SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS
ZA JEZIK IN LITERARNE VEDE

DVOJNA ŠTEVILKA, POSVEČENA VI. MEDNARODNEMU
SLAVISTIČNEMU KONGRESU V PRAGI

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

LETNIK XVI
LJUBLJANA
1968

VSEBINA

RAZPRAVE

Boris Paternu, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 7
Franc Jakopin, O deležu ruskih elementov v razvoju slovenskega knjižnega jezika. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 65
Bratko Kreft, Tradicija in avantgarda. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 91
Tine Logar, Glasoslovne in morfološke posebnosti v govorici sloveniziranih Nemcev. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) . . 159
Francè Bernik, Problem Cankarjeve lirike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 169
Milko Matičetov, Pregled ustnega slovstva Slovencev v Reziji. (Italija). (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 203
Štefan Barbarič, Herder in začetki slovenske romantike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 231
Marja Boršnik, O slovenski »moderni« 257
Jože Toporišič, Liki slovenskih tonemov 315
Tine Logar, Dialektološke študije XIV. (Govor vasi Kneža pri Djekšah na Koroškem) 395
Franc Zadravec, Dramatika Slavka Gruma 413
Fran Petrè, Struktura poezije T. Seliškarja v zbirki Trbovlje 471
Emil Štampar, Književni put prozaika Vjekoslava Kaleba 505
Taras Kermauner, Humanistična resignacija 535

DOSTAVEK

K Rončevićevi opazki o istrskih govorih (*Jakob Rigler*) 589

SLAVISTIČNA REVIJA

Izhaja dvakrat na leto ali enkrat v dvojni številki

Izdajatelj

Slavistično društvo Slovenije

Uredniški odbor

FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literarne vede), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (jezikoslovje), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

Rokopise sprejema odgovorni urednik TINE LOGAR
Ljubljana, Aškerčeva 12 (Filozofska fakulteta)

Reklamacije in naročila sprejema Založba Obzorja, Maribor, Partizanska 5

Tiska Ljudska pravica — Ljubljana

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS
ZA JEZIK IN LITERARNE VEDE

DVOJNA ŠTEVILKA, POSVEČENA VI. MEDNARODNEMU SLAVISTIČNEMU KONGRESU V PRAGI

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

LETNIK XVI
LJUBLJANA
1968

Č 91191
+

Č. 91191

PO 98/1969

VSEBINA

RAZPRAVE

Boris Paternu, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 7

Franc Jakopin, O deležu ruskih elementov v razvoju slovenskega knjižnega jezika. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 63

Bratko Kreft, Tradicija in avantgarda. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 91

Tine Logar, Glasoslovne in morfološke posebnosti v govorici sloveniziranih Nemcev. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) . . 159

Francè Bernik, Problem Cankarjeve lirike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 169

Milko Matičetov, Pregled ustnega slovstva Slovenčev v Reziji. (Italija). (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 205

Štefan Barbarič, Herder in začetki slovenske romantike. (Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi) 231

Marja Boršnik, O slovenski »moderni« 257

Jože Toporišič, Liki slovenskih tonemov 315

Tine Logar, Dialektološke študije XIV (Govor vasi Kneža pri Djekšah na Koroškem) 395

Franc Zadravec, Dramatika Slavka Gruma 413

Fran Petrè, Struktura poezije T. Seliškarja v zbirki Trbovlje 471

Emil Štampar, Književni put prozaika Vjekoslava Kaleba 505

Taras Kermauner, Humanistična resignacija 535

DOSTAVEK

K Rončevićevi opazki o istrskih govorih (*Jakob Rigler*) 589

CONTENTS

STUDIES

Boris Paternu, Structure and Function of Jenko's Parody in the Dissolution of the Slovene Romantic Epic Poetry. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 7

Franc Jakopin, Russian Elements Involved in the Development of the Slovene Literary Language. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 65

Bratko Kreft, Tradition and Avantgarde. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 91

Tine Logar, Phonetic and Morphological Peculiarities in the Speech of Slovenized Germans. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 159

Francè Bernik, The Problem of Cankar's Lyrical Poetry. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 169

Milko Matičetov, The Survey of Oral Literature of Slovenes in Rezija (Italy). (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 203

Štefan Barbarič, Herder and the Beginnings of Slovene Romanticism. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 231

Marja Boršnik, The Slovene »Modern« 257

Jože Toporišič, The Image of Slovene Tonemes 315

Tine Logar, Dialectological Studies XIV (The Speech of the Village Kneža at Djekše in Carynthia) 395

Franc Zadravec, The Dramas of Slavko Grum 413

Fran Petrè, The Structure of Tone Seliškar Poetry 471

Emil Štampar, The Literary Career of the Prose Writer Vjekoslav Kaleb . . 505

Taras Kermauner, Humanistic Resignation 535

ADDITION

About Rončević Remark Concerning the Istrian Spreeches (*Jakob Rigler*) . 589

RAZPRAVE

Boris Paternu

STRUKTURA IN FUNKCIJA JENKOVE PARODIJE V RAZKROJU SLOVENSKE ROMANTIČNE EPIKE

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Razprava želi opozoriti na eno izmed prelomnih mest v razvoju literarnih zvrsti znotraj slovenske književnosti 19. stoletja. Gre za pojav, ki zavzema mejni položaj, bolje rečeno, mejno praznino med razkrojem romantičnega epa in začetkom realistične proze, dvema razmeroma oddaljenima žanroma. Zgodovinske in teoretične raziskave je vreden zato, ker te praznine ne izpolnjuje kot miren podaljšek preteklega niti kot blagi začetek bodočega, temveč kot izrazito konfliktna, do omenjenega položaja ostro opredeljena, nadvse značilna struktura. To je komični ljubezenski ep *Ognjeplamtič*, ki ga je marca 1855 napisal mladi *Simon Jenko*, kasneje pomemben lirik in prozaist.[1]

Slovenska literarna zgodovina tega dela zelo dolgo sploh ni upoštevala ali pa je imela do njega tolikšne estetične in moralistične pomisleke, da ga je ponavadi odpravila z nekaj negativnimi besedami.[2] Prvič je bila pesnitev natisnjena šele leta 1921 v Jenkovih zbranih spisih. Urednik Jože Glonar je v uvodni besedi nenadoma prišel na

[1] Zaradi kočljive vsebine je Jenko delo objavil samo v dijaškem rokopisnem listu Vaje (1855). Zvezek s tem epom je danes izgubljen. Jenkovo avtentično besedilo najdemo v njegovi ohranjeni rokopisni zbirki: *Poezije*, zložil Simon Jozipovič Jenko (Ognjeplamtič na str. 87—104). Rokopis hrani Arhiv Slovenije v Ljubljani pod rk. 86. Naša razprava se ravna po tem besedilu. Natisi: Simona Jenka zbrani spisi, ured. dr. Jože Glonar, Ljubljana 1929, s. 73—85; Simon Jenko, Zbrano delo, II. knjiga, ured. dr. France Bernik, Ljubljana 1965, s. 33—46.

[2] Npr.: Ivan Jenko, Iz zapuščine Simona Jenka, Kres 1886, s 7 (med prispevki v Vajah omenja tudi »daljšo pripovedno pesem ‚Ognjeplamtič', ki pa radi vsebine svoje ni za natis«); Ivan Grafenauer, Slovenski biografski leksikon (SBL), 3. zv., Ljubljana 1928, s. 400.

dan z novo, presenetljivo pohvalno oceno, češ da je Ognjeplamtič »vzor humorističnega epa« in delo »visokih umetniških kvalitet«.[3] Oznaka pomeni samo drugo skrajnost. V njej je več opozicijske kretnje kot utemeljene sodbe, saj namesto razlogov zanjo na koncu spet beremo, da je vse skupaj »navaden poetski hokus pokus«. Šele v najnovejšem času se začenja po malem kazati odmik od vnaprejšnjega vrednotenja z da ali ne in premik k iskanju pravih namenov te pesnitve, s čimer se odpira pot k bolj smiselnemu razumevanju pa tudi vrednotenju dela. Pravo smer je zaznamovala misel, da gre za parodijo.[4] Pred nedavnim je problem te Jenkove pesnitve prodrl v tujo literaturo in tam doživel večjo pozornost kot doma. Karel Krejčí je v svojo monografijo Heroikomika v básnictví Slovanů vključil tudi poglavje o komični poemi pri Slovencih v obdobju kritičnega realizma in tu dal obravnavi Jenkove pesnitve največ prostora. Delu priznava razmeroma veliko vrednost, opozarja na vrsto podobnih pojavov v drugih slovanskih literaturah in daje nekaj novih oznak, med katerimi je najbolj zanesljiva tista, ki uvršča pesnitev med »pojave antiromantičnih tendenc«.[5]

Za izhodišče naše raziskave se mi zdi najbolj primerno izbrati tista dosedanja opozorila, ki v Jenkovi pesnitvi bolj ali manj jasno slutijo hoteno opozicijo zoper predhodno pripovedno pesništvo. Zato je potrebno najprej pregledati, kakšen je bil pravzaprav položaj slovenskega epa ob Jenkovem nastopu sredi petdesetih let. Če upoštevamo samo značilnejše pojave, lahko rečemo, da so v slovenskem pesništvu od srede 30 let naprej živele in prevladovale tri vidnejše epske strukture.

Prvo predstavlja Prešernov *romantični ljubezenski ep* Krst pri Savici (1836), umetnina trajne vrednosti. Izraz ljubezenski ep seveda ni čisto zadosten, zakaj ljubezenska vsebina je tesno povezana z motivom junakovega radikalnega bojnega uporništva v imenu osebne in narodne svobode. Vendar ni mogoče prezreti, da junaška epika zavzema le kratek Uvod, kjer Črtomirova slovenska poganska vojska kljub skrajni hrabrosti podleže navalu kristjanov, medtem ko je ves na-

[3] S. Jenka zbrani spisi, s. XIV.

[4] Anton Slodnjak, Realizem I, Zgodovina slovenskega slovstva II, Ljubljana 1939, s. 242.

[5] Karel Krejčí, Heroikomika v básnictví Slovanů, Praha 1964, s. 402—03.

daljnji in mnogo obsežnejši del pesnitve posvečen ljubezenski zgodbi med Črtomirom in Bogomilo. Dela sta ločena tudi z zunanjo obliko: v Uvodu dramatično epska tercina, v Krstu lirsko epska, notranje zaustavljajoča se oktava. Dvojnost junaške in ljubezenske epike torej še obstaja, vendar se žanra med seboj že oddaljujeta in ločujeta v očitno korist ljubezenske epike. Toda tudi ljubezenska zgodba ni samo zgodba dveh ljubimcev, ki ju zgodovinske sile in njuno različno ravnanje tragično ločijo, temveč nosi v sebi še druge miselne razsežnosti, tako da pesnik stopa v bližino lirsko filozofskega epa. In vendar, pri vsej tej mnogovrstnosti, ki kaže strukturo epa že v skrajno zreli in pozni fazi, je ljubezenska zgodba toliko trdna in vidna epska os, da mora odločati pri posplošujočem teoretičnem poimenovanju pesnitve. Romantično obeležje daje Krstu pri Savici cela vrsta znakov. Med najbolj vidne spada pesnikovo nenehno izbiranje skrajno usodnih človeških lastnosti in položajev, tako da njegova vsebinska morfologija ne pozna povprečnega ali vsakdanjega. To velja za vse plasti dela, od zgodbe in oseb do verza, jezika in sloga. Tako je za ozadje ljubezenske zgodbe izbral skrajno usodno zgodovinsko dogajanje 8. stoletja, v njem pa spet najbolj dramatičen trenutek: poslednji upor slovenskih poganov in dokončno zmago krščanske vojske nad njimi. Poganski vojskovodja Črtomir je najprej popoln upornik v imenu osebne in narodne svobode, zatem pa krivulja njegovih položajev niha neizogibno navzdol vse do nasprotnega konca, do elegično resigniranega sprejemanja resničnosti in do prav take odpovedi ljubezni. Najviše se Prešernov romantizem povzpne pri orisu Bogomiline ljubezni. Ta ljubezen je brezmejna in absolutna, zmore se odpovedati celo svoji zemeljski uresničitvi, samo da bi se rešila v ljubezen, ki bo večna, torej v onostransko srečo s Črtomirom. Tudi pokrajina ima na sebi samo skrajno izrazite in veličastne lastnosti. Jezikovni izraz je plemenito resen in poetično privzdignjen v slehernem položaju, kot so čustva in misli obeh junakov. Vodilni ton pesnitve je elegičen, padajoč v tragično občutje življenja. Računati moramo z dejstvom, da je bil Krst pri Savici zelo močno prisoten v takratni literarni zavesti. Pesnitev je bila nekako nedotakljiva tudi konservativnim nasprotnikom Prešernove poezije, saj je površni pogled nanjo dopuščal občutek, da gre za vzorno združitev junaško rodoljubne, neoporečne ljubezenske in zraven še verske misli. Redkokateri epski poskus tistega časa se je zmogel ubraniti posnemanju; seveda predvsem posnemanju tistega, iz česar se

je dalo izsiliti prostor za pesniško povprečje in za most v literarno konvencijo. Za takratna diletantska peresa je bil privlačnejši junaški del Prešernove pesnitve.

Druga pripovedna struktura, ki se je takrat še močneje vtisnila v leposlovno zavest Slovencev, je bil *umetni junaški ep.* Že od Kopitarja naprej so se od časa do časa oglašale prizadete tožbe, da slovensko pesništvo nima prave junaške epike. Celo mojstrska Prešernova lirika, ki so jo dala trideseta leta, naše kritike ni mogla odrešiti epskega kompleksa, temveč ga je še okrepila.[6] Tudi Krst pri Savici kljub ugodnemu odmevu ni povsem zadovoljil tovrstnega okusa, saj je imela pesnitev v sebi mnogo osebnega lirskega elegizma. Ob marčni revoluciji leta 1848 in vrsto let po njej pa je ideja heroičnega epa slovensko književnost naravnost obsedla in v njenem programu zavzela tako mesto kot nikoli poprej in nikdar pozneje. Problem »slovenskega Homerja« je postal osrednji leposlovni problem. Ljubljansko časopisje so okoli leta 1850 na gosto zasule želje po junaškem narodnem epu. Najvidnejši programi in recepti, kako tako delo narediti, so bili izpod peres Ivana Macuna, Dragotina Dežmana, Siegfrieda Kapperja in Petra Petruzzija.[7] Kljub razločkom so načrtovalci soglašali v tehle mislih: za osnovo naj bi pesnik vzel ljudsko pripovedno izročilo o znamenitih zgodovinskih dogodkih in junakih (še posebej so priporočali junake iz srbske in hrvaške narodne epike); iz mnogih dogodkov naj bi sestavil obsežnejše delo, in sicer tako, da bi dosegel idejno enovitost in kompozicijsko zaokroženost; pravila, po katerih naj se pesnik ravna, so pravila klasične ali celo klasicistične estetike, ki so jih sestavljavci načrtov doplnjevali z noto romantičnega zanosa. Tako je na primer Macun učil, da je ep pripoved »o veličastnih osobah, gorostasnih možeh, ki so za človečanstvo važne djanja storili«. V svet takih pesnitev uvršča Kraljeviča Marka, Miloša Obilića, Gundulićevega Osmana, Mickiewiczevega Wallenroda, Prešernov Krst pri Savici itd. Po njegovem mora biti pravo epsko dejanje »krasno ... po-

[6] Npr. Malavašičeve ocene Prešernovih pesmi v Illyrisches Blattu 28. apr. 1838 ali v Novicah 17. in 24. febr. 1847.

[7] I. Macun, Cvetje slovenskiga pesničtva, Trst 1850, s. 63 sl.; D. Dežman, Slovenske narodske pesmi v nemško prestavljene. Novice 11. dec. 1850, s. 210 do 211; S. Kapper, Narodska epopea Serbov, Ljubljanski časnik 13. sept. 1850, s. 192; P. Petruzzi, Ideen zu einer Abhandlung über das Epos, Programm des acad. Gymnasiums zu Laibach, 1851.

etičko... velikostno«, izhajajoče iz velikih »duševnih moči«. Pesem sploh ni prava pesem, če »ima same mlačne osobe ali same vsakdanje djanja«. V dogajanje naj posegajo tudi »višje nadčlovečanske moči in sile«, nepogrešljivi deus ex machina. Kompozicija se mora držati klasičnega reda, v njej mora vladati »edinost ali sredotočje«. In o jeziku pravi tole: »Jezik vsakdanji ne peča se kaj mnogo s predmeti idealnimi: tedaj tudi pesniku nije mogoče izgovoriti u vsakdanjem jeziku one prekrasne nadahnjene čutjenja, katerih je poln... tedaj si pesnik *stvari* sam nov in svojemu namenu priležnii jezik, ki mu je ime *poetički.*« Vsa ta pravila naj bi upošteval mojster »narodnega eposa« potem, ko bo izbral za svojo snov »važno prigodo naroda... znamenito za celo ali vsaj za velik del človečanstva«.[8] Naštete Macunove misli, ki jih je Jenko poznal, so samo opaznejši primer takrat bolj ali manj splošne usmerjenosti na Slovenskem: želje po junaškem epu z veličastnim junakom, veličastnim zgodovinskim dejanjem in veličastnim jezikom. Danes nam v tej želji ni težko zaslutiti vsega tistega, kar Slovenci po porazu revolucije niso bili, česar niso mogli storiti in česar niso imeli. Ideja take junaške epopeje je bila seveda sredi 19. stoletja tudi na Slovenskem lahko le še iluzija, umik v nezavedno lepo laž. Vsa pesniška dela, ki so nastala v območju te iluzije, so danes brez pomena.[9]

Tretja epska struktura, ki pa je na Slovenskem imela najdaljšo tradicijo, je poučni, *moralistični ep.* Ta se je še posebej prilegel vzdušju, ki ga je napravil nov, po zatrti revoluciji zelo okrepljeni val klerikalnega varuštva nad slovensko literaturo.[10] Tudi najvidnejši deli te pripovedne smeri spadata na raven zelo nizkega povprečja.[11] Vendar naš problem zahteva, da smo do Valjavčeve pesnitve Zorin in Strlina iz leta 1855 nekoliko pozornejši. To je moralistični ljubezenski ep, v katerem so čustva med ljubimcema že brez sleherne zemeljske teže.

---

[8] Jenko je Macunovo Cvetje poznal. Teorijo »obrazov« kot lirskih razpoloženjskih slik iz narave je z imenom vred srečal prav tu.

[9] Npr.: J. Koseski, Začarana puška, Novice 1847; J. Trdina, Pripovedka od Glasan-Boga, Ljubljanski časnik 1850; J. Trdina, Bran in pogin Japodov, Ljubljanski časnik 1851; Podgorski (L. Svetec), Klepec, Novice 1853.

[10] Podrobneje: B. Paternu, Slovenska literarna kritika pred Levstikom, Ljubljana 1960, s. 90—7.

[11] Jožef Žemlja, Sedim sinov, Povest v pesmi, Novice 1848 (ponatis po knjižni izdaji iz l. 1843); Matija Valjavec, Zorin in Strlina (Pesmi, 1855).

Strlina je nekakšna daljna, pokmeteno pobožna sorodnica Prešernove Bogomile, ki je pod Valjavčevim peresom postala poosebljena nedolžnost in svetost. Dekletovi ljubezni je namreč naložil eno samo dolžnost: da s svojo neomadeževano prisotnostjo spodbuja nekoliko manj trdnega študenta Zorina k mnogim moralnim vrlinam. Naposled pa ga ob njegovem najhujšem grehu — ob padcu v verski dvom — odreši. Vrh zgodbe je v popisu prazničnega obreda pred oltarjem Device, ko Strlina s svojim dobesedno angelskim pristopom k obhajilu tako usodno gane Zorina, da njegovo »čistoplamno srce« spet najde boga in pri bogu pravo ljubezen, »ljubezen plamno«, neugasljivo. Toda junak mora sprejeti nase kesanje in kazen za prejšnjo zmoto. Zato se odpove Strlini, odide v svet in videla se nista nikdar več. Valjavčev ep je zgleden primer tiste epske verzifikacije, prek katere je Prešernov ljubezenski motiv doživljal svojo skrajno idejno in stilno okvaro.

Šele ob ozadju teh treh vodilnih epskih struktur, ki so vladale v slovenskem verzificiranem pripovedništvu med leti 1836 in 1855, lahko globlje razložimo in presojamo Jenkov docela drugačen ep.

Že sama zgodba — kot najbolj vidna in najlaže prijemljiva sestavina epskega dela — je pri Jenku taka, da pomeni popolno nasprotje opisani tradiciji. Gre za ljubezensko dogodivščino med malomestnim ženskarjem Ognjeplamtičem in življenja voljno mlado štacunarko Lenko. Njuno prvo kratko srečanje se pripeti v krčmi pri neki dvomljivi družabni spiritistični igri in se takoj spremeni v odprto ljubimkanje. Njuno drugo srečanje se zgodi že na samem, v prodajalni med milom, svečami in drugo galanterijo, kamor se je potrudil vneti osvajalec. Skromen zunanji deus ex machina — sveče padejo nanj in mu pomažejo obleko, da ne more domov — jima pripomore, da se preselita čez dvorišče v prodajalkino sobo. Tu se njuno srečanje konča na nekem improviziranem ležišču. Morfološko opazovanje vsebine nam pokaže, da se avtor že od začetka pesnitve naprej hote mudi ob nadrobnih znakih čutnega približevanja partnerjev.[12] V sklepnem delu, od njunega prihoda v Lenkino sobo, pa mu je pero skoraj docela zaposleno s podrobnimi popisovanji skrajno realnih opravil, ki spadajo v zadnjo fazo takega ljubezenskega srečanja. Tu se Jenko odreče slehemi diskretnosti. Zastor pusti odgrnjen tudi takrat, ko pride do poslednjega prizora. V predzadnjo kitico, v sam vrh pesnitve postavi

[12] Ognjeplamtič, kit. 3, 12, 21.

veristično sliko spolnega dejanja. Sliko, kakršno bi zaman iskali v kasnejšem slovenskem naturalizmu.[13] To, kar se v zgodbi vztrajno stopnjuje, ni nič drugega kot predrzno razkrivanje ljubezni v njeni čutni, zgolj telesni podobi. Mladi Jenko je z izzivalno kretnjo pometal z ljubezni vseh sedem in še več tančic, od plemenite odpovedi in veličastne lepote pa vse tja do sramežljive spodobnosti. Hote jo je pokazal v njeni pritlični vsakdanjosti, v njenih neizprosno fizioloških dejstvih. Ob takratni slovenski epiki s Prešernovim Krstom pri Savici vred, ob epiki, kjer je motiv odpovedi zavzemal zelo vidno mesto, si večjega nasprotja skoraj ne moremo predstavljati.

Tako drastično srečanje med vzvišenim in pritličnim, med »duhom« in »mesom« je lahko tragično ali komično, odvisno je od tega, kje opazovalec stoji. Jenko si je izbral stališče komika, čeprav iz nekaterih drugih njegovih pesmi vemo, da je isti problem včasih doživljal s tragične strani.[14] Tokrat se je odločil za smeh in hkrati za posmeh veličastnim ljubezenskim zgodbam slovenske epike od Prešerna do Valjavca.[15] Ta smeh naj bi sprostila njegova ljubezenska protizgodba, ne le z nekaterimi komičnimi pripetljaji med ljubimcema, temveč še posebej s svojim robatim fiziologizmom.

Še bolj nazoren je Jenkov fiziološki prijem pri popisu glavnega junaka zgodbe Jaka Ognjeplamtiča. Ko ga pripelje pred bralca oziroma h krčemskemu omizju, ga predstavi samo s telesne strani. O njem najprej pove, da je »mož dorašene podobe« in ob njegovem velikem telesu se mudi tudi kasneje. Že z naslednjo oznako krene v izrazito fiziološko smer:

> Le to še vsak (za pričo 'mam zdravnika)
> verjeti sme mi srca mirnega,
> da v Jaku tista je krepost velika,
> ki zove se virtus prolifica,
> to gosta, dolga brada zna skazati,
> i bolj ko treba marsiktera mati.

[13] Oj ne! nikakor ne, nekdo izdihne,
i koj na to se čuje cmok i cmok,
i tri minute i spet vse utihne,
le včasih se globok zasliši stok,
i glas, kater' enak ni govorjenju,
golobjem' bolj podoben je grlenju.

[14] Npr.: Meglenica, Simon Jenko, Zbrano delo, Ljubljana 1964, s. 177.

[15] Valjavčeve Pesmi so izšle sredi marca 1855, Jenkov Ognjeplamtič pa je datiran z 20. 3. 1855.

Prvo junakovo početje, ob katerem se ustavi avtorjeva pozornost, ni beseda, ni misel, ni čustvo ali pomembnejše dejanje, temveč so le neke pomenljive telesne kretnje: pod mizo si njegova noga daje opravka z lepo Lenko, ki mu sedi nasproti.[16] Značilno je, da njegovih dejanj Jenko ponavadi niti ne prikazuje s celovitim orisom, temveč z reducirano oznako. Kaže jih namreč kot početja posameznih telesnih udov, na primer mezincev, včasih samo roke, drugič nog in podobno.[17] Tudi na junakovo vznemirjenost ob lepi prodajalki nas opozarjajo predvsem telesni znaki: najprej je »rudeč«, nato mu »radost napenja vsako žilo«, zatem mu postaja »vroče« in v Lenkini sobi že »k tlem ga uleče«, dokler se vsa dogodivščina ne konča z opisom neartikuliranih glasov, ki prihajajo od ležišča.[18] Značilno je tudi, kako avtor prikaže junakovo pogovarjanje z Lenko, ko jo pride v trgovino zapeljevat. Njegovega govora sploh ne obnavlja, temveč samo poroča o njem. Poročilo je zelo izrazito. Pove nam, da je njegov podeželski osvajalec mojster tistega nepomembnega, na drobno šaljivega kramljanja, ki uspešno pripravlja tla ljubezni take vrste:

Če človek pride kupit kaj v štacuno,
kako lahko pogovor se začne!
Zdaj pride se na uno, zdaj na uno,
i tak pogovor urno dalje gre,
i če kdaj vmes tud' kaka šala pade,
dekleta slišijo kaj tac'ga rade.

I Ognjoplamtič dobro zna kramljati,
iz majhnih, brezpomenknih s'cer reči
mu šala je spet šalo osnovati,
da se iz starega novo rodi.
Tacim ljudem pač Amor rad pomaga,
da je na njihni strani slavna zmaga.

To besedno spreminjanje starih šal v nove je samo po sebi prazno, brez teže ali pomena. Pravi namen početja je zadaj in čisto zunaj besed, končno dejanje bo brez zveze z njimi. To je seveda že popolno nasprotje klasičnega epskega dialoga.

[16] Ognj., 11, 12.
[17] N. m., 11, 12, 13, 52.
[18] N. m., 17, 35, 31, 32, 48, 52.

Vendar z vsem tem poudarjanjem čutne vneme, ki ukazuje ljubezenskim potem, Jenko še ni končal fiziološke motivacije svojega junaka. Šel je naprej in v sam konec pesnitve, v zadnjo kitico postavil svojevrsten prizor: po nemirni ljubezenski noči Ognjeplamtič spet sedi doma in v miru používa svojo jutranjo jed. Prizoru da avtor poseben poudarek z dvema postopkoma: najprej z vzklikom »pri jedi je, nikar ga ne motimo«, nato pa s takojšnjim koncem epa. Tak sklep vrže čez junakov značaj pa tudi čez zgodbo še poslednjo in ne ravno tenko plast prozaične, banalne telesnosti. Na epilogno streho ljubezenske pesnitve je Jenko postavil junaka, ki sedi pri jedi in pri tem svojem najvišjem opravilu hoče imeti mir. Torej je na najvišjem mestu še neka bolj vsakdanja telesna potreba, kot se je zdela Ognjeplamtičeva ljubezen s štacunarko. Na zadnjem vrhu je smešno preprosta resnica, ki ni nič drugega kot ugodje navadnega telesnega samoohranjevanja.

S posebno pozornostjo opisuje Jenko še neko junakovo lastnost: njegovo obleko oziroma modno lepotičje, s kakršnim se nosi na svojih ljubezenskih, donhuanskih poteh. Opisi te vrste spadajo na mejo predmetnih, telesnih in značajskih oznak. Najizrazitejši primer najdemo ob junakovem pohodu k Lenki, kamor gre kupit — milo:

Olikan'ga po modi kar novejši,
le glej, kako stoji mu zajčji frak,
kako mu od pomade nar mastnejši
frklja se i se bliska lasek vsak,
i brada biksana je i sčesana,
da para nima cela ji Ljubljana.

I zajci z novega oprani lice
kot grenadirjev dvojica meje;
i bele roke v belji rokovice
zavite, kot zrezane dol' vise;
i noga resno za nogo koraka,
ošabna tacega nosit' junaka.

Popis olepotičene zunanjščine samo z druge strani in z drugimi sredstvi razkriva resnično naravo Jenkove ljubezni, ki jo že poznamo. Tisto, kar je novo in kar zadevo dopolnjuje, je banalno modno naličje, ki si ga junak nadene, ko hoče dati sebi in svojim naklepom privzdignjeno, lepotno podobo. Nastane kratka, vendar popolna parada modnega neokusa, pomešanega z znaki primitivnega senzualizma.

Junakovo pravo vsebino, ki tiči za njegovo civilizirano in gojeno zunanjščino, za njegovo ljubezensko vnemo in za njegovo celotno osebo sploh, pesnik nekajkrat z drastično kretnjo prestavi s človeške na živalsko raven. To stori tako, da njegova ravnanje ali položaj zaznamuje z znižujočo živalsko primero. Ob bežni nezgodi, ki se pripeti v trgovini, postane Jaka »rudeč kakor puran«, vse skupaj pa se avtorju ne zdi kaj več od »pinčeve nesreče«. Taki izrazni animalizmi niso naključni. Postopek dobi najbolj izostreno podobo v sami konici zgodbe. Tedaj od ljubimcev prihaja le še »glas, kater enak ni govorjenju, / golobjem' bolj podoben je grlenju«. Njuno ljubezensko izpolnitev Jenko popolnoma zbiologizira in njuno človeško podobo z besedami in glasovi vred do kraja zanimalizira.

Prav tu, na najbolj izpostavljeni in končni točki dogajanja se oznaka junakinje docela izenači ter strne z oznako junaka. Vse to pa velja tudi že za prej. Lenka se namreč v ničemer bistvenem ne razločuje od Jaka. V njej ni nikakršne prave epske protiigre ali protiusode. Ognjeplamtiču je voljna partnerica, ki samo z nekoliko drugačnimi, ženskimi pripomočki želi doseči in doseže isto kot njen osvajalec. Jenko jo najprej postavi v moško krčemsko družbo spiritistov, toda značilno je, da jo pri tem omenja razmeroma pozno (šele v 12. kitici), samo bežno in najbrž hote malomarno. Šele v drugem delu, po junakovem prihodu v trgovino, jo opisuje pozorneje. Tu namreč pride svojemu oboževalcu že izdatno naproti, ko išče milo zanj na najvišji polici.[19] Njena odločna dejavnost pa se začne, ko prideta med stene njenega prebivališča. Od tu naprej vso reč v resnici vodi ona. Jenkovo pero nekako preskoči od glavnega junaka in se odslej mudi predvsem ob njej. Do nadrobnosti popiše Lenkino nenadno iskrivo podjetnost v besedah, kretnjah in dejanjih, vse od njenega sprenevedastega pripravljanja Jakovega posebnega ležišča in mnogih drugih podrobnosti do odlaganja obleke ter ugašanja luči.[20] Z glavno junakinjo Jenko torej ni ustvaril nove ali drugam naravnane gibalne moči. Lenka je ženski primer istega, kar je njen ljubimec, in zato dopolnilo, ki omogoča zgodbo te skrajno prizemeljske ljubézni. Pa vendar je še nekaj več. V sklepnem delu zgodbe je dal Jenko vajeti greha v ženske roke. S tem je učinkovito stopnjeval kočljivost in izzivalnost teme.

[19] N. m., 31.
[20] N. m., 41—49.

Seveda se ob takem ustroju obeh vodilnih oseb vse privzdignjene ali tradicionalne pesniške oznake, ki jima jih tu in tam nadene avtor, razblinejo v nič oziroma ostanejo le še posmehljivi pojmi. Kadar v zvezi z Jakom uporablja oznake, kot so »krepost velika« ali »veličast«, v zvezi z Lenko pa besede »devica«, »dekle rajske dike« ali »čistost«, vemo, da je na delu ironija, ki misli nekaj čisto nasprotnega.[21] Še posebej očitno je to ob izrazu »srce« ali celo oznaki »nar veči srce«, ki jo z izzivajočo dvoumnostjo nalaga kar obema ljubimcema.[22] Tudi pogostni »plamen« ali »ogenj« junakovega srca, ki tako naglo vnema in »upali« še Lenkino srce, dobi pod Jenkovim peresom dvoumno, nato pa vse bolj protipoetično vsebino, dokler ne izpahne tradicionalnega emblema ljubezni iz resnih tečajev. V soseščino istega pojava spada tudi ime glavnega junaka Ognjeplamtiča. Ta karikaturna sintagma bralca že pripravi na nekaj, kar ne bo vzvišeno, temveč najmanj smešno. Stari pesniški znak ognja in plamena dobiva nato vse bolj fiziološko, zbiologizirano vsebino, s tako notranjo inverzijo pa se premakne na področje ironičnih besed.

Ves ta poudarjeni fiziologizem v glavnih dveh osebah in njunih ljubezenskih odnosih ni bil sam sebi namen. Predstavil je čisto novega »junaka« slovenske literature. Junaka, ki čustvene ali duhovne notranjosti sploh več nima. Je tudi ne išče, ne potrebuje, ne pogreša, preprosto ne ve zanjo. Je samo biološka narava, nekakšno vedro, uspešno vegetativno bitje. Življenja se udeležuje le pod pritiskom dveh gibal: spolne potrebe in potrebe po hrani. Oboje je odeto v modno civilizacijo. Jenkov odnos do tega junaka je v bistvu dvojen. Po eni strani se mu smeji ali rahlo posmehuje. Do tu lahko govorimo o komični ljubezenski pesnitvi. Po drugi strani pa mu ta povprečnež, ki je zelo blizu vsakdanjega življenja, in njegova prepričljiva telesna ljubezen služita za to, da ju izzivalno postavi ob takratno utvaro o veličastnem epskem junaku, ki naj bi zasedel prestol slovenske književnosti. Jenko je svet in literaturo gledal nekoliko drugače. Namesto kraljeviča Marka ali Konrada Wallenroda ali Črtomira je na oder pripeljal nekoga, ki jim ni bil niti v daljnem sorodstvu, temveč kvečjemu v sramoto. Čeprav je Ognjeplamtiča vsaj šestkrat imenoval *junaka* in nato še *viteza*, tega seveda ni storil zato, da bi mu verjeli.[23] Tudi besedo

[21] N. m., 9, 13, 36, 49, 21, 42.
[22] N. m., 13.
[23] N. m., 2, 6, 8, 24, 27.

junak je postavil v slovar ironičnih besed. Skratka, ustvaril je junaka, ki je bil v resnici izrazit proti-junak, in uporabil besedo junak le še s posmehljivim namenom. Zato njegovo delo ni samo komični ljubezenski ep, temveč je parodija. Saj smeši veljavno normo epskega junaka s čisto nasprotnim zgledom.

Jenkovi parodistični sunki, ki se kažejo iz ustroja zgodbe in obeh glavnih oseb, so večstranski in merijo na celoten položaj tedanje slovenske pesniške epike. Vendar pa niso toliko splošni, da bi v njih ne mogli razbrati poglavitnih smeri. Že avtorjeva izrazita omejitev na ljubezensko temo, ki ni kaj več kot povprečna zasebna dogodivščina, je pomenila opazno kretnjo zoper vse načrtovalce epopeje, ki so menili, da sodijo v ep samo »važne prigode naroda«, predvsem take, ki so »znamenite za celo ali vsaj za velik del človečanstva«. Kakor hitro pa se je Jenko usmeril k ljubezenski temi, se je moral opredeliti tudi do Prešernovega Krsta pri Savici, edinega dotlej pomembnega slovenskega epa sploh. Pri tem je prav tako zavzel opozicijsko stališče. Banalni krčemski don Juan in štacunarska lepotica sta s svojo zgodbo vred do skrajnosti prignano nasprotje Črtomira in Bogomile.[24] Pojav ni izjemen, saj je v istem letu Jenko napisal več izrazito parodističnih besedil zoper Prešernovo romantično ljubezensko liriko.[25] Najbrž tudi ni naključje, da ima Ognjeplamtič natanko toliko kitic kot Prešernov Krst v izdaji Poezij (53). Toda glavna in najbolj neposredna ost meri proti tretji epski strukturi, proti moralističnemu tipu poeme. Še več, meri proti klerikalno moralizatorskemu varuštvu nad slovensko literaturo sploh. Minilo je namreč komaj nekaj mesecev, odkar so zaradi nekaterih hudomušno radoživih in ljubezenskih pesmi dali duhovniki zapečatiti takratno najpomembnejšo pesniško zbirko, njenega avtorja Frana Levstika pa nato neusmiljeno preganjali doma in na tujem. Za Jenkovo zgodbo je značilno, da se ravno na najbolj izpostavljenih erotičnih mestih pojavljajo izzivalni udarci zoper klerikalni življenjski okus. V 42. kitici tvega več kot predrzno skrajnost: pri svoji večerni podjetnosti dobi njegova devica Lenka nasvet in milost pri sami »devici vseh devic«. Tudi izraze »nebesa«, »nebeška«, »slava treh nebes«

[24] Na to parodistično nasprotje je opozoril že A. Slodnjak v Zgodovini slovenskega slovstva II, s. 242.

[25] Npr.: Tobaku (dat. 29. 3. 55), ZD II, 158; Trije soneti kmetičici (dat. 16. 4. 55), ZD II, 158; Od Janezove Neže (dat. 2. 8. 55), ZD II, 50.

ali zamaknjen biti v »sedmo nebo« hote polaga ob najbolj spotakljive ljubezenske položaje in jih napolni z izzivalno vsebino.[26] Njegov tovrstni humor seže vse do ikonoklazmov, s čimer daje duška svoji upravičeni revolti zoper takratno nasilje nad književnostjo, kakršnemu so se ljubezenski »plameni« Valjavčevega epa tako močno prilagodili.

Na nekaterih posameznih motivnih odsekih se ta red parodističnih tendenc nekoliko prestavi, tako da se protiklerikalna ost pomakne v ozadje, v ospredje pa prihajajo druge vsebinske parodistične prvine. Za primer lahko vzamemo dve bolj obrobni področji pesnitve: ljudi, ki nastopajo poleg omenjenih glavnih oseb, in pa prostor dogajanja.

Ljudi srečamo nekajkrat, vendar na robu zgodbe. Avtor jih omenja vedno v nepomembnem in neuglednem položaju, hkrati pa s fragmentarnimi oznakami. Najprej so to neki brezimni krčemski »mizotišci« oziroma njihovih deset rok na mizi in prav toliko nog pod njo.[27] V drugem delu srečamo ljudi le še trikrat, omenjene vedno na kratko in splošno: prvič, ko si ob lepi štacunarki »brusijo jezike«; drugič so to ljubljanske device, ki pod hruško ali kozolcem jedo slaščice in pijejo kavo; tretjič samo bežno omenjeni ljudje, ki zjutraj začno na ulicah svoj vsakdanji hrup.[28] Ob ljudeh se nekaj več pomudi samo v uvodnem prizoru, ko se gredo svoj gostilniški spiritizem, modno družabno igro brez besed in prave radosti.

I bolcar i kvadril sta zdaj zastala,
i hitra polka več se ne vrti;
le miza vsaka je tako plesala,
da rekel bi, sam Korent gode ji;
kot stekla skače i pred ne počije,
da dve nogi ali vse štir' s' odbije.

Kako skrajno in drastično nasprotje s Prešernovim Uvodom h Krstu! Tam četa junakov, ki se do zadnjega diha bori »za vero staršov, za lepo bog'njo Živo / za črte, za bogove nad oblaki« in ob usodnem zgodovinskem mejniku dveh kultur pade v imenu svobode. Tu skupina ljubljanskih gostilniških »družbnikov« pri nemi, smešno ničevi igri, kjer imajo glavno besedo le še roke na mizi in noge pod

[26] Ognj., 32, 48.
[27] N. m., 5, 6, 13.
[28] N. m., 21, 25, 33.

njo. Primerjava ni izsiljena. Prav v orisu gostilniškega početja, ko čudnim »družbnikom« začne skakati miza, uporabi Jenko stih iz sklepnega, najbolj dramatičnega prizora Črtomirove in Valjhunove bitke (»... in ne počije pred ...«). Predmet parodistične inverzije je tu jasno naslovljen. Podobno stičišče, čeprav se izrazi ne pokrivajo tako dobesedno, najdemo še na nekem razmeroma vidnem mestu. Prešeren je tragično Črtomirovo junaštvo zaključil z jutranjim prizorom po bitki: »Ko zor zasije na mrličov trope ...«. Jenko s skoraj enakim nastavkom uvede svoj sklepni jutranji, seveda do kraja vsakdanji prizor: »Ko pride zora, zmagavnica mraka, / svoj hrup po ulicah začno ljudje«. Na obeh stičiščih gre za prizore, ko avtorja prikazujeta ljudi. Toda kolikšna razlika! Pri Prešernu je usoda obeh glavnih junakov tesno speta z zgodovino, z odločilnimi dejanji ljudstva. Pri Jenku si partnerja prizadevata, da čim prej prideta od ljudi na samo, med štiri stene.

Nič manjše ni nasprotje med prostori, v kakršnih se dogajata zgodbi. Pri Prešernu se dejanje začne v »trdnjavi zidani na skali sivi« in nenehoma poteka sredi izbrane, monumentalne pokrajine. Jenkova zgodba se začne v vsakdanji ljubljanski krčmi, ki nosi od vsega vzvišenega samo še vzvišeno ime »Pri belem orlu«. Nato postavi ljubimca v špecerijsko trgovino in naposled na pregrnjena tla prodajalkine sobe. Za konec sledi še »hrup po ulicah« in prozaični zajtrk »doma pri kavi«. Pokrajina je iz Jenkovega epa skoraj izbrisana, in to še temeljiteje kot ljudje. Tudi tu ni mogoče prezreti bolj ali manj hotene opozicije proti romantičnemu, še posebej Prešernovemu epu.

To, kar smo ugotovili ob zgodbi, osebah in prostoru Jenkove pesnitve, se pravi ob vsebinsko motivnih sestavinah, je treba preveriti še ob njenem jeziku in slogu. Jezik in slog seveda nista pojava zase, temveč sta bistven semantični del celote, in sicer tisti del, prek katerega avtorjeva tema ter njen namen sploh obstajata ter delujeta. Raziskovanje tega področja nam pokaže, da v Jenkovem epu obstajajo tri vidnejše jezikovne plasti. Navzven, v svoji leksikalni podobi so zelo različne, v svoji stilni funkciji pa usklajene ter identične.

Najprej je tu plast takratnega višjega, pesniškega jezika, ki se s presledki pojavlja skozi celotno zgodbo. Sem sodi stara mitološka frazeologija (npr.: *Amor; Pegaz; Muze; Hipokrena; Jazon*). Temu sloju klasicističnega izrazja lahko sledimo skozi vso slovensko epsko tradicijo od Prešerna do Valjavca. Zatem najdemo v Ognjeplamtiču nekaj očitnih

znamenj Prešernovega sloga, ki smo jih deloma že našteli (npr.: *pred ne počije*; *ko pride zora*; *zarja zlata*; *moč plamena; pred neznane; nevsmilene*). Sledi močno opazna črta besed ali gesel, ki spadajo predvsem v nabožno pesništvo (npr.: *devica*; *kraljica vsih devic*; *milost*; *nebesa*; *nebeška*; *unkraj jame*). Najdemo tudi vrsto pojmovnih izrazov, ki so bili značilni za takratna prizadevanja k izbranemu slogu (npr. *visost: veličast*; *skrivnost*; *čistost*; *rešenja ni*; *znaminja življenja*; *zmagavnica mraka*; *zamaknjen*; *razprostrla se tama*; *slovo je vzela*). K rodoljubnemu knjižnemu jeziku so tedaj spadali tuji slavizmi in še posebej srbohrvatizmi, ki so svoje mesto dobivali tudi v pesništvu (npr.: *zna skazati*; *so skazale*; *upalil*; *zove se*; *dike*). Toda vse te znake uglednega, tako ali drugače privzdignjenega jezika, ki naj bi ohranjal sledi klasičnega ali romantičnega duha, je Jenko uporabil s posebnim namenom.[29] Uporabil jih je v taki besedni in vsebinski soseščini, v takem kontekstu, da jih je parodistično obrnil, osmešil in razveljavil. En sam primer ob geslu »slovo vzeti«, ki je bilo v slovenskem pesniškem izročilu dokaj ugledno:

Obleka za obleko odletela,
le belo krilo krije še telo,
od vrata ruta že slovo je vzela,
od noge čevelj že je vzel slovo,
i drobne dve se vidite nožici,
dve bele krijete ju nogovici.

Lastnost imenitnejšega sloga, na katero se je posebno dobro razumel ugledni patetik Jovan Vesel Koseski, so bile nove sestavljenke. Jenko je vidno posegel tudi v ta predal jezikovne poetike (npr.: *Ognjeplamtič*; *srcevnetič*; *mizotišci*; *svečobojni*). Vendar je pojav že ob prvem dotiku tako očitno okrepil v smešno smer, da tu ni šlo več za ironično rabo uglednih izrazov, temveč za pravo karikaturo besed. Tako je tu že prestopil svoj sistem parodističnega obračanja visokih besed v nasprotno stilno funkcijo.

Druga, prejšnji na prvi pogled nasprotna jezikovna plast Jenkove pesnitve je obsežnejša in v takratnem slovenskem pesništvu nova. To plast bi lahko imenovali razumniški žargon. Celotna zgodba je postavljena v usta pripovedovalca, ki nam o njej poroča in jo nenehoma komentira. Pripovedovalec je pesnik sam, v prvi osebi. Vendar le red-

[29] Morda je tudi s pretiranim palataliziranjem hotel parodirati ugledne fonetične arhaizme (npr.: *drazi bravci*; *hudi jezici; druzim*, itd.).

ko nastopa kot pesnik (npr. ob prejšnji jezikovni plasti), ponavadi govori kot nekdo, ki je vse prej kot navdihnjeni glasnik muz. Ljubezensko zgodbo pripoveduje, kot bi o njej poročal naravoslovec, fiziolog ali fizik, kadar učeno, a vendar čisto pogovorno razpravlja o svojem predmetu. Že v prvi kitici zgodbe zavzame držo takega učeno kramljajočega poročanja:

> Iz daljnih krajev pridejo novice,
> (prisežem ne, da iz Francoskega),
> da, če dotakne roka se ročice,
> to mrtvim mizam c'lo življenja da,
> tako, kot — vrag! izgleda ni dobiti,
> za zdaj ga morate mi odpustiti.

Ko predstavi glavnega junaka, prav tako govori v prirodoznanstvenem jeziku o njegovi razmnoževalni kreposti, ki jo dokazuje z dolgo črno brado in z zdravniškim mnenjem. K strokovnemu žargonu spada seveda najprej množica tujih gesel ali izrazov, ki jih Jenko mirno zapiše v svoj ep (npr.: *virtus prolifica*; *električnost*; *elektrika telesa*; *fluidum*; *silogizem*; *ergo*, *viribus unitis*; *verum tamen*; *publikum*; *aventure*; *ruine*; *frak*; *epos simplex*; *retoriš*; *misforčn*). Toda bistvo učenjakarskega žargona ni samo v posebnem slovarju besed, temveč v brezhibni logiki, pedantnem dokazovanju in formalni objektivnosti, ki se hkrati same sebe ogledujejo in si močno ugajajo. Tej značilnosti Jenko zadosti s celo vrsto razpravljalnih fraz, od trdilnih in dokazovalnih pa do tistih, ki so v navadi pri poudarjanju dvoma, nevednosti ali umika pred lastno sodbo. Na primer: *ker znano je . . .*; *ker vemo . . .*; *to je naravno . . .*; *i tako naprej*; *gotova je resnica*; *ga potrdi c'lo dokazek nov*; *mi bi jim s silogizmom to skazali*; *je ergo tudi . . .*; *torej*; *namreč*; *sicer*; *mende*; *za pričo 'mam*; *dve priči zadostite*; *zoper njega to spričuje*; *da vzrok je*; *kateri vzrok je tukej bil, ne vemo*; *izgleda ni dobiti*; *gotovo reči pač mogoče ni*; *je tudi pred ko ne verjetno*; *znabiti, da s tem rekli smo preveč*. Gojeni relativizem učenjakarskega poročanja je ponekod prignan do znanega stopicanja na istem mestu:

> Al' kaj da miza dans plesati noče?
> Ne vemo, če verjeti je, al' ne,
> al' vemo vsaj, da ni prav nemogoče,
> kar se med družbnike raztreslo je:
> da Jaka fluidum je ves odvodil,
> ker vedno druzim je po nogah hodil.

Celotni pesnitvi je Jenko torej nadel okvir nekoliko karikiranega učenjakarskega žargona in skozi ta medij pokazal ljubezensko zgodbo med Jakom in Lenko. S tem je storil nekaj: iz epskega sloga je odstranil poetične prvine in jih nadomestil z intelektualistično prozaičnim žargonom iz fiziologije, fizike, prava itd.

Pri razdiranju poetičnega izraza klasične in romantične epike pa ima v Ognjeplamtiču še odločilnejšo funkcijo tretja jezikovna plast. To je plast živega ljudskega govora, plast vsakdanje, neolepšane ljudske govorice. Najprej spadajo sem ljudske pogovorne fraze in izrazne navade (npr.: *kopita je pobral; si brusijo jezike; ni glave si ubijala; zastavim srajco; da para nima; sam vrag ve; za zamero prosimo; vse povrh povem; zajčji frak; jojme*). Zelo vidne so ljudske tujke (npr.: *bolcar; farucelj; štacuna; brada biksana; posebne baže človek*). Prav tako srečujemo izrazne robatosti, primitivizme, barbarizme in vulgarizme (npr.: *kvasanje; kislica* [na obrazu]; *babe; nanjo lopi; nato se čuje cmok i cmok; roka ... v tami ribe je lovila; bi odrekáli*). Več animalizmov smo že omenili. Na nekem mestu zelo neposredno ironizira deminutivne lepotije in pretirano spodobnost pesniške besede:

I preden svečo Lenčika upihne,
obrne k Jakotu se še na smeh,
ugasne luč i tak glasno izdihne,
da glasen jek zasliši se na tleh:
čez posteljo na tleh devica stopi,
al' oh! spodtakne se i nanjo lopi.

Kaj lopi! Muza, al' se ne sramuješ,
da tak neotesano govoriš,
ko take aventure popisuješ,
ki jim enacih koj spet ne dobiš?
»Al' oh! spodtakne se i rahlo padka,«
veliko bolj bi b'la beseda sladka.

Posebno močan vtis živega govora, ki se ne meni za pravopisne in pravorečne norme knjižnega jezika, napravi fonetična svobodnost, ki jo Jenko daje pisani besedi. Sem spadajo predvsem gorenjske vokalne redukcije in asimilacije, ki se jih drži v tolikšni meri, da ne moremo več govoriti o navadnih elizijah. Na primer: *tud; skor; včas'; kvišk'; kmal'; neb'; poznej; tac'ga; s'cer; c'lo; z'lo; olikan'ga; več'del; kih; b' ble; vse štir' s' odbije; kdo kol'; koj; zdej; tukej; skorej, tjekej;*

skupej; mende; uno; unkraj; rokovice; nogovice. Prav ta glasovna svobodnost daje branemu besedilu posebno barvo. Tudi v morfologiji avtor popušča ljudskim dialektičnim navadam (*nar veči; nar mastnejši; na njihni strani; dve se vidite nožici; dve bele krijete ju nogovici; Jakotu; kafeta*). Vse to je bil jezik, poln vonja po vsakdanji, nelepi, nespodobni in neugledni ljudski govorici, ujeti v narečje ali celo v vaško predmestni slang. Tak jezik je bil popolno in hoteno nasprotje tistega »poetiškega« jezika, kakršen je spadal v takratno zamisel slovenske umetne epopeje. Bil je tudi očitno nasprotje Prešernovi jezikovni praksi in teoriji.[30]

Toda Jenkove opozicijske kretnje s tem še niso izčrpane. Njegova parodistična volja se ni ustavila samo pri snovi in jeziku, temveč je zavestno zajela tudi sestav ter zgradbo pripovedi. S tem je posegla v najbolj otipljivo estetsko tkivo epskega pesnjenja, v tkivo, ki je zaznamovalo pesniško zvrst, določalo žanr. Tisto, kar daje Jenkovemu sestavu pripovedi že na prvi pogled najbolj vidno obeležje, so digresije. Njegovi odstopi od toka glavne zgodbe so tako rekoč nenehni. To so nagovori na bralca, vljudnostna opravičila, pojasnila o osebah, dogodkih, položajih in še o marsičem. Take digresije so krajše ali daljše, pojavljajo se lahko v vsakem trenutku, brez slehernega reda. Proti koncu zgodbe in njene vse večje napetosti so celo obsežnejše, v celoti pa zavzemajo skoraj polovico pesnitve. S tem je epska črta glavnega dogajanja — kljub svoji dosledni rasti v sklepni vrh — neštetokrat pretrgana in izgubljena, bralčeva pozornost pa prebujena iz epske iluzije k opazovanju pesnikovega početja ali k humornemu razmišljanju o mnogih zadevah, ki jih sproža njegovo komentiranje.

Avtorjeve zastranitve so najčešče izpolnjene z »moraliziranjem«, ki poteka v dve smeri. Včasih se njegova misel nenadoma zdrzne pred nečedno dogodivščino, se ustraši »slabega zgleda«, ki bi utegnil škodovati mladim srcem, vztrepeta pred onostransko kaznijo ali pa jezo hudih »faruceljnov«.[31] Seveda so vsa ta moraliziranja ironična in vse kretnje, ki jih napravi, imajo namen ponorčevati se iz klerikalnega

[30] Prešeren se ni uprl samo kultu pastirskega in kmečkega jezika (Nova pisarija, 1831), odpor je čutil tudi do nekultiviranega narečja, npr. ljubljanskega, kot pričajo spomini njegove hčere (Ernestina Jelovšek, Spomini na Prešerna, Ljubljana 1903, s. 39). Njegov somišljenik, estet in filolog Matija Čop je leta 1833 posebej poudaril, da »kmečka govorica sama po sebi še ni slog«.

[31] Ognj., 14, 41, 45.

skrbništva nad pesništvom. Ponekod si z nagajivim miselnim prenosom dovoli, da ob ognju Jakove in Lenkine ljubezni narahlo opeče še kakega duhovnika, svetnika ali nuno.[32] Druga, vidnejša in bolj bistvena smer njegovega modrovanja pa velja literarno estetskim vprašanjem, predvsem epu in še posebej — digresiji sami. Digresijo Jenko obsoja. Obsoja jo v imenu tiste klasične estetske norme, ki epu ukazuje sklenjenost in enotnost dogajanja, prepoveduje pa zastranitve v podroben popis ali v razmišljanje. En sam primer:

> Predolgo pač postalo bi berilo,
> da od junaka vse, kar znam i vem,
> povedal bi; zato bo zadostilo,
> da le ob kratkim vse povrh povem;
> i dolgo tù tako ne gre kvasanje,
> ker epos dalje dirja, terja djanje.[33]

Seveda so tudi njegovi klasicistični nauki o epu zapisani ironično in obrnjeni proti tem pravilom. Tega ne pove samo ton, v kakršnem so povedani, temveč vedno novo in novo zahajanje v digresije kljub razpravljanjem o njihovi škodljivosti. Zastranjevalni postopki postajajo torej vse bolj jasna, ponavljajoča se igra na dve strani, z bralcem in z epsko zgradbo. Ta igra ni več nekaj obrobnega, temveč je osrednji del pripovednega sistema, njegova druga glavna os. To pa pomeni, da je Jenko takratni vodilni estetski zakon epopeje, o kateri se je toliko pisalo, zakon o »edinosti in sredotočju« prevrnil na glavo. Zadevo je vnesel v besedilo tudi kot teoretično vprašanje in se opredelil do njega. S tem je svoji komični pesnitvi dal literarno programsko noto. Hkrati pa je prav s takim postopkom poudaril parodistični namen celotnega dela. Jenkova izjemna usmeritev zoper klasično estetsko normo postane še posebej nazorna tedaj, če jo primerjamo z Levstikovo

[32] N. m., 32, 26.

[33] 10:

> zatorej drazi bravci pripustite,
> da pripovest zopet poprimemo;
> sicer c'lo cenzorjev kater' poreče,
> da nam retoriš Hipokrena teče.

45:

> devicam našim pač v glavo ne gre;
> mi bi jim s silogizmom to skazali,
> al' epos simplex ž njim bi odrekali.

smerjo. Samo nekaj let starejši kritik, ki je prav tedaj (1855 v oceni Valjavčevih Pesmi) zgradil estetske temelje svoji kritiki, je sprejel tako rekoč celotni sistem klasične estetike in od tod razvijal kritiko, usmerjeno k realizmu.[34] Jenkova pot k realizmu gre torej iz čisto drugih izhodišč, tako da lahko govorimo od 1855 naprej o dveh različnih tokovih realizma, klasičnem in modernem.

Zanima nas še vprašanje: s kakšnimi razlogi je Jenko tako drzno sprevračal vse te vsebinske in izrazne navade tradicionalne epike ali »visoke pesmi«, kot je nekje pojavu rekel sam. Razlogov ne našteva. Toda poglavitni strukturni zakon, ki se nam je pokazal v zgodbi, osebah, jeziku in zgradbi pripovedi, je parodistična inverzija, opravljena z zornega kota vsakdanje življenjske resničnosti; bolj točno, resničnosti v njeni čutni, empirični, nehumanizirani, filozofsko neosmišljeni podobi. Ta vidik ni razdrl samo veličastja zgodbe, junakov, jezika in enotne zgradbe, temveč celo enoviti, suvereni način pesnjenja. Proces ustvarjanja ni nagnil le na humorno stran, temveč ga je razdvojil v pisanje in opazovanje pisanja, še več, v iskanje besede in ironičen opis tega početja:

> Tak ob izrazih misel se ovija,
> kot ob pomladnjim cvetji vetra piš...

Končno pa je Jenko sam v 47. kitici, tik pred zadnjim, najbolj fiziološkim in najmanj poetičnim prizorom razkril ne le izhodišče in smer, temveč tudi utemeljitev svoje parodije:

> Tu nehaš ti nebeška fantazija,
> resnici slavno zmago prepustiš.

Vse, kar je drastično preobrnil s to svojo parodistično poemo, je torej preobrnil v imenu zmage resnice nad pesniško domišljijo in lepoto. Stiha bi bil lahko postavil za moto temu početju.

S svojo komično poemo je Jenko res izrazito zaznamoval mejni prostor med epsko »fantazijo« in epsko »resnico«. Če pojmoma damo realno zgodovinsko vsebino, bi temu prostoru morali reči prehodni prostor med slovenskim romantičnim epom in realistično prozo. Jenko

[34] Prim.: Boris Paternu, Nastanek teorije realizma v slovenski književnosti, Slav. revija, 1963, s. 153—180.

je z drznim, humorno parodističnim obratom do kraja razdrl celotno strukturo klasičnega in romantičnega epa hkrati. S tem je v našem pripovedništvu ustvaril izzivalno praznino. Praznino zato, ker je bilo njegovo delo predvsem protispev, bolj opozicija proti vsem trem pesniško pripovednim tipom kot pa razvojno nova, samostojno živeča ali celo umetniško polna struktura. Vendar tudi izzivalne odprtosti ljubezenskemu in jezikovnemu verizmu ne kaže prezreti, saj prav to dvoje kaže že žive znake bodočega realističnega sloga in nove pripovedne zvrsti — proze.

Simon Jenko je torej na Slovenskem prvi načrtno in dosledno demontiral vizijo klasičnega ter romantičnega epa. Prek začasne praznine je tudi prvi prispel do izrazito nove pripovedne zvrsti. Tri leta po Ognjeplamtiču se je v Slovenskem glasniku pojavila njegova realistična novelistika, ki ima že pomembne psihološke dimenzije (*Tilka, Jeprški učitelj,* 1858). V obeh novelah gre za junaka, ki je neznaten in nepomemben človek sredi dokaj bednega ter vsakdanjega podeželskega sveta. Humor in ironija v obeh delih še vedno obstajata, dopolnjuje pa ju problemska in tragična črta. Po drugi strani pa se njegovo ustvarjanje prav v istem času obrne k čisti, razpoloženjski krajinarski liriki *(Obrazi).* Iz opisane praznine, ki je ostala po demontaži epa, je dal Jenko Slovencem prvo novelo v pravem pomenu besede in lirsko pesem, ki je bila predhodnica impresionizma.

Ognjeplamtič je takrat mogel iziti samo v osmošolskih Vajah. Vendar je prav iz kroga vajevcev izšla vrsta prozaistov. Ta skupinski prehod k prozi, predvsem k humoristični in ironični prozi ter novelističnem »antiheroju«, je verjetno pospešilo Jenkovo drastično razvrednotenje epa leta 1855, zatem pa njegov prvi in uspešen korak k noveli.

II

Nadaljnje vprašanje, ki se pri vsem tem odpira, je vprašanje tujih literarnih pobud ali zgledov, ki so sproščali, do neke mere pa tudi usmerjali Jenkov tako radikalni obrat od visoke epike. Slovenska literarna zgodovina se je problema dotaknila doslej le mimogrede. Njene namige in slutnje je treba preveriti in dognati vsebino, kakršno dopušča pozornejša primerjava del. Raziskavo bo treba naravnati predvsem v dve smeri.

Na prvo je opozoril že Jože Glonar, ko je ob Jenkovi pesnitvi bežno pomislil na Blumauerjev vpliv.[35] *Johannes Alois Blumauer* (1755—1798), dunajski eksjezuit, prostozidar, privrženec jožefizma in svobodoumen razsvetljenec je s svojo travestijo Vergilove Eneide (*Abenteuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert*, Frankfurt, 1783) postal znan tudi zunaj avstrijskih in nemških meja, njegov vpliv pa je prav s tem delom segel tudi še daleč v 19. stoletje.

V dolgi pesnitvi, obsegajoči devet poglavij (Buch I—IX) in prek 3600 stihov, je Blumauer ohranil epsko ogrodje Vergilove Eneide. Tudi njegov Enej se umakne s svojimi vojščaki iz premagane Troje, blodi po morjih in tujih deželah ter naposled prispe v Lacij, da bi ob Tiberi opravil svoje poslanstvo: tu naj bi ustanovil novo državo z blestečo rimsko prihodnostjo. Ohranjene so tudi znane postaje in dogodivščine junakove poti, na primer: ljubezensko doživetje s kartaginsko kraljico Didono, ki po junakovem nenadnem odhodu napravi samomor; Enejevo srečanje s Sibilo, ki ga popelje čez Stiks, da mu pokaže onostranski Orkus, Tartar in Elizij; naposled srečanje s kraljem Latinom, ki mu je voljan dati svojo hčer in zemljo, tako da Eneja čaka le še zmagoviti boj z dekletovim zaročencem Turnom. Tudi poglavitna gibala zapletov in razpletov Enejevih zgodb ostanejo v rokah starodavnih bogov; v težave ga vedno znova zapleta sovražna Juno, iz njih pa ga rešuje mati Venera.

In vendar je vso to vsebino veličastne Vergilove pesnitve, ki je veljala za vzor zahodnega epa, Blumauer obnovil samo zato, da jo je lahko razvrednotil, osmešil, travestiral. Notranji obrat v travestijo je opravil s pomočjo cele vrste vsebinskih in oblikovnih postopkov, ki jih tu seveda ni mogoče podrobno pregledati, našteti kaže samo najvidnejše.

Zelo očitni in skrajni so vsebinski obrati pri označevanju oseb. Antični bogovi in Vergilovi junaki tudi pri Blumauerju nastopajo s svojimi nekdanjimi imeni in s svojimi nekdanjimi epskimi funkcijami, vendar je njihova vzvišena ali junaška vsebina hkrati že docela demontirana. Blumauer namreč pomembnim epskim junakom podtakne

[35] Jože Glonar, Simona Jenka zbrani spisi, s. XIV; Ivan Grafenauer, Simon Jenko, SBL, 3. zv., s. 399—400; Anton Slodnjak, Pregled slovenskega slovstva, Ljubljana 1934, s. 208; Anton Slodnjak, Zgodovina slovenskega slovstva II, s. 242.

čisto vsakdanje ljudi, vdane nepomembnim strastem, samopridnim nagibom in bolj ali manj prostaškim navadam. Bogovi njegove Eneide se pravzaprav ne brigajo več za ljudi, raje se ljubijo in poslušajo svoje žene. Te žene, pa naj bo sloveča Venus ali Juno, svoje ljubezenske spretnosti in oblast nad možmi uporabljajo predvsem zato, da lahko spletkarijo z usodami drugih ljudi. Junakinje Blumauerjeve epopeje se najčešče odlikujejo s preprostimi lastnostmi: s čutnostjo, zvijačnostjo, preračunljivostjo in grobostjo. Njegova trojanska Helena ni kaj drugega kot »vzor vseh vlačug«. Očarljiva libijska kraljica Dido kadi, pije in ljubi, ko pa ji ljubimec Enej uide, preklinja. Prerokinja Sibila je lakotna na denar in darove. Podobno je z moškimi junaki. Eol je navaden malopridnež, Palinur pijanec, Haron podkupljiv brodnik itd. Tudi Enejeva četa slavnih Trojancev v resnici ni kaj drugega kot potepuško krdelo dobrih jedcev, uspešnih pivcev in lahkoživcev. In Blumauerjev Enej sam, glavni junak epopeje, je le razvajen, uživaški potepuh, ki se rad baha in lepotiči, še raje pije in ženskari, najraje in najbolj pa skrbi za svoj želodec. Veliko poslanstvo, ki so mu ga namenili bogovi, mu ni dosti mar. Zanj delajo vedno drugi in samo odločitve drugih pokrivajo njegovo strahopetnost ter vsestransko duševno omejenost. Skratka, Blumauerjev Enej je popoln antiheroj, je le še razlog za avtorjev drastični smeh in posmeh veličastnemu epskemu imenu, ki je ostalo izpraznjeno in smešno spričo svoje prave, ničeve vsebine. Sprevračanje resnega Eneja v smešnega Eneja, veličastnega junaka v komičnega junaka je postopek, ki nam najboj nazorno odkriva Blumauerjev sistem vrednostnega obračanja ali travestiranja starodavne Eneide. Travestiranja zato, ker je zunanjo vsebino Vergilove epopeje ohranil, njeno pravo notranjo vsebino pa razdejal in nadomestil z nasprotno vsebino, ki je iz prejšnje naredila prazen, smešen literarni obrazec.

Drugi vidnejši postopek, ki prav tako pomeni komično demontažo Vergilovega sveta, lahko ugotovimo v anahronističnem srečanju dveh popolnoma nasprotnih in nezdružljivih civilizacij: antične in sodobne, moderne. Blumauerjeva Venus ni samo Venus, temveč postane hkrati »gospa Venus«. In Zeus je zdaj »gospod Zeus«, ki meščansko mirljubno poseda na svojem baročnem iztrebljevalniku. Jupiter ima dvornega kurirja in ta nosi njegove ali Junonine depeše v svet; Junonina hišna pa se nosi po najnovejši pariški modi. Glavni junak Enej postane »musje« (monsieur) Enej. Včasih stopi tudi v kavarno, da pre-

lista časopise in iz njih prebira zgodbo o sebi. Z libijsko kraljico Didono sede za igralno mizo, da vržeta marjaš. Ko ga išče sel bogov Merkur, da bi ga opomnil na veliko poslanstvo in pognal s Kartagine, ga zaloti na kanapeju, kjer lenari in mirno pije svojo čokolado. Slavni Enejevi Trojanci so navadni »trojanski kadetki«, ki iščejo dekleta, plešejo nemške valčke ali igrajo partije whista. Celo antični Had je hudo posodobljen: ob njem stoji carinarnica. Vsa ta vsakdanja civilizacija temeljito razdira Vergilov visoki antični svet, ki ostaja le še ime in smešen, čisto zunanji literarni dekor brez ustrezne vsebine oziroma z vsebino, ki ga razveljavlja. Pojav je K. Krejčí opisal takole: »Z bistrim smislom za komiko prenaša razsvetljenski Dunajčan vse na nižje ravnine z anahronističnim presajanjem v svoj čas in v meščansko okolje.«[36]

Seveda ne moremo mimo spoznanja, da gre pri Blumauerjevem sprevračanju Vergilovih junakov in Vergilovega civilizacijskega okolja v bistvu za enak postopek. V enem in drugem primeru je travestijski ekvivalent tak, da tradicionalno literarno strukturo izprazni in formalizira do skrajnosti, z docela nasprotno življenjsko vsebino pa jo napravi za nesmiselno in smešno. Ta postopek zajema vse plasti dela sploh, od oseb, okolja in dogodkov pa do jezika. Ti drzni demontažni obrati so s svojimi skupnimi in končnimi posledicami morali privesti do menjave prvotnega žanra, Vergilove pesniške zvrsti sploh. Heroična epopeja se je spremenila v komični ep. Komični ep pa je zunanje vsebinsko naličje tradicionalne epopeje obdržal samo zato in samo toliko, da jo je lahko razveljavil, osmešil, travestiral.

Blumauerjeva Eneida pa ni samo posmeh antičnim bogovom ter junakom. In ni samo posmeh svetim pesniškim zgledom takratnega časa, kamor avtor ni uvrstil le antikiziranega okusa 18. stoletja, temveč vse oblike literarnega lepoumništva sploh, z wertherjanstvom vred.[37] Namen njegovega dela je bil širši in je segal daleč čez meje literarne travestije. Novejše zgodovine, sodobne družbe in moderne civilizacije ni vmešal v ep samo zato, da bi z njimi osmešil Vergilov vzvišeni literarni model. Blumauer je hotel spregovoriti tudi s sodobnostjo sámo in obračunati s tistimi njenimi zablodami, ki so daleč zunaj literature.

[36] K. Krejčí, s. 120.

[37] Dido napravi samomor tako, da nastane prava parodija Wertherjevega početja.

Tako se mu je besedilo razraslo v široko zasnovano satiro, ki je presegla namene literarne travestije in si jih celo podredila.

V vsebinskem pogledu je ta satiričnost zelo mnogovrstna in obsežna, skoraj enciklopedično vsestranska. Njene kritične in humorne osti se zabadajo v neštete majhne ali velike pojave. Nemirno preskakujejo od najbolj lokalnih snovi (npr.: ženska moda, moško lepotičenje, družabne igre, lov, jedi) prek cele vrste stanovskih navad ali tém (npr.: jus, filozofija, estetika, teologija, medicina, časnikarstvo, strategija, oblast) pa vse do osrednjih moralnih, političnih in idejnih vprašanj časa. Kljub mozaiku snovi pa je glavna satirična ost toliko izrazita, dosledna in izzivalna, da delu zagotavlja enovit, jasno poantiran idejni učinek. Njeno najgloblje izhodišče je odpor zoper sleherno tiranijo, pa naj bo duhovna, politična, vojaška, rasistična ali rodoljubna, in njeno temeljno načelo je človekov »jus naturae«. Avtorjeve simpatije so na strani uporniških duhov človeške zgodovine, vse od Husa in Lutra do J. J. Rousseauja. Najvidnejša smer njegovih satiričnih zagonov, ki izhajajo iz tega miselnega položaja, kaže na katoliško cerkev, naravnana je zoper njene dogme in ustanove, od najvišjih do najnižjih. Poglavitni satirični udarec velja papeštvu in vsemu, kar se je znotraj te institucije nabralo mračnega, oblastniškega, nasilnega, pridobitniškega in nesnažnega. Blumauerjev Enej — z vsemi svojimi nečednimi lastnostmi — je v resnici praustanovitelj Vatikana. Naziv, ki mu ga daje avtor kot ironični epiteton constans je »pius Aeneas«. Že ta naziv kaže k priljubljenemu imenu svetih očetov. Drugi glavni udarec meri zoper cerkveno inkvizicijo oziroma zoper podaljške inkvizitorskega duha v sodobno teologijo in njeno nasilje nad filozofijo. Tretji vidnejši sunek velja verskim redovom: dominikancem, frančiškanom, uršulinkam in različnim menihom, predvsem pa jezuitom in dvomljivemu zaledju njihove probabilistične moralke. Nič manj gorak ni avtor pojavom vsakdanje »farške« nemorale ali oblastništva nad ljudmi.

Tisto, kar je Blumauerjevi literarni travestiji in družbeni satiri lahko zagotovilo močan, širok in razmeroma dolgotrajen odmev, je bil strastni radikalizem. Njegov posmeh ni poznal meja, pa naj je šlo za antične bogove ali za vzvišeni model epike. Za ta posmeh je izbiral najbolj drastična sredstva, ne da bi se menil za kakršnakoli pravila takrat veljavnega okusa. V prizorih na satanovem vrtu pusti zavladati novo, do kraja heretično estetiko, lepoto, ki je »abscheulich schön« in

ki brez pomislekov druži »lepo z grozljivim«.[38] Vrh travestijskih sunkov pomenijo popisi krvavih bojev med Enejevo in Turovo vojsko v zadnjem poglavju. To ni več samo opis boja, temveč drastična anatomija »velikega klanja«.[39] V prikazovanju inkvizicije pred peklom in satanove kuhinje v peklu, ki jo vodi železnosrčni pater, pa se spusti vse do skrajno nebrzdane, fantastične groteske.[40]

Seveda ni mogoče mimo misli, da na dnu Blumauerjeve travestijske skrajnosti in satirične drznosti živi voltairjanski duh, utripa odmev voltairjanskega radikalizma. Še več, obstaja most naravnost k *Voltairjevemu* komičnemu epu, k znameniti parodiji *La Pucelle D'Orléans* (1755), torej k delu, ki je prav tako rezko razdiralo ustroj veličastnega nacionalnega epa in hkrati brezobzirno obračunavalo z despotizmom katoliških dogem in ustanov, mladini stoletja pa dajalo v roke katekizem svobode. Blumauerjeva Eneida je tega uporniškega duha na svoj poseben način prenašala v naš srednjeevropski prostor. Tu je lahko še dolga desetletja po nastanku izžarevala določene idejne in literarne pobude. Seveda ne kot pesniška umetnina, saj v pravem pomenu besede to ni bila niti ni hotela biti, temveč kot pobuda ali izzivalni zgled vsem tistim kasnejšim položajem, v katerih se je začutila potreba po satiričnem razveljavljanju utrjenih norm v pesništvu pa tudi v politiki. Še posebej je bil Blumauerjev zgled vabljiv v trenutku, ko je prišlo do močnejše menjave v nazorih o epiki. Na Slovenskem

[38] Virgils Aeneis. Travestirt von Aloys Blumauer. Dritte Auflage. Wien 1808, 1809, Buch VI, kitica 100.

[39] Aeneis IX, 22: avtor sam imenuje ta boj »veliko klanje«, kjer se delata »pečenka« in »omaka«; enega »trančirajo kot kopuna«, drugega »anatomizirajo kot zajca«, tretjega »razkosujejo kot lososa«. Ali v IX, 32: Turnus s svojim kopjem zabode velikega nasprotnika v vrat, ga »kot netopirja« vzdigne v zrak in ga vrže v sovražni tabor za »junaško pojedino«. Ali v IX, 38: Turnus porine nasprotnikovemu vojščaku svoje kopje skozi želodec do dvanajsternika in najde tam še toplega kopuna, ki ga je nesrečnik malo prej pozajtrkoval.

[40] N. m. VI, 93—98: tu najdemo med nadevanimi advokati, mehko kuhanimi oderuškimi dušami, sesekljanimi knezi, Aristotelom v zelju itd. tudi pečene trebuhe kardinalov, nasoljene prelate itd. Ali v VI, 118: sestradani in pobesneli psi žro možgane iz človeških lobanj (meri na izkoriščevalske ponatiskovalce del). Ali VIII, 55: v kovačnici vatikanskega orožja najdemo prizor, ko kiklopska postava drži z žarečimi kleščami krivoverca za ušesa, ga pritiska na nakovalo, visoko dviga težko kladivo in udarja, da iz lobanje brizgajo možgani v iskrah.

se je to zgodilo v petdesetih letih 19. stoletja, in sicer najizraziteje pri Simonu Jenku.

Jenkovo srečanje z Blumauerjevo Eneido sodi v ljubljanska dijaška leta 1853—55.[41] Čeprav o tem literarnem srečanju nimamo neposrednih vesti, lahko domnevamo, da ni bilo čisto naključno. Mladi pesnik je po prihodu v Ljubljano jeseni 1853 doživljal velike sproščujoče notranje premike. Iz biografije, ki jo je po pesnikovem dnevniku (danes izgubljenem) sestavil njegov brat Ivan, lahko o takratnem Jenku povzamemo naslednje. Za njim so bile »ozke ojnice« novomeških časov, za njim je bila provincialna, »po starem kopitu urejena samostanska šola«, ki jo je težko prenašal, za njim prijazna, a verjetno vse bolj utesnjujoča skrb strica, frančiškanskega patra in profesorja Nikolaja, ki je »ravnal in vodil celo njegovo izobraževanje.[42] Šele v ljubljanskem okolju, ki je bilo v družabnem, kulturnem in literarnem pogledu mnogo spodbudnejše, se je lahko sprostila njegova resnična narava. Narava, ki je bila čutno radoživa, čustveno tenkoslušna, intelektualno ostra, nemirna in skeptična, v odnosu do sveta pa vse prej kot trpna ali konvencionalna. Marsikaj je storilo tudi srečanje s Heinejevo poezijo, kar postavlja France Bernik prav v ta ljubljanska leta.[43] Spremembe so morale biti res močne in nagle, da je konec 1853 v svoj dnevnik zapisal: »To leto je preobračalo.«[44] Ustrezne spremembe opazimo tudi v Jenkovi ljubljanski poeziji. V ljubezensko pesem so mu vdrli radoživi, izzivalni, ironični in parodistični toni, rodoljubna lirika pa je dobila novo, izjemno radikalno, revolucionarno noto. V pesmi *Na zbiranje* najdemo sarkastično ironične kretnje zoper človekovo podložništvo cerkvi in dinastiji.[45] Tudi zunaj Ognjeplamtiča obstaja torej cela vrsta psiholoških, idejnih in literarnih znakov, ki kažejo, da je moral biti takratni razboriti Jenko za Blumauerjevo travestijo in satiro več kot dojemljiv. Poseg po njej

[41] Ivan Grafenauer, n. m., s. 399: navaja Blumauerja med Jenkovim »nešolskim berilom«.

[42] Ivan Jenko, n. m., s. 4—6. Te Jenkove psihološke in ustvarjalne premike je pozorno obdelal France Bernik v knjigi Lirika Simona Jenka, Ljubljana 1962, s. 79—91.

[43] France Bernik, n. m., s. 153—154.

[44] Ivan Jenko, n. m., s. 6.

[45] Na zbiranje, Vaje II (1853), ZD I, s. 168.

bi bil čisto skladen s pesnikovo splošno notranjo naravnanostjo. Brez dvoma je tudi njegov epski okus doživel znatne spremembe. Medtem ko je v Novem mestu pod stričevim mentorstvom bral še Tassov Osvobojeni Jeruzalem, ki ni bil brez zvez s poetiko Vergilove epike, in Fénelonovega vzgojno moralističnega Telemaha, mu je čas nemirnega »preobračanja« potisnil v roke Blumauerjevo, v leposlovnem in vzgojnem pogledu heretično Eneido. To ni bilo samo srečanje z lahkomiselno ali dražljivo frivolnostjo, kot je menila naša starejša literarna zgodovina, temveč tudi srečanje z duhom voltairjanske satire zoper literarno konvencijo in zoper črno duhovno tiranijo.

Koliko odtisov je Blumauerjeva travestija pustila v Ognjeplamtiču, nam lahko pove samo natačna primerjava obeh besedil. Pri tem pa kaže najprej opozoriti na tiste lastnosti, ki deli temeljito ločijo.

Jenkovo delo nima nikakršne zveze z epskim prostorom niti s časom niti z osrednjo zgodbo obsežnega Blumauerjevega epa. Saj je Jenkova kratka ljubezenska zgodbica z glavnima osebama vred postavljena čisto drugam, v krčemsko in štacunarsko resničnost malomestnega ljubljanskega sveta, kakršen je bil sredi 19. stoletja. Tudi prijem, ki določa literarno zvrst, je drugačen. Blumauer ohranja zunanjo vsebino Vergilovega epa, je nanjo privezan, čeprav jo preoblači v nesmisel, jo travestira. Jenko je glede snovi nevezan, njegova zgodba je nova. Vendar je taka zato, da smeši takrat veljavne epske vzore, je njihov protispev ali parodija. Kot parodija ohranja samo posamične izrazne prvine osmešenih epskih struktur, da jih zaznamuje. Med bistvene razlike sodi še razmerje, kakršno obstaja pri enem in drugem avtorju med literarno satiro (tj. travesijo oz. parodijo) in neliterarno, splošno družbeno satiro. Jenko sicer tudi seže čez rob literarne v družabno in družbeno, predvsem protiklerikalno satiro, vendar se pri tem zelo omeji, tako da je daleč od Blumauerjevega razsvetljenskega, vsestranskega satiričnega mozaika. Prav tako ni mogoče prezreti razdalj v osnovnem tonu obeh komičnih epov. Jenkov humor je lahkotnejši, okretnejši, čeprav ni brez kritične teže in ne brez hotenih izzivanj s frivolnostmi. Blumauerjev satirični smeh je trši, bolj robat in ponekod surov, mestoma poln baročne groteskności. Navsezadnje pa se deli ločita tudi v zunanji obliki. Blumauer uporablja septimo z menjavo jambskih osmercev in sedmercev ter z rimo ababccd. Jenko si je izbral sekstino z menjavo jambskih enajstercev in desetercev ter z rimo ababcc.

In vendar ni mogoče prezreti cele vrste sorodnosti med pesnitvama. Šele pregled teh stičišč nam lahko odgovori na vprašanje, koliko je Blumauerjev ep res vplival na Jenkovega, kakšne odmeve je pustil v njem.

Prvo in neutajljivo stičišče obstaja že v samem začetku pesnitev, v njunem uvodnem epskem impulsu. Oba avtorja si izbereta — po zgledu Iliade, Odiseje ali Eneide — klasični pripovedni nastavek, ki naj predstavi glavnega junaka in nakaže njegovo usodo, hkrati pa nagovori muzo (invocatio). Toda ta vzvišeni epski nastavek, skozi katerega so nekoč kot skozi svečani portal stopali pred naše oči mogočni Ahil, Odisej ali Enej, uporabita Blumauer in Jenko z ironičnim namenom. Visoki pripovedni impuls napolnita z docela nasprotno vsebino: skozi svečani epski portal pošljeta na prizorišče junaka, ki ni več junak, temveč človek po nizki, vsakdanji, banalni meri. Tudi pesnikov odnos do junaka — pri Blumauerju do Eneja, pri Jenku na začetku do Jazona, Ognjeplamtičevega prednika — je vse prej kot spoštljivo resen. Veličastni epski uvod postane ob tako zasukani vsebini komičen, spremeni se v formalni obrazec brez vrednosti oziroma v predmet satire. Jenkov vstop v satirično inverzijo ne more skriti Blumauerjevega zgleda. Podobnosti med uvodnima kiticama so pregledne:

Es war einmahl ein großer Held,
der sich Aeneas nannte;
aus Troja nahm er's Fersengeld,
als man die Stadt verbrannte,
und reiste fort mit Sack und Pack,
doch litt er manchen Schabernak
von Jupiters Xantippe.

Ko Jazon z ropom zalega dekleta
iz Kolhide kopita je pobral,
po kopnim i po mokrim mnoge leta
je blodil i je mnogo rev prestal;
se zadnjič bliz Golovca je ostavil,
i tu Ljubljano belo je postavil.

Kot Blumauer Eneja tako tudi Jenko svojega Jazona že takoj v prvi kitici razjunači tako, da ga obremeni z nejunaškim dejanjem, z begom. Pri tem je bistveno, da je beg v obeh primerih označen kot banalno in komično dejanje. Jenko se je ob vstopu v satirično inverzijo tako tesno oprijel Blumauerjevega postopka, da je na odločilnem mestu, se pravi pri glagolski oznaki dejanja, sprejel celo njegovo frazo: *aus Troja nahm er's Fersengeld = iz Kolhide kopita je pobral.* Jenkovi uvodni koraki v parodijo pa kažejo Blumauerjevo bližino še v nečem: gredo prek travestijskega mostu, namreč prek odlomka antične

zgodbe (v tem primeru argonavtske oz. Evripidove ljubezenske zgodbe o Jazonu in Medeji), preoblečene v šaljivi in nizki slog. Šele v tretji kitici prestopi Jenko iz travestije v parodijo, prestopi k novemu, sodobnemu »junaku«, nekakšnemu daljnemu ljubljanskemu potomcu nezvestega Jazona.

Kljub samostojnemu zasnutku, poteku in zaključku Ognjeplamtičeve zgodbe, ki je neodvisna od Enejeve, tudi nadaljnji *sistem* Jenkovih parodističnih inverzij kaže celo vrsto enakih postopkov, kot jih lahko ugotovimo pri Blumauerju.

Za parodiranje klasične ali romantične veličine epskega junaka si je Jenko, kot smo videli, izbral postopek, s katerim je odstranil slehemo duhovno pomembnost nastopajoče osebe, hkrati pa je poudaril njene telesne, čisto fiziološke lastnosti, seveda take, ki so na ravni zgolj vegetativnih potreb in namenov. Taka metoda fiziološkega opisovanja je zelo razvita prav pri Blumauerju, saj pogostoma opisuje junakovo telesno mogočnost. Njegov Enej ravno s svojimi »mogočnimi prsmi in ledji« gane libijsko kraljico, da se nameni odrešiti svoje vdovske zaveze in se posvetiti temu možu, ki bi edini lahko »pogasil njen ogenj«.[46] Tudi princ Turnus, Enejev tekmec ob kraljevi hčeri Lavendel, nastopi predvsem s svojimi telesnimi lastnostmi. Orisa Turna in Ognjeplamatiča se na nekem mestu docela ujemata, in sicer prav tam, kjer je Blumauerjev fiziologizem najbolj izrazit:

Prinz Turnus war's, von dessen Bart
sie sich ein Heer von Enkeln
versprach, ein Mann von seltner Art[47]

da v Jaku tista je krepost velika,
ki zove se virtus prolifica,
to gosta, dolga brada zna skazati,
i bolj kot treba, marsiktera mati.

Sklep, da gre tu za neposreden miselno motivni in frazeološki stik med Blumauerjem in Jenkom, je več kot upravičen.

Ljubezenski odnosi, ki nastajajo med tako izrazito fiziološko pogojenimi in prikazanimi osebami, ne morejo biti drugačni kot čutni. Pri

[46] Aeneis IV, 6, 7.
[47] N. m., VII, 18.

obeh avtorjih najdemo za ljubezen zelo splošen izraz »ogenj«, ki pa v njunem kontekstu vedno dobi obeležje čisto telesnih želj ali dejanj. Pri Blumauerju je ljubezen vedno popisana v njenih fizioloških znakih. Najbolj izrazite, celo drastične primere te vrste najdemo tam, kjer popisuje ljubezenske odzive kraljice Didone. Izgubo njenega vdovskega miru pokaže s samimi znamenji hude telesne vznemirjenosti. Njeno ljubezensko pričakovanje in doživljanje popisuje z vse bolj grobimi in podrobnimi fiziološkimi naturalizmi.[48] Kakor hitro začnemo razmišljati o literarnih pobudah, ki so Jenkovo parodistično pero sproščale v to smer, res ni mogoče mimo Blumauerjeve »šole« ljubezenskih fiziologizmov. Seveda tu ne kaže biti pretirano drobnogleden in iskati stičišč prav povsod tam, kjer gre za bolj ali manj podobne oznake stvari.[49] Opozoril bi samo na dve mesti, ki ju primerjalna raziskava ne more prezreti. V prvem primeru gre za prizor, ko se srečata Sibila in Enej. Sibila prerokuje tako, da se prepusti hudičevemu navdihu, ki mu Blumauer dá spolno ljubezensko obeležje. Navdih, ki ji ga pošilja hudič, nenadoma spreleti vse njene ude kot »električni ogenj« (elektrisch Feu'r), ki jo strese, da se zvija itd.[50] V drugem primeru gre za prizor, ko Venus nagovarja moža, naj ogroženemu sinu Eneju oskrbi orožje. Svoj namen doseže tako, da ostarelega moža s svojo izkušeno ljubeznijo »elektrizira od glave do pete«.[51] Obe navedeni mesti sta za nas opazni zato, ker se Jenko pri popisu ljubezenskih odzivanj prav tako spušča k fizikalnim primeram in pri tem uporablja celo iste izraze »električnost telesa«, »elektrika«. To drobno

[48] N. m., IV, 16:

Bestaendig fuhr dem armen Weib
ein Juecken durch die Glieder,
bald kam's ihr in den Unterleib,
bald in die Kehle wieder.
Sie lief herum ohn' Unterlaß
wie ein geplagtes Fuellen, das
die boesen Bremsen stechen.

[49] Na primer VII, 50: Enejevo zapeljevanje Latinove hčere, kot to reč vidi v sanjah Turnus; ali VI, 13: Enejevo dvorjenje Sibili, ki z nekaterimi nadrobnostmi spominja na srečanje Jaka in Lenke v trgovini.

[50] N. m., VI, 11.

[51] N. m., VIII, 47.

jezikovno dejstvo samo po sebi ne bi bilo vredno pozornosti. Povedno vrednost pa dobi tedaj, ko se zavemo, da je zadaj sistem parodističnega sprevračanja visoke ljubezni v njeno osmešeno fiziološko nasprotje in da je ta postopek imel oporišče v sistemu Blumauerjeve travestije. Stik se je spet odkril ob neznatnem, toda semantično bistvenem jezikovnem dejstvu. Pogoji za tak stik so nastali zato, ker je Jenko ljubezen hote znižal na raven vsakdanjega vegetiranja in bežne dogodivščine, tako da bi zanjo lahko uporabili enako oznako, kot jo najdemo pri Blumauerju, ko dá Junoni govoriti o Enejevem početju pri kartaginski kraljici: »... sich so nur en passant bey ihr / en Bischen abzukühlen ...«

Človekovo nepoetičnost oziroma omejenost v telesne potrebe je Blumauer poudaril še z drugimi motivi in motivacijami. Največja strast njegovih junakov niti ni ljubezen, temveč jed in pijača. Prva skrb trojanskih vojakov, kamorkoli pridejo, je skrb za jed. Sleherno slavje Enejevih vojščakov se spremeni v gostijo, sleherna gostija pa v žretje (fressen). In to používanje dobrot seže vse do izrazov »gefressen zum zerspringen«.[52] Blumauer se je v svoji antiepopeji hote in z baročno iznajdljivostjo posvetil obsežnim popisom gostij, jedi in pijač. Groteskne konice pesnitve lahko ugotovimo spet prav na teh mestih. Sem spada velika pojedina, ki jo Dido priredi Enejevim junakom. Blumauer si med drugim privošči dolg opis torte, pravega kuharskega čudeža, k prikazuje Trojo v ognju, na vrhu plamenov pa Eneja — iz masla.[53] Tudi Enejeva najgloblja življenjska strast ni ljubezen, temveč jed. Prva in zadnja skrb mu je »sein Magen«.[54] Celo njegovo ljubezensko doživetje označujejo izrazi »ljubezenska lakota« (Liebeshunger), »dober tek« (beym gutem Appetite; mein Süßes schmeckte dir) in »sitost« (du bist meiner satt).[55] Docela v skladu s takim prikazovanjem glavnega junaka so položaji, ko ga Blumauer postavi k važnemu opravilu — k jedi. Celo veliko cerkveno slavnost

[52] N. m., I, 77.

[53] N. m., I, 69. Tudi druga dva groteskna vrhova pesnitve spadata v sorodno tematsko področje. To je groteskni popis satanove kuhinje, ki jo vodi pater Kochem, in pa popis Elizija, kjer se vsa narava z živalmi vred spreminja v razkošne jedi in pijače (VI, 93—97; VI, 127—30).

[54] N. m., VII, 21; VIII, 7.

[55] N. m., IV, 53, 60, 59.

konča z ugotovitvijo: »... junak Enej jé«.[56] Tudi Jenko se je pri parodiranju človekove ljubezenske in siceršnje veličine oprijel istega sredstva, saj je v epilogni vrh svoje ljubezenske poeme postavil junaka, ki sedi pri jedi. To parodistično sredstvo je lahko poznal še od drugod, vendar bi bilo težko prezreti Blumauerjev zgled.

Hoteno razduhovljenje epskega junaka in dogajanja se pri Blumauerju še posebej očitno pokaže ob primerah, kakršne uporablja. Animalizmi so pri njem nenavadno pogostni. Vergilove junake in njihova bojna dejanja travestira tako, da jih s primerami prenaša na najnižjo biološko raven. Početja trojanskih vojščakov pa tudi njihovih nasprotnikov včasih primerja s poskakovanjem ali plezanjem bolh, drugič z gnečo slanikov, nato z zbeganostjo politih miši ali z neugledním videzom mesarskih psov itd.[57] Takih in podobnih primer, s kakršnimi tudi Eneju ne prizanese, se ponekod nabere vse do baročne prenasičenosti.[58] Blumauerjevo posebno nagnjenost k animalizaciji kot travestijskemu postopku kaže dolgotrajen prizor, kjer čarovnica za šalo spreminja popotnike v najrazličnejše živali, vse od ščinkavca do purana in pudeljna.[59] Tudi pri Jenku smo našli podobne parodistične postopke, čeprav ostajajo daleč od Blumauerjeve baročne gostobesednosti. Morda ni samo naključje, da tudi zdaj najdemo besedno stičišče spet na tistem mestu, kjer je Blumauerjeva animalizacija skrajno razvita in zaznavna.

Opozoriti kaže še na nekaj obrobnih, čeprav ne slučajnih pojavov, saj zaznamujejo sistem Blumauerjevega travestiranja.

Svoj posmeh pogostoma nameni modnim muham takratnih dam in gospodov. Lahko bi našteli mesta, kjer do podrobnosti popisuje obleko, okrasje in drugo naličje svojih oseb, seveda s satiričnim namenom.[60]

---

[56] N. m., VIII, 28.

[57] N. m., II, 23; VI, 2; VII, 7; IX, 12; II, 6; VI, 50; I, 23; IX, 34; IV, 73; II, 22.

[58] Helenor se bije »wie ein toller Eber«; Turnus nabode Lika »gleich einen Hasen«; na njegovi sulici javkajo trojanski vojaki »gleich Voegeln«; velikega Švicarja pripne s svojim orožjem na vrata »gleich einer Fledermaus«; Turnus divja kot »ein Stier aus Andalusien« in stresa s sebe Enejeve vojake »gleich den Muecken«.

[59] N. m., VII, 5, 6, 7.

[60] N. m., IV, 26—28; Dido pri lepotičenju; VI, 103, 115: dame v satanovem vrtu pri istem opravilu; VII, 44, 45: furija, oblečena po najnovejši modi; VIII, 65—67: popis Palasove načičkane opreme; IX, 1: hišna, oblečena po pariški modi.

Tudi Eneja napravi, kadar se mu zdi primerno, za gizdalina (der Geck; der saubre Cavalier), ki se nosi po modi.[61] Pred odhodom h kraljici ga mati vsega okrasi in namaže z lepotilom.[62] Jenkov malomeščanski galan se na svoj ljubezenski pohod odpravlja prav tako ozaljšan z mnogimi pripomočki, ki mu jih daje moda. Drugi pojav, ki spada k povnanjenemu in povprečnemu životarjenju Blumauerjevih trojanskih potepuhov, so družabne igre. Avtor se rad ustavlja ob igrah s kartami. Enej in Dido že ob svojem prvem srečanju vržeta marjaš.[63] Družabna igra, s kakršno Jenko začenja gostilniško srečanje svojih ljubimcev, je seveda drugačna in prinaša še neko drugo avtorjevo misel. Vendar sodi hkrati med enake parodistične postopke zoper klasično pojmovanje epskega dejanja, kot jih najdemo pri Blumauerju.

Če med Blumauerjevo travestijo in Jenkovo parodijo obstajajo našteta strukturalna stičišča, potem jih smemo iskati tudi v njunem odnosu do pesniškega jezika. Pri Blumauerju opazimo najprej to, da je sestavine visokega sloga ironiziral tako, da jih je opremil s kontekstom nizke, banalne vsebine. Prijem najlaže preverimo ob stalnih prilastkih, s katerimi označuje Eneja. Glase se: »naš junak«, »veliki junak«, »pobožni junak«, »pobožni vitez«, »pius Aeneas«, »pobožni kristjan« itd.[64] Vse te visoke besede so ob resničnih junakovih lastnostih izzivalno ironične. Prav isto smo ugotovili ob Jenkovi rabi besed »junak« ali »vitez«. Jenkova ironija je pri tem čistejša in učinkovitejša, ker ne potrebuje toliko neironičnih, direktnih negativnih oznak, ki naj bi jo komentirale.[65]

Pravo frontalno nasprotje visokemu slogu pa v Blumauerjevem epu pomenijo žargonske jezikovne plasti. Enej pripoveduje svojo trojansko zgodbo v vojaškem žargonu.[66] Jezuit razpravlja v sofistično moralizatorskem žargonu.[67] Enejev govornik opravi svoj slavnostni govor

[61] N. m., I, 74; IV, 23.

[62] N. m., I, 58.

[63] N. m., I, 79.

[64] V orig.: unser Held; ein großer Held; der fromme Held; der fromme Ritter; ein frommer Christ.

[65] Blumauer nadene Eneju tudi tele prilastke: ein Heldenmaul; ein Bengel; ein Großer Leummel; ein Gimpel; ein Filou; ein dummer Hans; ein Hasenfuß; infamer Kerl; ein Geck; ein Schwein.

[66] N. m., II, 3 sl.

[67] N. m., IV, 9—12.

pred kraljem Latinom v retorični besedi, polni latinskih gesel.[68] V jeziku visoke vojaške strategije popiše avtor Enejevo osvajanje kraljeve hčere.[69] Bitka med Enejevo in Turnovo vojsko je opisana v žargonu medicinske anatomije in fiziologije.[70] Pri svojih razpravljanjih pa avtor uporablja jezik neolepšane literarne pogovornosti. Množica tujk, predvsem francoskih, latinskih in italijanskih daje vsem tem jezikovnim plastem izrazito stanovsko pripadnost. Jenkov žargon ni tako razslojen, ne gre v tolikšno širino, ne zaostaja pa s svojo izrazitostjo. Zanimiva podrobnost nam tu spet zaznamuje oprijemljivo stičišče. Med Blumauerjevimi razpravljalnimi jezikovnimi plastmi, in sicer v jezuitovem sofističnem modrovanju o ljubezenskih pravicah kartaginske vdove pa še na nekem drugem mestu, najdemo izraz »silogizem« (Syllogismus).[71] Zelo verjetno je, da se je izraz prav od tod tako močno vtisnil v Jenkov spomin, da ga je v parodiji uporabil, kakor hitro je začel pripovedovati na podoben ironično sofističen način.[72] Vendar pri vseh teh zvezah ne kaže prezreti razlik. Blumauerjev žargon je razpet predvsem v veliko leksikalno širino strokovnega izrazja, je baročno gostobeseden, medtem ko Jenkov zmore več živega žargonskega duha, več psihološkega zaledja.

Največ jezikovno satiričnih oz. teravestijskih energij pa pri Blumauerju nosi plast »nizkega«, živega ljudskega govora. Med stihe spušča vsakdanje izražanje, ne da bi se ustavil pred skatološkimi sloji vulgarizmov in barbarizmov. Najizrazitejše psovke je podtaknil ženskam. Tudi Jenko je posegel po živi, nepolepoteni, vse prej kot poetični besedi. Toda Blumauerjevim skrajnim grobostim ni sledil. Svoj namen je dosegel z nekoliko bolj igrivo in tudi bolj duhovito, čeprav ne vselej najbolj uspešno rabo »nižjega sloga«. Njegovega izraza »farucelj« seveda ne kaže vezati na vrsto podobnih besed pri Blumauerju.[73] Pri fonetični liberalizaciji pisane besede je šel Jenko znatno dlje kot Blumauer, ki se je zadovoljil predvsem z množico elizij. Tudi Jenkova nepo-

[68] N. m., VII, 27 sl.

[69] N. m., VII, 50.

[70] N. m., IX, 38—46.

[71] N. m., IV, 13; V, 44.

[72] Ognj., 45.

[73] Na primer: der Pfaffe; ein Nest voll Pfaffen; Pfaffenhofen; ein Pfaff mit schwarzen Kragen, itd.

sredna digresija zoper polepoteni jezik je izrazitejša kot Blumauerjeva zoper »visoko nemščino«.[74]

Naposled se je treba ozreti še na nekatera stičišča, ki bi utegnila obstajati na tistih mestih, kjer se avtorja bolj ali manj neposredno opredeljujeta do teoretičnih vprašanj epa. Blumauer ima seveda mnogo manj opraviti z vprašanji ljubezenskega epa. Travestira ga samo z zgodbo med Enejem in kartaginsko kraljico in tej zgodbi daje pejorativen naziv »Liebsroman«.[75] Bolj izraziti so njegovi nastopi zoper junaški ep. Mednje ne spadajo samo drastični popisi bojevanj, kjer je razvrednoten sleherni heroizem. Sem sodi zavestna demontaža dejanja kot jedra tradicionalne epike. Enej se v količkaj zahtevnih položajih sploh ne more odločiti za pomembno dejanje, zadevo raje prepušča »nebu«.[76] O velikih dejanjih (großen Thaten) govori avtor sploh samo še ironično.[77] Poleg dejanja Blumauer zavestno razdira še drugi poglavitni vzvod velike epike — pomembno motivacijo. Dopusti na primer, da krvavo vojno sproži navaden psiček. V posmeh junaški epiki služijo tudi igrivi nagovori na Muzo ali Marsa, naj mu pomagata pri napornem popisovanju bojev.[78] Satiričnih sunkov zoper estetske norme epa je seveda še cela vrsta. Spadajo v široko razvejan sestav Blumauerjeve travestijske preobrazbe junaškega epa v komični ep. Tudi pri Jenku je parodistično razvrednotenje klasičnega dejanja očitno, prav tako nazorno je ponekod razvrednotenje motivacijskih gibal (npr. usoden padec sveč po njem) ali ironični ton v nagovorih na Muzo. Vendar se vse to dogaja ob drugačni zgodbi, v drugačnem okolju in drugačnih položajih, tako da lahko govorimo le o globljih strukturalnih stičiščih.

Analitično raziskavo problema Blumauer-Jenko lahko tu končamo in iz nje povzamemo naslednje.

Čeprav se Blumauerjeva baročna travestija junaškega epa in Jenkova realistična parodija ljubezenskega epa bistveno ločita v vsebini in obliki, so njuna stičišča dokazljiva. Jenkov sistem parodističnih obratov vzvišene ljubezenske epike v komično na mnogih mestih kaže postopke in sredstva, kakršna najdemo pri Blumauerju. Vpliv Blum-

[74] Aeneis, VI, 10; prim. Ognj., 30.
[75] N. m., IV, 72.
[76] N. m., VIII, 4.
[77] N. m., VIII, 7.
[78] N. m., VII, 14; IX, 18.

auerjevih travestijskih inverzij je najbolj viden na dveh področjih. Najprej ga opazimo v grobo fiziološkem in biološkem obeležju obeh Jenkovih junakov ter njune ljubezenske zgodbe, ki jo je avtor hote popolnoma zmaterializiral in razlepotil. Značilno je, da tam, kjer pride do tesnejših notranjih idejnih bližin med epoma, pride tudi do nenadnih stikov v posameznem besednem gradivu, predvsem v frazah. Drugo glavno vplivno področje je jezik. Tudi pri Jenkovi široki odprtosti žargonskim jezikovnim plastem je treba računati z Blumauerjevim zgledom. Z zgledom, ki Jenku ni bil vabljiv samo kot upor zoper literarno konvencijo, temveč je zadaj čutil voltairjansko izzivalen upor zoper tiranijo sploh.

Vendar je Jenkova pesnitev daleč od slehernega epigonstva ali takega vpliva, ki bi ji karkoli tehtnega odvzel. Izvirna sta prostor in čas, izvirne so osebe ter dogodki, in kar je najmanj toliko bistveno, omenjeni sistem opozicijskih inverzij je Jenko osvobodil zgodovinske vezanosti in ga oživil v čisto drugem časovnem ter osebnem slogu. Njegovi postopki nimajo nič skupnega z racionalistično baročnim Blumauerjevim slogom. Jenko je že na začetku pesnitve odvrgel antikizirano inverzijo, se poslovil od klasicistično travestijskega »preoblačenja« starih stvari in se pognal v neposredno parodistično opozicijo. V opozicijo, ki je bila sicer odločno vezana na predmet svoje satire, toda segla je tudi že na področje nevezane realistične komike. Zato je Jenkov tip literarne satire v bistvu višji, zahtevnejši in uspešnejši od blumauerskega, kot je izrazitejša tudi Jenkova pesniško oblikovalna moč.

III

Drugo tujo literarno pobudo, ki je mogla vplivati na Jenkov ep, je treba iskati v *Byronovem Don Juanu*. Na problem je slovenska literarna zgodovina že opozorila, vendar samo bežno in z nezanesljivo orientacijo.[79] Tudi tu je potrebna primerjalna raziskava besedil. Dru-

[79] Anton Slodnjak je v Pregledu slovenskega slovstva leta 1934 na str. 207, 208 Ognjeplamtiča najprej mimogrede uvrstil med »romantično byronovsko epiko«. V Zgodovini slovenskega slovstva II, 1959 pa je na str. 242 isto Jenkovo delo označil za »parodijo romantičnega epa«, pri čemer Byronovega vpliva ni več omenil, hkrati pa je opozoril na splošno zgodovinsko vzporednico med Don Juanom in Ognjeplamtičem.

gih neposrednih dokumentov nimamo. Upoštevati pa je treba Jenkovo izjavo, da »so največ vpliva imeli nanj in na razvoj njegovega pesništva Byron, Heine, Lermontov«. Izjavo je zabeležil Fran Levec v Ljubljanskem zvonu 1879.[80] Da bi bil Jenko bral Byrona v izvirniku, ni verjetno, čeprav z angleškim izrazom »misforčn« (misfortune) očitno opozarja na zelo viden besedni znak byronizma. Toda angleški pesnik mu je bil zlahka dostopen v nemščini.[81] Lahko pa, da je s pomočjo prevoda prebiral tudi angleški izvirnik.

Byronov ep iz let 1818—24 je spričo zunanjega obsega, saj ima prek 15 800 stihov (v oktavah z rimami abababcc), in še bolj zaradi notranjih vsebinskih razsežnosti na prvi pogled skoraj težko spravljati v zvezo s preprosto Jenkovo pesnitvijo. Nekatere najvidnejše, predvsem romantično poetične in lirične plasti Byronove poeme so celo v popolnem nasprotju s tistim, kar najdemo v Jenkovem delu. Če upoštevamo še docela različen epski in miselni prostor obeh pesnitev — tam živahne don Juanove zgodbe sredi visokih družbenih krogov Španije, Grčije, Turčije, Rusije in predvsem Anglije, tu revno, utesnjeno okolje podeželskega mesta — postanejo razdalje med epoma skoraj neprehodne. In vendar tak pogled ne zadošča. Odkrije nam samo eno stran resnice. Druga se nam odpre takrat, ko znotraj Byronove poeme zagledamo mnogovrsten, skoraj neomejen svet pojavov, ki se trejo ali celo bijejo med seboj. Med nekaterimi bistvenimi lahko najdemo tudi take, ki so morali biti mlademu slovenskemu pisatelju epske parodije več kot blizu.

Primerjava torej zahteva, da določimo najbolj oddaljene in nato najbližje točke med epoma, pri čemer nas bodo seveda posebej zanimala predvsem njuna stičišča.

Ker pesnitvi že z naslovom postavljata v ospredje vsaka svojega glavnega junaka, lahko primerjavo začnemo ob njima. In začeti je treba z dejstvom, da Jenkov Ognjeplamtič nima z Byronovim junakom don Juanom, kakršen v svojem jedru je, nič bistveno skupnega. Byronov don Juan iz Seville je vse prej kot vsakdanji ali celo banalni lju-

[80] Franc Levec, Eseji, študije in potopisi, ur. France Bernik, Ljubljana 1965, str. 255.

[81] Na primer: Don Juan. Ein Gedicht in sechszehn Gesängen. Uebersetzt von Dr. Nicolaus Bärmann. Lord Byron's sämtliche Werke, I—VIII, Frankfurt am Main 1831.

bimec. Njegovo zunanjo lepoto, ob kateri ženske zardevajo, dopolnjuje notranja plemenitost in pogum, ki sta pristna in se izkažeta tudi v najbolj krutih življenjskih položajih, na primer pri brodolomu ali v bitki. Posebno vidni pa sta dve njegovi lastnosti: izjemen dar za pristno ljubezensko čustvovanje, ki je zdravo in polno naravne čutnosti, hkrati pa hudo dojemljiv čut za žensko lepoto. Rekli bi lahko, da Byronov junak v sebi vzorno združuje moč moža, prefinjen čut esteta in čustveno pristnost otroka. Avtor mu nadene ime »pravi sin sonca« in ga pri šestnajstih letih pahne v svet, med ženske. Toda donhuanstva, ki slede, imajo nekatere svojevrstne lastnosti. Byronov don Juan osvaja bolj s svojo prisotnostjo kot z akcijo, ki jo vedno znova in vedno bolj podjetno jemljejo v roke ženske same. Nekakšni trpnosti, ki pa ga ne obvaruje pred ognjevitimi ali celo nevarnimi doživetji, ustreza tudi to, da ni nikoli on tisti, ki bi zapuščal ženske, temveč store to zunanje, največče nesrečne okoliščine. In njegova čustva kljub vrtoglavim dogodivščinam ostajajo nekje na dnu mlada in čista. Ko očarljiva sultanova žena Džulbeja, ki si ga je skrivaj kupila na trgu sužnjev, zahteva od njega ljubezen, se ji upre s solzami ponosa in celo zvestobe v očeh: »Orel v kletki noče ljubice. Tako tudi jaz nočem služiti pohotni domišljiji sultanke! Sprašuješ me, če znam ljubiti. Naj ti dokažem, kako močno sem ljubil, dokažem s tem, da *tebe* ne bom ljubil!«[82] Don Juanov obraz ostaja večno mlad in tudi sredi prazne, zdolgočasene angleške družbe zmore oživeti kot »najbolj nežna Mozartova melodija«.[83] Jenkov junak je seveda popolno nasprotje vseh teh lastnosti.

Don Juanov značaj in njegova ljubezenska pota je Byron naravnal tako, da je povedal tudi svoje misli o ljubezni, človeku, svojem času in še o mnogočem. Junakovo zgodnje špansko doživetje z lepo seviljsko gospo dono Julijo, ki šestnajstletnega mladeniča popelje iz območja materine slepe, platonične vzgoje v življenje, pospremi pesnik s pravim slavospevom človekovi prvi ljubezenski strasti in slasti, s slavospevom lepoti prvega »greha« sploh. Če ob tem pomislimo na Miltonov Izgubljeni raj, ep s témo o človekovem prvem padcu v greh, in na angleško puritansko družbo, ki ji je bila Byronova pesnitev name-

[82] Lord Byron, Don Juan. The works of lord Byron, Vol. I, Leipzig 1842, V. spev, 126., 127. kitica.

[83] Don Juan, XI, 47.

njena, nam je misel avtorjevega početja jasna. Don Juanova druga zgodba, doživetje z grško deklico Hejdí na samotnem otoku je en sam ljubezenski zanos, pravi »čudež narave«. Tu res padejo zadnje meje, ki jih je civilizirani človek potegnil med prvinsko strastjo, lepoto in čistostjo. Ukaz, ki se je glasil »Bog je ljubezen!«, pesnik don Juana heretično zaobrne k spoznanju: »Ljubezen je Bog!«. Byronov kult svobodne narave, prvinske strasti in čistega srca, oprt na rousseaujevstvo in na antiko, doseže tu svoj najbolj opazen vrh. Razumljivo je, da ob don Juanovi grški ljubezenski zgodbi Byronov zanosni romantizem seže najdlje in s svojim poetizmom za nekaj časa zavzame skoraj vse plasti dela: od obeh junakov, ki sta le še dva čista otroka narave, služeča njenemu visokemu ljubezenskemu obredu, pa do veličastnih popisov pokrajine. Na tem mestu sta junakov značaj in ustroj zgodbe taka, da sta najdlje od Jenkove pesnitve in docela zunaj tistega, čemur pravimo področje vzporednih, pozitivnih stičišč. Če bi Byron ostal strukturi grške epizode zvest skozi celotno pesnitev, bi iz Don Juana nastal romantični ljubezenski ep z veličastno tragičnim koncem, kot je tragična Hejdina smrt po njuni nasilni ločitvi, smrt zaradi velikega čustva.[84] Ob tej ravnini, ki jo polnita romantični in tragični zanos, lahko ugotovimo celo Jenkovo neposredno opozicijo. Besedo »misforčn« (misfortune), ki je bila izrazit znak byronističnega tragizma, je namreč vsebinsko in grafično ironiziral, ji odvzel vzvišeno vrednost ter jo vključil v svoj sestav parodističnih obratov.[85]

Naslednje tri Juanove ljubezenske zgodbe — imenujmo jih turška, ruska in angleška — pomenijo postopno razkrajanje romantičnega zanosa. Sultanka Džulbeja ponuja ljubezen, ki je le še nasilna pohota, čeprav dopolnjena z vzhodnjaško domišljijo in z eksotičnim okoljem. Ljubezen z rusko cesarico Katarino, ki se ji junak vda iz več razlogov, ni kaj prida več kot urejena razuzdanost. V Angliji, kamor ga naposled zanese pot, pa don Juan skoraj nima več kaj početi. Med Britanci strasti niso zadeve srca ali nagonov, temveč le še možganov. Tu se don Juanu zazdi ljubezen nezanimiva, deloma konvencionalna, deloma komercialna in deloma moralistično pedantska zadeva. Tako obtiči med dvema ljubezenskima skrajnostma civilizirane družbe. Na eni strani

[84] Tragična je bila že tudi Julijina pot v samostan po don Juanovem izgnanstvu iz Španije. Njeno poslovilno ljubezensko pismo je polno tragike.

[85] Ognj., 36.

čednostna Avrora, čudovito in globoko bitje, toda stroga, zatrta, ljudem do kraja odmaknjena katoličanka, ki zmore ostati ravnodušna celo ob don Juanu. Na drugi strani pa pokvarjena in cinična vojvodinja Fitz-Fulke, ki sama vdere v njegovo spalnico. Šele z don Juanovim prihodom v visoko rusko in še posebej v visoko angleško družbo se torej začenjajo ljubezenske dogodivščine, ob katerih je pisec slovenske ljubezenske parodije utegnil biti bolj pozoren. Vendar je značilno, da postane Byron že pri don Juanovih doživetjih s carico Katarino skrajno skop. Podrobnih popisov ali zaokrožene zgodbe sploh ni več, ostanejo le odlomki in frivolno humorni namigi na stvari, ki se dogajajo. Še bolj velja to za zadnjo dogodivščino z gospo Fitz-Fulke, angleško Hebo srednjih let, pri kateri je njegova ljubezen prispela na prag bolj ali manj povprečne vsakdanjosti in banalnosti. Tu se zdi avtorju vredno omeniti le še nekatera zunanja znamenja njune naporne noči. In prav na tem mestu Byron nenadoma zaključi svoj ep. Konča ga z napol šaljivo, napol ironično kretnjo. Ugotoviti je torej treba, da iz položaja, kjer je angleški pesnik svojo ljubezensko zgodbo nehal, Jenko svojo zgodbo tako rekoč šele začne. Byron svojega junaka do zadnjega drži v razdalji do povprečnega življenjskega okusa in ničevega okolja, čeprav se don Juan temu okolju v resnici tudi vse bolj prilagaja. Z njim kot z lučjo, ki izžareva neke pomembne, a zatrte človeške vrednote, izziva ter kaznuje družbo svojega časa. V tej pozitivnosti, ki seže vse do romantičnega zanosa, je Byronov don Juan še junak v polnem pomenu besede. Jenkov Ognjeplamtič je ob njem s svojim imenom vred lahko samo parodija. Jenko bi s pozornim branjem lahko našel pobude za svoj prijem le na obrobju stvari, se pravi v don Juanovem postopnem prilagajanju ničevi družbi in ničevi ljubezni — česar Byron ne pozabi sproti ironizirati — in v sklepni ljubezenski zgodbi, ki pa jo je angleški pesnik bolj nakazal kot opisal. V resnici se tu začenja motiv do kraja neromantičnega donhuanstva.

Rousseaujevska misel o veličini naravnega človeka in lepoti prvotnega čustva je torej podprla, če že ne ustvarila tiste plasti Byronovega epa, kjer prevlada pozitivno naravnan romantični zanos, oblikujoč v veliki meri glavnega junaka in celo vrsto njegovih položajev. Toda poleg te notranje ideje preveva in pretresa Byronovo pesnitev še nekaj zelo drugačnih miselnih ali doživljajskih tokov. Za naše vprašanje je najvažnejši tisti notranji tok, ki omenjenemu najbolj nasprotuje. To je tok, ki razdira romantični zanos in meče poetično vizijo sveta ob

trda zemeljska tla. Iz napetih položajev se rojevajo humor ali satira, obupana utrujenost ali brezmejna upornost, skrajno prizadeven stih ali norčevanje iz njega, skratka vrsta zelo nasprotnih stanj, ki pa so v resnici samo različni nihaji ene in iste, izrazito Byronove vznemirjenosti. Vznemirjenosti, ki jo spodbuja globoki dvom, pesnikova druga temeljna orientacija v svet. Najdemo lahko celo vrsto mest, kjer Byron s porogljivo drznostjo razdira ne le platonizem takratne vzgoje, temveč v načelu vse metafizične ter filozofske sisteme sploh. Enako neprizanesljiv je do sleherne verniške utvare ali navade, ki mu pride na pot. Religija in rum mu veljata za enako pomirjevalno sredstvo. Dvom, pisan z veliko začetnico, imenuje »edino prizmo, skozi katero sijejo žarki resnice«.[86] Dvom v sleherni eshatološki ali vnaprej izdelani sistem resnice ga približuje spoznavni metodi neposrednega izkustva. Izkušnjo res razglaša za najvišjo filozofijo, čeprav se mu njena dognanja zazde najbolj grenka: »Experience is the chief philosopher, / but saddest when his science is well known ...«[87] Seveda tu nimamo opravka z naivnim pozitivizmom. V 14. spevu beremo: »Nič ni resničnejšega kot dvom v naše čute; in vendar, ali imamo razen njih sploh še kakšne druge dokaze?«[88] Ni naključje, da je Byronov »brezbožni empirizem« tako motil Goethejev in Eckermannov klasični okus, motil predvsem zato, ker ni ostal samo v filozofiji, temveč je zajel tudi njegovega »poetičnega duha« in si ga podredil.[89] Tu nas morajo zanimati predvsem tisti sloji nepoetičnega ali celo protipoetičnega »empirizma«, ki so mogli vplivati na Jenkov ep.

Sem spada najprej Byronov ljubezenski senzualizem in fiziologizem. Že prva, španska ljubezenska zgodba je naravnana tako, da oba ljubimca, sama prepričana v svoje zelo vzvišene, čisto platonične namene, neubranljivo podlegata in docela podležeta ukazom obojestranskega telesnega nagona. Potek stvari v to smer spremlja avtor s humorno ironijo. Sleherni Julijin ukrep v imenu platonične ljubezni ni nič drugega kot prisrčno neveden korak naprej za klicem krvi. Zadevo sklene pesnik s hudomušnim očitkom Platonu, da je s svojo domišljijsko samoprevaro v resnici uspešneje utrl pot grehu kot vsi pesniki

[86] Don Juan, XI, 2.

[87] N. m., XV, 17.

[88] N. m., XIV, 2.

[89] J. P. Eckermann, Pogovori z Goethejem. Ljubljana 1939, 8. nov. 1826, s. 208—09, prev. Josip Vidmar.

sveta skupaj.[90] Toda senzualizem, kakršen se pojavlja v španski in nato v grški zgodbi, nima na sebi naturalistične teže. Najčešče je poetiziran, privzdignjen na raven vrednote, tako da lahko najde še notranjo vez z rousseaujevskimi in antičnimi vzori. Le avtorjeva ironija, frivolni namig ali nenadni cinični zamah nad serafinsko, platonično, petrarkistično ali romantično sentimentalno ljubeznijo trgajo s senzualizma poetične tančice. V skladu s to dvojnostjo so tudi opisi oseb in položajev. Byron se še vedno rad mudi ob tipizirani lepoti temnih ženskih oči, ki kažejo poleg strasti tudi duhovni čar. Telo popiše nazorno, vendar na kratko. Toda v ljubezenskih prizorih, koder se rad ustavlja, že prihajajo do veljave podrobna opažanja mnogih telesnih znakov nemira. Vendar njegov fiziologizem ostaja še vedno po svoje zadržan. Ko pride do kočljivih prizorov, glasno odloži pero.[91] Vendar je kretnja dvoumna. Na prvi pogled stori to zato, ker noče biti, kot pravi sam, »heretik spodobnosti«. Hkrati pa z zlobnim posmehom vabi bralčevo pokvarjeno domišljijo na prepovedana pota. Izrazitejši in neposrednejši postane senzualizem od don Juanovih turških dogodivščin naprej. Naturalistično dekadentne sestavine dobi v popisu nemirnega nočnega spanja lepih, a osamljenih odalisk v sultanovem haremu. Pri fiziološki oznaki carice Katarine poetične črte že izginejo. Ob angleški vojvodinji pa don Juanova roka najde samo še »flesh and blood«. Vendar pa Byron, kot rečeno, ostaja le bolj pri nakazovanju ali posmehljivem komentiranju kočljivih položajev, vse drugo prepušča bralčevi domišljiji. Neposrednega, radikalno realističnega opisa čutne ljubezni, kakršnega najdemo pri Jenku, bi tu zaman iskali. Nekoliko opaznejši je Byronov fiziologizem ali biologizem v nekaterih miselnih izpovedih o ljubezni. Džulbejin živalski srd ob don Juanovi zavrnitvi pojasnjuje z njeno nezavedno slo po razmnoževanju, ki je »splošni zakon narave«, vladajoč vsem bitjem od tigrice do gosi.[92] Samo glad in nobena druga čednost, pravi nekje drugje, lahko ustavi ta naš nagon.[93] S človekovo pogojenostjo gre še naprej. Don Juanovo mladostno lepoumništvo, njegovo zanimanje za metafiziko, filozofijo in podobne vzvišene reči oplazi s kaj prozaično razlago: na dnu vsega

[90] Don Juan, I, 116.
[91] N. m., I, 96; 115.
[92] N. m., V, 133.
[93] N. m., VI, 19.

je bila spolna zrelost, ki je svoja iskanja naravnala nekam ven iz sebe same.[94] Fiziološko empirično ogledalo stvari postavlja Byron najraje tako, da neusmiljeno osmeši vzvišene predstave o ljubezenskih rečeh, predstave, ki so bile v resnici tudi njegove. Jenko je torej tudi pri Byronu lahko našel pobude za svojo fiziološko parodijo romantične ljubezni, pobude, ki so bile bolj vabljive kot Blumauerjeve. Toda sam je šel še znatno dalje v smer radikalnega realizma.

Fizioloških pogledov pa Byron ni omejil le na področje ljubezni. V dogajanje in celo usode ljudi je zelo vidno vpletel še drugi prozaični ukaz, ki ga narava nalaga človeškemu telesu: slo po hrani. Torej zakon biološke samoohranitve! Prizor z brodolomci, ki v najhujši lakoti začno s kanibalizmom, je skrajno pošastna nezaupnica človekovi dobri in lepi naravi v trenutkih njene zadnje samoohranitvene stiske. Misel je toliko očitnejša, ker bedni nesrečneži svojo prvo žrtev izžrebajo s koščkom papirja, ki ni nič drugega kot Julijino poslovilno pismo — z veličastno izpovedjo ljubezni do don Juana. Vendar je taka groteskno grozljiva napetost med višavo človekove ljubezni in nižavo njegove samoohranitvene živalske sle izjema. Pogostne motive lakote, dobrega teka, prebavljanja in jedi Byron ponavadi uporablja le zato, da opravi bolj ali manj humorno, kvečjemu satirično operacijo. S tovrstnimi fiziološko prozaičnimi vrinki namreč spodnaša različne vzvišenosti človeških položajev. Ko mu na primer grozi neka filozofska meditacija, se hitro spomni na Voltairjevega Candida oziroma na modrost, da je življenje po jedi v splošnem mnogo znosnejše kot sicer.[95] Popis narave ali intimne notranjščine lahko v trenutku prekine z mislijo na solato z raki.[96] Najčešče si take obrate privošči ob ljubezenskih prizorih. Ko grška Hejdi in Zoja v skriti votlini spravljata njunega lepega brodolomca k močem, se avtor hote ukvarja s popisi Zojine kuharske veščine ter prizadevnosti. Skrbnici podtakne modrost, da »tudi najlepša čustva morajo imeti hrano«, hrano v čisto navadnem pomenu besede.[97] Junakovo nihanje od velike ješčnosti k velikim čustvom, od bifteka k Hejdi pospremi s sarkastično biološko resnico: »For love must be sustain'd like flesh and blood...«[98] Ta »gastronom-

[94] N. m., I, 93—96.
[95] N. m., V, 31.
[96] N. m., I, 135.
[97] N. m., II, 145.
[98] N. m., II, 170.

ski« fiziologizem, ki komično spodnaša privzdignjeno vizijo življenja in še posebej ljubezni, smo našli tudi pri Jenku, in sicer na zelo izpostavljenem mestu. Jenkova prekinitev junakove ljubezenske zgodbe z vzklikom »pri jedi je, nikar ga ne motimo« je zelo blizu Byronovi posmehljivi misli v Don Juanu: »... nihče ni rad moten pri jedi in ljubezni...«[99] Tu bi torej lahko sklepali, da gre za stičišče med epoma, čeprav so podobne pobude prihajale tudi iz Blumauerjeve strani.

Nasprotje med lepotnim romantičnim zanosom in nelepim empirizmom oziroma biologizmom opazimo tudi v Byronovih primerah ter prispodobah. Poleg prefinjenih poetičnih zapisov najdemo med metaforami in komparacijami tudi izrazito protipoetične postopke. Najbolj so opazni znižujoči animalizmi. Ko Byron opisuje onemogle brodolomce, pravi, da so zaspali »kot morske želve«.[100] Posebno pozorno se ustavi ob trenutku, ko začno »vstajati kanibalska hrepenenja v njihovih volčjih očeh«.[101] Ob vojnem divjanju primerja ljudi s psi, razjarjene vojake z buldogi in foksterierji.[102] Drugje spet modruje, da samo galebi in vrane napadajo mrhovino v jatah kot ljudje.[103] Tudi divjo Džulbejo primerja s tigrico.[104] Znatno lažjo, bolj humorno metaforično dvojnost najdemo ob glavnem junaku poeme. Ta »resnični sin sonca«, lep »kot roža«, nežen kot »otrok pesmi«, se lahko hipoma pogrezne v čisto nasproten metaforični medij.[105] Ko je sestradan, se »kot morski pes ali ščuka« vrže na vse, kar mu dajo jesti.[106] Kolikor take primere slede poetičnim izraznim plastem, vržejo nanje bolj ali manj ironično pregrinjalo. Robata metaforična animalizacija kot sredstvo šaljivega ali posmehljivega razveljavljanja poetičnih možnosti je očitna tudi v Jenkovi obravnavi glavnega junaka. Saj se mu namesto pretresljive »misforčn« zgodi samo navadna »pinčeva nesreča« in zadrega, da postane »rudeč kakor puran«. Razlika je v tem, da se je v Jenkovi pesnitvi ta plast že docela osamosvojila in ostala brez poetičnega nasprotja, kot ga ima pri Byronu. Zato je Jenko tu bliže Blumauerju.

[99] N. m., I, 89: that no one likes to be disturb't at meals or love.
[100] N. m., II, 68.
[101] N. m., II, 72.
[102] N. m., VI, 7, 24.
[103] N. m., IV, 28.
[104] N. m., V, 132, 133.
[105] N. m., XI, 63; II, 148; XV, 14; VIII, 24; IV, 19.
[106] N. m., II, 157.

V daljni zvezi z zavestnim obračanjem pozornosti od poetičnih k fizioloških lastnostim epskega junaka so tudi Byronovi podrobni popisi don Juanove obleke in toalete sploh. Po prihodu na ruski dvor se Juan nosi s posebnim okusom in se leskeče kot Amor, ki se je spremenil v artilerijskega poročnika. Junakov prebujeni smisel za zunanji ugled in slavo Byron pozorno spremlja tudi sredi visoke angleške družbe. Tu postane don Juan pravi lev mode »extremely in the fashion«.[107] In vendar avtor spet noče svojega ljubljenca do kraja pokvariti. Poudarja namreč, da don Juan le ni postal navaden dandy, temveč je ohranil pravo moškost in čar navad, ki so bile samo njegove.[108] Najbrž je tudi Byron pripomogel k temu, da je Jenko predstavil svojega junaka »olikan'ga po modi nar novejši« in da je tako izbrusil svoj ironični popis modnih podrobnosti. Razloček je le v tem, da je Jenko, zvest okolju, svojim namenom in temeljnemu ustroju dela, na to modnost hote položil znake malomestne banalnosti, ki je morala ostati brez čara.

Byronov sestop od romantičnega poetizma k empirizmu lahko ugotovimo še ob nekaterih drugih motivih, ki jih ne moremo prezreti, če delo opazujemo skozi ustroj Jenkovega epa. Značilen je tale primer: nekoč se Byronu zazdi, da je s svojimi mislimi zataval v »labirint metafizike«. V hipu, ko se tega zave, se iztrga iz takega položaja in se s humorno kretnjo prenese na udobnejša tla »preproste fizike«, recimo fizike ženske lepote.[109] Izraz »fizika« ni čisto slučajen. Med takrat modernimi znanstvenimi izumi in odkritji, o katerih razpravlja v prvem spevu, s pozornostjo omenja odkritje galvanizma kot oživljenega trzanja mrtvih mišic zaradi električnosti.[110] S primerami iz tega ali kakšnega podobnega fizikalno kemijskega procesa kasneje rad poimenuje nekatere duševne pojave svojih junakov, s čimer seveda hote spodnese njihove »poetične« lastnosti. Ko na primer popisuje pogumnega Johnsna, ki se z don Juanom vred bori pod poveljstvom Suvorova proti Turkom, pokaže izjemno moč njegove volje takole: prestrašene in onemogle vojake zlahka požene nazaj v najhujši boj, zakaj nanje je vplival kot galvanizem na mrtva telesa.[111] Glede na

[107] N. m., XI, 33, 39.
[108] N. m., XV, 12, 13.
[109] N. m., XII, 72.
[110] N. m., I, 130.
[111] N. m., VIII, 41.

Byronov odpor do bojevniške slave in vojne sploh ter njenih voditeljev ima primera pejorativni, ironični pridih. K podobni fizikalni primeri seže, ko popisuje nemir haremskih lepotic, ko med seboj začutijo don Juana: spreleti jih »neke nežne vrste stik ... kot magnetizem.[112] Tu je frivolna ironija neutajljiva. Z enakim namenom in pomenom uporablja Jenko izraze »elektrika telesa«, »električnost«, »fluidum« ali »vrag«. Poleg Blumauerjevega je na teh mestih treba upoštevati tudi Byronov vpliv.

Še bolj drastičen in satiričen skok v »preprosto fiziko« si je Byron dovolil ob nekaterih mističnih predstavah ali verah svojih angleških sodobnikov. Gre za sklepno zgodbo o Črnem menihu, ki ponoči straši po starem gotskem gradu grofa Amundevillskega, pri katerem prestaja svoje zabavno brezdelje — eni se dolgočasijo, drugi dolgočasijo druge — gosposka angleška družba z don Juanom vred. Byron začne najprej z vso resnobo razpravljati o duhovih mrtvih, ki da se zanesljivo »v intervalih« vračajo obiskovat žive. Bralca celo svari pred smehom, češ da je treba vse skrivnostno spoštovati, zakaj šele skrivnost je vir vzvišenega.[113] Hkrati začne še bolj resno razpravo o »imaterializmu« in o nesmrtnosti duš, tako da naposled pride do zanosnega vzklika: »Kaj je sploh snov nasproti duhu!«[114] Črni menih, ki je povzročil vso to reč, ponoči res straši po gradu in prestraši tudi don Juana. Toda, ko se junak le zbere in zagrabi skrivnostno prikazen, seže v nekaj zelo toplega — »kot v meso in kri«. Bila je vojvodinja Fitz-Fulke, ki je vedela, zakaj je prišla strašit don Juana. Mistična zgodba se torej razkrije kot družabna igra, za katero tiči navadna ljubezenska pustolovščina. Tu se Byronov ep konča in s podobno dogodivščino se Jenkov ep začne. Spiritistična družabna igra je tudi pri Jenku naravnana tako, da čutimo posmeh nad mističnim opravilom »mizotiščev«, ki se menijo z duhovi. In iz tega opravila se naposled prav tako izcimi nočna ljubezenska pustolovščina, le da je še za spoznanje manj mistična kot don Juanova. Čeprav sta motiva na zunaj čisto različna, imata v globljem, notranjem ustroju enaka razmerja.

Byron je vedel, kot pravi nekje, da bo njegovo delo težje prodrlo v angleške družine, kot pride kamela skozi uho šivanke. Jenko ob

[112] N. m., VI, 38: a kind of concatenation, / like magnetism or devilism.
[113] N. m., XV, 96; XVI, 4; XVI, 7.
[114] N. m., XVI, 114, 116.

svojem epu na slovenske družine najbrž niti pomisliti ni upal. Pa vendar se avtorja odlično ujemata v sproščenem, izzivalnem posmehu nad ozkosrčnim moralizmom svojih sodobnikov. Našteli bi lahko mnogo mest, kjer angleški pesnik z opazno narejenim strahom govori o strelah, ki jih je nanj že in jih še bo poslala angleška duhovščina (the clergy).[115] Duhovit pogovor z njo, v stihih ali med njimi, se spleta vedno znova, pa naj gre za nagajive prizore ali porogljive misli ali posmehljive poudarke, kako si sploh ne upa več prikazovati ljubezni, ki ni posvečena z zakonom. Omenimo samo prizor, ko Byron z nasmeškom pripoveduje, kako se dona Julija hkrati, ko sama vse bolj sili k don Juanu, zateka po pomoč k Devici Mariji, ki jo šteje za »najboljšo izvedenko v ženskih rečeh«.[116] Jenko zariše podoben položaj, le da gre še nekoliko naprej in dopusti, da brhka Lenka dobi pri »kraljici vseh devic« celo spodbudo za svojo večerno podjetnost. Oznaka ikonoklazem tu ni pretirana.[117] Vendar bi bilo preveč, če bi Jenkove satirične puščice zoper »tercijalke« in ozkosrčne »faruceljne« poskušali prožiti z Byronovega ali Blumauerjevega loka. Tu so kot pobuda docela zadoščale slovenske porevolucijske razmere, ki so prav v letu 1855 privedle do konkordata. Tuj primer je Jenku lahko le potrdil njegovo čisto osebno potrebo in mu okrepil drznost. Vendar tako pritrdilo od zunaj včasih ni brez pomena.

Ugotavljanje vseh teh, zvečine tematskih razlik in enakosti med pesnitvama ostane nezadostno, dokler ga ne dopolnimo s primerjalno raziskavo epskih struktur, znotraj katerih in s katerimi vred naštete prvine obstajajo. Pri Byronu in pri Jenku gre namreč za pripovedni način, na katerega je treba gledati ne le kot na obliko, temveč kot na bistven semantični znak, ki že sam po sebi izraža avtorjev osnovni namen.

Če Byronovo pesnitev beremo kot ep, in pesnik to od nas nekajkrat izrecno zahteva, potem nam postane najbolj opazna lastnost njegovega pripovednega postopka — digresija. Torej nekaj, kar čisti epiki oziroma epiki dogajanja nasprotuje. Tu mislimo na celo vrsto zastranitev: od zgodbe k prostoru, v katerem se dogaja, ali k mislim, ki jih sproža; od junakovih in drugih dogodivščin nazaj k avtorju ali k

[115] N. m., XIV, 10.
[116] N. m., I, 73.
[117] Jenko se je stvari zavedal in je v rokopisu verz prečrtal.

bralcu; od bralčeve in pesnikove vključenosti v iluzijo dogajanja k ukinitvi te iluzije, k igrivemu spogledovanju z njo; od prave poezije k razpravljanju o njej, k teoriji itd. V Don Juanu so digresije nenavadno pogostne, mnogovrstne in obsežne, tako da se nit zgodbe ali zgodb nenehoma trga, avtor pa junaka pogostoma izgublja. V drugi polovici epa celo pozablja nanj in ga pušča vse bolj ob strani. Te odmike ali razdalje od epskega toka napolni z razmišljanji, ki so najčešče naravnana v satiro. Vzeto v celem je Byronova miselna digresija kulturno enciklopedična in družbeno vsestranska, saj zajema nešteto področij, od erotike, morale, filozofije in poezije pa do najbolj izpostavljenih političnih vprašanj časa. S temi, vse prej kot obrobnimi plastmi prehaja pesnitev na področje satiričnega, deloma pa tudi na področje kozerijskega epa. Jenkove aktualistično satirične domislice, s katerimi med pripovedjo postreže svojemu okolju in času, so seveda daleč od tolikšne vsebinske mnogovrstnosti in razsežnosti. Vendar ta resnica ne more prekriti dejstva, da med Byronovim in Jenkovim *sistemom* digresij obstaja neka zelo bistvena zveza.

To stičišče se nam začne kazati v trenutku, ko Byronovih digresij ne gledamo le kot slučajnih posledic njegove široke družbene kritike, ki je skoraj morala uhajati čez rob enovitega ljubezenskega epa. Pokaže se nam tedaj, ko v digresijah opazimo igro, hoteni postopek, ki ima svojo posebno satirično funkcijo in ki po čisto samostojni poti gradi satirično misel celote. Digresija je tu v resnici igriva demontaža tistega, kar je tedaj veljalo za priznani okus, pravilo in zgled epskega pesnjenja. Skratka, gre za literarno parodijo klasičnega epa oziroma njegovih poetičnih norm. Byronov Don Juan ni samo idejno nasprotje Miltonovemu Izgubljenemu raju, puritansko dogmatičnemu epu (ki je bil tudi zgled Klopstockove Messiade), temveč je hkrati satira in parodija estetskih norm klasične epike in klasicistične poetike sploh, z nauki Aleksandra Popeja vred, na katere nekateri še tako radi vežejo Byrona.[118] Digresija je bila samo najbolj pripraven, najbolj viden in najbolj demonstrativen znak te parodistične opozicije in zato jo je Byron razvil do skrajnosti. Z enakim namenom in v razmeroma enakem obsegu jo je uporabil Jenko. Še bolj bistveno pa je, da jo je uporabljal na enak način.

[118] Prim.: Dušan Puhalo, Istorija engleske književnosti XVIII. veka i romantizma, Beograd 1966, Naučna knjiga, s. 212.

Igro z digresijami uvaja Byron s tem, da sam pogosto govori o svojih »digressions«. Po navadi opravlja to takrat, kadar spet išče stik z junakovo zgodbo, in najčešče tako, da se bralcu obenem opravičuje zaradi svoje zastranitve ali dolgoveznosti. Srečujemo takele vzklike: »toda oddaljil sem se« (but I'm digressing); »toda naj se vrnem k svoji zgodbi: priznati moram, da, če imam kakšno napako, je to digresija« (but let me to my story: I must own, / if I have any fault, it is digression); »ker ta spev je postal predolg (because this Canto has become too long); »krenimo naprej« (let us ramble on).[119] Seveda so taka in podobna opravičila le posmehljiva igra, na eni strani z bralcem, na drugi z zakonom klasične poetike, zoper katerega hote vedno znova greši. Enake postopke, enako igro in ponekod celo enaka gesla najdemo pri Jenku. Na primer: »zatorej drazi bravci pripustite, / da pripovest zopet poprimemo«; »predolgo pač postalo bi berilo, / ... ker epos dalje dirja, terja djanje«; »morate mi odpustiti« itd. Oba avtorja torej navidezno priznavata kanonizirano pravilo epike in oba ga celo izrecno navajata, Byron z besedami: »poems must confine / themselves to unity«, Jenko z besedami: »epos dalje dirja, terja djanje«.[120] V resnici pa to isto pravilo s svojimi zgledi čisto očitno razveljavljata. Tako nastaja igra sprevračanja, prava parodistična inverzija. Jenko pri tem meri na slovenske kritike oziroma pisce literarnih programov, Byron na svoje angleške sodobnike in predhodnike, na klasicistično poetiko sploh, vse tja do njenih najstarejših avtoritet Horaca in Aristotela. Včasih preneha s parodistično igro in nastopi z neposrednimi ugovori. »Ko bi se kdaj ponižal do proze,« pripoveduje že v prvem spevu, »bi napisal knjigo pesniških zapovedi... in ji dal naslov: Longinus s steklenico ali vsak poet je svoj lastni Aristotel.«[121] V Jenkovi pesnitvi ni podobnih besed, toda duh odpora zoper ukaze tradicionalne poetike ni nič manj svež, sproščen in skrajen.

S parodističnim, se pravi ironičnim pritrjevanjem klasicistični poetiki in epiki se ujemajo Byronove omalovažujoče, pejorativne besede o lastnem pesništvu. Prav v zvezi z digresijami ugotavlja, da njegova pesnitev ni nič drugega kot nekakšno neurejeno »potepanje« med pri-

[119] Don Juan, III, 110; III, 96; IX, 42; XII, 39; IV, 117; XV, 22.
[120] N. m., XI, 44. Ognj., 8.
[121] Don Juan, I, 124.

povedjo in razmišljanjem.[122] Včasih govori o svojem pesnjenju kot o prizemeljskem »frfotanju«, včasih kot o »peš hoji«, »dremežu« ali »spanju«, včasih kot o navadnem »klepetanju« Muze.[123] Torej sami izrazi, ki povedo nekaj popolnoma nasprotnega kot naša predstava pesnika »na okriljenem konju«, s katerim pa, kot pravi sam, niti ne bo tekmoval. Navidezno gre torej za negativne, pejorativne oznake, v resnici pa čutimo avtorjev pritrdilni odnos do tistega, kar je za njimi. Stvari so spet temeljito obrnjene in konec je eden: tradicionalni mitološki emblemi, od Pegaza in muz pa vse do Apolona, ki jih Byron pogostoma uporablja, so razveljavljeni, kot so razveljavljeni zakoni klasicistične poetike. Enak dvojni obrat (ironija-pejorativnost, oboje z nasprotnim pomenom) obstaja tudi v Jenkovi parodiji. Pejorativno poimenovanje svojega pesnjenja je Jenko spustil še nekoliko niže, vse do izraza »kvasanje«.[124] Izrazi, kot so Pegaz, Muza, Hipokrena, pa prinjem tudi nimajo nič manj posmehljive vsebine kot takrat, kadar jih je vzel pod pero Byron.

Če so naša opažanja zadostna, potem sledi sklep, da so Jenkove digresije po svojem obsegu, namenu in notranji zgradbi izrazito byronske. Enakosti sežejo vse do posameznih frazeoloških prijemov. Težko, da bi tolikšne podobnosti nastale docela mimo Byronovega zgleda. Prav tu, v digresiji kot idejnem in slogovnem dejstvu, je stičišče med njima najmočnejše. Pojav ni slučajen. Digresija, z vsem notranjim sistemom, je bila najizrazitejša nosilka literarno satirične oziroma parodistične note Byronovega Don Juana, torej njegove opozicije do klasičnega epa. Kaj je bilo bolj naravnega, kot da je Jenka, ki je imel podobne parodistične namene s slovensko romantično epiko oziroma z idejami o njej, ta plast tako močno pritegnila.

Znotraj digresij pa obstaja v Don Juanu še cela množica postopkov, ki spadajo v seznam hotenih demontaž klasične poetike. S svojo dvomečo in posmehljivo mislijo Byron od časa do časa razkraja visoke

[122] N. m., IX, 42: So on I ramble, now and then narrating, / now pondering ...

[123] N. m., XV, 27; I, 8; V, 159; XI, 44; XV, 19. Byron tudi glasno priznava in izzivalno razlaga svojo pesniško nenačrtnost. Pravi, da nikdar ne ve, kako bo stvar nadaljeval ali končal (IX, 41). In res, v prvem spevu napove, da bo poema obsegala 12 spevov (I, 200). Ko pride do 12. speva, nas preseneti in tudi ustraši z izjavo, da je vse to šele uvod ali preludij in da bo napisal, če bo šlo brez nezgode, kakšnih 100 spevov (XII, 54, 55, 87; XV, 22). V XVI. sp. pa zaključi.

[124] Ognj., 8.

predstave o pesniku, pesniški nadarjenosti, pesniškem navdihu, pesniški besedi, stihu in rimi, skratka o poeziji sploh, saj mu včasih ni kaj drugega kot lepa laž ali »papirnati zmaj«.[125] Glede na naš problem nas tu zanimata samo dva pojava.

Najprej gre za avtorjev pripovedni položaj znotraj sveta, ki nam ga prikazuje. Byron namreč velikokrat zapusti visoko stališče klasičnega pesnika, ki o svojih junakih in o zgodbi vse ve in vse pove. Hote se spusti na raven povprečne, se pravi omejene človeške vednosti, recimo bralčeve vednosti, in svojo pripoved nenadoma zniža v obliko vprašljivosti, negotovosti ali celo popolne nevednosti o osebah ter dogodkih svojega epa. Vstôpi v take položaje se navadno glase: »ne vem tako zagotovo« (I'm not so sure); »težko bi bilo reči, kaj je bilo« ('t were difficult to say what was); »ne morem reči, zakaj« (I can't tell why); »ne vem dobro« (I know not well); »res ne vem« (I really don't know); »čeprav sem natanko raziskal, nisem mogel odkriti« (with strict enquiry I could ne'er discover); »bogve kako naprej, jaz ne znam nadaljevati« (God knows what next — I can't go on).[126] Seveda gre spet za igro na račun bralca in na račun klasične poetike, ki je pesniku ukazovala suverenost nad njegovim umotvorom. Tudi pri Jenku je ta parodistična igra nevednosti z vednostjo izredno pogostna in razvita. Njegovi vstopi vanjo so opremljeni s frazami iste vrste: »gotovo reči pač mogoče ni«; »kateri vzrok je tukej bil, ne vemo«; »ne vemo, če verjeti je al' ne«; »sam vrag ve, kaj«, itd.[127] Tej tehniki ni mogoče odreči Byronove šole.

Naslednji pojav, ki je v angleškem epu dokaj opazen, je avtorjeva nenadna streznitev nad pesniško besedo, ki jo je pravkar zapisal, in njegova takojšnja ironična razdalja do nje, iz česar nastane digresivno razpravljanje o njej. S takim postopkom se pogostoma ponorčuje predvsem iz svoje pesniške primere ali prispodobe. Večkrat nam pove, da jo je zapisal samo zaradi rime ali verza. Tudi tu smo priče igrivemu ukinjanju bralčeve poetične iluzije in hkrati satiričnemu razveljavljanju kulta pesniške besede. Enako odtujevalno igro z besedo najdemo pri Jenku nekajkrat.[128] Najizrazitejša je na tistem mestu, ko se

[125] Don Juan, XIV, 8: a paper kite; VIII, 86.
[126] N. m., I, 121; XVI, 51; VI, 85; I, 105; I, 81; VI, 70; I, 115.
[127] Ognj., 19, 6, 13, 48.
[128] Ognj., 21, 49—50.

spusti v ironični opis svojega zadregarskega iskanja pesniškega izraza: »Tako ob izrazih misel se ovija, / kot ob pomladnjim cvetji vetra piš.«[129]

Oprijemljiva stičišča obstajajo torej tudi na nekaterih bistvenih tematskih področjih Byronovih in Jenkovih parodističnih digresij.

Ostane vprašanje, s kakšnimi razlogi je Byron utemeljeval svoje daljnosežne parodistične demontaže klasičnega epa, v imenu česa je razdiral pravila vzvišene lepote sploh.

Vse to je počel v imenu svojega empirizma, v imenu izkustvene resnice, ki naj bi po njegovem tudi v pesništvu dobila prednost pred lepo lažjo. »Mrzim vsako izmišljotino (fiction), celo v pesmi, zato moram povedati resnico, pa naj vas še tako prizadene,« pravi na začetku 6. speva.[130] Misel nato v mnogih oblikah in z dopolnili ponavlja, v drugi polovici pesnitve celo vse pogosteje. Pojmu »fiction« postavlja nasproti pojem »fact«, in dolžnost pravega pesnika je, da se umakne prvemu in da ostane zvest drugemu.[131] Njegova muza se noče več ukvarjati z namišljenim in polepotenim svetom, temveč »zbira repertorij faktov«[132]. Pripravljen je tvegati zamero na levo in desno, postati celo nemoralen, če to pomeni »prikazovati stvari, kakršne res so, in ne take, kakršne naj bi bile«.[133] Zato se je v poeziji treba sprijazniti tudi z notranjimi protislovji.[134] Nagon po izkustveni resnici ga nekajkrat pripelje tako daleč, da svoje stihe na široko odpre tudi izrazito »protipesniškim« temam. Zgodi se, da celo kitico napolni z besedilom zdravniškega recepta ali s posnetkom časopisne vesti ali s francoskim jedilnim listom, napove celo spev, ki bo posvečen politični ekonomiji.[135] Vse to je napoved in hkrati že začetek konca visoke poezije. Toda Byron sam nekajkrat začuti tesnobo pesnika, ki se je odločil za izkustveno resnico, hkrati pa uvidel, da je ta resnica docela nepoetična.[136] Ni naključje, da ga spoznanja o družbi, ki jo občuti kot družbo

[129] N. m., 47.
[130] Don Juan, VI, 8.
[131] N. m., VIII, 86.
[132] N. m., XIV, 13.
[133] N. m., XII, 40.
[134] N. m., XIV, 13.
[135] N. m., X, 41; XIII, 51—52; XV, 63—74; XII, 88.
[136] N. m., XIV, 15—16, 18, 21.

brez junakov, brez velikih strasti in brez pomembnih idej, skratka kot družbo povprečja ter konvencije, navedejo na misel, da je minil čas poezije in prišel čas romana.[137] Vendar on hoče še vztrajati pri poeziji, seveda pri poeziji prozaične sodobnosti: naj ta poezija frfota, če ne more več leteti, naj bo ostroumna, če ne zmore biti vzvišena, in naj bo okorna, če taka mora biti.[138] Kolumb je z navadnim kuterjem odkril novi svet, ne z veličastno ladjo, tudi sodobni pesnik ima še kaj odkriti. Byron je torej s tesnobo in z upanjem hkrati sprejel spoznanje, da se je treba posloviti od romantike. Sprejel je spoznanje, da se pesniška fantazija »suši in zvija v rumeni list«, da »imaginacija poveša krila« in da nad njegovo pisalno mizo lebdi le še »bedna resnica«; resnica, ki ne more drugače, kot da vse, kar je bilo nekoč romantičnega, obrača v burlesko.[139]

Enako ostra zavest o prelomu poetične fantazije v nepoetično resničnost je prisotna v Jenkovi pesnitvi. S tem spoznanjem in načelom, postavljenim na zelo vidno mesto, napove in utemelji najbolj kočljivi, najbolj fiziološki ter najbolj nepoetični del svoje pesnitve: »Tu nehaš ti nebeška fantazija, / resnici slavno zmago prepustiš.«[140] Jenkovo slovo od romantike je v Ognjeplamtiču bolj premočrtno, saj ni nikjer obdano z elegičnim občutjem, temveč dosledno vztraja v humorni in parodistični drži. Seveda bi pri njem lahko našli tudi drugačne položaje, posebno v liriki.

Byronova zavzetost za izkustveno resnico se je zelo odkrito pokazala v njegovem jeziku. Brez pomislekov je spustil v svojo poemo »nižje« jezikovne plasti: živi govor, vsakdanje fraze, narečne izraze, poljudnoznanstveni žargon z mnogimi tujkami (francoskimi, italijanskimi, latinskimi, celo ruskimi) in druge poklicne žargone. Izredno pogostne elizije kažejo dokajšnjo fonetično svobodo v pisavi. Svoje zglede pogovornega besedja dopolnjuje z neposrednim ironiziranjem angleške poetične dikcije in visokega sloga sploh.[141] Sam sebi v načelu dopušča pogovorno sproščenost in improvizacijo. Takole pravi: »Klepetam natančno tako, kot bi se pogovarjal s komerkoli pri ježi ali na spre-

[137] N. m., XIV, 101.
[138] N. m., XV, 27.
[139] N. m., IV, 3.
[140] Ognj., 47.
[141] Don Juan, II, 165; VIII, 86.

hodu.«[142] Tudi če upoštevamo, da je pred nami napol satirična zvrst, bi težko pritegnili mnenju, da je bilo to Byronovo uvajanje pogovornega jezika še docela »v skladu s tradicijo XVIII. stoletja«, kot meni raziskovalec Byronovega živega govora E. J. Klimenko.[143] Tudi Jenko je svojo pesnitev zapisal v živem, žargonsko razslojenem pogovornem jeziku in z metodo improviziranega izraza. K temu ga je samodejno silil že parodistični odnos do visokega sloga, utegnil pa mu je pripomoči poleg Blumauerjevega deloma tudi Byronov zgled.

Naposled pa ne kaže prezreti še zadnjega in poglavitnega razloga, ki deluje prav na dnu Byronovega drznega razdiranja tradicionalne poetike in njenih zakonov. Ko nekje razmišlja o zastranitvah v digresije, o tem svojem velikem grehu zoper veljavne norme lepega, pravi takole: »To poemo sem se bil namenil napraviti kratko, vendar zdaj ne morem reči, kam vse jo bo še neslo. Brez dvoma, če bi hotel biti vljuden do kritikov ali laskati *zahajajočemu* soncu tiranije vseh vrst, bi bila moja zgoščenost (concision) močnejša; — toda jaz sem rojen za opozicijo.«[144] Tu nam sam usmeri pogled k pobudam, ki so delovale izza njegovega literarnega ali estetskega uporništva, pokaže na most med njegovo družbeno revolto in literarno parodijo. Na dnu vsega je torej upor zoper tiranijo, ki je v bistvu ena sama. Zato seveda ni mogoče ločiti Byronove posmehljive igre z vsemi pravili pesniškega okusa od tistih plasti epa, v katerih nastopa zoper moralistična, verska, politična in vojna nasilja svojega časa. Nad to obsežno vsebino poeme bi lahko postavili pesnikovo deslo: »Naučiti hočem, če je mogoče, metati kamenje na zemeljske tirane.«[145] Besed ni naslovil samo na svojo Anglijo, ki jo je predstavil kot ječarja narodov.[146] Izpovedal je tudi svojo »odkrito mržnjo do vsakega despotizma pri vsakem narodu«.[147]

[142] N. m., XV, 19:

I rattle on exactly as I'd talk
with any body in a ride or walk.

[143] E. I. Klimenko, Problemy stilja v anglijskoj literature pervoj treti XIX veka, Leningrad 1959, s. 170.

[144] Don Juan, XV, 22.

[145] N. m., VIII, 135:

for I will teach, if possible, the stones
to rise against earth's tyrants.

[146] N. m., X, 67, 68, 81.

[147] N. m., IX, 24.

V takem kontekstu in s takim miselnim zaledjem je Byronovo razdiranje klasičnega epa z vsemi estetskimi znamenji vred, tja do vzornega jezika, dobilo poseben pomen. Postalo je znak radikalnega uporništva zoper absolutizem v imenu človekove osebne in narodne svobode, v imenu demokratizma. Byronov Don Juan v slovenskih razmerah petdesetih let, se pravi v obdobju Bachovega absolutizma in domačega klerikalizma, ni mogel biti drugega kot knjiga pohujšljive in izzivalne svobode. In kdo bi segel po njej, če ne mladi Jenko, potajeni romantik, globoko vznemirjen skeptik in pesnik tedaj najbolj radikalne slovenske pesmi zoper tiranijo — Na zbiranje.

Podrobna primerjava med pesnitvama nas torej pripelje do naslednjih ugotovitev.

S tistimi plastmi Byronovega epa, ki so prežete z rousseaujevsko romantičnim zanosom in s poetičnostjo, Jenkova pesnitev nima nikakršne zveze. To velja tudi za Byronovega glavnega junaka don Juana in njegove ljubezenske zgodbe, kolikor spadajo k omenjeni idejni vsebini dela. V Jenkovi pesnitvi lahko najdemo celo bežno kretnjo ironične opozicije zoper byronsko razčustvovano »misfortune«. V območje vplivov lahko torej vključimo samo tiste predele Byronove poeme, kjer se romantično poetična slika sveta pod sunki skepticizma in empirizma radikalno razkraja. Tu lahko najdemo vrsto znakov, ki pričajo za domnevo, da je Jenko svoj fiziologizem oziroma biološki determinizem, s katerim je parodistično razlepotil oba junaka in predvsem njuno ljubezen, črpal tudi ob Byronu, ne le pri Blumauerju. Šel pa je znatno naprej v smeri skrajnega realizma.

Toda glavno stičišče med pesnikoma je v uporabljanju digresij kot najbolj očitne parodistične opozicije zoper klasični ep in klasično, na Slovenskem pa tudi še romantično poetiko. Jenkove digresije so po obsegu, ki ga zavzemajo nasproti epskemu toku dogajanja, po namenu, tonu in predvsem po notranjem ustroju nenavadno blizu Byronovim. Enakosti najdemo tudi v njihovi literarni tematiki (npr. igra avtorjeve nevednosti z vednostjo; ironično odtujevanje od uporabljene pesniške besede, itd.). Mestoma se avtorja ujemata celo v frazeoloških obrazcih. Skratka, na področju digresijske tehnike so stičišča tolikšna, da jih ni mogoče šteti za naključna, temveč za posledico neposrednega vpliva. Tudi utemeljitev drznega parodističnega razkrajanja epske tradicije je pri obeh pesnikih ista. Oba nastopata proti vzvišenemu slogu in proti pesniški domišljiji z razlogi nelepe, toda resnične živ-

ljenjske stvarnosti. Razlika je v tem, da se Jenko pri tem ne ozira več domotožno k minuli romantiki in da sprejme daljnosežnejše idejne ter stilne posledice takega stališča. Zato njegova komična poema nima v sebi ostankov byronskega patetičnega romantizma.

Byronova literarna parodija zoper klasični epos pa je morala biti mlademu Jenku še posebej privlačna zato, ker jo je angleški pesnik utemeljil in učinkovito povezal z radikalnim uporom zoper sleherno tiranijo nad človekom, narodom in človeštvom.

СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ ПАРОДИИ СИМОНА ЕНКА В РАЗЛОЖЕНИИ СЛОВЕНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПИКИ

Работа освещает с теоретической и исторической точки зрения один из переломных периодов в развитии эпических жанров внутри словенской литературы XIX в., в частности период, характеризующийся распадом романтического эпоса и появлением реалистической прозы

В начале исследователь описывает три эпических структуры, которые преобладали в словенской эпической поэзии вплоть до середины XIX в. Это: 1. романтический любовный эпос Ф. Прешерна 30-ых гг.; 2. художественный героический эпос в «высоком» классическом стиле как иллюзия народной борьбы после поражения революции 1848 г.; 3. моралистский эпос, отражающий традиционное и строго клерикальное опекунство над молодой словенской литературой. В такой ситуации **Симон Енко** написал в 1855 г. комическую и в то же время пародийную любовную поэму **«Огнепламтич»,** которая представляет собой крайнюю оппозицию ко всем трем эпическим структурам, в частности к третьей. Первая часть настоящей работы является исследованием пародийных инверсий, примененных молодым поэтом в сюжете, в языковых конструкциях антипоэмы, в характеристике персонажей. С помощью особых приемов, опирающихся на описания телесной любвы, используя жаргонные выражения, он первым до конца разбил высокий эпический стиль и иллюзорные представления того времени о нем, существующие в Словении. Таким образом, он создал т. н. эпическую «пустоту», от которой он уже несколько лет спустя (1858) сделал шаг вперед и первый в Словении перешел к реалистическому рассказу.

Вторую и третью часть работы представляет исследование чужих литературных влияний, которые у Енко вызвали столь радикальное отклонение от высокой поэтической эпики. Опереться он мог на два произведения, которые в европейской литературе сделали такой же решительный поворот от предшествующей высокой эпики классицизма или романтизма к реализму. Эти были **травестия Блумауера «Энеиды» Вергилия** (1783) и **«Дон Жуан» Байрона** (1818—24). Подробный сравнительный анализ показывает нам, что точка

соприкосновения с Блумауером — прежде всего в области пародийных «физиологизмов», а с Байроном — прежде всего в предельно выточенной дигрессивной игре. Енко, однако, далек от эпигонства. Все эти приемы он использовал в своем оригинальном сюжете, освободил их от устарелых стилевых характеристик и развил их в сторону реализма.

Приемы Енко были столь выразительны, живы и оригинальны, что смогли дать самую радикальную антиромантическую поэму словенской литературы XIX столетия. Его «Огнепламтич», тем не менее, остался прежде всего антипоэмой, представляющей собой более оппозицию к старому, нежели новую, самостоятельно живущую или даже художественно полную структуру. Кое в чем она напоминает и некоторые явления в литературе нашего времени.

Franc Jakopin

O DELEŽU RUSKIH ELEMENTOV V RAZVOJU SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Vprašanja jezikovnih stikov, večjezičja in s tem povezane interference so bila v zadnjih letih večkrat predmet jezikovno teoretičnih in metodoloških obravnav.[1] Pomembnost proučevanja stikov med slovanskimi knjižnimi jeziki je poleg drugih avtorjev zlasti poudarjal B. Havránek,[2] ki je v svojih študijah orisal območja, na katerih so slovanski medjezikovni stiki najopaznejši in najbolj aktivni. Vendar sta radij in globina delovanja med posameznimi slovanskimi jeziki še dokaj nejasno očrtana; to nam kažejo npr. vprašanja in odgovori za V. mednarodni slavistični kongres v Sofiji.[3]

V preteklosti so nagibe za ugotavljanje in analizo tujejezičnih elementov v posameznih slovanskih jezikih ali skupini slovanskih jezikov marsikdaj določali občutki večvrednosti nosilcev »dajajočega« jezika in tendenca po dokazovanju gmotne in duhovne odvisnosti »sprejema-

---

[1] Prim. L. Zawadowski, *Fundamental Relations in Language Contact*, Biuletyn PTJ XX, 1961, 3—26; V. Ju. Rozencveig, *O jazykovyh kontaktah*, VJa XII, 1, 1963, 57—66.

[2] *Charakter a úkoly srovnávacího studia spisovných jazyků slovanských*, Slavia XXVII, 1958, 153—160; *Srovnávací studie o spisovných jazycích slovanských a o jejich vztazích*, v knjigi: *Studie o spisovném jazyce*, 1963, 265—344; *Srovnávací studium struktury spisovných jazyků slovanských*, Čsl. přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii, 1963, 5—10.

[3] *Slavjanska filologija*, Tom I, Sofija 1963, 7—56; prim. tudi A. Afanasieva-Koleva, *Južnoslavjanski leksičeski paraleli*, v zborniku *Slavistični studii*, Sofija 1963, 69—81, kjer avtorica osnovnemu slovenskemu besednemu fondu napačno pripisuje turške, grške in druge izposojenke, kot so: *kajsija, šiboj, magarec, belega, kuček, moruna, ševa* (str. 79).

jočih«. V praksi se je táko naziranje uporabljalo tudi za izpodbijanje nacionalne samostojnosti »nezgodovinskih« narodov.[4]

Proces utrjevanja jezikovne in nacionalne samoniklosti pa je sčasoma tudi pri »nezgodovinskih« jezikih bolj ali manj presegel zavest neenakopravnosti in zapostavljenosti, tako da že brez predsodkov in docela objektivno pretresajo delež drugojezičnih elementov v svojem jeziku.

Tudi v širšem jezikovnem okviru ni stvarne podlage za trditev, da se katerikoli od evropskih jezikov prišteva samo v prvo ali samo v drugo kategorijo; in četudi je očitno, da so mlajši knjižni jeziki glede na zgodovinske okoliščine rastli ob starejših, iz tega še ne gre sklepati na današnjo duhovno odvisnost nosilcev knjižnih jezikov.

V odnosu do drugojezičnih elementov kažejo slovanski jeziki tákole shematično podobo:[5]

Ruski	=	*rus.* + (cksl., nem., hol., frc., angl., vzh. jez., itd.)
Beloruski	=	*belor.* + (rus., polj., cksl., itd.)
Ukrajinski	=	*ukr.* + (rus., cksl., polj., vzh. j., itd.)
Poljski	=	*polj.* + (češ., nem., rus., frc., lat., itd.)
Dolnjelužiški	=	*dl.* + (nem., češ., polj., itd.)
Gornjelužiški	=	*gl.* + (nem., češ., polj., itd.)
Češki	=	*češ.* + (nem., polj., rus., itd.)
Slovaški	=	*slovaš.* + (češ., nem., madž., polj., rus., itd.)
Bolgarski	=	*bolg.* + (tur., ngr., rus., nem., itd.)
Makedonski	=	*mak.* + (tur., ngr., shr., rus., itd.)
Srbohrvaški	=	*srb. in hrv.* + (cksl., tur., ital., madž., nem., rus., itd.)
Slovenski	=	*sle.* + (nem., fur.-ital., češ., shr., rus., itd.)

[4] E. Kranzmayer, *Die deutschen Lehnwörter in der slovenischen Volkssprache*, 1944.

[5] Shema ne upošteva predslovanskega substrata, temveč le adstrat v zgodovinski dobi. Zaporedje drugojezičnih elementov je bolj ali manj poljubno, ker se njihov obseg in učinek v okviru celotnega razpona jezikovnih plasti občutno spreminja (npr. dialekti, žargoni, različne zvrsti knjižnega jezika, ipd.). Prim. *Slovanské spisovné jazyky v době přítomné*. Uspořádal Miloš Weingart, Praga 1937; za lužiščino posebej: *Studien zur sprachlichen Interferenz I. Deutsch-sorbische Dialekttexte* aus Nochten, Kreis Weisswasser, S. Michalk und H. Protze, Bautzen 1967.

1

Kar zadeva tuje jezikovne elemente, ima slovenščina med slovanskimi jeziki specifičen položaj, ki je posledica njenega zgodovinskega sožitja z Germani in Romani, deloma tudi z Madžari; zlasti nemščina je zapustila globoke sledove v leksikalni in derivacijski strukturi slovenščine.[6] Celotno slovensko jezikovno ozemlje pri tem sicer ni bilo enakomerno prizadeto: na slovenskem zahodu se nemški elementi prekrivajo z romanskimi,[7] v Prekmurju z madžarskimi.

Slovenski knjižni jezik, ki je bil v svoji prvotni podobi razmeroma nepotvorjen odsev govora Ljubljane in njene okolice sredi 16. stoletja,[8] je bil sprva skorajda brez besedne selekcije. S prvimi impulzi zavesti slovenske jezikovne skupnosti pa so že v Dalmatinovi *Bibliji* (1584) opazna znamenja izbora leksikalnega gradiva po slovenskem ali nemškem izvoru. Po skoraj dvestoletni razredčeni knjižni ustvarjalnosti se je s prebujanjem narodne zavesti okrepila leksikalna, derivacijska in sintaktična selekcija; to je razvidno iz Japljeve redakcije *Biblije*, posebno iz knjig, ki so jih redigirali njegovi mlajši sodelavci.[9]

Sprva so bili iz knjižne slovenščine iztrebljeni najvidnejši leksikalni germanizmi; pozneje se je stopnjeval odpor proti kalkiranim prevodom in kriptogermanizmom. Ta proces še ni usahnil, vendar je znanstvena trdnost pri identifikaciji takih elementov čedalje manj zanesljiva.[10] Postopno izločanje nemških izposojenk deloma lahko zasledujemo v slovenskih dvo- in večjezičnih slovarjih;[11] celotno podobo

[6] Prim. H. Striedter-Temps, *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*, Berlin 1963.

[7] M. Mende, *Romanische Lehnwörter im Slovenischen*, Berlin 1956; obravnava nemških izposojenk zajema blizu 2000 besed, obravnava romanskih pa okoli 600. V obeh delih je premalo upoštevano geografsko-lingvistično načelo; zanimivo podobo prepletanja enih in drugih elementov daje *Slovar črnovrškega dialekta* I. Tominca, Ljubljana 1964.

[8] J. Rigler, *Über die Sprache der slowenischen protestantischen Schriftsteller des 16. Jh.*, Abhandlungen über die slowenische Reformation I, München 1968, 65—89.

[9] A. Breznik, *Japljev prevod sv. pisma*, ČJKZ VII, 1928, 77—106.

[10] Prim. R. Andrejka, *Napake v slovenskem izrazoslovju, 1931.*

[11] A. Breznik, *Slovenski slovarji*, Razprave ZDHV III, 1926, 110—174; Popovičev *Specimen vocabularii vindocarniolici* ter Pohlinov *Glosarium slavicum*, ČJKZ VI, 1927, 91—99.

tega poteka pa bi nam mogel prikazati šele potrebni historični slovar slovenskega jezika.

Dokler je bila raba knjižne slovenščine omejena na najosnovnejše potrebe (Cerkev), so se v leksikalnem in derivacijskem območju nastajajoče praznine zapolnjevale z izborom besed iz osrednjih slovenskih narečij, ki so bila v glavnem le površinsko germanizirana. Odločujoče pri tem je bilo, da so se obenem aktivirale derivacijske sposobnosti jezika.

Vzporedno so se začeli v drugi polovici 18. stoletja s slovarskimi stiki vnašati leksikalni elementi tudi iz drugih slovanskih jezikov, zlasti iz češčine (Pohlin) in iz hrvaščine; ruščina zavzema v slovarskih stikih v začetku 19. stoletja že vidno mesto.[12]

Ob postopnem in počasnem uvajanju slovenščine v šole, pa tudi ob poskusih prodora slovenskega jezika v publicistična in strokovna območja je postal slovenski jezikovni model, ki ga je precèj močno opredeljevala in omejevala nemščina, preozek in premalo gibčen za porajanje številnih novih jezikovnih sredstev. Zavesten odpor do nemškega vzorca, ki se je vsiljeval tudi slovenskemu mišljenju,[13] je čedalje več pišočih usmerjal k slovanskemu modelu, ki ga je za slovenščino predstavljala ruščina kot najmočnejše in najbolj oprijemljivo nasprotje nemščini.

2

Za oznako značilnosti slovensko-ruskih jezikovnih stikov je treba poznati položaj večjezičja pri Slovencih tudi pred pojavom prvih ruskih jezikovnih elementov v slovenščini. Zanjo je veljalo, še bolj kakor za druge slovanske jezike v stari Avstriji,[14] da jo je z dveh strani prijemal nemški jezikovni pritisk: nemška leksika je pronicala

[12] Prim. A. Breznik, *Dobrovskega vpliv na slovenski pismeni jezik*. Josef Dobrovský 1753—1829. Sborník statí k stému výročí smrti J. D., Praga 1929, 1—22.

[13] Prim. I. Prijatelj, *Levstikov politični list »Naprej«*, Razprave ZDHV II, 1925, 191.

[14] F. Zwitter, J. Šidak, V. Bogdanov, *Nacionalni problemi v habsburški monarhiji*, Ljubljana 1962; posebno zgovoren je statistični pregled na str. 211—227.

v kmečko plast slovenskih narečij in, morda še močneje, v drobno obrtniško-rokodelsko plast v nastajajočih mestih. Z druge strani pa je nemščina kot pogovorni jezik izobražencev in socialno višjih krogov kljub slovenskemu jezikovnemu izvoru posameznikov slovenščini onemogočala usposabljanje za te naloge. Še bolj zaprta pa je bila slovenščini pot v območja necerkvenega pisanega jezika in šolanja, ki sta jih zasedali najprej latinščina in manj nemščina, pozneje izključno nemščina.

Od reformacije je bil slovenski knjižni jezik v rabi samo med slovenskim duhovnikom in njegovimi slovenskimi verniki, v glavnem nižjih stanov.[15] V tako okrnjenem delovanju je moral ostati dokaj neomikan in statičen, stilistično pa so ga razgibali le sposobnejši pridigarji in pisci.

Večinoma nepismena kmečka plast ni bila dvojezična, vendar je zaradi vsakdanjega stika z nemško govorečo fevdalno gospodo in upravo sprejemala tuje jezikovne elemente in jih vključevala v fonološki, morfološki in leksikalni sestav svojega narečja. Kjer so se nosilci slovenskega narečja znašli na isti socialni ravni kakor nemško govoreči priseljenci, so jih povsod slovenizirali.[16] Do druge svetovne vojne je ostal le mlajši kočevski jezikovni otok.

Za izobražence slovenskega rodu lahko trdimo, da so bili večjezični; vsaj do začetka 19. stoletja so obvladali latinščino, ki so jo v šolah tudi govorili, nemščino pismeno in pogovorno, razen tega pa še slovensko narečje, ki so ga govorili s svojimi rojaki iz nižjih socialnih plasti — če so zanje tudi pisali, pa so morali poznati še knjižno protestantsko izročilo, v katero so radi vnašali svoje narečne posebnosti. Tudi v pismenih medsebojnih stikih so izobraženci v času Prešerna še skoraj brez izjeme uporabljali nemščino.[17]

V desetletjih, ki so sledila, se je to stanje naglo spreminjalo, čeprav je bilo aktivno slovensko izobraženstvo še dolgo v pomislekih, ali naj

[15] Prim. F. Kidrič, *Razvojna linija slovenskega preporoda v prvih razdobjih*, Razprave ZDHV V—VI, 1930, 42—119.

[16] Prim. T. Logar, *Glasoslovne in morfološke posebnosti v govorici slovenizirani Nemcev*, SR XVI, 1968.

[17] F. Kidrič, *Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe*, Ljubljana 1930, 176—177; K. navaja Čopovo hudomušno pripombo, da o Kopitarju enako malo vemo, ali zna kranjsko, kot o Dobrovskem, ali zna češko pisati.

svoje ugotovitve in zahteve objavlja v slovenščini ali v nemščini. Tako npr. utemeljuje Levstik v uvodu v svojo slovnico (1866), zaradi česa se je odločil za nemščino;[18] že to dovolj osvetljuje tedanji jezikovno-kulturni položaj na Slovenskem.

Odločen korak na poti k vseslovenski uveljavitvi »kranjskega« knjižnega jezika je bil storjen v petdesetih letih, ko je jezik sprejel več širših slovenskih morfoloških potez.[19] K temu je posredno pripomoglo ilirsko jezikovno gibanje, ki je vsaj za osnovne potrebe »ljudstva« dopuščalo gojitev slovenskega »narečja«.[20] Čeprav je nemščina še držala v rokah administracijo, sodstvo, dokaj močno tudi šolstvo in druge ustanove, je dobila v knjižni slovenščini tekmeca, ki je bil zasidran v širokem nacionalnem gibanju in se je moral le še usposobiti za razna strokovna območja delovanja, posebno še za upravo in sodstvo.[21]

Zadnja tri desetletja minulega stoletja so v razvoju slovenskega knjižnega jezika obdobje »divje rasti«, ko se je deloma iz potrebe, deloma iz romantičnega zagona tako nakopičil besedni zaklad, da se je v temeljih zamajala semantično-leksikalna zgradba slovenščine, četudi so si nekateri slovničarji (Škrabec) prizadevali, da bi v jezik ustrezno razporedili domače in tuje besedno bogastvo. To nam potrjuje večji del leposlovja, še posebno strokovni in časopisni teksti, in tudi slovarji.[22]

---

[18] *Die slovenische Sprache*, V—VI; med vzroki L. navaja, da je tudi zavednim Slovencem nemška slovnična terminologija bolj domača, da je mislil tudi na Nemce, ki se hočejo naučiti slovenščine, in na uradnike, ki so vajeni nemško misliti.

[19] F. Tomšič, ZSS I, 23—24.

[20] Prim. M. Majar, *Pravila kako izobraževati ilirsko narečje* ... Ljubljana 1848; *Slovnica za Slovence*, Ljubljana 1850; v predgovoru ločuje *naravno* od *čiste* slovenščine: »Vse razlaganje u tej slovnici slovenskej je naravno slovensko in ne ilirsko ... Ta slovnica uči ... govoriti in pisati po čisto slovensko, po gospodsko, *po književno*, ali kakor některi to imenujejo: po *ilirsko*, po *jugoslavensko*.«

[21] Prim. F. Zwitter, *Nacionalni problemi* ..., 166—169; I. Prijatelj, ZDHV II, 1925, 190—195.

[22] Prim. M. Pleteršnik, *Slovensko-nemški slovar*, 1894/5; neorgansko rast in nestalnost besedišča pojasnjuje tudi dejstvo, da je v nekaj desetletjih iz knjižne slovenščine »odmrlo« na tisoče besed.

3

Slovenščina se je soočala z ruščino že od 16. stoletja. Do slovenske jezikovne preroditve v zadnji tretjini 18. stoletja moremo sèm prištevati le posamezne bolj ali manj nenavadne informacije o Rusih in ruščini, ki so lahko samo prispevale k postopni utrditvi spoznanja, da sta jezika močno sorodna; notranje jezikovnih odmevov pa še ni mogoče zaslediti.[23]

Neprimerno globljo in kontinuirano navzočnost ruščine, seveda v dokaj različnih intenzitetnih valovih, je čutiti od preroda naprej. Za prerodne težnje po regeneraciji pisne slovenščine, ko so nenehno poudarjali njeno majhnost, neučinkovitost in nepomembnost, že sama omemba Rusije ni bila brez vpliva.[24]

Po stikih slovenskih preporoditeljev z Dobrovskim in njegovimi spisi (posebno z *Institutiones*[25]) smo v poznejše slovenske slovarje

---

[23] Prim. zlasti: S. Herberstein, *Rerum moscoviticarum comentarii*, 1549; slovenski prevod: *Moskovski zapiski*, Ljubljana 1951. O temeljitem poznavanju takratnih ruskih razmer pričajo nadrobni opisi, navajanje ruskih poimenovanj npr. za nekatere ribe, jedi, idr.; v jezikovnem pogledu pa je pomembna H. ugotovitev (uvod): »Tega pisanja sem se mogel lotiti zlasti zaradi dveh stvari: prvič, ker sem vse pazljivo preiskal, in drugič, *zaradi znanja slovenskega jezika, ki mi je bil pri tem delu v veliko pomoč.* (podčrtal F. J.) — A. Bohorič, *Arcticae horulae* siccisivae, de latinocarniolana literatura, ad latinae linguae analogiam accommodata, unde Moscoviticae, Rutenicae. Polonicae, Boemicae & Lusaticae linguae cum Dalmatica & Croatica cognatio, facile deprehenditur, 1584; J. W. Valvasor, *Die Ehre des Hertzogthums Crain*, 1689, VI; o Valv. glej F. Kidrič, Razprave ZDHV V—VI, 72—90, kjer je naveden tudi citat (72): »Die Russen haben einen grossen Prasnik oder Fest... Nun bedeutet das Wort Prasnik in unserer Sprache eben sowohl ein Fest.«

[24] V govoru »slovenskim filologom« pravi B. Kumerdej leta 1779 med drugim: »Naša deželica je že tako majhna, da se ne more ponašati na svetu. Narod, iz katerega izhajamo, je najbolj zaničevan v takozvanem olikanem svetu; le presijajna dela naših rodnih bratov Rusov morejo to zaničevanje nekoliko zadrževati.« (F. Kidrič *Dobrovský*..., 38). Vendar so bili slavisti Zoisovega kroga pozneje razočarani, ker Kumerdej od ruske akademije, ki ji je poslal razpravo »Über die Sprachkunde der Slaven und Russen«, ni dobil odgovora in ker slovenščina v primerjalnem ruskem slovarju niti v drugi izdaji (1790 do 1791) ni bila upoštevana. (Kidrič, *Dobrovský*... 56, 166 in J. Logar, SBL I, 586.) — V. Vodnik, *O Rusih naših starih bratih*, Novice, 1798.

[25] A. Breznik, *Dobrovskega vplio*..., Sborník statí..., 1929, 1—22.

(npr. Jarnik, Murko[26]) posredno dobili precèj ruskih besed, od katerih se jih je nekaj tako uveljavilo, da so danes del osnovnega slovenskega besedišča. Druge šele v novejšem času izrivajo iz knjižnega jezika, četudi nekatere uspešno tekmujejo s svojimi dvojnicami (*podrobnost: nadrobnost*, itd.), ker so v pogovornem jeziku splošno v rabi. Veliko slovanskih (ruskih) besed, ki so jih takrat prevzeli v slovenske slovarje, je ostalo mrtvih (*prekratiti, naustiti, predvkusiti*, itd.). Iz *Institutiones* ali iz Heymovega ruskega slovarja (1795, 1800) so tudi prve besede s pripono *-telj* v slovenščini.

V obdobju slovenskega preroda ne manjka dokazov za to, da so slovenski razsvetljenci imeli ali uporabljali ruske knjige; med drugim je bil v Japljevi knjižnici Lomonosov iz leta 1764, in na mariborskem območju so v Naratovi *societas slovenica*, 1803—1806, uporabljali »celo ruske slovnice in slovarje«.[27] Živ stik z rusko književnostjo in ruskim jezikom je imel tudi Matija Čop. Podatki iz njegove knjižnice navajajo največ ruskih del iz let 1827—1833, med njimi Puškinova. Verjetno pa ruščina za poliglota Čopa, ki je obenem veljal za najbolj izobraženega Slovenca tedanje dobe, ni bila med jeziki, katere je najbolje poznal.[28]

Pozneje so se knjižni stiki še bolj okrepili. Ilirizem je bil sicer usmerjen v južnoslovanstvo, toda obenem so se oglašale tudi ideje za daljno prihodnost, ko naj bi Slovani za najvrednejšo književnost dobili skupen jezik — in to vlogo so namenjali ruščini kot največjemu slovanskemu jeziku.

V to smer je nagibal tudi avtor *Pravil*, Matija Majar, ki je leta 1867 napisal rusko slovnico. Tedanji odnos do ruščine diha tudi iz uvoda, ki ga je napisal založnik G. Blaž, trgovec iz Reke.[29] Toda ures-

[26] U. Jarnik, *Versuch eines Etymologicons der Slovenischen Mundart in Inner-Österreich*, 1832; A. Murko, *Slovensko-nemški in nemško-slovenski ročni besednik*, 1833.

[27] Kidrič, *Dobrovský*... 136—7.

[28] SBL., I, 102.

[29] ...»In tako zdaj Rusija razvija se gorostasno — materialno in duševno, množi se slovstvo, množi se kupčija notranja in zvunanja; dvakrat toliko pa se množi važnost jezika ruskega.

To so misli moje o jeziku ruskem, kterega do zdaj pri nas v Avstriji naučiti se, bilo je kaj težavno, skoraj nemogoče. Spišite tedaj dragi prijatelj slovnico rusko za Slovence, ker taka knjiga je za nas važná in imenitna, koristna in moglo bi se reči, jako potrebna.« (12).

ničitev tako slavnostno vpeljane zamisli je bila dokaj skromna tudi za tisti čas: prave slovnice je le 35 strani, nad 100 strani je raznih tekstov s prevodi, nadalje najdemo v njej nekaj trgovskih pisem, seznam mer, in podobno.

Vse to delo, zlasti pa prevodi tekstov v slovnici, jasno izpričujejo, da Majar v ruščini ni bil daleč od začetnika; prevajal je skoraj dobesedno s številnimi napakami, npr. str. 72/73.

Izvirnik:

Я увидел в самом деле на краю неба белое облачко, которое принял было за отдаленный холмик.

Prevod:

Jaz sem zagledal v resnici na kraji neba bel oblačič, kteri se je bil prijel oddaljenega homca.

4

Šestdeseta leta preteklega stoletja so nedvomno najbolj prelomna tako za slovensko narodno zavest kakor za slovenski knjižni jezik.[30] Toda izkazalo se je, da niti Fran Levstik, ki je bil v teh letih vsekakor glavna praktično jezikovna osebnost, ni mogel doseči in ohraniti enotnega koncepta knjižne slovenščine: v svoji romantični vnemi in po Miklošičevem nauku o stari slovenščini (stcksl.) je na začetku šestdesetih let zahteval, da gojimo svoj knjižni jezik na podlagi stare cerkvene slovanščine in vodimo nadaljnji razvoj slovanskih jezikov v smeri zbliževanja; in veliko kulturnih delavcev je takrat verjelo in verovalo, da bo v bližnji ali daljni prihodnosti ruščina vsem Slovanom skupni jezik.

Slovenski knjižni jezik so tedaj prevevale številne stopnje, odtenki in pododtenki želja in zamisli o njegovi podobi, pa tudi o njegovi prihodnosti. Poleg čisto *slovenske* smeri sta bili močni še *slovensko-južno-*

[30] I. Prijatelj, *Borba za individualnost slovenskega književnega jezika v letih 1848—1857*, Ljubljana 1937; *Slovensko, slovansko in južnoslovansko vprašanje pri Slovencih na prelomu 60-ih in 70-ih let*, Razprave ZDHV IV, 1928, 57—138; ZDHV II, 121—220.

slovanska in *slovensko-slovanska* (ruska) smer z delnim poudarkom na slovenskem, največkrat pa na slovanskem elementu. Ves čas je silila v ospredje tudi ideja dualizma v knjižnem jeziku (kakor smo ga bili vajeni z nemščino): za nižje potrebe slovenščina, za višje (leposlovje in znanost) ruščina. Če bi torej v znanosti nemščino zamenjala ruščina, bi bile odpravljene nepremostljive vrzeli v znanstveno-strokovnem izrazju, ki so postajale resno vprašanje knjižne slovenščine. Toda to romantično navdušenje je moralo sčasoma uplahniti ob vsakdanjem trdem delu s »pomanjkljivim« knjižnim jezikom, ki je bil zaradi svoje neugnane rasti zelo potreben pravopisnega in pravorečnega normiranja.

Najvnetejši propagator Rusije in ruščine konec šestdesetih let je bil Fran Celestin.[31] Pred odhodom v Rusijo (1869) je v uvodnikih v *Slovenskem narodu* razlagal svojo rusofilsko ideologijo; o jeziku je zapisal: »Vsi izobraženi Slovani naj govore in pišejo *ruski*.[32]

V sedemdesetih in osemdesetih letih je opaziti, da se je večji del kulturno-političnih delavcev iztreznil in da so začeli bolj stvarno gledati na slovanstvo; o tem pričajo tudi Celestinovi nazori po vrnitvi iz Rusije.[33] Knjižna slovenščina se je zares soočila s knjižno ruščino ob prevajanju ruskega leposlovja; čedalje hitreje se množijo prevodi v revijah, in v osemdesetih letih pogosteje tudi v knjigah. Slovenski leposlovni jezik v tej svoji fazi še ni ustrezal ruskemu, zato se je slovenščina znašla sredi hude preizkušnje; temu se je večkrat pridružila še neizkušenost v prevajanju in negotovo prevajanje prek nemščine. Slabotna in omahljiva jezikovna zavest pa je še dodala svoje, tako da so se prevodi v leksiki, rekciji in besednem redu večinoma suženjsko podrejali ruščini. Naletimo tudi na pravo zmes slovenščine in ruščine; vendar tak jezik seveda ni imel trajnejšega vpliva.

[31] Prim. M. Boršnik, *Fran Celestin*, Ljubljana 1951.

[32] Razprave ZDHV II, 85—6. — Dalje dokazuje C. svojo propagandistično spretnost: »Edini Rusi imajo dovolj izvirnih knjig, zadoščajočih zahtevam sedanjega časa. Hrvatje si prikrojajo svojo književno hrvaščino po kalupu nemškega birokratičnega jezika, imenovano ‚zagrebački jezik'. Srbom načeljujejo v jeziku ‚parizliji' ki hodijo na Francosko in Nemško nekoliko let postopat, da potem doma goje tujstvo, zlasti v jeziku. Ruski jezik je najčistejši (sic!) med slovanskimi... Vse, kar se preprostega ljudstva tiče, naj se piše po domače, samo višje slovstvo po rusko.«

[33] Prim. F. Celestin, *Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft*, Ljubljana 1875.

Odlomek iz *Lovčevih zapiskov* I. S. Turgenjeva:[34]

Хороши также летние туманные дни, хотя охотники их не любят. В такие дни нельзя стрелять: птица, выпорхнув у вас из-под ног, тотчас же исчезает в беловатой мгле неподвижного тумана. Но как тихо, как невыразимо тихо все кругом! Все проснулось, и все молчит. Вы проходите мимо дерева — оно не шелохнется: оно нежится. Сквозь тонкий пар, ровно разлитый в воздухе, чернеется перед вами длинная полоса. Вы принимаете ее за близкий лес; вы подходите — лес превращается в высокую грядку полыни на меже. Над вами, кругом вас — всюду туман... Но вот ветер слегка шевельнется — клочок бледно-голубого неба смутно выступит сквозь редеющий, словно задымившийся пар, золотисто-желтый луч ворвется вдруг, заструится длинным потоком, ударит по полям, упрется в рощу — и вот опять все заволоклось.

Prevod I (1884)

Lepi so tudi letni, megleni dnevi, dasì jih lovci ne ljubijo. V take dni se ne more streljati: ptica, vzletevša vam izpod nóg, précej izgine v belkasti megli nedvižnega mrakú. Ali kako tiho, kako neizrečno tiho je krog! Vse se je probudilo in vse molčí. Vi greste mimó drevesa — ne gane se: neži se. Skozi tenko paro, jednakomerno razlito v vzduhu, vidi se pred vami dolga črna pasa. Imate jo za bližnji les; greste proti njej — les se izpremení v visóko gredíco pelína na meji. Nad vami, okolo vas — povsodi je mrak... Toda, evo, veter z lahka popiha — kósec bledo-višnjevega nebá motno izstopi skozi vedno redkejšo, prav v dim izpremenjeno paro, zlatasto-žolti žarek prodere naglo, vlije se dolzim potokom, udari po polji, uprè se v gozd, in glej — zopet se je vse zavleklo.

Prevod II (1934)

Lepi so tudi poletni megleni dnevi, čeprav jih lovci ne ljubijo. Take dni ni mogoče streljati; ptica, ki vam prhne izpod nog, izgine takrat v belem mraku stanovitne megle. Ali kako tiho, kako neizrečeno tiho je vse naokrog! Vse se je prebudilo in vse molči. Prišli ste mimo drevesa — ne trene nič: neži se. Skozi redko meglo, enakomerno razlito po ozračju, se temni pred vami daljša lisa. Vam se zdi, da je bližnji gozd; pridete bliže — gozd se spreminja v visoko gredico pelina na meji. Nad vami, okrog vas — povsod megla... Ali glejte, veter je polahko vstal — krpica bledikasto sinjega neba se prikaže skozi meglo, ki se redči in kadi. Zlaténo rumen žarek prodre iznenada, se ulije kakor dolg potok, udere čez polje, se upre v gozd — in glejte, spet se je vse zagrnilo.

[34] Izvirnik iz: *Sočinenija*, Tom IV, AN SSSR, 1963, 387; Prevod I — F. J. Remec, Matica slovenska, 1884, 261; Prevod II — B. Vdovič, M. Kmetova in J. Rožencvet, Jugoslovanska knjigarna, 1934, 223; Prevod III — J. Moder, Svetovni klasiki, DZS, 1967, 340.

Prevod III (1967)

Lepi so tudi poletni megleni dnevi, čeprav jih lovci nimajo radi. V takih dneh ne moreš streljati: ptica ti prhne izpred nog in pri priči izgine v belkasti tančici nepremične megle. A kako je tiho, kako nepopisno tiho je vse naokoli. Vse se je prebudilo in vse molči. Pridete mimo drevesa — niti ne gane se: tako dobro mu dene. Skozi redko meglico, enakomerno razlito po zraku, se črni pred vami dolg pas. Imate ga za bližnji gozd; pridete bliže in gozd se spremeni v visoko steno pelina na meji. Nad vami in okoli vas — povsod megla... Potlej, glejte, se pa narahlo zgane veter — ped bledo sinjega neba se nejasno pokaže skozi soparico, ki se redči in se nekako razkraja; mahoma se prebije skoznjo zlatasto rumen žarek, priteče v dolgem potoku, se razlije po polju, se upre v hosto — in glejte, se že spet vse prevleče.

Poskus novega prevoda

Lepi so tudi poletni megleni dnevi, čeprav jih lovci nimajo radi. V takih dneh se ne da streljati: ptič ti samo prhne izpod nog in že izgine v belkastem oblaku negibne megle. In kako tiho, kako neizrekljivo tiho je vse naokoli! Vse je zbujeno, a še molči. Greš mimo drevesa, pa se niti ne zgane — ždi v tihem ugodju. Skoz tenko, enakomerno v ozračju razlito meglico se nato spredaj zariše dolg črn pas. Misliš, da je to bližnji gozd; ko prideš tja, pa se ti gozd spremeni v živo mejo visokega pelina. Nad teboj, krog tebe — sama megla... Tedaj rahlo zapiha vetrc — krpica bledo modrega neba motno pogleda skoz meglico, ki se že rdeči, kot da bi se počasi hotela razkaditi, in potem se iznenada prebije zlatasto rumen žarek, prikipi kakor dolg potok, zaslepi polja, se upre v rob gozda. In že vse znova zagrne megla.

Med deli, ki so najbolj prežeta z ruščino, je vsekakor »slovensko« pisana ruska slovnica,[35] ki je izšla v Gorici trideset let po *Slovnici ruski* Matije Majarja. Njen avtor, Hostnik, je bil že formiran slovenski izobraženec, ko je leta 1880 odpotoval v Rusijo; tam je ostal razmeroma agilen dopisovalec v naše časopise in prevajalec v ruščino. Hostnikova slovenščina ni samo premešana z rusko leksiko, temveč so načete tudi njene druge plasti (npr. besedotvorje, morfologija, sintaksa), kakor kažejo takile primeri:

umenjšiteljno-laskajoča imena
v izobežanie dvosmisla in zlozvočja
na drugem od konca zlogu

[35] M. M. Hostnik, *Kratka slovnica ruskega jezika*, Gorica 1897, 85.

vzdržujo, pišo, rabe, obrazujo
posle šumevcev.

V nasprotju s takšnim »rusovanjem« se čuti pravo ozračje terminološke delavnice iz uvoda v Cigaletovo *Znanstveno terminologijo.*[36] Avtor nemško-slovenskega slovarja (1860) se je zavedal težav in nevarnosti, ki so prav na tem območju vsak dan močneje preizkušale knjižno slovenščino. Postajal je že kar nestrpen, ker so Čehi in Hrvati[37] podobno delo že imeli, slovenščina pa še ne. Ruščini, ki jo je moral dobro poznati, je bil zelo naklonjen; menil je namreč, da morajo slovenščini v terminologiji pomagati drugi slovanski jeziki, v prvi vrsti ruščina, ki je imela zlasti v družboslovnih vedah svojo terminologijo že dovolj izdelano. Nad »oskodnostjo« in »nedoločnostjo« slovenskih besed je Cigale večkrat potožil.[38]

Prodrl je tudi v jezikovno strukturo slovenščine in odkrival njene zakonitosti; možnosti, da bi Slovenci lahko ustvarili terminologijo iz lastnih jezikovnih sredstev, pa očitno ni upošteval.[39] Purizem je odklanjal zlasti v strokovnem jeziku (kemija) in se zavzemal za mednarodne termine, »dokler se najštevilnejši izmed slovanskih narodov ruski ne poprime kako preukroja svoje zdanje kemijske terminologije«. Prvine na *-ium, -um,* je krajšal »po splošnem pravilu in ruskem primeru« (npr. kalium → kalij). Njegovo geslo je bilo: *primernost, uporabnost, nemotljivost*; med več možnostmi pa naj po njegovem odloči »usus loquendi«, kot npr. v trojici: *pitka, pivka* ali *pitna* voda.[40]

---

[36] *Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča.* MS, 1880.

[37] L. Thun, *Německo-český Slovnik* vědeckého názvosloví pro gymnasia a reálné školy, Praga 1853; B. Šulek, *Rječnik znanstvenoga naziolja* osobito za srednja učilišta, Zagreb 1874.

[38] Za terminološke slovarčke v naravoslovnih delih MS pravi, da jim ni odrekati velike važnosti in potrebnosti za slovenski jezik, »katerega oskodnost in nedoločenost bi sicer nekako opravičevala zloglasno v državnem zboru izrečeno besedo človeka res da neznalca o njem (o slov. jeziku, op. F. J.), da je podobnejši detoustnemu blebetanju nego pravemu govorjenju«. (V).

[39] Njegov nazor se jasno kaže v stavku: »Uverjen, da naučna terminologija, ‚dana' bodoč, rekel bi, liki embrij v jezikovni zalogi, ni drugo nego plod daljšega razvoja njegovega in da — z ozirom na tolikšno sorodnost slovanskih jezikov — kaže najpred povprašati drugih številnejših in v slovstvu naprednišh Slovanov, káko jim je terminologijo prirodni razvoj jezika ostvaril... (III).

[40] Term. X.

Cigaletovo terminologijo je večinoma sprejel v svoj slovar Pleteršnik. Marsikateri besedni vzorec je tako obveljal tudi za naprej, lepo število terminov pa se je neomajno zasidralo v slovenskem jeziku.

5

V prvem desetletju 20. stoletja je Anton Breznik poprijel Škrabčevo delo. Leta 1909 je objavil poljudno študijo o slovanskih besedah v slovenščini;[41] ta obravnava se pretežno opira na Maretićevo gradivo iz leta 1892.[42] Rusko, češko in srbohrvaško gradivo je razdelil v tri skupine: besede, ki jih je slovenščina asimilirala in imajo svoje pomensko mesto v njej; besede, ki bi v slovenščini lahko ostale, vendar bi jih bilo treba akcentsko ali oblikovno popraviti (!); in besede, ki so slovenščini popolnoma odveč in jih je treba odstraniti.

Kar zadeva drugo skupino, je bil Breznik prepričan o tem, da morajo tudi za izposojenke veljati stari naglasni zakoni, zato je za veliko besed zahteval drugo akcentsko mesto. Toda prizadete besede so ga pustile na cedilu in so se še naprej uveljavljale s svojim »napačnim« naglasom, npr.:

glágola, mučênec, tjúlenja, glávnica,
letovíšče, slikár, strokóven,
župníšče, ogórčenje, razjáriti, itd.

ne pa, kakor je zahteval Breznik:

glagóla, múčenec, tjulénja, glavnica,
létovišče, slíkar, strókoven,
žúpnišče, ogorčênje, razjaríti, itd.[43]

[41] Ponatis iz *Časa*, 1910, 46.

[42] *Ruske i češke riječi u književnom hrvatskom jeziku*, RAD 108, 68—98; prim. tudi L. Jonke, *Književni jezik u teoriji i praksi*, 151—163.

[43] Str. 29—30: »Nič nas ne sme pri tem motiti dejanstvo, da ta naglas v slovenskem jezikovnem javnem mnenju še ni oficialno pripoznan ... Po vsem tem se torej ne moremo ozirati na Pleteršnikov nestvor, temuč se pridružujemo p. Škrabcu in Valjavcu, ki sta ta naglas (vezáti, brusíti, op. F. J.) zagovarjala ... In če v mogočni ruščini tak naglas ni grd, tudi v slovenščini ne bo.« (31).

Kot dosleden nasprotnik Pleteršnikovega glagolskega naglašanja (za del tipov na *-iti, -ati, -eti*) je Breznik uveljavljal naglašanje na tematičnem vokalu pri slovanskih izposojenkah, npr.:

životaríti, prosjačíti, protivíti se, upotrebíti,
prvačíti, tolmačíti, koračíti, jednačíti, junačíti,
obelodaníti, čitáti (čitám), karáti —

vendar se je pri vseh teh glagolih, če so se v knjižnem jeziku sploh ohranili, utrdil naglas na osnovi (*životáriti, prosjáčiti, tolmáčiti, koráčiti, enáčiti, kárati*). Toda glavni krivec pri tem ni hrv.-srbsko posredništvo, temveč predvsem notranjeslovenska tendenca po premiku naglasa (*vezáti* > *vézati, belíti* > *béliti*); to je vsaj kot dubletno možnost sprejel tudi Slovenski pravopis.[44]

Nasprotno pa je »prijateljem slovanske vzajemnosti« očital, da so izposojenim glagolom na *-ova-ti* »prestavili naglas čisto na konec, toliko, da je še ostal na besedi«, npr.:

же́ртвовать: sle. *žrtvováti*
прису́тствовать: sle. *prisostvováti.*

Obenem je moral priznati, da je tudi pri nekaterih domačih glagolih že mogoč samo končni naglas (*pesnikováti*), zato je privolil v takšno naglašanje tudi pri izposojenkah (*jadikováti*). Nad »napačnim« naglasom v domačih novih tvorbah, o katerih je govoril že Škrabec, se je Breznik hudoval in je predlagal:

slovníca nam. *slóvnica*
šólnina nam. *šolnína*
zavárovalnica nam. *zavaroválnica.*

Po akcentoloških zakonih je zahteval premik naglasa tudi v besedah, kot so:

částnik, čevljár, samoglásnik, kmetoválec,
svetoválec, prášnik, prodajálec, pesmár, ribár,
skladíšče, véznik, zóbnik (dental).

[44] SP 1962.

V vseh teh primerih se je kljub prigovorom uveljavil le navedeni »napačni« naglas. Proti Breznikovi volji so ostale tudi »nepravilne« oblike: *inozemec, Sredozemsko morje, občestvo* in *vodik* namesto predlaganih »pravilnih«: *inostranec, Sredozemeljsko morje, občenstvo, vodenec.*

V seznamu nepotrebnih besed navaja Breznik najprej severnoslovanske, ki jih je po njegovem treba zavračati; med njimi je poleg nekaj čeških večina ruskih izposojenk. Za njegovo stališče je značilna tale čustveno obarvana ugotovitev, ki jo v prirejenih inačicah srečujemo še danes:[45]

> »Jako značilno je za nekatere Slovence, da se udajajo vetru, ki hoče zamoriti ves domači duh v jeziku; celo najintimnejše in najbolj domače besede, iz katerih diha neka ljubeznivost in nenadomestljiva prikupnost, hočejo nadomeščati z drugimi slovanskimi izrazi, ki so za naše mišljenje suhi in hladni.« (Str. 41.)

Toda njegov osebni izraz izpričuje precejšnjo labilnost, kar zadeva germanizme in slavizme; malo prej je isti avtor namreč zapisal stavek:

> »Naša književnost *trpi* sploh že dalje časa *na nedostatku* prijetnega domačega pripovedovanja . . .« (Str. 38.)

Od besed, ki jih Breznik navaja na str. 39—43, so nekatere že pozabljene (*kist, naobrazba, poslovica, usovršiti, zadača*); druge se le redko še izmaknejo lektorjevemu ali korektorjevemu peresu, ali pa jih uporabljajo za posebno stilno barvanje (*klevetati, oduševiti, podel,*

[45] Prim. misli A. Bajca o vlogi opaznih izrazov v leposlovju (JiS XII, 1967, 46—47) . . . »Ne mislim na prisiljeno oživljanje mrtvih besed iz slovarjev, ne morem pa se sprijazniti s prizadevanjem, ki odriva vsako manj znano ali manj rabljeno besedo, češ da ni iz ‚nevtralnega knjižnega fonda'. To se pravi jezik siromašiti, pa čeprav v zameno vpeljujemo na tisoče potrebnih ali celo nepotrebnih tujk. To je raznarodovanje jezika. Postavlja se preprosto vprašanje, ali želimo, da bo ta naš govorjeni in pisani jezik po svojem bistvu še slovenski, ali pa naj z razpetimi jadri zaplovemo v neko megleno mednarodno brezbrežnost. Ali je prav, da je v celi vrsti stavkov slovenski le še pomožni glagol? Priznam, da se dandanes podobna prizadevanja kažejo v vseh jezikih, vem pa tudi, da se jim povsod krepko upirajo. Ali naj bomo prav mi Slovenci med prvimi, ki smo pripravljeni žrtvovati svojo narodno bit ter se z opuščanjem domačega in sprejemanjem tujega bližati drugim?«

stremljenje, vsemirje, vzhičen, postopati [s kom], ravnovesje, poprišče, grudi, sotrudnik, tajinstven, soprog, ogromen).

Bolj vsestransko je Breznik posegel v vprašanje slovanskih (in med njimi ruskih) izposojenk v svojih ocenah leposlovnih spisov, in posebno v obravnavah o časnikarski slovenščini in o jeziku naših pripovednikov.[46] Sam je pri tem ugotavljal, katero domačo besedo je izpodrinila ta ali ona izposojenka; kakšno domačo besedo je ocenil za že tako odmrlo, da se je ne da več obuditi; druge, tuje, se mu niso zdele tako udomačene, da se jih ne bi dalo omajati in odstraniti iz jezika. Te Breznikove sicer trezne ugotovitve pa so hote ali nehote postale podlaga in namig za včasih prenagljeno in totalno preganjanje posameznih izposojenk, ki se semantično še niso izživele ali pa so nepogrešljive v nekaterih stilnih plasteh knjižne slovenščine (npr. *razlika* ni splošno zamenljiva z *razločkom; različen* — различный, несходный, разнообразный : *razločen* — разборчивый, чёткий).

Glede slovanskih (ruskih) izposojenk je zgovorna tudi študija A. Bajca o Župančičevem jeziku,[47] ki spremlja Župančičev odnos do izposojenk v njegovi prevodni literaturi iz let pred prvo svetovno vojno in ga primerja v izdajah istih del iz druge polovice tridesetih let. Bajec pripisuje že omenjenim spisom A. Breznika vpliv na premik Župančičevega odnosa do slovanskih izposojenk. Ponekod pa mora v tem mnenju popustiti, ker se tudi v tridesetih letih še prepletajo eni in drugi elementi, čeprav je očitno, da je Župančičeva jezikovna zavest naglo dozorevala. V tem pogledu je zelo poveden seznam rusizmov in srbohrvatizmov iz leta 1911, ki jih je Župančič leta 1936 večinoma zamenjal s slovenskimi izrazi (npr. *bodro* v *živahno, čitatelj* v *bralec, dosadna noč* v *pusta noč, javiti* v *sporočiti, nedostatek* v *nepopolnost, neobičen* v *nenavaden, oduševljenje* v *navdušenje*, itd.). Ta seznam obsega nad sto besed.[48]

Precèj drugačno sliko v odnosu do slovanskih izposojenk kažeta Župančičeva sodobnika, znanstvenika slavista, I. Prijatelj in F. Kidrič. Za pisanje I. Prijatelja so zlasti značilne deležniške konstrukcije (po

[46] DS 1933, 1934; drugi ponatis v knjigi »Življenje besed«, 1967; prim. tudi kritične pripombe S. Suhadolnika v JiS XIII, 61—65.

[47] JiS XII, 5—15, 42—51, 87—91.

[48] Prav tam, 13—15.

ruščini) in to, da je uporabljal manj leksikalnih slavizmov (ruskih in srbohrvaških) kot F. Kidrič. Primer:[49]

»*Zasidrujoč* svoj narodno-kulturni koncept v novi avstrijski ustavi, *zajamčujoči* vsem avstrijskim narodom ravnopravnost, poudarja K.«

»Povod za to... je ležal v neprestani latentni skrbi za nadaljnji obstoj malega naroda, ki se po številčnosti ni mogel kosati z narodi, *formirujočimi se* v novejših dobah v velike organizme...«

Nekaj primerov iz knjige F. Kidriča o Dobrovskem pri Slovencih:

upotrebljen, kumovati, sličen, završitev, pozivati se,
čitati, dičiti, nečuven, značiti, opasen, umirovljen,
prevodilec, predpolagati, svedočiti, hranilišče,
nego, pravec, oslanjati se, osobito, odnosno,
opetovano, pogrešek, skupilo, motrilec, množitelj
repertoarja, širitelj gesel, pripremiti, udejstviti, itd.

Torej moramo ugotoviti vsaj za del strokovne in znanstvene proze, da se je tu proces deslavizacije odvijal počasneje kakor v leposlovju; deloma bi se to moglo pripisati šibkejšemu izraznemu izročilu v znanstvenem in strokovnem območju, deloma pa manj tenkemu posluhu za jezikovno ozračje dobe. Vendar ob tem ni mogoče prezreti dejstva, da se znanstveni in strokovni izraz razvija tesneje ob drugih jezikih in da je tu prisiljen prevajati avtor, ki se s tem ukvarja samo zaradi svojih potreb in ima neprimerno slabše razvit jezikovno obrambni sistem kot izkušen poklicni prevajalec, ki zmore ločevati oba jezikovna sistema. Zato so ta območja pravo delovišče jezikovne interference; vendar pa se v soočenju z drugimi stilnimi plastmi prilagajajo splošnemu toku v slovenskem knjižnem jeziku in odpravljajo preveč izrazite kalke.

6

V desetletjih po Oktobrski revoluciji, splošno pa po drugi svetovni vojni so zlasti prek publicistike in književnosti, naklonjene idejam socializma, v slovenščino prihajali izrazi in besedne zveze, ki jih je

[49] Razprave ZDHV II, 195, 204.

v ruščini sprožilo to obdobje. Deloma gre za leksiko v neposredni zvezi z novimi pojmovanji v SZ; ta leksika pri nas deloma še ni imela enake stvarne podlage, deloma pa se je za analogne pojave posplošila tudi v slovenščini.[50]

V tem času srečujemo posebno veliko raznih kalkov, ki so večinoma direktni prevodi ruskih zvez, npr. красный уголок — *rdeči kotiček*, детские ясли — (*otroške*) *jasli*, исполнительный комитет — *izvršni komite*, itd.

Zelo zanimivi so premiki besed na socialno vrednostni lestvici; nekateri termini izginjajo z ustanovo vred (*orožnik, policist* → *miličnik*), drugi dobijo bolj ali manj pejorativno oznako (*uradnik* → *uslužbenec, služkinja* → *gospodinjska pomočnica*, itd.). V dosti širšem pomenskem razponu se giblje samostalnik *delavec*. Iz pomenskega območja delavca, ki opravlja razna fizična dela, je prešel v vsa območja človekovega udejstvovanja in tako zastopa dva ruska termina, рабочий in работник (npr. *prosetni delavci, univerzitetni, znanstveni delavci, gostinski delavci, založniški delavci*, itd.). Ta evfemistični način izražanja se je tako uveljavil, da učinkuje npr. *prosvetar* že pejorativno.

Krepko tvorno pobudo so dobile tako imenovane okrajšave, ki jih je slovenščina poznala že od prej, vendar so se zlasti po letu 1945 opazno razmahnile, ne da bi bile kdaj dosegle tako množično uporabo kakor v ruščini. Teže kot v ruščini se v slovenščini uveljavljajo izpeljanke in zloženke iz domačega in tujega (grškega ali latinskega) elementa (npr. яровизация, звукофикация, теплофикация, автопоилка, авторучка), čeprav take tvorbe iz pogovornega jezika tu in tam prodrejo tudi v pismeni jezik (npr. toplifikacija), nekatere tipe zloženk pa dovoljuje tudi Slovenski pravopis (nizkofrekvenčen, visokotonski, itd.).[51]

Marsikateri novejši ruski jezikovni elementi se niso mogli prebiti v knjižni jezik ali pa se pokažejo le občasno; pogostejši so v časopisju in literarnih delih s tematiko, ki zadeva nove oblike družbene ureditve in pojave v zvezi s tem.

---

[50] Nekaj značilnejših primerov: *udarnik, sovhoz, kolhoz, kulak, stahanovec, kadri, boljševik, menjševik, diamat, stalinizem, ždanovščina, socrealizem, proletkult, katjuša, po liniji, na liniji, po vprašanju, agitka, politkomisar*, itd. Že med naštetimi izrazi so velike razlike glede njihove obstojnosti, frekvence v različnih plasteh slovenščine, zastarevanja, itd. Tako so npr. *udarnik, kulak, stahanovec* mlajšim komajda še znani; *po liniji, na liniji, po vprašanju* so izrazito žargonsko-aktivistične zveze, itd.

[51] SP 1962.

7

Za notranjo jezikovno preobrazbo knjižne slovenščine v preteklem stoletju je posebno važna izredno nagla aktivizacija zakrnelih besedotvornih postopkov, v katerih so posredno sodelovali tudi ruski derivacijski vzorci. Medtem ko je za prvo obdobje zapolnjevanja leksikalnih praznin značilna izrazita anarhičnost in kopičenje brez ustrezne semantične razporeditve, se pozneje ob intenzivnejšem pismenem in postopoma tudi ustnem obtoku čedalje hitreje sistematizirajo produktivne izpeljave besed, semantično ali stilno odvečno gradivo se pa odriva na stranski tir.

To neustaljenost in »preobloženost« kažejo slovarji, npr. Murkov,[52] v katerem najdemo med drugimi tudi navedbe:

> *Wörterbuch etwa* besednik, besedar (nach dem serb. rečnik, poln. slovnik, russ, slovar), auch besedne bukve, unr. besedišče.

Cigale ima v svoji Terminologiji za *Lexicon* samo *slovar*. V sodobnem knjižnem jeziku je od vseh naštetih izrazov ostal samo *slovar*, nekateri avtorji pa raje uporabljajo *besednjak*, ki ga je v svoj slovar vpeljal Janežič (1850, 1851).

> *Begleiter:* spremnik, pospremnik, pospremljevavec, spremljavec, auch sprevoditel, prevájavec.

Za ta pomen ima današnji knjižni jezik novejšo izpeljanko: *spremljevalec*.

> *Schriftsteller:* pisavec, auch zložívec u. dgl. (und dergleichen, op. F. J.).

V štiridesetih letih se jima pridruži *pisatelj*, pozneje še *pisec* in *spisovatelj*. Sèm in tja so v pomenu »literat« uporabljali tudi izraze *knjižnik*, *knjižnjak* in *književnik*. Medtem ko je *pisec* tisti, ki je to ali ono stvar napisal, npr. pisec članka, pisec učbenika, pisec romana, itd., velja *pisatelj* za umetniškega ustvarjalca, pisca proze v nasprotju z ustvarjalci poezije (prim. *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*); za starejše avtorje pa je pisatelj tudi pisec neliterarnih del. *Književnik*

[52] Cit. Besednik.

je semantično najmanj jasno očrtana beseda; med književnike navadno štejemo pisce, ki so kakorkoli povezani z leposlovjem — kritike, publiciste, esejiste, itd.

Nenavadno dinamiko in spremenljivost v leksikalnem sestavu dokazujejo besede, ki so bile konec preteklega stoletja v rabi za *prevajalca:*

prelagatelj, prestavljavec, prevajatelj,
prevodilec, prevodnik, prevoditelj.

Namesto vseh naštetih pa se je v knjižni slovenščini popolnoma utrdil nov izraz, ki ga v Pleteršnikovem slovarju še ni, *prevajalec.*

Že teh nekaj primerov izpričuje močan vdor novoknjižnih besedotvornih postopkov, ki so z izredno produktivnostjo omogočili nastajanje samostalnikov za delajoče osebe (nomina agentis) in poklice (iz glagolskih skupin na *-i/ti, -a/ti, -ova/eva-ti*); obenem se je odprla tudi možnost tvorjenja imen za razno orodje, za stroje, priprave in prostore v osnovah označene dejavnosti *(računalnik, vlačilec, čistilnica),* pa tudi za pridevnike na *-n-* in *-sk-* (*uničevalen, -na*; *prevajalski*) in abstrakt na *-ost* in *-stvo* (*uničevalnost, prevajalstvo*).

Med pripone, ki so imele drugo polovico prejšnjega stoletja nemajhno vlogo v besedotvornem območju slovenskega knjižnega jezika, spada tudi starocerkvenoslovanskoruska pripona **-тель** [sloven. *-telj*).[53] V ruščini je dosegla veliko produktivnost, čeprav je bila neruskega izvora. V slovenščino je prišla z ruskimi in drugimi slovanskimi izposojenkami (*čitatelj, činitelj, skladatelj*), in se je več desetletij močno udeleževala izpeljave samostalnikov za delajoče osebe iz slovenskih glagolskih osnov (*pošiljatelj, ocenjevatelj,* iron. *kramljatelj,* itd.). Da je njena tvorna moč že skoraj čisto usahnila, potrjuje naglo pojemanje števila samostalnikov na *-telj* v zadnjih desetletjih in razmeroma skromna realizacija nadalj-

[53] A. Bajec pripisuje tej priponi tudi za današnji čas močno produktivnost, kar pa gradivo ne potrjuje (prim. *Besedotvorje I,* 1950, 37—38, 124; za ruščino prim. V. V. Vinogradov, *Russkij jazyk,* 1947, 94—95 in Heinz Geyr, *Die Nomina auf tel',* am Glan 1965; v ukrajinščini štejejo to pripono za maloproduktivno (M. P. Ivčenko, *Sučasna ukrajinska literaturna mova,* 1962, 286), medtem ko je v češčini zelo tvorna (F. Trávníček, *Mluvnice spisovné češtiny I,* 316); v sh. je nekaj nad 200 izpeljank na *-telj* (J. Matešić, *Rückläufiges Wörterbuch des Serbokroatischen,* 3, 1967, 182—4).

njih izpeljavnih možnosti (*učitelj, učiteljski, učiteljstvo, učiteljevati, učiteljevanje*).[54]

Samostalniki na *-telj* pa niso izpodrinili le domačih besed npr. na *-ac, -ač, -ar* in *-nik*, ampak so celo spodbudili tvorbo pravih imen za delajoče osebe na *-al/ec* in *-il/ec;* ti samostalniki so se namreč umikali v območje terminov in poklicev, in so nehali biti neposredni nosilci in izvrševalci glagolskega dejanja *(ravnatelj).*

Med vidnejše samostalnike tega tipa bi lahko šteli téle:

izumitelj, iznajditelj, dobavitelj, ustanovitelj, utemeljitelj, pokrovitelj, pošiljatelj, slušatelj, voditelj, ljubitelj, vzgojitelj, učitelj, pisatelj, reditelj (v šoli), *predavatelj, skladatelj, izdajatelj, množitelj, delitelj, prireditelj,* itd.

Drugi hitro zastarevajo; nadomeščajo jih produktivne dvojice na *-al/ec, -il/ec,* npr. *pospeševatelj → pospeševalec, cenitelj → cenilec, ocenjevatelj → ocenjevalec, branitelj → branilec, kršitelj → kršilec, častitelj → častilec, tožitelj → tožilec* (tožnik), *sprožitelj → sprožilec, izdelovatelj → izdelovalec; pomagatelj → pomagalec, čitatelj → bralec, prebivatelj → prebivalec, zbiratelj → zbiralec, poznavatelj → poznavalec, mučitelj → mučilec,* itd.

Take dvojice se pomensko ali stilno še ločujejo med seboj, npr.:

rešitelj, rešnik (cerkv.) : *reševalec,* (*rešilec* v pogovornem jeziku je *rešilni voz*)

izdajatelj	: *izdajalec*
ravnatelj	: *ravnalec* (pločevine)
rušitelj	: *rušilec* (ladja)
množitelj (mat.)	: *množilec*
delitelj (mat.)	: *delilec*
tlačitelj	: *tlačilec* (naprava)

Značilnost številnih ruskih samostalnikov na -тель, da često pomenijo orodja in stroje (двигатель, снопоподаватель, опрыскиватель, высасыватель, картофелесажатель, звукоснимателъ, ускоритель), se ni prenesla na istovrstne nove tvorbe v slovenščini, je pa pogosta pri samostalnikih za de-

[54] Tako številno vrsto ustvarjajo le redki samostalniki tega tipa.

lajoče osebe na *-al/ec, -il/ec* (*čistilec, vlačilec, loščilec,* itd.). V primerjavi z ruskim fondom izpeljav iz samostalnikov na *-telj* izkazuje slovensko stanje veliko skromnejšo realizacijo. Razmerje osnovnih besed na *-telj* je pri tem približno 3:1 (450 ruskih : 150 slovenskim); v izpeljavah so nekatere veje v slovenščini ostale nezasedene, medtem ko so v ruščini prav te najbogatejše (-тельный).[56]

Od utrjenih samostalnikov na *-telj* srečujemo najpogosteje pridevnike na *-teljski (učiteljski)* in abstrakta različnih stopenj na *-teljstvo (učiteljstvo,* ki pomeni tudi učiteljski kolektiv; *ravnateljstvo,* ki je tudi prostor za ravnateljevo delovanje; *pisateljstvo).* Omenjenim ruskim pridevnikom ustrezajo slovenski na *-l/en, -l/na:*

завоевательный	: zavojevalen
зажигательный	: zažigalen
сосательный	: sesalen
дополнительный	: dopolnilen, dopolnjevalen

in pridevniki na *-ljiv:*

проницательный	: pronicljiv
очаровательный	: očarljiv

pa tudi ob neenakih leksikalnih podstavah:

трогательный	: ganljiv
расточительный	: zapravljiv
убедительный	: prepričljiv.

Od takih pridevnikov se v obeh jezikih tvorijo tudi abstrakta na *-ost* (проницательность : pronicljivost, itd.).

V ruščini je tudi precèj novih glagolov na -тельствовать /учительствовать/ medtem ko sta v slovenščini splošna le glagola *učiteljevati* in *pisateljevati.*

Bistvena razlika med samostalniki za delajoče osebe na *-a/telj, -i/telj/ -ica* in samostalniki na *-al/ec, -il/ec* pa je v tem, da so prvi tvorjeni od dovršnih in nedovršnih osnov (četudi prevladujejo nedovršne), nomina agentis na *-al/ec, -il/ec* pa so praviloma izpeljavana le iz brezpredponskih nedovršnikov *(bralec, čistilec).* Najštevilnejša so iz predponskih sekundarnih nedovršnikov na *-ova-/-eva-ti;* tako ima npr. v vrsti *izločiti*

[55] Prim. H. H. Bielfeldt, *Rückläufiges Wörterbuch der russischen Sprache der Gegenwart,* 1958, 153—156 (navaja okoli 630 takih pridevnikov).

(d) — *izločati* (nd) — *izločevati* (nd) le zadnji nomen agentis na *-l/ec, -l/ka* (*izločevalec, izločevalka*). Kadar pa glagol nima sekundarnega nedovršnika na *-ova/eva-ti*, so taki samostalniki tvorjeni tudi od sekundarnega nedovršnika prve stopnje (na *-a*), npr. *ustvariti* (d) — *ustvarjati* (nd) — 0 (nd) — *ustvarjalec*.

Primeri:

izkoristiti (d)	*izkoriščati* (nd)	*izkoriščevati* (nd)
0	0	*izkoriščevalec*
izposoditi (d)	*izposojati* (nd)	*izposojevati* (nd)
0	0	*izposojevalec*
ponarediti (d)	*ponarejati* (nd)	*ponarejevati* (nd)
0	0	*ponarejevalec*
premisliti (d)	*premišljati* (nd)	*premišljevati* (nd)
0	0	*premišljevalec*
preizkusiti (d)	*preizkušati* (nd)	*preizkuševati* (nd)
0	0	*preizkuševalec*
spremiti (d)	*spremljati* (nd)	*spremljevati* (nd)
0	0	*spremljevalec, itd.*

V večini navedenih in drugih primerov je v današnjem knjižnem jeziku bolj naraven nedovršnik prve stopnje *(ponarejati,* itd.); povsod, kjer je vsaj možen tudi nedovršnik druge stopnje *(izkoriščevati, spremljevati),* pa nastane samostalnik za delajoče osebe iz te najmlajše podstave. Slovarji navadno omenjajo tudi oblike prvega tipa *(spremljavec,* SP 1962), vendar so v glavnem mrtve.

V istem produktivnem območju vzporedno nastaja tudi veliko pridevnikov na *-n-* in *-sk-* (*-alen-, -alski*); nekoliko manj tudi abstrakta na *-ost (gospodovalen, gospodovalnost, izkoriščevalski, napadalnost,* itd.). Vse tovrstne izpeljave se opirajo na pretekli deležnik na *-l,* ne pa na neeksistentne samostalnike na *-lo* ali glagolske pridevnike na *-av, -iv.*[56]

[56] Za večino pridevnikov na -ilen, -alen dopušča A. Bajec izpeljavo iz opisnega deležnika (*Besedotvorje II,* 41—42), zato je čudno, da istega dejstva ne prizna tudi za analogne samostalnike na -ilec, -alec (*Besedotvorje I,* 110—11); prim. o tem tudi: F. Tomšič, *Nomina agentis v knjižni slovenščini* (Opombe ob slovenskem pravopisu 1950), SR III, 471—76; B. Urbančič, *Ob novem slovenskem pravopisu* (mišljen je SP 1962, op. F. J.), Problem »brávca«, SR XIV, 211—228; F. Bezlaj, *Eseji o slovenskem jeziku,* 1967, 62—74.

Razvoj in razporeditev izpeljav jasno ponazarja glagol *tož-i-ti*. V Pleteršnikovem slovarju najdemo pomensko izenačene še vse tri samostalnike *tožitelj, tožilec* (Plet.: *toživec)* in *tožnik,* ki je najstarejša (pregovor: *Kjer ni tožnika, ni sodnika), der Kläger.* V zadnjih desetletjih pa je postal *tožitelj* odveč (SP 1950 ga še navaja); *tožilec* je samo uradni tožnik (državni tožilec), *tožnik* pa je ohranil nekdanji pomen.

Shema

tožitelj	tožilec	tožnik	tožen	tožljiv
			toženec	tožljivec
tožiteljica	tožilka	tožnica	toženka	tožljivka
tožiteljski	tožilen			
	tožilstvo			
	tožilnik (akuzativ).			

8

V tej obravnavi se ni bilo mogoče dotakniti vseh leksikalnih in besedotvornih območij slovenskega knjižnega jezika, v katerih so se še uveljavljali ruski jezikovni elementi. Enako bi bilo težko jasno začrtati obseg in intenzivnost prenašanja teh elementov s knjižne ravni, na kateri so se po pismeni poti odvijali medjezikovni stiki, v pogovorni jezik in narečja. Zanesljivo pa je, da so v »nižje« jezikovne plasti prihajali s pronicanjem slovenskega knjižnega jezika in njegovih elementov tja do narečij, in da pri tem ruski elementi niso vedno posebej razpoznavni, niti med drugimi slovanskimi, niti med domačimi novoknjižnimi tvorbami. V mestnih pogovornih plasteh se celo še ohranja ta ali oni element, ki ga normativni priročniki odklanjajo bolj ali manj očitno.

Če odmislimo občasno romantično slovansko jezikovno zagnanost in njej nasprotno samozadostno puristično gorečnost, vendarle ugotovimo, da pomeni zadnjih sto let intenzivnih stikov knjižne slovenščine z ruščino tudi dozorevanje slovenske jezikovne samobitnosti in rast realističnega odnosa do neslovenskih elementov v jeziku. Razraščanje knjižne slovenščine iz omejenega in zaprtega funkcionalnega območja v vsestransko usposobljen in ustrezen sodoben knjižni jezik je omogočilo popolno asimilacijo dela teh elementov brez škode za jezikovno individualnost slovenščine; nefunkcionalne elemente takega ali drugačnega izvora pa jezik še zmeraj odlaga.

РЕЗЮМЕ

Свое исследование о словенско-русских языковых контактах автор начинает с характеристики положения словенского литературного языка с XVI в. до начала XIX в. и констатирует, что с ростом национального и языкового самосознания словенцев усиляется процесс освобождения словенского языка от немецких языковых элементов, начиная, в первую очередь, от наиболее заметных среди них лексических заимствований и кончая лексическими и фразеологическими кальками и синтаксическими конструкциями. Параллельно автор описывает источники, из которых словенский язык восполнял пробелы в лексическом запасе, особенно в тот период времени, когда интенсивно расширялись функции словенского языка, при этом автор особое место отводит активизации процессов словообразования и сформировавшейся возможности усваивать языковые элементы других славянских языков, в частности русского языка.

Говоря о заимствованиях из русского языка, автор характеризует также основные исторические течения, которые способствовали их появлению и закреплению в языке или, наоборот, препятствовали этому. На материале словарей словенского языка XIX века автор показывает лексическую избыточность, нестабильность и семантическую неопределенность в части новой лексики и на основе этого объясняет отмирание большого числа этих слов в последующих десятилетиях. В качестве иллюстрации к ослаблению процесса языковой интерференции автор приводит отрывок из «Записок охотника» И. С. Тургенева в различных переводах за последние девяносто лет. Процесс ослабления интерференции значительно более медленен в научной сфере языка, что подтверждает анализ соответствующих текстов тридцатых годов нашего столетия.

Отдельно автор останавливается на образовании имен существительных и прилагательных от глагольных основ на *-a*, *-i* и прослеживает продуктивность, частотность и семантическую ценность суффикса *-telj*, который в словенском языке укоренился вместе с церковнославянскими и русскими заимствованиями. В последних десятилетиях суффикс *-telj* вытесняется суффиксом *-al/ec*, *il/ec*, являющимся одним из наиболее продуктивных суффиксов и закрепившимся, в первую очередь, в отглагольных существительных от вторичных имперфективов на *-eva-ti*.

Bratko Kreft

TRADICIJA IN AVANTGARDA

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

»Avantgardist je nasprotnik vladajočega sistema. Kritik je tega, kar je... Resnična umetnost, ki se ji pravi avantgardistična ali revolucionarna, je tista, ki se drzno postavi po robu svojemu času...« Tako trdi med drugim eden izmed najizzivalnejših zahodnih avantgardistov na področju dramatike naše dobe Eugen Ionesco,[1] poleg Becketa glavni zastopnik gledališča absurda v Franciji in tako imenovanega antiteatra. Ruski futurist Vladimir Majakovski je l. 1912 skupaj z Davidom Burljukom objavil manifest »Klofuta javnemu okusu«, v katerem je med drugim terjal, da je treba zavreči vse klasike (Puškina, Dostojevskega, Tolstoja, Turgenjeva itd.), ki jih je štela oficialna kritika za glavni vzor in hkrati dotedanji višek ruske književnosti.[2] V manifestu italijanskih futuristov, ki ga je v glavnem sestavil Filippo Tomaso Marinetti in objavil l. 1909, piše med drugim: »Hočemo porušiti muzeje, knjižnice in akademije vseh vrst in se boriti zoper moralizem, feminizem in zoper slednjo strahopetnost, ki izhaja iz koristnosti in

---

[1] Geneviève Serreau: Histoire du »nouveau théâtre«, Gallimard 1966, str. 9; Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard 1962; Antonin Artaud: Le théâtre et son double, Gallimard 1964; Jean Vilar: De la tradition théâtrale, Gallimard 1955; Erich Franzen: Formen des modernen Dramas, C. H. Beck München 1961; Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp Verlag 1959.

[2] V manifestu sta pozivala, da je treba »vreči Puškina, Dostojevskega, Tolstoja... s Parnika sodobnosti«. Cit. po A. Surkov: »Čitaja Majakovskogo«, V. V. Majakovskij Soč. Tom 1, Izd. »Hudož. literatura« Moskva 1963, str. 7. Prim. še Karel Teige: V. Majakovskij (K historii ruskeho futurismu), Knjihovna Leve fronty, Praha, 1936; Nana Bogdanović: Futurizam Marinettija i Majakovskog, Prosveta Beograd 1963.

sebičnosti.«[3] Za futurista Marinettija muzeji niso drugega kakor pokopališča.[4]

Vsi trije (Marinetti, Majakovski, Ionesco) so nastopili zoper v svojem času vladajočo tradicijo. Ionescova definicija avantgardizma je le ponovitev tega, kar so rekli futuristi, čeprav se je Ionesco izrazil prizanesljiveje, bolj oprezno in tudi bolj »salonsko« kakor Marinetti in Majakovski. V svojih gledaliških igrah pa vendar rad skoči čez plotove oficialne estetike, zlasti v prvih, zato mu vulgarizmi v jeziku tudi niso tuji, čeprav jih ne uporablja v tolikšni meri kakor npr. Marinetti in Majakovski. Ionescova definicija avantgardizma izpoveduje prav tako boj zoper tradicionalizem kakor vse druge. Že po teh treh navedkih je videti, kakor da tradicionalna umetnost in avantgardizem drug drugega popolnoma izključujeta, na drugi strani pa je Ionescova definicija avantgardizma manj konkretna kakor npr. definicija futurizma. Po Ionescu je vsaka umetniška struja, ki nastopa zoper tradicionalno, v svojem času utrjeno in ustaljeno umetnost in ki išče hkrati novih poti ter jih uveljavlja, avantgardistična. Tako so po njej bili v svojem času avantgardisti tudi npr. zastopniki nemškega »Sturm und Dranga« in prvi romantiki, ki so se uprli klasicizmu, zlasti pa psevdoklasicizmu, ko so se zavzemali za svobodneje pojmovano književnost, zlasti za dramatiko, ki bi bila rešena Prokrustove postelje klasicističnih treh enotnosti kraja, časa in dejanja ter patosa francoskega klasicizma z nje-

[3] Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus, rde München 1966, str. 26 (cit. iz 10. odstavka Manifesta, ki ima enajst, s številkami zaznamovanih odstavkov.

[4] Ibd. str. 27: »Muzeji: pokopališča... Zares istovetni z grozljivim brložjem številnih teles, ki se med seboj ne poznajo. Muzeji: javne spalnice, v katerih se spi za zmeraj poleg osovraženih ali neznanih bitij! Muzeji: absurdne klavnice slikarjev in kiparjev, ki se divje koljejo med seboj z barvami in linijami vzdolž izložbenih sten, za katere se ruvajo. Enkrat na leto lahko romate tja, kakor se gre na vseh vernih duš dan na pokopališče... to vam dovolim. Enkrat na leto lahko položite šopek rož pred Mono Lizo... to vam dovolim... Toda ne dovolim, da se vodijo dan na dan na sprehod po muzejih naše bedno bivanje, naš lomljiv pogum in naš bolehni nemir. Zakaj se hočete zastrupiti? Zakaj hočete zgniti?... Občudovati staro sliko, se pravi stresati našo senzibilnost v žaro, namesto da bi jo dali izžarevati široko in močno v ustvarjanje in dejanje. Ali hočete svoje najboljše moči iztrositi v tem večnem in nepotrebnem občudovanju preteklosti, iz katere se končno vračate izčrpani, ubožnejši in potrti?« itd.

govim aleksandrincem. Nasprotniki klasicizma in njegove okostenele teorije so si vzeli v dramatiki za vzgled Shakespeara, kar jim pa ni pomenilo, da morajo iti v dramatiki in gledališču nazaj v elizabetinsko dobo, marveč da je treba družbo in svet svojega časa prikazovati v dramatiki tako, kakor je za svoj čas to storil W. Shakespeare. Kljub vsemu temu pa je bilo to hkrati obujanje dramaturgije in dramatike iz Shakespearovih časov, obujanje takratne tradicije zoper konvencionalno tradicijo klasicizma, ki se je izživel. To vračanje k shakespearovskim načelom pa je bilo prerodno in preustvarjalno. Čeprav so nekateri pojmovali ta preobrat tudi mehanistično, velja boj prvih romantikov za eno izmed največjih avantgardističnih gibanj v zgodovini dramatike, saj so res razbili klasicistični kalup in odprli dramatiki in gledališču nova pota. Te nove poti pa so vendarle bile relativno in ne absolutno nove, ker brez oživljene in hkrati prerojene tradicije elizabetinske dramatike in gledališča bi romantika ne ustvarila tistega novega, kar je. To pomeni: eno tradicijo (klasicizem), ki je vladala precej časa in prešla v tiranijo, so pregnali, kakor so nekoč pregnali klasicisti Shakespeara, kateremu je že za njegovega življenja nasprotoval sam njegov prijatelj Ben Jonson, goreč zagovornik klasicistične dramaturgije, dramatike in Aristotela.

Vsaka smer, ki je sprva avantgardistična, kakor je bila npr. romantika ali katerakoli druga smer (klasicizem, realizem, naturalizem, simbolizem, ekspresionizem itd.), se sčasoma umiri, kakor pravijo, pravilneje: postane prevladujoča, če je v njej dovolj stvariteljskih sil in osebnosti, ter se rada konča v akademizmu ali celo okorelem tradicionalizmu, kateremu se postavi po robu novo avantgardistično gibanje. Drugače rečeno: ko postane nekdanje avantgardistično gibanje v družbi in njeni književnosti »tradicionalno«, ker je pognalo korenine in stoji na trdnih tleh, in konvencionalno, izzove zoper sebe nove sile, ki jo kmalu zamenjajo. Razvoj umetnosti je gibanje v antitezah, v začaranem spiralnem previjanju in prerivanju tradicije in avantgardizma in spet tradicije — brez konca. O takšnem razvoju zgovorno priča vsa svetovna literarna zgodovina, zlasti od klasicizma dalje: klasicizem zamenja romantika, romantiko realizem, realizem naturalizem, tega zamenjata dekadenca in simbolizem, za njima pa sledi kar množica izmov (ekspresionizem, futurizem, konstruktivizem itd.). Nekateri avantgardizmi, ki se naposled uveljavijo zaradi ustvarjalne sile svojih predstavnikov, si poiščejo vendarle tudi neke stike in vzore v kakšni starejši

»tradiciji«, nikakor pa ne v tisti, ki prevladuje v njihovem času, saj se zoper njo bijejo z večjo ali manjšo silo. Le tako se morejo znebiti njenega vpliva in pritiska, če hočejo svobodno ustvarjati po svoje in uveljaviti tisto, kar je njihovo osrednje prizadevanje in smoter. Puškin se je boril zoper okoreli, akademski klasicizem in njegov salonski, dvorni jezik in vzvišeni stil ter v nasprotju z njim iskal preprostost in pristnost pesniškega izražanja. Zato je tudi v nasprotju z »dvornim«, »literarnim« jezikom in stilom klasicistov prisluhnil ljudskemu govoru in jeziku ter ga uvajal v svojem delu na grozo vseh dvornih klasicistov v rusko književnost. Iz njegovega avantgardističnega boja zoper klasicizem, ki se je izčrpal in preživel, se je skozi kratko prehodno dobo romantike rodil njegov realizem. Vsekakor je Puškin eden največjih »avantgardistov« v ruski književnosti, čeprav tega izraza še niso poznali ne takrat ne v njemu bližnji prihodnosti, ker se je uveljavil šele v začetku našega stoletja.

Avantgardističen je bil tudi boj romantikov za pravice blankverza v dramatiki, katerega uporaba je bila npr. v Rusiji za časa diktature klasicizma celo prepovedana s posebno odredbo.[5] Klasicisti so se borili zoper blankverz, ker so videli v njem nekaj vulgarnega, čeprav si je ustvaril v elizabetinski dramatiki že svojo mogočno tradicijo. Boj za blankverz proti aleksandrincu je podoben boju novejših avantgardizmov za svobodni, popolnoma sproščeni stih, za katerega so se najglasneje in med prvimi zavzeli že futuristi, čeprav se je boj zanj začel najprej v Franciji, kjer so z njim skušali tudi simbolisti strmoglaviti nadvlado aleksandrinca, ki se je trdovratno držal svoje oblasti že od klasicizma sem. Zato je bilo treba premagati njegovo samopašno tradicijo in poetiko, ki si brez njega poezije sploh ni mogla predstavljati. Kljub temu boju pa aleksandrinec v francoski književnosti ni zamrl, ker je pač trdno in nedeljivo povezan s svojo veliko tradicijo.

Med najboljše razlage svobodnega stiha sodi vsekakor tisto, kar je napisal o njem flamsko-francoski pesnik simbolist Emil Verhaeren:

»Ritem je gibanje misli. Pesniku se vsaka misel, vsaka — najbolj abstraktna ideja razodene v obliki podobe. Ritem torej ni nič drugega kakor gib, hod ali potek te podobe. Besede prenašajo njeno barvo, njen vonj in njeno polnozvočje, ritem njeno dinamiko ali statiko. Stara pravila, ki so upoštevala le zlogomerje, so prisilila pesnika, da je vsak

[5] Prim. B. Kreft: Puškin in Shakespeare, DZS Ljubljana 1952, str. 49—50.

gib in vsako vedenje svoje misli vklenil v nespremenljivo obliko. Stara pravila se nikoli niso brigala za samostojno življenje vsake podobe. V srečnem primeru so se mu prilagodile, kakor se prilagodi rokavica roki. V večini primerov pa je bila prilagodljivost nemogoča. To je bilo nato tako, kakor če bi hoteli prisiliti v rokavico glavo ali célo roko. Nova poetika razveljavlja stalne oblike in daje podobi-ideji pravico, da si pri nastajanju ustvari svojo obliko, kakor si ustvari reka svojo strujo. Vendar ne daje ta svoboda ne fantaziji ne samovolji kakšnih pravic. Nova pesniška oblika, ki je vezana na podobo-idejo, s katero tvori enotno telo, se podreja strogim pravilom. Preneha biti forma in postane kaos, če ne določi vestno giba, hoda ali vedenja porojene ideje.«

Tako je odgovoril simbolist Verhaeren na anketo futuristov o svobodnem stihu, ki ga je tudi sam rad uporabljal.[6] Po teh načelih ga je uporabljal in uveljavljal tudi Oton Župančič, predvsem v pesmi »V vlaku« in »Dumi«. Razne avantgardistične struje sedanjosti pa razširjajo in uveljavljajo območje svobodnega stiha v tako širokem smislu in po načelih, ki jih je v tisti anketi oznanjal in utemeljeval iz razmer in spoznanj časa italijanski pesnik Federico De Maria (Sicilijan):

»Moderni duh je v bistvu analitičen; naravoslovje dela poskus za poskusom. Vsa naša vednost je osnovana na poskusih in med nami ni nikogar, ki se ne bi stalno preiskoval in vivisiciral... Na osnovi naše analitske bitnosti in eksperimentalnega značaja, ki obvlada vsa izražanja modernega življenja, bo tudi pesništvo, ki je nravna in duhovna zgodovina posameznika, eksperimentalno in stih analitičen. Dajmo z ustreznim stihom čustva njegov naravni ritem! Naj se v naši pesnitvi stihi mešajo svobodno — pet, sedem, devet in deset zložni in heksameter — naj najdejo vsi različni takti in celo proza in aritmični stihi za drugovrstne in brezbarvne izraze pot v pesnitev. Vsak verz mora biti za-

[6] V oktobrski številki revije »Poesia« l. 1905 je Marinnetti pozval razne teoretike in pesnike, naj mu odgovorijo na dve vprašanji: 1. Kaj mislite o najnovejših ritmičnih in metričnih reformah, ki so se pojavile v naši pesniški književnosti. 2. Kaj je mogoče reči za in kaj proti tako imenovanemu »svobodnemu stihu« (verso libero) v Italiji, ki navezuje na »vers libre«, ki ga je uvedel v Franciji Gustave Kahn? Odgovore so pozneje zbrali v posebno knjigo »Enquête internationale sur le Vers libre«, Milan 1909. Citat je iz Verhaeronovega odgovora, ki je tudi izšel v tej knjigi. Prim. Ch. Baumgart: Gesch. d. Futurismus, str. 18.

ključen organizem, naslanjati se mora na druge, da vsi tvorijo eno telo, da sledijo višinam in nižinam, gibanju valov čustva in ga do dna izražajo s svojimi glasovnimi vrstami. Vsak verz bo imel svojo glasbo, glasbo, ki je lastna mikročustvu, ki mu daje izraz. Občutje, ki ga pesem izraža, bo tako rekoč prikazano tudi grafično. Razburjenje, naj bo veliko ali majhno, ki je prevzelo pesnika, bo našlo popolno ustreznost v metrični obliki. Skakajoče, sunkovito, tudi disonantno menjavanje naglasov bo izražalo boljše, bolj dramatično in vidneje skrb, osupljenost, obup ali neizmerno veselje. Celo lažje bo razločevati ritme bolečin in veselja. In prav tako se bo takoj spoznalo mirno čustvo, če bo stih enakomeren in melodičen. Zadnje bo sicer redkokdaj. Mislim, da duševni mir in hladnokrvnost nista več mogoča v naši dobi, polni muhavosti in živčnosti. Zato bo melodija zatrta. Noben vase zaprt in določen zvok se ne bo dobrikal ušesom, marveč bo nastala polifonija, iz sto melodij združena melodija.«[7]

Ta polifoničnost stiha, v katerega je vpletena tudi proza, je še posebej važna za dramatiko. Nedvomno je v razmerju do tradicionalne poetike povedanega tu marsikaj novega, avantgardističnega, toda brez vsake vezi s tradicijo vendarle ni, kajti tudi tradicionalna poetika je že po svoje poudarjala muzikalnost stiha, le da ga je gradila izključno na blagoglasju (evfoniji), medtem ko je v avantgardistični poeziji (tudi v glasbi slaboglasje (kakofonija) ne le možno, marveč celo iskano. Lahko bi rekli o tem, da je tradicionalno načelo postavljeno na glavo, v svoje nasprotje. Znano Verlainovo načelo o glasbi stiha je spremenil avantgardist novejše smeri iz evfonije v kakofonijo. Tako sta v tem primeru tradicionalizem in avantgardizem vendarle v neki zvezi med seboj, kajti tudi novo načelo terja glasbo, čeprav drugačno, in to celo s prav tako močnim poudarkom, kakor jo je po svoje terjal Verlaine, ko je zapisal v svoji pesmi o poetiki: »De la musique avant tout chose«. Federico de Maria se zavzema v poeziji za ista načela, ki jih je sočasno uveljavljala novejša glasba (npr. dvanajsttonska tehnika avstrijskega komponista Arnolda Schönberga, ali avantgardistična prizadevanja Čeha Habe, pri nas pa M. Kogoja in S. Osterca). Nekoč je bila to

[7] Ibd. 19. Prim. Federico De Maria: La mia estetica (objavljeno v pesniški zbirki »La legenda dela vita«, Milano, Edizioni di Poesia 1908. Cit. po Ch. Baumgarten: Gesch. d. Futurismus, str. 18—19.

avantgarda,[8] danes je že pri mnogih novejših komponistih — tradicija, čeprav je čutiti spet iskanje evfonije skupaj s kakofonijo tako, kakor je kakšen nekdanji goreči avantgardist in bojevnik svobodnega stiha ustvaril pozneje pesem v sklenjeni, iz nekdanje tradicije prevzeti obliki. Forma se mora roditi v ustvarjalcu prav tako prvobitno in spontano kakor vsebina in ideja. V tem je tudi skrivnost umetniškega ustvarjanja, naj bo tradicionalno ali avantgardistično: prvobitnost in pristnost. Brez teh ne velja nič ne v tradiciji ne v avantgardizmu. Zato so pesmi Puškina, Goetheja, Prešerna, Villona in številnih drugih iz tradicionalne poezije v tradicionalnih oblikah in stilih žive še danes in živé kot mogočna in neumrljiva tradicija ob še tako močnem in včasih preglasnem avantgardističnem pesništvu zadnjih šestdesetih let.

Novo vprašanje med tradicijo in avantgardizmom sta komunikativnost in hermetizem. Ali je vsa avantgardistična poezija hermetična, da ne išče komunikacije z bralcem? Seveda ni, čeprav je naš čas v različnih nacionalnih književnostih, še posebej na zahodu, poln abstraktne, hermetične in nekomunikativne »poezije«. Gre za osnovno vprašanje: kakšen je smisel pesniškega (pisateljskega) ustvarjanja? V tradicionalnem

---

[8] Ne da se tajiti, da so futuristi povzročili precejšnjo anarhijo na vseh področjih umetnosti, kar je čutiti danes znova. Prav tako pa ni mogoče mimo dejstva, da so se pojavili vsaj posamezniki, ki so sočasno nastopili zoper anarhičnost ter poudarjali svoje vezi s tradicijo. V glasbi je takšen primer komponist Igor Stravinski, ki je v svoji »Poetiki« odklonil takšne skrajnosti. »Beseda (atonalnost) je danes moda. S tem še ni rečeno, da je jasna. Rad bi vedel, kaj mislijo z njo tisti, ki jo uporabljajo.« Stravinskega upravičeno imenujejo nekateri neoklasicista, ker kljub svojim modernizmom brani pravila in smiselno zgradbo, česar ne občuti kot neko tiranijo nad ustvarjalcem. Pri zagovoru svojih nazorov se sklicuje tudi na Ch. Baudelaira, ki je zapisal: »Jasno je, da nista retorika in prozodija nikakšni samovoljni tiraniji, marveč zbirka pravil, ki jih zakonitost duhovnega bitja sama zahteva. Nikoli nista prozodija in retorika ovirali izvirnosti, da bi se ne mogla svobodno razvijati. Ravno nasprotno je daleč pravilneje: prispevali sta k razvoju izvirnosti.« Sklicuje se celo na Leonarda da Vincija, ki trdi: »Sila nastane iz siljenja in umre s svobodo.« Preprosto povedano: Stravinski ne zanika tradicije, a je tudi ne sprejema shematično, tudi ne v celoti. »Nisem nič bolj akademski kakor moderen, nič bolj moderen kot konservativen.« In vendar je postal pravi avangardist ravno Stravinski zaradi svojega neoklasicizma. Prim. Igor Stravinsky: Musikalische Poetik. Insel-Verlag 1960, str. 28, 43, 51, 57 itd. Prim. še Domenico de Paoli: Igor Stravinky, G. B. Paravia & C. Torino-Milano 1934.

pesništvu je stvar popolnoma jasna: med smotre tradicionalnega pesniškega (umetniškega) ustvarjanja sodi tudi komunikativnost, ki pa jo je treba strogo ločiti od navadne, ponajvečkrat bulvarske in primitivne komunikativnosti, ki streže povprečnemu javnemu okusu in ki jo je pri nas označil Cankar s »Krpanovo kobilo«. Proti tradicionalni, klasični komunikativnosti umetnosti na vseh področjih so nastopili in še nastopajo različni zastopniki različnih avantgardističnih smeri od futurizma, dadaizma do današnjih hermetistov, saj se skrbno zapirajo v stolp hermetizma, abstraktizma in skrajnega individualizma, ki skuša pretrgati vse intimnejše stike z bralcem in s svetom, ker hoče biti le svet zase in za sebe — zapet in zaprt v začarani krog svojega edinstvenega jaza. Edina zveza s svetom, ki pa ga kot svojega sodnika takšen pesnik sploh ne priznava, je, da kljub vsemu objavlja svoja dela. Pri tem ni (brez ironije) jasno, komu so namenjena, če so že vnaprej hermetična. Tako je nastala cela vrsta del in delcev (zlasti v liriki), s katerimi ne ve niti najumnejši bralec ne kod ne kam. Razum je izločen, morda celo pri obeh, saj gre za protitradicionalnost. Početniki takšne literature so bili tudi že futuristi, ki so vlogo in poslanstvo jezika in besed, slovnice in jezikovnih pravil začeli drzno razveljavljati: na eni strani atomizirati, na drugi strani pa iskati novih sintez, novih zvez med besedami in pojmi brez vseh tradicionalnih pravil slovnice, pravopisja in oficialne poetike.

Precej drastično in nedvoumno je takšno prizadevanje označil že F. T. Marinetti l. 1911, v »Tehničnem manifestu futuristične literature«:

»Sedel sem v letalu na bencinskem tanku in si grel svoj trebuh ob letalčevi glavi. Tedaj sem začutil smešno praznoto stare, od Homerja podedovane sintakse. Občutil sem viharno potrebo besede osvoboditi, potegniti jih iz ječe latinskega stavka. Ta ima seveda kakor vsi topoglavci predse gledajočo glavo, trebuh, dva kraka in dve ploščnati stopali, nikoli pa ne bo imel dveh kril. Vse to zadošča le za hojo, za kakšen hip teka, da bi se kmalu sopihajoče ustavil.

To mi je dejal brneči vijak, ko sem letel v višini dvesto metrov nad mogočnimi dimniki Milana. In je dodal:

1. SINTAKSO JE TREBA RAZBITI S TEM, DA UREJAŠ SAMOSTALNIKE POLJUBNO, KAKOR NASTAJAJO.

2. GLAGOL MORAŠ UPORABLJATI V NEDOLOČNIKU, da se gibčno prilega samostalniku in da ni podrejen pisateljevemu jazu, ki

opazuje ali ‚iznajduje'. Samo glagol v nedoločniku more posredovati trajanje življenja in prožnost navdiha, ki jo zaznava.

3. PRIDEVNIK JE TREBA ODPRAVITI, da obdrži goli samostalnik bistveno barvo. Ker pridevnik po svojem bistvu označuje nadrobnost (‚niansira'), je nezdružljiv z našo dinamično vizijo, saj predpostavlja neko mirno stanje, neko premišljanje.

4. TREBA JE ODPRAVITI PRISLOV, to staro kljuko, ki veže besedo na besedo. Prislov daje stavku zoprn, enoten zvok.

5. VSAK SAMOSTALNIK MORA IMETI SVOJEGA DVOJNIKA, to se pravi: vsakemu samostalniku mora slediti brez veznika samostalnik, ki je po analogiji z njim povezan. Primer: mož-torpedni čoln, ženamorski zaliv, množica-zagon valov, trg-lijak, vrata-vodna pipa ...

6. TUDI NAMEŠČANJE ZNAMENJ SE MORA ODPRAVITI. Če so bili odstranjeni pridevniki, prislovi in vezniki, je odpravljeno tudi nameščanje znamenj v menjajočem se trajanju *živega*, iz samega sebe ustvarjenega stila brez absurdnega prekinjanja z vejicami in pikami. Da bi določena gibanja povzdignili in jim določali njihove smeri, bomo uporabljali matematična in glasbena znamenja ...«[9]

In tako dalje. Že ti fragmentarni navedki iz l. 1912 pričajo dovolj, da je napovedal futurizem vojno tudi tradicionalnemu knjižnemu jeziku, pisavi in stilu, kar je pri nekaterih danes spet v modi, ni pa v resnici več novo. Čeprav je hotel futurizem ustvariti nekaj absolutno novega, pa se je vendarle npr. ujel pri matematičnih in glasbenih znamenjih, ki mu naj vsaj v neki meri nadomeščajo stara, tradicionalna pravopisna znamenja. Spregledal je pri tem, da so matematična in glasbena znamenja prav tako tradicionalna, stara. Tako je nekaj starega, (pravopisna znamenja) zamenjaval s starim (z matematičnimi znamenji),

[9] Ch. Baumgart: Gesch. d. Futurismus, str. 166. Marinetti govori v istem manifestu tudi o »orkestralnem stilu, ki je hkrati polihromski, polifonski in polimorfen«. (Str. 167.) Italijanski futurizem je utemeljitelj večine avantgardističnih teorij in prizadevanj. Tudi zametki absurdizma so že v njem, prav tako pa je oče hermetizma. Druge avantgardistične struje (dadaizem, kontruktivizem, imaginizem itd.) so posamezna prizadevanja le bolj in po svoje teoretično razvijale, praktično pa je veliko sorodnosti med različnimi avantgardizmi v zadnjih šestdesetih letih. Razločujejo se le po večjem ali manjšem odporu zoper tradicionalizem ali tudi pasatizem, kakor so vse tradicionalno imenovali italijanski futuristi. Tudi atomizacija in absurdizem se začneta že s futurizmom.

kakor ni mogel izhajati brez tradicionalnih samostalnikov, le da jim je dal v svojem stilu večjo funkcijo, saj morajo poleg svoje prevzeti še funkcijo pridevnika in prislova. Novejše avantgardistične struje niso iznašle pravzaprav nič novega, marveč slede tem, danes že okrog šestdeset let starim zahtevam futurističnih avantgardistov, svojih predhodnikov in utemeljiteljev. Pot, ki jo nakazuje italijanski futurist Marinetti v svojem »Tehniškem manifestu futuristične književnosti« iz l. 1912, vodi nujno v svojih končnih nasledkih v hermetizem, ki mu je deveta skrb, ali bralec, kaj šele bralci razumejo njegovo »poezijo«, ki so jo futuristi osvobodili glavnih tradicionalnih slovničnih pravil in s tem sredstev, ki posredujejo komunikacijo, ali preprosteje povedano — dostopnost in razumevanje bralcev. V takšnem egocentrizmu je še precejšen kos nesocialnosti do občestva bralcev, ki bi jih mogli imenovati tudi vernike umetnosti. Vprašanje je zdaj le eno: ali s tolikšnim (lahko bi rekli totalnim) likvidiranjem tradicionalnosti ne likvidira avantgardizem tudi samega sebe, če tira vse v neko nerazumljivo iracionalnost in ad nihilum?

Eugen Ionesco, ideolog antiteatra in antidrame, hkrati pa nasprotnik vsakršne ideje v literarnem delu, je v polemiki, ki je nastala v zvezi z uprizoritvijo njegove igre »Stoli« v Londonu, med drugim izjavil naslednje:

»Nobena družba ni mogla odpraviti človekove žalosti, noben politični sistem nas ne more osvoboditi trpljenja bivanja, strahu pred smrtjo, naše želje po absolutnem. Človekova bit določa bit družbe ne pa narobe.« Po tej dosledno idealistični definiciji pride do sklepa, da je treba jezik družbe razbiti, ker »ga tvorijo le absurdi, prazna pravila in iztočnice«. Zato je treba tudi znova in trajno preizkušati ideologije in »njihov zmrznjeni jezik ... neusmiljeno razcepiti, da spet najdemo v njem življenjski sok«.[10] Za Ionesca, ki so ga nekateri kritiki obdolžili golega formalizma, ni zgodovina umetnosti in književnosti v osnovi nič drugega kakor zgodovina izraznih oblik. »Če naredimo študij izraznih sredstev za izhodišče raziskave problema, ... raziskujemo s tem hkrati osnove, bistvo književnosti ... Prenoviti jezik se pravi: prenoviti predstavo o svetu, podobo sveta. Revolucija pomeni: oblike človekovega mišljenja spremeniti ... Ne verjamem, da bi bilo nasprotje med ustvar-

[10] Martin Esslin: Das Theater des Absurden, rowohlts deutsche enzyklopedie 1965, str. 98.

jalnim in kognitivnim mišljenjem; struktura duha zrcali verjetno strukturo vesolja... Poskusil sem npr. strah mojih oseb konkretizirati v rečeh, rekvizite spraviti do besede, scensko dogajanje narediti vidno, ustvariti otipljive podobe groze, bolesti, kesa, odtujitve, igrati se z besedami... Poskusil sem torej razširiti jezik drame...[11] Občutiti absurdnost, neverjetnost vsakdanjosti in jezika, se že pravi premagati jih. Da pa jih premagaš, se moraš najprej potopiti vanje. Komično je nenavadno v svoji čisti obliki; nič se mi ne zdi presenetljivejše kakor banalno; surrealno zgrabi z rokami, tu je — v vsakdanjem čvekanju.«[12]

Ionesco hoče razširiti tudi tvarna sredstva odrskega izražanja:

»Hočem prikazati na odru želvo, jo spremeniti v dirkalnega konja, tega v klobuk, v pesem, v kirasirja, v vidni vrelec. Na odru lahko vse tvegaš, in vendar je to kraj, kjer se najmanj tvega.

Nobenih drugih meja ne priznam kakor tehniške omejitve gledališkega stroja. Očitali mi bojo, da delam iz gledališča music-hall ali cirkus. Tem bolje: postavimo cirkus na oder!... Sklenil sem, da ne priznam nobenih drugih zakonov kakor zakone svoje domišljije; in da ima domišljija zakone, je nov dokaz za to, da konec koncev ni samovoljna.«[13]

Čeprav gornje ni vse, kar je napisal Ionesco zoper tradicijo v gledališču, kakršna živi v bistvu pravzaprav že iz časov grške dramatike in gledališča dalje (kljub različnim dopolnitvam in manjšim spremembam), nam zadošča, da si predočimo, kakšno je njegovo razmerje do tradicije in kako išče nove poti.

»Avantgardist nasprotuje obstoječemu sistemu... Sicer pa je ustvarjalni umotvor napadalen zaradi svoje novosti, zaradi spontane agresivnosti; postavlja se po robu občinstvu, vzbuja ogorčenje...«[14]

Vprašanje, ki se vsiljuje tako ob Ionescovih definicijah avantgardizma in boja zoper tradicijo kakor tudi ob drugih izmih (dadaizem, surrealizem itd.) je: ali se marsikdaj v iskanju po novem zaradi novega marsikaj ne sprevrže predvsem v iskanje senzacionalnosti in škandala, v čemer so bili pravi mojstri nekateri futuristi in dadaisti? Vzbujati

[11] Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard 1962, str. 84. 85.

[12] E. Ionesco: Le Point du départ v Cahiers de Quatre Saisons, Paris štev. 1. Prim. M. Esslin: Das Theater des Absurden, str. 110.

[13] E. Ionesco ouvre le feu v »World Theatre« VIII/3, 1959, str. 188 Cit. po M. Esslinu, str. 131.

[14] Ibd. (M. Esslin), str. 131.

pozornost tudi z raznimi zunanjimi, protitradicionalnimi senzacijami v nošnji ali z izzivanji na cesti, v družbi itd. kjerkoli, sodi prav tako v kodeks nekaterih avantgardizmov. Mladi futurist Majakovski je nekaj časa nosil svileno žensko bluzo z veliko pentljo ter v njej recitiral svoje prve verze ne le v zaprtih prostorih kavarne ali literarnih avantgardističnih salonov, marveč tudi na ulici. Ionesco spet je imel ali pa še ima drugačno »tehniko« protestiranja zoper tradicijo in konvencionalnost v družbi. Sovraštvo do malomeščana in samozadovoljnega buržuja je doma pri vseh avantgardistih. Priljubljena tarča so jim zlasti razni primahuni ali parveniji. Vse to pa ni nič tako novega, da še nikoli ne bi bilo. Spomnimo se samo na Villona, »pesnika, tatu in razbojnika«, ali pa nekaterih zastopnikov nemškega »Sturm und Dranga«, ki so jih imenovali »Original-Genies«, na naturaliste, dekadente itd.

Avantgardizem skuša danes bolj kakor kdajkoli prej uveljaviti svoja načela na vseh področjih književnosti, celo v romanu in noveli, kar se mu pred šestdesetimi leti še ni posrečilo, čeprav je bilo zlasti po prvi svetovni vojni nekaj poskusov, ki so jih krstili za romane, dasi so obsegali komaj kakšnih petnajst do dvajset strani.[15] Predvsem se javljajo različni avantgardistični poskusi v liriki, ki je najbolj osebna izpoved pesnikovega jaza, skoraj nič manjši razmah pa ne zavzemajo različna avantgardistična prizadevanja na gledališkem in dramatskem področju. Značilno zanje pa je, da se tokrat javljajo v veliko večji meri na zahodu, medtem ko so po prvi svetovni vojni pa tudi že pred njenim koncem najbolj viharila v Rusiji, zlasti po februarski in oktobrski revoluciji, ko so tam kar mrgolele razne avantgardistične struje, ki so se med seboj bojevale za ključne pozicije v umetnosti in družbi. Rusija je bila že pred prvo svetovno vojno močno žarišče poznejšega evropskega, zlasti francoskega avantgardizma, saj je npr. začel svojo pot

[15] Prim. Melchior Vischer: Sekunde durch Hirn. Ein unheimlich rotierender Roman (49 strani) ali Klabund: Marietta, ein Liebesroman aus Schwabing (komaj 12 strani dolg »roman«). Oboje izšlo pri Paul Steegemann Verlag Hannover 1920. Oba »romana« sta izšla v takrat znani zbirki nemškega avantgardizma »Die Silbergäule« (Srebrni konji). V njej so izhajala dela ekspresionistov in dadaistov. V isti zbirki je izšla igra »Vesoljna sodba« — »tragedija praglasov A E I O U«, ki jo je napisal Jan van Mehan (1921). Prvo dejanje, ki nosi naslov »Slavnost«, se začne v poltemi. Črni zastori. Pred njimi nekaj stopnic. V sredini bel oltar. Ljudska množica pridrvi z divjo zmešnjavo vseh samoglasnikov in dvoglasnikov — dvoglasniki kratki in široki, samoglasniki vreščavi itd.

oče slikarskega abstraktizma in rušilec starih oblik V. Kandinski v Rusiji prav tako kakor npr. arhitekt Tatlin ali slikar K. Malevič, kipar A. Arhipenko ali Mark Šagal, ki je bil nekaj časa po oktobrski revoluciji celo komisar za likovno umetnost v Vitebsku.[16] Svet nima še prave podobe o nekdanjem sovjetsko-ruskem avantgardizmu raznih smeri, ker so ga doslej ocenjevali tako na zahodu kakor doma preveč pristransko — nekateri na zahodu ga tendenčno povzdigujejo, saj se za njih tendenčnostjo skriva pogosto političnost, te pa ni nič manj pri njegovih nasprotnikih doma, ko so v dobi stalinizma in ždanovščine mnogi zagovorniki vistosmerjenega socrealizma vse drugo ožigosali kot formalizem in kar je bilo še huje: kot socializmu in revoluciji nasprotujočo, dekadenčno, formalistično in tujo umetnost.[17]

Danes ni več mogoče spregledovati pozitivnih vplivov in dela ruskega futurizma v razvoju novejše ruske književnosti, čeprav ni bila to edina smer, ki je pomagala prevetriti konformistično in konvencionalno ozračje, ki je zajemalo rusko književnost po pomembni dobi ruskega simbolizma in socialno borbene realistične književnosti, kateri je stal na čelu Maksim Gorki, kakor je bil najvidnejša osebnost v avantgardi Vladimir Majakovski. V njegovem delu se močno zrcali razmerje in boj med tradicionalizmom in avantgardizmom, čeprav je na začetku svoje, futuristično bojevite poti vsaj teoretično zanikal vsakršno tradicijo. Bil je prepričan, kakor večina avantgardistov, kjerkoli so se pojavili v svetovni književnosti, da morajo vse tradicionalno porušiti ali vsaj zanikati, če hočejo ustvariti svoje novo.

Ker ni mogoče v tem razmišljanju o problemih avantgardističnih prizadevanj in njih razmerju do tradicije zajeti vseh smeri in vsega gradiva, ki ga je čez mero na voljo, sem se odločil, da raziščem vprašanje razmerja med enim in drugim najprej pri Vladimirju Majakov-

[16] Prim. Fritz Karpfen: Gegenwartskunst (Russland), Verlag Literaria Wien 1921. Delež ruskega avantgardizma je na vseh področjih izredno velik tudi po kvalitetni strani. Zato je tem težje razumeti, da še zmeraj ni dobil tistega priznanja, ki mu objektivno gre.

[17] Prim. Victor Erlich: Il formalismo russo (Dall' Opojaz e dal Circulo Linguistico di Mosca al Circolo di Praga le fonti dirette e indirette della critica strutturalistica d'oggi v zbirki »idee nuove« V. Bompiani, Milano 1966. (Izvirnik v angleščini je izšel l. 1964 pri Mouton & Co.) Med znamenite zastopnike ruskega formalizma sodi tudi svetovno znani slavist R. Jakobson, ki je bil tesno povezan z V. Majakovskim. Danes dela v ZDA.

skem, vzporedno primerjalno pa še pri Bertu Brechtu in Vitezslavu Nezvalu. Toda še tu je bila potrebna omejitev na dramatiko in na eno izmed njihovih značilnih del.

Ker se mi zdi, da se razmerje med tradicijo in avantgardo najbolj izpričuje v revolucijski igri »Misterij Buffo« V. Majakovskega, sem se pri njem omejil nanjo. K temu me je navedlo tudi dejstvo, da je »Misterij Buffo« prva sovjetsko-ruska igra, ki jo je izzvala oktobrska revolucija in h katere idejnosti in poletu ter končnemu smotru je bila tudi posvečena.

I

Prva zamisel za igro »Misterij-Buffo« sega v avgust 1917. Že dotlej je bilo pesniško prizadevanje futurista Majakovskega protitradicionalno. Na dramatskem področju ga je prvič uveljavil v tragediji »Vladimir Majakovski« l. 1913. Saj so si futuristi zelo prizadevali, da bi se s svojimi novimi prijemi uveljavili tudi v dramatiki in gledališču (Marinetti itd.), vendar moramo danes, ko presojamo njihova prizadevanja trezno in tehtno iz daljave, priznati, da je tragedija »Vladimir Majakovski« umetniško najpomembnejše dramatsko delo mednarodnega futurizma z novostmi, ki presenečajo zlasti danes, ko živimo v času številnih avantgardističnih prizadevanj, ki so v modi predvsem v zahodni dramatiki in gledališču. To so struje, ki zajemajo vse od nihilizma in absurdizma tja do gledališča okrutnosti.[18] Ni pa nezanimivo ugotoviti, da najdemo marsikaj tega, s čimer se npr. bahajo Ionesco in

[18] Marinetti je izdal poseben manifest tudi o futurističnem gledališču »Il teatro futurista a sorpresa«. Tako z njim kakor s svojimi igrami je v marsičem predhodnik Ionescove groteskne dramatike. Bolj kakor v liriki se izražajo Marinettijeve futuristične ideje v igri »Roi Bombance« (»Kralj Požrešnik«). Pri pisanju se je zgledoval po znani igri »Ubu Roi« Alferda Jerryja, enega izmed znanih francoskih avantgardistov. Dejanje Matinettijeve v francoščini pisane igre se dogaja v kraljestvu bedakov, ki mu vlada kralj Požrešnik. Trem kuharčkom (Syphin, Tourt, Bechamel) se posreči, da kralja vržejo s pomočjo lačnega ljudstva in se polastijo oblasti, takoj nato pa pozabijo na ljudstvo ter stopijo na stran sitih, ljudstvo pa ostane pod vodstvom Lačnika (Estomacreux) pred vrati. V deželi, kjer misli (po Marinettiju) vsak le na svoj želodec, je pesnik idiot, ker živi le za svoje ideale in išče svobodo. Marinetti je napisal svojo gastronomično satiro in grotesko zoper prizadevanja socializma in njegove ideje. Zastopnike socializma imenuje ironično »kuharje svetovne blaženosti«. »Misterij Buffo« V. Majakovskega je antipod Marinettijeve igre. Prim. Chr. Baumgart: Geschichte des Futurismus, rde 248/249 1966, str. 13; Silvio D'Amico: Storia del teatro dra-

njegovi pristaši kot z novostjo v dramatiki in gledališču, tudi že pri Majakovskem, zlasti v njegovem prvem dramatskem delu tragediji »Vladimir Majakovski«. Vendar z velikim razločkom: iz njegove avantgardistične in protitradicionalne tragedije veje silna človeška in pesniška prizadetost, ki ji je dal Majakovski enakovredno, čeprav za tiste čase nenavadno umetniško obliko. Pri tem pod besedo »oblika« ne razumem zgolj nekaj vnanjega, marveč vso strukturo igre z vsemi novostmi, ki so bile za takratno oficialno dramatiko naturalizma, simbolizma in prvih početkov ekspresionizma nenavadne in nove. Te se odražajo že v seznamu nastopajočih oseb samih.

Tu je predvsem glavna oseba tragedije — Vladimir Majakovski, to se pravi pisec sam. Ko se je delo pojavilo v javnosti, je že zaradi tega moralo vzbuditi pozornost, godrnjanje in posmeh, saj so mogli mnogi videti v tem nekaj izzivalno egocentričnega in narcisoidnega, zlasti tisti, ki so se ustavili ob vnanjih novotarijah in posebnostih, namesto da bi se poglobili v jedro in vsebino dela. Osupnili ali zgrozili so se tradicionalisti že pred njegovo nenavadno obliko, ki se je med drugim odražala tudi v seznamu nastopajočih oseb. Poleg Vladimirja Majakovskega nastopajo v njej še osebe kakor Človek brez ušesa, Človek brez glave, Človek brez oči in nog, Človek z raztegnjenim obrazom, Človek z dvema poljuboma, Ženska s solzico, Ženska s solzo, Ženska s solzičko in Starec s črnimi, suhimi mačkami, ves »ena sama velika brada«, ker je star nekoliko tisoč let. Nastopa tudi pesnikova znanka, o kateri pa pravi, da so v njej združene dve do tri znanke. Pripominja pa, da ne govori. Poleg teh oseb nastopajo še časnikarji, dečki, deklice, Starček z oskubljeno mačko in Navaden mlad človek. Vsekakor precejšnja kopica nenavadnih oseb za dramo, ki je bila napisana poleti 1913. Da ni šlo avtorju zgolj za neko »knjižno dramo«, ki ima le obliko dialoga, marveč za gledališko delo, ki mora biti uprizorjeno, priča

---

matico, Rizzoli e C. Milano 1940, knjiga IV, str. 301—302. Marinettijeva igra je izšla po Baumagartenovi l. 1905, po D'Amicu pa 1906, vsekakor pa pred glavnimi futurističnimi manifesti. Dadaisti so bili nasprotniki futuristov in tudi bolj skrajni, politično pa so se nekateri, zlasti nemški približevali ali celo priključili komunizmu, vsaj za nekaj časa (Grosz, Heartfield, Piscator, W. Herzfelde). Tudi francozirani Tristan Tzara, s katerim sem se l. 1938 pogovarjal o problemih revolucionarne avantgarde v Pragi, je bil levičar, čeprav bližji anarhizmu kakor komunizmu. Prim. Miklavž Prosenc: Die Dadaisten in Zürich, H. Bouvier u. Co. Bonn 1967, str. 104—106, 114, 115—116 itd.

dejstvo, da ga je Majakovski uprizoril že decembra istega leta. Ni mu šlo zgolj za neko posebno in novo obliko dramatike, marveč tudi za novo gledališče. Če se spomnimo, da je takrat v ruskem gledališču še zmeraj prevladovalo realistično-psihološko gledališče Stanislavskega in Nemiroviča Dančenka kljub nekaterim poskusom z nerealistično dramatiko Leonida Andrejeva,[19] potlej si lahko predstavljamo, kakšno presenečenje je bila tragedija »Vladimirja Majakovskega« za konservativce in tradicionaliste.[20] Dvodejanska tragedija ima tudi prolog in epilog, kar sicer v večini dramatskih del tiste dobe ni bila navada, vendar je bil prolog v navadi že v starogrški, latinski, srednjeveški in renesančni dramatiki. Tako kakor je uporabil prolog in epilog Majakovski v svoji tragediji, je bila novost tako po obliki svobodnega stiha, po jeziku in stilu in po tem, kaj v njih pove.

[19] Leonid Andrejev (1871—1919) sodi z nekaterimi svojimi dramatskimi deli, v katerih je združeval realizem z alergoričnostjo, abstraktnostjo in iracionalnostjo, vsaj med reformatorje novejše dramatike, če že ne med avantgardiste. Tudi nekatere ekspresionistične poteze je mogoče najti v njem, drama »Misel« pa je vsekakor predhodnica Pirandellove drame »Henrik IV.« Po umetniški vrednosti niti najmanj ne zaostaja za njo, čeprav ni tako popularna. Andrejev, ki mu je neki kritik zapisal, da je »Hamlet ruske književnosti«, se je boril z dvema skrajnostima: s tvarno in iracionalno (abstraktno). Med drame z novatorskimi prizadevanji sodijo »Življenje človeka«, »Anatema«, »Car Glad«, »Ocean« in »Črne maske«, ki jih je vzel Marij Kogoj za libreto svoji operi, ker so literarno ustrezale Kogojevim avantgardističnim prizadevanjem v glasbi. Prim. E. Lo Gatto: Storia della letteratura russa, Sansoni Firenze 1942, str. 413—418; Leonid Andreev: P'esy, Gosizdat »Iskusstvo«, Moskva 1959. V uvodu pravi Aleksander Dymšic, da je dramatika A. zanimiva po svojem poglobljenem psihologizmu in s svojim tankim pronicanjem v svet podzavestnega. V problemsko-filozofskih igrah je govor oseb pogosto živčen, presekan in neskladen, razgiban in zanosen. Gorki je imenoval Andrejeva, kakor navaja Dymšic, za enega izmed velikih ruskih dramatikov takoj za Ostrovskim in Čehovom. Vsekakor so njegove novatorske igre danes morda bolj žive kakor nekoč, ko je (kakor danes) vladal v ruskem gledališču akademski realizem, ki ni mogel dati tem njegovim igram stilno enakovredne odrske podobe.

[20] Pri uprizoritvi, v kateri je igral Majakovski samega sebe, je prišlo do škandala, tudi kritike so bile po večini negativne. Gledališče »Lunapark«, v katerem je igro Majakovski uprizoril, je zasedla mnogoštevilna policija, vendar do spopadov ni prišlo. Del občinstva je ploskal, del pa žvižgal in vpil. V. Percov: Majakovskij Žizn' i tvorčestvo T. 1. Gosizdat Hudožestv. literatury Moskva 1957, str. 205.

Bistvene lastnosti literarnega novatorstva, za katerim se žene umni literarni avantgardist, niso v tem, da bi ustvaril nekaj absolutno novega, kar še v celoti nikoli in nikjer ni bilo, marveč v smotrni, včasih tudi precej nenavadni strnjenosti nekaterih tradicionalnih elementov z novimi. Tega se vsak razumni in razgledani avantgardist hitro zaveda.

Predhodniki romantike so zavračali vse predpise in pravila klasicizma ter se upirali tudi njegovemu racionalizmu ter didaktičnosti. Poudarjali so spet čustvenost in relativno sproščenost forme in vsebine ter za to prizadevanje, kakor rečeno, našli svoj vzor v Shakespearu. Tako so tudi romantiki svoj avantgardizem povezovali z neko že dano tradicijo, čeprav je niso vzeli neposredno iz sosedne dobe, marveč so segli dalje nazaj, kakor so se klasicisti naslanjali na starogrško in latinsko klasiko, ko so začeli v umetnosti svojo pot. V začetku so bili prav tako predstavniki neke nove struje, nekih novih prizadevanj, čeprav so videli svoje vzore v davni preteklosti in njeni literarni tradiciji, ki je niso najboljši med njimi zgolj in slepo le posnemali, marveč so uporabljali nekatere njene elemente v novi kompoziciji.

Povezanost avantgardizma in nekih elementov, ki so v književnosti že bili, a so jih v nekem času nehali »uporabljati«, da jih moramo šteti med preživeto (vsaj za tisti čas) tradicijo, izredno slikovito izpričuje igra »Misterij-Buffo« V. Majakovskega. Naslov zveni nenavadno, ker je po tradiciji misterij resna, mistična igra, ki jemlje snov iz biblije, predvsem pa iz Kristusovega življenja. V njej nastopajo naravna in nadnaravna bitja in alegorične osebe. Brez izjeme imajo poudarjeno krščansko etično idejo in bolj ali manj prikrito didaktičnost. Močan poudarek ima v njih tudi časovnost tega sveta v nasprotju z večnostjo onstranstva, za katerega je zemeljsko življenje le osebna moralna preizkušnja. Misteriji sodijo med najpomembnejša dela krščanske dramatike srednjega veka ter so poleg pasijonskih iger in poznejših krščanskih šolskih iger idejni in umetniški temelj krščanskega gledališča. Med njimi je mnogo del, katerih pisci nam niti niso znani in kdo ve, če jih ni bilo pri enem in istem delu celo več, ker so besedila šla iz roke v roko. Med umetniško najpomembnejše misterije sodi igra »Slehernik«, pri kateri prav tako ne vemo za njenega avtorja.[21]

[21] Igra »Everyman« je nastala v Angliji v 15. stoletju. Oton Župančič jo je prevedel po prepesnitvi avstrijskega dramatika Hugo v. Hoffmannsthala.

Za največjega dramatika krščanskega gledališča velja Španec Calderon dela Barca (1600—1681). Napisal je številne »autos sacramentales« (duhovne igre), ki jih štejejo v svoji zvrsti za vrhunska dela španske dramatike v tako imenovani zlati dobi španske književnosti. K duhovnim igram in medigram (interludos) je šteti tudi drame (Comedias divinas) »Stanovitni princ« (El Príncipe constante«), »Pobožnost h križu« (»La devoción de la Cruz«) in »Čudodelni mag« (»El mágico prodigoso«). Ta dela sodijo med viške krščansko-katoliške dramatike sploh, ne samo baroka ter stoje vštric Dantejeve »Božanske komedije«. »V Calderonovih duhovnih igrah vlada silna mnogoterost in v njih je pesnik razkril svojo najglobljo notranjost. Vse, kar je véliko v katolicizmu, je tu zbrano v najbolj bleščeči podobi, v čaru prekipevajoče bogate fantazije in v dostojanstvu najplemenitejšega prepričanja. Vera kot najbolj nedvomljivo zagotovilo o bivanju Boga je tukaj izčrpala vse, kar ni za njeno korist primerno, da bi se ohranilo, in tako je v teh pesnitvah mamljiv blesk čudovitega, kamor se zateče svet kakor v onstransko blaženo daljo.«[22]

Ta dela Calderonove dramatike so izrazita idejno etična dela krščansko-katoliškega baročnega nazorskega gledališča, primeri, kako more biti

[22] Cit. po monografični študiji Dr. Wolfgang Wurzbach: Calderons Leben und Werke v Calderons ausgewählte Werke in zehn Bänden, Leipzig Hesse & Becker Verlag, I. knjiga, str. 148. Wurzbach se pri svoji oceni sklicuje tudi na Goetheja, ki je Calderona zelo cenil, kar vemo še iz njegovih razgovorov z Eckermannom, saj ga večkrat omenja. Tako je dejal 26. julija 1926, da so Calderonova dela gledališko popolna in izredno odrska. »Nobene poteze ni v njih, ki bi ne bila preračunana na predvideni učinek. Calderon je hkrati tisti genij, ki je imel tudi največji razum.« A. W. Schlegel ga v svojih znanih predavanjih »O dramatski umetnosti in književnosti« prav tako ceni in pravi med drugim, da če kdo med dramatiki, potlej zasluži Calderon ime pesnika. »Ne poznam dramatika, ki bi znal učinek tako poetizirati, da bi bil hkrati tako čutno močan in eteričen.« Nedvomno je treba šteti Calderona med velike krščanske pisatelje, saj ni v svoji dramatiki nič manjši umetnik, kakor je Dante v »Božanski komediji« med epiki, da bi mu mogli reči krščansko-katoliški Vergil, le da ni Dante zgolj pripovedovalec kakor Vergil, marveč tudi filozof-etik. Tradicijo Calderonovih nabožnih in duhovnih iger je skušal v polpreteklem času po svoji moči nadaljevati Francoz Paul Claudel (1868—1946), čigar religiozno dramo »Svileni čevlji« je mogoče postaviti zraven Calderonovega »Stanovitnega princa«, v slovenski književnosti pa I. Pregelj z »Azazelom«, ki pa še ni našel svoje prave odrske interpretacije, čeprav je umetniško močnejše delo kakor npr. Claudelovo »Marijino oznanjenje«.

gledališče tudi tribuna določenega svetovnega nazora, v tem primeru katoliško-krščanskega. Med njegovimi številnimi »autos sacramentales« še danes močno izstopa »Veliki oder sveta« (»El gran teatro del mundo«), v katerem nastopajo poleg Mojstra, Kralja, Modrijana, Bogatina, Kmeta, Berača in Otroka še poosebljen Svet, Lepota in Milost — po vzoru nekaterih starih grških iger.[23]

Nedvomno je Majakovski moral poznati nekatere krščanske misterije in kot razgledanemu pesniku mu tudi ni mogel biti neznan Calderon, saj so v drugem ciklu tako imenovanega »starega gledališča« (1911—1912) uprizorili tudi Calderonovo igro »Vice sv. Patrika«. Znani pisatelj in režiser ruske gledališke avantgarde Nikolaj Jevreinov je že 1907. l. organiziral posebno gibanje z imenom »Staro gledališče«, ki je uprizarjalo tudi stare liturgične igre. V prvem ciklu so bile igre »Trije čarodeji« (»Tri volhva«), liturgična drama iz 11. stoletja »Igra o Teofilu« (»Deistvo o Teofile«), mirakel iz 12. stoletja; »Igra o Robinu in Marioni« (»Igra o Robene i Marione«, delo Adana de la Gala iz 13. stoletja.[24] V Rusiji so se spoznali s Calderonom že za časa Petra I., posebno popularen pa je postal v času romantike po zaslugi dramaturških spisov W. A. Schlegela, saj je bil Calderon njegov ljubljenec. Že l. 1831 je igral znani igralec V. Karatygin kot svojo benefično predstavo dramo »Zdravnik svoje časti« (»El médico de su honra«) pod naslovom »Krvava roka«. »Mali teater« v Moskvi je uprizoril l. 1866 Calderonove drame »Razkol v Angliji« (»La Cisma de Inglaterra«), »Sodnik zalamejski« (»El Alcalde de Zalamea«) in »Ječar samega sebe« (»El Alcalde de sí mismo«). Nekatera Calderonova dela so rabila za gledališke modernistične eksperimente. Tako je uprizoril V. Mejerhold l. 1910 igro »Pobožnost h križu«, l. 1915 »Stanovitnega princa«, A. Tairov pa 1914. l. igro »Življenje je sen«. Izbor Calderonovih iger je izšel (v prevodu S. Kostareva) v dveh knjigah v Moskvi l. 1860—1861, v letih 1910—1912

[23] Igra je izšla v slovenskem prevodu in z uvodom J. Modra v Dom in svetu 1942. Po dramatski strukturi in načinu je med igro Majakovskega in njo več podobnosti, kakor bi mogli sklepati na prvi pogled. Tudi Majakovski prikazuje »oder sveta«. S tem še seveda ni rečeno, da se je pri pisanju svoje igre zgledoval ravno po tej Calderonovi igri, o kateri bi tudi mogli reči, da je španska različica angleškega »Slehernika«.

[24] Nikolai A. Gorchakov: The Theater in Soviet Russia, Columbia University Press, New York 1957, str. 17—78. Prim. še B. Kreft: Gledališče in revolucija, Knjižnica MGL 1963, 21. zv., str. 149.

pa je izšel nov izbor v prevodu in z uvodno študijo pesnika-simbolista K. D. Baljmonta. L. 1904 je izšla študija o Calderonovi dramatiki, ki jo je napisal L. Šepelovič.[25] Tudi ruska gledališka zgodovina pozna nekaj biblijskih oziroma »duhovnih iger«, tako npr. »Igro o izgubljenem sinu« Simeona Polockega (1629—1680), napisano po znani biblijski zgodbi, in njegovo šolsko igro »Car Nabukodonozor«. Dmitrij Rostovski (1651 do 1709) je napisal igro »Kristusovo rojstvo«, v kateri nastopajo alegorične osebe Narava, Upanje, Smrt itd. Še bolj kakor Polocki se je zgledoval Rostovski po jezuitski drami. V svet ljudske dramatike in gledališča sodita dve popularni igri »Ladja« in »Car Maksimiljan in njegov neubogljivi sin«, napisana po apokrifnem življenjepisu svetnika in mučenika Nikite.[26] Domneva se tudi, da je zanjo dal pobudo spor med carjem Petrom in sinom Aleksejem, ki ga je obsodil oče zaradi neubogljivosti in zarotništva na smrt. Igra je prehajala iz roda v rod in šteje okrog dve sto različic. Zadnja različica je menda nastala za časa ruskojaponske vojne 1904—1905. Do revolucije ni bilo igre v ruskem ljudskem gledališču, ki bi bila bolj popularna od nje in ki bi hkrati bila po svojem besedilu bolj ljudska, obenem pa že skoraj groteskna zmes komičnega in tragičnega oziroma resnega in smešnega. Pravi ljudski teater, po katerem so se zgledovali tudi nekateri avantgardistični režiserji še po revoluciji 1917 (N. Jevrinov, V. Mejerhold, E. Vahtangov itd.).

Vse to ni moglo iti mimo mladega Majakovskega, ki je živel intenzivno literarno življenje, le da je pristopal k raznim, v religiozno obliko in idejo zavitim pojavom ruske književnosti z nasprotne strani, s strani futurista-ateista. Kljub temu pa je rad uporabljal biblijske izraze in oblike, saj je bila to v ruski književnosti velika tradicija, nič manj pa tradicija, ki je bila globoko ukoreninjena v ruskem ljudskem človeku, najsi je bil pravoveren ali razkolnik. V času reakcije po porazu revolucije 1905 je vpliv misticizma na rusko inteligenco in književnost tako narastel, da mu je v nekem posebnem smislu podlegla celo skupina socialnodemokratskih marksistov na čelu z Bogdanovom in A. Lunačarskim, ki so oznanjali skupaj z Maksimom Gorkim tako imenovano »bogostrojiteljstvo«, kar je izzvalo Leninovo ostro

[25] Podatki po Teatral'naja enciklopedija t. II. Moskva 1963 in Kratkaja literaturnaja enciklopedija t. III. Moskva 1966. Komedije »El Alcalde de si mismo« je izšla l. 1651 z naslovom »El guardarse á si mismo« (Stražiti samega sebe).

[26] D. D. Blagoj: Istorija russkoj literatury XVIII veka, Učpedgiz 1946, str. 53—55.

kritiko. Njegovo jasno in brezkompromisno načelno stališče je pretreslo in ovedlo zlasti Gorkega in Lunačarskega.[27] Ne da bi se vmešaval v spor med marksisti, je futurist Majakovski po svoji poti in na svoj način ironiziral takratni literarni misticizem v ruski književnosti ter se bil zoper njega tako rekoč z njegovimi sredstvi in načini.

Kakor rečeno: Majakovski je moral poznati krščanske misterije in kot razgledanemu pesniku mu tudi ni mogel biti neznan Calderon.[28] Motivi iz biblije so bili pogosti v književnosti simbolizma. (A. Blok, D. Merežkovski, Z. Gippius itd.) Veliko jih najdemo tudi pri S. Jeseninu, prav tako pa pri Andreju Belem. Majakovski je postal že zgodaj ateist, vsekakor že pred oktobrsko revolucijo. Kljub temu pa je rad uporabljal primere iz krščanske mitologije, ker so bile popularne pri bralcih, nič manj pa v takratni književnosti. Seveda jih je uporabljal Majakovski v ironičnem in po svoje prenesenem smislu. Tako je dal poemi, ki jo danes poznamo pod imenom »Oblak v hlačah«, sprva naslov »Trinajsti apostol«. Že v naslovu je prišel v nasprotje s tradicijo, saj pozna evangelij le dvanajst apostolov. Skupaj z vsebino poeme je bilo to nekaj blasfemičnega. Zato ga je cenzor takoj opozoril in vprašal, če hoče iti na prisilno delo. Črtal mu je naslov in šest strani, Majakovski pa je dal nato poemi demonstrativno »futuristični« naslov »Oblak v hlačah«. Ko je poema izšla v celoti v začetku 1918. l., je Majakovski v predgovoru med drugim zapisal: »‚Oblak v hlačah' ... imam za *katekizem* današnje umetnosti.« Tako je celo tu uporabil izraz iz cerkvene terminologije. Z njim je hotel jasno in glasno poudariti, da ima poema za novo književnost isti pomen in vlogo, kakor ga ima za krščanske cerkve katekizem — to se pravi: poema »Oblak v hlačah« je glavna in usmerjevalna knjiga nove umetnosti tako po idejni kakor po oblikovni strani, tako rekoč njena poetika. Tudi anarhista M. Bakunin in Nečajev sta imenovala znano knjižico, v kateri sta oznanjala nauk revolucije in utemeljevala svojo organizacijo, »Revolucionarni katekizem«.

---

[27] Prim. V. I. Lenin i A. M. Gor'kij, Pis'ma, vospominanija, dokumenty, Akademija nauk SSSR, Moskva 1958, str. 105—107; V. I. Lenin, Pisma Gorkemu, CZ Ljubljana 1946, str. 63—66.

[28] Znani slavist Dmitrij Čiževski dokazuje v svojem eseju »Majakovski in Calderon« sorodnost njunih teoretsko-estetskih nazorov, ko primerja pesem Majakovskega »Razgovor s finispektorom« s Calderonovim zagovorom madridskih slikarjev, ki so se pravdali z davčnim uradom (D. Čiževskij, Aus zwei Welten, Mouton & Co 1956, Grevenhage, str. 308—318).

Poema Majakovskega »Oblak v hlačah« je bojevita[29] izpoved zoper tradicionalno vero, umetnost, družbeni sistem in zoper — konvencionalno ljubezen in konvencionalno liriko. Poema ima štiri poglavja, ki jih je vsebinsko označil že Majakovski, in sicer 1. »Dol z vašo ljubeznijo!«, 2. »Dol z vašo umetnostjo!«, 3. »Dol vaš sistem!« in 4. »Dol vaša religija!«. Majakovski dostavlja: »Štirje kriki štirih delov«. Zato je označil poemo v podnaslovu še z besedo »tetraptih« — to se pravi: poema (skladba) v štirih delih ali štirih podobah. Izraz je izmislek Majakovskega kot nasprotje triptiha — tridelne podobe na nekaterih oltarjih pravoslavnih pa tudi katoliških cerkva. Lahko bi rekli — rahla travestija na triptih oziroma razširitev na štiri podobe (ljubezen, umetnost, sistem, religija), na štiri tradicionalne »temelje« človeškega življenja, kakor ga je razdelil futurist — ateist Majakovski.

Čeprav sem navedel le primer poeme »Oblak v hlačah«, mislim, da ni nič čudnega, če je celo pri ustvarjanju prve sovjetske igre o revoluciji segel Majakovski po *tehniki* krščanskih misterijev ter jo uporabil za svoj revolucijsko-politični misterij — seveda v prav tako nasprotnem smislu, kakor je uporabil »trinajstega apostola« in »tetraptih« v poemi »Oblak v hlačah« za bogoborčevsko in ateistično pesnitev, o kateri je dejal M. Gorki, da »še takšnega razgovora z bogom nikjer ni bral razen v knjigi o Jobu in da jih je Majakovski bogu ‚krepko naštel'«.[29a]

Že ta primer priča, da torej ni nič čudnega, če je tudi za svojo igro »Misterij-Buffo« uporabil tehniko krščanskih misterijev seveda za »nekrščansko« vsebino. Uporabil jo je tudi po oblikovni strani, in sicer tako, da je dal tradicionalni tehniki še nekaj svojih oblik. Tako je kljub ostremu nasprotovanju tradiciji in kljub svojemu avantgardizmu vzel nekaj iz davne dramatske in gledališke tradicije. In vendar je ustvaril literarno in idejno avantgardistično delo, v katerem se tradicionalna tehnika krščanskih ljudskih misterijev spreminja v veselo igro o revoluciji, v satirično-komedijski politični misterij. Majakovski sam jo je v podnaslovu označil kot »heroično, epsko in satirično upodobitev naše epohe.« Če sem zgoraj trdil, da je prevzel dramatsko tehniko iz krščanskih misterijev, sem povedal premalo, ker je šel tako daleč, da je »misterij« ponekod spremenil v farso in grotesko. Čeprav je hudič

[29] Prim. V. Majakovski: Oblak v hlačah, poslovenil T. Pavček, DZS (Večni sopotniki), Ljubljana 1966. V izvirniku je delo izšlo prvič l. 1915 (okrnjeno).

[29a] Cit. po V. V. Majakovskij Sočinenija T. 3, Izdatel'stvo »Hudožestv. literatura Moskva 1965, str. 376.

uganjal svoje burke že v nekaterih starih misterijih in krščanskih igrah, da jih je cerkvena oblast zaradi njih prepovedala, spreminja Majakovski tudi z Belcebubom in njegovim krdelom svoj misterij v »buffo«, to se pravi, v nekaj, kar je živo nasprotje pravega, tradicionalnega misterija. Zato zveni v takšni zvezi beseda »misterij« ironično in satirično, kar izraža in priča še posebej vodilna ideja, ki je v zaključku dela popolnoma tostranska in brez vsake tradicionalne mistike misterijev. Tradicionalni misterij iz krščanske dramatike je tako rekoč postavil na glavo in v svoje nasprotje.

Igro je napisal v l. 1918[30] za prvo obletnico oktobrske revolucije, ko še nihče ni mogel do podrobnosti vedeti, kako se bo revolucija razvijala v prihodnosti, toda v vseh je bila goreča želja in veliko upanje, da se bo ruska oktobrska revolucija spremenila v svetovno, če ne jutri pa pojutrišnjem. Majakovski se je že pri pisanju tega dela zavedal, da pot ne bo lahka. Zato je zapisal: »Misterij-Buff je — cesta. Cesta revolucije. Nihče natanko ne napoveduje, kakšne gore bomo morali še pognati v zrak korakajoč po tej cesti. Danes žgečka uho beseda ‚Loyd George', jutri pa bodo njegovo ime pozabili še Angleži. Danes se vzpenja v komuni volja milijonov, čez stopetdeset let pa se bodo zagnale v napad na daljne planete zračne oklepnjače komune.« Tu se je Majakovski vštel skoraj za sto let, kajti zračne »oklepnjače« so začele letati proti planetom nekaj let pred petdesetletnico, ko je Majakovski to zapisal.

Nič manj važna kakor zgoraj navedena »futuristična« napoved Majakovskega pa je naslednja dramaturška pripomba: »Igralci, režiserji, bralci, tiskarji, menjajte v prihodnosti vsebino, naredite vsebino sodobno, vsakdanjo, trenutno.« To pomeni, da je to, kar je napisal (igra »Misterij-Buffo«) le scenarij, nekaj podobnega, kakor so bili scenariji commedie del'arte, ki so si jih igralci sproti prilagajali in tudi po nuji vsakdanjega dne spreminjali. Tako uporablja Majakovski

[30] V. V. Majakovskij: Sočinenija v treh tomah, Izdat. »Hudoženstvenaja literatura«, Moskva 1965, T. III.; V. V. Majakovskij: Teatr i kino, Gosizdat »Iskusstvo«, Moskva 1954, T. I. (z uvodno študijo B. Rostockega); A. I. Metčenko: Vladimir Majakovskij v knjigi Istorija russkoj sovjetskoj literatury, Izdat. Moskovsk. univerziteta 1956, str. 249—402, posebej odstavki o »Misteriju-Buffu«, str. 264—270. Z dramatiko Majakovskega se je v ZSSR največ ukvarjal A. Fevral'ski, ki je napisal več študij in spremnih besed. Prim. A. Fevral'skij: Misterija Buff (zbornik Majakovskij, Materialy i issledovanija, Gosizdat, Moskva 1940) itd.

spet nekaj iz davne tradicije, le da razširja igralsko improvizacijo besedila predvsem na vsakokratno časovno politično aktualnost v boju za vesoljno komuno — za komunizem. Kar je političnemu veselemu misteriju (ali nemisteriju) Majakovskemu komunizem in tostranska komuna, to je bil krščanskim religioznim misterijem — onstranski raj.

Majakovski je takšno spreminjanje oziroma dopolnjevanje besedila v smislu časovne aktualizacije sam izvedel, ko je ustvaril za predstavo v čast III. kongresa kominterne (komunistične internacionale) l. 1921 drugo redakcijo. Prvotno igro s petimi podobami je razširil še za eno ter spremenil ali dodal na več mestih nove, za l. 1921 aktualnejše vložke. V pripisanih opombah k tej različici imenuje svojo igro *libreto*. S tem nazivom je ponovno opozoril, da je njegovo besedilo le nekaj, kar ni tako »popolno« in tako dokončno kakor tradicionalna dramatika. To je bilo takrat protitradicionalno in avantgardistično v smislu neliterarnega gledališča in zoper »literarno gramofonsko« gledališče naturalizma, realizma in simbolizma, ki sta mu po svojih gledaliških, neliterarnih prizadevanjih in idejah nasprotovala tudi že znana ruska gledališka avantgardista V. Mejerhold in A. Tairov, ki je kmalu nato objavil svojo programatično knjigo »Sproščeno gledaznana ruska gledališka avantgardista V. Mejerhold in A. Tairov. Ta je kmalu nato objavil svojo programatično knjigo »Sproščeno gledališče«, v kateri se je zavzemal za »gledališče zaradi gledališča«. Med glavnimi ostmi, ki jih je naperil zoper takratno oficialno in že tradicionalno gledališče, je bil boj zoper iluzionizem realističnega gledališča in zoper »gramofonsko« prenašanje besedila iz knjige na oder.

Tudi Majakovski je bil nasprotnik takšnega iluzionističnega gledališča in dramatike, vendar si ni prizadeval za »gledališče zaradi gledališča«, marveč za gledališče — tribuno, ki bo glasnik revolucije, kakor je bilo krščansko gledališče do renesanse in baroka tribuna krščanstva. V prologu k drugi redakciji »Misterija-Buffa« pove takoj v začetku, da ne gre za sodobno tradicionalno gledališko predstavo, pri kateri gledajo gledalci na oder kakor skozi ključavničino luknjo tuje življenje, kako se pogovarjata »striček Vanja in teta Manja«. Tega pri predstavi »Misterija-Buffa« ne bodo videli, čeprav »kažemo tudi mi resnično življenje, ki ga pa v gledališču spreminjamo v nenavadno«. Nato pove, kaj se bo godilo od slike do slike.

Napoved vsebine cele igre je bila prav tako zoper tradicijo in konvencionalnost takrat vladajočega realističnega gledališča, ki je skušalo

kazati čimbolj neposredne odlomke iz vsakdanjega življenja. Majakovski se posmehuje takšnemu gledališču, ki je postalo v njegovem času v družbi vodilno, odločilno in tradicionalno. Majakovskemu gre za nekaj drugega in zato je zoper takšno »tradicionalno« gledališče, ki preveč rado nadrobno psihologizira. Njemu gre v »Misteriju-Buffu« za gledališče sveta, za nekakšno vesoljno gledališče, kakor Calderonu v njegovi igri »El gran teatro del mundo«, toda z velikim razločkom: Majakovski je napisal svojo burno igro kot futurist-komunist, Calderon pa svojo kot veren katolik-barocist, le dramatska tehnika je podobna in sorodna.

Igra Majakovskega je bila vsekakor v l. 1918 nekaj novega, avantgardističnega in protitradicionalnega: na zemlji je nastala razpoka, skoz katero bruha voda. Nov vesoljni potop — potop revolucije. Vse beži pred njim. Iz bežeče množice izbere Majakovski sedem parov čistih in sedem parov nečistih: štirinajst revežev-proletarcev (nečisti) in štirinajst buržujev (čisti), med katerimi je tudi zajokani menjševik (menjševičoček). Ker grozi, da bo voda preplavila še tečaj, začno graditi ladjo. V drugem dejanju zmečejo nečisti vrat na nos v grozo menjševika vse čiste čez krov. »V tretjem dejanju je pokazano, da se delavcem ni bati ničesar, niti hudičev sredi pekla. V četrtem — gromkeje se smejte — se pokažejo rajski šotori.« V petem je ves svet razrušen, toda »čeprav z lačnim želodcem, smo pogin premagali. V šestem dejanju — je komuna — vsa dvorana poje na ves glas!« Da bi bila pregnana zadnja iluzija »iluzionističnega gledališča«, vpraša v začetku govorec prologa, ki je iz vrst nečistih: »Je vse gotovo? Pekel? In raj?« Ko se oglasi izza odra glas: »Go-to-vo!«, zakliče prologist: »Dajmo!«

Danes, ko smo spričo raznih avantgardističnih poskusov že vsega vajeni, se nam ta prolog ne zdi več kdove kakšna novotarija, toda l. 1921, ko je bila igra uprizorjena v drugi redakciji, je bila tudi zaradi Mejerholdove režije velika novost in pest v oči tradicionalnemu realistično-psihološkemu gledališču, kakor sta ga predstavljala v Moskvi vsak po svoje »Malo gledališče« in »Umetniško gledališče«, ki sta bila na višku slave, zlasti zadnje. Majakovski se ni priključil revoluciji le iz političnih vzrokov, marveč prav tako iz literarno-umetniških razlogov. Prepričan je bil, da mu bo revolucija omogočila uresničiti njegova avantgardistična literarno-revolucionarna prizadevanja in smotre. Teh ni mogel uveljaviti in uresničiti v tisti meri, kakor je hotel, v okviru meščanske družbe, ki je ni samo sovražil,

marveč tudi preziral, čeprav je hkrati videl v tehnizaciji sveta napredek (kakor večina futuristov že od Marinettija dalje), ki je vreden pesnitve.

Do revolucije je bila njegova umetnost v ostrem nasprotju z družbo, zdaj je bil prepričan, da bo hodila z revolucijo in novo družbo vštric. Zato je tudi imenoval oktobrsko revolucijo za svojo revolucijo in sprejel komunizem (brezrazredno družbo) kot najvišji in končni smoter vsega človeštva in ne samo komunistične stranke.

Igra »Misterij-Buff« je njegova prva večja manifestativna izpoved o revoluciji, ki je komunistična (to se pravi revolucija delovnih množic) in hkrati futuristična, kakor je futurizem pojmoval Majakovski.

Čeprav je futurist Majakovski pred revolucijo zanikaval vse preteklo kakor Marinetti, ni mogel pri ustvarjanju igre »Misterij-Buff« mimo krščanskega gledališča in dramatike, ki je bilo gledališče-tribuna. Kot ustvarjalec ni prevzemal Majakovski dramaturgije krščanskega gledališča mehanično in ne eklekticistično, marveč preustvarjalno v formalnem, vsebinskem in idejnem smislu. Njegov futuristični avantgardizem se je z revolucijo idejno zlil, poplemenitil in poglobil. Stari dramatski tehniki je dal novo meso in duha, prevzel pa jo je prav zavoljo tega, ker je ideji, vsebini in smotru njegovega dela bolj ustrezala kakor realistično-psihološka čehovsko-ibsenska drama tistega časa, ki se mu je zdela izčrpana prav tako kakor realistično-psihološko gledališče Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka. Psihološko realistične in socialne drame je pisal M. Gorki. V takšni dramatiki je potrebno vsako osebo in dejanje psihološko in socialno nadrobno utemeljiti. Takšna snov in ideja, kakor se je je lotil Majakovski, se nista dali vkovati v isti kalup. Majakovski je hotel zajeti najtipičnejše v človeškem, družbenem in idejnem smislu. V revoluciji je našel idejo, jo sprejel za svojo in jo preustvaril v igri tudi kot svojo osebno izpoved. Spoznal je, da je njegov futurizem šele z revolucijo dobil tisto idejo, ki jo je za svojo formo, za svojo literaturo potreboval in nasprotno: prav tako je (po mnenju Majakovskega) ideja revolucije (komunizma) dobila šele v novi dramatski obliki svojo pravo, nekonvencionalno izrazilo. O tem priča od vseh dramatskih del Majakovskega najbolj veseli revolucijski misterij »Misterij-Buff«.

Če sem prej trdil, da je mogel Majakovski najti dramatsko tehniko za svoj revolucijsko-politični misterij v krščanskih misterijih, sem

povedal le pol resnice: ni se zgledoval le pri strogo konvencionalnih, cerkveno pravovernih igrah, marveč tudi pri njihovih ljudskih različicah, v katerih je komedijski element v zgražanje cerkvenih dogmatikov prevladoval, saj so v njih hudiči in zlodji uganjali svoje burke (bufonade). Majakovski je bil nesalonski in protimeščanski pesnik že v začetku svojega futurizma. Zdaj je hotel biti čimbolj ljudski po formi (jeziku in stilu) ter po vsebini. Zato je vzel takšno tehniko in takšno, nekoliko v biblijsko metaforičnost preneseno igro, ki govori v prispodobi o revoluciji podobno kakor govori biblija, ena najbolj ljudskih knjig o vesoljnem potopu. To se pravi dati v stari, popularni formi in tehniki predvsem novo idejo in vsebino, ki je za to formo in tehniko tako nenavadna, da je v takšnem sestavu in skladbi novost, kar ne pomeni nič drugega kakor avantgardistično uporabljena, prekrojena in spremenjena tradicija krščanskih misterijev v njih najbolj ljudski različici.

V dramaturgijo krščanskih misterijev pa sodi še neka lastnost, ki ni zgolj tehničnega ali formalnega pomena, marveč sega v njih idejno bistvo: upodabljanje »črnih« in »belih« značajev ali oseb. Z drugimi besedami se reče temu tudi moralno tipiziranje slabega in dobrega in to s stališča nekega etično in idejno višjega, progresivnejšega nazora: pri krščanskih misterijih in Calderonu s stališča krščanstva in katolicizma, pri Majakovskem s stališča socialne revolucije in komunističnega svetovnega nazora. V taki dramatiki je psihološko risanje oseb omejeno ali celo izključeno, zlasti še, kadar gre pri alegorijah za poosebljanje idej, načel ali lastnosti. Od starejše romantike dalje odklanjajo mnogi teoretiki to staro načelo kot neumetniško; njegove korenike segajo daleč nazaj do Aristotela in še dalj (tudi k starim igram kitajske klasike itd.).[31]

[31] V »Vklenjenem Prometeju« Ajshila nastopata Moč in Nasilje (Kratos in Bia sta otroka titanov Pellasa in Styxe, nadnaravni bitji), v III. delu njegove »Oresteje« nastopata bogova Atena in Apolo itd., kakor so nastopali pozneje v krščanskih misterijih in igrah Bog-oče, Bog-sin, Bog-sv. Duh, mati Marija, Satan, Belcebub itd. Bogovi nimajo v starogrški dramatiki nič manjše vloge kakor Bog in njegovi v krščanski. Kakor so se različni poganski običaji »pokristjanili«, tako je tudi marsikaj iz starogrške in latinske dramatike prešlo v krščansko dramatiko, seveda »prekrščeno«, toda v bistvu isto. Herakles, sin grškega vrhovnega boga Zevsa in Alkmene, ki postane pozneje bog, nastopi v Sofoklejevem »Filoktetu« kot prikazen, v tragediji »Trahičanke« pa je glavna oseba, tragični junak. Smrt nastopa kot oseba v Evripidovi tragediji »Alkesti-

Tisti, ki skušajo tudi v našem času zavreči vsakršno književnost ali umetnost sploh, ki tipizira, kajti kaj je drugega tipizacija ko risanje »slabih« in »dobrih« značajev, negativnih in pozitivnih, pozabljajo, da je med mojstri takšne dramatike sam Molière, ki ni pustil npr. na svojem Tartuffu niti lasu pozitivnega, marveč ga je prikazal kot pravi izmeček človeka. Isto je storil Shakespeare z Jagom v »Othellu«, z Learovima hčerkama Goneril in Regan, z zlobnežem in spletkarjem Edmonodom (»Kralj Lear«), z Rihardom III. v istoimenski kroniki, itd. Aristofanes se je precej grobo ponorčeval raz oder iz filozofa Sokrata (»Oblaki«) in iz tragediografa Evripida (»Ženska skupščina v Tesmoforiju«, »Žabe«). Ni si mogoče misliti, da bi Majakovski ne poznal Aristofana, saj se je v svojih komedijah »Stenica« in »Velika žehta« (»Banja«) prav po aristofansko ponorčeval iz različnih zajedalcev revolucije in socializma. Molière in Shakespeare sta v navedenih delih ustvarila klasične primere kritično-moralne dramatike, svojevrstne moralitete, kakor so moralne igre krščanski misteriji, pasijoni, mirakli itd. Tako je treba gledati tudi na »Misterij-Buff« V. Majakovskega, ki je politično-moralno duhovito razdelil svoje junake v skupini »čistih« in »nečistih« ter ustvaril veseli, revolucionarni in politični misterij, ki mu je osnovni idejni princip etika in ideja revolucije in komunizma. S tega idejno-moralnega kota tudi ironično deli tipizirane svoje junake med seboj kot pozitivne in negativne, to se pravi »nečiste« kot nosilce ideje revolucije in komunizma, »čiste« kot zastopnike reakcije in protirevolucije. Vse po istem moralnem in didaktičnem načelu kakor npr. Calderon ali kakor najdemo podobno v anonimnih krščanskih misterijih ali jezuitskih igrah. Razloček je le v idejnem izhodišču, dramaturško-estetsko načelo pa je isto. Vendar pa takšna shematična razdelitev oseb in tipov sama po sebi še ne zagotavlja delu

da«, duh mrtvega Polidora v tragediji »Hekuba« itd. V Aristofanovi komediji nastopata alegorični figuri Pravičnik in Krivičnik, prvi je »plečat in skromen, oblečen preprosto po stari šegi, Krivičnik pa je mlad, predrzen gizdalin«. Itd. Tradicija alegoričnih tipiziranih in božjih oseb sega daleč nazaj, ne le v grško in starokitajsko dramatiko, marveč tudi v staroindijsko. Krščanska dramatika srednjega veka jih je prevzela iz stare tradicije tudi zato, ker je ta dramaturgija ustrezala njenim etičnim in vzgojno-propagandnim težnjam. Prim. Le sacre rappresetazioni italiane a cura di Mario Bonfatini, Bompiani Milano 1942. Zbornik ima uvodno študijo, nato sledijo popolna besedila raznih italijanskih svetih iger iz XIII. in XIV. stoletja. Prim. še Hans Mayer: Bertolt Brecht und die Tradition Neske 1961.

njegove literarne vrednosti. Tudi tu gre ob tem kaj za njegov kako. V tem pa sta bila v omenjenih primerih Shakespeare in Molière prav takšna mojstra, kakor je bil Shakespeare v drugih svojih delih, kjer ni tako »moraliziral«, kakor v »Othellu« ali v »Kralju Learu« ali Dante v »Božanski komediji«. Dantejevo delo je krščanksa religioznaetična umetnina, v kateri je obračunaval pesnik tudi s svojimi idejnimi in političnimi nasprotniki, nič manj pa s tistimi, ki so se pregrešili zoper etični princip krščanstva, kakor ga je pojmoval Dante, ki v svojem delu celo posredno politizira. Toda to dela na takšni umetniški ravni, kakor politizira za slovenstvo in slovanstvo Prešeren v uvodu h »Krstu pri Savici« ali Njegoš v »Gorskem vencu«. To je idejno borbena književnost in v smislu takšne književnosti je ustvaril Majakovski tako »Misterij-Buff« kakor »Stenico« in »Veliko žehto«. V vseh takšnih delih je nekaj propagandnega, nekaj »angažiranega« in didaktičnega, v Calderonu nič manj ko v Majakovskem, toda oba sta *znala* (umela — umetnost) napisati takšna dela, čeprav jih načelni nasprotnik njune idejnosti odklanja tako s stališča svoje ideje kakor tudi s stališča svoje estetike. Zato se noben načelni nasprotnik revolucije in komunizma ne more niti estetsko niti idejno docela sprijazniti z igro »Misterij Buff«, kakor se ne more ateist notranje ogreti za Calderonov »Veliki oder sveta«, čeprav mora umni in razgledani dramaturg priznati, da sta vsak zase po načelih in idejah svoje estetike svoje delo mojstrsko opravila, Calderon kot baročni avantgardist krščanskih misterijev, Majakovski kot futurist-avantgardist svetovne komunistične revolucije, ki naj pribori človeštvu tisti »zlati vek«, o katerem so sanjali že utopični socialisti in razni pisatelji. Med njimi je celo »mistični in religiozni« F. M. Dostojevski, po svoje pa prav tako L. N. Tolstoj, o čemer priča v njegovem leposlovju najbolj roman »Vstajenje«. In še mnogi drugi! Eni iščejo raj v onstranstvu, drugi na zemlji.

Pri tem pa ne smemo pozabiti še nekaj: futurist Majakovski je v grozo vseh salonskih estetov že pred revolucijo uporabljal v svojih delih besede iz mestnega uličnega in ljudskega govora, ki so veljale po salonski estetiki za vulgarne in plebejske, zlasti pa pri larpurlartističnih estetih salonskih simbolistov (D. Merežkovski, Z. Gippius, V. Solovjov itd.). Nič manj izzivalen pa ni bil futurist Majakovski v svoji blasfemičnosti, v svojem posmehu oficialne, cerkvene religioznosti, kakor priča že poema »Oblak v hlačah«. Nemara je najhuje v tej poemi to, da je Majakovski v njej razglasil za — trinajstega

apostola samega sebe. Tudi to je bila izzivalna futuristično-avantgardistična gesta.

Pri vsem svojem avantgardizmu in nasprotovanju ali celo zanikanju tradicije pa se je njegov avantgardizem vendarle zgledoval po njej, kar pričajo vsa tri njegova dramatska dela, najbolj pa »Misterij-Buff«.

II

Kakor je igra »Misterij-Buff« prehod futurista-anarhista V. Majakovskega v socialistično revolucijo in socialistični svetovni nazor (ne le političen), tako ima podoben pomen v razvoju Berta Brechta igra »Ukrep« (»Die Massnahme«) ali »Razsodba«, kakor bi jo v slovenščini tudi mogli imenovati. Igra »Ukrep« ni le idejno in politično prelom z dotakratnimi Brechtovimi nazori in miselnostjo, ki se zrcali v delih pred njo, marveč je prav tako po oblikovni, stilni in tehnično-dramaturški strani že skoraj docela sklenjen korak v relativno novo obliko z radikalno vsebino in radikalno etično-revolucionarno idejo. Pri tem pa je v njej še nekaj: tragika individualizma in individualne revolucionarne akcije.

»Ukrep« ni niti prva niti edina Brechtova izrazito poučna igra (Lehrstück), kakor jih je imenoval sam. Že pred njo je napisal igrici »Tisti, ki reče da!« (»Der Jasager«) in »Tisti, ki reče ne!« (»Der Neinsager«). Obe bi naj napisal v l. 1929—1930. L. 1930 pa je tudi že napisal »Ukrep«. Vse kaže, da sta igrici »Tisti, ki reče da!« in »Tisti, ki reče ne!« bili že priprava za igro »Ukrep«. Igro »Tisti, ki reče da!« je napisal Brecht po japonski igri »Tantiko« v angleški prepesnitvi Arthura Waleya.[32] Dramaturgija teh dveh igric je v bistvu tudi dramaturgija »Ukrepa«. Gre za izrazito tezno dramo, vendar ne v tehniki običajne tezne drame, kakor jo je gojila že francoska meščanska dramatika

[32] B. Brecht: Lehrstücke, rororo 889, 1966 str. 6; prim. še Werner Mittenzwei: Brecht (Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«, Aufbau-Verlag Berlin 1962, str. 49—71, precej dogmatično pisana knjiga); R. Grimm: Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie v Deutsche Dramen von Gryphins bis Brecht. Fischer Bücherei 699, 1965, str. 309—339; E. Schumacher: Die Dramatischen Versuche B. Brechts 1918—1933, Berlin 1955, izčrpna in poučna študija glavnega nemškega brechtologa.

v 2. polovici 19. stoletja, za njo pa zlasti Ibsen. Njegova tezna drama je po dramaturški strani pisana po tradicionalnih dramaturških zakonih iz časov Denisa Diderota, le da ni več tradicionalno larmoyentna in melodramska.

Najprej vsebina: Štirje agitatorji, ki so bili na Kitajskem, kamor jih je poslalo revolucionarno vodstvo iz ZSSR (to se pravi III. internacionala ali kominterna), da organizirajo kitajske delovne množice in jih pripravljajo za revolucijo, so se vrnili. Za svoje delo dobijo priznanje vodstva, vendar takoj opozorijo, da so ubili nekega svojega tovariša in ga vrgli v apneno jamo. »Večkrat je delal prav, nekajkrat narobe, na koncu pa je celo ogrožal gibanje. Hotel je pravo, pa je delal krivo. Terjamo vašo razsodbo!« In zdaj zahteva najvišje vodstvo od njih, da vso stvar razložijo oziroma predočijo. To bi bil nekakšen prolog. Zaplet se začne, ko mladi tovariš hoče revolucijo takoj zanetiti, ker misli, da so subjektivni dejavniki že tudi objektivni pogoji in hkrati nuja zanjo, saj beda ne čaka in množice je treba rešiti iz stiske in jih osvoboditi. Mladi tovariš je prepričan, da govori iz potreb in stisk proletarcev, medtem ko hočejo kominternski odposlanci množice najprej dobro organizirati in jih temeljito pripraviti za prihodnji, odločilni boj, za revolucijo. Zato pa je potreben čas in podrobno delo. V Mukdenu so veliki delavski nemiri, ker je postalo stanje neznosno. Odposlanci se morajo obvezati, da so pripravljeni tudi umreti, če bo treba, hkrati pa, da ne bodo pustili za seboj nobene sledi, ki bi mogla koristiti policiji in kapitalistom, gibanju pa škodovati. Ilegalci so, brezimni in če bo kateri izmed njih našel smrt, ga morajo pokopati naskrivaj in zabrisati za njim vsako sled. Od trenutka, ko prevzamejo od kitajskega vodnika svojo nalogo, so Kitajci in ne več prišleki iz tujine, čeprav tudi ta ni v resnici za kitajsko gibanje tujina, marveč mednarodno vodstvo in kraj za mednarodno revolucijo. Potrebno je zrevolucionirati ves svet in izvesti svetovno revolucijo. Mladi tovariš se strinja z vsem in delo se začne. Gredo med kitajske delavce, da jih razsvetlijo z nauki klasikov komunizma, da nevednežem razložijo njih bridki položaj, da zbudijo v njih razredno zavest ter jih podžgo k razrednemu boju nekako tako, kakor poziva že Komunistični manifest. Kruha jim ne morejo dati, pač jim dajejo znanje, razlagajo jim vzroke bede in kako jo je mogoče odpraviti. Ko pridejo do obrežja, kjer se kuliji mučijo, da potegnejo z vrvjo čoln, pa jim zaradi gladkih tal noge sproti spodrsujejo, naročijo mlademu tovarišu, da jih naj poduči: v Tientsinu delajo za vlačilce čevlje z lesenimi podplati oziroma deskami, da jim pri vlačenju težkega tovora noge ne drsijo. Naj jih zahtevajo od gospodarja. Posebej pa naročajo mlademu tovarišu, da ga ne sme spričo muk in bede, ki jo bo videl, premagati sočutje. To se pravi, da mora delati *trezno in razumno*. Nadzornik kulijev pa ne pristane na to, da bi jim kupil tiste čevlje, marveč le dovoli, da jim mladi, čustveni tovariš polaga kamen pod noge, da ne spodrsnejo. Ko pa stvar vendarle ne gre, terja mladi tovariš, da morajo dobiti tiste čevlje. Zaradi hujskanja k uporu ukaže nadzornik, da ga naj primejo. Dva dni traja gonja

in ko se sreča z agitatorji, jih zasledujejo vse, ker mladi tovariš ni zabrisal sledu za seboj. Dal se je premagati od sočutja in s tem storil napako. Zdaj začno s podrobnim delom: ustanovijo prve celice, vzgojijo prve funkcionarje, organizirajo partijsko šolo. V tekstilni tovarni dosežejo tolikšen vpliv, da začne del delavcev s stavko. Da bi pridobili še druge, mora mladi tovariš pred tovarno deliti letake, ki jih pozivajo k solidarnosti s stavkajočimi. Policist odkrije letake v rokah delavcev in trdi, da so bolj nevarni kakor deset topov. Išče tistega, ki jih je delil. Pride do spopada s policistom, ker je dva delavca, ki nista hotela izdati, kdo jima je dal letake, ubil. Med spopadom policista ubijejo. Mladi tovariš mora bežati: preprečil je le majhno krivico, ker se je dal izzvati v spopad, stavkolomstva pa ni zaustavil. Trgovci se spro z Angleži, ker so povečali carino. Ta spor med podjetniki naj izkoristi zveza kulijev. Mladi tovariš dobi nalogo, da preskrbi orožje za kulije, kar pa se mu ne posreči, ker mu ga trgovec noče dati. Nemiri v mestu naraščajo, saj se stiska stopnjuje. Vodja brezposelnih hoče preiti v akcijo: letaki naj bodo uvod za napad na magistrat, ki je slabo zastražen. Naj se začne upor. Agitatorji pa vedo, da je vodja brezposelnih v službi delodajalcev. Mladi tovariš tega ne verjame. Muči ga vedno večja beda brezposelnih. Zato je za upor, čeprav so neoboroženi, oblast pa že pošilja vojsko nadnje. Agitatorji mu naročijo, da naj provokatorja razkrinka, brezposelne pa naj pozove k demonstraciji, skrivni agitatorji pa bodo skušali razložiti vojakom, ki so tudi nezadovoljni, naj se priključijo demonstraciji delavcev. Sklicujejo se na Lenina, ki opozarja, da ne smejo videti v vseh kmetih razrednih sovražnikov, marveč da morajo vsaj vaške reveže pridobiti na svojo stran. Mlademu tovarišu vse to ne gre v glavo: »Ali klasiki trpe, da beda čaka?« In ker agitatorji to potrdijo, vzkipi in zavrže njih spise, kajti ko beda vpije do neba, je treba dejanj, akcije. Pride do ostrega besednega in idejnega dvoboja, ki je ideološki dvoboj med anarhizmom in komunizmom (znanstveni socializem), lahko bi tudi rekel dvoboj med Bakuninom in Marxom, ki se je res vršil v I. internacionali. Mladega tovariša ne morejo prepričati, da je treba boj dobro organizirati, ker sicer ne bodo uspeli. Ne more več ne molčati ne čakati. V njem vse kipi za revolucijo, ker je položaj po njegovem mnenju prehud in terja neposreden boj. Dol s krinko ilegalnosti! Prišli smo iz Moskve, da vam pomagamo! Tako je izdal sebe in tovariše, ker ga je premagalo čustvo in z njim nepremišljenost. Ugrabijo ga in odvlečejo s seboj, ko se z begom komaj rešijo pred premočjo preganjalcev: vojska in policija je že na nogah, topovi pokajo pri magistratu, na reki so pripravljene topničarke, na postaji oklepni vlaki. Zdaj mladi tovariš spozna, kaj je zakrivil. Prevzame ga brezupje: »Naša stvar je zgubljena!« Ne pa tako agitatorji, ki jih poraz ne sme preplašiti. Morajo na ilegalno delo nazaj. Mladi tovariš ne more z njimi. Ker se je tudi sam izdal pred sovražniki, kam naj zdaj uide, ko je na koncu svojih moči? Takšnega ga ne morejo pustiti samega, ker bi ga ujel razredni sovražnik in odkril s svojo policijo sled za njimi, s seboj v ponovno ilegalo pa ga tudi ne morejo vzeti, ker jim je prav tako ovira. Zadnji hip, ko so že skoraj obkoljeni, ga ubijejo in vržejo v apneno jamo, ki ga požre.

Strašno je ubijati.
Toda ne ubijamo le drugih, tudi sebe, če je treba.
Vsak živi ve,
da le s silo spremeniš
ta ubijajoči svet.
Ni nam še dano, smo rekli,
ne ubijati. Samo z neupogljivo
voljo spremeniti svet, smo utemeljili
svoj ukrep.

Preden so ukrep uresničili, so se pogovorili z njim, ki je naposled tudi sam spoznal, da ni ne zanje ne zanj drugega izhoda kakor njegova smrt.

Zato jo sprejme mirno in zavestno: spoznanje mu je pripomoglo do očiščenja (katarze). Umre za stvar, zoper katero se je pregrešil. »Kontrolna komisija«, pred katero so se morali zagovarjati, jih oprosti in odobri njihov ukrep:

Vaše poročilo nam priča, kaj vse
je potrebno, da se svet spremeni:
jeza in žilavost. Vednost in upornost,
hiter poseg, globok premislek,
hladna strpnost, neskončna vztrajnost,
doumeti posameznika in doumeti celoto
Le če se učimo iz resničnosti, moremo
resničnost premagati.

S temi besedami in mislimi zaključuje Brecht svojo dramo »Ukrep«. V njej gre za težak in za marsikoga boleč etično-politični in etično-revolucijski problem, ki se krije s starim rekom: namen posvečuje sredstvo, ki je bil in je v odločilnih trenutkih tudi vodilo Cerkve in ne le raznih političnih gibanj in režimov, na kar je opozoril že Machiavelli. Kljub temu pa gre še za več: ukrep izhaja iz stanja kot kategorični imperativ, ker ni drugega izhoda, saj gre za idejo revolucije, ki je tu ista ukazujoča usoda kakor v grški tragediji Bog.

Iz vsebine same, kakor sem jo navedel, govori le problematika drame, njen etično-politični zapletljaj in razvozlaj, njena ideja. Vse to bi bilo mogoče tudi v tradicionalni konverzacijski, psihološki ali pa tudi v realistični tezni drami, v kateri bi dramatik nanizal prizor za prizorom ali sliko za sliko. Tako je storil npr. Sartre v drami »Mrtvi brez pogreba« in »Umazane roke«. V romanih sta podobno etično vprašanje obdelala in prikazala F. M. Dostojevski v »Besih« in K. Fedin v romanu »Mesta in leta«, Tarasov-Rodionov pa v povesti »Čokolada«. Seveda ne gre vsebinsko za isto vprašanje, tudi idejno

in etično ni razrešeno pri vseh docela enako, prav tako kakor je tudi stilna oblika različna, toda bistvo vprašanja pa je vendarle isto, čeprav ga rešujejo vsak na svoj način. Gre tudi za vprašnje sile. Ali je upravičeno ubijati, če terja to nujnost?

B. Brecht je moral v sebi čutiti, da zahteva sicer pereč, a kočljiv problem netradicionalno obliko in dramatsko tehniko — netradicionalno v smislu dramatike realizma, naturalizma, simbolizma in ekspresionizma, ki je takrat, prej in še pozneje prevladovala v književnosti in v gledaliških sporedih. B. Brecht je tudi sam stal na idejni prelomnici svojega razvoja, ko se je lotil te še zmeraj na prvi pogled nenavadne in po svoje vsekakor avantgardistične politične drame, v kateri se je lotil najkočljivejšega etičnega in političnega vprašanja: ali je politična usmrtitev umor ali pa vsaj po kodeksu revolucijske in revolucionarne etike opravičljiva, nujna in neogibna stvar? Brecht ni hotel slediti tradicionalni obliki meščanske tezne drame. Bržkone se mu je to tudi upiralo, saj je bil njen nasprotnik že pri ustvarjanju svoje prve igre »Baal«. Nasprotovanje vladajoči tradiciji se je v njem stopnjevalo od dela do dela, kar jih je napisal do igre »Ukrep«, kjer je šel v iskanju in uveljavljanju nove oblike in tehnike v dramatiki dotlej najdalje. Pri iskanju novega pa ne smemo omalovaževati dejstva, da gre tudi za novo vsebino in idejo — vsaj relativno, če že ne absolutno. Vsekakor ni mogoče zanikati, da je bila drama »Ukrep« z vsem, kar je prinesla v takratno nemško in revolucijsko dramatiko, zares nekaj novega in nenavadnega, predvsem s svojo obliko in tezo. Prozni dialog prehaja včasih v svobodne stihe, v zborske recitacije in speve.

Brecht je v igri razširil vlogo zbora, saj je v njej enakovreden dejavnik kakor so posamezne osebe v takrat prevladujoči meščanski dramatiki. V prologu, ki je hkrati že ekspozicija, sploh ne govori posamezna oseba. Začne Nadzorni zbor (Der Kontrollchor), ki predstavlja najvišji revolucijski forum. Pri njem so se javili Štirje agitatorji, ki so se vrnili iz Kitajske, kamor so jih poslali, da organizirajo kitajsko delovno ljudstvo za boj zoper vladajočo družbo. Po mnenju Kontrolnega zbora, ki ga seveda pri predstavi more igrati tudi en sam igralec, če ne gre drugače, so svoje delo dobro opravili. Zadovoljen je z njimi in soglaša z njimi. Štirje agitatorji pa takoj javijo smrt nekega tovariša, ki so ga sami morali ubiti, ker je na koncu ogrožal gibanje. Hotel je pravo, a je delal (usodni vozel) krivo. Štirje agitatorji sedaj terjajo Kontrolni zbor za njegovo razsodbo, Kontrolni zbor pa terja

od njih, da naj vse prikažejo, kakor se je zgodilo in zakaj. Potlej bodo slišali razsodbo Kontrolnega zbora. Druga novost v primeri s tradicijo je: Kontrolni zbor ne reče: »Pripovedujte, kako se je vse zgodilo, marveč *prikažite* (stellt dar), kako je bilo!«. S tem je takoj določena oblika »poročila«, to se pravi njegova dramatizacija in teatralizacija. To bi sicer še ne bilo nič tako novega, ker bi mogle slediti običajne retrospektivne dramatizirane slike kakor v tradicionalni dramatiki od Shakespeara sem, toda tu morajo *vse zaigrati ti štirje sami*, kar pomeni vrh vsega še igro v igri.

Ko obnavljajo prvo srečanje z »mladim tovarišem«, se razdelijo »štirje agitatorji« na »tri agitatorje« in »mladega tovariša«, ki ga zdaj predstavlja četrti med njimi. Takšno razdeljevanje in prevzemanje vlog se godi v igri do konca; že v 2. prizoru (ali sliki) prevzame vlogo vodje strankinega doma 3. agitator. Da bi nasprotniki ne spoznali, da so tujci, jim da vodja maske, ko jim hkrati zabiča, da so odslej kitajski borci. Nadzorni zbor govori, kaj vse mora vzeti komunistični borec nase, in spet se igralci, ki so v začetku predstavljali sami sebe, potlej pa se razdelili najprej na 3:1, nato na 2:1:1, združijo v štiri; ko nadaljujejo s pripovedovanjem o svojem delu v tretjem prizoru »Kamen« (vsak prizor ima svoj naslov), se štirje agitatorji razdelijo tako, da dva igrata kulije, tretji igra mladega tovariša, četrti pa nadzornika kulijev. Igralca (agitatorja) pa ne predstavljata le množice kulijev, marveč tudi posameznike. S tem je iluzija običajnega realističnega gledališča in dramatike takoj v začetku razbita. Ne gre pri uprizarjanju te igre več za realistično podobo življenja, marveč le za igrano, gledališko podobo. Stalen je le nadzorni zbor, medtem ko morajo štirje agitatorji odigrati sami vse osebe, s katerimi so se srečali v svojem delu. Gledalec in igralec se morata zavedati, da sta v gledališču, kjer se z igro nekaj prikazuje, kjer se igra, ne pa kakor v realistično-psihološkem gledališču, kjer se igralec »vživlja« tako v osebo svoje vloge, da postane po načelih teorij Stanislavskega, Reinhardta, Antoina itd. ves, kar ga je, tista oseba, tisti človek, da tako zbriše v gledalcu pa tudi v sebi misel, da je v gledališču, marveč, da sta oba pri »stričku Vanji in pri teti Manji«, kakor pravi Majakovski ironično v svojem prologu k »Misteriju-Buffu«.

Brecht je šel v svojem novatorskem, avantgardističnem prizadevanju dalje od tradicije kakor Majakovski. Res je, da sta oba ustvarila nekaj »novega« in »nenavadnega«, da pa sta to dosegla, sta se vsak po

svoje vendarle zgledovala po neki, nekoč že obstoječi »tradiciji«: Majakovski pri krščanskih misterijih, Brecht pa pri stari japonski dramatiki in gledališču »No« (14. stoletje). Saj sta »tradicijo« nekoliko preoblikovala, da sta si jo prisvojila, toda ne bolj. V igrah »Tisti, ki reče da« in »Tisti, ki reče ne« je razdelitev vlog med igralce še običajna, tradicionalna: vsak igralec ima svojo vlogo od začetka do konca, posebnost je le »Veliki zbor«, ki je tako organiziran kakor pri Ajshilu. Tak je tudi »nadzorni zbor« v »Ukrepu«, medtem ko morajo igralci štirih agitatorjev igrati še druge vloge, ki si jih med seboj sproti razdeljujejo. Zato je Brecht seznam nastopajočih oseb tako označil: Štirje agitatorji, ki so hkrati izmenoma in po vrsti Mladi tovariš, Vodja strankinega doma, Dva kulija, Nadzornik, Dva tekstilna delavca, Policaj in Trgovec, le Nadzorni zbor je zase, toda še tu je mogoče, da ga predstavlja le en sam igralec. Tako more igro v tem Brechtovem »deziluzionističnem gledališču« odigrati kar pet igralcev, čeprav je oseb precej več. Da predstavlja zbor lahko tudi en sam igralec, ni novo; takšen primer imamo že tudi pri Shakespearu, in sicer je takšen Zbor-prolog v »Romeu in Juliji« in Zbor v »Henriku V.«

Če bi Brecht sam ne pripisal pripomb, kako prevzemajo štirje agitatorji poleg svojih vlog še druge, bi se igra »Ukrep« po dramaturški strukturi in značaju ne razlikovala od iger »Tisti, ki reče da« in »Tisti, ki reče ne«. Brez njih bi bila podobna starogrškim tragedijam z zborom in posameznimi igralci, tako pa je vnesel Brecht poseben način zasedanja posameznih vlog oziroma oseb s pripisom tudi kot del svojega dramaturškega principa, čeprav je v bistvu predvsem gledališki. Tako skrajnostno kakor v »Ukrepu« ni tega načela nikjer drugje uveljavljal. Zato smemo šteti poskus z »Ukrepom« kot višek njegovega avantgardizma, saj je šel v iskanju novih oblik v dramatiki in gledališču najdalje.

Izvirnost njegovega avantgardizma pa ni le literarna (dramaturška), marveč tudi gledališka, saj uvaja za uprizoritev »Ukrepa« tudi maske, ki si jih nadenejo agitatorji *pred očmi gledalcev*. Pred njimi se tako rekoč »kostimirajo in maskirajo«, čeprav uporabljajo za to najmanjše pripomočke, ker se ne preoblečejo docela kakor v realističnem ali romantičnem, skratka tradicionalnem gledališču. Res se je pri tem zgledoval Brecht po starem japonskem in kitajskem gledališču, tudi po grškem, kjer so igralci nosili posebne maske, toda uporaba maske je pri »Ukrepu« utemeljena tudi dramaturško-literarno in ne zgolj

gledališko. V 2. sliki pravijo Štirje agitatorji: »Toda delo v Mukdenu je bilo ilegalno, zato smo morali svoje obraze izbrisati (ali kakor je rečeno doslovno — ugasniti — auslöschen). Vodja strankinega doma jim da maske, ki jih naj »narede« za Kitajce, kajti če prevzamejo vlogo ilegalnih organizatorjev, morajo prenehati biti tisti, ki so bili doslej: »Potlej ne boste več vi sami, ti ne več Karl Schmitt iz Berlina, ti ne več Ana Kjersk iz Kazana in ti ne več Peter Savič iz Moskve, marveč vsi skupaj brez imen in mater, prazni listi, na katere piše revolucija svoja navodila.« In ko jim da maske in si jih oni nadenejo, jim nadaljuje:

»Potlej niste od te ure več nič, marveč ste od te ure in verjetno tudi do svojega izginotja neznani delavci, borci, Kitajci, rojeni od kitajskih mater, z rumeno kožo, govoreč v spanju in vročici kitajsko.«

Vloga maske je tu utemeljena simbolično literarno, ker se morajo zaradi svojega poslanstva, zaradi ideje, spremeniti v kitajske delavce, hkrati pa je maska gledališki element s svojo funkcijo »premaskiranja«. To je vsekakor avantgardistična novost, ki pa ni absolutna, marveč le relativna, kajti, kakor vemo, je bila maska tradicija že v grškem gledališču, v kitajskem in japonskem, čeprav je pri zadnjih dveh v glavnem naslikana na obraz, kar izključuje takšno naglo spremembo in premaskiranje pred očmi občinstva, kakor zahteva to Brecht pri svoji igri.[23a] Nova je kombinacija oziroma kompozicija, kar velja tako za dramaturško stran igre kakor za njeno uprizoritev. Brechtu je šlo za to, da ne ustvari le novega tipa dramatike, marveč tudi nov tip gledališča in nov način igranja. Pri »Ukrepu« samem mu je to pomagala že zgodba oziroma tok dejanja (treba je iti v ilegalo, to se pravi — treba se je »zamaskirati«). Novo se veže s starim, saj za svoj učinek in formo uporabi Brecht poleg novih elementov tudi nekaj tradicionalnih, ki jih pa poveže in usklaja v sintezo novega. To pa se seveda ne sme goditi mehanično, marveč mora priti spontano in logično, kar se tudi v »Ukrepu« zgodi.

V drugem obdobju svoje dramatike npr. pri dramah »Mati Korajža« in »Galileo Galilei«, se je Brecht spet bolj približal tradicionalni

[23a] Nič manj pomembne vloge pa ni imela maska v gledališču »commedia dell'arte«, po katerem se je moral B. Brecht prav tako zgledovati, kar priča še njegova igra »Kavkaški krog s kredo«.

dramaturgiji spevoigre, ki je izšla iz vodvila in je bila predvsem komedijskega značaja, medtem ko je v okviru njene tehnike ustvaril Brecht resno zvrst igre s songi ter v prvem obdobju svojega dela dosegel višek prav z »Beraško opero«. Ne smemo pa pozabiti, da je ta tehnika bila tradicionalna v operah (včasih bi bilo bolje reči spevoigrah 18. stoletja, h katerim sodi tudi Gayevo izvirno delo), ki so bila zmes dialogov v prozi in spevov. Takšen tip opernega libreta se je ohranil do druge polovice 19. stoletja, saj vemo, da je bila sprva tudi klasična veristična opera Bizetova »Carmen« ustvarjena po tem kalupu, ker so prvotni dialog v prozi brez glasbe spremenili v uglasbene recitative šele pozneje, in to celo po Bizetovi smrti, vendar na podlagi motivov iz njegove glasbe tako, kakor so vložili tudi balet, ki ga izvirnik v njegovi redakciji tudi nima, ker bi ne bil v skladu z njegovim verizmom. Prav zaradi tega so tudi začeli pozneje ločevati zvrst spevoigre od opere, kakor jo pojmujemo danes, kjer je vendarle v glavnem vse uglasbeno, čeprav so skušali in še skušajo vsaj tu in tam novejši komponisti na posebnih mestih uporabljati tudi prozo ali recitativ, v glavnih pevskih partih pa tudi komponirano prozo namesto stiha. Pri nas so npr. tak primer »Črne maske« Marija Kogoja ali »Hlapec Jernej« Matije Bravničarja, ki je komponiral Cankarjevo prozno besedilo, pri čemer pa ne smemo prezreti, da je Cankarjeva proza v »Hlapcu Jerneju« še posebej ritmična in ne navadna, realistična proza.

Najbolj se je Brecht približal tradiciji (po obliki, tehniki itd.) z dramo »Puške gospe Carrar«. To enodejanko je napisal popolnoma v stilu in tehniki tradicionalne meščanske realistične (lahko bi rekli celo v ibsenskem stilu) dramatike, katere tehniko uporablja npr. tudi Sartre. Sartrov »avantgardizem« je predvsem v vsebini in ideji, saj je forma njegove dramatike sicer tradicionalna kakor tudi npr. pri Camusu. Poskus, kjer skuša uveljavljati Camus tudi drugačno formo in tehniko, sta »Obleganje« in »Calligula«, v katerem je tako rekoč igra v igri, ker prikaže Calligulo kot človeka »maske«, za katero skrbno skriva in potlej nepričakovano odkriva svoj pravi obraz.

Igra »Obleganje« (»L'État de Siège«), katere dejanje se godi v Cadizu, ima za glavno osebo tirana, ki se je polastil mesta in si ga pokoril z birokratskim terorjem. Umakne se šele, ko se neki junak (Diego) upre strahu. Tiranu je ime Kuga, njegovi sekretarki pa Smrt. Ne gre za realistično igro s tradicionalno strukturo in obliko, marveč za igro,

ki skuša izkoristiti vse izrazne oblike gledališča, od liričnega monologa do kolektivnega gledališča in pantomime, preprosti tradicionalni dialog, burko in zbor (totalno gledališče). Gre torej za nekoliko modernizirano oživljanje misterijev oziroma moralitet — podobno kakor pri igri Majakovskega »Misterij-Buff«, le da pri njem prevladuje buffonada, čeprav tudi Camusova igra ni brez nje, ideji pa sta si skoraj sorodni, saj gre v obeh za boj zoper tiranijo oziroma za zmago nad strahom, čeprav tega poudarka pri Majakovskem ni, pri Camusu pa je poglaviten. Skratka, gre za — avantgardizem s prenovljeno tradicijo starih misterijev in moralitet. Kakor je skušal ustvariti Majakovski s svojim veselim misterijem igro o revoluciji in za revolucijo, tako prikazuje Camus v svojem misteriju alegorizirano podobo Hitlerjevega nasilja in diktature nacizma, ki je kot kuga ogrožala ves svet in zbujala strah pred seboj ter tudi tako dolgo zmagovala, dokler strah pred njo ni bil premagan, dokler se niso dvignili na vseh koncih številni Diegi, ki so strah premagali. Toda vse to je izvedel Camus v takšni obliki, da nam pri njegovi igri ni treba niti več misliti na zgodovinsko stvarnost in ozadje, marveč le na bistvo igre same, v kateri se bijejo med seboj tiranstvo, smrt, strah in pogum. Pri ozadju in stvarnosti, ki sta izzvali ta Camusov misterij, pa vendarle ne gre zgolj za nacistični teror z njegovimi taborišči smrti, marveč prav tako za stalinsko-berijsko strahovlado in za njena taborišča, v katerih je izginilo tudi mnogo dragocenih življenj, med njimi takšni pisatelji, kakor je npr. I. Babelj ali režiser V. Mejerhold ter še mnogi drugi. Obdobje stalinsko-berijskega terorja ni uničevalo le svojih nasprotnikov, marveč je nagrizlo tudi samo sebe in socializem v tolikšni meri, da si socializem od te katastrofalne moralno-idejne krize še zmeraj ni opomogel, ker ovirajo še razne sile, da ne pride do tiste katarze, ki jo Camus v svojem delu terja in tudi pokaže.[33] Toda na koncu konca si moremo odmisliti tudi obe zgodovinski ozadji, ker je osrednje vprašanje strah pred nasiljem.

Ionesco šteje tako zaradi oblike kakor zaradi vsebine in ideje Sartra in Camusa za »bulvarske« dramatike skupaj z Anouilhom, vendar je Ionescov očitek pristranski in utemeljen zgolj s stališča Ionescove (osebne) dramaturgije in *njegovih* avantgardističnih prizadevanj, teorije in

[33] Morvan Lebesque: Albert Camus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt 1963, str. 86—89.

prakse.[34] Tudi Majakovski odklanja v prologu k igri »Misterij-Buff« dramatiko A. P. Čehova kot tradicionalno in konvencionalno, a je ta dramatika še zmeraj živa in bo živa, dokler bo še kaj gledalcev in bralcev na svetu, ki jim je pri srcu intimni človek in psihološko-čustvena podoba o njegovem bitju in nehanju, kakor jo je ustvaril v svojih igrah in povestih Čehov, čeprav je ta podoba impresionistično pozitivistična. Po vojni so drame Čehova doživljale na zahodu posebno renesanso, zlasti okrog petdesetih let ter si dokončno pridobile svoje mesto med novejšimi klasiki v svetovni književnosti in gledališču ter prodrle tudi v sicer precej vase zaprt angleški, francoski in ameriški repertoar.

B. Brecht, ki ga imamo na zahodu za revolucionarnega in avantgardističnega dramatika, je prodrl v gledališče Sovjetske zveze šele po l. 1956, ko je počasi nastopila odjuga. Na novo pa je prihajal v repertoar v Parizu npr. A. Strindberg, za katerega se je upravičeno zavzemal A. Adamov, eden izmed zastopnikov pariške avantgarde, ki pa se je že pred leti preusmeril iz gledališča absurda v gledališče in dramatiko progresivne idejnosti, kakor jo po svoje zastopa tudi B. Brecht.[35]

V zgodovini dramatike in gledališča je opaziti zanimiv pojav, kako včasih neka dramatika, ki si je v dobi nastanka že ustvarila vsaj doma, če že ne po svetu svojo tradicijo, nekega lepega dne izginja iz repertoarja, da jo nekateri kritiki (zlasti iz vrst nastopajoče nove avantgarde) smatrajo za preživelo in zaradi tega za staro brložje. Ko pa mine ta val, se spet vrača. Tako se je že zgodilo A. P. Čehovu in danes se godi nekaj podobnega z deli B. Shawa, ki je bil med obema vojnama med glavnimi stebri zahodnoevropskega gledališkega repertoarja in tako rekoč osrednji dramatik svoje dobe, saj so ga igrali tudi v ZSSR. V zadnjih dvajsetih letih pa je nekam redek gost. S tem pa še ni rečeno, da ne bo spet prišel na vrsto — seveda v novi gledališki obliki, ki je zmeraj tesno povezana s časom, z njegovo psihologijo, okusom in literarno modo.

[34] E. Ionesco: Le rôle du dramaturge v knjigi Notes et contre-notes, Gallimard 1962, str. 73. Sartru očita, da je avtor političnih melodram, med bulvarske dramatike pa šteje še Osborna, Millerja itd., češ da so zastopniki konformizma na levici, ki je prav »tako klavrn, kakor tisti na desni«. Tudi Brechtu ne prizanaša.

[35] Prim. IV. poglavje (Arthur Adamov) v knjigi Geneviève: Histoire du »nouveau théâtre«, Gallimard 1966, str. 66—82; II. poglavje (A. Adamov: Das Heilbare und das Unheilbare) v knjigi Marten Eslin: Das Theater des Absurden, rde 234—236, Frankfurt a. M. 1965, str. 66—96.

Najzanimivejši primer plime in oseke v gledališkem repertoarju je vsekakor W. Shakespeare, ki si je za življenja ustvaril močno tradicijo v elizabetinskem gledališču, v času puritanizma pa je celo na ukaz izginil z repertoarja, dokler ni proti koncu druge polovice 18. stoletja doživel svojo renesanso, s katero se je dokončno zasidral v svetovni repertoar.

Vzrokov teh plim in osek v zgodovini dramatike in gledališča ne smemo iskati samo v različnih političnih spremembah v družbi ali državah, čeprav imajo tudi te veliko vlogo, marveč tudi v že omenjeni psihologiji časa, ko se ljudem v gledališču in med občinstvom zdi ta ali drugi dramatik s svojimi deli »preživet«; pride pa spet drug čas, ko zaživi znova. Prave dramatike, ki ni zgolj nekaj časovnega, marveč presega s svojo umetniško silo svoj čas, ni mogoče trajno poslati v pozabo, kakor so mislili in mislijo mnogoteri avantgardisti, ko se bijejo za to, da bi dosegli monopol predvsem za sebe. Zato živijo v sporedu sodobnih literarno-repertoarnih gledališč tako Sofoklej, Ajshil in Evripid z Becketom in Ionescom, Shakespeare z Brechtom in Majakovskim, Lope de Vega in Calderon poleg Camusa in Sartra, celo Strindberg in Ibsen, ki je vendar klasik realistične psihološke dramatike in po mnenju »poetistov« nepoetičen, živi sporedno z avtorji poetične dramatike, kakor so npr. Eliot, Fry, Nezval itd. Kakor se vtihotaplja tradicija v avantgardo, tako se obe prepletata med seboj v gledaliških sporedih in gledališkem ustvarjanju našega časa, kajti kar nosi v sebi klico umetniško trajnega, ne more izginiti in izgubiti svoje vrednosti. Dramatika človekove vere v življenje in v samega sebe živi poleg dramatike brezupja, nihilizma in absurda prav tako, kakor živi starogrška dramatika Ajshila, Sofokla in Evripida s svojo vero v stare bogove skupaj z dramatiko krščanskega in socialističnega svetovnega nazora, z vero v bogove in z nevero, zakaj povsod gre za najžlahtnejše bitje tega sveta, kakor pravi M. Gorki, za človeka, za njegovo nepopolnost in za njegov večni boj s samim seboj in s silami izven sebe. Človek je zelo mnogotero bitje, polno nasprotij, polno temnih in svetlih sil, ki se bijejo med seboj, središče tega boja, objekt in subjekt pa je zmeraj človek sam, ki se danes bolj kakor kdajkoli trudi, da bi postal Človek, čeprav se hkrati v našem času bolj dejavno izživlja s svojo negativno lastnostjo, s svojim barbarizmom, da dela iz samega sebe absurd in si z atomskimi bombami grozi s popolnim uničenjem. V takšni dramatični napetosti kakor danes, človeštvo doslej še ni živelo. O tem pričajo tudi razni primeri sodobne avantgardistične dramatike, od Camusa in Becketa, ki pričakuje Godota,

a ne pride, do Ionesca, ki vodi vse ad nihilum in v absurd, na drugi strani pa so dramatiki, ki kakor Brecht, Nezval, Eliot, Fry, Sartre iščejo in pričakujejo odrešitve ter prav zaradi tega prikazujejo titanski boj človeka za njegovo pravo podobo. Eni jo skušajo doseči še zmeraj s pomočjo svoje vere v Boga, drugi pa brez nje, ker so prepričani, da je rešitev človeka in človeštva le v njih samih, ker verujejo v svetle sile, ki so v človeštvu in ki so (po njihovi veri) tako močne, da zmorejo premagati vse temno v posamezniku kakor v množici. Tretji pa so tisti, ki so obupali in ne verjamejo niti ne verujejo v nič več. Vse to živi v sodobnem človeštvu sporedno in skozi nasprotja teče življenje naprej, kakor se skozi nasprotja razvija dejanje v vsaki pravi dramatiki. Tukaj so bližji občinstvu eni, tam drugi dramatiki, toda kar je vrednega iz tradicije ali iz avantgardizma, živi svoje življenje tudi izven vsakodnevnega okusa in mirno čaka, da spet zaživi tudi v sporedu in pred občinstvom, to se pravi, da osvesti občinstvo in da zaživi zanje, kajti Sofoklej in Shakespeare živita in sta živela zmeraj in bosta tudi živela (ne oziraje se na občinstvo, ker zlato je zmeraj zlato, ali ga ti imaš ali ne), dokler bo človek še umno bitje in ne robot ali avtomat. Prvi vsaj bo živel z »Edipom« in z »Antigono«, drugi pa vsaj s »Hamletom« in »Kraljem Learom«. Kar je vrednega v tradiciji, ne zamre nikoli in živi naprej samo po sebi tudi takrat, kadar ga posebna družbena psihoza v svojem času izrine iz repertoarja. Tragediografi francoskega klasicizma (predvsem Corneille in Racine) se še do danes niso uveljavili v mnogih nefrancoskih gledališčih, kakor se je npr. osrednji nacionalni angleški dramatik W. Shakespeare v neangleškem gledališču začel v polni meri uveljavljati šele z romantiko. Saj so ga upoštevali tudi že klasicisti, vendar ne v izvirniku, marveč v svojih klasicističnih predelavah, v katerih so šli nekateri (npr. ruski klasicist Sumarokov) tako daleč, da so ga uklepali v Prokrustovo posteljo klasicistične dramaturgije s tremi kalupnimi enotnostmi ter po njihovem mnenju prepesimistične konce spreminjali v optimistične tako, da sta se v predelavi »Hamleta«, ki jo je oskrbel Sumarokov, Hamlet in Ofelija našla v zakonski zvezi. V tistih časih je podobno »barbarsko« dejanje želo javno priznanje in celo slavo, čeprav kratkotrajno, ker je pravi Shakespeare veljal po Voltairu za barbara. Izvirnega, neponarejenega Shakespeara je tako doma kakor v svetu uveljavila šele romantika, kar je bilo v tistih časih veliko dejanje, umetniško in idejno, da bi ga mogli upravičeno imenovati revolucionarno in avantgardistično. Kakor so za časa klasicizma, bolje rečeno psevdokla-

sicizma, deformirali Shakespeara, ker se jim je zdel preveč pesimističen in pretragičen, tako ga skušajo v našem času nekateri »preformirati« v absurdista, ker se jim zdi premalo absurdističen in okruten (primer uprizoritve »Kralja Leara« v režiji P. Brooka itd.[36] Tradicionalna umetniška trdnost Shakespearovega dela je sicer preživela tudi to »avantgardistično« operacijo, ki je v resnici psevdoavantgardistična, kakor je bilo nekoč »preklasiciziranje« njegovega dela le delo psevdoklasicistov. Takšen boj zoper tradicionalizem, ki hoče za vsako ceno nekaj »novega«, je seveda malo časa živ, ker se hitro sam razgali. Kakor moramo razločevati psevdoklasicizem od klasicizma, tako ne smemo enačiti psevdoavantgardizma z avantgardizmom, prav tako pa ne smemo spregledati bistvene razlike med praznim, epigonskim, neživim akademskim tradicionalizmom in umetniško tradicijo, ki obstaja in živi že od starogrških klasikov dalje do danes.[37]

---

[36] Čeprav ima poljski kritik Jan Kott v svojih »Esejih o Shakespearu« (DZS 1964) marsikakšno misel, ki je vredna globljega razmišljanja, je vendarle šel predaleč v svojem prizadevanju, da bi nam predstavil Shakespeara kot največjega in klasičnega dramatika absurdizma. Da bi to dokazal na odru, je moral dati P. Brook npr. mrtvo Kordelijo vlačiti po tleh kljub temu, da jo po Shakespearovem logičnem navodilu prinese Leare v svojem naročju, ker tisti hip ve, kaj se je zgodilo in ni brez uma, saj ga je njena smrt ravno »zdramila« iz brezumja v umje. Prav tako pa so dogmatiki z leve skušali prilagoditi npr. »neaktivnega in pesimističnega obotavljavca Hamleta« v bolj enosmernega aktivista, kakor sem to videl v uprizoritvi v Weimaru l. 1964. Tako niso storili nič manj neumetniškega kakor tisti, ki bi nam ga radi z vso slo predstavili kot dramatika čistega absurdizma. Še vedno velja za Shakespeara tisto, kar so določili zanj romantiki, ko so terjali od gledališča, da ga naj uprizarja takšnega, kakršen je. To spoznanje je neovrgljivo načelo. Vsak poseg v njegovo bistvo, naj prihaja s katerekoli strani, je zanj Prokrustova postelja, v katero so ga prvi spravljali klasicistični dogmatiki in se za vselej osramotili. Ali ni njihov primer dovolj prepričljiv in svarilen?

[37] »Kar je lepo, je treba ohraniti, vzeti za vzor, navezati nanj, četudi je ‚staro'. Zakaj se obrniti vstran od zares lepega in ga za vselej zavreči kot izhodišče nadaljnjega razvoja samo zato, ker je ‚staro'. Zakaj novo oboževati kot boga, ki ga moraš ubogati, ker je ‚novo'.« (Clara Zetkin: Erinnerungen an Lenin, Verlag für Literatur und Politik Wien-Berlin SW 64, str. 13.) Besede so Leninove, ki pa se v marsičem krijejo s tem, kar je poudaril M. Krleža v svojem klasičnem »Razgovoru o petdesetletnici abstraktnega slikarstva« (1911—1961), ki je izšel v treh številkah zagrebškega »Vijesnika« (29. I. 1961, 5. II. in 12. II. i. l.). Ta Krležev esej sodi med spise, ki jasno razločujejo pravi avantgardizem od psevdoavantgardizma, hkrati pa udarno in prepričljivo sooči raz-

III

Med avantgardistična prizadevanja v dramatiki našega časa sodi tudi uveljavljanje poetične dramatike v nasprotju z realistično konverzacijsko in konvencionalno dramo v smislu diderotovsko-ibsenske tradicije. V Angliji jo zastopata med drugimi Th. S. G. Eliot in Ch. Fry, katerih prizadevanje pa se uveljavlja zlasti v okviru religiozne drame (Eliot: Umor v katedrali, Ch. Fry: Sanje štirih jetnikov).[38] Čeprav sta napisala tudi nekaj dram, ki nimajo tako močnega religioznega pečata, kakor omenjeni dve, veje tudi iz njih meščanskega okolja in ozračja duh iracionalizma in transcendentalnosti, to se pravi duh izrazitega idealističnega svetovnega nazora, ki se pri Elliotu celo samozavestno druži s političnim konservativizmom monarhista. Poetizem njunih meščanskih iger se izraža predvsem v svobodni stih preoblikovani konverzaciji, ki skuša biti po svoje tako poetična, kakor je npr. pri Shakespearu, ki ga zlasti Eliot skuša spraviti v kalup svoje dramaturgije in njenih estetskih nazorov.

Čeprav ne gre v tem poskusu za analizo in sintezo vseh primerov avantgardizma v dramatiki zadnjih šestdesetih let, marveč le za tri dramatike in še pri teh le za eno izmed njihovih del, moram vendarle poudariti, da Eliot in Fry nikakor ne predstavljata v svetovni dramatiki

merje med tradicijo in avantgardo. Čeprav ni mogoče odrekati Marinettiju, da je razburkal stoječe vode književnosti, in to bolj kot pisec manifestov kakor kot ustvarjalec, je vendarle res, da ni v književnosti ustvaril nič velikega, nasprotno pa je Majakovski s svojim delom ustvaril celo obdobje v ruski književnosti; njegov vpliv in vzor pa sega tudi daleč čez meje ruske književnosti. Pri tem pa si je treba odmisliti skoraj vse, kar mu je obesila stalinska propaganda okoli vratu, ko ga je za svoje potrebe — po smrti poveličevala, čeprav je eden izmed vzrokov njegovega samomora bil tudi umik pred nadmočnimi predhodniki ždanovščine, ki mu njegovega futurizma nikoli niso mogli odpustiti, čeprav so ga skušali naknadno spraviti v Prokrustovo posteljo svojega »socrealizma«. Zato še zmeraj nimamo ne na zahodu ne na vzhodu prave podobe o njem in njegovem delu. Bil je eden izmed največjih avantgardistov v prvi polovici tega stoletja, ki mu Marinetti ne sega niti do kolen, vendar ne zaradi tega, ker je bil celo organiziran fašist, Majakovski pa komunist, čeprav brez partijske legitimacije. Gre za *umetniško* vrednotenje enega in drugega, za ustvarjalno in intuitivno silo.

[38] Thomas Stearns Eliot: Umor v katedrali, prevedel Veno Taufer, Obzorja Maribor 1967. Prevodu je priključen tudi Eliotov esej »Poezija in drama.« Chr. Fry: A Sleep of Prisoners, Oxford University Press 1951.

sama novejše poetične dramatike, marveč le eno izmed smeri v tem prizadevanju, ki se je začelo celo prej v irski dramatiki kakor v angleški. Gre predvsem za dva irska dramatika. To sta W. B. Yeats in J. M. Synge. V začetku tridesetih let je nastalo v Angliji gibanje, ki si je prizadevalo ustvariti aktualno poetično-politično in socialno-borbeno dramatiko, ker je bila dotedanja poetična dramatika preveč zamaknjena sama vase in v svoje religiozno-iracionalne in moralne probleme (Yeats, Synge, Eliot). Predstavniki poetično-politične dramatike (teoretiki in dramatiki R. Doone, W. H. Auden, K. Spender) so se zbrali okoli Group-Theatra ter skušali svoja prizadevanja uveljaviti v književnosti in na odru.[39] Kot zastopnik svojevrstne poetičnosti dramatike v Franciji štejejo mnogi tudi Jeana Giraudouxa, čeprav so pisane njegove igre v prozi. Ne gre namreč razumeti pod poetično dramatiko vseh iger, ki so pisane v stihih, ker je to še premalo, čeprav je že nekaj, vendar ne toliko, da ne bi mogli šteti med poetično dramatiko tudi drame ali celo komedije, ki je napisana v prozi, seveda v izbrani, dvignjeni, poetični prozi, kakor bi tudi mogli reči. K poetični dramatiki moramo šteti tudi nekatera dela Španca Garcie Lorce, ki je ustvarjalno združeval v njih svoj surrealizem z elementi ljudske poezije in ljudskega gledališča. Primerov je v svetovni dramatiki novejšega časa toliko, da bi bilo mogoče o njih napisati zajetno monografijo.

Vsekakor pa sodi med sodobno poetično svetovno dramatiko tudi drama »Manon Lescaut«, ki jo je na osnovi znanega romana abbéja Prévosta ustvaril češki poetist in nekaj časa tudi surrealist Vitezslav Nezval (1900—1958). V češki liriki med obema vojnama se je ustvaril poseben, izviren položaj tako po obliki kakor tudi po vsebini svoje lirike in dramatike, čeprav ni tako novotarski in agresiven, kakor so hoteli biti futuristi, ni pa tudi tako retoričen, kakor je marsikje lirika Majakovskega. Prav tako pa ni v Nezvalovi liriki tiste ironije in cinizma, ki

[39] Prim. Mirko Jurak: Angleška poetično-politična dramatika v letih 1930—40, Ljubljana 1967, disertacija (tipkopis), gl. zlasti 4. poglavje Teorije o poetični drami, str. 77—102 in naslednje poglavje v II. d. razprave: Razvoj Group Theatra in uprizoritve poetično-političnih dram, str. 103—205. Jurakova disertacija, ki žal še ni izšla tiskana, je novo, dragoceno delo na področju slovenskih dramaturških in teatroloških prizadevanj, ki ni zgolj informativno, marveč tudi teoretično-problematsko, saj sodi prizadevanje Group Theatra, njegovih teoretikov, dramatikov in gledališčnikov med zanimivo progresivno avantgardo v tridesetih letih.

sta značilni zlasti za prvo obdobje B. Brechta. Kljub temu je v primeri s simbolizmom in ekspresionizmom prinesel Nezval v češko liriko neki izviren oseben, nezvalovski zvèn in izraz kot enakovreden element njegove izredne pesniške in človeške fantazije. Začetki njegove lirike nastajajo v dobi revolucionarno-programatične skupine »Devětsil«, ki poudarja tudi proletarskost svoje lirike. Vendar se V. Nezval hitro preusmeri v poetizem, smer, ki se sicer ni odrekla revolucionarnim idejam, vendar jih ni skušala poudarjati zgolj tendenčno in vsebinsko, marveč jih je poetizirala, kakor je namesto vsakdanje tendence revolucionarno-socialističnega političnega boja skušala uveljaviti predvsem idejo v nadčasovnem smislu in jo skušala na razne načine čim bolj poetizirati nad raven vsakdanjega političnega boja in gesel. Čeprav ni mogoče trditi, da bi tudi proletarska poezija, kakor so jo mnogi zastopali v »Devětsilu« in okrog njega, ne gojila skrbne pesniške oblike, (J. Wolker, I. Seifert itd.), sodi V. Nezval vendarle med tiste, ki so to obliko razvijali v še večjo poetičnost in dovršenost. Poleg tega pa je marsikakšna realnost sama zbujala in izzivala v njem izvirno poetično fantazijo, s katero si je sproti odkrival za njeno vsakdanjo skorjo v jedru skrito življenjsko bitnost in lepoto, v obeh pa fantastičnost njunega bivanja. Zato je v tridesetih letih tudi našel stik s surrealizmom,[40] si ga po svoje prisvajal in tudi ustvarjalno preživel malo pred vojno, ko ga je pošastna realnost okupacije spet prisilila, da se je iz surrealistične fantastičnosti moral spet bolj približati okrutni stvarnosti. To pa ni pomenilo, da bi se vrnil docela v isto obliko in svet, kakor pred preusmeritvijo v surrealizem, marveč so mu vse dotedanje življenjske in umetniško ustvarjalne izkušnje skupaj z njegovo prvobitno pesniško ustvarjalno silo pripomogle do nove stopnje razvoja in izraznosti, ki izpričuje ustvarjalno sintezo vsega vrednega in lepega dotlej, hkrati pa tisto novo, kar daje njegovemu delu že neko umirjenost in zrelost tako v poetičnem kakor v idejnem, v realnem kakor v fantastičnem.

Z dramatiko se je začel ukvarjati V. Nezval že v dvajsetih letih, saj se je poskusil celo z radijsko igro (»Mobilizacija«), v tridesetih letih je napisal nekaj radijskih iger za mladino, napisal pa je tudi libreto »Glas

[40] 1935. l. se je seznanil Nezval v Parizu z vodjo francoskih surrealistov A. Bretonom in se sprijateljil s pesnikom P. Eluardom. V. Nezval: Z mého života, Československý spisovatel Praha 1961, str. 338—339.

gozda« za skladatelja Bohuslava Martinuja.[41] Prepesnil in predelal je Calderonovo igro »Skrívalica na stopnicah« (Schovávaná na schodech). Novost svoje vrste je bila Nezvalova igra »Zaljubljenci v kiosku« (»Milenci z kiosku«, komedie o 3 jednáních, 1932). V uvodu h knjižni izdaji svoje komedije pravi Nezval o vlogi in pomenu stiha v dramatiki:

»Kakor hitro izrečem prvi verz, se vse spremeni. Iz berača, slavnega junaka naturalističnih iger, postane nekdo drug. Če spregovorimo v aleksandrincu, vse zatohne. Patos s primesjo resnosti ali komike si podredi vse gibe oseb in da osnovo za neko drugo vrsto fabulacije... Moderna doba je dala pobudo za vsestransko sproščeni verz, kjer kadencirani stavki dopuščajo novo retoriko, ki se ni nikoli pojavila pred to obliko, primerno za izražanje materialističnih idej, medtem ko kitica (strofa), tako rekoč s ‚trikom' vpletena v te svobodne vrste kadencirane dikcije, navaja naglo osredotočeni lirizem, ironijo, nepričakovan refren in dražljivo skrivnost. Uporabil sem v ‚Zaljubljencih v kiosku' tista sredstva, besede, ki se ne naslanjajo na nobena vnaprej določena pravila in ki slepo verjamejo v inspiracijo. Če je harmonika drug predmet, ko jo opazujemo v zrcalu, na gladini ali v deformiranem zrcalu, vzbočenem ali izbočenem, tudi kadar izvablja neprestano cvileče zvoke, se prav tako menja tudi dramatska postava in ves njen izraz po tem, v katero dikcijsko fazo jo postavimo. Čeprav bi lahko našli v resničnem svetu vse osebe moje komedije, so v njej s kontaminacijo z umetniškimi sredstvi skrajno narisane, zdaj v smislu lirizma, zdaj v smislu karikature in tako rekoč nenehno v tej ali oni izzvani raztopini. Takšnemu neprestanemu slepilu ustreza fabula, v kateri je skrb za verjetnost podrejena skrbi za gledališko emotivnost in samovoljnosti kril. S temi šaljivimi izraznimi sredstvi je misel, ki je kontrolirala to medsebojno igro emocij, nošena od protiidealistične, protimehanične, protiromantične strasti. Ni se mi dalo postavljati v zapeljivo svetlobo tip ljubezenskega špekulanta, tako slavljenega v toliko današnjih igrah, pa tudi ne tip izkoriščevalca humanističnega liberalista ali trpeči tip resignirane žene. Z zavestno tendenco sem se trudil privoščiti privlačnost tem osebam, katerih želja je usmerjena k abso-

[41] V XXIII. zvezku Nezvalovih zbranih spisov so zbrane igre, radijske igre in libreti: »Glas gozda« (»Hlas lesa« 1935, libreto za radijsko opero B. Martinuja, enega izmed znanih čeških modernih skladateljev), igra »Grozljivi ptič« (»Zlověstný pták«, napisana v drugi polovici 1935), »Fantastična simfonija« (»Fantastická symfonie« 1936) je spremno besedilo k Berliozovi skladbi, pesem in ne igra, »Veseloigra z dvojnikom« (»Veselohra s dvojníkem« 1938) je predelava in prepesnitev Calderonove komedije »Hombre pobre todo es trazas« (»Revež jih mora imeti za ušesi« ali »Revež je poln muh«), »Polom Usherovega doma« po noveli E. A. Poa itd. Napisal je tudi nekaj radijskih iger za mladino in baletov. Prim. Vítězslav Nezval Dílo XXIII, Československý spisovatel, Praha 1963.

lutni osvoboditvi, in nisem varčeval s karikaturo, kadarkoli je bil njih polet brzdan od prizadevanja po heroizmu, katerega narobna stran se mi je zdela veliko prej vredna demaskiranja kakor zatajitve. Če mora pisatelj psiholoških romanov razumeti in opravičiti na koncu vsako človeško spako, se je pisec te igre zavestno postavil na tendenčno stališče v revolucionarnem smislu in v smislu čistote, ki stoji za zahtevo po svobodi, ker jo razume materialistično in dialektično kot ‚znano nujnost' ...«

Čeprav je Nezvalova razlaga že nekoliko surrealistično zapletena, sta nam skupaj s komedijo pomembni za naše razmišljanje, ker se njegova drama »Manon Lescaut« že delno razlikuje od norm, ki jih postavlja v tem uvodu k svoji komediji kakor tudi od tistih, ki jih je dejansko v njej uveljavil. »Manon Lescaut« je napisal, ko je v svojem razvoju, v svojem avantgardizmu že prekoračil in premagal nekatere skrajnosti surrealizma ter spet iskal in tudi našel za svoj poetizem in surrealizem tvorno vez z živo tradicijo, ne da bi se ji kakorkoli shematično podredil ali izdal bistvo svojega poetičnega avantgardizma.

Umetniški višek Nezvalove poetične dramatike je igra »Manon Lescaut«, spesnjena po znanem istoimenskem romanu Abbéja Prévosta, vendar je zgodba tako samostojno in izvirno prepesnjena, da je igro upravičeno šteti med Nezvalova izvirna dela. Izvirnost pa ni le v dramatsko vsebinski predelavi povesti in njenega dejanja, marveč zlasti v njeni dramaturgiji in pesniški obliki. Zaradi vsega sodi med najlepša dela tako imenovane poetične dramatike pred vojno in po vojni ne samo v češki književnosti, marveč v svetovnem merilu. Da je tako malo znana izven pesnikove domovine in da tudi izven nje ni bila menda doslej še nikjer uprizorjena, je prav vzrok njena poetičnost, njen stil in pesniški jezik, kar vse terja pesnika-prevajalca, ki pa mora biti sam poleg temeljitega poznavalca poetične češčine prav tak mojster svojega jezika, kakor je Nezval pesnik-mojster češčine, ki v njegovih stihih poje čisto in mogočno kakor v poeziji največjih mojstrov češkega pesnišva od Mache dalje. Nezvalov pesniški jezik je muzika v verlainovem smislu, je pesniška forma in hkrati vsebina, ki zgodbo sproti žlahtni.

Drama »Manon Lescaut« je nastala po okupaciji Češkoslovaške, ki je bila tudi za Nezvala osebno velik udarec, kakor za vse progresivne književnike, med katere se je upravičeno štel ves čas tudi

V. Nezval.[42] Tega ni manifestiral le z vsem svojim pesniškim delom, marveč mu je dal še poseben politično-revolucionarni poudarek, ko je na novo prevedel pesem mednarodne proletarske revolucije »Internacionalo«. Okupacija je njega in še marsikoga spravila v silno stisko: kaj početi? Obmolkniti? Pisati le za miznico? Ali ni nujno nekaj peti ljudstvu tudi v tej sužnosti, da ne bo obupalo in mislilo, da so ji umrli tudi njegovi pesniki? Kaj peti, da bo mogoče predreti skozi goste in trde palisade okupacijske cenzure? V takšnih okoliščinah se je rodila njegova drama »Manon Lescaut«.

Nezval se je odločil za staro snov in zgodbo o blodeči Manon in njenem oboževatelju, odvečnem človeku gosposke družbe vitezu de Grieuxu, toda stara, mogli bi reči že konvencionalna in v marsičem tradicionalna zgodba (popularna po romanu abbéja Prévosta in po Massenetovi operi) je bila le gmota, ki jo je vzel Nezval v svoj umetniški atelje, da jo pregnete in da ji da takšno novo obliko, da bo skozi njo tudi zgodba sama vsaj prenovljena, kolikor se ne bo zdela sploh nova. Vse to pa je hotel doseči predvsem s svojim pesniškim jezikom, s pesniškim monologom in dialogom. To se pravi: od okupatorja omalovaževani in žaljeni češčini hoče dati najvišji pesniški izraz, ki je po njem (po Nezvalu) sploh mogoč. V tem Nezvalovem ustvarjalnem izhodišču je bil skrit protest zoper tuje nasilje, ki ni priznavalo ne njegovega ljudstva ne njegovega jezika, hkrati pa je bila manifestacija za oba — tako politično-nacionalna kakor pesniška, da bolj ni mogla biti. Nezvalov pesniški jezik je preoblikoval nekoliko sentimentalno zgodbo francoskega abbéja v moderno, nadčasovno dramo, v pesniško apoteozo ljubezenske zaobljube, močnejše kakor smrt. In vse to predvsem kot hvalnico češkemu jeziku, češki besedi, v slavo njene človeške in umetniške izrazne moči in bogastva, čarobne muzikalnosti in pevnosti, kakor je zapisal o njej neki brezimni pisec za petnajsto izdajo te drame l. 1948:

[42] Za časa okupacije ni objavil Nezval nobene pesmi. V navodilih okupacijske cenzure (februar 1941) piše, da ni »primerno objavljati ocen knjig, dramatskih del, člankov in drugih objav ljudi, ki so izraz dobe prejšnjega režima, marksisti ali Židje. Tem manj je primerno priporočati njihova dela ali izjave. Navodilo je imenoma imenovalo pisatelje Olbrachta, Majerovo, Nezvala in Karla Čapka, ki je bil prva žrtev nacističnega nasilja, saj ga je pod pritiskom okrutnih dejstev münchenskega razkosanja ČSR zadela kap. Antonín Jelínek: Vitězslav Nezval. Československý spisovatel Praha 1961, str. 95.

»Toda ravno ta čarobna moč materinščine jo (dramo) je povzdignila v bleščeč simbol vsega, kar nam je bilo vsem neizrekljivo drago, namreč lirično prispodobnost, ki se je neizbrisno vtisnila v srce vsakogar, ki jo je gledal v gledališču ali bral. Celo iz knjižnih strani je mogoče intenzivno občutiti ljubezenski mik Nezvalove Manon, ene izmed najlepših in najbolj ljubljenih številnih oseb, ki so se pojavile na češkem odru. Ob knjigi se je mogoče z notranjo poglobitvijo predati varljivemu čaru dveh različnih ljubezni, ki ustvarja dramatičen zaplet igre in žarečo iskrivost materinega jezika.«

Tako se je avantgardistični Nezval pod pritiskom razmer in svoje umetniške intuicije usmeril pri ustvarjanju te drame predvsem v jezikovno pesniško obliko in notranjo moč, ki jo je dal in vdihnil igri s svojo stvariteljsko silo. To je bila svojevrstna avantgardnost, ki se je naslanjala sicer na tradicijo češkega pesniškega jezika, ki pa mu je dal Nezval takšen svoj zvèn in smisel, da ne učinkuje zgolj prenovljeno, marveč v marsičem novo. Tako sta se v tej drami tradicija in avantgardnost kongenialno združili, toda ta združitev ni mehanična, marveč je elementarna, plod Nezvalove pesniške ustvarjalne sile.

Čeprav sodi pesniško jezikovna in stilistična stran Nezvalove drame med najznačilnejše njene umetniške lastnosti, ni edina. Tu je še nekaj novih dramaturških prijemov, zaradi katerih zavzema Nezvalova drama posebno mesto v evropski avantgardistični dramatiki svojega časa, predvsem v tako imenovani poetični drami, čeprav s tem še ni rečeno, da poetične dramatike prej ni bilo, saj so njeni elementi zastopani tudi že v Shakespearovem delu. Pri tem pa ne smemo prezreti vprašanja, kakšno je razmerje med retorično dramatiko, kakor je značilna za staro grško in rimsko dramatiko in prav tako za ves (predvsem francoski) klasicizem, in novejšo poetično dramatiko, kajti vse to se tudi zrcali v Nezvalovi drami.

Poetična dramatika skuša biti protiretorična, intimnejša, hkrati pa čim manj teatralična in protipatetična. Ves dramatični in teatralični zanos bodi zadržan — vsaj na zunaj, ne zajet v velike, grmeče besede, bolj liričen in lirsko-epičen. Dialog ne samo, da bodi poetičen, marveč kljub stihom čimbolj naraven in preprost, pri vsej izbranosti jezika in besed ter metaforičnosti neposredno poetičen in ne zgolj iz običajnega dialoga v prozi prenesen v verze, ne verzificirana proza, marveč dialog, ki s svojo preprostostjo in neposrednostjo ustvarja z naravno tekočim in melodioznim stihom pesniško atmosfero resnič-

nosti, realnega dogajanja in dialog živih ljudi, kakor v realistični drami. Pri tem pa se ne sme spregledati še nekaj: tudi dialog v prozi je lahko poetičen. Zato more proza v poetični drami prehajati tudi v stih in stih v prozo, kar more dati dialogu še neko večjo dinamičnost ritma in zvèna.

Nezvalova drama »Manon Lescaut« je po tej strani prava muzikalna kompozicija, toda podobno razmerje med prozo in stihom imamo že ponekod pri Shakespearu, čigar nerimani blankverz prehaja včasih v rimanega, včasih pa v prozo. Nezval dela to v svoji drami prav tako, le da si z menjavanjem stihov (različno dolgih, zdaj z rimami, zdaj brez njih) prizadeva muzikalno izraziti tisto, kar je vsebinsko in za razvoj dejanja odločilno in bolj dramatično, zdaj po vnanjem dejanju, zdaj po notranji napetosti, ki jo izpričuje kakšna oseba ali pa od dejanja, od nasprotij igre in protiigre napeti prizor.

Zaradi prizadevanja, da bi ustvaril dialog in dramo v čimbolj poetičnem jeziku in melodiji besed, čimbolj z muziko jezika, dela drama v nekem posebnem smislu vtis opere, toda opere, v kateri je orkester *jezik, melodija*, v kateri »poje« dialog, ustvarjen le z jezikom, z izbranimi besedami, ki imajo tak in tak zvèn, povezanimi ne le v smiselni dialog in dejanje, marveč zloženimi v melodijo in kontrapunktično spremljavo — vse to le s pomočjo jezika, ne kakor v običajni operi, kjer prevladujejo sredstva glasbe same in so tako rekoč nad besedo, oziroma je beseda le fabula, ne pa tudi melodija in muzika. Pri Nezvalu in pri vsaki pravi poetični drami pa je vse jezik, seveda jezik neke višje ravni, s čimer pa ni misliti jezika na hoduljah. Še posebej pa je treba poudariti, da muzika besed, njih zvèn in ritem, nikakor ni pri Nezvalu sama sebi namen, kakor pri nekaterih avantgardistih, ki gredo pri svojem prizadevanju po muziki tudi čez razumljivost in logiko, marveč je glasba Nezvalovega dialoga zmeraj tudi smiselna in komunikativna, s čimer si je delo le otežkočil. Lahko bi rekli, da je bilo njegovo ustvarjalno geslo: muzika, dejanje in smisel, ker so drug iz drugega, zanj nedeljivi in v tej nedeljivosti prvobitni; če bi to ne bili, bi ne bilo niti enega niti drugega. Z drugimi besedami se to pravi: avantgardnost vsekakor, toda ne brez tradicionalne komunikativnosti, pri čemer pa ni razumeti konvencionalne, povprečne, kaj šele podpovprečne tradicionalnosti in njene primitivne komunikativnosti. Tudi Ibsen se je zgledoval pri bulvarskih dramatikih Sardouju in Scribu, po njih tehniki in kon-

verzaciji, toda pravo meščansko dramo je ustvaril v umetniškem smislu šele Ibsen in za njim drugi. Danes nam je vse to že kar vsakdanje in jasno, toda ko je nastopil Ibsen s svojimi klasičnimi dramami, so bile avantgardistična novost, zoper katero so se nekateri prav tako puntali, kakor so pri uprizoritvi Hugojeve drame »Hernani« zastopniki psevdoklasicizma in klasicizma glasno demonstrirali in protestirali, da je prišlo celo do fizičnih spopadov, kakor v našem polpreteklem času ob priliki raznih futurističnih, dadaističnih itd. ekshibicij.

Zaradi pesniško-muzikalnih prizadevanj ne teče zmeraj dialog (z monološkimi vskoki) konvencionalno psihološko-logično in v smislu realističnega razgovora, marveč po načelih muzikalnosti kakor v operi. Zaradi ritma in melodije pa tudi zaradi poudarka vsebine ali dejanja pride včasih do ponavljanja ene in iste besede ali stiha, česar npr. pri Shakespearu ni, vsaj ne v tolikšni meri ali tolikokrat. Na nekaterih mestih zazveni stih kar po ljudski pesmi, čeprav so ta mesta redka, ker prevladujeta svobodni stih in dialog v prozi, ki pa ima zdaj bolj zdaj manj izrazit ritem. Dolgost in ritem stiha se po navadi skladata z vsebino oziroma dejanjem, vendar ne zmeraj, ker je videti, da menja Nezval ritem in dolžino stiha včasih zgolj zaradi melodije, dinamike ali preskoka iz liričnosti v dramatičnost in narobe. Tudi epska konverzacija ima pri tem svoj delež. Nekateri samogovori so kakor songi pri Brechtu, vendar podobni le po vnanji obliki, ne pa po značaju, saj so brez ironije. V Nezvalovi drami gre predvsem za bistvo tragične ljubezni med moškim in žensko, saj je igra visoka pesem ljubezni v dramatizirani obliki. Še več, zaradi nenavadnega Manoninega značaja, ki ne vidi v telesni izmenjavi moških nobenega greha ali izdaje ljubezni, ki jo čuti za viteza de Grieuxa, je ta igra drama tudi o nasprotju med tako imenovano platonsko in telesno ljubeznijo. Ker pa ju de Grieux ne loči tako kakor Manon, zaradi tega trpi, družba pa Manon zaradi blodništva obsoja.

Osrednje vprašanje, ki je nedeljivo od vsega zapletljaja pa je družbeno in gmotno, kajti Manon se prodaja, da bi živela, ker drugega izhoda zanjo, kakršna je po svojem značaju, ni. Manon normalnega državljanskega dela ne zmore, zato nosi na trg svoje telo kot edino delovno silo, ki jo ima, ker rok za delo nima. Ta zaplet je v Prévostovem romanu bolj poudarjen, oziroma bolj neposredno moralistično izrečen ali izgovorjen kakor pri Nezvalu, ki je skušal pred-

očiti predvsem tragičnost ljubezenskega razmerja med de Grieuxom in Manon, grešnico svetnico, kakor jo de Grieux večkrat imenuje. Kljub pogosto se ponavljajočemu motivu in snovi, kljub tradicionalnosti, ki je v njiju, je dal Nezval s svojo prepesnitvijo vsemu nov zvèn, nov dih in nov čar, ki je umetniško globlji in močnejši kakor Prévostov roman, daleč pa presega tudi popularno Dumasovo igro in roman »Damo s kamelijami«, ki sodi med različice manonskega motiva. Drama je tudi poetičnejša v primeri z Ibsenovo »Hedo Gabler«, čeprav primerjanje ni povsem na mestu, ker gre za stilno povsem različna dela: Ibsenu ni šlo za tradicionalno pojmovano poetičnost, marveč predvsem za veristično, psihološko pa tudi v neki meri družbeno moralno analizo nekega ženskega značaja in z njo posredno tudi meščanskih erotičnih in zakonskih odnosov. Dalje kakor Ibsen je šel v tem A. Strindberg (»Gospodična Julija«, »Smrtni ples«).

Med značilnosti v strukturi Nezvalove drame, ki učinkuje netradicionalno, sta še posebej dve mesti, ki zbujata pozornost: »balada« o kralju, ki ga je do smrti zbodla osa, in moralna (mravoličná basen) pesem o ženski ljubezni. Prvo »pripoveduje« Manon, drugo de Grieux. Obe sta po obliki in vsebini nekakšna songa, kakor so songi pri Brechtu, le da jih pri Brechtu res pojo (vsaj recitativno), medtem ko jih pri Nezvalu morata igralca govoriti, vendar ne deklamirati, kar je seveda občutno težje. Sem sodi tudi npr. monolog de Grieuxa v začetku 4. scene 6. slike. Pravzaprav gre le za njegov glas, ker de Grieux ni na sceni. Po obliki bi ga tudi mogli primerjati s kakšnim Brechtovim songom ali pa Villonovim testamentom. Napisan je v treh osemvrstičnih kiticah. Prvih pet stihov prvih treh kitic ima devet zlogov z žensko rimo abbab. Šesti stih ima osem zlogov, prav tako osmi, ki se rimata moško, medtem ko ima sedmi stih devet zlogov in se rima žensko s petim stihom (abbabcbc). Zaključna kitica pa je le štirivrstična. Prvi in tretji stih imata devet zlogov z žensko rimo, drugi in četrti pa osem zlogov z moško rimo (bcbc). Za tem monologom sledi spet proza. Kalup te pesmi-monologa pa imamo prvič že v 1. sc. 2. sl., v pismu, ki ga piše de Grieux očetu, drugič pa v 1. sc. 3. sl., ko slišimo pridigo nevidnega de Grieuxa, ki se je po razočaranju nad Manon zatekel v 2. sliki v samostan, kamor je nameraval že v začetku drame, a ga je srečanje z Manon odvrnilo od tega. Po istem vzorcu je spesnjena »mravoličná báseň«, ki jo pove de Grieux Duvalu (4. sl. 4. sc.), le da je brez štirivrstične zaključne kitice. V enaki kitični

shemi je govor vodje odprave, ki spremlja blodnice v pregnanstvo (7. sl. 1. sc.), ki ima tudi zaključno kitico enakega ritma, zlogov in oblike. Tako sodi ta shema med stebre stavbe te drame in ima svojo posebno funkcijo v njej, ki je netradicionalna, nezvalovska in arhitektonsko premišljena, vsebinsko in po svoji muzikalno-stilski obliki izrazita.

Drugi takšen steber v strukturi te poetične drame pa je shema, v kateri sta spesnjeni že omenjena »balada« o kralju in osi ter pesem o ženski ljubezni. Manon si zase ponovi takoj v naslednjem prizoru »balado« o kralju in osi, vendar le četrto, peto, šesto in sedmo kitico, kar ima svoj vsebinski pomen v scenični atmosferi dejanja, prav tako pa muzikalen (ponovitev »motiva«). V isti shemi kitic (štirivrstičnice z rimo abab) je Manonin monolog v petih kiticah v 3. sl. 1. sc. Razlika je le v številu kitic, ker jih ima »balada« osem, tu pa jih je le pet, kljub temu pa je to muzikalna ponovitev z novo vsebino. Čeprav ne navajam niti ne razčlenjujem še drugih primerov, izpričujejo že ti, kako ni ustvarjal Nezval svoje drame le po tradicionalnem dramaturškem sistemu in arhitektoniki, marveč skladno z obema tudi muzikalno-dramaturško, kar je vsekakor značilno avantgardistično dejanje, ki pa spet priča o stvariteljski simbiozi tradicije in avantgarde oziroma tradicionalizma in avantgardizma. Ker je ta simbioza ustvarjena elementarno, ni mehanična ali zlep mehanično eklekticistično izbranih dveh elementov, marveč je njihova nova kompozicijska variacija. V okviru takšne poetične strukture je stari motiv o blodnici-svetnici in njenem donkihotskem vitezu dobil novo obliko s poglobljeno, poetizirano vsebino, ki umetniško daleč prekaša povest abbéja Prévosta.

Ker pa nobena prava drama ni zgolj literarno, marveč tudi gledališko delo, zahteva avantgardistično poetsko delo V. Nezvala s svojim stilom, pesniškim jezikom in značajem ujemajočo se gledališko upodobitev, ki ne sme in ne more biti le odrska realizacija dejanja in značajev te drame, marveč tudi govorno-igralska manifestacija njenega poetizma. V poetični drami, kakor je Nezvalova »Manon Lescaut«, je ta moment odrske reprodukcije njene literarno-poetične vrednosti osnoven. Premalo je igralčevo upodabljanje značaja neke figure, naj si bo psihološko še tako subtilno in intenzivno, premalo je doživljanje v smislu Stanislavskega in igranje v smislu igralske teorije »odtujitve« B. Brechta, če ni igralčev govor na isti poetični

višini kot jezikovno muzikalna in zvočno-smiselna, ustvarjalna manifestacija v poetični jezik preustvarjenega dialoga. Kjer to je, ni več igralec zgolj reproduktivec, marveč odrski soustvarjalec z dramatikom. Takšno adekvatno uprizoritev je doslej doživela Nezvala drama menda (sodeč po poročilih) samo v gledališču avantgardističnega gledališčnika E. F. Buriana l. 1940. Zato je tudi v sorazmerno kratkem času doživela veliko število repriz (okrog 150) ter izšla v 80.000 izvodih, ker je hkrati tudi čudovito berilo kakor vsaka velika poezija. V nekem smislu je mesto Nezvalove drame nekje ob Shakespearovi tragediji »Romeo in Julija«, čeprav je po svoji pesniški in dramaturški obliki in zgradbi drugačno. Nezvalov dramatsko pesniški avantgardizem se v njej združuje z žlahtno tradicijo in prav ta združitev, ki je ustvarjalna in prvobitna, je dala klasično delo ne samo češkega dramatskega poetizma, marveč svetovnega. Po moji presoji je prekosila tudi Eliotova, Singova, Yeatsova in Fryeva prizadevanja pa tudi prizadevanja Federica Garcie Lorce, ki je vsekakor bolj poetičen kakor močno razumski Eliot, dramaturško pa so nekatere njegove igre zelo krhke, kakor da so le scenariji.

Poetizem Nezvalove drame je avantgardistični odpor zoper naturalistično konverzacijsko dramo, zoper gledališki komercialni bulvar, hkrati pa je manifestacija poetične dramatike, ki se začenja že pri starih Grkih, vendar je »Manon Lescaut« brez grške retoričnosti, pač pa korak v emocionalno poetično muzikalno jezikovnost in čustvenost. Tu in tam hodi sicer Nezval že na robu sentimentalnosti, a se v glavnem vendarle rešuje s pristno emocionalnostjo in s sentimentnostjo za razliko od sentimentalnosti tradicionalnih klasicističnih in romantičnih ganljivk, čeprav se ne zateka kakor B. Brecht ali V. Majakovski v ironijo ali celo cinizem.

Nezval uporablja v drami različne vrste verzov, od svobodnega nerimanega stiha do rimanega, sklenjene kitice z rimami in prozo, kar daje dialogu tudi pestrejšo muzikalnost in ne samo ritmičnost po dejanju ali po dinamičnosti razgovora. Le v prvi sliki ima še to dramaturško posebnost, da govori nekajkrat tudi zbor študentov, vendar je to izjemno, ker se razvija in zaplete dejanje potlej le med posameznimi osebami. Za zbor je imel priliko še v zadnji (sedmi sliki), ko gre za stražarje, ki naj spremljajo Manon v pregnanstvo, vendar nastopi namesto njih samo njihov poveljnik, pač pa se drama zaključi s petjem nevidnega zbora, ki poje beračevo melanholično pesem o

Mississipiju. Ta je kontrapunktična žalostinka za izčrpano Manon, ko se na koncu zruši in umre. Beračeva pesem zveni kot moderen song. Čeprav baleta v drami ni, je kljub temu Nezvalova igra s številnimi in različnimi svojimi elementi stvariteljsko zlita v enoto sintetičnega gledališča. Izostanek baleta še ne izključuje plesno-mimičnega gibanja oseb v določenih trenutkih, ko je mogoče ravno na osnovi stiha dvigniti tradicionalno konvencionalno realistično gibanje oseb v stilizirano, kar je poskušal že ekspresionistični teater, do mojstrstva pa razvil ruski avantgardistični gledališčnik A. Tairov npr. pri uprizoritvi Wildejeve »Salome«, Racinove »Fedre« ali Shakespearove tragedije »Romeo in Julija«, po svojevrstnem muzikalnem gledališču pa je stremel že mladi Mejerhold.

Nezvalova »Manon Lescaut« potrjuje na svoj način Nietzschejevo tezo, da se je rodila tragedija iz sveta glasbe, tezo, ki jo uveljavlja mladi Nietzsche v znanem, za moderno dramaturgijo prelomnem delu »Rojstvo tragedije iz duha glasbe«. Čeprav misli Nietzsche predvsem na glasbo sámo, torej na zvok, je med njegovo teorijo in Verlainovo poetiko vendarle neka vez, kakor sta že v grški tragediji povezana jezik in melodija, vez, ki jo ugotavlja Nietzshe celo v ljudski pesmi, čeprav prisoja primat melodiji, glasbi.[43] Toda tudi jezik je zvok, melodija in glasba. To razširitev Nietzschejeve teze uveljavlja med poetičnimi avantgardisti tudi Nezval v svoji drami, po svoje in na nekoliko drug način pa jo uveljavljata tudi Majakovski in Brecht.

IV

Majakovski, Brecht in Nezval so vsak po svoje tudi teoretično utemeljevali svoj avantgardizem in razmerje do tradicije. Zaključki njihovih poti in razvoja se ne krijejo docela z začetki, ne teoretično in ne praktično. Mladi futurist Majakovski je vsaj posredno terjal, da naj izobčijo iz sodobne književnosti tudi Puškina, v pesmi »Jubilejni stihi«, ki jih je napisal ob 125-letnici Puškinovega rojstva (1924. leta) pa se izpoveduje Puškinu in pravi, da ga rad vidi pri svoji mizi, saj »muza kar poje iz njegovih stihov«. Potoži mu, da mu amuzični

[43] F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Inselverlag Leipzig 1943, str. 34—35, 37, 39 itd. Nietzsche vidi v zboru grške tragedije tudi sredstvo, ki onemogoča vsak naturalizem.

dogmatiki« očitajo, češ da je precej »individualen« in da spletkarijo zoper njega. »Mogoče jaz edini obžalujem, ker vas ni več na svetu... Naša dežela je revna s poeti... Če bi še živeli, bi bili sourednik Lefa.[44] Lahko bi vam zaupal agitke. Imate lep slog...« To so sicer še zmeraj visokomerne besede futurista, toda hkrati so priznanje Puškinove tradicije, ki je takšna, da bi se mogel Puškin priključiti tudi avantgardistični literaturi porevolucijskega časa. Majakovski je skušal že 1914. l. zaščititi Puškina pred konvencionalnimi in frazerskimi hvalilci, kakor je l. 1918 zavrnil očitek, da hujska književniška levica v boj zoper vso staro umetnost. Sam je pripravljen položiti venec krizantem na Puškinov grob. Ob neki drugi priliki je govoril o svoji ljubezni do največjega pesnika ruskega naroda. Istega 1918. leta je izjavil na seji petrograjske proletkultske organizacije, da prebira Puškina cele noči in da bržkone zato zabavlja čezenj, ker ga ima rad. Ko mu je l. 1924 očital književnik Anatol Lunačarski, takratni komisar za kulturo in prosveto, da nima nobenega spoštovanja do starejše književnosti, je izjavil, da to ni res, saj se mesec dni pred tem, ko je futuristični teoretik in kritik Osip Brik recitiral odlomke iz »Jevgenija Onjegina«, ni mogel odtrgati od tega Puškinovega dela. »Dva dni sem bil kakor uročen od čara štirih stihov:

Ja znaju: vek už moj izmeren;
No čtob prodlilas' žizn' moja,
Ja utrom dolžen byt' uveren,
Čto s vami dnem uvižus' ja...

(Vem: smrt se bliža neodložljivo;
a da še živel bi kaj let,
naj vem ob zori zanesljivo,
da vas čez dan ugledam spet...

v prevodu M. Klopčiča).

Razume se, stokrat, tisočkrat se bomo vračali k takšnim umetninam, še celo takrat, ko nam bo smrt že zavijala zanko okoli vratu. Treba se je učiti pri teh v najvišji meri vestnih ustvarjalnih metodah, ki

[44] Lef, okrajšava iz Levi front, tako se je imenoval časopis, ki so ga izdajali levi futuristi.

nam pripravljajo neizmerna zadoščenja in pravo oblikovanje dojete, ukazane, izpolnjene misli.«[45]

Tako je nekdanji skrajni futurist Majakovski našel spet razumevanje in stik s tradicijo in s tem za vse, kar je res veliko v njej. Branil se je tudi pred očitki, češ Puškin je dandanes vsem razumljiv, ter je odklanjal takšno primerjavo: »Govoričenje o danes splošni razumljivosti Puškina je zoper nas naperjena pretveza in ni kot poklon potrebna ne Puškinu ne nam.« L. 1928 je v članku »Delavci in kmetje vas ne razumejo« zapisal, da je genialen pesnik zmeraj markanten izraz svoje dobe, in »vsi delavci in kmetje bodo razumeli vsega Puškina (za to ni potrebno veliko prebrisanosti) in razumeli ga bodo kakor mi: kot najčudovitejšega, najgenialnejšega, najodličnejšega izpovedovalca poezije svojega časa«. Zadnjič je govril o svojem odnosu do Puškina 25. marca 1930 — malo pred svojim samomorom — (14. aprila 1930), ko mu je nekdo očital na literarnem večeru, da »vsevprek uničuje klasike«: »Nikoli nisem počenjal takšnih neumnosti. Pravim le, da ni nobenih klasikov, ki bi v vseh časih obdržali svojo udarno moč. Študirajte jih, ljubite jih v okviru časa, v katerem so ustvarjali... Če nastopam zoper klasike, ne delam tega, ker jih hočem uničiti, marveč v prid raziskovanja, proučevanja in uporabljanja tega, ker je potrebno za stvar delavskega razreda, toda ni nam potreba vseh obzirov do njih, ki jih najdemo včasih pri nas.«[46]

Tako se je tu ponovno uprl konvencionalnemu, frazerskemu in filistrskemu pojmovanju in tolmačenju Puškina in posredno tudi vse tiste tradicije, ki je velika in neizbrisljivo pomembna.

Analiza, čeprav ne izčrpna, igre »Misterij-Buff« Vladimirja Majakovskega, »Ukrepa« Berta Brechta in »Manon Lescaut« Vitezslava Nezvala priča, da med tradicijo in pravo avantgardo niso porušeni vsi mostovi; če pa jih v začetku rušijo, kakor so delali npr. futuristi, jih pozneje vsaj nekateri, ko so se preizkusili in umirili, ker so spoznali, da ne morejo biti brez vsakršnih vezi s preteklostjo, spet postavijo. Vendar ti mostovi ali brvi niso stari in isti kakor prej, marveč so novi, kakor je nova njihova povezava med tradicijo in avantgar-

[45] Gl. opombo v »Majakowski Ausgewählte Gedichte, übersetzt aus dem Russischen von H. Huppert, Verlag der sowj. Militärverwaltung Berlin 1946, str. 299—301; v pesmi »Jubilejni stihi« vzklikne Majakovski: »Ljubim vas živega, ne mumije!«

[46] Ibd. str. 300—301.

dizmom. Pribiti pa je potrebno še eno: iz vsakega boja med tradicijo in avantgardo je na koncu izšlo zmeraj nekaj, kar je bilo novo, predvsem prenovitev, celo neko prerojenje in poživitev, kar je pomembno za razvoj umetnosti. Ko si nekdanji hudourniško divji tokovi najdejo ali izrujejo svojo pravo strugo, tekó samozavestno ustvarjalno in mirno. Takrat se rodijo nova dela, ki nadaljujejo tradicijo umetnosti in ne samo smeri, h katerim pripadajo njihovi stvaritelji. Ko pa se izčrpajo, da se tokovi spremenijo v stoječe vode, se pojavijo spet novi tokovi in v tem dialektičnem procesu gibanja in boja med tradicijo in avantgardo se rojevajo nove umetniške vrednote in dela, ki pa so le relativno nova, ker niso čisto brez tradicije, hkrati pa ustvarjajo v svojem času tudi že svojo tradicijo. To meni Ionesco, ko pravi, da postane nekega dne avantgarda klasika, čeprav je treba vendarle Ionescovo »sentenco« razumeti cum grano salis, saj moraš razločevati avantgardizem od avantgardizma, kakor je treba razločevati živo tradicijo od mrtve ali omrtvele.

Kakor se je Majakovski pri svojem revolucijskem veselem misteriju zgledoval pri starih krščanskih misterijih in ustvaril moderno revolucijsko igro, tako se je tudi Brecht zgledoval pri njih in pri jezuitski šolski igri.[47] In vendar sta vsak zase ustvarila stilno zelo različni deli. To znova potrjuje staro pravilo, da ni zmeraj isto, če delata dva isto, še bolj pa to velja pri umetniškem ustvarjanju, kjer ima končno besedo stvariteljski jaz, sicer bi med pripadniki iste struje ne bilo nobenih razlik in vendar se ne razločujejo med seboj

[47] Eden izmed zahodnonemških Brechtovih biografov Willy Haas, ki mu sicer prizna nekaj genialnosti, a mu kljub temu ni preveč naklonjen, pravi: »V poučni igri Ukrep je Brecht razvil vso skalo jezuitskega makiavelizma (ki ima komaj še kaj skupnega s konkretnim jezuitskim redom, kakor smo že pripomnili).« Malo prej pa pravi o Brechtu, ko govori o »Badenski poučni igri«: »To je stari augsburški teolog in učenec jezuitov (s tem ne mislimo reči nič slabega), ki se loti čisto teološkega dela in ga skoraj hipoma spremeni v socialistično, tako rekoč revolucionarno propagandno igro. Cerkev je cerkev in dogma je dogma v marksizmu kakor v cerkvi, sprememba enega v drugega ni pretežka. To je trditev, ki gotovo ne velja splošno, prav gotovo pa velja za Brechta.« Willy Haas: Bert Brecht (Köpfe des XX. Jahrhunderts) Colloquium Verlag Berlin 1958, str. 62. Haas dokazuje, da se je Brecht zgledoval tudi po Calderonu in njegovih »autos sacramentales« — zanimiva stična točka med Brechtom in Majakovskim, čeprav je pri zadnjem ne moremo vzeti tako dosloveno kakor pri Brechtu.

npr. le razni impresionisti, marveč tudi futuristi. Razločke med njimi izpričuje tudi, kakšno je njih osebno razmerje do tradicije in kakšno je to razmerje v njihovem delu.

Kakor Majakovski je tudi Brecht nastopal zoper konvencionalno tradicijo teoretično (v člankih) in praktično (v svoji dramatiki); kakor pa nam je pokazala analiza njegovega razmerja do tradicije, ji je hkrati nasprotoval in se hkrati zgledoval vsaj pri nekaterih njenih zastopnikih oziroma smereh. Pri pesniku Majakovskem ne smemo spregledati predvsem glavnega vzora, ki ga je mogel imeti v ruski tradiciji: pri pesniku Nikolaju Nekrasovu (1821—1877), ki je glavni predhodnik novejše ruske socialno borbene poezije, kakor jo je v svojem času zastopal tudi V. Majakovski.

Brechtov glavni teoretični in praktični ugovor zoper tradicijo se je strnil zoper Aristotelovo teorijo o tragediji, hkrati s tem pa je oznanjal Brecht teorijo o tako imenovanem epskem gledališču, ki bi naj bilo predvsem njegova iznajdba, prav tako pa teorija o igralčevi igri in »odtujitvi«. Brecht prizna, da epsko gledališče ni v stilnem smislu nič posebno novega, ker je zaradi poudarka artističnega sorodno s prastarim azijskim gledališčem. »Poučne tendence so kazale tako srednjeveške misterijske igre kakor klasično špansko in jezuitsko gledališče.«[48] Osnovni element tradicionalnega gledališča vidi Brecht v čustvu, pri epskem gledališču pa v razumu (ratio). Zato skušata biti njegova dramatika in gledališče protipatetična in protisentimentalna, protimelodramska. Zato je Brecht tudi nasprotnik aristotelovske dramatike čustvenega vživljanja ter zahteva večji poudarek racionalnega, kar pa se sklada (vsaj do neke mere) s klasicizmom in njegovim racionalizmom, ki sta se umetniško visoko uveljavljala zlasti pri Molièru. Brecht si je prizadeval, da bi prikazoval svoje osebe kolikor mogoče razumsko in objektivno (dialektično), prav tako pa je njegov odnos do ideje razumski, ali kakor trdi sam — filozofski. Zato tudi hoče s svojo dramo ne samo opozarjati, marveč tudi vsaj posredno poučevati, pri tem pa se hkrati poziva na razum gledalcev. »Epska oblika gledališča je pripovedna, naredi gledalca za opazovalca, zbuja njegovo aktivnost, izsiljuje mu odločitve in daje podobo sveta, kaže človeka kot proces (ne kot fixum) in se

[48] Bertolt Brecht: Schriftem zum Theater (über eine nichtaristotelische Dramatik), Bibliothek Suhrkamp Berlin-Frankfurt a. M. 1960, str. 72.

drži filozofsko-sociološkega načela, da družbena bit določa mišljenje.«[49]

Brecht spreminja Schillerjevo načelo, da bodi gledališče umetniško-nravna ustanova, v načelo, da bodi filozofsko-politična in v tem smislu tudi razsvetljenska, kajti Brecht je vsaj v drugem obdobju svojega razvoja tipičen razumsko-socialističen razsvetljenec racionalist, v marsičem soroden (predvsem po načinu in obliki) z razsvetljenci 18. stoletja, prek njih pa se zgleduje tudi po poučnem (šolskem) gledališču. Toda tu je razloček: Brecht je dialektik in materialist, tam pa so dogmatiki in idealisti. Tako je moč ugotavljati, kaj je novega pri njem, kaj je iz tradicije in kaj je ustvarjalno iz obeh združeno v njegovem delu.[50] Zmotil pa se je Brecht v tistem delu svojega nasprotovanja aristotelovski dramaturgiji, ko misli, da se je s svojo dramatiko absolutno zavaroval pred njo, saj ni mogel preprečiti, da bi njegova dela ne učinkovala tudi čustveno-aristotelovsko, ker pač ni mogoče uveljaviti pri vseh uprizoritvah enega in istega dela Brechtov razumski, odtujitveni odrski stil in značaj igre. Tako morejo npr. nekatere uprizoritve, ki se ne drže njegovih navodil, doseči svoj učinek pri občinstvu tudi brez igre z odtujitvijo, tudi s podoživljajsko igro, kar velja npr. za nekatere uprizoritve drame »Mati Kor-

[49] Ibd. 19—20.

[50] »Brechtova drama je poučna drama (Lehrdrama), Brechtovo gledališče je paradigmatična ustanova. Bilo pa bi zgrešeno, če bi jo tolmačili v smislu primitivne šolske drame...« Brechtovo gledališče tolmači esejist Walter Benjamin (W. Haas pravi, da je bil izreden poznavalec duhovne in posvetne baročne drame, marksist in hegelijanec, v begu pred gestapom je naredil samomor) kot »nemetafizično« docela v tostranost usmerjeno gledališče. »Poučno gledališče, ki se tu ustanavlja, je filozofsko razsvetljensko gledališče. Na temelju marksizma ustanavlja Brecht filozofsko učilišče najbolj diferencirane zvrsti.« Znani nemški filozof Bloch označuje Brechtovo gledališče kot paradigmatično ustanovo. Bloch poudarja, da ne postavlja Brecht svojemu občinstvu izdelanih odgovorov in primerov, marveč kot primer za preizkušnjo (»Probe aufs Exempel«). Mnoga Brechtova dela prikazujejo le problem, ne pa tudi njegove rešitve (npr. »Mati Korajža«), kar mu je stalinistična kritika tudi očitala, ker se ji je zdel premalo neposredno poučen. Zato je mogel s svojimi deli prodreti v ZSSR šele po l. 1957. Danes je zato tam tembolj popularen, prav tako kakor v ZDA. Prim. monografijo I. M. Fradkin: Bertolt Brecht, Put i metod, Izdat. Nauka Moskva 1965 in uvod J. Surkova k izboru Brechtovih dramaturško-gledaliških člankov in esejev, B. Brecht: Teatr 5/I, Izdat. Iskusstvo Moskva 1965. Komentarji v tej knjigi so od I. Fradkina.

jaža« in »Kavkaški krog s kredo«, še bolj pa za igro »Dobri človek iz Sečuana«. Res pa je, da so klasične in harmonične uprizoritve doživela njegova dela in še doživljajo v njegovem gledališču, pri tako imenovanem Berlinskem ansamblu, ki je doslej maksimalno uveljavil njegova dramaturška, umetniška in gledališko stilska načela v isti meri, kakor je bit in značaj dramatike A. P. Čehova najbolj uveljavilo Moskovsko umetniško gledališče za *svoj čas*, medtem ko že iščejo danes novi režiserji novo obliko in stil za uprizoritev del Čehova v našem času (npr. uprizoritev »Treh sester« v Pragi).

Poudaril sem že, da je značaj in stil Nezvalove lirike in tako tudi dramatike zelo različen od dela Majakovskega in Brechta, čeprav so vsi trije zastopniki avantgarde svojega časa in čeprav so v bistvu svetovnonazorsko in tako idejno usmerjeni v isti svet. Stilno oblikovno razliko je mogoče hitro spoznati tudi med analiziranimi tremi deli. Kakor Majakovski in Brecht je tudi Nezval napisal nekaj teoretično programatskih člankov, v katerih izpoveduje svoje estetske in literarne nazore. Že l. 1924 je izdal avantgardistični manifest z nenavadnim in izzivalnim naslovom »Papiga na motociklu« (»Papoušek na motocyklu«).[51] Manifest spominja tu in tam na manifeste futuristov in tudi njegova vnanja oblika je nenavadna, saj je zaradi glos na desni, ki so obrobni pripis h glavnemu besedilu, dvokolonska. Prva kolona je v borgisu, pripisi v sporedni drugi koloni pa v petitu. Grafična različnost in pestrost je značilna za vse avantgardizme v zadnjih šestdesetih letih do danes, da bi tako tudi grafično vizualno opozorili na svojo novo vsebino. Majakovski ima v svojih pesmih »stopničaste stihe.«

Čeprav je napisal Nezval manifest *poetizma*, je v njem nekaj misli, ki jih je mogoče najti tudi v futurističnih ali drugih manifestih. Izšel je hkrati z manifestom »Poetizem«, ki ga je napisal glavni ideolog in estet češkega poetizma Karel Teige, prvi zahodnoevropski biograf V. Majakovskega. Teige je našel s svojim poetizmom stik z revolucionarno-komunističnim futurizmom V. Majakovskega. Italijanski futurist Marinetti in njegovi so poveličevali nacionalizem in vojno ter prešli na stran fašizma, ruski futurist Majakovski pa poveličuje inter-

[51] V. Nezval Dilo XXIV: Manifesty, eseje a kriticke projevy z poetismu (1921—1930), Československý spisovatel Praha 1967, str. 12—16.

nacionalizem, revolucijo in komunizem. V tem je bistvena človeška in idejna razlika med tema futurizmoma, kakor moreta imeti po oblikovno stilski strani nekaj podobnosti. Prav tako je na *svoj* način našel avantgardist druge smeri Brecht pot do revolucije in komunistične ideje in njenega internacionalizma. Nezval je prišel do istih za sebe vodilnih idej v smislu svetovnega nazora po poti svojega poetizma in poznejšega surrealizma, ki ga je Nezval napovedal l. 1934 z manifestom »Surrealizem v ČSR«, tiskanem na posebnem letaku. Nezval je v svojem zborniku razlag in prevodov avantgardistične lirike »Moderní basnické směry«, ki je izšel prvič l. 1937 in ki prinaša poleg prevodov tudi primere iz češke lirike, izpričal svojo erudicijo, hkrati pa kot mojstrski prevajalec svojo umetniško ustvarjalnost v jezikovnem in stilnem smislu. V eseju »Razlaga poetizma in primeri z del« prizna,[52] da so nekatere misli v manifestu »Papiga na motociklu« nastale pod vplivom futurizma, zlasti preveličevanje velemestne resničnosti, vrveža in civilizacije, vendar v manjši meri, kakor je to delal Marinetti.

Poetizem si je prizadeval za spontanost fantazije in za to, da bi bila pesem res pesem (»že hlavním účelem básne je býti básní...«), igra »domišljije, cvet krone življenja«. Vendar je skušal Nezval pristopiti k ustvarjanju tudi racionalistično, podobno kakor Majakovski in Brecht. Zato je naslovil Nezval obrobni pripis k prvemu manifestu »O pesniškem rokodelstvu«, kar je vsekakor neromantično in blizu terminologiji in nazorom futuristov. Nekaj sorodnosti z njimi je tudi v stavku: »Nervozno zdravje 20. stoletja je izhodišče moderne poezije, ki omogoča hitre asociacije in svobodne predstave.« Ostro pa nastopa Nezvalov prvi manifest zoper primitivno tendenčno, miselno poezijo ter se roga njenim tvorcem, ki so »misleci« in ne pesniki. V tem je nekaj protesta tudi zoper tendenčno idejno politično proletarsko poezijo, kar je v nasprotju z načeli Majakovskega, predhodno pa se nanaša tudi že zoper poznejši ždanovski socrealizem. Nekaj misli v prvem Nezvalovem manifestu se krije tudi z mislimi, ki jih izpo-

[52] V. Nezval: Moderní basnické směry, Československý spisovatel Praha 1964, str. 271. V tej svojevrstni antologiji z razlagami in prevodi so zastopani E. A. Poe, Baudelaire, Marinetti, Majakovski itd., vsi najznačilnejši pobudniki novatorstva v liriki tja do surrealistov.

veduje Majakovski v spisu »Kako se delajo stihi«,[53] seveda gre le za tiste misli, ki zadevajo oblikovno stran ne pa tudi idejno tendenčno). Nezval nastopa tudi zoper deskripcijo.

Da je imela Nezvalova »Manon Lescaut« tako velik uspeh v uprizoritvi E. F. Buriana, je razumljivo, saj je bil sam tudi avantgardist igralsko poetičnega odrskega stila. Najprej ga je uveljavil v uprizoritvi Machove pesnitve »Maj« in v dramatizaciji Puškinovega »Jevgenija Onjegina«. Pozornost na igralčev govor in zvočno interpretacijo (ne samo smiselno in tudi ne zgolj pravorečno) se je pri njem spreminjala v pravi kult. Zato je predvojna kritika poudarjala, da se češki jezik v nobenem gledališču tako lepo ne govori kakor v gledališču E. F. Buriana. Poetizem Machovega in Puškinovega besedila je našel enakovrednega interpreta v pesniško-muzikalnem igralčevem govoru, kar je moglo roditi pravo mojstrstvo ravno pri uprizoritvi Nezvalove »Manon Lescaut«, ki ni bila prevod, marveč izvirno češko delo. Literarno-umetniški stil Nezvalove drame je našel harmoničen igralsko-odrski stil. Pomembnost in nujnost te skladnosti nam je predočil stvarno in prepričljivo glavni estet in teoretik češkega strukturalizma Jan Mukařovský na mednarodni konferenci avantgardnih gledališčnikov v maju 1937, ko je prebral svoj referat-esej »Odrska beseda v avantgardnem gledališču«, v smislu poetičnega gledališča pa je iste misli še razširil v razpravi »K današnjemu stanju teorije gledališča«, ki jo je bral v Krožku prijateljev gledališča E. F. Buriana (»Divadlo 41«). Kar uveljavlja Nezval v svoji drami umetniško stvariteljsko in kar je odrsko-igralsko uveljavljal E. F. Burian v svojem gledališču, to je ustvarjalno teoretično in estetsko-normativno utemeljeval in uveljavljal Jan Mukařovský, upoštevajoč pri svoji analizi in sintezi vrednote tradicije in avantgardizma, katerega glavni teoretik in kritik ni le v okviru češkoslovaške literarne in estetske vede, marveč tudi v okviru mednarodnega avantgardizma, kakor ga na istem področju predstavlja sovrstnik Majakovskega Roman Jakobson.[54]

[53] V. Majakovski: Kak delat' stihi? Sočin. v odnom tome, Ogiz, Moskva 1941, str. 267—282. Majakovski analizira tako imenovano artistično rokodelsko stran pisanja stihov — podobno, kakor so to delali tudi nekateri klasicistični teoretiki, čeprav se Majakovski zavaruje pred očitkom, češ da je napisal pravila, po katerih lahko kdorkoli postane pesnik.

[54] »Jevištní řeč v avantgardním divadle« in »K dnešnímu stavu teorie divadla« v knjigi Jan Mukařovský: Studie z estetiki, Odeon Praha 1966 (jubilejni

Th. S. Eliot pravi v svojem eseju »Poezija in drama«,[55] ko skuša odgovoriti, zakaj daje pesniška drama poslušalcu možnosti, ki jih prozna drama ne more:

»Kajti začenjam z domnevo, da je, če je poezija zgolj okras, dodaten lišp, če ljudem z literarnim okusom omogoča zgolj užitek, da hkrati, ko gledajo igro, poslušajo še poezijo, potem je v tem primeru pesniška drama odveč. Upravičiti se mora dramsko in ne le s tem, da je samo lepa poezija v dramski obliki. Iz tega sledi, naj ne bi bila napisana v verzu nobena igra, za katero je proza dramsko primernejša.«

zbornik za avtorjevo petinsedemdesetletnico z izborom glavnih njegovih esejev in razprav). Prim. še Vilém Mathesius: Řeč a sloh (Otázky a názory sv. 61) Československý spisovatel Praha 1966; Karel Teige: Jarmark umeni (v isti zbirki zv. 52), Praha 1964; František Halas: Magická moc poesie (ista zbirka zv.8), Praha 1958; Roman Jakobson: Lingvistika i poetika, Nolit Beograd 1966; Jan Parandovski: Alhemija reči, Kultura Beograd 1964; Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik (rororo 25—26a) 1967; Walter Höllerer: Theorie der modernen Lyrik, Dokumente zur Poetik I (rde 231—233); Manifeste, Verlag der Kunst Dresden 1965; V. V. Vinogradov: O jazike hudoženstvennoj literatury, Gosizdat Hudoženstvenoj literatury Moskva 1959 itd.

[55] Izšel kot priloga v že omenjeni drami Umor v katedrali (prevod V. Taufer ja, založba Obzorja Maribor 1957), str. 17—72.

Eliot se je s vprašanjem stiha in njegove poetičnosti veliko ukvarjal. Zato je škoda, da V. Taufer ni priključil v svojem prevodu Eliotove drame k eseju »Poezija in drama« še njegovih esejev »Umetnost Shakespearovega stiha,« »Od Poea do Valéryja« in »Glasba v stihu«, ker tvorijo vsi štirje eseji celoto Eliotove teorije o stihu. V zadnjem pravi med drugim: »Odvisnost verza od pogovornega jezika je v dramatski poeziji veliko bolj neposredna kakor v drugih zvrsteh.« V istem eseju pravi drugje: »... Rad pa bi opozoril na to, da muzika v verzu ni nekaj, kar bi obstajalo neodvisno od smisla. Sicer bi mogli imeti stihe z veliko muzikalno lepoto, ki bi ne imeli nobenega smisla, toda takšne poezije nisem srečal. Navidezne izjeme kažejo le vrstno razliko: so pesmi, ki nas ganejo s svojo glasbo in ki smisel predpostavljajo kot nekaj danega, prav tako pa so pesmi, pri katerih pazimo na smisel in nas njihova glasba pretresa, ne da bi to pravzaprav opazili.« S tem je hoté ali nehoté povedal, da je muzikalnost stiha obstajala že zmeraj, tudi že pred Verlainom, kar je seveda samo po sebi razumljivo in kar dokazuje tudi naše razmišljanje o stihu v dramatiki. Razloček muzikalnosti je predvsem v stilu (smeri) med delom iz preteklosti in sedanjosti. Muzikalnost in melodija Prešernovega stiha ni nič manj čudovita in monumentalna kakor misel besed. Ker pod vplivom tradicionalnega, zgolj vsebinskega poudarka njegovih stihov radi spregledujemo in preslišimo njihovo beethovensko muzikalnost, se zavemo monumentalne muzikalnosti stiha, kakor je npr. stih »Na tleh ležé slovenstva stebri stari«, šele, ko ga začnemo podrobneje razčlenjevati v vsej njegovi strukturi in ne zgolj miselno vsebinsko ali s shematičnim skandiranjem.

To bi veljalo npr. za igre Čehova, ki ravno s svojim skrbnim proznim dialogom (podobno kakor pri Cankarju, čeprav je med njima stilska razlika) zbujajo poetično občutje in atmosfero, kar je zares intuitivno prvi odkril v njih in tudi »prenesel« na oder Stanislavski. Zato pravi Eliot v nadaljnjem pravilno:

»Najsi že uporabimo na odru prozo ali verz, oba nista drugega ko sredstvi k cilju... Če torej gledate na tak način, se izkaže, da je proza na odru prav tako umetelna kakor verz: ali obratno, da je verz lahko prav tako naraven kakor proza.«

V elizabetinski dramatiki so uveljavljali blankverz prav zaradi tega, da bi bil dialog ali monolog čimbolj naraven in ne tako umetelen, kakor je bil pozneje npr. aleksandrinec v francoski klasicistični dramatiki.

V novejši dramatiki, ki stremi po čim večji oblikovni sproščenosti, zamenjuje blankverz svobodni stih različne dolžine in s svobodnim ritmom.[56]

Nezval uveljavlja v svoji drami »Manon Lescaut« oboje — verz različnih vrst in prozo, kakor je Shakespeare prepletal blankverz s prozo, kar se je zdelo klasicističnim estetom tako vulgarno in barbarsko, ker so priznavali predvsem aleksandrinec, saj so videli v tragediji nekaj zvišenega, mirno lahko rečemo aristokratskega in dvornega. Na svoj način se tudi pri Nezvalu družita avantgardizem in tradicionalizem kakor pri Majakovskem in Brechtu, čeprav pri vsakem na svoj način. Zato na koncu poti vsakega stvariteljskega avantgardizma, ki ustvari nekaj trajnejšega in ki ni le zgolj časoven modni izbruh, ni tolikšnega nasprotja, kakor se kaže v začetku. To pa še nikakor ne pomeni, da ni nobenih sprememb in razlik, kajti ena izmed osnovnih stvariteljskih lastnosti pravega avantgardizma je prerod in dinamična prenovitev preveč statične tradicije, prerod in prenovitev umetnosti ter

[56] Majakovski pravi v eseju »Kako se delajo stihi?«: »Govorim pošteno. Ne poznam ne jamba ne horeja, nikoli ju nisem razločeval in jih nikoli ne bom. Ne zaradi tega, ker je to težko delo, marveč zato, ker nisem imel v svojem pesniškem delu nikoli opravka s temi stvarmi. Če pa se že najdejo pri meni odlomki takšnega metra, so napisani preprosto po posluhu, saj te nadležne motive prevečkrat srečujemo — kakor recimo ‚Dól po mátjuški po Vólgi'...« ibd. str. 269. Svobodni stih je od futuristov dalje glavni stih vse avantgardistične poezije, čeprav je v liriki obstajal tudi že prej, vendar ne tako vodilno kakor npr. blankverz ali aleksandrinec v dramatiki.

s tem rešitev pred »konfekcionalnostjo[57] okorelega tradicionalizma«, ker pomeni ta smrt umetnosti. To pa se posreči le tistemu avantgardizmu, ki ni avantgardizem le zaradi avantgardizma in zgolj nekaj snobističnega, marveč se tega umetniško prerodnega poslanstva zaveda v svojem bistvu prav tako globoko dinamično umetniško kakor so dinamični njegovi manifesti.

RÉSUMÉ

La plupart des courants d'avant-garde s'efforcent au moins au début, de rompre tous les liens avec la tradition. Les futuristes italiens (Marinetti) proclamaient qu'il fallait détruire tous les musées d'art. Le jeune Majakovski collabora au manifeste des futuristes russes intitulé »Giffle au goût public« où ils déclaraient qu'il fallait »jeter Puškin, Dostojevski, Tolstoj ... du paquebot de l'actualité«; six ans avant sa mort il finit par rendre à Puškin l'hommage qu'il mèritait. Brecht luttait dans ses écrits théoriques et ses oeuvres dramatiques contre les règles d'Aristote et il cherchait à imposer le théâtre épique. Le poète tchèque Vitezslav Nezval propageait le théâtre poétique. A base de trois exemples — la pièce »Le Mystère Buff« de Majakovski, la pièce »La Mesure« de Brecht et »Manon Lescaut« de Nezval — l'auteur de l'étude essaye de résoudre le problème des rapports entre les tendances d'avant-garde et la tradition littéraire dans ces oeuvres. En créant les pièces citées, Majakovski et Brecht avaient pour modèle les mystères et moralités chrétiens et leur technique dramatique, quoique leurs opinions idéologiques et politiques (comunisme, athéisme) fussent opposées à celles propagées par l'art dramatique chrétien. Bien que les auteurs d'avant-garde apportent beaucoup de nouveau et d'antitraditionnel, ils ne peuvent pas, en créant leurs meilleures oeuvres, supprimer tous les liens avec la tradition, puisque l'évolution de l'art a, elle aussi, sa continuité, qui n'est jamais tout à fait interrompue. Même parmi les courants

[57] Prim. esej Siegfried Melchinger: Das poetische Theater v knjigi Elemente des modernen Theaters, Verlag Waldemar Kramer Frankfurt a. M. 1961, str. 44. Pisec analizira med drugim Fryevo definicijo poetičnega gledališča: »Poetično gledališče prinaša modernemu človeku v zavest, da se njegovo bivanje, naše bivanje, odigrava na dveh ravnah, na navadni in vsakdanji in s tem realistični — in na drugi, globlji, resničnejši, kjer pridejo pravi zapletljaji na dan in se postavljajo odločilna življenjska vprašanja.« (Str. 50.) To drugo raven so vsak na svoj način v svojih tukaj razčlenjenih delih prikazali tudi Majakovski, Brecht in Nezval, ker so poetičnost in idejnost gledališča doživljali in razumeli vsak po svoje. Zato ni mogoče generalizirati niti ene teorije o poetičnem teatru niti je kanonizirati, da bi bila le ena sama odločilna in veljavna. Izraz konfekcionalnost je vzet iz tega eseja.

d'avant-garde il faut distinguer entre ceux qui sont authentiques et ceux qui en ont seulement l'air, de même qu'il faut distinguer le pseudoclassicisme du classicisme. Toutes les époques littéraires connaissaient leurs courants d'avant-garde qui ne sont donc pas une invention de notre temps. Le terme d'»avant-gardisme« est né seulement au commencement de notre siècle, mais les mouvements qui apportaient dans l'évolution de la littérature des boulversements et des orientations nouvelles, exigés à l'époque moderne par les avant-gardistes de diverses écoles, existaient déjà auparavant, puisque déjà Puškin, par exemple, s'élevait, en »avant-gardiste de l'époque romantique et du réalisme«, contre le classicisme et pseudoclassicisme pétrifiés. Il ne rompit cependant pas tous les liens avec la tradition, mais rejeta seulement tout ce qui était pétrifié et ossifié.

Nezval créa avec sa »Manon Lescaut« le chef-d'œuvre du théâtre poétique d'avant-garde européen (Eliot, Fry etc), où le nouveau et le traditionnel sont unis. Quoique l'avant-gardisme s'oppose au traditionnalisme, il s'agit en ce cas toujours du traditionnalisme conventionnel qui végète à ses côtés. Cependant les auteurs d'avant-garde cherchent souvent à se rattacher à une tradition plus ancienne, comme l'avaient fait aussi les romantiques qui avaient lutté contre le théâtre classique et pseudoclassique en prenant pour modèle et idéal Shakespeare et son art dramatique. C'est ainsi que Majakovski, Brecht et Nezval ont trouvé, eux aussi, certains modèles pour création dans le passé, mais ils ne les imitaient pas mécaniquement et ne s'y soumettaient pas aveuglement; en conciliant leur avant-gardisme avec la tradition lointaine qui entrait dans leur oeuvres en élément égal et qui rendit cet avant-gardisme plus noble, ils créèrent dans l'art dramatique de notre temps ce qu'il y a de nouveau et ce qui est caractéristique pour leur mouvement. C'est pourquoi la vraie avant-garde représente toujours aussi la renaissance et le renouvellement de l'art dans tous ses domaines, si impétueux que soient ses débuts, ce que confirment les exemples de Majakovski, Brecht et Nezval.

Tine Logar

GLASOSLOVNE IN MORFOLOŠKE POSEBNOSTI V GOVORICI SLOVENIZIRANIH NEMCEV

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Hribovito in gozdnato nenaseljeno področje ob zgornji *Bači* in njenih pritokih na Primorskem (Slovenija) je bilo najkasneje okoli leta 1250 kolonizirano z nemškimi kmeti iz Pustertala na Tirolskem. To ozemlje je tedaj spadalo pod tolminsko gospostvo oglejskega patriarhata. Kolonizacijo je izvedel oglejski patriarh Bertold.[1]

Nekaj desetletij kasneje so tudi v dolino zgornje Selške Sore začeli prihajati nemški tirolski kolonisti, prav tako iz Pustertala, ki jih je sem usmerjal gospodar tega ozemlja, freisinški škof.

Medtem ko so Nemci, naseljeni ob zgornji Bači, imeli svoje ožje središče v *Rutu,* kjer je bila tudi fara, sicer pa so politično-upravno spadali pod tolminsko gospostvo, pa je bilo cerkveno središče Nemcev ob zgornji Selški Sori v *Sorici,* upravno pa so spadali pod Škofjo Loko, ki je bila središče freisinških posestev na Gorenjskem.[2] Sicer pa so bili nemški tirolski kolonisti na Gorenjskem in Primorskem sosedje in so tudi živeli v zelo podobnih gospodarskih razmerah.

Ti tirolski nemški kolonisti so svoj rodni nemški jezik ohranili vse do druge polovice 19. stoletja,[3] v stoletjih skupnega življenja s svojimi sosedi-Slovenci pa so se seveda naučili tudi slovenskega. Slovenizacija se je, kot je v takih primerih naravno, izvršila prek dalj časa trajajoče dvojezičnosti.

O nekdanjem nemškem poreklu tega prebivalstva nam poleg mnogih ledinskih, vodnih, gorskih in drugih imen, ki so še danes po veliki

[1] Milko Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana, 1955, str. 200.
[2] Milko Kos, Zgodovina Slovencev, Ljubljana, str. 201.
[3] Milko Kos, Zgod. Slov. Ljubljana, str. 202.

večini nemška, pričajo tudi nekatere glasoslovne, morfološke in seveda tudi leksikalne posebnosti v njihovem današnjem slovenskem narečju.

Pri pregledu jezikovnih posebnosti v jeziku poslovenjenih tirolskih Nemcev se bom omejil na govorico prebivalstva ob zgornji Bači na Primorskem, ki je — kot že rečeno — imelo svoje cerkveno središče v *Rutu*, upravno-politično pa v Tolminu oziroma Ogleju. Dialektično gradivo sem zbral in zapisal v Rutu samem, iz podatkov drugih zapisovalcev, namreč študentov slavistike — pa mi je znano, da se v bistvu enako govori tudi v Podbrdu in Poreznu in gotovo tudi drugih nekoč nemških vaseh in zaselkih (Trtnik, Stržišče, Grant, Obloke idr.).

Tirolski kolonisti ob zgornji Bači so imeli za slovenske sosede Tolmince in Cerkljance, posredno prek Tirolcev ob zgornji Selški Sori pa tudi Gorenjce. Vendarle so bili očitno najože povezani s Tolminci. Zato je razumljivo, da je njihova sedanja slovenska govorica, ki so se je v stoletjih skupnega življenja s Slovenci naučili, najbolj podobna tolminski, šele v drugi vrsti pa tudi cerkljanski.

Vrsta jezikovnih posebnosti v rutarski slovenski govorici je tipično tolminska ali cerkljanska.

Tu imam v mislih izgubo intonacijskih opozicij, dalje akcentske premike *ženà* > *žèna, nogà* > *nòga in məglà* > *màgla,* pri čemer so na novo akcentuirani vokali še vedno kratki kot v tolminskem in cerkljanskem narečju. Tipično tolminsko-cerkljanska posebnost je tudi skrajšanje dolgih *i* in *u*, dalje refleksa *ie* in *uo* za nekdanji nosnik *ę* in novoakutirani *e* oziroma za nosnik *ǫ* in novoakutirani *o*. Tolminsko-cerkljanski v njihovem govoru so tudi sledovi tako imenovane sekundarne palatalizacije velarov (*kikl'a* > *çìkla, ki* > *çì* itd.), prehod *g* > *γ*, bilabialni *ʋ*, prehod *ʋ* > *b* pred sprednjimi vokali, prehod *l', ń* > *i̯l, i̯n* in še nekateri drugi pojavi. Samo tolminska v tej okolici je ohranitev neasimilirane skupine *ṣç* < *šč* (klé*ṣ*çe, *pìṣçe, ṣçùrk, kùṣçar, tęṣç, taparìṣçe*) in prehod *o̯u̯* iz dolgega vokaličnega *l* v *u* (*pùxna, ǰùçt, ʒùna, ʒùç, ǰùst, mùst, mùʒam*).

Vendar je v rutarskem govoru — tako ga bom namreč odslej na kratko imenoval — tudi vrsta posebnosti, ki niso niti tolminske niti cerkljanske, temveč tipično njihove, rutarske. Vsaj nekatere od njih so morda nastale zaradi prenosa nekih zakonitosti njihove nemške govorice v prevzeto slovensko tolminsko-cerkljansko govorico.

1. Prva taka posebnost, ki nas preseneča v rutarskem govoru, sta refleksa za psl. dolgi *ê* in padajoči *o*. Medtem ko zanju govore Tolminci

ie in *uo*, *Cerkljanci* pa dolga *i* in *u*, pa se tod slišita ozka monoftonga *ẹ* in *ọ*. Razlika je torej očitna in bistvena, razlagati pa jo je po mojem mnenju mogoče na dva načina:

Ker je obsoško-tolminsko-cerkljanska govorica v neki starejši dobi po vsej verjetnosti imela dva para artikulacijsko in akustično zelo podobnih diftongov (*ię* / *ie* // *uọ* / *uo*), od katerih je vsak od njih predstavljal določene psl. vokale, se je povsod pokazala težnja, da bi se to zapleteno in dalj časa težko vzdržljivo stanje spremenilo.[4] Rezultat te težnje je bila v obsoškem in tolminskem narečju njuna izenačitev oziroma sovpad (*ię*, *ie* > *ie*; *uọ*, *uo* > *uo*), v cerkljanskem pa njuna še večja ločitev, pri čemer sta se *ię*, *uọ*, prek *iə*, *uə* monoftongizirala v dolga *i*, *u*, *ie*, *uo* pa se asimilirala v *ię*, *uọ* in tako zasedla v sistemu mesti nekdanjih starih *ię*, *uọ*.

Ni izključeno, da so Rutarji pri razrešitvi težkega artikulacijsko-akustičnega stanja dvojnih zelo podobnih diftongov našli in ubrali svojo pot: asimilacijo prvotnih *ie*, *uo* > *ẹ*, *ọ*, pri čemer sta njuni prvotni mesti v sistemu zasedla diftonga *ie*, *uo*, ki sta se asimilirala v *ię*, *uọ*, v kar sta že po svoji naravi težila.

Izhodiščni vokalni sistem, namreč

i	u
ię	uọ
ie	uo
a	

je torej v vsakem od omenjenih narečij doživel drugačno preobrazbo.

V obsoškem je zaradi sovpada obeh parov diftongov tako nastal sistem:

i	u
ie	uo
a	

V tolminskem narečju, kjer sta se razen tega skrajšala tudi dolga *i* in *u*, se je sistem dolgih vokalov skrčil na 3:

ię	uọ
a	

[4] Tine Logar, SR XIV (1963), str. 115—117.

V cerkljanskem narečju, kjer sta *ię, uǫ* prešla v dolga *i* in *u*, *ie, uo* pa v *ię, uǫ*, dolga stara *i* in *u* pa se skrajšala kot v tolminščini, smo na tak način dobili sistem dolgih samoglasnikov, ki je sicer na zunaj enak kot v obsoškem narečju, v bistvu pa je drugačen, ker je frekvenca in distribucija sicer enakih vokalov drugačna:

i u
ię uǫ
a

V govorici poslovenjenih Rutarjev ob zgornji Bači pa je zaradi zgoraj opisanih procesov in skrajšanja prvotnih dolgih *i* in *u* nastal tale sistem:

ie uo
ę ǫ
a

To je ena od možnosti nastanka ozkih dolgih monoftongov *ę* in *ǫ* v rutarskem govoru. Vendar se mi zdi možna, če ne celo verjetna, tudi drugačna razlaga za nastanek monoftongov *ę* in *ǫ* za nekdanja psl. *ê* in padajoči *o*.

Kot sem že rekel, so imeli rutarski Nemci za sosede tudi nemške Tirolce ob zgornji Selški Sori na Gorenjskem. Kot Nemci so se Rutarji med Slovenci nedvomno dolgo časa počutili tujce, saj niso razumeli njihovega jezika. Zato so verjetno vsaj v prvi dobi svojega življenja (13.—14. stol.) na Slovenskem iskali družabne stike predvsem s svojimi nemškimi sosedi in rojaki na Gorenjskem, prek katerih pa so utegnili dobivati tudi prve stike s slovenskim jezikom in slovenskim življem. Morda so jim tako prav soriški Nemci posredovali prve elemente znanja slovenskega jezika, seveda pa v gorenjski govorni varianti.

Razen tega pa moramo imeti na umu tudi dejstvo, da je po dolini reke Bače vse do 17. stoletja potekal živahen trgovski promet iz Krope prek Železnikov na Gorico in v Trst, torej z Gorenjskega na Primorsko. Jezikovni stiki med Gorenjci in Rutarji in sploh prebivalci Baške grape so bili verjetno tudi zaradi tega vseskozi živahni.

Gorenjci pa za psl. dolgi *ê* in padajoči *o* niso govorili *ię* in *uǫ* kot Tolminci in Cerkljanci, temveč najprej verjetno *ei* in *ou*, pozneje po

monoftongizaciji diftongov pa *ę* in *ǫ*.[5] In taka *ę* in *ǫ* so lahko prek soriških Nemcev in pri direktnih stikih z Gorenjci v svojo govorico dobili tudi nemški prebivalci ob zgornji Bači, ko so po sili razmer in potreb začeli sprejemati slovensko govorico od sosednjih Gorenjcev.

V tej drugi hipotezi o izvoru rutarskih *ę* in *ǫ* me podpira tudi dejstvo, da v Petrovem brdu, vasi, ki leži na meji med gorenjskim in primorskim nemškim kolonizacijskim področjem, še danes za dolgi *ê* in padajoči *o* govore širša, nevtralna *e* in *o*, ki sta skoraj vedno in povsod, koder nanju naletimo, dokaz za razvoj: *ê* > *ei̯* > *e* in *o* > *ou̯* > *o*.

V ilustracijo *ê* > *ę* in *o* > *ǫ* navajam nekaj gradiva iz Ruta: brę́za, mlę́ka, γnę́zda, mę́sç, bę́tər, rę́pa, dę́kla, lę́ta, klę́t, sę́ma, smerę́ka, klę́sçe, zilę́za, drę́f, plę́we, sę́kat, sę́çema, çrę́da, rę́zat, spę́γu, çę́la.

2. Druga posebnost v govorici poslovenjenih Rutarjev je glas, ki zastopa psl. *ъ* in *b* v slovenskih kratkih zlogih. Medtem ko imata tolminščina in gorenjščina zanj polglasnik *ə*, cerkljanščina pa zelo temni *ə* ali celo široki *o*, pa govore ob zgornji Bači v takih primerih ozki kratki *ę*, ki hkrati zastopa tudi kratkoakcentuirani *i* (*pès* : *mès* < *miš*). Ker je ozki *ę*, za *ə* v tem prostoru posebnost, ki ni niti tolminska niti cerkljanska niti gorenjska, sem mnenja, da gre morda za razvoj, ki ima svoj vzrok v specifiki nemške govorice sedaj poslovenjenih Tirolcev, preneseni iz nje v prevzeto slovensko govorico.

Ni tudi izključeno, da gre v tem primeru za rutarsko realizacijo gorenjskega svetlega polglasnika, v katerega je v gorenjščini prešel tudi kratki akcentuirani i (*pàs* : *nàt* < *nìt*), medtem ko v cerkljanščini in tolminščini ta dva glasova nista sovpadla v en sam refleks (Cerkno: *pòs* : *nèt*; Most na Soči: *pàs* : *nèt*).

Nekaj gradiva naj rutarsko stanje ilustrira: *pès, dèz, rèz, wèn; dèška, štèbri, pèša, š pèšam, mèγla, šèmn, štèža, čèbər, dèža, u dèžu; škèdn; ptc. pèxnu, lèγǫu̯, utèknu; nèč, nèt, mès, dèm, štèl.*

3. Neorganska posebnost v slovenskem govoru rutarskih Nemcev je po mojem mnenju tudi prehod *à(t)* > *ò(t)*, ki ga ne pozna nobeno od sosednjih narečij in je v slovenskih primorskih govorih tega področja sploh neznan. Povsod namreč govore *à(t)* ali kvečjemu *a̯(t)*. Zato sem mnenja, da se tudi v tem pojavu skriva zakonitost prvotne rutarske

[5] Tine Logar, SR XIV (1963), 123; JiS XI (1961), 120 sl.

nemške govorice: *grȍx, mlȍd, lȍx, tȍm, glȍʒ, xrȍm, ṣtȍr, prȍx* »*prag*«, *patplȍt, maçerȍd, brȍt, kȍm, nȍs, wȍs, nȍm, wȍm, ṣlȍ* < *šla, uṣlȍ* »ušla«.

4. V rutarski slovenski govorici nadalje presenečata refleksa tako imenovanih sekundarno akcentuiranih *e* in *o*, ki sta v tolminskem in cerkljanskem narečju zastopana s kratkima *è* in *à* (*žèna nàγa*), v gorenjščini pa z dolgima širokima *e* in *o* (*žéna, nóga*), medtem ko Rutarji zanju govore *à* in *ò* (*ʒàna, nòγa*). Ta dva refleksa sta torej na tem področju popolnoma neorganska, nekakšna dialektična tujka, ki jih Rutarji od Slovencev niso mogli niti slišati niti prevzeti. Še posebej velja to za *à* < *e* ⊥, ki je v slovenskih narečjih sploh redek (poznajo ga npr. nekateri severni govori podjunskega narečja na Koroškem — Avstrija).

Nerazumljiv pa je tudi *ò* < *o* ⊥, kajti tako v tolminščini kot tudi v cerkljanščini je kratki akcentuirani in neakcentuirani *o* povsod po akanju prešel v *a*. Zato sem mnenja, da so sicer Rutarji od Tolmincev in Cerkljanov tudi slišali in prevzeli *a* < *o* ⊥ (*nàγa*), vendar so nato vsak kratki prvotni in sekundarni akcentuirani *a* zaokrožili v *o*. Zato za njihov govor predpostavljam tale razvoj: *à* — > *ò* — (*nàγa* > *nòγa*).

Nekatere redke primere z *è* < *e* ⊥ proti običajnim *à* < *e* ⊥ je mogoče razložiti kot mlade dialektične prevzeme iz tolminščine ali cerkljanščine. Normalno pa se je tak kratki *è* v rutarščini razširil v *à*.

Nekaj gradiva naj oba pojava ilustrira: *çàla* »*čelo*«, *çàça* »*čeča*«, *u̯ràma, ṣtàyna, ràbra, ṣàṣtra, ʒàna, çàṣn̯k* »*česenj*«, *tàta, bàlik,* »*velik*«, *jàçman, jàʒik, ʒàmla, dàbla* »*deblo*«, *nabàdn̯* »*nobeden*«, *ṣnàʒat* »*senožet*«, *tàṣka, tàbe* »*tebe*«, *patàln̯* »*petelin*«, *tàṣat* »*tesati*«, *tàṣam, dàbu,* »*debel*«, *ṣàdla* »*sedlo*«, *ptc. ràkla, pàkla, nàṣla, utàkl̥, pàkl̥; lèmeʒ, ritèna* »*vreteno*«, *tèle* »*tele*«, *klèpat, -am, klèpu; kòtu, kòṣa, kòpa, kòi̯na, kòʒa, dòbra, lònç, panòç (adv.) γlabòka, ṣaròka, wiṣòka; tòrk, watròke; palòmu, xòdu.*

5. Podobno kot prehod *à(t)* > *ò(t)* in *nàγa* > *nòγa* si je po mojem mnenju treba razložiti tudi zastopstvo kratkoakcentuiranega *ò(t)* v rutarskem govoru. Tako v tolminščini kot cerkljanščini je *òt* po akanju prešel v *àt*. Zato bi *àt* pričakovali tudi v rutarskem govoru. Vendar je tu tudi tak *àt* prešel nazaj v *òt*. K temu ga je prisilila jezikovna zakonitost nemškega rutarskega govora, ki se je uveljavila tudi v sprejetem slovenskem govoru:

kòṣ »*koš*«, *kòi̯n, pòd, ṣkòf, pòṣt, nòʒ* »*nož*«, *nòxt, γròb, knòf, watròk, ṣtòk* »*storž*«, *γlabòk, ṣaròk.*

6. Tudi rutarski, danes sicer ne več popolnoma dosledni, vendar pa pogosti prehod *èt* > *at* ni na tem teritoriju organsko slovenski, saj ga nobeno od sosednjih narečij ne pozna. Zato tudi v njem vidim isto zakonitost rutarskega nemškega govora, ki se je uveljavila tudi v primeru *e* ⊥ < *à* — (*žèna* > *žàna*): *payràf* »pogreb«, *kmàt* »kmet«, *xràn* »hren«; *adwènt, xlèb.*

7. Specifično rutarski je tudi prehod poakcentskega ⊥ *e(t)* > ⊥ *a(t),* saj ga tudi ne pozna nobeno od sosednjih slovenskih narečij. Mnenja sem, da je do razširitve kratkega *e* > *a* prišlo zato, ker se je kratkoakcentuirani *a* v tem govoru zaokrožil v *o.* Tako je torej tudi ta pojav vsaj povezan s specifičnim razvojem rutarskega nemškega govora: *jàçman, ṣúoṣad, jàṣan, ṣnàža(t), méilam, bìdat* »videti«, *màda* »mede«, *uràma, žnámna, kámna, karéina, kláina, ṣpáina, zéila.*

8. Tudi v rutarskem glasoslovnem prehodu skupin *īu* in *ūi* v *ęu* in *o̧i* se po mojem mnenju kaže neka specifična zakonitost njihove nemške govorice. Tudi tega pojava namreč ne pozna nobeno od sosednjih slovenskih narečij, in kolikor mi je znano, tudi nobeno drugo slovensko narečje. Zato izvor tega prehoda lahko upravičeno povezujemo z nemško govorico koloniziranega tirolskega prebivalstva:
ṣęu »siv«, *ṣęwa, nęwa* »njiva«, *γręwa* »griva«, *bęu* »bil«, *predęwa* »predivo«; *cǫina, tǫi* »tuj«, *krǫilast, ṣezǫi, wabǫi* »obuj«; *drǫi* < *druị* < *drugi; ṣwitǫiam, zdixǫiam, kupǫiam.*

Zanimivo je, da je ta zakonitost veljala še v času po slovenski palatalizaciji velarov (*drǫi* < drugi!) in po razvoju *l'* > *il, ń* > *in* (*cǫina* < *cuńa; krǫilast* < *krul'ast*).

9. Morda se neka posebnost rutarske nemške govorice kaže tudi v pogostem prehodu predakcentskega *e* > *i,* kajti sosednja narečja tudi tega pojava ne poznajo, čeprav je sicer v nekaterih drugih slovenskih govorih precej razširjen. Vendar za rutarsko govorico nisem mogel ugotoviti popolne zakonitosti glede tega prehoda. Domnevam, da so na prehod *e* > *i* v rutarski govorici vplivali nekateri sosednji sprednji konzonanti: *ritèna* »vreteno«, *diṣiét, diwiét, ṣiṣtrè, miṣǫ, ziléza, pilìnuc, çibùla, ṣidì, wiçér, wiçéria, ṣiṣtrìçna, zilúod, mixér.*

10. Končno moram omeniti še eno glasoslovno posebnost rutarske govorice, ki pa je iz literature že znana,[6] namreč tako imenovano sle-

[6] Malecki, Cakawizm (1929), str. 73—77; F. Ramovš, HG VII. 86.

kanje, ali drugače povedano, zastopstvo sičnikov in šumnikov z eno samo vrsto glasov, ki so artikulacijsko in akustično nekaj srednjega med obema prvotnima skupinama (*s, š* > *ṣ, z, ž* > *ẓ, c, č* > *ç*). V slekanju se po mnenju jezikoslovcev prav tako izraža prvotno nemško poreklo prebivalstva teh krajev, pri čemer so glasoslovno posebnost svojega rodnega nemškega govora uveljavili tudi v sprejeti slovenski govorici:

ṣuórṣça, núoṣm, ṣúobra, praṣǫ́, miṣǫ́ nǫ́ç, ẓúob, ẓbúota, ṣarabúota, ẓilúod, ṣkúoda, múodarç, zweçér, ziénən, péiç, pèṣa, dèẓa, u̯ dèẓu, uṣlò < *ušla, maçeròd, maṣtáçe, ẓwanìt, jàçman, ẓnámna, çtàrtk, viçér, paṣékl, taparìṣçe.*

11. Slovenizacija rutarskega nemškega prebivalstva pa se izraža tudi v današnji morfologiji rutarskega slovenskega govora. Tu mislim na silno poenostavitev nominalne in verbalne fleksije, ki v nobenem drugem slovenskem narečju ni tako velika kot v tem govoru.

Zaradi akanja (*-o* > *-a*) so že v cerkljanskem in tolminskem narečju prvotna nevtra lahko postala feminina. Vendarle pa se je tod občutek za srednji spol takih samostalnikov kljub temu navadno še obdržal, kar je razvidno iz kongruence (*cìslu mlíka, mlíka je cìslu*), pa tudi iz same fleksije, ki je največkrat še taka, kot je običajna pri nevtrih.

V rutarski govorici pa so vsa nevtra postala feminina, ne le na osnovi, ampak tudi na obrazilu akcentuirana (*zilẹ́ẓa, praṣǫ́*). Feminina so postala tudi nevtra z obrazilom *-e*, torej prvotne mehke osnove (*pol'e* > *pǫ́ḷa*), kajti v tem govoru je, kot smo že zgoraj videli, tudi *-e* prešel v *-a*. Na ta način sta se tip *žito* in *polje* izenačila: postala sta oba ženska samostalnika z obrazilom *-a* in in se tudi sklanjati pričela po shemi takih samostalnikov, torej: *kalẹ́na, -e, -e, kalẹ́na, kalẹ́ne, s kalẹ́na in ùṣna, -e, -e, -a, uṣne, z uṣna.*

Zaradi prehoda *-i* > *-e* se je število sklonskih obrazil skrčilo na minimum, saj so v eni sami obliki sovpadli *genetiv, dativ* in *lokal* sg. in nominativ ter akuzativ pl., zaradi akanja (*-o* > *-a, ǫ* > *-a*) pa sta se izenačila tudi nominativ in akuzativ sg. Taki prvotni in drugotni (iz nevter!) ženski samostalniki imajo tako v ednini samo 2 obliki: eno za nominativ, akuzativ in instrumental (*-a*), drugo pa za genetiv, dativ, in lokal (*-e*). Torej skrajno močna poenostavitev fleksije!

Pa ne samo to! V to fleksijo so se zaradi prehoda *-ę* > *-e* > *-a* vključile tudi nekdanje soglasniške osnove (*u̯ràma, -e;* wèka < oko, -e, tèla, -e itd.).

Še bolj zanimivo je, da so kot feminina lahko čutili tudi nevtralna pluralia tantum in jih začeli sklanjati tako, kot da gre za edninske samostalnike (*ùṣta, -e, z ùṣta*).

Nekaj gradiva naj to ilustrira:
gnẹ́zda, -e; mlẹ́ka, -e; lẹ́ta, -e; kalẹ́na, -e; ṣìla, -e; bìna, -e »vino«; *mẹ́ṣta, -e; kládwa, karìta, zìta, dàbla, sàdla, kapìta, ritèna* »vreteno«, *krìla, predìwa, palẹ́na, máṣla, gàrla, lẹ́twa, ràbra; pọ́ila* »polje«, *ùṣna, ṣónca, wèi̯la* »olje«, *waràṣ̂ia* »vresje«, *karéi̯na, lìça, ṣónça, ṣtéi̯la, bréi̯na, warúodi̯a, wagnìṣça, ṣẹ́ma, -e; u̯ràma, -e; wèka, -e.*

Nimam pa dovolj gradiva, da bi lahko povedal, kako se sklanjajo samostalniki z akcentom na obrazilu: *praṣọ́, miṣó, ṣenọ́, nibọ́* itd.

Težnja po poenostavitvi morfologije se kaže tudi v sklanjatvi ženskih samostalnikov brez obrazila s stalnim poudarkom na osnovi. Tudi tu je bil odločilnega pomena prehod končnega *-i* v *-e*, zaradi česar so se v ednini oblike genetiva, dativa in lokala popolnoma izenačile z a-jevskimi samostalniki (*mèṣ, mìṣe, mìṣe, mès, mìṣe*), instrumental pa se je izenačil z nominativom (z *mèṣ*). V pluralu pa se je fleksija teh samostalnikov popolnoma usmerila po nekdanjih a-jevskih deblih.

Zaradi splošne težnje po ustalitvi akcenta na osnovi se v ta tip deloma vključujejo tudi samostalniki s premičnim akcentom (*kọ́ṣt*). Seveda pa se sedaj pod vplivom šole, knjige, časopisja, radia idr. slišijo že tudi novejše, knjižnemu jeziku bolj ustrezne oblike.

Podobno kot nominalna je v tem govoru poenostavljena tudi glagolska fleksija. Odločilnega pomena pri tem sta bila dva glasoslovna pojava: prehod neakcentuiranega *e* > *a*, zaradi česar se je sedanjiško obrazilo *-em* (in *-jem*) izenačilo z *-am*, ter zlitje sičnikov in šumevcev v eno samo vrsto glasov, zaradi česar je prišlo do izenačenja sedanjika nekaterih glagolov V_2 in V_1.

Rutarski govor zato pozna samo 2 tipa sedanjika: na *-im* in *-am*, medtem ko je bil tip *-em/-jem* eliminiran.

Še močneje kot glasoslovni pojavi pa je na poenostavitev rutarske glagolske fleksije vplivalo to, da gre tu za prevzemanje tujega jezika, pri čemer nedvomno in vedno nastajajo poenostavitve v morfologiji, ki se kažejo v našem primeru v tem, da se namesto dveh ali več fleksijskih osnov skuša posplošiti ena sama, in sicer tista, ki je v sistemu pogo-

stejša ali vsaj pogosteje rabljena, na drugi strani pa se od več fleksijskih shem prav tako uveljavlja tista, ki je preprostejša. Pri prevzemu tujega jezika na ta način odpadajo tiste morfološke formalne kategorije, ki so v tem ali onem pogledu neregularne, zapletene, zlasti pa obrobne in izjemne.

Nekaj primerov naj te procese v obravnavnem govoru ponazori:
$V_2 \rightarrow V_1$: tàs̩at »tesati«, tàs̩am; legát »lagati«, lègam;
jès̩kat, jès̩kam, klèpat, klèpam,
rés̩at, rés̩am, pìs̩at, pìs̩am, pìs̩ej; máz̩at, máz̩am;
-em -am, -jem -jam:
u̯z̩ámam, s̩námam, naj̩ámam, kóu̯nam, mùz̩am, méi̯lam, switǫ́j̩am, kupǫ́j̩am; zdixǫ́j̩am, -as̩, -a.

РЕЗЮМЕ

Говор словенизированных немцев, живущих по верхнему течению р. Бачи в Приморье (Немецкий Рут, Порезен, Подбрдо, Петрово Брдо и др.), не является однородным. В нем проявлются влияния гореньского, церклянского и толминского диалектов. Все говоры этой территории объединяют следующие черты: утрата интонаций, последовательное аканье, сокращение долгих *i* и *u*; рефлексы праславянских *ê*, *o*, *e*, *ę*, *ǫ* и *a* и *ъ*, *ь* в сильной позиции в долгих слогах во всех этих говорах одинаковы, при этом интересно, что монофтонги на месте праславянских *ê* и *o* под нисходящей интонацией совпадают с горенськими и отличаються от церклянских и толминских. Особенно интересен рефлекс краткого ударного полугласного *ə* который везде представлен в виде *ę̌* (*pę̌s*, *mę̌gla*), переход *i* > *ę* в позиции перед *u̯* (*níva* > *nę̌u̯a*) и *ū* > *ǭ* в позиции перед *j̩* (*obujem* > *u̯abǭjam*), переход краткого ударного *à* > *ò* (*mlàd* > *mlȍd*/*mlǫ̑d*) и, наконец, особый рефлекс *e* под рецессивным ударением, а именно *ā* в Немецком Руте и окрестностях. Последние черты характеризируют только говор мест, которые когда-то были заселены немцами.

Что касается консонантизма, то во всех этих говорах наблюдается цоканье, т. е. совпадение *c*, *z*, *s* и *č*, *ž*, *š* в *ç* *z̩*, *s̩*, в чем уже Малецкий видел след немецкого говора, на котором когда-то говорило население этих мест. Последнее, по мнению автора, проявилось и в морфологии этих говоров, особенно в утрате категории среднего рода (существительные среднего рода стали склоняться по женскому склонению основ на *-a*), в упрощении склонения основ на *-a* и основ на *-i*, где число падежных форм сократилось до минимума, в утрате двойственного числа в глагольных и именных флексиях (за исключением имен., вин. падежей двойственного ч. сущ. м. рода), и в выражении степеней сравнения имен прилагательных почти исключительно аналитическими средствами, и, наконец, в наличии множества лексических германизмов.

Francè Bernik

PROBLEM CANKARJEVE LIRIKE

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Če bi Ivan Cankar ne napisal nobene pesmi, bi se lahko upravičeno vprašali, kako da se naš najpomembnejši in najgloblji pripovednik, najvidnejši dramatik, pisec kritik, podlistkov in političnih člankov ni poskusil izražati tudi v liriki, v vezani besedi. Ker pa je Cankar pravzaprav začel svoje literarno ustvarjanje kot lirski pesnik in ker je leta 1899 izdal *Erotiko*, zbirko lirskih pesmi in romanc, ki je tri leta zatem dokaj predrugačena doživela svojo drugo izdajo, se nam vprašanje o Cankarjevi liriki zdi toliko bolj razmišljanja vredno in upravičeno.

Téma razprave, ki jo označuje naslov *Problem Cankarjeve lirike*, se kajpak nanaša zgolj na liriko kot na literarno zvrst, katere zunanje značilnosti so kitična oblika, metrična shema, ritem in rime, da navedemo samo nekatere izmed njih, in ne na element lirskega, ki je lahko in ki v resnici je bolj ali manj prisoten tudi v proznih delih in dramah. Osredotočila pa se bo razprava na vprašanje, zakaj Cankar verzov že po nekaj letih ni več uporabljal za svoj literarnoizrazni medij, zakaj se je predal ustvarjanju v drugih literarnih zvrsteh.

Slovenska literarna zgodovina sicer ni prezrla tega vprašanja Cankarjeve umetnosti. Čeprav zaposlena z drugimi nalogami, je nekajkrat tudi do njega skušala zavzeti svoje stališče ter pojasniti razmerje med Cankarjevo lirsko poezijo in pripovedništvom. Oglejmo si zato najprej nekaj njenih najznačilnejših odgovorov na to vprašanje.

Anton Slodnjak je prvič opozoril na usodo Cankarjeve lirske poezije v *Pregledu slovenskega slovstva* 1934 (str. 365). Bistveno dopolnjena in razširjena je njegova druga razlaga Cankarjeve preusmeritve k epiki in dramatiki, zapisana v *Geschichte der slowenischen Literatur* 1938. Glasi se: »Po smrti ljubljene matere, ki se je po očetovem polomu

žrtvovala za otroke, je bedno živel v Ljubljani in Pulju. Ljubezen do Ane Lušinove, mlade hčerke ljubljanskega uradnika, mu je narekovala nove ljubezenske pesmi, toda kmalu je spoznal, da lirika ni njegovo področje.«[1] Slodnjak je to Cankarjevo spoznanje izvajal iz njegovega pisma Otonu Župančiču 21. avgusta 1898. Iz tega pisma je tudi razložil Cankarjevo dokončno odpoved lirski poeziji in delitev literarnih zvrsti med predstavniki naše moderne:

»Cankar je uvidel, da je prijatelj ubral svojo lastno pot, na kateri mu ni mogel slediti. Občudoval je njegove opojne verze, vendar se je čutil srečnejšega pri Heineju in Prešernu. V znamenitem pismu je Župančiču razložil, da se za čisto senzualistično poezijo ne more navdušiti, ker je prijatelj ‚trdnih korakov in jasnih oči.' V liriki je največje upe stavil na Ketteja, on sam se ji hoče odpovedati, saj se v pesmih ne more razodeti. Njegovo področje so novelete in drama.

S tem pismom se je izvršila v slovenski moderni ločitev, ki se je spričo takta obeh protagonistov izrazila samo v njunem literarnem delu in ni dobila javnih oblik.«[2]

Na omenjeno Cankarjevo pismo Otonu Župančiču se sklicujeta tudi *Boris Merhar* in *France Dobrovoljc*. Omahovanje pesnika med prizadevanji za modernizacijo verznega ritma in rim leta 1898 na eni strani ter med skoraj klasicistično zgradbo nekaterih sočasnih pesmi na drugi strani sta označila kot »izraz pesniške krize, ki jo je tedaj preživljal Cankar in ki ga je kmalu nato sploh preokrenila k prozi.«[3]

Ko je razmišljal o vzrokih, zakaj se je bil Cankar odpovedal verzom, *Lojz Kraigher* ni bil povsem dosleden. Najprej je opozoril na Cankarjevo strast po tekmovanju z Župančičem v poeziji, nato je Cankarjevo preusmeritev k prozi in dramatiki pojasnil s staromodno obliko njegovih pesmi, ob koncu pa je naglasil, da je bil Cankar po vsej verjetnosti opustil lirsko poezijo iz plemenitih čustev do prijatelja Župančiča:

»In kakor ga že dolgo dolgo gledam in vidim pred seboj po študiju njegovih del, njegovih pisem in ob pravilnejšem tolmačenju svojih spominov nanj, se mi zdi verjetneje, da se je odpovedal verzom morda prej iz prijateljstva do tekmeca ali vsaj v prid tega prijateljstva in

[1] Geschichte der slowenischen Literatur 1958, 255 (avtorizîran prevod).
[2] Prav tam, 256 (avtoriziran prevod).
[3] Ivan Cankar, Izbrana dela I, 1951, 497—498.

prijateljevega miru, kakor pa zato, da bi utešil svojo slo po prvačenju, neko slo bolestneža, ki se rajši umakne, če ne more biti prvi. Nekaj takšne sle je bilo v njem: a ‚bolestne' mere ni dosezala.«[4]

Prvi, ki je drugače odgovoril na vprašanje, zakaj Cankar ni mogel vztrajati v lirski poeziji, je bil *Wolfram Walder*. Globlji vzrok pesnikove preusmeritve v prozo in dramo je odkril v sami poeziji, v njenih oblikovnih zakonitostih, ki naj bi utesnjevale Cankarjeva umetniško ustvarjalna prizadevanja.

»Er begann im gewöhnlichen Rahmen — er schrieb Verse und suchte nach Vorbildern. Doch hier waren ihm Grenzen gesetzt, er fühlte, daß er den Wunschtraum seiner Jugend und das Ziel seines Ehrgeizes — ein großer und von allen geachteter Dichter zu werden — nicht erreichen konnte. Verse entsprachen nicht seinem Wesen, die strenge Gesetzmäßigkeit und Gebundenheit an bestimmte sprachliche Formen standen einem freien Ausleben seiner Stimmungen und Gefühle entgegen, und so wandte er sich der Prosa zu.«[5]

Podobno kot Walder, čeprav s stališča tematike si je Cankarjevo preorientacijo v literarnih zvrsteh skušal razložiti *Jože Mahnič*. Pri preusmeritvi pa naj bi po njegovem soodločala tudi Cankarjeva nezadostna nadarjenost za liriko.

»Objektivna družbena tematika, prikazana seveda skozi prizmo umetnikove osebnosti, pa je Cankarju nakazala tudi slovstvene zvrsti, ki jih je v tem času gojil: poleg novele povest, redkeje roman, dalje dramo in komedijo, kulturnopolitični esej in članek, na splošno torej obsežnejše epske in dramatske forme. Pisatelj je poleg tega tudi čutil, da za poezijo ni dovolj nadarjen in jo je zato po Erotiki prepustil Župančiču.«[6]

Takó dosedanja mnenja o Cankarjevi liriki. Kje se ta mnenja ujemajo in kje razhajajo z našim reševanjem zastavljenega vprašanja, bo razvidno iz naslednjih poglavij. Uvodoma kaže podčrtati samo to, da lirskih verzov najpomembnejšega slovenskega pripovednika ne smemo registrirati zgolj kot preprost, sam po sebi razumljiv pojav,

[4] Ivan Cankar, Študije o njegovem delu in življenju, spomini nanj 1954, I, 174—177.

[5] Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit 1954, 85. Prim. tisti del Pirjevčeve ocene te knjige, ki se nanaša na problem lirike pri Cankarju (Slavistična revija 1955, VIII, 1—2, 125—126).

[6] Zgodovina slovenskega slovstva V, 1964, 73.

ki ne zasluži posebne analize. Nobene podobnosti namreč ni med Jurčičem, Tavčarjem ali Kersnikom, ki so začeli z verzi in nadaljevali s pripovedništvom, ter med Cankarjevo prvo literarno knjigo, njegovo pesniško zbirko *Erotika*. Iz več razlogov je zategadelj treba Cankarjevo lirsko poezijo obravnavati kot problem. Naj tu na kratko omenimo samo dva izmed njih:

Že Cankar sam se je zamislil nad svojo lirsko poezijo in nad tem, da se je tako kmalu umaknil iz nje v črtico in novelo, v roman in dramo. Preusmeritve k prozi in dramatiki pa Cankar ni sprejel kot neko neizogibno dejstvo svojega literarnega razvoja, temveč je do nje nekajkrat skušal najti pravo razmerje, kar pomeni, da ga je preorientacija v literarnih zvrsteh vznemirjala in spodbujala k razmišljanju. Pesnik oziroma pisatelj sam nas potemtakem opozarja na težo problema, ki čaka rešitve.

Predvsem pa je Cankarjeva lirika tista, ki zastavlja osrednje vprašanje, na katerega bo skušala odgovoriti pričujoča razprava. Kje so resnični vzroki, da je Cankar sorazmerno zgodaj opustil pesnjenje in da je svoje največje umetniške stvaritve oblikoval v prozi in dramatiki? Odgovor na to vprašanje se ne vsiljuje kar sam po sebi, kakor bi se morda zdelo površnemu poznavalcu stvari, temveč mora izhajati, če hoče biti res utemeljen, iz značaja Cankarjeve lirike. Brez vpogleda v notranjo strukturo Cankarjevih verzov ni mogoča globlja razlaga pesnikove preusmeritve v druge literarne zvrsti.

1

Zastavlja se vprašanje, kdaj je nastopil v Cankarju prelom, kako se je v njem odvijal proces preusmeritve od lirike k prozi in dramatiki? Pri tem si preusmeritve seveda ne predstavljamo tako, kot da bi Cankar spočetka pisal samo verze, nato pa bi se oprijel proze in dramatike. Res je Cankar začel s pesmimi, vendar je nekaj let hkrati z verzi pisal tudi črtice in novele ter snoval drame. Če tedaj govorimo o prehodu ali preusmeritvi pri njem, mislimo na opustitev oziroma opuščanje lirske poezije v korist prozne literarne zvrsti in dramatike.

Pri rekonstrukciji preusmeritve sicer predpostavljamo, da so bili njeni glavni vzroki v Cankarju samem, v njegovem odnosu do lastne lirske poezije. To pa ne pomeni, da ne bi pri razčlenitvi Cankarjevega

prehoda k prozi in dramatiki upoštevali tudi zunanjih dejavnikov, ki so vplivali na pesnika in njegovo preorientacijo.

Že v začetku leta 1897 zasledimo Cankarjevo izjavo, ki govori sicer le o Župančiču, ki pa definitivno odreka vsem drugim mladim literarnim prizadevnikom na Dunaju pesniško nadarjenost: »Na Dunaju je zdaj samó jeden talent, in to je Župančič.«[7] Podaljšana, čeprav neizrečena vsebina navedene izjave se očitno nanaša tudi na Cankarja. Tudi Cankar potemtakem ne bi bil pesniški talent.

Takoj naslednje leto pa je bilo za Cankarja in njegovo dilemo besedno umetniškega ustvarjanja odločilno. Zdaj se je pesnik neposredno soočil z Župančičem in odkrito izrazil občudovanje lirskih pesmi svojega prijatelja. Župančičevim pesmim je priznal najvišjo ceno in kvaliteto, če odmislimo zadržek, da mu je bila klasična romantična in poromantična poezija bližja od novoromantičnih in dekadenčnih stihov. »O Tvojih pesmih hočeš da govorim? Jaz nimam zanje nikakih besed, ker od resničnega občudovanja ne pridem do malenkostne kritike. Najlepše pa so vsekakor: ‚Ti gizdava devojka Julijana...', ‚Za temi okni zamazanimi' in pa ‚Brezplodne ure spet...' To so pesmi, o kakršnih doslej nismo imeli pojma... Jaz sodim tukaj ‚objektivno'.«[8] V istem pismu Župančiču se je Cankar silno neposredno in tako enoumno kot nikoli prej niti kasneje opredelil do literarnih zvrsti, ko je tehtal svoje delo v območju poezije, proze in dramatike. Zapisal je:

»Da ne boš jezen, pošljem Ti tu dvoje pesmij iz ‚Sentimentalnega albuma', ki ga dam o svojem času Aškercu. A povem Ti še enkrat, — v pesmih ní mene; moja stvar je noveleta, morda drama... pesem ne! To prepustim Tebi in Ketteju. Jaz sem častiželjen človek. Vse ali nič. — Če se Ti ne bodo zdele preslabe, pošljem Ti jih še par, — ki niso ne boljše ne slabše od teh dveh. Jaz, — povem Ti odkrito in brez hinavstva, — ne dam veliko nanje. V prozi imam svoj značaj in svoje barve, v verzih ne; in to, prijatelj, je veliko!«[9]

Navedena izjava, iz katere so vsi, ki so se doslej ustavljali ob problemu literarnih zvrsti pri Cankarju, povzemali dokaze za različne

[7] Cankarjevo pismo Govekarju v začetku februarja 1897 (Pisma I, 1948, 181).

[8] Cankarjevo pismo Župančiču 21. avgusta 1898 (Pisma I, 1948, 366).

[9] Prav tam, 369—370.

sklepe in domneve, je povsem nedvoumna. Iz te enoumnosti moramo do neke mere izvzeti le stavek »Jaz sem častiželjen človek. Vse ali nič.« Kdor pozna Cankarja in njegovo literarno delo, ve, da navedene formulacije ne gre razumeti povsem dobesedno in da je v njej skrita tudi pisateljeva ironija, ki jo je Župančič gotovo opazil.

V skladu z navedenim stališčem do literarnih vrst je tudi Cankarjev komentar h Govekarjevi pobudi leta 1898, naj bi izdal *Vinjete* v knjižni obliki. Ko je o Govekarjevi ideji obvestil Župančiča, je Cankar svojo kratko prozo ocenil veliko bolj pozitivno kot pesmi: »Jaz polagam nanje /na *Vinjete*/ veliko večjo vrednost, nego na svoje pesmi.«[10]

Na tem mestu kaže omeniti še neko dejstvo, ki pa ne ilustrira zgolj Cankarjevega odnosa do lastne poezije, marveč nam razkriva pesnikovo razmerje do takratne lirike sploh. Znano je, da je Cankar že tedaj nekajkrat izrazil pomisleke zoper dekadenco v poeziji. Zapisal je misel, da pelje dekadenca s seboj »kup lahkomiselne lenobe in bedastih sanj«, da je njeno bistvo skrito prav v »teh priveskih«.[11] Dekadenčna poezija mu je bila poezija »forsirane in časih celo afektirane občutnosti. Oči, ki vidijo ‚dušo' in tragedijo v vsakem, na videz najneznatnejšem prizoru, utrudijo se napósled ali pa pridejo do tega, da od trepetajočih nijans ne vidijo surove celote.«[12] Kljub tako kritični predstavi o dekadenčni umetnosti pa je Cankar zagotavljal Regaliju, da ni »njen nasprotnik«. Zapisal je celo, da mu »ne pride na pamet«[13] biti nasprotnik te moderne smeri v literaturi. Očitno je videl Cankar leta 1898 v dekadenci še toliko eksistenčne upravičenosti — čeprav je seveda ni mogel sprejeti za edino smer svojega besednega ustvarjanja — da bi se počutil kot v nasprotju z realnimi, za vse obveznimi dejstvi življenja, če bi jo kratko malo odklonil.

Iz povedanega sledi, da se je Cankar že v avgustu in septembru leta 1898 načelno opredelil do literarnih zvrsti. Še preden se je v javnosti predstavil kot pesnik s prvo *Erotiko*, se je verzom odrekel. Spoznal je, da lirska poezija ni njegova literarna zvrst, temveč proza oziroma dramatika. Ta Cankarjeva intimna opredelitev, čeprav odlo-

[10] Cankarjevo pismo Župančiču 17. septembra 1898 (Pisma I, 1948, 375).
[11] Cankarjevo pismo Regaliju 3. septembra 1898 (Pisma I, 1948, 362).
[12] Cankarjevo pismo Župančiču 21. avgusta 1898 (Pisma I, 1948, 366).
[13] Glej opombo 11.

čilna za njegov nadaljnji literarni razvoj, pa ni bila končnoveljavna v tem smislu, da bi pomenila ostro zarezo v njegovem besedno umetniškem ustvarjanju. Zato je ne moremo razložiti z Župančičem, niti s Kettejem, niti s katerim drugim našim ali tujim pesnikom, ki jih je Cankar cenil bolj kot sebe in svoje verze. Prav tako ne moremo Cankarjevega spoznanja o prikladnosti literarnih zvrsti svojemu besedno oblikovalnemu talentu vezati na njegovo sočasno, dovolj kritično predstavo o dekadenčni poeziji, saj je pesnikova misel o dekadenci tedaj še nihala in je postala šele čez čas odklonilna.

Še nekaj znamenj priča, da se je v kasnem poletju 1898 bistveno spremenil Cankarjev odnos do literarnih zvrsti. Kot znano, je pesnik začel poleti 1898 pisati *Jakoba Rudo* in ko je 4. avgusta tl. obvestil o delu za to dramo Ano Lušinovo, ji je potožil: »Žal mi je, da sem jo /dramo/ pričel pisati v prozi in ne v verzih; poslednje bi bilo lepše, četudi morda malo težje.«[14] Nič izjemnega ni bila v tistem času drama v verzih, prej bi rekli obratno, pa tudi omenjenega odlomka iz Cankarjeve korespondence ne bi navedli, če ne bi kmalu nato zasledili v njegovih pismih sporočilo, ki daje navedenemu citatu globlji pomen. V začetku naslednjega leta, 9. januarja 1899, je namreč pisal Cankar bratu Karlu tole: »O romanu, ki ga delam za ‚Matico', sem Ti menda že opomnil. Ta stvar me jako veseli in pišem jo s popolno lahkoto, ker sem junak jaz sam.«[15] Napisati roman, katerega junak bi bil pisatelj sam, ustvariti pripovedno delo, v katerem bi bil pesnikov jaz glavna oseba — to bi se zdelo našim pripovednikom od Jurčiča do Kersnika še precej nemogoče. Pri Cankarju nas seveda tak načrt preseneča veliko manj. Pozornost pa kljub vsemu vzbuja dejstvo, da je pisatelj nameraval izraziti svoj »individualni subjekt«, če povemo po Heglu, v tako objektivni literarni obliki, za kakršno je tedaj veljal roman.

V približno istem času, ko se je spremenilo Cankarjevo razmerje do literarnih zvrsti kot zunanjih oblik besedne umetnosti, opazimo torej pri njem tudi premike v pojmovanju tematike, ki bi bila prikladna posameznim zvrstem. Lastno duševnost oziroma lastno »dušo občutkov«, ki naj bi bila predmet lirske poezije, je Cankar nameraval oblikovati v prozi, celo v romanu, nasprotno pa naj bi postali verzi,

[14] Pisma I, 1948, 425.
[15] Prav tam, 63.

tako značilni za lirsko poezijo, zunanja oblika dramskega dela. Skratka: preorientacija v odnosu do literarnih zvrsti, ki se je leta 1898 dovršila v svetu Cankarjevih načel, v njegovi leposlovni praksi pa šele čez nekaj let, je v nekem smislu presegla celo klasično normo o snoveh, primernih za prozno literaturo. Namesto objektivnega sveta pojavov je Cankar nameraval kot gradivo romana oblikovati konkretni jaz. Čeprav romana *Pod Saturnom* in s podnaslovom *Življenje in delovanje Julijana Stepnika*[16] ni napisal, pa nam načrt zanj osvetljuje tisto značilnost Cankarjeve proze, ki jo navadno označujemo kot lirično ali subjektivno čustveno sestavino njegove umetnosti.

Nadvse zanimivo je, da se je načelna odločitev za prozo in dramatiko pri Cankarju časovno skoraj docela pokrila z nastankom njegovih najmodernejših pesmi. Ta sočasnost pa ni naključna, niti nam ne odpira novega protislovja v že tako zamotanem, nasprotij polnem umetniškem svetu Ivana Cankarja, temveč nam obratno pomaga razjasniti osrednje vprašanje Cankarjeve lirske poezije. Nadaljnje razpravljanje bo odkrilo logično povezavo obeh navidezno nasprotnih in izključujočih si dejstev oziroma pojavov.

Ugotovili smo že, da se je Cankar intimno razšel z lirsko poezijo v začetku druge polovice leta 1898. S to svojo notranjo kretnjo, s spoznanjem, da njegova stvar ni pesem, temveč noveleta, morda drama, pa za javnost seveda še ni prenehal biti pesnik. Narobe. Če si pod uveljavitvijo predstavljamo zgolj objavo verzov nekega pesnika ali proznih del pisatelja, njegovo prisotnost v literarnem prostoru, potem moramo zapisati misel, ki je na videz protislovna, v resnici pa docela ustreza stanju stvari: Ivan Cankar se je kot lirski pesnik uveljavil šele potem, ko je spoznal, da ni pesnik. Šele po letu 1898 se je predstavil javnosti s samostojno knjigo pesmi, s prvo *Erotiko* leta 1899, z novo izdajo te pesniške zbirke dobra tri leta kasneje. Medtem in zatem pa je Cankar priobčil še nekaj pesmi drugod, npr. v *Ljubljanskem zvonu* — da omenimo samo našo osrednjo leposlovno revijo — leta 1899 šest, leta 1908 dve pesmi.

Seveda moramo k pravkar zapisanemu dodati dvoje pojasnil:

Najprej kaže naglasiti, da je postala Cankarjeva notranja dilema lirika ali proza sorazmerno kmalu tudi predmet javnega obravnavanja. Okoliščina, da je konec marca 1899 izšla *Erotika*, v drugi polovici avgu-

[16] Glej Cankarjevo pismo bratu Karlu 27. decembra 1898 (Pisma I, 1948, 61).

sta tega leta pa zbirka novel in črtic *Vinjete*, je omogočila ocenjevalcem pregled nad prizadevnostjo mladega literarnega ustvarjalca v obeh smereh. In v resnici se je zgodilo, da so nekateri tedanji kritiki primerjali Cankarjeve lirske pesmi z njegovimi dosežki v epiki oziroma prozi. Aškerc je npr. v oceni prve Cankarjeve in prve Župančičeve pesniške zbirke zapisal, da »epik Cankar vobče ne doseza lirika Cankarja.«[17] Nekoliko drugače je bistvo Cankarjeve besedne umetnosti označil hrvaški pesnik Mihovil Nikolić, ko je *Erotiko* primerjal z *Vinjetami*. Po njegovem je Cankar »vedno pesnik, in sicer globok pesnik v prozi in pesmi«.[18] Dilemo Cankarjevega zgodnjega literarnega dela, izraženo v obliki lirika ali proza, pa je začutila kritika v naslednjem letu. Ivan Škerjanec je prvi zapisal, ko je ocenjeval *Jakoba Rudo*, misel, da Cankarjevo področje ni lirika, temveč proza: »Cankar je v taboru modernih. Začel je s pesmijo, ki pa se mu po našem mnenju ni posrečila. ‚Erotika' njegova je — brez ozira na nemoralnost — brez prave poezije, izrodek nepoetične vsakdanje fraze. Ta se mu je ponesrečila, kar mi bo pritrdil tudi vsak modern pesnik, ki ima iste nazore kakor on. Cankar ni za pesmi. — Pač pa so velike vrednosti njegove ‚Vinjete'.«[19] V skladu s takimi trditvami je kritik precej višjo ceno kot *Erotiki* pripisal *Vinjetam*, ki jih je uvrstil med najboljša slovenska pripovedna dela. Podobno kot Škerjanec, čeprav mnogo bolj posredno, je tudi Fran Vidic opozoril na razloček med vrednostjo proze in pesmi. Misel, da je Cankar kvalitetnejši v novelistiki kot v vezani besedi, je implicirana v stavku, v katerem primerja avtor poezijo obeh glavnih predstavnikov naše moderne: »Též Cankar je moderní lyrik, nedosahuje však Zupančiče.«[20]

Priznati je sicer treba, da je soočenje Cankarja pesnika s prozaistom sprožila kritika bolj mimogrede in da to primerjanje ni vedno temeljilo na estetsko umetniških izhodiščih. Ivan Škerjanec je npr. predvsem iz dogmatično moralističnih razlogov — čeprav je kajpak sam to zanikal — visoko dvignil Cankarjevo prozo, da je lahko vzel ceno njegovim »umazanim« pesmim. Seveda nas taki ali drugačni neumetniški nagibi v soočenju obeh literarnih zvrsti ne smejo motiti. Za naše razpravljanje je pomembno dejstvo, da se je problem

[17] Ljubljanski zvon 1899, 332.
[18] Slovenski narod 27. oktobra 1899.
[19] Slovenec 23. marca 1900.
[20] Slovanský přehled 1900, 297—298.

lirske poezije in proze, ki ga je pisatelj v načelu že rešil, tako kmalu sploh postavil v naši publicistiki.

Drugo, kar moramo naglasiti glede na navzočnost pesnika Cankarja v literarni javnosti po letu 1898, je njegova nenavadna, naravnost pretirana samokritičnost do lastnih verzov.

Usoda prve *Erotike* je znana in dejstev o njej ne kaže ponavljati.[21] Čeprav ni izključeno, celo zelo verjetno je, da je uničenje več kot dveh tretjin celotne naklade zbirke demoraliziralo mladega pesnika, se ne moremo sprijazniti ali vsaj ne povsem sprijazniti z odgovorom Cankarja samega na vprašanje, zakaj je nehal pesniti. V epilogu k drugi izdaji *Erotike* leta 1902 pravi namreč pesnik dobesedno takole:

»O veliki noči leta tisoč devetindevetdesetega so napravili velik ogenj in v njem so zgorele vse moje pesmi, vse napisane in še ne napisane. Resnično, vse moje še ne porojene pesmi so zgorele takrat; prišel je velik ogenj in je opalil tiste ponižne cvetove, še predno so dobro prodrli iz prsti in ki bi se morda pozneje, pod bolj toplim solncem nego jim je sijalo v tistih zelo žalostnih časih in v milejšem vetru nego je pihal takrat preko mojega neveselega življenja, razcveteli v prijetne, četudi ponižne rožice, ki bi najbrž ne širile blagodišečega blagoslova posebno daleč naokoli, ali ki bi vendar prijazno in skromno pozdravile popotnika, če bi prišel slučajno mimo in bi se ozrl nanje.«[22]

V navedenem odlomku ne smemo spregledati očitne hiperbolike Cankarjevega načina izražanja, zlasti pa ne njegove dovolj nedvoumne samokritičnosti do lastnih pesmi, kar je bilo za našega pesnika in pisatelja v tistem času nadvse značilno. O svojih pesmih upa Cankar, kakor beremo v navedenem odlomku, da bi se »morda pozneje« razcvetele v »prijetne, četudi ponižne rožice, ki bi najbrž ne širile blagodišečega blagoslova posebno daleč naokoli«, ki pa bi »skromno pozdravile popotnika, če bi »slučajno« prišel mimo. Sodba torej, v kateri so same omejitve. Upanje o morebitni eksistenci svojih pesmi v slovenskem kulturnem prostoru je Cankar prenęsel v prihodnost, komunikacijo z bralci pa je celo pripisal naključju. Očitno imajo vse Cankarjeve izjave o lastnih pesmih od prve *Erotike*, zaključene leta 1898, do nove izdaje zbirke leta 1902, iz katere je tudi navedeni

[21] Prim. Cankarjevo Zbrano delo I, 1967, 246—298.

[22] Erotika 1902, 87.

odlomek, svoj vzrok v pesnikovem načelnem prepričanju o tem, da ima v prozi »svoj značaj« in »svoje barve«, v verzih ne.

Po izidu in uničenju prve *Erotike* je Cankar še pesnil, toda o teh stihih, ki jih je napisal »samo zase in v zabavo«, je menil, da »večjidel niso za javnost«.[23] Isto stališče, čeprav tokrat brez pridržkov, je mesec dni kasneje ponovil bratu Karlu: »Pesmi pa ne bom pošiljal nikamor več, četudi jih imam nekaj.«[24] Kako trden in nepremakljiv je ostal njegov kritičen odnos do lastne poezije, dokazuje tudi pismo Zofki Kvedrovi 18. marca 1900. Na vprašanje, katere njegove stvari bi lahko prevedla, ji je Cankar odgovoril takole: »Vašo ljubeznivo karto sem prejel in Vam seveda z veseljem dovoljujem, da prevedete iz mojih stvarí, kar Vam je drago. Toda, oprostite, — kateri jezik pa prav za prav mislite in katere moje stvarí? Lepo Vas prosim, pustite pesmi pri miru. Ne sramujem se jih ravno, toda če mislite kaj prevajati, vzemite mojo prozo.«[25]

Še pomembnejše je Cankarjevo pismo Zofki Kvedrovi 8. maja istega leta. Iz njega je razvidno, kako bistveno se je v tem času spremenil Cankarjev temeljni odnos do življenja in v zvezi s tem tudi koncept njegove literarne umetnosti. V naslednjem nekoliko obširnejšem in za naš problem pomembnem odlomku iz pisma se Cankar ni obrnil samo proti dekadenci, temveč se je v nekem smislu izrekel tudi proti sodobni lirski poeziji. Očitno je povezoval eno z drugim in ker je svojo poezijo do neke mere istovetil z dekadenco, je zavračal oboje:

»Kar se tiče dekadence, bi Vam moral razložiti svoje nazore tudi bolj obširno, da bi me ne razumeli napačno. Jaz sem jo dihal toliko časa, da sem se naposled utrudil. To je mestni prah, mestna nervoznost; vsi najmanjši, komaj čutni čuti se pretiravajo v neizmernost; pesnik nima druzega dela, kot da brska po samem sebi; on je egoist tiste vrste, ki je najneumevnejša in na prvi pogled čisto brezsmiselna. Kaj hoče doseči — zase namreč? Na koga in *zakaj* hoče vplivati z razkrivanjem in razlaganjem tistih čutov, ki jih čuti in razume komaj on sam, a ki nimajo za druge ljudi nobenega pomena?

[23] Cankarjevo pismo Aškercu 27. novembra 1899 (Pisma I, 1948, 249).

[24] Cankarjevo pismo bratu Karlu v začetku decembra 1899 (Pisma I, 1948, 90).

[25] Pisma II, 1948, 358.

Da Vam povém na kratko: mogoča in *smiselna* se mi zdí samó ali tista *tendenciozna* umetnost Gogola, Tolstega i. t. d., ki hoče uveljaviti socijalne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote,* — ali pa umetnost starih Grkov, Shakespeareja, Goetheja i. t. d., ki imá samó estetične in etične smotre... Umetnost nekaterih dekadentov pa je *mučenje samega sebe* in pri nekaterih sploh nič druzega kot igranje z izrazi...«

»Še nekaj, — in to je glavni vzrok, da so mi *izrastki* takozvane dekadence postali zoperni. Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socijalnem, v vsem javnem* življenju, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot. Vse je v blatu pri nas domá.«[26]

Navedeno pismo nas ne sme zavesti v zmoto, da bi Cankarjevo preorientacijo v literarnih zvrsteh postavili šele v leto 1900 in da bi to preusmeritev razlagali samo s pisateljevo vedno močnejšo afiniteto do objektivne družbene tematike, ki ji lirska pesem po svojem značaju in omejenih vsebinsko izraznih razsežnostih seveda teže zadosti. V prid taki domnevi ne govori niti objektivna pesem *V bogatih kočijah se vozijo,* ki jo je Cankar postavil na čelo *Dunajskih večerov* v novi *Erotiki* in ki z omenjenim ciklom lirskih izpovedi nima druge skupnosti kot to, da se nanaša na dunajsko velemestno okolje. Glavnega razloga za Cankarjevo preusmeritev od lirske poezije tudi zato ne moremo vezati na njegovo težnjo po literarnem oblikovanju objektivne snovi, ker smo videli, da je kot pesnik skušal celo bolj ali manj neosebni motiv izraziti v verzih in rimah. Mimo tega je neizpodbitno res, da je Cankar že v začetku druge polovice leta 1898 načelno rešil dilemo lirska poezija ali proza in da se je prav iz te odločitve ves čas hranila tista njegova samokritičnost do lastnega pesniškega dela, ki ji sledimo.

Ko zaključujemo navajanje dokazov za tak njegov odnos do lirike, naj omenimo samo še dvoje dejstev. Ko je npr. Župančič v začetku leta 1902 pripravljal svojo drugo pesniško zbirko za tisk — zbirka je izšla šele ob koncu naslednjega leta z letnico 1904 — in mu je Cankar v pismu sporočil, da bo nova *Erotika* verjetno izšla tudi hkrati z zbirko *Čez plan,* je komentiral predvideno sočasnost v izidu obeh zbirk, misleč nase, z besedami: »takó da bo sramota še večja«.[27] Povsem v skladu s citiranim je tudi njegova izjava v pismu založniku Schwentnerju

[26] Prav tam, 362.

[27] Cankarjevo pismo Župančiču 9. januarja 1902 (Pisma I, 1948, 378).

30. aprila istega leta, v kateri je odkrito priznal, da so njegove pesmi slabše od Župančičevih in Kettejevih.[28]

Ugotovili smo tedaj, da je za prvo obdobje Cankarjeve besedne umetnosti značilno nihanje med literarnimi zvrstmi. To nihanje med lirsko poezijo na eni ter med različnimi oblikami proze in dramatike na drugi strani pa je mladi Cankar razrešil leta 1898, ko je spoznal, kje lahko najgloblje izrazi vsebino in značaj svoje literarne nadarjenosti. Spoznanje, ki ga je formuliral v pismu Otonu Župančiču 21. avgusta 1898, pomeni tedaj prelomnico v Cankarjevem svetu načel in v njegovih literarnih načrtih za prihodnost. Vse kasnejše izjave, enake ali podobne tisti, ki jo je sporočil Župančiču, so zgolj reprodukcija temeljnega spoznanja iz leta 1898.

In tako stojimo zdaj pred vprašanjem, kako da je Cankar, potem ko se je notranje odločil za pripovedništvo in dramatiko, izdal najprej *Erotiko*, zatem pa še novo izdajo te pesniške zbirke leta 1902?

Takoj kaže podčrtati, da je protislovje med navedenimi dejstvi zgolj navidezno. Kar zadeva prvo *Erotiko*, je treba reči, da je založnik Bamberg po posredovanju Frana Levca in Antona Aškerca načelno sprejel Cankarjevo pesniško zbirko v svoj založniški program že maja 1897, pogodbo z avtorjem je napravil 14. junija tega leta in pesnik je dokončno urejeno zbirko pesmi poslal založniku oziroma tiskarni v prvi polovici julija prihodnjega leta.[29] Celoten postopek — od pogodbe z založnikom do izročitve rokopisa prve *Erotike* tiskarni — se je tedaj zaključil pred datumom, ki označuje Cankarjevo načelno razrešitev dileme o literarnih zvrsteh.

Nekoliko, vendar ne bistveno drugače je bilo tudi z novo izdajo *Erotike*. Drži, da Cankarju ni šlo zgolj za ponatis zbirke, saj je v izdajo leta 1902 vključil vrsto novih pesmi, ki jih prva *Erotika* nima. Drži tudi, da je mladi pesnik zamenjal prvotni podnaslov zbirke *druga izdaja* s podnaslovom *nova izdaja*, s čimer je nedvomno hotel javnost opozoriti na nove pesmi v knjigi. Drži pa tudi, da je Cankar nenavadno dolgo odlašal s preureditvijo *Erotike* in da je v letih 1901 do 1902 dajal prednost svojim načrtom v prozi in dramatiki ter njihovim uresničitvam. Do pesmi ni več čutil tistega notranjega ognja kot svoj čas in iz pisem tega časa je opaziti, da se je priprav za novo izdajo

[28] 30. aprila 1902 (Pisma II, 1948, 109).

[29] Cankarjevo Zbrano delo I, 1967, 246—252.

pesniške zbirke lotil bolj iz občutka obveznosti kot iz prepričanja, da ga bo delo nagradilo z resničnim notranjim zadovoljstvom.

Spregledati kajpak ne smemo še neke druge pomembne silnice v genezi nove *Erotike*. Cankar namreč v svojih pismih pogosto govori o »sežganih« pesmih in ko se je spomladi 1902 prepričal, da zbirka ne bo izšla za veliko noč, kakor je upal, je zakasnitev v tiskarni obžaloval zato, ker »je bil tudi škofov ogenj pred tremi leti o Veliki noči zapaljen«.[30] Ali ko je brata Karla prvič obvestil o tem, da bo *Erotika* ponovno izšla, je zapisal: »Škof bo gledal!! —«[31] Itd. V tej zvezi je treba še podčrtati dejstvo, da se je Cankar odločil za novo *Erotiko* takoj potem, ko je na Dunaju zvedel, da je škof Jeglič pokupil okrog 700 izvodov knjige in jih sežgal.[32] Prvi in najodločilnejši nagib za novo izdajo *Erotike* torej ni bila Cankarjeva čisto pesniška ambicija, temveč odločitev, da protestira zoper nekulturno dejanje ljubljanskega škofa. V tem smislu je bila *Erotika* leta 1902 politično dejanje.

Nova *Erotika* pa je bila tudi Cankarjeva zadnja pesniška beseda v javnosti, če imamo pred očmi njegove literarne manifestacije v knjižni obliki.[33] In ker smo prepričani, da je najgloblji vzrok Cankarjeve odločitve, da opusti liriko, v njegovi liriki sami, seveda ne moremo mimo nje.

2

Kakor prva *Erotika* vsebuje tudi nova izdaja zbirke tri cikle lirskih pesmi in romance. Povsem nova je le zaključna beseda ali epilog na koncu knjige. Glede na zastavljeni problem pa se bomo v nadaljnjem razpravljanju osredotočili zgolj na prvi in obsežnejši del zbirke, na Cankarjevo lirsko poezijo, ki ima v tej knjigi zaokroženo retrospektivno podobo.

Tako po izpovedni vsebini kot po besednem izrazu nova *Erotika* oziroma njen lirski del ni harmonična celota, temveč učinkuje še ve-

[30] Cankarjevo pismo Schwentnerju 3. marca 1902 (Pisma II, 1948, 103—104).

[31] Cankarjevo pismo bratu Karlu 13. maja 1899 (Pisma I, 1948, 76).

[32] Cankarjevo Zbrano delo I, 1967, 257.

[33] Nekaj pesmi je Cankar objavil še po letu 1902 v različnih revijah in časopisih ali pa jih je vkomponiral v svoja kasnejša prozna in dramatska dela.

liko bolj kot prva izdaja te pesniške zbirke na bralca s svojo raznorodnostjo, mestoma celo z izrazitimi nasprotji.

Tematično najskladnejši je prvi cikel pesmi *Helena*, v katerem pesnik še hudo konvencionalno izpoveduje svojo erotično nesrečo. Neljubljen v sedanjosti, se pesnik utaplja v poetični žalosti ali pa se vrača v preteklost, razen v zadnji, novi pesmi tega cikla, v kateri se že oglasi čustvo hrepenenja.

Veliko bolj raznoroden je drugi cikel pesmi *Iz lepih časov*. Prva polovica cikla nam kaže, kako boleče obuja pesnik minulo ljubezen, se srečuje z njo in upa vanjo. Teh deset pesmi, ki jih je kot v *Heleni* navdihnilo nestanovitno dekle, ima tradicionalne kitične in metrične oblike, pa tudi sicer se še neprikrito veže na zglede iz naše poromantične poezije. Modernejši je drugi del cikla, ki je nastal iz ljubezni do Ane Lušinove. Na začetku teh pesmi, oblikovanih bolj sodobno in brez tako očitnega vpliva tradicije, stoji izpoved o čutnočustveni ljubezenski omami. Sledi ji priznanje o nezvestobi in o krivdi, ki jo pesnik občuti spričo svoje nestalnosti do ljubečega dekleta. Ljubezensko dramo v verzih zaključuje pesnikovo skesano vračanje k zvestemu dekletu.

Tematično raznorodni so tudi *Dunajski večeri*. Prva, objektivna pesem tega cikla obravnava z veliko osebno prizadetostjo motiv socialne neenakosti v tujem velemestu, vse druge pesmi so ljubezenske vsebine. Deloma sta jih navdihnila etična tankočutnost ali strah pred dejanskim zanikanjem moralne norme, ki se kot svarilo oglašata v razpuščenem ljubezenskem življenju findesièclovskega Dunaja, deloma so to umetniško sugestivne, za slovensko ozkosrčnost in moralizem nenavadno drzne, kar izzivalne ubeseditve čutne erotike. Nezadovoljèn in utrujen od dekadenčnih čutnih senzacij pa se pesnik skuša rešiti v mir »poslednje noči«, v smrt.

Taka bi bila izpovedno vsebinska podoba lirskih pesmi v novi *Erotiki*. In preden se lotimo analize nekaterih njenih pesmi, ki bo odgovorila na osrednje vprašanje naše razprave, bi bilo zanimivo primerjati lirske pesmi v obeh izdajah zbirke in ugotoviti, katerih izpovedi Cankar v drugi *Erotiki* ni upošteval in zakaj se jim je odpovedal.

Iz prvega cikla *Helena* je Cankar npr. izločil štiri pesmi: *Na licu nobenem gorjá ní, Kot začarane stojé, Večerni mrak svoj črni plašč* in *Na zemljo dahnil je večer*. Vsem navedenim pesmim je skupna poromantična sentimentalna erotika, ki pa se sooči z realno resničnostjo in propade. To »konfliktno situacijo« je pesnik oblikoval v stilu tako ime-

novane romantične ironije, podobno kot Heinrich Heine v nemški poeziji ali Simon Jenko pri nas. In ne samo po vsebini, tudi po obliki ostajajo te štiri pesmi, ki jih je Cankar opustil pri drugi izdaji *Erotike*, še povsem v mejah tradicionalne verzifikacije. V njih prevladuje štirivrstična kitica z bolj ali manj enoličnim in nesproščenim ritmom, tesno vezanim na metrično shemo verzov. Nekoliko svobodnejšo kitično obliko kaže samo deveta pesem iz tega cikla, ki pa nas po načinu izraza, zlasti po sladkobni blagoglasnosti spominja na Simona Gregorčiča:

Na zemljo dahnil je večer,
Helene ni nikjer, nikjer...
Kakó drhtí srcé bolnó,
kakó skelí solznó okó...
Bogvé, bogvé, morda je zdaj
bolesten, tožen njen smehljaj,
obrazek sladki njen bledí, —
na postelji bolnà leží...
Tam zunaj noč hladnà, temnà,
pri nji pa luč gorí svetlà; itd., itd.

Še veliko globlje je posegel Cankar v kompozicijo drugega cikla prve *Erotike*. Ta njegova intervencija se nam zdi danes povsem naravna in logična, če pomislimo, da je iz cikla črtal deset pesmi,[34] ki so po času nastanka starejše od *Heleninih* lirskih izpovedi. Iskanje lastnega besednega izraza je bilo v njih pač še malo uspešno. In na katere verze naj bi se bolj upravičeno nanašala Cankarjeva samokritika, ki jo je sporočil Aškercu, če ne prav na cikel *Iz lepih časov*. V navedenem pismu 17. junija 1898 je Cankar naglasil, da »nekatere stvari« prvo *Erotiko* »jako kazijo« in da je »najmanj deset pesmij popolnoma nepotrebnih«.[35] Kljub tolikšni redukciji pa je Cankar prenesel v novo izdajo svoje pesniške zbirke vseh drugih deset pesmi *Iz lepih časov*, med njimi kajpak še vedno nekaj takih, katerih prvi navdih je po vsej verjetnosti prišel iz naše pesniške tradicije. V dokaz zapisane trditve naj navedem nekaj primerov.

[34] Pesmi *Kakó je to, kakó je to, Ali je zaspalo svetlo solnce? V tesni kletki tam na oknu, Kamor jim veli vihar, Ti govoriš takó hladnó, Kam se ti takó mudí? Ljubica je na balkonu, Molil sem sinoči v cerkvi, Vso svojo ljubezen iskreno, Ti, tega pisma nisi ti pisala.*

[35] Pisma I, 1948, 248.

Podoba visoke in trdne »stene«, ki loči pesnika od ljubljenega, čeprav nestanovitnega in nezvestega dekleta, ima nedvomno svoj izvor pri Prešernu. Kakor Prešeren upa tudi Cankar v emocionalno vračanje nekdanje ljubljenke:

Peta pesem *Iz lepih časov*
(zadnja kitica)

Visoka stena je med nama vstala,
na eni strani noč, na drugi dan;
in tebi sije zdaj svetlejša stran.
Visoka stena je med nama vstala;
a takrat, ko bo tvoj obraz solzán
in bled in suh — prepozno bode pala ...
Visoka stena je med nama vstala,
na eni strani noč, na drugi dan.

Prešeren, *Sila spomina*
(zadnji kitici)

Trdna med nama vzdiguje se stena
'z brezna globôc'ga do strmih nebeš;
vènder ne vzdrža želj skrivnih plaména,
de bi ne mogel on švigniti čez.

Ne pozabíti jih, so te prosili
drugi, ne moje prevzetno srcé;
v mislih ti niso, al mene posili
pomnila boš ti do zadnjega dne.

Neutajljiva je tudi naslednja zveza Cankarjeve pesmi z Jenkovo uvodno obujenko. Podobo o minuli, že pozabljeni ljubezni, ki pa se ponoči vrača v pesnikov svet čustev in spominov, je pri nas prvi oblikoval Jenko:

Trinajsta pesem *Iz lepih časov*
(brez zadnje kitice)

Pokopal sem svojo ljubezen,
ah, vse svoje krasne želje,
da več bi ne našle poti
v to trudno moje srcé.

Jenkova uvodna *obujenka*
(druga, tretja in peta kitica)

Vso ljubezen sem nekdanjo
v jamo d'jal s spominom ran,
kamen sem zavalil nanjo,
da je ne pusti na dan.

A kadar otožna, samotna
razgrne se noč nad zemljó, —
pa vstane ljubezen iz groba
z nekdanjo čarobno močjó.

Vse davne, pozabljene pesmi
iz groba prihajajo,
kot plašne, polnočne sence
nad mano plavajo.

Al' o polnoči gomile
mrtvim truplom se odpró,
močne ure čudne sile
iz grobov jih prižénó.

In tako se meni včasi
kamen s srca odvali
ter iz groba se oglasi
sreča mi nekdanjih dni.

Ali naslednja podobnost:

Osemnajsta pesem *Iz lepih časov* (prva kitica)	Jenkova *Hitra sprememba* (prva kitica)
Srečala sva se na cesti: zarudèl je njen obràz, v tlà je zrla moja draga, v stran sem se obrnil jaz.	Čez kratkih mescev pet sva videla se spet; pobesil jaz oči, v stran gledala si ti.

Nedotaknjena je ostala le zadnja skupina lirskih pesmi. *Dunajske večere* je namreč Cankar razen šeste pesmi v prozi iz *Erotike* 1899 kratko malo prenesel v novo izdajo zbirke. Odnosa do najbolj napadanih lirskih pesmi torej ni v ničemer spremenil. In to nas znova potrjuje v prepričanju, da je bila druga *Erotika* zamišljena predvsem kot odgovor na uničenje prve knjige pesmi iz leta 1899.

Za razloček od *Dunajskih večerov* pa so spremembe prvih dveh ciklov v novi pesniški zbirki precejšnje. Te spremembe dopuščajo sklep, da si je bil Cankar kot pesnik na jasnem o svoji odvisnosti od slovenske in tuje poezije[36] in da ga je ta odvisnost motila. Čeprav se pri urejanju nove Erotike ni mogel odpovedati vsem umetniško nesamostojnim pesmim, pa je izključil iz svojega pesniškega sveta celo vrsto manj izvirnih verzov. S tem samokritičnim dejanjem je priznal svoje mladostne pesniške zglede. In kolikor že je Cankarja bremenila odvisnost od tradicije, ki se je dolgo ni mogel osvoboditi, ne moremo v njej videti vzroka za pesnikovo dokončno preusmeritev v črtico in novelo, v roman in dramo. Ob sorazmerno manj uspešnem premagovanju pesniške tradicije je namreč Cankar napisal tudi verze, ki sodijo k modernejšim

[36] Med pesmimi, ki spominjajo na Heineja, navadno imenujemo predvsem epsko lirske romance: *Dve noči, Romantična noveleta, Španska romanca* in *Sultanove sandale*. V njih je seveda viden tudi Aškerčev vpliv.

pesniškim prizadevanjem tedanjega časa. Z njimi se je postavil ob Župančiča in dosegel skrajno točko v razvoju takratne slovenske poezije.

Oglejmo si torej obe skrajnosti v *Erotiki* 1902, da bi nam postal Cankarjev pesniški razvoj bližji in razumljivejši.

Za izhodišče naj nam služi pesem *Plavala je luna med oblaki*, druga pesem cikla *Iz lepih časov*, ki jo je Cankar napisal 1. marca 1895, torej več kot sedem let pred izidom nove *Erotike*. Po stilni fiziognomiji, po metrični in kitični obliki pesem namreč ni osamljena v zbirki, temveč predstavlja vrsto bolj ali manj podobnih izpovedi iz prvih dveh ciklov *Erotike*. Nekaterim teh izpovedi je blizu celo po svoji lirski vsebini, npr. pesmi *Nebó gorí od zvezd neštetih*.

Plavala je luna med oblaki,
mirno spalo mesto je pod njó;
in midva po cesti sva hodila
in sva o ljubezni govorila
in objemala se pretesnó.

Kje je pómlad, kje je dèkle moje!
Plašč meglen je nad zemljó razstrt;
v snegu škripljе pod nogami cesta,
lepa ljubica mi je nezvesta,
v srcu mojem pa je hladna smrt.

Kakor zunanja oblika ima tudi izpovedna vsebina pesmi dva kvantitativno enaka dela. Prva kitica razkriva bralcu pesnikovo ljubezensko srečo v preteklosti, druga kitica njegovo čustveno nesrečo v sedanjosti.

Splošna, močno stereotipna podoba iz narave v prvih dveh verzih napoveduje to, kar pesnik naravnost izrazi v naslednjih stihih prve kitice. Nočni mir nad mestom, z luno in oblaki, ponazarja doživetje srečne in harmonične ljubezni. Táko vzporejanje zunanje narave in pesnikove notranjosti je ohranjeno tudi v drugi kitici. Že vzklik v prvem verzu postavlja situacijo v naravi ob pesnikovo erotiko in povsem logično je, če sledi podobi iz narave v drugem in tretjem stihu pesnikova neposredna izpoved v zadnjih dveh verzih te kitice. Pesnikovi mrtvi notranjosti, njegovi ljubezenski nesreči in zapuščenosti je enaka ali vsaj podobna zimska pokrajina.

Kot vidimo, sestavljata pesem posredna in neposredna lirska izpoved in v njeni zasnovi je strogo racionalni paralelizem med zunanjo

objektivno resničnostjo in pesnikovim subjektivnim čustvom. Pri uresničitvi te zasnove pa Cankar ni bil dosleden. Ker mu je šlo ob antitezi ljubezenske sreče in nesreče za vzporejanje z naravo oziroma situacijo v njej, bi morala biti prva podoba iz pokrajine bolj specificirana, kakor je. Predstavljati bi morala, čeprav samo v splošnih obrisih in stilizirano, pomlad v naravi, na katero se pesnik v drugi kitici tudi sklicuje. Tako pa je ostalo dialektično nasprotje v življenju pokrajine, ki naj bi ponazorilo pesnikovo erotiko, sámo nedodelano in neizrazito. Druga, čeprav manj vidna pomanjkljivost pesmi je v interpunkciji. Če je podpičje kot krepkejše ločilo upravičeno na koncu drugega stiha v prvi kitici, saj loči prirodno resničnost od pesnikove notranjosti, pa bi moralo v drugi kitici stati podpičje ob koncu tretjega verza. Tu, kjer poteka ločnica med podobo iz narave in pesnikovim čustvenim svetom, bi imelo podpičje svojo funkcionalno utemeljenost. Ne more pa imeti te utemeljenosti ob koncu drugega stiha.

Vsekakor sodi pesem po svoji skromni metaforiki, klasični kitični obliki, metrični shemi polnoštevilnega in nepopolnega peterostopnega troheja in po rimah *abccb* bolj v slovensko pesniško preteklost kot v Cankarjev literarni opus. Če ne bi poznali avtorja te dvokitičnice, bi pesem sploh uvrstili v čas po Prešernu, nekako med leta 1848 in 1881. Edino, kar pri njej do neke mere preseneča, je verzni ritem ali besedna izpolnitev metrične sheme. O tem nas prepričuje grafična ponazoritev metrične strukture in besednega ritma v prvi kitici pesmi:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — — — — — — — — — —/
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — — — — — — — — — —/
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — — — — — — — — —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — — — — — — — — —
— ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — — — — — — — — — —/

Odstopanja živega besednega toka od trohejskega metra so tako pogosta, pokrivanja resničnih in metričnih naglasov kakor tudi nasprotja med njimi tako raznolična, da lahko govorimo o dokaj sproščenem ritmu te sicer manj pomembne, v tradicionalno kitičnost in metrum še docela ujete Cankarjeve pesmi.

Končni vtis, ki ga ustvari pesem, se povsem ujema z doslej povedanim. Očitno je, da gre za tak tip poezije, pri katerem stoji pesnikov

jaz še nasproti objektivnemu svetu pojavov. Ne moremo sicer trditi, da pesem *Plavala je luna med oblaki* zaradi tega ne bi sodila v lirsko poezijo, toda struktura njenega izpovednega sveta je v tem pogledu še vedno epska. Pesnikov jaz stoji na eni, objektivno »ono« na drugi strani resničnosti. In čeprav pesnik čutno zaznava predmetnost in jo tudi izraža, je med njim in zunanjim svetom ostra ločnica. Pesniško doživetje še ni posledica medsebojnega učinkovanja osebno čustvenega in predmetno zunanjega, še veliko manj pa je seveda pesem posledica zlitja enega z drugim. Zanimivo je, da najdemo v *Erotiki* 1902 razen obravnavane izpovedi nekaj pesmi, katerih epska zasnova je še izrazitejša. Mednje sodijo pesmi *Oj ta noč milobe polna* (Helena), *Po cesti tem z gospo prelepo* (Iz lepih časov), *V bogatih kočijah se vozijo, V sanjah težkih spava mesto, O ne, ne hodi več od tukaj* in *Zunaj pod oblačnim nebom* (Dunajski večeri).

Nasprotno skrajnost Cankarjevega pesniškega ustvarjanja pa predstavljajo nekatere pesmi iz *Dunajskih večerov* in nekaj tistih lirskih izpovedi, ki jih je pesnik napisal Ani Lušinovi. Še najbolj avtentično razodeva tak način verznega oblikovanja *Večerni koncert,* ki ustreza primerjavi s pravkar opisano dvokitičnico tudi zato, ker obravnavata obe pesmi — pesem *Plavala je luna med oblaki* kajpak samo v prvi kitici — isti lirski motiv, motiv srečne ljubezni. *Večerni koncert,* ki ga je pesnik v drugi *Erotiki* brez naslova in neznatno spremenjenega uvrstil med cikel *Iz lepih časov,*[37] navajamo po najstarejši danes znani obliki:

Jaz sem Te čakal
ob poznem mraku...
In z mano so čákali
beli cvetóvi,
in tam nad vrhóvi
so tiho plákali
mehki glasóvi
oddaljenih strun...

Sence globôke
so se razdelíle,
Tvoje plašne rôke
so razgrnile
zavéso temnó...

[37] Pisma I, 1948, 454—455 (v pismu Ani Lušinovi 27. avgusta 1898). Prim. še *Erotiko* 1902, 33—34.

Kakó sva se ljubila
v poljubih vročih,
v besedah polglasnih, šepetajóčih...
Visoko na plavem polji
so vztrepetávale
srébrne zvezde,
in naokóli
so pesmi zaljubljene plávale...

Odprla se je čudovíta noč...
Tisto noč so zapeli
zmagoslavni zvonóvi;
kakó so vstajali
čudoviti glasóvi

pod zvezdámi drhtéčimi,
kakó so prihájali
bliže in bliže
s koráki šuméčimi...
Ana — Anica — ljubica moja —

To je nájina duša, Anica!
Duša nájina plava na perótih neizmernih
v teh pesmih večernih,
po neskončnem nebu,
in vsa ta čudovíta noč na okrog —
to je poezíja, to je bog,
to je nájina duša, Anica...

In luna je vstájala...
Strune so sanjale
arijo méhko
iz »Margarete«...

Že površna primerjava te pesmi s pesmijo *Plavala je luna med oblaki* nam odkriva presenetljive razločke, zakaj v vseh plasteh *Večernega koncerta* čutimo novega pesnika. In če še upoštevamo dejstvo, da je navedena pesem Ani Lušinovi nastala 16. julija 1898, komaj dobra tri leta za prej obravnavano dvokitičnico, vidimo, v katero smer in kako radikalno se je odvijal razvojni proces znotraj Cankarjeve lirske poezije.

Takoj prvi vtis, s katerim se srečamo, ko iščemo pristop k *Večernemu koncertu*, je popolnoma drugačen od dojma, ki smo ga dobili pri

prvem branju omenjene dvokitičnice. Če se nam je ta pesem v hipu zazdela pregledna in njena izpovedna vsebina enoumna, pa je prvi učinek *Večernega koncerta* manj jasen, manj prozoren.

Tak vtis nekoliko ublaži konkreten naslov pesmi, ki bralcu pomaga od zunaj graditi most do umetniške resničnosti te ljubezenske izpovedi. In čeprav v pesmi ni sledov epskih prvin, je konkretna situacija ljubezenskega dogodka le diskretno nakazana v prvi in zadnji kitici. V prvi kitici se srečamo s pesnikom, ki čaka ljubljeno dekle in rahla aluzija na večerni koncert, izražena neposredno zatem, se ponovi tudi ob koncu pesmi. Cankar je verjetno čutil, da utegne biti liričnost sorazmerno obsežne pesmi ogrožena, če ne bi ob zaključku podobno kot na začetku pesmi še enkrat tankočutno pripel čustveno močno privzdignjenega doživetja na realna tla.

Takoj na začetku pritegne pozornost bralca tudi pogosta nedokončanost, nedorečenost izpovedi. Kar na devetih mestih si je Cankar pomagal s tremi pikami, z možnostjo, po kateri so segali mnogi lirski pesniki. Ob tem ločilu se niti ne bi posebej ustavljali, če ne bi Cankar sam prav v tem času nekajkrat zapisal misli, da se kot lirik ne more do kraja izraziti. Na dveh mestih v korespondenci se ta njegova misel o nezadostnosti jezika nanaša celo neposredno na *Večerni koncert*. Prvič je o tem pisal Ani Lušinovi že 4. julija 1898 naslednje: »Spomínjam se jasno tistega prekrasnega večera, ko je bil koncert na vrtu ‚Narodnega doma'. Jaz sem bil ves izgubljen in očaran od sreče: z vrta so prihajali glasovi godbe, noč je bila jasna in luna je sijala, — ah kakó bi se jim moglo ubraníti, da bi trenotki obstali, da bi ne zbežali takó hitro! — Glej, in jaz sem hotel vlíti v verze vso opojno krasoto tistega večera, — a ko sem prečital pesem drugo jutro, zdelo se mi je, da je en sam Tvoj pógled lepši in oboževanja vrednejši, kakor vse moje poezije. Tistega, kar bi povêdal najrajši in česar je polna moja duša, ne morem izreči; kadar se čut spremení v besedo, obledí in postane hladen in nejasen.«[38] Iz navedenega odlomka je razvidno, da je Cankar prav v pesem *Večerni koncert* vložil veliko ustvarjalnega truda in da je že pred 4. julijem napisal prvo varianto te pesmi. Čez poldrugi mesec, ko je Ani Lušinovi poslal pesem v naši obliki, je ponovil spoznanje o razločku med hotenim in doseženim. »Takó je bilo tudi s pesmijo, katero si želela in ki Ti jo pošíljam danes; hotel

[38] Pisma I, 1948, 386.

sem opisati tisti krasni večer, ko je bil koncert na vrtu ‚Narodnega doma' in si prišla v park, da sem govoril s Tabo. A kako daleč je od teh verzov do resnice...«[39]

Če se povrnemo k pesmi, moramo reči, da je Cankar postavil ločilo treh pik povsod tam, kjer bi moral nekaj povedati, pa tega ni mogel storiti, ker vsebina tistega, kar naj bi izpovedal, ni bila izrazljiva. To je bila odpoved morda nečemu najglobljemu, najbolj intimnemu, morda celo kretnja nemoči, ki pa temelji in ima svojo upravičenost v bistvu liričnega.

»Opojna krasota« večernega koncerta in ljubezenskega srečanja je do dna prevzela mladega Cankarja, ki ni našel pravih besed za ta enkraten lirski navdih. Pesnik sam se je verjetno zavedal, da bi razkrojil, morda kar uničil erotično čutno čustvenost, ki ga je omamljala, če bi jo izrazil z besedami, katerih predstavna in čustvena vsebina ne bi zajela vse intenzivnosti doživetja. Zato je ostal, čeprav nerad, na nekaj mestih v pesmi pri kar najbolj preprosti, neposredni izpovedi. Stihi kot »*Kakó* sva se ljubila / v poljubih vročih,« ali »*kakó* so vstájali / čudoviti glasóvi« ali »*kakó* so prihájali / bliže in bliže / s koráki šuméčimi...« so pravzaprav bolj krik čustev kot jezikovno ustvarjalno dejanje.

V naravi stvari je, da se srečen človek ne more čutiti osamljenega. Tako je tudi v pesmi *Večerni koncert,* kjer se pesnikovo doživetje harmoničnega erotičnega čustva povezuje s snovanjem pokrajine v ubrano razpoloženje: »Jaz sem Te čakal... / in z mano so čákali / beli cvetóvi.« Med pesnikom, njegovim dekletom in prostranim stvarstvom, ki ju obdaja, ni nobenih meja, nobene razdalje: »Kakó sva se ljubila... / in naokóli / so pesmi zaljubljene plávale...« Vse, kar je bilo daleč, se je približalo, in vse majhno je dobilo neizmerne razsežnosti. Subjektivni svet duševnosti se je zlil z vesoljno brezkončnostjo: »Duša nájina plava na perótih neizmernih... / in vsa ta čudovíta noč na okrog — / to je poezíja, to je bog, / to je nájina duša, Anica.«

V takem zlitju pesnika s predmetnostjo narave in vesolja, v stanju, ki ga je že klasična teorija o literaturi označila kot »hipen vžig sveta v liričnem subjektu«,[40] pa se zabrišejo črte ločnice med predmeti in pojavi, obrisi človeka in realnega sveta se izgubijo v nejasnosti. Že pe-

[39] Prav tam, 453.

[40] Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen 1922-23, IV, 208.

snik sam — subjekt, ki se izpoveduje — je precej diskretno navzoč v svetu naše pesmi. Srečamo ga na začetku pesmi, potem za verzi »Kakó sva se ljubila...« in seveda v predzadnji kitici, kjer se v »visokoletečem« čustvenem zanosu obrača na ljubljeno dekle. Še veliko manj jasno, komaj predstavljivo pa stopa pred nas dekle. Njeno prisotnost v parku pod »zvezdámi drhtéčimi« in način njene prisotnosti je pesnik izrazil z verzi: »Tvoje plašne rôke / so razgrnile / zavéso temnó...« Taka prisotnost dekleta, čeprav iz verzov lahko sklepamo predvsem na njen nemir in boječnost, pa je v pesniku sprožila najgloblje sile duha in domišljije. Erotično srečanje mu je dvignila v doživetje popolne skladnosti, če ne kar istovetnosti z obdajajočo neskončnostjo.

Kar zadeva oblikovno stran pesmi, je očitno, da si je Cankar v tem času prizadeval modernizirati metaforiko izraza, kitično obliko, metrum in ritem verza.

Razločki v epitetonezi in metaforiki med *Večernim koncertom* in pesmimi pred letom 1898 so dobro opazni. Karakterizirajoči pridevnik »temno noč« je npr. v *Večernem koncertu* nadomestila »čudovita noč«, namesto zastarelih epitetov »svetle zvezde« ali »bleščeče zvezde« imamo zdaj »srebrne zvezde« in »zvezde drhtéče«, metaforo o duši, ki je »splavala daleč... v ljubo, tiho vas«, je pesnikova ustvarjalna domišljija izpopolnila: »duša nájina plava na perótih neizmernih«. Itd., itd. Omenjeno bodi še to, da je struktura verzov v pesmi parataktična. Zveza prirednih konstrukcij, označena v novejših literarnih teorijah kot lirska zgradba stavka, je značilna tudi za *Večerni koncert.*

Glede na to, da v obravnavani pesmi ni več klasične metrične strukture, da ni trdno določenih kitic niti verzov, da pa imamo v njej še vedno rime, bi *Večerni koncert* lahko označili kot pesnikovo približevanje prostemu ritmu. To ne preseneča, če vemo, da je Cankar sredi leta 1898 pisal celo pesmi brez ritma in rim.[41]

Bistvena zvočna prvina *Večernega koncerta* je besedni ritem, ki soizraža vsebino pesmi. Čeprav je glede na precejšnjo raznoličnost in spremenljivost iz kitice v kitico in celo iz verza v verz ritmičnost težko ujeti v neko logično spoznanje, pa se nam pri tankočutnejšem poslušanju pesmi le odkrijeta dva tipa verznega ritma.

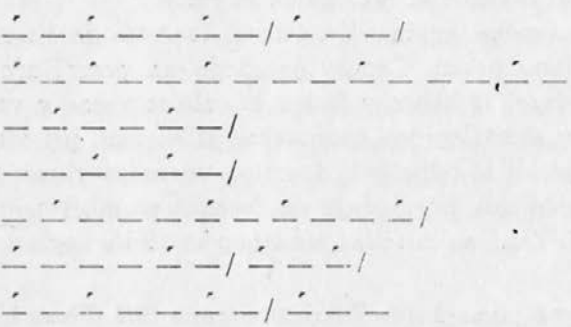
Prvi ritmični tok prevladuje na začetku pesmi, v peti in sedmi, tj. zadnji kitici. Zanj so značilni sorazmerno šibki naglasi, pretežno ali

[41] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 20. avgusta 1898 (Pisma I, 1948, 442).

skoraj izključno enakomerni premori ter stalno, naprej usmerjeno gibanje besednega toka. Grafična ponazoritev tako imenovanega »tekočega« ritma v prvi kitici bi bila naslednja:

Izražen s številom nepoudarjenih zlogov bi bil ritem takle: 2 2 1, 2 2 2 2 2 2 2 1 2 2 2 2. Kot vidimo, je samo dvakrat porušena enakomernost v časovni razdalji nenaglašenih zlogov, čeprav je res, da tudi pogosti enjambement rahlja strogo enoličnost v muziki verzov. Z zadnjim naglašenim zlogom je pesnik želel zajeziti tekoči ritem prve kitice. Verzni ritem v drugi kitici je namreč manj mehak, manj enakomerno valovit.

Izrazitejši in bolj razčlenjeni ritem začutimo razen v drugi še v tretji, četrti in zlasti v šesti kitici pesmi. Vendar je očitno, da se tudi ta ritem ob koncu druge in tretje kitice umiri in prelije v tekoči besedni tok. Najizrazitejši drugi tip ritma, imenujmo ga »zagnano nemirni« ritem, pride do veljave v četrti, predvsem pa v šesti kitici. Grafična podoba verznega ritma v tej kitici bi bila naslednja:



Izražen s številom nepoudarjenih zlogov in v tistem zaporedju v katerem si nepoudarjeni zlogi sledijo, pa je besedni ritem šeste kitice takle: 1 2 1 2 1 2 3 3 2 2 3 1 2 3 1 2 0 3 1 1 0 1 2 1 2. Pri obeh 0 je premor. Ta ritem označujejo krepkejši naglasi, daljše, bolj razčlenjene verzne enote, pestrejša in hkrati močnejša ločila, med njimi klicaj, ki tukaj pomeni stopnjevano čustvenost.

Ritmično svojevrstna je zadnja kitica, katere tekoči besedni tok se v zadnjem, četrtem zlogu poruši. Razpuščenega ritma zadnjega verza pa Cankar ni zajezil s poudarkom kot na koncu prve kitice, temveč je verz zaključil z nepoudarjenim zlogom in tremi pikami. To pomeni, da je pesnik mogel izraziti samo nekaj »opojne krasote« majskega večera v parku in da je pesem le del enkratnega doživetja, ki ga sploh ni mogoče do kraja izraziti.

Oba ritmična tokova v pesmi, tekoča in zagnano nemirna ritmika, se dopolnjujeta, vendar vzbuja tekoči besedni tok, čeprav je diskretnejši, v bralcu močnejši dojem.

Besedni ritem je seveda le eden, čeprav zelo pomemben element melodioznosti pesmi, drugi vir muzikalnosti je skrit v samem jeziku, v besedah in besednih zvezah, zlasti v zvočnosti vokalov.

V primerjavi z dvokitičnico *Plavala je luna med oblaki* seveda takoj začutimo, da imajo v pesmi, napisani Ani Lušinovi, muzikalne kvalitete veliko pomembnejšo funkcijo. Tvegano bi bilo sicer trditi, da je muzika verzov tukaj v popolnem soglasju s povedno vsebino stihov, kakor tudi to, da melodioznost besed prevladuje nad njihovim vsebinskim izrazom, ali narobe. Drži pa, da je melodična spremljava verzov neutajljivo prisotna sestavina *Večernega koncerta* in kot nosilec izpovedne vsebine pesmi tudi polna izrazne teže in moči.

Cankar se je dobro zavedal, da predstavljajo pesmi, ki jih je napisal iz erotičnega čustva do Ane Lušinove, novo stopnjo v razvoju njegove poezije. To svoje prepričanje je sporočil Ani Lušinovi 20. avgusta 1898 z naslednjimi besedami: »Moram Ti povedati, da so to povsem drugačne pesmi, kakor si jih čitala navadno. Jaz se bojím, da Ti ne bodo ugajale; najprvo sem pisal časih brez ritma in brez rim — to bi bilo čutu samó na škodo...«[42]

Za naš problem je v tej Cankarjevi izpovedi, h kateri se bomo še vrnili, pomembno zlasti dvoje. Najprej pesnikovo priznanje, da gre

[42] Prav tam.

v resnici za »povsem drugačne pesmi«, kakor jih je bila Ana Lušinova doslej vajena brati. Drugo, kar vzbuja pozornost, pa je formulacija, ki pojasnjuje to drugačnost. In pojasnjuje jo tako, da nam do neke mere odkriva vpogled v proces Cankarjevega pesniškega ustvarjanja. Trditev, da je pisal včasih pesmi »brez ritma in brez rim«, se nedvomno nanaša na pesmi Ani Lušinovi in prav tako nedvomno označuje tiste Cankarjeve pesmi, ki so brez togega metra in brez rim. Lirskih pesmi brez ritma iz tistega časa si namreč ne moremo misliti, pesmi brez metričnih shem in rim pa najdemo že pri Cankarju nekaj, in to ravno med tistimi, ki jih je napisal Ani Lušinovi.

Pesmi, napisane Ani Lušinovi, je Cankar prvotno nameraval združiti v posebni cikel in jih objaviti v *Ljubljanskem zvonu*. Tega pa ni storil zato, ker je v njih odkril nekatere pomanjkljivosti. In preden preidemo h kritičnemu razmerju, ki ga je Cankar čutil do teh pesmi v kasnem poletju 1898, si še enkrat prikličimo v zavest ugotovitve ob stilno najizrazitejši lirski izpovedi tega cikla, ob pesmi *Večerni koncert*.

Za to pesem smo rekli, da je značilno popolno zlitje pesnikovega notranjega doživljanja in čustvovanja z zunanjo predmetnostjo in vesoljem. Ker ta možnost človekove eksistence ukinja mejo med pesnikom in resničnostjo zunaj njega, so tudi konture človeškega in predmetnega sveta pojavov v pesmi močno zabrisane. Tak je eksistencialno filozofski položaj pesnika v *Večernem koncertu*. Kar zadeva jezik in obliko pesmi, pa smo podčrtali zlasti parataktično zgradbo stavkov, tekoči verzni ritem, ki prevladuje, povezavo muzikalnih kvalitet s pomensko vsebino verzov ter interpunkcijo, v kateri zavzema posebno mesto ločilo treh pik.

Vse tukaj navedene in še nekatere druge lastnosti povezuje novejša literarna teorija v poseben tip lirske poezije. Emilu Staigerju npr. predstavljajo te in take lastnosti vezane besede bistvo lirskega, pesmi, v katerih prevladuje tako pojmovani element poezije, pa so zanj čista lirika.[43] Tudi Wolfgang Kayser je označil takšen stil lirskih pesmi kot »Liedhaftes Sprechen«.[44] Skratka, gre za liriko, katere vidne predstavnike najdemo že v obdobju evropske romantike, za poezijo čustev in navdiha, ki teži za tem, da doseže nekdanjo enotnost emocionalne vsebine in melodičnosti besede. Očitno je, da sta oba lite-

[43] Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik 1951 (poglavje o lirskem).
[44] Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk 1962, 339.

rarna znanstvenika, Staiger in Kayser, opredelila kot čisto liriko tisto verzno umetnost, ki zaključuje klasično poezijo in ki predstavlja eno od izhodišč za nastanek moderne lirike v današnjem pomenu besede.

V tem pogledu in s to omejitvijo je termin »čista lirika« sprejemljiv. Vsekakor pa je čista lirika, kakor smo jo opisali in kakršno v veliki meri predstavlja *Večerni koncert*, tista smer vezane besede, ki pomeni skrajno točko v razvoju Cankarjeve lirske poezije. In pesnikova opredelitev do nje je hkrati njegova opredelitev do lirske poezije sploh. V Cankarjevih čisto lirskih pesmih leži namreč ključ, ki nam daje odgovor na vprašanje: Kje so vzroki za njegovo preusmeritev od lirske poezije k prozi in dramatiki?

Cankarjev odnos do pesmi, napisanih Ani Lušinovi, kaže širok razpon ustvarjalca v odnosu do lastnega dela, razpon, ki se navadno začenja s pretiranim, skoraj nekritičnim navdušenjem nad pravkar doseženim in konča z zanikanjem ustvarjenega, z novimi načrti in iskanji. Natanko tak je bil tudi Cankarjev odnos do pesmi Ani Lušinovi.

V času, ko je Cankar pisal te pesmi, je še videl v njih svoj največji literarni uspeh. Ni bil samo prepričan, da pesmi »presegajo daleč vse«, kar je doslej napisal,[45] čutil se je celo prvega med tedanjimi pesniki. Zapisal je, da je šele Ana Lušinova napravila iz njega pesnika, in zdaj si upa »pisati verze, kakoršnih ni pisal še nikdar nihče drugi«.[46] Iz navedenega in iz druge njegove korespondence vidimo, kako zelo je Cankar v tem času še vezal predstavo o svojih pesmih na erotično čustvo do Ane Lušinove. Lahko bi celo rekli, da je velika ljubezen do Ane dajala njegovim pesmim umetniško kvaliteto in pomen. Toda že v avgustu tl. so se pojavili prvi dvomi. Iz pisma Ani Lušinovi 4. avgusta je razvidno, da so se mu zdele tri izmed pesmi, ki jih je pod naslovom *Sentimentalen album* nameraval objaviti v *Ljubljanskem zvonu*, »preslabe«, zato jih je zamenjal.[47] Še 20. avgusta je upal, da bo omenjeni cikel pesmi zares izšel v reviji, čeprav je zdaj dvomil tudi v komunikativnost lirskih izpovedi. Bal se je namreč, da Ani Lušinovi pesmi ne bodo všeč, zlasti ker je poskušal modernizirati njihovo metrično strukturo in rime.[48] V začetku naslednjega

[45] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 9. julija 1898 (Pisma I, 1948, 390).
[46] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi okrog 16. julija 1898 (Pisma I, 1948, 400).
[47] Pisma I, 1948, 425.
[48] Prav tam, 442.

meseca pa je Anine verze že v nekem smislu razvrednotil, ko jih je označil kot »zaljubljene«, »sentimentalne« pesmi z negativnim predznakom, medtem ko je sebe imenoval človeka, ki s pesnjenjem »pada in se izgublja«.[49] Konec septembra je Cankar pojasnil v pismu Ani Lušinovi, zakaj njej napisanih pesmi ni dovolil objaviti v *Ljubljanskem zvonu.* Zaradi »dveh ali treh verzov«, ki mu niso bili všeč, o katerih pa »bi živa duša ne slutila, da so slabši od druzih...«[50] Tako se je Cankar v nekaj tednih ohladil do pesmi iz *Sentimentalnega albuma,* čeprav je treba reči, da je te verze še vedno cenil višje od *Erotike,* ki je tedaj čakala na objavo.

Kaj je Cankarja motilo pri pesmih, ki jih je najprej koval v oblake, neposredno zatem pa je moral ob njih spoznati, da njegova literarna nadarjenost ni lirska poezija, temveč druge vrste besedna umetnost?

Predvsem kaže podčrtati dejstvo, da je Cankar že v tem času pripisoval literarni umetnosti pomembno socialno funkcijo. Komunikativna odprtost je bila zanj ena najvidnejših lastnosti besedne umetnosti, čeprav se je zavedal, da moč sporočanja ne more biti pri vseh umetninah in pri vseh literarnih zvrsteh enaka. Pri lirski poeziji je npr. predpostavljal, da je njena govorica manj jasna, manj neposredna. To misel čutimo tudi za formulacijo v pismu Ani Lušinovi 25. julija t. l. Glasi se: »Zakaj moje sanje so takó čudovite in nejasne, da se jih časih celó v verzih bojím izreči, ker se mi zdi, da jih razumem samó jaz.«[51] Kvečjemu verzi torej lahko izrazijo »čudovite in nejasne« sanje, dasi se je Cankar tudi pri »nejasnih« lirskih pesmih spraševal, koliko so še komunikativne, koliko še govorijo iz srca v srce.

In ko že govorimo o inkomenzurabilnosti lirskih snovi in motivov, moramo upoštevati še neko Cankarjevo trditev. Ko je pesnik 9. avgusta 1898 pisal iz Pulja Ani Lušinovi v Ljubljano, ji je med drugim zaupal naslednjo misel: »Meni je simpatično vse, kar je neizmerno in skrivnostno, — morje, — večerno nebó s svojimi trepetajočimi zvezdami, — temni šumeči gozdovi, — vse to so samó slike večnosti in ljubezni.«[52] Zadnji stavek v citatu sicer navaja literarnega zgodo-

[49] Cankarjevo pismo Josipu Regaliju 3. septembra 1898 (Pisma I, 1948, 361).

[50] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 26. septembra 1898 (Pisma I, 1948, 492).

[51] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 25. julija 1898 (Pisma I, 1948, 408).

[52] Pisma I, 1948, 429.

vinarja k temu, naj bi iz povedanega izluščil predvsem tista spoznanja o Cankarju, ki zadevajo njegovo filozofsko razmerje do sveta in življenja. Pesnik namreč v tem času pogosto govori o tem, da je zunanji svet samo »simbol večnih idej«,[53] itd. Tak odnos do citata je vsekakor globoko upravičen, ni pa edino obvezen, saj je Cankar posebej naglasil, da so poetična razpoloženja v naravi in vesolju »samó slike večnosti in *ljubezni*«. Nedvomno je mislil, ko je v navedenem pismu Ani Lušinovi zapisal izraz *ljubezen*, na erotično čustvo. In če so upesnitve vredne, »neizmerne in skrivnostne« situacije v pokrajini tudi prispodoba erotike, potem ne skriva pesnikov stik z naravo in vesoljem v sebi le filozofsko miselne vsebine, temveč je to, kar je zapisano v navedenem pismu, tudi rezultat Cankarjevega lirskega navdiha.

In če smo Cankarjevo lirsko poezijo že nekajkrat označili kot poezijo navdiha, želimo s tem podčrtati, da njegova poezija, tudi tista, ki smo jo imenovali čista lirika, še ni bila moderna v današnjem pomenu besede. V Cankarjevih verzih se muzikaličnost še ni ločila od pomenske vsebine besed, jezikovna magija še ni prevladala nad smiselno voluminoznostjo izrazov, svobodna asociativna govorica ne nad klasično urejenim, dasi čustveno strukturiranim stavkom.

Zdaj ko smo opredelili bistvene značilnosti Cankarjeve lirske poezije in rekonstruirali pesnikovo odmikanje od lastnih verzov, smo pred tem, da odgovorimo na poglavitno, v začetku razprave zastavljeno vprašanje. Dilemo, kakšna naj bo zunanja oblika Cankarjeve literature, so namreč ustvarila in obenem razrešila naslednja protislovja:

Hkrati ko je Cankar pisal Ani Lušinovi čisto lirske pesmi, katerih erotična vsebina so bile njegove »čudovite in nejasne« sanje, hkrati ko je izjavljal, da mu je simpatično vse »skrivnostno« in »neizmerno«, je bila aktivna tudi nasprotna stran njegove zapletene, notranje večsmerne osebnosti. Cankar se je v tem času označeval za človeka, ki mu je lastno »nágnjenje do trdnih korakov in jasnih očij«,[54] prebiral je različne filozofe, med drugim Spinozo, ki se mu je zdel »takó jasen, takó konsekventen in kljub svojemu realizmu mirno idealen človek.«[55]

---

[53] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 23. julija 1898 (Pisma I, 1948, 408).

[54] Cankarjevo pismo Župančiču 21. avgusta 1898 (Pisma I, 1948, 267).

[55] Prav tam. Tu nehote pomislimo na novejše interpretacije Spinoze, ki naglašajo popolno racionalnost njegove religioznosti in skrajno intelektualnost njegove mistike (Radmila Šajković v knjigi Baruch de Spinoza, Etika 1963, 82).

predvsem pa je kot samostojen mislec tehtal »najtežja vprašanja«, težil za tem, da bi razvozlal »vse skrivnosti« bivanja in se dokopal do »zadnjih vzrokov življenja«.[56] Razumljivo je po vsem tem, če pesnika, ki se je tako na široko odpiral individualnemu iskanju resnice o življenju, ni mogla zadovoljiti čista lirika. Ni ga mogla zadovoljiti poezija čustev in navdiha, ki je že po naravi izključevala iz območja svojega izraznega radija spoznavnost človeka in njegovo racionalno zavest. To je bil prvi konflikt v Cankarju, ki ga je pesnik razrešil tako, da se je odpovedal lirski poeziji.

Drugi razlog, ki je nasprotoval čisti liriki, pa je prihajal še iz dosti širšega območja kritike in ugovorov.

V istem času, ko je Cankar občudoval Župančičeve »opojne« verze, se je sam že vračal k Prešernu in Heineju. V imenu »jednostavne« poezije[57] je nastopil proti tistim besednim ustvarjalcem, ki »vidijo ‚dušo' in tragedijo v vsakem, na videz najneznatnejšem prizoru« in ki spričo »trepetajočih nijans« ne opazijo »surove celote«. Tako se je Cankar zavzel za klasično estetsko umetniško načelo, ki naj bi ga besedni umetnik upošteval, za »celoto« pojavov, in s tega stališča je kritiziral enosmerno poezijo »forsirane in časih celo afektirane občutnosti«.[58] Razumljivo je, da lepotni normi »celote« lahko zadosti le tisti, ki se ves odpre življenjski resničnosti. Lirska poezija, kakršno smo kot skrajno točko razvoja odkrili pri Cankarju leta 1898, pa seveda ni mogla biti primeren instrument za odprto in nereducirano ustvarjalno osebnost. Torej ni bila objektivna tematika tista, ki naj bi narekovala izbor literarnih zvrsti pri Cankarju, kot so nekteri mislili, marveč pesnikov odnos do tematike, njegovo kompleksno, čeprav protislovno in ambivalentno razmerje do literarne snovi.

Seveda je vse tisto, kar je Cankar želel, a ni mogel izraziti v lirski poeziji, oblikoval v drugih literarnih zvrsteh. Preusmeritev, ki se je

---

[56] Cankarjevo pismo Ani Lušinovi 25. julija 1898 (Pisma I, 1948, 408).

[57] Cankarjevo pismo Josipu Regaliju 3. septembra 1898 (Pisma I, 1948, 362). V novi *Erotiki* najdemo več takih »jednostavnih« pesmi, ki ne predstavljajo niti nadaljevanja niti obnavljanja »čisto lirske« faze Cankarjevega pesniškega razvoja. Mednje sodijo *Šla si mimo mojega življenja, Na mojo pot ne trosi rož dišečih, Oblatil sem ljubezen tvojo čisto* in druge pesmi, ki so nastale potem, ko se je umirila Cankarjeva erotična zanesenost do Ane Lušinove.

[58] Cankarjevo pismo Župančiču 21. avgusta 1898 (Pisma I, 1948, 367).

v tem območju dovršila pri njem načelno že sredi leta 1898, v ustvarjalni praksi pa nekoliko pozneje, zadeva torej le zunanjo obliko literarne umetnosti, njeno posodo. Cankar je razen v nekaj izjemah sicer opustil lirsko poezijo, ni pa ukinil liričnosti svojega umetniškega talenta. Kot ena najvidnejših konstitutivnih prvin je liričnost postala in ostala močno prisotna v njegovi prozi in dramatiki.

THE PROBLEM OF CANKAR'S LYRICAL POETRY

Ivan Cankar (1876—1918) began his literary career as a poet, story writer and dramatist. But he stopped writing poems comparatively early and he created his greatest works of art in prose and drama. The author of the present study put himself a question where there were the reasons for this reorientation in different literary genres and he tried to grive a different explanation to the ones that have been given until now.

On the basis of Cankar's correspondence the author ascertained that Cankar had made his principal decision with regard to the literary genres already in August 1898. Before he made his public appearance as a poet with his first collection of poems called *Erotika* in 1899, he realized that lyrical poetry was not his proper medium of expression but that they were prose and drama. Cankar's principal decision for prose and drama corresponded in time with his most modern poems, which could be defined as pure lyrical poetry according to Emil Staiger's views on poetics. In Cankar's completely lyrical poems dating from 1898 there is then the key to the solution of the central question that has been stated at the beginning of our study.

Cankar could not be satisfied with mainly pure lyrical poetry, the lyricism of feeling and inspiration, because this kind of poetry excluded from its sphere of expression the rational consciousness of man and his possibility of recognition, while Cankar was beginning to be widely open to the individual search for truth about life and its meaning.

At the same time Cankar as an artist made every endeavour to express the wholeness of phenomena. He could, of course, satisfy the demands of this aesthetic norm, only if he completely opened himself to the reality of life. It is understandable that pure lyrical poetry could not be an appropriate instrument for a creative personality opened so much as Cankar had been. Then it was not the objective themes that had dictated to Cankar the choice of literary genres, as it has been supposed by some critics, but the poet's attitude to these themes, his complex although ambivalent relation to literary subject-matter.

Everything what Cankar wished to but could not express in lyrical poetry, he expressed in other literary genres. The reorientation which in principle took place in this sphere already during the middle of the year 1898, but in Cankar's creative practice a few years later, is therefore concerned only with the external form of literary art, with its mould. Cankar abandoned the field of lyrical poetry but with a few exceptions, although he did not supress the lyricism of his artistic gift. Lyricism became and remained impressively present in his prose works and plays, as one of their most obvious constituent elements.

Milko Matičetov

PREGLED USTNEGA SLOVSTVA SLOVENCEV V REZIJI (ITALIJA)

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Dva slovanska popotnika, J. Potocki in A. Pišelý, sta ob prehodu iz 18. v 19. stoletje po čudnem naključju vsak zase obiskala daleč na zahod pomaknjeno in s treh strani zaprto dolino Rezije, kjer živi starinsko narečje slovenskega jezika. Z objavo njunih jezikovnih zapiskov sta J. Dobrovský[1] in J. Kopitar[2] opozorila učeni svet na to osamljeno vejico slovenskega narodnega debla. Spomladi 1841 sta iz dotlej še nedotaknjene rezijanske folklorne zakladnice zajela nekaj vzorcev Ismail Sreznevskij[3] in Stanko Vraz.[4] Temelj raziskovanju folklore Rezijanov pa je v sedemdesetih letih položil Jan Baudouin de Courtenay. Gradivo, ki ga je zbral avgusta 1873, je že več ko devetdeset let izhodišče vsem, ki se kakorkoli zanimajo za Rezijo. Baudouin de Courtenayevo folklorno blago je na njegovo izrečno prošnjo v osemdesetih letih (1883 in 1887) dopolnila predvsem z glasbenimi zapisi Ella von Schultz-Adajewski. Kar je bilo za njima do nedavnega nabrano, so le bolj ali manj priložnostni paberki. Njun skupni delež,

---

[1] J. Dobrovský, *Ueber die Slawen im Thale Resia.* Slawin. Prag 1806, 120—128.

[2] J. Kopitar, *Die Slaven im Thale Resia.* »Vaterländische Blätter« IX (1816) št. 31, 176—180.

[3] I. I. Sreznevskij, *Zpráwa o Rezijanech.* »Časopis Českého Museum« 15 (1841) 341—4; *Rezijane.* »Moskvitjanin« 1844, V, 207—215. (Sam teh dveh spisov nisem imel v rokah.)

[4] M. Matičetov, *»Pěsme Rezianske« Stanka Vraza (1841).* Slovenski etnograf 16—17 (1963—1964), 203—215.

ki v izdaji iz 1895[5] pomeni organsko celoto, je ostal nedosežen vse do šestdesetih let našega stoletja.

Zapisi J. Baudouin de Courtenaya so s filološkega stališča vzorni in zgodovina slovenske folkloristike jim v tistem času ne bi mogla dati ob stran kaj enakega.[6] Študija »Rezja i Rezjane« (1876) prinaša med drugim tudi prvi — do danes edini — pregled rezijanskega ustnega slovstva.[7] Marsikomu je le-ta bil dragocen kažipot, nanj se je po potrebi skliceval J. Polívka,[8] za svojo rabo so si ga prevedli in priredili tudi Italijani,[9] v nečem pa je bil poljski lingvist vendarle prenagel: v sodbah, ki zadevajo nabrano in nenabrano rezijansko folklorno gradivo. V mislih imam kategorične trditve take vrste: »Rezjanskija skazki ne predstavljajut ničego osobennago«; lovske pripovedi »ne predstavljajut ničego interesnago«; v dveh daljših svetniških zgodbah ni »ničego originaľnago«; »pesni Rezjan po boľšej časti bezsoderžatel'ny i, točno tak že kak i ih skazki, ne predstavljajut ničego osobennago«... Če tisti, ki gradivo najbolje pozna, v isti sapi, ko ga predstavlja javnosti, sam pravi o njem, da ne pomeni »nič posebnega«, potem je res težko pričakovati, da bi se še kdo ogrel za zbiranje. Omenjene nespodbudne trditve so torej lahko vsaj deloma krive, da Baudouin de Courtenayevo folklorno delo v Reziji tako dolgo ni našlo nadaljevavcev.

Ob svojem prvem poskusu, da bi spoznal trenutno stanje rezijanske folklore, sem leta 1940 pred južnimi vrati Rezije, v Teru, med ženicami iz Učje nepričakovano našel lepo ohranjeno pripovedno pe-

---

[5] *Materialy dlja južnoslovjanskoj dialektologii i etnografii* I. Rezjanskie teksty sobral v 1872, 1873 i 1877 gg., uporjadočil i perevel J. A. Baudouin de Courtenay. S priloženijami Elli von Schultz-Adajewskoj. Sanktpeterburg 1895. (Odslej bom rabil kratico: *Materialy.*)

[6] Približuje se mu nemara le Matija Valjavec.

[7] J. Baudouin de Courtenay, *Rezja i Rezjane.* »Slavjanskij Sbornik« III (1876), 223—371. (Odslej bom za to rabil kratico: *Rezja.*) Pregled ustnega slovstva Rezijanov je na str. 298—315, nekaj podatkov pa je tudi še zunaj tega okvira: str. 316—7, 341, 365—6.

[8] J. Bolte — G. Polívka, *Anmerkungen zu den KHM der Brüder Grimm* I—III. Leipzig 1913—1918.

[9] Videnska »Biblioteca Comunale« hrani rokopisni italijanski prevod celotne študije, kot mi je povedal rajni upravnik G. B. Corgnali. Samo delno je snov izrabljena v brošurici G. Loschi, *Resia — paese, abitanti, parlate. Saggi di letteratura popolare.* Udine 1898.

sem o »Godcu pred peklom«.[10] V Baudouin de Courtenayevem pregledu pripovedna pesem ni omenjena niti kot vrsta, čeprav sem med njegovim objavljenim gradivom našel prozni odlomek rezijanske Lepe Vide.[11] To je kajpada podžigalo mojo radovednost, vendar zbiranje zaradi vojske ni bilo več mogoče. Pogoji za široko zasnovano in načrtno zbiralno akcijo so dozoreli šele v povojnem strpnem ozračju »odprtih meja«. V domenku in z aktivnim sodelovanjem etnomuzikološkega centra iz Rima (Centro Nazionale Italiano Studi di Musica Popolare)[12] smo slovenski folkloristi začeli leta 1962 obsežna terenska raziskovanja v Reziji.[13] V središču naše pozornosti so na eni strani ljudska pesem, ples in instrumentalna glasba, na drugi strani pripovedno izročilo v prozi, pregovori in uganke, verovanja, predstavni svet ipd. Z glasbenimi problemi, ki se porajajo ob nabranem gradivu, se posebej spoprijemlje referat tovariša dr. Voduška. Sam pa bi rad dal skromen prerez skozi današnjo literarno folkloro Rezijanov in pri tem načel nekaj vprašanj v zvezi s tekstno, oblikovno vsebinsko platjo gradiva, ki je doslej prišlo v naše arhive. Od maja 1962 do septembra 1967 se je nabralo na magnetofonskem traku nad 400 pesmi, ok. sto instrumentalnih zapisov in malone 2000 pripovedi raznih vrst. Čeprav še ni konec zbiranja, saj niso bile enakomerno obdelane vse vasi in zaselki, je vendarle danes že mogoč nov pregled ustnega slovstva Rezijanov, kot dopolnitev Baudouin de Courtenayevega pregleda iz leta 1876.

---

[10] M. Matičetov, *Rezijanska pripovedna pesem.* Etnolog 17 (1944) 26—33.

[11] Gl. *Materialy* 1203: Sinnlose Erzählung.

[12] Asistent tega centra Diego Carpitella je z ameriškim etnomuzikologom Alanom Lomaxom mimogrede obiskal Rezijo že 1955 (gl. M. Matičetov, *Rezijanske ljudske pesmi na ploščah.* Slov. etnograf 14, 1961, 194), leta 1962 pa je tja prišel sam vodja centra, prof. Giorgio Nataletti. Za tehnično pomoč mu je bil leta 1962 dodeljen Italo Teja iz Trsta; leta 1963, ko je bil sam zadržan in se ni mogel udeležiti skupnega terenskega dela, nam je poslal tonskega tehnika Radia Trst Maria Bradaschio. Prvi popis sadov tega skupnega dela je G. Nataletti objavil v poročilu svojega centra: *Catalogo sommario delle registrazioni 1948—1962.* Roma 1963, str. 222—225.

[13] Prvi glas o tem v tisku: V. Vodušek, *Pomembna odkritja v Reziji.* »Delo« 4/156, 6. 6. 1962. S slovenske strani so bili pri delu v Reziji doslej udeleženi: Uroš Krek, Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Mirko Ramovš, Julijan Strajner, Marija Šuštar in Valens Vodušek. Poljudno poročilo o delu v juniju 1963 je objavila Z. Kumer, *O učjarski fešti sv. Santantonišiča in še kaj iz Rezije.* Glasnik SED 3 (1963) 7, 9.

Pesem

Kar so nordijcem otoki Färöe za študij starodavne balade, ki je na evropski celini zamrla, to je nam Rezija za spoznavanje avtentične *pripovedne* pesmi. Skoraj poldrugo stoletje starim besedilom, ki so prišla do nas iz Rudeževe ali Smoletove zbirke, ne da bi vedeli, kako so jih peli, smo našli žive variante, ki so nam jih rezijanske pevke po vseh predpisih zapele. Do danes smo v Reziji odkrili péte variante tehle slovenskih pripovednih pesmi: Kralj Matjaž v turški ječi[14] (Štrekelj 9—10), Godec pred peklom (64—66), Lepa Vida (73—75), Zaljubljen mladenič (112—113), Sv. Anton pred peklom (415), Ptičica pestrna (430), Jezus brez žlahte (6417—6430). V verzih, vendar za zdaj le recitirani, sta prišli na dan: Iz groba rastoči cvetlici se združita (726—747), Šentjanževa maša (6591—6596). Potem so se v Reziji ohranile, čeprav samo v obliki prozne pripovedi, nekatere snovi, ki jih poznamo tudi v verzih pri Štreklju: Deklica vojak (53 sl.), Mrtvec pride po ljubico [»Lenora«] (61—63), Otrokova duša se pokori (371—373), Sv. Andrej drugič rojen (582), Sv. Lukež [rez. Matija] ubije očeta in mater (608), Lakoma krčmarica (616—622). Skoraj vse pripovedne pesmi so sporočene v več tekstnih variantah, včasih tudi z različnimi napevi. Petje teh pesmi je moralo biti nekoč zelo priljubljeno, če so na eno izmed njih celo zložili parodijo:

Sveti Sintiláwdić
e šow po ne potyce,
e sritow dvi šćeryce,
te šlo tej dvi lesyce...

V pesmi o godcu *Lávodiću* (Davidu) imamo lep primer epskega pretiravanja: je tako jokal, vsi dolovi so bili polni vode, celo brvi je odnašalo! Pripovedna pesem nikakor ni splošna last, poznajo jo le redki posamezniki. Kaj bi jo moglo zadržati pred zatonom, ne vem.

Pogostejše, vsakomur dobro znane in splošno priljubljene so *lirične*, šaljive in podobne pesmi. Tudi povprečen Rezijan jih ima na zalogi precejšnje število. Navadno so kratke: doživljaj, misel, prispo-

[14] M. Matičetov, »*Línčica Turkínčica*«. Pubblicazione per nozze Micelli-Longhino. Udine 1966. Objavljena je ena izmed petih dotlej znanih rezijanskih variant; še dve sta prišli na dan kasneje.

doba, želo je izraženo v nekaj vrsticah. Zaradi zgoščenosti, ustaljenih stilnih prijemov in drzne metaforike je rezijansko pesem večkrat težko razumeti, to pa še ne pomeni, da bi bila »brez vsebine« (*Rezja* 311). Improvizatorski dar Rezijanov je lepo podčrtal že Baudouin de Courtenay (*Rezja* 313—4). Dostikrat pa je nemogoče potegniti ločnico med upesnjenim enkratnim doživetjem in med tradicionalnim motivom. Marsikateri pevec je prepričan, da poje lastno pesem, pa je le spretno kombiniral od izročila dane verze ali situacije in morda le z malenkostnimi premenami ali celo brez njih dobil, kar je želel. Ko se človek malo vživi v rezijansko pesem, ima ne enkrat občutek, da stoji ob zibeli ljudske lirike. Prenekateri starejši Rezijan ali Rezijanka sta kdaj zložila kako pesem in to se še zmerom ve, še zmerom so tu »priče«, ki potrjujejo, da je ta in ta zložil to in to *wýžico* (pesmico) ob ti in ti priložnosti! Na primer (imena tu opuščam):

Ob pogledu na pokopališče v dolini se je dekle v planini spomnila svojega ljubega, ki ga je odnesel plaz, in mu zapela ... Ko je mladenič zapustil dekle, so ji zapeli, da *lipi mej to spólznulo* ... Dekle je zvedela, da jo v vasi obrekujejo, pa se je javno branila očitkov — s pesmijo ... Posebno pesem so zložili dekletu, ki je iskala samo edinca, da bi se ji nikoli ne bilo treba ločiti od njega (edinci niso šli na vojsko) ... Mladenič je na plesu z vižo razglasil veselo novico, da bo moral svoji izvoljenki kmalu pripraviti *zibílico* ... Neki Biján je bil zaradi ponarejanja denarja obsojen na dosmrtno ječo. Dva avstrijska žandarja sta ga vodila v Lepoglavo na Hrvaškem. Ob poti je zagledal rojake brusače in zaprosil, da bi z njimi spregovoril. Žandarja mu nista dovolila. »Kaj pa zapeti domačo pesmico, bi smel?« — »To že!« sta rekla. In je zapel:

»Lipéj moje kopárine,
ǧaké vi greta na domow,
da soludéjta mater mô,
ke je na bowa vydla več!«

Mimo pevcev in pevk, ki so že rajni, tako da živijo le njihove pesmi, »arhivirane« v ljudskem spominu, pa v Reziji danes poznamo nekaj oseb, ki imajo celo pesniške ambicije, naj bojo še tako skromne. Mešetar Angelo Lega z Gozda daje duška svoji osebni žalosti ob nesrečah, ki so ga zadele v življenju. Pastir samotar Roberto Palà iz Osojan toži nad begom od lepe gorske narave, opuščanjem planin in

uničevanjem divjadi. Brusač Táliko Brida s Solbice najrajši kot šaljiv kronist spremlja vaške dogodke, dobrodušno zabavlja čez staro in mlado, svoje stvaritve pa »objavlja« tako, da jih doma pove v mikrofon, njegov sin pa potem v nedeljo po maši pred cerkvijo pusti teči magnetofon... Nehote ti pridejo na misel rimski poetje, ki so obešali svoje satire na Pasquinovo soho, in florentinski obrtnik (če se ne motim čevljar), ki se je pred svojo delavnico v verzih norčeval iz someščanov. Kljub določenemu tehničnemu napredku stojimo v bistvu pred precej podobnimi pojavi.

Tudi *nabožnih* ljudskih pesmi je v Reziji nekaj. Božično, trikraljevsko in še katero so nam zapeli, celo v zboru. Potem pa je tu vrsta molitvic, večernih ali jutranjih, iz rodu »zlatih očenašev« ipd. Ljudje jih recitirajo, najrajši bi rekel »drdrajo«, ne da bi jih dobro razumeli, vendar spoštljivo, ker so jih pač slišali od matere ali od »babe«. Štejejo jih skoraj za nekaj obrednega, kar se ne sme opustiti brez nevarnosti za dušo in za telo. Prav gotovo niso nastale po letu 1873, čeprav je Baudouin de Courtenay takrat menil, da jih ni (*Rezja* 313). Pesem o sodnem dnevu, katere dve vrstici sta mu prišli na uho (mi smo našli celo), pa sodi pravzaprav že v drugačno kategorijo. To so cerkvene pesmi — po rez. rokopisu iz leta 1797 »*suvete canzonete*« — ki imajo svoje avtorje iz vrst domačih duhovnikov (npr. Žwan Micelli z Njive, 1730—1814).[15] Samo zaradi izjemnih okoliščin v Reziji so se na določeni stopnji razvoja znašle na isti ravni kot prave ljudske pesmi, to je prepuščene izključno ljubezni in spominu vaških pevk, vestalk izročila (navadno istih, ki so nam obvarovale tudi stare pripovedne pesmi).

Obredne pesmi spravljamo vse pod eno streho, vendar so kaj raznorodne. Našli smo nekaj prisrčnih uspavank. Otroci imajo posebne pesmice, ko majejo piščalko, ko vabijo polža, naj pokaže roge, ali božjo kravico (pikapolonco), naj ugane, kje je doma ljubi.[15a] Svatovsko pesmico, ki jo je Vraz zapisal 1841,[16] smo tudi mi v letih

[15] M. Matičetov, *Scritti resiani*. »Ricerche slavistiche« 12 (1964), 123—144.

[15a] Tudi oče. B. de C. — *Materialy* 707 — prinaša tako formulo z Njive, s pripombo, da je to nekakšna uganka. V resnici gre za vedeževanje iz leta žuželke.

[16] Ena varianta s Solbice je objavljena v prigodni brošuri »*Linčica Turkinčica*« (gl. op. 14) na 3. strani ovitka.

1962—67 slišali peti večkrat. Pričevanja o jokanju so nam dali pripadniki rodu, ki je to navado že opustil, vendar jo ima živo v spominu.

»Ojme, me stanúglice!«

Tako so v Osojah baje objokovali otročiča, ki je umrl, ne da bi se razvil, torej še kot *stanúglica* (menek). Stara navada je počasi slabela in bila vedno bolj podvržena zasmehovanju. Resnično ali mogoče jokanje je karikirano:

»Wojme, me Päskice,
ke na je pila us fläjšice
anu ištës to ni pomäẓalu!« (Njiva)

Koledovanje, ki se bolj in bolj omejuje na navadno pobiranje darov, je bilo v prejšnjih časih zmerom združeno z voščili in dobrimi željami za

no prave lëto,
no zdrave lëto,
no mlade lëto,
no boate lëto,
no kosmate lëto — balamón.[17]

V Bili so koledniki imeli spet drugačno formulo:

Kristu, nüna, na koledo,
ma baba grdo gleda...

Pust od nekdaj spremljajo posebne pesmice, npr.:

Da püst e nör, pa o si nör,
nu sewa öba nörina... (Osojane)

ali:

Da plešta, plešta, maškire,
ni filija ni wašaga... (Bila in drugod)

— podobno kot ima tudi rez. instrumentalna glasba nalašč in samo za to priložnost svojo wyžo: *to medvëdawo.*

[17] *Balamón:* temna formula, ki zveni nekam po romansko, vendar se mi je doslej ni posrečilo razrešiti. Tudi na Solbici, kjer je v navadi, ne vejo, kaj naj bi to pomenilo. (Glej še op. 48.)

Zagovarjanje bolezni pri ljudeh in živalih je kot pomožno sredstvo (ko že vse odpove ali preden se zatečejo k drugim pripomočkom) danes v živi rabi le redkokje. Zagovor proti gadjemu strupu — *te za kačo* — so mi povedali trikrat (v Učji in v Bili), po enkrat pa sem našel besede za *árvor* (?), za *ogónj*, za *ta hüdi mozórv* (Učjá). Zagovori so včasih zelo kratki, kot npr. tale osojski proti ječmenu na očeh:

Čö
rizváli se itö!

V Učji — tako sem slišal že 1940 — so menda poznali tudi nekakšne »preventivne« zagovore, npr. da bi obvarovali kokoši pred *brúnico* (podlasico).[18] Proti naravnim močem so se skušali zavarovati s pomočjo krščanskih svetnikov in svetnic. Med obrambnimi formulami te vrste je najbolj znana tista ob bliskanju in grmenju, naslovljena na sv. Bárbulo, ki naj varuje *mir* (zidovje) in *krst* (ljudi) *por to sveto strijico.* Posebej pa velja omeniti dve sólbaški formuli: proti viharju, vetru —

»Sveti Sinkóšteršić,[19]
dejte viter w jamo!«

in proti oblakom:

»Biži, biži, öblek!
Pojte, pojte, súnčace!«[20]

Otroške pesmice so kratke besedne igre, brez globlje vsebine. Z rimo, asonanco, ritmom ipd. skušajo doseči besedno ugodje in odziv,

[18] To omenjam z željo, da bi se komu drugemu posrečilo najti, kar jaz že dolgo zastonj iščem.

[19] Po najnovejših informacijah (marca 1968) so se temu čudnemu svetniku priporočali tudi zvečer po rožnem vencu: »*Patanúšter za svetaya Klóštrina*« (Osojane). V Bili pa naj bi bil za veter skrbel »sveti san *Zbandónčić*«.

[20] To so mi povedali, ko sem spraševal, ali ne poznajo morda tudi v Reziji kaj podobnega terskemu zagovoru »*Bježi bježi mahla...*« (gl. M. Matičetov, *Uno scongiuro sloveno contro la nebbia e i suoi corrispondenti svizzeri.* »Alpes Orientales« 3, Basel 1961, 160—163).

pač po starostnih stopnjah poslušavcev. Nekaj odlomkov za zgled:

To re, to re — ore po Lóo...

Ti di, ti di, — ko baj na di...

Tik tik — ore na Bri
je na valyka, rüsa jid... (Vse troje Solbica)

To lye, to lae
tow Barćinen patóce. (Osojane)

Nespodobnih pesmi Baudouin de Courtenay v Reziji ni slišal niti enkrat, zato je skoraj pripravljen zagotoviti, da jih ni (*Rezja* 313). Resnici na ljubo ta rubrika tudi v Reziji ni čisto prazna. Lani umrli pevec, od katerega smo 1962 prvič slišali nekaj verzov Lepe Vide, je imel v svojem repertoarju marsikatero dvoumno pesmico, ki jo je z užitkom pel zlasti takrat, ko je bil v rožicah. Predlanskim o pustu so vzdignile pesem o *»kósiću«*, ki *»mu plažá zavëtrno«*, same resne, priletne ženske, brez zgražanja kogarkoli, brez pohujšanja.

Rezijansko petje je pogosto združeno z instrumentalno glasbo in s plesom. Rezijan je rojen pevec in plesavec. Ko *»vočüti cýtiro«* (ne samo zasliši, ampak začuti glas gosli), pusti vse in gre za tem magnetom. Za igranje sem poleg navadne izpeljanke *citirét* (cýtira) slišal tudi izraz *zvonët*. Nekateri *citirávci* (godci) iz preteklosti so še zmerom v časti. O Diváji iz Bile pravijo npr., da

Ta citira Divájina
wso bisko ves na frájila (veselila),

o Hudičánu s Sólbice pa še bolj slikovito:

Krok će zábet krokanje,
ma Udičána wýža ne!

Za sklep razdelka o pesmih se mi zdi kot naročena izjava človeka iz starejšega rodu: *»Mladínci ni ne vomijo po nínin lengáču pët«* (Mladi ne znajo peti v nobenem jeziku). V tem stavku so na kratko obsežena vsa mogoča opažanja v zvezi s pesmijo včeraj in danes: Poprej se je pelo več; pelo se je samo po rezijansko; zdaj pojejo tudi italijanske in furlanske pesmi; nobenih pa ne pojejo več z dušo, kot nekoč stari...

Pregovori in uganke

Pregovori in uganke so vrsta na prehodu med pesmijo in prozo. Oblikovno bi jih mogli dostikrat prištevati k pesmim, njihove vsebinske značilnosti pa nas silijo, da jih obravnavamo posebej.

Poznamo *pregovore*, ki so taki kot pesmice. Na primer:

To lehko delet ospodén,
ba bylo žyto za te w mlen.

(Lahko je gospodariti, če je vsega zadosti). Sentence: *Uka wpáma, uk pryde* (Ti o volku, volk iz gozda); — *Lesýca predíwa dlako, ma výciha ne;* — *Nawada je žalizna srákica;* — *Wsak téže wödo na swoj mlyn;* — *Ti ke se spári s to örko wödo, se boji pa te mrzle;* — *Indi möreš det blek, makoj tana tribo ne* (Vse lahko zakrpaš, samo trebuha ne — pri jedi nikar ne varčuj); — *Tri döbre maćije so bile: na je womrla za šmarno míšo* (vel. šmaren) *za mrazon, na je womrla za lákatjo turo jasané, no so spykale müe za vínate* (božič). Primere: *Oblačén tej čabüla;* — *To mi re tej pesu zwun* (kot svinji sedlo); — *Ma tardo lawo tej mlinarska penć* (kamen). Vremenski, o letnih časih ipd.; *Sv. Matya zabywa anu odbywa;* — *Merč rusí, mej bilí* (Na marčnem soncu porjaviš, na majniškem ne). Navedel sem samo del posebej zapisanih pregovorov, precej pa jih bo še med netranskribiranimi proznimi teksti, kjer so pogostne zlasti primere.

Baudouin de Courtenay je v svojem pregledu navedel en sam pregovor (o šmarni miši — *Rezja* 311), vendar jih ima nekaj raztresenih med jezikovnim gradivom, ki ga je izdal leta 1895, čeprav ni opozoril nanje niti tam v stvarnem kazalu. Na primer: *Vínči hrëben, níkoj petelèn* (*Materialy* 748); — *Vsáka smart, ka prýde, má no skúzo* (753); — *Ko se ösrow tu brahése, ë rëkow, da »Tö ka tö ë, tö ë!« Anu, ko se öprow, an ë rëku, da »Mundížja na lípa rič!«* (1065).[21] Zadnji spada v družino pregovorov, ki se zanje v moderni strokovni literaturi uveljavlja ime »wellerizem«.[22]

[21] Prvi del tega pregovora poznamo tudi drugod na Slovenskem v takile obliki: »Kar je, je!« je rekel tisti, ki se je usral v hlače. Rezijansko nadaljevanje bi se glasilo v knjižnem jeziku: Ko se je opral, je rekel: »Snaga je lepa reč!«

[22] Povzeto je po Dickensovem junaku, simpatičnem slugi gospoda Pickwicka, Samu Wellerju, ki je stresal take izraze kar iz rokava.

Uganke so dobro zastopane že v pregledu iz 1876, kljub izjavi, da niso »v večjem obtoku med Rezijani«. Skoraj vse tedanje uganke so še danes žive, včasih celo v boljši, popolnejši obliki (npr. za nebo in zvezde: *De lípe zelëne tobár, a ma wse árwrawe batúne* — prim. *Rezja* 310, št. 7). Kajpada je prišlo na dan tudi dosti novih, npr.: *Ko océ́ wstáne, syn je vže po vasë* (Ogenj); — *Ko a je tuw ýše, a je famëj, anu ko a je ta zúna, a je ospodén* (Ogenj); — *Desat mužow vidírwajo noga biloga uz noga zelënoga vira* (Deset prstov vleče iz kotla sir); — *Štiri nogárwci, štiri popošárwci, dva rogárwca, dva urwárwca anu den repávec* (Krava).

Proza

Vse, kar se ne poje, ampak se pripoveduje nevezano, Rezijani imenujejo »*právica*«. Če bi radi videli, da bi jim kdo pripovedoval, ga nagovarjajo pol za šalo pol zares:

Pravi, pravi právico,
magari to, ka uk je snidal kravico!«

Živalske pravljice imajo največ in najzvestejših poslušavcev: vse rezijanske otroke. Zato obvezno vsaka mati zna in pripoveduje vsaj nekaj »*lesýčjih právic*«. Le-te so razmeroma kratke in manj zahtevne od čudežnih, novelističnih, legendarnih in drugih pravljic. Vse so lokalizirane do potankosti, tako da jih otrok podoživlja kot nekaj resničnega in domačega. Baudouin de Courtenay je brez dvoma zadel bistvo, ko je o živalskih pravljicah rekel, da so »kot rojene med Rezijani samimi« (*Rezja* 298). Začetek pravljice »Bolni nese zdravega«, ki pri B. de C. poteka z Njive, je v novem gradivu v Bili postavljen v Žbajánčićevo bajto na območju Črnega potoka, v Osojah h Káwcovim, na Solbici k Jürinovim, drugod morda še kam (na trakovih je vrsta variant, ki do danes niso transkribirane). Tudi potem, ko volk in lisica zbežita iz vasi, se gibljeta po strogo določenih domačih poteh, po krajih, ki so vsi do zadnjega imenovani. Vrh realističnega risanja pa doseže ena izmed osojskih variant na koncu: ko lisica misli, da se je že naučila leteti in jo vrani spustijo, naglo pada proti zemlji in trešči naravnost neki Karlini v oprtnjak (*na wdárila Karlini tu kórbo*). Junaki do zdaj zapisanih rezijanskih pravljic, ki grejo v to

skupino, so zraven že omenjenega volka in lisice: medved, lev, divji prasec, divja koza (»*muja karótawa*«), jazbec, zajec, hišna in poljska miš, kača, rak,[23] polž,[24] *skákaj* (kobilica), *rüsica* (mravlja), pajek, *madvidica* (bramor), vrani, *bändula* (pastirička), *závoj* (ponirek);[25] izmed domačih živali nastopajo oven, koza,[26] *moš* (osel), pes, *túca* (mačka), petelin, kokoš, *klóča* (koklja) in piščeta; kot razočaran porok se v eni izmed pravljic uveljavlja trn. Pri »*grdýni*« ali »*grdýnici*«,[27] ki jo včasih srečamo v družbi z živalmi, ni jasno, če je žival, pošast, bajno bitje, zato se bomo k nji še vrnili. Ker je očitno še zmerom dosti povpraševanja po te vrste pravljicah, je mlad oče v bijskem zaselku Podklanac prišel na misel, da bi sebi in svojim otrokom v veselje to snov malo moderniziral. Nastala je nova pravljica o treh botrah lisicah, kako se med sabo obiskujejo v avtomobilih najnovejših znamk, imajo služabnike in razkošno opremljena stanovanja, sedijo v foteljih, pijejo vermut, gledajo televizijo, kjer se na zaslonu v glavnem kajpada spreletavajo kokoši... Volka je starejši pravljičar, doma z Njive, oblekel od pete do glave, od škorenjcev do kape, v nekdanje pražnje moško oblačilo Rezijanov. Če si je to izmislil sam ali pa je že slišal tako pripovedovati, ne vem.[28] Realističnemu podajanju snovi se prilega tudi govorica. »Doma« živali govorijo po rezijansko, lisica pa dobro ve, kako je primerno v širokem svetu: ko pride na *Bilo* (Resiutta) nakupovat živež, brž »obrne jezik« in se s štacunarjem meni po laško (furlansko). Da bi se »*lesýčji*« jezik ločil od človeškega, postavljajo pravljičarji za karakterizacijo živalskega dialoga — posebno v nagovorih — soglasnik *ž* ali *š* pred prvi zlog: npr. *žbótrčeć, ž(h)ötrčeć;*

---

[23] Nastopa v družbi z volkom in lisico v pravljici *Lisica kmetica*: »Ciciban« 1962/63, št. 3, 70—71. (Tu in drugje v tem listu žal ni navedeno, da gre za pravljice iz Rezije, čeprav je uredništvu oddani rokopis take podatke vseboval.)

[24] *Nesrečni polž.* »Ciciban« 1963/64, št. 1, str. 4.

[25] *Ponirek in pastirička.* »Ciciban« 1962/63, št. 4, 98—99. Zraven sta še pajek (prodaja blago) in trn (gre za poroka in izgubi). Pravljica je z Njive.

[26] *Volk in kozica.* »Rodna gruda« XI (1964) 197 (Solbica).

[27] Prim. Z. Kumer, *O učjarski fešti sv. Santantonišiča in še kaj iz Rezije.* »Glasnik SED« 5 (1963), str. 9.

[28] Na staro deblo cepljene nove prvine (če ne morda celo nov voz, ki samo teče po starih kolesnicah) imamo tudi v rezijanski pravljici z Rávance: *Lisica v šoli,* »Ciciban« 1962/63 št. 1, str. 2.

žbótrica, ž(h)ötrica; žbište škomparenčiće; šćánibica; umin žlitat (znam letati) ipd.[29]

Rezijanske *pravljice* (v ožjem pomenu besede) so na Baudouin de Courtenaya naredile »vtis, da so prevzete ali iz knjig ali pa od drugih narodov«. Seveda je res, da so »navadne pravljice«, kakor jih imenuje, »splošna last bolj ali manj vseh ne samo evropskih, ampak tudi azijskih narodov« (*Rezja* 303), vendar prav to odpira folkloristiki nadvse široka in mikavna obzorja. V pravljicah ne iščemo snovne izvirnosti za vsako ceno. Veliko več nam npr. pove zanesljiva varianta dobro znane in močno razširjene pravljice kot pa nova zgodba, s katero ne vemo kaj početi, kam jo uvrstiti. Kot vsi kulturni elementi, tako so tudi pravljice potovale iz kraja v kraj, narodi in ljudje iz ožjih regij so si jih izposojali desno in levo, kadar in kjer so le mogli. Odkrivati smeri teh tihih potovanj, zakonitosti tega izposojanja, mar to ni lep, dragocen prispevek za kulturno zgodovino posameznih pokrajin, celih dežel in zakaj ne — kontinentov?

Samo zato, ker je npr. pravljica o Pepelki tako vsesplošno znana, je mogoče brez večje muje razvrstiti njene rezijanske variante v štiri različne skupine:[30] *a)* v novejšem času iz (ital.) knjig ali iz šole prevzeta »Cenerentola«; *b)* tja do prve svetovne vojske iz (slov.) knjig ali ustno od Slovencev (ki pa so jo brali v novejšem času) prevzeta »Pepelka«; *c)* ustno od sosedov Furlanov prevzeta »Činižóta«; *d)* domača rezijanska *Pipijóha, Pofujófa, Pofujófica*[31] ipd. Tudi ta zadnja kajpada ni avtohtona tako, da bi se bila v Reziji rodila, vendar se je potem, ko je ne vemo kdaj zašla v to skrito gorsko dolino, v nji obdržala v svojem nekdanjem starinskem oblačilu, ki je prav gotovo precej starejše od oblačila Grimmove »Aschenputtel«.

---

[29] Leta 1892 ali 1893 so Baudouin de Courtenaya opozorili na to Rezijani sami: *Materialy*, str. 633.

[30] Gl. M. Matičetov, *Schichten und Strömungen im Erzählschatz der Resiataler*. IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens — Lectures and Reports. Athens 1965, 285—6. Prim. tudi M. Matičetov, *Sui mascheramenti nella narrativa popolare*. »Alpes Orientales« 4, 1966, 93.

[31] To ime je po izpeljavi enako tolminskemu *Pepelúharju* (Gabršček-Kenda, *Narodne pripovedke v Soških planinah* III. Gorica 1896, št. 1) iz pravljice, ki je moški dvojnik Pepelke in ki je znana tudi v Reziji, le z drugače zasukanim imenom: *Pepešnják*.

Po podobni razdelitvi na različne plasti kajpada kliče celotno pripovedno izročilo Rezijanov. Potem ko sem npr. leta 1965 našel v Osojah varianto pravljice o skesanem razbojniku,[32] je na Solbici prišlo na dan še nekaj novih variant. V njih je junaku ime Pietro Rodeo, medtem ko v Osojah nosi zgodovinsko ime Petra de Abano. To ime in primerjalna analiza, ki je bila mogoča na podlagi študije leningrajskega folklorista N. P. Andrejeva,[33] sta me pripeljala do dvojnega spoznanja: osojska varianta skoraj korak za korakom ustreza praobrazcu evropske srednjeveške legendarne pravljice, kot ga je Andrejev rekonstruiral z 250 variantami v rokah; ni nemogoče, da imamo v Osojah v Reziji ohranjeno zraven imena junaka († 1315) tudi obliko pravljice, kot je v prvi polovici 14. stoletja krožila po srednji Evropi. Pri poslušanju sólbaških variant sem imel vtis, da pripadajo mlajši, novejši plasti kot osojska. Treba pa se bo prepričati, ali te pravljice morda ne poznajo tudi v drugih rezijanskih vaseh še v drugačni obliki.

Kar velja za *Pipijóho* in razbojnika Petra, bo treba preskusiti ob *Snegolíci* (Sneguljčici) in neštetih drugih pravljicah, ki so bile zapisane od 1962 sèm, večina izmed njih ne samo enkrat, ampak vsaj dvakrat, če ne večkrat. Ker sem si zmerom prizadeval za pravšno razpoloženje med pripovedovanjem, ker sem izbiral, če se je le dalo, večerne ure in zimski čas, so pravljice zelo dolge in zato jih je transkribiranih prav malo. Meni samemu so dostopne mimo spomina po regestih ali celo samo po naslovih v delovnem dnevniku, ki niso zmerom najbolj povedni: *Ta s to sinco, Te zes preslico, Ta s kroćo, Gobeć, Ta s cítiro* (= Kurent) itn. Lahko bi se jih brž nabralo — samih naslovov — za več strani.

S pravljico o skesanem razbojniku smo se že dotaknili *legendarnih* snovi. Mimo takih, kjer prevladuje pravljični element (npr. o materi sv. Petra, o rajski ptici idr.) imamo tudi take, kot sta dve pripovedi o svetih, ki ju Baudouin de Courtenay ni preveč cenil. Zdelo se mu je namreč, da so vse podobne pripovedi »prevzete iz tiskanih svetniških življenjepisov« in zato ne kažejo »nič izvirnega« (*Rezja* 310). Vendar sta vsaj tisti dve, ki ju je 1876 samo omenil in 1895 v celoti objavil, v Reziji še zmerom živi. Druga, o sv. Alešu, zapisana 1967,

[32] M. Matičetov, *Peto Abano. Racconto resiano del tipo AṪh 756 B.* »Schweizerisches Archiv für Volkskunde« 61 (1965), 32—59.

[33] N. P. Andrejev, *Die Legende vom Räuber Madej.* Helsinki 1927.

je kar majhna umetnina. Tudi če bi se izkazalo, da ta čudovito povedana zgodba tematsko sledi kakšni tiskani obdelavi, bi pač morali priznati, da ustna »kopija« močno prekaša pisani »izvirnik«. V rezijanskem narečju tiskanih ali pisanih svetniških življenj nimamo, zato bi bilo tudi nadvse zanimivo izvedeti, kateri konkretni (italijanski, slovenski, nemški?) tekst je mogel sprožiti rezijansko pripoved. Prav to sem si npr. prizadeval dognati ob neki drugi rezijanski legendarni pripovedi, »*Geusufet*« (Joasaf in Barlaam),[34] ki očitneje kot sv. Ivan in sv. Aleš izhaja iz pisane predloge, vendar se mi te predloge ni posrečilo najti. In če bi jo bil našel? Najbrž bi nam dokumentarno potrdila, kar zdaj lahko samo slutimo: da je v novi, ustno sporočeni sólbaški pripovedi toliko novega, svežega, enkratnega, da ta pripoved sme veljati za novo, samostojno stvaritev!

Originalnost, ki je plavala Baudouin de Courtenayu pred očmi, je pri ustnem slovstvu utopija. V t.i. »visoki« literaturi dandanes ustaljene navade so tu nerabne, saj bi drugače lahko kratko in malo obsodili ustno slovstvo za nepretrgano, večno plagiatorstvo, to pa je nesmisel! Izviren je v pravljici jezik, ki je bolj ali manj osebno pobarvan in nosi hočeš nočeš stilni pečat tistega, ki pripoveduje. Izvirne so lahko drobne epizode, način, kako so razvrščene, razni »tehnični« prijemi, dialog, okraski in vse, kar ni že dano od izročila. Izvirna je prilagojenost domačim ljudem, pokrajini, času, navadam, kulturi ...

Da iz tradicionalnega ogrodja zrase lepo oblikovana stavba, pravljica, pa je potreben mojster, ustvarjavec: pravljičar. Za Baudouin de Courtenayevega prvega obiska je na Solbici živela ženska, ki so jo sovaščani šteli »za otličnuju razskazčicu« in mu svetovali, naj jo obišče. Prepustimo besedo njemu samemu: »Jaz sem se res napotil k nji, vendar — žal — sam, tako da sem za priporočilo imel edino svoje lastno daleč ne zadosti prepričljivo leporečje. Izid mojega podviga je bil klavrn kot le kaj. Ne glede na vse moje dokazovanje se je omenjena ženska, ki ni še nikoli poprej nič slišala o meni, sprva zelo prestrašila, nato me je ozmerjala in za povrhu rekla: *‚Tasté tasté po wáši póti, my na známo nikár právit, ja naćón mët nínaha šáhti z wámi!‘*[35] Po tem mi

[34] M. Matičetov, *Die Legende von »Josaphat und Barlaam« in Resia.* »Volksüberlieferung« — Festschrift für Kurt Ranke. Göttingen 1968, 197—209.

[35] *Rezja* 283 — *Materialy* 346. B. de C. je rabil vsakokrat malo spremenjeno transkripcijo, zato sem si sam dovolil tretjo, še bolj poenostavljeno.

ni ostalo nič drugega, kot da sem rad ali nerad poslušal njen nasvet.« Kdove kaj vse bi bila ta temperamentna Solbičánka lahko povedala poljskemu profesorju ali kasneje komu drugemu, pa ne vemo niti tega, kako ji je bilo ime! Škoda. Na Solbici je namreč pripovedovanje še danes priljubljeno in v časti, pa bi nam avtentični in lepi teksti iz prejšnjega stoletja še kako prav prišli za primerjavo z današnjimi.

Na Solbici se je leta 1900 rodila pravljičarka, kakršne ne poznamo ne med Slovenci ne med Italijani in tudi drugod v Evropi ne: *Tyna Wájtawa* (Valentina Pielich).[36] Ker se o nikomer nikoli ne ve, kaj ga čaka, sem pohitel zajeti čim popolneje njen pripovedni repertoar. V dobrem letu dni — od avgusta 1966 do septembra 1967 — se je nabralo že nič manj ko 370 enot. Kajpada ni vse zlato, kar je povedala, vendar so vmes tudi pravi biseri, naj si bo z literarnega ali z etnografskega stališča. Tyna lahkotno zapleta in razpleta tudi kompozicijsko zahtevne tekste. Njena okvirna zgodba o Kristusu in Sempjérinu, kako sta hodila skupaj po svetu, je sestavljena kar iz osmih delov ali epizod; prva, uvodna, se neprisiljeno razreši šele na koncu. O svoji najdaljši pravljici, *Požŕtnek nu velákanek*, je Tyna Wajtawa rekla, da »*so tri právice wkop, ma to wse dna*«. Sama o svojem pripovedovanju skromno pravi, da so ji bile pravljice od nekdaj všeč, da jih je zmerom rada poslušala, da pa so jih stari znali še lepše praviti... V želji, da bi imeli podajanje te nenavadne pravljičarke vsaj za silo dokumentirano hkrati v besedi in podobi, smo poleti 1967 posneli nekaj njenih krajših besedil za posebno oddajo po RTV Ljubljana.[37]

Kakor v športnem tekmovanju ne delamo razločkov med tekači na dolge ali na kratke proge, tako jih ne smemo delati tudi v umetnosti. Zaradi »maratonsko« razpoložene Tyne Wajtave pač ne bomo zapostavljali oseb, ki so si izbrale morda samo stometrsko progo. Delež vsakogar zasluži priznanje in ni manj vreden od deleža drugih. Kaj naj rečemo npr. o Paski Siega Dúlici (1908) iz Osojan, ki je eno leto

[36] Prvo poročilo o nji v Letopisu SAZU 17 (1966), 118. Posebej jo predstavljam v 7. marčni št. »Pionirja« 23, 1967/68, 8—9, s petimi zgodbicami. Objavljene pa so še tele njene pravljice: *Dvanajst ujcev*, »Prim. dnevnik« 23/309, 31. 12. 1967; — *Man pravet »Smrt«?* Trinkov koledar za 1968, 119—133; — *Giusufet* (v nemškem prevodu), Festschrift Ranke, Göttingen 1968, 198—203.

[37] Na programu 25. marca 1968 kot 6. oddaja v seriji »*Pri naših pravljičarjih*«. Dve šaljivi pripovedi T. W. pa sta prišli že v uvodno oddajo te serije, 2. oktobra 1967.

za pravljično legendo o skesanem razbojniku[38] nepričakovano povedala krščansko verzijo mita o ukradenem ognju?[39] Njen repertoar je majhen (ne vem, če obsega deset pripovedi), vendar zelo pomemben. Pri Rozaliji Di Lenardo Čónkini (1873—1962) iz Bile smo imeli veliko srečo, da smo jo spoznali res zadnji hip, samo dva mesca pred smrtjo. Njene pravljice so bile enkratno doživetje.[40] Znala jih je nič koliko, povedala pa samo štiri ali pet; njen repertoar skušam zdaj obnoviti s pomočjo njenih dveh zgovornih hčera, Marije (Bila) in Ane (Solbica). Kot v vsaki večji vasi je tudi v Bili nekaj žarišč ali »gnezd« (izraz je rezijanski!) za pripovedovanje. Šele eno je kolikor toliko obdelano; pet ali šest bolj ali manj rednih udeležencev tega gnezda ali kroga (n. Erzählerkreis) je do zdaj prispevalo skupno več ko sto pravljičnih in drugačnih pripovedi. Tu so se pele tudi pripovedne in »svete« pesmi. V drugih vaseh sta obdelani dve podobni gnezdi, eno v Osojah in eno na Solbici, zunaj tega pa imamo v glavnem samo registracije pripovedi posameznih dobrih pravljičarjev. Med njimi se odlikujejo npr. Pavli Bobac (1902) z Njive, Natalino Di Lenardo Wŕšin (1917) iz Osojan in precej drugih.

Čeprav je Rezija tako majhna, da šteje komaj pet ali šest vasi in nekaj zaselkov, se vseeno lahko ponaša tudi s svojo Schildo. Kar so vzhodnim Slovencem Veržej, Lemberg, Kranjcem Ribnica, Tolmincem Šebrelje, to je Rezijanom — Učjá. Ne vem, kako so Učjárji, rezijanski »Ribničani«, s to svojo vlogo zadovoljni in če tudi sami pri oblikovanju takih zgodb kaj sodelujejo. V nekaj primerih (npr. za kozo v turnu, kupovanje mačke, spravilo sonca za zimo) vem, da je ta koristni in prepotrebni kraj pomaknjen na ozemlje sosedov, ven iz Rezije — v Mužac (Moggio).

Rezija je zelo bogata s *povedkami*.[41] Baudouin de Courtenay je iz te vrste izročil z očitno vnemo iskal le zgodovinske pripovedi,

[38] Gl. opombo 32.

[39] M. Matičetov, *Il furto del fuoco a Resia, in Sardegna e nel mito prometeico.* »Studi in onore di Carmelina Naselli«, Vol. I. Università di Catania, 1968, 165—191.

[40] M. Matičetov, *Rezijanska pravljičarka Rozalija di Lenardo.* »Glasnik SED« 4 (1962), str. 10; — *Rozalija iz Bile v Reziji.* »Pionir« 19 (1963—64), 234—235.

[41] Besedo »povedka« rabim za nemško »Sage«, francosko »légende«. Zakaj se mi izraz »pripovedka« zdi neprimeren za te vrste pripovedi, nameravam v kratkem razložiti v časopisu »Jezik in slovstvo«.

ker si je pač obetal kakega potrdila svoji teoriji o posebnem »rezijanskem narodu«. Tega kajpada ni našel in odtod morda razočaranje ali kar že veje iz izjave, da »Rezijani nimajo zgodovinskih izročil v strogem pomenu te besede. Dogodki, ki se je o njih ohranilo ustno izročilo, so tako recentni in zraven tega so še večinoma tako nepomembni, da jih nikakor ni moč uvrstiti v kategorijo zgodovinskih faktov«. Velikih dogodkov, ki bi pretresli svet, v majhni, zaprti gorski dolini ni moč pričakovati. Vendar se mi vsaj izročilo o pokopavanju mrtvih pri cerkvici sv. Gervazija v Nemah — 13 ur hoda iz Rezije — zdi vredno omembe (danes je navadno združeno s sušenjem mrtvih na petru)[42] in resno kliče po zadovoljivem pojasnilu. Pripovedi o vojaških ubežnikih, ki se zatečejo v pust kraj, si v soseščini poiščejo družice in so tako začetniki naselitve (*Rezja* 316—317), sem na svoja ušesa in skoraj na las enako, kot krožijo v Reziji, slišal za gornjo dolino Tera (1940) in za Trentarsko dolino (1952), bral pa za mnoge doline v Alpah in drugod. Izročilo o delitvi planine na Krnici (dva brata se domenita, kako bo prvi, ki pride do nekega kamna ob poti in vkleše vanj križ, dobil bližnjo planino — *Rezja* 341) pa je krajevnim razmeram prilagojen odrastek mednarodne zgodbe o razmejitvenem teku,[43] z drugimi besedami spet »nezgodovinsko«.

Danes žive povedke nam rišejo preteklost Rezije precej izvirno. Kot je v zgodbah te vrste navada, se resnično prepleta s fantastičnim in numinoznim. Stoletja so pred nami kot odvit dolg pergament, na gosto popisan z drobnimi črkami. Vpisi si sledijo brez nekega vidnega reda, tako da ne veš, kje je incipit in kje explicit. Zaradi tega imamo pri razvrstitvi podatkov proste roke in lahko začnemo kar pri Rezijanih, ki s korbo na rami izbirajo kraj za naselitev. Furlanska ravan se jim je zamerila, saj ni nikjer niti navadnega *počymála,* kamor bi človek lahko oslonil korbo in si oddahnil. Iščejo in iščejo, dokler ne pridejo

[42] Najbrž gre za spomin na prafaro Neme (Nimis), tako kot so drugod v Vzhodnih Alpah podobna izročila vezana na prafare: Libeliče na Koroškem, Rodine v Savski dolini, Volče na Tolminskem, S. Pietro di Zuglio v dolini But v Karniji in druga. Prim. Ivan Grafenauer, *Die Volkserzählung vom falschen Sarg.* »Fabula« 1 (1967), 35—6; — *Ljudska povestica o napačni krsti.* »Alpes Orientales« 1 (1959), posebej str. 14—16.

[43] Posebej o rez. odrastku tega izročila gl. M. Matičetov, *Un nuovo anello nelle tradizioni sulla corsa per il confine.* »Schweiz. Archiv für Volkskunde« 62 (1966), 69—70.

v Rezijo, kjer vsaj kamnov-počival ne manjka... Kristus in sv. Peter sta potovala z Laškega proti *Níškemu* (Avstriji, nemškim deželam) in se ustavila v gostilni *na Bili* (Resiutta). Ko sta se že okrepčala in si odpočila, Kristus vstane in hoče naprej po glavni cesti. Peter pa: »Gospod, mar ne vidite, da je tu še ena dežela?« — »Ah!« pravi Kristus, »*Rozojánuve ni se rangéjta sáme!*« (Rezijani naj si pomagajo sami)... Res so bili večno prepuščeni sami sebi. V stoletni pravdi za gore, gozdove in pravico paše so nad lahkovernimi, neukimi in revnimi hribovci pogosto zmagovali ljudje iz glavne doline, ki gotovo niso izbirali sredstev, da bi dosegli svoj namen. Rezijani so se jim oddolžili tako, da so jim naprtili tisto znano zvijačo: v čevlje naj bi si bili že doma nasuli zemlje, samo da bi na sporni planini lahko prisegli, da stojijo na svoji zemlji...[44] Na krivično pridobljenih pašnikih pod Sartom so pasli konje. Domačinom Solbičanom to ni dalo miru, pa so svojo stisko potožili divjemu, močnemu *Dardáju,* ki je živel v samoti pod Indrýnico. *Dardéj* je v konjski planini naredil leseno ograjo in v nji pustil eno samo *vrzílo* (prehod) nad prepadi. Potem je nagnal vse konje skozi tisto vrzel v prepad. Tam zdolaj včasih še zdaj najdejo konjsko podkev... Dardej je nekaj časa živel s svojo sestro (ali hčerjo) Lino. Vsakokrat, ko se jima je rodil otrok, ga je mati vrgla kar čez rob. Glas o tem je prišel tudi v Mužac.[45] Poslali so po Lino in jo odpeljali. Saj bi je ne, ampak so jo morali, ko pa ni imela niti krpe obleke na sebi... Ko so jo odpeljali, je njena mati pela:

»Ko sunce bo za oro šlo,
me lipe Line več na bo!«

Dobro je namreč vedela, da jo bojo v Mužcu zažgali na grmadi (po drugem izročilu: raztrgali s konji)... Solbičáni so bili nekoč zmenjeni, da se bojo v nedeljo po maši udarili z Bijáni, ki so rekli, da se vdajo

[44] Aarne-Thompson, *The Types of the Folktale.* Helsinki 1961, 1590: The Trespasser's Defense.

[45] Rezijani so bili odvisni od Mužca v posvetnih in cerkvenih rečeh. Najprej je bila vsa oblast v rokah opata, ob sekularizaciji pa je Mužac postal sedež okraja, s sodnijo ipd. V izročilu o sežgani ali raztrgani Lini je brškone še ohranjen spomin na čase, ko je bil opat obenem zemljiški gospod. (Múžaški benediktinski samostan je bil ustanovljen v začetku 12. stoletja, razpuščen pa s sklepom senata beneške republike leta 1777.)

samo, če jih Solbičani poženejo do Lipovca. Na pomoč je moral priskočiti Dardej. Sešili so mu hlače, da bi na Rávanci ne kazal svoje sramote pred celo faro. Da bi se ne zmotil, so mu morali sólbaški rojaki pokazati, kateri so Bijani. »Z njimi opravim sam!« je rekel. Stopil je k lipi pred cerkvijo, odlomil enega izmed najmočnejših vrhov in z njim — ko da je metla — nagnal Bijane v beg do lípovškega mostu in čez... To je bil Dardej, ki mu nekateri pravijo tudi *Dardák*. Koliko je v rodu z drugimi rezijanskimi korenjaki (*Löl, Dün*), ki so bili tako močni, da so sami nesli na rami deblo za brv, hišno sleme ali kaj podobnega, je ta hip težko reči. Podobno kot *Löl* »*Kotléć*« z Malega kolka, ki si je iz Terske doline prinesel v svoje domovanje kad kisle repe s kamni vred,[46] si je tudi Dardej prinesel sod repnega soka iz Soške doline čez Žagarsko goro... Solbaška divja žena, *Kodkodéka* ali *Korkodéka*, je zmerom delala ravno nasprotno od drugih. Ob veliki suši, ko so si vsi želeli dežja, je ona šla prat k reki in na glas prosila za sonce, da bi v miru posušila perje iz svojih blazin. Večno je bila z vsemi sprta, pa se je nazadnje naveličala, zažgala Solbico in odšla nekam čez Kilo... V tistem času na območju Kile, Krnice in še marsikje ni bil nič kaj nenavadna prikazen medved. Volka pa so ponoči srečali kar na poti med Solbico in Ravanco. Ko je bila Solbica samo v »Vasi« (sedanji zaselek »*Ves*« je njen ostanek, vse drugo, s staro cerkvijo vred, je sredi 18. stoletja odnesla povodenj), so bili na Ladini hlevi, vmes pa gozd. Še zdaj pripovedujejo o ženski, ki je šla ponoči sama k »Injini skali« (blizu nove cerkve). »*Gótra, se niste bala úka?*« so jo zjutraj vsevprek spraševale sosede. »Ne, saj sem nesla v ponvi žerjavico!«... Ogenj je bil drugače pomemben ko danes! Na Koritu, takrat navadni planini, se je ustavila čez zimo stara ženica. Zapadlo je dva metra snega in sredi noči je ženski nekaj reklo, naj vstane, ker ima le še »*iskiričico*« ognja. Šele na tretji opomin je šla gledat in med pepelom res našla samo en tleč ogelček. Iz njega je komaj spet razpihala ogenj, brez katerega bi je bilo gotovo konec...[47] Tako kot z medvedom in z volkom

[46] M. Matičetov, *Löl Kotlić — Krpan iz Rezije*. »Sodobnost« 11 (1963) 3, 249—256. Staro Čenjo Siega v Lipovcu (1884—1967) sem obiskal še večkrat potem, ko mi je dec. 1962 povedala to zgodbo. V pogovorih s starko, rojeno v Osojah, se mi je zazdelo, da je na rezijansko izročilo morda vendarle vplival tudi Levstikov Krpan.

[47] Glej moj članek iz opombe 39. (»Studi in onore di C. Naselli«, str. 166.)

se je Rezijan nekoč srečaval tudi z *dujákom* (divjim možem) in *dujačéso* (divjo ženo). Divji ljudje so sicer živeli lastno odmaknjeno življenje, tuintam pa so se njihova pota le križala s človeškimi. Dujačesa si je npr. zaželela človeške hrane — *osójanice* — in dala v zameno za vsak kos jedi po eno svojo rjuho (Bila, Solbica)... Svojega bolnega otroka je dujačésa zamenjala na vasi za zdravega; ker je pa bolni otrok venomer jokal (pustili so ga nalašč lačnega!), ga je dujačesa kmalu prišla iskat in prinesla onega nazaj... Solbičanka je pod Sartom srečala dujačeso z zibelko in jo ogovorila, odgovor pa so bili le nerazločni zlogi *ble-ble-ble*...[48] Njívaški fantje so prijeli dujačeso in jo spet spustili, ko je obljubila, da bojo na Njivi imeli lepe krave in lepa dekleta; to še zmerom velja... Mlada dujačesa se je zaljubila v Rezijana, se z njim omožila in mu rodila otroka, nato pa zbežala, ko ji je v jezi rekel: »*Dujína — potóčnica — šalvádi!*« (Tudi: *Štrija víja — patölka víja!*«) Po drugem izročilu je pred odhodom presekala otročiča na pol (Solbica)...[49] Dujak je ukradel na Njivi ženo in imel z njo otroka, pa mu je zbežala... Tudi neko učjársko ženo je dujak ukradel, ko je bila sama doma, ker so ravno nesli njenega otroka h krstu... Dujak je hotel odpeljati osojsko dekle; zgrabil jo je za lase, vendar se mu je iztrgala in zbežala na Korito, njemu pa so ostali v pesti samo lasje... Bijski senosek se je bal pomagati dujačesi, ki je pred dujakom bežala mimo njega; drugo jutro je našel dujakovo plačilo: pol mošnje denarja in pol dujačese...[50] Jesenski čas je dujačesa opominjala ljudi

---

[48] V nekaterih besedah, ki so položene v usta divjim ljudem, slutim podobno težnjo kot v živalskih pravljicah: nakazati, da gre za poseben govor. In spet je tu soglasnik *ž: Žgank — žmö! Žmam — žmö! Žüdra* (ime dujačese v eni izmed solbaških povedk), *žügarčić*. Kar a priori pa ni moč izključiti še nečesa: da imamo v takih primerih ohranjeno drobno sled govorice staroselcev. Skrbno bomo morali zbrati vsa drobna pričevanja te vrste, kajpada širše kot samo v Reziji, kjer smo srečali npr. koledniško formulo *Balamón*. S Kobariškega, kjer so sorodnosti z Rezijo tudi v toponomastiki (npr. *Male bante ali Malabanti*), imamo nerazumljivo formulo ob metanju kresnih šib (*Bante le, bante le, goule*) — gl. Ce fastu 27—28, 1951—52, 123.

[49] Prim. J. Kelemina, *Bajke in pripovedke slovenskega ljudstva*, Celje 1930; št. 131, 137 in 145/VII.

[50] To plačilo spominja na plačilo, ki ga je zjutraj dobil tisti, ki se je ponoči pridružil vpitju divjega lova. Rezijanska zgodba pa se dogaja podnevi. (Mikavno je, da v Reziji kljub povpraševanju še ni prišlo na dan nič v zvezi z divjim lovom, divjim lovcem ipd.)

v planini, kdaj je pametno odgnati živino v dolino. »*Damuu, damuu, ğibórna!*«[51] je slišala klicati njivaška žena na Krnici, pa je vneto predla naprej in se ni zmenila za opomin; drugo jutro je bilo za meter snega. Take klice nekateri pripisujejo tudi *Hüdi uri* ali dobrim dušam rajnih... Duše, ki *plántajo* (se vicajo, pokorijo), delajo to pogostoma v kačji podobi. Otroci so tako kačo videli nekje pod Kaninom na soncu in se ji tiho izognili; prišla je za njimi kot ženska in jih vodila za roko, da bi ne padli... Neki mlinar je v Laški planji ustrelil kačo, ki se je sončila; kmalu mu je zgorel mlin... Tudi Golanda iz Osojan je ubil tako kačo, pa je zbolel in umrl... Senoseki v Kili so videli belega goloba zleteti proti nebu: tisti hip je končal pokoro nekdo, ki je pred 400 leti ukradel ubogi vdovi merico mleka...

Pisani panoptikon še daleč ni izčrpan. Poetizirano »zgodovino« Rezije sem poskušal le nakazati. Prehod od realnega k mitičnemu je nezaznaven. Marsikje ob novih prikaznih bo potrebna še skrbna analiza. Tako npr. zraven kač manistične narave (gl. prejšnji odstavek) srečamo v Reziji vsaj še dvoje vrst kač: *mlíčnelico*, varuhinjo doma, in manj jasno *linčëzo*[52]... *Grdýna*[53] je lahko nedolžna, ljubkovalna *grdýnica* iz živalske pravljice, lahko pa tudi neke vrste pošast; vsaka gora ima svojo grdýno: tista iz Morjane se bije s tisto iz Kanina; lahko je tudi neke vrste vedež: grdýna na Rüšćah poduči mladeniča, ki mu je bilo narejeno, da je moral hoditi vsako noč v vas, kako se rešiti... V Kaninu je baje *kušët* (kozel),[54] ki ima zlate roge... Ponoči so ljudje v nevarnosti na vsakem koraku. Mož, ki je neprevidno odgovoril na *juhuhúkanje* (vriskanje), je komaj ušel, da ga dva velika psa nista

[51] *Ğibórna*: kozje ime. G. Hubschmid *(Haustiernamen und Lockrufe als Zeugen vorhistorischer Sprach- und Kulturbewegungen.* »Vox Romanica« 14, 1952, 190—191), ki navaja oblike *ciborna, čiborna* — seveda ne iz Rezije — pravi, da je to beseda s predromanskim sufiksom.

[52] *Linčëza* tudi *linčéža* (Bila): prim. furl. *inciésine* = kača, vendar brez mitičnega ozadja.

[53] Na izrečna vprašanja, kaj je to *grdýna*, sem do danes dobil več odgovorov, ki se ujemajo le, da je to *bravo* (žival). Katera žival naj bi bila, pa že ni več soglasja: divja koza, kača (ker nastopa v pravljici AT 155), zmaj (ker nastopa v pravljici AT 300), nedoločna *dežmerína* (zverina), ki je lomila celo gozd...

[54] Boren odgovor na vztrajno povpraševanje v zvezi z Zlatorogom. Enkrat je pobliže lokaliziran — *kušët tuvo Jédalnice* (v Jedalniku?); do zdaj je to vse, kar sem našel v Reziji.

raztrgala; ker je prižgal ogenj, nista imela moči do njega...[55] Na ponočni klic se ne sme nikoli vprašati »kaj«, le »aaa«... Oglasiti se ni dobro takoj, ampak šele na tretji klic... Če koga kličeš ti sam, daj pred ime »Ooo«... Neimenovano nočno bitje se je postavilo Rezijanu na pot z besedami: »*Twoj je din, ma je nuć!*« Ogovorjeni se je znašel in brž odgovoril: »*Nuć je twa, pot je ma!*« Imel je prosto pot... Ljudi s posebnimi močmi poznajo tudi Rezijani. *Morá* — in *móra* — je tako rojena (da hodi pit kri drugim ljudem), *štrije* se pa učijo (delati škodo, točo ipd.). *Vëdamci* ali *vëdawci* se kažejo kot lučice ob vodi, letajo po produ, so *špíritawe* (duhovi), pa tudi *ni dëdawi bodék* (nagi možje), z ognjem v ustih... Podatek Baudouin de Courtenaya o pritlikavcih je skoraj gotovo nepopoln: »*dídaci, ni máji múžje*«[56] ni njih ime, ampak samo razlaga pojma. Majhnemu, čudaškemu možicu, ki pa lahko hitro zrase do orjaške velikosti, Rezijani pravijo *Lórgo* (Solbica) ali *Lárgo bórgo*[57] (Bila); baje nagaja ljudem in jim zapira pot, vendar je plašen in se prav posebej boji noža... Izmed naravnih moči ali elementov so v Reziji personificirani: *Hüda ura* (baba z brado in korbo, srečavali so jo v planinah, ko se je pripravljalo k nevihti); *Vëtar, Víter* (mož, ki gre »iz vsakega kraja«; raztrgan mož, prišel je prosit »*no jihlo nu no net, ke ja man si parše ret*«); *Vý(h)er, Víjar* (vrtinec; tudi on je prosil pri ljudeh nit, da si bo šel šivat v Kanin). V eni izmed Rozalijinih pravljic iz Bile nastopajo *Godowčíčaci*[58] (majhni kot otroci, živijo v gozdu, dobremu dekletu dajo na čelo zvezdo, slabemu ovnovo vreče).

---

[55] Ena izmed zgodb o ognju, navedena na str. 167—168 spisa iz op. 39.

[56] *Dídaci (Rezja* 303 — *Materialy* 304): beseda *dëd, dídac, dídačeć* doslej menda še ni bila nikoli registrirana v pomenu palček, »karlik« ipd. Baudouin de Courtenayu so jo razložili kot »uominetti«, v nemščini: »es waren gewisse ‚didaci' (Männchen), kleine Männer.« Pač pa sem besedo slišal v pomenu obcestni kamen (it. paracarro).

[57] Zdi se, da ima beseda romansko lice. Za sólbaško obliko *Lorgo* je morda skrit »Orko«, medtem ko bi bijski *Largo borgo* lahko bil nekakšna redupli-kacija (kot kraški »cipi-capi« ali kaj podobnega). Stvar bo treba še preveriti v sami Reziji pa tudi v njeni slovanski in neslovanski soseščini.

[58] *Godowčíčaci*: tu je nemara še ohranjen prvotni, časovni pomen korena *god*. V solbaških variantah te pravljice so na njihovem mestu *míscawe* (mesci). Obojim dekle išče po glavi in vidi v laseh razne živali (v zvezi z letnimi časi?). Poosebljene mesce srečamo še v eni solbaški pripovedi: *Dwanajst ujcev* (Primorski dnevnik, 31. dec. 1967).

Štríje sem omenil že prejle, da bi ne okrnil razlage ljudstva, ki skuša ločiti priučeno, prostovoljno magično aktivnost od prirojene, usodne odvisnosti od nerazumljivih moči ali dogajanj v naravi. Coprnice so prihajale v Rezijo tudi od drugod. *Bólška* (= slovenska) štrija je izgubila ruto v Žagarski gori, ko so se oglasili v Reziji »hudi psi« (zvonovi)... Furlanska kmetica je potujočim Rezijankam tako natančno opisala njihov domači kraj, da so brž vedele: to je štrija, ki je hodila plesat na Kilo in narejat točo... Nemška štrija je dvema Njívjanoma dala v najem kozla (hudiča), da bi ga pojezdila domov na Sempjéri (29. 6., njívaški praznik)... Njivaška žena je pred smrtjo klicala k sebi svojo solbaško botro: hotela ji je vrniti mleko, ki ji ga je bila vzela ob sedmih otrokih in ga skrila pod kamen v Barmanu... Da bi kdo ne rekel, da so coprništvo imele v zakupu samo ženske, naj omenim drvarje, ki so na Kili trpeli žejo. Tedaj je eden v druščini[58a] zapičil svojo sekiro v drevo in že je po sekiri priteklo mleko... Coprniške povedke niso nobena redkost danes in še manj verjetno je, da bi jih bilo »moč slišati zelo poredkoma« (*Rezja* 309—310) v času Baudouin de Courtenaya.

Med ostanki animističnega gledanja na naravo je rezijansko izročilo, da je po starem celo gozd govoril. Ko so drevesa videla, da se jim bliža človek s sekiro v rokah, so prosila: »*Wójme, ne mle, ne mle!*«[59] E. von Schultz-Adajewski je zapisala mikavno zgodbo o ženski, ki jo prehiti njen čas, tako da rodi v gozdu (*Materialy* 1358—9: *Hötra*). Po stari navadi, da se mati nikakor ne sme prva dotakniti otroka, ko pride na svet, ampak da ga mora vzdigniti posebna botra (v mužaški listini iz leta 1578 »*comadre a levar de terra*«),[60] si je porodnica pomagala tako, da se je otroka dotaknila z vejo. Ko je kasneje spet šla v gozd, se ji je tista veja pripognila in jo pozdravila kot botro... Tako zapisek iz osemdesetih let prejšnjega stoletja. Seveda me je mikalo slišati, kako je s tem izročilom osemdeset let kasneje. Rezultat povpraševanja je dvakrat pomemben: prvič zaradi snovnih dopolnil k staremu tekstu in drugič metodološko, kot dokaz, da je ne le priporočljivo, ampak

[58a] Očitno coprnik — *štrijún*. (Podobno kot *štríjo* in *štrijúna* imamo v Reziji izpričanega tudi nenavadnega moškega dvojnika more: to je *morún*, pl. *morúnave*.)

[59] »*Ojme, ne mene!*« Ciciban 1963/64, št. 1, str. 5.

[60] G. Perusini, *Le condizioni di vita in val Resia nel secolo XVI*. »Slovenski etnograf« 16—17 (1963—64), 262/3 in 272.

nujno potrebno iskati po sledovih starih zapisovavcev iz prejšnjega stoletja. Iz več ko desetih novih zapisov zgodbe o botri veji, znane v vseh rezijanskih vaseh, izstopa posebno nadaljevanje: Mož tiste porodnice je hodil na delo mimo kraja, kjer je žena rodila. Opazil je, da se mu veja klanja, pripogiblje. Začuden, saj ni bilo nobenega vetra, je šel, da bo vejo odsekal, pa je že ob prvem dotiku pritekla iz nje kri. Ko je žena doma slišala, kako in kaj, je brž uganila, da je to bila »botra veja«, s katero je pred časom prijela novorojenčka.

Rezija tudi ni brez *razlagalnih* (aitioloških) povedk. Ko je hudič videl, da ima bog toliko praznikov in še vse nedelje povrhu, on sam pa nič, je bil žalosten. Stopil je naravnost pred boga in ga poprosil, naj dá tudi njemu kaj. Bog mu je dal zadnje tri dni pusta: *mali* (nedeljo), *srídnji* (ponedeljek) in *valíki püst* (torek). Potem izvemo npr., zakaj ima februar manj dni kot drugi mesci; kako je *béčula velézla un zes böave lánite* (čebela prišla iz božjega lica); od kdaj je *slapéć* slep (rekel je, da bo pikal vsevprek, celo moža na konju); zakaj kanja — ptica v rdečih škorenjcih — prosi za dež (odžeja se lahko samo s tem, kar ulovi v zraku). To in ono razlagalno besedilo ima svoje mesto med živalskimi pravljicami: zakaj se psi ovohavajo; zakaj se ponirek potaplja, pastirička hodi gor in dol ob vodi, trn pa trga ljudem obleko.[61]

Pomembno mesto zavzemajo zgodbe o strahovih. Ker je v ljudskem ustnem repertoarju kriminalna literatura količinsko bolj šibka,[62] se vaška skupnost od nekdaj rada prepušča napetim zgodbam o strahovih. Celo odraslemu gre srh po hrbtu ob dramatičnem begu Rezijana pred nočnim zasledovavcem. Predrznež je za stavo ukradel cedilo mrtvim, ki so *plántali* (prestajali kazen) in sirili v Črnem potoku. Ko se je preganjani zatekel h križu ob poti, se je tudi preganjavec ustavil in mu ni mogel do živega, njegovi mrtvi pajdaši s planine pa so ga hujskali: »*Imíga* (zgrabi ga) *za glávo!*« — »*Na mören, ke ma krst!*« ... *Imíga za hrbat!*« — »*Na mören, ke ma kryž!*« In tako se ponavlja za roke, noge... Nekaj zgodb o mrtvih se mi je posrečilo ujeti na trak celo med varovanjem mrliča. Potem so še zgodbe, kot je tista o Solbi-

[61] Glej zgoraj, opomba 25.

[62] Vendar so roparske in podobne zgodbe precej zaželene; pravljičarji si pomagajo iz zadrege tako, da jih pač bolj pogostoma ponavljajo. Iz Rezije lahko omenimo tu izročilo o možu, ki ubije svojega sopotnika, ta pa mu pred smrtjo napove, da ga bo izdala luna.

čanu, ki se je kasno zvečer vračal z Ravance in se mu je po poti pridružil lačen volk. Mož mu je delil kruh, dokler ga je kaj bilo. Že blizu doma mu ga je zmanjkalo, tedaj pa mu je zadnji hip priskočil na pomoč domači pes Turko ...

Na koncu bi veljalo vsaj omeniti povedke o usodi (npr. »*Ora je izdë, minót je izdë, ma sýnu ny*«[63] in še nekaj drugih); razne »etične« zgodbe, če smem rabiti oznako M. Dragomanova; nato priljubljena prerokovanja, kako in kdaj bo na svetu hudo; vse mogoče šaljive zgodbice;[64] kup krajevnih anekdot itn., itn.

Pripovedi, ki jih je Baudouin de Courtenay povzel ali samo omenil v pregledu ustnega slovstva Rezijanov leta 1876 in integralno objavil med *Materialy dlja južnoslavjanskoj dialektologii i etnografii* leta 1895, so tako ali drugače žive — menda vse do zadnje! — še v naših dneh. Zraven tega pa so se sprožili celi plazovi novega, prej neznanega rezijanskega pripovednega blaga, ki grozi, da nas bo zasulo, če ga ne bomo čimprej prepisali, uredili in izdali.

*

Ko je Jan Baudouin de Courtenay leta 1886 v pismu tajniku Carske akademije znanosti v Petrogradu prof. K. S. Veselovskemu pojasnjeval pomen in potrebo izdaje svojega gradiva in je med drugim dejal, da je »opisovanje in raziskovanje Rezijanov naloga ne samo slovanske, ampak tudi zahodnoevropske etnografije« (*Materialy*, str. II), ni nič pretiraval. Samo eno bi bilo treba še dodati: da je raziskovanje Rezije vendarle v prvi vrsti naloga *slovenske in furlanske* etnografije.

---

[63] Prim. R. Wildhaber, »*Die Stunde ist da, aber der Mann nicht*«. *Ein europäisches Sagenmotiv.* »Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde« 9 (1958), 65—88.

[64] Že med *Materialy* (1158) srečamo norčav dialog: mož z Njive se hvali, da je doma jedel piščanca, gostilniška družba pa ga spravi v zadrego, češ zakaj je po prsih okapan od močnika! S tem prizorčkom, ki ga je B. de C. označil kot »nicht ganz verständlich«, imajo Rezijani tudi dandanes veliko veselje.

APERÇU DE LA LITTÉRATURE ORALE DES SLOVÈNES DE LA VALLÉE DE RÉSIA (ITALIE)

En 1841, S. Vraz et I. Sreznevskij puisèrent les premiers exemples du trésor folklorique, jusque-là encore intact, de la Résia. Mais ce ne fut que J. Baudouin de Courtenay qui, dans la septième décade du 19e siècle, posa les fondements à l'exploration du folklore des Résiens. Ses efforts furent complétés par les notations musicales de E. Schultz-Adajewski. Si l'on voulait réunir ce qu'après eux a été publié jusqu'aujourd'hui, le tout ne pourrait point atteindre leur part. Il se peut que des propos de Baudouin de Courtenay auraient pu décourager les gens, comme par exemple: »Les chansons des Résiens sont, pour la plupart, sans contenu et, de même que leur contes, ne présentent rien d'important.« Dans le premier aperçu de la littérature orale des Slovènes de la Vallée de Résia (Baudouin de Courtenay, Rezja i Rezjane, 1876) n'ont pas été envisagés tous les genres de la poésie populaire résienne. Et le matériel publié par le même auteur en 1895 pose encore beaucoup d'énigmes.

C'est la raison de ce que les folkloristes slovènes, en collaboration avec le Centre d'ethnomusicologie de Rome, ont abordé, en 1962, des vastes enquêtes au terrain de la Résia. Au centre de l'interêt figurent, d'un coté, la chanson populaire, la danse et la musique instrumentale (voir la communication du dr. Vodušek), et de l'autre les traditions épiques en prose, les mythes, les croyances du peuple, etc. Les résultats s'imposent déja par leur ampleur: plus de 400 chansons, 100 mélodies instrumentales environ, et presque deux mille contes de genres variés.

L'action de recueil, suivant les vestiges de Baudouin de Courtenay, a démontré que tous les contes, notés dans la Vallée de Résia dans la 7e et dans la 8e décade du 19e siècle, sont vivants aujourd'hui encore, et très souvent même sous une forme plus précieuse du point de vue ethnographique, et plus attrayante du point de vue esthétique. Mais avec ce matériel connu d'auparavant, on a découvert aussi beaucoup de matériel inconnu et qui ni dans la Resia, et souvent ni même dans le voisinage, jusqu'alors jamais encore a été régistré.

Par l'observation des conteurs (une femme l'emporte par un répertoire de plus de 300 textes), de l'auditoire, de la fonction de raconter, etc. on sera à même de répondre à toutes les exigences de la folkloristique moderne. Tout le matériel est enregistré sur bande sonore et possède, pour cette raison, aussi une valeur dialectologique incontestable. Et de plus, le témoignage intérieur de ce matériel narratif: on rencontre aussi bien dans le parler des Résiens que dans leurs contes, dans leurs légendes, dans leurs mythes des archaïsmes dans les sujets, dans les situations etc. et, en même temps, beaucoup de stratifications de toutes espèces, des influences de dehors, des innovations.

L'exposé de l'auteur est accompagné de nombreux extraits de tous les genres de littérature orale résienne.

Štefan Barbarič

HERDER IN ZAČETKI SLOVENSKE ROMANTIKE*

(Referat za VI. mednarodni slavistični kongres v Pragi 1968)

Prvi, ki se je s široko književno razgledanostjo in z obvladanjem literarnoznanstvene metode poglobil v nazorska vprašanja slovenske romantike in se hkrati z živo pozornostjo lotil proučevanja razvojnih poti ideje slovanske vzajemnosti v tem obdobju, je bil Matija Murko. Razumljivo je tedaj, če naša študija, ki želi poseči v isto predmetno problematiko, takoj v izhodišču poišče in določi zveze z Murkovimi raziskovalnimi prizadevanji in dosežki. Ne more biti dvoma, da lahko Murkova dela — ki so med slavisti široko poznana in splošno priznana — služijo naši in podobni zastavitvi oziroma reševanju vprašanj ne le kot spodbuda, marveč hkrati pomagajo v mnogočem kot trdna opora.

Znano je, da se je Murko s primerjalnimi vprašanji slovenske in slovanske romantike ukvarjal predvsem v prvem obdobju svoje dolgoletne in dokaj raznotere znanstvene dejavnosti. Kot sam pripoveduje,[1] se je v zvezi z delom za habilitacijo namenil, da bi obdelal vpliv nemške literature na pesnika Stanka Vraza, vendar je kmalu sprevidel, da bi težko ostal v mejah neposrednih vplivov nemške romantike, saj so na Vrazov pesniški razvoj vplivali Nemci ne le neposredno, marveč so očitneje posredno, to je, prek drugih slovanskih književnosti. To spoznanje ga je peljalo do zamisli, obdelati po enotno zastavljenem načrtu učinkovanje nemške romantike na slovanske literature v prvih desetletjih 19. stoletja. Naloga pa se je pokazala preobsežna,[2] pisca so klicale druge ob-

---

* V tematski okvir študije sodi še obravnava slovenske romantike kot literarnoteoretskega in idejnozgodovinskega problema. Ker bi taka razprava znatno presegla predvideni obseg študije, si jo avtor pridržuje za drugo priložnost.

[1] M. Murko, Spomini, 1951, 111.

[2] N. m., 113.

veznosti in tako je ostalo le pri prvi knjigi, za zamišljeno drugo knjigo mu je uspelo objaviti le nekaj pripravljalnih študij.[3]

Murkova obravnava nemških vplivov na začetke češke romantike je v metodološkem pogledu nadvse poučna, na ogromnem in zapletenem literarnem gradivu je dokazala gotovost idejnozgodovinskega prijema, odprla je možnost za plodno kritično razpravo o primerjalnih vidikih.[4] Malokatera literarnozgodovinska knjiga je doživela tako širok, večidel pritrjujoč odziv, kakor je to pisec lahko navajal za svoj, v živahnem vzponu prve moške dobe napisani tekst.[5] Ni mi šlo le za iskanje soglasnih mest pri češkiih pisateljih, tj. ne toliko za tako imenovano ‚literarische Polizei', marveč za celotno ozračje, v katerem so živeli avstrijski Slovani, ker je imela za napoleonskih vojn romantika glavno in važno središče na Dunaju in je njeno tamkajšnje delovanje zapustilo globlje posledice za daljšo dobo.«[6] Da je »celotno ozračje (družbeno in miselno) pri preučevanju književnih gibanj ena bistvenih postavk, bo Murku pritrdila tudi novejša primerjalna književnost. Sicer pa je knjigi vtisnila pečat dunajska filologija, tako slavistična kot germanistična, ki sta imeli v tistih časih v Miklošičevem nasledniku Vatroslavu Jagiću (1886—1908) in v Murkovem učitelju Erichu Schmidtu (1880—1885) vodilna predstavnika obeh disciplin: nista se omejevala na kabinetsko tekstologijo, marveč sta v književnem študiju ugotavljala prek razprav in v neposrednih predavanjih predvsem manifestacije ustvarjalnega duha.

Poleg potez, ki jih je mlademu Murku vtisnila šola: širok strokovni diapazon takratne filologije, ki je zajemal jezikoslovje, književnost in vse, kar je imelo kakršno koli zvezo z narodno kulturo od najstarejših časov dalje, razgledanost po vseh slovanskih kulturah, zbrana pretehtanost, stroga stvarnost in smisel za razpoznavanje pomembnega — je pri nastopajočem znanstveniku opazna prvinska zraslost z narodnokulturnimi težnjami Slovanov nasplošno in Slovencev posebej. V tem opusu so mesta, ki so po logiki razvoja znanosti že doživela revizijo, dopolnitve ali drugačne osvetlitve. To nas ne more motiti, ker ne prizadeva Murkove znanstvene zgradbe v njeni arhitektonski premišlje-

[3] »Miklosichs Jugend- u. Lehrjahre«, »Goethe u. die serbische Volkspoesie«, »Početek Gajevih Novin in Danice«, »Misli k Prešernovemu življenjepisu« itd. (gl. bibliografija v Spominih, 265 sl.).

[4] A. Slodnjak, M. Murko, Slavistična revija 1954 (V—VII), 52—56.

[5] Spomini, 112.

[6] N. m., 111.

nosti. In ker njegovega prizadevanja niso vodile zategadelj enodnevne domislice, marveč vidiki stalnega soočevanja akademskega dela z imperativom, da slovanska znanost zavzema svoje mesto v evropskem kulturnem tekmovanju.

Malokdo se je toliko ko Murko posvečal proučevanju ideje slovanske vzajemnosti, saj je bila slovanska ideja rdeča nit, ki se vije skozi njegov celotni opus, je bila gibalna sila, ki mu je dajala žar in polet. Jasno je, da samo pristajanje na slovansko idejo ne more biti in ni izhodišče kritičnega bližanja študijskim vprašanjem, ki so z njo povezana, daje pa — če jo prav razumemo — notranji vzgon za boljše dojemanje tokov idej in vzgibov dejanj.

Murko je že kmalu izoblikoval profil najširšega slavističnega znanstvenika, vendar kljub izrednim zgodnjim uspehom v različnih slovanskih snoveh ni zanemaril domače, slovenske književne zgodovine. Že v svojem prvem vidnejšem nastopu na tem področju, v slavnostnem govoru o Prešernu, je izpričal razgledanost in izvirnost misli. In njegovo prvo dejanje v slovenski literarni zgodovini je bilo, da je usmeril literarnoznanstveno misel proti evropski, predvsem slovanski in nemški romantiki: »Prešeren ni omejen na malo naše obzorje, kakor vsi veliki slovanski pesniki, učil se je tudi on mnogo... Prešeren je gotovo sin romantike, posebno nemške, ker v njeni dobi je bil odgojen, njegov prijatelj Čop je to odgojo dopolnjeval, pri nekaterih umotvorih lahko dokažemo, da je posnemal oba Schlegla, veselje k raznim pesniškim oblikam je podedoval tudi od nemških romantikov. Vendar mi ne nahajamo nikjer pri Prešernu zaljubljenosti v sredovečni misticizem in fevdalizem, m o d n e g a navdušenja za katoličanstvo, opevanja in zagovarjanja pretiranosti v življenju.«[7] Od nemške romantike do njenega »predhodnika« Herderja je bil potreben le korak: »Če že v Herderju izvira večina idej in stremljenj nemške romantike, to velja še mnogo bolj za slovansko. To moč učinkovanja si je ‚svečenik humanosti' pridobil z mestom v ‚Idejah k filozofiji zgodovine človeštva'.«[8]

Čeprav je znamenito poglavje o Slovanih na osrednjem mestu, to še ne pomeni, da je to edini Herderjev spis, ki je iz Nemčije prodrl k nam oziroma k drugim slovanskim narodom. Naša razprava bo pokazala, da je bil recepcijski spekter herderian mnogo širši, kot smo na

[7] LZ 1891, 83.

[8] M. Murko, Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik, 1897, 216; isti, Jan Kollár (nadaljevanje), ZMS 1897, 192.

splošno o tem obveščeni. Samo ob sebi pa je jasno, da imamo na Slovenskem (kot pri ostalih Slovanih)[9] opraviti s parcialnim sprejemanjem in usvajanjem Herderjevih idej. Pretežna večina njegovih filozofskih, kulturnoteoretskih, estetskih in drugih razmišljanj je v velikem in v malem sklenjena s specifičnim nemškim duhovnim razvojem in njegovimi notranjimi nujnostmi. Prenašanje idej iz enega kulturnega ozračja v drugo kot njihovo cepljenje na stebla, zrasla v drugačnih tleh, je pogojeno v konkretnih okoliščinah sprejemanja in usvajanja. Jasno je prav tako, da je presaditev odvisna tudi od veličine duha, ki se ne more ustaviti pred ogradami.

Herder je ena najizrazitejših osebnosti 2. polovice 18. stoletja, sejalec idej, katerih prodornosti se v marsičem čudimo še danes.[10] Obudil je smisel za čustveno iracionalno in za ljudsko prvobitno. To je ena tistih osebnosti, katerih veljava z njihovim boljšim poznavanjem samo raste, saj ideje, ki jih je z nenavadno sugestijo razširjal v svojem času, še zmeraj lahko spodbudno in žlahtno oplajajoče delujejo na človeka.

Problem Herderja pri Slovencih ne le zasluži, marveč naravnost kliče po novi, širši, na prve vire naslonjeni razpravi. To tembolj, ker so se mnogi, ki so posegali v nakazano problematiko, ustavljali v mejah splošnih sodb. Današnjemu proučevalcu problema je na razpolago bogata predmetna literatura o Herderju pa tudi arhivsko gradivo je dostopnejše, kakor je bilo, ko so nekateri naši predhodniki izrekali določene sodbe, ustvarjene bolj na temelju splošnega vtisa kot morda po dolgotrajni, podrobni analizi. Vendar moramo kljub temu njihovo mnenje sprejemati z resno odzivnostjo, saj brez njihovega dela tudi naše, ki hoče biti popolnejše, ne bi bilo mogoče.

I

Slovenska literarna zgodovina je že izza konca stoletja, vse odkar se je legitimirala kot samostojna disciplina, vztrajno težila, da v dogajanju in pojavih preteklosti odkrije notranje silnice, da dožene bistvo vrednosti in smisel duhovnih izročil.

[9] K. Bittner, Herders Geschichtsphilosophie u. die Slaven, 1929; M. Trivunac, Herder i Slaveni, Strani pregled, 1935, št. 1—4; A. Gillies, Herder, nemški prevod, 1949; N. Ivanišin, J. G. Herder i ilirizam, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, razdio historije... I, 1963; J. Matl, Europa u. die Slaven, 1964, 273 sl.

[10] A. Gillies, n. m., 185 sl.; E. Kayser, Bekenntnis zu Herder, Im Geiste Herders, 1953.

Eden takih njenih prvih širokopoteznejših posegov v preteklost z željo po tehtnejši osmislitvi je razlaga idejnega toka, zvezanega z imenom filozofa in literarnega publicista J. G. Herderja (1744—1803). Sprejemajoč tolmačenje germanske filologije, ki je videla v filozofu humanitete predhodnika romantike, sta mlada filologa-slavista Vatroslav Oblak in posebej še Matija Murko skušala s sprejemanjem Herderjevih idej na Slovenskem in z odzivanjem nanje utemeljiti porajanje novega življenjskega občutja v začetku 19. stoletja, ki se pri nas manifestira predvsem v procesu oblikovanja narodnokulturne ideologije. Čeprav njuno poudarjanje Herderjevega vplivanja na Slovenskem ni tolikanj izčrpalo gradiva, kolikor bi ga gotovo, če bi jima bile dane zunanje možnosti za to (Oblak je bil izrazit jezikoslovec in se je pričel ukvarjati z literarno zgodovino predvsem po nujnosti katedre v Gradcu, poleg tega je prekmalu umrl), je njuna sodba o pomembnosti vplivanja Herderjevih idej prodrla in se močno zarezala v našo zavest. Številni, ki so se poslej v kaki zvezi dotikali vprašanj tega zanimivega obdobja, za katerega sta že Oblak in Murko prevzela iz svetovne književnosti, posebej še od Nemcev, naziv romantika, so brez večjih pridržkov pristajali na osnovne postavke iz 90 let. Profesor Kidrič je v prvi vidnejši reviziji[11] problema Herderja pri Slovencih registracijo herderian občutno razširil, vendar je to njegovo strogo konkretno naštevanje dejstev že po goli zunanji strani potrjevalo veljavno sodbo. Kot nekako kvantitetno merilo bodi navedeno, da F. Kidrič v svojem kapitalnem delu o starejši slovenski književnosti (do 1819) imenuje Herderja 30-krat (medtem ko je Goethe omenjen 18-krat in Lessing 8-krat).

Preden se lotimo prikaza Herderjeve prisotnosti na Slovenskem, bo poučno vedeti, kako je dosedanja literarna zgodovina odgovarjala na nekatera osnovna vprašanja slovenske recepcije Herderja, kot so npr.: kdaj so slovenski preporoditelji zvedeli za pisca Idej, zakaj so posamični kulturni delavci poudarjali prav to ali ono njegovo idejo ipd.

V oceni I. knjige Zgodovine slovenskega slovstva Karla Glaserja je V. Oblak[12] zameril piscu prve obsežne literarne zgodovine pri Slovencih, da je kopičil podatek na podatek, a pri tem povsem prezrl miselne tokove, ki so morda ne dovolj opazno, vendar vztrajno dajali literar-

[11] F. Kidrič, Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe, 1930, 151—152.

[12] Archiv für slav. Phil. 1896, 235—238; franc. revolucija ni vplivala kakor meni Oblak, prim. Prijatelj, Duševni profili, 34, in Kidrič, Zgodovina, 349.

nemu dogajanju ton in smer. Pokazal je na zaostajanje slovenske književne znanosti glede na razvoj literarne vede drugod, posebej v primerjavi z nemško literarno zgodovino, torej z znanstvenim področjem, ki mu je bilo kot slovenskemu filologu na Dunaju odprto od blizu. Oblakova ocena je izhajala iz prepričanja, da je treba obravnavanje slovenskega književnega razvoja čimbolj povezati z evropskim in srednjeevropskim literarnim dogajanjem, zlasti še z nemškim, ker so v tej kulturni sferi naši kulturni delavci v preteklosti dobivali širšo razgledanost. Termin vpliv je bil takrat še daleč od tega, kar se mu je pozneje pritaknilo in mu dalo slab prizvok, takrat prevzemanje idej ni pomenilo duhovne odvisnosti, še manj mehaničnega posnemanja, nasprotno, Oblaku in Murku je bilo vplivanje transmisija duhovnih gibanj, znamenje včlenjenosti v večji kulturni prostor, podrejanje težnjam in zakonom, ki so delovali na narodne kulture v nadnarodnem smislu, toda tako, da avtohtoni organizem pri tem ni bil načet ali kako drugače oškodovan.

V želji, upoštevati učinkovanje političnih dogodov na razvoj književnosti, je bil Oblak mnenja, da so bile pri oživljanju slovenske književnosti konec 18. stoletja poleg jožefinskega prosvetljenega absolutizma nadvse pomembne ideje francoske revolucije. V središče izžarevanja idej, ki so v nadaljnjem procesu spremenile miselnost in kulturno prakso na Slovenskem, pa postavlja Oblak Herderja. Poudarja njegove pobude za zbiranje ljudske pesmi. Meni, da je Herder predhodnik romantike, tj., da pri njem izvira večina življenjsko tvornih idej romantike, kot npr. kult ljudskega izročila. Sodi, da je pisano »v Herderjevem duhu«, kar je pisal Zois Vodniku 1795: »Vse, kar prihaja izpod Vašega peresa, mora biti pisano v ljudskem tonu in za ljudstvo,« in se glede tega sklicuje na stavek v Herderjevi prvi knjigi Zur schönen Liter. u. Kunst I. Tudi Vodnikovo (in naslednikov) zbiranje ljudskih pesmi je Oblak pripisal nedvomni pobudi Herderjeve razprave o Ossianu, njegovih Volkslieder in Arnim-Brentanove zbirke Des Knaben Wunderhorn.

V letnem polletju 1893 je Oblak na slavistiki v Gradcu predaval o romantiki v slovenskem slovstvu in je v zvezi s tem pisal Murku: »... Prvi, pri katerem sem našel vpliv Herderjevih (in angleških) nazorov, je bil Linhart, za njem Cojz in seveda Vodnik. Novega seveda ne bom nič povedal, ali tolmačil vse literarno gibanje z onega stališča, s katerega nam Ti Kolarja pojasnjuješ. Glavno je, da dobe naši gimna-

zijski učitelji nove nazore o notranjih vzrokih in močeh, ki so oživeli našo književnost.«[13]

Oblakova pojmovanja sem pokazal nekoliko podrobneje, ker ti pogledi predstavljajo za precej časa veljavni pravzorec, ki je šele s Kidričem doživel prvo revizijo.

Očitno je, da Oblak Herderjev vpliv podcenjuje, kakor je pač preveč poenostavljeno naziranje, da se ves slovenski preporod »osniva neposredno ali posredno na podobnih pojavih v nemški književnosti in duševnem življenju.« Oblak ni dovolj upošteval notranjih gibal, vendar je sicer v literarnozgodovinskih recenzijah bistroumno zapazil marsikatero zrno resnice, najsi je bil pred nastopom v Gradcu še tolikanj usmerjen v jezikoslovje.

Čeprav je bil Oblakov prijatelj in sobojevnik Murko v razpravi o nemških vplivih na začetke nemške romantike mnogo bolj zadržan in preudarnejši, mu je Masaryk v kritiki oponesel, da je v njegovi knjigi nemško vplivanje na škodo domačega izvirnega preveč poudarjeno. Gotovo je Masarykova zamisel celotne nazorske strukture češke romantike bližja stvarem kot sámo ugotavljanje zvez med književnostmi in enako ne more biti dvoma, da se v proces narodnega preporoda vključujejo družbenopolitični momenti, vendar bomo priznali Murku, da je zares dokazal odvisnost Kollárja in Šafaříka od Herderja (manj od nemške romantike v pravem smislu) in da je bila njegova knjiga namenjena zgolj taki razpravi.

Kakšni so bili razlogi, da sta Oblak in Murko postavila Herderja tolikanj v ospredje? Herder je dejansko najizrazitejši predstavnik preokreta k ljudskemu prvobitnemu izvoru kulture, njegov slog je gibek in fino občuten, njegova humanistična filozofija je odpirala človečanstvu poglede od vojnih razprtij in duševne razrvanosti v idealno bratstvo med ljudmi in med narodi. In tudi objektivni podatki govore v prid njuni sodbi: Herderjevo ime se je navajalo v začetku stoletja pri Slovanih izredno pogosto, pri nas morda malo manj kot ime historika in slavista Augusta L. Schlözerja, vendar je Herder po filozofskem formatu in globini duha med Nemci in po ugledu v Evropi göttingenskega profesorja nemalo presegal.

Razumljivo je, da ni lahko določiti, kaj je posredno ali neposredno prevzeto iz Herderja, mišljeno za primere, kadar nimamo dokumentov.

[13] M. Murko, Dr. Vatroslav Oblak, Knezova knjižnica SM (VI), 1899, 211.

Ideje o vlogi materinega jezika so bile v prvih desetletjih tako razširjene, da so pomenile skupno lastnino, tok, ki je mogočno zajel tako Nemce kot ostale srednjeevropske narode. Če je Kopitar navajal v oceni Vukovega slovarja stavke iz Schlözerjevega Nestorja:[14] »Kultura se med ljudstvi ne začenja popred, preden ti ne pišejo v lastnih jezikih,« se je lahko skliceval na to mesto, ker je imel knjigo, izšlo 1802, na mizi. Nič drugačna ni Herderjeva misel, samo da je malo drugače oblikovana, tista, ki jo najdemo npr. v 1. in 3. knjigi fragmentov Ueber die neuere Deutsche Literatur (Riga, 1766, 1767; brez navedbe avtorja). In dalje, ista misel je prisotna že v Herderjevem predavanju na univerzi v Königsbergu, stika se s Hamannovo miselnostjo itd. In obratno: kult ljudskega in materinega jezika, kateremu je Herder namenil svoje najtopleje in najnežneje napisane stavke, se je v naslednjih desetletjih toliko razprostrl in razvejal, da je nemogoče raznoterim manifestacijam in njegovi lokalni pobarvanosti določati neposredno zvezo s Herderjem.

Iz teh razlogov razločujem, kar je neposredno Herderjevo: tisto, kar je dokumentirano s potrebnim gradivom, od tistega, kar je nastalo v sferi Herderjeve miselnosti oziroma je njen bližnji ali daljni odmev. To imenujem herderjansko, ker, recimo, ideje o materinem jeziku, ljudski pesmi (da navedemo najbolj popularne, ki so poslej užigale duhove in postale last množic) ni nihče v toliki meri naznotraj in navzven povezal in uglasil kot prav nemški filozof ideje človečanstva.

Spričo tega marsikaj, kar je Oblak pripisoval neposrednemu Herderjevemu vplivu, zgublja tla. Oblak je, kot je videti, premalo vedel, koliko so bile Herderjeve knjige pred 1800 na Slovenskem dostopne. Razumljivo je, da Herder v katoliški Avstriji že kot visok protestantski dostojanstvenik in kot oster kritik germanizatorskih teženj prosvetljenega Jožefa II. ni bil mož, ki bi mu Dunaj izkazoval posebno naklonjenost.[15] In še to, Herderjeve prve knjige so izšle v Rigi, potemtakem v Rusiji, ljudske pesmi v Leipzigu, oboje brez navedbe Herderjevega imena. Zdi se, da je z izjemo Idej šele dunajska izdaja Herderjevih izbranih spisov v začetku 19. stoletja utrla Herderju pot v monarhiji.

[14] J. Kopitarja spisov II. del/1 (izd. R. Nahtigal), 1944, 6; prim. 2. pogl. naše razprave, Primčevi izpisi iz Herderja.

[15] R. Haym, Herder II, izd. 1954, 539.

Tudi iz Kidričeve Zgodovine je razvidno, da so prišle Herderjeve knjige v Ljubljano sorazmerno pozno.[16]

Prvi dvom se vzbuja ob Linhartu. Oblakovo sodbo je prevzel Ivan Prijatelj, ko je v Duševnih profilih povezoval Linhartovo prepesnitev ljudske pesmi o Pegamu in Lambergarju (Blumen aus Krain, 1781) s Herderjem[17] in na drugem mestu Linhartovo zgodovino z Idejami k filozofiji zgodovine človeštva. Po Prijateljevem mnenju[18] je Linhartovemu stavku: »... Da noben narod ne zasluži pozornosti zgodovinarja, filozofa in državnika v toliki meri kakor Slovani, o tem je učeni svet že ene misli« iskati vir pri Herderju in Schlözerju. Kar se Herderja tiče, je ugovor obema trditvama tako rekoč na dlani. Vsako povezovanje Linharta s Herderjevimi Volkslieder je prenagljeno, še manj je verjetno, da bi Linhart, postavimo, za časa študija na Dunaju dobil v roke zbirko »Von deutscher Art u. Kunst« (I, 1773, Hamburg), v kateri je Herder obširneje razpravljal o ljudskem pesništvu (študija »Auszug aus dem Briefwechsel über Ossian u. die Lieder alter Völker«), pred tem je ljudsko pesništvo le bežno omenjal. Najbolj pa nasprotuje Herderjevim zamislim Linhartova prepesnitev sama. Izdajatelj Volkslieder je namreč ostro zavračal Denisovo objavo Ossiana, ki se mu je zdel v heksametrih »kot poslikana, balzamirana papirnata cvetica, proti živi, lepi, cvetoči hčeri zemlje, katera diši na divjih planinah«.[19] Linhartovo zanimanje za ljudsko pesem izhaja po vsem videzu iz seznanjanja z dunajskim pesnikom Michaelom Denisom, kar je na drugi strani izpričano za Pohlina in za Pisaničarje. Enako ni mogoče dokazati zveze med Herderjevimi in Linhartovimi nazori, poglavje o Slovanih je bilo objavljeno v IV. delu Idej (1791), kar že v kronološkem pogledu podira možnost delovanja na Linharta v času, ko je pisal zgodovino. O veličini slovanskega rodu je Linhart lahko bral že pri naših protestantskih piscih (Bohorič), seveda tudi pri Schlözerju (Nordische Geschichte, 1771) in še kje drugje. S Herderjem se stikata, kolikor nemški humanistični filozof med svojimi viri za poglavje o Slovanih navaja

[16] Kidričevi deli Dobrovský (151) in Zgodovina (266, 349) ne dajeta dovolj jasne slike, kdaj je ljubljanska licejka dobila prva herderiana.

[17] I. Prijatelj, Duševni profili, 1935, 48.

[18] N. m., 51

[19] R. Hayn, n. m. I; 451. M. Janković, Ossian kao poticaj za sakupljanje narodnih pjesama kod južnih Slavena, Zbornik za narodni život in običaje JAZU XXXVII, 202.

tudi Linhartovega znanca in dopisnika Lužičana Karla Gottloba v. Antona (Erste Linien eines Versuches über der alten Slawen Ursprung, Sitten, Gebräuche, Meinungen u. Kenntnisse, Leipzig, 1783).

Podobno je prenagljeno Oblakovo in Prijateljevo[20] mnenje o Zoisovem in Vodnikovem poznavanju Herderja pred l. 1800. Kidrič omenja, da v Zoisovi knjižnici l. 1795 Herderjevih Idej še ni bilo, da je Zoisu pomenila l. 1794 »Volks-Poesie« ne ljudsko pesem, temveč umetno pesem za prosvetljevanje ljudstva in da Vodnik, potem ko se je ponovno lotil zbiranja ljudskih pesmi, »ni imel v Zoisu voditelja, ki bi ga bil hotel usmeri na zbiranje in vrednotenje v Herderjevem smislu, ali ga mogel navdušiti za tako oploditev umetne pesmi po narodni, ki bi spominjala vsaj od daleč na podobne odmeve v Goethejevi, Claudisovi ali Bürgerjevi onodobni pesmi«.[21] Po Kidričevi sodbi je bil Zois pristaš klasicistične poetike, snovatelj prosvetiteljskega programa za široke plasti ljudstva. Kot tak je Vodniku priporočal Horaca, mu poslal Batteux-Ramlerjeveo poetiko in ga ob pošiljki Denisovega Ossiana svaril »naj ne posnema njegovega nabreklega, z metaforami in slikami preobloženega tona«.[22] Ossian je bil Zoisu tuj, sicer pa ljubljanski mecen ni mogel poznati nemške književnosti v tolikerih podrobnostih, da bi vedel, zakaj je Herder povzdigoval škotskega psevdobarda. Po današnjem poznavanju dejstev drži Kidričeva sodba o recepciji Herderja, kakor jo je začrtal v književni bilanci za l. 1799: »Tudi Herder še ni posebno vplival. Njegove zbirke narodnih pesmi vsaj Zois in Vodnik nista imela, a poglavje o Slovanih iz 1791 ... pa niti toliko pozornosti ni vzbudilo, da bi ga bil Vodnik omenil v Novicah, kjer je imel lepo priliko.«[23]

Pravo zanimanje za Herderjeve nazore o Slovanih in o ljudskem pesništvu je sledilo šele z novim stoletjem.

II

Malokdaj je katera ideja padla na tolikanj ugodna tla, kot se je zgodilo z znanim poglavjem o Slovanih (Ideje, 16 knj., 1791). Slovanski izobraženci, izvirajoči iz politično podrejenih narodov in iz družbeno

[20] I. Prijatelj, n. m.; 53.

[21] F. Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva do Zoisove smrti, 1929—1938, 298.

[22] N. m., 271—272.

[23] N. m., 349.

potlačenih ljudskih plasti, so s pobožno zavzetostjo prebirali stavke o miroljubnem značaju Slovanov in se opajali nad preroškimi besedami o boljši prihodnosti. Kajti poziv, da se »tudi ti propadli (»tief versunkene«), nekdaj marljivi in srečni narodi predramijo iz svojega dolgega, lepega spanja ter se otresejo suženjskih verig«, je prihajal iz dežele, katere prebivalci so se bili »nad njimi najbolj pregrešili«. Ob Herderjevih stavkih, napisanih mimogrede v kontekstu obsežne kozmogonične, antropološke in zgodovinske filozofsko ubrane razprave, so v celi prvi polovici stoletja in še čez slovanski pisci in pesniki snovali načrte, kako se v zboru narodov s svojim ljudstvom in njegovim jezikom uvrstiti na mesto, ki temu po naravi in zgodovini upravičeno pripada.

Nobenega dvoma ni, da je Herderjeva slika miroljubnosti starih Slovanov močno idilična in idealizirana. Kot so ugotovili raziskovalci, si je Herder to sliko ustvaril ne le na osnovi trditev kopice nemških zgodovinarjev, ki jih sam navaja kot vir, marveč tudi iz mladostnega odpora proti pruskemu militarizmu, iz vere v prosvetljenske zamisli ruskih vladarjev in ne nazadnje, ker je v sklopu svoje filozofije humanitete najlaže poljedelskemu slovanskemu ljudstvu prisodil vlogo zastopnika mirnega, graditeljsko tvornega načela.[24]

Značilno je, da so Herderjevo teorijo o značaju starih Slovanov brez pridržka sprejeli celo tako kritični duhovi, kakor sta bila Dobrovský in Kopitar. Romantično nastrojenim pesnikom je po svoje ustrezala, saj so lahko ob njej ubirali elegične strune o pokopani stari slavi, ki jo je udušil »tuji meč«, in to ni značilno samo za Kollárja, ki so ga poti ob Sali spominjale izumrlih davnih prednikov, marveč so podobni zvoki odmevali celo v drugi polovici stoletja (npr. Jenko: Samo, Buči morje Adrijansko; Gregorčič, Na potujčeni zemlji). Domoljubni nacionalni, »romantični« navdih je prevzel tudi zgodovinske znanosti, npr. Šafaříka. Med redkimi, ki ga v takratni »slavizirajoči« poplavi ni prepričala teorija o nebojevitem značaju starih Slovanov, je bil Rus Karamzin (u. 1826), kakor koli se je sicer navduševal za druge Herderjeve spise.

---

[24] M. Murko, I. M. Soběstianskij, Učenija o nacional'nyh osobennostjah haraktera i juridičeskogo byta drevnyh Slavjan, Harkov, 1892 (ocena), Archiv für slav. Phil. 1894, 254 sl.; K. Bittner, Herders Geschichtsphilosophie u. die Slaven, 1929, 97—105; isti, Die Beurteilung der russischen Politik im 18. Jht durch J. G. Herder, Im Geiste Herders, 1953, 30—72.

Znanstveno tehtni kritični ugovori proti Herderjevi karakterologiji starih Slovanov so se vzdignili šele konec stoletja, ko je t. i. pozitivizem iskal v zgodovinskih pojavih vzroke in zakonitosti. Pretresu te teorije je posvetil med našimi slavisti največ pozornosti Matija Murko,[25] katerega je že proučevanje Kollárjevih, Šafaříkovih in še koga drugega idej usmerjalo v čimbolj vsestransko in dokumentirano pretehtavanje dejstev in tekstov. Murko, ki je zgodaj izpričal sposobnost in tenkočutnost za samostojno analizo zgodovine idej pri Slovanih, je v oceni Soběstianskega z jasno logiko osvetlil izvore legende o slovanskem značaju: omembe vredna je njegova ugotovitev, da prvotnih vzrokov za »sentimentalno-poetični« nazor o starih Slovanih ne kaže iskati pri samem Herderju, marveč so ti pogojeni v evropskem duhovnem razvoju konec 18. in v začetku 19. stoletja. Navajal je podobno glorifikacijo narodne preteklosti in ljudskega izročila pri Nemcih, pri katerih je Jakob Grimm enako idealiziral narodnost (»Volkstum«, ljudske osnove narodne ideje) kakor pisatelj Slovanskih starin njegov prijatelj P. J. Šafařík.

Še ena zgodovinska aktualna zanimivost terja upoštevanje: kritiki Herderjeve karakterologije starih Slovanov so se upirali slikanju slovanske pasivnosti tudi (ali morda predvsem) iz kulturnopolitičnih razlogov. V Murkovi študiji o Vatroslavu Oblaku[26] je legendarna krotkost Slovanov[27] z njihovo »demokratičnostjo« vred predočena v skrajno negativni luči. Oblak je bil do »mehkega značaja« prednikov in do glorifikacije tega »mehkega značaja« kruto neprizanesljiv: »Ta idilska ‚demokratija' je vzrok, da slovanski narodi niso mogli skoraj nikjer osnovati stalnih državnih organizmov, to je tudi vzrok, da so se pojavili Slovani aktualno šele tako pozno v zgodovini, da jim manjka vsake iniciative in velike preteklosti. Res, napredovali smo že dosti, da nam ni več treba, kakor v času narodnega preporoda, navduševati se od naše največje hibe, katera nam je rodila toliko zla.« Ta »naša največja hiba«

[25] M. Murko, n. m., 254—268.

[26] M. Murko, Dr. Vatroslav Oblak, n. m., 282 (Mavrikijevo poročilo o Slovanih trdi, da se preveč izgubljajo v nepotrebnih posvetovanjih in niso sposobni skupne akcije).

[27] Mnogi »romantično« zaneseni bralci Herderjevega poglavja so absolutizirali »ihr weicher Charakter« in pri tem prezrli, da je na istem mestu Herder govoril tudi o slovanski hrabrosti v obrambnem boju in o pokvarjenem značaju kot posledici tujega izžemanja.

je po Oblakovi sodbi pasivnost, anarhoindividualizem, ki si prilašča naziv demokratičnosti, vodi pa dejansko v pomanjkanje sistematične delavnosti in v izogibanje odgovornosti in organiziranim oblikam dela. Murko je, navezujoč na Oblaka, enako zaostril problem in ga pedagoško aktualiziral: »Kdor pa želi, naj se naša mladina uči nekaj za življenje iz zgodovine in se pri tem ne upa dotikati novejše, naj seže le prav daleč nazaj in se sklicuje na Mavrikijev komentar in na podobna poročila. Jeli npr. današnje razmere pri Slovencih, Hrvatih, Srbih in Bolgarih bolje naslikati nego je to storil Mavrikij že v VI. st.«

K momentom, ki so povzročili enostransko interpretiranje Herderjeve karakterologije starih Slovanov, se bomo še povrnili, ko bo malo bolj razvidna Kopitarjeva, Jarnikova in Primčeva recepcija odlomka iz Idej. Da pa zaokrožimo nakazani obris slovanske karakterologije, vezan na Herderjevo ime, dodajamo vsaj Niederlejevo sodbo kot korektiv Soběstianskemu in posplošitvam herderjanske teorije od romantikov v nasprotno smer. Niederle[28] se kot proučevalec slovanskih starin, vštevši duhovnega življenja, ni izognil temi o značaju starih Slovanov, zavrnil je popolno izenačenje starih ljudstev (kakor to sledi iz Sobeštianskega, ki ga izrecno imenuje, pa tudi iz Murkovega pritrjevanja tej misli harkovskega pravnega zgodovinarja) in je stare Slovane karakteriziral s tem, da so ohranili poseben smisel za družinsko življenje. S tem se je deloma vrnil k Herderju in njegovi karakteristiki Slovanov z gostoljubnostjo ipd.

Petrovskij[29] ugiba, če se je Kopitar seznanil s Herderjevim odlomkom iz Idej iz »prvega slavističnega časopisa« *Slavina* 1806, kjer je bil tekst tiskan na vidnem mestu, takoj za uvodnim sestavkom. Da je pot Herderju med Slovane odprl Dobrovski s svojo »poslanico iz Češke vsem slovanskim ljudstvom«, je izven dvoma, saj so šele po tem zapisu preplavili valovi navdušenja slovanski svet od Save do Visle. Več ko verjetno je, da je Kopitar postal pozoren na Herderjev »slavospev« Slovanom po posredništvu Dobrovskega, ki je bil zanj najvišja slavistična avtoriteta in katerega edinega je razen mecena Zoisa brezmejno spoštoval vse življenje.

---

[28] L. Niederle, Manuel de l'antiquité slave, II, 1926, 337 sl.

[29] N. Petrovskij, Pervye gody dejatel'nosti v. Kopitarja, Kazan' 1906, 120.

V slovnici[30] je imenovan Herder pravzaprav samo enkrat, v podčrtni opombi k objavi skrajšanega in bolj ali manj predelanega poglavja o Slovanih iz Idej (uvod, XI, z napačno navedbo: 3. Band nam. 4., brez navedbe letnice). Na Herderjevo karakterizacijo starih Slovanov merita še dve mesti (uvod, XVII in 93). Kako da Kopitar ni objavil integralnega teksta znamenitega poglavja o Slovanih (kakor sta to storila nekaj let pozneje Jarnik in Primic)? Kaj je izpustil in zakaj?

Na prvi pogled je možno ugotoviti, da je Kopitarjeva objava Herderjevega besedila, kakor koli je iztrgana iz konteksta poglavja o Slovanih, pri Kopitarju sama v sebi zaključena in sklenjena s tokom razpravljanja uvoda slovnice. Pri tej notranji uskladitvi in prilagoditvi namenom slovnice pa je Kopitar prikrajšal Herderjev splet misli za nekaj bistvenih sestavin. Ne le da je tekst iz Idej skrčil na prvo polovico, marveč je tudi v tej objavljeni prvi polovici izpustil stavke ali dele stavkov, za katere je sodil, da so mu odveč. Deloma je to storil iz redakcijskih nagibov, ker npr. ni hotel ponavljati Herderjevega poročila o slovanski naselitvi in o geografski razširjenosti Slovanov, saj je predhodno na temelju Schlözerja dovolj podrobno očrtal vse, kar se mu je v tej zvezi zdelo važno. Vsekakor zanimivejša je druga ugotovitev: Kopitarja so vodili pri pisanju uvoda v slovnico izraziti narodnokulturni aktualistični cilji. Zato, se zdi, je s posebnim poudarkom navajal civilizacijsko razvitost starih Slovanov in zato mu ni bilo pogodu objavljati publicistična mesta, ki niso govorila njegovim namenom v prid. Taki so tisti deli Herderjevega teksta, kjer ta govori, da so Slovani v družbi s Huni in Bolgari pogosto vznemirjali rimsko cesarstvo in so bila slovanska ljudstva že takrat v podvrženem razmerju (»meistens nur als mitgezogene, helfende u. dienende Völker«) ali v drugem, v celem izpuščenem delu, kjer je omenjeno, kako se je v teku stoletij zaradi zatiranja in iz tega izvirajočega odpora proti »krščanskim gospodom in roparjem« njihov značaj pokvaril, toda s pridržkom, da je v deželah, kjer vladajo svobodnejše razmere, njihov prvobitni značaj še zmerom razpoznaven. Zdi se, da je hotel ohraniti Kopitar sliko značaja Slovanov čimbolj enovito in v določenem smislu vzorno, neomadeževano. Razen tega Herderjeva misel ni dovolj jasno postavljena in je lahko vzbudila v kritičnem bralcu pomisleke: v predhodnih stavkih je avtor govoril o Slovanih, ki so nekdaj živeli v nemških deželah, podvrgle so si jih

[30] Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark, 1808.

»zatiralne vojske« Frankov (od Karla Velikega dalje), Sasov in Dancev (na Baltiku). Malo pozneje so navedeni med napadalci na drugi strani slovanskega telesa tatarski Mongoli. Turkov kot zavojevalcev južnih Slovanov Herder v tej zvezi ne pozna, omenja jih v naslednjem poglavju »da so pretvorili nekdaj najostroumnejša (‚die einst sinnreichsten') grška ljudstva v nezveste sužnje, v zanikrne barbare«. Vendar niti Tatari niti Turki niso »krščanska gospoda«! Področja, ki so si jih pokorili razni nemški vojvode, so bila ta čas (po 1750) že germanizirana, kateri so torej tisti slovanski narodi, ki naj bi iz odpora proti »krščanskim gospodom in roparjem« zapadli lokavi (»arglistig«) in grozoviti, hlapčevski lenobnosti? Katere so dežele, »v katerih uživajo nekoliko svobode«? Poljaki? Rusi? Kaj pomeni »svoboda«? Pravico do javne rabe svojega jezika ali udeležbo pri vodenju državnopravnih zadev? Itd.

Značilno je tudi, da je Kopitar v uvodu slovnice kot nasploh (z eno izjemo) v svoji publicistiki prešel konec Herderjevega poglavja o Slovanih, tisto znamenito prerokovanje, ki se je z neizbrisnimi črkami zapisalo v slovansko kulturno zgodovino. Izredno sugestivno moč delovanja so stavki pridobili z retoričnim preokretom stila v neposredno naslovitev na »vi«... »vaše lepe pokrajine«... »vaša stara slavja«. Slovanskim izobražencem so ti stavki zveneli kot razodetje, kot indirektni poziv k narodnostnemu prebujanju v lenobno brezbrižnost pogreznjenih slovanskih množic. Kot lahko sklepamo, bi brez tega končnega poziva ostalo Herderjevo poglavje v Idejah kvečjemu dragoceno pričevanje o slovanski preteklosti, ki se samo po sebi bistveno ne razlikuje od ugotovitev zgodovinarjev, po katerih je pisec svoja dognanja povzel in na katere se izrecno sklicuje, hoteč s tem povedati, da za svoj koncept filozofije svetovne zgodovine tega poglavja ni v poedinostih samostojno proučeval. Videti je, da strogo stvarnega Kopitarja napovedovanja, naj bi bila še tolikanj privlačna, niso ne prevzela ne razvnela.

Dejali smo, da se je Kopitar prizadeval ustvariti kolikor mogoče enovito in celovito sliko Slovanov. Kot primer odstavek iz njegove objave Herderjevega odlomka v slovnici:

> ... *Trotz ihrer Taten hie u. da,* waren sie nie ein unternehmendes Krieg u. Abenteuervolk, wie die Deutschen; *vielmehr rückten sie diesen stille nach, u. besetzten ihre leergelassenen Plätze u. Länder... Allenthalben* [Kop. überall] liessen sie sich [Kop. häuslich] nieder, *um das von anderen Völkern verlassene Land zu besetzen,*

es als Kolonisten, als Hirten- u. Ackerleute zu bauen u. zu nutzen; mithin war nach allen vorangegangenen Verheerungen, Durch- u. Auszügen ihre geräuschlose, fleissige Gegenwart den Ländern erspriesslich. Sie liebten die Landwirtschaft...

Drugo, kar pri Kopitarju (in kakor bo iz naslednjega razvidno), pri Jarniku in Primcu označuje njihovo razumevanje Herderjeve karakterologije Slovanov, je prenos slike iz zgodovine v sedanjost. Herder uporablja razen redkih primerov pretekli čas, s čimer postavlja zavestno zgodovinsko perspektivo (srednji vek). Ideje k filozofiji zgodovine človeštva so ostale torso, novejšega obdobja njihov pisec ni utegnil obdelati.

Kopitarju je Herderjev oris značaja Slovanov enako veljaven v njegovem času:

Gramm. XII: Welcher Slave erkennt sich nicht an diesen Zügen? Was vermisst dabey der Philosoph, selbst zum Ideale eines Erdbürgers, alswissenschaftliche Cultur! (Auch diese erschien...)

Gramm. XVII: Das eigentliche Unglück für die Slavische Nation, und ihre schöne Sprache, war und ist wohl dies, dass diese friedlichen Ackerleute, die im Bewusstseyn ihrer Unschuld vergessen hatten auf die Kriegsfälle vorzudenken, im Süden von Madjaren und Türken, im Westen von Deutschen, und im Osten von Mongolen — zwar nicht zu gleicher Zeit, aber mit desto gleichern Erfolge — unterjocht wurden...

Gramm. 93: ad Hipolit, Orbis Pictus, poglavje XLVIII, Flachsarbeit Noch die Behandlung des Flachses! Denn auch diese macht einen Hauptbeschäftigungszweig des Krainers. (Ueberhaupt, tiefes inniges Gefühl für haüslichen Fleiss, und häusliches Glück — dein Nahme ist Slave!)

Kopitar je ljubezen do poljedelstva, miroljubnost in veselje za hišna opravila smatral kot stalno lastnost Slovanov in se je k temu v svojih spisih pogosto vračal.

Patriotische Phantasien eines Slaven, 1810:[31]

[31] Vaterländische Blätter, razširjeno v Wiener allg. Literaturzeitung, 1813 (Murko, Einflüsse, 13), ponatisnjeno in prevedeno v češčino (n. m. 29), Kleinere Schriften, 1857, 161 sl.

Der vorzüglichen Anlage des Slaven zum wahren Erdbürger hat bereits Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Annalen der Literatur u. Kunst, 1810:[32]

Die schöne historische Schilderung der slavischen Völker aus Herders Ideen ... Nicht vom Raube, auf Unkosten fremden Fleisses, sondern vom Akkerbau und Handel wollte (und will) der Slave leben. Wäre diese kosmopolitische Anlage nicht allen Völkern zu wünschen? Da aber in der traurigen Alternative zwischen Unrecht tun oder Unrecht leiden die Schafswahl des letztern (sieh Lessingfabeln) den Slaven so übel bekommen, so ist es kein Wunder, dass sie so wenig Nachahmer gefunden. — »Das Rad der ändernden Zeit ...« (sledi prej omenjeno Herderjevo prerokovanje o Slovanih brez komentiranja).

Pismo Mušickemu, 26. dec. 1812:[33]

Aleksander naj odpravi nevoljništvo in vlada nad svetom mu mora pripasti, na srečo našo in vsega sveta. Slovani smo najmočnejši narod (50 milijonov) in po naravi humani, le nevoljništvo nam je semtertja škodovalo.

Wiener allgemeine Literaturzeitung, 1816:[34]

Man möchte sagen, der Serbe spricht dem Slaven überhaupt in hohem Grade eigene innige Gefühl, besonders für häusliches Familienglück am lebendigsten aus.

K temu je pripomnil Petrovskij: Edva li ne poslednij u Kopitarja otgolosok Gerderovskih vzgljadov!

Zadnji odzvok Herderjeve karakterologije je malo poznejši, iz l. 1822.

Jahrbücher der Literatur, ocena Dobrovskega Institutiones:[35]

Ihren (: der Slaven) Charakter, wie er sich aus der Geschichte ergibt, hat der geniale Herder ... am wahrsten erkannt und gewürdigt ...

[32] Ocena Dobrovskega Slavina, ponatis Kleinere Schriften, 16 sl.

[33] F. Kidrič, Zgodovina, 485.

[34] Ocena Vukove Pěsnarice, pon. Kleinere Schriften, 347—369, prim. Petrovskij, 600 sl., posebej 604.

[35] J. Kopitarja spisov II. del/1, 196.

Vendar Kopitar ne bi bil, kar je bil, to je osebnost, v katerem sta se prepletali bistroumnost in vihravost, se mešali duhovitost s svojeglavostjo, smisel za stvarnost z zahtevanjem prvenstva zase ipd. Zato ne preseneča, da je kljub njegovemu sklicevanju na Herderja tudi prva kritična pripomba na račun idealiziranega proslavljanja Slovanov izšla od njega. V času, ko je bil sam poln sklicevanja na Herderja, je pisal Dobrovskemu,[36] naj ne bi Primic in drugi toliko razglaševali slovanskih prednosti, marveč naj bi raje naznanjali Nemcem, da se žele Slovani dvigniti v njihovo bližino z močjo izobrazbe. In v istem letniku Jahrbücher der Literatur, v katerem je ocenjeval starocerkvenoslovansko slovnico Dobrovskega, je zavračal Herderjevo etimologijo ἄνδρωπος in postavil drugo, ki jo je najti še pri novejših raziskovalcih.[37]

Herderjev sestavek o Slovanih sta kmalu za Kopitarjem ponatisnila še celovški kaplan pesnik Urban Jarnik (*Carinthia,* 1812, št. 23) in profesor za slovenščino na liceju v Gradcu mladi entuziast Janez N. Primic (*Der Aufmerksame,* 22. V. 1913), zadnji hkrati s poglavjem »Deutsche Völker«. V razliko od Kopitarja sta oba objavila Herderjevo besedilo v celoti in ga opremila s tekstovnimi pripombami. Tudi namen seznanjanja izobražencev na Koroškem in na Štajerskem s Herderjevim prikazom Slovanov je obema isti: pokazati, kako povzdiguje Slovane eden najuglednejših nemških pisateljev in hkrati izkoristiti objavo odlomka za podporo slovenski narodnopreporodni dejavnosti. Poudarki pripomb so kolikor mogoče aktualni. Spričo vojne s Francozi se jima zdi važno, da namigneta na vojaški potencial Slovanov v Avstriji, navezujoč na Herderja, ki je na enem mestu dopolnil sliko o miroljubnosti slovanskih ljudstev še z eno karakteristično potezo, da jim »v vročem odporu poguma ni manjkalo« (oba pisca postavljata v pripombi, misleč na sodobne razmere, to ugotovitev v sedanji čas). Skupno jima je, da oba naperjata ostrino komentarja proti profesorju J. A. Schultesu, ki je v knjigi Reisen durch Oberösterreich (Tübingen, 1809) imenoval Slovane pse, ki da jih je treba iztrebiti. In oba izkoriščata priložnost, da z istimi besedami pozivata šolane ljudi na deželi k zbiranju in zapisovanju narodnega blaga, sklicujoč se pri tem na notranjeavstrijskega nadvojvodo Janeza.

[36] Istočniki I, 1885, 177; I. Prijatelj, Duševni profili, 69.

[37] J. Kopitarja spisov II. del/1, 222.

Glede na našo razpravo o karakterologiji Slovanov naj navedemo iz Jarnikovega komentarja pripombo k Herderjevemu poudarku o mehkem slovanskem značaju (»ihr weicher Charakter«).

> Auch in unserem Kärnten bestättiget sich dieser treffende Zug von Herders Meisterpinsel durch den Vorwurf, den die Deutschen den hierländigen Winden zurmachen pflegen: »Dass sie bei Predigten so leicht in Thränen zerfliessen«. Aber — musste nicht eine Gerechtigkeit, Friede, u. allgemeine Menschenliebe verkündigende Religion dieser friedliebenden, gutherzigen Nation am meisten zusagen, u. ihr sehr willkommen zu seyn! Wie es schon Nestor bei der Erzählung der Bekehrung slavischer Völker mit diesen Wortem darthut: »Da freuten sich die Slaven, wie sie die Grossthaten Gottes in ihrer Sprache hörten.«

Za Jarnikovo objavo Herderjevega teksta je značilno še, da v končnem prerokovanju o slovanski bodočnosti izpušča »suženjske verige« (»von eurn Sklavenketten befreyet«) in da je k Herderjevim informatorjem o Slovanih dodal še Schlözerja in Rohrerja (ki ga Herder ni mogel upoštevati, ker je njegova knjiga poznejšega datuma).

Tudi Primic je sodil, da je Herderjev izraz o »suženjskih verigah« za avstrijske razmere l. 1813, ko je več znamenj kazalo, da se Slovanom v Avstriji obetajo boljši dnevi, preoster. Zato je pripomnil pod črto, »da usoda Slovanov pod milo, resnično humano vlado Avstrije ni bila nikoli tako trda in huda (»drückend«) kot pač njihovih nesrečnih bratov v drugih deželah«.[38]

Primčev komentar k objavi Herderjevega poglavja je obsežnejši, še bolj poln zanesenosti in rahlo pedagoško ubran. Najbolj med vsemi je bil prav Primic učenec nemške čustvene romantike, mladenič, zaljubljen v vse lepo in dobro, katerega kratkotrajno delovanje na liceju v Gradcu (in še poprej v »slovenskem društvu«, ki ga je sam organiziral) je za širjenje slovenske in slovanske ideje v Slovenskih goricah neprecenljive važnosti.[39] Njegovo predano navdušenost za narodno diha tako rekoč vsaka vrstica.

[38] I. Prijatelj, Duševni profili, 74 (lociranje citatov moti, Primčeva spremna beseda k objavi Herderjevih dveh poglavij je v Prijateljevi navedbi po pomoti vzeta od drugod.

[39] F. Kidrič, Korespondenca Janeza N. Primca 1808—1813, 1934; Breda Milčinski-Slodnjak, Primčeva predavanja na graškem liceju, Slovenski jezik, 1940.

Na koncu komentarja Herderjevega teksta v zvezi s pozivom k nabiranju narodnega blaga najdemo naslednja retorična vprašanja, namenjena vplivanju na človekovo čustveno-voluntaristično sfero.

> Sollen wir ferner lange noch von den Ausländern den schimpflichen Vorwurf dulden wollen, dass nur das Fremde, das Ausländische bey uns einen hohen Werth hat, u. dass mir die Vorzüge des Inländischen, des Heimischen, u. es mag noch so gut, so vortrefflich seyn, gar nicht zu schätzen wissen? — Kann derjenige wohl vernünftiger Weise von Andern Achtung gegen sich fordern, der sich selbst nicht achtet? —...

O Herderju govori Primic v samih superlativih: »... aus den historischen Schriften eines der geschätztesten u. beliebtesten Deutschen Schriftsteller des wahrhaft humannen, den Wissenshaftlern u. der Menschheit leider! zu früh entrissenen Herder...« (Der Aufmerksame) »... sagt der humane, weltbürgerlich gesinnte Herder...« — »... so schlildert ein Wahrheit liebender deutsche Schriftsteller die Slaven...« — »Auch Herder, dieses erhabene Muster der wahren Humanität u. Menschenliebe unter Deutschland Schriftstellern, gehört unter die geringe Zahl jener parteylosen Priester der Wahrheit, die Niemanden auss blosse Hörensagen, ohne eigenen Untersuchung verurtheilen...« ltd.[40]

Primic je poznal tudi Herderjeve *Briefe zur Beförderung der Humanität,* kar navaja v podčrtni opombi svoje objave, še več nam pa o tem povedo njegovi izpisi (ohranjeni v zapuščini).

> Hat wohl ein Volk, zumal ein uncultivirtes Volk etwas Lieberes als die Sprache seiner Väter? In ihr wohnt sein ganzer Gedankenreichtum an Tradition, Geschichte, Religion u. Grundsätzen des Lebens, alle sein Herz u. Seele. Einem solchen Volk seine Sprache nehmen o. herabwürdigen, hiesst ihm sein einziges Eigenthum nehmen, das von Eltern auf Kindern fortgeht... Die beste Cultur eines Volkes ist nicht schnell, sie lässt sich durch eine fremde Sprache nicht erzwingen... ltd.[41]

[40] Zapuščina v NUK, Ljubljana.

[41] Herder, izd. Suphan, XVII, 58—59 in še 210.

Graški slavist je ob objavi Herderjevega odlomka opozoril še na nekaj zanimivosti: da rudarski nazivi in številna krajevna imena na črti od izliva Labe do Jadranskega morja spominjajo, da so nekdaj v vsej vzhodni polovici Nemčije bivali Slovani; da je najti v Brandenburgu in Mecklenburgu slovanska krajevna imena tam, kjer je nekoč najbolj cvetelo poljedelstvo; da se Slovani odlikujejo po svojem čutu in talentu za glasbo.

III

Vidnejša znanstvena publicistika je v zvezi s Herderjevim idejnim vplivanjem med južnimi Slovani najpogosteje imenovala Kopitarja. Franu Vidicu je dunajski slavist »slovanski Herder«,[42] ker se je kot nihče drug prizadeval, da je Vuk lahko izdal srbske ljudske pesmi in ker je izrabil tako rekoč vsako priložnost, da bi s to poezijo preprostega ljudstva seznanil izobražence v svetu, zlasti v deželah nemškega jezika. Petrovskij[43] z Vidičevo oznako soglaša.

Prvo Kopitarjevo zanimanje za ljudsko pesem je izpričano v slovnici.[44] Pisec slovnice se ni mogel zadrževati, da ne bi, kjer se je le nudila možnost, dajal dokaze svoje za mladega človeka dejansko široke izobraženosti. Navajajoč Goethejev epigram k lastnim pripombam o metrični uporabnosti dublet lépo/lepó in o prednostih slovenščine je pod črto pohvalil slovansko ljudsko pesem, saj je prevod Hasan-aginice dobil mesto v zbirki tega uglednega nemškega pesnika. O Herderjevi izdaji tokrat Kopitar še ni rekel besede, pač je omenil Fortisa in navedel dva verza »žalostne pesmi« v nemščini in v izvirniku (»rührende Morlakische Klaggesang . . .«, zapisano v bohoričici).

Več se je razgovoril o ljudski pesmi v Patriotičnih fantazijah, kjer je pod poglavjem o »književnosti katoliških Slovenosrbov« obravnaval pravzaprav Hrvate. Sploh mu v tem času Hrvati še niso etnično čist termin. Med temi »Slovenosrbi« razločuje tri narečja: dubrovniško, bosansko in slavonsko, črkopis je latinica.

---

[42] Valentin Vodnik, der erste slovenische Dichter, Archiv für slav. Phil. 1901 (XXIII), 449.

[43] Petrovskij, n. m., 750.

[44] Gramm., 256.

Die Slavonier haben nur erst ein paar ziemlich gute Grammatiken, die Bosnier einige Kirchenbücher, die Ragusaner aber auch gereimte fromme u. sogar erotische Gedichte. (Möchte doch sich unter ihnen ein Herder oder auch nur ein Fortis finden, der die vielen nicht gereimten Volkslieder sammelte! Die Sammlung des Kačić ist bei weiten nicht befriedigend.)

K ponatisu Jarnikovih Züge aus den Sitten der Gailthaler (Carinthia, 1813) v Vaterländische Blätter[45] je dodal Kopitar že kot dunajski bibliotekar in znan publicist pripombo, da je zaželeno, če bi še štajerski Slovenci in Prekmurci prispevali podobne narodnopisne orise. Želi tudi ljudskih pesmi, ki bi bile objavljene »v herderjevskem smislu«, to je v avtentičnem izvirniku in v zvestem metričnem prevodu.

V Vuku je dobil Kopitar genialnega izvajalca svojih zamisli, takó glede uvajanja pristnega ljudskega jezika v književnost kot pri sistematičnem zapisovanju ljudskih pesmi in drugega narodnega izročila. Izobraženi humanist in razgledani jezikoslovec je imel do vsake kulturne stvaritve oster, pogosto brezobzirno zavračujoč odnos, srbsko ljudsko pesem pa je sprejemal kot najvišjo manifestacijo prvinskega ustvarjalnega duha. V kultu materinega jezika in v mnenju, da ljudska tvornost izraža in odraža značaj in duha naroda, sta se Kopitar in Herder strinjala.

Kopitarja je srbska ljudska pesem spominjala na samega Homerja,[46] za Ossiana ni bil vnet.[47]

Wenn man Herder's »Stimmen der Völker« für die Blüthe der Volkspoesie aussehen darf, so weiss der Recensent nicht, ob irgend ein Volk der heutigen Europa sich in dieser Rücksicht mit den Serben messen kann (Serben nennen wir richtiger was man sonst Illyrier nannte, den slavischen Volkszweig, der etwa fünf Millionen stark, von der Grenze Krains an, im Süden der Kulpa und Save, bis an die alten Acrocerauria u. den Hämus hirunter, u. vom adriatischen Meere bis an den bulgarischen Timok wohnt u. seinen Colonien auch in Slavonien u. Südungern wohnt bis St. Andre bei Ofen

[45] Št. 12, Petrovskij, n. m., 309 sl.
[46] Wiener allg. Literaturzeitung 1816, Kleinere Schriften, 349.
[47] Petrovskij, n. m., 747.

herauf angesiedelt ist). Selbst die übrigen slavischen Bruderstämme dürfen ihnen hierin weit nachstehen, wenn sie auch ihre Volkslieder fleissiger bekannt machten, als sie bisher gethan haben.

Ostala problematika sodelovanja med Vukom in Kopitarjem je sorazmerno dovolj osvetljena, zlasti srbski literarni zgodovinarji so se k tej prijateljski, znanstveno in kulturnozgodovinsko tako rodovitni zvezi radi vračali. V zvezi s srbsko ljudsko pesmijo je Kopitar imenoval Herderja še enkrat, to je v isti oceni 2. dela Karadžićeve pesmarice. Na tem mestu poziva Vuka k nadaljnjemu zbiranju pesmi in želi, da bi poiskal predloge za ostale dalmatinske pesmi, nahajajoče se v Herderjevi zbirki (to sta Radoslaus, Die schöne Dolmetscherin, ki ju je avtor dobil iz Rima v neposrednem Fortisovem zapisu).

Ne more biti dvoma, da je bil med Slovenci učenjak Kopitar najbolj seznanjen s Herderjevimi spisi. Toda ostale Kopitarjeve omembe nemškega filozofa humanosti nas prepričujejo v prvi vrsti o njegovi široki načitanosti, v središču njegovega miselnega stika s Herderjem je dvoje: poglavje o Slovanih in ljudske pesmi. Ni naša stvar, da bi na tem mestu ugotavljali, koliko je bil Kopitar romantik in koliko prosvetljenec, čeprav ga je ob neki priložnosti Murko imenoval »otroka romantike«,[48] čemur je že Petrovski,[49] dovolj upravičeno ugovarjal. Vendar vprašanja Kopitarjevih romantičnih in drugih potez ni možno zajeti samo z zornega kota obravnavanih mest, kjer se tako ali drugače stika s Herderjem.

Naš prikaz razmerja Herder-Kopitar bi ostal torso, če ne bi omenili še enega, kar sicer bolj sodi med drobne zanimivosti: to so Kopitarjeve pripombe o Herderju v zvezi z Vodnikovim pripravljanjem nekakega etimološkega slovarčka, ki naj bi v Kopitarjevi slovnici nadomestil besedotvorje. Čeprav je slovenska literarna zgodovina presodila, da je bilo Vodnikovo iskanje korenov zastarelo in da zato ne more biti škode, če knjiga ni izšla v tisku, bi bilo poučno za samo zgodovino slovenskega jezikoslovja in tudi za kulturno zgodovino, če bi se raziskovalci poleg sodobno utemeljenega pretresa Kumerdejeve in Japljeve slovnice lotili tudi studiozne razprave Vodnikovih jezikoslovnih naporov.[50]

---

[48] M. Murko, Einflüsse, 12.

[49] Petrovskij, n. m., 746 (čeprav preveč ustavlja Kopitarjevo duhovno formacijo na preddunajsko dobo).

[50] Prvi poizkus, ki pa Vodnikovega etimološkega slovarčka ne zajema, je Izidorja Modica študija Vodnik kot jezikoslovec, DS 1909.

Za nas je na tem mestu važno, da se je Vodnik v teoretskem uvodu svojega Versucha einer Ableitung der Sprache aus Urlauten skušal opreti na znamenito Herderjevo *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Navedbe je izpisoval iz Herderjeve študije povsem svobodno, v začetku še kolikor toliko zvezno, pozneje pa je stavke iztrgal po tem, kolikor so mu ustrezali.

Gotovo je, da na temelju tega nemalo neurejenega izpisovanja ni mogoče govoriti, da bi Vodnik obvladal celotni filozofski smisel tega izrazito filozofskega spisa. Povsem na kratko iz korespondence Zois-Kopitar[51] to, kar nas v tej zvezi zanima:

> Zois Kopitarju 14. I. 1809: Vodnik hat endlich auch Materialien auf starke 3 Bogen Anhangs zusammengeschrieben. Die Einleitung sieht tief gelehrt aus, u. ist ganz Herder,[52] Adelung etc... Freilich lässt sich vieles dawieder einwenden — aber auch viel daraus lehrnen — u. vieleicht ist es die beste Methode, um den eigenthümlichen Karakter der slavischen Sprache am alleranschaulichsten darzustellen.
>
> Zois Kopitarju 24. I. 1809: Er [Vodnik] hat indessen seine Einleitung dreimal abgeändert. Ich zweifle beinahe, ob er Herdern recht verstanden habe.
>
> Kopitar Zoisu 1./3. II. 1809: ... Vodnik Radicalien aber lieber a parte oder vor sein Wörterbuch gedrückt würden, so dass meine Sache für sich ginge... auch ich traue dem Vodnik... nicht recht (er schreibt den Herder aus, Herder hat selbst andere ausgeschrieben & non aestimatur in principibus viris in dieser Materie; lieber studiere er das IX Kapitel Lindes Prolegomenis zu seinem Wörterbuch...).

Vodnikov etimološki dodatek je dogovorno izostal iz Kopitarjeve slovnice, kamor dejansko ni sodil niti po konceptu še manj po obdelavi, čeprav je Kopitar objavil v slovnici marsikaj, kar strogo vzeto ni stvar slovnice. Nas zanima na tem mestu Kopitarjevo mnenje o Herderjevi razpravi o jeziku, ki je zelo čudno, celo odklonilno. Kopitar se je tu v osnovi zmotil, preširoko bi bilo navajanje vseh, ki to študijo zelo

[51] F. Kidrič, Zoisova korespondenca I-II, 1939, 1941.

[52] N. m., 116; Kidrič napačno povezuje to mesto korespondence z Idejami, Zois misli na Herderjevo razpravo o jeziku.

visoko postavljajo, celo v vrh Herderjeve ustvarjalnosti,[53] saj na njej temelje W. Humboldt in filozofija jezika vse do danes. Kopitarjeva sodba je na svoj način razumljiva, ker je bral ali listal študijo kot praktičen slovničar oziroma filolog, Herderjeva knjiga pa je seveda od vsakega praktičnega slovničarskega kot etimološkega dela neizmerno oddaljena.

Če je Vidic imenoval Kopitarja »slovanski Herder«, je po tem, kar smo pretresli po dokumentih, ta primerjava sprejemljiva na zelo ozkem stičnem področju. Vendar jasno je konec koncev tudi to, da naš pretres, v bistvu ni porušil prepričanja starejše literarne zgodovine, da so bile Herderjeve idejne spodbude v procesu oblikovanja slovenske narodnokulturne smeri zgodovinskega pomena.

ZUSAMMENFASSUNG

Herder und die Anfänge der slowenischen Romantik

Obgleich die slowenische literaturhistorische Forschung dem Problem eine offensichtliche Aufmerksamkeit eingeräumt hat, fehlt noch immer eine systematische Darstellung der Herderschen Anregungen und Einwirkungen auf das geistige Leben der Slowenen. In der Behandlung des Problems beschränkt sich der Verfasser auf den sogenannten »direkten Einfluss« in den ersten zwei Dezennien des 19. Jhts. Sein Verfahren stützt sich auf eine ideengeschichtliche Analyse, zu der eine nicht leicht erreichbare Dokumentation beigelegt wird.

In der Einleitung der Arbeit stellt der Verf. ihre Beziehungen zum bahnbrechenden Werke Prof. Murkos »Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik« fest.

Im ersten Kapitel werden die bisherigen Forschungsergebnisse einer Nachprüfung unterzogen, wobei vor allem die Frage berücksichtigt wird, zu welcher Zeit mit dem Herderschen Einfluss bei den Slowenen zu rechnen sei. Die Erörterung erweist, dass diebezüglich vor dem Jahre 1800 irgendeine Beweise nicht vorhanden sind.

Im Mittelpunkt der Abhandlung betrachtet der Verf. die Nachwirkungen der Charakterologie der Slawen in der publizistischen Tätigkeit Kopitars, Jarniks und Primics. Der Verf. vergleicht die verschiedenen Einstellungen

[53] R. Haym, n. m. I, 436; A. Korff, Geist der Goethezeit, I, 4. izd., 1958, 118; W. Harrich, Herder, 1954, uvod, 101 i. dr. (Wilhelm Sturm, Herders Sprachphilosophie in ihrem Entwicklungsgang u. ihrer historischen Stellung, 1917). Bibliografske podatke za nemška herderiana gl. Im Geiste Herders, Marburger Ostforschungen I, ur. E. Keyser, 1953, Kitzingen am Main.

der Volkslieder erörtert und Kopitars Bemerkungen zur desjenigen Philosophie und Umstände ihrer Veröffentlichungen des berühmten Slavenkapitels aus den »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit«.

Im letzten Kapitel wurde die Einwirkung der Herderschen Auffassung der Volkslieder erörtert und Kopitars Bemerkungen zur desjenigen Philosophie der Sprache einer Revision unterlegt.

Wie aus der Abhandlung zu ersehen ist, geht es den slowenischen Schriftstellern vor allem darum, um mit Hilfe Herders ihre aktuelle Bestrebungen zu bekräftigen. Sie entnehmen Herder besonders diejenige Ideen, die ihr Bemühen, die Ebenbürtigkeit und Gleichberechtigkeit der Slowenen und der Slawen in kultureller und gesellschaftlicher Hinsicht nachzuweisen, unterstützen können. Hierin berufen sie sich auf das Zeugnis Herders, dessen Hervorhebung des slawischen Charakters den »romantischen« Ausgangspunkt bildet für ihre eigene, im Sinne des Zeitgeistes und der Wiedergeburt getriebene Förderung des nationalen Selbstbewusstseins.

Marja Boršnik

O SLOVENSKI »MODERNI«

(Ob sedemdesetletnici samoniklega prodora in ob petdesetletnici zatona)

Pričujoče delo je zgolj študija, ki skuša nakazovati in reševati nekaj osrednjih problemov slovenske »moderne«. Čeprav z bežnimi potezami zajema celoto, se mimogrede ustavlja zlasti ob naslednjih vprašanjih:

1. *Kdo predstavlja slovensko »moderno« in od kdaj?* Tudi Govekar se je smatral za modernista in je rajši naglašal svoj modernizem kot pa svoj naturalizem. Ali naj torej dobo »moderne« začenjamo z nastopom Govekarjeve »nove struje« okoli 1893, ali s shajanjem njenih osrednjih predstavnikov (Ketteja, Cankarja, Župančiča, Murna) v Zadrugi med 1893—1896 oziroma v Cukrarni od 1895, ali z organizacijo skupnega kluba »novostrujarjev« na Dunaju 1896, ali s prvimi vidnimi pojavi zapadne dekadence v naši javnosti od 1897, ali z objavo prve Župančičeve in Cankarjeve zbirke 1899, ali ...?

2. *Kako se uveljavi nastop »moderne«* kot nečesa izrazito kvalitetnega, novega in tipično našega, kar je značilno do zaključka prve svetovne vojne?

3. *Kako moremo celotno dobo »moderne« vezati s pesnikoma,* ki umreta že ob začetku njenega nastopa?

4. *Kako jo moremo vezati v enoto* s tako izrazitimi ustvarjalci, katerih vsak predstavlja samorastel svet z docela svojskim ustvarjalnim ritmom?

5. Če izsledimo vendarle nekaj najglobljih skupnih potez in stičišč, *kako bi dobo »moderne« lahko označili precizneje* s prevladujočim stilom?

*

Devetdeseta leta prejšnjega stoletja (»fin de siècle«) pomenijo v slovenskem duhovnem življenju tolikšno družbenopolitično, svetovnonazorsko in umetnostno prelomnico, da lahko z njimi pričnemo novo ustvarjalno epoho.

Ne samo, da sta se v začetku tega desetletja izoblikovali dve naši osredni politični stranki — klerikalna in liberalna —, ki sta se odtlej pričenjali pol stoletja medsebojno fanatično razjedati, proti njunemu boju za politično in gospodarsko oblast slovenskega meščanstva se je v istem času strnila še tretja, socialnodemokratska stranka, boreč se za pravice rastočega izkoriščanega proletariata. Medtem ko ta poslednja v svojih vrstah vsaj sprva ni imela nobenega izkušenega ideologa, ki bi znal njena preprosta delavska hotenja postaviti na širšo in globljo bazo, se je to že v tem desetletju do neke mere posrečilo krščanskemu sociologu Janezu Evangelistu Kreku, ki je poleg kmečkih začel organizirati še delavske množice v okviru katoliške stranke. Ker se je družbena fiziognomija našega komaj petčetrtmilijonskega naroda pod pritiskom tujega, predvsem nemškega imperialističnega apetita prav v tem času pričela občutno spreminjati in mu je zavoljo proletarizacije pretežno kmečkega prebivalstva in njegovega masovnega izseljevanja pretila čedalje hujša kriza, je Krekova gospodarska zaščita našega malega človeka — bolj kmeta kot delavca — vsaj sprva skoraj več pomenila od socialnodemokratske, ki se je omejevala zgolj na pičlo delavstvo. Da pa si je ob prodoru splošne in enake volilne pravice v avstrijskem parlamentu po volitvah leta 1907 klerikalizem pri nas priboril tolikšno večino, oblast in veljavo, to ni zgolj Krekova zasluga. Ta stranka se je znala krepiti z moderno organizacijo neosveščenega ljudstva in z veščo uporabo kapitalističnih sredstev za skupni gospodarski razvoj. Nasprotna liberalna stranka tega ni bila dovolj sposobna in se za pridobitev širokih plasti vsaj sprva niti ni kdovekaj prizadevala. Omejevala se je na malomeščanske in meščanske pridobitnike in ozko plast slovenske posvetne inteligence. Ker se spričo gospodarskega pritiska in monopolizacije tujega, zlasti nemškega kapitala industrijsko ni mogla dovolj razvijati, skrbela pa predvsem za vnanji ugled in lasten žep, je njena nekdanja, svojčas plodna nacionalnokulturna dejavnost vse bolj vodenela v frazo. Saj so se ji hkrati z gospodarskimi spodmikala tudi ideološka tla.

Nova svetovna znanstvena odkritja devetdesetih let, zlasti s področja atomske fizike, ki so v našem stoletju povzročila tolikšen gospodarski

in duhovni preobrat, so omajala dotedanjo pozitivistično znanstveno trdnost, z njo pa tudi vulgarni materializem kot bazo liberalnega razvoja.

Sprva še nezavedno, se je v tem času tudi naša najnaprednejša miselnost nenadoma znašla v težavni stiski. Najbolj boleč primer je Anton Aškerc; ta je v skladu z dotedanjo znanostjo lahko dotlej načelno razvijal tudi svoje antidogmatično prepričanje, ki je nekdanjega zvestega liberalnega duhovnika prav v tem času privedlo do preloma s katoliško cerkvijo. Kot je to svobodomiselni ustvarjalni mladini tedaj pomenilo največji dokaz duhovnega herojstva — kar je v naših dogmatično stisnjenih razmerah herojstvo tudi dejansko bilo — tako se je taista mladina kmalu nato zgrozila nad Aškerčevim duhovnim in umetniškim upadanjem. Ostal je bil pač do konca zvest svojim liberalnim klasično realističnim principom, ki jim je fin de siècle izpodnesel tla.

Rojen leta 1856, je bil Aškerc eden najmarkantnejših zastopnikov »petdesetletnikov«, to je tiste generacije, rojene v petdesetih letih, ki poleg nekaterih zastopnikov, rojenih v prejšnjih dveh desetletjih, predstavlja vrhunec slovenskega klasičnega realizma (1868—1888). Toda kakor sta bili poprejšnji ustvarjalni generaciji »trideset«- in »štiridesetletnikov« vsaj v jedru še ideološko enotni, to je, liberalno napredni, tako se je Aškerčeva generacija kmalu znašla v vehementnem medsebojnem boju radikalnega klerikalizma z liberalizmom. Prvega je tudi politično zastopal njegov najbrezkompromisnejši idejni borec Anton Mahnič (rojen 1850), drugega pisatelja Ivan Tavčar (r. 1851) in Janko Kersnik (r. 1852) ter pesnik Aškerc.

Medtem ko naslednja generacija »šestdesetletnikov« v slovenski literaturi večinoma še skromno raste v senci močnejših ustvarjalnih predhodnikov, pa skušajo nastopiti »sedemdesetletniki« odločno novo pot.

Med leti 1892—1894 se pričnó najprej javno uveljavljati v študentskem glasilu Vesna, kjer se kot radikalni svobodomisleci ne zalete le v Mahničev klerikalizem, marveč jim tudi oportunizem liberalne stranke ni po volji. Simpatije do socialističnega proletariata sprva še skrivajo, te nove tematike pa se oklenejo, ko prodro v osrednji literarni časopis Ljubljanski zvon. Tam se sredi desetletja srečajo z Aškercem, ki kot urednik pesniškega dela tega časopisa in vzgojitelj naraščaja edini od pomembnejših starejših nekaj časa dejansko vzdrži korak z njimi. S klasičnim realizmom, ki se pričenja od konca osemdesetih let naprej razkrajati navzven v deskriptivni realizem oziroma v naturalizem, pa

se podobno začenja polagoma razkrajati tudi Aškerčevo delo. Njegovega umetniškega upadanja mlado gibanje, ki se naziva »nova struja«, spočetka ne opazi; nasprotno, prav Aškerca kot doslednega realista, hkrati pa tendenčnega borca proti gmotnemu in duhovnemu tiranstvu postavlja tá na svoj ščit. Zavrača pa naš ostali realizem s Kesnikom in Tavčarjem na čelu, kolikor se ji zdi prepojen z romantiko. S tem se prvič v naši zgodovini mlada generacija bojevito postavi po robu tradiciji v imenu novega sloga.

Vendar to novostrujarsko vretje ni novo. Je le razbitje starega, a še ne prinaša novih umetnostnih vrednot. Teh ne prinaša veliko niti v drugi polovici »fin de siècla«, kolikor se obrne navznoter: v opisnost notranjega razkrajanja kot dekadenca.

Vse dotlej nastopajo »sedemdesetletniki« enotno; notranje sicer bolj malo povezani in čedalje bolj protislovni, zato pa tem bojeviteši v skupnem odporu proti humanističnim klasičnim načelom in njihovim domačim zastopnikom: proti vsemu zastarelemu in okostenelemu za novega, vseh vezi osvobojenega človeka.

Starejši polovici te generacije s Franom Govékarjem (r. 1871) na čelu gre v prvi vrsti za zmago nove zolajevske proze, »očiščene« romantičnih primesi, mlajši polovici z Ivanom Cankarjem na čelu pa za zmago čiste čustvene in čutne poezije, osvobojene epigonsko formalističnih racionalnih spon.

Morda ni zgolj naključje, da se v letu ustanovitve Vesne (1892), ki 1893 podleže Govékarjevemu vplivu, na ljubljanski gimnaziji ustanovi tajno društvo Zadruga (1892), ki v istem letu 1893 podleže Cankarjevemu hotenju. Sicer se tudi to mlado gibanje v bolj ali manj svobodomiselnem duhu vzgaja politično, prvenstvena pa mu je nega poezije.

Do bližjega literarnega srečanja pride med vodilnimi pripadniki obeh smeri jeseni 1896 s Cankarjevim in Župančičevim prihodom na Dunaj. Vendar prične kratkotrajni novostrujarski klub, ki naj bi služil namenom skupnega boja, že naslednje leto usihati. Poprejšnja zadružana se namreč v tem času z vso mlado, nove lepote željno strastjo prek modernega dunajskega časopisja okleneta zahodne dekadence, ki ostane nekaterim starejšim »sedemdesetletnikom« z Govékarjem na čelu nedostopna. V istem času se vrne tá v domovino in v boju za kruh svojo družbenopolitično radikalnost podredi liberalistični volji delodajalca. Odslej se pričenja vse manj prikrito trenje med njim in Cankarjem, ki hoče tudi pod plaščem dekadence ostati nepodkupljiv in brezkom-

promisen borec za čisto umetnost in čista načela. Kakor poprej od začetka »fin de siècla« gre tudi zdaj pod videzom boja za novi slog v jedru za boj zoper staro zlagano ali vsaj okorelo moralo in politično togo oblast. Le da se vloge zdaj menjajo: da se naturalizem, ki je sprva hotel biti načelen, umika v lascivno salonsko malomeščanskost in s te moralno dvomljive plati začenja zavračati moralno spornost dekadence.

Ta se je v tem času deloma pod vplivom francoskih dekadentov, deloma zavoljo lastnih gmotnih tegob čutila podobno deklasirano. Zato je z bohemskim življenjem, z zbadanjem filistrstva in z zasmehovanjem občeveljavnih vrednot poskušala izpodjedati vse vladajoče in moralno načeto, ne da bi se svoje uničevalne anarhičnosti do kraja zavedala. V jedru je bila namreč naša dekadenca s svojim obožavanjem čiste lepote in neomejene svobode še pubertetno nenačeta, pa naj si je še tako prizadevala, da bi frapirala s svojim cinizmom. Na videz je presajala na naša navidezno krepostna tla tuje »cvetke zla«, dejansko pa je našo predsodkov polno družbo z zasmehom prevetravala iz ozkogrudne omejenosti.

Takšna je bila vnanja, modna ali vsaj z duhom časa prepojena dekadenca kot družbeni protest. Težja je bila notranja dekadenca, izraz opustošenega individualizma, pravzaprav že solipsizma, izgubljene vere v kakršnokoli vrednoto in smisel življenja. »Modernost« ji ni le pomenila razbitje starega sloga in forme, marveč predvsem tudi starega duha. Čeprav se je sprva zagnala v to »staro« le, kjer se je že preživelo, in je na mesto izsušenega filistrstva in formalizma lahko pričarala živo mladostno vrenje v osvobojeni obliki, pa je v samozavestni zagnanosti tutam zadela ob klasično humanistično jedro in s tem vzbudila nevarnost, da ga načne. Ta nevarnost se je zazdela našim realistom tem hujša, ker se niso čutili ogrožene samo v slogu, marveč tudi v humanizmu kot takem, ki s svojimi klasičnimi načeli, prilagojenimi liberalnemu duhu devetnajstega stoletja, ščiti človeka in narod.

Rastoča gmotna in duhovna ogroženost Slovencev pa je prav našim »modernistom«, ki so bili spričo tega najbolj prizadeti, onemogočala, da bi vzdržali v kakršni koli dekadentni skrajnosti. Čim bolj so to skupino kričeče anomalije imperializma in domače vladajoče družbe gnale v osamljenost, tem večjo potrebo je občutila po povezavi s slo-

venskim ljudstvom in po izpolnitvi tistega duhovnega poslanstva, ki se je zanj čutila po svojih ustvarjalnih talentih poklicano.

Od tod globoka protislovnost »moderne« med sredobežnostjo in sredotežnostjo. Tem globlja protislovnost, ker njen izvor ni samo družbenopolitičen, marveč je tudi duhovnonazorski. — Čeprav se je v bolečem gibanju pa tudi zaletavanju iz ekstrema v ekstrem le polagoma osveščala, pa je že ob svojem prodoru dosegla zaokroženo polnost.

Prav ta protislovna razgibanost, ki zadeva najgloblje globine človekovega jedra, pa je tista značilnost, ki loči »sedemdesetletnike«, rojene v prvi polovici tega stoletja, od tistih z druge polovice. Prvi, vsaj dotlej pripadniki naturalizma, se statično krhajo na družbenem površju, medtem ko drugi vse bolj dinamično beže s površja vase in v povezavo z vesoljem.

Podrobna analiza bo v eni naslednjih številk te revije v posebni razpravi pokazala, kako predstavlja sodelovanje teh članov omenjenega dunajskega literarnega kluba pri srbskohrvaškoslovenski reviji Mladost v prvi polovici 1898 zadnjo skupno manifestacijo slovenskih »novostrujarjev«, ki so se prav ob tem času nujno morali razsuti. Kajti prav s tem nastopom se zaključuje razkroj, ki je naturaliste in dekadente vezal v skupno fronto proti klasičnemu realizmu. Temu razkroju odživelega pa že v drugi polovici istega leta 1898 sledi nastop novih pobud in novega elana, kakršen odseva z vsega nadaljnjega dvajsetletja. Čeprav so se tudi starejši »novostrujarji« z Govékarjem na čelu imenovali »moderniste«, k temu novemu gibanju niso skoraj nič pozitivnega doprinesli. Pomembnejši so kot rušilci in bodo kot taki tudi odslej stali v senci novih vrednot. Izraz »moderna« je torej za našo novo dobo preširok in ne označuje njenega novega sloga. Zato terja ta nova doba stilno preimenovanje.

*

Izraz »moderna« vsebuje pri Slovencih dva pojma: dobo in skupino osrednjih »modernistov« v tej dobi.

Kot dobo lahko označimo dvajsetletje med dvema najznačilnejšima mejnikoma: 1898—1918. Ustvarjalci, ki so v tej dobi v naši literaturi dosegli najvišjo estetsko in osveščevalno raven, pa so brezdvomno štirje osrednji »modernisti«: Dragotin Kette (19. I. 1876 — 26. IV. 1899),

Ivan Cankar (10. V. 1876 — 11. XII. 1918), Oton Župančič (23. I. 1878 do 11. VI. 1949), Josip Murn (4. III. 1879 — 18. VI. 1901).

Čeprav je starostna razlika med njimi neznatna — komaj nekaj nad tri leta — kar pospešuje njihovo skupno hotenje, povezavo in razgledanost, je vsak zase s svojevrstnim ustvarjalnim ritmom vendarle tako samostojen pojav, da nastane problem, koliko moremo govoriti o njihovem enotnem stilu. Saj je tudi njihova življenjska doba izredno različna: Murn doseže nekaj (3 mesce in 14 dni) nad 22 let, Kette nekaj (3 mesce in 7 dni) nad 23, Cankar nekaj (7 mescev in en dan) nad 42, Župančič pa nekaj (4 mesce in 1 dan) nad 71 let in je dejansko skupna povezava četverice možna le v devetdesetih letih.

Njihovi življenjski dobi pa samo do neke mere ustreza obseg njihovega dela. Čeprav dosežeta Kette in Murn približno enako starost, je Murnovo ohranjeno delo dokaj obsežnejše od Kettejevega; Župančičevo je, naravno, vsaj še štirikrat obsežnejše od Murnovega, medtem ko Cankarjevo Župančiča približno štirikrat presega.*

Kolikor ta obseg ni sorazmeren, pa ni odvisen toliko od kvalitete, kolikor od stila in od zvrsti posameznih del. Hkrati je treba še upoštevati, da se je pri zgodaj umrlih pesnikih marsikaj porazgubilo; zlasti velja to za Ketteja, ki na svoje delo kljub skrbni prečiščenosti preostalega ni tako pazil kakor drugi trije, pa tudi zbirke ni sam pripravil nobene za tisk. Nasprotno pa je Murn svojo zbirko pripravljal vso svojo zadnjo ustvarjalno dobo: od preloma stoletja do svoje smrti; vendar je vanjo izbral pretežno le pesmi iz tega zadnjega časa, pa niti teh ne vseh najpomembnejših, tako da je ostal javnosti v dobi

* V Državni založbi Slovenije sta v skupni seriji zbranih del slovenskih klasikov enakega formata doslej zaključena samo Kette in Murn. Kettejevo Zbrano delo (uredil France Koblar, I.—II. 1949) obsega skupaj 550 strani, Murnovo (uredil Dušan Pirjevec, I—II. 1954) pa 649 strani: Župančičevo Zbrano delo (uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec, I. 1956 — III. 1959 ter Josip Vidmar in Jože Mahnič, IV. 1967) še ni zaključeno, Cankarjevo pa se s pesmimi (uredil France Bernik, I. 1967), z dramatiko (uredil Dušan Moravec, III. 1967) in z leposlovno prozo (uredil Janko Kos, VI. 1967), šele pričenja. — Pred drugo vojno so izšli že Cankarjevi Zbrani spisi (uredil Izidor Cankar, zadnjo knjigo France Koblar, I. 1925 — XX. 1936) z dodatkom po vojni (uredil France Dobrovoljc, XXI. 1954) ter s Pismi Ivana Cankarja (uredil Izidor Cankar, I.—III. 1948) in Zbrano delo Dragotina Ketteja (uredil France Koblar, 1940). — Josipa Murna-Aleksandrova Izbrane spise (1933) je uredila Silva Trdina, Župančičev izbor Dela (I. 1936 — IV. 1938, V. 1950) Josip Vidmar, Cankarjeva Izbrana dela (I. 1951 — X. 1959) pa Boris Merhar.

»moderne« z edinim izborom 1903 kljub nekaterim urednikovim dodatkom enostransko prikazen in sta novi izbor po treh desetletjih in zbrano delo po pol stoletju pomenila odkritje novih Murnovih kvalitet.

Kljub znanstveni pozornosti omenjenih urednikov pa se nastanka nekaterih del teh avtorjev doslej ni posrečilo točneje datirati, kar seve otežuje preciziranje njihove ustvarjalne strukture. Vzlic temu pa že ti dozdanji znanstveni dosežki omogočajo vsaj obris ritmičnih ustvarjalnih premikov, ki kažejo neke presenetljive zaključke.*

Prvi izpričani ali vsaj s prepričljivo domnevo podprti ustvarjalni začetki segajo pri prvih treh »modernistih« že med leta 1888—1891 (Župančičev v leto 1888, Cankarjev v 1890, Kettejev v 1891), pri Murnu pa v drugo polovico 1893;** ustvarjalni zaključki pa pri vseh v leto njihove smrti. Župančičeva ustvarjalna doba obsega zavoljo njegovega enoletnega vmesnega molka (1925) 60 let, Cankarjeva 28, Kettejeva najmanj 8, Murnova pa najmanj 6 let, torej desetino od Župančičeve.

---

* Prim. tabelo za str. 272, ki samo toliko ni precizna, kolikor ti premiki pri posameznikih ne nastopijo vselej na začetku leta in se tutam izvrše polagoma. Da se Kettejevi premiki zavlečejo v pomlad, Cankarjevi, Murnovi in Župančičevi pa izmenično v sredo leta, je posebej označeno.

** Ker v verodostojnost podatka v Jubilejnem zborniku... Otona Župančiča (1928, 107), ki vsekakor posreduje pesnikove lastne izjave, ni mogoče dvomiti, je treba njegove pesniške začetke postaviti v leti 1889 in 1890, ko je soizdajal in polnil neznani dijaški list Na prelji, domnevno pa še leto dni nazaj, ko se je na tak podvig pripravljal. Podobno velja za Cankarja. Ker je od januarja 1891 naprej beležil že številne ohranjene pesmi, lahko sklepamo, da spadajo njegovi pesniški začetki vsaj v poprejšnje leto, če ne upoštevamo pri tem tudi njegovih lastnih pričevanj o prvih ustvarjalnih vzgibih v osnovni šoli (CID III. 541, VII. 314). — Kot začetek Kettejevega in Murnovega ustvarjanja pa je mogoče po doslej znanem gradivu postaviti samo letnici 1891 in 1893, ki jih izpričujejo njune prve ohranjene in v zbranem delu objavljene pesmi, ker pričevanja o Kettejevem poprejšnjem delu niso dovolj argumentirana, Murnovo pismo Bojanu Dreniku z dne 23. avgusta 1893 (JS 1967, 222 s.) pa tudi bolj potrjuje domnevo, da se ta šele teoretično in z zbiranjem ljudskega blaga pripravlja na načrtno delo. — Če pa upoštevamo izjavo dr. Alojzija Merharja, da je imel Kette »v drugem gimnazijskem razredu«, tj. 1889—1890, »album, kamor je zapisal svoje prve pesmi« (SJ 1939, 61), je treba mejo njegove količkaj resne ustvarjalnosti postaviti vsaj za eno, če ne za dve dveletji nazaj; podobno pa tudi Murnovo vsaj za eno poldrugoletje. Če je namreč Kette zahajal v družbo na Murnovo stanovanje res vsaj že 1893 in tam prebiral svoje pesmi ter z njimi Murna spodbujal k pesnjenju (SJ 1939, 58 s.) in je Murn »menda kot tretješolec«, tj. 1892—1893, že hodil na literarne sestanke (MIS,

Pred letom samoniklega prodora »moderne« (1898) ima torej za seboj Župančič že deset, Cankar osem, Kette vsaj sedem, Murn pa vsaj tri (dve in pol) začetna ustvarjalna leta. Ta leta pa niso le začetniška, saj vsebujejo nekaj kvalitetnih dosežkov, ki so ponekod več kot zgolj zanimivi zarodki kasnejših klasičnih del. Zlasti velja to za Ketteja, čigar ustvarjalnost se med dotedanjo rastjo po dveletnih presledkih vsaj trikrat značilno premakne (1893, 1895, 1897), čeprav doseže svoj umetniški vrh šele v navedenem letu. Svoje umetniško ravnotežje doseže v isti drugi polovici tega leta tudi Murn, ki se po poldrugoletnih presledkih doslej vsaj dvakrat značilno premakne (konec 1896 in sredi 1898) in se lahko razvija še tri leta po tej prelomnici, ko je dosegel svoje tretje ustvarjalno obdobje. Istočasno je dosegel svoje tretje ustvarjalno obdobje tudi Župančič, čigar prvi večji premik sega prav tako v leto 1893 kakor Kettejev in Cankarjev. — Edino Župančičevo delo presega zaključni mejnik »moderne«, in to na sredini svoje ustvarjalnosti, ko z zaključkom prve svetovne vojne 1918 doseže svoj višek. Vendar je njegova druga ustvarjalna polovica po tem letu marsikje šibkejša in stilno prerašča dobo »moderne«. Čeprav je najobčutnejša zareza v njegovem delu prav med obema polovicama v letu 1918, kar nas upravičuje, da se z njegovim delom po tem letu tu več ne ukvarjamo, je treba tu še pripomniti, da so pri Župančiču prav tako v prvi kakor v drugi polovici njegovega dela občutni pomembni premiki ob vsakem petnajstletju, večji premiki ob vsakem petletju, manjši pa ob vsakem dveinpolletju.*

Silva Trdina IX), tedaj z dokajšnjo trdnostjo lahko sklepamo, da je Murn vsaj naslednje leto 1894 tudi sam začel že pesniti. Vendar nekatere trditve Alojzija Merharja niso dovolj točne.

V Kettejevi izpričano osemletni ustvarjalnosti se samo prvo dveletno obdobje toliko močno loči od naslednjih, da naslednja tri smatramo kljub dvem manjšim dveletnim premikom za skupno šestletno celoto oziroma dobo, medtem ko začetništvo prvih dveh let lahko domnevno vežemo s prejšnjim, doslej neznanim delom, morda celo v prvo šestletje. Saj Koblar celo navaja prvo pesem, ki jo je Kette napisal osemleten (SBL I. 452)!

Močnejši ustvarjalni premik v Murnovi doslej izpričani šestletni ustvarjalnosti pa ni le po prvem znanem začetniškem poldrugoletju, ki bi se morda dalo dopolniti z neznanimi prvimi poskusi, marveč tudi med predzadnjim in zadnjim obdobjem, tako da ostaja njegovo zadnje triletje od preloma stoletja naprej na polovico odprto. To ustreza tudi njegovi ne upadajoči ustvarjalnosti in Župančičevemu intuitivnemu dognanju, da tá pomeni le nedopolnjen »obet«.

* Dopolni s tem knjižico »Rada«: M. Boršnik, Oton Župančič, Beograd 1966².

Podobno velja tudi za Cankarja, čigar delo se občutno premakne vsakih sedem let, morda nekoliko manj opazno pa vsako polčetrto leto. Zavoljo pomanjkanja prostora in večje preglednosti bo ta študija pretežno komponirana na Župančičevih petletjih in Cankarjevih sedemletjih, medtem ko bodo ostali premiki vmes upoštevani.

Cankar začenja svoje drugo sedemletje kakor Murn svoje drugo izpričano poldrugoletje 1897, s tem da skuša prepojiti svojo dotedanjo tradicionalno pesniško izpovednost z novimi zahodnoevropskimi vplivi dekadence. Le da Cankarju mejnik 1898 ne pomeni kakor Župančiču in Murnu novega ustvarjalnega premika, marveč kakor Ketteju le silen osveščevalni in umetnostni vzpon v krivulji novega obdobja od 1897 naprej. Pri Ketteju ta vzpon že 1899 upade v resignacijo in smrt, pri Cankarju pa vse rahleje oscilira v resignirani fatalizem do zaključka drugega ustvarjalnega sedemletja v letu 1904.

Ta doživljajska oscilacija med hrepenenjem in obupom, med svetlobo in temo je značilna za celotno »moderno«, ki se razvija na meji med nazorsko trdnostjo devetnajstega in skepso dvajsetega stoletja.

Opazna je že ob ustvarjalnih začetkih, ko se četverica med 1893 in 1896 prvič poveže v Zadrugi in v Cukrarni. Le da se ji takrat v krčevitem iskanju podirajo stare vrednote, nove pa še ne razodenejo. Tedaj začno drug drugega oplajati iz skupnih virov domače in slovanske ljudske poezije in romantike. Hkrati pa jih poleg Heineja priteguje zlasti Aškerčeva svobodomiselna bojevitost v orientalski epski romanci in jih zažene v boj proti mahničevstvu. To pospeši njihov prelom s katoliško tradicijo.

Vsaj na videz se katoličtvu najlaže iztrgata Cankar in Murn, ki po svojem proletarskem poreklu nista bila zakoreninjena v domačo kmečko zemljo. Murn je bil nezakonski sin brezdome proletarke in je brezdomo mladost preživel v ljubljanskem predmestju; Cankar je pripadal številni družini na Vrhniki pri Ljubljani, ki jo je sproletarizirani oče zapustil in jo je mati le s skrajnim naporom bedno preživljala. Osiroteli Murn pa se je laže odtrgal kot Cankar, ki se je čutil dvojno navezanega na mater in v njem njena srčna spojenost z religijo kljub vsem njegovim notranjim življenjskim bojem do kraja nikoli ni usahnila.

Že v svojem prvem ustvarjalnem obdobju (1890—1893), ko Cankar pretežno še tiči v kalupu tradicije, v pesmi *Materi* (1892) začetniško nerodno, a sicer presenetljivo prodorno izpoveduje osrednje, kar ga muči in teši. Že tu se pojavlja razklanost med družbo, to je, vnanjim

svetom, kateri ga zavoljo uboštva zaničuje, in med razbolenim pesnikom, ki čuti nujnost, da se tej družbi, temu vnanjemu svetu maščuje s strupenim srdom, naznanjajoč mu pogubo in onesrečitev. Vendar mu srce ne dá tako peti; od njega terja le izpoved lastne bolečine. Materina ljubezen, materino trpljenje ga odrešuje maščevalnosti in žalosti. — Manjvrednostni kompleks družbenega zapostavljenca se že v šestnajstletnem dečku sublimira z večvrednostno samozavestjo ustvarjalca, ki lahko odloča z zmagonosnim orožjem — s satiro. Vendar prav materino krščanstvo premošča ta prepad in borca razorožuje v lirično samoizpoved.

Toda že v naslednjem obdobju (1893—1897) ga Aškerčev vpliv in spopadanje z mahničevstvom notranje tako razkroji, da mu omogoči presenetljivo žgočo satiro. Satira pa se pri njem ne pojavi le kot kulturnobojni nastop v verzih, marveč pomeni tudi njegov prvi samostojni pojav v prozi. Kar je že poprej pisal v dijaško prilogo Mahničevega Rimskega katolika, so le nedolžne vaje, medtem ko je prva črtica v novem obdobju (*Dobrotnik*, Slovenec 6. oktobra 1893) zarodek razrednobojne družbene satire. S tem je Cankar v tem času prerastel celo Ketteja. Ta je bil kot žrtev podobnega kulturnobojnega nastopa družbeno sicer podobno prizadet, vendar se družbi kot taki ni upiral, pač pa dobi (*Starec in ptica*).

Nasprotno pa živi in dela Župančič leta 1893 še pod Krekovim katoliškim okriljem in ga mora Cankar od tu šele iztrgati. Ena njegovih prvih objavljenih pesmi *Na Jurjevo* (Vrtec 1895, po rokopisni Župančičevi bibliografiji Alenke Glazerjeve poslana uredništvu spomladi 1894) je zgleden primer njegove takratne ustvarjalnosti, saj zajema tradicionalni belokranjski običaj v vsej harmonični povezavi ljudske radosti s prebujajočo se naravo, kot kaže že prva kitica: Od hiše do hiše hódimo, / zelenega Jurija vódimo, / on pômlad veselo prinesel je, / vso zemljo z zelenjem potresel je: / Zima, zima, hajd za peč / v gôrko postelj léč!

Šele od srede tega njegovega prvega znanega obdobja (od srede 1895) pričenja njegovo idilično povezavo z ljudstvom razkrajati najprej Aškerčev, nato tudi dekadetski vpliv.

Globlji pesimizem pa izpoveduje Kette v sonetu *Na očetovem grobu* (1895/6) v predzadnjem ustvarjalnem obdobju (1895—1897), ko je za svoje tedanje osrednje doživljanje našel že enakovreden izraz. Njegov dom na Premu je bil z materino smrtjo prezgodaj okrnjen, skrbna očetova učiteljska vzgoja pa mu je omogočila notranjo disciplino, da se je

obdržal v oblasti tudi v svojih kasnejših gmotno in duhovno najbolj kritičnih dneh. Ker se je načrtno vzgajal k čim večji popolnosti in pri tem ni zanemarjal tudi klasičnih vzgledov, si je prav takrat utrdil svoj značaj, ko je ostale dekadenca pričela spodnašati. Zato je med četverico veljal za najzrelejšega, rahlo celo za filistra. Dejansko pa ga je prav očetova smrt, povezana tudi z gmotno osirotelostjo, pahnila v tem hujšo osamljenost, zlasti, ker ga je duh časa odtrgal od tradicionalnih idealov in vere v življenjsko smotrnost.

Zdi se, da je prav Župančič, ki je bil v tistem času — v svojem drugem ustvarjalnem obdobju (1893—1898) — ustvaril nekaj razkošnih dekadentnih pesmi, ta štadij krize med dvema dobama, tako rekoč med dvema vekoma, najlaže prebolel. To sta mu predvsem omogočila rod in okolje, zasidrana v drugačno zemljo kot ostalim. Župančič izvira iz bogatega trgovskega in posestniškega rodu z Vinice, nedaleč od hrvaške meje. Vinorodna, z brezami posuta zemlja oblikuje tam drugačnega, vedrejšega in lahkotnejšega človeka kakor pa kamniti Cankarjev ali Kettejev Kras. Bogastvu barv, ki jih je skoraj istočasno tudi v slikarstvu odkril naš impresionizem, je omogočala do tolikšne umetniške učinkovitosti tudi naša poetična pokrajina, vzbujajoča zlasti ob rahli zameglenosti mehka lirična občutja. Nič čudnega, da je takšnih pastelno niansiranih prelivov največ v Murnovi in Cankarjevi poeziji — pri obeh seve tudi v nevezani besedi — saj sta bila prav tadva najbolj prepojena z lirično meglovitostjo ljubljanske kotline. Jasnejša sta Kette in Župančič, zlasti prvi. Ker sta se oba opajala ob ljudski pesmi, se jima je mladostno šegava igrivost v poeziji toplo prilegala kljub notranji teži. To težo je navzlic navidezno otroški naivnosti zavoljo svoje otožnosti težje prekril Murn, najtežje Cankar, ki se vsaj sprva z ljudsko poezijo ni dal rad oplajati. To je pač eden od vzrokov, da izžareva njegovo delo več ironije kakor humorja.

Kakor Murn se je tudi Cankar bohemsko predajal valovom časa, čemur se je Kette, čuteč v tem pomanjkanje volje, uprl. Sunkoma pa se je temu uprl tudi Župančič. Tega bi pač ne bil zmogel, če bi bil od dekadence globlje kakor z erotično prevaro načet tudi znotraj, čeprav se je zavoljo gmotnega propada svoje družine čutil podobno deklasiranega kakor ostala četverica.

V drugi polovici 1898, v začetku svojega tretjega ustvarjalnega obdobja (1898—1903), je Župančič spesnil pesem *Moje barke*, ki programsko izpoveduje prelom v njegovi miselnosti in poeziji. Pesnik se odpo-

veduje vsem mračnjaškim vezem preteklosti, neposredno dogmatičnim, posredno pa tudi dekadentnim, zapušča s tem varne pristane in razpenja jadra svojim barkam k daljnim ciljem svobodnega morja. Kakor je ta vizija za naše dotedanje »moderniste« nova, za svojo vedro sproščenost še ni našla enako novega svobodnega izraza, saj je podobno kot ostala dotedanja Župančičeva pesem še vklenjena v stalni ritem, tu celó v aškerčevski monotoni deseterec:

Ah, vi cilji, moji zlati cilji,
kak bleščite v daljni se samoti! ...
Le po megli tavajoče duše
v hipih svetih so vas zaslutile,
v hipih svetih, ko skrivnosti večne
v bajnem svitu se odpro očesu ...

Vendar se tega togega ritma prèčej nato sprosti in ritmično individualno zadiha. Oblikovno se osvobaja zlasti na začetku novega obdobja, medtem ko se kasneje spet umirja v enakomeren ritem in preprosto kitico, čeprav tudi to ne dosledno. Čedalje tenkočutnejši izraz postaja vse bolj instrument njegovega razpoloženja in osveščenosti.

Optimistični zagon s simbolično nakazano novo vero v življenje je za nadaljnjega Župančiča kljub skepsi, ki z njo vse intenzivneje vrta po najglobljih vprašanjih, čedalje bolj značilen.

Vsekakor pa je pri Župančičevih vse bolj nebuloznih vizijah utegnila kumovati tudi Emersonova filozofija. Tega ameriškega idealističnega esejista sta v tistem času — ne brez sledu — prebirala tudi Kette in Cankar. Ne bo pa lahko dokazati, koliko je bil to Emerson, koliko duh časa, da se prav od druge polovice 1898 ne samo Župančiča, marveč tudi Ketteja in Cankarja polasti podoben zagon. Ketteju se v nekaj tednih kar ulije kopa sonetnih ciklov, kjer končno najde njegovo hrepenenje v panteizmu najglobljo utešitev in vrhunski izraz. Cankar se ob Spinozi, Emersonu in Maeterlincku zave višjega smotra (Župančiču v pismu 17. septembra 1898), svojemu dekletu pa se izpoveduje, da je bil izgubil vero v boga in v ljudi, vendar ta pusta preteklost nima nič opraviti z njegovim novim poduhovljenim in ljubezenskim razmahom. Kar je resnično krog njega, nima po sebi nikakršne vrednosti in je le »simbol večnih idej« (Anici Lušinovi 13. in 15. julija, 31. avgusta 1898). To novo doživetje je čisto v skladu z *Epilogom* k njegovi prvi zbirki črtic *Vinjete* (1899), nastalim v tem času, kjer napo-

veduje kot »pokoren organ svoje duše« nov stil — simbolizem. Istočasno pa prav tam opozarja na »sestradane obraze« in »okrvavljene pesti«, ki jih je »obsenčil duh upornosti«, le da njega samega bolj od krvave revolucije vznemirja »to strašno duševno uboštvo«. Pogled ima torej obrnjen navzen in navznoter, čuti se povezanega s celoto, kakor se tudi Župančič in Kette začutita v novem, modernem, ne v dogmatičnem smislu duhovno povezana s celoto. Bolestna osamljenost je vsaj oba poslednja zapustila, z njo pa tudi dekadenca.

V nasprotno smer se v tem svojem predzadnjem ustvarjalnem obdobju (od srede 1898 do konca 1899) razvija Murn: v odtujenost. Pojavi tuberkuloze, odpor do posiljenega študija, ledena zavrnitev ljubljenega dekleta, sredi mrzličnega iskanja zasilnega poklica zavest zapuščenosti, pomanjkanja vsakršne topline, domačnosti, skratka, popolna brezperspektivnost. V takšnem brezupnem stanju se mu vnanji svet odmika, hoče se mu samo rešitve iz njega v brezmejno prostost. Njegova lirika, ki mu je že poprej pomenila zgolj neposreden izraz čustev in čutov, se prične zatekati k vse bolj monotonim impresijam iz prirode, ki se kot izraz njegove najtišje samote ob usihajočih konturah izgubljajo v daljni molk. Tenki posluh za odmiranje življenja ni več odsev modne letargije, to je on sam, ki najde za to najhujšo grenkobo tudi najtanjšo melodijo in ritem. Kasneje se bo Murn ob sožitju z zdravo kmečko prirodnostjo spet poživil v krepkih barvah in tonih, poleg ljudske romantike bo zajel tudi nekaj trdih orisov domače zemlje, ki presenečajo kot predhodniki povojnega modernega realizma. Do tja in še delj pa se bo povzpel prek tega abstraktnega stadija, ki je tako presunljivo svojski in nov, kot je presunljivo svojska in nova domala vsa kasnejša Murnova poezija, da jo šele današnjost pričenja doumevati.

Za ta prehod v njegovo zadnjo ustvarjalno dobo od 1900 do smrti je močno značilna *Pomladanska romanca*, ki je ni brez vzroka postavil na čelo svoje zbirke. Saj s svojo genezo, idejo, vsebino in izrazom simbolično nakazuje Murnovo globoko notranjo pomladitev in osvoboditev iz spon solipsistične razbolelosti v »neko naravi vdano in podrejeno skupnost« (Jože Snoj v študiji k izboru Murnovih Pesmi, 1968, 281). — Globlja primerjava te Jurijeve pomladanske pesmi s šest let starejšo Župančičevo bi pokazala sorodno razpoloženje, vendar pri Murnu ne več s prirodo spojene folklorne primarnosti, marveč prodorne osveščenosti osvobojenega, vse hudo prebolelega modernega človeka.

Leto 1898 pomenja torej izluščitev iz dekadentne mode, prebolelost findesiècloveke krize in močan, čeprav deloma silno tih nastop novih vrednot. Odslej se bo sicer dekadenca tutam še pojavljala, vendar le kot izraz pristne bolestne odtujenosti. Kot notranji razkroj klasičnega realizma je opravila svoje, kakor je svoje opravil naš prvi naturalistični nastop kot njegov vnanji razkroj. Oboje je bilo le epizoda, le negacija nečesa velikega, a preminulega: osredotočitve zgolj na človeka in na njegov nespremenljivi značaj kot eno najvišjih vrednot. To statično sredotežje je bila v skladu z modernim razvojem nova umetnost kot odraz novega življenja primorana začeti dialektično razkrajati, to je, slediti rastoči dinamiki in nenehnemu spreminjanju življenja in sveta, sredobežno, prek človeka v vesolje.

Hkrati s tem silnim vizionarnim premikom se vsaj deloma premakne tudi statična urejenost in umirjenost dotedanje pesniške kompozicije in ritma v svoboden verz. Kar je tutam že poprej zrahljaval zlasti Kette, pa zdaj prav ta spričo nove harmonične osredotočenosti pričenja urejati v klasično jasen, čeprav pomodernjen sonet, medtem ko se ostala trojica prav v tem letu prične razpuščati v osvobojen izraz.

Takšna je napoved novih pogledov na stvarstvo, ki se v svojih vizionarnih slutnjah realistično še ne dá izraziti, samo v simbolih. Vsa četverica se poglobi v iskanje višjega smisla, ki ga prične simbolizirati z lučjo, z večnim plamenom. (Kette: »Luč je samo jedna, jedna / in več kot enega življenja vredna / in več kot ene, več kot ene smrti.«) Umetnost ji postaja sinteza enkratnega z večnim. (Župančič: »Ej, pesmice, ej, / ve hčerke trenutka, / utrinki plamena večnega —«.) Celo Murn zahrepeni po času, polnem »svetlih ekstaz« / »ko duša božanstvo ume / ... / in srce se k srcu nagiblje / in srcu srce se odpre.«)

Pri vsej četverici je medij tega hrepenenja erotično doživljena žena, pri Ketteju tako doživljena, da bi ji za en trenutek harmonične izpolnitve dal večnost (»On bil je v njej in ona bila v njem... in duši sta pozábili na raj...«), da pa tudi večnost, odraz božjega sevanja, odkrije v trenutku zazrtja v njene oči. (»A vse drugače sem te videl jaz, ko zrl sem en trenutek ti v obraz / tedaj, ko si, nebeški gospodar, / v očesi njeni blagi, nežni, krotki / prišel...«)

Murnu, ki se mu je prav takrat vera v visoko oboževanko zrušila, pa se zde trenutki »velikanski vzdihi — neznanega sveta«. Odtujen se zamakne v vesoljno tišino.

Takšno erotično-religiozno hrepenenje v valovanju od ekstaze v obup zrcali vsa nadaljnja najintimnejša Cankarjeva poetična pot: do zaključka predzadnjega sedemletja še v redkih verzih (v *Lepi Vidi*), hkrati pa tudi v prozi, ki poet v njej odkrije »organ svoje duše«.

Istočasno pa se pri Cankarju pojavlja komponenta, ki pri ostali trojici ni prisotna: rastoči družbenoanarhični upor, ki se osvešča v družbeno revolucionarnost.

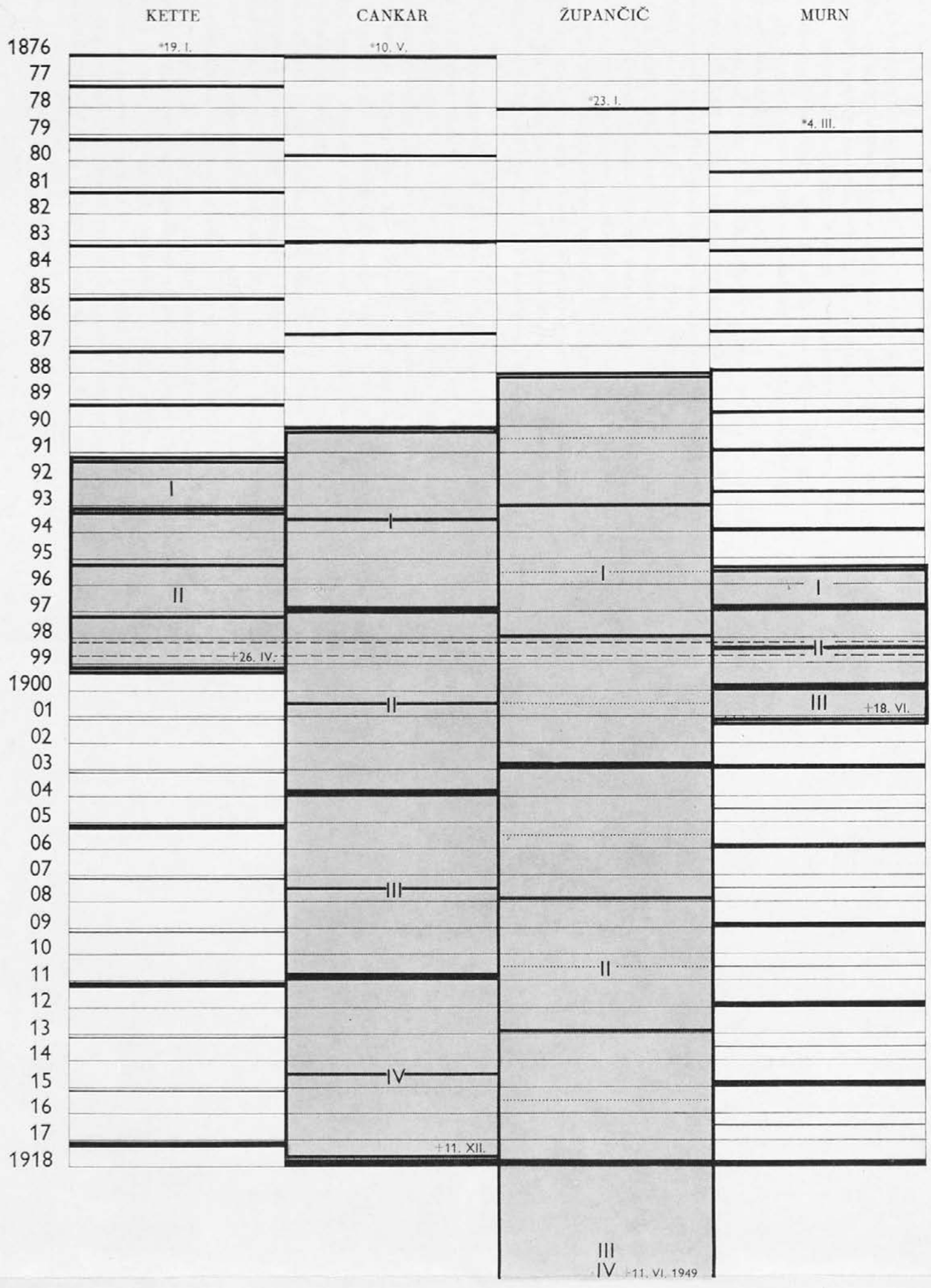
Tako je vse modno z izvodenelim naturalizmom vred kot »nova struja« zavrženo. Prvič se zamaje tudi Aškerčeva avtoritativnost. Leto 1898 naznanja in daje nov samonikel izraz nove razgibanosti, novih pogledov in novih estetskih vrednot, zato lahko smatramo to leto za začetek nove zgradbe »moderne« na findesièclovskih ruševinah preživelega.

*

Pojav prve Župančičeve pesniške zbirke *Čaša opojnosti* (1899) in prve Cankarjeve pesniške zbirke *Erotika* (1899) je sicer predstavljal v tistem času, še bolj pa kasneje tako velik nov dogodek, da naša literarna zgodovina deloma s tem pojavom veže začetek »moderne«. Ker pa so bile Cankarjeve pesmi pripravljene za izdajo že poprej in so v glavnem prav tako kakor polovica Župančičevih zajete še iz poprejšnjih, »novostrujarskih« in dekadenčnih časov, nov, samostojen nastop »moderne« predstavljajo v njih samo najnovejše Župančičeve pesmi, nastale od srede 1898. Iz ene od teh pesmi je avtor zajel geslo za vso zbirko: *Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota.* To geslo simbolizira tajno moč erotike, ki naj dviga pesnikovo duhovno bogastvo. Ko bi bil Župančič kasneje to zbirko najrajši zavrgel, priznavajoč vrednost le še majhnemu izboru, je bil nekaterim pesmim iz poprejšnjih časov krivičen, saj imajo tudi te svoj čar, čeprav se jih deloma drži potrtost in modna dekadenca, deloma pa tudi Aškerc. Pretežno ljubezenske, pesmi še danes učinkujejo s svojo prefinjeno, presenetljivo igrivostjo, takrat pa so našo zapečkarsko javnost dražile tudi s svojo »lascivno«, »blasfemično« vsebino. — Še huje se je ta javnost zgrozila nad Cankarjevim dekadentnim ciklom *Dunajski večeri*, tako da je dal škof požgati celotno zbirko.

Oba pesnika sta se bila sicer od 1896, zlasti pa od 1897 naprej ob skupnem bivanju na Dunaju dovolj tesno povezala tudi s sorodnimi interesi, hlepeč po novih literarnih razodetjih iz tujine, vendar tudi dojemanje teh novih tokov dokazuje, kako sta si bila v jedru raz-

USTVARJALNI RITEM



lična. Dekadenca Cankarju od 1897 ni pomenila isto kakor Župančiču: prvemu kos lastne ustvarjalne usode, drugemu samo epizodo. Zato se temu odpira z drugo polovico 1898, ko jo premaga, novo ustvarjalno obdobje, medtem ko ji Cankar v svoji pristni, neprivzeti naturi presledkoma zapada vse drugo ustvarjalno obdobje (1897—1904) in, kolikor je ne premaga z novo vero v socializem in z novo religijo, pravzaprav do konca dni.

Čutna upijanljivost *Dunajskih večerov* je sicer modno garnirana, ostaja pa tudi kasneje za Cankarja neprimerno značilnejša kakor pa za pesnika duhovnih sfer Župančiča, nekdanjega avtorja *Čaše opojnosti.*

Prodor »moderne« v drugi polovici leta 1898 ni bil dovolj viden, ker se ni manifestiral v samostojni publikaciji. Almanah *Na razstanku* je to leto javnosti predstavil samo tedanje maturante in med njimi Murna s pesmimi iz njegove predhodne dobe (od leta 1897 do prve polovice 1898), ki podobno kakor Cankarjeve ali Kettejeve sicer upravičujejo ustvarjalno zarezo v letu 1897, a kljub mestoma samonikli globini še ne predstavljajo tistega, s čimer se Murn v naslednjem obdobju (od druge polovice 1898 do 1899) kot »modernist« uveljavi. Cankar, ki se mu je Murn zdel še pred letom dni ves starokopiten, pa se zanj niti zdaj še ni mogel ogreti in ga je deloma priznal šele 1900, verjetno ob njegovi rokopisni zbirki, na prelomu v svoji drugi dobi. Do takrat pa se ni bil spremenil le Murn, marveč se je poglobil tudi Cankarjev pogled na družbo in umetnost (prim. njegovo znamenito znano pismo Zofki Kvedrovi iz tega leta). Pa še takrat je bil prepričan, da Murn »ne seže Župančiču niti do kolen.« Župančič mu je kot antipod pomenil vse kaj drugega. Murnovo tiho razbolelost je pregluševala nova Župančičeva bučna zanesenost.

Župančičeva *Pesem mladine* (1900) doni kakor himna. Z njo pesnik v Prešernovem duhu nakazuje »modernistom« novo pot. Pot v sklopu neprekinjene verige zarij večnega plamena iz davnine. Simbolična bojna napoved vsemu mračnjaštvu, vsem zatiralcem svobode. Na temelju Aškerčevega boja, toda proti Aškercu, ki je spričo neelastičnih sredstev svojega mišljenja in oblikovanja mladim postajal »zlagana avtoriteta«. Od srede »findesiècla« najvišja avtoriteta »novostrujarjev«, njih idejni pobudnik in pesniški vzgojitelj, zgubi koj ob prodoru nove dobe svoj renome in se zaplete z njenimi glasniki v težke, zanj katastrofalne boje.

Poglavje zase bi bila lahko polemika, ki jo je neprostovoljno povzročil Aškerc leta 1900 s priredbo posmrtne izdaje Kettejevih *Poezij.*

Površnost te izdaje in pokroviteljski ton, ki se z njim loteva tega klasično dovršenega pesnika, sta v Cankarju vzbudila upravičeno ogorčenje in s tem povzročila razkol in bojkot njegovega glasila Ljubljanskega zvona. V tem žgočem boju pa je Cankar odkril zlasti v svojem eseju o *Ketteju* tolikšno občudovanje prijateljevih človeških in pesniških vrednot, da je s tem ganljivo razgalil svojo globoko navezanost na ekstremno različnega ustvarjalca, kakršne tudi smrt ne bo mogla zabrisati. Veličino Kettejevih pesmi je meril ob najlepših Prešernovih, glede lepote jezika in ljudske prirodnosti pa je bil prepričan, da Kette Prešerna presega. Tako je Cankar zapisal v pregledu slovenske literature za Nemce (*Die slovenische Literatur seit Prešeren,* 1900), kjer Murna sploh ne omenja! — Nič torej čudnega, da se Cankarjev prvi roman *Tujci* (1901) komaj nekaj mescev po Kettejevi smrti že kreta krog problema za postavitev Kettejevega spomenika in da Cankar komaj nekaj let nato ob dejanskem odkritju Prešernovega spomenika Prešernu v ironičnem dialogu prav Ketteja postavlja za sogovornika (*Epilog,* 1905).

Kakor Aškerca samega so skušali mladi z nastopom samonikle poti zatreti tudi sleherno sled njegovega vpliva na njihovo pesem. Izjema so seve pesmi, ki so nastale poprej.

Leta 1898 se sicer tudi Cankarju delo prevesi v poduhovljenost, oscilira pa odtlej med telesom in dušo, zemljo in nebom v dualistični dvojnosti in se zlasti sprva le v redkih trenutkih spoji v harmonično enoto.

Nova izdaja *Erotike* (1902) je pomembnejša, kolikor vsebuje spremembe, ki pričajo o Cankarjevi samostojni dozorelosti. Med temi sta omembe vredni zlasti dodatni pesmi *V bogatih kočijah se vozijo* in *Iz moje samotne grenke mladosti.* V obeh je umetniško upodobljena ideja, ki jo je nakazal že v *Epilogu* k *Vinjetam,* oblikovno nejasno pa deloma že v pesmi *Materi.* Prva je sarkastičen napad družbenega zapostavljenca na tatinsko, prešuštniško in ubijalsko velemestno aristokracijo in buržuazijo z zasmehom absurdne božje pravičnosti, druga pa je bolesten krik erotičnega in religioznega hrepenenja, ki raste iz njegovih najtišjih sanj. V simbolu »rože čudotvorne« se te sanje v njem pojavljajo že od zgodnje mladosti, še preden je lahko zaslutil moderni simbolizem, in se, povezane z najglobljo osebno bolečino, razraščajo v njem do smrti. Kakor Župančiču, ki jih v prvi zbirki simbolizira v podobi »rože mogote«, ga silijo k nenehnemu duhovnemu iskanju, dosežejo v simbolizmu

najprimernejše izrazno sredstvo in dajejo njegovi poeziji v verzih in prozi čaroben nadih.

V obeh pesmih izrazito izstopa pesnikov prizadeti jaz. Ta jaz je prisoten v Cankarjevi drugi ustvarjalni dobi celo močneje kakor v prvi in prepaja v tem času ne samo lirične črtice, v katerih postaja osrednji mojster že od *Vinjet* naprej, marveč tudi romane in celo drame, ki si z njimi že tedaj zavojuje prvo mesto v naši književnosti. Priznavajoč namreč Župančiču prvenstvo v verzih, se po *Erotiki* pesnjenju odpove in se kasneje k pesmim samo še v najintimnejšem in najbolj bolečem času izjemamo vrača.

Z isto letnico kakor druga izdaja *Erotike* izideta tudi deli *Na klancu* in *Kralj na Betajnovi* — najpomembnejši roman in najpomembnejša drama te Cankarjeve dobe.

Drama *Kralj na Betajnovi* prikazuje kričeč primer proletarizacije slovenske vasi. Mogočni veleposestnik Kantor je lahko zakraljeval nad Betajnovo tako, da se je zločinsko okoristil s premoženjem sovaščanov in sorodstva. Njegov prizadeti nasprotnik, »izgubljeni študent« Maks pa v spopadu z njim ni pripravljen popustiti niti za ceno njegove ljubljene hčere niti za ceno lastne smrti. V tem neenakem boju zmaga sicer Kantorjevo nasilje; kljub gmotni oblasti in absurdni veljavi, ki jo ta zločinec doseže nad družbo, pa se znotraj ruši v osamljenost. To je naša prva in hkrati najmočnejša drama, ki se zaključuje moderno disonantno brez katarze, z navidezno zmago krivice.

S še hujšo resignacijo se zaključuje avtobiografski roman *Na klancu*. To je pretresljiv oris križevega pota Cankarjeve matere od nežnih dekliških let, ko je bila v brezupnem begu za vozom opeharjena za svoje najsvetlejše hrepenenje, prek njene klavrne poroke s šibkim krojačem, ki je ob manufakturni konkurenci propadel in na njene neutrudljive rame lahkomiselno preložil vso težo bremena številne družine, pa tja do zaporednega usihanja posameznih otrok, ki jim bedni Klanec siromakov, kjer je bila ta družina obsojena životariti, ni mogel dati za življenje ne gmotne ne moralne pomoči. Cankar, ki je bil v poprejšnjem ustvarjalnem obdobju še prepričan, da je materini ljubezni in trpljenju dana moč, da premosti prepad med njim — ustvarjalcem — in družbo, je zdaj, po materini smrti, zapadel obupu, da je on sam — izgubljeni študent Lojze — prav tako neizogibno obsojen na propad kakor vsa njegova družina. Spričo rastočega kapitalističnega izkoriščanja slovenskega ljudstva in njegovega tragičnega

gospodarskega propadanja pa simbolizira Klanec siromakov usodo celotnega sproletariziranega slovenskega naroda.

Propadli študent Maks je v svojem etičnem boju proti Kantorju aktivni pól pasivnega propadlega študenta Lojza, ki ga je Klanec zaznamoval v nemočno brezvoljno usihanje. V obeh upodablja avtor posledice lastnega fatalističnega pesimizma, ki vanj postopoma zapada, kot mu spričo obupnih družbenih in osebnih razmer postopoma gine vera v življenje.

Brezup življenjskega razkrajanja na Klancu približuje ta roman mračni beli sivini Murnove letargije leta 1898. Vendar je tu le nakazan rahel izhod: lučka v oknu socialistično usmerjenega učitelja — simbolizacija prihajajoče nove vere.

Je pa to le neznaten utrinek, ki zanj v naslednjem romanu *Hiša Marije Pomočnice* (1903 z letnico 1904) ni več prostora. Ta pretresljivi prikaz življenja in umiranja dedno obremenjenih deklic v dunajski bolnišnici ne vidi več izhoda v tostranstvu. Življenje je lepo samo v izolaciji od vsakdanje krutosti in gnusobe; kakor čistega kanarčka in lahkovernega vrabca upropasti ta realnost vsako bitje, ki se ji prostovoljno ne umakne med štiri bele stene sanj. Ta očarljivi, z vso ljubeznijo prikazani umik iz življenja, ki ga Cankar nakazuje v raznih simbolizacijah še marsikje drugod, preveša trpinstvo na otroke kot najnedolžnejše žrtve človeške podlosti in neosveščenosti. Še se identificira s tem drobnim kolektivom, toda njegov jaz stopa ob tem zaključku druge ustvarjalne dobe že v ozadje.

Istočasno, ko je Cankarjeva poezija v verzih in prozi intonirana padajoče do skrajne resignacije, pa je Župančičeva intonirana rastoče do skrajnega voluntarizma. Njegove pesmi *Čez plan*, ki so bile urejene v zbirko istočasno (1903 z letnico 1904), so živo nasprotje tedanjemu Cankarju. Vriskajo od življenjske radosti in v nasprotju s Cankarjevim zanikavanjem življenja oznanjajo *Vseh živih dan*. Poet si je poveznil *Postrani klobuk* in se požvižgal na dekadenco. Njegov impresionistični oris prirode in ljudi je poln živih zdravih barv, v soncu šegav, v noči svečan, zamišljen, nikoli bolestno raznežen, vselej boder, kipeč od zanosa.

Zbirka ni neorganska kakor prva, saj je izraz enega samega ustvarjalnega obdobja (1898—1903). Vanjo bi spadale tudi pesmi, nastale od srede 1898, ki jih je bil avtor na Aškerčev nasvet priključil še *Časi opojnosti*. Že te nakazujejo sorodno pesnikovo usmerjenost navzven

in navznoter kot plod trenutka in večnega plamena (*Na pot*), torej protislovja, ki postaja za vso novo dobo značilno. Z ene strani se javlja v intimnih, toplih impresijah, z druge v nekam hladni simbolistični vizionarnosti.

Impresije so izraz domačega, često folklorno prepletenega življenja, neposredno povezanega s prirodo. V njih je pesnik ponekod s svojo šaljivo igrivostjo, poetičnostjo in duhovito izrazno virtuoznostjo dosegel neprekosljiv učinek. Te impresije vzbujajo prelestna občutja v zvezi s človekovim notranjim dogajanjem (*Zvečer*).

Župančičev simbolizem tega časa se pretežno omejuje na svetovnonazorsko, umetnostno ustvarjalno in družbenočasovno problematiko, ki se medsebojno povezuje. Iz *Motta* k zbirki: *Predaj se vetrom — naj gre, kamor hoče!* se dá sklepati, da so mu »daljni cilji«, ki se jih je leta 1898 zavedel, jasni, da pa od njega ne terjajo le svobodne predaje življenju, marveč tudi orientacijo in smotrno pripravo. Terjajo torej obračun z neurejeno preteklostjo in osredotočitev vseh sil. Kajti treba je, da izpolni svoje visoko pesniško poslanstvo, ki se zavoljo njega čuti vzvišenega nad ostalim svetom. Njegov rod se mu zdi prešibak in premajhen, da bi dosegel veličino in svojevrstnost ustvarjalca (*Ptič samoživ*). Značilno za naše herojstvo se mu zdi, da ne propada od meča, marveč od lastne nemoči (*Daj, drug, zapoj ...*).

Prvi ciklus svoje zbirke posveča *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* (1901—1903). Ta svojevrstna izpoved bolečine ob smrti toliko prezgodaj preminulega pesnika je spomin, krik in obtožba. Patos mladega pesnika, ki se pred njim odpirajo grobovi njegovega rodu. Ne samo Murna, tudi Ketteja in drugih. Župančič jih ne imenuje, tu je dal čustvom prosto pot.

Ciklus je na videz mozaik različnih razpoloženj in idej, izraženih v različnemu ritmu, različni obliki posameznih pesmi; v jedru pa je to ena sama moderna pesnitev, ki izpoveduje z različnih ploskev doživeto Murnovo osebnost in tragiko lastnega rodu. Vendar se ta pesnitev ne zaključuje ne tragično ne elegično. Hkrati je to ustvarjalčeva boleča osveščevalna pot, ki bo zajemala iz pesnikovega neumrljivega groba bolečino, samoto, pogum.

Pesnitev je nastajala ob Murnovem izboru *Pesmi in romance*, ki ga je do spomladi 1903 s pietetnim uvodnim esejem priredil njegov literarni sopotnik Ivan Prijatelj. Ker ta zbirka poleg nekaterih dodatkov predstavlja le Murnov izbor iz zadnjega ustvarjalnega obdobja (od 1900

do smrti), podobno kot Kettejeva ni izraz najboljšega in najznačilnejšega v celoti; Cankarja je sicer osvestila k pravičnejši sodbi, Murnu bližjemu, ker protislovnemu Župančiču pa le ni povedala več kot obet: »spe misli do nebá, / in vsa bodočnost, v kali započeta, / nedozorela in nikdar požeta, / oči pogum in vroča kri srca, // ki ni prineslo svoje zadnje žrtve / še na oltar...«

V tem duhu je napisan tudi Župančičev esej *O pesmih Aleksandrova* v Ljubljanskem zvonu 1903, ki se sicer še zdaleč ne po globini ne po notranji povezanosti ne dá primerjati z omenjenim Cankarjevim esejem o *Dragotinu Ketteju*, a je s svojo za tedanji čas zanimivo družbeno oznako svojevrstno dopolnilo Cankarjevi pomembni svetovnonazorski samoizpovedi ob umrlem prijatelju.

Murnov pesniški »obet« povezuje Župančič s slabotnimi in malodušnimi domačimi razmerami, ki ne dopuščajo realizacije, v nasprotnem primeru pa po začetni ustvarjalčevi zagnanosti izpričujejo črtomirovsko notranjo nemoč. Župančič torej ni povsem prepričan, da bi mogel Murn ostvariti, kar je obetal, čeprav mu je tak obet ljubši kakor pa jalova izpolnitev. Naša mlada poezija je namreč po njegovem navezana na filistrsko bleiweisovsko povprečje ali pa na morbidnost Cukrarne. »Ako se nočeš zatajiti, izgubiti v povprečnosti, ne preostaja ti drugega, nego nastopiti boj proti društvu in njega nazorom — ali zapreti se in zaživeti svoje življenje.«

Župančič je že v poprejšnjem letu zasnoval satiro *Jerala*, personifikacijo zamaščenega junaka, ki s svojo strahotno duhovno omejenostjo izziva našo sproščeno ustvarjalnost. Sam pa se je tej daveči sredini umaknil v tujino, kjer je v novem ustvarjalnem obdobju tudi ta satira privzemala nove razsežnosti.

Hkrati z *Jeralo* pa raste in se spreminja tudi Župančičev odnos do žrtev buržujske brezdušnosti in nasilja, a v jedru ostaja vseskoz odklonilen. Vseskoz so v njem in v Cankarju te žrtve prisotne in ju podžigajo v opozicijo. Čeprav v naslednjem obdobju Župančič to opozicijo stiša oziroma alegorizira (*Jerala*, II. spev zasnovan z Mottom 13. okt. 1903, objavljen v januarski številki Ljubljanskega zvona 1908), Cankar pa vehementno nastopi v areni družbenega boja.

Kettejev in Murnov tragični »obet« pa Cankarja ne podžiga le v boj, marveč ga meče tudi v resignacijo. Oba pač usodno pripadata Cukrarni, kjer sta v pomanjkanju drug za drugim izhirala.

Ljubljanska Cukrarna, nekoč tovarna sladkorja, nato kasarna, je postala po potresu 1895 naplavina številnih brezdomcev, proletarcev in drugih nesrečnežev. Tam je preživljal brezdomi Murn svojo sivo mladost, k njemu so se kasneje zatekali vsega lepega žejni tovariški ustvarjalci. Tu se je v svojem neprisiljenem bohemstvu srečavala moderna četverica, dokler se ni razšla pol v življenje, pol v smrt.

Ta »visoka, starinska hiša, mračna kakor srd božji« (Župančič) pa ne more predstavljati začetkov svetlega hotenja »moderne«, saj ob Župančičevem, zlasti pa ob Cankarjevem poživljanju spominov na Ketteja in Murna postaja simbol bede in umiranja (»mrtvašnica«). Po Kettejevi smrti je v Cankarju sprva obležala kakor skala, ki tlači k tlom sproščeno Dionizovo ustvarjalnost (*Popotovanje Nikolaja Nikiča*, 1901). Takšno dušečo sproščenost je občutil prav tako v čistih snovanjih Ketteja in Murna kakor tudi v svoji lastni nedolžni deškosti (*Življenje in smrt Petra Novljana*, 1903).

Ob prvi noveli se je potrebno na kratko ustaviti iz dveh razlogov. Prvič zavoljo Nikičevega tovariša Dioniza, drugič zavolje geneze te novele. Oporo za oboje najdemo v komentarju k tej noveli pri Borisu Merharju: V dekadentnem umetniku-bohemu Dionizu je Cankar upodobil sebe in Kettejevo smrt v Cukrarni. V prvi polovici leta 1900 je to delo snoval kot »satirični roman« na žgoče domače družbenopolitične razmere, vendar je ta roman odrinilo podobno snovanje komedije *Za narodov blagor* (1901), ki jo je dovršil v avgustu 1900. *Nikiča* pa je pod silo prilik do konca tega leta skrčil v resno novelo, za Dioniza tragično, za dobrega povprečnega Nikiča ugodno, medtem ko si je roman tragične poti slovenskega umetnika *Tujci* (1902 za leto 1901) prihranil za kasneje. Važno je poudariti, da je v prvotno nameravani satiri ostalo »le malo ‚žolča', zato pa tem več ‚žalosti' nad ‚na smrt obsojenim narodom' in njegovimi prezgodaj umirajočimi umetniki«. Cankarjev žolč, ki je, spočet v pesmi *Materi*, do zaključka poldruge ustvarjalne dobe v satirah naraščal, se je sredi leta 1900 s komedijo *Za narodov blagor* izčrpal in sprevrgel v novo obdobje prvih vélikih tragičnih tekstov. Prehod satire v tragedijo na prelomu dveh zadnjih omenjenih obdobij pa ponazarja geneza obravnavane novele.

Kako se je Cankar tik pred tem premikom osvestil in kaj ga je osvestilo, pričata prvi dve njegovi znani pismi Zofki Kvedrovi z 18. marca in 18. maja 1900. V prvem nakazuje svojo dekadentno ustvarjalnost ter »svoj žolč in vso svojo žalost nad neumnostjo in lopovstvom, ki se

razprostira brez konca in kraja po naših lepih slovenskih pokrajinah«, ki ju namerava izliti v svojo začeto »dolgo istorijo«, to je, v kasnejšo kratko in resno novelo o Nikiču, v drugem pa se zgraža nad Aškerčevo izdajo Kettejevih pesmi, neposredno za tem pa naglasi svoj prelom z dekadenco in edinstveno smiselnost tendenciozne umetnosti velikih klasikov, »ki hoče uveljaviti socialne, politične ali filozofske ideje s silnimi sredstvi *lepote*.«

Nobenega dvoma ni, da se je preobrat med dvema Cankarjevima obdobjema sredi leta 1900 izvršil spričo nove osveščenosti ob pretresljivi polemiki v zvezi s Kettejem. Kettejeva smrt je Cankarja šele s to polemiko zgrabila do korenin, ki onemogočajo dekadentno, formalistično in cinično igračkanje, hkrati pa tudi njegovo dotedanjo bolj ali manj anarhično satiro. *Knjiga za lahkomiselne ljudi* (1901) je sicer izšla šele v naslednjem obdobju, a je zadnja te vrste, kolikor je starejšega datuma. Pomembnejša dela iz obdobja od srede 1900 do 1904 pa, kakor je bilo že navedeno, ne ustrezajo povsem načelu, poudarjenem v drugem Cankarjevem pismu Zofki: »Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socijalnem, v vsem javnem življenju*, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot«, ker se teh del še zmeraj v veliki meri drži pasivistična usojenost Cukrarne.

V drugačno smer se razvija Župančičeva ustvarjalna pot, ki jo je na podlagi njegove korespondence, povezano z evropskimi vplivi, nakazal Dušan Pirjevec v razpravi o odnosih med Župančičem in Cankarjem (Slavistična revija XII). Prvi odmik med prijateljema je nastal ob omenjeni Cankarjevi prelomnici sredi 1900 v zvezi s prvo objavo Kettejevih poezij, kjer Župančič v javni polemiki z Aškercem ni hotel sodelovati, pač pa je v avgustu 1900 objavil tehtne *Misli o Kettejevih poezijah*, ne da bi se te polemike kakor koli dotaknil. Očitno pa pesnik v tem eseju poudarja Kettejeve odlike, ki jih pri dotedanji Cankarjevi umetnosti pogreša.

Tako s Cankarjevo in Župančičevo življenjsko usodo in z njunim različnim postopnim osveščanjem tudi umrla pesnika rasteta z različnim licem v njunem delu.

*

Letnica 1903 — leto izida *Pesmi in romanc* in hkrati leto dozorelosti zbirke *Čez plan* — predstavlja pri Župančiču močnejšo zarezo kakor pri njegovih poprejšnjih obdobjih. Zato lahko govorimo odslej o Župančičevi novi dobi.

Saj to leto zaključuje petnajstletje njegove mladostne ustvarjalnosti, ko pesnik še polno živi z domačo problematiko, folkloro in zemljo. Z naslednjim petnajstletjem (1903—1918) pa se v njem poglablja bolečina in zamišljenost svetovljana, ki mu je postala ljubljena domovina preozka.

Premik v nasprotno smer od Župančičevega kozmopolitizma pa je opazen v naslednji dobi (1904—1911) pri Cankarju. Obe omenjeni zbirki nimata majhne zasluge pri tem. »Bilo je, kakor da smo izpregledali ob grobeh. V tistem prezgodnjem umiranju smo videli simbol,« piše v začetku leta 1904 Cankar v oceni zbirke *Čez plan*. »Zelo majhen ali zelo velik je človek, ki v današnjih časih ni pesimist. Zelo velik je človek, ki je izpregledal in ki je občutil vso bolečino našega narodnega življenja, a vendar ni povesil glave. Optimistov tiste vrste, ki niso gledali in niso čutili, sem srečal toliko, da sem se spotikal obnje. Človeka, ki je zavriskal veselo iz ranjenega srca, sem videl samo enega. Ozreti sem se moral navzgor in sram me je bilo. Kaj ni v nas naša usoda? Kaj mu ni sojen grob, komur so v grob vprte temne oči?«

Najbrž je vsaj na Cankarja kmalu po izidu učinkovala tudi prva izdaja Bezručevih Šlezkih pesmi (1903), ki so v češki proletarski četrti na dunajskem Ottakringu, kjer se je bil za stalno zasidral, kmalu utegnile vzbuditi odmev. V duhu teh svojevrstnih črnordečih tožb in obtožb socialno in nacionalno izkoriščane češke proletarske manjšine v Šleziji se namreč tudi Cankar do kraja osvesti sorodne usode Slovencev.

V naslednji Cankarjevi ustvarjalni dobi stopi njegov subjektivni jaz občutno v ozadje, kar je razvidno že iz tega, da svojo osebo le redko še neposredno vključuje v svoje delo. Njegova osebna prizadetost ob žgočih problemih, ki jih nakazuje, sicer ni manjša, zastrta pa je v glavnem junaku v večji meri kakor poprej. Avtobiografska izpovednost, tako značilna za poprejšnje obdobje, se v veliki meri umakne družbenemu dogajanju. Pisateljeva družbena aktivnost raste z vero v možnost realizacije njegovih socialističnih in etičnih hotenj. Ta ga odrešujejo pesimističnega fatalizma in alienacije.

K tej notranji ojačitvi mu je najmočneje pripomogla tesnejša povezava s proletariatom — deloma z delavske predmestne četrti na Dunaju, kjer je že od leta 1899 stanoval, deloma slovenskega, ki ga je ob državnozborskih volitvah leta 1907 postavil celó na kandidatno listo. Precejšnjega pomena pa je bila pri tem tudi zaroka z zdravo, preprosto hčerko domače gospodinje, ki je skrbela za njegov vnanji red. Ker pa

se je prav sredi te svoje najbolj zdrave in plodovite dobe, to je na začetku drugega obdobja, ko je bilo njegovo družbeno delo na višku, 1907 brezupno zaljubil v drugo dekle, ki mu je duhovno močneje ustrezalo, se mu je v tem protislovnem vrtincu notranje krhanje zaostrilo. Proti koncu te dobe mu je to notranjo krizo še stopnjeval neposreden stik s katolištvom, ki se dogmatično vanj sicer ni zarezalo, a je pustilo v njegovem delu globlje sledove.

Tako se v Cankarjevem delu tega časa le še ojači nihanje med aktivizacijo, ki ga k njej podžiga boj proti vladajoči družbi (prvo obdobje), in pasivizacijo, ki ga vanjo zazibava hrepenenje po notranji sreči (drugo obdobje). Nič čudnega, če se prav v tem času z izrazito družbeno revolucionarnimi deli pojavljajo tudi izrazito osebno abstraktna, čeprav zlasti s prvimi zdaj doseže svoj višek.

Do revolucionarnega vrha se povzpne v letu svoje kandidature z zgodbo *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1907), ki postane, kot je znano, namesto nameravane agitacijske brošure idejno in oblikovno izčiščena, prestilizirana umetnina. Starček, ki ga po štiridesetletnem garanju na gruntu, kjer ni bilo koščka zemlje, ki bi ne bil prepojen z njegovim znojem, mladi gospodar vrže na cesto, roma od ene oblasti do druge, od najnižje pa prav do cesarja, a pravice ne najde. Ko je ne najde niti pri župniku, zastopniku Boga, si pravico vzame sam in posestvo zažge. Dogajanje se v bleščečem biblijskem slogu simbolično stopnjuje do vrha, ki naj prikaže nujnost revolucije. Kompozicijska linija ni v svoji rasti niti najmanj natrgana, saj jo vodi vseskoz navzoča družbena prizadetost, ki je subjektivnost nikjer ne spodmakne. Od tod monotoni ritem, ki uspava kot tekoča reka.

Nasprotno pa se v leto dni poprej nastali *Nini* (1906) subjektivno notranje dogajanje — vnanjega skoraj sploh ni — ob čustvenih reminiscencah in grenkobnih razpoloženjih s tolikšno sicer ne neučinkovito, vendar življenju odmaknjeno rahlostjo valovito pretaka v krogu, kot da nima ne začetka ne konca. Tudi v odtujenosti, precej sorodni Murnovi v letu 1898, je Cankar dosegel tu istočasno svoj višek.

Kako je mogla nastajati in nastati *Nina* od spomladi 1905 do prve polovice 1906, to je komaj nekaj nad leto dni pred *Hlapcem Jernejem*, ko se je Cankar povzpenjal do svojega družbenoumetniškega viška, in poldrugo leto pred tem, ko je spričo srečanja z Mico Kesslerjevo omahnil v novo malodušje, je problem, ki ga bomo morda bolj razumeli šele v povezavi z reminiscencami na Cukrarno in na umrla tovariša. Od prve

polovice leta 1905 mu namreč spet raste ta kompleks v sklopu s tremi satirami: *Poslednji dnevi Štefana Poljanca* (zasnovana spomladi 1905, LZ 1906), *Epilog* (ob odkritju Prešernovega spomenika 10. IX. 1905) in *Anastasius von Schiwitz* (po Merharjevem zatrdilu približno iz istega časa). V poslednji satirik ironizira naše poveličevanje za nas nezaslužnih in omalovaževanje za nas zaslužnih ljudi, opozarjajoč na »tista dva mlada študenta, ki sta umrla vsled svoje malomarnosti in ki sta bila ... najgenialnejša človeka, kar jih je bilo tisti čas med nami«. Tudi ostali dve satiri vsebujeta grenak podzvok, zlasti ob misli na neizpolnjeno ljubezen: Murnovo Almo in Kettejevo Angelo. V *Epilogu* polaga avtor ob fingiranem dialogu Ketteja s Prešernom poslednjemu ob Cukrarni na jezik ugotovitev: »noben kraj ni tako zelo pripraven, da bi rodil Almo in Angelo«. V *Poslednjih dnevih* ... pa dá ob tej neuslišani ljubezni spregovoriti sebi — Petru Novljanu: »Saj jaz ne maram, da bi me kdo ljubil, saj je čisto dovolj, da ljubim sam!« Hkrati pa se v tem delu ponavlja fatalistični refren: »V kolobarju, brez konca!«

V tem času se v Cankarju porodi misel na dramo o Lepi Vidi, ki o njej poroča Franu Zbašniku 8. decembra 1905, da jo je deloma že napisal v zvezi s Cukrarno, Kettejem, Murnom, Govékarjem in s seboj — Petrom Novljanom; ker je simbol njihovega hrepenenja, zato pogine.

Ti junaki nastopijo v tem času v *Nini,* avtor pa tu prevzame osrednjo vlogo v neposrednem dialogu z umirajočo Nino, personifikacijo umirajočega hrepenenja: »K zvezdam gledajo tvoje oči in vendar so tako žalostne; v tvojih očeh odsevajo zvezde in zdi se mi, da so solze in njih luč je tihi, bledi plamen iz mrtvašnice.«

Ne utegnem se zamujati z analizo te svojevrstne subjektivne knjige, ki jo je bila vsa tedanja kritika v celoti zavrgla, a je Cankarju ostala med najljubšimi. Le to bi pripomnila, da se meni zdi ta lirični esej križišče vseh Cankarjevih najintimnejših in najbolestnejših problemov, iztočnica najgrenkejših poprejšnjih in kasnejših del, bilanca obupa nad lastno obsojenostjo. V četrti noči — pesnitev je povezana v sedem noči, torej na višku — prikazuje ali vsaj omenja Cukrarno, mrtvega Ketteja, Murna, Novljana in Lepo Vido. Hkrati vsebuje to poglavje višek Cankarjeve pesimistične izpovedi, saj mu Cukrarna ne pomeni le usodne mrtvašnice naših osrednjih ustvarjalcev, marveč se mu vidi velika in prostorna za ves narod: »In kakor so ji zvesti stanovalci, tako je zvesta njim. Nameri korak, kamor hočeš, mrtvašnica te spremlja; vsa hodi

s tabo, s svojimi temnimi, vlažnimi koridorji, z mirom trohnobe in s svojim edinim, strašnim blagoslovom hrepenenja.«

Kot da je Cankar moral dati duška temu svojemu najintimnejšemu subjektivnemu kompleksu obsojenstva, da se je mogel naslednje leto predati toliko objektivnejšemu prikazovanju družbene resničnosti. Tako v naslednjem obdobju (od druge polovice 1907 do 1911) ni lahko samo rezkeje zaživel v absurdnosti groteske, marveč tudi predaneje v najtišji bolečini notranjega sveta. Tako je tudi za dramatično pesnitev hrepenenja *Lepo Vido* lahko našel ustrezajoč netragičen zaključek.

Med tema skrajnostma se giblje ostala Cankarjeva proza, lirična proza in dramatika te dobe, ki pa je kljub začetni reformatorski ali celo revolucionarni zanesenosti padajoče, to se pravi, tragično ali tragikomično, ne pa heroično rastoče intonirana. To velja celo za *Zgodbo o Šimnu Sirotniku* (1909), pohlevnem proletarskem delavskem dvojniku Hlapca Jerneja, čigar satirični oris se sprevrže v grotesko. — V nekem pogledu je v tem izjema groteskna povest *Krčmar Elija* (1909) — alegorizacija kapitalističnega izmozgavanja na vasi, ki pa ga ne premaga klavrni kmečki punt, marveč nasilnikova notranja trhlost. — Če hoče ostati veren resnici, avtor tedanjih grenkih družbenopolitičnih razmer ob jalovi onemoglosti našega ljudstva drugače presojati ne more.

Osrednje pretresljiv in za nas značilen je klavrni propad idealističnega učitelja *Martina Kačurja* (1906), čigar nesebično prizadevanje po osveščanju ljudstva je nagrajeno s kazenskim progonom v najzakotnejšo vas, ki mu razje ves vzgon, medtem ko se njegov oportunistični tovariš ob spremenjenih razmerah okorišča z njegovim nekdanjim idealističnim hotenjem.

Kakor da je drama *Hlapci* (1909 z letnico 1910) nadaljevanje življenja, ki se vrti v istem zakletem krogu, sprejema prvotno še neupogljivejši učitelj Jerman kot nagrado za podobno osveščanje ljudstva nase podobno usodo pregnanstva. V obeh primerih pa junak-intelektualec na koncu resignira. Vendar medtem ko Kačurjev proletarski predhodnik v družbenem boju izkrvavi, Jermanov proletarski sobojevnik ostaja živ in bojevit, ne da bi izgubil vero v smisel družbenega boja. Njemu veljajo znane, a še zmeraj globoko veljavne besede od notranjih bojev razklanega Jermana: »Ta roka bo kovala svet... Ne, jaz ne bom več zboroval. Vi, ki imate v srcu mladost in v pesti moč, vi glejte! Ob vaših plečih bo slonelo življenje, moja so odpovedala.«

Ta realistična politična komedija, ki se proti koncu sprevrže v modernoromantično psihološko dramo, ne izzveni več revolucionarno, kar je značilno za naivnejšo politično komedijo iz prejšnje dobe *Za narodni blagor* (1901), je pa pretresljivejša in presega raven tedanje slovenske družbenopolitične stvarnosti. Šele tu je Cankar zmogel izoblikovati osrednje protislovje, ki ga je bil nakazal že v svojem prvem ustvarjalnem obdobju v navedeni pesmi *Materi*. To protislovje med junaškim družbenopolitičnim odporom in tragično učinkujočim materinim krščanskim razoroževanjem terja moderen kompozicijski poseg z dveh ploskev, ki pa mu je bil Cankar le deloma kos. Zato se drama ob koncu preobčutno prelomi iz družbene horizontale v duhovno vertikalo — od zunaj navznoter.

Navedeni primeri nakazujejo rastočo razgibanost in zapletenost Cankarjeve idejnovsebinske in izrazne poti. Do podobnega rezultata privede tudi primerjava dveh zbirk iz obeh že vzporejanih dob, zajemajočih snov in motive iz sorodnega dunajskega proletarskega okolja: *Ob zori* (1903) in *Za križem* (1909). Obe zbirki sta prvenstveno posvečeni mukam proletarcev, zlasti proletarskih otrok oziroma mladostnikov, vendar je trpljenje v drugi zbirki orisano bolj rezko, mestoma absurdno, izhajajoč iz družbene disonantnosti in Dostojevskega drastike ter presunljivosti.

Temeljitejše vzporejanje pa bi dokazalo tudi močne svetovnonazorske in stilne premike od poprejšnjega realističnega, deloma celo naturalističnega, čeprav tutam stiliziranega tridimenzionalnega prikazovanja k novim modernoromantičnim razsežnostim.

Še močnejše kvalitetne spremembe lahko pokaže primerjava Cankarjevega etosa v obeh dobah. Medtem ko avtor do preloma stoletja v tem pogledu izraža še dokajšnjo anarhičnost, se v naslednjem obdobju prizadeto zresni, v sledeči dobi pa vse huje razmahne v ostro obtožbo licemerstva in zločinske samopašnosti (*Polikarp*, 1905, *Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*, 1906, *Aleš iz Razora*, 1907) kakor tudi v dostojevskijevsko prodorno analizo subjektivne krivde (*Sosed Luka*, 1909). — Zlasti ob primerjavi dveh dram iz obeh različnih dob je razvidno, kako se je avtorjev notranji svet v času desetletnega razpona razširil, poglobil in zapletel. Začetniška družinska drama *Jakob Ruda* (dokončana 1898, objavljena 1900) je še realistična ibsenovska analiza junakove individualne zločinskosti in njegovega osvobajanja v smrti, farsa *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (1908) pa je gogoljevsko pošasten in osupljiv zasmeh moralno izprijene družbe kot take, konveksno zrcalo Doline kot alegoriza-

cija celotne slovenske pokvarjenosti in omejenosti. Rudovi in njegovega pristaša nemoralni ter gmotni pogoltnosti je postavljen nasproti čist par — njegova hči in njen fant-umetnik. Podoben umetnik, ki samo fingira nezakonskega sinu te malopridne Doline pa je tu s svojo ljubico pridvignjen v razkošno igrivo simbolizacijo neoskrunljivo čiste umetniške ustvarjalnosti in lepote, vzvišene nad moralno stisnjenostjo. Fantastika in groteskност omogočata Cankarju v tem obdobju tu in drugod prekorealistično dimenzionalnost. Šele tako je lahko z modernimi sredstvi zgrabil disonantnost sodobnih pojavov, ki se čedalje rezkeje režé v svoji absurdnosti.

Zato je svojemu prvemu romanu *Tujci* (1901), ki prikazuje tragiko umetnikove odtujenosti v utesnjenih razmerah malega naroda, v naslednji dobi spričo rastočega optimizma lahko pridruži roman *Križ na gori* (1904), kjer odrešilna ljubezen vse žrtvujočega dekleta premaga umetnikovo odtujenost in »temne sence« v domovini; spričo usihajočega optimizma ob novem ljubezenskem srečanju pa se je pričel notranje sesuvati v romanu *Novo življenje (1908)* in v triptihu *Volja in moč* (1910) v še hujši brezup. Saj ta brezup ni utemeljevalo samo osebno brodolomstvo, marveč brodolomstvo, kakršnega je občutil v gospodarskem in moralnem propadanju celotnega slovenskega naroda. Vse bolj prizadeto je pričel dvomiti o smislu svojega umetniškega poslanstva, ki si ga je bil nekoč s tolikšno samozavestnostjo zastavil kot svoj vzvišeni življenjski smoter, dokler se ni zagledal le še v klavrnem godcu, ki zasleplja na smrt obsojene obupance. Njegov *Kurent* (1909) je pretresljiva bezručevska vizija iz ljudske poezije presajenega godca, ki z upijanjajočim razveseljevanjem to maso brezdomcev spremlja v tuji svet.

Cankarjeva teorija, prevzeta iz krščanstva: čim globlje je trpljenje, tem večje je poveličanje, se je vseskoz izživljala v hrepenenju, dokler ob zaključku te svoje predzadnje ustvarjalne dobe ni dosegla osrednjega izraza v simbolistični drami *Lepa Vida* (nastala in izšla 1911 z letnico 1912). Spet je tu tolikrat opevana kettejevska in murnovska Cukrarna z znanimi obrazi brodolomcev in obupancev, ki hrepene po Lepi Vidi, poetični simbolizaciji čiste lepote. Hkrati se tu obnovi teorija, nakazana že v noveli *Popotovanje Nikolaja Nikiča* (1900), da so le povprečneži lahko srečni, delež ustvarjalcev in zaznamovancev pa je obsojenost na trpljenje, ki omogoča hrepenenje k neki višji luči, personificirani v Vidini lepoti. Zato te »čudotvorne rože«, ki v Cankarjevi poeziji kot osrednja lirična téma od začetne ustvarjalnosti do tega viška v variacijah

nenehno raste, ne more doseči samozadovoljni predstavnik udobne vsakdanjosti, marveč le rosnomladi Dioniz, čisti poet iz Cukrarne.

Istočasno s tem stilno prefinjenim spevom ljubezni, lepoti in hrepenenju je Cankar snoval v *Beli krizantemi* (1910) obračun s svojo dotedanjo umetnostjo in s kritiko, ki je to umetnost tako nerazumevajoče ali zlonamerno profanirala. Kakor da sluti, da s tem zaključuje vso svojo dotedanjo ustvarjalnost, je to svojo umetnost prikazal kot edinstveno skromno dragocenost: kot listič bele krizanteme — blesteče slovenske umetnosti, ki bo trajno živela v beraški gumbnici slovenskega naroda.

Zakladnica Cankarjevega žlahtnega stila ne more vsebovati uspelejše metafore. V njej je zgoščena bolečina, lepota, organska povezanost vse Cankarjeve umetnosti, pa tudi njen smisel in pošten, pravičen pogum samozavestne obrambe.

Tej znameniti umetniški bilanci in pretežnemu delu ustvarjalnosti v tej Cankarjevi dobi se pozna, kako ga je Župančičev pogum osvobajal malodušja. Pogum, poudarjen v Župančičevi pesnitvi *Manom Josipa Murna*, ki ga je Cankar skoraj v vsakem svojem govoru s citati vlival našemu delavstvu in inteligenci. Bil je prepričan, da to »ni samo vrsta pesmi, kakoršnih po obliki, po gorkoti čustva in višini ideje morda ni v svetovni literaturi, temveč je tudi verna in pretresljiva tragedija slovenskega pesnika . . .« (*Predavanje o slovenski literaturi*, 1911). Čim bolj se je odmikal čas, tem bolj je v Cankarju rastla cena Murnove pesmi. Ob Župančičevi pesnitvi pa se je pričel osveščati tudi o Murnovem bojevništvu. Prav zato se mu je zdelo nujno, da jo nenehno naglaša našim malodušnim ljudem: »Zakaj nikjer kakor v tej pesmi ni tako globoko in jasno izraženo — kako raste iz bridkosti spoznanje in iz spoznanja pogum.« (*Trubar in Trubarjeve slavnosti*, 1908.)

V prvem obdobju te dobe mu takšno opogumljanje še ni bilo potrebno. V prvi polovici 1907 — v letu izida druge razširjene Aškerčeve izdaje Kettejevih *Poezij* — v izrazito marksistično bojnem predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* Cankar še brez kakršnega koli sentimenta naglaša Murnovo in Kettejevo Cukrarno in Kettejevo pesem, ki se je je sicer »polastila meščanska mladina«, »a bo nekoč svobodna last svobodnega ljudstva«. Tudi dva mesca nato (junija) še piše ob desetletnici »*Zadruge*« spominsko črtico na Ketteja, ki v njej grenkobo spomina lahko še spretno prekriva z ironičnim humorjem. — Toda nova ljubezen v naslednjem obdobju ga spet začenja razkrajati v malodušje, ki išče proti njemu opore v mrtvem in živem prijateljstvu.

Da bi premagal lastno ljubezenkso stisko, v romanu, posvečenem Mici Kesslerjevi, zatrjuje o Murnu: »Takrat je šel v svet, bojevnik. Pa komaj je bil zunaj in še komaj se je dobro nastradal, je bral v pismu, da se je [Alma] poročila. Mirno je bral in ne jokal... Le na samotnem vrtu ob jasnih večerih mu je bilo pusto in zazeblo ga je ob spominu...« (*Novo življenje*, 1908).

Župančič, čigar nezaupanje v tedanjo Cankarjevo ustvarjalnost Pirjevec v omenjeni razpravi na podlagi dotlej neznane korespondence podrobno raziskuje, se v tem Cankarjevem obdobju zavoljo rastočih disonanc v njunih življenjskih pogledih z njim sicer postopoma razhaja, zanimivo pa je, da se mu ob zaključku tega obdobja spet toliko približa, da ob uprizoritvi *Lepe Vide* o njej napiše toplo doživeto oznanilo (SN 29. I. 1912). V tem oznanilu so zlasti poudarka vredne naslednje besede: »In tako je Cankarjeva dramatična fantazija tragična labodnica one tako sanjave, bolne in vendar po svoje tako pogumne generacije, ki je legla deloma že v grob, hkrati pa izročilo onih na smrt obsojenih novemu, krepkemu rodu: blagoslov s trudno roko mlademu, prebujajočemu se pokolenju. In nekaka izpoved Cankarja, tega ‚nihilista'; obračun s preteklostjo, okret v bodočnost.«

S temi besedami je Župančič prelomnico dveh Cankarjevih dob tako zadel v jedro — tako dobo, ki jo Cankar z *Lepo Vido* zaključuje, kakor dobo, ki jo s »trudno roko« začenja v novo smer, da se človek nehote sprašuje, če tá svoje zadnje dobe ne uravnava pod prijateljevo sugestijo. Vsekakor je Župančič intuitivno pogodil, da je z *Lepo Vido* kompleks Cukrarne zaključen.

V istem letu 1905, ko se je bila Cankarju sredi »optimističnega« obdobja satirično obudila »mrtvašnica«, je 23. junija Župančič zasnoval sonet *Dva grobova*. Pesnik ne imenuje imen, je pa prvi hip jasno, koga občuti v prvih dveh grobovih. Zdaj ne govori več o pogumu, tem huje pa poudarja svojo osamljenost in bolečino v drugi kitici: A vidva — sta ustrašila se boja, / da sem ostal sam samcat vrh zemlje? / Nosili breme komaj smo trije, / ostal sem sam in bolečina troja.

Še tretjič poudarja svojo samoto v zaključni tercini: Pač čul sem temen glas, in vem, od kod: / z menoj gre verno spremstvo mrtvih bratov — / in vendar je tako samotna pot...

Še tretji grob poudarja ob začetku, ki pa zanj »nobeden naj ne ve«. Mar naj je to grob žive žene ali živega prijatelja?

Prvotno »mrtvo spremstvo mrtvih bratov« je spremenil v »nemo spremstvo mrtvih bratov«, to pa v »verno spremstvo«, saj noče biti niti najmanj patetičen, hkrati pa hoče poudariti živo predanost tega mrtvega spremstva. Zato v tej stvarni in brezokrasni izpovedi ta verz tesnobno izstopa. Čeprav je sonet vsebinsko pomemben, oblikovno skoraj brezhiben, kot grenkotrezna izpovedna celota dokaj tipičen za prvo polovico tega ustvarjalnega obdobja, pa ga Župančič ni uvrstil ne v zbirko ne v kakršnokoli drugo objavo. Nameraval ga je »objaviti za svojo petdesetletnico« (opomba), a je izšel šele nad petdeset let po nastanku.

V istem letu 1906, ko se je bil Cankar v *Nini* trpko izoblikoval kompleks »mrtvašnice«, je Župančič spesnil *Veselo pomladno epistolo* s podnaslovom: *Naslovljena batjuški Murnu, na onem svetu.* Pesem je na videz vedra predelava Murnove *Pomladanske romance.* Svetla poetičnost prvega dela, ki spominja še na prejšnjo dobo, pa se tu sredi pesmi prelomi v realistično kritiko sodobne domače družbene pokvarjenosti. To pa brez cankarjanske sentimentalnosti ali zajedljivosti, pač pa z župančičevsko hudomušnim humorjem. Ta humor pa le umetno pregluševa razočaranje — ne le nad družbo, marveč tudi nad lastnim življenjem in pogledom na življenje sploh. Pomladi, ki naj bi jo pričaral sv. Jurij, takšne harmonične sproščenosti v pesniku ni več. Kakor *Pomlad — nepomlad* (1907) ali *Težko uro* (1907) ali marsikatera druga iz druge polovice tega obdobja že tudi ta nakazuje notranjo natrganost, s tem pa tudi pot v nasprotno smer od Murnove.

Še bolj pa je občutno razhajanje s Cankarjem.

Ob nastopu nove Župančičeve (1903) in Cankarjeve (1904) dobe je bil prvi za kratek čas sicer uslužben v Ljubljani, drugi pa se je takrat semkaj po letih odsotnosti za kratko povrnil, a se kmalu spet zatekel nazaj v svoj proletarski dom na Dunaju. Pa tudi prvi doma ni dolgo zdržal; nastopil je pot po zahodni Evropi in se za nekaj let zadržal v Parizu. Novi svetski vplivi (Whitman, Verhaeren) so mu pregluševali dotedanji folklorno domačnostni značaj poezije prav v tistem času, ko se je začel Cankar v večji meri zatekati k domači ljudski pesniški tematiki in jo prepajati s svojo idejno simboliko (kralj Matjaž, Kurent, Lepa Vida). V času, ko se je ta naš tedaj že osrednji pisatelj in dramatik novim literarnokulturnim vplivom z zahoda že skoraj zaprl, se je njegov bivši drug-poet predal zahodnemu svetovljanstvu, čeprav tudi tega ni srkal iz stilno najmodnejših virov.

Njegov tedanji duhovni razvoj zrcali zbirka *Samogovori* (1908), kamor so z dvema ali tremi izjemami zajete samo izbrane pesmi iz tega novega pesnikovega ustvarjalnega obdobja (1903—1908).

Pesmi izražajo eleganco in blesk novega svobodnejšega izraza, ki pa ponekod več ne ustreza dovoljšnji čustveni zanesenosti. Saj od pesmi, preostalih iz poprejšnjega obdobja, samo *Sonce roža* (1899) še izpoveduje čaroben ljubezensko religiozni opoj, ki pa je pesnika sedaj že minil in po njem le še elegično žaluje — to razodeva že uvodni *Motto:* Duša je od tebe bolna —, medtem ko je druga, *Klic noči* (1902/1903), znanilka novih duhovnih bojev, ki v njih nekdanjo svetlobo prerašča tema.

Spričo časovne krize (rast imperialistične militarizacije, ruska meščanska revolucija, nova fizikalno-kemijska odkritja z Einsteinovo relativnostno teorijo na čelu), ki je podzavestno tudi v umetnosti pospeševala stilne premike (prve pojave ekspresionizma v Nemčiji, kubizma v Franciji, prve elemente futurizma v Italiji), je subtilni pesnik občutil konec klasičnega reda, z njim pa notranji razdor, ki ga je iz ravnovesja kozmične harmonije pognal v nemir in zapletenost časa. Tretji oddelek zbirke mračno izpoveduje duhovno jedro te disonantnosti, ki zanjo ne najde razčiščenja drugod kakor v lastnem iskanju. Od tod naslov *Samogovori:* sam se bo moral večno spraševati in si odgovarjati.

Sam se je moral rešiti tudi iz krize, ki je pretila, da ga požene v samomor. *Geslo* k četrtemu oddelku v zbirki (*Kuj me, življenje, kuj!* / če sem kremen, se raziskrim, / če jeklo, bom pel, / če steklo — naj se zdrobim) govori o temeljiti preizkušnji; ta ga je prekovala kot iskreči kremen in pojoče jeklo. Nadaljnjih nekaj abstraktnih vizionarnih pesmi in dvoje konkretnih domovinskih pesnitev nakazuje, kako.

V visokih trenutkih lucidnosti se čuti sredi vsega kakor harfa, ki na njej svira Gospod *(Nočni psalm).* Vendar ne strpi v abstraktni vzvišenosti nad zemeljskim dogajanjem: »Prenesti ne more sam svojega soja« *(Epilog).* Iz vzvišene samote se vrača v svoj nacionalni kolektiv.

Domovinski pesnitvi *Z vlakom* in *Duma* sta nastali prva na začetku, druga ob koncu tega obdobja. Obe sta zanosna slavospeva, ki našo družbeno nacionalno problematiko tega časa nakazujeta z obratne strani kakor Cankar. Temu je predmet nacionalnega obupa, ónemu predmet internacionalnega dopolnjevanja. Župančič namreč izhaja iz prepričanja, ki ga je kasneje stvarneje utemeljil v eseju *Adamič in slovenstvo* (1932), da bistvene prvine nacije z jezikom ne propadejo, ker tudi v tujini žive in oplajajo svet. Vlak torej ne simbolizira odtujevanja domovini, marveč

razširjanje njenih horizontov v nedogled. Ženski glas v Dumi predstavlja vaško idilo domovine v preteklosti, moški glas sodobno pesem izseljencev v velemestni tujini. Vendar to ni tragična izpoved odmirajočih, marveč izraz modernega heroizma, slavospev internacionalnemu elanu in delu. Kar pomeni Cankarju propad, pomeni Župančiču razvoj.

Tako je treba razumeti tudi drugi spev *Jerale* (LZ, januarska št. 1908), ki ga je snoval v tem obdobju od začetka do konca. Junaka sta domača vola, ki vozita naše izseljence v tujino. Nič ni tragičnega na tem, kvečjemu vola, vprežena v igo, pa naj se tej zasužnjenosti prvi še tako upira, drugi pa še tako klavrno podreja.

Tako je Župančič v prvem obdobju novega petnajstletja samorastlo reagiral na novega duha stoletja, ki zrcali sodobno protislovnost življenja z dveh ali več ploskev. Domovino in tujino — na videz izključujoči se ploskvi — mu je uspelo spojiti v kompozicijsko in duhovno enoto.

Kaj takšnega Cankar nikoli ni niti poskušal. Saj mu leto dni nato v *Hlapcih* niti spojitev protislovnih ploskev našega osrednjega domačega življenja — družbenopolitičnega in duhovnega — ni povsem uspela. Župančičevo reševanje nacionalnega problema pa mu je ostalo za vselej tuje. Domovino in tujino je postavljal ločeno in ni prenesel nikakršnih spojitev. Tako postavlja na začetku te svoje predzadnje dobe v romanu *Križ na gori* (1905 z letnico 1904) umetnikov povratek v domovino kot odrešitev, ob zaključku te dobe pa v *Kurentu* (1909) odhod našega ljudstva v tujino kot pretresljivo tragedijo. Tujina mu ni pomenila osvoboditve, marveč pogin našega narodnega organizma.

Samogovori Cankarju še zdaleč niso pomenili tolikšnega dogodka kakor svojčas *Čez plan*. Župančiču se v pismu 23. decembra 1908 škandalizira nad vnanjo opremo te knjige, o delu samem pa v tem času ne spregovori niti besede. Le to, da je referat o njem na vabilo urednika Ljubljanskega zvona odklonil. — Istočasno vabi prijatelja k zasnovanemu albumu *Konkurz*, kar bi bila redka priložnost za skupno sodelovanje. Pa tudi Župančiča za takšno objokavanje žalostnega konca »vse slovenske govorjene in prikazane umetnosti« ni mogel ogreti. Šla sta vsaksebi in ostalo je le pri načrtu.

*

Po dveh letih domačega učiteljevanja v Nemčiji se je Župančič leta 1910, istega leta kot Cankar, stalno naselil v Ljubljani. Vendar se je njegova življenjska pot tudi odslej razvijala v nasprotno smer od Can-

karjeve. Medtem ko si je Župančič v nekaj letih utrdil svojo eksistenco, se oženil in si uredil svetel dom, je Cankar nadaljeval bohemsko brezdomstvo, navezan le na honorarje. Prvo leto, ko je užival nego naklonjene gospodinje, se je dobro počutil.

Sodeč po vedrem razpoloženju, v kakršnem ga je našel na Rožniku bratranec Izidor Cankar, bi mu verjeli pisateljevo izjavo: »Še nikdar nisem živel tako srečno kot sedaj.«

Cankarjeve izjave v Obiskih, ki niso točneje datirane, velja primerjati z Župančičevimi z decembra 1910. Prvi drugega nekajkrat prijateljsko omenja, upoštevajoč ga nad vse ostale. Drugi pa prvega čisto spregleda. O Ketteju oba izjavljata, da ga najviše cenita, o Murnu pa različno sodita. Župančič priznava, da mu je bil med vsemi najljubši, vendar je bil Kette »vse druga potenca, mož, medtem ko je bil Murn otrok, ženska«. Cankar je takrat videl globlje in delj: »Ljudje tega velikega lirika premalo ljubijo in spoštujejo. Izmed tistih nesrečnih in visokih duš, ki jih kasni časi odkrivajo.« (Izidor Cankar, Obiski, 1920, 11 idr.)

Tudi v mesecih od pozne jeseni do naslednje pomladi ob začasni preselitvi k prijatelju Kraigherju v Slovenske gorice je bil Cankar še pri moči, da je uspešno zaključil svoje poprejšnje najplodovitejše ustvarjalno obdobje. Ob povratku na samotni Rožnik pa se je pod novo gospodinjo rušil. Svoje samouničevanje z alkoholom utemeljuje kasneje z neko strašno depresijo, ki ga je tirala k blaznosti: rožniška leta je nosil v sebi kot nož v telesu« (Fran Erjavcu 31. maja 1917). Spričo takšnega stanja je bil vsaj v prvih letih poslednje ustvarjalne dobe (1911 do 1918) obsojen na usihanje.

Ta doba kaže presenetljiv preobrat v Cankarjevem delu. Eno prvih redkih črtic posveča spominu na Ketteja (*Konec literarne krčme*, DS, novembrska št. 1911) in pravi ob koncu: »Zdaj je ni več — ne krčme, ne Ketteja, ne Murna; pokošeno vse; življenje, visoke sanje, upanje v prihodnost; ostal je samo še spomin, in še ta ni vesel.« — Naslednji mesec naglaša v predavanju ob spominih na desetletnico Murnove smrti (11. decembra 1911) »boljša, lepša svoja leta«, ko so »skupaj vživali bogato mladost, bogato zlasti bojev« (CZS XVI. 330).

Tem bojem se je zdaj Cankar nenadoma odmaknil. Kakor da je Aškerčeva smrt 10. junija 1912 to pospešila. Izredno pietetno in objektivno Cankarjevo predavanje *Anton Aškerc in njegova doba* istega leta na tržaškem Ljudskem odru dokazuje, da je ta smrt pomirila v njem

zadnje strasti, ki jih je pred dvanajstimi leti tako vzburila Aškerčeva ureditev Kettejevih *Poezij*. S tem pa je šest let po nastanku *Nine* po vsem videzu v njem ugasnila tudi vsa bolečina »mrtvašnice«. Značilno je, kako se je ta bolečina v povezavi s problemom, ki je takrat tako razburjal duhove: po čigavi volji je Aškerc umiral s križem v rokah, v njem — najbrž zadnjikrat — takole oglasila: »Mogoče je res, da je [Aškerc] v predsmrtni onemoglosti in bolečini sam posegel po njem; zaželel si je pač v svojem trpljenju tolažbe in najbolj čudno ni, če je videl in našel to tolažbo v podobi križanega Kristusa; tako sta storila pred njim tudi naša mlada in nesrečna pesnika Dragotin Kette in Murn-Aleksandrov.«*

Šele leta 1913 je lahko zaključil obsežnejšo »ljubezensko pravljico« *Milan in Milena*, ki kot polna negacija seksualnosti odklanja zlagano tostranstvo, poveličujoč onostransko posmrtno ljubezen. Takšen je spiritualističnomonistični zaključek Cankarjeve erotične poezije, ki se je že v predzadnji fazi z rastočim studom pričenjala odvračati od vsakršne telesnosti.

Istočasno je Župančič pripravljal zbirko *Razgledi* kot žetev svojega predzadnjega predvojnega ustvarjalnega obdobja (1908—1913), a se je z njo zakasnil in mu je prva svetovna vojna objavo onemogočila. Morda je imel proti objavi tudi osebne pomisleke. V začetku tega obdobja je namreč doživel erotično krizo — dokončen prelom z dolgoletno izvoljenko. Ta boleča izguba mu je oplodila nekaj pretresljivih erotičnih pesmi, ki z njimi pod pravim imenom ni mogel na dan. Odsotnost teh pesmi pa bi zbirko, ki bi bila po obsegu že tako manjša od poprejšnjih, oslabilo. Zato jo je zadržal in je pesmi pritegnil šele h kasnejšima zbirkama.

V primeri s poprejšnjo zbirko kažejo te pesmi dokajšen idejni in stilni premik k duhu sodobnosti. Očitno niso bile oplojene le s študijem prirodnih znanosti in filozofije — zlasti z Bergsonom — kar pesnik sam decembra 1910 omenja v intervjuvu z Izidorjem Cankarjem (Obiski, 1920), marveč tudi z elementi novih umetnostnih struj, zlasti z ekspresionizmom. Poezija mu odslej pomeni živo gibanje k samemu sebi in k središču vsega, to je, k Bogu. V skladu s tem novim pogledom postavlja novo geslo k tej zbirki *Tja* (Gre tvoja misel soncu naproti? / Razpni

* O boju »moderne« z Aškercem prim. Boršnik, Aškerc. Življenje in delo, 1939.

roke, razpel si peroti), ki simbolizira pesnikovo predajo križu. Ta simbol krščanstva, ki ga je v dekadentnem času prve zbirke izzivalno uporabljal kot ljubezensko sredstvo (*Kako je poln kristjanov temni hram*), v času druge zbirke naglašal kot šibkejši pojav od prirodne sile (*Ob Kvarneru*), v času tretje zbirke poudarjal že kot simbol trpljenja in ljubezni (*Večerna vizija, Vizija*), mu v tem obdobju postaja tako rekoč jedro celotnega kozmosa.

Vendar mu ostaja le hrepenenje po božjem odrešenju (*Spokorna pesem*), kajti na sredi stvarstva ugotavlja le razdor. Zato postavlja kot uvodno pesem *Zdravico* s hrabrim priznanjem takega spoznanja: kdor ga zanika, laže. Moža se izkaže le, kdor spozna »to rano sveta« in jo pogumno nosi.

V znamenju takšnega razkola v svetu in v lastni notranjosti skuša biti urejena ta zbirka. Spoznanje te osrednje protislovnosti ga ne meče v obup ne v pasivizacijo, marveč podžiga k tihemu delu in k boju, zlasti pa k najvišjemu izrazu moči. Doseže jo, kdor »po lastnem srcu rije«.

Kar je Cankar vse življenje delal: grebel po lastnem srcu, to zdaj v duhu časa Župančič uvodno pribija kot program, odločno pa se ta umsko izostreni mislec postavlja po robu Cankarjevi pesimistični solzavosti. V znamenju stoičnega poziva: »pogum do bolečin« se pričenja lotevati razdora v družbi, postavljajoč v prvi oddelek zbirke tri izrazite socialne pesmi: *Glad* — ekspresionistično zgoščena tragedija pomanjkljive humanosti; *Kovaška* — poziv celotnega zasužnjenega proletariata k zedinjenju, da prekali silnega kovača bodočnosti; *Žebljarska* — ritmični odjek celodnevnega kovanja v žgočem trpljenju in obtožbi. Skupino zaključuje *Dies irae* — apokaliptična vizija strahot in kesanja.

Tem za tisti čas po duhu in jeklenem ritmu povsem novim pesmim sledi v naslednji skupini tiha intimna lirika, ki s svojo blestečo vizionarnostjo in mračno razbolelostjo nakazuje vir novih ósveščevalnih, emocialnih in stilnih elementov. Iz teh dokaj abstraktnih in za tisti čas težko dostopnih verzov bo črpala povojna ekspresionistična poezija.

V to obdobje spada *Intermezzo*, naslednji spev *Jerale* (LZ, januarska št. 1915), ki ga je pesnik snoval »po vsem videzu« od jeseni 1908 (Pirjevec), dokončno izbrusil pa morda šele 1913 ali 1914. Ta vsekakor najbolj poetični in očarljivi del pesnitve dobi svojo idejno težo z nakazovanjem kruto vsemogočne božje in boleče brezmočne pesnikove ustvar-

jalnosti, ki jo rahlo povezuje zaključna vizija »nevidnih bratov«, podavljenih od Jerale.

Ali je to brezupno tožeče in onemoglo hrepeneče, napol v življenje, napol v smrt zakleto spremstvo nevidnih pesniških bratov, ki, »v tajnostne kroge zajeti«, s svojimi plameni pošvigavajo v luč in v življenje iz grobov, za ustvarjalca odrešilno ali pogubno?

Sodeč po zaključku pesnitve *Manom Josipa Murna,* bi bilo odrešilno. Bolečina — Samota — Pogum. To je sila, ki se »boji trohnenja« in z mladim pesnikom noče umreti. Iz te žive sile mrtvega tovariša poslej raste Župančičeva ustvarjalnost. Tako razume pesem Cankar in jo v svoji oceni zbirke *Čez plan* tako tudi komentira: »Iz odprtih grobov je dihal Župančič tisto moč, ki buči svobodno in nebrzdano iz njegovih pesmi, poletni vihar čez plan. Kakor da je vsesal vase Kettejeve in Murnove duše neizrabljeno silo, ki je dozorela v njem.« (LZ 1904.)

To je več kot komentar. To je oznaka celotnega Župančičevega tretjega ustvarjalnega obdobja, ki ga zrcali zbirka *Čez plan.* Hkrati pa črpa iz tega osveščanja tudi Cankar sam moč in pogum za svojo tretjo dobo. Do neke mere časovno vzporedno pa sovpada s to Cankarjevo »optimistično« dobo prvo obdobje naslednjega Župančičevega petnajstletja, zlasti dokaj pesimistični čas *Samogovorov,* čas, ki ga vodi in ne vodi »verno spremstvo mrtvih bratov« (*Dva grobova*) in batjuškin vitez sveti Jurij — »a nič se ni ustavil, / takoj se je odpravil / naprej (*Vesela pomladna epistola*).

Za to predzadnje Župančičevo obdobje *Razgledov* pa je značilna šele v Zbranem delu objavljena pesem *Iz zarij šumečih,* nastala vsekakor še pred Aškerčevo smrtjo morda istega leta 1912, potemtakem šest let po *Veseli . . . epistoli.* Kot odblesk vesoljskega ritma na vodni gladini skuša prodorni pesnik zajeti jedro ustvarjalnosti osrednjih živečih Slovencev v posamezne verze: Iz zarij šumečih se zbirajo dnevi v gladino jezér, / v njih ogleduje svoj odblesk in svojo globino vsemir. / Vesoljstva veliki ritem tih gre preko njih, / oseka in plima morij tajinstvenih, / zvezdá, Župančič, k zenitu hrepeneči lok, / in žalost, Cankar, njih, ki gredo na zatok . . . // — Ko se mu s slikarjem Jamo niz živih utrga, mu pesnik priniza verz: . . . / in dosti v mrak pršečih plamenic, / ki z njimi, sodeč po *Intermezzu* (pošvigavanje v luč in v življenje) misli na mrtve soustvarjalce. — Sodeč po tej pesmi, zlasti po njenem zaključku, Župančičeva osveščenost tega časa ni daleč od Murnove v zadnjem obdobju. Ta pasem se zaključuje: Iz zarij šumečih se zbirajo dnevi v

gladino jezér, / v njih ogleduje svoj odblesk in svojo globino vsemir, / stoličnо zrcali se v dušah zamaknjenih / vesoljstva veliki ritem, tih iznad njih...

Vendar tudi ideje v *Intermezzu* ni mogoče razumeti tako kot zaključek pesnitve *Manon Josipa Murna*: kot odrešitev živih z neizrabljenimi silami mrtvih tovarišev.

»Dva, tri sem med njimi spoznal — kako so to begali, / z rokami — plameni za nama segali!...« — Segali, a ne dosegli. Njihova moč je mrtva. Podavljena.

Da je tako in ne more biti drugače, potrjuje Cankar v črtici *Listje* (DS 1914). Med zadnjim listjem, ki pada v pozni jeseni z dreves, se mu utrne misel na mrtvega prijatelja, pač Ketteja. »Med tistimi je bil, ki so na svet poslani, da kaže njihov plamen človeštvu pot od roda do roda. On pa je umrl, ko mu še ni bilo triindvajset let. ... Ni še dovršen božji umotvor, pa udari nevidna pest in zdrobljen je v prah. Luč je bila prižgana, da bi svetila tisočerim, svetlobe žejnim, pa je ugasnila, še preden so odprli oči. Zablisnilo se je — iz noči v noč je planila zvezda, življenje enega samega hipa, neopaženo, brezkoristno...«

Ko se mu v to tiho zamaknjenost utrinja spomin na Ketteja, mu tako ljuba podoba bledi, ostaja samo melodija (Melodije, DS 1914; Verovšek, SN 5. januarja 1915). Ko razmišlja o pomanjkljivosti Krekove brošure o Slovencih (Pozabljene rokavice, DS 1916), Ketteja niti več ne pogreši. Zanimivo, pogreša le Murna, »ki bo velik pesnik, ko bodo mnogi že v Bogu spali«!

Istočasno ko se Cankar v svoji zadnji ustvarjalni dobi odmika v slepo ulico skrajne odtujitve od življenja, se spet približuje stvarnosti, vendar stvarnosti iz novega zornega kota, ujeti v drobne spomine iz mladosti. Spet postane mati osrednji lik njegovih tenkočutnih črtic in fragmentov, toda šele zdaj se temu toplemu liku dejansko posreči premostiti grenko alienacijo med ustvarjalcem in družbo. Subjektivni žolč nad družbo je zamrl; ni več družba, ki je postavljena pred ostri obračun sodnika, marveč Cankar sam.

Te iskre trga Cankar iz žarečega spominskega jedra vso zadnjo dobo, čeprav se mu jih posreči v največji meri iztrgati prav do srede tega sedemletja. Takrat objavlja boleče spomine na svoje otroštvo *Moje življenje* (od januarja do srede junija 1914), piše pa tudi avtobiografsko zgodbo iz nekoliko obsežnejšega časovnega razdobja *Grešnik Lenart* (zaključeno 1915), osredotočeno v en sam boleč problem. Oboje

je navidez fragment, dejansko pa izdelana enota kot izhodišče za razumevanje celotnega umetnikovega razvoja in dela. Vse prvo obdobje te zadnje dobe je pripravljal zbirko črtic *Moja njiva* (dokončana spomladi 1914), katere objavo je prav tako prestregla prva svetovna vojna. Tako je tá Cankarjevo najintimnejšo osebno mladostno problematiko prepojila z novimi časovnimi strahotami.

Kakor da je Cankar vso to novo grozo zaslutil, je pohitel, da poprej obračuna s samim seboj. Ta obračun je podan v kristalno jasni, preprosti obliki brez vsakršne referativne navlake. Fantazijsko je prestiliziran v osreden, zvečine globoko etičen, čustveno pretresljiv problem.

Temu Cankarjevemu brezobzirnemu in hkrati skrajno tenkočutnemu obračunu s seboj v odnosu do posameznika, v prvi vrsti do matere, se pridružuje tudi nekaj svojevrstnih študij živali, ki dajo slutiti njegov prodor v naturo, povezan ne samo s tenkim psihološkim opazovanjem, marveč tudi s poduhovljenim pogledom na enotno stvarstvo.

Polagoma se je iz nekdanjega impresionista, bleščečega slikarja občutij in pastelno niansiranih razpoloženj razvil v redkobesednega belo-črnega izpovedovalca najtišje notrine.

Istočasno je z enako prizadetostjo spremljal naš družbenopolitični razvoj, a ga umetniško ni več vtelešal kakor v poprejšnjem obdobju. Pač pa je svoje edinstveno dozorele in napredne misli uveljavljal v kritikah in predavanjih (prim. *Slovenci in Jugoslovani*, 1913) in si tako ni nakopal le političnega preganjanja, marveč celo dvakratni zapor. Obremenitev z obtožbo politične nezanesljivosti se je podvojila z nastopom prve svetovne vojne in mu povzročila poleg zapora in vojaščine še obilo težjih telesnih in duševnih muk. Vendar jih je Cankar podredil mukam celote in vključil v skupno bolečino drobnega, imperialističnim interesom svetovnih sil žrtvovanega naroda.

Ta težki čas je duhovno zajet v poslednjo zbirko *Podobe iz sanj* (1917). Kljub nekaterim kasnejšim objavam je Cankar tu izpel svojo labodjo pesem. Deloma so to bolj lirični eseji kakor pa črtice in vnanjega dogajanja je v njih malo. Skozi zastrto prizmo občutij in najtanjših modrovanj pa se ostro režejo črne konture vojnih strahot in prevešajo v svetlobo globoko preizkušenega, k smrti nagnjenega ustvarjalca. To mu omogoča ne le polno pomirjenje, marveč globoko uglašenost z vsem človeštvom (*Pobratimi*).

Župančič bi se bil v naslednjem ustvarjalnem obdobju (1913—1918) najbrž razvijal naprej v ekspresionistični smeri poduhovljenega iskanja. Ker pa je obdobje v glavnem sovpadalo s strahotami svetovne vojne in z njenimi političnimi posledicami, tako zaskrbljen za usodo Slovencev, kakor je bil, ni mogel mimo njih. Tako se je sredi tega obdobja visokim duhovnim sferam odmaknil in spet oklenil domačih tal. Kljub simbolistični tehniki je postajal aktualnejši in vsaj na videz bojevitejši od Cankarja.

Leta 1914 se vojna v njegovem pesniškem delu v Slovanu, ki ga v tem času ureja, še ne zrcali, čeprav v apokaliptični viziji *Dies irae* njeno »črno grozo« že čuti. Tudi v Cankarjevi močni kratki prozi, ki pričenja zdaj z njo sodelovati pri tej reviji, o novem časovnem premiku še ni sledu. Po letih molka si v javnosti prvič spet drug drugemu pomagata pri skupnem delu in Župančič si prizadeva, da tudi med drobnimi zapiski zaščiti prijatelja (Sn 1914, 96, 224). — Med pesmimi pa se oglaša še tretji — mrtvi tovariš Murn (*Iz zapuščine*).

Tudi leta 1917 Cankar še druguje Župančiču, topot v Ljubljanskem zvonu, ki ga tá urejuje, vendar le še s polemičnim zapiskom in z dvema črticama. Ti črtici pa sta že del skupne boleče tišine *Podob iz sanj* in kažeta nov čas po zadnji Cankarjevi ustvarjalni prelomnici. Enako odseva nov čas tudi Župančičeva pesem v istem letniku.

Tudi to zadnje obdobje pred nastopom nove povojne dobe zaključuje pesnik kakor običajno z novo zbirko, le da je vanjo pritegnil še nad polovico pesmi iz poprejšnjega obdobja, torej vse tehtnejše, česar ni bil odločil že za izbrane pesmi iz dotedanjih zbirk *Mlada pota* (1920). Zbirka nosi simbolični naslov *V zarje Vidove*, ker je bila kljub letnici izida (1920) zaključena na zgodovinski prelomnici leta 1918, ko je pesnik v podobi nove zarje občutil osvoboditev Slovencev izpod stoletnih avstroogrskih spon.

Namesto običajnega gesla kot jedra osveščenosti določenega obdobja stoji na čelu tej zbirki samostojna pesem *Slap* (nastala 1913), ki simbolično veže v enoto zbirki iz dveh obdobij. Sferičnost poprejšnjega osamljenca odstopa mesto erotični zvezi v dvoje, osamljenost slapa pa opozarja na neprestani tok in spreminjanje ne le v prirodi, marveč na minljivost in zagonetnost življenja in smrti kot takih.

Smrt je prisotna zlasti v prvi skupini, kjer se z novimi vojnimi pesmimi pretresljivo priključuje prvi socialni peščici iz Razgledov s

pesmijo *Dies irae* na čelu. Ta pesem je šele v zvezi z vojnimi strahotami dosegla pravo mesto in svoj preroški pomen.

Aktualno jedro zbirke tvori druga skupina z novimi pesmimi iz poslednjih dveh let. Pesnik se je globoko zavedal odgovornosti zgodovinskega trenutka, ki odloča bodočnost Slovencev, in je bil nad moralno nedozorelostjo političnega vodstva nemalo zaskrbljen. *Kovaška* med prvimi pesmimi iz te skupine dovolj odločno priča, kdaj se je bil sam že zavedel nujnosti skupne moralne priprave za ta odločilni čas. Ves naš narod, ki pozna »sledove okov na rokah«, je dolžan kovati svoja srca, svoj značaj, da dá iz sebe silnega kovača, »ko pride čas«. Zdaj pa se pesnik-prerok zaman sprašuje, kje je med živimi tak značaj, ki bi v njem narod kakor v zrcalu dojel sebe in svoje sanje o pravici in svobodi. Kako boš vodil moj narod, če mu nisi do kraja zvest! Narod te bo izpljunil kot skisano vino! Pesnik se razjarjeno spopada z našo neborbenostjo, z našo ravnodušnostjo v času, ko nam tujci trgajo zase dele našega telesa — našo tako težko priborjeno slovensko zemljo. Pesnikova ljubezen se spreminja v kletev ob spoznanju, kako so zastrupljevalci zastrupili naše bratstvo.

Na čelo te ogorčene obsodbe naše neosveščenosti postavlja svojo vrhunsko pesem *Podoba* (1918), ki je najpopolnejši izraz pesnikovega osrednjega stremljenja: da on sam in njegov narod izpolnita poslanstvo, ki sta bila zanj poklicana na svet. Sebe in svoj narod dojema organično kot drevo, ki ga veter zvija in ovira v svobodni rasti in mu ne dovoljuje polnega razvoja. Kdor pa se do kraja zvesto drži svoje smeri, prizadevajoč si z vsem naponom uresničiti večne sanje, nazadnje razpetih rok doseže svojo podobo: križ — simbol trpljenja in poveličanja.

Podobno vizijo križa, le da bolj čustveno kot pa razumsko doživeto, nosi ves čas s seboj tudi Cankar. Povezana je bolj s trpljenjem vseh mučenih in zapostavljenih kot pa z župančičevskim in kettejevskim stremljenjem po spopolnjevanju. Od obdobja do obdobja mu je postajala bolj tuja Župančičeva podoba Boga-ustvarjalca iz Intermezza: »Kdor ustvarja..., ta govori iz viharja, / z nameni, z moralo in srečo se nič ne ukvarja...« Čedalje bolj se je približeval krščanskemu sočustvovanju Dostojevskega. Najbolj pa preprosti, vse žrtvujoči religioznosti lastne matere.

Dobrega pol leta pred smrtjo (20. IV. 1918) je zadnjikrat nastopil s pomembno temo *Očiščenje in pomlajenje*, kjer gleda z veliko, a zide-

alizirano vero v našo družbenopolitično bodočnost. Tu zadnjič citira tako priljubljeno Župančičevo pesem *Grobovi tulijo*, a ne več v zvezi z Murnom. Žrtve bojnega klanja in gladu skuša pomirjati z besedami: »Nobena solza ni potočena zastonj, nobena kaplja krvi ni prelita zastonj!«

Tudi Župančič reagira nekaj dni kasneje (24. IV. 1918) ob demonstracijah gladujoče ljubljanske množice v pesmi *Na jurjevo osemnajstega*, toda ne spravljivo, marveč puntarsko. — Ta pesem močno spominja na *Veselo pomladno epistolo ... Batjuški Murnu*, le da čez sredo ni tako razklana. Vsekakor ni mogla nastati brez misli na to nekdanjo žrtev brezbrižne družbe. Vendar je spričo burnega časa tudi v Župančiču lik mrtvega tovariša-poeta zbledel.

Razlike med obema ustvarjalcema torej do zadnjega niso bile izglajene, kakor je neka notranja sorodnost do zadnjega ostala. Cankar je vseskoz z občudovanjem sledil Župančičevi ustvarjalnosti in ga pri tem vsa njuna medsebojna protislovnost ni nič motila. Župančič pa se je svoje nestrpne presoje prijateljevega dela zavedel šele po njegovi smrti: »Sam jaz ti priznam, da stojim zmeden pred tvojimi spisi, da jih ne morem pretehtati, ne znam presoditi v celoti, kakor jih nisem mogel dostojno oceniti sproti,« je Cankarju priznal šele v posmrtnem govoru 12. decembra 1918. Morda je šele takrat spoznal, koliko premalo je dajal opore zvestemu soustvarjalcu iste generacije, katerega je bil komaj poldrugo leto poprej (6. VI. 1917) zavrnil z epigramom *C-ju*:

Orliči se nadletavajo,
orli — vsak zase plavajo.

S smrtjo zadnjega sopotnika četverice pa ga je pretresla osamljenost: »Mene obiskuje smrt v prijateljih. Kje daleč sta že prva dva brata, Kette in Murn. Enega gnezda ptiči, pevci iste pomladi! Skupaj smo se vadili peti, leteli nismo dolgo skupaj. In sedaj si odšel še ti za njima. Samotna mi postaja duša. In naš narod je vedno revnejši.« (*Ivanu Cankarju.*)

Župančič je Cankarja preživel tri desetletja; vendar v tako izrazito drugačnem času in drugačnih okoliščinah, da njegovo kasnejše delo presega dobo »moderne«.

*

Iz tega bežnega orisa je razvidno, da je Cankarjev pojav v marsičem pravo dialektično nasprotje od Župančičevega, da pa se v precejšnji meri dopolnjujeta. Cankarjevi sedemletni oziroma triinpolletni ritmičnoustvarjalni premiki se z Župančičevimi petnajstletnimi oziroma petletnimi in dveinpolletnimi ujamejo le osemkrat: 1893, 1897—1898, 1900, 1903—1904, 1907—1908, 1910—1911, 1914—1915, 1918. Tu je upoštevan seve samo čas od njunega prvega srečanja do Cankarjeve smrti, ko se z zaključkom prve svetovne vojne zaključi doba »moderne« in napoči nov čas.

Študija je pokazala, da prav ta stičišča časovno sovpadajo z njunimi najznačilnejšimi skupnimi delovnimi odnosi. Pa še to, da bolj ali manj neposredno niso brez zveze s Kettejem ali z Murnom.

Če bi utegnili iti v globljo analizo Kettejevega in Murnovega razvoja, ki je po letih sicer neprimerno krajši in zgoščenejši, ustvarjalnoritmično pa nič manj zapleten in še subtilnejši, bi utegnili dognati vsaj nekoliko sorodno antitetičnost. Našli pa bi ob premikih njunih ustvarjalnih dob plodna stičišča tudi med njima.

Koliko takšna stičišča predstavljajo tesnejšo medsebojno povezanost, koliko sorodnejši, koliko protislovnejši prijem, koliko so značilna za nadaljnji razvoj posameznih ustvarjalcev, o tem je bilo tu komaj nekaj nakazanega, ker bo predmet kasnejših razprav. Da pa je v ustvarjalnosti četverice kljub medsebojnim protislovjem in svojevrstnemu ustvarjalnemu ritmu vsakega posameznika neka globlja sorodnost, priča tudi kasnejše delo živih ustvarjalcev, zlasti Cankarja, pa tudi Župančiča, ki se po neki strukturalni logiki giblje v tesnejši ali bolj odmaknjeni reminiscenci na umrla prijatelja.

Zlasti pa vzbuja pozornost doslej komaj bežno označeni Cankarjev kompleks Cukrarne in umrlih pesniških tovarišev kot ostro protislovje v obdobju njegove najizrazitejše družbenopolitične rasti, ki kaže v času od leta 1903 do druge polovice 1906 konico neke zanimive časovne simetrije. Od prve Cankarjeve uveljavitve v Zadrugi leta 1893, ki je pomenila zarodek kasnejše notranje povezanosti četverice, do leta 1903 preteče prav tako dvanajst let kakor od druge polovice 1906 do druge polovice 1918, ko Cankarjeva ustvarjalnost domala preneha. Če torej izvzamemo Cankarjevo prvo, začetniško obdobje od 1890 do 1893, ko je prodrl v osrednjo javnost, predstavlja navedeni čas med drugo polovico 1903 in drugo polovico 1906 točno sredino njegove ustvarjalne poti. Isto velja za Župančičevo *Veselo pomladno epi-*

stolo iz leta 1906, ki loči dvanajst let njegovega pesniškega dela od vstopa v Zadrugo in osrednjo javnost 1894 — pri čemer izvzamemo njegovo doslej neznano, a domnevno izpričano začetništvo od 1888 do 1894 — in dvanajst let do zaključka »moderne«.*

Iz pravkar navedenega presenetljivega podatka pa lahko sklepamo na neko izkristalizirano ustvarjalno strukturo, ki nas utegne opozoriti na pomembnejšo protislovno povezavo obeh živih ustvarjalcev ob reminiscencah na oba mrtva na tem središču njune literarne poti.

Isto leto 1903, ki loči dvanajst let Cankarjeve ustvarjalnosti od njegovega vstopa v Zadrugo, sovpada z zaključkom prvega šestletja po Kettejevi smrti. Z letnico Cankarjevega vstopa v Zadrugo pa se ujema tudi Kettejev vstop v Zadrugo in njuna seznanitev. Hkrati pomeni to leto 1893 za Ketteja začetek nove šestletne ustvarjalne dobe, za Cankarja pa vsaj prelomnico dveh triinpolletnih obdobij. Ketteju namreč podobna kulturnobojna satira, kakor je tedanja Cankarjeva, usodno izpodkoplje njegovo nadaljnje življenje in delo, tako da mu že takrat grozi podobno pomanjkanje gmotnih sredstev kakor Cankarju. Morda tudi to poslednjemu podžge prvo prozno satiro *Dobrotnik*, ki z njo nastopi boj proti dvojni morali veljakov. Da je to že zarodek družbenega boja zapostavljenca, tega se takrat kljub vplivu Krekovih *Črnih bukev* najbrž še ne zaveda. Pač pa se Kette jasno zaveda propadanja stare dobe in nastopa nove. Njegova pesem *Starec in ptica*, ki jo je pripravil za svoj prvi pesniški nastop v Zadrugi, je simbolična znanilka ne le njegove lastne nove ustvarjalnosti, marveč mladostne ustvarjalnosti vse nove dobe v imenu generacije »moderne«.

Kette ni mogel slutiti, kako bo šest let nato njegova smrtna letnica po usodni Aškerčevi izdaji njegovih *Poezij* komaj v nekaj mesecih sprožila tolikšno polemiko med zastopnikoma dveh dob Cankarjem in Aškercem —, kjer se bo uveljavila vodilna ideja te pesmi: Molči, molči, starče sivi! / Čas hiti in ne odlaša, / staro izgubi veljavo, / kar je novo, to je pravo, / taka je usoda naša!

Ta osvobajajoči vzgon mladosti, ki leto dni po Kettejevi smrti odjekne celo v Aškerčevem Ljubljanskem zvonu (Župančičevi pesmi *Vseh*

* Prim. poročilo o Župančičevem doslej še neznanem pesniškem delu v Krekovi »ligi« 1893 (gl. Krekove Izbrane spise II. 18), ki pesnik sam o njem prav tako kaj več kot Izidorju Cankarju (Obiski 1920, 172) javno menda ni spregovoril.

živih dan in *Pesem mladine* ter Murnova *Pomladanska romanca*), pa ima svojo protiutež v »mrtvašnici«, ki se pričenja istočasno vse globlje zajedati zlasti v Cankarja. Oplodi mu vrsto pretresljivih fatalističnih pesimističnih del, ki z zadnjim romanom njegove druge ustvarjalne dobe *Hiša Marije Pomočnice* dosežejo višek življenjske negacije.

V rastoči optimizem njegove ustvarjalnosti v naslednji dobi pa na središčni konici njegovega zrelega dela poseže Kettejeva letnica 1905 z reminiscencami satiričnega, pa tudi globoko tragičnega značaja. Mrtvašnica postane spet jedro Cankarjeve osrednje izpovedi, ki ne zadeva samo dogajanja v tem letu, marveč najpretresljivejše v njegovem delu in življenju sploh. Ker ni več le izraz njegove osebne bolečine, niti ne le bolečine njegove generacije, marveč bolečine našega naroda in vseh žrtvujočih se ljudi. Merhar je pravilno povedal v opombah, da semkaj v to leto ne spada le načrt za nemško črtico *Mrtvašnica*, tragična satira dobe, ki jo zastopa *Štefan Poljanec, Epilog*, zarodek *Lepe Vide* in skoraj gotovo še osrednje poglavje iz *Nine*, marveč tudi najpretresljivejši Cankarjev in naš roman *Martin Kačur*, in kako je še ta povezan z mrtvašnico.

To Kettejevo leto pa je zgrabilo tudi Župančiča v pesmi *Dva groba*, ki ji je do Zbranega dela (III) neobjavljena *Sam sem ostal* po neposredni boleči samoizpovednosti tako sorodna, da bi se morala najbrž postaviti v njeno soseščino. Tudi tu se izpoveduje bolečina na višji ravni — z nujnostjo po povezavi s celoto, le da v iskanju višjega smisla iz črne noči sodobnosti.

Ta smisel, ki je v obdobju *Samogovorov* zaman grebel po njem, se mu je v naslednjem obdobju začel panteistično razjasnjevati, tako da mu je Kettejevo leto 1911 — prelomnica njegovega naslednjega šestletja — lahko vzbudilo novo osveščenost v pesmi *Iz zarij šumečih*, ki kaže svetlejši optimizem kot pa Cankarjeva vedrogrenka resignacija v spominski črtici na Ketteja *Konec literarne krčme*.

Ker je Cankarjev spomin na Ketteja polagoma usihal in v zadnjem njegovem obdobju usahnil, nič čudnega, da ga neposredno ni mogla vzbuditi zadnja Kettejeva letnica — njegov zadnji šestletni premik. Bolečina se mu je tega leta 1917 zgostila v najhujšo mrtvašnico svetovnega klanja, ki je prekričala nekdanjo bolečino generacije. Vendar vsebuje njegov zadnji ustvarjalni višek — zbirka *Podobe iz sanj* tudi v tem letu nastalo ali vsaj objavljeno črtico *Pobratimi*, ki ne povezuje v trpeče bratstvo le njegovih ustvarjalnih bratov, marveč vse ljudi.

Drugače kakor s to idejo, ki jo tudi naslednje leto zrcali Cankarjev zadnji pomembni govor *Očiščenje in pomlajenje*, zaključuje dobo »moderne« Župančič. Ne s pomirjenjem, marveč s puntom.

Motiv svetega Jurija, ki leta 1918 doseže v skladu s tem časom puntarsko razgibanost, se pri njem po letu 1894 — letu njegovega vstopa v Zadrugo in njegovih prvih znanih objav, med njimi pa tudi pesmi *Na Jurjevo* — pojavi poleg uganke še dvakrat. Kot *Vesela pomladna epistola* na sredi njegove doslej dostopne ustvarjalnosti 1906 in kot *Zeleni Jurij* krog leta 1915, ki ga je takrat — isto leto kakor uganko v *Sto ugank* — sprejel v mladinsko zbirko *Ciciban*. Zanimivo je, da tudi te letnice sovpadajo s premiki Murnovih ustvarjalnih triletij kakor njegova lastna *Pomladna romanca*, najgloblja in najpomembnejša od vseh. Saj ni le simbolizacija Murnove lastne prerojenosti, marveč življenjske moči vse mlade generacije in njene osvobojenosti iz zimsko-mrtve dekadence v novo sonce. Nič čudnega, da je tudi v Murnovi zbirki na prelomu pesnikovega prvega posmrtnega triletja našla prostor na uvodnem mestu. Pa tudi nič čudnega, če je isto leto iz nje tudi Župančič za ciklus *Manom Josipa Murna-Aleksandrova* poleg bolečine in samote črpal optimistični pogum: pogum, ki ga je naslednje leto Cankar s tolikšno osveščenostjo naglasil v svojem eseju o zbirki *Čez plan*, da se je z njo napajal vso svojo naslednjo dobo.

Vesela pomladna epistola pa Župančiču ob njegovem vrhunskem stičišču z Murnovim naslednjim triletnim premikom ne prinaša več tolikšne osvobodilne vedrine. Preblizu mu je *Smrt Štefana Poljanca*, ki se isto leto pojavlja v Zvonu kot bridko satirična simbolizacija komaj minule dobe. Ta doba je prikazana z neheroične plati naših neznatnih pa tudi poniglavih tipov, ki nujno izzivajo Župančičevo polemiko v »veseli« epistoli. Očitno je to prva pobuda za nadaljnjo pesnikovo ustvarjalnost, kolikor se tá višjim sferam polemično odmika v klavrno družbenokulturno sodobnost. Epigramatičnost mu je sredi prejšnjega obdobja sicer zadušil prav tisti Aškerc, ki zdaj od srede naslednjega obdobja postaja tarča njegovih bodic. Tako da ni brez zveze ne s Kettejem ne z Murnom, če se prav v letu 1909 — letu prelomnice novega Murnovega triletja pa tudi Kettejevega obdobnega dveletja Župančič z epigrami in Cankar z *Jeremijevimi pismi* znajdeta na višku križnega boja z Aškercem. Ta boj se tudi naslednje leto še nadaljuje, doseže pa svojo kulminacijo z Župančičevo *Revijo* (»vdova ob živem možu«) in s Cankarjevo oceno Aškerčeve zadnje pesniške zbirke, ki je pisana sicer

objektivno in v duhu vse njegove generacije, vendar tako, da je usihajočega moža ubila. Tudi to je bilo v duhu mlade generacije, da se je ob Aškerčevi smrti v letu 1912 — ob premiku naslednjega Murnovega triletja — s Cankarjevo objektivno, a vse drugo prej kot obžalujočo ali nesamozavestno obsmrtnico mrtvemu Aškercu oddolžila. S tem je zaključila dvanajstletno pravdo s tragičnim predstavnikom poprejšnje dobe, ki je z njim vred odmrla. Tako se je dopolnil Kettejev poziv ob začetku skupne poti te generacije, ki je šest let nato z njegovo smrtjo povzročil tolikšen dramatičen pa tudi bridek prelom.

Tako je zadnje Kettejevo šestletje lahko prav tako kakor zadnji dve Murnovi triletji ugašalo v pozabljenje, saj je bila brezmejno zvesta oddolžitev živečih spominu mrtvih opravljena in ni bilo več potrebe ne po polemiki ne po »mrtvašnici«. Tudi *Jerala* se je po premiku Murnovega, Kettejevega in Župančičevega obdobja 1913 z *Intermezzom* nujno moral zaključiti, da šele po prevratu v novi Župančičevi dobi z novim fragmentom iz podtalja zadnjikrat privre na dan.

Vsa ta in druga strukturalna dognanja so ob soočenju s priloženo tabelo vsaj toliko jasna, da je pozitiven odgovor na tretji in četrti uvodoma postavljeni problem lahko dovolj prepričljiv. Podrobnejša analiza, ne le idejna, marveč tudi stilna, ki tu še ni našla dovolj prostora, bo dokazala, da umrla pesniška dvojica tako živi in raste v nadaljnjem delu žive, da si brez nje ni mogoče zamisliti naše celotne »moderne«, kakršna je.

*

Po svojem načinu izražanja je Murn bližji Cankarju, Kette pa Župančiču. Prva dva čustveno neposredno prekipevata, medtem ko je pri drugih dveh čustvo bolj pod kontrolo razuma. Iz tega seve ne sledi, da sta poslednja idejno močnejša, marveč le, da sta neprimerno bolj disciplinirana. Čeprav jima nihče ne more zanikati izrednih ustvarjalnih sposobnosti, sta to človeka volje, ki skušata vselej učinkovati vsaj etično, če ne tudi vzgojno, čeprav nikoli z dvignjenim prstom. Oblikovno virtuozna, se za učinek vnanje izklesanosti tudi potrudita. Zlasti velja to za mojstra modernega soneta Ketteja, ki se najrajši izpoveduje v jasnih podobah, medtem ko Župančičeva simbolističnost z zunanjim razmahom vendarle tutam prekriva notranjo nejasnost in neorganiziranost. To pa velja le za njegove verze, ne pa za zrelo kristalno izčiščeno prozo.

Ker zahteva tak način ustvarjanja več energije in discipline, ne more biti tako plodovit, kakor je tisti, ki se iz umetnika čustveno nepo-

sredno izliva, pa naj se še v takšnih grandioznih podobah. Murn kakor Cankar se vsaj do nastopa njune zadnje ustvarjalne dobe izpovedujeta v impresijah, vendar se Murnu — pesniku, poleg Srečka Kosovela našemu največjemu intimnemu liriku — kratkoča in zgoščenost bolj posreči kakor Cankarju — našemu največjemu poetu v prozi, ki ga muzika in ritem lepega stavka včasih preveč zavedeta v leporečje. To pa ne velja za njegovo ostalo prozo niti za dramatiko. Sicer pa Cankarju niti najbolj sovražna kritika ni nehala neprestano poudarjati bleščečega mojstrskega stila, kar pa seve ni nujno, da se krije s kratkočo in z zgoščenostjo, ki jo že impresionizem kot tak težko prenese.

Cankar je bil naš prvi poklicni besedni ustvarjalec, ki se je moral preživljati samo s honorarji. To ga je z ene strani gnalo k nenehnemu delu, kar kvaliteti včasih ni moglo biti v prid, z druge strani pa mu je omogočalo nekompromisno svobodo. Samo tako je pri naših ozkih razmerah mogel pisati skrajno odkrito, bojevito in pošteno.

Cankar ni bil samo poet, bil je tudi borec. Pesnik, črtičar, novelist, romanopisec, dramatik, esejist, kritik in publicist, toda v pesmih prav tako bojevnik kakor v publicistiki poet. Kakor Prešeren za svojo dobo je bil Cankar za svojo dobo najgloblje in najširše vključen v koordinatni sistem tedanje osebno-občečloveške in družbenopolitične problematike. Sicer je bila tudi ostala trojica poetov po svoje bojevita, čeprav se je izživljala pretežno v liriki. Črtice so pisali le mimogrede, Kette baje celo roman, ki se je žal izgubil, z zrelo dramatiko, esejistiko in kritiko pa se je uveljavljal samo še Župančič.

Ti prvenstveno osebnoizpovedni poeti so se poizkušali tudi v epski pesmi, a tam dosegli učinke predvsem z igrivostjo (Kette) ali z moderno lirično baladno tragiko (Murn, Župančič). Nagnjenim k subjektivnosti, jim je bila blizu tudi neposredna izpovedna oblika — korespodenca, ki je četverici posredovala dragoceno izmenjavo čustev in misli zlasti v času, ko se je še borila za svojski izraz.

V nasprotju z izumetničeno težo tedanjih epigonskih formalistov je skušal biti izraz teh »modernih« na videz čim preprostejši, hkrati pa osvežujoč s svojsko blestečo metaforiko in lahkotno ritmiko. Oboje se je pri Cankarju in Župančiču v kasnejšem razvoju močno zapletlo in poglobilo z revolucionarnim uporništvom in vizionarnim razmahom.

Župančič ni prvi, ki je naš dotlej v metrični kalup vklenjeni verz sprostil, bil pa je med nami prvi, ki je kasneje začel o razliki med metrom in ritmom razmišljati in to utemeljevati s svetovnonazorskim

premikom (*Ritem in metrum,* 1917). Imel je v glavnem prav. Samo dogma prenese metrični kalup. To velja vsaj za naše dvajsetletje, polno duhovne in ritmične osvobojenosti in razgibanosti. Kolikor je v njem simetrije, ta ni popolna. Sicer pa se je Župančič kot vodilni zastopnik svobodnega verza simetrije tudi v kiticah čedalje bolj izogibal, zlasti v zapletenejših idejno čustvenih formacijah. Tega se je z ostalimi tovariši učil pri modernem zahodu.

Z medsebojnim ocenjevanjem in izmenjavo modernih knjig se je četverica zbliževala v skupnem hotenju, ki je tako različne temperamente in nature za nekaj let združilo v enotno fronto.

Sicer se že v tistem prvem času krčevitega skupnega iskanja in nemirnega prizadevanja po čim plodnejšem izkoriščanju svojih sil in talentov kaže rahla diferenca med Cankarjem na eni in med ostalo trojico na drugi strani, kar pa takrat še ni motilo skupnega tovarištva. Ostala trojica, zlasti Kette in Župančič, je bila veliko bolj nagnjena k poetični igrivosti, kar je očarljivo poživljalo tudi njihovo otroško poezijo. Vsa četverica, s Cankarjem vred, je v javnost najprej prodrla v mladinskem časopisju, vendar je svoje nagnjenje k mladinski poeziji najuspeleje lahko uveljavil Župančič, ki se je razvil v našega najpomembnejšega mladinskega pesnika (*Pisanice*, 1900, *Ciciban,* 1915 idr.), medtem ko je Cankar skozi vso svojo ustvarjalnost obnavljal pretresljive otroške spomine in doživetja otrok, a to za odrasle. Bil je pač že od početka pregrenak. Svetli župančičevski humor sta mu nadomestovali žgoča ironija in sarkazem. Kette se je nagibal bolj k humorju, Murn bolj k ironiji, kar se je skladalo tudi z njunim doživljanjem življenja in sveta, pri prvem intoniranem navzgor v optimizem, pri drugem navzdol v pesimizem.

Prav ta humor in ironija pa sta bila že od početka in vseskoz najučinkovitejše sredstvo v skupnem boju proti vnanjim in notranjim oviram. Že od prvih zadružnih časov velja ta boj tradiciji, katere avtoritativnost se s klasičnimi ideali vred v teh mladih iskalcih novega podira, dokler se proti koncu stoletja skoraj do kraja ne podre. Dejansko pomeni to boj proti vsem dotlej ustaljenim etičnim normam in je v globini globin globoko tragičen. Ko se je ta mladina pričela prek Dunaja seznanjati z zahodno dekadenco, so bila njena tla že preorana z novimi idejnimi tokovi Aškerca in »novostrujarjev«, predvsem pa z lastno dotedanjo lumpenproletarsko usodo, usodo »Klanca«. Ker se je ta usoda najhuje držala Murna in Cankarja, sta prav tadva najteže

zapadala v pesimizem, čeprav spričo tedanjega skrajno bednega življenja, ki ga simbolizira Cukrarna, tudi Kette in Župančič — zlasti Kette — nista imela vzrokov, da bi življenje sprejemala drugače. Ves dotedanji idealni svet s katoliškim Bogom na čelu in z liberalističnim rodoljubnim frazerstvom vred se je podrl, ostala je gola puščava brez smotra. Edini smisel je tem zapuščencem dajala vera v njihovo ustvarjalno poslanstvo, ki je z modernimi zahodnoevropskimi pogledi na izjemno odličnost deklasiranega umetnika samo naraščala. Od tod umetniški zanos vse četverice in njihovo hlepenje po vsem lepem na svetu. Poet je »daljnih carstev sin« (Župančič), zato se njegovo ustvarjanje odlikuje ne le s plemenito vsebino, marveč tudi z bleščečim izbranim izrazom.

Ta odtujitev vulgarni realnosti ima že od prvih početkov za posledico hlastno iskanje poetičnih vrednot, ki jih more nuditi evropska poezija. Sprva se to iskanje osredotoča na slovansko ljudsko poezijo ter na germansko in slovansko klasiko in romantiko (Shakespeare, Goethe, Heine, Puškin, Lermontov, Koljcov, Miczkiewicz), kasneje se razširi zlasti na zahodnoevropsko dekadenco in simbolizem (Dehmel, Liliencron, Baudelaire, Verlaine, D'Annunzio) ter filozofijo (Emerson, Maeterlinck), kolikor se ne začenja hraniti poleg nemške oziroma nordijske dramatike (Hauptmann, Ibsen) tudi z ruskim psihološkim realizmom od Gogolja prek Dostojevskega in Tolstoja do Gorkega.

Razumevanje tujih jezikov (nemščine, francoščine, ruščine idr.) omogoča tem mladim ljudem tudi zgodnje prevajanje nekaterih osrednjih evropskih del in daje Aškercu z njihovimi prevodi iz ruske poezije precejšnjo oporo (Ruska antologija, 1901). V odličnega prevajalca se kasneje razvije Župančič, čigar prevajanje posameznih vrhunskih zahodnih klasikov pa tudi Puškina postaja ostalim našim prevajalcem vzor.

Ta silni svetski vzgon po najlepšem odpira na'široko vrata v povezavo z evropskimi idejnimi in formalnimi tokovi sodobnosti, ki so se zaprla s Prešernovo smrtjo. Zato se slovenska »moderna« tudi čuti za neposredno Prešernovo dedinjo. Prešernovske občečloveške nagibe Murn 12. junija 1898 takole izraža pesniškemu tovarišu Ivu Šorliju: »Pravi pesnik ne sme hoditi samó eno ped pred svojim narodom, on hódi vzporedno s težnjami vsega človeštva!«

Seveda bi pa vsa ta univerzalnost nič ne pomenila, če bi naši »modernisti« iz vsega sveta le zajemali, a mu iz svojega nič ne dajali.

Toda prav tako zgodaj, kakor se je v njih vzbudila nepremagljiva zavest pesniškega poslanstva, jim je to zavest utrdilo spoznanje, komu je to poslanstvo namenjeno. Kar velja za vso »moderno«, je Cankar nekaj let kasneje (1904) izredno jasno v oceni zbirke *Čez plan* takole formuliral: »Morda je ta razvoj prav zategadelj tako jadern in nemiren, ker smo majhni in zasužnjeni, ker se vsa najplemenitejša naša moč ne more izliti drugam nego v pesem in besedo.«

Zavoljo žgočega nasprotja proti rodoljubnemu frazarjenju tedanjega našega okostenelega pesništva se je ta mlada generacija podobni tematiki v tem času umikala v svoj lastni čutni in čustveni svet, kar bi jo utegnilo kakor zahodne dekadente nevarno odtujiti in izločiti iz celote, če bi ne bilo v njej vsaj podzavestno vseskoz prisotno občutje lastne bede, sorodne bedi celotnega slovenskega naroda. Temu politično in gospodarsko nesvobodnemu narodku pa je po njihovem romantičnem prepričanju mogoče zavarovati svojevrsten položaj v svetu samo z visoko umetnostjo, enakovredno drugim narodom. In kje bi bilo mogoče takšno umetnost zajemati, če ne iz domače ljudske poezije in iz edinstvene naše prirode, ki je lepše skorajda ni. Šele impresionistični umetnik se je tega v polni meri zavedel, zato mu je stik s slovensko pokrajino omogočil najžlahtnejšo poezijo v barvi in besedi. Zanimivo je, da kaže tudi naša osrednja slikarska impresionistična četverica: Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama in Matej Sternen, s kiparjem Francem Bernekerjem vred, čeprav za pol generacije starejša, našim poetom nekaj močno sorodnih potez. Čeprav se je v svetu hitreje uveljavila, je bila njena življenjska usoda podobno boleča, kar je občutil predvsem Cankar in je duševno in gmotno bedo našega upodabljajočega umetnika, odtujenega neosveščenemu narodu, prav tako pogosto upodabljal kakor bedo poeta.

Niso si pa bili ti pomembni ustvarjalci sorodni le po usodni pripadnosti malemu narodu in po silnem entuziazmu za plemenito lepoto, temveč tudi po svoji idejni zasnovi in tematiki, ki se dokaj razlikuje od razkošne velemestne salonske, kakršna tedaj prevladuje pri drugih narodih, zlasti pri Švedih in Francozih. Bogatega preobilja meščanske čutnosti pri nas ni; če izvzamemo nekaj aktov v meščanskem okolju, je bleščeča mavrica barv večinoma odsev lirično nežnih do bujno pijanih občutij prirode in neke globlje, poduhovljene vizionarnosti.

To je tisto globoko protislovje med čutnostjo in duhovnostjo, ki išče, deloma pa tudi še doseže v tej naši umetnosti harmonijo. V naši poeziji

se pojavi leta 1898 kot neko novo razodetje, ki prinaša silno sproščenost. Vezi starega sveta ne tlačijo več, na pragu je vizija novega sveta, ki ga umetnik sluti, a ga bo šele našel. Vrtanje k novemu globljemu smislu je odslej osrednja vsebina »moderne« umetnosti. To je nova dinamična vrednota na razvalinah humanističnorealistične statistike. Zato lahko od tu naprej govorimo o notranji zmagi in vnanjem prodoru slovenske »moderne«.

Človek bi pričakoval, da se prične ta skupna nova umetnost že koj naslednjega leta s Kettejevo smrtjo podirati, dve leti nato pa da jo mora Murnova smrt izpodnesti. Vendar prav nasprotno. Kako živita oba mrtva mlada ustvarjalca v obeh živih naprej, ne dokazujejo le številne reminiscence nanju in njih upodobitve v nadaljnjem Župančičevem in Cankarjevem delu, marveč tako rekoč vsa njuna odslejšnja duhovna usmerjenost. Čeprav je njun ustvarjalni razvoj, kot je bilo nakazano, grajen na skoraj nenehnem protislovju med obema, je to pravzaprav le dialektična dediščina Kettejevega optimizma in Murnovega pesimizma v sklopu z novimi pregibi časa. Te nove pregibe določa v veliki meri slovensko jeralovstvo in osveščeni boj »moderne« proti njegovi amorfni jalovosti.

Jeralovstvo zaobsega prvotno pojm site slovenske buržoazije, ki nima najmanjšega čuta za kakršen koli duhovni razvoj. Sprva se zatekajo modernistični deklasiranci v boju proti temu vulgarnemu pojavu k oplemeniteni čisti umetnosti, naglašajoč njeno neodvisnost in svojo polno svobodnost. Ta boj je od začetka še povsem anarhičen. Realnejše oblike pa pričenja dobivati po Kettejevi smrti ob prelomu stoletja. Prvi se zave Cankar, da je to boj izkoriščancev proti izkoriščevalcem — vseh dragocenih zatrtih sil proti brezdušnemu vladajočemu kapitalizmu. Zato se zavestno odreka larpurlartizmu in pridužuje boju za pravičnejšo ureditev sveta. Živeč v dunajskem proletarskem okraju, ima dovolj priložnosti za soudeležbo pri razrednem boju, ki ga ‚začenja uveljavljati tudi v svojem delu. Izhajajoč prvotno kakor vsi ostali »modernisti« iz domačega liberalizma, spoznava in prične naglašati njegovo votlost in sterilnost v tem večji meri, čim tesneje se povezuje s socialnodemokratsko stranko. Leta 1909 pravilno ugotavlja v socialni, kmalu nato socialistični reviji Naši zapiski osrednji vzrok Aškerčevega pesniškega propadanja: ker se hrani iz usahlih prsi onemoglega liberalizma (*Pisma Jeremijeva*). Njemu pa daje vera v socializem nov elan, ki mu omogoča ne samo najzrelejše leposlovno, marveč tudi najzrelejše kritično

in družbenopolitično delo med vsemi Slovenci tedanjega časa. Na svojih predavanjih slovenskim delavcem razgalja misli, ki presenečajo zavoljo svoje marksistično točne dognanosti (*Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*, 1907), pa tudi njegova kritika domače socialnodemokratske stranke z njeno cehovsko zaprtostjo in vulgarnomaterialističnim nerazumevanjem osrednje slovenske kulturnopolitične problematike je za tisti čas edinstveno točna.

Zavoljo družbenogospodarske zaostalosti naše socialistično gibanje ni moglo biti dovolj osveščeno; pa četudi bi bil imel Cankar v njem globlje in širše zaledje, najbrž ne bi bil zdržal dosledne gorkijevske poti. Bil je pač prémočno protisloven — moderen romantik in moderen realist hkrati. Ker je bil poleg Prešerna naš doslej največji ustvarjalni duh, kot osveščevalec in oblikovalec celotne slovenske duhovne in družbenopolitične problematike kaj drugega tudi biti ni mogel. Zajemal je vse stilne tokove tedanje dobe, ki so vreli skozi naše slovensko območje, od naturalizma in dekadence prek simbolizma do ekspresionizma. Stilno enotnejši je ostal Župančič, ki pa tudi še zdaleč ni bil tako vsestransko angažiran in bojevit. Vendar gre tudi njegov ustvarjalni razvoj od simbolizma k ekspresionizmu in s tem pripravlja prav tako kakor Cankar pot novi povojni umetnosti.

Oba ta dva najobsežnejša duhova celotne dobe »moderne« spremlja vrsta sopotnikov in razpotnikov od klasičnih realistov do naturalistov in »modernistov« raznih generacij. Osamljeno se v tem času med mlajšimi pojavlja tudi že ekspresionizem in moderni realizem, ki se bosta v naslednjih desetletjih delno oplajala z »moderno«, v celoti pa si priborila nov slog.

Kajti kljub nekaterim pomembnim pojavom, ki so v tej dobi nastali kot bleščeč odsev preteklosti ali prihodnosti, je zanjo predvsem značilen osrednji tok »moderne« — impresionistični simbolizem, ki ga lahko zajamemo v širšo oznako *moderna romantika*. V tej dobi namreč prevladujejo in zmagujejo romantična nagnjenja v »modernem«, simbolističnem slogu: iščoč nemir po vse globljem duhovnem osveščanju, intimna poezija in hrepenenje po lepši, boljši resničnosti. Simbolizira jih Župančičeva *Podoba* pa Cankarjeva *Lepa Vida* oziroma *Bela krizantema* v beračevi gumbnici. Simbolizira pa jih tudi Kettejeva in Murnova »*mrtvašnica*« in pomladni sveti *Jurij* kot osvoboditelj te zime — mrtvašnice.

Nemir mladega skeptičnega duha na prelomu dveh stoletij, dveh dob, ki se iz tradicije še ni mogel ves izkoreniniti, ki pa že sluti razo-

detja prihodnosti. Ki je v sebi premagal statični vulgarni materializem — slepo ulico dotedanje v naturalizem iznakažene poti, ne da bi mogel, osvobojen vsakršne dogmatike, v svojem vizionarnem, a nihajočem poletu zajeti in pridržati nov svet vrednot. V jedru je to sinteza dveh dob: humanizma klasične preteklosti in začetnega razkroja sodobnosti, ki se krčevito bori za nekdanjo, bolje, za novo harmonično celovitost.

Kakor da ga je iztrgal iz sebe samega, je Župančič romantični zagon prijatelja pri slovesu ob njegovi rakvi na zaključku te »moderne« dobe takole formuliral: »Svoj poklic je imel vedno za skrivnosten višji, božji ukaz, kateremu ne more nikdar izbegniti, kateremu se ne sme odtegniti pod nobenim pogojem, od katerega ne sme odstopiti niti za korak. ... popotnik, ki roma z neutešenim hrepenenjem v srcu za daljno lepoto, za nedosežnostjo, iztezajoč roke proti neskončnosti.«

Tako je umetnost te dobe prvič po Prešernu ujela slovenskega človeka in njegov narod v vsej pretresljivi svojevrstni problematiki in očarljivosti njegove besede v evropski sočasni stilni in idejni tok in ga s tem uveljavila kot enakovreden pojav med samobitnimi kulturnimi narodi.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie über die slowenische Moderne versucht diese an künstlerischem Reichtum so einzigartige Epoche literarisch wohl zu umfassen, hält sich aber dennoch an einige wesentliche Probleme.

Die Fragen, von wem, wann und wie slowenische Moderne vertreten wird, löst die vorliegende Arbeit, indem sie den Anfang auf das Jahr 1898 setzt, als ihre bedeutendsten Vertretter Kette, Cankar, Župančič und Murn sich eine neue Welt zu bauen begannen, die die beiden nächsten Dezennien bestimmt.

Mit der Frage, wie die ganze Moderne mit Kette und Murn verbunden sein kann, die ja beide schon zu Anfang der Epoche starben, versucht diese Studie aufmerksam zu machen, daß Cankar, der im Ausgang dieser Epoche 1918 starb, und Župančič, der diese Zeit im Höhpunkt seiner Arbeit überwand, doch mit den Verstorbenen so eng verbunden blieben, daß ihr Werk mit den Reminiszenzen an die beiden wuchs.

Die Zweifel, wie die vier so außergewöhnlichen Schöpfer, von denen ein jeder seine eigenwüchsige Welt mit seinem einzigartigen Rhythmus vertritt, diese Zeit zusammen geprägt haben, hebt die Studie mit einer festgesetzten Struktur von gleichmäßigen Verschiebungen im Schaffen jedes einzelnen auf, indem sie einerseits mit der beigefügten Tabelle den spezifischen Rhythmus eines

jeden einzelnen klarlegt, andererseits aber auch die ineinandergreifenden Beziehungen der Dichter veranschaulicht.

Die Bezeichnung »Slowenische Moderne« für die beiden Dezennien, die den zentripetalen Willen des klassisch-realistischen Humanismus mit der anfänglichen zentrifugalen Zersetzung und mit ihrer Sicht der neuen Epoche verbindet, ist zu weit gefaßt, weswegen wir diese bis jetzt fruchtbarste Epoche der modernen slowenischen Literatur nach dem in ihr vorherrschenden Stil »Moderne slowenische Romantik« nennen sollen.

Jože Toporišič

LIKI SLOVENSKIH TONEMOV

Predmet razpravljanja so relevantni elementi v akustični podobi (= liku) slovenskih tonemov: akuta /'/ in cirkumfleksa /^/ Ta problem se v lingvistiki in fonetiki ne rešuje dovolj uspešno že več kot eno stoletje. Med njegovimi raziskovalci so bili doslej najuglednejši slovenski lingvisti (in fonetiki) pa tudi veliko število tujcev, od katerih naj omenim samo Ekbloma, Brocha, Jakobsona, Trubeckoja, Isačenka. Enim je bila razlika med akutom in cirkumfleksom opozicija v izrazitosti prve in druge more naglašenih nosilcev tonemov (nekako ꝏ = akut, oo = cirkumfleks); pretežna večina si jo je razlagala z različnim tonskim potekom nosilca tonema (akut = rastoči akcent, cirkumfleks = padajoči akcent, nekako tako: ◿◺); v zadnjem času pa je prevladalo (za nekatere stavčnofonetične položaje sicer že davno pred tem izrečeno) mnenje, da gre pri slovenskih tonemih za nasprotje nizki/visoki (= akut/cirkumfleks).[1]

Po mojem mnenju vprašanja slovenske tonemičnosti ni mogoče rešiti ob izoliranih besedah v čisto specifičnih stavčnofonetičnih položajih, ker to vodi k neupravičenim posplošitvam in torej zamegljevanju problema, namesto k njegovi rešitvi. Zaradi tega sem se odločil, da to vprašanje obdelam stavčnofonetično. Opozicija akut/cirkumfleks se namreč realizira bistveno različno glede na to, za kateri tip stavčne intonacije gre (tj. ali za povednega s kadenčnim zaključkom ali za vprašalnega z antikadenčnim zaključkom); prav tako je izredno važno, na katerem mestu v okviru intonacijskega segmenta je nosilec tonema. (Pri tem ločim netežiščne takte — delim jih na predtežiščne in potežiščne — od težiščnih — tu ločim kadenčni, antikadenčni in polkadenčni takt.) Posebej je treba upoštevati tudi razliko, ali je tonemska beseda baritonirana (npr. *kráva, v dẹ́telji, stârček*) ali oksitonirana (npr. *ták, spât, zvečẹ̑r*).

[1] Podrobneje o vsem tem glej v moji razpravi »Pojmovanje tonemičnosti slovenskega jezika«, Slavistična revija 1967.

Glede na vse to upoštevamo pri raziskavi slovenske tonematike naslednje faktorje:

1. absolutno tonsko realizacijo arse in teze (arsa = zlog, nosilec tonema, teza = naslednji nenaglašeni zlog(i)), in sicer v istovrstnem taktu, npr. 1. ali 2. itd., poudarjenem ali nepoudarjenem, v okviru vprašalne ali povedne intonacije (to zapisujem tako: 18/24 = arsa ima višino 18, teza je realizirana za 6 enot višje);

2. razliko v višinski realizaciji arse akutirane oz. cirkumflektirane besede, prav tako v istovrstnem taktu, npr. 1. ali 2. itd., poudarjenem ali nepoudarjenem, v okviru vprašalne ali povedne intonacije (to zapisujem tako: 0/2 = akut ima višino *x*, cirkumfleks je realiziran za 2 enoti višje);

3. razliko v višinski realizaciji arse in teze bodisi akutirane bodisi cirkumflektirane besede (teza = nenaglašen(i) postonični zlog(i), pri oksitonih, ki jim ne sledi noben nenaglašen zlog naslednje besede, pa druga polovica arse); to pišem npr. /4,5 = arsa ima višino *x*, teza je realizirana višje za 4,5 enot;

4. razliko v višinski realizaciji zaporednih ars/tez danega segmenta (pisano npr. *x*/g -2/-2,5 = v 1. taktu sta arsa in teza realizirani na višini *x* oz. *y*, v naslednjem taktu pa je arsa nižja za 2, teza pa za 2,5 enoti, oboje v primeri s predhodnim taktom);

5. obliko in naklonski kot tonskega poteka arse: oblika je konkavna ⌣, ravna —, vijugasta ~ ali konveksna ⌢ , naklonski kot pa je pridvignjen ⌣ / ⌢ ◜, vodoraven ⌣ — ~ ⌢ ali povešen ~ / ◝ ◟ ;

6. podaja parametre, tj. povprečne vrednosti.

Ti podatki, dobljeni s fotografskih in elektroakustičnih mehaničnih zapisov slušne (akustične) oblike govorice diktorjev, so soočeni s slušno identifikacijo tonemov istih magnetofonskih posnetkov: pri tem so prepoznavali tonemsko naravo 3 lingvisti in informator sam, tonsko pa muzikolog.

Obdelavi strojnega zapisa govora sledi obdelava slušnih tonskih zapisov.

Diktorji so brali vzorčne opozicijske stavke.

Diktorji za vzorčne stavke so Jan, Rig, Gol, Jaz in Blej (= Janežič Marija, Rigler Jakob, Golob Marija, Jazbec Vika in Blejec Marijana). (Jan in Blej govorita tudi strnjene tekste, poleg njiju še nekateri drugi.)

— Z branim besedilom so se informatorji pred spikiranjem bežno seznanili s posebnih listov, kjer so bili natisnjeni, kakor so vedeli in znali. Pri vzorčnih stavkih so bili opozorjeni na to, da je podčrtane besede treba posebej poudariti, ločilo na koncu stavka pa jih je samo opozarjalo na to, da so izbrali ali kadenco ali antikadenco, tj. povedno ali vprašalno intonacijo. O raziskovalni nameri razen enega niso bili obveščeni, vedeli so samo — tega pač ni bilo mogoče prikriti — da bo njihovo spikiranje uporabljeno za fonetično proučevanje.

Pri izbiri variant povedne ali vprašalne intonacije so bili informatorji v vsem svobodni, le eden (Jaz) je bil opozorjen na razliko med enim in drugim tipom.

Poleg teh vzorčnih stavkov, ki olajšujejo študij tonemičnosti, so v razpravi upoštevani še večji strnjeni teksti; ti so ali brani (tako kot vzorčni stavki) ali prosto pripovedovani.

Razprava proučuje vse realizacijske značilnosti tonemov, za katere je njen avtor domneval, da bi utegnile biti tonemsko razločevalne. Posebno pri prvem raziskovanem diktorju so zato prikazani tudi raziskovalni poizkusi v smeri, ki niso vodile k rešitvi problema, odgovarjajo pa na morebitne domneve, da bi bila morda v njih rešitev problema. Avtor je opisoval torej vse pojave, ki jim je mogoče predvidevati kakršnokoli načelo distribucije, četudi samo naključno.

Problematika naše raziskovalne naloge je tako obširna, da so bile nujne metodološke poenostavitve.

Prva taka poenostavitev je besedilo, ki je podlaga naših raziskav. Sestavil sem sintaktično kolikor mogoče enakovredne stavčne pare, ki pa se med seboj načelno ločijo po tem, da so v enem členu para akutirane besede *(Kráva se páse po lẹ́pi trávi)*, v drugem pa cirkumflektirane *(Stârček čâka zdráve pomlâdi)*. Opozicijski pari so enkrat sestavljeni iz baritoniranih besed (primer zgoraj), drugič iz oksitoniranih *(Ták junák se ne vdá. — Zvečẹ̑r se dân končâ)*. Pri tem je gledal, da je bilo število taktov (takt je enota naglašenega samoglasnika in vseh nenaglašenih do naslednjega naglašenega oz. do pavze, prištevam pa k njemu tudi prednaglasne zloge po pavzi) v vsakem stavčnem tipu obeh opozicijskih vzorcev enako; kolikor je le šlo, pa so tudi naglašeni samoglasniki zmeraj isti (po možnosti največje odprtostne stopnje, tj. *a*). — Da bi poleg kadence lahko proučeval tudi polkadenco, je avtor prvotne samostojne stavke spremenil v nekončne segmente ter jim dodal po en (izjemoma dva) segmenta: *Kráva se páse po lẹ́pi trávi, kónji pa v dẹ́-*

teji — Stârček čâka zdrâve pomlâdi, šǫ̑lar pa počítnic — Ták junák se ne vdá, ker vę́, da bi bilǫ̑ zastǫ́nj — Zvečêr se dán končâ in grémo spât.

Da je mogoče proučevati razliko med posebno naglašenimi (tj. poudarjenimi) in navadno naglašenimi (nepoudarjenimi) takti, se stavčni pari ponavljajo tolikokrat, kolikor je v njih taktov, npr.:

Krava[2] *se páse po lépi trávi.*
Kráva se páse po lépi trávi.
Kráva se páse po lę́pi trávi.
Kráva se páse po lépi trávi.

Druga poenostavitev je ta, da si bomo ogledali govorne realizacije akuta in cirkumfleksa pri enem samem diktorju. Ta edini obdelani diktor govori knjižno slovenščino z dolenjskim prizvokom. (Kot znano, je dolenjščina poleg gorenjščine eden glavnih slovenskih dialektov; tonemsko pa se razen na teh dveh področjih govori le še ob zgornji Soči, v slovenski Benečiji in v danes avstrijskem delu slovenske Koroške.)

Na koncu razprave so slike tonskih potekov, razvrščene po zaporednih številkah posameznih enot gradiva, in sicer od 342—612. Pod zapisom tonskega poteka je ustrezno besedilo. Znamenji ´ in ˆ nad samoglasnikom zaznamujeta jezikovno pričakovani tonem, tj. akut ali cirkumfleks. V veliki večini je bil tudi realiziran; v primerih pa, ko ali ni bil realiziran ali pa je bil realiziran s posebnostmi, je naglašenemu samoglasniku na desni zgoraj dodan križec (prim. 343,3). Ta križec opozarja, da je v pripombi na koncu slik treba pogledati, kaj je bilo dejansko izgovorjeno. Vprašaj (?) v oklepaju namesto tonskega poteka kakšnega zloga (prim. 339) pomeni, da tonskega poteka iz posnetka ni bilo mogoče razbrati, bi pa po vsej verjetnosti bil približno tam, kjer je sedaj vprašaj. Znak theta (*ϑ*) med zaznamovanimi tonskimi poteki dveh zlogov (prim. 336) pa pomeni, da je na tistem mestu izpuščeno nekaj časovne razdalje; to se je zgodilo zato, da je bilo mogoče posamezne intonacijske segmente narisati v eni sami vrsti.

Na vsaki strani risbe je čisto desno zgoraj ob vertikalni črti zarisano merilo v poltonih. Začetki oktave so zapisani s številkami 12 oz. 24, med posameznimi črticami pa je razdalja enega poltona. — Čas je podan levo zgoraj na horizontalni črti: razmik med črticama pomeni 2 stotinki sekunde.

[2] Razprto tiskano pomeni poudarjeno; tako tudi v primerih, ko so takti predstavljeni s številkami; na risbah so poudarjene besede podčrtane.

KNJIŽNI IZGOVOR Z DOLENJSKO NARECNO PODLAGO

Diktor: Marija Janežič (= Jan)

I. Akut in cirkumfleks v povedni realizaciji

A. Baritoni

Strojni zapis govora

Analizirana besedila

546 *Krâve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.*
548 *Stârček čâka pomlâdi, šǫlar pa počîtnic.*
542 *Krâva se páse po lépi trávi.*
543 *Stârček čâka zdrâve pomlâdi.*

558 *K r á v a se páse po trávi.*
559 *S t â r č e k čâka zdrâve pomlâdi.*

563 *Krâva se p á s e po lépi trávi.*
562 *Stârček č â k a zdrâve pomlâdi.*

606 *Krâva se p á s e po lépi trávi.*
605 *Stârček č â k a zdrâve pomlâdi.*

575 *Krâve se pásejo na l é p i trávi.*
574 *Stârček čâka z d r á v e pomlâdi.*

580 *Krâva se páse na lépi t r á v i.*
581 *Stârček čâka zdrâve p o m l â d i.*

Pri izbiri parov iz naštevalne polkadence[3] je upoštevano načelo glede na položaj v govorni verigi čim bliže izgovorjenih enot.

594 a/596 b	*trávi/stârček*	598 c/598 a	*kónji/čâka*
595 a/596 b	*se páse/stârček*	599 b/600 b	*dételji/počîtnic*
596 a/597 a	*krâva/pomlâdi*	601 a/600 b	*grę́mo/počîtnic*
597 b/597 a	*zdrâve/pomlâdi*	601 a/602 a	*grę́mo/šǫ́lar*

[3] Naštevalna polkadenca je dobljena tako, da so diktorji brali posamezne besede (eventualno s prokliktiko pred sabo), ločene v pisavi med sabo z vejico.

Slušna identifikacija tonemov

Z magnetofonskega zapisa je bila priznana pričakovana tonemska narava vseh besed razen spodaj navedenih (prva številka pomeni stavčno enoto, za vejico ji sledi vrstno mesto takta, nato pričakovani tonem, na koncu identificirani; identifikatorji so zanamovani s črkami L (Tine Logar), R (Jakob Rigler) in T (Jože Toporišič), medtem ko je diktor identifikator zaznamovan z D (= diktor izgovorjenega besedila):

546,3[4]	*lẹ́pi*:	T ¯ DLR ´
548,2	*čâka*:	L ´ DRT ˆ
543,2	*čâka*:	L ´ DRT ˆ
558,3	*trávi*:	R ´ (čuden) ALT ´
559,2	*čâka*:	L ´ DRT ˆ
559,3	*zdráve*:	AR ´ (čuden) LT ´
574,2	*čâka*:	L ´ RT ˆ

Pri 70 enotah obstoji neenotna identifikacija v 7 primerih, kar znaša 10 %.

Obdelava slikovnih tonskih zapisov govora

1. Absolutna številčna razmerja

546	19 /25	19 /22	17 /19	16[5]/24´	19 /24	17 /16
548	22 /26	21 /22		19´ /24´	22,5/25	17 /15
542	20,5/24,5	18 /23	18 /21			17 /16
543	22 /25,5	20 /23	(18 /21)[6]			18 /13
558	**21 /26**	18 /23				16 /15
559	**23,5/24,5**	20 /20,5	(17 /19)			16 /13
563	18 /24	**18 /25**	17 /17			15 /15
562	22 /22	**24 /24**	(16,5/16,5)			16 /15
606	19,5/25	**18 /27**	20 /18			15 /14
605	24 /24	**27 /26**	(20 /17,7)			16,5/12
575	20 /24	20 /22	**18 /23**			18 /18
574	22 /23	22 /21	**(18 /22)**			18 /18

[4] Beri: Stavek 546,3 takt, pričakovano *lẹ́pi*, T se ne more odločiti za tip akcenta, DLR sliši jo cirkumfleks; ali: Stavek 558,3. takt, pričakovano *trávi*, R sliši sicer tudi pričakovano, a se mu zdi realizacija čudna, posebna.

[5] Ena resica ob številki desno zgoraj zaznamuje jedro navadne polkadence; za tem taktom se začenja nov segment.

[6] Oklepaj opozarja na akut. besedo v cirkumfl. stavčnem vzorcu in narobe.

580	20 /24,5	19,5/22	18 /21				**17 /21,5**
581	22 /22	21,5/22	(18 /22)				**21,5/17**

Povpreček:

Akut

NT	19,5/24,5	18,9/22,4	18 /19,2		19 /24		16,3/15,7
T	**21 /26**	**18 /26**	**18 /23**	16′ /24′			**17 /21,5**

Cfl.

NT	22,3/23,8	20,9/21,7	(19,7/19,2)		22,5/25		16,9/14,5
T	**23,5/24,5**	**25,5/25**	**(18 /22)**	19′ /24′			**21,5/17**

Naštevalne polkadence

Akut

594a	19″ /27″[7]	598c	20″ /25″	596b	23″ /25″
595a	18″ /26″	599b	19″ /25″	597a	23″ /25,2″
596a	19″ /24″	601a	21″ /26″	598a	24″ /24,6″
597b	19″ /25″	Povpreček:	19,3″/25,4″	600b	26″ /25,6″
				602a	25″ /24″

Cfl.

Povpreček: 24,2″/24,9″

2. *Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars*

546/548[8]	0/3	0/2	—	0/3′	0/3,5	0/0
542/543	0/1,5	0/2	/0/0/[8]			0/1
558/559	**0/2,5**	0/2	—			0/0
563/562	0/4	**0/6**	/0/0,5/			0/1
606/605	0/4,5	**0/9**	/0/0/			0/1,5
575/574	0/2	0/2	**/0/0/**			0/0
580/581	0/2	0/2	/0/0/			**0/4,5**

Povpreček:

NT	0/2,8	0/2	/0/0,1/		0/3,5	0/0,6
T	**0/2,5**	**0/7,5**	**/0/0/**	0′/3′		**0/4,5**

[7] Dve resici ob številki desno zgoraj zaznamujeta jedro naštevalne polkadence.

[8] Pred ulomčno črto je akut, za njo cirkumfleks. Ulomčni oklepaj (prim. 542/543,3) pri parametru 2 opozarja na enako intonirana zloga; v tem primeru sta akutirana.

Iz preglednice se zelo nazorno vidi, da je cirkumfleks v arsi realiziran višje od akuta. (To pove, da je tudi ogrodje stavčne intonacije — s tem so mišljeni naglašeni zlogi segmentov — pri akutu na nižjem registru kot pri cirkumfleksu.) Tretji takt je nevtraliziran (z rahlimi oscilacijami navzgor in navzdol) zato, ker sta tu v obeh vzorcih akutirani besedi (*po lépi, zdráve*). Poudarjene arse imajo glede na nepoudarjene večji količnik, le 558/559,1 poudarjenosti ne kaže. Višjost realizacije cirkumfleksa je posebno očitna v 1. taktu segmenta, v 2. je nekoliko manjša, še manjša ali celo nevtralizirana pa je v zadnjem, kadenčnem taktu: tu je pri 546/548, 558/559 in 573/574 sploh ni. Razlika je velika tudi v polkadenci.

Zanimivo je pripomniti, da glede na povpreček posebne realizacije pri identifikatorjih vzbujajo pozornost: L pri 558/559,*1* sliši *stárček*, R pri 558/559,3 (kad.) pripominja, da je akut nekam čuden.

Naštevalna polkadenca

594a/594b	0″/4″	598c/598a	0″/4″
595a/596b	0″/5″	599b/600b	0″/7″
596a/597a	0″/4″	601a/600b	0″/5″
597b/587a	0″/4″	601a/602a	0″/4″
Povpreček	0″/4,6″		

Višinska razlika ars je torej zelo velika, večja kot v 1. nepoudarjenem taktu pri večtaktnih segmentih. Dejansko ustreza povprečku poudarjenih taktov. Polkadenca na koncu večtaktnega segmenta (546,4) znaša 3, torej je dovolj blizu naštevalni. — V polkadenci je torej arsa akuta realizirana nižje od cirkumfleksove, ta pa višje od akutove. To je v skladu s tem, da imamo cirkumfleks za visok ton, akut pa za nizkega.

3. Tonski interval med arso in tezo

Akut

546	/6	/3	/2	/8′	/5	/—1
542	/4	/5	/3			/—1
558	/5	/5	—			/—1
563	/6	/7	/0			/0
606	/5,5	/9	/—2			/—1

575	/4	/2	/5			/0
580	/4,5	/2,5	/3			/4,5
Povpreček:						
NT	/5	/3,5	/1,2		/5	/—0,7
T	/5	/8	/5	/8′		/4,5
Cfl.						
548	/4	/1	—	/5′	/2,5	/—2
543	/3,5	/3	/3			/—5
559	/1,5	/0,5	/2			/—3
562	/0	/0	/0			/—1
605	/0	/—1	/—2,3			/—4,5
574	/1	/—1	/4			/0
581	/0	/0,5	/4			/—4,5
Povpreček:						
NT	/1,4	/0,8	/0,8		/2,5	/—2,6
T	/1,5	/—0,5	/4	/5′		/—4,5

Tonski interval je pri akutu izrazito pozitiven, razen v kadenčnem taktu, kjer je za spoznanje negativen. Poudarjeni takti imajo količnik arsa/teza izrazito povečan, pozitivnega tudi v kadenčnem taktu. Velik je interval tudi v polkadenčnem taktu.

V primeri z akutom je cirkumfleksov količnik arsa/teza prav majhen: suče se okoli ničte točke, le v kadenci je precej velik in negativen. Tudi pri cirkumfleksu se manjša z leve na desno, tj. od prvega proti kadenčnemu taktu. Pri poudarjenosti takta je rad negativen, v polkadenci pa je seveda tudi cirkumfleksov količnik pozitiven, vendar v primeri z akutovim skoraj za polovico manjši. (Da je količnik pozitiven v 3. taktu z akutirano besedo, je pričakovano in potrjuje pravilo.)

Pri naštevalni polkadenci je razmerje naslednje:

Akut				Cfl.			
594a	/8″	598c	/5″	596b	/2″	598a	/0,6″
595a	/8″	599b	/6″			600b	/—0,4″

596a	/5″	601a	/5″		597a	/2,2″	
597b	/6″					602a	/—1″
Povpreček:		/6″			Povpreček:		/0,7″

Pri akutu je teza za dobrih 5 enot več nad svojo arso kot pri cirkumfleksu. To je pričakovano. Pri cirkumfleksu so posebej zanimivi primeri, kjer se kljub polkadenci teza ni dvignila nad arso. Pozitivni količnik je pri cirkumfleksu tak, da se potrjuje vtis realizacije arse in teze na isti višini.

Kakšne pa so vrednosti, če interval merimo od dna arse, tj. od njene najnižje točke.

Akut

546	/6	/4	/2	/9′	/5	/0
542	/5	/6	/3,5			/0,5
558	/4	/5	—			/—1
563	/7	/7,5	/1			/0
606	/4,6	/9	/2,3			/—1
575	/5	/4	/6			/1
580	/5	/2	/4			/5

Povpreček:

NT	/5,4	/4,2	/2,6		/5	/—0,1
T	/4	/8,2	/6	/9′		/5

Cfl.

548	/4	/0	—	/4,5′	/1	/—2
543	/2,6	/3,6	(/3,5)			/—3
559	/1,7	/0,8	(/2,2)			/—2
562	/0	/0	(/1)			/—1
605	/0	/1	(/—0,5)			/—2
574	/0	/—1	(/4)			/—1
581	/0	/0	(/4)			/—5

Povpreček:

NT	/1,1	/0,7	(/2)		/1	/—1,8
T	/1,7	/0,5	(/4)	/4,5′		/—5

Zakonitost v količniku arse in teze je pri akutu v tem, da je ta količnik v izglasju najmanjši, večji v predzadnjem taktu, v prvih dveh pa največji. Glede odnosa 1. in 2. takta je običajno tako, da je pri 2. manjši, pri 1. večji, a so izjemni primeri, kjer je količnik v 2. taktu večji. — Količnik pri ^ je veliko manjši, v 1. in 2. taktu pogosto tudi 0, v zadnjem redoma pod ničlo.

Razlika med akutom in cirkumfleksom, merjena od srede arse do najvišjega poarsnega zloga znaša torej:

NT	/—4,4	/—3,9	(/—0,1)	/—4,6′	/—3,5	/—2,8
T	/—3,4	/—10,1	(/—1,7)			/—8,3

merjena od najnižje točke arse pa:

NT	/—3,4	/—3,5	(/—0,6)	/—4,5′	/—4	/—1,7
T	/—2,3	/—7,8	(/—2)			/—10

Med obema načinoma merjenja torej ni bistvene razlike. Zato takega merjenja od dna arse več ne bo.

Še ena možnost je, da se ugotovi različnost med akutom in cirkumfleksom v zadnjem taktu: merjenje razdalje od sredine arse do zadnjega zloga teze. Ta način je priporočljiv zato, ker je pri oksitonih drugi del arse v vlogi teze. Razmerje je naslednje:

Akut		Cfl.		Razlika
546	—1	548	—1,8	—0,8
542	0,5	543	—4	—4,5
558	—1,2	559	—2,7	—1,5
563	0,2	562	—1	—1,2
606	—2	605	1	+0,5
575	0,4	574	—1	—0,6
580	**4,6**	581	**—3,6**	—8,2
Povpreček:				
NT	—0,5		—1,6	—1,2
T	**4,6**		**—3,6**	**—8,2**

(Pri 558/559 in 606/605 zadnjega nenaglašenega zloga ni mogoče zanesljivo odčitati.)

Če je v poarsnem zložju, tj. v tezi, več zlogov, je njihovo višinsko razmerje pri akutu naslednje: rastoče v prvem taktu (samo pri 558 ravno), v drugem taktu pa že pri vseh padajoče (le pri 558 zopet ravno), v 3. taktu je v tezi samo en zlog, v izglasju pa je poarsno zložje vodoravno. V pravkar odkritem dejstvu spoznavamo težnjo, da je poarsno zložje prvega takta pridvignjeno (podobno kot pogosto obrisi arse), pozneje pa se povesi.

Poarsna zložja (tj. teze) nezadnjih taktov so višja od arse; izjema je 563,4 do 546,5 (nižji od arsne najvišje točke) — 606,3. Tudi za predarsne zloge velja, da imajo na začetku največji količnik, nato pa se proti koncu segmenta zmanjšuje. Velik vpliv imata na to diferenco — kakor tudi na poarsno — poudarek in polkadenca.

Mogoče je sešteti količnika teza/arsa in arsa/teza, da se dobi količnik tonske poti od teze predhodnega takta do teze naslednjega:

Akut

546	/6	/10	/5	/12,5′	/13	/8
542	/7	/14	/8,5			/5
558	/4	/12	—			/7
563	/7	/14	/8			/3
606	/4,6	/16,9	/12,3			/2
575	/5	/ 9,5	/8,5			/8
580	/5	/ 7	/7			/9

Povpreček:

NT	/5,8	/10,5	/8,2		/13	/5,5
T	/4	/15,5	/8,5	/12,5′		/9

Iz primerov se vidi zgoraj omenjeno padanje količnika od prvega takta proti koncu kadenčnega segmenta. Ob poudarjenih arsah lahko naraste, tako da zmoti padanje.

Glede števila enot tonskega poteka ni mogoče reči, da je tonski potek nujno večji ob poudarjeni arsi kot ob nepoudarjeni, čeprav večkrat res imamo tak odnos (npr. 563,2 — 580,4). Če je količnik med arso in zložjem pred njo in za njo pozitiven, dobimo kotanjo, ki bi obdržala vodo, če je samo na eni strani pozitiven, pa lik, ki vode ne bi obdržal. Sicer pa se to razume samo po sebi.

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama[9]

Akut						
546	x/y	0 /—3	—2 /—3	—1'/5'	3/0	—2 /—8
542	x/y	—2,5/—1,5	0 /—2			—1 /—5
558	x/y	—3 /—3	—			—2 /—8
563	x/y	0 /1	—1 /—8			—2 /—2
606	x/y	—1,5/2	2 /—9			—5 /—4
575	x/y	0 /—2	—2 /1			0 /—5
580	x/y	—0,5/—2	—1,5/—1			—1 /0,5
Povpreček:						
NT	x/y	—0,8/—2,1	—1,2/—2			—3 /—4,7
PP[10]		—3 /—3	—1,5/—8,3		'3/'0[10]	0 /—5
T	x/y	—0,8/1,5	—2 /1	—1'/5'		—1,3/—4,5

Vsaka naslednja arsa je načeloma realizirana nižje od predhodne (seveda v okviru istega segmenta, ker na začetku naslednjega segmenta je vzglasna arsa višja od izglasne predhodnega segmenta). Vendar v nekaterih primerih te nižje realizacije ni: 546,3, 543,3, 563,2, 606,3 575,2). Za poudarjene arse se ravno ne more reči, da bi bile v tej točki realizirane nižje od nepoudarjenih (prim. 542,2 in 606,2), pač pa je razumljivo, da je popoudarna arsa lahko realizirana više od poudarne (prim. 606,3), ker jo tja zanese predhodna teza. Teze so v vsakem naslednjem taktu realizirane nižje kot teze v predhodnem, v poudarjenem taktu pa višje (ali enako visoko).

Bistveno drugačne slike ne dobimo, če se pri merjenju upošteva vsakokratna najnižja točka arse:

Akut				
542	0/	—3,5/	+1	—2
558	0/	—3 /	—	—2
563	0/	0 /	—2	—1

[9] Meri se spet na sredini arsnega obrisa; tu izmerjena višina arse je ničelna točka za drugo, druga za tretjo itd. Absolutno vrednost za x in y razbereš pri parametru 1.

[10] PP pomeni »prvi poteziščni«, resica levo zgoraj pred številko pove, da gre za takt po polkadenci, prvi takt novega segmenta.

606	0/	—1 /	0	—4
575	0/	—1 /	—1	—1

Povpreček:

NT	x/	—1,8/	—1/	—2,3/
PP		—3 /	—1/	—1/
T	x/	—0,5/	—1/	—2/

Ker to ne da drugačnih rezultatov, se odslej ne bo več obravnavalo.

Cfl.						
548	x/y	—1 /—4	—	—2′/2′	3,5/1	—5,5/—10
543	x/y	—2 /—2,5	(—2 /—2)			0 /—8
559	x/y	—3,5/—4	(—3 /—1,5)			—1 /—6
562	x/y	2 /1,5	(—7,5/—6,5)			—0,5/—2,5
605	x/y	3 /3	(—7 /—7)			—4 /—2
574	x/y	—1 /—2	(—4 /1)			0 /—5
581	x/y	—0,5/0	(—3,5/0)			3,5/—5

Povpreček

NT	x/y	—1,1/—2,1	(—2,8/—1,2)			—1,8/—3,5
PP	—	—3,5/—4	(—7,3/—6,8)		'3,5/'1[11]	0 /—5
T	x/y	2,5/2,3	(—4 /1)	—2′/2′		—0,8/—7,7

Vsaka naslednja arsa je načeloma nižja od predhodne, le zadnja ne nujno. (Pri tem pa je treba upoštevati, da je predhodni takt razen v 548 akutiran.) Če je cirkumflektirani takt poudarjen, je njegova arsa nad predhodno. Akutirana arsa v cirkumflektiranem vzorcu pa je (pričakovano) tudi v tem primeru nižja od svoje predhodnice. Kako je s tezo, kaže preglednica.

Naštevalna polkadenca

Akut

594a	595a	596a	597a	598c	599b	601a
0″/0″	—1″/—1″	1″/—2″	0″/1″	1″/0″	—1″/0″	2″/1″

Povpreček: 0,3″/—0,1″

[11] Resica pred številko levo zgoraj pomeni, kot rečeno, prvi takt novega segmenta po polkadenci.

Cfl.

596b	597a	598a	600b	602a
0″/0″	0″/0,2″	1″/—0,6″	2″/0,8″	—1″/—1,4″

Povpreček: 0,4″/—0,2″

V naštevalni polkadenci zaporedne arse padajo kdaj samo priložnostno: naštevanje je namreč dolgo in se tendenca navzdol lahko uveljavi samo začasno, nato pa se mora višina spet dvigniti. Odločno usmerjenost navzdol pa imamo čisto proti koncu naštevanja. — Konec naštevanja je podoben koncu večtaktnega segmenta s polkadenco; v tem primeru tudi polkadenčni takt pade: pri akutu za 2,5 enot, pri cirkumfleksu za 1,5 enot.

Tudi teze praktično ne padajo, tj. imajo malenkostni razsip okrog vrednosti 0. V večtaktnih segmentih je polkadenčna teza narasla zato, ker je pred njo nepolkadenčni takt, medtem ko imamo tu zmeraj tudi pred dano polkadenco še eno polkadenco. (S tega stališča bo zanimiva analiza oksitonov, kjer imamo v vzorcu za akut dve zaporedni polkadenci.)

Sklep: baritona se v naštevalni polkadenci glede na razliko akut/cirkumfleks v faktorju 4 ne realizirajo opozicijsko.

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Akut

	Konk.	Ravn.	Vijug.	Konv.	Pridv.	Vodor.	Poveš.
546	1,2,3,4′,5,6						1,2,3,4′,5,6
542	1,2,3,4					1,3	2,4
558	1,2	3				1	2,3
563	1,2,3,4						1,2,3,4
606	1,2,3,4						1,2,3,4
575	1,4	2,3					1,2,3,4
580	1,2,3,4					1	2,3,4
Skupaj:							
NT	21	2	0	0	0	3	20
T	4,1′	1				1	4,1′

Konkavne so — razen treh — vse arse akutiranega vzorca, obrisi ars pa v 25 primerih povešeni, le v štirih vodoravni. To bi govorilo za to, da ima akut konkavne arse, ki se redko zravnajo; hkrati so povešene in le redko vzravnane do vodoravnosti. Ta sklep pa velja, na to posebej opozarjam, za povedno stavčno intonacijo.

Cfl.

	Konk.	Ravn.	Vijug.	Konv.	Pridv.	Vodor.	Poveš
548	1,2,3′	4,5			1,3′		2,4,5
543	2,(3)	1,4			1,(3)		2,4
559	1,2,(3),4				1,(3)		2,4
562	1,(3),4		2		1,2		(3),4
605	(3),4			1,2	1,2	4	(3)
574	1,2,(3)	4			1	(3)	2,4
581	1,(3)	2		4	1,4	2	(3)
Skupaj:							
NT	10 (6)	6		1	6 (2)	2	10 (3)
T	2,1′		1	2	4,1′	(1)	

Na prvi pogled smo dezorentirani: medtem, ko je pri akutiranih arsah veljala konkavna oblika ali povešena ravna, tu nikakor ne prevladuje konveksna, kakor bi morda pričakovali po načelu nasprotja. Večina ars je torej tudi pri cirkumfleksu konkavna. (Pri tem je seveda samo ob sebi razumljivo, da je konkaven tretji takt, tj. besede *zdráve;* prav zato je ta v preglednici podajan v oklepaju.)

Važno je vendarle poudariti, da so poudarjene oblike ars (razen v 1. taktu) konveksne (pri 574,3 gre za akut) ali vsaj vijugaste (pri 562,2). Od vseh ars jih je ¼ ravnih, več kot polovica pa konkavnih.

Iz vsega se podaja sklep, da oblika arse ne more biti odločilno važna, kakor tudi sicer ostaja dejstvo, da je konkavnih več pri akutu in da je v poudarjenih taktih izdelana opozicija konkavno/konveksno za akut/cirkumfleks. — Konkavnost ars 1. takta v vzorcu za cirkumfleks je v glavnem stavčnofonetično dejstvo.

Tudi položaj arsnega obrisa se kaže kot razmeroma pomemben: v nasprotju z akutom so pri cirkumfleksu desno pridvignjeni prvi takti, drugi pa le takrat, če so poudarjeni (562,2, 605,2 (559,1), 581,4), v pol-

kadenci (548,3) pa — čudno — tudi za akutirano besedo cirkumfleksiranega vzorca.

Naklonski kot arsnih oblik je pri akutu večinoma negativen, pri cirkumfleksu pa do polovice primerov pozitiven. Navidezno paradoksalnost pojasnjuje oblika arse, ki je pri akutu v izteku zaokrenjena navzgor.

Pri naštevalni polkadenci je pri akutu 5 ars konkavnih (601a je konkavna le v zadnjih 3/4), vse pa povešene. Prav tako je v polkadenci iz 546. Pri cirkumfleksu so konkavne 3, 602a je ravna, 600b pa konveksna (verjetni vpliv zapornikov z obeh strani samoglasnika); pridvignjene so 4, 602a pa je vodoravna.

6. Preglednica parametrov

1. Akut						
NT	**21 /26**	**18 /26**	**18 /23**	16′/24′		**17 /21,5**
T				19″/25,4″		
NP[12]	19,5/24,5	18,9/22,4	18 /19,2		19 /24	16,3/15,7
Cfl.						
NT	22,3/23,8	20,9/21,7	(19,7/19,2)		22,5/25	16,9/14,5
T	**23,5/24,5**	**25,5/25**	**(18 /22)**	19′/24′		**21,5/17**
NP				24,2″/24,9″		
2. Akut/Cfl.						
NT	0/2,8	0/2	/0/0,1/	—	0/3,5	0/0,6
T	**0/2,5**	**0/7,5**	**/0/0/**	0/3′	—	**0′4,5**
NP				0″/4,6″		
3. Akut						
NT	/5	/3,5	/1,2	—	/5	/—0,7
T	/5	/8	/5	/8′	—	/4,5
NP				/6″		
Cfl.						
NT	/1,4	/0,8	(/0,8)	—	/2,5	/—2,6
T	/1,5	/—0,5	(/4)	/5′	—	/—4,5
NP				/0,9″		

[12] NP = naštevalna polkadenca.

4. Akut

NT	x/y	—0,8/—2,1	—1,2/—2			—3 /—4,7
PP		— 3/—3	—0,5/—8,5		'3 /'0	0 /—5
T	**x/y**	**—0,8/1,5**	**—2 /1**	—1′ /5′		**—1,3/—4,5**
NP	x″/y″			0,3″/—0,1″		

Cfl.

NT	x/y	—1,1/—2,1	(—2,8/—1,2)			—1,8/—3,5
PP		—3,5/—4	(—7,3/—6,8)		'3,5/'1	0 /—5
T	**x/y**	**2,5/2,3**	**(—4 /—1)**	—2′ /—2′		**—0,8/—7,7**
NP	x″/y″			0,4″/—0,2″		

5.		Akut	Cfl.
Konkavna:	NT	21	10 (6)
	T	**4**, 1′, 5″	**2**, 1′, 3″
Ravna:	NT	2	6
	T	**1**	**0**, 1″
Vijugasta:	NT	0	0
	T	**0**, 1″	**1**
Konveksna:	NT	0	0
	T	**0**	2, 1″
Pridvignjena:	NT	0	6, (2)
	T	**0**	**4**, 1′, 4″
Vodoravna:	NT	3	2
	T	**1**	**(1)**, 1″
Povešena:	NT	20	10, (3)
	T	**4**, 1′, 7″	**0**

Skladnost tonematične percepcije in akustičnih parametrov

546,3 *lépi*: 1. 17/19 4. —2/—3 NT
2. 0/0 5. konk., poveš.
3. /2

Vtisa akuta ne moti pravzaprav nič, le primerjava s cirkumfleksom manjka. Gre gotovo za akut.

548,2 *čâka*: 1. 21/22 4. —1/—4 NT
2. 0/2 5. konk., poveš.
3. /1

Primerjava s parametri kaže odločno na cirkumfleks. Identifikatorja je zmotila morda oblika arse in njen naklonski kot.

543,2 *čâka*: 1. 20/23 4. —2/—2,5 NT
2. 0/2 5. konk., poveš.
3. /3

Za cfl. govori na pol 1 in 2, le deloma tudi 3, saj je 3 blizu parametru akuta, ki znaša /3,5. L-ovo identifikacijo dela razumljivo predvsem faktor 3. Oblika je torej med akutom in cirkumfleksom.

558,3 *trávi*: 1. 16/15 4. —2/—8 NT
2. 0/0 5. ravn., poveš.
3. /—1

Faktor 1 je v arsi bližji akutu kot cirkumfleksu, v tezi pa cirkumfleksu, faktor 2 je nevtraliziran, pač pa se približuje parametru akuta 3. Za akut gre na podlagi naših faktorjev samo tedaj, če priznamo večjo vrednost faktorju 3 in manjšo faktorju 2; to je upravičeno. Gre torej prej za akut kot za cirkumfleks.

559,2 *čâka*: 1. 20/20,5 4. —3,5/—4 PP
2. 0/2 5. konk., poveš.
3. /0,5

Faktor 1 v arsi bliže cirkumfleksu kot akutu, v tezi cirkumfleksu. Za cirkumfleks govorijo še 1, 2 in 3. Velik količnik 4 je posledica poudarjenosti predhodne arse. Gre torej za cirkumfleks. L-ovo identifikacijo je verjetno povzročil faktor 1 (arsa) in kolikor toliko 3.

559,3 *zdráve*: 1. 17/19 4. —3/—1,5 NT
2. — 5. konk., poveš.
3. /2

Faktor 1 govori za akut; za faktor 2 tu ni možnosti, vidi se pa po primerjavi z drugimi stavki, da je akutni. Za akut govori 3, nepričakovano je *pridv.* v 5. Gre torej za akut.

574,2 *čâka*: 1. 22/21 4. —1/—2 NT
2. 0/2 5. konk., poveš.
3. /—1

Gre brez dvoma za cirkumfleks. Na L-ovo identifikacijo bi bil mogel vplivati kvečjemu 5, zelo verjetno pa gre za njegove težave pri percepciji dolenjskih tonemov.

Uspešni zapis govora

Analizirana besedila

546 *Kráve se pásejo po lẹ́pi trávi, kónji pa v dẹ́telji.*
548 *Stârček čâka pomlâdi, šọ̑lar pa počîtnic.*
542 *Kráva se páse po lẹ́pi trávi.*
543 *Stârček čâka zdráve pomlâdi.*

598c	(1.)[13]	*kónji*	598a	(1.)	*čâka*
599b	(1.)	*v dẹ́telji*		(2.)	*čâka*
	(2.)	*v dẹ́telji*	600b		*počîtnic*
601a		*grẹ́mo*	602a		*šọ̑lar*

Slušna identifikacija tonemov

546,3 *lẹ́pi* : T — DLR ⁄
548,2 *čâka* : L ⁄ DRT∧
543,2 *čâka* : L ⁄ DRT∧

Obdelava ušesnih tonskih zapisov govora

1. Absolutna številčna razmerja

546	17 /22	18 /18,5	15/17	12′/20,5′	15/21	15 /11
548	20 /22	18 /18	—	15′/20,5′	19/21	15 /12
542	20 /21	16 /21	15/17,5			12 /16
543	23 /22	17,5/18,5	(15/19)			15 /12
Povpreček:						
Akut						
NT	18,5/21,5	17 /19,8	15/17,3		15/21	13,5/13,5
T				12′/20,5′		

[13] Številka v oklepaju pomeni zapovrstno identifikacijo, tj. prvo (1) in drugo (2).

Cfl.

NT	21,5/22	17,8/18,3	(15/19)		19/21	15 /12
T				15′/20,5′		

Naštevalna polkadenca:

Akut		Cfl.	
598c	16″ /18″	598a	21″ /20″
598c	15″ /20″	598a	23″ /22″
599b	17″ /21″	600b	21″ /20″
599b	15″ /20,5″	602a	21,5″/20″
601a	15″ /21″	Povpreček:	21,6″/20,5″
Povpreček:	15,6″/20,1″		

2. *Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars*

546/548	0/3	0/0	—	0′/3′	0/4	0/0
542/543	0/1	0/1,5	/0/0/			0/3

Povpreček:

NT	0/2	0/0,8	/0/0/		0/4	0/1,5
T				0/3′		

Naštevalna polkadenca:

598c/598a	5″ /2″	599b/600b	6″ /—0,5″
598c/598a	8″ /2″	601a/602a	6,5″/—1″
599b/600b	4″ /—1″	Povpreček:	5,9″/0,3″

3. *Tonski interval med arso in tezo*

Akut						
546	/5	/0,5	/2	/8,5′	/6	/—4
542	/1	/4	/2,5			/—4
Povpreček:						
NT	/3	/2,3	/2,3		/6	/—4
T				/8,5′		

Cfl.						
548	/2	/0	—	/5,5′	/2	/—3
543	/—1	/1	(/4)			/—3
Povpreček:						
NT	/0,5	/0,5	(/4)		/2	/—3
T				/5,5′		

Naštevalna polkadenca:

Akut		Cfl.	
598c	/2″	598a	/—1″
598c	/5″	598a	/—1″
599b	/4″	600b	/—1″
599b	/5,5″	602a	/—1,5″
601a	/6″	Povpreček:	/—1,1″
Povpreček:	/4,5″		

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama

Akut							
546	x/y	1 /—3,5	—3 /—1,5	—3′/3,5′	′3/′0,5	0 /—10	
542	x/y	—4 /0	—1 /—3,5			—3 /—1,5	
Povpreček:							
NT	x/y	—1,5/—1,8	—2 /—2,5			—1,5/—5,8	
PP	—				′3/′0,5		
T	—			—3′/3,5′			
Cfl.							
548	x/y	—2 /—4	—	—3 /2,5′	′4/′0,5	—4 /—4	
543	x/y	—5,5/—3,5	(—2,5/0,5)			0 /—7	
Povpreček:							
NT	x/y	—3,8/—3,8	(—2,5/0,5)			—2 /—8	
PP	—				′4/′0,5		
T				—3 /2,5′			

5. Oblika arse in njen naklonski kot

V vzorčnih stavkih je samo pri 543/1 zaznamovana pridvignjenost, pri naštevalni polkadenci pa je stanje naslednje:

Akut		Cfl.	
598c	—	598a	pridv.
598c	poveš.	598a	pridv.
599b	—	600b	—
599b	poveš.	602a	—
601a	poveš.		

Torej je arsa pri akutu povešena, če je izgovorjena zelo razločno, pri cirkumfleksu pa je ali brez oznake ali pridvignjena.

6. Preglednica parametrov

1. Akut:

NT	18,5/21,5	17 /19,8	15/17,3		15/21	13,5/13,5
T				12′/20,5′		

Cfl.:

NT	21,5/22	17,8/18,3	(15/19)		19/21	15 /12
T				15′/20,5′		

2.

NT	0/2	0/0,8	/0/0/		0/4	0/1,5
T				0′/3′		

3. Akut:

NT	/3	/2,3	/2,3		/6	/—4
T				/8,5′		

Cfl.:

NT	/0,5	/0,5	/(4)		/2	/—3
T				/5,5′		

4. Akut:

NT	x/y	—1,5/—1,8	—2 /—2,5			—1,5/—5,8
PP					'3/'0,5	
T				—3 /3′		

Cfl.:

NT	x/y	—3,8/—3,8	(—2,5/ 0,5)			—2 /—8
PP					'4/'0,5	
T				—3′/2,5′		

7. Skladnost tonemične percepcije in slušnih tonskih identifikacij

546,3 *lépi* : 1. 15/17 4. —3/—1,5
2. — 5. —
3. /2

Primerjave s parametri (1 = 15/17,3, 2 = 0/0, 3 = /2,3, 4 = —2/—2,5) kaže na akut.

548,2 *čâka* : 1. 18/18 4. —2/—4
2. 0/0 5. —
3. /0

Primerjave s parametri (1 = 17,8/18,3, 2 = 0/0,8, 3 = /2,3, 4 = —3,8/—3,8) kaže na cirkumfleks, le faktor 2 in 3 daje misliti na akut.

543,2 *čâka* : 1. 17,5/18,5 4. —5,5/—3,5
2. 0/1,5 5. —
3. /1

Primerjava s parametri (1 = 17,8/18,3, 2 = 0/0,8, 3 = /0,5, 4 = —3,8/—3,8) kaže na cirkumfleks.

Primerjava strojnih in ušesnih parametrov

Oglejmo si to ob parametrih:

1. Akut

Stroj:	19,5/ 24,5	18,9/ 22,4	18/ 19,2	16'/ 24'	19/ 24	16,3/ 15,7
Uho:	18,5/ 21,5	17 / 19,8	15/ 17,3	12'/ 20,5'	19/ 21	15 / 12
Razlika:	—1 /—3	—1,9/—2,6	—3/—1,9	—4'/—3,5'	0/—3	—1,3/—3,7

Človeško uho torej akut percipira nižje, in sicer v arsi načeloma manj kot v tezi.

Cfl.

Stroj:	22,3/ 23,8	20,9/ 21,7	(19,7/ 19,2)	19'/ 24'	22,5/ 25	16,9/14,5
Uho:	21,5/ 22	17,8/ 18,3	(15 / 19)	15'/ 20,5'	19 / 21	15 /12
Razl.:	—0,8/—1,8	—3,1/—3,4	(—4,7/—0,2)	—4'/—3,5'	—3,5/—4	—1,9/ 2,5

Tudi cirkumfleks je percipiran nižje z ušesom kot identificiran s strojem. Najbolj zanimivo bo primerjati faktor 2.

2.

Stroj:	0/2,8	0/2	(0/0,1)	0′/3′	0/3,5	0/0,6
Uho:	0/2	0/0,8	(0/0)	0′/3′	0/4	0/1,5

Ušesna percepcija relativne višine med arsami akuta in cirkumfleksa je zelo blizu strojni.

3. Akut

Stroj:	/5	/3,5	/1,2	/8′	/5	/—0,7
Uho:	/3	/2,3	/2,3	/8,5′	/6	/—4
Cfl.						
Stroj:	/1,4	/0,8	(/0,8)	/5′	/2,5	/—2,6
Uho:	/0,5	/0,5	(/4)	/5,5′	/2	/—3

Tu razlike med strojem in ušesom niso velike, vendar večje kot pri 2. Vidi se pa tudi iz tonske percepcije, da je interval arsa/teza pri akutu izrazit, pri cirkumfleksu pa majhen oz. manjši, kadar gre za +, in večji, kadar gre za —.

Čudna je nizka tonska identifikacija v zadnjem taktu akutovega stavčnega vzorca; ali je to zaradi slabe intenzitete?

B. OKSITONI

Analizirana besedila

549 *Ták junák se ne vdá, ker vẹ́, da bi bilo zastọ́nj.*
547 *Zvečẹ̑r se dân končâ in grẹ́mo spât.*
545 *Ták junák se ne vdá.*
544 *Zvečẹ̑r se dân končâ.*
561 *T á k junák se ne vdá.*
560 *Z v e č ẹ̑ r se dân končâ.*
564 *Ták j u n á k se ne vdá.*
565 *Zvečẹ̑r se d â n končâ.*
607 *Ták j u n á k se ne vdá.*
608 *Zvečẹ̑r se d â n končâ.*
578 *Ták junák se ne v d á.*

579 *Zvečêr se dân ne k o n č â.*
593 *Ták junák se ne v d á.*
592 *Zvečêr se dân ne k o n č â.*

598b/594b	*se vdá/končâ*	599c/600a	*junák/spât*
598b/595b	*se vdá/dân*	601b/601c	*vẹ́/nọ̑č*
598b/596c	*se vdá/zvečẹ̑r*	602b/602c	*zastọ́nj/začnè*
599a/596c	*ták/zvečẹ̑r*	602b/603a	*zastọ́nj/oblâk*

Slušna identifikacija tonemov

Pričakovana tonemska narava je bila priznana enodušno vsem besedam razen spodaj navedenim:

549,3 *vdá* : DR ˆ LT ´
4 *vẹ́* : DT ˆ LR ´
6 *zastọ́nj*: T ˆ D ´ (bolj kot ˆ) LR ´
545,3 *vdá* : LT ˆ D ˆ (?) R ´ (nejasen)
561,3 *vdá* : DL ´ R ´ (poseben) T ´ (podoben *končâ*)
564,2 *j u n á k*: L ´ R ´ (blizu emf. ˆ) DT ˆ
578,3 *v d á* : L ´ DRT ´ (poseben)
593,1 *Ták* : T ˆ DLR ´

Tu je sorazmerno precej spornih identifikacij; večinoma v zadnjem taktu segmenta. Kot kaže naslednja preglednica, je lahko tudi v naštevalni polkadenci.

594b *končâ*: L ´, DRT ˆ
595b *dân* : LT ´, DR ˆ
596c *zvečẹ̑r:* L ´, DRT ˆ
603a *oblâk* : D ˆ (nejasen), LRT ˆ

Omahovanja je bilo tudi v percepciji edinega kadenčnega primera:
603b *kováč* : T ˆ, D ´ (nejasen), LR ´

Obdelava slikovnih tonskih zapisov govora

1. Absolutna številčna razmerja

549	23 /25	20,7/21,5	20,5′/24′	21′/23′	(19,5/19,5)	18 /17
547	26 /22	21 /18	22′ /24′		(18 /20)	17 /15,5

545	20 /24	19 /22				18,5/16,5
544	24 /21	18 /17				18 /16
561	**19,5/26,4**	24 /22,5				15,5/14,5
560	**25,5/23**	17 /15,3				15 /11
564	20,5/22,5	**20 /25,5**				16,3/15
565	25 /20	**21 /22**				15 /12
607	22 /23	**19 /26**				17 /14
608	26,3/19	**23 /18,5**				14,5/12
578	19,5/21,7	18,5/22				**18 /20,5**
579	25 /22	21 /22				**22 /20**
593	20 /23	18,5/22,5				**15 /17,5**
592	25,5/22	20,5/23				**22,5/21**

Povpreček:

Akut						
NT	20,8/23,2	20,1/22,1			(19,5/19,5)	17,1/15,4
T	**19,5/26,4**	**19,5/25,8**	20,5′/24′	21′/23′		**16,5/19**
Cfl.						
NT	25,3/21	19,5/19,1			(18 /20)	15,9/13,3
T	**25,5/23**	**22 /20,3**	22′ /24′			**22,3/20,5**

Naštevalna polkadenca:

Akut		Cfl.	
598b	18,5″/20″	594b	20″ /24″
599a	18,5″/21″	595b	20″ /22″
599c	18,5″/21″	596c	23,5″/24,5″
601b	22″ /24″	600a	23,5″/24,2″
602b	18″ /20″	601c	24″ /25″
Povpreček:	19,1″/21,2″	602c	24,5″/25″
		603a	20″ /21″
		Povpreček:	22,2″/23,7″

2. *Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars*

549/547	0/3	0/0,3	0′/1,5′	—	0/1,5	0/—1
545/544	0/4	0/—1				0/—0,5
561/560	**0/6**	0/—7				0/—0,5

564/565	0/4,5	**0/1**			0/—1,3
607/608	0/4,3	**0/4**			0/—2,5
578/579	0/5,5	0/2,5			**0/4**
593/592	0/5,5	0/2			**0/7,5**

Povpreček:

NT	0/4,5	0/—0,8			0/1,5	0/—1,2
T	**0/6**	**0/2,5**	0'/1,5'	—		**0/5,8**

Tudi pri oksitonih je torej cirkumfleks dostikrat realiziran višje kot akut: to velja za 1. takt, za poudarjene in za predpoudarjene. Sicer je sredina arse akutiranih taktov višja od cirkumflektirane.

Posebno očitno je to v kadenčnem taktu, kjer imamo povpreček —1,3, v 2. taktu pa tedaj, če je poudarjen (561/560).

V 2. taktu razen pri poudarjenosti ne bi pričakovali negativnega količnika niti v 545/544 (kjer pa je res tudi komaj negativen). To rahlo negativnost je lahko povzročila sintaktična nesimetričnost vzorčnih stavkov: v akutovem vzorcu je druga beseda osnova izhodišča, v cirkumfleksu pa samo prehod od izhodišča k jedru. V 560/561 je razlika negativna zato, ker je poudarek 1. takta pognal tezo tako zelo visoko, da je arsa 2. takta to morala upoštevati.

Če izvzamemo poudarjene končne takte, ki imajo vsi pozitivni količnik arsne realizacije, ugotovimo v zadnjem taktu zanimiv preboj sicer nižjega akuta nad cirkumfleks. Ta preboj je posledica dejstva, da ni fonematična (vsaj v kadenci gotovo ne) samo nižja ali višja realizacijska višina arse, temveč tudi teze. Kakor je pri baritonih v kadenci teza akutirane arse prebijala tonično linijo cirkumfleksovega vzorca navzgor (cirkumfleksova pa linijo akutovega navzdol), tako pri oksitonih nahajamo nekaj podobnega: cirkumfleksov ‘iztek arse je nižji, bolj navzdol usmerjen kot akutov (lahko pa na začetku višji), akutov pa višje ležeč, načeloma manj strm (pri poudarjenosti usmerjen navzgor, cirkumfleks pa navzdol). (Pri 545/544 te razlike ni, zato je res treba verjeti večinski percepciji, da gre za ˆ v obeh primerih. Pravkar ugotovljeno govori za to, da prevzame drugi del arse pri oksitonih pred pavzo ali pred drugo arso vlogo teze baritoniranih besed.

Pri naštevalni polkadenci je razmerje naslednje:

598b/594b	0″/1,5″ ~ 0″/1″[14]	599c/600a	0″/5″ ~ 0″/5″
598b/595b	0″/1,5″ ~ 0″/2″	601b/601c	0″/2″ ~ 0″/5″
598b/596c	0″/5″ ~ 0″/5″	602b/602c	0″/6,5″ ~ 0″/5,5″
599a/596c	0″/5″ ~ 0″/6″	602b/603a	0″/2″ ~ 0″/1″
		Povpreček:	0″/3,6″ ~ 0″/3,8″

Arsa cirkumfleksa je torej realizirana za 3,6 enot višje kot pri akutu. Če vzamemo za osnovo vseh izračunavanj povpreček realizacijske višine vseh akutiranih ars (tj. 16 enot = 0), dobimo za realizacije nekaj drugačne vrednosti. To pa nam pove, da je *končâ* (594b) realiziran tako nizko, da ga je mogoče zamenjati z akutom; tako še *oblâk* (603a) in verjetno tudi *dân* (595b), saj je korigirani povpreček 3,8, pri *končâ, oblâk* in *dân* pa je realizacija komaj za polovico toliko višja.

3. Tonski interval med arso in tezo[15]

Akut						
549	/2	/0,8	/3,5′	/2′	(/0)	/—1
545	/4	/3				/—2
561	/**6,9**	/—1,5				/—1
564	/2	/**5,5**				/—1,3
607	/1	/**7**				/—3
578	/2,2	/3,5				/**2.5**
593	/3	/4				/**2,5**
Povpreček:						
NT	/2,4	/2			(/0)	/—1,7
T	/**6,9**	/**6,3**	/3,5′	/2′		/**2,5**

V 1. in 2. taktu je pri nepoudarjenih razlika pozitivna po pričakovanju, glede na to, kar smo ugotovili v predhodni točki 1, pa je pričakovan tudi negativni količnik končnega takta. Pri poudarjenosti je razlika zmeraj pozitivna. Pozornost zbujajoči 561,2 je v zvezi s popoudarjenostjo, ki je zanesla ta takt tako zelo visoko, da je zaradi stavčne intonacije teza morala navzdol.

[14] Za ~ je podana razlika glede na povpreček vseh 16 akutiranih ars.

[15] Končni takt merjen, kot v uvodu povedano, od sredine arse do sredine njene druge polovice.

Cfl.					
547	/—4	/—3	/2′	(/2)	/—1,5
544	/—3	/—1			/—2
560	/—2,5	/—1,7			/—4
565	/—5	/1			/—3
608	/—7,6	/—4,5			/—2,5
579	/—3	/1			/—2
592	/—3,5	/2,5			/—1,5
Povpreček:					
NT	/—4,4	/—0,4		(/2)	/—2,6
T	/—2,5	/—2,8	/2′		/—1,8

Pri nepoudarjenih taktih je teza dosledno negativna v 1. in končnem taktu, medtem ko so v 2. nekatere posebnosti. Pozitivna ali nevtralizirana je namreč razlika v predpoudarnem predzadnjem taktu, kar je v zvezi z očitno višjo realizacijo cirkumfleksovih ars na tem mestu (gl. 579,2 in 592,2). Prvi zlog teze pri teh pridvignjenih arsah je visoko, naslednji pa že močno nizko.

Če človek pogleda na sliko tonskih potekov, takoj ugotovi v večini primerov, da o naravi tonema ne more biti dvoma, če se upošteva iztek tonskega poteka arse in prvi zlog njegove teze. Ta orientacija le redko odpove pri akutu, namreč tedaj, ko ima tezo v višini zgornjega dela arse ali v njeni sredini.

V poudarjenih taktih je teza negativna, le v 565,3 je pozitivna. To si razlagam pač s pomanjkljivostjo mojega merjenja v sredini arse, kadar se pod poudarkom tonski potek cfl. arse močno vzpne. Celotna tonska podoba takta pa jasno kaže na cfl.

Če primerjamo količnik arsa/teza pri akutu in cirkumfleksu, ugotovimo zadovoljivo razliko med enim in drugim tudi v tem faktorju, najsi gre za nepoudarjene, še posebej pa za poudarjene takte. Če seštejemo vrednosti, za katere je teza pri akutu nad arso, pri cirkumfleksu pa pod njo, dobimo vrednosti, ki kažejo, za koliko enot so si arse akuta in cirkumfleksa oddaljene tudi v primeru, če vzamemo, da bi bile arse realizirane na isti višini (kar pa kot vemo, ni res, zato je ta razlika dejansko samo še večja):

Nepoudarjeni takti:	/6,8	/2,4		/2	/0,9
Poudarjeni takti:	/9,4	/9,1	/1,5′		/4,3

Edina šibka točka v tem količniku je kadenčni takt, ki je pri akutu le malo manjši kot pri cirkumfleksu. Od tod izhajajo percepcijske težave.

Pri naštevalni polkadenci imamo naslednje vrednosti:

Akut				Cfl.			
598b	/1,5″	601b	/2″	594b	/4″	601c	/1″
599a	/2,5″	602b	/3″	595b	/2″	602c	/0,5″
599c	/2,5″			596c	/1″	603a	/1″
Povpreček:	2,3″			600a	/0,7″		
				Povpreček:	1,5″		

Tudi količnik arsa/teza kaže na razliko med akutom in cirkumfleksom: pri akutu je za eno enoto večji kot pri cirkumfleksu. Če pa pri cirkumfleksu odštejemo dvoumni 594b, dobimo povpreček 1; s tem pa je količnik akuta večji za poldrugo enoto.

V normalnem segmentu je polkadenčni količnik za cfl. /2 (547,3), torej zelo blizu naštevalnemu polkadenčnemu povprečku, podobno je pri akutu (549) ta količnik tudi zelo približan našemu naštevalnemu polkadenčnemu količniku (3,5′ oz. 2′). Oboje potrjuje realnost naših vrednosti.

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama

Akut						
549	x/y	—2,3/—3,5	—0,2′/2,5′	0,5′/—1′	(—1,5/—3,5)	—1,5/—2,5
545	x/y	—1 /—2				—0,5/—5,5
561	x/y	4,5/—3,9				—8,5/—8
564	x/y	—0,5/3				—3,7/—10,5
607	x/y	—3 /3				—2 /—12
578	x/y	—1 /0,3				—0,5/—1,5
593	x/y	—1,5/—0,5				—3,5/—5
Povpreček:						
NT	x/y	—1,5/—1,9				—3,5/—5,5
PP	—	4,5/—3,9			('—1,5/'—3,5)	—2,9/—11,3
T	x/y	—1,8/3	—0,2′/2,5′	0,5′/—1′		—2 /—3,3

V okviru istega segmenta je v povprečku vsaka naslednja arsa realizirana načeloma nižje od svoje predhodnice. To velja enako za nepoudarjene kot za poudarjene takte. Izjema je 561,2, ki je realizirana višje od svoje predhodnice zaradi tega, ker je takt pred njo poudarjen, sama pa ni kadenčna. V kadenčnem taktu sta dva primera blizu nevtralizaciji.

Tudi teze so v sledečih si taktih realizirane vedno niže. Izjema so samo teze v nezadnjem poudarjenem taktu: te so višje od svojih predhodnic, v izglasju pa morda ne tako nizke, kot bi bile sicer.

Cfl.					
547	x/y	—5 /—4	1′/6′	(—4/—4)	—1 /—4,5
544	x/y	—6 /—4			0 /—1
560	**x/y**	—8,5/—7,7			—2 /—4,3
565	x/y	—4 / 2			—6 /—10
608	x/y	**—3,3/—0,5**			—8,5/—6,5
579	x/y	—4 /0			**1 /—2**
592	x/y	—5 /1			**2 /—2**
Povpreček:					
NT	x/y	—5 /—2,9			—1 /—3,3
PP	—	—8,5/—7,7		'—4/'—4	—7,3/—8,3
T	**x/y**	**—3,7/—0,8**	1′/6′		**—1,5/—2**

Vsaka naslednja arsa je v povprečku nižja od svoje predhodnice, naj si bo nepoudarjena ali poudarjena (polkadenčni takt ni upoštevan). Drugače je lahko le v zadnjem taktu, kjer je pri 544,3 količnik 0. Nad predhodno arso je realizirana poudarjena 592,3. Pri poudarjanju, ko gre za cirkumfleks, to ni nič posebnega.

V povprečku je poudarjena arsa v primeri s svojo predhodnico realizirana le malo višje od nepoudarjene, tj. bliže višini predhodne arse (le izjemoma nad njo). Taka pridvignjena realizacija je razumljiva.

Tudi teze se v vsakem naslednjem taktu realizirajo niže od neposredno predhodnih. Če pa so poudarjene, se lahko realizirajo ali enako visoko kot prednica ali celo višje od nje. To je pri cirkumfleksu razumljivo: če je njegova značilnost visokost, bo ta pri poudarjenosti lahko tako velika, da preseže predhodni takt.

Pri cirkumfleksu arse padajo veliko močneje. Drugače je le v polkadenci. Prim. parametre poudarjenih ars:

Akut	x	—1,8	—2
Cfl.	y	—3,7	—1,5

Razlika se kaže v zadnjem taktu in je logična: v primeri s cfl. gre akut pri poudarjenosti nekoliko niže (razlika 0,5 enot), cirkumfleks pa višje.

Primerjava med poudarjenimi in nepoudarjenimi arsami nam pove, da pri akutu poudarjeni takti bolj padajo od nepoudarjenih, pri cirkumfleksu pa je ravno narobe: bolj padajo nepoudarjeni kot poudarjeni. — Opozicija med enimi in drugimi je torej ohranjena tudi v tem. Sploh je v zaporednostni višinski realizaciji ars več možnosti za razlikovanje akuta od cirkumfleksa.

Kako pa je z zaporedjem tez? — V nepoudarjenih taktih padajo v povprečku tako pri akutu kot pri cirkumfleksu. To velja tudi za vse posamezne primere, le v 544,3 je višinska razlika do predhodnega takta nevtralizirana. Razumljivo je stanje tudi pri poudarjenih taktih: v nekončnem taktu je pri akutiranem vzorcu teza višja kot v predhodnem taktu (požene jo pač navzgor), pri cirkumfleksu pa nevtralizirana, torej tudi prestavljena navzgor, vendar iz drugega razloga: tu je pozitivni količnik zato, ker kadenca nima repa, tj. za mersko točko se jemlje sredina druge polovice arse; in ker je ta pač pridvignjena zaradi poudarjenosti, potem enostavno ne more pasti tako nizko, kot pri drugih taktih zložna teza.

Pri naštevalni polkadenci je razmerje naslednje:

Akut

598b	599a	599c	601b	602b
0″/0″	1″/1″	—0,5″/—1″	3,5″/3″	—4″/—4″

Povpreček: 0″/—0,2″

Cfl.

594b	595b	596c	600a	601c	602c	603a
0″/0″	1″/—1″	4″/2,7″	—1″/—0,7″	0″/0″	0,5″/0″	—4,5″/—4″

Povpreček: 0″/—0,4″

V povprečku se vsaka naslednja arsa ne realizira nič višje in nič nižje od svoje predhodnice. Neusmerjen razsip je samo okrog ničte točke. Le čisto na koncu naštevanja se uveljavi stavčnofonetično spuščanje (prim. 602b in 603a).

Majhen padec tez ni, kot se vidi, konstanten, temveč poljuben, razen kolikor ne gre za 603a, ki je predzadnji takt naštevanja.

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Akut

	Konk.	Ravn.	Vijug.	Konv.	Pridv.	Vodor.	Poveš.
549	1,2,3',6		4'	(5)	1,3',4',(5)		2,6
545	1,2	3			1,2		3
561	1,2	3					1,2,3
564	1,2	3			1,2		3
607	1,2	3			1,2		3
578	1,2		3		3		1,2
593	1,2,3				1,3		2
Skupaj:							
NT	12	4		(1)	6,(1)	— — —	10
T	4,1'		1,1'		4,2'		1

Arse akutiranih oksitonov so konkavne, le v kadenčnem taktu ravne. K vijugavosti seveda inklinirajo v polkadenci. Vijugasta 578,3 je do ¾ dolžine konkavna, le na koncu se zavijuga. Naklonski kot je glede na to, kar o njem vemo od baritonov, pričakovan: pridvignjene so arse predvsem v 1. taktu, v polkadenci in pri poudarjenosti (pri poud. izjema 561,1). Naklonski kot je v veliki meri stavčnofonetična zadeva.

Cfl.

	Konk.	Ravn.	Vijug.	Konv.	Pridv.	Vodor.	Poveš.
547	3'(4)	5	2	1	1,2,3',(4)		5
544	2	3		1	1,2		3
560	2	3		1	1		2,3
565			2,3	1	2	1	3
608		3	2	1	2	1	3

579				1,2,3		1,2		3
592			2	1,3		1,2		3
Skupaj:								
NT	2(1)	4	3	7		8(1)	2	6
T	1′		2	3		3,1′		2

Obrisi ars so pretežno konveksni, v kadenčnem taktu radi ravni, v polkadenčnem pa konkavni. Vse to je zelo razumljivo. Slabo razumljiva pa je konkavnost v 2. taktu pri 544 in 560. Moram pa pripomniti, da sta obe te arsi v prvem delu (ki ju dela konkavna) nekako prizadeti na posnetku iz Br, na posnetku iz H pa je 560 ravna. Tak je pač tudi akustični vtis. Nepojasnjen ostane potem samo obris arse 544,2.

Naklonski kot ars je v 1. in 2. taktu pridvignjen (izjemoma v 1 vodoraven), povešen pa v kadenčnem taktu. Tudi to kaže na stavčno fonetiko.

Pri naštevalni polkadenci pa imamo:

Pri akutu so vse arse (5 jih je) konkavne in pridvignjene. V nenaštevalni polkadenci (549) je prva prav tako konkavna, druga pa vijugasta, medtem ko sta pridvignjeni obe.

Pri cirkumfleksu je stanje v obliki arse malo bolj pisano: od 7 ars so 4 konkavne, po 1 pa ravna, vijugasta in konveksna (601c, 596c, 602c). Tudi cirkumfleksove arse pa so vse pridvignjene. — Nenaštevalna polkadenca (547,3) je konkavna in pridvignjena.

Glede konkavnosti: pri akutu je vglobljenost konkavne oblike večja kot pri cirkumfleksu.

6. Preglednica parametrov

1. Akut:

NT	20,8/23,2	20,1/22,1			(19,5/19,5)	17,1/15,4
T	**19,5/26,4**	**19,5/25,8**	20,5′/24′	21′/23′		**16,5/19**
NP			19,1″/21,2″			

Cfl.:

NT	25,3/21	19,5/19,1			(18 /20)	15,9/13,3
T	**25,5/23**	**22 /20,3**	22′ /24′			**22,3/20,5**
NP			22,2″/23,7″			

2.

NT	0/4,5	0/—0,8			0/1,5	0/—1,2
T	**0/6**	**0/2,5**	0′ /1,5′			**0/3,8**
NP			0″/3,6″			

3. Akut:

NT	/2,4	/2			(/0)	/—1,7
T	**/6,9**	**/6,3**	/3,5′	/2′		**/2,5**
NP			/2,3″			

Cfl.:

NT	/—4,4	/—0,4			(/2)	/—2,6
T	**/—2,5**	**/—2,8**	/2′			**/1,8**
NP			/1,5″			

4. Akut:

NT	x/y	—1,5/—1,9			(′—1,5/′—3,5)	—3,5/—5,3
PP		4,5/—3,9				—2,9/—11,3
T	**x/y**	**—1,8/3**	—0,2′ /2,5′	0,5′/—1′		—2/—3,3
NP			0″/—0,2″			

Cfl.:

NT	x/y	—5/—2,9			′—4/′—4	—1/—3,3
PP		—8,5/—7,7				—7,3/—8,3
T	**x/y**	**—3,7/—0,8**	1′ /6′			**—1,5/—2**
NP			0″/—0,4″			

5.		Akut	Cfl.
Konkavna:	NT	12	2,(1)
	T	**4,1′,5″**	1′,4″
Ravna:	NT	4	4
	T	**0**	1″
Vijugasta:	NT	0	3
	T	**1, 1′**	**2, 1″**
Konveksna:	NT	(1)	7
	T	**0**	**3, 1″**
Pridvignjena:	NT	6,(1)	8,(1)
	T	**4,2′,5″**	3,1′,7″

Vodoravna:	NT	0	2
	T	**0**	**0**
Povešena:	NT	10	6
	T	**1**	**2**

Skladnost tonematične percepcije in akustičnih parametrov

549,3′ *vdá*: 1. 20,5′/24′ 4. —0,2′/2,5′
2. 0′/1,5′ 5. konk., pridv.
3. /3,5′

Ker je en sam primer, primerjava s parametri odpade. Primerjava s cfl. parom pa kaže na akut.

549,4′ *vę́*: 1. 21′/23′ 4. 0,5′/—1′
2. — 5. vijug., pridv.
3. /2′

Primerjava s cfl. kaže, da gre za akut.

549,6 *zastọ́nj*: 1. 18/17 4. —1,5/—2,5
2. 0/—1,2 5. konk., poveš.
3. /—1

1 akut, 2 akut, 3 akut: gre za akut.

545,3 *vdá*: 1. 20,5′/24′ 4. —0,5/—5,5
2. 0/—0,5 5. ravn., poveš.
3. /—2

1. bliže ′ kot ˆ, 2 bliže akutu, 3 bliže ′: torej bo pač akut.

561,3 *vdá*: 1. 15,5/14,5 4. —8,5/—8
2. 0/—1 5. ravn., poveš.
3. /—1

1 bliže ˆ, 2 bliže ˆ, 3 bliže akutu: to bo cirkumfleks.

564,2 *junák*: 1. **20/25,5** 4. **—0,5/3**
2. **0/1** 5. **konk., pridv.**
3. **/5,5**

1 bliže akutu, 2 bliže akutu, 3 čisto akut: to je akut.

578,3 *v d á* : 1. **18,5/22** 4. **—0,5/—1,5**
2. **0/4** 5. **vijug., pridv.**
3. **/3,5**
1 akut, 2 bliže akutu, 3 akut: gre za akut.

593,1 *ták*: 1. 20/23 4. —
2. 0/5 5. konkav., pridv.
3. 0/3
1 akut, 2 akut, 3 akut: gotovo akut.

594b″ *končâ*: 1. 20″/24″ 4. 0″/0″
2. 0″/1,5″ 5. konkavna, pridv.
3. /4″
1 arsa bliže ´, teza bliže ˆ, 2 bliže ´, 3 pravi ´: pač prej ´ kot ˆ.

595b″ *dân*: 1. 20″/22″ 4. 1″/—1″
2. 0″/2″ 5. konkavna, pridv.
3. /2″
1 bliže ´, 2 bliže ˆ, 3 bliže ´: prej ´ kot ˆ.

596c″ *zvečȇr*: 1. 23,5″/24,2″ 4. 4/2″
2. 0″/5″ 5. ravna, pridv.
3. /0,7″
1 pravi ˆ, 2 pravi ˆ, 3 bliže ˆ: gotovo gre za ˆ.

603a″ *oblâk*: 1. 20″/21″ 4. —4,5″/—4″
2. 0″/2″ 5. konkavna, pridv.
3. /1″
1 bliže ´, 2 bliže ˆ, 3 bliže ˆ: gre za ˆ.

Ušesni zapis govora

Analizirana besedila

545 *Ták junák se ne vdá.*
544 *Zvečȇr se dân končâ.*
578 *Ták junák se ne v d á.*
579 *Zvečȇr se dân k o n č â.*

598b *se vdá*
599a *ták*
599c *junák*
601b *vę́*
602b *zastǫ́nj*

600a *spât*
601c *nôč*
602c *začnĕ*

Slušna identifikacija tonemov

545,3 *vdá*: LT ˆ D ˆ (?) R ´ (nejasen)
578,3 *v d á*: L ´ DRT ´ (poseben)

Obdelava ušesnih tonskih zapisov govora

1. Absolutna številčna razmerja

Vzorčni stavki:

545	22 /20	18/17	15 /0
544	23 /22	20/18	21 /0
578	18,5/20	18/17	**20 /0**
579	20 /17	19/17	**19,8/0**

Povpreček:

Akut			
NT	19,3/20	18/17	15 /0
T			**20 /0**
Cfl.			
NT	21,5/18,5	19,5/17,5	21 /0
T			**19,8/0**

Naštevalna polkadenca

Akut				Cfl.	
598b	20,5″/0″	599c	20″ /0″	600a	23″ /0″
598b	20″ /0″	599c	20″ /0″	600a	22,5″/0″

599a	20,8″/0″	601b	20,5″/0″	601c	21″ /0″
599a	20″ /0″	602b	17,5″/0″	602c	20″ /0″
Povpreček:		19,9″/0″		Povpreček:	21,6″/0″

2. *Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars*

Vzorčni stavki

545/544	0/1	0/2	0/6
578/579	0/1,5	0/1	**0/—0,2**

Povpreček:

NT	0/1,3	0/1,5	0/6
T			**0/—0,2**

Naštevalna polkadenca:

598b/600a	0/2,5	601b/601c	0/0,5
599a/600a	0/2,4	602b/602c	0/2,5
599c/600a	0/3	Povpreček:	0″/2,2″

3. *Tonski interval med arso in tezo*

Vzorčni stavki

545	/—2	/—1	/—
578	/1,5	/—1	/—
Povpreček:	/—0,3	/—1	/—
Cfl.			
544	/—1	/—2	/—
579	/—3	/—2	/—
Povpreček:	/—2	/—2	/—

Naštevalna polkadenca ni identificirana.

4. *Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama*

Akut			
545	x/y	—4 /—3	—3/—
578	xy/	—0,5/—3	2/—

Povpreček:

NT	x/y	—2,3/—3	—3/—
T			**2**/—
Cfl.			
544	x/y	—3/—4	1/—
579	x/y	—1/0	**0,8**/—

Povpreček:

NT	x/y	—2/—2	0,9/—
T			**0,8**/—

Naštevalna polkadenca

Akut

598b	599a	599c	601b	602b
x/—	0,1/—	0,4/—	0,5/—	—3/—

Cfl.

600a	601c	602c
x/—	—1,8/—	—1/—

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Akut		599a(2)″	pridv.	Cfl.	
545,1	pridv.	599c″	pridv.	600a(1)″	pridv.
598b(1)″	pridv.	601b″	pridv.	600a(2)″	pridv.
598b(2)″	pridv.	602b″	pridv.	601c″	pridv.
599a(1)″	pridv.	Skupaj:	8″	Skupaj:	3″

V vzorčnih stavkih je identifikator zaznamoval naklonski kot samo pri eni arsi (545,1), pač pa ga je skoraj pri vseh naštevalnih polkadencah; zmeraj je pridvignjen.

6. Preglednica parametrov

1. Akut:

NT	19,3/20	18 /17	15 /0
T			**20 /0**
NP			19,9″/0″

Cfl.:			
NT	21,5/18,5	19,5/17,5	21 /0
T			**19,8/0**
NP			21,6″/0″
2.			
NT	0/1,3	0/1,5	0/6
T			**0/—0,2**
NP			0″/2,2″
3. Akut:			
NT	/—0,3	/—1	/—
Cfl.:			
NT	/—2	/—2	/—
4. Akut:			
NT	x/y	—2,3/—3	—3/—
T			**2**/—
Cfl.:			
NT	x/y	—2/—2	0,9/—
T			**0,8**/—

5. Vse identificirane arse so pridvignjene, oblika ni identificirana.

7. Skladnost tonemične percepcije in slušne tonske identifikacije

545,3	*vdá*:	1. 15/—	4. —3/—
		2. 0/6	5. —
		3. /—	

Faktor 1 in 2 govorita za akut, drugega pa tako ni: torej je akut.

578,3	*v d á*:	1. **20**/—	4. **2**/—
		2. **0/—0,2**	5. —/—
		3. /—	

Faktor 1 nenaveden, 2 praktično nevtraliziran, 3 ne obstoji: morda res cirkumfleks.

Isti rezultat je dala tudi raziskava na podlagi parametrov slikovnega gradiva.

8. Primerjava strojnih in ušesnih parametrov

Ušesna tonska identifikacija daje nižje vrednosti kot strojna. Posebnost je le faktor 2, zadnji takt, ki je visoko pozitiven pri ušesni identifikaciji, pri strojni pa je parameter celo negativen. Vendar je tu primerjava s parametrom oporečna, ker imam ušesno identificiran en sam stavek. Tu je slušna identifikacija pač napačna.

AKUT IN CIRKUMFLEKS V VPRAŠALNI REALIZACIJI

Strojni zapis govora

A. BARITONI

Analizirane so naslednje enote

554 *Kráva se páse po lẹ́pi trávi, kónji p a v dẹ́telji?*
556 *Stârček câka zdráve pomlâdi, šôlar pa počîtnic?*
587 *Kráve se pásejo v trávi, kónji p a v dẹ́telji?*
586 *Stârček câka zdráve pomlâdi, šôlar po počîtnic?*
552 *Kráva se páse po lẹ́pi travi?*
551 *Stârček câka zdráve pomlâdi?*
569 *K r á v a se páse po lẹ́pi trávi?*
566 *Stârček câka zdráve pomlâdi?*
571 *Kráve se p á s e j o na lẹ́pi trávi?*
570 *Stârček č â k a zdráve pomlâdi?*
577 *Kráva se páse na l ẹ́ p i trávi?*
576 *Stârček câka z d r á v e pomlâdi?*
584 *Kráva se páse v lẹ́pi t r á v i ?*
585 *Stârček câka zdráve p o m l â d i ?*

Slušna identifikacija

Omahovanja v identifikaciji so v naslednjih primerih:

556,2	*câka:*	L ′	R ˆ	(čuden)	DT ˆ
586,2	*câka:*	L ′	DRT ˆ		
6	*počîtnic:*	L ′	DR ′	(verjetno)	T ˆ

551,1	*stârček*:	T ′	D ˆ	(?)	LR ˆ
2	*čâka*:	L ′	DRT ˆ		
552,3	*lẹ́pi*:	T ī	DLR ′		
566,2	*čâka*:	L ′	DRT ˆ		
4	*pomlâdi*:	LR ′	DT ˆ		
576,2	*čâka*:	L ′	RT ˆ		
585,2	*čâka*:	L ′	DRT ˆ		

Od 10 problematičnih identifikacij (= 14 %) gre 6-krat za *čâka*, po 1-krat pa za *stârček*, *pomlâdi* in *počîtnic*. Enkrat samkrat je dvomen primer za akut (*po lẹ́pi*). — Če upoštevam kar številčno sorazmerje identifikatorjev, so dejansko problematični le: 566,4 *pomlâdi* in 586,6 *počîtnic*, morda še 551,1 *stârček* in 556,2 *čâka*.

Obdelava slikovnega gradiva

1. Absolutna številčna razmerja

554	21	/24	19	/23	18,5/20		16,5′/23′		19	/19	((**25**/**25**))[15]	23	/21,5
556	22	/26	22	/22	(19	/20,5)	18′	/24′	21,5/23			19	/24
587	20	/25	20	/21,5			17′	/26′	19	/21,5	((**25**/**23**))	22	/20
586	22,5/23		22	/22,5	(20	/20,5)	19′	/24′	21,5/22			19	/26
552	20	/24	20	/22,5	19	/21						17	/23,5
551	24	/27	24	/24	(21	/20)						18	/24
569	**20**	/**26,5**	25	/24,5	22	/22						20	/20
566	23	/25,5	21	/24	(20	/20)						18	/24
571	20	/22	**19**	/**25**	23	/22						19	/18,5
570	22	/22,5	**19**	/**24**	(25	/24,7)						20,5/20,5	
577	20	/22,5	20,5/21,5		**18**	/**24**						22	/21,7
576	21,6/22		21,5/22,5		(**18**	/**24**)						22,5/22,5	
584	20	/24	20	/22	19	/19						**17**	/**24**
585	21,5/22		21	/21,5	(19	/20)						**18**	/**25**

Povpreček:
Akut

PT	20,2/23,6		20	/22,1	18,8/20				19	/20,3					
PP			25	/24,5	23	/22						22,3/21,6			

[15] V dvojnem oklepaju je vrednost jezikovno nenaglašene besede, ki je pa stavčno poudarjena in seveda vpliva tudi na realizacijo tonemov.

OP			22 /22					19,5/19,5
T	**20** /**26,5**	**19** /**25**	18 /**24**	16,8′/24,5′			((**24**/**24**;	(**17**) /**23,5**
Cfl.								
PT	22,4/24	21,9/22,8	(19,7/20)		21,5/22,5			
PP			(25 /24,7)					22,5/22,5
OP								20,5/20,5
T		**19** /**24**	(18 /**24**)	18,5′/24′				**18,4**/**25**

2. Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars

554/556	**0**/1	0/3	(0/0,5)	0′/1,5′	0/2,5	((**0**/0)	0/—4
587/586	0/2,5	0/2		0′/2′	0/2,5	((**0**/0)	0/—3
552/551	0/4	0/4	(0/2)				0/1
569/566	**0**/3	0/4	(0/—2)				0/—2
571/570	0/2	**0**/**0**	(0/2)				0/1,5
577/576	0/1,6	0/1	(**0**/**0**)				0/0,5
584/585	0/1,5	0/1	(0/0)				**0**/**1**

Povpreček:

PT	0/2,1	0/2,2	0/1,3		0/2,5		
PP		0/4	0/2				0/0,5 ~ 0/—3,5
OP[16]			0/—2				0/—0,3
T	**0**/3	**0**/**0**	**0**/**0**	0′/1,8′		((**0**/0)	**0**/**1**

Splošno so akutirane arse tudi pri vprašalni intonaciji realizirane nižje od cirkumflektiranih, cirkumflektirane pa višje od akutiranih. To velja za vse takte. Nizko realizirane arse cirkumflektiranih končnih taktov 566,4 in 586,6 so bile slušno identificirane kot akut. Tako ostane nepojasnjen negativni količnik na koncu 554/556. Do njega je (kot pri 587/586) prišlo zaradi visokega **pa**. — Glede na pravkar omenjene popravke, je treba spremeniti količnik nepoudarjenih zadnjih taktov: dejansko je 0,5, ne —0,5. S tem pa je ta količnik čisto normaliziran.

Posebno zanimiv je pri vprašalni intonaciji poudarjeni takt v 571/570 in 577/576, kjer je nevtralizirana razlika med akutom in cirkumfleksom (skoraj prav tako v zadnjem taktu 584/585). Ker percep-

[16] Ostali potežiščni, tj. neprvi potežiščni takti.

cijskih težav tu ni bilo, se postavlja vprašanje, kaj varuje tonemsko opozicijo. Tudi na podlagi zapisa H se vidi, da cfl. arsa vendarle zastavi više od akutove, pa tudi akutova teza ima za 1 enoto večji interval. Nevarnost nevtralizacije pri 584/585 je nevtralizirana s potekom arse: pri akutu je arsa povešena, pri cirkumfleksu pa pridvignjena. (Po zapisu H pa je akutova arsa sploh realizirana občutno nižje kot cirkumfleksova.)

3. Tonski interval med arso in tezo

Akut

554	/3	/4	/1,5	/6,5′	/6	((/**0**))	/—1,5
587	/5	/1,5		/9′	/2,5	((/**0**))	/—2
552	/4	/2,5	/2				/6,5
569	/**6,5**	/—0,5	/0				/0
571	/2	/**6,5**	/—1				/—0,5
577	/2,5	/1	/**6**				/—0,3
584	/4	/2	/0				/7

Povpreček:

PT	/3,4	/2,2	/1,2		/4,3		
PP		/—0,5	/—1				/—1,3
OP			/0				/—0,3
T	/**6,5**	/**6,5**	/**6**	/7,8′		((/**0**))	/**6,8**

Količnik je pozitiven; zmanjšuje se od začetka takta do predjedrnega oz. od poudarjenega do končnega v okviru istega segmenta. (Polkadenčni količnik je velik kot pri poudarku, poudarjeni polkadenčni količnik pa še večji (587,3). Ker je količnik v težišču nepoudarjene antikadence približan količniku poudarjenih zlogov (ki so seveda prav tako težišče antikadence), je treba povpreček na zadnji takt izračunati brez 552,4 in v tem primeru znaša —/0,9. — Ostane pa vprašanje, zakaj je v 554 in 587 količnik zadnjega takta tako majhen. Gre za večzložno tezo takta, ki ga je silno visoko dvignil pred njim stoječi **pa**; za težišče antikadence je treba tu imeti ta **pa**, od katerega se potem vsi naslednji takti istega segmenta realizirajo z majhnim količnikom. (Prim. majhen količnik v popoudarnih taktih enot 569, 571 in 577.)

Cfl.

556	/4	/0	(/1,5)	/6′	/1,5	/5
586	/0,5	/0,5	(/0,5)	/6′	/0,5	/7
551	/3	/0	(/—1)			/6
566	/2,5	/3	(/0)			/6
570	/0,5	/5	(/—0,3)			/0
576	/0,4	/1	(/**6**)			/0
585	/0,5	/0,5	(/1)			/7

Povpreček:

PT	/1,6	/0,8	(/0,3)		/1	
PP			(/—0,3)			/0
OP			(/—0,4)			/0
T		/5	(/**6**)	/6′		/**6,2**

Količnik cirkumfleksa je v primeri z akutom majhen, pač pa ni velike razlike pri poudarjenosti.

Akut ima torej večji količnik, kar je pričakovano. Vendar v nekaterih taktih (prim. polkadenca in kadenca) vsekakor ni velika in si išče (bi morala iskati) razločevalne pomoči v drugih prvinah tonemskega lika; v polkadenci očitno v količniku arsa/teza.

Pri poudarjenih taktih je zadovoljiva razlika med akutom in cirkumfleksom v 1. taktu in v 2., ni je pa v kadenčnem. Tudi tu, se zdi, tonemičnost rešujejo druge prvine lika: konkretno usmerjenost tonskega poteka pri akutu v arsi navzdol, pri cirkumfleksu navzgor.

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama

Akut

554	x/y	—2	/—1	—0,5/—3	—2′/3′	2,5/—4	**((6/6))**	—2/—4,5
587	x/y	0	/—3,5		—3′/4,5′	2	/—4,5	**((4/1,5))**	—1/—3
552	x/y	0	/—1,5	—1 /—1,5					—2/2,5
569	x/y	5	/—2	—3 /—2,5					—2/—2
571	x/y	—1	/3	4 /—3					—4/—3,5
577	x/y	0,5/—1	—2,5/2,5						4/—2,3
584	x/y	0	/—2	—1 /—3					—2/5

Povpreček:

NT	x/y	—0,5/—1,8	—1,4/—2,6		/—4,5	—2,2/—3,1
PP		5/	4/	2,5/		4/
T	x/y	**—1 /3**	**—2,5/2,5**	—2,5′/3,8′	**((5/3,8))**	**—2/3,8**

Povpreček je pri netežiščnih arsah izračunan tako, da je prvi potežiščni takt izvzet (kot težišče se računa tudi polkadenčni takt). Vsaka naslednja arsa je torej realizirana niže od predhodne ali (individualno) vsaj na isti višini. Skoki navzgor v potežiščnih arsah so naslednji (v povprečku):

x/ 5/ 4/ 2,5/ 4/

Teze v primeri s svojimi predhodnicami padajo, le v težiščnem taktu se dvignejo nad svojo predhodnico, od nje naprej pa spet padajo.

Cfl.:

556	x/y	0 /—4	(—3 /—1,5)	—1′/3,5′	3,5/—1	—2,5/ 1
586	x/y	—0,5/—0,5	(—2 /—2)	—1′/4,5′	2,5/—3	—2,5/ 4
551	x/y	0 /—3	(—3 /—4)			—3 / 4
566	x/y	—2 /—1,5	(—1 /—4)			—2 / 4
570	x/y	**—3 / 1,5**	(6 / 0,7)			—4,5/—4,2
576	x/y	—0,1/ 0,5	**(—3,5/ 1,5)**			4,5/—1,5
585	x/y	—0,5/—0,5	(—2 /—1,5)			**—1 / 5**

Povpreček:

NT	x/y	—0,5/—1,5	(—2,2/—2,1)		/—2	—2,9/—2,7
PP			6/		3/	4,5/
T	x/y	**—3 / 1,5**	**(—3,5/ 1,5)**	—1′/4′		**—1 / 3,2**

Tudi tu je povpreček za arse dobljen na isti način kot pri akutu. Arse se tudi tu spuščajo od začetka takta do vključno težiščnega, potem pa spet od prvega potežiščnega, le da je tu in tam nevtraliziran. Skoki navzgor v potežiščnih arsah: x 6/ 3/ 4,5/

Teze pa padajo od začetka takta do vključno predtežiščnega. Težiščna teza je višja od svoje predhodnice, naslednje pa spet padajo.

V čem pa je razlika v zaporednostni realizaciji teze akuta in cirkumfleksa? Težiščna teza je pri akutu realizirana od svoje predhodnice višje kot pri cirkumfleksu:

571,2/570,2 = 5 /1,5
577,3/576,3 = 2,5/1
584,4/585,4 = 8 /6,5
554,4′/556,4′ = 6/5
587,3′/586,4′ = 8/6,5

Izjema je le končna 552,4 (proti 551,4 in 566,4), kjer je razmerje 2,5/4, tj. cirkumfleksa, teza je nad akutovo pač zato, ker je v cirkumfleksovem vzorcu v predhodnem taktu akutova teza realizirana nizko.

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Akut

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.		Pridv.	Vodor.	Poveš.
554	1,2,3,4′,5			((**6**)),7			7	1,2,3,4′,5,((**6**))
587	2,3′,4		6	1,((**5**))		6		1,2,3′,4,((**5**))
552	1,2,3,4							1,2,3,4
569	**1**,4			2,3				**1**,2,3,4
571	1,2,4		3					1,**2**,3,4
577	1,2			**3**,4				1,2,3,4
584	**4**			1,2,3				1,2,3,**4**
Skupaj:								
NT	14	0	1	8	NT	1	1	22
T[17]	3,1,2′		1	**1**,((**2**))	T			**4**,1,((**2**)),2′

Arse so večinoma konkavne, ⅓ je ravnih, 1 sama pa konveksna. Skoraj vse pa so povešene. O ravnih nima smisla izgubljati besede; konveksna je v bistvu tudi ravna, le da je zaradi soglasnika z vsake strani arsnega samoglasnika postala konveksna. Torej neintencionalno:

Cfl.

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.	Pridv.	Vodor.	Poveš.
556	1,2,3,4′,5		6		1,4′		2,3,5,6
586	1,3,5,6			2,4′	1,4′		2,3,5,6

[17] Pri T so navedeni najprej poudarjeni primeri (polkrepek tisk), nato nepoudarjeni iz antikadenčnega jedra, v dvojnem oklepaju pa jezikovno nenaglašeni, vendar stavčno poudarjeni primeri. Tako je tudi pri cfl.

551	1,2,4		3				1,4	2,3
566	**1**,2		3,4			**1**	2	3,4
570	**1,2,3,4**						1	**2,3,4**
576	1,2,3,4					1	2,4	**3**
585	1,2,3,4					**4**	1	2,3
Skupaj:								
NT	22		4		NT	3	6	14
T	**4**,1,1′	1	1′		T	2,2′	1	**2**,2

Tudi pri cirkumfleksu je veliko konkavnih oblik, več kot pri akutu, močno različen pa je naklonski kot: ena četrtina primerov je pridvignjenih, druga vodoravnih, le nekaj nad polovico pa jih je povešenih. Relativno važen je torej tudi naklonski kot, še bolj pa bi to moralo veljati za oksitone.

6. Preglednica parametrov

1. Akut

PT	20,2/23,6	20 /22,1	18,8/20		19 /20,3		
PP		25 /24,5	23 /22				22,3/21,6
OP			22 /22				19,5/19,3
T	**20 /26,5**	**19 /25**	**18 /24**	16,8′/24,5′		((**24/24**))	**17 /23,5**

Cfl.:

PT	22,4/24	21,9/22,8	(19,7/20)		21,5/22,5		
PP			(25 /24,7)				22,5/22,5
OP							20,5/20,5
T		**19 /24**	**(18 /24)**	18,5′/24′			**18,4/25**

2.

PT	0/2,1	0/2,2	(0/1,3)		0/2,5		
PP		0/4	(0/2)				0/0,5 ~ 0/—3,5
OP			(0/—2)				0/—0,5
T	**0/3**	**0/0**	**(0/0)**	0′/1,8′		((**0/0**))	**0/1**

3. Akut:

PT	/3,4	/2,2	/1,2		/4,3		
PP		/—0,5	/—1				/—1,3
OP			/0				/—0,3
T	**/6,5**	**/6,5**	**/6**	/7,8′		((**/0**))	**/6,8**

Cfl.:

PT	/1,6	/0,8	(/0,3)		/1		
PP			(/—0,3)				/0

OP			(/—0,4)				/0
T		/5	(/6)	/6′			/6,2

4. Akut:

NT	x/y	—0,3/—1,8	—1,4/—2,6		/—4,5	/	—2,2/—3,1
PP		5/	4/		2,3/		4/
T	x/y	—1 /3	—2,5/2,5	—2,5′/3,8′		((5/3,8))	—2 /3,8

Cfl.:

NT	x/y	—0,5/—1,5	(—2,2/—2,1)		/—2		—2,9/—2,7
PP			(6/)		3 /		4,5/
T	x/y	—3 /1,5	(—3,5/1,5)	—1′ /4′			—1 /3,2

5. Akut

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.	Pridv.	Vodor.	Poveš.
NT	14	—	1	8	1	1	22, (2)
T	3,1,2′		1	1, ((2))			4,1, ((2)), 2′
Cfl.							
NT	22	—		4	3	6	14
T	4,1,1′		1	1′	2,2′	1	2,2

7. Skladnost tonemične percepcije in akustičnih zapisov

Za neenotno identificirane toneme daje analiza akustičnih zapisov naslednje podatke:

556,2 *čâka*: 1. 22/22 4. 0/—4
2. 0/3 5. konk., poveš.
3. /0

Faktor 1 kaže na cirkumfleks, enako 2, 3: gre torej za cirkumfleks.

586,2 *čâka*: 1. 22/22,5 4. —0,5/—0,5
2. 0/2 5. ravn., poveš.
3. /0,5

Faktor 1 blizu cfl., 2 govori za cfl., 3. prav tako za cfl: to je cfl.

586,7 *počîtnic*: 1. 19/26 4. —2,5/4
2. 0/—3 5. konk., poveš.
3. /7

Faktor 1 govori za cfl., 2 pač za akut, 3 bliže akutu: verjetno akut.

551,1 *stârček*: 1. 24/27 4. — —
2. 0/4 5. konk., vodor.
3. /3

Faktorja 1 in 2 kažeta na ˆ, faktor 3 pa na ´: gre za ˆ.

551,2 *čâka*: 1. 24/24 4. 0/—3
2. 0/4 5. konk., poveš.
3. /0

Faktorji 1, 2 in 3 odločno kažejo na cfl.; torej cirkumfleks.

552,3 *lẹ́pi*: 1. 19/21 4. —1/—1,5
2. (0/2) 5. konk., poveš.
3. /2

Faktor 1 kaže na akut, 2 enako, prav tako 3: akut.

566,2 *čâka*: 1. 21/24 4. —2/—1,5
2. 0/4 5. konk., vodor.
3. /3

Faktor 1 bliže cfl., 2. prav tako, faktor 3 pa kaže na akut: verjetno le cfl.

566,4 *pomlâdi*: 1. 18/24 4. —2/4
2. 0/—2 5. ravn., poveš.
3. /6

Faktor 1 bliže cfl., 2 morda bliže akutu, 3 bliže cfl.: morda akut.

576,2 *čâka*: 1. 21,5/22,5 4. —0,1/5
2. 0/1 5. konk., vodor.
3. /1

Faktor 1 bliže cfl., enako 2 in 3: to je cfl.

585,2 *čâka*: 1. 21/21,5 4. —0,5/—0,5
2. 0/1 5. konk., poveš.
3. /0,5

Faktor 1 med akutom in cirkumfleksom, 2 bliže cfl.: gre za cfl.

Faktor 2 kaže pri večini besed, ki bi jezikovno morale biti cirkumflektirane (a so bile različno identificirane), na cirkumfleks; vrednost faktorja je navadno celo nad parametrom (ki znaša za 1. takt 0/2,1, za 2. pa 0/2,2). Nekaj slabši količnik od parametra imata 576,2 in

585,2, popolnoma pa faktor 2 odpove pri 566,4 in 586,6 in torej potrjuje identifikatorske dvome o cirkumflektiranosti.

Tudi faktor 3 kaže pri večini na cirkumfleks (parameter za 1. takt je /1,6, za 2. pa 0,8). Pač pa imata preveliko vrednost 551,1 in 566,2 (namreč /4 oz. /3), kar podpira vtis akuta in zmanjšuje vrednost faktorja 2. Če torej identifikator razpoznava predvsem na podlagi faktorja 2, sliši cirkumfleks, na podlagi faktorja 3 pa akut. V težiščnem zadnjem zlogu je faktor 2 skoraj nevtraliziran.

Faktor 4 je pod vrednostjo parametra pri 566,2, 566,4 in 576,2; faktor 4 (in sicer naklonski kot) bi za cirkumfleks bil lahko relevanten v 551,1, 566,2 in 576,2.

Akut namesto cirkumfleksa bi torej v resnici bil realiziran le v 566,4 in 586,6. L-ovo identifikacijo cirkumfleksa kot akuta torej podpira faktor 3.

Edina dvomna percepcija akuta (T 552,3) se opira na faktor 2, saj je akut v cirkumflektiranem vzorcu izgovorjen višje kot v akutiranem.

Ušesni zapis govora

Slušno je identificiran ton naslednjih enot:

552 *Kráva se páse po lépi trávi?*
551(1) *Stârček čâka zdráve pomlâdi?*
(2) *Stârček čâka zdráve pomlâdi?*

Slušna identifikacija tonemov

Neenotno so bili identificirani:

552,3 *lépi*
551,1 *stârček*
2 *čâka*

1. *Absolutna številčna razmerja*

552	20 /23	20 /20,5	19 /18	12 /20
551 (1)	20 /23	20 /18	(17 /15)	13 /20
(2)	23 /24	21 /19	(18 /16)	14 /21

Povpreček:

Akut:

NT	20 /23	20 /20,5	19 /18	
T				12 /20

Cfl:

NT	21,5/23,5	20,5/18,5	(17,5/15,5)	
T				13,5/20,5

Akut je v arsi nižji kot v cfl., v tezi pa niti ne.

2. *Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars*

552/551 (1)	0/0	0/0	(0/—2)	0/1
552/551 (2)	0/3	0/1	(0/—1)	0/2

Povpreček:

NT	0/1,5	0/0,5	(0/—1,5)	
T				0/1,5

Cirkumflektirani vzorec je v arsi višji od akutiranega, pač pa je nižje realizirana akutirana beseda v cirkumflektiranem kot v akutiranem stavku. Pri strojni identifikaciji je narobe. Značilno dejstvo je druga, »pravilnejša« identifikacija.

3. *Tonski interval med arso in tezo*

Akut:

552	/3	/0,5	/—1	/8

Povpreček:

PT	/3	/0,5	/—1	
T				/8

Cfl.:

551 (1)	/3	/—2	(/—2)	/7
551 (2)	/1	/—2	(/—2)	/7

Povpreček:

PT	/2	/—2	(/—2)	
T				/7

Če odštejemo nenavadni 551 (1), 1, je faktor 3 (interval arsa/teza) kar v redu. Posebnost je negativni interval pri akutirani besedi v 551. Vendar tudi stroj kaže enako.

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama

Akut				
552				
NT	x/y	0/—2,5	—1/—2,5	
T				—7/2

To je hkrati parameter.

Cfl.				
551 (1)	x/y	0/—5	—3/—3	—4/5
551 (2)	x/y	—2/—5	—3/—3	—4/5
Povpreček:				
NT	x/y	—1/—5	—3/—3	
T				—4/5

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Naklonski kot je zabeležen samo pri 552,4 (*trávi*): pridvignjen.

6. Preglednica parametrov

1. Akut:	PT	20 /23	20 /20,5	19 /18	
	T				12/20
Cfl.:	PT	21,5/23,5	20,5/18,5	(17,5/15,5)	
	T				13,5/20,5
2.	NT	0/1,5	0/0,5	(0/—1,5)	
	T				0/1,5
3. Akut:	PT	/3	/0,5	/—1	
	T				/8
Cfl.:	PT	/2	/—2	(/—2)	
	T				/7

4. Akut:	NT	x/y	0/—2,5	—1/—2,5	
	T				—7/2
Cfl.:	NT	x/y	—1/—5	—3/—3	
	T				—4/5

5. Samo 552,4 pridvignjen, sicer potek tona ni zaznamovan.

Skladnost tonematične percepcije in slušnih tonskih indentifikacij

552/5 Primerjava s cfl. ni mogoča, ker ga na tem mestu ni. Na podlagi teh vrednosti bi lahko šlo tudi za cirkumfleks.

551,1 Na podlagi parametrov se vendar kaže cfl.
2 Kaže na cfl.

Primerjava strojnih in ušesnih parametrov

PT takti so posebno v arsi — močno blizu, naj gre za strojno ali slušno identifikacijo. Težiščne takte pa je uho slišalo precej nižje kot stroj.

Zato pa je faktor 2 zelo enak pri obeh percepcijskih načinih, le da je pri stroju za pol do ena in pol enote večji; tako je tudi pri faktorju 3. Faktor 5 pa se izkaže kot popolnoma nepomemben, saj ga slušni identifikator praktično nikoli ne registrira. Iz tega se vidi, da je njegova fonološka razločevalnost nična. Sicer je pa ta faktor tudi pri stroju v vprašalni intonaciji nevtraliziran.

Zaključek

Kadar identifikatorjevo uho ne odpove, identificira višinska razmerja posameznih zlogov podobno kot stroj, tj., kar je višje ali nižje pri stroju, je glede na glasovno najbližjo soseščino višje ali nižje tudi za uho. Posebno pomembno je dejstvo, da se strojna in ušesna tonska identifikacija še najbolj približata v faktorju 3.

B. Oksitoni

Strojni zapis govora

Analizirana besedila

557 *Ták junák se ne vdá, jȁz bi se pa?*
555 *Zvečȇr se dân končâ, nȍč pa začnȅ?*
553 *Ták junák se ne vdá?*
550 *Zvečȇr se dân ne končâ?*
568 *T á k junák se ne vdá?*
567 *Z v e č ȇ r se d â n končâ?*
572 *Ták j u n á k se ne vdá?*
573 *Zvečȇr se d â n končâ?*
582 *Ták junák se ne v d á?*
583 *Zvečȇr se dân ne k o n č â?*

Slušna identifikacija tonemov

Pri identificiranju po sluhu so bila omahovanja v naslednjih primerih:

553,3	*vdá*:	DR	ˆ	(neizrazit)	T	′	(malo visok)	L ′
550,1	*zvečȇr*:	D	—		LRT	ˆ		
2	*dân*:	R	′	(nejasen)	DLT	ˆ		
3	*končâ*:	DLR	′		T	ˆ		
567,1	*z v e č ȇ r*:	L	′		D	′	(?)	T ˆ
2	*dân*:	L	′		DRT	ˆ		
573,2	*d â n*:	L	′		RT	ˆ		
583,3	*k o n č â*:	L	′	(?)	T	ˆ	(?)	DR ˆ

Razen 553,3 gre v vseh drugih primerih za dvome o realizaciji cirkumfleksa. Že to dejstvo nam nakazuje važnost količnika arsa/teza, ki je zaradi vprašalne intonacije ogrožen pri ˆ (približuje se namreč količniku akuta v povedni stavčni intonaciji), medtem ko je pri povedni stavčni intonaciji zaradi težnje navzdol ogrožen ravno akut. Nesigurna identifikacija cirkumfleksa je razporejena enakomerno na vse takte: dvakrat 1. takt (*zvečȇr*), trikrat 2. takt (*dân*), dvakrat 3. takt (*končâ*).

Obdelava slikovnih tonskih zapisov govora

1. Absolutna številčna razmerja

557	20 /2,5,5	22/22,5	20′/23′	(21/21)	((18 /21,5))
555	26 /24	20,5/18	20′/23,5′	22/22,5	21 /23,5
553	19,7/24	19,7/22			18 /21
550	26,5/23	20 /22			17 /22
568	**20,8/26**	25,3/24,7			20 /20
567	**21,8/26,7**	25 /25			22 /22,3
572	20 /21,5	**18 /25**			20 /20,4
573	23 /21	**18 /25**			22 /22,5
582	21 /23	20 /21			**18 /22**
583	23 /22,5	20,5/21,2			**18 /21**

Povpreček:

Akut					
PT	20,2/23,5	20,6/21,8		(21/21)	
PP		25,3/24,7			20 /20,4
OP					20 /20
T	**20,8/26**	**18 /25**	20′/23′		**18 /21,5** ((**18/21,5**))[18]
Cfl.					
PT	24,6/22,5	20,3/20,4		22/22,5	
PP		25 /25			22 /22,5
OP					22 /22,3
T	**21,8/26,7**	**18 /25**	22′/23,5′		**18,5/22**

Ker identifikacija na podlagi parametrov kaže, da je 550,3, ki je jezikovno cfl. (prav tako tudi 573,2 in 583,3), bil govorno realiziran kot akut, je treba korigirati parametre, kot sledi:

a) Ker je 573,2 akut, za poudarjeni 2. takt cirkumflektiranega vzorca dejansko ni podatkov, parameter za akutirani vzorec pa zaradi iste vrednosti obeh primerov, namreč *18/25*, ostane nespremenjen.

[18] Jezikovno nenaglašeni, a stavčno poudarjeni takt.

b) Parametre je seveda treba korigirati tudi zaradi končnih 550,3 in 583,3: težiščna vrednost za cfl. je dejansko 21/23,5. In ker je ta dva takta treba prišteti k akutu, je treba, čeprav neznatno, korigirati tudi ta parameter: namesto *18/21,5* znaša *17,8/21,5*.

To so seveda tudi dokončne vrednosti za preglednico parametrov.

2. Višinska razlika v realizaciji opozicijskih ars

557/555	0/6	0/—1,5	2'/0,5'	/1/1,5/[19]	/((0/3))/
553/550	0/6,8	0/0,3			0/—1
568/567	**0/1**	0/0,7			0/2
572/573	0/3	**0/0**			0/2
582/583	0/2	0/0,5			**0/0**

Povpreček:

PT	0/4,5	0/—0,2		/1/1,5/	
PP	—	0/0,7			0/2
OP	—	—			0/2
T	**0/1**	**0/0**	2'/0,5'		**0/—0,5** /((0/3))/

Cirkumflektirana arsa je realizirana načeloma višje od akutirane; tako, kakor kažejo povprečki. Negativna razlika v PT 2. takta je posledica poudarjenosti akutovega stavka in nepoudarjenosti cirkumfleksovega v predhodnem, tj. prvem stavku. Kadar sta poudarjena oba člena opozicije istega takta, je razlika ali nevtralizirana ali pa blizu nevtralizaciji. Glede na že omenjeno dejstvo, da so 550,3, 573,2 in 583,3 izgovorjeni akutirano, je treba korigirati tudi te parametre: za 2. težiščni takt je potemtakem vrednost **/0/0/**, za zadnji težiščni takt pa je **/0/0,3/** namesto **0/—0,5**. Ugotoviti je treba, da so bili ravno težiščni cirkumflektirani oksitoni redoma predmet identifikacijskih dvomov. To velja tudi za 568/567,1, ki smo ga tu na podlagi parametrov nekako le spoznali za kolikor toliko normalnega.

[19] Ulomčni oklepaj pri parametru 2 kaže na višinsko razliko zlogov z istim tonemom; v tem primeru cirkumfleksom.

3. *Tonski interval med arso in tezo*

Akut					
557	/3,5	/0,5	/3′	(/0)	((/3,5))
553	/4,3	/2,3			/3
568	/5,2	/0,4			/0
572	/1,5	/7			/0,4
582	/2	/1			/4
Povpreček:					
PT	/3,3	/1,3		(/0)	
PP	—	/0,4			/0,4
OP	—				/0
T	/5,2	/7∼/7	/3′		/3,5 ((/3,5))

V stavkih brez poudarjenega takta je količnik velik in konstanten. (Vendar upoštevaj, da je 553,3 verjetno cirkumfleks.) V stavkih s poudarjenim taktom se količnik po težišču antikadence zelo zmanjša ali celo izgine; to je podobno kot pri baritonih. Zelo velik je količnik v poudarjenih taktih.

Če odštejemo dvomni 553,3 (ki je cirkumflektiran), upoštevamo pa 550,3 (ki je dejansko akutiran), se količnik končnega poudarjenega takta poveča na **4,1**; ta je tudi zapisan v preglednici parametrov za znakom ∼.

Cfl.					
555	/—2	/—2,5	/1,5′	/0,5	/2,5
550	/—3,5	/2			/5
567	/4,9	/0			/0,3
573	/—2	/7			/0,5
583	/0,5	/0,7			/3
Povpreček:					
PT	/—1,8	/0		/0,5	
PP		/0			/0,5
OP					/0,3
T	/4,9	/7∼—	/1,5′		/3,5∼2,5

Količnik arsa/teza je zelo neenak. Negativen je le v prvih nepoudarnih taktih; kot pri akutu pa je po težišču antikadence zelo majhen. Posebnost je 550,2, ker ima sorazmerno velik pozitivni količnik (R je tu slišal akut). Poudarjeni takti imajo, kot pri akutu, velik pozitivni količnik; ker pa so 550,5, 573,2 in 583,3 izgovorjeni akutirano, za 2. težiščni takt dejansko ni vrednosti, za zadnjega pa velja vrednost /**2,5** namesto /**3,5**. S tem pa se korigira tudi težiščni zadnji takt akuta: znaša /**3,7** namesto /**3,5**.

Kot se iz prikaza vidi, je zadovoljiva razlika le pri predtežiščnih taktih, pri težiščnih pa le v polkadenci in kadenci: le tu je količnik arsa/teza pri akutu večji kot pri cirkumfleksu, drugje tj. v potežiščnih in težiščnih taktih pa se nevtralizira, tj. se razsipa okoli točke **0**. Tam, kjer ni razlike, se mora fonematičnost ohranjati pač le z višino realizacije arse.

4. Tonski interval med dvema zaporednima arsama/tezama

Akut					
557	x/y	2 /—3	—2/0,5′	(1/—0,1)	((2 /—3))
553	x/y	0 /—2			—1,7/—1
568	**x/y**	4,5/—13			—5,3/—4,7
572	x/y	—2 /**3,5**			2 /—4,6
582	x/y	—1 /—2			**—2 /1**
Povpreček:					
NT	x/y	0,3/—2,3		/—0,1)	—5,3/—4,7
PP		4,5/		(1/	2 /
T	**x/y**	**—2 /3,5**	—2′/0,5′		**—1,9/0** ((2/—3))

Vsaka naslednja arsa je realizirana nižje od svoje predhodnice, izjema so samo neposredno potežiščne arse, ki so višje od svojih predhodnic. Podobno kot arse padajo navzdol tudi teze; razlika je le ta, da imamo skoke navzgor tu že v težiščnem taktu, in sicer takole: visoki položaj arse 557,5 nasproti predhodni je lahko posledica dejstva, da je 557,5 pač cfl.

Cfl.					
555	x/y	—4,5/—6	1,5/5,5′	0/—1	—1 /1
550	x/y	0 /—1			—1,7/0
567	x/y	3,2/—1,7			—3 /—2,7
573	x/y	—5 /4			4 /—2,5
583	x/y	—2,5/—1,3			—2,5/—0,2
Povpreček:					
NT	x/y	—2,3/—2,6		/—1	—3 /—2,6
PP		3,2/		0/	4 /
T	x/y	—5 /4	1,5′/5,5′		—1,7/0,3 ~ —1/1

Tudi pri cirkumfleksu je vsaka naslednja arsa nižja od predhodne. Izjema je polkadenčni takt. Pri tem je treba upoštevati dejstvo, da se s potežiščno arso, ki je pričakovano visoka, začne novo merjenje. — Skoki navzgor potežiščne arse: 2. takt 3,2, zadnji takt 4, prvi popolkadenčni takt 0. Po ~ je navedena vrednost, ki jo dobimo, če imamo v skladu s tonematično percepcijo 550,3 in 583,3 za akut. Ta vrednost je v preglednici parametrov.

Podobno kot z arsami je tudi s tezami; padajo od začetka do konca, treba je upoštevati le dvig v težiščnem zlogu: 555,3′ za 5,5 enot, 573,2 za 4 enote. V antikadenčnem jedrnem taktu je skok navzgor blizu 0: 555,5 1, 550,3 — 0, 583,3 — 0,2.

5. Oblika arse in njen naklonski kot

Akut

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.		Pridv.	Vodor.	Poveš.
557	1,2,3′(4,5)					3′(4,5)		1,2
553	1,2,3					3		1,2
568	1,2,3							1,2,3
572	1,2,3						2	1,3
582	1,2,3					1,3		2
Povpreček:								
NT	10 (1)	0	0	0	NT	2 (1)		9
T[20]	3,1,(1),1′				T	1,1,(1)	1	1

[20] Pri T so najprej navedeni poudarjeni primeri (polkrepek tisk), nato nepoudarjeni iz antikadenčnega jedra (v oklepaju primer za cfl. v akutiranem vzorcu), z resico ob desni pa je seveda polkadenčni primer. Tako je tudi pri cfl.

Arse so pri akutu vse konkavne ,vendar ⅓ ni povešenih. Pridvignjene so — razumljivo — težiščne. Netežiščni nepovešeni sta dejansko samo 2.

Cfl.

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.		Pridv.	Vodor.	Poveš.
555	2,3′,5		1	1		1,2,3′,4,5		
550	1,3		2			1,2,3		
567	1,3			2		1	2	3
573	2,3			1		1	2	3
583	1,2,3					1	2	3
Povpreček:								
NT	6	0	2	3	NT	7	2	2
T	3,2,1′				T	1,2,1′	1	1

Nekaj ars je v primeri z akutovimi nekonkavnih. Zanimivo razliko ugotavljamo v naklonskem kotu arsnih obrisov: pri akutu sta ²/₃ povešenih, pri cirkumfleksu le dobra ¹/₆. Zato je pri akutu zelo malo pridvignjenih, pri cirkumfleksu pa je večina pridvignjena. (Pri tem niso upoštevane napačno izgovorjene intonacije (553,3 in 550,3).)

Na splošno je mogoče reči, da je v vprašalni stavčni intonaciji veliko nagnjenje k nevtralizaciji. To ima deloma generativni pomen za nastanek akutiranega tonema: kakor je v povedni stavčni intonaciji v zadnjem taktu možnost za prehod akuta v cirkumfleks, tako imamo pri vprašalni intonaciji možnost (težnjo) za prehod cirkumfleksa v akut.

6. Preglednica parametrov

1. Akut:

PT	20,2/23,5	20,6/21,8		(21/21)		
PP		25,3/24,7			20 /20,4	
OP					20 /20	
T	**20,8/26**	**18 /25**	20′/23′		**17,8/21,5**	**((18/21,5))**

Cfl.:

PT	24,6/22,5	20,5/20,4		22/22,5		
PP		25 /25			22 /22,5	
OP					22 /22,3	
T	**21,8/26,7**		22′/23,5′		**21 /23,5**	

2.

NT	0/4,5	0/—0,2		(1/1,5)		
PP	/	0/0,7			0/2	
OP					0/2	
T	**0/1**	**/0/0/**	2′/0,5′		**0/0,3**	/((0/3/

3. Akut:

PT	/3,3	/1,3		(/0)		
PP		/0,4			/0,4	
OP					/0	
T	**/5,2**	**/7**	/3′		**/3,5**	~ **/4,1**

Cfl.:

PT	/—1,8	/0		/0,5		
PPa					/0,5	
OP					/0,3	
T	**/4,9**	/— — —	/—1,5′		**/3,5**	~ **/2,5**

4. Akut:

NT	x/y	0,3/—2,3		/—0,1)	—5,3/—4,7	
PP		4,5/		(1/	2 /	
T	**x/y**	**—2 /3,5**	—2′/0,5′		**—1,9/0**	((2/—3)

Cfl.:

NT	x/y	—2,3/—2,6		/—1)	—3 /—2,6	
PPa		3,2/		(0/	4 /	
T	**x/y**	**—5 /4**	1,5′/5,5′		**—1,7/0,3**	~ **—1/1**

5.

Akut:

	Konk.	Vij.	Konv.	Ravn.		Pridv.	Vodor.	Poveš.
NT	10 (1)				NT	2.(1)	1	9
T	3.1.(1).1′				T	1.1.(1)		1

Cfl.:

NT	6	2	3	NT	7	2	2
T	3.2.1′			T	1.2.1′	1	1

Skladnost tonematične percepcije in akustičnih zapisov

553,3 *vdá*: 1. 18/21 4. —1,7/—1
2. 0/—1 5. konk., pridv.
3. /3

Če priznamo, da je 550,3 akut, potem je akut tudi to, le v arsi je visok, faktor 5 pa je pridvignjen zaradi težiščnega položaja; ker so tu parametri nevtralizirani, malo prispevajo k identifikaciji: to je akut.

550,1 *zvečẹ̑r*: 1. 26,5/25 4. —
2. 0 /6,8 5. konv., pridv.
3. /—3,5

Za cirkumfleks govore vsi trije prvi parametri, 4 pa sploh ne pride v poštev; oblika arse je tu itak nevtralizirana in v težiščnem zlogu tudi naklonski kot. Torej brez dvoma cirkumfleks.

550,2 *dãn*: 1. 20/22 4. 0/—1
2. 0/0,3 5. konk., pridv.
3. /2

Za cirkumfleks govori le parameter 2, za akut pa 1, 3 in tudi 4. Lahko bi bil prej akut kot cirkumfleks.

550,3	*končȃ*:	1. 17/22	4. —1,7/0
		2. 0/—1	5. konk., pridv.
		3. /5	

Parametri 1—5 govorijo za akut. Gre torej za akut.

567,1	*zvečȇr*:	1. **21,8/26,7**	4. —
		2. **0 /1**	5. **konk., pridv.**
		3. **/4,9**	

Parametra 1 in 2 kažeta na cirkumfleks, 3 pa na akut. Je komaj cirkumfleks.

567,2	*dȃn*:	1. 25/25	4. 3,2/—1,7
		2. 0/0,7	5. konk., pridv.
		3. /0	

Parameter 1 nevtraliziran, 2 in 3 pa govorita za cirkumfleks. Ker gre za poteziščni takt, so seveda vse vrednosti zelo majhne. Je pa to cirkumfleks.

573,2	*dȃn*:	1. **18/25**	4. **—5/4**
		2. **0/0**	5. **konk., vodor.**
		3. /7	

Parametri govorijo za akut, torej je akut; na akut v cirkumfleksovem vzorcu kaže tudi faktor 4.

583,3	*končȃ*:	1. **18/21**	4. **—2,5/—0,2**
		2. **0/0**	5. **konk., pridv.**
		3. **/3**	

Vsi parametri govore le za akut. Škoda, da ni mogoča primerjava s cirkumfleksom.

Tonemska percepcija se torej v glavnem krije z akustičnimi parametri; kjer je večina identifikatorjev za določen tonem, kažejo nanj tudi akustični parametri. Od tega sta izvzeta le 550,2 in 573,2.

Ušesni zapis govora

Analizirana besedila

553 *Ták junák se ne vdá?*
550 *Zvečȩr se dân ne končâ?*

Slušna identifikacija tonemov

Dvome so vzbujali skoraj vsi:

553,3 *vdá:* DR (neizrazit) ˆ T ´ (malo visok) L ´
550,1 *zvečȩr:* D LRT ˆ
2 *dân:* R ´ (nejasen) DLT ˆ
3 *končâ:* DLR ´ T ˆ

Obdelava slušnih tonskih zapisov

1. Absolutna številčna razmerja

1.	553	21/20	22/20	22,8/23
	550	23/21	18/22	22,8/23
2.		0/2	0/—4	0/0
3.	Akut			
	PT	/—1	/—2	
	T			/0,2
	Cfl.			
	PT	/—2	/4	
	T			/0,2
4.	Akut			
	PT	x/y	1/0	
	T			0,8/3
	Cfl.			
	PT	x/y	—5/1	
	T			4,8/1

5. 550,3 je pridvignjeno, 553,1 konkavno pridvignjeno in 553,3 pridvignjeno.

2. *Preglednica parametrov*

Podane vrednosti so hkrati »parametrične«, ker zaradi enkratne danosti ni mogoče računati povprečkov.

Skladnost tonemične percepcije in akustičnih parametrov

Tudi slušno se jasno razlikuje le 1. takt, težiščni pa je nevtraliziran v korist akuta. Po sluhu je tudi 550,2 akut, 553,2 pa nejasen. Slušni tonski identifikator torej potrjuje tonemskega, ki je v tem primeru R.

Primerjava strojnih in ušesnih parametrov

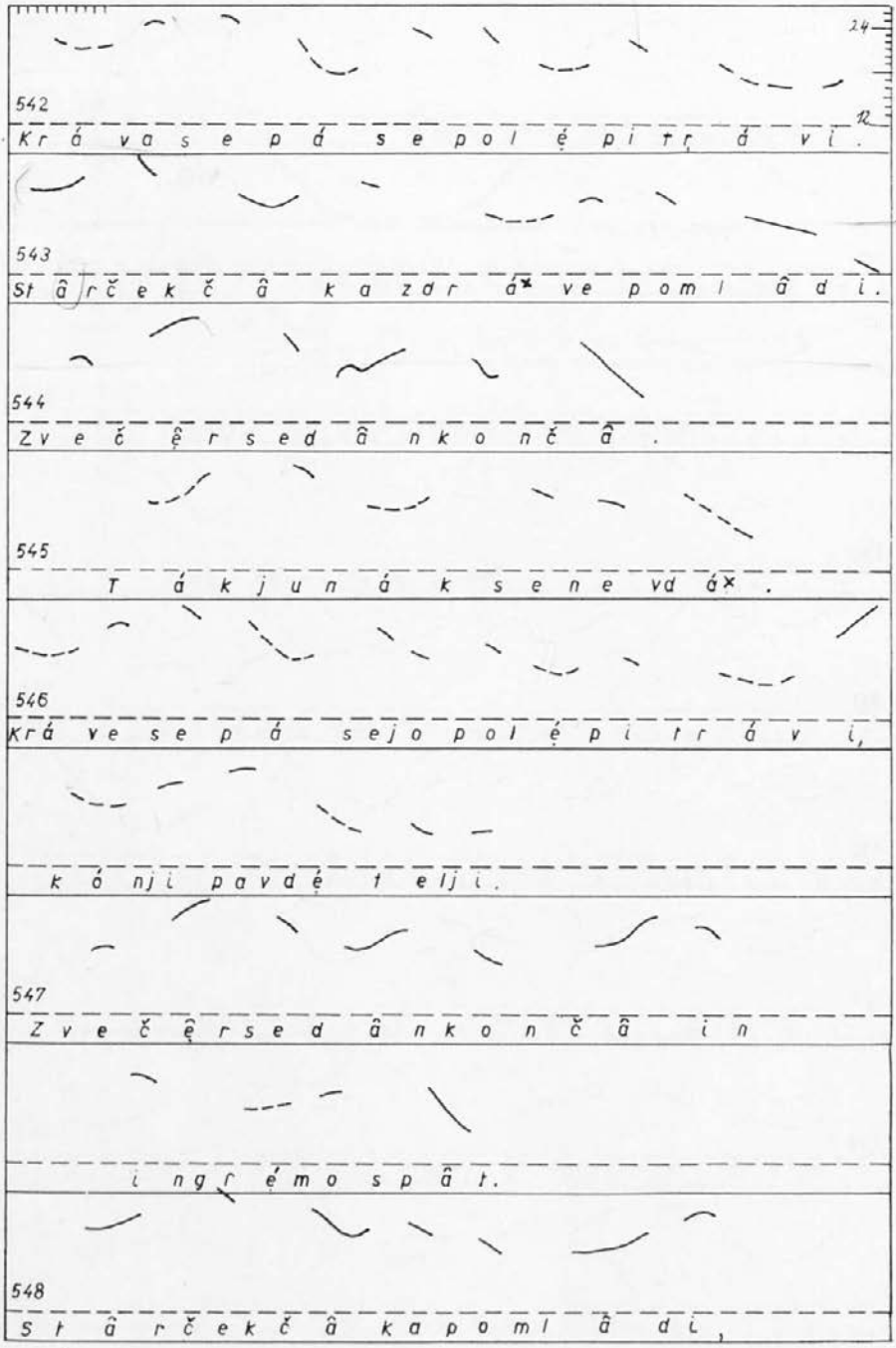
Tu je seveda mogoče primerjati le vrednosti para 553/550. Pri faktorju 1 je akutova arsa določena višje kot strojna, v težiščnem taktu je višji tudi cirkumfleks; faktor 2 v težiščnem taktu pa je slušno čisto nevtraliziran in tako tudi 3.

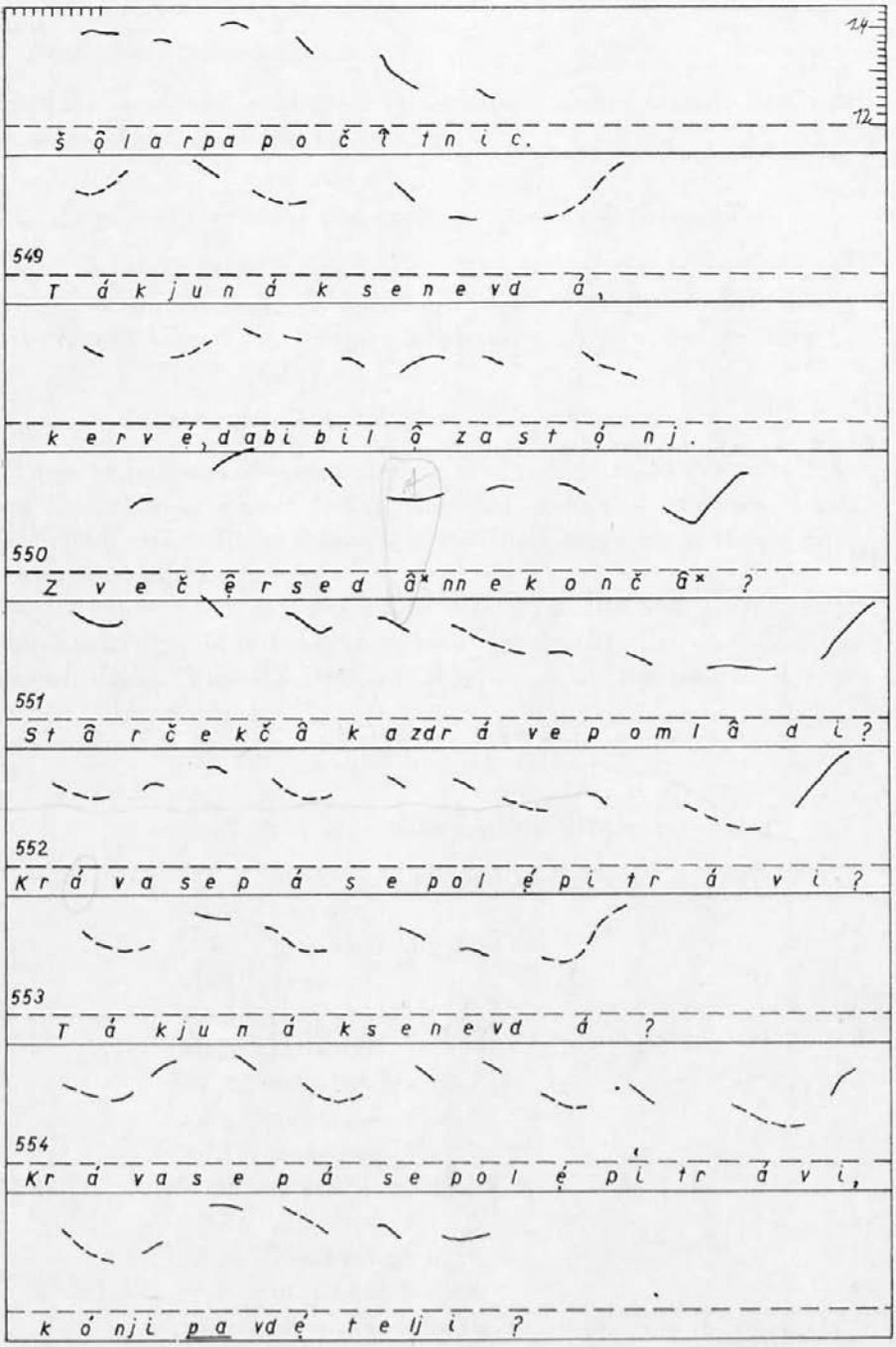
V težiščnem taktu je torej ušesni tonski identifikator potrdil mojo lastno ugotovitev, da je pri drsnem tonu mogoče slišati to ali ono višino v okviru drsaja. Kakšnih posebnih sklepov pa ne gre izvajati, ker je identifikacij premalo.

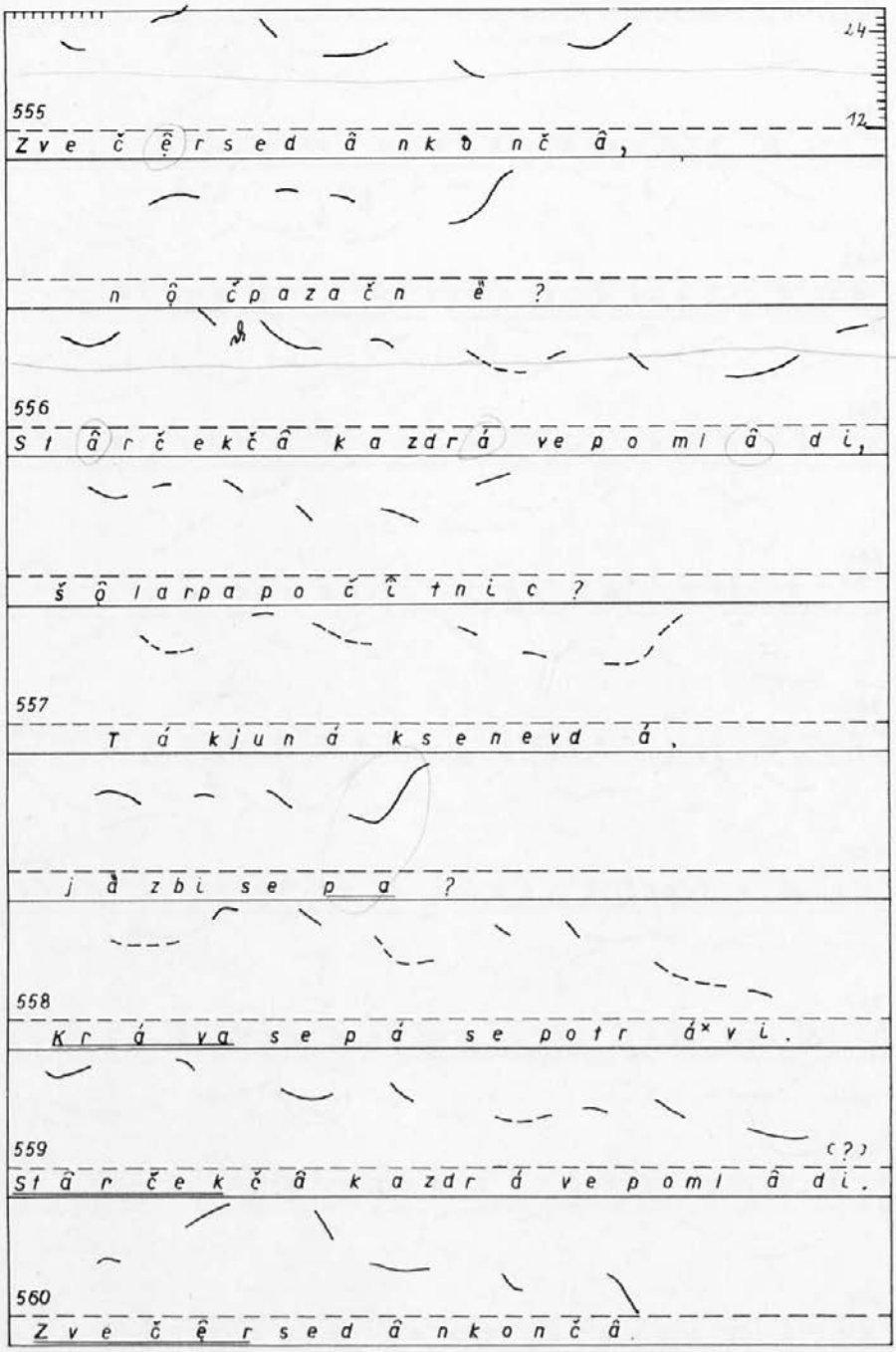
---

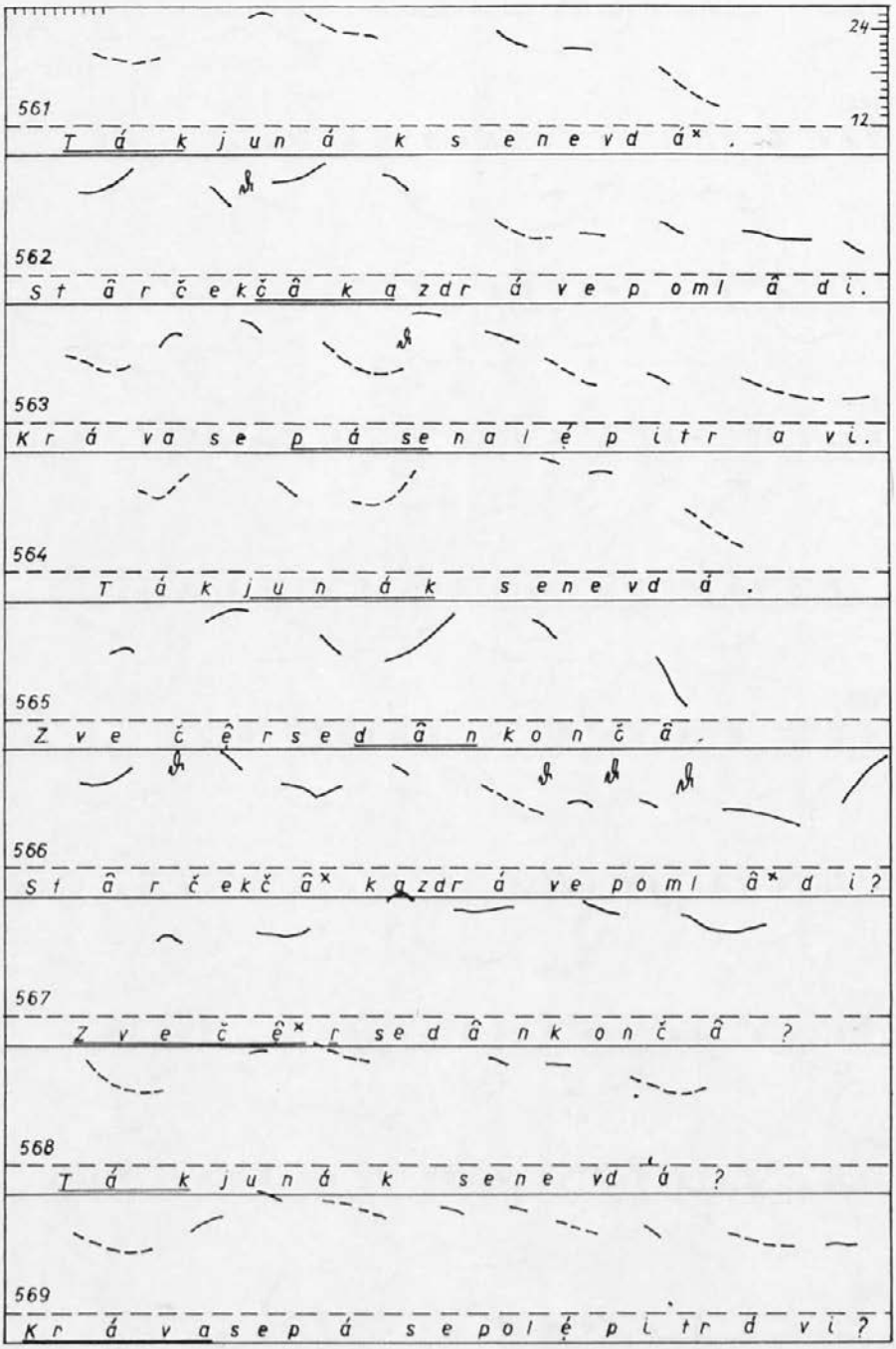
21. + v konkretnem primeru pomeni:

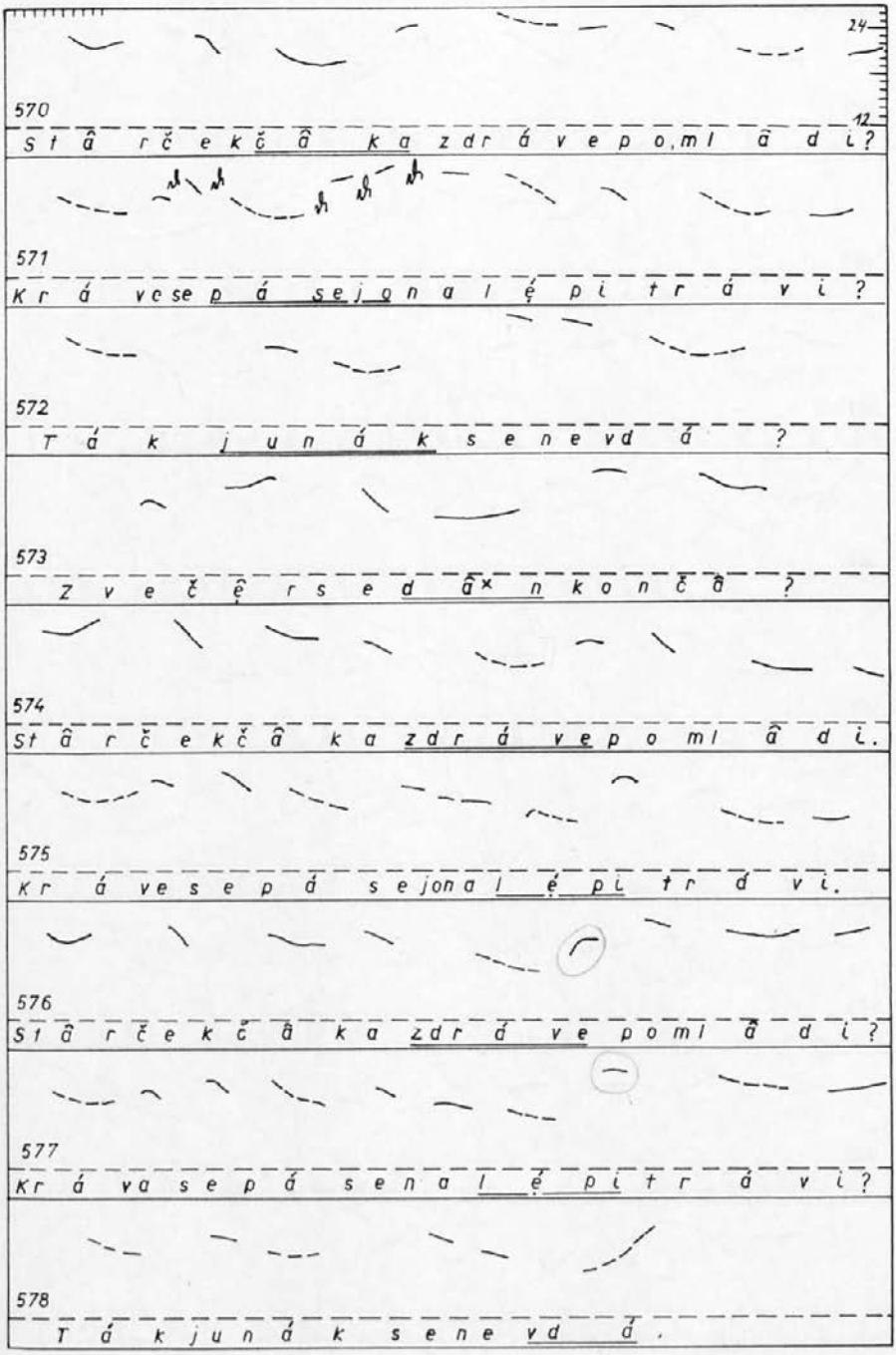
543,2: oblika med akutom in cfl.
543,3: pač akut.
550,2: prej akut kot cfl.
550,3: akut.
558,3: prej akut kot cfl.
561,3: to bo cfl.
566,2: verjetno le cfl.
566,4: morda akut.
567,1: je komaj cfl.
573,2: akut.
583,3: akut.
586,6: verjetno akut.
594b: prej akut kot cfl.
595b: prej akut kot cfl.

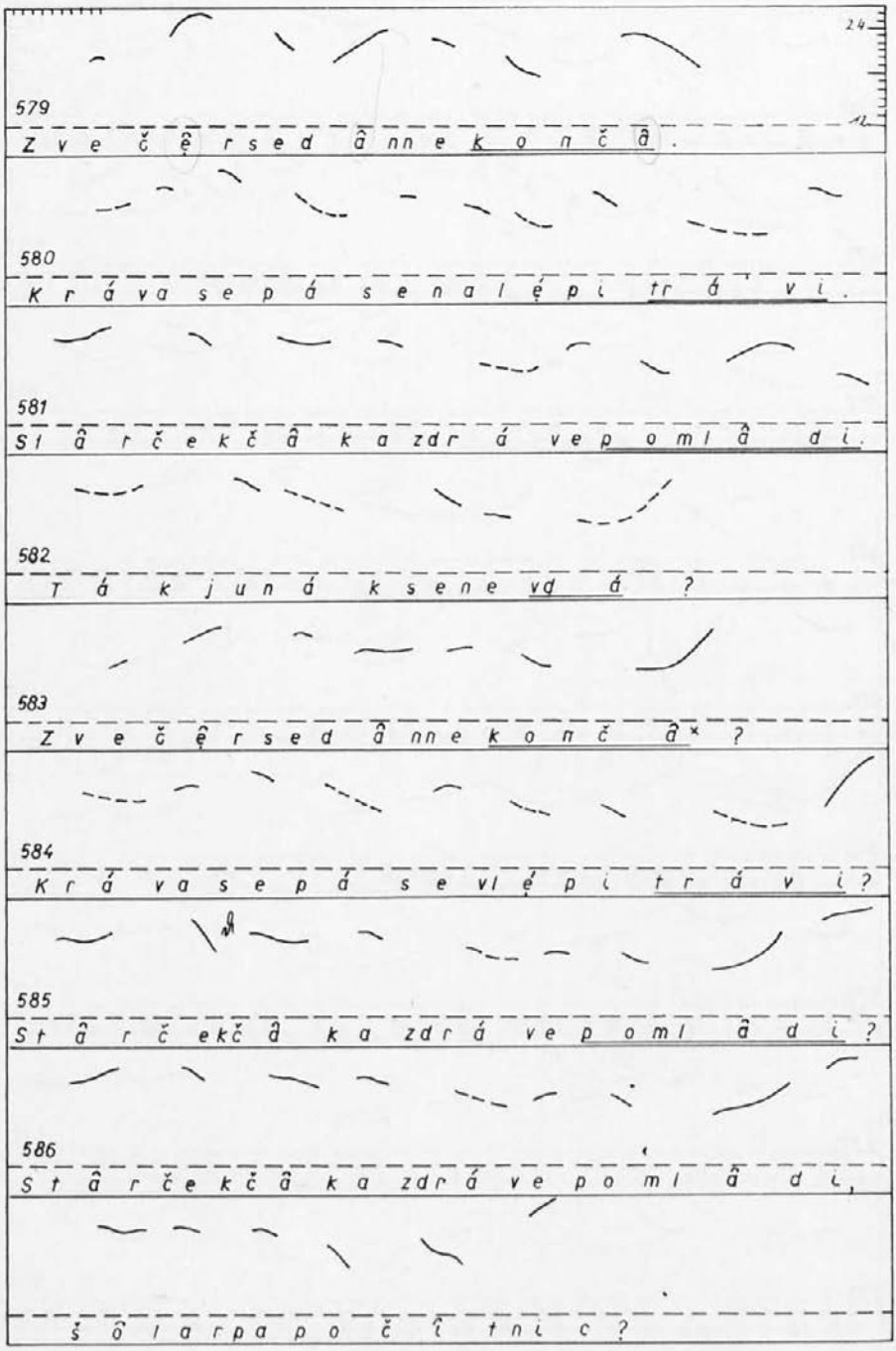

542
Krá va se pá se pol ę pi tr ą á vi .
543
St â rč e k č â ka zar á× ve pom l â d i .
544
Zv e č ę r sed â nk o nč â .
545
T á kj un á k s e ne vd á× .
546
Krá ve se p á sejo pol é pi tr á v i ,
kó nji pavdę t elji .
547
Z v e č ę r s e d â n k o n č â i n
i ng r é mo sp â t .
548
S t â r č e k č â ka p o m l â d i ,

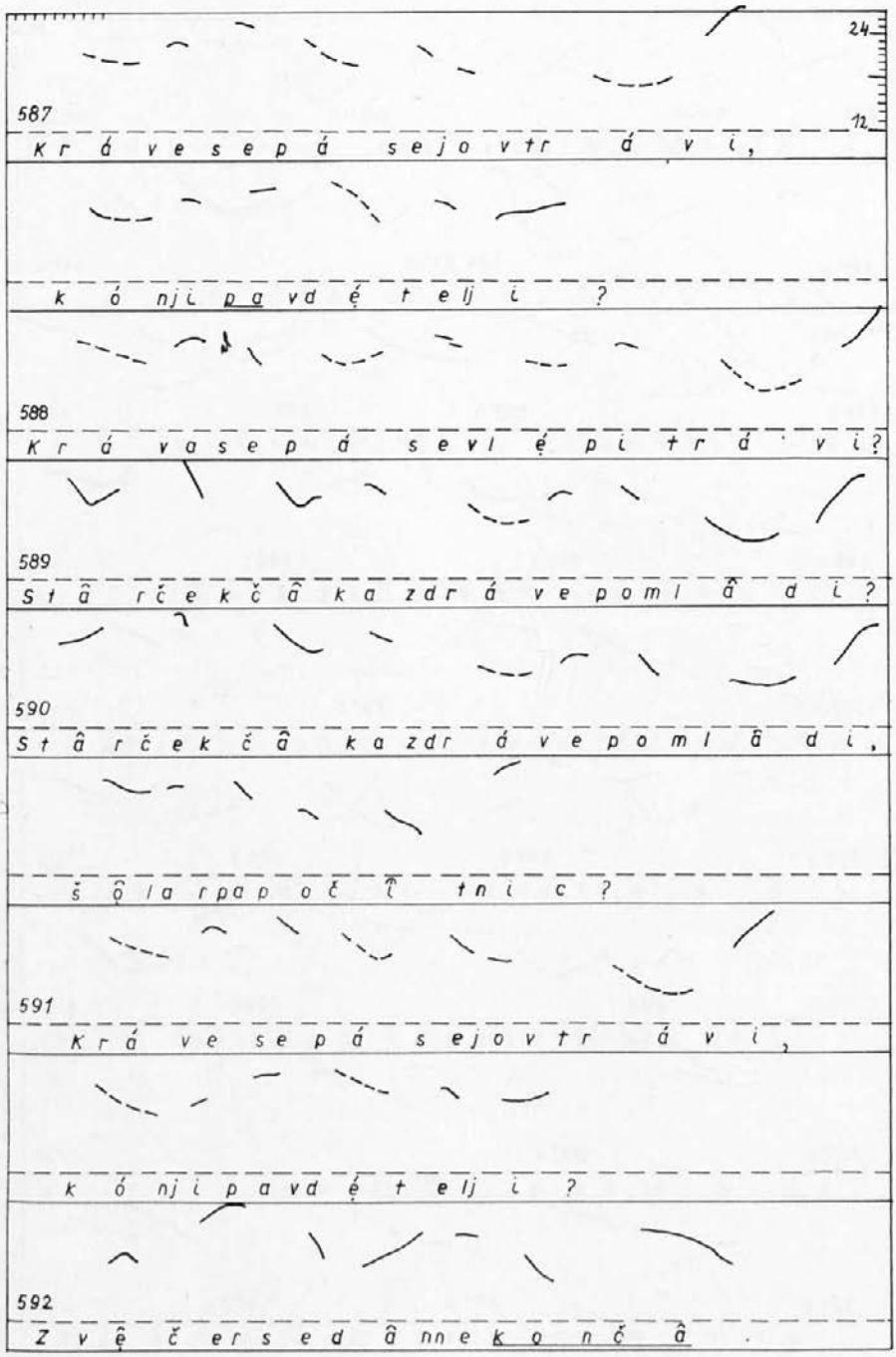

14
12
š ô l a r p a p o č ť t n i c.
549
T á k j u n á k s e n e v d á,
k e r v é, d a b i b i l ô z a s t ó n j.
550
Z v e č ę r s e d â* n n e k o n č â* ?
551
S t â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i ?
552
K r á v a s e p á s e p o l ę p i t r á v i ?
553
T á k j u n á k s e n e v d á ?
554
K r á v a s e p á s e p o l ę p i t r á v i,
k ó n j i p a v d ę t e l j i ?

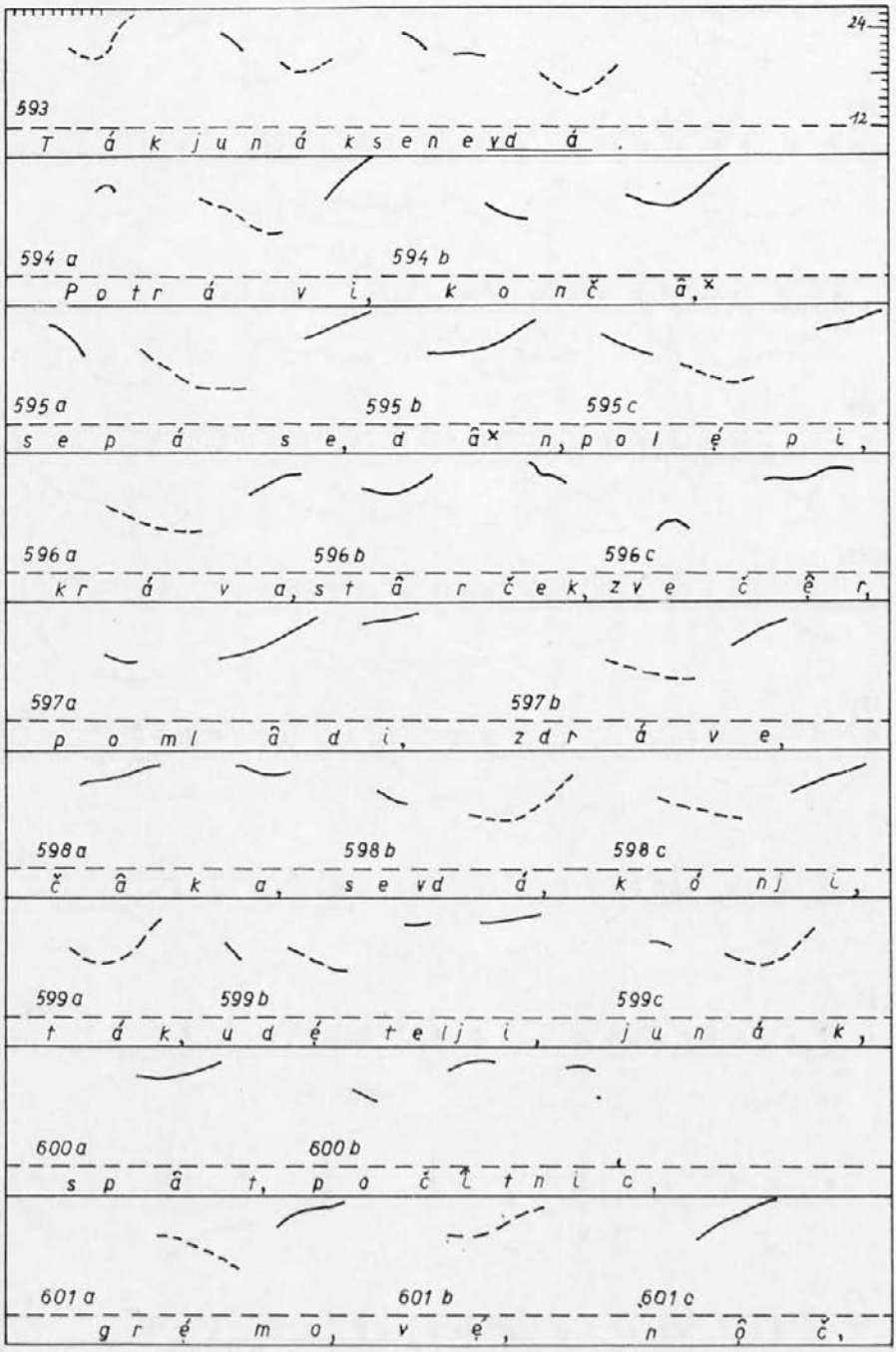

555
Zveč ẽrsedâ nkȯ nčâ,
nộ čpazačn ẽ ?
556
Stârčekčâ kazdrá ve pomlâdi,
šộ larpa poč̃ čtnic ?
557
Tákjunákseneväá.
jázbi se pa ?
558
Kráva sepá se potrá×vi.
559
(?)
Stârčekčâ kazdrá vepomlâdi.
560
Zveč ẽrsedâ nkončâ.

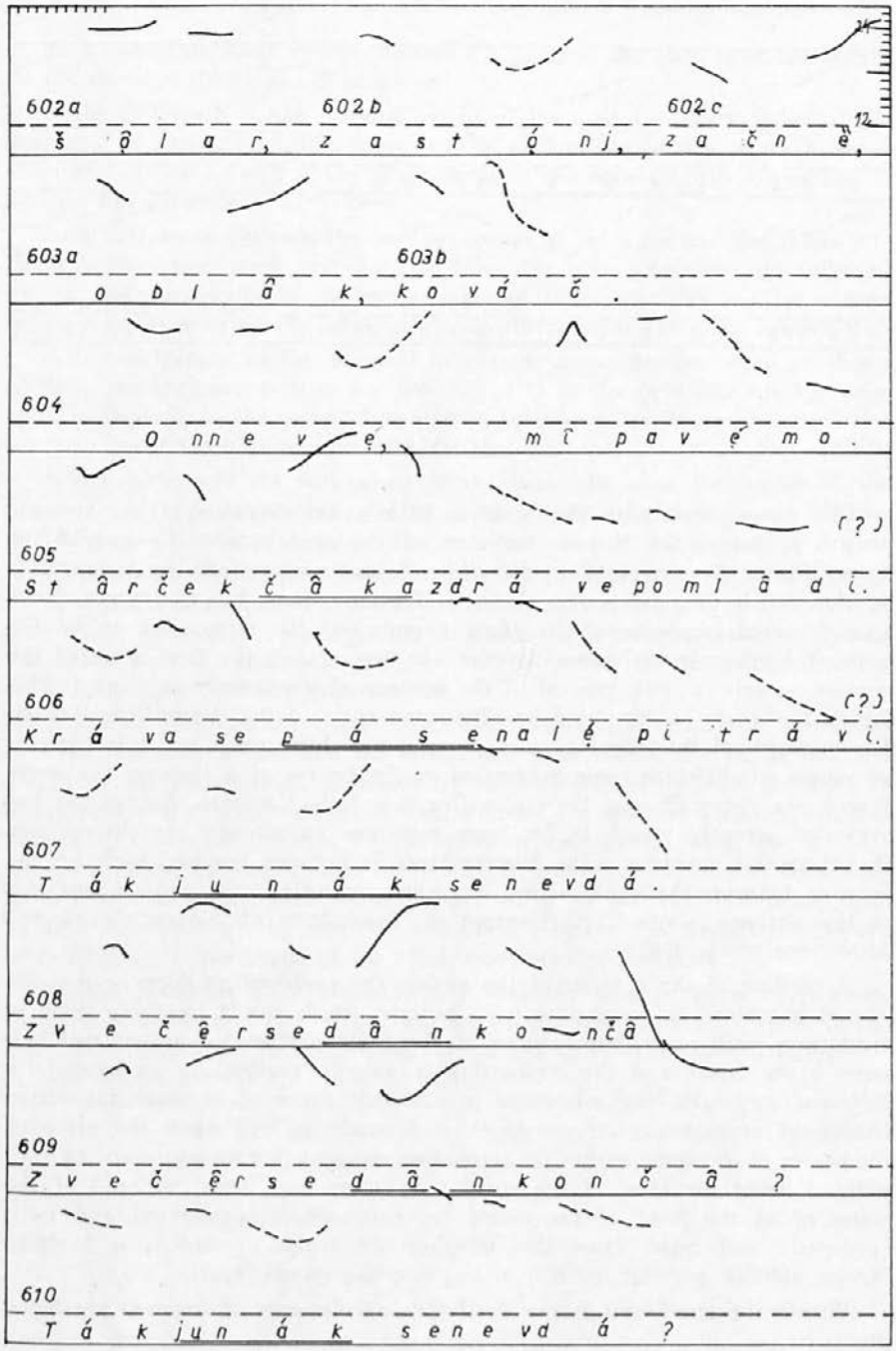

24
12
561
Tá kjunák senevdáˣ.
562
Stârčekčâk azdrá vepomlâdi.
563
Krávasepásenalępłtrávł.
564
Ták junák senevdá.
565
Zvečêrsedânkončâ.
566
Stârčekčâˣ kazdrá vepomlâˣdł?
567
Zveč êˣrsedânkončâ?
568
Tá kjunák senevdá?
569
Krávasepásepolępłtrdvł?

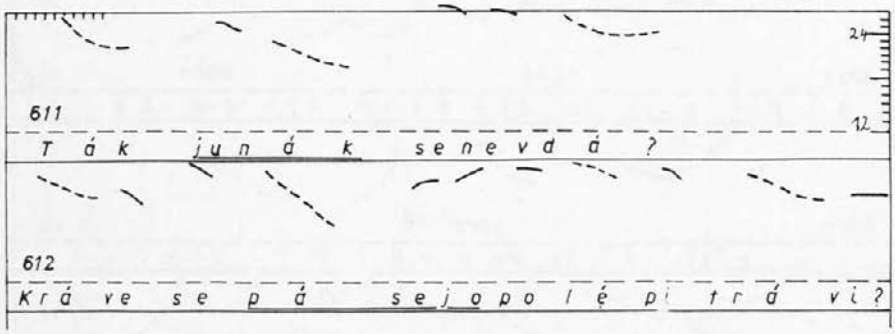

24
570
12
Stârčekčâ kazdrávepomlâdi?
571
Krávesepásejonalépitrávi?
572
Tákjunáksenevdá?
573
Zvečêrsedâxnkončâ?
574
Stârčekčâkazdrávepomlâdi.
575
Krávesepásejonalépitrávi.
576
Stârčekčâkazdrávepomlâdi?
577
Krávasepásenalépitrávi?
578
Tákjunáksenevdá.


579
Z v e č ę r s e d â n n e k o n č â .
580
K r á v a s e p á s e n a l ę p i t r á v i .
581
S l â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i .
582
T á k j u n á k s e n e v ą á ?
583
Z v e č ę r s e d â n n e k o n č â × ?
584
K r á v a s e p á s e v l ę p i t r á v i ?
585
S t â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i ?
586
S t â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i ,
š ô l a r p a p o č î t n i c ?


24
12
587
K r á v e s e p á s e j o v t r á v i ,
k ó n j i p a v d é t e l j i ?
588
K r á v a s e p á s e v l é p i t r á v i ?
589
S t â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i ?
590
S t â r č e k č â k a z d r á v e p o m l â d i ,
š ô l a r p a p o č ĩ t n i c ?
591
K r á v e s e p á s e j o v t r á v i ,
k ó n j i p a v d é t e l j i ?
592
Z v ê č e r s e d â n n e k o n č â .


24
12
593
T á k j u n á k s e n e vd á .
594 a
594 b
P o t r á v i, k o n č â, x
595 a
595 b
595 c
s e p á s e, d â x n, p o l ę p i,
596 a
596 b
596 c
k r á v a, s t â r č e k, z v e č ê r,
597a
597 b
p o m l â d i, z d r á v e,
598 a
598 b
598 c
č â k a, s e vd á, k ó n j i,
599 a
599 b
599c
t á k, u d ę t e lj i, j u n á k,
600 a
600 b
s p â t, p o č t n i c,
601 a
601 b
601 c
g r ę m o, v ę, n ô č,


602a
602b
602c
šôlar, zastój, začnę,
603a
603b
obláčk, kovač.
604
Onnevę, mčpavém o.
(?)
605
Stârček čâka zdrá vepomlâdč.
606
(?)
Krávase pásenalę pč trávč.
607
Tákjunák senevdá.
608
Zvečęrsedânkončâ
609
Zvečęrsedânkončâ?
610
Tákjunák senevdá?



SUMMARY

The paper deals with the problem of relevant elements in the acoustic picture (= image) of Slovene tonemes: of the acute accent /´/ and of the circumflex /ˆ/. The research workers have been unsuccessfully examining this problem in the linguistics and phonetics for more tham hundred years. Some take the contrast between the acute accent and the circumflex to be the contrast in the expressiveness between the second and the first mora of the stressed vowels (and in general of the bearers of tonemes). According to this theory the acute accent could be illustrated with ∞ the circumflex with ∞ The majority of the research workers until now have explained this contrast by means of different tonic movement of the bearer of a toneme: the acute accent is a rising toneme, the circumflex is a falling toneme. An opinion has prevailed recently which is for some positions an already established one, that there is a contrast in the Slovene tonemes between low and high, i.e. the contrast between the acute accent and the circumflex. (See more about this in the author's study "The Concept of Tonemicity of Slovene language", *Slavistična revija*, 1967.)

According to the opinion of the author the probleme of Slovene tonemes cannot be solved in connection with isolated words (as it has been done in most cases until now), but only within sentence phonetics. The contrast between acute stress and the circumflex is namely realized in an essentially different way with the references to different types of sentence intonation (statement or interrogative sentence), it depends as well upon the place of the bearer of a toneme within the intonation segment (the measure /accent unit/ without being the head of the stress, i.e. before and after the head of the stress or at the head of the stress, i.e. cadenced, anti-cadenced and half-cadenced), and apart from this whether the tonemic word is a baritone (*krávа, stârček, počitnic, dẹ́telji*) or oxytone one (*junák, spât*).

Within the mentioned frame the following elements of tonemes are being discussed:

1. the absolute tonic values; naitten e.g. 22/26 = the arsis is at the height 22, the thesis at the height 26 semitone.

2. the difference in the realized height of the arsis (i.e. the syllable of the bearer of a toneme) of the acute or the circumflex of the same kind of measure; written e.g. 0/2 = the acute stress at the height x, the circumflex is for two units higher;

3. the difference between the realized height of the arsis and the thesis (the thesis is the unaccented post tonic syllable (i); with oxytones, not followed by an unstressed syllable, the second part of the arsis); this can be written e.g. /--2 = the arsis on the height of x, the thesis is for two units lower);

4. the difference in the realized height of the successive arses or theses of the given segment; written e.g. 0/0 --2/—1 = in the first measure the arsis and the theis O, in the second the arsis is for two units lower, the thesis for one unit lower than its precedent;

5. the shape and the inclination of the tonic shape of the bearer of the toneme: the shape is concave ∪, flat —, serpentine ∼, or convex ∩, whereas its inclination is raising ⟋ ⟅ ⟋, horizontal ∪ — ∼ ∩ or falling ⟆ ⟍ ⟒ ⟍.

These data, which have been obtained by photographic notes of electro-acoustic realization of man's speech, are then confronted with identification of tonemes by hearing (3 identifiers are linguists the fourth one is an informant whose language is being examined), occasionally with the tonic identification by hearing (identifier is a musicologist).

A general result of the study: The main relevant element of the opposition between the acute accent and the circumflex is the difference in the realized height of the arsis, which is especially singnificant in the first measure of a segement and generally in the measures under the sentence stress. When this part fails, it can be replaced by the quotient arsis/thesis; when the latter is also neutralized the question of tonemicity is preserved (differently according to different measures, and especially according to sentence intonation) also by the inclination of the shape of the arsis, whereas the weakest distinctive force is given to the shape of the tonic movement of the arsis.

Special problems arise in connection with the neutralization of tonemes, that are in most cases caused by mistakes in the realization of speech, distributed in a condensed form in some typical places of sentence intonation.

The details are evident from the study.

Tine Logar

DIALEKTOLOŠKE ŠTUDIJE
XIV

GOVOR VASI KNEŽA PRI DJEKŠAH NA KOROŠKEM*

I

Vas *Kneža* (Grafenbach) leži na pobočju Svinške planine na Koroškem in je ena najvišjih, če ne najvišja slovenska vas v Avstriji. Dostop do nje je prek Djekš po nedavno zgrajeni, ne preveč lepi, vendarle pa prevozni cesti, ki sedaj tudi to oddaljeno hribovsko vas povezuje z Velikovcem. Kmetije so druga od druge precej oddaljene, tako da vsaka hiša živi svoje samotno življenje, ki je seveda tod trdo, saj po kmetih kot pri nas primanjkuje delavcev. Kot Djekše je tudi Kneža že močno germanizirana. To je nasledek stoletne surove raznarodovalne politike in tisočletnega življenja slovenskega prebivalstva v teh vsem mogočim materialnim in moralnim pritiskom najbolj izpostavljenih krajih. Zato slovenske narodne zavesti med ljudmi skoraj ni več. Vendarle pa med seboj še vedno govore v slovenskem narečju, čeprav o tem, da so Slovenci, večinoma ne marajo več slišati. Šola je seveda že dolgo popolnoma nemška; kako je v cerkvi, nisem poizvedoval. Vendarle se mi zdi, da se pridiga in moli tudi v slovenskem jeziku podobno kot na Djekšah, kjer je duhovnik edini človek v vasi, ki si še prizadeva — čeprav z majhnim uspehom — da bi zavest slovenstva med ljudmi še ohranil. Pokrajina je privlačna, zemlja razmeroma rodovitna in tudi kmetijska tehnika je prodrla že skoraj v vsako hišo.

* Dialektološko zapisovanje v Kneži je finančno omogočila komisija za znanstveno-raziskovalno delo filozofske fakultete.

Govor vasi Kneža spada med najsevernejše govore podjunskega narečja. Najbližji je govoru vasi Djekše, od katerega se le malo loči. V primeri z južnejšimi ravninskimi podjunskimi govori je ta v nekaterih pogledih *bolj arhičen*, zlasti glede refleksov za tako imenovane sekundarno poudarjene samoglasnike.

V besednem zakladu pa je seveda ves prepleten z izposojenkami iz nemščine, ki so pogosto spodrinile tudi osnovne slovenske izraze.

1. *Akcent, intonacija in kvantiteta*

Glede *akcentskega mesta* v besedah se ta govor sklada z drugimi podjunskimi govori, loči pa se deloma npr. od osrednjih slovenskih govorov. Na koncu naglašene besede, kot sta npr. *məglà* in *nebô*, so namreč spremenile akcentsko mesto, in se tod naglašajo na osnovi, novi akcent pa je kratek in padajoč. Na drugi strani pa je dolgi akcent z osnovnega besednega zloga pogosto, vendar pa ne dosledno zdrknil za en zlog proti koncu besede. Zato govore npr. *smo wedẹ̑li, smo saqôli* itd., na drugi strani pa *màhwa, dìža, stàzda, sqèdn in nèbə, pròsə, qòwə, sàřcə, zə̑və, lòpə* itd.

Kneški govor pozna *intonacijske opozicije* na dolgih poudarjenih vokalih. Zlasti pogosto se v istih besedah dolgi akut in cirkumfleks pojavljata v fleksiji samostalnikov in glagolov. Tako je npr. pri samostalnikih ženskega in srednjega spola pogosto v ednini dolgi akut, v množini pa dolgi cirkumfleks: *swíəča : swîəča; stíəna : stîəna; žlica : žlîca; žiwa : žîla; pá^{n}ta : pâ^{n}ta; xíša : xîša; střéaxa : střîəχ̣ia;* gen. sg. *quříta* : pl. *quřîta; léata : lîəta* itd.

Kratko poudarjeni vokali intonacijskih opozicij ne poznajo, intonacija je torej tu ena sama, njena konkretna realizacija pa je odvisna od konteksta. To velja tudi za *sekundarno poudarjene* vokale v tipih *ženà* in *nogà*, ki so večinoma kratki. Intonacija je tu praviloma padajoča, vendar sem v nekaterih odgovorih zapisal tudi kratko rastočo, verjetno zato, ker bistvo ni v intonaciji, ampak v kvantiteti takih sekundarno poudarjenih vokalov.

Kvantitetne opozicije so samo v *zadnjih* in *predzadnjih* akcentuiranih zlogih, kajti kratko akcentuirani vokali so praviloma mogoči samo v teh. Drugod so izjemni oziroma rezultat morfološke posplošitve. Dolgi akcentuirani vokali pa so možni v vseh besednih zlogih. Za primer

kratkih poudarjenih vokalov navajam nekaj primerov: *qŕòp, qŕùx, qùp, mlàst, pàs, tàš, umr̂ìt; qòwə, màhwa, òŕaɣ, pàqu, sàstŕa, utŕòcə, u̯ŕàma, wàxəq, wàhat sa* itd.

2. *Dolgi vokali*

Kneški govor ima *12* dolgih vokalnih fonemov. Nekateri od njih so bolj, drugi manj pogostni. Med zadnje spadata zlasti *oa* in *a*. Sistem je takle:

i	u
iə	uɔ
ẹ	ọ
e(a)	oa + ą ǫ
a	o

Vokala *i* in *u* se pojavljata v vseh besednih zlogih in sta lahko *rastoča* ali *padajoča*. Nemogoča sta samo v zadnjih odprtih zlogih večzložnih besed, če sta padajoča, kajti v takem primeru se je akcent premaknil kot kratek padajoč za en zlog proti začetku besede. Dolgi *i* je nadalje nemogoč tudi v poziciji pred istozložnim *u̯*, ker se je v takem primeru diftongiral v *iə : zlîu̯ > zlîəu̯, pîu̯ > pîəu̯, bîu̯ > bîəu̯*.

Gradivo: *bideŕ* »oven«, *blísqa, bŕîtwa, cínhəl, cwətí, črəpína, diu̯i̯ə, dŕužína, fíxle* »osla«, *həŕmí, hŕíst, hŕíwa, hníwa* »njiva«, *hŕív̄əŕ, huŕí* »gori«, *íšm̥* »iščem«, *ježína, qadíwə, qíqəl* »srajca«, *qíŕə* »kateri«, *qíŕfat, qoŕeníca* »korenina«, *qŕi, qŕupíwa, qubíwa, quxîni̯a, qulíqə* »koliko«; *lesíca, lîcə, lípa, mîšə sa, míza, mŕačníq* »netopir«, *mutîqa, nísqi, pelîn, písqəŕ, pestíŕ, píni̯a, plítu, pleníca, pîm* »pijem«, *ŕəčíca, ŕepíca, ríba, ŕísl̥nə* »ošpice«, *sadím* »sedim«, *seqíŕa, suším, sítə* »sito«, *slína, swíni̯a, swínsqi, šíwat, šwîla, šíwə* »šilo«, *štîri̯a* »stopnice«, *štíŕə, štîl, štifəlnə, tŕíi̯ə, tíšau̯* »tiščal«, *təŕpím, wîdm̥, wídu, wíxəŕca* »veverica«, *wínə, wîhŕad* »pomlad«, *zív̄elca* »zibelka«, *zíba, žíwa* »žila«, *žwíšhat; na dŕúi̯ax* »na drvih«, *dŕûi̯eha* »drugega«, *xŕûšqa, qlúč, qŕúxa, qŕúmpast, qúqelca* »kukavica«, *qúŕnca, qúŕv̄əs* »buča«, *múxa, plúča, pŕúqa,* »most«, *púqwast, sûšət, súqat, smərdûx* »dihur«, *štúmfə, tûŕqa* »koruza«, *tŕûhwa* »krsta«, *ûč* »luč«, *ûqni̯a* »luknja«, *úŕa, ûš*.

Zgodovinsko dolga *i* in *u* zastopata psl. *i, y* in *u* v slovenskih dolgih zlogih, seveda pa jih govore tudi v izposojenkah. Dolgi *i* se je razen

tega razvil po asimilaciji in redukciji iz skupine *íi̯e*, ki je po kneški fonetiki prešla v *íi̯ə* > *ii* > *í* npr. *pîm* < *pijem*, *zlîm* < *zlijem*.

Diftong *iə* se govori v vseh besednih zlogih. Je lahko rastoč in padajoč. Zastopa psl. stalno dolgi *ê* in padajoči *e*, seveda pa ga srečujemo tudi v tujkah.

Gradivo: *besîəda, bíəu̯, bŕîəχ, cîəhu, cíəpàt, čîəsm̥* »nisem«, *cŕîəšn̥ja, čŕiəwa, čŕîəulə, čŕîəz, dv̆íəχ* »dveh«, *dîədec* »ded«, sa *dîəwa, líəu̯ hŕíəχ, hlíətu* »dleto«, *hníəzdə, jíəš, qliəša* »klešče«, *qlîət, qolîənc* »členek«, *qostîəm, qostíəχ, qulîəna, liəs, líəšn̥q, liəta, pastíəx* »pesteh«, *pəđîələq, plîəu̯n̥ca, rečíəχ, ríəsn̥* »res«, *síəčm̥, sîəqu* »kosil«, *sîəqam, swíəča, swíəčn̥ca, smîeχ, sŕíəža, stŕîəχja* »strehe«, *sŕíədm̥* »srečam«, *wíəm, železiəzi* »železo«, *žlîəf* »žleb«; *bečîəwa, črewîəs, qulîəsa, papîəu̯, pîəč, snežîən, šîəst, učîəs* »oko«.

Tudi diftong *uə* govore v vseh zlogih razen v zadnjem odprtem, če je beseda večzložna. Tu je *uə* nemogoč zato, ker se je v takih primerih akcent pomaknil za en zlog proti začetku besede, kajti *uə* je praviloma padajoč (*lòpə*). Historično zastopa psl. padajoči *o*, nahajamo pa ga tudi v izposojenkah, zlasti iz nemščine.

Gradivo: *bûəχ, dûəmə, hûəd, hospûəd, hnûəi̯, u hŕuəv̆ə, qûəst, wə qûəstə, nûəč, nûəs, pod nûəsm̥, nûəhat, nûəhatə, mûəč, mûəŕi* »morje«, *pûət* »plot«, *ŕûəx, ŕûəmər, stûəx* »stog«, *sŕûəta, sûəu̯, stûə sinûəi̯ə* »sinovi«, *sinûəwəu̯, sinûəi̯am* »sinovom«, *šemûən* »črnlj«, *tûər* »tvor«, *wûəs, na wûəzə, wûəsəq, udûəwa; nev̆ûəzəc,* »sveder«, *šûəwa.*

Vokal *ẹ* nahajamo v vseh besednih zlogih. Njegova intonacija je praviloma rastoča. Historično predstavlja del starih akutiranih *ê* in novoakutiranih *e*, ki so navadno zastopani s širokimi refleksi (*ea/e*), v nekaterih, ne vedno povsem jasnih pozicijah pa z ozkim *ẹ*. Očitno gre pri tem za vpliv nekaterih sosednjih (dentalnih in palatalnih) konzonantov, zlasti pa sledečega zloga s prednjim visokim vokalom. Normalen refleks je torej *širok*, v nenevtralni (za ta govor) poziciji pa je ozki *ẹ*. Seveda *ẹ slišimo* tudi v izposojenkah.

Gradivo: ptc. pl. m. *jẹ́dlə, mlẹ́lə, tərpẹ́lə, widệlə, wədệlə; dẹ́qwa, nədẹ́la, səsẹ́da; čwẹ́špl̥, jačmẹ́na, mẹ́ləm, sẹ́dm̥, tŕẹ́tqi* »tretji«, *zẹ́l* »zelje«, *cẹ́maštər, qẹ́sl̥, lẹ́bər, mẹ́žnar, pẹ́tl̥, pŕẹ́dəha.*

Vokal *o̜* prav tako govore v vseh besednih zlogih. Njegova intonacija je rastoča. Zastopa nekdanji novoakutirani *o* v nenevtralni poziciji, govore pa ga tudi v tujkah. V nevtralni poziciji je refleks za novoakutirani *o* širok (*oa*).

Gradivo: *haspó̜i̯nca, ó̜sm̥, wó̜i̯nca, wó̜la; xó̜dm, nó̜sm, ó̜čm, pŕó̜sm, tó̜čm, wó̜zm̥; hó̜tei̯, šqó̜fa.*

Diftong *éa* ali njegova pogosta varianta *e* je možen v vseh zlogih, vendar ga največkrat srečujemo v nezadnjih. Intonacija je normalno rastoča, redkeje padajoča. Historično zastopa akutirani *ê* in novoakutirani *e* v nezadnjih besednih zlogih v nevtralni poziciji, redkeje kak drug glas. Poleg *e*, ki se pojavlja kot varianta *éa*, govore tudi *e*, ki variante *ea* ne pozna. Normalno zastopa tedaj psl. nosnik *ę*: pêt, dawêt, *dasêt, pêtnai̯st, dawêtŕed.*

Gradivo: *bŕéaza, céasta, čwéqa* »človeka«, *dŕéata, xŕéna, quléanə, léatə, méaŕa, nəwéasta, péna, puléanə, pléwa, séama, smŕéqa, uŕéχa,* pl. *uŕéxi, uŕéxi̯a* < *orehe, wéatəŕ; ptc. sg. f. mléwa, təŕpéwa, žiwéwa;* pl. f. *təŕpéla, mléla, widéala*, imp. *déwai̯, déwamə, déwata; péaqa*, pl. *ŕéabŕa;* prez. *qlépləm, méačm̥, čeasm* ptc. *néasu, péaqu; léadeŕ; lêad, mêad.*

Diftong *óa* je redek. Največkrat je rastoč, v izposojenkah tudi padajoč. Zastopa psl. novoakutirani *o* sredi besede v nevtralni poziciji.

Gradivo: *qóaža, šqóada, smóali* »brinje«, pl. *wóaqna; qŕóata, cóata, hóatəca, ŕôaža.*

Vokal *a* ni zelo pogost. Govore ga v vseh besednih zlogih. Je lahko rastoč ali padajoč. Zastopa nekdanja *ъ*, *ь* v slovenskih dolgih zlogih, dalje včasih stari prednaglasni *e* pod sekundarnim akcentom, zlasti v prezentu nekaterih glagolov (*pā̆čm, nâsm* . . .), tu in tam podaljšani kratki *a* (*ȁt* > *ât*), v nekaterih primerih pa tudi stari etimološki dolgi *a*, ki se je sicer praviloma zaokrožil v *o*, v poziciji pred nosnim konzonantom pa celo prešel v *o̜*. Stari dolgi *a* se je ohranil zlasti v poziciji pred *u̯* in *i̯*, pa tudi v nekaterih drugih primerih, posebno v izposojenkah.

Gradivo:

ə > *a: čāst, dān, mā̆χ, páχnəm, pási̯a, u̯sáχnə, u̯záməm, žánin* »z njem«;

e > *â-: bâřəm* »berem«, *nâsm̥* »nesem«, *pâčm̥* »pečem«, *pâřm* »perem«, *žânəm* »ženem«;

àt > *ât: prâχ* »prag«, *hʍâš* »glaž«;

aʍ / *au̯: i̯áʍař, třáʍa; přâu̯na, řâu̯fənk, tâu̯žent, třâu̯nəq;*

ai̯: bái̯ɔ̄əqa, dái̯č »daleč«, *nái̯dət, nái̯šu, zašlâifat, šlâifa;*

bádəlnə, fándl̥, náhl̥, pámәl, řámař, šářtl̥,žʍářcl̥ itd.

Vokal *o*, ki je fonetično zelo širok glas, je v kneškem govoru zelo pogost in ga nahajamo v vseh besednih zlogih. Je lahko rastoč in padajoč. Historično predstavlja etimološki *a* v dolgih zlogih razen v pozicijah in primerih, o katerih sem govoril zgoraj. Nahajamo ga tudi v mnogih sposojenkah, zlasti mlajših. V poziciji pred njim je, kakor sem že rekel, prešel v nazalni *o̰*.

Gradivo: *bŕóda, celó̰ɥ* »žrebec«, *dɔ̄ônai̯st* »dvanajst«, *bŕótař, bŕózda, hmôi̯na, χódařca, hŕóɔ̄ən, hŕód, χʍôpəc, qóča, qópla, qôpəs, qóšl, qʍôs* »klas«, *qŕól, quʍóč, qumóŕ, môčqa, ta mʍódə, ódhəca* »jagoda«, *óɔ̄əqa* »jabolko«, *ópni* »apno«, *ôte, puqʍóč* »koš«, *pózdəχa, pô̰i̯aq, pôi̯enčna, pŕii̯ôtu, pŕô̰χ pôs, pôpŕat* »praprot«, *ŕózbara, pôŕa* »mrtvaški oder«, *sqóʍa, sŕóqa, stóŕa, ŕóstət* »rasti«, *ŕóstəm, qŕôdm* »kradem«, *hŕóɔ̄ət, puzóbm, žôhat* »žagati«.

Vokal ą*govore v vseh zlogih. Njegova intonacija je rastoča ali padajoča. Historično predstavlja *ę* v slovenskih dolgih zlogih. Novi slovenski dialektični *ą* iz vokala pred nazalnim konzonantom ni izkazan razen morda v primeru *štã*^{n} »ta«, če ga moremo razlagati iz *še-tъ—nъ* > *štän* > *štą*.

Gradivo: *dá*^{n}*bu* »deblo«, *dá*^{n}*tela, hŕá*^{n}*dl̥* »gredelj«, *hŕâ*^{n}*m* »grem«, *qlá*^{n}*čat* »klečati«, *qlâ*^{n}*t* »kleti«, *qná*^{n}*ža* »Kneža«, *qnã*^{n}*šqi, já*^{n}*za, hlâ*^{n}*dam, pâ*^{n}*st, pá*^{n}*tař, na pá*^{n}*tŕə, pŕá*^{n}*dəm, pŕâ*^{n}*st, puklá*^{n}*qn̥t, napâ*^{n}*t* »napeti«, *sá*^{n}*de* »sedi«, *srâ*^{n}*čat, řá*^{n}*p, sʍâ*^{n}*t, tá*^{n}*šqa, uzâ*^{n}*t, u̯zâ*^{n}*u̯, u̯zá*^{n}*ʍa, u̯zâ*^{n}*lə, žâ*^{n}*u̯, žá*^{n}*ʍa, žá*^{n}*lə, ʍâ*^{n}*č* »večji«, *žâ*^{n}*tu, začâ*^{n}*u̯, začâ*^{n}*ʍa, začâ*^{n}*lə, žŕaɔ̄á*^{n}*tə, taʍá*^{n}*tə.*

V nekaterih primerih je ą iz nom. prešel še v druge sklone: *u̯ŕamâ*^{n}*nə, samâ*^{n}*nə, imâ*^{n}*nə.*

Vokal *ǫ** je fonetično ozek, močno nazalen glas in ga govore v vseh besednih zlogih. Je rastoč ali padajoč. Historično zastopa psl. *ǫ* in psl. dolgi *a* v poziciji pred nosnim konzonantom (*n/m*).

Gradivo: *bôⁿm, bóⁿdə, dóⁿb̥i* »želod«, *dóⁿb̥o̯uc* »hrast«, *dóⁿha* »doga«, *hawôⁿf* »golob«, *hôⁿs, hôⁿb̥əc, hóⁿš* »gož«, *qóⁿt, qwôⁿp* »klop«, *sôⁿq* »grča«, *móⁿdər. móⁿqa, môⁿš, nocóⁿ, pôⁿp* »popek«, *póⁿt, r̥ôⁿf* »rob«, *sôⁿq* »grča«, *sər̥bôⁿti* »srobot«, *sr̥ôⁿtqa, tóⁿča, utr̥ôⁿb̥ə, wóⁿsenca, wôⁿhlə, wôⁿhu. wóⁿsa* »brki«, *strôⁿžn̥ca, wôⁿžə* »ožji«, *stóⁿpət, zastóⁿpət, ubr̥ôⁿč, uqr̥óⁿhu. wóⁿzəq, zôⁿf, na zôⁿb̥ə, žəwǫ̯ⁿdəc;* instr. sg. *pot čalóⁿ, s qostį̯óⁿ, z ihlóⁿ, za wasióⁿ, zə qosóⁿ, zə qr̥awóⁿ, s tr̥awóⁿ, s sastr̥óⁿ, z nočį̯óⁿ, z məhlóⁿ; udqóⁿdə;*

ām / ān > *ǫm /ǫn: br̥óⁿna* »brana«, *χóⁿmər* »kladivo«, *jóⁿma* »jama«, *qóⁿm* »kam«, *dóⁿm* »dam«, *póⁿmet, r̥óⁿma, swóⁿma, pudqóⁿna* »podgana«, *žhóⁿnəqi* »žganci«, *znôⁿm* »znam«, *smatóⁿna* »smetana«; instr. pl. *z r̥əqóⁿmə* »z rokami«, *z ihlóⁿmə, z dr̥uį̯óⁿmə* »z drvmi«, *z qonį̯óⁿmə.*

Dolgi *a*, ki je nastal iz psl. polglasnikov *ъ, ь*, v poziciji pred *m/n* ne prehaja v nazal. To dokazuje, da je bil proces *a* > *ǫ* v poziciji pred nazalnim konzonantom starejši kot razširitev *ä* < *ъ, ь* v *a*: uzámam, dân. Prav tako ni prešel v *ǫ* tisti *a*, ki je nastal iz *e* pod sekundarnim akcentom: *žânəm* »ženem«.

V nekaterih primerih govore nosni *ǫ*, kjer bi pričakovali oralni vokal. Gre za primere s prvotnim dolgim vokalnim *l*: *wôⁿq* »volk«, *pôⁿš* »polž«, *môⁿzm̥* »molzem«, *dóⁿja* »dolge«, *dóⁿha* »dolga«.

3. *Kratki akcentuirani vokali*

Kneški govor ima tele kratke akcentuirane vokale:

i		u
ę		ǫ
	ə	
a		o

Govore jih v *zadnjih* in *predzadnjih* besednih zlogih (izjemoma tudi v drugih!), vendar s to omejitvijo, da sta ozka *ę* in *ǫ* praviloma možna

* Zaradi pomanjkanja znakov *ą* in *ǫ* bom v nadaljnjem zanju pisal *aⁿ* in *oⁿ*.

samo v predzadnjih zlogih. V zadnjih zlogih govore torej 5, v predzadnjih pa 7 kratkih akcentuiranih vokalov. Intonacijskih opozicij, kot že rečeno, na kratkih akcentuiranih vokalih ni.

Ta vokalni sistem so izoblikovala naslednja dejstva oziroma procesi:

1. V zadnjem ali edinem besednem zlogu so se pod kratkimi akcenti ohranili nespremenjeni: *i, u, a, o* in *ə*. Fonetična realizacija kratkega akcentuiranega *o* v taki poziciji je praviloma široka. Izjemoma je *ə* prešel tudi v *ì* (*dìš*).

Gradivo:

-ìt: dìm, nìč, nìt, mìš, sìt; inf. *pìt, umìt;* ptc. pl. *šlì;*

-ùt: jùχ, qùp, qřùχ, squ̯p, štù »tu«, *obùt;*

-àt: střàu̯ »zdrav«, *swàt, wàs, nàs, jàs, šwà;* inf. *břàt, přàt, bàt sa, qřàst, dàt, hnàt;*

-òt: hřòf »grof«, *qnòf, qřòf, nòš, pòst, šqòf, qòřp, qòi̯n, wòu̯, mòšt, šřòq, pòd, stòu̯, snòp;*

-ət: pəs, nəs »danes«, *təš; dìš.*

2. *é* in *ę*, verjetno pa tudi *e*, sta v zadnjem ali edinem zlogu pod kratkim akcentom prešla v *a* in se tako zlila z etimološkim *a*. V nekaterih fonetično izjemnih primerih pa je *ê* prešel v *i*. Zato v zadnjih besednih zlogih praviloma ni kratkih poudarjenih *e*-jev.

Gradivo: *mlàt* »mleti«, *mlàu̯, wàt* »veti«, *plàt* »pleti«, *jàst* »jesti«, *u̯řàt* »vreti«, *pàt* »peti«, *pàu̯, mlàst* »mlesti«, *χřàn; sìč* »seči«, *umřìt, zdřìt;* ptc. pl. f. *šlà.*

Zaradi tako imenovanega sekundarnega premika kratkega akcenta s končnega odprtega in pogosto tudi zaprtega zloga na predakcentske vokale, zlasti na *e* in *o*, je nastala vrsta novih kratkih akcentuiranih vokalov v nezadnjih besednih zlogih. Refleksi takih sekundarno poudarjenih vokalov so deloma tudi dolgi. Tako slišimo za sekundarno poudarjeni *e* bodisi *à* bodisi ozki *è* bodisi *á/ā*. Za sekundarno poudarjeni *o* pa govore vedno kratki *ò*. Intonacija teh kratkih vokalov je praviloma padajoča, dolgi *a* pa je v prezentu glagolov padajoč, v nekaterih drugih primerih pa sem slišal tudi rastoče poudarjeni dolgi *a*. Ozki e se je razvil pred zlogom s sprednjim vokalom ali palat. konzonantom.

Gradivo:

e^{i} > *à: čàrvə* »čelo«, *jàčman, màtrva, pàŕa, ŕəšàtə, sàstŕa, tàrva, u̯ŕàma, žŕàv̄a, stàhnə, žàna;* ptc. *ŕàqrva, spàqrva;* inf. *čàsat sa, qlàpat;* ptc. *qlàpau̯; zalànə;*

e^{i} > *è: zèmrva,* gen. *zèmla;* ptc. pl. m. *nèslə, pèglə;* imp. *nèsə, žènə.*

o^{i} > *ò: qòza, qòni* (pl.), *qòsa, òsa, ŕòsa, òhn̥, nòha, òqnə, òtŕaq, òŕax̯, šŕòqa, rvisòqa, hrvabòqa, dòŕa; òtu, òtrva, qrvòv̄əq* »klobuk«, *òpəŕt* »odpreti«, ptc. *hòŕau̯, zrvòmu, qòpau̯, nòsu;*

o^{i} > *ò: utŕòcə, qòtu, qnòfə, qŕòpət, poqòpat, zbònt, pòtprvat, pòtqou, òtlə* »hoteli«, *nòslə.* (V vseh besedah je *ò* ozek.)

4. Govor pozna tudi tako imenovani terciarni premik dolgega cirkumfleksa s končnega odprtega (in deloma tudi zaprtega) zloga za en zlog nazaj. Sedaj poudarjeni vokali so vedno kratki, pri čemer sta *e* in *o* fonetično ozka. Refleks psl. *ǫ* je pod takim akcentom sovpadel z refleksom polglasnika (*ə*), refleks za *ę* pa navadno z *a* (*à*). Intonacija vseh takih terciarno akcentuiranih samoglasnikov je padajoča.

Gradivo: *i̯ìhə* »igo«, *qòrvə* »kolo«, *nèv̄ə, jèsen, rvèčer, pròsə* »proso«, *ùšə* »uši«, *rvòza* »voza«, *nòčə* »noči«, *sìnə* »sina«, *zəv̄a* »zoba«, *ràqi̯a* »roke«, *səqi* »grče«, *sə̀ŕcə, sànə* »sani«, *lòpə* »lepo«, *tə̀šqə* »težko«, *sùrχə* »suho«; *màsə* »meso«, *mə̀χqa.*

5. Pri premiku kratkega akcenta na predakcentski polglasnik je prav tako nastala vrsta poudarjenih polglasnikov v nezadnjem zlogu.

Gradivo: *màhrva, pàqu, u pàqlə, stàv̄əŕ, stə̀zda tàmnə, crvàtau̯, u̯zàmə, rvəhat sa, rvəχəq.*

4. *Predakcentski vokali*

V predakcentskih zlogih govore v Kneži tele kratke vokale:

i u

ə

e –

a

Predakcentski *i* predstavlja večji del starih *i* in *y*, kajti samo v nekaterih redkih in ne povsem jasnih primerih je *i* prešel v *ə*, sicer pa se je ohranil.

Gradivo: *bŕišãu̯qa, ihlí, isqôʊa, imâ^{n}nə* »imena«, *pŕiu̯ôtu, sinûəu̯ə* »sinovi«, *ʊidẹ̑lə, ʊisòqa, žiʊím; dəší, lesíca, təší, ʊəlíca* »vilice«.

Predakcentski *u* pa razen starega *u*, ki je večinoma ohranjen, predstavlja tudi etimološki *o*, ki je navadno prešel v *u*, če ni po disimilaciji zastopan z *a*.

Gradivo: *buqẹ̑la, dŕužína, duŕí, quχínu̯a, pluʊô^{n}m, sušímə, umŕìt, ušíəχ; quŕítə, quʊóč, na qulîəsə, ubʊôčnə, uŕéχa, upsàqat, utŕòcə, učèsə, ubàŕu̯a* »obrvi«, *utŕô^{n}ʊ̃ə, puléanə, puqlá^{n}qn̥t.*

Predakcentski *ə* se je v kneškem govoru številčno okrepil, kajti poleg starega *ə* < *ъ*, *ь* je tudi vsak nosni *ọ* v taki poziciji prešel v polglasnik. V posameznih primerih pa so v *ə* prešli tudi *i*, *u* in *e*.

Gradivo: *bəčîəʊa, bəčéu̯nu̯aq, cʊətí, z məhló^{n}, ʊəhôʊa* »lagala«, *ŕəzô* »rezgeta«; *pədîələq, ŕəčníq, ŕəčíca, z ŕəqó^{n}mə, səʊ̃óata, zəbíəχ; lədí* »ljudi«, *nəʊéasta, rəšàtə, ʊəčîəŕu̯a, ʊəsîəʊa.*

Predakcentski *e* se je v kneškem govoru številčno skrčil, kajti del psl. e-jevskih vokalov je prešel v druge vokale, zlasti v *a*. V *a* je prešel predvsem *vsak* nekdanji nosni *ę* ter del *e* in *ê*. Razvoj predakcentskih *e* in *ê* je bil v glavnem odvisen od narave poudarjenega vokala: če je bil ta visok (*i, iə, uə*), sta *e* in *ê* zastopana z *e*, če pa je bil nizek (*ea, a, ą; ọ* < *a* pred *n* in *m*), sta *e* in *ê* zastopana z *a*, ki je tako pomnožil število starih prednaglasnih *a*.

Gradivo:

ę́ > *á*: *jazíqa, jačmẹ́na, s pastjó^{n}, pastíəχ, pradíʊə, sadím, žŕabá^{n}tə;*

é > *á*: *daʊêt, dasêt qlapô^{n}mə, paŕá^{n}tə, smató^{n}na, taʊá^{n}tə, zalànə;*

ế > *á*: *daʊôlə* »delali«, *saqôl* »sekali«, *samâ^{n}n, žŕaʊ̃á^{n}tə;*

é > *e-*: *besîəda, čeʊ̃ûu̯, letí, neʊ̃íəsa, nedẹ́la, neʊ̃ûəzəc, pelín, petelína, sestŕíčqa, šenica, želîəzi* »železo«, *ženín, zełèni.*

ế > *é*: *seqíŕa, ŕepíca, čŕepína, ŕesníca, plenica, snežîən, jedlõu̯qa; celóq, belóq* (*e* zaradi starega Ĭ?);

á > *a*: *qadíʊə, mŕačníq, malînia, pʊanína, ŕau̯nína, staŕẹ̑išə, s tŕaʊó^{n}, ʊalí, zapûəʊed;*

ó > *a*: *hʊabòqa, haspóiṇca, haʊô^{n}f, qaʊôŕat, papîəu̯, pŕacésia.*

5. *Poakcentski vokali*

V poakcentskih zlogih ima kneški govor tale vokalni sistem:

i u
e ə o
a

V poakcentskih zaprtih zadnjih zlogih sta najpogostejša vokala *a* in *ə*, kajti v *a* so se zlili stari *a, o, e, ę* in *ê*, v *ə* pa *ə, i* in *u*. Vendarle se v tej ali oni besedi slišijo tudi *e, o i* in *u*.

Vokal *e* je najpogostejši v izposojenkah s pomanjševalnim sufiksom *-eį̯* in v nekaterih domačih besedah, zlasti v poziciji za labialom in kadar je z njega prešel akcent po tako imenovanem terciarnem premiku.

Vokal *o* se govori v poziciji pred *u̯* in v nekaterih tujkah.

i slišimo v nekaterih redkih besedah, v katerih je nastal iz starejšega *e* ali *ə* v poziciji za prvotnim palatalnim *ń* in *į̯*, kjer je torej pozicijska varianta *ə*.

u pa govore zlasti v nekaterih razmeroma redkih tujkah.

Gradivo:

⁄at: inf. *dàrʊat* »delati«, *hlán̥dat* »gledati«, *ìsqat, qlàčat* »klečati«, *qlàpat* »klepati«, *qòpat, làžat* »ležati«, *míəšat, pàřšhat, prʊóčat* »plačati«, *pûu̯nat* »govoriti«, *řàzat* »rezati«, *sàqat* »sekati«, *sřân̥čat* »srečati«, *spuʊíədat, ʊòhat* »lagati«, *žèv̄řat* »moliti«, *zʊíšhat; púqʊast, pòtpʊat, tìnaq* »tenek«; *žnîdař, šûəstař*, ptc. *ìsqau̯, qlán̥čau̯, qlàpau̯, qòpau̯, pàřšhau̯, séaqau̯, ʊòhau̯, žôhau̯* »žagal«;

⁄ot > *⁄-at: hʊòbaq, įárʊař, òtřaq, pôpřat* »praprot«, *řámař* »bramor«, *ʊìsaq* »visok«;

⁄et > *⁄at: dróaƀaš* »drobtine«, *jàčman, jósan* »jesen«, *pàčan* < *pečèn, pòhřaf* »pogreb«, *řòman* »jermen«, *zàlan, prʊáman* »plamen«;

⁄ęt > *⁄at: pôį̯aq* »pajek«, *pêtřad* »petdeset«, *ʊîhřad* »pomlad«, *zàčat* »začeti«;

⁄êt > *⁄at:* inf. *crʊòtat, sàdat* »sedeti«, *tàřpat, ʊìdat* »videti«, *žìʊat* »živeti«; *òřaχ;* l. pl. *pòsaχ, qòtlaχ na nòį̯aχ* < *êχ, na drùį̯aχ* »drvih«, *na qulîəsaχ, pər qráį̯aχ, môčqį̯aχ, mîšaχ, sinûəį̯aχ, utřòqį̯aχ, na hʊáį̯aχ;*

ˈət: cə̃pəc »cepec«, *četə̀rtəq, dĭədəc, χə̀rv̆ət, χʍôpəc, nev̄ûəzəc, pá^{n}tər* »oder«, *pədĭələq, pétəq, píəsəq, ʍó^{n}zəq* »ozek«, *ʍûəsəq* »vosek«, *žəʍō^{n}dəc;*

ˈit > ˈət: inf. cíəpət, hřóv̆ət, mʍótət, putá^{n}hn̥t »potegniti«, *shùv̄ət* »zgubiti«, *stó^{n}pət* »stopiti«, *sûšət; dûřnəq* »podboj«, *jázəq* »jezik«, *jòpəč, qúřv̆əz* »buča«, *mʍâtəč, pə̀řtəč;*

ˈut > ˈət: fíəřtəχ »predpasnik«, *qôpəs* »zelje«, *qʍòv̆əq* »klobuk«.

V *ə* se je reduciral tudi *e* v sedanjiških obrazilih *-em, -eš, -e . . .*: *bə̃řn̥, bə̂řəš . . .* »berem«, *qřôdn̥, qřôdəš . . ., nə̂sn̥, nə̂səš . . ., pə̂řn̥* »perem«, *přá^{n}dn̥, síəčn̥, síəčəš, síəčə, ʍá^{n}žn̥* »vežem«, *u̯lĭəčn̥, třá^{n}sm, u̯zámə̀m, žánəm* »ženem« *idr.*

ˈet: hǫ́te̯i̯, ǫ́le̯i̯, ʍǫ̂ze̯i̯; χǫ̀i̯set, ǫ̀fent, špôřχert; zapûʍet, pómet; jèsen;

ˈot: dó^{n}bou̯c »hrast«, *cíəřqou̯, pǫ̀tqou̯;* gen. pl. *qlúčou̯, qǫ̀tlou̯, pə̀sou, téʍatou̯; břĭtof, tĭřštoq;*

ˈet > ˈit: pó̯i̯im »pojem«, *umrì̯i̯im, wę̯i̯im, plú̯i̯im* »pljujem«; *žánim < žani̯əm < žańem; sę̯nim < səńəm;* instr. sg. *qònim < koni̯əm < koń̥em;*

-ut: fóřuf.

V poakcentskih odprtih končnih zlogih govore tele vokale:

-i		-u
-e	-ə	—
	-a	

Najpogostejša sta tudi tu *a* in *ə*, kajti *a* zastopa stara *a* in *ę*; *ə* pa *i, u, e, o* in *ǫ*.

Gradivo: *bəčĭəʍa, bóu̯χa, břéaza, břǫ́na* »brana«, *břózda,* »brazda«, *dó^{n}ha* »doga«, *χíša, hnímʍa* »njiva«, *χřûšqa, hʍárʍa* »glava«, *ìhʍa* »igla«, *quv̄íʍa, plémʍa, pá^{n}ta* »peta«, *ódhəca* »jagoda«, *smřéqa* itd.

ˈe > ˈa: gen. sg. *mó^{n}qi̯a* »moke«, *ró^{n}ma* »rame«, *pá^{n}ta* »pete«, *střéaχi̯a* »strehe«, *tûřqi̯a* »koruze«, *stə̀zda* »steze«, *dę́čla* »dekleta«, *dę́qla* »dekle«, n. pl. *bəčĭəla* »čebele«, *střĭəχi̯a* »strehe«, *ʍó^{n}sa* »brki«, *pôřa* »pare«, *sʍíəča, ìhla, χíša, múχi̯a, mǫ̂čqi̯a, òsa, mřàu̯la.*

N. sg. n. *pìša* »pišče«, *pàŕa* »pero«, *séama* »seme«, *swìna* »prašič«, *tàwa* »tele«, *u̯ŕàma* »vreme«, *žŕàba* »žrebe«.

Pl. f. ptc. -l: *bìla, cwətéla, bŕóla* »brale«, *dawôla* »delale«, *dàla* »dale«, *hnàla* »gnale«, *hoŕéla, jèdla* »jedle«, *qupóla* »kopale«, *mwótl̥la* »mlatile«, *qŕódla, isqóla* »iskale«, *nàsla* »nesle«, *pàqla* »pekle«, *nosíla* »nosile«, *tŕáⁿsla* »tresle«, *widêala* »videle«, *wedêla* »vedele«, *woi̯íla* »lovile«, *zlíla, žáⁿla* »žele«, *začâⁿla, žiwéla, u̯zihnóⁿla* »vzdignile«.

ˊi > *ˊe* Nom. pl. m. *čŕəulə, qlúčə, qulíəncə* »členki«, *pòčnə* »copati«, *písqŕə, štífəlnə, štúmfə, zâⁿcə* »zajci«, *pàŕstə, qòtlə, pàsə, šəmûənà* »čmrlji«, *bŕótŕə* »bratje«, *utŕòcə.*

Dat. lok. sg. f.: *bŕódə, na nòi̯ə, qóažə, qòsə, qŕái̯ə, čêŕə, páⁿstə* »pesti«, *u̯ə qûəstə* »v kosti«.

N. pl. m. ptc. -l: *bŕàlə, cwətélə, dàlə, dawôlə* »delali«, *isqólə, jédlə, qŕódlə, mlélə, nâi̯šlə, nèslə, pèqlə, òtlə* »hoteli«, *nòslə, pŕàlə, ŕóstələ, sadélə, təŕpélə, u̯zâⁿlə* »vzeli«, *widêlə, žiwélə, žáⁿle, začâⁿlə;*

ˊu > *ˊə:* Dat. lok, sg. m. n.: *u dížə* »v dežju«, *bŕótŕə* »bratu«, *u čŕowîəsə, u hŕûəwə, na i̯azîqə, u qŕûəfə, u qòtlə, u lèsə, na míəχə̀, na pûədə̀, na òqnə, na páⁿtŕə, pàsə, na qulîəsə, na tŕâu̯nqə, sînə, na wəŕχə, na səŕcə, ušâⁿtə* »ušesu«, *na tlíeχe* »na tleh«, *utŕòqə;*

ˊe > *ˊə:* nom. sg. n. *sôncə, lícə, səŕc(ə);*

gen. sg. *mənə* »mene«, *táβə* »tebe«;

3. sg. prez. *nâs(ə), u̯sáχnə, u̯zîhnə, u̯zámə, putáⁿhnə, ŕóstə, žânə* »žene«, *qŕódə, tŕáⁿsə, bâŕə, ma záⁿðə* »zebe«;

ˊo > *ˊə:* n. sg. n. *čàwə* »čelo«, *čŕòwə, hàmnə* »gumno«, *qadíwə, quléanə, quŕítə, qulèsə, i̯ìhə* »igo«, *léatə, mlíəqə, màsə* »meso«, *òqnə, pŕòsə, ráβŕə* »rebro«, *sítə, stàhnə* »stegno«, *šíwə, žítə;*

adj. n. *fŕíšnə, swínsqə, tiχə, tàmnə, ubwóčnə, zalànə;*

adv. *qulíqə* »koliko«;

1. pl. prez.: *dóⁿmə* »damo«, *jíəmə, méləmə, mwótəmə, qlapóⁿmə* »klepljemo«, *práⁿdamə, nâsəmə, nósəmə, nîəsmə, óčəmə, pîmə* »pijemo«, *wíəmə, woi̯ímə* »lovimo«, *wîdəmə, uzáməmə, sîəqamə, zau̯rémə, zlîmə* »zlijemo«, *sušímə;*

$^{\prime}o > {}^{\prime}ə$: ak. sg. f. *bŕódə, ìhwə, qòsə, qŕáwə, qnáⁿžə* »Knežo«, *lípə, mízə, nòhə, ŕàqə, ŕóⁿmə, stŕéaχə, swíəčə, sàstŕə, žlícə, u šûələ.*

Vokal *-i* je rezultat skupine $i̯ + ə < i̯ + i$, $i̯ + e$, pri čemer je $i̯$ lahko prvoten, praslovanski, ali pa sekundaren, razvit iz psl. *ń* (*ń* > *ni̯*) ali iz dialektično palataliziranih *k* in *χ* v poziciji pred *i* (*ki* > *k'i* > *qi̯ə; χi* > *χ'i* > *χi̯ə*).

Nadalje se je *-i* razvil tudi v skupini *ń* + *u* (*ńu* > *ni̯u* > *ni̯ə* > *ni!*) ter v skupini *i̯o* (*i̯o* > *i̯ə* > *i*).

Gradivo:

$^{\prime}i̯e > {}^{\prime}i̯ə > {}^{\prime}i$:

dóⁿ$\tilde{v}$i > *dobi̯e* »hrast«, *dŕèwi* »drevje«, *mûəŕi* »morje«, *ópni* »apno«, *óu̯ši, smóali* »brinje«, *sóⁿdi* »posoda«, *səŕbóⁿti, ûri* »neurje«, *zàrni* »zrnje«, *želi̯əzi* »železo«; *pûəli;*

$^{\prime}ki > {}^{\prime}k'i > {}^{\prime}qi̯i > {}^{\prime}qi̯ə > {}^{\prime}qi$:

qnáⁿšqi, qòu̯čou̯sqi, líəšn̥qi, məŕtwóšqi, nísqi, mŕačníqi »netopirji«, *ŕóqi* »raki«, *sàqi* »grče«, *trétqi, wàχqi, žíənsqi, túŕšqi;* dat. lok. sg. *ràqi, u ciəŕqi;*

$^{\prime}χi > {}^{\prime}χ'i > {}^{\prime}χi̯ə > {}^{\prime}χi$:

pl. *uŕéχi*, dat. lok. sg. *na stŕéaχi.*

Vokal *-e* govore v nekaterih tujkah, kot so: *fîχle, pûle, pêtəŕle* in v slovenskih pomanjševalnih samostalnikih s tujim sufiksom: *nûže, ûi̯če, wô̯ze, ôte* itd.

Vokal *u* je asimilacijski produkt samoglasnikov $^{\prime}ə$ in $^{\prime}i$, $^{\prime}ê + l$ in skupine $^{\prime}wo > {}^{\prime}wə > {}^{\prime}u$.

Gradivo:

$^{\prime}el$ $^{\prime}ə\u̯ >$ ptc. *ji̯ədu, qŕôdu, néasu, opà̯ru, prâⁿdu, peáqu, ŕóstu, ŕéaqu, sî̯əqu, tŕâⁿsu, zawà̯ru; cî̯əhu, bà̯ru, qòtu, pàqu, pŕii̯ôtu, wàzu, wôⁿhu, žâⁿtu* »žetev«; adj. *màŕzu, tóapu, màdu, plítu;*

$^{\prime}il > {}^{\prime}u$: ptc. *mwótu, nòsu, pàχnu, shûðu* »zgubil«, *zwòmu, zmóⁿtu;*
$^{\prime}êl > {}^{\prime}u$: ptc. *sàdu, wéadu, widu.*

Kadar pa je akcent bil prvotno na *-êl*, pa je pozneje prešel na srednji zlog, sem za *êl* zapisal $^{\prime}au̯$: *hòŕau̯, tà̯ŕpau̯, žìwau̯;*

$^{\prime}lo, {}^{\prime}wo > {}^{\prime}u$: *hlíətu* »dleto«, *dáⁿbu* »deblo«, *tòpu* »toplo«.

Poakcentski vokali sredi besede

Poakcentski vokali sredi besede ne kažejo v svojem razvoju bistveno drugačnega razvoja kot ostali poakcentski vokali. Sicer v svojem gradivu za to pozicijo nimam mnogo primerov, kolikor pa jih imam, je v njih izkazan tale razvoj: *o* > *a; i, u* > *ə: rózbaŕa, zárvaiŋca; prẹ́dəha, báịbəqa, zmiŕózŋca; óbəqa, qúŕbəzovo* itd.

Težave dela razlaga vokalizma pri sklanjatvi pridevnikov v sg. Tu se namreč pojavljajo tale obrazila: *ˈeha, ˈemə, ˈem, ˈem;* pričakovali pa bi prej *a*-jevski vokalizem, kot je izkazan v pluralu. Tu je namreč razen v gen., kjer se poleg *-aχ* pojavlja v nekaterih primerih tudi *-eχ*, izkazan povsod *a*: *ˈaχ (ˈeχ), ˈam, ˈa, ˈaχ, ˈàm.*

Gradivo: *wìsaq, wisòqeha, -emə, pəŕ wisòqem, z wisòqem; slíəpeha, -emə, -em; lòpeha, lòpem, z lòpem; wəàχəq, wəàχqeha, -em, -em,* pl. *wisòqi, -eχ, wisòqịam, wisòqịa, wisòqịaχ, z wisòqiàm;*

lòpi, lòpaχ; dóⁿịi, dóⁿịaχ, dóⁿịam;

wəàχqi, -eχ, -qịam, wəàχqịa, pəŕ wəàχqịaχ, z wəàχqịàm.

6. *Konzonantizem*

Kneški govor ima tale konzonantni sistem:

p	b̥	f	u̯/w	m
t	d	s z c	n	l
		š ž č		
			i̯	
(k)	(g)	χ		
q		h		ŕ

Značilnosti tega konzonantizma so:

1. Zveneča zapornika *b* in *d* sta se spirantizirala, pred pavzo pa je *-b* prešel v *-f*: *hawôⁿf* »golob«, *hŕòf* »grob«, *pòhŕaf* »pogreb«, *ŕîf* »rib«, *ŕôⁿf* »rob«, *zóⁿf* »zob«, *žlîəf* »žleb«.

Tako je prišlo v morfologiji do konzonantične alternacije *b̥* : *f*.

2. Govor pozna podobno kot koroški govori sploh samo bilabialni *w*, pač pa tudi labiodentalni *f*, ki se je pomnožil še s tistimi *-f*, ki so nastali iz *-b*.

3. *r* je uvularen (*ṙ*).

4. *k* in *g* sta prešla v grlova spiranta *q* in *h*, medtem ko je *χ* ohranjen, čeprav ga je težko ločiti od *h* < *g*.

5. V poziciji pred palatalnimi vokali v poakcentskih zlogih so *k*, *g* in *χ* prešli v *qi̯*, *i̯* in *χi̯*. Zato se v morfologiji pojavljajo alternacije *q* : *qi̯*, *h* : *i̯* in *χ* : *χi̯*.

Gradivo: *q* : *qi̯:* sg. *bái̯bəqa* : pl. *bái̯bəqi̯a; brišàu̯qa* : *brišàu̯qi̯a; dwóqa* : *dwóqi̯a* »dlake«; *χrûšqa* : *χrûšqi̯a* »hruške«; *jóⁿqa* : *jóⁿnqi̯a; jedlôu̯qa* : *i̯edlôu̯qi̯a* »jelke«, *líəšn̥q* : *líəšn̥qi̯a* »lešnike«; *móⁿqa* : *móⁿqi̯a; môčqa* : *môčqi̯a* »mačke«; *mwóqa* : *mwóqi̯a* »mlake«; *mutíqa* : *mutiqi̯a* »motike«, *óbəqa* : *óbəqi̯a* »jabolka»; *òtṙaq* : *utṙòqi̯a* »otroke«; *pìčəq* : ak. pl. *pìčqi̯a; pṙúqa* : *pṙúqi̯a; ṙəqa* : *ṙəqi̯a; ṙâk* : *ṙóqi̯a* »rake«; *pašêṙq* : *pašêṙqi̯a* (ak. pl.); *sestrìčqa* : *sestrìčqi̯a, sôⁿq* : *səqi̯a, sṙôⁿtqa* : *sṙôⁿtqi̯a* »sirotke«, *smṙéqa* : *smṙéqi̯a; téatəqa* : *téatəqi̯a; tṙâu̯nəq* : *tṙâu̯nqi̯a* »travnike«; *tûṙqa* : *tûṙqi̯a* »koruze«; *sṙóqa* : *sṙóqi̯a* »srake«; *potòqa* : *potòqi̯aχ; jázəq* : *jazîqi̯a* »jezike«; *wisòqa* : *wisòqi̯a, hwaðòqa* : *hwaðòqi̯a, šṙòqa* : *šṙòqi̯a, nísqa* : *nísqi̯a, wəàχqa* : *wəàχqi̯a, màχqa* : *màχqi̯a; táⁿšqa* : *táⁿšqi̯a, swàtqa* : *swàtqi̯a, ṙíətqa* : *ṙíətqi̯a, tṙétqa* : *tṙétqi̯a, wóⁿsqa* : *wóⁿsqi̯a;* instr. pl. z *môčqi̯àm, z utṙòqi̯àm, z màχqi̯àm;*

χ : *χi̯: bóu̯χa* : *bôu̯χi̯a; múχa* : *múχi̯a, stṙéaχa* : *stṙéaχi̯a; strîəχi̯a* (pl.), *súχa* : *súχi̯a, uṙéχa* : *uṙéχi̯a* »orehe«; z *múχi̯àm;*

h : *i̯: nòha* : *nòi̯a, dóⁿha* : *dóⁿi̯a* »doge«, *dṙóha* : *dṙói̯a* »drage«, *dṙûha* : *dṙûia* »druge«.

6. V poziciji pred palatalnim vokalom v poakcentskem zlogu se je *w* palataliziral in se nato olajšal v *i̯* (*w* > *w'* > *i̯*). Zato se pojavlja konz. alternacija *w* : *i̯: drùu̯* »drv« : *drùi̯a* »drva«; *hnírwa* : *hníi̯a* »njive«, *hṙírwa* : *hṙíi̯a* »grive«; *hwárwa* : *hwái̯a* »glave«; *qṙárwa* : *qṙái̯a* »krave«; *tṙárwa* : *tṙái̯a* »trave«; *pṙârwa* : *ta pṙâi̯* »pravi«; *stṙârwa* : *stṙâi̯a* »zdrave«; *sîu̯* : *síi̯ə* »sivi«; *plérwa* : *pléi̯a* »pleve«; *wəstàṙwa* : *wəstàṙi̯a; uə̄àṙwa* : *uə̄àṙi̯a* »obrvi«; *postái̯* »postavi«; *qṙíi̯ə* »krvi«; instr. pl. z *wəstàṙi̯àm* < *-êmi, z qṙái̯àm, sinûəi̯àm, s hwái̯àm* < *glavêmi.*

7. *ɯ* je prešel v *i̯* celo v akcentuiranem zlogu: *ɯoi̯ím* »lovim«.

8. Kot koroški govori sploh pozna tudi ta tako imenovano *švapanje*, to je prehod starega *l* v poziciji pred prvotnimi zadnjimi vokali v *ɯ*. S tem se je število bilabialnih *ɯ* silno povečalo, hkrati pa je v morfologiji pogosto prišlo do konzonantične alternacije *l* : *ɯ*.

Gradivo: *bəčîəɯa* »čebela«, *dàɯat* »delati«, *dîəɯam, daɯôlə* »delali«, *čàɯə* »čelo«, *dɯóqa* »dlaka«, *dę́čɯa, čɯàq* »človek«, *čɯéqa, hɯòb̆ak* »globok«, *χɯôpəc, dę́qɯa, qɯôp* »klop«, *haɯô^{n}f* »golob«, *mɯóqa* »mlaka«, *qòɯə* »kolo«, *qɯòb̆əq* »klobuk«, *mɯótət* »mlatiti«, *qɯôqɯa* »koklja«, *màhɯa, ubɯôčnə, žɯôχta, qřupíɯa* »kropiva«, *qɯôs* »klas«, *ìhɯa* »igla«, *χɯóča* »hlače«, *žíɯa* »žila«, *ɯôs* »las«, *ɯôhat* »komolec«, *šíɯə* »šilo«, *pòtpɯat* »podplat«, *tàɯa* »tele«, *púqɯast.*

Prehod *l* > *ɯ* je zlasti značilen v nom. sg. f. ptc. na *-l*: *ɯídɯa, nósɯa, řàqɯa, spàqɯa, plɯôɯa, qúpɯa, túlɯa, qřódɯa, pílɯa, začâ^{n}ɯa, qupôɯa* »kopala«, *isqôɯa, shub̆íɯa* »zgubila«, *žá^{n}ɯa, šɯà, bòɯa* »bila«, *tərpéɯa, u̯zíhnɯa, jédɯa.*

9. Kljub temu pa kneški govor pozna *l* pred današnjimi zadnjimi vokali:

a) kadar je današnji *l* < *l*: *nədę́la, qlúč, qlûn, plúɯat, plúi̯im, zèmla, mřàu̯la, ɯǫ́la, hřóbla, celóq, pǫ́stela, dá^{n}tela;*

b) kadar je *a* < *ə*: *lân;*

c) v tujih besedah, verjetno mlajših: *lǫ́dn, zašlâi̯fat, šnâi̯cla, qâi̯šlař, lûstřa, plafǫ̂n;*

č) kadar je *a* < *ę, e* ali *ê*:

a < *ę*: *ìhla, bəčîəla, mràu̯la; màhla, sqóla, dę́qla, dę́čla; uzá^{n}la, qub̆íla, qřupíla, màtla; puglá^{n}qn̥t, qlàčat, hlâ^{n}dam, qlâ^{n}t, u̯zâ^{n}la;*

o, a < *ê*: *ìhlaχ, qòtlaχ; lòpeha;*

a < *e*: *qlàpat, qlàpau̯, qlapó^{n}mə, làžat, zàlan, zalàna.*

Skupina *la* je zlasti značilna v n. pl. f. participa na *-ł* in v gen. sg. nom. acc. pl. ženskih samostalnikov s prvotnim sufiksom *-la*:

ptc. pl. f. na *-ł*: pl. *bř̈óla* : sg. *bř̈ówa; jèdla* : *jédɯa; dóla* : *dówa; qřódla* : *qřódɯa; isqôla* : *isqôɯa; uzá^{n}la* : *uzá^{n}ɯa; təřpéla* : *tərpéɯa;*

ŕóstula : ŕóstuɯa ; sadéala : sadéaɯa; pàqla : pàqɯa; nàsla : nàsɯa; žáⁿla : žáⁿɯa; qupóla : qupóɯa;

gen. sg. in nom. acc. pl. f.: *quv̆íla* : sg. *quv̆íɯa; màhla : màhɯa; ìhla : ìhɯa; žíla : žíɯa, dę́čla : dę́čɯa.*

10. Palatalni *l'* je tako kot drugod po Koroškem tudi tu prešel v *l*, palatalni *ń* pa v *nj*. Primere za *l'* > *l* glej pod 9 a!

ń > *nj: čŕȉəšnja, bəčéu̯njaq, qɔstóⁿnja, spûədnja, quχînja, qòn̯ou̯, s qonióⁿmə, qòn̯aχ, sɯínja, malínja.*

11. V izglasju je *g* > *χ*, *z* > *s*, *ž* > *š*, odtod konzonantične alternacije *h* : *χ*, *z* : *s*, *ž* : *š:*

snȉəχ, gen. pl. *núəχ; ŕûəχ, jûχ, bŕȉəχ; ɯûəs, špâis; mô*ⁿ*š, dìš, hó*ⁿ*š, jíəš* »jež«, *qŕíš, hàŕš* »rž«.

12. *šč* > *š: íšm, íšəš, íšə; qlȉəša, qlȉəš, z qlȉəšàm, tàš, təší* »tišči«.

13. Skupini *črê-* in *žrê-* sta se ohranili: *čŕȉəšnja, čŕíəɯa, čŕȉu̯;* sg. *čŕíja, čŕepína, čŕèɯə; žŕàba, žŕę̂bi, žrèbl̥.*

14. Govor v mlajših tujkah pozna tudi *k* in *g*.

РЕЗЮМЕ

В исследовании «Говор с. Кнежа вблизи Дъекш в Каринтии» автор описывает и анализирует одного из самых северных сел, расположенного на склоне Свиншкой горы в Каринтии (Австрия).

В первой части работы автор рассматривает помимо ударения и интонации, краткий и долгий вокализм и его состав, частотность, дистрибуцию и происхождение, а также консонантизм. Для говора характерно большое число долгих вокалов, в состав которых входят темные носовые *a, o*. Интересно также наличие трех рефлексов праслав. *ê* в позиции долгого слога и двойной рефлекс предударных *e/ê*, носовой *o* < *ān, ām* и некоторые другие особенности вокализма говора. Отличительной чертой этого говора являются также *qi, χi* и *j*, возникшие после диалектной палатадизации старых *k, χ* и *g*.

Franc Zadravec

DRAMATIKA SLAVKA GRUMA

Slavko Grum (1901—1949) je zasnoval in napisal dramatska besedila v 20-tih letih. Doslej sta objavljeni drami *Pierrot in Pierrette* (nap. 1921) in *Trudni zastori* (nap. 1924), enodejanka *Upornik* (nap. 1926, obj. 1927) in »igra v dveh dejanjih« *Dogodek v mestu Gogi* (nap. 1927, obj. 1930). Milan Pritekelj omenja v knjigi Grumovega izbranega dela *Goga, proza in drame* (1957) še nekaj dramskih »torzov«, ki so se menda ohranili v rokopisni obliki. To so Prolog (1922), Katarza ? (1923, drama, nahajališče ni znano), Neusmiljeni odrešenik — dramatični finale (1924) in Amara (1924, prvotni zasnutek Trudnih zastorov). Izpričanih je torej osem Grumovih zagonov v dramsko zvrst. V literarnozgodovinski in dramaturški prostor slovenske dramatike postavljam za zdaj le objavljena besedila.

V razpravi navajam najprej (I) nekatere podatke, ki osvetljujejo Grumovo duhovno biografijo, seznanjajo z njegovimi pogledi na moderno gledališče in z razgledi po domačem in evropskem leposlovju, hkrati pa navajajo tudi na motivacijske osnove njegove dramatike. Temu poglavju sledi idejno vsebinska in dramaturška interpretacija treh dram (II). Ker enodejanka Upornik le sintetično povzema glavni motiv Trudnih zastorov in ker v obsegu Grumove dramatske umetnosti ne predstavlja nič razvojno pomembnega, je posebej ne razčlenjam. V tretjem poglavju (III) opredeljujem specifično mesto Grumovih dram v obsegu tedanje slovenske dramatike. V njem naznačujem le glavne tematske, idejne in oblikovne lastnosti dramatskih besedil enajstih slovenskih avtorjev, ki skupaj z Grumom omogočajo zgodovinarju razpravljati o tu bolj tam manj izrazitih prvinah ekspresionizma v slovenski dramatiki 20-tih let. V sklepnem (IV) poglavju povzemam glavne značilnosti Grumove dramatike.

I

Grum je pisateljeval le slabi dve desetletji (1917—1935), nato pa mu je navdih usahnil. Rad je potožil, da je težko pisal in da ni imel dispozicije za trajnejše navdihe.[1] Ker si včasih ni znal »drugače pomagati naprej«, kot da se je izpisal, je odpravil vsak motiv »v eni potezi in kratkem času«.[2] Nuja, da je notranjo napetost moral hitro razrešiti z umetniškim dejanjem, in ovira, da mu je navdih pri tem služil le krajši čas, sta mu onemogočali pisati obsežnejša dela. Brž ko je prestopil okvir črtice, se mu je snovala mozaična epska zgradba, in tako je komaj kdaj prispel do novele. Tudi njegovi dramatski spisi, zlasti Dogodek v mestu Gogi, govorijo o pisatelju, ki je lažje gradil mozaik iz posameznih slik, kakor pa trdno dramsko zgradbo, ki raste iz igre in protiigre nasprotnih sil. Njegova proza in dramatika sta v osnovni življenjski izkušnji in umetniško estetski naravnanosti dramatični. Če ju primerjamo znotraj Grumove ustvarjalne moči, je kaj lahko spoznati, da je imel ta pisatelj več daru za dramatiko kot za pripovedništvo. O posebnem zanimanju in psihološki pripravljenosti za dramatiko priča tudi podatek, da se že drugi Grumov objavljeni članek iz gimnazijskih let ukvarja z dramsko in gledališko problematiko.[3]

Tematiko in motive Grumovega pisateljstva bolje razumemo, če vemo, da je študiral medicino in da jo je študiral na Dunaju od 13. oktobra 1919 do 2. maja 1926, ko je promoviral. Med znanstvenimi pogledi na človekovo osebnost je imela tedaj na Dunaju veliko veljave teorija podzavesti oziroma psihoanaliza Sigmunda Freuda.

Res je sicer, da teorije osebnosti (psihologije osebnosti) in filozofski sestavi ne odločajo o tem, kako umetnik čuti in umeva sebe in kako drugega človeka, zlasti pa ne odločajo o umetniški realizaciji tega občutja in umevanja. Toda naj bo umetniška ustvarjalnost še tako avtohtona in vezana na apriorno naturno darovitost, ni mogoče tajiti, da sta filozofija in znanost zmerom vplivali na umetnike in umetniško dejavnost. Tudi teorija podzavesti si je pridobila številne pristaše med liriki, dramatiki in pripovedniki XX. stoletja. Vplivala je na en del nemške ekspresionistične dramatike, nanjo se sklicujejo nadrealisti od Andreja Brétona naprej, navzoča je tudi v ameriški dramatiki po drugi

[1] S. Grum, Človeštvo oropano iluzij in božanstva, SN 1929, št. 117.
[2] Božidar Borko, Razgovor z dr. Slavkom Grumom, Jutro 1931, št. 216.
[3] S. Grum, Meškova »Mati« na novomeškem odru, DN 5. dec. 1918.

svetovni vojni. Oblikovala je tudi Grumov nazor o tem, kako je osebnost zgrajena. Zato ni slučaj, če je zapustila močne sledove tudi v njegovi dramatiki. Gruma je kot zdravnika začetnika zelo zanimala psihopatologija in nekaj časa je zdravil v bolnišnici za duševne bolezni v Ljubljani. Ob priložnosti je dejal, da je tu našel pisateljskih »motivov več kot preveč«. Tudi se ni obotavljal priznati, da ga je med duševne bolnike zvabil pisateljski nagon in da se mu je kot umetniku zdelo »nekaj fascinirajočega ... grebsti po bolnih možganih« in »strmeti v oči, zamaknjene v tuje svetove«.[4]

a) Ko je razmišljal o Freudovi teoriji podzavesti in drugih znanstvenih dognanjih o človeku in družbi, hkrati pa opazoval v tehniko ujetega velikomestnega človeka, se mu je zazdelo, da je ta skrajno osirotel na sanjah in idealih. Deidealizacijo domišljije oz. odsanjanost so po njegovem povzročili kulturna in civilizacijska stopnja moderne dobe in številna znanstvena spoznanja, med njimi tudi teorija podzavesti. Mnogi so menili, da je ta teorija podrla še zadnje iluzije o sreči in človekovi veličini. Toda hudo bi se motili, je trdil Grum, če bi mislili, da je bila ta teorija izključna iznajdba Sigmunda Freuda. Bila je »le izraz celokupne družbene miselnosti, ki leži tako rekoč v zraku«.[5] Kajti ves sodobni duh, je menil Grum, skrbi za to, da dokončno zamro vse iluzije. Zato se je »sodobni človek znašel iznenada brez boga, groza ga je in pobega v onkraj«. Ker je kompleksno presojal krizo zavesti XX. stoletja, Grum ni brez omejitev priznaval Freudove osebnostne teorije. »Nisem slep pristaš Freuda in celo oster njegov kritik,«[6] je povedal ob neki priložnosti. Toda njegov odnos do psihoanalize je bil resen in globok, razumel in tolmačil jo je kot znanstveno odkritje, ki pomaga pojasniti mnoga na videz nerazumljiva človekova dejanja. Tak odnos potrjujejo njegovi opisi duševnosti sploh, izjave o umetniku in o vzmeteh umetniške dejavnosti pa še posebej.

V pogovoru 1929. leta[7] je dejal, da je podzavestno ali nezavestno stanje oblika bivanja, v katero se človek zateče, ko se mu stanje, ki ga živi zavestno, izoblikuje v neznosno trpljenje. V maksimalno trpečem položaju omahne naposled iz zavesti v podzavest. Načinov za ta pobeg

[4] Kaj delajo in snujejo naši umetniki, *anketa*. Slavo Grum. SN 14. jun. 1928.
[5] S. Grum, Beg iz življenja, ŽiS 1930.
[6] Kot pod 3.
[7] Kot pod 1.

je več. Človek se lahko zaleze v spanje oz. v nič, zlasti nevrotiki dosti spijo. V sanjah se jim zlahka izpolnijo vse želje in hrepenenja. Umakniti se je mogoče tudi v bdeče sanjarjenje, v položaj, ko človek popravi neznosno stvarnost okrog sebe s prividi, iluzijami in z zazrtostjo v prazno. Pred bremeni stvarnosti se ljudje umikajo tudi še na druga »polja«. Zdaj je to religija kot poseben »sistem sanj«, drugič so to živčna dražila in tretjič umik v čisti nič — v smrt. Nekateri pa se iz trpljenja lahko umaknejo »na otok umetnosti«. Toda na ta otok se lahko zatečejo le tisti, ki znajo muko potlačiti in premagati tako, da z besedo ali drugo snovjo utelesijo svoje lepše sanje. Potemtakem je tudi umetnost nekako mamilo ali odrešilno sredstvo, s katerim človek premaguje zavestna stanja s pomočjo podzavestne dejavnosti oz. tako, da zavestno izpodriva s podzavestnimi pojavi in silami.

Ne le v tem pogovoru, tudi sicer se je Grum vračal k Freudu, ko je opredeljeval vzroke umetnika in umetništva. Ko je nekoč navajal psihoanalizo, kako dokazuje, »da je človek samo igračka svoje podzavesti in nikakor ne svobodno bitje«, je nadaljeval:

> In res mora človek imeti v sebi peecej sile, da »prenese« Freuda, ki nas je s svojo psihoanalizo oropal še poslednjih iluzij. Sedaj vidite, zakaj umetnik reagira tako na svoje okolje, zakaj se »mora« pisati.

Hkrati je izjavil, da je:

> na žalost dovolj preizkusil na sebi, da je umetnik ubežnik življenja, polbrat psihopata: nekateri dobijo histeričen napad, če se jim stopnjuje življenje v neznosnost, drugi pišemo, pišemo svoje želje, hrepenenja, gradimo v bel marmor okamneli sen.[8]

In drugič spet je govoril podobno:

> Pišem, ker pisati moram. Prevzame me kaka misel, potem ležim tu na zofi buden vse noči in strmim v strop. Nesrečni smo, nesrečni vsi zaznamovanci, oni poleg na hodniku in jaz tu v sobi: narava nam ni dala, da bi se znašli v istinitem svetu, v tem svetu trgovin, politike, plakatov, begati moramo venomer v onstran, v prvide in domišljijo, da se moremo privleči do konca.[9]

Kakšen pomen je dajal teoriji podzavesti za besedno umetnost, kaže tale podatek. Ko ga je Božidar Borko pred premiero Dogodka v mestu

[8] Kot pod 1.
[9] Kot pod 4.

Gogi povprašal, ali psihoanaliza, ki jo je zapazil v njegovih črticah, lahko oplodi leposlovje do take mere, kakor ga je v času naturalizma dednostna teorija, mu je odgovoril:

Vsekakor. Po moji sodbi ne more preko njenih temeljnih izsledkov noben sodobni pisec. Sicer bi se pa dalo o tem še marsikaj govoriti. Tako npr. je že Dostojevski intuitivno operiral z vsemi elementi podtalne psihologije, ko znanost še davno ni zabeležila nobenega psihoanalitičnega izsledka.[10]

In še leta 1934, ko je pozdravil slovenski ljudski oder in bil zadovoljen, da ima slovensko ljudstvo smisel za gledališko umetnost, je vztrajal pri tem, da je pomembna lastnost umetnosti in gledališke igre prav možnost, da človek lahko pobegne iz zavesti, »iz sveta neznosne resničnosti v svet sanj, domišljije, prividov. V svet, kjer kraljuje ona — lepota!« Tu je tudi poslednjič opisal umetnikovo ustvarjalno značilnost in moč, umetnosti pa priznal, da edina prinaša katarzo, pomirja in odrešuje.

V takem snovanju svoje domišljije je vsak človek zase ustvarjalec, umetnik. So pa posamezni izbranci, ki imajo poleg običajnega daru, izživljati v domišljiji svoja neutešena hrepenenja, še posebne talente: očistiti znajo svoje prvide vsega preveč osebnega, prirediti jih znajo tako, da postanejo osrečujoči tudi za druge... Umetniški proizvodi: pesmi, povesti, slike, igre na odru, so v snovnost ugnetene sanje, izvirajoče iz neutešenih hrepenenj. In uživanje umetnosti je edino popolno odrešenje človeka že tukaj na zemlji.[11]

Ni težko spoznati, da so Grumove izjave o umetniški ustvarjalnosti uglašene na en sam ton: podlaga, vzmet, izvor umetnosti so »neutešena hrepenenja« oziroma umetnost je »v snovnost ugnetena sanja«, sanje pa izvirajo iz »neutešenih hrepenenj« oz. so taka hrepenenja. Tudi Freud je rad pisal o znanstvenem in umetniškem ustvarjanju kot o »cenzurirani želji sanj«.

Mogoče bi ne ostali brez rezultatov, če bi raziskovali, koliko je Grum izpeljal misel o sanjah in neutešenih hrepenenjih kot podlagah prave umetnosti tudi iz novoromantične umetnostne teorije, zlasti iz spisov Mauricea Maeterlincka in iz Cankarjeve Lepe Vide. Cankarjeva misel »samo v sanjah je paradiž« ni nasprotovala Freudovi teoriji o umikih

[10] Kot pod 2.
[11] S. Grum, Uvod, Drama 1934.

in pobegih pred stvarnostjo, kakor jih je tolmačil Grum. Toda več stikališč kot med Grumom ter Maeterlinckom in Cankarjem je med Grumom in Freudom. Cankarju je bila umetnost tudi kritika in boj z družbo, Grum jo je razložil kot možnost za beg pred družbo, pred »superegom«. Umetnik begunec ni mogel biti družbeni bojevnik in ni upesnjeval zgodovinsko aktualnih tem, socialnih in nacionalnih. Take teme so mu bile toliko bolj tuje, ker je s Freudom — vsaj v dramatski praksi — soglašal, da je umetniška dejavnost največkrat sublimacija predvsem seksualnih motivov, ki se ne morejo oz. se niso mogli izživeti v neposredni obliki.

b) Na koncept človeka v Grumovi dramatiki je vplival tudi avtorjev nazor o negativnemu učinkovanju kulture in civilizacije na sodobnega človeka. V članku *Beg iz življenja*, ki ga je objavil v času, ko je nedavno pred tem končal Dogodek v mestu Gogi, je Grum pisal tudi o katastrofalni družbeno razvojni posebnosti: da namreč sociološki premiki, visoka kultura in civilizacija ter življenjski prostor, ki ga imenujemo mesto in velemesto, usodno spodjedajo duševnost in fiziološko življenje sodobnega človeka. Opirajoč se na statistiko, je razmišljal zlasti o osnovah samomora in o tem, v katerem življenjskem prostoru je najčešči. Vzrok za to, da se samomori kopičijo zlasti po mestih in med razumniki, je skupaj z drugimi psihiatri iskal tudi v tem, da narašča človekova spoznavna moč. Višja je kulturna stopnja duha, drznejši so njegovi zaleti v zakone sveta in človeka, bolj brezupno osamljen ostaja človek, zlasti še mestni človek. Kulturne pridobitve in samomori rastejo torej recipročno. Samomor je po psihiatričnih dognanjih sicer res posledica duševnega obolenja, živčne izčrpanosti ali nevrastenije, habitualne potrtosti, melanholije in podobnega. Toda po Grumu lahko v vzročnosti samomora zavzame važno mesto tudi kulturno, miselnostno in gospodarsko okolje, brž ko ustvarja neustrezne pogoje za normalno življenje, ko torej človeka blokira ali utesnjuje. O ovirah, ki se stavijo na pot civilizirancu XX. stoletja, je pisal med drugim tole:

Človekovo življenje je uteševanje gonov, teženj, hrepenenj, ki so jim zoperstavljene različne utesnitve in ovire. Utesnitve, pridobljene po dednosti in vzgoji in posvečene z verstvi in zakoniki...

Poglejte velikomestno ulico v njenem vsakdanjem vrvenju: prerivanje ljudi, hropenje avtomobilov, izložbena okna, glas kolporterja — vse samo kruh, kruh! In zvečer, ko se zavrta v ulico električna luč, ko se zganejo na oknih zabavišč zavese in zapojo violine, tedaj stopi na ulico ona — ljubezen.

Lakota in ljubezen — — —

Ovire, ki se stavijo na pot uteševanju gonov, postajajo z razvojem človeštva, z njegovo omiko in s kopičenjem ljudi v mestih od dne do dne neznosnejše. Sodoben človek je ujet v mrežo socialnih uredb ter družabnih predsodkov, da se more komaj še ganiti. Z vseh strani mu preti nevarnost, da zaide na blodna pota. Te življenjske utesnitve so ustvarile na eni strani milijonski stradajoči proletariat, na drugi pa še mnogo številnejšo armado spolnih nevrotikov ter spolno izgubljenih bitij. Zakaj vedeti je treba, da so cenzure spolnega življenja v sodobni družbi še mnogo večje od onih, ki uravnavajo borbo za kruh. (*Beg iz življenja.*)

Grumova presoja osebnosti in njene obremenjenosti v mestnem okolju, njegova vednost o cenzurah, tj. o moralkah, ki utesnjujejo nagonsko življenje, vednost o drugih utesnitvah, s katerimi se je ogradil moderni podržavljeni človek, vse to je kazalo, kakšne sklepe o temeljnih motivacijah je bil dolžan napraviti dramatik, ki bi hotel pisati drame o sodobnem mestnem človeku. Poleg biološke determinante, ki ji je kljub temu, da ni bil slep Freudov pristaš, odmeril odločilno vlogo v ljudski dejavnosti, je Grum priznaval tudi »urbanistično« sociološko in spoznavnokulturno strukturo in moč sodobne družbe in njen vpliv na posameznikovo ravnanje. Njegovi premisleki o mestnem človeku razširjajo in dopolnjujejo idejno in čustveno ozadje, na katerem so zrasla njegova dramatska dela.

c) O lastni leposlovni, zlasti o dramaturški izobrazbi ter o vplivih na svoja snovanja je zapustil manj podatkov, kot o teoriji podzavesti in usodi urbaniziranega človeka. Povedal je, da je že v gimnazijskih letih rad prebiral Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Fj. N. Dostojevskega, Emila Zolaja in Anatola Francea. »Pozneje me je prevzel Knut Hamsun s svojo silno veličino,« je izjavil 1931. Zelo mu je ugajala tudi »mlada ruska proza«, vendar je težko zanesljivo trditi, katera proza naj bi to bila. Za njegov pisateljski razvoj prepozno ga je prevzel moderni psihološki roman s tokom zavesti in podzavesti in gotovo tudi s stilom, v katerem se spletajo prvine ekspresionizma, futurizma in surrealizma. To je bil *Ulisses* Jamesa Joycea, ki ga je okoli 1930 prečital »z velikim zanimanjem«.[12] K temu je mogoče dodati nekaj imen evropskih dramatikov, ki so navzoči ali v Grumovih razmišljanjih o dramatiki ali v njegovih dramah samih (Maurice Maeterlinck, Avgust Strindberg in

[12] Kot pod 2.

Henrik Ibsen), ali pa jih zaslutimo v njegovih delih zdaj po motivnih sorodnostih, drugič po oblikovanju dramske atmosfere. Na tej podlagi ni preveč tvegano trditi, da je z interesom prebiral dela Avgusta Strindberga (tega so nekateri slovenski dramatiki močno upoštevali), zlasti *Sonato strahov* in Leonida Andrejeva *Črne maske*, ki so izšle v slovenskem prevodu 1924 in jih je slovenski operni skladatelj, ekspresionist Marij Kogoj uporabil kot literarno gradivo za opero *Črne Maske* (1928). Mogoče je poznal tudi Miroslava Krležo zlasti dramo *Kraljevo* (1916). Da je poznal vsaj nekatera dela nemških in avstrijskih ekspresionističnih dramatikov, o tem skoraj ni mogoče dvomiti. Toliko manj, ker Grum kritično odgovarja na nekatere idejne motive teh dramatikov, z nekaj njihovimi deli pa ga povezuje teorija podzavesti.

Kot je razvidno iz članka *Človeštvo oropano iluzij in božanstva*, se Grum ni strinjal z nekaterimi sodobnimi dramatiki, ki so dramske zgodbe končavali s katastrofalnim hiatom, za katerim ni bilo nobene odrešilne možnosti, ki so torej zavrgli aristotelovsko katarzo, v zameno zanjo pa niso našli nove. Bil je sicer strpen in je iskal vzroke za to nekatarzično dramatiko. Menil je, da vzrok za brezizhodno dramsko pisateljstvo in za brezupnost v leposlovju XX. stoletja ni samo ta ali druga teorija o človeku, ampak je to predvsem čas, je doba, v kateri tako leposlovje nastaja. Teorija podzavesti kot »izraz miselnosti celokupne družbe« in vprašljiva vrednost visoke kulture in civilizacije sta ga navajali k sklepu, da človek XX. stoletja nadaljuje pot svojega predhodnika iz XIX. stoletja, to je pot izgubljenih iluzij. Toda s popolnim deziluzionizmom ni soglašal.

Ko je za Dogodek v mestu Gogi prejel nagrado prosvetnega ministrstva v Beogradu, je nekoliko obširneje razložil katarzično in etično misel svoje dramatike. O novem gledališču, kakor si ga je zamišljal, in o nujnosti katarze je zapisal:

> Moderni dramatik bi moral upoštevati današnjega človeka, kakršen je. S tem ni rečeno, da naj ustvarja dela brez umetniške vrednosti. Nasprotno, ravno umetniške kvalitete njegovemu delu ne sme manjkati. Današnji človek je tudi že toliko kultiviran, da se za vse zanima. Zato bi bilo paradoksno, da bi ne šel v teater, ki bi ga zanimal. Odrsko delo mora zato danes biti z a n i m i v o i n u m e t n i š k o v r e d n o, in, kar je glavno, postati mora zopet o č i š č e n j e, kopel, v kateri se človek skoplje. Drama brez tega očiščenja, katarze, je slaba, kar sledi že iz njenega razvoja iz verskih obredov (religiozni plesi primitivcev, srednjeveški pasijoni!).

Danes pisati dobro dramo, je res težko, ker nimamo božanstva, ker smo izgubili boga, ki je v starih dramah razreševal življenjske konflikte in bil nekak odrešujoč princip, ki je poplačeval dobro in zlo kaznoval in se je drama tako lepo izšla ter zadovoljila in odrešila ter očistila' tudi gledalca.

Moderne drame se končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo.

Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili boga. On smatra samo dve sodobni drami za dobri, in to Ibsenove »Strahove« in Tolstega »Moč teme«, kjer sta umetnika nadomestila izgubljeni odrešujoči princip boga z naravnimi zakoni, s fizikalno formulo: dednost, miljé itd.

V moji drami je odrešujoči princip nadomestitev božanstva s psihoanalitičnim sproščenjem. Ljudi sem pokazal kot lutke podzavestnih sil, katerih se rešijo z izživetjem, kakor se nevrotik ozdravi z izpovedjo zdravniku in se potolaži in uteši grešnik pri izpovedi v cerkvi. *(Človeštvo oropano iluzij in božanstva).*

Če božanstva ni več, če ni več jasnega etičnega načela o tem, kako v drami vrednotiti zavestno ali nehoteno hudodelstvo in ali ga sploh vrednotiti, in kako zadovoljiti gledalčevo težnjo po katarzi, po osebni odrešitvi, potem je treba božanstvo znova iskati in najti, četudi najti v okvirih teorije podzavesti. Grum je trdil, da bi prav psihoanaliza morala »nujno iskati nov etični red brez spolnih in drugih iluzij«. Iskati red brez iluzij, pa vendar nov etični red. Ta kljub vsemu etična težnja je zarisala sled tudi v njegovo dramatiko. Ravnali bi sicer ozkosrčno, če bi v njej hoteli videti le posebno obliko in sedimentacijo njegovega nazora o dramatiki in gledališču. Toda pritrditi mu bomo morali, da je za »očiščevalno kopel« in katarzično načelo končno res izbral psihoanalitično sproščenje. Še prej pa preglejmo njegove tri drame po časovni vrsti nastanka, po njihovih idejnih in dramaturških lastnostih in še v razmerju do ustrezne slovenske in evropske leposlovne tradicije in sodobnosti.

II

1. Drama *Pierrot in Pierrette* je »nastala v prvih dunajskih letih«, od oktobra 1920 do marca 1921 (*Goga, proza in drame,* str. 444), v času ko se je Grum kot študent preselil iz provincialnega mesteca v velemesto, iz Novega mesta na Dunaj. Ta zunanji biografski motiv je najbrž vplival, da je izbral za razvoj dramskega mita dva kaj različna prostora in ju napovedal z uvodno režijsko opombo:

Prvi akt se godi v pokrajini Pierrette, v travah in soncu, drugi in tretji v Umetnikovi vili, kamor se čuje bučanje milijonskega mesta. Čas: Sama grozna večnost, dokler ne izgori človeško hrepenenje.

Režijski in scenografski podatki napovedujejo razvoj dramske fabule od pastoralne idile do velemestne drame, soočajo in zapletajo dva svetova in dva elementarna motiva, ljubezen in umetnost. Napovedujejo tudi pretežno duhovno zasnovo oseb in zagotavljajo tragiko hrepenenja, kot ga je v slovenskem leposlovju deset let pred tem konstituiral Ivan Cankar v dramski pesnitvi *Lepa Vida* (1911). Če je v drami pričakovati učinke tudi iz slovenske leposlovne tradicije, prinaša »bučanje milijonskega mesta« v slovensko dramatiko dokaj nov sociološki prostor.

Ko to dramo prebiramo, se nad vsem uveljavlja vtis, da spremljamo dramatični napor dveh umetnikov, ki poskušata dognati smisel človeške in umetnikove eksistence. Drugače povedano, Grumov dramatični interes je že v tej drami prvenstveno ontološko usmerjen. In ker je značaj njegove filozofije bíti v prvih dunajskih letih precej jasno razviden prav iz miselnosti in usode obeh glavnih dramskih akterjev Umetnika in Pierrota, se bo analiza morala zadrževati največ pri njiju.

Pierrot je v prvem dejanju Pierrettin ljubimec in potencialni umetnik. Po idiličnih prizorih, ki nalikujejo pastoralnim ljubezenskim igram, se odpravlja v svet, od koder se bo vrnil kot slaven in bogat kipar in bo Pierretti uresničil sedanje razkošne sanje. Ker pa je do slave mogoče priti le z denarjem, sprejme revni Pierrot denar od bogatega študenta. Zaneseni idealist ne sprevidi niti bogatinove zvijače niti ne zna oceniti sicer potencialne, vendar strašne usode, ki mu jo Pierrette prerokuje kot vizijo svojih sanj: da bo v prihodnosti ubil njo samo. Toda bolj ga Pierrette zadržuje pri erosu, bolj se Pierrot vdaja umetniški sli, pri čemer pa erosa ne misli zatajiti.

Po načinu in izrazu, kako Grum v prvem aktu sooča in zastavlja ljubezen in umetništvo, je iz slovenske leposlovne tradicije mogoče prepoznati zlasti Otona Župančiča. Tudi zato, ker Pierrot recitira celo Župančičev hrepenenjski verz »meni se hoče daljin...« Pierrette pa z izjavo »ljubosumna sem bila, ko si oblikoval ilo, in vendar sem vedela, da delaš to, ker sem jaz v tebi« že preseže idejni motiv o umet-

ništvu in ljubezni in odpira vrata k teoriji umetniškega ustvarjanja, kakor ga opredeljuje psihologija podzavesti.

V tem, kako Pierrot načrtuje svojo prihodnost, pa se ne obnavljajo le tradicionalni idejni motivi o umetniku in ljubezni iz prvine Grumovega odkritja teorije podzavesti, ampak tudi tedaj aktualen srednjeevropski in slovenski kontekst o umetnikovi vlogi v družbi. Pierrot si začrtuje namreč svojo vlogo s temi besedami:

> Drobovje zemlje se mora odpreti mojim prstom in repi kometov se morajo strniti z mojimi lasmi. Slišati hočem bitje src vseh ljudi in razgrebsti njih razpaljene možgane. Na moj obraz morajo pasti odbleski vseh svetlob in mrakov. Plul bom nad horizontom, moj plašč bo vihral v vetru in po nebu se bodo davili oblaki... Vse oči bodo uprte vame in bodo čakale. In vsaka moja kretnja bo evangelij, vsaka misel poslednje razodetje. Stal bom sam nad vsemi in kvasil srca kot svoje ilo.

Ta eksplozivna vizija izdaja, da Pierrot ni rasel le iz novoromantične umetniške prezavesti in Župančičevega »srca v sredini«, ampak tudi iz dveh tedaj modernih in aktualnih evropskih literarno nazorskih tokov, iz futurizma in ekspresionizma. Z ene strani titan, ki uporno vihra po kozmosu, z druge ekspresionistični veliki duhoven, prerok in videc, čigar vsaka kretnja bo evangelij in vsaka misel poslednje razodetje. Če nikogar drugega, upravičeno slutimo v ozadju Grumovega titana pesmi slovenskega futurista Antona Podbevška, v ozadju evangelista, ki bo uredil človeštvo po svoji podobi, pa vsaj dramo *Der Bettler* (1912) Reinharda Sorgeja in nekatere mesijanske vizije slovenskih religioznih in socialnih pesnikov ekspresionistov v začetku 20-tih let.

Toda opozorila na verjetna izvorna ozadja Pierrotovega zanosa, da bi postal umetnik, ne morejo in tudi ne nameravajo povedati ničesar o tem, ali za tem navdušenjem stoji tudi Grum sam in če ne stoji, kako in kam bo usmerjal usodo svojega prvega junaka. Jasna resnica iz prvega akta je samo ta, da se Pierrot želi z apostolskim zanosom lotiti umetniškega »uka«.

V drugem aktu je Pierrot učenec pri Umetniku v velemestu. Ogovarjata se z izrazi »oče moj«, »mojster« in »sin«. Prva dva sorazmerno dolga prizora sta nazorsko razpravna. Pierrot se strinja z Umetnikovo klasično estetiko, ki vidi v naravi pravi izvor lepote in navdih za umetniško ustvarjanje. Narava daje umetniku tudi globok eksisten-

cialni zgled. Iz nje kot »najsilnejše simfonije zakona in svobode« bi pravi umetnik namreč moral povzeti nauk, kako sam sebi dajati zakone in kako pri vsem ravnanju ostati svoboden. Toda kaj kmalu izvemo, da Umetnik obožuje naravo predvsem zato, ker je resigniral nad »svetom«, to je nad ljudmi, in je od njih pobegnil:

Tudi jaz sem imel vero v svet; prevelik je bil ogenj v meni, zato mi je upepelil vero. Šele, ko sem brodil z drgetajočimi prsti po pepelu, šele tedaj je vstalo v meni spoznanje. Takrat sem zaloputnil vrata za seboj... Takrat sem se zatekel v to samoto in si hotel ustvariti paradiž duševnosti.

Pierrot, ki medtem kleše soho Pierrette, ugovarja, da sta »samota« in »paradiž duševnosti« le jalov poskus, da bi človek »prevpil praznoto v sebi«. Umetnik zato še določneje motivira svoj beg. Zbežal je še pred bolj elementarno silo, kot je »svet«, zbežal je pred erosom. Da bi si beg pred žensko opravičil, si je skoval napol ničejansko misel o močnem človeku, ki se lahko uspešno upira tudi znanstvenim pomislekom o nevarnosti vsake, zlasti še naturne izolacije. Umetnik sicer priznava psihoanalitsko misel, da je »življenje uteševanje telesnih in duševnih gonov«. Toda kdor hoče biti svoboden in srečen, si sam ustvarja gone in potrebe: »Življenjski umetnik je tisti, ki ni hlapec, ampak stvarnik svojih koprnenj. Zato ima življenje tisti smisel, ki ga človek sam položi vanj.« Pierrotov »oče« pa ni samo filozof, ampak svoj izolativni življenjski nazor tudi dosledno živi: ustvarja le še zaradi samega sebe in priznava samo »umetnost zaradi umetnosti«.

Njegov subjektivistični esteticizem, negacija ženske in modrovanje, da človek mora biti življenjski umetnik, ustvarijo možnost za dialog o važnem členu teorije podzavesti.

Umetnik: In že neki drugi umetnik je rekel: »Premalo je umetniku, da bi nad to golaznijo kraljeval«. Jaz ustvarjam le še radi samega sebe. Delam to iz istega gona, iz katerega vi na primer iščete ženske. Tudi Pierrotu bi branil razstavljati, toda hoče, da spozna ničevost mase.

Zdravnik: To mi dopade, dobro ste rekli: vi umetnost, jaz ženske. Nehote ste izrazili neko medicinsko teorijo, ki pravi, da je umetnost pri nekaterih ljudeh nekak nadomestek seksualnosti.

Medicinska teorija Umetnika ne more zbegati; še naprej vztraja, da sta senzualizem in služba telesni lepoti vanitas vanitatum in da je edini užitek našega življenja »iskanje resnice in lepote«. Zatorej proč z naslado in nazaj k duši, k »iskanju resnice in lepote«.

Če naj zdaj povprašamo tudi po Umetnikovem miselnem ozadju, kot smo prej po Pierrotovem, potem spadajo njegovi izrazi lepota, resnica, duša —, njegovo sovraštvo do ženske, citat o umetniku, ki ne mara kraljevati golazni (Cankar, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*), potem spada vse to na križišče več polpreteklih in sodobnih umetniško nazorskih tokov. Misel, naj se umetnik izolira v slonokoščeni stolp, spominja na slabo pretolmačeni in dozdevni novoromantični aristokratizem Župančičevega *Ptiča Samoživa*, sklicevanje na Cankarja pa enostransko ocenjuje njegovo dejansko miselnost o razmerju med umetnikom in množico. Umetnikova stališča imajo nekaj opore mogoče v antitezi duh—telo kot osnovni témi pripovednika Ivana Preglja, dalje v slovenski katoliški estetiki, ki ji erotične teme niso bile simpatične, pa tudi v prvih zagonih religioznih ekspresionstov po vojni, ki so silovito odvračali od naturalizma in realizma ter terjali samo še dušo in duhovnost. Morda tudi v sorazmerno tenkem curku novoklasične smeri, ki je videla v umetnosti le estetsko dopolnilo vsakdanjosti in se oklepala tako teorije o razmerju med naravo in umetnostjo, kot je branila načelo »umetnost zaradi umetnosti«. Veliko sovraštvo do ženske pa bržkone ni brez zveze z Avgustom Strindbergom, o čigar nazorih so v Sloveniji v prvih povojnih letih precej pisali in prevedli tudi roman *Bedakova izpoved.*

Kako se nadaljuje dramska zgodba tako zasnovanih umetnikov?

Do sredine drugega dejanja se Grum izmota iz nazorskih orisov obeh junakov in ju pripravlja na usoden dramatični zaplet.

Pierrot se v Umetnikovo idealistično in protinaturno miselnost ne more vživeti. Čim bolj si prizadeva, da bi brezkompromisno stal za načelom »umetnost zaradi umetnosti« in bolj razmišlja o Umetnikovi alternativi, ali umetnost ali ženska, tem bolj čuti, da umetniška izolacija pelje samo v tragiko. Zato se odloči za sintezo erotične in umetniške sle, za stališče »ženska in umetnost«. »To ni križpot«, sklene pri sebi, »ti dve poti se morata združiti.« Odločitev za načelo »ženska in umetnost« seveda nasprotuje teoriji podzavesti, po kateri je umetnost, kot trdi zdravnik (varianta Gruma samega), lahko tudi sublimacija neizživetih seksualnih motivov. (Niti Pierrot niti Umetnik svojih odločitev potemtakem ne povezujeta s podzavestjo.)

V sredini drugega akta postavi Grum oba pred zadnjo preizkušnjo. Čez Umetnikov prag, nad katerim stoji napis »Ne moti mojega miru; misli in pojdi dalje!«, stopi telesno sugestivna Dama. Njena

senzualistična lepota vznemiri Umetnika do te mere, da se za trenutek zboji za svojo duhovno službo umetnosti. Toda duhovno načelo v njem zmaga, in Umetnik zbeži pred »krvavim telesom«. Vse drugače ravna Pierrot. Brž ko zagleda Damo, se v njem prebudi zatajevani eros. Najprej groteskno. Ker je predolgo zatiral nagon in pretirano služil umetnosti, mu skrajno izmučena domišljija izzove prizor, kako bi še ob pogledu na mrliča zahrepenel po telesni omami:

Pierrot (v čudni ekstazi): Škoda, da me ni strah mrtvecev. Splazil bi se v blazni noči na pokopališče v mrtvašnico, kjer bi ležal mrlič. Ves bled, roke štrleče vstran, belo odprte oči, ki bi se vdolble vame. Zaklenil bi vrata za sabo in vrgel ključ skozi okno. Potem bi prižigal žveplenke, da bi me vsega predolble njegove oči, zabuljene v zadnjo grozo. Najprvo bi se tresel in omedleval, potem bi začel kričati in hropeti. Užival bi kot prešuštnik.

Ko pa se iz patološkega in groteskнega privida vrne v stvarnost, plane z divje osvajajočimi kretnjami k Dami:

Pierrot: Še vedno ste tu, vi ste res!
Dama: Kaj zato, če sem res ali ne. Samo da imate občutek, da sem. — Sicer pa, jaz sem res, jaz imam meso, toploto. Roke imam —
Pierrot: — ki objemajo.
Dama: Usta —
Pierrot: — ki srkajo.
Dama: Trup imam —
Pierrot: — ki — — — (Hipoma se razgali bičana strast. Divje plane k nji in ji zaseka usta v tilnik).

Potem se iztrga iz njega tožba o zapravljenem življenju in o nesmiselni zaverovanosti v umetniško lepoto kot najvišjo lepoto in slast. Ves njegov pohod v umetnost je bil le krvav sen, patološki beg pred žensko, škodljivo bičanje erosa zaradi slave in umetnosti. Zdaj se Pierrot pogreza v erotično agonijo. Iracionalna sila, ki je prežala v podzavesti, mu preplavi zavest in ga vsega obvlada.

»Oče« in »sin« prehajata torej polagoma s filozofsko razpravne ravni v dramatično konfliktno fazo. Ves Umetnikov napor, da bi Pierrota odvrnil od Dame, se je zgubil v pesku. Hkrati pa se v Pierrotovem groteskнem erotičnem doživetju že vsiljuje dvom, ali bo mogel skladno izživeti načelo »ženska in umetnost«. Še več! Z erotično zgodbo, ki jo zdaj doživlja Pierrot in v kateri vlada Dama, Grum posredno polemizira tudi v njegovo vizijo iz prvega akta, v kateri se je, posnemajoč

futuriste in ekspresioniste, napovedoval za Prometeja XX. stoletja. Grum ga je zdaj snel iz meglenih domišljijskih višin ter ga posadil na stvarna biološka in psihološka tla. Pierrot ne bo videc in prerok, ne duhovnik. Kolikor pa bi to hotel biti, bo lahko le za ceno duševnih poškodb.

Da je temu tako, dokazuje ves tretji akt. Tu se samota in »paradiž duševnosti« Umetniku kruto maščujeta. V njem se poraja eksistencialni preplah, razrašča se mu občutek, da ga nekaj peha v blaznost. Ves napor, da bi v samoti dognal smisel sveta in življenja, umetnosti in ženske, ga vrže v skrajno negotovost in mu narekuje pesimističen sklep: človekova pot teče »v veliki podzemski jami«, »prihaja iz teme in gre še v večjo temo«. Nagrada za boj, da bi služil le še sebi in umetnosti, sta samo agnosticizem in bližina blaznosti.

Toda če beg iz življenja v esteticizem nagrajuje s predstopnjo blaznosti, tudi tribut erosu ni manj dramatičen. Ko se Umetnik iz prvotne racionalne trdnosti razdvoji v tragični razkol in se mu vera v umetnost spreminja v samoprevaro, se Pierrot iznenada vrne in vzklikne: Vanitas vanitatum! Eros ga je strašno ponižal. Pripoved, kako surovo in ponižujoče je erotično živel, precej spominja na brutalen erotični motiv v Zolajevi noveli *Pour une nuit d'amour.*

Zdaj, ko jima je življenje razbilo na videz važno življenjsko filozofijo, skleneta, da bosta služila le še Pierretti. Ta ju bo odrešila »s svojo čistostjo«. Umetnik hoče zadostiti »za svoj greh« tako, da bo premoženje izročil Pierrotu in Pierretti in živel pri njiju. Dramatično se v fabuli na videz končuje, bralec vidi že pomirjenje nasprotij, razrešitev zmot in tavanja v temi. Tudi Umetnik napoveduje srečen konec: »Vse bo mirno v nas, vsi viharji se bodo polegli.«

Toda Slavko Grum je pogledal že predaleč v moderno psihologijo in literaturo, da bi lahko bil apolinik, ne pa predstavnik konflikta in celo poraza. Življenje ni harmonija, ampak je kontinuiteta sporov, groze, porazov, je, skratka, disharmonija. Življenjske sile so nepregledne, delujejo mimo osebnih načrtov, življenje je »groznica«, in človek, ki prihaja iz teme in gre še v večjo temo, je le delček velike »karavane groze«. Življenje je pravzaprav nekaj absurdnega oziroma se končuje absurdno, kot velik in grozljiv hiat. Kajti kako Grum sklene zgodbo o Pierrotu in Pierretti, ki se je začela tam nekje na sončnem travniku ob robu gozda kot idila?

Ko Umetnik vizionarno snuje Pierrotovo družinsko idilo in ga zaprosi: »Meni pa dovolita, da se bom sončil v vajini sreči,« se na prizorišču pojavi Pierrette z nezakonskim otrokom. V tem trenutku se Pierrotu svet podre in ne potolaži ga niti odpuščajoče spoznanje: »Vsi smo Pierroti in Pierrette.« Kajti brž ko Pierrette izda, da je zdravnik, nekdanji bogati študent, otrokov oče, plane Pierrot z nožem nanj, ubije pa Pierretto. Nekdanji Pierrettin vizionarno simbolični motiv se je zdaj postvaril v napol groteskni obliki: v navodilu za režiserja Grum želi, naj se zdravnik nad dogodkom zmagoslavno in zaničljivo »krohoče«.

Kdo je zakrivil ta nesmiselni zaključek? Kje je ostala katarza? Goljuf zdravnik pobegne, Pierrette ni storila ničesar, da bi morala biti kaznovana. Vsaj po logiki Grumovega vrednotenja življenja ne. Je nesmiselni razplet povzročil Umetnik? Ta prti krivdo na sebe, na svoje zmotno prepričanje o vseodrešujočem »paradižu duševnosti« in estetizmu. Preda se policiji. Je Grum potemtakem obsodil njegovo izolacijsko teorijo? Zaključek drame tega ne potrjuje. Ko Umetnik naroča Pierrotu »Napravi iz tega otroka (Pierrettinega) boljšega človeka, kot sva bila midva!«, sklene ta celotno dramo z besedami:

Pierrot (se zdrzne in se zgrudi pred otrokom na tla): Kam s teboj, dete, človek? Živelo boš in trpelo. In iz tebe bodo vstali novi Pierroti, nove Pierrette, krvava sled, krvava groza. Čemu? Zakaj?

(Veter vnovič zatuli, nov sunek snega v sobo. Pierrot se zvija na tleh kot črv, otrok plaka.)

Nekatere nemške ekspresionistične drame se končujejo z idejnim motivom o mladi ženi, ki bo rodila novega človeka. V drami Fritza von Unruha *Ein Geschlecht* (1918) je mati priznana kot srce in središče novega sveta, v drami Georga Kaiserja *Gas I* (1918) pa odgovori hči na vprašanje Kje je človek?: »Jaz ga bom rodila!« Idejna motiva ekspresionizma »novi človek«, »novo življenje« je Grum kajpada poznal, saj sta živela tudi v slovenski poeziji in publicistiki prvih povojnih let. Zaključne besede njegove prve drame pa pričajo, da je z mitom o krvni renesansi človeštva rezko obračunal. Grum sicer tu še vzklika: Čemu? Zakaj? Prepričan pa je že, da je človek ujet v biološko, snovno strukturo, iz katere ni nobene rešitve, razen smrti, razen niča. Ta nazor dokaj eksplicitno izpove Pierrot že ob koncu prvega akta, ko poskuša upravičiti svoj umetniški nagon: »Ni v mojih rokah ta pot. Tiste sile jo zahtevajo, ki gonijo oblake po nebu in dvigajo sok v cvetice.«

Pregled idejnih motivov drame dokazuje, da je nastala deloma na podlagi slovenske leposlovne tradicije, iz razmerij o umetniku in množici ter umetniku in ljubezni, kot sta jih opredeljevala Ivan Cankar in Oton Župančič. V spopadanju med Umetnikom in Pierrotom, »očetom« in »sinom« je mogoče slutiti tudi odmev konfliktnega motiva, ki ga je podal Walter Hasenclever v drami *Der Sohn* (1914). Toda domačo in tujo tradicijo je Grum podredil novemu idejnemu motivu, biološkemu determinizmu oziroma teoriji podzavesti, brž ko je v njej zaslutil skrivno vzmet za tragične prevoje v človeku in umetniku. Psihoanalitično doktrino je študiral torej že v prvih dunajskih letih in jo od svojih pisateljskih začetkov vključeval v literaturo. Vendar je v prvi drami še ni spremenil v tako logično razvidno silo, kot v naslednjih. Tudi je ni še izbral za katarzično sredstvo. Dramo Pierrot in Pierrette je zaključil pesimistično in deloma absurdno. Kajti spoznanje, ki ga Pierrot doživi, ne razrešuje njegovega iskanja, niti Umetnikovega, ampak le povečuje moč neznanke in pot v še »večjo temo«. Grumov umetnik torej ni videc in prerok, ne odrešenik, njegova kretnja ni evangelij. Zdi se, da je le razboljeni ekspresionistični človek, ki beži pred snovjo v duha, naposled pa pod težo biološke determiniranosti prizna »karavano groze«, ki je sam vključen vanjo.

In kakšna sta tehnika in stil drame?

Videli smo, da je Grum dramski mit razčlenil na tri akte in vrsto prizorov. Tudi je uveljavil kavzalno in notranje sklenjeno dogajanje, zgodbi obeh umetnikov je logično motiviral vse do absurdnega konca njunih postopkov. V zgradbi in razvoju mita je potemtakem ohranil zakone realistične dramaturgije. Ker pa ni uspel uskladiti obeh akcijskih motivov, filozofsko-nazorskega in erotičnega, zgradba ni umetniško dognana. Filozofiranja je znatno preveč, dramatičnega ravnanja pa premalo. Nekatere detajle je stilno navezal na najbližjo slovensko dramatsko avtoriteto, na Ivana Cankarja, zlasti na njegovo simbolistično dramsko pesnitev Lepa Vida. V dramaturgiji tega teksta temelji zlasti Grumova težnja po poetičnem prizoru. Tudi stavčna ritmika in kadenca kažeta ponekod, da je veliko listal po Cankarjevih delih. Uporabil je tudi novoromantično simboliko sanj. Iz sanjskega »videnja« oseba napoveduje svojo in prihodnost glavne osebe. V to tehniko se je pomešala tudi že ekspresionistično-naturalistična drastika. Sanjski prizor — prihodnje dramatično srečanje s sedanjim idealnim ljubimcem — sooča

plemenito Pierrette z gnusom: ko jo hrepenenje vzdigne iz groba in mu gre naproti kot velika ljubezen, se vanjo »pači nasproti zločinsko grd in ostuden (Pierrotov) obraz«.

Zaradi nazorske snovi je dialog večkrat intelektualistično razpraven in neoseben. Le v erotičnih partijah med Damo in Pierrotom se postvari, je osebno barvit in značilen. Nekajkrat je tudi poetičen, zlasti v začetku otroško nežen in pravljično krhek, na koncu, v konfliktu, pa se posurovi, postane sovražen in se popači tudi v krohot. Na liričnih mestih uporabljajo osebe tudi metafore. Metaforično izražanje stopnjuje poetičnost, tudi emocionalno plast teksta in simbolistično atmosfero. Ker metaforika ni eksistencialna, ne poglablja dramskega mita.

Ker poteka vsebinsko razvojna črta od poetično občutene ljubezni do surovega spopada med umetnikom in žensko, ustreza temu loku tudi stil prizorov. Poleg mitičnih bitij (»Iz jezera se dvigajo naga vilinska telesa ter plovejo s fantastično mehkimi kretnjami v mesečini«) zakriči iz teksta tudi naturalistika umora. Podobno je s prizoriščem. Poleg idilične pokrajine in romantično razviharjene noči napolni oder tudi Damin salon in Umetnikov atelje, ki je v tretjem aktu tudi prostor umora, nabit s strahom, in v katerem krožijo napol blazni ljudje. Pokrajina in velemesto, »vilinska telesa« in telo Dame, otrok in ubijalec so dovolj kontrastne sile Grumovega dramskega prostora.

V didaskalijah se že napoveduje tisti Grum, ki bo kasneje še več gradil z njimi. Kako določa in spremlja z njimi razvoj mita, naj pokažejo trije primeri. V prvem aktu mora prizveneti iz daljave »čudežna godba«. Najprej je tiha, potem narašča, in »naenkrat v silnem zaletu, v blazni disonanci hipoma preneha«. Ta premena ima simbolično vrednost, je paralelizem k strahu, ki se loteva Pierrette. V tretjem aktu predpisuje avtor že spačeno zvočnost, spet v vlogi paralelizma. Med Umetnikovo agonijo »šipe v oknu klepečejo od groze, za voglom joče smrt«. Najbolj značilna pa je uvodna pripomba, ki govori o trajnosti, o »sami grozni večnosti« nerazumnega hrepenenja. Epski stavek napoveduje časovno neomejen dramski mit. Hkrati pa opozarja, da se bo vsak poskus rešiti se z razumom, potlačiti hrepenenje, obvladati iracionalni nagon, končal s porazom in tragično.

2. Tudi v drami *Trudni zastori*, ki jo je končal sredi junija 1924 (pismo dekletu 16. junija 1924), se je Grum ukvarjal z zapleteno temo umetnik in ljubezen, le da zdaj že na neizprosno delujoči podzavesti. Od

prejšnje drame so pretekla štiri leta, čas, ko je intenzivno snoval in zametaval dramske koncepte in besedila, na katera spominjajo le še naslovi (Prolog, Katarza?, Neusmiljeni odrešenik — dramatični finale). Kakor je osnovna motivacija — biopsihološka — v tej drami izvedena že dosledno in racionalno, tako je v tehniki prizorov in pri ustvarjanju dramske atmosfere kaj lahko opaziti, da je Grum precej preučeval simbolistično in predekspresionistično dramatiko, zlasti Maeterlincka, Strindberga in Leonida Andrejeva, še bolj pa se je moral seznaniti z nemško ekspresionistično dramaturgijo. Naj uvodoma navedem le dve, tri prvine, ki dovolj osvetljujejo to Grumovo dramaturško erudicijo.

Uvodni prizor Trudnih zastorov polnijo črno-beli dinamični svetlobni kontrasti. Na prizorišču hoče avtor imeti usločeno človeško telo, ki se krčevito in boleče zvija in ekstatično trpi:

> Prostor zamrežen s pajčevino, ljudje trudni, kakor zaprašeni... Temà se raztrga v konce črne rute, izobličijo se plahe rame, nad črnino zablesti obraz: Amara. V ozadju nekdo zaječi, v nemirnem loku se vzpne telo: Knut Larsen.

Ta uvodni ekspresivno dinamični prizor napoveduje in uvaja tudi nadaljnje gibanje glavnih oseb. Te se od časa do časa trgajo iz negibnosti v sunkovitost, zdaj statično strmijo, hip zatem se razvežejo v rezke krike. Vizualna in zvočna podoba oseb, kot jo sproti predvidevajo didaskalije, je takale:

Larsen: »gleda svojo misel«, »ostro izčrtan, ekstatičen obraz«, »se trudno nasmehne« (večkrat), »strmi vanjo zavzet«, »krikne«, »tiho krikne«, »zakriči«, in podobno.

Amara: »tiho krikne«, »zona ji stopi v ude, da zavpije«, »zakriči na ves glas«, »naenkrat zatipa po njem«, »zakriči« in podobno.

Tudi druge osebe morajo včasih »zakričati«. Vse to priča, da imamo opraviti z dramo, v kateri je dramatični interes usmerjen k duševnosti, ki ni apolinična, ampak v vsej svoji pojavnosti ekstatična. Pred nami je človek, čigar drama raste od znotraj navzven in ki ga upepeljujejo zublji podzavestnih sil.

Kdo je pravzaprav Larsen, ta slikar z evropskega severa?

Mučijo ga preganjalski motivi, zlasti pogosto »gleda svojo misel«, skrivnostno »belo vizijo«. Večkrat se zastrmi v »bele rute«, ali pa prisluškuje duhovni govorici predmetov. Amari pove na primer:

Da, da, zakaj sem se tako zastrmel, ste vprašali? — Če ležim v mraku, se miza zgane, senca utrne; vse pove svojo dušo. Svetlobe jih je strah, zbegajo se.

Larsen hrepeni po beli barvi in zmerom znova slika bele roke »deklice v črnem, ki plete trnov venec«. Zakaj tako neodložljivo slika bele roke?

Te roke — v taki neusmiljeni lepoti so blestele pred menoj — mislite, da jih ljubim? Znebiti sem se jih hotel, zato sem jih slikal.

Znebiti torej? To bi pomenilo, da hoče z umetniško tehniko odtujiti od sebe neprijeten motiv. »Bele roke« ostajajo kar naprej osrednji motiv Larsenove eksistencialne in umetniške zavesti in sle. Tako so mu obsedle domišljijo, da se več ne more zbrati pred drugimi modeli in motivi.

Amara ravna z obsedenim Larsenom nekaj časa tako kot Cankarjeva Lepa Vida s sanjavimi pesniki, Poljancem in Dionizom. Hoče ga pomiriti s pripovedovanjem, da človek tava po oceanskih globinah, po neznanem, in da to tavanje ni enkratno. Razloček med Vidino in Amarino funkcijo v življenju umetnikov pa je bistven: Cankarjevi junaki hrepenijo po lepoti in harmoniji in oboje srečujejo v Vidi, Larsen pa hrepeni po »belih rokah«, ki pa jih ni več. Medtem ko Vidina navzočnost duševne ekstatike pomirja, se Amara spreminja v vse strašnejšo Larsenovo preganjalko.

Glavno vprašanje, na katerega bralec pričakuje ustreznega odgovora, tisto, s čimer Grum zbuja radovednost in napetost v igri, je to, kako se je moglo zgoditi, da je pri tako znanem slikarskem modelu, kot je Amara, Larsen edini opazil, da ima bele roke in bele prste, in zakaj jih slika v kontrastu s črnim trnjem, ko tega ni počel še noben slikar. Je ta motiv mogoče le kompenzacija za tisto »nekaj«, česar ni mogoče naslikati in kar dramska fabula zadržuje kot Larsenovo eksistencialno skrivnost? Larsen in Garelli se takole pogovarjata o »nečem«:

Larsen: Vi — vi ste mnogo videli, vse življenje mislite v barvah. Povejte mi, prosim vas, povejte, ali ni mogoče naslikati tistega?

Garelli: Ne, Knut, tistega se ne da naslikati, tistega še ni nihče vrgel čez platno.

Larsen: Misliš — misliš, da bi moral potem zblazneti?

Garelli: Umreti bi moral, umreti.
Larsen: Tudi jaz mislim (pade vase).

Vzporedno z naraščajočim nasiljem belega motiva se Larsena lotevata strah in gnus. Okolje se mu spreminja v prostor poln pošasti, ki grabijo po njem in ga dušijo. Že ga napada tudi privid, da ga zapreda »ostuden rižast pajek«:

Ko sem včeraj dovršil sliko, povesil roke — da bom zadihal, sem mislil. Po tapetah je curljala temina — Naenkrat — zazdelo se mi je — da nisem več sam v sobi, se mi je zdelo. Ne, še nekaj drugega je moralo biti. Premaknilo se je, tam, v kotu, za mojim hrbtom se je zganilo. Nisem se upal ozreti, vendar sem razločil: noge, noge, tisoč nog. Ogromen pajek je moral biti. Pregibal se je, naporno zaposloval z nečim. Niti je predel, debele, nabrekle niti, razpenjal jih je med stene. Že je zamrežil vso sobo, vrvi so mi vezale prsi, rezale vrat. Že — komaj sopel — kriknil — z nadčloveškim naporom sem se iztrgal žrdi, planil k vratom tesno ob steni.

Pozabiti ne smemo tudi na neki Larsenov motiv iz mladosti, ki se mu zdaj mučno vriva v zavest in poglablja usodno vsebino »belih rok«. Larsen ga takole obnovi:

Med samimi glistami sem ležal, ko sem moral gledati mater nago, plešočo v vrtincu pijanih rok. Štrene las so ji lepile na čelu, napete prsi z napetimi vršički so se zibale po taktu muzike, široki boki so se vili, vabili. Segali so po nji potni prsti — — O!

To se odpustiti »ne da«, poudarja Larsen. S tem motivom Grum stopnjuje moč »tistega nekaj«, zaradi česar Larsen tako neznosno trpi, z njim razširja motivacijsko ozadje dramskega mita. Bolj si Amara prizadeva, da bi s sugestijo o zastorih, ki »izmučeni vdrejo k tlom«, in s poudarkom, da »ničesar ni več, nikdar ni bilo ničesar — le ti — in moji prsti — zveneče kaplje« —, da bi s tako slikovito sugestijo umetniku prevpila boleči spomin, bolj se stopnjuje Larsenova notranja drama, bolj ga muči »tisto nekaj«.

Slikar Garelli naposled zavrta do jedra te sile. Ko Larsen sklene neko pripoved s poudarkom na motivu o belih pavih, o katerih mu je nekoč govorila Amara, začuti Grum, da je dramaturško dovolj pripravil dohode do Larsenovega notranjega konflikta. Z nekaj odločnimi potezami razklene vse skrivnostno ozadje:

Garelli: Zato — zato torej!

Larsen (ki se je zagledal nekam za pavi, se naenkrat zdrzne): Kaj — kaj je?

Garelli (ki je zašepal po sobi, obstoji tik pred njim in ga motri s priprtimi očmi): Da boš bežal, si pravil — belih pavov da se bojiš.

Larsen (tiho krikne).

Garelli (je odšepal v najtemnejši kot): Govori naravnost: trpiš, ker je imela druge pred tabo; njenega opljuvanega telesa te je strah.

Larsen (zakriči): Ni res! Ni res! Ne, ne, ne. Ne, ne!

Garelli: Opljuvanega telesa te je strah, zato si hotel oživiti sliko. Skrivljenih prstov te je groza, ki grabijo za njo iz preteklosti.

Larsen (molči, se ne gane).

Madona (pade predenj na kolena): Kaj — kaj so ti storili? — Nikar, Knut, nikar! Ne bodi žalosten, kmalu vstane dan! Kmalu! Jutri! Jutri začnemo novo življenje, jutri! Jutri, jutri, jutri, jutri — —

Medtem se začne konstituirati v igri tudi slikar Madona. Ta dokaj ironično vplete med motivacijske sile tudi mistično dimenzijo. Kdo je človeka zapajčevinil? To je »on«. In kako ga je zapajčevinil, s čim? Z »izvirnim grehom«, biološko. Norčuje se iz Larsenovega platonizma, s katerim kliče »nov človeški par«, ki bo rodil same bele pave (»Samo pavi, beli pavi bodo naokrog«). Toda Larsen vztraja v hamletovski poziciji: premišljuje naprej in še naprej veruje, da beli pavi morajo biti. Preplavljati ga začenjajo poetična razpoloženja in estetična filozofija (»Zaprt klavir, molčeča harfa je človek, dotik prstov šele ga razzveni v pesem«). Sugestija o belih pavih se v drugem dejanju nenadoma razraste v vizionaren prizor. Zbrani umetniki zagledajo v dalji idealno ženo, ki je žrtev starega slinastega kralja. Skupinski viziji, v kateri se bojujeta dobro in zlo, sledi ekspresionistična ekstaza sreče in lepote ter studa in ponižanosti:

Larsen: Vidite? Prikazen je zmedla starca, beži. — In njo razločite? Z roko je šla odrešeniku čez obraz, obrisala mu kri. Tako naredi ona, čisto njene kretnje ima. — Pred oči mu je segla, zaprla mu jih, trudne. In sedaj mirno — vse mirno — — Le narahlo se še utrne krik, umrle dalje oledeneli krik (v ekstazi zaustavi glas, potem mu naenkrat vzdrhti, usta se prekoljejo v zijočo rano). O, srečen sem, srečen—srečen——Povejte, če je kurba! Povejte, če je kurba! Kurba — —

(Roke se razklenejo, čela ugasnejo, tema. Vsak potrt vase, obrazi v pesteh. Molk; dolg, v neznosnost razvlečen molk.)

Garelli: Pravzaprav je naše življenje zelo svinjsko!

(Molk.)

Madona (ki ga požene kvišku, zakriči kot blazen): Žganja, žganja, žganja!

Larsenov konflikt je razjasnjen: bele roke so simbol za duhovno ljubezen, so metafora za hrepenenje po čisti ženi. Larsen je ekspresionistični človek, razpet med čutnost, ki jo zatajuje, in dušo, ki jo idealizira. Ta nordijski slikar je v resnici podoba slovenskega slikarja, ki v prvi polovici dvajsetih let svet in telo poduhovlja in ju odmika od čutnih podlag. To je tudi dramska oblika slovenskega religioznega pesnika, ki prepesnjuje dekle v »sestro« in »Sinjo«, v breztelesno plemenito lepoto. In še en podoben konflikt, ki je živel tedaj v slovenski literaturi: konflikt med dušo in telesom v baročno ekspresionistični prozi Ivana Preglja. Larsen, ki hrepeni po belih rokah in beli sonati in beži pred čutnostjo, je potemtakem organski predstavnik velike duhovne drame, ki je zajela del vseh zvrsti slovenskega leposlovja in slikarstva v prvi polovici dvajsetih let. In kam uvrstiti Madonin izraz »nov človeški par«? Mar je Larsen tudi »brat« tistih idealističnih oseb, ki se v eni plasti nemške ekspresionistične dramatike poganjajo za preporod človeštva? Je ta miselni motiv le inačica motiva o čistem in etičnem dekletu, ki bo rodilo »novega človeka«? Bodi karkoli: slikar Madona ironizira idealistično in poetično Larsenovo hamletovstvo. In prav v tej ironiji je iskati in tudi slišati osebni glas Slavka Gruma. Kajti Grum bo duhovni konflikt razrešil drugače kot slovenska katoliška lirika, proza in dramatika. Larsena ni zasnoval na dualističnem svetovnem nazoru, ne na krščanski metafiziki, in čutnost v njem ni le dramatični protipol tisti osebi-duši, ki pri katoliških piscih naposled zmaga. Larsenov dualizem in razkol je freudovski, je nespravljiv spor med »id«, »ego« in »superego«, kot jih je pojmovala teorija podzavesti. Larsen s plemenitim »jazom« premaguje »id«, vendar ga ne premaga. Že s tem, da se mu okolje spreminja v groteskne privide čutnosti, se mu »id« nevarno maščuje. Še bolj ga obvladuje s tem, da ga slikarsko priklene na en sam kompenzacijski motiv. Grum prepušča zmago biološki, čutni komponenti. Toda ta zmaga ne bo taka, da bi se oseba in nagon naposled pomirila, ampak se bo Larsenova zavest na koncu morala izvotliti v trajno »belo misel«.

Zato se mučna igra erosa v tretjem aktu razširi še na druge osebe. Dialog med študentoma pove, da erotičnega nagona ni mogoče premagati, če ga še tako ironiziraš; utrudi že mladega človeka. Opozarja tudi, da je grešil, kdor jemlje eros komično, kajti »Strindberg se ne smeje«. Ne smeje se zato, ker mu je ljubezen sinonim za tragiko. V tem aktu trpi slikar Garelli, ker je generično prizadet, izrinjen iz življenja, ženska

ga sploh ne pogleda. Larsen nadaljuje s svojimi halucinacijami o čisti in nečisti Amari in upesni njene roke: »Le še iz neizmerne dalje krik — smeh — utrinek ranjenih, štrlečih rok«.

V ospredje dramskega mita pa stopi zapiti slikar Madona. Nenadoma se razkrije, da se ravno v njem zgoščuje Freudov »id« v najjasnejšo razvidnost in da njegova usoda Larsenovo podvojuje in celo stopnjuje. V trenutku, ko se približa gospa v črnem, ki vodi otroka, Madona potegne mapo in skicira »mater v črnem«. Motiv matere v črnem z otrokom je namreč njegov preganjalski motiv. K Larsenu se obrne tudi s pripombo o svojem slikarskem albumu:

Sploh, listaj, kakor hočeš, same gospe, ki so šle mimo z otroki. Mimo, mimo, vse mimo.

Kar je odšlo mimo, si mora zdaj nadomeščati s čopičem. Kakor Larsenova, je nadomeščanje torej tudi njegova usoda. Madona vsakokrat sicer naglo potuji »mater v črnem«, tako da jo naslika. Dokončno potujiti pa je ne more, kajti:

... začnem risati drevo, pa komaj zastavim roko, že zasveti njen obraz med listjem in v travi se igra otrok... Sedaj ji ne skušam več uiti, podal sem se.

Kljub resignaciji si zagotavlja, da bo začel »jutri novo življenje«. Na koncu akta pa se že odloči za dokončno likvidacijo preganjalskega motiva: potegne revolver, da bi ubil mater v črnem in se odrešil. Vendar omahne, »zatava z razkriljenimi rokami v temo« in kriči: »Ne morem, ne morem. Jutri, jutri, jutri, jutri — —«

In kako Larsen in Madona zaključita svoji drami? V četrtem aktu Larsen odsune nosilko »belih rok«, Amaro, po tleh in v pijanosti zahteva, naj vendar že prizna, da je vlačuga. Amara v odgovor zanosno zapleše in govori nerazumljivo arabščino, ker nima kaj priznati. Ko odbrblja, zbeži. Grum predpisuje z režijsko opombo, da po njenem begu ostanejo drugi »vsi okamneli«. Nato Larsen bega, prižge svečnik in ugotovi, da je čisto sam. Skloni se k svoji umetniški sliki »Amara« in vzkrikne: »Sedaj sva sama.« Svečnik se razbije in Larsen obstrmi v »votli temi«, Grum pa naroči režiserju črno-beli prizor in zvočno kakofonijo:

Tedaj — iz mrakov sežejo roke, iz vseh kotov gorijo koščene plamenice. Izluščijo se obrazi, nakazne postave. In smeh, grohot.

Nato začno po Amari hlastati kruljavec, grbavec, pijanec, vendar tako, da jih Grum oživlja oz. filmsko snema kot prividе Larsenove domišljije. Larsen se pogreza v agonijo in se oklepa Amarine slike s protislovnimi besedami: »Ti sladka ljubica, bela, krvavo rdeča.« Oklepajoč se naslikanega ideala, zblazni. In Madona? Ta priteče na prizorišče in vzkrikne, da je ubil gospo z otrokom. Nasilni motiv je potujil, toda tudi on se opravičuje napol poblaznel:

Ali me zaničuješ, Knut? Nikar! Glej, dež je, že celo večnost lije dež in — za mojimi okni so samo strehe, dimniki, telegrafske žice — — —

(V enodejanki *Upornik* je Grum povzel Madonino konfliktno situacijo. Tudi tu umetnik namreč izruva preganjalski motiv tako, da ustreli »ženo z otrokom«, in se sprosti. Toda »blaženi« usmev na ustih izdaja človeka, ki je zblaznel. Dodati je treba, da je Grum ravno v tej enodejanki uveljavil priljubljen motiv nemške ekspresionistične dramatike na freudistični osnovi, namreč sinovsko-materinski kompleks. Motiv žene z otrokom je umetnika obsedel in uničil zato, ker se je po ukazu egoistične matere nekoč v mladosti odpovedal ljubezni do dekleta. Hudodelec in blaznik je postal zaradi neizživetega seksualnega kompleksa.)

Motiv obsedenstva in preganjalstva se je v Trudnih zastorih razrastel kot v nobeni drugi drami slovenskega ekspresionizma. Tudi več drugih oseb, ki jih nismo navajali, se namreč ukvarja z biološko eksistencialno tesnobo. »Ono« ali »id«, ki se hoče uveljaviti po načelu zadovoljenosti (Lustprinzip), razdira Grumove umetnike, da končajo kot blazniki ali kot morilci. V strahu (anksioznosti) uporabljajo nekaj časa obrambni mehanizem, ki ga imajo pač na razpolago: slikarski čopič, z njim vsaj prehodno nevtralizirajo napade patološkega motiva. Z njihovimi usodami pa Grum dokazuje, da se tudi z magičnimi sredstvi umetnosti ni mogoče dolgo braniti pred porivi iz podzavesti, ker so tako vsemogočni, da ne razkrojijo le umetnika, ampak tudi človeka.

Tudi s Trudnimi zastori se Grum ni maral izpostavljati gledališki preizkušnji in literarni kritiki. Toda v primerjavi z dramo Pierrot in Pierrette pomenijo pomembno emancipacijo od slovenske dramaturške tradicije in »klasično« dejanje znotraj slovenske ekspresionistične dra-

matike. Grum je v delu uporabil sicer tudi postopke realistične dramaturgije. Glavni dramski zgodbi, Larsenova in Madonina, potekata razvojno in sklenjeno. Ohranil je tudi zunanjo razdelitev dramskega mita na akte in prizore, kot jih pozna realistična dramatika. Toda duševni koncept junakov je Grumov in nov. Njegova glavna junaka doživljata dramo duše. Zavestno stanje jima postaja tako neznosno — in tudi nekaterim umetnikom, ki igrajo manjše vloge —, da se umikata v bdeče sanjarjenje in popravljata neznosno stvarnost s prividi in iluzijami. Larsen se pogosto zazira v idealni in včasih tudi groteskni svet, Madona pa se umika v slikanje morečega motiva, izpodriva neznosno zavest s podzavestno dejavnostjo, kakršna naj bi po Freudovi teoriji bila dejavnost, ki jo imenujemo umetniško ustvarjanje. A vsa ta dejavnost umetnikov in drugih oseb, postavljena v podzavest in izvirajoča iz sestrašenosti in rezke bolečine, ne more izzvati niti komičnih niti satiričnih učinkov, ampak prehaja večkrat v kričečo grotesko. Izmučena domišljija razstavlja biološko konstanto zdaj v privid belih pavov, drugič v privid rižastega pajka, zdaj v lepoto in etos, drugič v gnus in banalnost. Poškodovana duševnost krčevito snuje skrajno pozitivne in skrajno negativne vrednote in meče iz sebe zdaj čisto poetično simbolistične, zdaj naturalistično sadistične prizore oziroma prvide. To pa pomeni, da realistično razvojno dramsko zgodbo nenehoma presekavajo vizionarni prizori, ki so zdaj poetični, drugič se izvotlijo v grotesko.

Larsenov idealistični in idealizatorski življenjski princip poraja vrsto poetičnih podob:

> Ali si upaš biti ženi pljuskanje zarje čez nebo in molk skritega tolmuna? ... Zaprt klavir, molčeča harfa je človek, dotik prstov šele ga razzveni v pesem ... Vse njene sanje so šle za pavi.

Toda posledice Larsenove poetično simbolistične domišljije Garelli večkrat razcefra v grotesko. Larsenove sanje o belih pavih pomaže z naturalistično drastiko. V te sanje pripoveduje, da mu je ljubica hotela poljubiti bolno, »grdo, gnusno« nogo. Da pa bi ljubezen še bolj zbanaliziral, dodaja, da bi žensko z naslado potepţal prav v trenutku, ko bi upognjena »pričakovala slasti«. Jedka, v sadizem se nagibajoča domišljija napreda tudi groteskne zgodbe. Madona pripoveduje o nekem blaznežu. V sobo, ki je bila »natrpana okostnjakov samih pohabljen-

cev... kakor bi se sestal ves izpljunek grobov«, je ta blaznik zaklenil dekletce, »sam pa se je zleknil na tla pred vrata ter vso noč poslušal njeno vpitje«. In grbavi »gospod vikont« ima laboratorij. Zakaj že?

Skelete grbavih ima, šepavih, sključenih k tlom, okostnjake ljudi, ki jih ni ločiti od opic. Vidim ga, kako se plazi ponoči krog njih, kako jih boža, ljubkuje, svoje bele užaljene brate.

Bolna domišljija, ki roji groteskne prizore, s tem še ni izčrpana. Umetnik Zaccone opazuje ulico in komentira življenje na njej:

Kako tekajo iz ulice v ulico in se delajo zaposlene! (Se naenkrat v grozi obrne od okna): Kaj — kaj če se naenkrat naveličajo in vsi obstanejo.

Poleg strahu, da bi se lahko vse naenkrat ustavilo in bi se iz stiske in ujetosti več ne mogli iztrgati, in poleg kataleptično izproženega Larsenovega telesa ter povsem nasprotno živečega obraza, ki »sije v čeznaravni blaženosti«, stopnjujejo tesnobno atmosfero tudi prvine iz iluzionističnega transcendentalnega sveta. Strah stopnjuje npr. misel, da »tudi tam« ni ničesar. Iluzionistični svet naj bi sicer bil. Toda Jeannine pripoveduje, da se ji je nekoč prikazala mati iz nebes in je bila »zelo žalostna in bleda«. In vsi so »bledi, ki pridejo nazaj. Mogoče je tudi večnost grozna in boli«. Tudi predmetni svet je napolnjen z iracionalnimi silami, ki stopnjujejo tesnobo. Tako npr. »pozna roža ne upa dihniti« ali pa nenadoma »prestrašen zaškriplje pesek«. Zloslutna pokrajina niča in molka, ki se včasih zagozdi med osebe, le še povečuje negativno atmosfero. Ko se umetniki pogovarjajo o grbavcu in njegovem laboratoriju, poglobi avtor grozo še s takim pogovorom:

Amara (ves čas brezgibna na divanu, prisluhne): Se ni nekaj zganilo?
Blanchard: Nič ni.
Jeannine: Meni se je tudi zdelo.
Fleurette: Tudi meni.
Blanchard: Nič ni, nič.
Oggetti: Kaka deska se je napela.
Amara (zopet omrtvi).
Molk.

Da se v stilni strukturi te drame prepletajo realistična, simbolistična in ekspresionistična dramaturgija, dokazuje tudi dialog. Več prizorov označuje kratek trzajoč stavek, poln klicajev, vprašajev in krikov,

kar pač izrazno ustreza napol sestrašeni in patološki duševnosti, včasih pa tudi težnji oseb, da karikirajo bližnjikovo tragiko. V drami Pierrot in Pierrette je prevladoval razpravni dialog, v Trudnih zastorih pa je pogost tale tip pogovora:

Garelli: O dio, dio! Tako lepo mirno smo živeli — — (Motri sliko). Ustvaril si delo, ki — ki je že zelo grozno. Saj — saj je skoraj živa! Če priprem oči — če — — zdi se mi, da premakne roko, da se nasmehne, da bo — — (zakriči): Ti, kaj če stopi iz okvira?

Larsen (drgeta po vsem životu; zdi se, da bi se moralo čuti šklepetanje zob): Saj — saj prav to sem hotel jaz!

Garelli: Ti — — da oživi? Mrtva slika?

Larsen (ki se mu stopnjuje nemir v nežnost): Zakaj si tako čuden — kaj me gledaš tako? Ali — ali sem blazen? — (krikne) Pietro!

Madona (ki je zaspal, se na pol predrami, sune s pestjo v zrak): Absint sem rekel, absint, poba!

(Larsen, Garelli okamnita)

Larsen (skloni glavo): Mogoče ima prav.

Molk.

Za stil te drame je simptomatično, da osebe, četudi stranske — navajajo dva dramatika: Maeterlincka in Strindberga. Zaccone si domišlja, da je rojen tudi za gledališkega igralca. Od časa do časa se v igri požene kvišku in zarecitira kak stavek iz *Les Aveugles* in iz *Hamleta*. Značilen in za tavajočega človeka v Trudnih zastorih simboličen je zlasti motiv:

Maeterlinck! Maeterlinck, Slepci! (Izbulji oči in tiplje v zrak). »Pazite, sedaj grem k vam — — Kje — — — kje ste?«

Toda bolj kot Maeterlinck je moral Gruma privlačevati August Strindberg. Slutimo ga zlasti pri oblikovanju prostora in v načinu, kako gleda Larsen ljudi okrog sebe. Ko je na nekem mestu svoje usode zazrt v misel, ko »gleda svojo misel« (motiv belik rok), se mu naenkrat zazdi, da so ljudje le »zaprašene figure v kakem raritetnem kabinetu«. Figure torej? Mar jih ne gleda kot zaprašene lutke tudi Strindberg v *Sonati strahov*? Da Trudni zastori niso nastali brez misli na to Strindbergovo dramo, meni tudi Bratko Kreft.[13] Plen avtorjeve domišljije je bil sicer

[13] Bratko Kreft, Spomin na dr. S. Gruma, GL Mestnega gledališča, Ljubljana 1953—1954.

tudi raritetni kabinet nekega frančiškana v samostanu v Novem mestu, kjer je Grum kot dijak pil skrivnost »strupenih mikstur«, gledal srednjeveškega viteza, »ki je bodel s sulico v strop« in občudoval še drugo z romantično tančico pregrnjeno gradivo.[14] Toda zveza s Strindbergom je toliko bolj nesporna, ker je podoben »lutkovni koncept« ljudi, kot ga srečujemo v Sonati strahov, zaživel pri Grumu zlasti v Dogodku v mestu Gogi.

Med dramatike, ki so morali biti za Gruma zanimivi, je treba prišteti tudi Leonida Andrejeva. Kajti »nakazne postave«, ki se izluščijo iz teme, ko je Larsen v največji depresiji, in se vanj krohočejo, ta groteskni prizor, zgrajen iz pobitega dostojanstva in iz režečih se mask, vodi naravnost k simbolično grotesknim prizorom v Črnih maskah Leonida Andrejeva.

3. Ker drama *Dogodek v mestu Gogi* (1927) ne pomeni le vrhunca Grumovih umetniških naporov, ampak po estetski kvaliteti presega vse, kar je v dvajsetletju po Cankarjevih *Hlapcih* (1909) nastalo v slovenski dramatiki, in ker je po dramaturgiji in psihologiji tako modernistična, da je še danes sodobna, jo bom razčlenil kolikor mogoče podrobno.

a) *Geneza.* O nastanku Dogodka v mestu Gogi Grum ni zapustil kaj veliko neposrednih podatkov. Za prvi navdih je navedel vprašanje, ki mu ga je sredi noči zastavilo dekle v predmestni sobi: »Ali vas ne bi moglo biti sedajle zelo groza, če bi naenkrat doli na ulici vzniknil šepajoč korak, ki bi potem obstal in se ne hotel prenesti dalje?« »To vprašnje je bila prva inspiracija moje drame,« je izjavil Božidarju Borku. V mozaiku celotne dramske zgradbe je ta uvodna inspiracija zapustila le prizor s šepavim Klefom na začetku prvega akta.

Prva pobuda je bil torej »šepajoči korak«, zvočni učinek popačenega in patološkega elementa na umetnikovo in hkrati tudi psihiatrovo zavest. »Šepajoči korak« je pobudil nadaljnje asociacije o duševni zgradbi mestnih ljudi, postal je vzmet za obsežnejši dramski povzetek določenega življenjskega tipa. »Šepavec« mu je postajal simbol za duševno stanje mestnih ljudi.

Herbert Grün navaja še eno važno Grumovo doživetje, a ne omenja vira:

[14] Kot pod 2.

Bežen pogled na brezpomembno, spakljivo smešno risbo, ki prikazuje v neizvirnih potezah, kakršne so značilne za slikarje družinskih mesečnikov, neko večnadstropno stanovanjsko hišo v prerezu, da se vidijo prizori v raznih sobah — pogled na to risbo je zbudil spomine na deško oprezovanje pod malomestnimi okni.[15]

Ta »bežen pogled« na »risbo« naj bi torej umetniku dal idejo za dramski prostor. Eno je vsekakor res: da je ta grafična sugestija tvorno sovpadla z njegovimi izkušnjami o atomizacijski moči »večnadstropne stanovanjske hiše«.

Na ta genetična motiva je Grum asociiral še lastno in tuje ustrezno leposlovno gradivo. Zlasti črtice *Podgane*, *Mansarda* in *Zločin v predmestju* so drobne študijske skice, v katerih je videti Grumovo pripravo tiste atmosfere, ki je tako značilna za »Dogodek«. Sposodil si je tudi prvine iz Ibsenove drame *Strahovi*, zlasti zaključni prizor, ki ga v »Dogodku« odigra potencialni grbavi igralec Teobald. In ko so mu dramo nagradili v Beogradu (1929), je »priznal«, da si je »del drame izposodil iz neke Zolajeve novele«. Kasneje je v »prologu« dodal, da v inkriminirani noveli »Za noč ljubezni« tudi Zola fabulativno ni izviren, saj je zgodbo povzel po Jacopu Casanovi. Tudi ob drugi priložnosti je pripomnil, da v besedni umetnini ne odloča motiv, ampak umetniška obdelava motiva. S tem je opozoril, da je tradicionalni motiv v okviru njegove dramske resnice zaživel na novo. Toda natančnejša primerjava Zolajeve novele *Pour une nuit d'amour* z Hanino zgodbo bo pokazala, da je izposojeni del presenetljivo daljnosežen.

Kakor druga prozna in dramatska dela je Grum tudi Dogodek v mestu Gogi napisal »neobičajno hitro, v treh tednih«, vendar ga je popravljal »potem dobrega pol leta«,[16] tj. od poletja daleč v jesen 1927. To so bržkone vsi Grumovi podatki o zametku, zorenju in pisateljski realizaciji te drame.

Ko je razmišljal o tem, kateri od kritikov je dovolj natančno popisal resnico njegove drame, je citiral stavek Ludvika Mrzela:

»Pesmi so to, iz dna duše v slepo ulico zašlega človeka kričane na pomoč — ne, nič več na pomoč, tu ne more nihče več nikomur pomagati, samo brezupne prošnje so še za nekom, da naj bo zraven, ko se vse zgodi, kar se ima zgoditi.«

[15] Herbert Grün, Čarodej brez moči, Goga, proza in drame, Maribor 1957, str. 22.

[16] Kot pod 1.

Resnica »Dogodka« bi bila torej ta, da človek životari v oblasti podzavesti in v depresiji zaradi visoko razvite kulture in spoznavnosti. Vendar je ta povzetek presplošen in lahko služi le kot prvi namig, kako naj pogledamo na Gogovce.

Kaj se v tej drami »godi« in kaj se ima v njej »zgoditi«? Je dramska vsebina »podoba našega provincializma, njegove tragike in komike«,[17] ali pa je tudi kaj več? Po Grumu vemo, da prek teorije podzavesti, »prek njenih temeljnih izsledkov« ne bi smel »noben sodobni pisec«. Zato se moramo vprašati, kolika je socialno narodnostna motivacija Dogodka in ali je predvsem taka, in obratno, koliko je motivacija vzeta iz teorije podzavesti in ali je predvsem taka. Povedano na kratko: ali je Grumov zasnutek človeka v tej drami predvsem sociološki ali pa je predvsem biološki? Ali pa je enotnost obeh in je Grum poiskal vzrok za drame oseb tako v podzavesti kakor v kulturno sociološkem prostoru?

Na ta vprašanja je mogoče odgovoriti le tako, da preiščemo duševnost nekaterih oseb in motivacijska ozadja celotne dramske zgradbe.

b) *Osebe.* Številne osebe v »Dogodku« imajo po dramski vrednosti enake vloge. Njihova dejanja v glavnem ne rastejo iz igre in protiigre. Izjema je *Hana*, ki je usodno zapletena s Prelihom. In če vidimo v Hani glavno osebo, potem pač zato, ker ta preraste vse Gogovce v trenutku, ko se osvobodi patološke oblike erotičnega nagona. Hana je tudi edina oseba, ki se zave, da Goga kot bivanjski prostor razkraja ljudi, ve, da gogovski tip življenja človeka uspava, da se ne more iztrgati iz sladkega dolgočasja, iz obrekljivosti in poniglavega stikanja za skrivnostmi drugih, torej iz duševnega uboštva:

> O Goga, Goga, čudovito mesto! Človek sovraži to dolgočasje, bolan je od zaprašenih sob, toda če odhaja v svet, se ne sme mnogo ozirati — izstopil bi sicer iz voza in ostal za zmeraj.

Njena erotična zgodba je sorazmerno najobsežnejša, vendar nič bolj patološka, kot so erotične zgodbe molčeče Elze ter Afre in Tarbule, ki so podane le z nekaj analitičnimi besedami. Hana je frigidna zaradi spolnega dogodka v zgodnji mladosti. Moški se ji je zagnusil in zdaj bega po svetu, da bi ga odrinila v pozabo, v »mrtvo podzavest«. V ta

[17] Kot pod 13.

namen si z odporom ponavlja tudi nekdanji prizor: »Imel je tako zabrekle oči, tako vse gnusno je bilo, da ni smelo biti res, to ni moglo biti res.« Toda ponavlja si ga zaman. Brž ko se vrne v Gogo, se ne more ubraniti Prelihovi nasilnosti in otrplo, kataleptično obstoji pred njim.

Med Grumovimi umetniki v prejšnjih dramah in med Hano je le ta razloček, da nje preganja motiv neizpolnjene spolnosti oz. hrepenenje po nedoživetem, Hano pa preganja motiv prezgodaj doživete, prenagljene spolnosti. In še druga sorodnost: Hani dodeli Grum za katarzo »umor«, kot ga je dodeljeval umetnikom. Hana utemelji varuhinji Terezi »umor« enako, kot so ga utemeljevali umetniki, namreč psihoanalitično: »... za vedno je bila njegova ... Treba se ga je bilo vendar osvoboditi.« Njen udarec je osvobodilno dejanje, je »sproščenje« ali katarza, kot jo je izbral Grum, ko ni več maral pisati brezizhodne dramatike.

V ožji krog oseb, ki se vežejo na Hano, spada pesnik *Klikot*. V prvem dejanju ga vidimo, kako platonično in patološko ljubi Hano. Ljubezensko neaktivnost si opravičuje s spiritualistično filozofijo, da je življenje navzoče povsod in v vseh stvareh, čeprav ne vemo zanj: »v noči poči v mizi les in nismo čuli, mrak se tipa z razcefranimi rokami nakvišku. Vse različno se zgodi krog nas«. Hana bi potemtakem morala vedeti, da jo ljubi, četudi njegovih pisem ne dobiva. Toda nočni lesni pokljaji so le tolažba osamljenca, simbol za ljubezen, ki bo ostala ravno tako osamljena kot življenje, »ki ne vemo zanj«. V drugem dejanju ga Hana poskuša iztrgati iz dramatične osamljenosti: iz njene sobe mora odnesti »mrtvega« Preliha. Toda »ubijalka« in ljubimka, smrt in eros planeta nanj tako nepričakovano, da se mu prvotni ideal podre, zlasti še, ker se mu zdi, da ga le »za plačilo vabi k sebi«. Eros se mu zagnusi, hrepenenje se izvotli v grotesko. Poskuša se obesiti, a se ne more. Lirik se prestraši surovosti, premaga ga etični korektiv.

Poglejmo zdaj mimogrede, ali je Grum za svoj ljubezenski trikotnik kaj več povzel iz Zolajeve novele *Pour une nuit d'amour*.

Thérèse Marsanne, junakinja novele, nehote ubije ljubimca, ko surovo navali nanjo. Nato pokliče na pomoč Juliena z nasprotne strani ulice, ki ga je prezirala in zaničevala, medtem ko je on leto in več hrepenel po njej in sovražil svojega tekmeca Colombela. Če spravi mrliča, ga bo za nagrado ljubila. Grumova Hana ravna podobno, s tem razločkom, da Preliha hote ubije in da Klikotovo ljubezen sluti bolj

telepatsko, kakor pa ve zanjo. Toda podobnost med Thérèse in Hano je za ugotavljanje vplivnega odnosa med novelo in dramo zgolj tehničnega značaja. Ko pa opazujemo, kako sta avtorja izoblikovala moški osebi tega trikotnika, Colombela in Juliena na eni, Preliha in Klikota na drugi strani, se znajdemo tudi med presenetljivimi vsebinskimi podobnostmi.

Thérèse surovo in zverinsko, napol blazno muči Colombela, nezakonskega sinu njene dojilje in služkinje pri Marsannovih. Že kot otroka ga je mučila pri igrah, odrasla to le še stopnjuje. Toda Colombel jo z nagonsko silo zmerom premaga. Ljubita se sadistično. »Njuna ljubezen je bila nekaj strašnega,« pripoveduje Zola.

Grumov Prelih je ves čas tak silak, kakršen je Colombel le v zadnji fazi erotičnega divjanja, in odnos med Hano in Prelihom je enako surov in nasilen kot odnos Zolajevih ljubimcev, čeprav samo s Prelihove strani. Hana je namreč v primerjavi s Thérèse pasivno bitje.

Julienova usoda je skoro na las podobna Klikotovi, čeprav je aktivnejši kot ta. Zaman si prizadeva, da bi Thérèse osvojil z glasbo piščali. In ko ta nekega dne zagleda njegov grdi obraz, ga surovo zavrne in poniža. Toda nekega večera se njeno okno silovito odpre in Thérèse ga pokliče. Julien doživlja »satansko veselje«, ker je njegov tekmec mrtev. Nič ga ne vznemirja, da je ženska, po kateri je hrepenel, postala morilka. Ko pa prinese Colombelovo truplo do reke, nenadoma obvisi med prividom, kako ga ljubimka pričakuje, in med grozo smrti. Ljubezen se mu zagnusi, ustraši se surovosti in pobegne iz življenja. Utopi se. Kako močno podobna je duševna zgodba Grumovega pesnika Klikota!

Ljubezenska trikotnika novele in drame se torej zanimivo pokrivata, zlasti fakturi moških oseb. Zato se pač ni mogoče pridružiti domnevi, da je Grum priznal vpliv le iz zadrege in šele potem, ko so ga opozorili, da se je z Zolajem srečal zares nekoliko neugodno.[18]

In kakšni so drugi Gogovci?

Posebna zmes mestnega »strupa« sta *Tarbula* in *Afra*. Ko »točno urejujeta obrat v mestu«, sta predstavnici tistega tipa ljudi, ki z jastrebsko čuječnostjo zasledujejo »pregrehe« drugih in ob »dognanjih« sadistično uživajo. Toda hkrati sta tudi osebno dramatični, saj si morata druga drugi priznati, kaj je pravi vzrok njunega zagrizenega čudaštva.

[18] Kot pod 15, str. 23.

Vzrok: življenjsko sta ostali neporabljeni. Zlasti Afra trpi, hrepeni in nazadnje vzkrikne: »Dvaintrideset let bo že!« Dvaintrideset let si namreč že utvarja, da jo je »on«vendarle ljubil in da si je njeno sovražnico Elzo, »mirno ženo«, samo nagonsko prilaščal in jemal v pijanosti. Afrina usoda je potemtakem podobna usodi ženske v noveli *Svoga tela gospodar* Slavka Kolarja: moški, ki ga je ljubila, se je ni dotaknil. Toda če je Eros Afro prizadel tako, da jo je izločil iz generične kontinuitete, je *Elzo* obremenil z materinsko krivdo. Zavrgla je sina Teobalda, zakrivila, da se mu je naredila grba in s tem zanetila njegovo tragiko ter neutešljivo hrepenenje po odrešitvi. Zdaj Elza že leta notranje razpada in brezupno hrepeni po smrti.

In pisarniški uradnik, duševni bolnik *Gapit?* Njegov krik »Svinje, svinje, svinje!« obtožujoče odmeva v območje Haninega erotičnega gnusa. Razlega se po meščanski civilizaciji, ki rodi duševnega bolnika in ga preganja s svojo mehaniko. Grum mu je dodelil v dramski zgradbi zelo občutljivo mesto, sklepa namreč prvo dejanje. To pa pomeni, da ga sklepa živčno razrvani in zbegani človek. Ta halucinatorični človek, ki sta ga strla civilizacija in eros, je skrajna posledica strupenih sil Goge. Iz nje gleda v bralca in gledalca »obličje spačeno v belo grozo«. In še eno stran odtujenosti poudarja Grum z njegovo usodo. Gapit je »čudaški ljubimec«, ki si je žensko nadomestil z lutko, živega človeka z mrtvo stvarjo. Je Grum s posnovitvijo hotel opozoriti na kaj več kot samo na duševno patološki primer? Je meril na etos Goge v celoti, in ima Gapitova posnovljenost tudi simboličen pomen? Mar ni redukcija človeških odnosov na snovne odnose, človekov pobeg iz lastne narave v naravo stvari skrajna konsekvenca tematike tistih pisateljev, ki dokazujejo, da so se erotični odnosi v meščanstvu omejili na snov, na stvar, na predmet brez etosa in duha? »Umetna ženska«, ki se po navodilih za režiserja nič ne loči od drugih oseb-lutk, simbolizira dehumanizacijo erotičnih odnosov, razčlovečenje človeških stvari v mestni sredini, ki jo je Grum čutil kot izkrivljevalko narave in duha.

Dramatičen lik je tudi grbavi potencialni igralec *Teobald.* Funkcionalno se uvršča v red osrednje, Hanine zgodbe, tj. v zasnovo Erosa in njegovega gospostva v Gogi. Hkrati pomnožuje tudi dokaj občutni hrepenenjski motiv Gogovcev: kakorkoli premagati Gogo, četudi samo z neresničnim dogodkom in navideznim dejanjem. Grbavec se upira dvojnemu nasilju: neetični materi, ki je sina zavrgla, in nagonskemu nasilju v zgodbi Hana — Prelih. Razpoloženjski prostor Goge,

strah njenih ljudi zaradi osamelosti in ujetosti med štirimi stenami, in hkrati njihov beg med štiri stene, beg človeka pred človekom, poudarja z besedami:

Ali se tudi vi kdaj sestrašite sredi noči, da so vsi pobegnili in vas pustili samo? Da boste zjutraj stopili k oknu in ne bo nikogar več?

Teobald terja od njih višjo nravnost: »O — da se to lepo, to veliko svobodno življenje tam zunaj — da se mora tako skruniti!« To so sicer Ibsenove besede, toda Grum jih je dal izreči v neposredni bližini prizora, ko Prelih brutalno sega po Hani. Povedano na kratko, Grbavec je v Gogi humana utež proti nagonskim zablodam in proti krizam, ki nastajajo zaradi atomiziranega življenja. Teobald ve, da se v Gogi ne more nič zgoditi in da v njej ni mogoče zdravo živeti. Svoje prazno življenje poskuša napolniti in si ga osmisliti, četudi le z igranim in imaginarnim svetom. Tudi on čaka na dogodek, ki bi Gogo prepihal in bil prehod iz tesnobe v sproščeno občutje, iz usodne vezanosti v popolno svobodo. Vzdigniti se do sonca, prebiti se v jasnino in predvsem — biti, biti vsaj igralec, nastopati v gledališču, nikar pa »biti« le mehanična in zavožena stvar v Goginem labirintu.

V drami je navzoča tudi Grumova standardna oseba, umetnik *slikar*. Zdaj iz dveh razlogov. Prvič zaradi Grumovega stalnega motiva umetnik in ženska in drugič zato, da po njem ironizira novejše stilne smeri v upodabljajoči umetnosti. Ujet pa ni samo v erotično zanko, ampak tudi v meščansko predmetnost. Rad bi utekel v »novo stanovanje« in v pijanosti filozofira o »novem, svetlonovem življenju«. Oba motiva sta le metafora za željo po begu iz Goge, iz njenega erotičnega nereda. Toda odrešilna beseda »jutri«, ki si jo ponavljajo vsi Grumovi umetniki, pomeni — »nikoli«. Umetnik XX. stoletja Gogi ne more ubežati.

Kolorit drobnih tragedij povečuje tudi umrli naddavkar, ki se vrača na večerno ulico. Zakaj že se vrača tja, odkoder mora zmerom znova zdrveti z vzkrikom »Jezus — Marija!«? Zato, ker je tu, v mestu, zblaznela njegova žena.

V Gogi pa nekaj oseb živi brezbrižno, neobremenjeno, npr. oče Kvirin, birič Kaps, služkinja Juta in Konrad.

c) *Atmosfera Goge, motivaciji in dramska ideja.* Potek zgodb in dejavnosti oseb kaže, da v Gogi ne delujeta dve nasprotujoči si sili, dve ideji ali ideala, za katera bi se osebe uvrščale in se odločale za

spopad, za igro in protiigro. Čeprav imajo posamezniki svoje tragedije, je Dogodek vendarle igra skupnosti in njene atmosfere. Ta atmosfera je posledica Gogovcev in hkrati pogubno vpliva nanje. Osrednja beseda, ki povzema njihovo skupno občutje, je beseda »duší«. »Tako neznosno soparno je, človeka kar duši med zidovi,« izdavi Klef že med prvimi podatki, ki jih gledalec in bralec dobita o Gogi. »Tako zadušno je v zraku. Ko da se nekaj koplje iz noči,« stopnjuje neugodno atmosfero Tarbula. Ti podatki pričajo, kako iščejo osebe navzven, v prostor okoli sebe in težijo k imaginarnemu nečemu, kar bi moralo priti in biti. »Oh, saj se že tako dolgo ni nič zgodilo,« opredeli Tarbula to »nekaj«, in s tem stavkom razgrne hkrati notranjo napetost in pričakovanje v statičnem prostoru, v katerem se meščani dušijo.

Prvo dejanje zaključuje duševni bolnik in blaznik Gapit, drugega hrepenenje po dogodku in sanja o novem življenju. Proti kraju drugega dejanja se zvrstijo različni »dogodki«, vendar nobeden ni tak, da bi zjasnil in sprostil zadušno ozračje. Najprej preleti Gogo novica, da je nekdo ubil »francosko Marijo« (vlačugo), pokaže pa se, da je »dogodek« izmišljen in potvorba surovih želja. Nato izbruhne požar, kakor v Krleževi igri *Kraljevo*. Toda kot tam, tudi v Gogi požar ni požar, ampak se v predmestju cmudi nekaj mokrih desk. Dim, nič drugega kot zadušni dim, ki še enkrat potlači nestrpne in pobite Gogovčane. Potemtakem bi samo velik dogodek lahko prevetril zadušno Gogo, mogoče svetovni dogodek, ki bi ljudi vrnil iz pretirane civiliziranosti in pretenke spoznavnosti v prvotnejše in naturnejše stanje in jih s tem v večji meri odtegnil tudi razrvanostim, ki vro iz bolne podzavesti, za katero je po Grumu precivilizirana sredina še posebno ugodna.

Slikar, ki se kljub lastni potlačenosti ne odpove lepemu, napol ironično zaključi dramo z besedami:

> Gori! Gori! Ves Breg je že v ognju!... Morebiti se bo zdaj zaživelo kako drugače, morebiti nastopi kaj drugega — novo, svetlónovo življenje.

Ne, to ni ogenj, kot ga je v slovenski literaturi prižgal Cankarjev hlapec Jernej. To je klavrn, dimast, zadušljiv ogenj, in slikar, ki ga »ogenj veseli«, pripoveduje dogodek o ognju »z nagnjeno glavo in revnimi, zapuščenimi rokami«. Brezperspektivno.

Mesto s svojo atmosfero je torej izrazita podstava ali motivacija Grumovih oseb. Od časa do časa pa se njihove zgodbe odmikajo od

mestne sorape in tesnobe in se prevesijo navznoter, iz »zunanje« Goge se osebe udirajo vase, v svoje notranje drame. In Hanin odrešilni udarec, Gapitova bolezen, Klikotova metamorfoza, Afrin izbruh proti Elzi in podobne prvine pričajo, da je na delu še druga strašna sila. V Gogi deluje še en akcijski motiv: to je Eros. Toda kakšen je ta Eros? Že v prvem erotičnem prizoru, tam, kjer se srečata Hana in Prelih, bralec začuti, kar v Gapitovem prizoru že čisto jasno spozna: da je gogovski eros patološki in da ljudi razkraja. Drugo dejanje odkrije vrsto neizživetih seksualnih motivov in še natančneje poudari patološki značaj erosa. Biološka sila deluje v Gogi kot mistični bog in ljudje so njena igrača. Samo Hana preraste tega biološko mističnega boga.

Gogovci so torej predvsem vsota dveh dopolnjujočih se motivacij: osebno biološke in socialne. V njih je mogoče prepoznati Grumov nazor o močeh podzavesti in njegov kulturni in urbanistično sociološki nazor.

Toda če sta ti sili zares neomejena človekova gospodarja, če je človek zares neizprosno determiniran: kje je potem Grumova »očiščevalna kopel« ali katarza, ki bi jo, kot je dejal, morala najti tudi moderna dramatika? Ali morda je kje njegov osebni etični plus in zato tudi dramska resnoba, ki nekega skrajno pesimističnega stanja ne mara samo konstatirati, ampak ga razsvetli vsaj z drobno lučko? Kritik France Koblar je ob premieri 1931 pogrešal v Gogi prav te odrešilnosti. Ugovarjal je zasnovi »materialistično-mehanističnega bistva življenja« in trdil, da Gogi »manjka prave odrske resnobe in prodirnosti do etičnih zakonov«.[19]

Grumova dramska vizija in upodobitev človeka zares ni optimistična. Njegov dramatični interes ni tak, da bi usodo oseb uravnaval po neki vnaprej utrjeni etiki. V Gogi bi zaman iskali prekipevajočega idealizma, heroizma in boja za velike ideale. Toda Grumov biološki pesimizem, kakor je radikalen, vendarle človeka ne zapusti do kraja. Tudi, če upoštevamo »epilog«, kjer Hana nadaljuje življenje brez upora in brez udarca, je njen udarec v drugem dejanju vendarle znak prebujenja, je iskra, ki priča, da človek ni samo igra temnih podzavestnih moči. Niti iz podzavesti niti iz zadušne Goge Grum ni naredil absolutnega, nepremagljivega božanstva. Hanin udarec je pomembna etična ideja drame.

[19] France Koblar, Slavko Grum — Dogodek v mestu Gogi. Dvajset let slovenske drame I, Ljubljana 1965, str. 56.

Ob drugi premieri Goge 1954 je Boris Grabnar vrednotil idejno-estetski pomen Haninega udarca z besedami:

Hana se je osvobodila. — Prav ta njen udarec je po mnogih Cankarjevih dramah prvi veliki, resnično umetniški udarec v naši dramatiki, globoko iz človeške stiske izvirajoči udarec.[20]

Ko se Hana z uporom osvobodi, se tudi pomiri:

Tak čudoviti mir je, mir veje v prostorih. Ali moreš misliti Reza, da se mir čuje? Prav sliši se. Takole prisluhnem in pravim: mir zveni.

Kakšno veličastno občutje v sicer zadušni Gogi, kak svečan občutek radosti in harmonije po gnusu in razklanosti! In ta harmonija nastopi, ko se Hana nasilju upre. Etična resnoba Grumove drame je nesporna, pa četudi v eni sami točki dramskega mita.

d) *Zgradba.* Dramsko dejanje v Dogodku poteka drugače kakor v klasični, realistični oz. naturalistični dramaturgiji. V njem komaj čutimo verigo od ekspozicije, sprožilnega momenta in zapletanja, do peripetije in razpleta. Razdelitev na dva akta in resnica, da nekatere osebe šele v drugem dejanju bolj odkrijejo svojo preteklost ali pa doživijo preobrat in duševno popolnoma logični konec, nam sicer omogočata videti v prvem dejanju bolj ekspozicijo, v drugem pa bolj razplet. Toda razen v Hanini zgodbi ti dramaturški členi niso razvidni. Grum je sam povedal, da je Dogodek »zgradil kakor mozaik iz posameznih slik«, torej kot adicijo, seštevek. Hanine zgodbe ni določil za dramsko jedro, ki bi pogojevalo tudi druge osebe. »Dogodek« je kolektivna zgradba: dramatikov cilj je pokazati duševnost skupnosti. Zato prikliče na prizorišče tudi osebo, ki je v naslednjem trenutku več ne potrebuje. Klef se pojavi npr. samo v začetku prvega dejanja, prispeva k razpoloženju v Gogi, nato v igri ni več potreben. Enako Kaps in Kvirin, slikar in punca in še katera oseba. Vsi pa so nepogrešljive sestavine gogovske atmosfere. Povedano z drugimi besedami: tradicionalna dramska zgradba, ki raste ali iz karakternih, idejnih ali iz družbenih interesov in nasprotij, in jo je Grum prej še uveljavljal, je tu razpadla. Ostala je zgradba, ki plastično povezuje v skupnost ljudi, ki komaj

[20] Boris Grabnar, Vsak ima svojo zgodbo. Uspela premiera drame Slavka Gruma Dogodek v mestu Gogi v Mestnem gledališču, Ljudska pravica — Borba 1954, št. 92.

vedo drug za drugega, čeprav so naravnost usodno navzoči v življenju drug drugega.

Če odštejemo Hanino zgodbo, v Gogi ne prihaja do večjih konfliktov. Prvič zato, ker se osebe »spopadajo« tako, da bežijo druga pred drugo, drugič pa zato, ker zaradi premočne biološke in miljejske determiniranosti niso tako svobodne, da bi odločno izbirale svoj značaj. Zato se tudi niso sposobne upirati.

V drami, ki že določene usode adira kot podobe na filmskem platnu, kjer v tehniki ni niti prave sinteze niti prave analize ali pa je ta omejena le na del dramskega mita, na Hano in Preliha, v taki drami Grumu ni bilo treba pripravljati vsakega naslednjega dejanja s prejšnjim, ne skrbeti za logiko prehodov iz prizora v prizor drugače kot samo na ta način, da vse osebe ustrezajo dvema motivacijama in s tem ustvarjajo popolnoma enotno dejanje, živijo iz enega časa in enega prostora. In priznati moramo, da je Grumu ta enotnost dejanja, časa in prostora umetniško docela uspela. Mislimo si Gogo npr. brez Gapita in Teobalda! Josip Vidmar je o prvem ugotavljal, da je »morda edina neorganska in nepotrebna oseba«[21] v tej igri, kritik v Jutru pa je ta pomislek stopnjeval in menil, da bi ga bilo treba izločiti iz nje.[22] Za drugega je Vidmar trdil, da je v igro vpleten »malce romantično in staromodno«, kritik v Jutru pa je zapisal, da se bo odvečnost in neorganskost Teobalda izpričala zlasti na odru. Kljub tem ugovorom pa se zdi, da moramo v obeh primerih stati odločno na strani umetnika. Kajti oba inkriminirana junaka sta najprej organska posledica mestnega erosa in civilizacije in oba se logično ulegata tudi v »osrednjo«, Hanino zgodbo. Brž ko Hana razkrije lastno usodo, s svojim nastopom obtožujeta ljudi, ki v Gogi skrunijo življenje in ki so onesrečili tudi nju. Pregled grbčeve vloge in vloge duševnega bolnika nas prepričuje, da v zgradbi pomnožujeta pritajeni krik: ne biti Gogovec. Ti osebi tudi pričata, kako velik bi moral biti dogodek, da bi Goga kot skupnost doživela katarzo. Simbolizirata kroženje v sebi, bolestno ujetost vase — in hkrati vodita Gruma tudi k epilogu. Zlasti Gapit odigra v »epilogu« važno vlogo.

Epilog je pravzaprav le na videz epilog, kajti v celotni dramski zgradbi mu pripada izjemno mesto izzvenevanja problematike, ki se je

[21] Josip Vidmar, Slavko Grum — Dogodek v mestu Gogi, LZ 1930.
[22] S. Grum, »Dogodek v mestu Gogi«, Jutro 1930, št. 148.

v Gogi zaostrila in stopnjevala do dramatične stopnje. Kako izzveneva Goga in kaj pove o njenem »koncu« epilog? Videli smo, da slikar sklepa dramo z besedami, ki vsaj pogojno napovedujejo Gogi novo življenje. Epilog, ta zgoščeno povzeta tragika v Gogi, pa slikarjevo pogojno iluzijo odbije in ponavlja, da je »privid edini paradiž«, da »prvega ženska ne pozabi nikoli«, da med ljudmi vlada sovraštvo na seksualni podlagi, da civilizacija stopnjuje blaznost in da se sanje ne bodo uresničile. Epilog je torej temnejši, kot sta oba akta. Temnejši zato, ker Grum očitno ni maral ponoviti Haninega udarca. Je s tem povedal, da renesansa človeške družbe ne more biti odvisna od osveščenosti izjemnih posameznikov?

e) *Duševnost, dramski prostor in stil, kot jih določajo didaskalije.* Grum je drami napisal »prolog«. V njem je začrtal patološka duševna stanja, zlasti pa dramski prostor. Tudi znotraj dramskega besedila se je večkrat zadržal na dramskem prostoru, na njegovi obliki. Zakaj je tako ravnal?

Zunanji prostor in duševnost se v Grumovi dramski zamisli intenzivno dopolnjujeta. Na eno stran postavi »obsežno, mrtvo poslopje«, na drugo hiše, ki so polne »usodnosti«. Ene so »povsem pošev nagnjene na cesto«. »V kaki sobi gotovo visi obešenec, že ves zaprašen in orumenel, predmeti so ga tekom časa docela sprejeli medse«. Dramski prostor mora po avtorjevem načrtu potemtakem že sam izžarevati dramatično silo, ali vsaj grozljivo usodo. Ta usodnostni prostor Grum odpre proti dvorani v prerezu več sob in več nadstropij hkrati. Tudi iz tega je mogoče videti, kakšne so dramatikove osebe. Sam jih opredeli z besedami:

> Stanovalci teh sob ne hodijo mnogo na prosto, odhajajo samo še po neizbežnih poslih, potem pa se zopet hlastno zaklepajo med svoje stene. Kakor prilepljeni so med ogledali, stenskimi slikami, omarami.

Grum pričakuje od režiserja, da ne prezre, kako njegove osebe bežijo druga pred drugo in jih mestni prostor reificira in odtujuje, da ne prezre, kako ta prostor skupnost atomizira do groteskih oblik, hkrati pa jo povezuje v mozaik s stenami pregrajenih kotov, ki ljudi na videz rešujejo, v resnici pa jih osamljajo in ukrivljajo v karikature. Tako zamišljeni sklop duševnosti in prostora je zlasti natančno izrisal z na-

vodilom, da »vse prizorišče dojmi groteskno in neistinito, kakor hišice in figurine v sejemski streljarni«.

Grum pa drami ni napisal le obsežne prostorske in duševne ekspozicije, ampak je tudi besedilo opremil z gostimi režijskimi navodili in jih ponekod razširil v dolge odstavke. Če jih natanko razčlenimo, ugotovimo, da imajo v prvi vrsti ta namen, da bi bolna duševnost Gogovcev postala kar se da razvidna in da bi lutke kar najbolj intenzivno in dosledno razgibaval »skrit mehanizem«.

Režijska navodila sicer podčrtavajo tudi osebne, tj. posebne lastnosti, hkrati pa je iz njih razvidno, da so osebe druga drugi tudi zelo sorodne, da jih razgibavajo iste misli, isti interesi in isti etos, kot da so druga drugi refren. Grum poudarja zlasti njihovo statiko, uklenjenost, občutek, da se je svet ustavil, da se več ne giblje, da se ne bo mogoče več nikamor premakniti, ne se iztrgati, da se, skratka, ne more zgoditi, kar bi se moralo zgoditi. In narobe: da je vse sicer negibno, krčevito zapotegnjeno vase, da pa je to le zlobna igra, ki naj prikrije, kako se je vse le potuhnilo in zdaj ždi ter se pripravlja, da se vsak trenutek sunkovito in viharno iztrga in plane na človeka. Prehodi oseb ali, bolje, preskoki iz mrtvosti v živost in obratno morajo biti krčeviti ali, kot pravi avtor:

> Vobče dojmijo vse osebe nenaravno, le od časa do časa jih oživi skrit mehanizem, sicer so pa kot mrtve lutke porazstavljane po sobah.

Po ekspresionistični barvni polariteti je uvodni prizor razgiban črno-belo: gledalec zagleda namreč z mrakom nabasane sobe, iz katerih štrli »belina rok, obrazov«. K barvni ekspresiji se pridružijo še negibne osebe, od katerih je ena prava lutka. Negibnost ima estetski namen, vsaj sprva, saj učinkuje grozljivo in zloslutno. Čez črno-beli vtis in negibnost udari disonanten muzikalni motiv, »trzajoča pesem flavte«. V prvem dejanju se mizanscena pogroteski še dvakrat:

> Ko začne (Klikot) pisati, vzide čez prospekt v vidnem gibanju groteskno velik mesec ter obvisi ob njegovem oknu kot ogromna laterna.
>
> Nekod v njegovi (Gapitovi) bližini, prav pri njem, grozen, v mozeg segajoč smeh — halucinirani glas antenorja. Zmagoslaven, divje zanosen hohot.

Tudi v mnogih drugih točkah dramske zgodbe bi hotel Grum imeti tako igro in tako stiliziran prostor, da stopnjujeta tesnobo in večata

groteskni vtis celote. Številne opombe, ki nagibajo h groteski, spremljajo Gapita (»obličje spačeno v belo grozo«), šepavca, Klikota, ko si natika zanko na vrat, in druge osebe.

Je mogoče domnevati tudi kak Grumov interes za surrealizem, za manifest Andreja Brétona, za časopis Surréalisme, o katerem je Anton Debeljak poročal že leta 1925 v Ljubljanskem zvonu z naslovom *Suprarealizem?* Težko je trditi, da Grum, ki je tačas še študiral na Dunaju, ni poznal surrealističnega časopisa in programa ali vsaj obširnejših informacij o novi leposlovni revoluciji v Franciji. Hkrati pa nimamo na voljo neposrednega dokumenta, ki bi omogočal sklepati, da ga je poznal. Jasno je le to, da se iz Debeljakove beležke ni mogel zanesljivo poučiti, kaj surrealisti hočejo. Beležka je namreč predmetno skrajno pomanjkljiva in povrh še zelo skeptična. In kar je posebno zanimivo, Debeljak ni spoznal psihološke osnove surrealizma. Trdil je namreč, da Bréton in pristaši nočejo imeti nič skupnega z bojem »za sanje, za fantazijo, za podzavest«, torej s Freudom. In prav tu, v mitologiji podzavesti obstaja edina jasnejša zveza med Grumom in surrealisti. Toda tudi to mitologijo je Grum dopolnjeval s socialno-miljejsko motivacijo in potrdil, da je človek tudi družbeni produkt. Za surrealizem pa je značilno, da trajneje delujoče motivacije ne priznava, ne psihološke, ne zgodovinske, ne idejne, da priznava le sanjsko resničnost kot »nadresničnost« in gradi umetnine iz tiste duševne snovi, ki se izmika logični razumski razpoznavi. Grumove osebe sicer so zaprašene »lutke«, ki jih od časa do časa razgiblje »skriti mehanizem«. Toda to niso mehanični avtomati, kot je npr. *Orfej* Jeana Cocteauja v istoimenski surrealistični drami (1926), v katerega se potaplja čudežni konj in prinaša iz njegovih globin presenetljive stavke, ki odkrivajo nepoznani svet, odkrivajo Orfejevo in Evridikino usodo, preobražajo resničnost v sanje in sanje v resničnost. Edino Grumov umrli naddavkar, ki se vrača v mestno ulico, se izmika naravni logiki in se kot Cocteaujeva Evridika vrača iz sveta umrlih. Toda brez surrealistične magije, brez potovanja skozi ogledalo s skrivnostnimi rokavicami smrti, brez sleherne pravljičnosti — tako, kot se vrne mrtvec v Krleževem *Kraljevu*. Surrealisti so spojili sanje in resničnost v »nadresničnost«, pri Grumu ostaneta ta svetova sprta. In kljub mozaični zgradbi »Dogodek« ne temelji na asociativni tehniki ter na skokovitem povezovanju različnosti in nasprotij, kakor Cocteaujev *Orfej*.

III

V uvodu sem omenil, da namen analitičnega pregleda Grumove dramatike ni samo literarnoestetski, ampak tudi literarnozgodovinski. Res je, da smo nekatere stične točke med Grumovimi idejnimi motivi, dramaturškimi posebnostmi in konceptom človeka ter domačo in evropsko leposlovno tradicijo in sodobnostjo omenjali sproti. Toda slovenske dramatike 20. let kot posebnega gibanja dramaturške misli in posebnih vprašanj, ki so jih pisatelji imeli za tako aktualne, da jih izpovejo in postavijo v dramski obliki, ni bilo mogoče sproti soočati z Grumovimi teksti. Poleg težnje po sistematizaciji in poleg idejno vsebinskih in dramaturških posebnosti teh tekstov opravičuje literarno zgodovinsko uvrščanje tudi kvaliteta Grumovega dela.

Za Gruma je bilo značilno, da je svojo kratko prozo objavljal neovirano, dramska besedila pa zadrževal vse do leta 1927, ko je dal natisniti enodejanko Upornik. Dogodek v mestu Gogi je napisal 1927, natisniti pa ga je dal 1930. Zato ga v dvajsetih letih nista opazila niti dramska kritika niti slovensko gledališče. V ospredju so stali drugi dramatiki, in sicer Stanko Majcen, Miran Jarc, Angelo Cerkvenik, Alojzij Remec, Anton Leskovec, Ivan Pregelj, France Bevk, Bartol Stante, Bratko Kreft, Milan Fabjančič in Makso Šnuderl. Napisali so prek dvajset dramatskih del in uveljavili tu bolj tam manj izrazite prvine ekspresionistične dramaturgije. To so hkrati tisti slovenski pisatelji iz 20-tih let, ki jih bomo zaradi dramaturških značilnosti njihovih del pomerili s Slavkom Grumom.

Po idejno-motivacijskih osnovah se njihova dela razvrščajo v pet skupin oziroma uprizarjajo pet glavnih tem:

a) vojno in njene nravne posledice,

b) konflikte, ki izvirajo iz bioloških podlag,

c) nasprotja med racionalistično tehničnim in etično emocionalnim človekom ter med osebo in skupnostjo,

d) sociološko razredni spopad in

e) konflikte v religioznem človeku.

a) *Stanko Majcen* je pisal prvo dramo deset let pred Slavkom Grumom. Po motivu narodne pesmi je napisal dramo s slovanskim poudarkom *Alenčica, kraljica Ogrska* (1911). K dramatiki se je vrnil v letih

1919—1923. Zdaj je za osnovno temo izbral vojno in njene nravne in psihološke pojave (*Kasija*, 1919, *Dediči nebeškega kraljestva*, 1920, enodejanka *Apokalipsa*, 1923), očetovski kompleks, povezan s kompleksom ustvarjalca, ki hoče umski potencial prenesti na sina, a se mu rodi mrtev (enodejanka *Profesor Gradnik*), groteskni spopad bele in črne rase (enodejanka *Zamorka*) in kavkovskega uradnika, s katerim se poigravata kapitalist in pravni stroj, dokler upornik ne podleže (enodejanka *Knjigovodja Hostnik*). Te tri enodejanke je Majcen izdal 1922 s pomenljivo ironičnim skupnim naslovom »Za novi rod«. Štiridejanko *Prekop* (1920) pa so mu natisnili šele 1935. leta.

Majcnova dramaturgija je v osnovi realistična, vsebuje pa tudi izrazite prvine simbolistične in ekspresionistične dramaturgije. V dveh večdejankah, Kasiji in Dedičih nebeškega kraljestva, od katerih prva uprizarja duševno, zlasti nravno plitvost kulturträgerske rase in erotično izrabljanje revnega dekleta v okupiranem Beogradu, druga pa življenje v neimenovanem kraju in zmedo oficirjeve žene, spodrinejo realistično atmosfero včasih vizionarni in telepatski prizori. Zdaj oseba »začuti«, da se ji nekdo nevarno približuje (Kasija), drugič z mistično zaneseno domišljijo spremeni zdravnika v Kristusa (Dediči nebeškega kraljestva). Namesto kavzalne psihologije se v nekaj prizorih uveljavi tehnika, kot jo je uvedel v novejšo evropsko dramatiko Gerhard Hauptmann s *Hanneles Himmelfahrt* (1893), nadaljevali pa so jo simbolisti in tudi ekspresionisti, med drugimi Franz Werfel v ekspresionistični dramski fantaziji *Der Spiegelmensch* (1920). Preobrazba realne osebe v mitološko in nazaj v realno, to idealizatorsko »dvojništvo« je primer ekspresionističnega poduhovljanja v slovenski dramatiki. Toda Majcnova najbolj ekspresionistična drama je Apokalipsa, ta izrazita drama duš na tesnem dvorišču jetnišnice, kjer skupini vojnih »izdajalcev« sodi vojaško sodišče. Iz kletke smrti pobeg ni mogoč, kakor ni mogoč z vojne ladje sredi morja v ekspresionistični drami *Pomorska bitka* (1918) Reinharda Goeringa. Tu kot tam presekavajo prostor napol blazni kriki; zdaj so uporniški zdaj jecljanje iz sanjarjenja in agonije. Majcen je naredil še ta korak, da »nasilni človek« na kraju zadavi duhovnika, ker na smrt obsojene na videz pomirja, v resnici pa vara z »ekstatičnim glasom« evangelista.

Majcnov dramski junak je v glavnem zgodovinsko in psihološko motiviran. V Zamorki je Majcen obsodil rasni mit in se tako razmejil od nemških dram, ki so obljubljale renesanso krvi in nazadnje po kri-

vem služile za oporo Rosenbergovi arijski mitologiji. Iz obeh večdejank veje izrazita protimilitaristična misel.

Enodejanka *Franceta Bevka V kaverni* (1922) uprizarja vojno snov, duševnost v frontnem jarku in bunkerju. Po metodi tesnega in v središče vojnega meteža postavljenega prizorišča je še najbolj podobna Goeringovi Pomorski bitki in le deloma tudi Majcnovi Apokalipsi. V tipu duševnosti se Goering in Bevk seveda razlikujeta. Na podlagi erotične prevare Bevk ne razplemeni sovraštva le med bratoma, ampak tudi med vojaki, ki jih bratski spor poriva v smrt. Bevkovi vojaki so smrtno spopadljivi in naturalistično ekstatični, Goeringovi pa več razpravljajo o nesmislu vojne in so humanistično ekstatični. Bevk je literarno uspešno rekonstruiral skupinsko duševnost v smrtni agoniji. Sprva logično razčlenjeni dialog nadomestijo v sklepnem delu raztrgane besede, kriki in zvalniki obupancev, po katerih grabi smrt. Agonija se sprošča tudi v ustreznem sunkovitem in zasoplem ritmu. Dramaturško so učinkoviti naturalistično ekspresivni prizori, zlasti zaključni, kjer se umirajoči »zagrizejo drug v drugega«.

V naturalistično ekspresionistični dramski obtožnici prve svetovne vojne *Pod Kamnom* (1922), v »zadnjem dejanju tragedije«, ki je delo *Milana Fabjančiča*, je glavna oseba brezposelni vojni invalid in berač, ki životari z ženo in detetom. Steklenica priberačenega žganja je vse njegovo bogastvo. Ko obupan obtožuje družbo, dá žena detetu piti žganje, nato zbeži v noč in smrt, invalid pa se prav tako zastrupi z žganjem in zahrope v temo. Kot rezek krik bi hotela zavpiti ta socialna slika proti razkroju človeka v vojni in v povojnih razmerah. Toda ta krik je ostal le umetniško neobvladana ekspresija.

Pravljica o rajski ptici (1930) *Maksa Šnuderla* je izšla istega leta kot Grumov Dogodek v mestu Gogi. To je generacijska drama. Dramski spopad nastaja med »slikami«, ki jih je generacija odnesla na fronto, in med povojno stvarnostjo, ki nasprotuje mladostnim idealnim »slikam«. Znaki mladostnih idealov so bili: srce, zvestoba, dobrota, lepota, duh, ideje in idealnost, znaki povojne stvarnosti pa so: snovni nazor, vse je dovoljeno, zlasti je dovoljeno brez etičnega korektiva izživeti biološke nagone. Nekoč etična volja in »svetla stran človeka«, zdaj individualizem in gmotni materializem z načelom popolne svobode in zunaj »dobrega in zlega«. Drama uprizarja torej radikalno depoetizacijo romantičnih iluzij. Dramska zgodba in »filozofija« izzvenevata v pesimističen sklep, da sta vojna in povojni čas tako razvrednotila velike

ideale, da zdaj prizadeto trpi vsa predvojna generacija. Ta pesimizem je izveden iz osnovnega občutja ekspresionističnega človeka, motivacija je psihološka.

Nekaj poetičnosti vre iz pravljičnega motiva, ki se vrača v vseh treh aktih, pomeni pa ljubezen, njeno melodijo in idealizacijsko moč. Gre za ljudsko pravljico o menihu, ki je sto let zamaknjeno poslušal rajsko ptico, medtem pa so mu pomrli vsi znanci. Pravljični motiv služi torej dramatični količini igre, poudarja tragiko odtujenega človeka. Razumeti ga je mogoče tudi kot simbolistični motiv, ki enkratni primer poneizmerja prek časa in slovenskega prostora. V takem obsegu dobiva značaj spora med duhom in snovjo, med nravno zvestobo in zasužnjenostjo snóvi in naturi. Dramaturško se pravljica pojavlja preveč mehanično in v eksplicitni obliki. Taka predstavlja nekak »šolski preostanek naivnega artističnega simbolizma.[23] Ta in oni prizor pa ni le simbolističen. Kadar se osebe razviharijo in v ekstazah doživljajo vizionarne prizore — kako npr. gori vsa zemlja — se gledalec znajde nenadoma med prvinami ekspresionistične dramaturgije.

b) *Alojz Remec* je 1924 objavil »tragedijo ubogega dekleta v dvanajstih slikah« *Magda*. Dramski spopad in katastrofa zrasteta tu sicer iz tradicionalnega ljubezenskega trikotnika, vendar s tem razločkom, da sta v njem stalni samo dve osebi, tretja pa pristopa k Magdi v različnih maskah, čeprav se v resnici ponavlja. Različice tretje osebe so medicinec, detektiv, policijski komisar, trgovski agent, zvodnik, pesnik in zdravnik, ki so »vsi eden in isti v Magdini ljubezni«. »Zvodnik«, ki nastopa v več »jazih« in na enak način, je pač značilna ekspresionistična tipizacija. Ekspresionizem ni maral individualnega, ampak je iskal človeka kot takega. Če dodamo k temu še Magdino duševnost, ki jo obremenjujejo tudi telepatska stanja, izvira iz take in tako zastavljene snovi tudi ustrezna dramska zgradba. Remec dramske zgodbe ni razdelil na akte, ampak na »slike« ali postaje. Inačice zvodnika so Magdine različne in zaporedne življenjske postaje, vsaka na svojem prizorišču. Vsaka inačica se uveljavi kot dramska figura samo enkrat., na naslednjem prizorišču jo nadomesti druga. To pa je kompozicijska tehnika, ki odpravlja razčlenjenost dramskega dejanja, kot sta jo uvelja-

[23] France Koblar, Makso Šnuderl — Pravljica o rajski ptici. Dvajset let slovenske drame II, 1966, str. 19.

vili klasična in realistična dramaturgija s svojimi karakterji. Tehnika zaporednih slik ali »pasijonskih postaj« je značilna zlasti za nemško ekspresionistično dramaturgijo, z njo pa je začel Avgust Strindberg v drami *Pot v Damask* (1900—1904), ki je imela sploh velik vpliv na ekspresionizem v dramatiki.

»Magda« je samo deloma socialna drama, v glavnem je to drama krvi in krivde na podlagi krvi. Ekstatično spopadanje med moškim in žensko je smisel Remčevega dramatičnega interesa. Ideja torej ni daleč od »er« — »sie« dramatike. Ker pa ljubimca-zdravnika uniči »strup njenega mrtvega telesa«, spada »Magda« tudi v območje usodnostne dramatike in ekspresionističnih agitk z moralistično katarznim učinkom.

Nanslanjajoč se na Strindbergovo dramatiko in filozofijo o ženski, je *Angelo Cerkvenik* zasnoval in napisal več dram na enem samem gibalu, na seksusu. V drami *V vrtincu* (1925), v tej »tragediji štirih, v sedmih scenah«, daje ženskemu nagonu ekstatične razsežnosti. Cerkvenikove »osebe« tu prevečkrat racionalistično razglabljajo o ljubezni in o nezvesti ženi, ki se v dramski fabuli naglo pogrezne do prostitutke in do tja, ko se ji mož zastrupi. V nasprotju z nekaterimi nemškimi ekspresionisti Cerkvenik v ženski ni odkril rešitve za človeški rod. V krvnih silah je zagledal predvsem izvor za duševno stisko in tragične razdvojitve oz. dvojništvo. Tako je v tej drami uporabil tehniko »zrcalnega človeka«, nezvesta žena se dvakrat pogovarja s svojo zrcalno dvojnico (kakor da je poznal Werflovo dramo Der Spiegelmensch?). Tudi druga Cerkvenikova dramatska besedila so po tematiki, po ekstatičnih izbruhih na krvni podlagi sorodna tej drami, zlasti še »vsakdanja tragedija v šestih scenah« *Greh* (1928).

Cerkvenik oseb ni individualiziral z imeni, zanimal ga ni individualni človek, ampak le naturna sila v njem. Zato se osebe prve drame nič ne razlikujejo od oseb druge. Tam nastopajo »žena, njen mož, njen ljubimec, njen nekdanji snubač« in tu »žena, njen mož, njegov prijatelj in pozneje njen drugi mož, njen ljubimec«. Dramaturški obrazec torej, ki ga je mogoče prevzel iz nemških erotičnih enodejank v reviji Der Sturm, iz sistema »er« — »sie«. Namesto aktov je uporabil tehniko »postaj«.

Kljub temu, da je svoje tipe zasnoval biološko, ni prestopil s Strindbergovih na Freudove pozicije. Eros je v njegovi dramatiki sicer vsebožanstvo in neizprosen maščevalec, toda kot slovenski strindbergovec

se Cerkvenik ni mogel odpovedati »kazni« za greh, ne napol sentimentalnemu in moralističnemu »očiščevanju«.

Anton Leskovec je 1928 objavil dramo *Kraljična Haris*. Zgradil jo je iz nagonskih in sanjskih prvin. Sabina hrepeni po telesni realizaciji same sebe in pada v prvide in sanjarije, ki nekega slikarskega bohema približujejo ekspresionistično zazrti »sestri« kot dobrega »brata«. Leskovec je deloma uporabil tudi dednostno teorijo in vzel Sabino iz rodu, ki nagiba v čustvene depresije in samomore. Toda njena muka izvira iz nostalgije po eksotični preteklosti, po neizpolnjeni slavi in ljubezni, in meri v čase, ko je plesala v Varšavi kot »kraljična Haris«. Njena muka je posledica predvsem nepotešene ljubezni, zastonjski kontinuirani krik iz podzavesti. S sredstvi simbolističnega in ekspresionističnega stila se naposled poskuša iztrgati iz depresije. Leskovec jo z burno glasbo razmahne v zanosen baletni ples. Pravljično eksotične, dinamično vizualne in zvočne prvine združi v divjo ritmično ekspresijo. Pač zato, da Sabina še rezkeje pade nazaj v stvarnost, ki jo hromi in generično izobčuje.

c) *Miran Jarc* je pisal enodejanke in dramske pesnitve. Za glavno temo enodejank je izbral erotiko in trikot oče-sin-mati. V enodejanki *Izgon iz raja* (1922) se mu mati in sin nenadoma preobrazita v ljubimca in ljubimko, v enodejanki *Klic iz grobnice* (1924) pa sin zaman išče svojo mater. V Izgonu iz raja je videti poteze, kot jih srečujemo v senzualističnih »er« — »sie« dramah krika v reviji Der Sturm (prim. Avgust Stramm, *Prebujenje*, 1914), in v enodejankah Oskarja Kokosche. V Klicu iz grobnice se sin spopada z očetom, ker ga je zato, da bi ga pridobil za načelo praktičnega razuma, odvrnil od čustvene, »mehkužne« matere in ga pognal v svet, kjer je postal hudodelec. Zdaj išče in terja čustvo, etos, mater, tisto, čemur je Jarc prisojal najvišjo vrednost. Enodejanka hoče prepričati, da človek, ki se oklepa racionalističnega načela kot »oče«, konča v katastrofalni osamljenosti, kjer se naposled razkolje. Poleg Jarčevega avtohtonega dramatičnega spopada med etosom in razumom se v tej enodejanki prepletajo tudi idejni motivi, ki jih srečujemo zlasti v dramah *Der tote Tag* (1912) Ernsta Barlacha in *Der Sohn* (1914) Walterja Hasencleverja, v drami, ki je bila sredi 20. let in še kasneje med slovenskimi književniki cenjena.

Dramski pesnitvi *Ognjeni zmaj* (1924) in *Vergerij* (1927—1932), zlasti druga, pa uprizarjata Jarčevo osrednjo dramatično idejo o človeku

XX. stoletja: njegov razkol med emocijo in razumom, med kulturo in civilizacijo, med pesnikom in inženirjem in spopad med poedincem kot samozadoščujočo si enoto in neizbegljivo skupnostjo. Jarc je sovražil racionalistične sestave XIX. in XX. stoletja, ker so po njegovem pospeševali znanost, tehniko, civilizacijo, ohromili pa so človeka kot emocionalno-etično delujočo enoto, prizadeli ljubezen, poezijo in v Evropejcu zadušili ustvarjalno moč vzhodnjaške mistike.[24] Spopad številnih polarnih vrednot, od psiholoških do socioloških, od estetskih do tehnično civilizatoričnih, je izoblikovan v Ognjenem zmaju kaotično eksplozivno, v Vergeriju pa bolj umirjeno razpravno in zato pregledneje. Oba teksta sta napisana v verzih, razlikujeta pa se po tem, da je prvi bolj poetičen in izpet z burno in številno metaforiko, v drugem pa prevladujeta refleksija in pogovorna dialektika. Vergerij je estetsko kvalitetna dramska pesnitev, grajena po psihološkem principu dvojništva.

V njej je Jarc iskal tudi odgovor, katera revolucija je etična, ali osebna ali razredna, in v čem je pravi izvor etosa, ali v osebi ali v skupnosti. Znotraj drame se je odločil za osebo in njeno revolucijo. Iščoč novega človeka pa se je približal tudi tistim dramatikom, ki so zagledali klico za rehumanizacijo podivjanega racionalista in tehnika XIX. in XX. stoletja v ženski in materi. Samo nova Lepa Vida, ženska ki močno ljubi in je hkrati naturno nravna in nehudodelska, samo taka ženska bi »utegnila rešiti človeštvo«.

Ne mož, on ne, žena, pa samo žena more reševati. In morda smo na pragu strahovite usodne izmenjave, ko bo prenehalo kraljevanje že degeneriranega moža in bo žena, vsa kakršna je, neskvarjena po privzemanju moških zablod in navad, marveč vsa cela in čista, kakršna je, dekle, žena, mati, ko bo ta prevzela poslanstvo reševanja v svoje roke in srce, ne v razumu, ki je ubijalski,[25]

Odlomek iz pisma dokazuje, v kakšnih idejnih kontrastih je pisal nekoliko individualistični ekspresionist Jarc; v času, ko je bil materinski mit v dramatiki že iz mode, je ta mit aktualiziral in ga družil s srcem in etosom v zvezo proti možu in razumu. Naposled pa se je odvrnil od teh romantičnih iluzij. Ko je v obliki torza dosanjal Vergerija, ki ga je sprva imenoval »misterij«, misterij, s katerim je hotel vplivati na množice in »ki bi bil izvajan na prostem, ogromen, divji

[24] Miran Jarc, Umetnost in življenje, DS 1924.

[25] Miran Jarc, pismo Mari Vogrinec, 11. aprila 1932 (Študijska knjižnica Novo mesto).

Izraz Človeka in Vesoljstva . . .«,[26] še preden je torej dramatsko dosanjal svoj misterij, je klonil. Leta 1933 je namreč odločno podvomil v renesančno moč personalne revolucije in posredno tudi v odrešilnost materinskega mita. »Čedalje bolj sem prepričan,« je pisal Mari Vogrinčevi, »da more družbo prenoviti samo kolektivizem in da je vsako osebnostno reševanje takih zadev — sentimentalno«.[27]

Jarčev dramski človek je zasnovan kot osebna in kot družbena enota, kot psihološka posebnost in kot zgodovinska določenost. Kljub erotičnim motivom, ki jih je Jarc postavljal sorodno kot nekateri drugi ekspresionisti, je človeka pretežno iskal na križišču osebnosti in zgodovine ter znotraj osebnega in kolektivnega etosa. Ni ga podredil biološki brezprizivnosti, kot je to v veliki meri storil zlasti Angelo Cerkvenik.

d) Leta 1923 je *Bratko Kreft* napisal »tragedijo revolucionarja v petih dejanjih« *Tiberij Grakh*. Nastala je v vzdušju revolucionarnih ritmov v Sloveniji in Evropi po oktobrski revoluciji in v utripanju socialno ekspresionističnega leposlovja, kot ga je na nemški strani pisal Ernst Toller (*Masse-Mensch*), na hrvaški pa Miroslav Krleža (*Kristofor Kolumb*). Osnovna ideja drame je ljudski tribun, ki usmerja množico, zlasti kmetski proletariat k nepopustljivemu boju z bogataško plastjo. V nekaj objavljenih prizorih[28] se je Kreft potegoval za individualno svobodo v okviru svobodnega kolektiva. Idejo je oživil v zgodovinski snovi in deloma tudi z ekspresionistično tehniko. Poleg množičnih prizorov, ki so včasih ekstatično razvalovljeni, označuje dramsko dikcijo kratek in zanosen stavek, ki se pogosto razgublja v glasovih in krikih množice. Poleg osebnih imen junakov odločajo tudi vloge »glasov« in celo »krikov«, kar še stopnjuje sunkovit in zasopel ritem celote. »Tiberij Grakh« je prvi slovenski razredno uporniški dramski krik po Ivanu Cankarju.

e) *Ivan Pregelj*, znan predvsem kot baročno ekspresionistični pripovednik, je napisal tudi nekaj grotesk — enodejank, biblijsko dramo *Azazel* (1921) in študentsko baročno igro *Salve, virgo Catharina!* (1928). Nasprotje med dušo in telesom, bogom in satanom, mistiko in krvjo, to vidno temo svojega pripovedništva, je v Azazelu »dramatiziral«. Sen-

[26] Miran Jarc, pismo Mari Vogrinec, 18. februarja 1927 (prav tam).
[27] Miran Jarc, pismo Mari Vogrinec, 29. februarja 1933 (prav tam).
[28] Bratko Kreft, Tiberij Grakh, Mladina 1925—1926.

zualistični Mirjam gospodari »nečisti duh« Azazel, obema pa nasprotuje mistični »kralj« Kristus kot abstraktna, vendar stalno navzoča dramska oseba. Ideja te »žalostne igre v treh dejanjih« je torej boj med mistično dušo in med seksualnim nagonom. Opraviti imamo s tragiko, ki izvira iz krščanskega dualističnega nazora. Zunanji erotični motiv v tej drami je zato le pripomoček, s katerim Pregelj povzema notranjo človeško dramo, dramo dualistične zasnove (ki jo v njegovih romanih trpijo duhovniki). Zato je tudi razumljivo, da razreši dramatično polariziranost s katarzo, ki ne nastopi zaradi osebne zmage junakinje, ampak zato, ker začne znova verovati v odrešenika. Osebno dramo je torej mogoče pomiriti in kri potišati z vero v krščansko odrešenje. V Azazelu nastopa tudi množica molivcev, romarjev in beračev, ki z verskim fanatizmom in večkrat tudi z bestialnostjo ustvarjajo zanosen in glavnemu motivu ustrezen vzhodnjaški kolorit.

Enodejanka *Berači* (1917) je groteska o dušah, ki se s hlinjeno pobožnostjo bore za kruh. V to karikaturo pobožnosti je Pregelj vpletel tudi mističnega »Velikega berača«, Kristusa. V groteski *Vest* in enodejanki *V Emavs* je uveljavil motiv dvojništva in dosti mistično vizionarnega, v *Salve, virgo Katharina!* pa je neuspešno družil krščansko pobaročeno erotiko in eksotiko slovenske folklore. Bakanalsko veseljaštvo in pivske zanose študentov je povezal z mistiko in zasnoval take »osebe«, kot bi jih posnel s cerkvenega baročnega slikarstva in kiparstva.

Bartol Stante si je prizadeval napisati kozmično dramo med človekom in bogom. V ta namen je izbral motiv iz biblije stare zaveze in dramo naslovil *Zidanje Babilona* (1922). Objavil je le »videnje tretje«. Izrazito vizionarna dramaturška zamisel uprizarja zanosen dialog med Zemljo in Človekom, v katerem prehaja Človek vse hitreje v tesnoben monolog, ki ga presekavajo tudi kriki. Človeka spremlja hrup milijonskih množic, in ko se njihova bojna pesem spreminja v bučen vihar, udarjajo vmes pozavne. Sredi patetičnega kozmičnega videnja in monologa se Človek spopade z Jehovom. Stante je potemtakem dramatiziral motiv »borivca z bogom«, ki so ga nekateri slovenski religiozni ekspresionistični pesniki v tem času upesnjevali kot svoj glavni ontološki motiv. Toda kakor ti »borivci z bogom« boga niso hoteli premagati in zavreči, ampak ga v dramatičnem boju emocionalno in razumsko le še trdneje zasidrati v sebi, tako se tudi Stantetov spopad zaključuje v obliki sprave, v kateri se premagani Človek pomiri. Zanimivo bi uteg-

nilo biti vprašanje, ali je na pomiritev v Zidanju Babilona kaj vplival Paul Claudel z dramo *Partage di Midi*. »Mezin canticus«, odlomek iz te drame, v katerem junak leži na zemlji in opeva svojo srečo, da bo lahko umrl, je objavila katoliška mladinska revija Zora 1920. leta.

Stante je utegnil napisati še več vizionarnih kozmičnih prizorov. Znan je bil fragment *Noč*, monolog bebca Martina. Iz poročila[29] je mogoče sklepati, da je bil ta bebčev monolog po vsebini proroštvo, po izrazu pa ekspresionistični zanos.

V svoj ekspresionistični dramatski koncept je Stante pritegoval tudi folkloro, močan vzhodnjaški kolorit in ton, nepoznano eksotično pokrajino, kjer se lahko zgodi vse. Tako je zgrajena njegova »dramatična pesem« *Mlada Breda* (1923), v kateri je prizorišče Orient, idejno motivna osnova pa slovenska ljudska pesem. Z estetskega stališča je to morebiti najbolj zgrešeno in mrtvo delo slovenske ekspresionistične dramatike.

Slovenska ekspresionistična dramatika ob Slavku Grumu ima potemtakem zanimiva obeležja. Majcen, Bevk, Fabjančič in Šnuderl so profilirali nravne in duhovne krize — mimohod razklancev, vojakov, invalidov in morilcev — kot jih je zarodila prva svetovna vojna in razmere po njej. To je protivojna in protimilitaristična dramatika, ki meri na duhovno renesanso, podobna je ekspresionistični dramatiki pri drugih narodih, hkrati pa je mnogo manj bučna in aktivistična. Slovenski dramatik si je delal tudi manj iluzij, kot npr. nemški (pacifizem!), najbrž tudi zavoljo tega, ker je doživel narodno katastrofo. Vendar se v teh besedilih tu in tam utrne iskra, s katero postane pesimizem humanistično aktiven. Strasten boj za reetizacijo človeka in za njegovo notranjo sintezo je videti zlasti pri Miranu Jarcu. Cerkvenik, Remec ter deloma Jarc in Leskovec so uprizarjali in izpovedovali tudi motne globine erotičnega nagona, v neznatni meri tudi dedno vzročnost. Cerkvenik je vzel Strindbergov motiv boja med moškim in žensko za glavni znak katastrofe sodobnega človeštva. Jarc je razmišljal tudi o materinskem mitu, pri njem in pri Majcnu je najti tudi motive očetovskega in sinovskega kompleksa. Ljudskega tribuna in razrednega upornika, torej stvarno zgodovinsko kategorijo, je v novi dramaturgiji uveljavil najprej Bratko Kreft, Pregelj in Stante pa sta aktivirala biblij-

[29] Bratko Kreft, Recitacijski večer na šentjakobskem odru. Mladina 1925-1926.

ske motive in snovno duševne spopade razreševala na podlagi dualističnega nazora. Odrešenika je najintenzivneje od vseh iskal Jarc, in zanimivo je, da ga ni našel niti v reetizirani osebnosti, niti v materi in orfeizmu, ampak le v skupnosti, kolektivizmu.

Vojna, eros, orfeizem, krščanski dualizem, zgodovinski materializem, dednost, vprašanja posameznika in skupnosti v duhu Tollerjevega obrazca »Masse-Mensch«, antiteza pesnik-inženir, humanist-tehnik so bili glavna inspiracijska žarišča obgrumovske dramatike.

In kaj je novega pomenila ta dramatika v kompozicijskem in stilnem pogledu?

Nekateri so namesto aktov uveljavili tehniko dramskih »postaj«. Opaziti je tudi, da so nekoliko reaktivirali monolog kot značilno in stopnjujoče izrazno sredstvo ekspresionistične dramaturgije, zlasti Miran Jarc, Stante in Cerkvenik. Namesto osebnih imen so večkrat uporabljali le vrstna imena: ženska, moški, ljubimec, plavač, sin, mati, »glas« in podobno. Jarc je dramatski »jaz« razdvojil na pesnika in inženirja, da zdaj donita kot dvojnika istega jaza drug poleg drugega. Poleg telepatskih in vizionarnih prizorov so se uveljavili tudi taki, v katerih se stvarni človek nenadoma preobrazi v skrivnostno mitološko bitje po metodi ekspresionističnega poduhovljenja. Osebe hočejo nekaj videti in doživljati po logiki svojega hrepenenja, domišljije in nazora, ne pa po logiki kavzalne psihologije in realnih odnosov. V subjektivistično idealističnem pogledu na materialni svet in življenje se lahko poljubljata tudi nebo in zemlja, človek in bog pa spopadata kot prabitji. V okvirih nove dramaturgije so mogle nastopati tudi velikanske množice, ki spremljajo zdaj ljudskega tribuna, drugič, v religiozni ekstazi, pa mitološko bitje. Na lirskih mestih so vdrle v to dramatiko številne pravljične in simbolistične prvine, dosti sanjskega, iracionalnega in mističnega. Pregelj in Majcen pa sta okrepila tradicijo slovenske groteske. Še trdneje sta jo zasidrala v religiozno snov.

Prizorišče dramskih zgodb včasih dobro ustreza ekspresionistični gledališki miselnosti, da mora namreč stopnjevati duševni in besedni izraz. Sodnijsko dvorišče, vojaški bunker sredi plameneče fronte, človek v ladji na razburkanem morju, osamljeni grad ponoči, jetnišnica, bolnišnica, mestna ulica, cel Kozmos, Orient — to je prostorski kolorit, ki je še kako primeren za ekstatično duševnost. V takih prostorih pomenijo dosti tudi simbolični glasovi, kriki in barvne antiteze, saj poglabljajo tesnobo in napol skrivnostne prividе življenja in sveta.

IV

Vrnimo se zdaj h Grumu in povzemimo glavne značilnosti njegove dramatike.

Vojna in protimilitarizem, krščanski dualizem in zgodovinski materializem, osebna in družbena revolucija, materinski in sorgejevsko umetniški mit, očetovsko sinovski oziroma generacijski spopadi (z morebitno izjemo v drami Pierrot in Pierrette) Gruma v nasprotju z nekaterimi slovenskimi pisatelji niso mogli prepričati, da so prave osnove za dramatično v človeku. Poironiziral je skoro vse odrešilne recepte, ki jih je v dramatiko prinesel ekspresionizem. S strastjo zdravnika in psihiatra se je oklenil le enega od njih: to je bila podzavest. »Id« in njegove konflikte z »egom« in »superegom« je poleg urbanistično sociološke strukture priznal za glavno vzmet človeškega trpljenja. Brž pa ko je priznal podzavest za vodilno silo, je prestavil svoj dramatični interes v človeka. In razen v Gogi, kjer ga je motiviral tudi z mestno strukturo, človeka nikjer ne opazuje skozi prizmo deformacij in stisk, ki izvirajo iz »zunanjih«, tj. razrednih in nacionalnih odnosov. Svoje osebe zamejuje v telesno-duševni okvir, zgodovinsko aktualne ordinate pa ležijo v glavnem ob strani. Povedano drugače, zmede in dramatične zlome, preskoke v blaznost ali hudodelstvo povzročajo pri njegovih ljudeh večinoma neizživeti ali pa preuranjeno zburjeni seksualni motivi. Zato Grum kot ekspresionist gledališča ni spremenil v tribuno, kjer se bijeta za oblast emocionalni in racionalni pol, etos in civilizacija, etik in militarist, pesnik in policaj, ampak v kraj, kjer dramatično gospodari podzavest. Tam, kjer ta iracionalna sila vlada tako, da se vladani skoro nič ne zavedajo metalogičnega biča nad seboj, se osebe bolj ali manj zgrbljajo v groteskne lutke, v surove ali pa polblazne mehanizme. Tak je lep del Gogovcev. Tam pa, kjer se osebe zavejo, s kakšno mučno in logično ostrino hoče vladati podzavestno in prehaja že v prezavest, tam nastopajo psihoanalitična sproščenja oziroma »katarza« v Grumovem smislu. Zanimivo pa je, da si osebe za »očiščevalno kopel« najraje izberejo nasilno likvidacijo preganjalskega motiva in človeka, tj. umor. Kadar pa ne zmorejo likvidatorskega dejanja, se ali zakrknejo in zakrnijo, ali pa zblaznijo. Grumovi »junaki« torej niso heroji, ki bi spreminjali življenje in družbene razmere. Bolne odrešilne akcije so omejene na njihov mali osebni svet. Biološkega nasilja nad »dušo« ne morejo dotolči, eros in podzavest bosta še naprej razdirala

njihovo srečo. Hane se bodo individualno sicer osvobojale, toda porajale se bodo zmerom nove.

Tudi glede zunanje zgradbe in razporeditve snovi se Grum ni dosti oziral po novostih ekspresionistov, kot so to delali nekateri drugi slovenski dramatiki. Namesto pasijonskih postaj je ohranil vizualne značilnosti realistične dramaturgije. Vse je razdelil na akte in prizore, razen v Dogodku v mestu Gogi, kjer sta akta vsak v sebi sklenjena besedna gmota. Mozaična zgradba mesta Goge, ki v prerezu in simultano podaja prostorno razčlenjeno skupnost, pa je dramaturško izviren in funkcionalen domislek, ki se vidno razlikuje od dotlej znanih dramskih struktur v slovenski literaturi. Grum monologu ni priznal posebne dramaturške vrednosti, razen v enodejanki Upornik, kjer skoro ves čas govori samo umetnik in kjer upravičeno vidimo tehniko modernega ekspresivnega monologa. Zaradi porivov iz podzavesti, ki trzajo duše, vsebuje ta dramatika številne vizionarne prizore, ki so zdaj simbolistično poetični, drugič groteskni. Zlasti na podlagi Trudnih zastorov in Dogodka v mestu Gogi je mogoče trditi, da si je Grum med slovenskimi sodobniki drznil najdlje v grotesko. Potrgal je vse maske, s katerimi človek zakriva razklanost in dvojništvo in se znašel pred bolestno sestrašenimi obrazi.

Ko je okrog tridesetega starostnega leta dosegel nesporno umetniško kvaliteto, je pisateljsko pero odložil. Je to storil zato, ker se ni mogel dokopati do trajnejšega navdiha, torej zaradi pisateljsko eksistencialnega razloga? Ali pa mogoče zato, ker je v tedanjem slovenskem leposlovju, ki se je okoli leta 1930 prevesilo v realizem in k razvidnejšim socialnim motivacijam, začutil opozorilo, da postaja s svojo psihoanalitično idejo ne le premočno osamljen, ampak tudi že rahlo nesodoben? Bodi to ali ono, v tedanji slovenski ekspresionistični dramatiki ni mogel opaziti nobenega izrazitega znamenja, da bi bila ravno psihoanaliza pravo izhodišče za preporod in prihodnost tako dramatskega kot drugega slovenskega leposlovja. Evropska gospodarska kriza, monarhistična diktatura v Jugoslaviji, italijanski fašizem in nemški socialni nacionalizem, izbruh španske državljanske vojne, skratka, evropska družbena situacija v tridesetih letih ni bila naklonjena Grumovemu nazoru o izvoru človekovih akcij in deformacij. Proti njegovi ideji je pričala tudi slovenska dramatika tridesetih let. V nasprotju z njegovo biološko determinirano in pasivno dramo duše je postajala ta moralno,

socialno in nacionalno aktualna in angažirana. Vračala se je k Cankarjevim idejnim izhodiščem.

V svoji generaciji in svojem desetletju pa ima Grum zelo vidno mesto. Mozaični pregled obgrumovske dramatike, tj. tretje poglavje te razprave, dokazuje, da sta poleg njega razpolagala s plodno dramatično idejo tedaj le Stanko Majcen in Miran Jarc. Samo ti trije so napisali dela — Upornik, Dogodek v mestu Gogi, Kasija, Zamorka, Apokalipsa, Vergerij —, ki od številnih dramatskih del ekspresionistične generacije preraščajo svoj čas.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Grum seine Dramen schuf (1921—1927), wurde in Slowenien ziemlich viel über das expressionistische Theater und über die Motivationsgrundlagen der neuen Dramatik geschrieben. In Wien, wo er Medizin studierte, lernte er Freuds Psychologie der Persönlichkeit kennen, nicht minder aber auch die deutsche expressionistische sowie die übrige neuere Dramaturgie (Maeterlinck, Strindberg), von den Slowenen aber machte auf ihn einen tiefen Eindruck Ivan Cankar mit seiner Groteske Pohujšanje v dolini šentflorjanski (Das Ärgernis im St. Florianital) und der symbolistischen dramatischen Dichtung Lepa Vida (Schöne Vida).

Das dritte Kapitel dieser Abhandlung zeigt, daß die slowenischen Dramatiker der expressionistischen Richtung fünf Themen behandelten: den Krieg und seine sittlichen Folgen, die Konflikte, die auf triebhaften Grundlagen beruhen, die Gegensätze zwischen dem rationalistisch-technischen und dem emotional-ethischen Menschen sowie zwischen der Einzelpersönlichkeit und der Gemeinschaft, als viertes Thema gelangte der klassengesellschaftlich-soziologische Zusammenstoß zur Geltung, als fünftes aber die Konflikte im religiösen Menschen.

Und Grum? Krieg und Antimilitarismus, christlicher Dualismus und historischer Materialismus, persönliche und gesellschafliche Revolution, Mutter- und Sorgescher Künstlermythus, Zusammenstöße zwischen Vätern und Söhnen, all dies konnte ihn nicht überzeugen, daß die neue Dramatik den Kern des Dramatischen im zeitgenössischen Menschen gefunden hatte. Er gesellte sich jenen zu, die diesen Kern im Unbewußten erahnten. Nachdem uns das erste Kapitel mit Grums Verhältnis zur Psychoanalyse und zur urbanistischen Zivilisation sowie mit seiner Auffassung der Aufgabe eines modernen Dramatikers bekannt macht, kann man im zweiten Kapitel, das seine Dramen erörtert, unter anderem gut sehen, wie er sich von den unterschiedlichen Erlösungsrezepten distanzierte, die der Expressionismus in die Dramatik hineingebracht hatte, außer von

einem einzigen, vom Unbewußten. Als Arzt-Psychiater glaubte er einige Zeit, daß die negativen Energien, die sich im Unbewußten anhäufen, die Ursache dafür seien, daß der Mensch dramatisch existiert. Deshalb umgrenzte er die Personen seiner Dramen mit einem geistig-biologischen Rahmen. Innere Verwirrungen und Besessenheiten, Zusammenbrüche und Stürze in Wahnsinn und Verbrechen werden bei ihnen durch unterdrückte oder verfrüht aufgepeitschte sexuelle Motive hervorgerufen. Grum hat das Theater nicht in eine Tribüne gewandelt, wo der emotionale und der rationale Mensch, Ethos und Zivilisation, Ethiker und Militarist, Dichter und Polizist um die Herrschaft ringen, sondern in einen Ort, wo ohne Barmherzigkeit das Unbewußte waltet. Dabei hilft ihm nur noch eine negative Macht, d.i. die überzivilisierte urbanistische Gemeinschaft. Dort, wo die irrationalen Mächte so herrschen, daß sich die Beherrschten dieser metalogischen Peitsche nicht bewußt werden, schrumpfen die Helden der Dramen zu grotesken Geschöpfen und halbwahnsinnigen Mechanismen zusammen. Von solcher Art ist ein großer Teil der Personen im Zweiakter Dogodek v mestu Gogi (Das Ereignis in der Stadt Goga). Dort aber, wo es der Person bewußt wird, mit was für unerbittlicher Schärfe das Unbewußte herrschen will, kommt es zu psyhoanalytischer Entspannung oder »Katharsis« in Grums Sinn. Die Person wählt in solchen Fällen die gewaltsame Liquidation des Verfolgungsmotivs, den Mord. Demzufolge erkennt Grum den Sinn des Widerstandes an. Doch finden die Widerstände seiner Personen, außer bei Hana im Dogodek v mestu Gogi, ein pathologisches Ende.

Auch für den äußeren Aufbau und die Anordnung des Stoffes suchte Grum nicht um jeden Preis seine Vorbilder in den Neuerungen der Expressionisten. Statt der Passions — »Stationen« behielt er wenigstens nach außen hin die charakteristischen Merkmale der realistichen Dramaturgie bei. Die Dramenfabeln gliederte er in Akte und Szenen auf; im Dogodek v mestu Gogi gibt es jedoch keine »Szenen«, beide Akte sind jeder für sich eine geschlossene Masse von Worten. Auch dem expressiven Dramenmonolog wurde von Grum kein sonderlicher Wert zuerkannt, außer im Einakter Upornik (Der Rebell), wo die ganze Zeit bis zur »Entspannung« hauptsächlich nur der betreffende Künstler spricht. Wegen der Vorstöße aus dem Unbewußten, die die Seelen der Personen erschüttern, enthalten Grums Dramen Szenen, die jetzt symbolistisch poetisch sind, einen Augenblick darauf aber schon ins Groteske übergehen. Vor allem in den Trudni zastori (Die müden Vorhänge) und im Dogodek v mestu Gogi ist in der slowenischen Dramatik nach Cankar gerade Grum am weitesten in die Groteske und zum modernen Antidrama gelangt. Der mosaikhafte Aufbau der Stadt Goga, die im Querschnitt und simultan eine räumlich sehr atomisierte Gemeinschaft wiedergibt, ist ein dramaturgisch origineller und funktioneller Einfall, der sich von den bis damals bekannten Strukturen in der slowenischen Literatur sichtlich unterscheidet.

In seiner Generation hat Grum als Dramatiker einen sehr sichtbaren Platz inne. Das Drama Dogodek v mestu Gogi aber ist ein anthologischer Text nicht nur der slowenischen, sondern auch der europäischen Dramatik des XX. Jahrhunderts.

Fran Petrè

STRUKTURA POEZIJE T. SELIŠKARJA V ZBIRKI TRBOVLJE

Kot val za valom so se v slovenski književnosti pojavljali po prvi svetovni vojni odtenki modernistične poezije. Nastopala je generacija, rojena okrog 1900, in vnašala v obnovljene književne časopise grenko tèmo svetovne vojne, svoje zgodnje življenjske izkušnje.

Vsi ti pesniki so govorili o drami sveta in iskali rešitev. Njihov nastop so sprožili daljnosežni družbeni dogodki, revolucija v Rusiji, upori vojakov v avstrijski vojski, izgubljena vojna za centralne sile in razpad stare avstro-ogrske monarhije. Sprostile so se sile, ki so dolgo čakale na svoj trenutek. Takoj po vojni sta Anton Podbevšek in Miran Jarc do skrajnosti razburkala književno vzdušje s poezijo, ki je obračunavala z vso tradicijo in na povsem nov način zastavila družbi vprašanje odgovornosti človeštva za uničevanje in smisel eksistence bitja, ki si ni znalo urediti svojega obstanka. Njihovo osnovno stališče je bilo anarhično revolucionarno. Nekaj, kar je samo podiralo in zanikalo, se ni moglo uveljaviti v dobi, ki je na ruševinah preteklega zahtevala v materialnem in duhovnem pogledu graditev na novi osnovi. Sledila sta istočasno dva nova vala, medsebojno diametralno nasprotna in obenem oba zopet odraz skrajnih teženj na enem in drugem krilu. Vstop Toneta Seliškarja v krog obnovljene moderne literature je pomenil v idejnem pogledu njen premik na jasno in odkrito socialno-revolucionarno pozicijo, a bratov Antona in Franceta Vodnika premik v smer transcendentalne religiozne zamaknjenosti.

Kakor so bile tri koncepcije, anarhistična, socialno-revolucionarna in idealistično krščanska, v svojih filozofskih temeljih nezdružljive, se je mlada generacija znašla na sorodnih družbenih in književno-estetskih pozicijah. Skupni odpor proti meščanstvu se je zdel močnejši kakor idejne razlike, a obenem skrajno mikaven ekspresionistični proces obnove književnosti, ki se je začel že tik pred vojno.

Tone Seliškar je prodrl v liberalni *Ljubljanski zvon* leta 1922 s pesmijo *Zimsko jutro* in kmalu nato v katoliški *Dom in svet,* ki je začel svoj novi letnik 1923 prav z njegovo pesmijo *Zemlja.* Istega leta je izdal pri Slovenski socijalni matici, socialistični založbi, pesniško zbirko »Trbovlje«.

Obe omenjeni pesmi sta v zbirki. *Zimsko jutro* je na njenem uvodnem mestu. Takoj prvi stihi opozarjajo, da nimamo pred seboj realistične ali naturalistične koncepcije književnega ustvarjanja. V pesmi je čudna, skrivnostna dvojnost. Govor je o zimskem jutru v trboveljski dolini. Da je predstava še bolj neposredna in topografsko točna, sta na dveh mestih z imeni navedeni gori, ki obdajata to okrožje, Kum in Sveta Planina. Kljub vsej konkretnosti pesniku ni šlo za to, da oriše zimski čas v rudniški dolini. Pesem kaže svoj pravi smisel šele v neki povsem drugi relaciji, v zvezi s posebno iracionalno *sliko,* ki je grajena na omenjeni racionalni podlagi. Zasnova slike je povsem drugačna kot opis pokrajine. V njej so iznakažena vsa naravna razmerja s tem, da so silno pretirana in premaknjena v groteskno stran. V osnovni plasti je značilna skrb za točnost informacije, v sliki prevladuje nasprotna težnja, ki dopušča domišljiji vso svobodo izmišljenih, nestvarnih relacij.

Slika je naslednja. Pesnik se je zagledal v znano dolino, ki pa jo je zdaj pobelil sneg. Trbovlje so premogovni revir in sajasta dolina se je pojavila s prirodno zimsko odejo v novi lepoti. Toda opis ostaja le kratko v takih mejah. Pesnik namreč ne gleda doline z navadne točke, marveč z očmi velikana, ki stoji razkoračen na sosednjih gorah in doživlja zasneženo dolino na čisto svoj način, kot belo devico prikupnih oblih telesnih oblik, ki spi med zveriženimi gorami. Slika je torej dolino poosebila, in to žene vizijo dalje. Velikan (pesnik) se ne more upirati privlačnosti žene (on ljubi svojo dolino), toda ko se je sklonil nadnjo in jo poljubil, se mu je razkrilo, da spfejema njeno slo in ljubezen namesto z lepoto z iznakaženim telesom gobavca.

Čemu ta transformacija? Če sledimo poteku doživetja, iz katerega je nastala pesem, moramo ugotoviti, kako se je prvotni vtis svežega zimskega jutra ob zapadlem snegu prelil v nekaj grenkega. Na tej točki se vključuje vizija, iz katere se je rodila slika, ki je povezala nenadni doživljaj narave v pesnikovo stalno, tesnobno predstavo o pravem značaju koščka zemlje, ki je dobil tega dne deviški videz. Dolina je prekopana z rovi premogovnika, kar samo po sebi ne bi bilo usodno,

usodno pa je, kar je storila eksploatacija premoga, ki živi ob tem delu. Iz transpozicije trenutka v trajno, iz prehoda hipne zaznave prirodnega pojava v stalno prisotno neizbežno življenjsko spoznanje izvira motiv gobavca, najhujše bolezni človeškega rodu, kot diagnoza pesnika za stanje v rudarskem revirju.

Slika torej ni bila sama sebi namen. Vizija je preobrazila prirodni pojav, dojet na preprost vizualen način, in ga dvignila na novo ravnino skrbi in strahu, tesnobnega duševnega stanja. Poseg ne zadeva samo osnovnega motiva te lirske pesmi. Novemu odnosu je podrejeno v pesmi prav vse, ideja je vodila ves oblikovni proces pri njenem nastanku. Prvotni realistični govor (oris zime) je nadomestil govor podob, ki ga dojemamo bolj čutno kakor razumsko in katerega razsežnost daleč presega začetno pobudo.

Primer z *Zimskim jutrom* je v naši zvezi važen zaradi ugotovitve, kako je idejni zametek pesmi vplival na celotno njeno notranjo organizacijo, to je na njeno umetniško strukturo. V strukturi je zajeto vse, od idejnosti v pesmi do zvočnih kvalitet najtišjega njenega glasu. Vsako umetniško delo je v sebi zaključena totalnost. Kot enkratno, neponovljivo imaginativno dejanje sestoji iz sklopa zelo različnih elementov, ki šele v svoji skupnosti in točno predvideni medsebojni odvisnosti delujejo kot umetniška stvaritev. Prodreti v strukturo umetnine pomeni odkriti notranje zakone njene gradnje. Duhovni svet pisca se prenaša za nas izključno samo prek besede. Beseda je posrednik vseh lastnosti književnega dela in nosilec vseh kvalitet, zajetih v njem. Zaradi take funkcije besede je nerazdružna zveza med umetniškim delom in jezikom. Nemogoče je prodirati v bistvo in jedro besedne umetnine, če ne prodremo v strukturo jezika na vseh njenih ravninah, od semantične vrednosti zloga in osnovne gramatikalne sestave besede in stavka do imaginarnih pomenov, ki jih nosi umetniški jezik. Literarna sodba in lingvistika si morata zato podajati roke v raziskovanju fenomena umetniške književnosti.

Totalnosti književnega dela ni moči objeti v edinstvenem raziskovalnem procesu. V strukturi umetnine ni hierarhije vidikov. Vsaka komponenta je enako pomembna, saj opravlja svojo nenadomestljivo funkcijo v organizmu umetnine. Zato je vseeno, kje se začenja analiza. Tam, kjer se obroč, ki ga predstavlja umetnina, preseka, se bo zopet sklenil. Izhodiščna točka je prav tako lahko kaka drobna prvina izraza kakor družbeni vidik, ki ga odraža delo.

SNOV IN MOTIV

Za razliko od »moderne« in simbolizma je stremel ekspresionizem za čim popolnejšo konkretizacijo snovi. Seliškarjeva pesniška zbirka že z naslovom poudarja, da je zbirka na témo. Vse pesmi so posvečene enemu in istemu predmetu, življenju rudarjev v strogo določenem okolju, v Trbovljah, premogovnem središču v Sloveniji.

Na to ugotovitev bi se lahko razvilo razpravljanje, koliko je taka snov »vredna upesnitve«, in če je nanjo sploh mogoče pisati lirske emocije, kot so pesmi? Snov rudnika in rudarjev se ni pojavila tu prvič v slovenski poeziji. Uvedel jo je Anton Aškerc pred koncem stoletja za svojega službovanja v Škalah pri Velenju in odprl problem rudarjev z istim socialnim poudarkom kakor zdaj Seliškar:

> Da, pekel tu je nekaternikom;
> hudo se pokorijo v njem za greh,
> da hočejo živeti in pa jesti...
>
> (Delavčeva pesem o premogu)

Vzroki Seliškarjeve tematske omejitve in koncentracije na en sam problem so jasni. Pesnika vodi k angažirani poeziji njegova družbena ideologija, po kateri postavlja umetnost v službo naporov za izboljšanje razmer delavskega razreda in človeštva.

Seliškarjeva lirska upodobitev življenja rudarjev je sestavljena iz vrste *motivov in najpreprostejše pobude podoživljanja*, iz vizualnega vtisa. Taki motivi so rudniška dolina, rudarske hišice po pobočju, rudnik, rovi, vrtalni stroji, rudniški vlak, delavske njivice, otroci, rudarske žene, dekleta pri strojih, tovarniški dimniki, pogreb v dolini in zima v tej pokrajini. Na vizualne vtise se navezujejo socialni motivi: veliko število otrok v delavskih družinah, pijača iz obúpa, usoda starcev, položaj žene in splošno izrabljanje delovne sile. Kot protiutež težkim motivom so redki motivi olajšanja vzdušja v rudarskem kraju, kakor so koncert v tem okolju, nepričakovani pomladni cvet na prašnem dvorišču ali rojstvo prvega otroka v delavčevi družini. Končno je tu še skupina motivov izrazito idejnega značaja. Ti so včasih izraženi neposredno kot npr. svetovna konferenca o gospodarskih vprašanjih, vloga vojn v gospodarstvu ali izhod iz družbene krize, včasih pa simbolno: rdeča zarja, rdeča vojska, vsečloveška ljubezen, vrh Mount Everest.

Razen zadnje skupine so vsi motivi vzeti ali posneti najstrožje iz izkustvenega, predmetnega sveta. Naj bo motiv kakršen koli, iz narave ali človekovega okolja, sam po sebi ni predmet pesnikove inspiracije. Vzvalovi se in zaživi šele ob doživljanju, na katerem je grajena celotna zbirka, ob nemiru, ki je prevzemal pesnika zaradi socialne usode rudarskega kraja. Ustvarjalni postopek je obsežen v tem, da išče pesnik motive, ki vsebujejo prepričevalno moč in potrjujejo njegovo osnovno bolečino. Zato ni noben motiv podan v mirujočem stanju, marveč izključno samo v dinamičnem odnosu nasprotujočih si družbenih sil.

Po vsem tem je jasno, da izbira motivov ni bila svobodna in neprizadeta, marveč determinirana z idejno in umetniško funkcijo zbirke. V splošnem prevladuje težnja k poudarjanju senčnih strani življenja. Rudar je tu bolj žrtev kot aktivni človek v družbi z opredeljenim načinom osebnega doživljanja, nagnjenj in postopkov. V zbirki ni lika rudarja ali žene, ki bi bil zasnovan individualno. To so vse ljudje kolektiva, nad katerim neprestano lebdi nevarnost skupne zle usode. Tudi če slika Seliškar pijanca, to ni fiziološko nagnjenje ali pojav, ki bi ga povzročila osebna psihična kriza, temveč prikaz kolektivnega refleksa rudarjev na plačilni dan in usodo prejetega zaslužka. Iste osnovne poteze tipiziranega motiva so izvedene tudi na nasprotni družbeni strani, pri lastnikih rudnika in njihovih predstavnikih, le da Seliškar redko, samo v izjemnem primeru, poseže po jarkem sredstvu risanja kontrastov.

Šele v okviru take ograditve in omejitve izbira pesnik svoj motivni repertoar in se trudi, da bi deloval čimbolj slikovito, da bi bila pesem bogata in dokumentirana podoba rudarjev kot žrtev. S pravo naturalistično akribijo zbira ustrezajoče motive iz vsakdanjega rudarskega življenja.

Skladno z osnovno upodobljeno snovjo in vso konkretizacijo motivov je geografska točnost krajevne situacije v teh pesmih. V zbirki niso le Trbovlje, marveč tudi okoliški kraji, povezani z življenjem rudarjev.

Za moderno liriko velja, da je težka prav njena tematska določitev, ker se predmet pesnikove izpovedi razbija v nize drobnih motivov, ki so razpršeni sem in tja po delu, k temu pa še izpovedani v metonimičnem ali metaforičnem jeziku. Iz malih delcev, katerih vsak diha pravzaprav zase svoje samostojno smiselno in izrazno življenje, vodi k tematski skupnosti le zelo negotova, navadno bolj nakazana kakor jasno izražena zveza. Zabrisani so tudi nosilci dejanja. Pogosto to ni niti člo-

vek, marveč predmet, katerega je pesnik poosebil. Neodrejen ostane navadno prostor, ki se lahko razteza in prenaša prek meja realnih dimenzij. Vse je obseženo v imaginarnem pesniškem svetu. Táko pot je šel med slovenskimi ekspresionisti Miran Jarc.

Pesniška vizija Toneta Seliškarja je v tematski točki drugačna. Kristalizacijsko središče vse njegove poezije, obsežene v zbirki *Trbovlje*, je zajeto prav v njej, zato je dala osnovo celotni Seliškarjevi poetiki. Vse strukturalne posebnosti, jezikovno gradivo in pomensko spreminjanje jezika imajo svoj izvor v osrednji temi. A ne le to, od tu izvira in sem se steka vsa idejnost, s katero so prežete pesmi, in sploh celoten pesnikov življenjski nazor in smisel.

V takem dojemanju pa dobiva ozka in konkretna snov Trbovelj nov smisel. Z vso svojo konkretnostjo postaja samo primer izkoriščanja delavstva v širokih razmerjih po svetu in v tej zvezi splošno vprašanje dostojanstva človeka v eri visokega tehničnega napredka. Že takoj sam motto zbirke izrecno poudarja prav to široko funkcijo pojma »Trbovlje«: POSVEČENO VSEM SAJASTIM BRATOM IN SESTRAM, KI UMIRAJO NA NAŠEM, S KRVJO OMADEŽEVANEM PLANETU. Ti »sajati bratje in sestre« in ta »naš s krvjo omadeževani planet« sta oba nasprotna tabora v družbenem sestavu moderne dobe, proletriat in kapital, in še več, na tem modernem družbenem razmerju leži vsa teža zgodovine z izkoriščanji v preteklih dobah. Ozka slovenska snov se razrašča in povezuje s podobnimi snovmi širom po svetu, postaja sestavni del procesa svetovne razsežnosti. S tem pa se je spremenil sam značaj snovi in motivov iz sajaste doline. »Trbovlje« so prerasle svoj geografski in konkretni okvir in postale *simbol*.

BIT IN IDEJNOST

Ko je snov iz rudarske doline zgubila svojo osnovno, fizično vrednost, ker je seveda prerasla v simbol, je prevzemala lastnosti, s katerimi so se na višji, duhovni ravnini odpirala vprašanja izredne razsežnosti.

Pomen idejnega poudarka Seliškarjeve pesniške zbirke je mogoče določiti le v dveh zvezah: če jo primerjamo s celotnim družbenim stanjem tistih let in z ideologijo, po kateri se je ravnala vladajoča družbena plast, in če določimo njeno mesto med ideologijami, ki so se tedaj uveljavljale v slovenski književnosti.

Pred to analizo je potrebno reči splošno pripombo o razmerju med umetnino in ideologijo.

Vsako književno delo odraža določeno miselnost ne le s svojo osrednjo idejo, ki leži v zasnovi dela, marveč tudi z vsakim posameznim elementom iz svojega miselnega sestava. Čeprav pisec sploh ne govori o vprašanjih s področja miselne zavesti, odkriva delo določene življenjske poglede in stališča, pogosto celo ravno s tem, da se jim pisec izogiba in jih izključuje iz dela. Vseeno pa umetniško delo ni obseženo in izčrpano, če prodremo v njegovo miselno izpoved in filozofijo. Za pravi značaj umetnine je to ena izmed komponent, ki sama po sebi ne daje zagotovila o eksistenci umetniškega dela kot umetniškega dela. Zato z razčlembo izhodišč, ki vodijo k dozdevnemu filozofskemu bistvu umetnine še ni nič opravljenega v iskanju dejanskega jedra umetnine. Šele v povezavi miselne usedline v umetnini z vsemi drugimi elementi iz njene strukture dobi tudi ta svoj pomen.

Seliškarjeva pesniška zbirka se je pojavila v razgibani dobi odmiranja starih vrednot in istočasnih zaostrenih družbenih odnosov.

Liberalna ideologija meščanstva je v povojni dobi očitno zamirala, obenem pa se je splošno rušila trdnost, ki jo je družbi dajala s celotnim vzgojnim sistemom od srednjega veka sèm božja ideja po razlagi cerkve, ideja, da obstaja izven nas in nad nami sila, ki vendarle skrbi za ravnotežje vsegà, ki deluje kot spajajoča vez z vsem, kar obdaja človeka. Do izgube te najintimnejše in zadnje predstave je prihajalo po raznih poteh in počasi, a dosledno. Vojna je s svojim uničevanjem na vse strani in diskreditiranjem vseh oblik oblasti znatno pospešila tihi proces, ki je tlel v človeku in se ni razširjal le med inteligenco in meščanstvom, marveč je postajal zelo jasen tudi pri kmečkem prebivalstvu.

Toda s čim nadomestiti idejo boga v človeku, kako se ubraniti prežečih nevarnosti spoznanja, da je onstran vseh naporov, iskanj, bojev in upov — nič, samo nič? Vojno generacijo je ta negotovost silovito mučila, pač tudi zato, ker je pogosto gledala smrti v oči. Treba je prečitati samo kozmično vizionarne pesmi ali dramske prvence Mirana Jarca, da se prepričamo, kakšne baročne mere in oblike je dobil odklon od boga, pravo novo »bogoiskateljstvo«, pri najbolj tenkočutnem liriku tedanje slovenske mlade generacije. Miselnost se je resnično kristalizirala okoli takih osnovnih stvari in ljudje so se delili in ločili po tem, kakšen odgovor je vsak zase našel za racionalno nerešljivo vprašanje zadnjega smisla *biti*.

Lestvica nazorov v povojni poeziji je postala široka, od neomajnih vernikov krščanskega idealizma do marksistov in socialnih revolucionarjev. Sredi med njimi so stali anarhični zanikovalci, ki so krivili družbo za svetovno klanje in niso videli izhoda v nobeni ideologiji.

Tone Seliškar je vstopil v književnost z izgrajenimi družbenimi pogledi. Mladost mu je tekla v železničarski družini, ki je bila že dolgo organizirana. Železničarji so spadali med najbolj prosvetljeni proletariat v Sloveniji. To je pesniku tudi odredilo življenjsko pot. Po končanem učiteljišču se je vpisal na filozofsko fakulteto v Ljubljani, a šel službovat v izključno rudarski kraj, ki je imel že od druge polovice stoletja za seboj velike mezdne in politične boje. Po vojni se je razredni boj v novi državi nadaljeval. Rudarska stavka je zajela Trbovlje že leta 1921.

Med zastopniki variant ekspresionizma je imel Seliškar v idejnem pogledu najjasnejše stališče. *Ekspresionizem* je iskal bistvo v življenju. Za Seliškarja je bilo bistveno, da obstoje v družbi velike razlike, zato je sprejel marksistično ideologijo kot pot družbene sanacije. S tem so zanj odpadli težki notranji boji in tavanja, značilni za idejno stran *inačic* slovenskega ekspresionizma. Vojna je tako zelo povezala mladino, da ta ni čutila medsebojnih svetovnonazorskih razlik v nepremostljivih oblikah, kakor se je to godilo v predvojnem času. Takrat se je izogibal katolik liberalca in oba socialista. Kot nikdar prej v domačem razvoju je literarna mladina čutila, da jo sorodni artistični programi, naperjeni proti vsaki tradiciji, vežejo mnogo bolj, kot pa jo morejo ločiti pogledi na vero, stranke in politiko. Zato se je lahko zgodilo, da sta prodrla leta 1919 v izrazito katoliški *Dom in svet* Anton Podbevšek, tvorec anarhične protivojne poezije, in Miran Jarc, uporni iskalec izgubljene harmonije v vesolju, ko je časopis urejeval duhovnik in pisatelj starega kova Jože Debevec. Iz istega vzroka je France Koblar ob prevzemu uredništva odprl *Dom in svet* Tonetu Seliškarju. Štiri leta (1923) po vojni je Seliškarjeva pesem govorila v prispodobi, kako so zemljo parali z železom, in vpraševala, če mora biti tako od vekomaj. Toda tam je stih, ki ga pazljiv bralec ni mogel prezreti in ne dvoumno razumeti:

Od vzhoda sem je zavalovilo po zemlji.

Jezik te izpovedi je simbolen, toda smisel je jasen in vsekakor nenavaden za katoliški književni časopis, več kakor samo idejna toleranca.

Iz enake literarne strpnosti, ki je imela svoj vzrok v zavesti o pripadnosti isti generaciji in njenemu boju za novo obliko književnosti, je Seliškar skoraj nato priobčil v *Ljubljanskem zvonu* oceno *Žalostnih rok*, prve pesniške zbirke Antona Vodnika. Hotel je prikazati prispevek, ki ga je katoliška stran prinašala k modernemu iskanju. Kakor v pesmih, Seliškar tudi v književni kritiki naglaša svojo idejnost in jasno razredno zavest. Z Antonom Vodnikom stoji za sorodnim artističnim programom (opredeljuje ga kot modernega in mladostnega), a na nasprotnem idejno-političnem bregu.

O idejnosti v poeziji Toneta Seliškarja ni potrebno razpravljati na široko. Njegove pesmi so nastajale sredi delavskega razreda za delavski razred, kar se sicer ne dá reči za socialno liriko nobenega drugega slovenskega pesnika tiste dobe. Spadale so med najjasnejše *marksistične* in revolucionarne deklaracije v slovenski književnosti. Idejni značaj in tveganost takega nastopanja je možno presoditi le, če se spomnimo tedanje družbenopolitične situacije v Jugoslaviji. Vladni odlok, imenovan *Obznana*, je 30. decembra 1920 prepovedal delo organizacijam komunistične stranke. *Zakon o zaščiti javne varnosti in reda v državi*, izdan 2. avgusta 1921, je njegove odločbe drastično zaostril. Določal je smrtno kazen ali dvajsetletno težko ječo za vsako pismeno ali ustno anarhistično ali komunistično propagando oziroma prepričevanje drugih, da je potrebno nasilno spremeniti politični ali gospodarski red v državi. Pri kakršni koli zaostreni smeri državne politike bi bilo vrsto Seliškarjevih pesmi lahko spraviti pod 1. in 2. člen navedenega zakona.

Ekspresionistična varianta, ki jo je ustvarjal Seliškar, je imela povsem drugačno družbeno vlogo in veljavo kakor ostale inačice slovenskega ekspresionizma. Bila je družbeno najbolj angažirana poezija povojnih let. Pri njem ni faz tavanja in iskanja, toliko značilnih za pesnike njegovega desetletja. Njegova aktualizacija lirike je bila posledica spoznanja, da se književnik mora boriti za boljši svet. V zbirki *Trbovlje* je diagnoza duhovnega stanja dobe označena z izrazi *strah, trpljenje, bolečina, gorje, žalost sedanjih dni, krvavo orožje, morije, mučeništvo, obup, prekletstvo*, in terapija: *svetovna revolucija*. Taki izrazi so raztreseni po vsej zbirki, še mnogo bolj pogosto pa so ti pojmi označeni metaforično. Seliškarju ne gre samo za prevratno spremembo družbenega stanja. To bi bila samo pot. Njegov poetski sen je Človek, novi človek, označen v pesmih z veliko začetnico, in z njim nastop družbe, ki bi jo vezala *Vsečlovečanska ljubezen* (oznaka po istoimenski pesmi).

Načela in gesla, ki bi vladala v taki družbi, so še dalje pisana z veliko začetnico: Vstajenje, Pravica, Sonce. Socialno družbeni problem se prenaša na moralno-etično področje, ker bo naloga nove družbe predvsem prerod človeka in človeštva. Seliškarjeva poezija dobiva s tem nadempirično naravo. Probleme *Planeta* projicira v *Prasnov* in *Večnost*, iščoč korenine človeka in smisel njegove biti v razsežnostih in totalnosti svetovnega prostora. Pretežen zadnji del zbirke zadeva ob meje absolutnega (pesmi *Človeštvo, Vsečlovečanska ljubezen, Premišljevanje, Vstajenje, Naša pot, Kristus in antikrist* in celo *Pesem revolucionarjev*).

Sodba o razširitvi tako neposrednega konflikta, kot so bili socialni boji po prvi vojni, v kozmična prostranstva, je zelo tvegana. Vprašanje o eksistenci človeka, smislu njegovega bivanja, propadu v moderni civilizaciji ali o zmagi v neki novi bodoči družbeni ureditvi se v taki obliki ni pojavljalo v predhodni generaciji. Pobudil ga je strah, ki je dobival pogosto panične prvide. Usodo človeka sta projicirala v kozmos pred Seliškarjem že Podbevšek in Jarc in za njim Srečko Kosovel. Raziskovanje pri drugih pesnikih bi še razširilo topografijo tega motiva v slovenski povojni liriki. Stari, nečloveški svet naj bi prekrilo odrešenje, novi humanizem, ki bi prerodil bitja in jim končno dal pravi smisel.

*

V Seliškarjevi poeziji ima ideologija še drug vidik. Iz vrste konkretnih življenjskih situacij v črni dolini, kjer je pesnik opazoval razmere in človeka, se gradi njegovo spoznanje o idejnem dozorevanju delavstva. Seliškar ne prehiteva svojega časa. Njegov rudar ni prekaljen revolucionar, kar je resničnosti zbirke v prid. Pesmi prikazujejo nekaj drugega, bedo rudarskega življenja in ritem družbenega dozorevanja rudarjev. Razredna zavest prodira počasi (*Bajte se vsakih sto let pomaknejo za pol misli*), tli globoko v izkoriščanem in ponižanem človeku in prihaja do izraza v obliki trenutnega afekta, pogosto pri vinu.

S tem nastaja razlika v revolucionarni stopnji rudarjev, kot nastopajo v pesmih, in idejno osnovo, ki jo je vložil v pesmi Seliškar. Pesmi so v idejnem pogledu slika stvarnega stanja zrelosti slovenskega proletariata v letih po prvi svetovni vojni in njegovega umika na položaj pričakovanja ugodnega trenutka za povzem odločnejšega boja ter obenem vere, s katero je Seliškar gledal na vlogo delavskega razreda pri preoblikovanju sveta. V njegovem rudarju je zelo jasna zgodovinska črta, ki se je iz fevdalnega časa podedovala v dobo industrializacije.

Razodeva se v trpkem in trpnem prenašanju razmer in pomeni usedlino dolgih dob. Pesnik je s tem kljub poudarjeni idejnosti obvaroval svojo liriko deklarativnosti.

Táko Seliškarjevo doživetje razvojne stopnje idejnega in razrednega dozorevanja slovenskega človeka ima nekaj skupnega s Cankarjevim umetniškim prodiranjem v psihologijo malega človeka njegove dobe, tržana, delavca ali kmečkega proletariata. Tudi Cankar ni slikal za okoliš, ki ga je dvigal v književno obdelavo, razredno zavednega delavstva. Ni mogel slikati takega, saj ga ni bilo, slikal pa je zgodovinsko perspektivo vseh nacionalno ali socialno izkoriščanih slojev. Na tak način je pač občutil nalogo umetniškega podajanja življenjske resnice. V njegovih delih je prikazano idejno in dejansko materialno stanje v začetku stoletja. Seliškar prikazuje to stanje dvajset let pozneje in zdaj ne več na obrobnem elementu proletarita, marveč v njegovi sredini, tam, kjer je res bila njegova koncentracija. S tem je zgradil most od začetka stoletja proti njegovi sredini, ko je razvoj dejansko dozorel do stopnje, o kakršni sta sanjala oba, Cankar in Seliškar.

BESEDNO GRADIVO

Vsako umetniško književno delo predstavlja po svoji jezikovno-izrazni strani v sebi zgrajen in zaključen sistem. Oblikovala so ga izrazna sredstva, ki so zdaj odvisna od komponent, izvirajočih iz piščeve duševnosti, zdaj takih, ki izhajajo iz jezikovnega uzusa in kulturne tradicije.

Pri specifičnem pojavu, kot je Seliškarjeva poezija, je pri njeni jezikovno-izrazni strani treba ločiti, kaj je v nji osnovna jezikovna plast okolja, na katero se nanašajo pesmi, in kaj Seliškarjev osebni slog na taki ali morda drugačni podlagi. Nedvomno spadata k izrazito vsakdanjim motivom v Seliškarjevih pesmih vsakdanji besedni zaklad in ustrezni način oblikovanja misli v stavke, sintaksa. Konkretnost izbranih motivov iz rudarskega okolja je vezala tudi jezik. Tak tip razgovornega (in lahko tudi pisanega) jezika je imel v sebi vse možnosti. V njem bi se lahko izražali odtenki za vsako vrsto dogajanja in vsako stopnjo doživljanja. Svoj sok je črpal od tam, kjer je nastal, in to iz jezikovnega čuta poprečnega človeka. Področje rudarskega jezika ni bilo široko. Omejevalo se je na dolino, njene izseljence in še

na sosednji rudarski dolini, medtem ko je takoj za njihovimi robovi veljal drugačen tip razgovornega jezika, ne več delavsko-rudarski, marveč kmečki, ker okolica ni bila industrijska in ne mestna, marveč kmečka. Razume se, da se to ne nanaša na glasovne pojave, ki ustvarjajo narečja, marveč na socialni tip jezika kot izrazila določene družbene kategorije.

Seliškar bi svojo podobo rudarskega izsečka iz slovenskega življenja lahko zasnoval na čistem književnem jeziku in njegovem izrazju, a prav tako lahko na izrazju rudarskega okolja, na znanem trboveljskem slangu.

Na tej točki se moramo lotiti analize izraza in se za zdaj omejiti na besedno gradivo. Rudarski žargon je ena izmed opaznih oddaljitev od splošne prakse razgovornega jezika, najprej zaradi strokovnih rudniških izrazov. Tehnika rudarskega dela je zapustila v Seliškarjevi poeziji močne sledi. Pesnik je široko odprl vstop temu izrazju v svoje stihe. Tam najdemo značilno *šarabanko* (ozkotirno železnico v rove), *lokomotivo, dinamo, motorje, sirene, vzpenjačo, sesalke, vrtalne stroje, svedre, dinamit,* kar vse je sprejeto iz govora rudarjev. Pri tem sta podprla Seliškarja futuristični program, ki je zahteval od pesnikov tehnični jezik, in drastičen zgled Podbevškovih pesmi iz predhodnih let. Druga značilna besedna kategorija v osnovni plasti Seliškarjevega izrazja, ki je rudarskega izvora, je vulgarnost. Pesniku se je zdelo, da je za pristen oris okolja neizbežno uvesti v književnost izrazne načine, kot so se slišali v rudarskih družinah v trenutkih afekta. Prenesel jih je v stihe v izvirni rabi, kakor *O, ti, svinja pijana!* (11); »*Stisnite gobce, pankrti črni!*« (16); ... *da bi tebe kdo s kolom pobil!* (16).

Navedeni primeri rudarskega tehničnega in vulgarnega izvora zadostujejo za dokaz, da je Seliškar prilagodil osnovo svojega književnega izraza snovi, ki jo je upodabljal, oziroma okolju. Noben izmed navedenih primerov ni vzet iz metaforike, kjer si daje pesnik večjo svobodo (o tem bo razprava pozneje), marveč so vsi vzeti iz opisnega in pripovednega dela pesmi.

Vendar vsakodnevni razgovorni način rudarjev ni bil edina pobuda, ki je vedla k Seliškarjevemu tipu jezikovnega obrazila. Tudi sicer je v njegovem izrazju dovolj tehničnih ali strokovnih pojmov, ki so očitno prevzem jezikovnih načel futurizma. Nanašajo se na fiziko, kemijo, medicino, sociologijo. Seliškar je uvedel npr. *električna sonca, teleskop, solna kislina, embrio, bastard.* Tehnični slovar je dopolnjevalo še vidno izrazje vojaškega jezika, zastopano pri motivih iz vojnih spominov, raz-

tresenih v pesmih, npr. *smodnikov dim, dim eksplodirajočih smodnišnic, podminiranih cest, morilnih plinov, mitraljezi* itd. Že s tem besednim zakladom, na katerega je deloma vplival rudarski jezik, deloma futuristična obnova pesniškega jezika, se je Seliškarjeva poezija oddaljila od rabe dotedanjega slovenskega pesniškega jezika in mu ustvarjala nov odtenek.

Na tako jezikovno osnovo je Seliškar gradil drugo plast, ki je nastajala iz težnje za metafizično razvitim pesniškim izrazom.

TEHNIKA STIHA

V času, ko sta se Seliškarju odprla oba vodilna književna časopisa, je vladalo v avantgardističnem delu slovenskega stihotvorja razdejanje. Do prekipevanja medvojnih in neposrednih povojnih stremljenj je prišlo največ zaradi odpora proti tipu stiha, kot ga je uveljavila slovenska »moderna«. Oznaka stiha »moderne« sta bila vzvišena dikcija in prefinjena melodioznost, ki jo je dosegel Oton Župančič z ubrano skladnostjo glasov. Del prevratnih nagnjenj je izzvala vprav njegova struktura stiha.

Osnovna pobuda je prišla od futurizma. Z Marinettijevim načelom odklanjanja tradicije in »razbijanjem tračnic stiha« se niso okoristili samo italijanski, francoski in ruski futuristi, marveč v znatni meri ekspresionistične smeri na raznih straneh, med njimi tudi pri Slovencih.

Odstopanje od simbolističnega stiha je teklo pri nas vsaj od 1912. leta in dobilo prelomni značaj v pesmih, ki so jih začeli objavljati mladi s Podbevškom in Jarcem na čelu. Zlasti prvi je odpravljal razliko med poezijo in prozo in padal iz skrajnosti v skrajnost, od pesmi, kjer je bilo izvedeno načelo eno ali dvostopičnega stiha do dotlej nerabljenih oblik stihov z osemindvajsetimi in več zlogi. Kot porušeni zunanji videz je bilo tudi vse ostalo, kakor rezko kopičenje sičnikov in šumnikov namesto melodioznosti, prehitevanje nenavadnih prispodob in raba oblike, ki je lila kakor slap. Anarhični vojni ekspresionizem je prišel pri svojem zanikanju smisla vsegà, desperatnosti in razdiralnosti v oblikovanju oziroma razkrajanju stiha do meje, ko je stih nehaval biti stih. Ostajal je morda edinole še bruhajoči ritmični ali aritmični govor. Nemški ekspresionizem takih skrajnosti ni poznal. Podbevšek je pridružil prevratu v tvorbi stiha še novo sredstvo pesniške inspiracije,

nekontrolirano ljudsko zavest, pripovedovanje po podzavestnem toku misli in asociacij, kar je napravilo njegove pesmi za sodobnike nerazumljive.

Od teh meja ni bilo poti dalje. Če je Seliškar deloma navezal stik z anarhično protivojno poezijo na področju snovi in motivov, ga ni mogel navezati na dveh bližnjih področjih, idejnem in artističnem. Pri poslednjem pa nasprotno tudi ni mogel zanikati osnovnega spoznanja, ki je govorilo iz Podbevškovih in Jarčevih prevratnih stihov, da zahteva kričeči nesklad v družbi nesklad tudi v njenem umetniškem izrazu. Kakor Podbevšek ni mogel opevati svoje garjave biti v frontnem blatu med Sočo in Tagliamentom v melodioznih stihih, tudi Seliškarju niso vreli stihi na doživetje nezadovoljne doline v pravilnih jambih in trohejih.

Ponovil se je proces, kot ga je doživel že Jarc pri svoji kozmični vizionarski liriki. Doživetja in videnja so kopičila predstave, da si je moral iskati pesniški izraz pot v zelo svobodnem, umetniško nekako nedisciplíniranem oblikovanju.

Tak postopek je moral potegniti za seboj vse elemente stiha: ritem, vključitev novih izrazov, izbiro besednega gradiva, porabo besednih vrst in sintaktične obrate.

Seliškarjeve pesmi pripovedujejo in razkrivajo. Njihova gibalna sila ni lirsko doživetje določene stvarnosti ali želja po občutljivi reprodukciji razpoloženja v naravi, marveč potreba, opozoriti na kričeče družbene napake in prodreti v življenje in občutek žrtve. Ob takem cilju se mu je gubila vrednost Župančičeve vitalistične poezije z njenim zanosnim vzponom ob gradnji pesmi, pa tudi njeno nasprotje, žalost in obup, ki sta navdihovala mehko občutene Murnove stihe. Med njegovimi vrstniki je Anton Vodnik v pogledu oblikovanja, dikcije in besednega gradiva deloma sledil simbolistom. Ob izidu njegove zbirke *Žalostne roke* je Seliškar ugotovil, kako je žalost osnovno čustvo njegovih nežnih pesniških predstav, iz katerih da so izšle pesmi resnično lepih besed in figur. Toda za njihov čas se mu je zdela taka lirika nesprejemljiva: »Kdo bo danes pel s sentimentalnimi besedami samo o žalosti in solzah? In to še o svojih lastnih! Premalenkostno je to za našo dobo, ki je potrebna trde besede, biča, krvave jeze in poguma. Ne obupa in sladkih besed! To je samo za kdaj, za nazadnje, kadar se človek že skoraj utrudi in si zaželi konca. Premalo življenjske sile, premalo poleta in pisano samo zase...« (Ljubljanski zvon 43, 1923, 119.)

Stroga Seliškarjeva predstava poezije kot trde besede, biča, krvave jeze in poguma je res našla svojo realizacijo v njegovih pesmih. Kot sredstvo tega je služila tudi vrsta njegovega stiha. Gre za odnos med jezo in jezikom. Seliškar ni upošteval norme lepega, marveč je iskal stih, ki bi smiselno in čutno ustrezal jedru stvari. Stih, ki je nastal, deluje golo in nepesniško, ker je brez liričnega in muzikalnega. V njem je zavrženo načelo pri gradnji pesmi, po katerem naj se vse bistvene prvine ponavljajo: da se na vnaprej določenih mestih pojavljajo naglašeni samoglasniki, da se iste ali zelo sorodne glasovne skupine ponavljajo sredi stihov ali v obliki rim na koncu stihov, da imej vsak stih isto število zlogov in vsaka kitica isto število stihov in da vladaj v celotni kompoziciji red, kar zopet sloni na ponavljanju. Teh pravil igre ni vedno zapažal bralec, ko se je naslajal nad pesmijo, temeljito pa jih je poznal pesnik, ko jo je skladal.

Red ni ustrezal protestu, ki je kljuval v Seliškarju, zato ga je zavrgel. Oziral se ni na zahteve po formalni natančnosti stiha, na metrične in kompozicijske zakone. Čutil je, da morata biti vsebina in oblika skladni, toda ne v starem smislu. Prav to — njeno formalno dognanost — bi bilo treba razbiti, da bi pesem zopet postala to, kar je, pristna izpoved.

Zbirka *Trbovlje* je primer popolnoma svobodnega stiha: v pesmih so stihi različne vrste, brez rim ali le z redkimi ostanki rime in brez redno se menjajočih moških ali ženskih iztekov stihov. Opuščena je vsaka simetrija v horizontalni in vertikalni gradnji pesmi. S temi svojstvi je pomenila močno okrepitev postmodernističnih smeri v slovenski književnosti.

Seliškar je obdržal v zasnovi stiha le zakon ritma. Ritem se pri njem ne ozira na strogi metrični sestav v stihu. Sestavljen je v glavnem iz trizložnih stopic (najbolj pogost je amfibrah, a nastopajo tudi anapesti in daktili), ki pa nikdar niso izvedeni dosledno. Nesklad je postal tu zakon. Poskus metrične analize odkriva pretežno odstopanje od kakršne koli sheme. Če je prvi stih v eni izmed rastočih ali padajočih intonacij, se začenja naslednji skoraj obvezno drugače, npr.

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
⏑ — ⏑ ⏑ —

v stihih:

> Pod raztegnjenim hribom — v prstenem telesu
> je kraj čudovit
>
> (Rudnik, 31)

Temu se pridružuje z istim ciljem učinka skoraj brez izjeme še opazno menjanje števila zlogov med prvim in drugim stihom. V prvih desetih pesmih zbirke se v eni sami pesmi skladajo stihi v prvi tercini (*Plačilni dan*, 21), vse ostale pesmi pa kažejo znatne razlike (15:10, 9:12, 13:7, 17:9, 14:10, 12:9, 11:13, 13:10, 15:11 itd.).

Seliškarjev stih je le redko stavčna enota. Stavki se brez ozira na stih nadaljujejo v naslednjem stihu ali v več stihih. Zato njegov stih ne more biti ritmična enota. Njegova ritmična enota je stavek, brez ozira na to, kje v stihu se začne in kje konča.

Svobodni kompozicijski postopek se nadaljuje v vsej pesmi, zato so nesimetrične kitice nova značilnost Seliškarjeve verzifikacije. Pesnik *Trbovelj* se ne veže na nobeno obliko izročila.

Med kiticami so edina izjema tercine. Te so sicer precej pogoste v pesmih, vendar brez lastnosti renesanse ali Prešernove tercine, kakršna je prešla v klasično zakladnico čvrstih pesniških oblik. Seliškarjeve tercine nimajo enotnega stiha, rim in dosledne dolžine, ampak je, kot povsod drugod, vse razvezano, kot npr.:

> Iz zemlje se tleča žena iztrga.
> Tanek jok iz umazanih cunj ji prebode
> srce.
>
> (Mati, 13)

Ritmična shema gornje tercine kaže, da pesnik tudi v tej podedovani obliki ni želel njene dognane gradnje:

∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪	a	11
— ∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪	b	13
∪ —	c	2

Če Seliškar že uvede rime, se ne drži klasične razporeditve rim v tercinah aba bcb ... in z njimi prehajanja določenih glasovnih skupin iz tercine v tercino, marveč ravna tudi v tem povsem svobodno, npr. v *Sedmorojenčkih* (23):

Ko je bil prvi sin spočet, a
je šla mati v prelepi svet, a
pod cvetoče drevo sinu uspavanke pet. a

V naslednjih tercinah so rime bbc, dde, ffg.

Pri večini pesnikov nas zanima, kje odstopajo od norme. Pri Seliškarju iščemo nasprotno, kje in zakaj je ostal normi zvest.

S pretežno narativno vsebino z oblikovnim odstopanjem od metričnih in kitičnih konvencij ter z odsotnostjo melodioznosti v jeziku so se Seliškarjeve pesmi zelo približale prozi. Stavek: »Lepa si, Minca, in žarki tvoje mladosti se lovijo v smrdečih mlakah umazanega olja, ki kaplja iz hobotnice na kamenita tla...« bi lahko stal v vsaki noveli in nihče ga ne bi čutil kot tuje telo v pripovedni prozi. Pa vendar so to trije Seliškarjevi stihi (iz pesmi *Minca*, 33), razlika je samo v tem, da je razdelil stavek na tri vrstice. Tudi če napravimo nad samoglasniki shemo poudarjenih mest, nas ta ne bo prepričala, da imamo opravka s stihi. In vendar so v sklopu pesmi stihi.

Da bi potrgane vezi verzifikacije vendarle nadomestil in ohranil pesmim njih značaj, je uvedel Seliškar več postopkov.

Najbolj očiten je v uporabi slikovitega grafičnega sredstva. Akustično variacijo je nadomestila optična, če ni bil morda namen nasproten, da prispeva tudi vizualni videz pesmi svoj delež k naši predstavi razbitega, nesmiselnega sveta. *Carmina figurata* so bila oddavna znano sredstvo učinka. Seliškarjevi stihi so razdeljeni po ploskvi bolj razgibano, kakor je to običaj, zdaj desno, zdaj levo. Pri tem ni zasledoval grafičnega figurativnega videza, marveč dinamičnost vtisa natisnjene pesmi. Na njen zvočni vtis to ni moglo delovati, razen morda, če bi razmestitev kitic vplivala na način čitanja pesmi. K »slikoviti« ali »podobarski« liriki je vedlo zlasti pogosto menjavanje vrste stiha v isti pesmi, kar je ustvarjalo velike kontraste — ob čisto kratkih skupinah stihov se pojavljajo skupine zelo dolgih.

Drugo sredstvo razgibanosti stiha je razmeščanje besed v stavku oziroma stihu. Seliškar pogosto prilagaja vrstni red besed ritmični strukturi stiha tako, da istovrstne besede postavlja na isto mesto, najbolj pogosto na konec stiha. Navadno so to glagoli. Ker so ostale le redke zveze med Seliškarjevo verzifikacijo in »moderno«, naj bo opozorjeno, da je to sredstvo poudarka stihov z glagoli na koncu porabljal

že Župančič v *Čaši opojnosti* (pesmi kakor *Kako je poln kristjanov temni hram!* in *Ti gizdava devojka Julijana*). Seliškar mu je dal zdaj še večji pomen:

V dušah jim leži prežalostna žalost:
Pod visokimi dimniki *rojeni*,
v sajaste zibke *položeni*,
s pijano besedo *poljubovani*,
s kamenito pestjo *zaznamovani* —

(Otroci brez mladosti, 17)

Glasovne oblike se v takih primerih ponavljajo in z njimi se ponavljajo določene glasovne skupine. S tem dobe te besede funkcijo rime (zgoraj aa bb: *rojeni — položeni, poljubovani — zaznamovani*). Rima, ki ji je pesnik v odporu proti tradiciji odvzel pomen in jo sicer precej redko porablja, se tu vrača med pomembna pesniška sredstva. Obenem s tem je prevzel Seliškar še drugo Župančičevo pesniško rabo, spreminjanje glagolov v samostalnike (pri Župančiču v *Samogovorih*). V tem sta šla za Župančičem že Fran Albreht (*Pesmi življenja*) in Miran Jarc, zdaj je povzel dajanje abstraktnejšega značaja jeziku tudi Seliškar:

Za njimi posmrtnice grizejo
sladki večerni mir —

piščali lokomotiv in njih težko *sopenje*,
drdranje motorjev in njih pasje *mrmranje*,
brenčanje dinamov in njih sladko šušljanje,
tuljenje siren in *ropotanje* šarabank,
režanje vzpenjač in *vzdihovanje* sesalk...

(Mrtvaški sprevod prizmatičnih krst, 27)

Nadaljnje sredstvo poudarka stiha in ritmiziranega govora v sklopu odnosov med glasovno-izrazno strukturo jezika in njegovo pomensko stranjo je ponavljanje vsebinsko izrazitejših mest iz pesmi. Ponavljajo se zdaj posamezni izrazi, zdaj kak stih, zdaj skupina stihov ali kitica. Nagib za to je dala vsekakor izpovedna stran pesmi, s katero je želel pesnik, naj se določena spoznanja zarežejo v naš spomin. Toda pojav vpliva na naše čute in zavest prav tako na tisti posebni način, s katerim splošno vpliva magija dognane jezikovne rabe. Primer ponavljanja na raznih stopnjah v besedi, stihu in strofi je npr. pesem *Rudnik*.

Pesniška sredstva so zares le sredstva. Sama zase so brez pomena. Vsaka organizacija stiha dobi svoj smisel šele s povezavo izraznega in imaginarnega, ki se skriva za mnogoznačnostjo pesniške besede. Pri Seliškarju stopamo s tem v svet njegove čutne irealnosti.

FUNKCIJA VIZIJE

V moderni liriki vse bolj raste pomen slike. Za pesniškega impresionizma je lirik jemal kot motive vznemirjenja trenutnih občutkov in nizal drobne vtise. Novejša lirika daje večji razmah fantaziji. Ko se z njo sprošča imaginativnost, rasto podobe s sredobežno močjo. Prej se je pesnik osredotočal, zdaj se prepušča vse pogumnejšim slikam. Realnost discipliniranega samoopazovanja je nadomestila zaslepljujoča moč pesniškega privida.

Tak proces v doživljanju je moral izzvati močne spremembe v pesniškem izrazu. Pri ustvarjanju besedne umetnine ni moglo več zadostovati izrazje za oznako konkretne danosti obkrožujočega sveta in človekovih občutij. Slike so težile v abstraktnost in iskale s tem jezikovni izraz, v katerem se je domala prekinjala zveza z dnevnim razgovornim jezikom, saj je moral jezik zdaj zadovoljevati čisto drugačne zahteve.

Pri Seliškarju smo ugotovili, kako je spodnja plast njegovih pesmi popolnoma vezana na realno življenjsko okolje, kar ima za posledico vezanost njenega jezikovnega gradiva in izrazja. S tem je dobila ta plast strogo realistično obeležje. Toda to zdaj ni cilj, kakor bi bil še pri Aškercu in vsakem pesniku realizma, marveč le osnova.

Na realistične temelje prikazovanja življenja v določenem okolju in pod zornim kotom marksistične ideologije se veže element pesniškega podoživljanja, ki je sam svoj in ki daje ravno s svojim enkratnim, izvirnim pojavom pesmim njihov resnični značaj. Sredstvo te oblike doživljanja je pojav, ki ga bom imenoval *pesniška vizija*. Potem te ustvarjalne fantazije na njihovi psihološki pogojenosti ni lahko slediti, jasna pa stoji pred nami v svoji realizaciji, pesniškem jeziku.

Na strogo determinirano in v vsakdnji rabi utrjeno jezikovno plast gradi pesniška vizija drugo plast, ki je živo nasprotje prve. Če je želel biti pesnik v osnovni plasti čimbolj dokumentaren, jasen in prepričljiv, in je zato brez prestanka nizal konkretne predstave, dobiva vizionarna

transformacija čisto druge dimenzije. Vizije segajo iz stvarnega kroga predstav daleč čez meje izkušenj v fantastiko in iracionalno, a da pri tem vendarle ne trgajo determiniranih družbenih osnov pesmi.

Pojav vizionarnosti se razširja na celotno pesniško zbirko in nastopa takoj v prvi pesmi, v *Zimskem jutru,* ki smo jo v uvodu vzeli kot primer Seliškarjevega ustvarjalnega postopka. Enako gradnjo vizionarnega na realistično osnovo nam odkriva cela vrsta Seliškarjevih pesmi. V pesmi *Rudnik* (31) je zelo stvarno opisano delo rudarjev pod zemljo. Njena prva kitica se glasi:

Pod raztegnjenim hribom — v prstenem telesu
je kraj čudovit:
V mračni svetlobi
križajoči se rovi
režejo zemljo skozi telo do kosti...

Vizija zajema vlogo, ki jo ima rudnik v preoblikovanju narave in v življenju prebivalcev doline. Pesnik se je zopet poslužil pooosebljenja. Hrib je označen kot človeško telo, prervano na površini in pod skorjo, rudarji kot stotere sence, ki se premikajo v iznakaženem prostoru, in rudnik kot zver, ki ogroža oba, naravo in človeka. Medtem ko dviga rudar plasti premoga, da z zaslužkom preživlja mater, ženo in otroka, preži rudnik kot vohajoča zver na trenutek, ko bo zemlja zahreščala in ga pokopala pod seboj. Rudnik bo slavil svojo zmago:

Iz preklanih črepinj se nasrka mehkih možgan.

Kot je razvidno iz zaključnega stiha, je poosebljenje izvedeno dosledno.

Posebno drzno in nepričakovano je videnje rudarskih hišic. Že v *Sedmorojenčkih* nastopajo rudarski domovi v poosebljeni obliki:

Razparale so se bajte in gledal sem
lepe in grozovite ure:
— — — — — — — —

Seliškarjeva predstava vsega, kar se je povezovalo z bedo rudarjev, se je v sliki prenašalo na skromni, črni dom, ki daje zavetje družini. Kot s temno, demonično silo narekuje dom življenjske pogoje in miselnost svojih stanovalcev in jih z železno močjo priklepa nase. Vse se spaja v nerazdružljivem medsebojnem razmerju, ko je vsak element

samo funkcija celote. Poosebljene rudarske bajte nosijo v sebi s to vizijo ne le usodo vsake svoje družine, marveč usodo skupnosti na njeni poti v boljšo bodočnost ali v propast.

Prva možnost je orisana v vidu jako počasne družbene evolucije v pesmi *Žabja vas* (25):

Po spolzki strmini blatnega griča
so se napotile bajte proti oblakom.
Bajte — zidane škatle — so se napotile na dolgo pot,
druga za drugo, druga ob drugi.
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
S trdovratno vztrajnostjo, druga na drugo naslonjene,
se poganjajo vsakih sto let za pol misli —
o, kako daleč je še ščinkavec,
kako daleč je še sončna pesem!

Ves ta slikoviti govor je samo sredstvo vizije, v kateri so dobili pojmi in besede nov pomen: bajte zdajšnjo mizerijo, ščinkavec in sončna pesem bodočnost, za katero bo treba sto let napora.

Isti vizionarni motiv bajt kot utelešenja vse rudarske in proletarske usode prinaša pri drugačnem razpoloženju nasprotno prerokbo. Tedaj doživlja pesnik vizijo bajt kot mrtvaški sprevod krst skozi dolino:

— — — — — — — — — — — — —
izpod oblakov se je spustil sanj celi trop
v delavske bajte — pobeljene prizme,
položene na griče po dve in dve
— — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — —
Strahotna ta ura!
Skozi šipe se mi zdi, da grozé
lobanje neštete z gorečimi očmi, da so
bajte v parih
mrtvaški sprevod
prizmatičnih krst.

(Mrtvaški sprevod prizmatičnih krst, 27)

Vse te predstave in besedno gradivo, ki izvira iz njih, imajo metaforičen pomen. Ko čitamo pesem, moramo v sebi razrešiti njen svojski pesniški jezik. Pesniški izraz ima svoje slike, ki se podedujejo iz roda v

rod in ne poznajo meje med nacionalnimi književnostmi. Mnoge so stare kot literatura sama in redke na novo izmišljene. Čim bolj izvirne so, tem težje jih sprejema publika. Ker jih ne zna takoj odgonetiti, se jim upira. Ekspresionizem je z novim življenjskim občutkom tesnobe in strahu vnašal v književnost nove snovi in s tem nove slike in izrazje. Seliškarjev pesniški jezik ni jezik preteklosti. Idejnost in stroga družbena opredeljenost njegove poezije sta ga privedli na nevarno mejo angažirane verzifikacije, ki je ne moremo imeti za poezijo. Če za njegovo liriko vendarle občutimo, da je poezija, je to zato, ker izvira iz pristnega doživetja in je oblikovana z umetniškim čutom za besedo. Moč njegove vizije prerašča poprečje, in ravno iz nje je v skladni moderni disharmoniji nastajal umetniški izraz, v katerem se vsaka prvina vrašča v svoje posebno okolje. O moderni poeziji se ne da govoriti na splošno. Raziskovati je mogoče le posamezne elemente njene notranje organizacije in tako občutiti njeno moč ali nemoč.

Pri Seliškarju vizija ni osamljen pojav, ki bi nastopal le v izjemnem primeru. V nji je, nasprotno, obsežen celotni pesniški ustvarjalni sistem, ker se pojavlja vizija na vsako znanih realističnih tem, ki so položene v osnovo pesmi. S tem se je zbirka osvobodila realistične teže in prenesla v območje intenzivnega umetniškega podoživljanja.

Vizij ni mogoče izražati z običajnimi jezikovnimi sredstvi vsakodnevnega govora. Njegov volumen je premajhen, značaj prestvaren. Predstave, ki segajo zunaj oprijemljive stvarnosti, zahtevajo svoja izrazna sredstva, svobodo izjemne slikovitosti.

METAFORE IN SIMBOLI

Slikovito izražanje, ki dosega svoj vrhunec v nizanju vizij, ta notranji zakon Seliškarjevega pesniškega sloga, ni imel svojih korenin v snovi, marveč v pesnikovi težnji, da bi dvignil liriko na visoko duhovno raven. Izrazito družbeni temi bi logičen jezik ustrezal. Če ga tu ne najdemo, je vzrok v tem, da pesnik ni gledal le družbene strani, ampak pripisoval poeziji dejavnost, ki leži zunaj razumskega. Vsa tvorba je dokaz čutnega iskanja pomenov. Poezija ima za to svoj nagonski jezik, ki ni enosmiseln in ni treba, da bi bil logičen po meri razgovornega jezika. Njegovo bistvo je ravno v tem, da odpira možnosti domnev, slutenj in nedorečenosti.

Seliškarjev imaginarni svet se nam odpira, če se poglobimo v njegovo spreminjanje veljavnih norm v slovenskem pesniškem izrazu. Pričenja se pri najmanjši enoti, pri besedi. Bilo je govora o novem besedju, ki ga je uvedel v liriko. Bolj drzno kot to je dajanje novih pomenov besedi s tem, da je postavljena v novo zvezo. Tak je postopek zlasti z najbolj dinamično besedo v stavku, z glagolom. Vrsti povsem navadnih glagolov daje Seliškar metaforičen pomen s tem, da jih spravi v nenavadno zvezo, kakor kažejo primeri: svoj obraz *vržem* v dolino (tj. pogledam v dolino); iz strganih cunj je *planil* beli sijaj njenih prsi; Pretežke so bile njegove roke, ko ji je *vrgel* pest v obraz; Tenak jok iz umazanih cunj ji *prebode* srce; se kričavi glasovi *zaleté* — in nazaj v popačenem odmevu leno *zavalé*; nad bednimi in sklonjenimi *visi* glad; *bičani* sladko od pijanih violin; v obleki *šklepečejo* jetične kosti.

Izbor glagolov in nenavadna raba opozarjajo, da vir inspiracije ni bil v književnem jeziku, marveč dosledno v močnem doživetju socialne sredine, ki jo je pesnik upodabljal.

Mnogo manj izrazita je raba pridevnikov v presenetljivih zvezah: *meglena luč* bije deteta po očeh; *črne hiše* v soncu gorijo; stene se zibljejo v *razbeljenem zraku*; *vrele kaplje* čez obraz drče; sive (hiše) *razpokane od kletev*; *svileni mrak*; *temnosvileni večer*.

Od metaforične rabe besede prehaja Seliškar k *razvitim* metaforam, ko je predmetni pojav v celoti ponazorjen s slikovito prispodobo. V *Otroški pesmi* (15) je metaforično takole označena priložnostna pesem, ki se čuje z dvorišča:

> Robata je pesem,
> hripavi glasovi,
> na vsakem glasu *niz trdih dni*,
> na vsaki besedi *niz črnih saj*,
> ki so se v otroška srca zajedla —

Dvema preprostima pojmoma iz jezika, glasu in besedi so dodane lastnosti, ki jih stvarno nikakor ne moreta imeti: da nosi glas vrsto trdih dni in beseda niz črnih saj. — Ali primer razvijanja metaforičnega opisa v pesmi *Podedovana nejevolja* (19):

> Na oglodanem rebru velike hiše stoje.
> Od daleč *so kakor sedeči psi*
> *s stegnjenimi gobci, obrnjenimi v nebo.*

Metafori ne moreta zakriti, da sta nastali ob rudniku. Na njiju je nekaj trdote in vulgarnosti iz rudarskega življenja, ki sta se nezadržno vtihotapili tudi v občutljivo pesnikovo psiho.

Seliškar rabi metafore v obeh smereh, kadar želi ponazoriti stvarno z duhovnim, ali nasprotno (gornji primer), ko duševno stanje opisuje z metaforo iz predmetnega območja. Metafora mu ni okras, marveč bližja določitev bitne strani pojava. Zato se raba prispodob razširja od metaforične besede in metaforičnega stavka na metaforično zamenjavo predmeta s sliko. V takem primeru pomeni celotna pesem prispodobo.

Iz množice gradiva naj služijo trije primeri za ilustracijo.

Od pesmi z vabljivim naslovom *Pomlad* (43) bi pričakovali doživetje prirodnega pojava, ki prinaša osvežitev črni dolini. Atributi idiličnih zvončkov in vijolic imajo povsem drugačno opravilo. Pesem je protivojna. Pomlad je uvedena vanjo samo kot nasprotje moritvi in uničevanju, kontrast, ki ponazarja nesmisel in zločin vojne. Pomlad je v tej zvezi le miselni privid, abstrakcija, ne pa oprijemljiva snov, zato je tudi podana v tako idealiziranih slikah.

Podobno tipično tehniko razodevajo *Umirajoči starci* (32). Uvodni opis je naturalistično točen:

V kleteh in v podstrešjih sanjajo
umirajoči starci:

v lobanjah prevelike, meglene oči,
v trepetajočih čeljustih strahoten izraz,
v raztrgani bradi šop sivih dni,
v pokritem okostju strah črnih jam,
na ogromnih dlaneh mozaik
okamenelih žuljev.

Kljub nazornosti slik navedeni stihi niso le izrezek iz vsakdanje resničnosti. Njihova ostrina meri drugam. Tema pesmi je obtožba zaradi teže dela v rudnikih. Gornja slika je le ponazoritev, kakšno opustošenje je puščalo za seboj izkoriščanje delavcev, torej ilustracija važnega socialnega in moralnega vprašanja.

Kako slika ne služi natančnejši opredelitvi predmeta, temveč globljim pesnikovim ciljem, kaže tudi pesem *Plačilni dan* (21). Pripovedna stran je izčrpana, pred nami so razviti vsi elementi plastične figuracije: gostilniška dvorana, kot se je v pokrajini ohranila še iz časov čitalnic,

po mizah vina na pretek, razgreti plesni pari, tam bi imel nekdo rad govor, vse je pijano in polteno. Prepričljiva dinamična slika, ki pa zopet ni sama sebi namen. Kakor mimogrede je v opis vnesen stih *Nad odrom Marks v krvavem okviru.* Ker je brez glagola in postavljen še v oklepaj, se zdi, da ima malo pomena. Bolj ko se v pesmi razkraja prisebnost pijane družbe, raste demonična poduhovljenost Marxa v stenskem okviru in nemega vprašanja, ki ga postavlja njegova slika: koliko je tak delavec res predstavnik »sile bodočnosti«?

Izrazna vrednost prispodob v tem lirskem jeziku prekaša možnosti pripovednega jezika, ker razširja rezonančni prostor našega doživljanja.

Iz kakšnih jezikovnih plasti je Seliškar zajemal prispodobe? Vsi primeri, ki so bili navedeni, opozarjajo na enoten tip jezikovnega gradiva. Izhaja iz pesnikovega opazovanja zunanjega življenja, ponajveč v nizanju vidnih in slušnih vtisov, pristopnih vsakomur. Realni, stvarni vtisi povsem določenega socialnega okolja dobivajo svojo poduhovljenost šele v zvezi s funkcijo, ki jo pisec daje pesmi.

Sredi takega jezika so pri Seliškarju pogosti izrazi iz verskih predstav, ki zlahka preraščajo v metafore. V *Zimskem jutru* govori o *nebeških svitoprejkah,* v *Otroški pesmi* o pesmi, ki gre *kakor čudo božje* iz src, v *Zemlji* se ponavlja liturgični refren *Ni od vekomaj, Ni od vekomaj* in *Saj ni od vekomaj, saj ni od vekomaj,* v pesmi *Naša pot* (57), ki je sicer zelo idejno poudarjena, je trenutek preteklosti orisan z izrazito verskimi izrazi:

— — — — — — — — — — — —
kako brez besed smo v srcih *molili,*
kako trepetala so naša telesa,
kako so si duše *želele nebes*
in sonca.

Brez najmanjše sledi kake besede iz okvira verskih predstav pa je nasprotno *Pogreb* (39), kjer bi mogli pričakovati prav take prvine v opisu. Motiv pogreba je sicer metaforičen kot okvir za važno snov rudniških nesreč, a pesnik vendarle ne opušča prilike, da naglasi svoje materialistično pojmovanje življenja. Smrt mu pomeni le prehod »v večni mir tvojega *telesa*«.

Še intenzivneje izstopa verska metaforika s pojavom Krista v več pesmih te revolucionarno navdahnjene zbirke, v *Sedmorojenčkih, Kri-*

stusu na Klečci ter Kristusu in antikristu. Povsod je Kristusov lik simbolen. Pesniku pomeni prakrščansko idejo pravičnosti in zavzemanja za reveže, človeka, ki se je žrtvoval za druge. Takega bi »še enkrat križali, če bi stopil na svet —«. V pesniku raste odpor posebno proti vsem, ki so izkoriščali Kristusov nauk in z njim celo blagoslavljali orožje.

Verska metaforika se pojavlja posebno močno pri vprašanjih zadnje eksistence človeka in smisla boja za boljši svet. Pesnik jo je vpeljal v samo središče svojih družbenih nazorov in filozofije, da dá z znanimi simboli intenzivnejši poudarek osrednji misli, da je človek središče sveta in da je naša usoda odvisna od naše človečnosti. Prav za ta večna vprašanja se Seliškar poslužuje simbola Krista kot simbola žrtvovanja. Pri iskanju novega človeštva se vrača tako k enemu od izvirov evropske civilizacije.

*

Seliškarjeva metaforika v mnogih svojih oblikah naravno prerašča v *simbole.* Simbol pomeni le še globlje poduhovljenje pesniškega jezika, kot so metafore. Slika je imela poglobljeno vsebino že, ko je prevzemala funkcijo prispodobe, v simbolih je še obogatena z občo razumljivostjo. Pogosto je težko določiti mejo med prispodobo in simbolom. Področje simbolov je večje, zato so sprejete zanje predstave, ki imajo še širše možnosti za večznačnosti.

Pri Seliškarju najdemo dve vrsti simbolov, osebne in splošne. Bistvena poteza prvih je, da so najožje povezani z okoljem, na katero se nanaša lirika. Tu ni sledu magije jezikovnega ustvarjanja na področju simbolike, kot je bilo značilno za simbolizem in Otona Župančiča. Seliškar ostaja na trdnih tleh predmetnega jezika rudarskega kraja in daje njegovim tipičnim besedam novo vrednost, ko jih s poduhovljenostjo in pogostim ponavljanjem dviga v simbole. Njegovi simboli so *dolina, črne hiše, saje, jetične kosti, dojenje, pijanost, hrib, pesem, šinkavec, sonce* in podobno. Mnoge simbolične lastnosti se vežejo na otroke.

Navedene besede-simboli dobivajo v zbirki stalno nove variacije. Na primer dva primera za *dolino*:

> ... Zima! Ali pri nas je tako čudno spačena,
> da me je strah, ko gledam to pohabljeno naturo,
> ki je med razsekane hribe tako žalostno stlačena,
> da se mi zdi, da se dolina pretvarja v zlobno kreaturo.
>
> (Zimska študija, 29)

ali:

Pod menoj, daleč v globočini je ležala dolina,
ki je kakor crkovina bila nagnita,
čez in čez z jokavim trpljenjem polita
kakor s smrdečo lavo ognjeniška kotlina.

(Dva dimnika, 55)

V obeh pesmih je dolina poosebljena, saj prevzema za pesnika nase vse tegobe svojih prebivalcev in postaja pojem za nizko življenjsko raven in podedovano nezadovoljstvo rudarjev. Tako tudi vpliva na pesnika ne kot del pokrajinske slike, marveč izključno le kot neznosna socialna stvarnost:

samo da ne vidim temne doline
ki mi dušo razjeda
kakor morski valovi
obrežne pečine —
poj, le poj, da ne vidim te žalostne,
z obupnimi kriki prepojene krajine!

(Pisana ptica in kragulj, 42)

Druga vrsta simbolov zadeva ali področje humanizacije ali rabo, ki je bila splošno v veljavi in ki jo je zdaj narekovala previdnost zaradi političnega preganjanja in cenzure tiska. Seliškar govori o *vetru, ki je zavaloval od vzhoda, rdeči zarji, rdeči vojski, Pravici, Vstajenju, vsečloveški ljubezni* in podobno, kadar govori o veri v bodočnost. Čudno je, da je cenzura sploh dopuščala tudi tak jezik, saj je smisel teh simbolov razumel vsakdo.

ANATOMIJA TELESA

Slikovitost, ki teži za magično transformacijo resničnosti na ravnino idejne vizije sveta, je izbrala kot eno svojih važnih sredstev poudarjanje telesa.

Deformacije se vrše v dveh smereh.

Tam, kjer se je pesnik spoprijel z družbo, občuti ogromno razliko med nalogo in svojimi močmi. Izkoriščanje, glad, nezadovoljstvo, sovraštvo, sebi prepuščeni, prezgodaj zastrupljeni otroci in vse podobno, je imelo pregloboke korenine, da bi bila možna kaka nada na hitro spre-

membo. Pesnik je občutil, da bi bile potrebne titanske moči, če bi hotele premakniti svet v tečajih. Vse družbene sile na eni strani kot varuh obstoječega in osamljeni pesnik na drugi so mu bičali fantazijo, koliko bi morala narasti njegova moč, da bi se beseda spreminjala v dejanja. Morda je v tem poreklo motiva titanizma, nadčloveških telesnih svojstev, ki se pojavlja v nekaterih Seliškarjevih pesmih (*Zimsko jutro, Človeštvo*). Motiv se je zelo razrasel že v Podbevškovih pesmih in ima, v jedru, svoje poreklo v Nietzschejevi filozofiji nadčloveka.

Druga smer kaže zveriženo ali iznakaženo človeško telo kot žrtev napornega dela v rudniku, nečloveškega razmerja, raznih oblik nasilja ali dehumanizacije. Nanaša se enako na delavca kakor na ženske in otroke. Posamezne telesne poškodbe ali hibe dobivajo metaforično veljavo. To so: *suh fant, rumen obraz, udrte oči, jetične kosti, viseče prsi, grbaste device, koščena telesa, kosmati skeleti* in podobno. Včasih se metaforični znaki z drugih področij prenašajo na telo: *sajaste* so njene oči; *sežgan* vrat, na hrbtu *mu visi podedovana nejevolja;* jim na grbi *čepi pesem o sončnih dneh; v pokritem okostju strah črnih jam.* Pogost simbol izčrpanosti in bede je Seliškarju lobanja, že sama rabljena metaforično: *lobanje neštete z gorečimi očmi; ... in lobanja pregleda pokrajino daleč naokrog; V lobanjah prevelike, meglene oči.*

Zelo številni so motivi krvi in ran, od opisne rabe do poglobljenih metafor: krvavi žulji na rokah; Potna sraga, že skoraj krvava; v duši matere je *žgoča rana očetove pesti;* Rjave, od trpljenja *okrušene, s krvjo oškropljene* (bajte), zemlja, *počečkana s krvavimi lisami,* itd.

Kadar lebdi pred Seliškarjem psihično razbičana slika predstav, kam vodi družbo njen razvoj skozi vojne in socialna nasilja, dobivajo telesne metafore apokaliptično in grozotno vzdušje. V pesmi *Obup, ki se me polašča ob vsaki svetovni kapitalistični konferenci* (45) mu slika duševno stanje podobo, ki spominja na srednjeveško mistiko:

> V nejasnih slikah vidim,
> kako rastejo ljudem na povelja
> prsti v tigrove krempje,
> kako se jim pretvarjajo usta
> v ostudne gobce z naperjenimi čekani.

Nobene teh podob ni vzeti v pravem pomenu besede, vse so v svojem pretiranju usmerjene na eno, na opozorilo človeku, ki pripravlja svetovno katastrofo. Stihi so patetični. Toda če bi se jih spomnil človek

v taborišču, bi naenkrat odkril čudno zvezo med to vizijo in licem neusmiljene resnice.

Ko je bila pretrgana zveza med predmetom in semantično vrednostjo besede, je ta lahko služila za znak v najrazličnejših povezavah. Tako imamo pri Seliškarju primere, ko človekove lastnosti prenaša celo na naravo, Revne, izsušene njivice rudarjev po pobočju ob koloniji opisuje na primer na način, da je nanje prenesel niz atributov, vezanih sicer le na človeka:

> Pogledal sem na grič in zdelo se mi je,
> da trgajo otroci kožo z materinih prs,
> da z nohti že grebejo v živo meso
> do krvi — ker ni mleka več.

Čutna narava metafor prispeva na ta način svoj delež k notranjemu razkrajanju vseh čvrstih predstav in k sumu, da so stvari zares dovedene enkrat za zmeraj v *neizpremenljivi red.* Tudi nagnjenje h groteski je del procesa rušenja.

Živalski svet dopolnjuje podobo v izkrivljenem ogledalu. Le redko je žival nosilec drobnega lirskega elementa v pesmi. Še kadar je ptica v gozdu, svojem naravnem okolju, ima simbolno vlogo: ... *žvižgajo kosi in pojo ščinkavci sončno pesem* — tudi v tej zvezi je pesem le simbol svobode. Neprimerno pogostejši so primeri, da predstavlja žival zlo slutnjo, ki ji je prepuščeno, da ponazarja temne lastnosti ali postopke človeka. Zato je pesnik tudi uvajal v svoje stihe predvsem živali, ki vzbujajo strah in stud: črve, miši, hobotnico, zver, kragulja, tigra, sršena, jeguljo, škorpijona in kačo. Njihova funkcija je vseskozi metaforična: *Z ostrimi kremplji mi je sanje raztrgal kragulj — že je režala dolina v me — — —* Lastnosti, ki jih človek pripisuje posameznim živalim, dajejo pesniku krila za zveze od metonimij do alegorij.

Nekatere anatomske značilnosti, npr. lobanja, viseče prsi, jetične kosti, se tolikokrat ponavljajo, da so se spremenile v pojem za oznako določenega stanja, v katerem se nahaja človek, pa jih moremo označiti kot topoje Seliškarjeve poezije, kakor je E. R. Curtius imenoval te vrste klišejev v antični retoriki.

TRANSFORMACIJA NARAVE

V pesniškem impresionizmu je človekovemu razpoloženju odzvanjala vsa narava in pogosto je postala osamljena lirska slika iz narave zadosten in prepričljiv tolmač najintimnejšega občutja. Narava se pri ekspresionizmu ni umaknila iz poezije, le njena naloga je povsem spremenjena. »*... jaz vidim samo zemljo, počečkano s krvavimi lisami*«, je napisal Seliškar in ta dva stiha bi lahko služila kot motto našemu poglavju. Najti je dovolj podobnih.

Če so se simbolisti razpeli ob pomladi in jeseni in njunih mehkih razpoloženjih, je nova pesniška generacija ustoličila zimo kot svoj letni čas. Toda kakšno zimo:

> Zima! Ali pri nas je tako čudno spačena,
> da me je strah, ko gledam to pohabljeno naturo...
>
> (Zimska študija, 29)

Pesnik, ki je sebe in človeka čutil kot središče vsega in svoja nerešena vprašanja projiciral celo v kozmična prostranstva, je tudi vidno naravo povsem podredil v poslušno sredstvo svojega brezmočnega krika. Taka, kot jo je deformiral, mu je s svojimi mnogimi oblikami in staro blizkostjo s človekom služila v mnogih zvezah. S smislom za predmetno stvarnost je bil ekspresionist dober in zelo natančen opazovalec naravnih pojavov, z darom vizije je dajal vtisom nove in nove dimenzije, vedno znova po zakonu odraza izkrivljenega ogledala, svoje duševnosti. Tako zapušča narava v tej poeziji svojo lepotno ali verističnо podobo, da postane odraz duševnosti, ki je povsem izgubila svoje ravnotežje. Skoraj vse njegove pesmi so postavljene v naravni okvir. *Dolina* je ena njegovih ključnih besed — prizorišče, ki ga je hotel predstaviti iz perspektive svojega pogleda in bolečine svojega doživljanja.

Prav na tem področju tropov in figur v poeziji, ki jo obravnavamo, je najbolj nazorna povezava med strogo semantičnо vrednostjo besede — njenim prvotnim pomenom — in funkcijo v službi pesniške rabe. Seliškar pravi: »*Po spolzki strmini blatnega griča so se napotile bajte proti oblakom*«. Stavek tega distiha, sam po sebi slovnično pravilen, bi bil tudi smiselno zrcalno jasen, če bi samostalnika *bajte* in *oblakom* nadomestili recimo z besedama *žene* in *vrhu*. Za kakšno transformacijo se je torej odločil pesnik, da je dal jasnemu stavku lastnost, zaradi

katere ga na vse načine obračamo in premeščamo v svoji zavesti, da pomirimo njen odpor? Temeljito je premešal red stvari. Bajte stoje na griču in se ne premikajo, k oblakom pa se sploh nič in nihče ne more »napotiti«. Pesnik je preprosti fizični zakon spregledal in dal predmetu možnost, ki mu je narava ne more dati. Seveda, ko hiša potuje proti oblakom, ni več hiša, toda do tega naša prva reakcija ob predmetu ne seže, mi v predstavi ne trgamo zveze med pojmom za predmet in predmetom. Pesnik je zvezo prekinil in si s tem odprl široko pot neznanih kombinacij. Njegov prostor manevriranja je med opisnim realizmom, ki ga ni opustil, če si ga želi pri roki, in široko svobodo poleta besede, ki si jo je ustvaril. Zdaj služi beseda, osvobojena svoje siceršnje funkcije razgovornega jezika, kot poslušen tolmač njegovih novih smislov. Naslednja dva primera sta še povsem blizu našemu dojemanju, čeprav sta čisto prispodobna: *Kakor posesana volkulja / se je zleknila zemlja v jeseni* ali *Pod menoj, daleč v globočini je ležala dolina, / ki je kakor črkovina bila nagnita.* Težje pa je razumeti zahtevo pesnika: *Snemi se, snemi se zemlja iz vsemira / in padi kamorkoli, samo da se razletiš na nevidne kosce!* Besedam res ne moremo priznati smisla. Naenkrat pa nam bodo jasne, če jih razumemo — metaforično. Tako funkcijo je dobila narava v tej poeziji.

SVETLOBA IN BARVNE SENZACIJE

Že površno čitanje Seliškarjeve zbirke nas opozori, da je v tem pesniškem svetu dana barvam posebna veljava. Skoraj ni pesmi, v kateri ne bi v taki ali drugačni zvezi srečali izraz za barvo. Poglabljanje v zbirko nam prvi vtis potrdi, a odkrije tudi, da veljajo v pesnikovi rabi svetlobnih in barvnih učinkov posebna načela, ki se zelo razlikujejo od rabe oznak za barve v navadnem govoru.

Prvo zapažanje je, da je v pesmih, ki toliko obračajo barve, malo predmetov, ki bi zahtevali barvno oznako, ker so pesmi po témah pretežno idejne, družbene in psihološke, a ne predmetne. Barve morajo tu služiti nekemu drugemu cilju, kot je slikovit opis.

In dalje, v zbirki ni ravnotežja barv, kakor vlada v naravi, marveč neka druga, povsem svojska hierarhija med njimi.

Če si pomagamo s statistiko, nam hitro odkrije, da absolutno prevladujeta dve barvi, ki v naravi najbolj redko nastopata, oziroma v

čisti obliki sploh ne, bela in črna. Vsaka od njiju je dvajsetkrat pogosteje rabljena kakor katera koli druga barva, z izjemo rdeče. Z rdečo barvo je nekaj posebnega. Kot barva se pojavlja sicer redko, a zato zelo pogosto v obliki, ki ima drugačno oznako, a v rdeči barvi svojo značilnost, da jo, smiselno, skoraj smemo imeti kot rdečo: kri, plamen, goreč, obžgan, sežgan, požar, rane, žareč, ognjen, razbeljen. V vseh teh zvezah raba rdeče barve številčno prevladuje tudi nad belo in črno.

Tipične Seliškarjeve barve v prvi zbirki so torej po številčnem zastopstvu naslednje:

rdeča (vključeno krvavo rdeča, temno rdeča, krvava, plameneča, ognjena, goreča, obžgano, sežgano, rane, žareče, razbeljeno)

bela

črna (prečrna)

zelena in le izjemno rabljene rumena, zlata, siva, rjava in srebrna.

Preden razjasnimo smisel tega pojava, se moramo ozreti na drug aspekt vidnega dojemanja, na *svetlobo* in *senco*. Že v atributih, ki so spojeni z rdečo barvo, opozarjajo nase pojavi izjemne intenzivnosti svetlobe v zvezi z ognjem. Prav ogenj je v vseh svojih oblikah pomagal rdeči barvi, da je nadvladala belo in črno. Svetloba nastopa kot izrazno sredstvo prav tako pogosto samostojno, toda ne v obliki uničevanja, ki jo vedno predstavljajo ogenj, plamen in sežiganje, marveč kot odraz sonca, nosilca življenja. Pogosta navzočnost tega velikega nasprotja v Seliškarjevi poeziji, svetlobe in uničenja ali svetlobe in teme nas opozarja, da tudi vse te kategorije ne pripadajo predmetnemu svetu, marveč pokrajini pesnikove duševnosti.

Če se zdaj vrnemo k barvam, bomo našli potrdilo tega v pojmih, s katerimi so povezane barve v pridevniški rabi. Pri beli barvi: belo dete, bele roke, bela devica, beli sijaj izsesanih prsi, bela koža, beli dan, beli cvet, bele matere, pobeljene prizme, bela svila. Pri črni: črne hiše, črna krajina, črni otroci, strah črnih jam, črna Minca, črni poslanci (predstavniki podjetja), črn rudar, nebo kakor črna duša, črne lise na zgubani koži. Blizu temu je pridevnik *sajast:* sajaste oči, sajaste zibke, sajasti bratje, sajaste hiše.

Barva ima v vseh treh primerih pretežno irealen značaj. Ne služi toliko za oznako vizualnega, kolikor daje predmetu abstraktno, poduhovljeno lastnost, kakor ustreza celotnemu duhu pesmi. Zato sta tudi dobili ravno obe kontrastni barvi, črna in bela, tolikšno vlogo v Seliškarjevi in sploh ekspresionistični poetiki.

Še bolj drastično izstopa taka funkcija barv pri rdeči barvi, kjer ji že same vzporedne rabe dajejo izrecno irealno obeležje (ognjen dan, goreči poljub, ožgane rane, lobanje z gorečimi očmi, krvavo orožje, krvave lise, krvava potna sraga in podobno).

Funkcija barv, barvnih metafor in svetlobe pri Seliškarju je jasna. Njegova predstava deli svet v dva nasprotna tabora in prav ta dva sta pogosto določena z atributi vida.

Simbolnost se od rdeče, bele in črne barve včasih prenaša tudi na druge, sicer malo rabljene barve. Seliškar govori o rumenem obrazu, toda o rjavi zemlji in zelenem hribu, zelo redkih primerih realistične rabe barv.

ZVOČNE SENZACIJE

Zvočne senzacije niso nič manj rabljeno sredstvo pesniškega izraza kot vizualne, toda ne razpolagajo s tako možnostjo redukcije na osnovne prvine kakor vidne s svojim spektrom barv. Seliškar se je do drastične mere posluževal sredstev zvoka. Ker je v zvoku ležala najbolj značilna stran izrazne tehnike simbolizma in naglašala pomen melodioznosti pesniškega jezika, je odpor ekspresionizma proti vladajoči estetiki na to stran osredotočil svoje rušenje idealov predhodne generacije in namerno pisal hrešče če stihe. Podoba sveta zanj ni bila harmonična, zato naj pesem tudi s svojo čutno stranjo naglaša disharmonijo in boj v vseh oblikah življenja.

Ob vse ostale prvine, med katerimi igra najvažnejšo vlogo lomljeni ritem, je Seliškar prirodno uravnal tudi stihe »s pošastnim krohotom hripavih hudičev«, da se poslužim njegove metafore. Sem spada nevarno bogati niz opisov vsakovrstnih zvokov, kakršni dotlej niso imeli domovinske pravice v poeziji in si jo, verjetno, tudi s tem posegom niso zagotovili za bodočnost. Grenki pesnik je po svoji nagonski poti iskal primere za zvoke z izrazito disonanco. Njihovo ozračje so žalost, obup. Izžarevajo ga še potem, če jih izločimo iz njihove prirodne zveze v celotnem vzdušju posameznih pesmi.

Kakor je bilo to že s svetlobnimi in barvnimi učinki, imajo tudi slušni svoj izdelani sistem znakov za osnovna razpoloženja. Pri njih bi še z večjo upravičenostjo govorili o topojih kakor pri barvah. Tak topoj so *krik* (krik lačnih otrok, pijani krik, vranji krik, kričavi glasovi), *jok* (mati joka, dete je zajokalo) in *hripavost* (hripavi glasovi,

hripava pesem, galebi hripavo vrešče). Zelo pogosta raba teh in podobnih izrazov daje pesmim pečat tesnobe in brezupnosti.

Vendar sta prav pesem in melodija simbol, s katerim se Seliškar upira razdiralnim močem in dvomom v sebi. Kar je v tej trdi pesniški zbirki blagih, mehkih in nežnih glasov, prihajajo od glasbenih motivov, s katerimi je na precej mestih prepletena. Navadno je vtkan v pesem motiv napeva, ki deluje olajšujoče. Trdi rudarji postajajo ob pesmih mehki, za otroke je pesem sreča. Tako je razumljivo, da je Seliškar dvignil ob motivu sončne svetlobe tudi motiv pesmi kot najsvetlejši simbol svoje poezije.

THE STRUCTURE OF TONE SELIŠKAR'S POETRY

In the study "The Structure of Tone Seliškar's Poetry" there is considered the contribution of the first representative of social expressionism to the Slovene expressionism. This appeared around 1913 and it developed four variants: cosmic visionary, anarchist anti-war, social revolutionary and religious mystic. Resistance against the bourgeois class and against the artistic program of symbolism is common to all of them, the variants differ with regard to the opinion what is "essential" and with regard to the answer they give upon this question. Tone Seliškar (born in 1900) entered the literary movement in 1922 and in 1923 he published his collection of poems *Trbovlje*, one of the major works of social expressionism. By using the method of structural analysis of Seliškar's poems the author of the study throws light upon different aspects of Seliškar's collection and with this upon social realism. The chapters in the study are: The Subject-matter and the Motifs, Being and Ideas, Seliškar's Choice of Words, The Technique of Style, The Function of the Vision, Metaphors and Symbols, The Anatomy of the Body, The Transformation of Nature, Light and Colour Sensations and Sound Effects. In the introductory chapter the collection is placed into the developmental course of expressionism and the main principal of Seliškar's creative process is indicated. Seliškar is a poet — visionary. The visions of present and future life are linked with the concrete motifs of life he deals with, the mining centre of Slovenia. The ethical meaning of his lyrics is the struggle for the humanization of society. The way which Slovene verse has gone through in a real and imaginary sense in this variant of the Slovene expressionism, and what the poetics of this stream was, these are the problems discussed in this study as well. It is characteristic that also this course of expressionism, which had according to its ideological basis a social-revolutionary character, completely adapted itself to the general tendencies of expressionism with regard to its artistic program. This case calls our attention to the fact that it is not possible to view expressionism as an ideologically unified movement, but that its aesthetis principles were completed and were kept — with some variations only — by all of its adherents.

Emil Štampar

KNJIŽEVNI PUT PROZAIKA VJEKOSLAVA KALEBA

S generacijom pisaca u kojoj su bili Ranko Marinković, Petar Šegedin, Ivan Goran Kovačić i neki drugi ulazio je, uoči drugoga svjetskog rata, u hrvatsku književnost i Vjekoslav Kaleb. Među tim mlađim književnicima bio je on jedan od najstarijih, čovjek u zrelijim godinama, već formiran, s prilično životnog iskustva i književnog talenta tako da se uskoro i književno afirmirao. Novele koje je postepeno objavljivao u Hrvatskoj reviji i Savremeniku bile su s velikim zanimanjem zapažene, a kad su mu izašle u kratkom razmaku dvije zbirke novela, primila ih je kritika s velikim priznanjem i zadovoljstvom.

Pobudio je veliki interes jer je, među ostalim, na svoj način vidio i doživio svoj uži zavičaj. Dalmacija je obično shvaćena kao atraktivna turistička zemlja žarkog sunca, plavog Jadrana, kraj hotela, zabave, plandovanja, pjesama, avantura, riba i vina a za ponekog i muzej značajnih kulturnih spomenika. Međutim pisci, rođeni u tom kraju, nisu prihvatili letimične utiske privremenih izletnika i bezazlenih prolaznika. Intimni poznavaoci prilika između dva rata znali su dobro i naličje medalje. Osjetili su teške rane dalmatinske pozadine i otoka.

Ranko Marinković ironično je nazvao svoju novelu *Sunčana je Dalmacija*, a Kaleb je nastupio s prvim zbirkama novela pod karakterističnim naslovima *Na kamenju* (1940) i *Izvan stvari* (1942). Zato je i Goran Kovačić gotovo s razočaranjem, nakon porušenih iluzija, zatužio nad Kalebovom prvom knjigom: »Skoro nigdje nema zanosa, nigdje vrela dalmatinskog sunca, nigdje huke motora, fijuka bure, južnjačke uzavrele krvi, plavetnila neba, raspojasanosti prirode. Sve je tako škrto, zatvoreno, sakriveno i treba vanredna dara, da se to iznese, rijetkog zapažanja, da se otkrije. Golema tuga sakrivena je u jednoj kretnji, golemi bijes zakukuljen je u jednoj grimasi, veselost ispoljava se u jednoj riječi, a prolazi se u glavnom kroz život s nekim čudačkim humorom koji imade u sebi okus suze i znoja. Imade u svemu nešto mu-

cavo i nedorečeno, ali baš je u tom cjelina izraza. Možda se time razgoliše mnoge laži o Dalmaciji.«[1]

Da se površni i jednostrani utisci zamijene i upotpune realnijim prikazom života, svakako su Kalebove novele dale mnogo dokumentiranih slika. Rođen u dalmatinskom selu između Zadra i Šibenika Tijesno (1905) i službujući niz godina kao nastavnik po selima Dalmatinske Zagore izravno je upoznao ljude i njihove teškoće te je zaista stekao bogato iskustvo koje mu je omogućilo da istakne probleme koji su ustvari bili bitni i najbolniji premda možda nisu bili na prvi pogled i najuočljiviji. Samo pri toj autetičnosti doživljavanja stvarnosti treba odmah istaći da Kaleb nije gradio svoje literarno djelo na izrazito opisnom postupku i prema tome isticao lokacione elemente. Pisac naročito ne ističe da je sjedište njegovih književnih likova Dalmacija. Imajući smisao za produbljivanje pojedinih problema stvaranja daje Kaleb uglavnom neodređene lokacione podatke da bi novela bila zanimljiva za svakoga pa i stranoga čitaoca. Iz slučajnih ili perifernih gesta daje naslutiti da se sudbine njegovih književnih likova odvijaju negdje »kraj mora«, »na kamenju«, ili »u selu i gradu« ili samo u nekom »gradu«. Tek biografski podaci ili poneki rijetki detalj ili po dijalektu seoskih likova osjeća se da bi opisano područje moglo biti sjeverna Dalmacija. Tom delokacijom ili bar diskretnom oznakom dobivaju događaji te novele na dubini i širini sintetizacije.

Razumljivo je da njegovo književno djelo iznenađuje i jezivošću i strahotama i moralnim deformacijama koje su rječito potisnule u pozadinu parolu »sunčane Dalmacije«. Kalebova slika je crna ili bar siva, a prati je obično bolan uzdah. To je panorama siromaštine, bijede i primitivizma. Glad često odlučuje sudbinama sela. Zbog siromaštva mora mali Perušina ići u daleki grad u šegrte (*Odlazak Perušine*), a u svadi zbog malog obroka hrane gubi Loja život (*Na kamenju*). Zbog nedostatka jela mora Ciko oženiti stariju udovicu i ostaviti voljenu djevojku (*Cikina ženidba*), a zbog sličnih razloga prestaje biti neko vrijeme »svojega tijela gospodar« Marko oženivši se sa šepavom Vankom (*Svaki svoje*). Da održi život, mora Ante kriomčariti (*Noć*) pri čem razvija pisac slike koje asociraju nezavisnu paralelu s Marinkovićevim *Zagrljajem*. U takvim prilikama događa se da je seljačka porodica sretna kad dobije malo kruha od prosjaka (*Prosjak*) ili da brojna

[1] Ivan Goran Kovačić: Eseji i ocjene. Sive knjige o sunčanoj zemlji. Zagreb 1946, 69—70.

porodica osjeća čak kao neko olakšanje ako svinja izgrize malo dijete, jer je jedan trbuščić manje kod diobe hrane (*Na kamenju*). Tu se umire prije reda jer bolesnik nema novaca za liječnika (*Špirkan u kući*), a groza smrti popraćena je primitivizmom folklorističkih maštarija (*Između dana i noći*). U takvu miljeu dolazi čak i do poniznog ponašanja seljaka prema gospodskom psu (*Gost*).

Svi ti motivi koji dominiraju u obje knjige očito pokazuju vanredan smisao Kaleba da uoči aktualne probleme života i da zaista funkcionalno shvati društvenu ulogu književnosti. Slika prikazanog života uglavnom je crna i tmurna, ali njegova problematika izlazi izravno iz života u stvaralačku transpoziciju pa daje dojam sočnosti i neposrednosti, a nema primjesa artificijelnosti kako se to ponekad može osjetiti kod nekih suvremenika. U piščevu aspektu naziru se društvene suprotnosti: siromaštvo prema bogatstvu i moći te je to moglo dovesti do jakih kontrastiranja i možda do slaboća crno-bijele tehnike kao u tzv. socijalnoj literaturi između dva rata u kojoj je bio glavni akcent na životnoj sirovosti građe i idejnom putokazu. Kaleb nije upao u tu zamku. Ali nije zato njegov stav ni sentimentalno plačljiv. Moderan je realist koji nastoji objektivno prikazati život, iako to ne može biti bez nekog subjektivnog aspekta. Kritičan je ne samo prema malograđanskim deformacijama nego i prema slabostima malih, siromašnih ljudi. To ilustrira već navedena motivika, a pogotovu su s te strane zanimljive novele *Prosjak* i *U selu*. U prvoj noveli seljačka žena s mužem i troje djece izmamljuju od prosjaka kruh za porodicu a svojim ženskim privlačnostima nastoji izvući od prosjaka i oveću svotu novaca te se i sama sprema u grad u prosjake. A prosjak u drugoj zgodi, gdje toliki seljaci nemaju što jesti, daje isprošeni kruh trgovcu za hranu svinjama i ovaj mu daje za to čašu vina, bez večere i prenoćišta. Lučki nosač u noveli *U selu* špekulira s rodačkim osjećajima: ako unuk mehaničar, koji posjećuje iz grada rodno selo, nema novaca, otjerat će ga, a kad vidi da ima, ljubazno ga prima nastojeći izvući od njega novaca i alkohola.

Samo pisac nije kod svega toga stajao prekrštenih ruku, kao nezainteresiran promatrač. Taj isti prosjak na kraju zaželi počinka i hrane u gradu pa i tople riječi, a nailazi na brutalnost ulice: »Prosjak je napokon pao na zemlju i po zemlji se grčio dalje kao nagažen crv«.[2]

[2] Vjekoslav Kaleb: Pripovijetke. Na kamenju. Izvan stvari. Mat. hrv. Zagreb 1951, 123.

Osim kritičkih poteza pa i neke posmješljivosti primitivizmu Kaleb je na kraju lik emotivno humanizirao i čitalac je s bolom ostao razmišljati o strahotama života. A koliko li je bolna sudbina radljive Vanke koja zbog tjelesne defektnosti ne može doživjeti sreću braka kao ostale žene (*Svaki svoje*). Kako je žalostan rastanak učitelja i djevojčice koje je vezala simpatija poštovanja a i neka nejasno erotička težnja djevojčice koja prerašćuje u ženu (*Susret*). Takav je popratni osjećaj i kad je gospodski lovac nepravedno ubio psa Lojka i kad se otac Perušinin našao ponižen iako je sve u svom siromaštvu žrtvovao da bi mu sin otišao što bolje obučen u grad:

»Joso stoji na mjestu dižući visoko glavu i sve se stidljivo osvrće oko sebe, da ga tko ne gleda i ne podsmjehuje mu se. I zbilja iz prozora vagona virile su glave gospode i gledale hladne ili podsmešljive oči Josu u toj postajnoj ukočenosti. A Josi se činilo da mu se podruguju što on daje sina, što je tu, što je tako ostavljen. I tu se osjetio ponižen i sitan u tom čudnom vonju, šumu i trci bezobzirnih lica, u toj okolini toliko službenoj, prijetećoj, opasnoj. Osjetio se Joso najednom izložen, osjetio se otrcan, obučen jadno, ogoljen, gol. I svi ljudi oni, čudni daleki i tuđi, kao što je sve u toj postaji daleko i tuđe proziru njegovu odrpanu i nečistu košulju, izblijedjeli haljetak, zablaćene, smrdljive čarape i vide njegovu tjelesinu rutavu s brabonjcima smrada i svi se smiju, smiju se i — bježe«.[3]

Tuga zahvaća čitaoca zbog Špirkanove sudbine. U drugoj sredini produžio bi život pa ta novela djeluje potresno kao i Andrićeva novela *Zmija*. Kaleb ne zatvara oči pred primitivizmom, ali daje razumjeti da su ti likovi produkt sredine koja ih je zaboravila u takvoj zaostalosti. Tako u noveli *Noć* učitelj na neki način brani kriomčarenje Antino: »Ali siromašnom težaku, radnom puku, moramo nešto progledati kroz prste, jer: je li država prema njemu izvršila dužnost? Je li pravedna i savjesna?«.[4]

Kad se dosadašnjim slikama života dodaju još i motivi iz gradske sredine i problemi intelektualaca, kao u noveli *U stakleniku* (krivi odgoj) ili u noveli *Kišobran* (paradoksi pravde), nije čudno da se i Ivanu Goranu Kovačiću, koji je s Kalebom obišao opisane krajeve, učinila slika toga kraja pretmurna i možda jednostrana. Sam je u kritici prve

[3] o. c., 20.
[4] o. c., 80.

Kalebove knjige upozorio na neka pitanja a i na neke ljepote, mimo kojih je pisac prošao bez zanimanja.

Razumljivo je da će takve primjedbe postavljati u prvom redu domaća kritika kao što je nedugo nailazila na otpore s te strane poznata dramatizacija *Otkriće*. Ipak istini za volju treba reći da je u prvim Kalebovim knjigama bilo, iako vrlo rijetko, motiva koji su zahvaćali život i s druge strane, a ne samo pod pritiskom teške bijede. To je u prvom redu novela *Djed Martin* u kojoj su se našli kao suparnici kod mlade djevojke djed i unuk, pri čem je uz obilatu pratnju humorističkih aspekata na kraju pobijedila mladost, a — kako je razumljivo — ostala je starost praznih rukava. Isto tako vjerojatno treba zahvaliti Goranovoj inicijativi da je pisac posvetio veću pažnju slikanju ljepota rijeke Krke, što mu je sve inače poslužilo kao živa pozadina na kojoj je majstorski razvio intimni motiv u noveli *Susret*.

Kaleb je zaista stvorio u prvom periodu nekoliko majstorskih novela iako se na prvi pogled sižei njegovih pripovjedalačkih radova ne čine naročito važni i značajni. Isto tako i kompoziciona struktura ne pokazuje da je Kaleb htio ići već uhodanim putevima novele u njezinu uobičajenom obliku. Većinom pokazuje slobodnije prilaženje materiji, izboru i ugrađivanju dijelova u cjelinu. Tako u spomenutoj noveli *Susret* izabire dvije heterogene situacije: školski izlet i lov da u njima ugnijezdi osnovni motiv. Većinom slika događanja u kojima likovi nisu posebno aktivni, a i događaji se sporo redaju. Često naprosto daje odlomke života samo ne na način naših prvih realista. Tako u noveli *Odlazak Perušine* već sam naslov sadrži cijeli događaj, a u noveli *Špirkan u kući* statično je prikazana bolest glavne osobe i posjetilaca koji izmenjuju svoje misli o njegovu stanju.

Tek u nekoliko novela, kao u *Djedu Martinu* ili u radovima s likovima intelektualaca (*U stakleniku, Kišobran*) osjeća se stvaralačka težnja da graduirano porasporedi i poveže materiju na izrazit novelistički način i postigne snažne efekte naročito s konačnom poantom.

A u svezi s primjedbom da Kaleb uglavnom iznosi neznatne događaje i ljude, to više iskače činjenica da je njegov stvaralačko-transpozicijski korelat zaista snažan. Pisac je u biti iz malih, neuglednih događaja gradio značajne sugestivne umjetnine. Za njegovo stvaranje ilustrativne su meditacije mehaničara Janka kad se vratio u rodno selo: »Ovdje život ima obličje — mudrovao je on. — Toliko toga se vidi svaki dan; *u malome, ali mnogo*. U gradu je samoća: vidiš samo kome-

šanje, odijela, lica — vanjštinu«[5] (*U selu*). Za Kalebovu metodu značajna je paradoksna uzrečica: »u malome, ali mnogo«, a uz to treba istaći da je takvim načinom mogao uspjeti pišući u prvom redu o selu koje je intimno poznavao kao što opet na drugoj strani daju neki pisci srednje generacije sugestivne urbanizirane slike jer su intimno doživjeli grad, a ne samo vanjštinu. Razumljivo je da se u književnoj praksi znaju dogoditi i obratni slučajevi. Tako su suvremenom hrvatskom pripovjedaču Mirku Božiću plastičnije ispale stranice gdje opisuje seoske likove, a slabije situacije s gradskim likovima premda je bolje poznavao grad nego seoski život. Ali je to rijedak izuzetak koji možda i opet potvrđuje općenito pravilo.

Kaleb se očito dobro snalazi u seoskoj sredini. Svoje doživljaje upravo jezikom sublimira u zgusnute transpozicije. Na malom terenu veliko bogatstvo doživljaja. U užem izboru novela vidi se kako s velikom pažnjom, pa možda i čak s intelektualnim naporom kontrolira idejno-emotivnu snagu riječi, a onda ih upleće u veće cjeline i spletove iz kojih pomalo rastu vrlo individualizirani likovi, pejsaži, interijeri i dijalozi. Taj savjesni cizelator ne zadovoljava se običnim vizualnim slikama koje mu život u obilju nudi, nego rafinirano izbire takve detalje koji su vrlo karakteristični, izrazitije uočljivi i emotivno ekspresivni i na tome će dalje graditi.

Za ilustraciju može se naći dosta primjera u svakoj noveli a možda je dovoljno navesti dva tri da se potvrdi Kalebova invencioznost. Tako u noveli *Noć*:

»Učitelj se trgne iz sanjarenja i skoči da protegne noge. A gonič ostaje na sjedalu da spava otvorenih očiju«.[6]

»Stražar je držao u ruci i osvijetlio omot cigaretnog papira kao neku čarobnu stvar, koja čovjeka pretvara u krivca, izdvaja ga i osvetljuje«.[7]

Ili karakteristika kuće u noveli *Djed Martin:* »Kuća je opsežna; nadograđivana prema napretku imetka: na sve strane okuci, stepenice, terase, dvorišta, dimnjaci pod prozorima; gradnja bez misli«.[8]

Spomenuti je postupak često vidjiv u slikanju vanjskoga portreta: »Nije Joso Perušini odjeću kupovao baš po mjeri, ali se ipak Perušina

[5] o. c., 256.
[6] o. c., 72.
[7] o. c., 73.
[8] o. c., 170.

zadovoljno u nju smjestio. Odijelo je kupljeno iz druge ruke; otijesno je: rukavi do polovice cjevalica, a nogavice do polovice golijeni pa mu sure čarape od kostrijeti pune prevelike cipele; tako mu i kapa propada na uši. Dijete će rasti; ali što se tiče odijela, nije se moglo birati. Sve je ipak Perušini bilo predivno. On se blaženo smiješio i zaokupio se gledanjem niza se, a napose u cipele promatrajući ih u kretanju i mirovanju«[9] (*Odlazak Perušine*).

Već se tu vidi da pisac pomalo iz vanjskoga potreta prodire u unutrašnjost lika. Zapravo u većini takvih postupaka Kaleb očito teži produbljivanju lika i njegovih bitnih unutrašnjih osobina. Kaleb je odličan slikar gladi dajući u noveli *Na kamenju* plastičnu sliku cjelokupnog raspoloženja i pomno izrađujući pojedine likove: »Ona zatrepće očima i pogleda ga isprva pospano, a zatim naslonjena na drvo, luđački zamišljeno. Oči, utopljene, virile su iz prazna želuca, iz isušenih, kao staro drvo, crnih ruku, prsiju, lica.«[10]

S finim izborom detalja izgrađen je u noveli *Prosjak* i lik seljačke žene koja zbog gladi nastoji od prosjaka izmamiti kruh za obitelj i novac. Karakteristične crte njezina vanjskog portreta već dadu naslutiti njene dalje egoističke postupke. U njenom portretu kao da je Kaleb dao dva lika: jedan svagdašnji, mirniji i statičkiji patnički i sad u posebnoj situaciji pokretan i unutrašnje spreman na skok, na borbu za održanje života:

»Ona stade preda nj i objesi ruke niza se, dlanovima izvrnutim malo naprijed, pognuta, isturenih kukova.

Odmah oči upre u kruh.

Bila je sva plava, isplavila: bezbojan rubac podbradač nije zavezan nego prebačen preko glave, izblijedio modri haljetak, suknja i maleni prteni haljak; sve je razdrto do kraja, ali čisto, isprano, iz toga se i ne odvaja, miješa se s tim, plava joj razmetnuta kosa, osmaglo lice, u kojemu se teško nađu svijetle, kao pepeo plavkaste oči, nego im se osjeti divljina. Silazila je koji kilometar, u dragu uz more i tu prala, i bez razloga, katkada, nekoliko krpa i rastirala ih pažljivo kao dijete lutkinu odjeću. — Pa onda ipak potražiš oči: one su zlokobne, kao u grabljivice nepomične, hladne, suhe, i skrivaju neko nemirno traženje ispunjenja želja: ili ćeš učiniti, ili idem dalje.«[11]

[9] o. c., 10.

[10] o. c., 127.

[11] o. c., 101—102.

Kaleb je sjajan psiholog šutnje i tim postizava znatna emotivna uzbuđenja i efekte. Samo da bude paradoks još veći, ta je šutnja vrlo glasna, ona govori više od gomile riječi. Pisac zna ljudske odnose razviti do takve visine napetosti gdje su riječi neumjesne, a više govori sama situacija šutnje. Njegov junak iz novele *Sat* strašno je ljut na urara koji ga dulje vremena zavarava da će mu popraviti sat i Jakov uzima revolver da će obračunati s bezobraznim urarom ali u odlučnim situacijama šuti, koleba i — ništa ne učini. Ta šutnja je često funkcionalno upotrebljena kao rafinirani prijelaz u nove pozicije, u nagla iznenađenja. U noveli *Svaki svoje*, gdje donekle Kaleb ponavlja motiv iz *Cikine ženidbe* ali u novim oblicima, siromašni seljak Marko iz Zagorja dugo i dugo šuti, a onda najednom odluči da više neće živjeti sa šepavom ali imućnom Vankom, energično izbacivši rečenicu:

»Idem ja kući« pri čemu pisac daje stilističku mogućnost dvojakog tumačenja: ili kući Vankinoj ili svojoj u drugo selo. Međutim zbog tako glasne šutnje Vanka odmah u toj igri riječi razumije onu bolniju varijantu, tj. da je momak ostavlja. I tome dodaje na kraju novele novu poentu s devijacijskim poretkom riječi u rečenici: »I vratio se nije«.[12] Još je snažnija akumulacija osjećaja šutnjom u noveli *Susret*. Tu je dana emotivna napetost u naslućivanju rastanka djevojčice i učitelja među kojima se razvila simpatija međusobnog poštovanja: djevojčice koja u učitelju vidi više biće od običnog čovjeka i učitelja koji cijeni dobru i privrženu učenicu, a sad je ta višegodišnja veza u stadiju trganja. Pisac je sjajno stilistički riješio tu situaciju. Na njegov pozdrav ona je odgovorila »tužnim osmijehom«.[13] Na njegove upite ili primjedbe »ona nije progovarala«.[14] Pisac je više put morao upotrebiti riječ »tišina« jednom čak i kao posebni period da istakne prisutnost šutnje koju također direktno registrira. A onda fizičkim potezom iznenadno rješava prenapetu šutljivost stvarajući majstorski mnogo veći ekvivalenat duševnog bola:

»Ranka najednom zgrabi njegovu ruku, grčevito je stisne, prinese usnama i poljubi, utisne usne na nju. Naglo je pusti. Ostane zapanjena i uplašena pogleda — pa se brzo okrene i pobjegne trkom«.[15]

[12] o. c., 246.
[13] o. c., 236.
[14] o. c., 236.
[15] o. c., 236.

Kaleb nadalje zna upriličiti psihološku varku — radnju usmjeriti na neuobičajene puteve a onda situaciju završiti poentom prividnog rješenja i tim postići duhovito efekte emotivnih radoznalosti. U noveli *Djed Martin* Marica je u jednom momentu svađe tako strastveno počela ljubiti i grliti djeda da je on počeo stvarati neke iluzije, a ustvari Maričini postupci su išli za tim da spasi njenu ljubav s Antom kako je to pokazala poenta.

Znao je duhovito psihološki manevrirati da stvori situacije gdje su se mogućnosti rješenja mijenjale sad na jednu sad na drugu stranu dok tu igru neizvjesnosti nije prekinula konačna bolna poenta (*Noć*). A u skladu s psihologijom seljaka i općom seoskom atmosferom funkcionalno upleće folklorističke elemente, naročito u vezi s bolešću ili smrću (*Špirkan u kući, Izmedu dana i noći*) te i time dobivaju seljački likovi plastične individualne osobitosti.

Kaleb pokazuje ne samo sigurnost da psihološki razradi likove i da ih razvija u različitim situacijama nego pokazuje često invenciozni smisao da pronađe upravo onu profinjenu boju nijanse atmosfere ili osobine liku za koju je potrebno talentirano oko i tankoćutan osjećaj. Tako je sugestivno prikazao osjećaj poniženja Perušina oca pošto je vlak odjurio s dječakom:

»Jozo zjane za vlakom. Nehotice digne za njim ruku i popođe ne znajući zašto, pa se onda, jako zbunjen, zaustavi, stane se opširno prstima useknjivati, ispuhivati nos i hrakati, *skrivati se u se*«.[16] Ili fina nijansa kolektivne situacije u noveli *Sat:* »Težaci su se u njegovoj, činovničkoj, prisutnosti, očito osjećali neudobno: šutjeli su. Samo je urar samosvijesno brčkao po rastrojima. I svi se kao zamislili, udaljili se čudno, povukli nazad i odbijaju suradnju«.[17]

Premda je Kaleb uglavnom u tehnici trećega lica i rijetko u ja-tehnici slikao psihološko-realističke likove, ipak se gdjegdje osjećaju i odstupanja od tih pozicija. Iako je pokazao prilično ravnoteže i u tim prvim knjigama nisu ga zavele različite društvene suprotnosti u prejako kontrastiranje, ipak je u crtanju nesimpatičnih likova, obično malograđana i malograđanskih inteligenata a i seljaka koji su težili pogospođenju, rado katkad upotrebio jezična sredstva karikature ili možda i groteske. Takvi su obično portreti seoskih gostioničara, trgovaca, kao npr.

[16] o. c., 20.
[17] o. c., 87.

karakteristika vanjštine krčmara Kure u noveli *Odlazak Perušine:* »Krčmar Kure sjedio je za stolom i dremuckao. Debeo je kao bumbar, nabijen, okrugao oblik leđa: stražnjice se digle za vrat, a sprijeda debeli podvoljak se naslonio na prsa i lice same rumene grude. Crveno mu lice kao u pijetla zajapureno, drečeće nabujalo, i sitne, u salu, očice prilagođene mačjem hunjanju, čekanju žrtve. Iz cijele mu osobe sijala je svijest: — Ja sam gazda«.[18]

Takav je i portret trgovčeve žene u noveli *Prosjak:* »U dvorištu je žena hranila perad. Stoji krupna, debela, s jastucima sala po licu, rukama, nogama, i prekipljuje iz odjeće«.[19] Seljačke likove s uspjehom individualizira još i unošenjem čakavsko-ikavskoga dijalekta naročito u dijalozima, a neke seljake koji su malo bili u svijetu, no u biti su ostali primitivni, karakterizira iskrivljenim izgovorom internacionalnih riječi ili kajkavskim dijalektom, a neke opisuje kako namjerno govore mutno i nerazumljivo da bi izgledali pametniji od ostalih seljaka. Katkad u karakteristici upotrebljava i neobične forme izraza: »Moram da prikažen gospon povjerenik: mali je ćiriličan«.[20] Iako Kaleb s te strane ne pretjerava, poneke od ovih karakterizacija nisu najuspjelije. U cjelini uzete te nijanse u metodi karakterizacije ne čine veće neproporcije ili stvaralačke disakorde jer njihova hiperboličnost nije preko mjere naglašena, nego se uglavnom javljaju stanovite manje različnosti u stvaralačkom postupku koji donosi neku ne previše naglašenu raznolikost, a tim i razbijanje jednoličnosti i stanovitu zanimljivost.

Kaleb je pokazao još jednu crtu književnog interesa i dara koja nije obilata u hrvatskoj književnosti, ali je imao darovitog prethodnika. Naročiti smisao za slikanje životinja koji je najviše uočljiv u Vladimiru Nazoru, autoru romana o psu *Šarko,* pjesniku epa *Medvjed Brundo,* portretistu mačka *Paše,* psa Nera razotkrio je i Vjekoslav Kaleb u nizu radova. Znao se je uživjeti u život životinja, intimno upoznati njihove kretnje, želje, njihov moral i kako je posvetio sjajne stranice analizi čovječje psihe, gotovo je isto tako snažan psiholog životinja i njihova odnosa prema čovjeku. Smrt pomalo svojevoljnog ali i simpatičnog psa Lojka koju je uzrokovao bezobrazan hitac nedjeljnog gospodskog lovca, izazvala je tihu humanizaciju i socijalni protest kao da je pao

[18] o. c., 14.
[19] o. c., 18.
[20] o. c., 18.

čovjek. Finim psihološkim analizama oživio je likove konja u noveli *Noć*, a i ostale, naročito domaće životinje, nalaze se u različitim novelama s perifernim ali često duhovitim ulogama kao npr. magarac Pio u noveli *Svaki svoje*. Ali najveći domet na području takve tematike očito je novela *Gost* koja Kaleba često zastupa u antologijama hrvatske i jugoslavenske novelistike. Suptilnim psihološkim analizama, koje stvaraju spontanu poetsku uvjerljivost, i spretnim kompozicionim zahvatima živo je prikazao divljenje pa i neko strahopočitanje seljaka prema zalutalom gospodskom psu koji je namirisan ušao u seljačku kuću, »pametno« se razgledavao po njoj, pomalo se »pametno« uvalio na krevet i odspavao neko vrijeme a onda je pisac simbolički poentirao tu situaciju primitivne poniznosti ironičnim kontrastom:

»Vidjelo se vani na mjesečini da je na vratima dvorišta digao nogu, kao sasvim običan pas, smočio prag i nestao u noći.«[21]

I u kasnijim novelama naći će se raznovrsne životinje (*Suze vola, Trijumfalna vrata*) iako često tada dobivaju prema novim stilskim potrebama i nove estetske dužnosti.

Pejzaž ne forsira Kaleb. Javlja se više u seoskim novelama dok je u radovima s gradskom problematikom rijedak jer je pažnja piščeva skoncentrirana više na probleme intelektualaca. Pejzaži su lirske oaze u tekstu pomno izgrađene figurativnim sredstvima a naročito personifikacijom. Pisac ih je funkcionalno upleo u atmosferu događanja obično za oznaku vremena u kojem se zbiva radnja. U noveli *Noć* bio je potreban opis noći koji je uz to plastičan, jer je tema kriomčarenje. Za lov u noveli *Lojko* bio je kao pozadina zaista potreban i koristan opis zime. Razumljivo je da je Kaleb nastojao postići stvaralačke efekte kombinirajući opis s razpoloženjem lika. Vedra i impresionistička slika proljeća očito je funkcionalno pojačala kontrast prema Ciki koji mora zbog kruha napustiti voljenu djevojku i uzeti postariju udovicu (*Cikina ženidba*). Tu funkciju uspješno vrši kontrast lirski raspjevane prirode i na drugoj strani bijeda prosjaka (*Prosjak*). Ali često i skladnost raspoloženja u prirodi i u čovjeku donosi emotivno-vizuelna pojačanja kao u noveli *Matin obračun* (seljakova ljubav na zemlju). Ili u noveli *U selu* gdje susret gradskog čovjeka s rodnim selom dovodi do tople slike sela i pojačane simpatije lika za rodni kraj.

[21] o. c., 186.

Najviše pažnje posvetio je opisu prirodnih ljepota, zapravo ljepotama rijeke Krke vjerojatno kao odgovor nekim primjedbama Gorana Kovačića. To nije samo najdulji opis kojim je uz prekide pojačavao osnovno raspoloženje novele, nego i najsugestivniji u tim prvim dvjema knjigama. Kaleb je u noveli *Susret* na nekonvencionalan način sugerirao paralelizam o ljepotama prirode i ljepoti ljudske simpatije unoseći pri tom tugu rezonancije da ljepota prirode ostaje a da ljudsko doživljavanje lijepoga može biti prekinuto.

»Iz visine odozgo, od modrog neba, silazi voda velikim stepenicama kao da silazi u kristalnu svečanu dvoranu; dostojanstveno, mašući velikim koprenama hlapova, sjajne vodene prašine paunovih boja, prebacuje se preko jedne stepenice, na vrhu druge se zavrti pjeneći i zaranjajući u modru dubinu, pa kad se osvijesti od opojnosti pada, opet se baca, preko slijedećeg praga. A pratnja se uvukla u grmljavinu, skakuću mlazovi, prskaju sa svih strana, sjedinjuju se, zaigraju kolo, pa se žure dalje za njom velikom.

Njega obuzme gluha čežnja da se baci u to društvo, da pijano zaigra s njim, nestane u nijemoj zaglušenoj boli i slomljen da se smiri dolje na moru na hridini — da zaroni u uživanje tuge nad samim sobom.

Opazi da je netko kraj njega.

To je odmah uza nj stajala Ranka. Na očima su joj sjale dvije krupne suze.

— Zašto plačeš? viknem joj.

— Voda je tužna.

Ona je to rekla tiho, a ipak je razumio.

— Voda je tužna«.[22]

Takav oveći pejzaž bio je svakako sjajna pozadina za plastičnu tihu tragediju glavnih likova. Kao što su opisi tako su i interijeri dosta rijetki a ostvareni su većinoma figurativnim jezikom.

Uopće može se već iz brojnih citata razabrati da Kalebov jezik ima neke osebujne karakteristike. Pisac je nastojao, uglavnom i postigao, da slika atmosferu i likove što više kondenzirano i to se osjeća u građenju svake rečenice. S pravom se držao parole s malo riječi reći mnogo. Njegov izraz je zaista ekonomičan, pa zato ponekad eliptičan. Katkad to zagušćavanje životnog iskustva daje aforizme: »Glad je lakši, kad

[22] o. c., 232-3.

znaš da ga možeš svaki čas prekinuti«.[23] Punoću i plastiku slike naročito je dobio kombinacijom kondenzacije i figurativnosti riječi. Neki lik prema piscu »zaoštri pogled prema izlazu« drugi želi »iščupati mržnju«; za pisca »sunce lagano puže« ili »Razgovor se svaki čas ledio« ili »Sve može da bukne u bijes od glada« ili »U taj čas učitelju zasja dan: svijetlo vrta rupu u noći« ili »Tamo negdje na stazi vreba glad« ili »Profesor Brkan zagrlio katalog«.[24] I tako bi se moglo bez kraja i konca citirati brojne uspjele slike, metafore, kontraste, fine paradokse, hiperbole, personifikacije, vanredne poredbe koje su, upotrebljene funkcionalno u skupnoj kompoziciji djela, dale najviše živosti atmosfere i likova koji su u njoj djelovali. Kaleb znade naći svježe riječi, stvoriti neologizme ili unijeti probrane dijalektizme i njima oživjeti emotivnu snagu rečenice (»kapljice što se omiču s lišća«, on »se prošepiri selom«, »nakrabuljio lice«, »Učitelj se prikljunio nad čašu«, »Učitelj odgovara jednom riječi ili hmkne«.[25]

Samo katkad ali vrlo rijetko ponavlja neku sliku bez posebne stilističke intencije te tim u kasnijoj upotrebi slabi emotivnu sočnost izraza. Tako sliku »jato« učenika, djevojčica upotrebljava u noveli *U staklenik*u triput,[26] a plastičnu sliku lepršanja priklane kokoši u dvije novele Katkad je i njegov izraz u težnji za kondenzacijom stvoren forsirano: »ali seljaci primaju to kao vjetar, mirno, *ogrnuti u kabanice ravnodušnosti,* propuštaju kroz uši bezbolno«.[27] Međutim takvih slučajeva nema u većoj količini tako da njegov katkad neobičan izraz djeluje ipak spontano i diskretno, da s malo riječi mnogo kaže, ali da u svojoj figurativnoj iracionalnosti ostavlja dosta mogućnosti čitaocu da prema svojoj senzibilnosti još emotivno-plastično obogati doživljene likove ili atmosferu.

Stanovite emotivne efekte dobiva također posebnim devijacionim postavljanjem riječi u rečenici po čemu se u prvoj fazi dosta izdvaja od ostalih hrvatskih književnika. Tako će on reći: »A teški posao baci žvakače opet u sanjarenje, otuđeno i uljuljano topotom konjskim i mjesečinom«.[28] Ili: »Zapraši ih neuljudno, popljuje, drži da je to razum-

[23] o. c., 151.
[24] o. c., 179, 96, 126, 249, 126, 76, 60, 316.
[25] o. c., 165, 165, 77, 82, 75.
[26] o. c., 308, 317, 319.
[27] o. c., 35.
[28] o. c., 77.

ljivo, okrene leđa, crveno svijetlo i nestaje grbava buba, tamo vijugavo, u ukočenom štedljivom kretanju divljači, koja se skriva, jako odmjerenom«.[29]

Takva rečenica zahtijeva jače angažiranje čitaoca koji se mora zaustaviti da uhvati sve niti i pođe dalje pa je zato i ritam te proze polagano talasast kao što je i spor život ljudi »na kamenju«, dok je u novelama s gradskom tematikom, u kojima je inače jezik manje figurativan, poletan. Kaleb je izašao u prve dvije knjige kao pobjednik u svojoj stvaralačkoj borbi. Izgradio je niz sugestivnih novela među kojima se naročito ističu svojom ljepotom *Odlazak Perušine, Prosjak, Na kamenju, Djed Martin, Gost, Špirkan u kući, Matin obračun, Marač nije umro, Susret* i *Vrata od grada.*

Poslije prve Kalebove knjige novela postavio je Ivan Goran Kovačić pitanje u kojem će se pravcu dalje razvijati pisac. Očito je da je Kaleb prilično iscrpao repertoar svojih tema iz zabitnih dalmatinskih sela i da je trebalo misliti na prelaženje u nova područja problematike. Uz to je, kao talentiran pisac, dobio mogućnost da prijeđe u Zagreb i da tu nastavi svojim radom. U njegovu daljem stvaranju pojavljuju se osim starijih tema sa sela i novije iz života grada i naročito intelektualaca, na što je već upozoreno u analizama, a što se tiče strukture, osjeća se približavanje uobičajenom tipu novele. Osim toga sad je Kaleb rado prelazio granice logičnoga, stvarnog i našao se na području iracionalnoga u većoj mjeri nego prije. Takva je naročito novela *Izvan stvari* s halucinantnim izletima u perspektivu događanja, ali ne i s izrazitom plastičnošću ostvarenja.

U nekima od tih novela osjetio se i poneki elemenat umjetne konstrukcije, a neke novele, kao npr. *Malena, ali...* sa središnjim duševno defektnim likom, nisu dostigle razine njegovih kvalitetnijih ostvarenja.

U takvoj situaciji traženja novih putova »izvan stvari« odigrali su u Kalebovu stvaranju značajnu ulogu vanjski događaji koji su uzrokovali književni zaokret. U toku drugoga svjetskog rata osjećao se, kao čovjek s kritičkim zapažanjem socijalnih nepravdi, stiješnjen u okupiranom Zagrebu te je uskoro otišao u partizane. Tim je nastalo veliko obogaćenje životnoga iskustva, a i idejni stav je dobio nove impulse i

[29] Vjekoslav Kaleb: Na kamenju. Zagreb 1940, 77. Zanimljivo je da je pisac u izdanju Pripovijetke 1951, 72 izostavio posljednje dvije riječi osjećajući stanovitu prenatrpanost rečenice.

izrazitije usmjerenje. Iz toga obilja potresnih doživljaja nastale su novele s tematikom rata koje je izdao 1947. pod naslovom *Brigada*, a malo zatim pojavio se prvi njegov roman *Ponižene ulice* (1950) s prikazom atmosfere grada Zagreba, neposredno pred rat i nekoliko mjeseci pod okupacijom, i sa dva izleta u provinciju: zadarska epizoda i posjet prijatelju u provinciji, gdje je došao u kontakt s partizanima.

U sklopu svih ovih novih prilika i Kaleb se mijenjao. Osjećaju se premicanja u strukturi njegove proze. Na njega je djelovala i opća književna atmosfera koja je u vrijeme rata zahtijevala i od književnosti da se direktno i efikasno angažira u borbi protiv neprijateljskih snaga i da jednostavnim stilističkim sredstvima nastoji raspaliti mase za borbu. Takim zahtjevima prilagodio se i Goran Kovačić u nizu partizanskih pjesama koje danas imadu većinom dokumentarnu vrijednost, a zato to više iskače visoka kvaliteta poeme *Jama* koja ulazi u okvire svjetske književnosti. Kako je vrijeme koje opisuje Kaleb, burno i plodovito događajima, i pisac posvećuje tematskoj strani: bogatstvu i raznolikosti motiva veliku pažnju. S tim u vezi prikazao je različite isječke događaja iz rata: nasilja talijanskih vojnika i osnivanje partizanske grupe za borbu protiv njih u primorskom mjestu (*Kronika dana*), borbu ilegalca protiv ustaša i Nijemaca u okupiranom Zagrebu i strahovita mučenja u zatvorima (*Na pragu*), borbu protiv njemačkih vojnika (*Na novoj stazi, Prozor*) prijevoz naroda na otoke da ga zaštite pred njemačkom ofenzivom (*Četiri vozara*) i na kraju brigada partizana koja je usprkos gladu, snijegu i slabijem naoružanju uspjela da se probije kroz premoćni obruč Nijemaca, Talijana, ustaša i četnika da bi mogla dalje nastaviti borbu (*Brigada*). U samom romanu *Ponižene ulice* dana je sudbina liberalnog intelektualca profesora Ivana Butka uoči drugog svjetskog rata i za okupacije u Zagrebu, koji kritikuje fašizam, a neodlučan je da stupi u borbu pa čak i onda kad slučajem dolazi među partizane, a odlučuje se tek nakon strašnih mučenja u zatvoru i kad mu uspijeva tik pred streljanjem da pobjegne u šumu i valjda u partizane.

Toj je materiji prilazio Kaleb na drukčiji način nego prije jer je i dinamika tih događanja to zahtijevala. Pisac je posvetio veću pažnju izgradnji fabule. Na pozornicu iznosi brojna lica, nagle promjene događanja i stvara stanovite napetosti za čitaoca. Mnogo efekata očekuje od sirove građe sa svim strahotama i grozotama koje je donio drugi svjetski rat. Fabulu razvija sukcesivno i tek u romanu služi se jednom

retrospekcijom. Piše u tehnici trećega lica nastojeći biti objektivan ali zbivanja uglavnom ulaze u okvire crno-bijele tehnike. Vrlo jak je akcenat na idejnom aspektu i tendencioznosti. U takvoj situaciji pisac nema mnogo vremena da se posveti minucioznoj obradi lika ili kakve male situacije kao prije pa brojni likovi ostaju anemični. Skupne slike bilo ljudi bilo predmeta, koje su o uvoj građi dosta česte, ostavljaju većinom utisak opisnih nabrajanja. Ne osjeća se prisutnost psihologije u izgradnji likova, nego se dobiva dojam da je stvarao tek nacrte za njih, pa nemaju one životne sočnosti a neki su i neuvjerljivi u svojim postupcima. Tako je glavni lik romana profesor Butko i previše pasivan i psihološki zapravo prelomljen kad je toliko neoprezan da ulazi u društvo koje ga smatra opasnim i tamo čak daje izjave protiv vlasti, a zna da se u tom društvu nalaze konfidenti. Ulogu psihologije zato sad preuzima karikatura naročito u slikanju suprotnog tabora. Takva je karakteristika »starog generala«: »Lice mu je bapsko, mješavima kornjače i škanjca mišara«.[30] Pisac hoće osuditi stanovite banalnosti, ali ne nalazi za njih onu produbljenu specificiranu nijansu pa se zato katkad služi i sam jevtinim sredstvima za karakterizaciju likova. Često se pri tom služi izrazom »glupo« ili poredbama sa životinjama. Tako u romanu kaže »Zbog nečega su glupavo orila zvona«.[31] Klara mu je »vidljiva kao deva u stadu koza«.[32] Piscu je u noveli *Na pragu* profesor Vrakić »mlad čovjek, nizak, jak i tromih volovskih kretnja«.[33] Jezik mu je uopće rjeđe figurativan. U dijalozima su obično plitki razgovori osoba. ali tu se osjeća i nemoć pisca da na pregnantniji i produhovljeniji način ostvari sliku površnosti tih ljudi. Takav je razgovor između Ivana i Gorke:

— Recite mi — progovori on kao da se šali, a srce mu je žestoko zakucalo — recite mi da li se bavite ljubavlju što? ...

Ona reče priprosto:

— Ne nisam nikad bila zaljubljena[34] — i u tom tonu dalje ...

Kaleb je previše pojednostavio svoju metodu stvaranja, skučio je svoj stvaralački interes na glavne linije, potisnuo u pozadinu svoju plodnu metodu cizeliranja svake rečenice tako da se odrazilo i u slaboj

[30] Vjekoslav Kaleb: Ponižene ulice. Zagreb 1930, 233.
[31] o. c., 231.
[32] o. c., 210.
[33] o. c., 67.
[34] o. c., 109.

umjetničkoj bilanci toga socijalističko realističkog perioda. Iz te druge faze ipak je donekle spasio svoju reputaciju dvjema radovima: Jedno je novela *Četiri vozara* u kojoj je smireno realistički ali i s ukusnim upletanjima detalja solidno naslikao atmosferu prevoza ljudi i partizana na otok. Još je živahnija novela *Trideset konja* iz 1946. g. koja nije izašla u zbirci *Brigada* nego u kasnijoj knjizi novela *Nagao vjetar* (1959) u zajednici s bizarnom novelom iz života praljudi. Zanimljiva je naročito po kritici predstavnika vlasti i po svom živom humorističko-realističkom ostvarenju. U ostalim novelama i u romanu naći će se pojedini fragmenti koji podsjećaju na prijašnjeg Kaleba: poneki primorski pejzaž, dijalozi ustaša ili plastičan portret Maksa u romanu, samo je šteta da mu nije dao značajniju ulogu i da se nije njim više pozabavio.

Svjestan slabosti koje je kritika, a naročito Živko Jeličić,[35] uputila na adresu toga romana, Kaleb je temeljito preradio to djelo, koje treba da izađe u Matici Hrvatskoj.

Kaleb je očito proživljavao krizu. Možda je i previše lako primao savjete jednostrane kritike, a onda je opet po 1950. g. doživio prigovore kritika s novih, širih pozicija u shvaćanju uloge književnosti. Ali pisac nije klonuo nego je radio i dalje nastojeći naći svoj novi put. Rezultat tih težnji su dvije veće proze ili dva romana: *Divota prašine* (1954), *Bijeli kamen* (1954) i zbirke novela *Smrtni zvuci* (1957), *Nagao vjetar* (1959), *Ogledalo* (1962). U najnovije vrijeme kritika je s pravom istakla kvalitetu veće proze *Karantena* koja je izašla u zagrebačkom Forumu (1966), a po svojoj je problematici »današnje« aktualna i kritički izazovna.

U tim romanima nastavlja Kaleb tematiku drugog svjetskog rata većinom s mnogo više uspjeha i opreznosti nego je to bilo u prijašnjem kraćem periodu neposredno iza 1945. g. Izbor te tematike nije bio u velikim sukobima širokih razmjera, nego na užim isječcima događanja, samo je pisac njih nastojao obraditi do u detalje i produbiti. U *Divoti prašine* fabula je prilično jednostavna: mladić Goli i Dječak poslije teških borba izgubili su svoju jedinicu i cijeli tok romana prikazuje njihove napore da nađu njihovu brigadu s kojom će nastaviti borbu. To se čini naoko periferna akcija, ali je to bio vrlo zahvalan kompozicioni kostur u koji je pisac unio mnoge događaje i likove na toj velikoj maršruti omladinaca s juga pa do Banije.

[35] Živko Jeličić: Lica i autori. Zagreb 1953.

Samo autor nije ostao na golom realističkom prikazu toga puta kao što nije ni smisao Hemingvayeve proze *Starac i more*: neuspjeli ribolov. Roman je očito prožet dubljom simbolikom čovječanskih težnji: hodanjem naprijed, kretanjem, traženjem, vjerom u konačni uspjeh, bolju budućnost, zahvaćanjem cilja. »Među tim bregovima — i planinama« — kaže pisac — »još je mnogo putova i po tim putovima i izvan njih još mnogo ljudi ide i ide, i traži i traži kraj puta. Koliko vremena već idu! Dvije godine, tri godine, decenije? Idu ljudi po svemu svijetu, po planinama, po pustinjama, rođeni samo za to da idu ka dalekom svečanom mjestu koje čeka negdje kao nepotpuno zamišljena svrha«.[36] Takve simboličke intencije u raznolikim stilizacijama prožimaju često roman i daju mu produbljeni smisao i široko čovječanski karakter.

U okrilju takve atmosfere pisac je vrlo invenciozno realizirao fabulu koja na prvi pogled nije komplicirana, ali je u biti puna događanja. I opet je po srijedi metoda malo a mnogo! Opis takva puta može ispasti monoton, ali Kalebu je uspjelo unijeti toliko različitih događaja i likova i toliko promjena pa i akcije da se može reći kako takav roman ima vrlo privlačnu moć na čitaoca i zbog napetosti fabule. U komponiranju cjeline iz brojnih događanja pokazao je vanredan smisao sintetičnosti, tj. da život predstavi u izboru karakterističnosti i raznolikosti. Tu se događaji redaju većinom sukcesivno, rjeđe retrospektivno (halucinacije Dječaka). Nastaju najrazličitije scene: borba s Nijemcima, susret s čudnim starcem, sela s četnicima, strijeljani partizani, partizani tifusari, sukob s Talijanima i Nijemcima na cesti, strijeljanje iz aviona, pojedinačni dvoboj i smrt četnika, glad, partizansko selo, skeptični starčić, Djevojka koja hoće u partizane, Novi koji je bio četnik ali želi u partizane, tri pridošlice, stvaranje manje borbene jedinice, kontakt s četom partizana i konačno susret s djevojkama svoga kraja koje idu na zbor u susjedno selo i nose u trijumfu dva ispaćena partizana Gologa i Dječaka. Pri tom je Kaleb osjetio specifičnije nijanse među istim grupama ljudi ili narodnosti. Tako je očito za razliku prema novelama iz knjige *Brigada* ili prema romanu *Ponižene ulice* istakao različitost u idejnom stavu među talijanskim i njemačkim vojnicima mrzeći fašiste dok je među običnim vojnicima našao dobrih ljudi, demokrata, a u romanu *Bijeli kamen* talijanski vojnici čak i surađuju s partizanima otkrivajući im planove fašističkog vodstva.

[36] Vjekoslav Kaleb: Divota prašine. Zagreb 1954, 217.

U ovom »figurenromanu« autor je gradio likove a naročito Golog i Dječaka, postepeno, stavljajući ih u najrazličitije situacije i iznenadnosti rata tako da su pomalo dobivali iz početnih kontura jasne fiksacije vanjskih i unutrašnjih portreta. Oni su očito izrasli u reprezentante otpora, žilavosti i borbenosti hrvatskog naroda protiv okupacije a za slobodu. Njihovoj živosti su u mnogome pridonijele neke situacije humanizacije, kao scena kad je Goli ogrnuo svojim kaputom bolesnog Dječaka, a sam se gol stiskao uz njega zebući, ili rastanak Dječaka od Djevojke, a obadvojice od ostalih boraca. U momentima kriza, kao što su bile bolest Dječaka ili klonulost Gologa, unosi autor jače psihološku metodu, pri čem se pisac novela *Na kamenju, Brigade* i opet istakao sjajnim psihološkim analizama gladi. Duhovito je postavljao i čitaocu psihološke zagonetke da im novim potezom diskretno raskrije tajnu. Tako će se čitalac začuditi kad stari četnik neće prodati Golome i Dječaku kruh za sat, nego pokazuje postepeno koliko ima (ukradenih) satova i zlatnih predmeta bez kojih bi lako mogao ostati. Međutim slijedeća situacija otkriva da je to samo bio trik zavlačenja jer je stari četnik očekivao svog naoružanog sina misleći da će ga ovaj izbaviti!

Kaleb je i u ovom romanu duhovit detaljist koji na brojnim mjestima toga mukotrpnog puta emotivno intenzivira situacije fino izabranim detaljima koje spontano upleće u fabulu. Kakvo li je bilo iznenađenje Golom i Dječaku kad su nakon dugog lutanja bez kalendara i sata čuli prvi put: »Danas je četvrtak«![37] kakav li je bio umor partizana koji su, ne mogući već izdržati muke, kao dogovorno pali s ranjenikom u ponor![38]

Naravno je da su u tom romanu manji likovi ostali u drugom planu, ali su i neki od njih individualizirani unošenjem ili isticanjem nekih specifičnih karakteristika te ostavljaju dojam izrazitijih ličnosti. Tako podmukli starac koji se htio domoći puške, partizan Novi sa svojim osobenim ponašanjem i skeptični starčić.

U ovoj se knjizi opis češće pojavljuje nego u ostalim radovima. To je i razumljivo, a i funkcionalno. Za dva partizana koji su beskalendarski proveli dulje vrijeme u putovanju prirodom, naravno je da im je opis, pejzaš bio vjerni pratilac. Pisac ga je znao majstorski upletati u zbivanja i njima postići najrazličnije emotivne efekte najčešće raz-

[37] o. c., 209.
[38] o. c., 144.

bijajući monotoniju koja bi mogla nastati uz tako jednostavnu fabulu i dva glavna lika. Bilo nizanjem kratkih rečenica u sličnom ritmičkom dahu, bilo prirodnim rečenicama u koje je gdjegdje upleo duhovite figure osigurao je ovoj prozi živahnu pozadinu za ljudske akcije.

»Već više od sata posrću brežuljcima. Penju se na brijeg, silaze, obilaze kukove i veru se uz padine, sve mučeći i ne nadajući se ni čemu. Kad su se u cik zore probudili, razbila se slika grada na pojedine iskasapljene jele i bukve i odrone zemlje. Tu su udarale nedavno granate i, čini se, avionske bombe, jer je bilo više ljevkastih rana na zemlji. Digli su se bez riječi i krenuli dalje prema sjeverozapadu, po rosi, kroz jutarnje mrakove i rumenila. Išli su polako, sjedali na odrone i buljili preda se vidajući neodoljivo slasne zalogaje. Miješao se svijet, grmovi su se pretvarali u ovce, komad grude pretvarao se u hljeb. Dječak se požudno bacio na nekakav kamen misleći da je zaboravljena torba«.[39]

Inače je pazio na svaki detalj, suvereno je svladavao jezičnu materiju iako mu je jezik manje figurativan nego u prvim knjigama. Možda za kakvu nijansu nije bio niti onaj prvotni cizelator, iako je pomno gradio svaku rečenicu i odvagnuo izražajnu moć riječi pa je ritam te proze poletan i gibak, naročito potpomognut živahnim dijalozima, kao što i odgovara dinamici ratnih zbivanja. S te strane mogle bi se možda naći pobude Ernsta Hemingvaya. U strukturi njegove proze javljaju se sad nova premicanja: osjeća se veći epski interes, jača uloga fabule i njenih napetosti, idejna simbolizacija, izgradnja plastičnosti likova u raznolikosti akcija i situacija, profinjeno, diskretno psihološko provjeravanje epskog događanja ali ne i prejaki akcent na psihologiji, aktivna akcijska ritmičnost i jezgrovit jezik protkan spontanom, ali ne i prečestom figurativnošću.

Po svojim visokim kvalitetama taj je roman naišao na najbolji prijem u kritici, doživio je više izdanja, a preveden je na mnoge strane jezike, pa se nalazi i među reprezentativnim jugoslavenskim romanima odabranim za čitalačku publiku u Engleskoj i Americi. U Sloveniji je izašao u dva izdanja u prijevodu Miroslava Ravbara.

Pohvale romanu *Bijeli kamen*, koji je zapravo prije skiciran od *Divote prašine*, ali je par mjeseci kasnije štampan, bile su rjede, stanovitih prigovora bilo je više. I ovaj je roman uzeo tematiku iz žalosnih zaliha drugoga svjetskog rata s blago naznačenom lokalizacijom seoskog

[39] o. c., 153.

kraja izmedu Zadra i Šibenika. Osnovni kompozicioni elementi fabule jesu: dolazak talijanske učiteljice u primorsko selo da uči talijanski jezik u školi, ali su je partizani zarobili i poslali u Zadar pa je otišla u Italiju, zatim prva manja kaznena ekspedicija lokalnih talijanskih vlasti koju su partizani pobili, a na to su slijedili višekratni napadaji velikih odreda talijanske vojske, paljenje sela i bijeg seljaka u druge krajeve. U galeriji likova koja je predstavljala sva ta gibanja i događanja Kaleb je posvetio posebno pažnju klesaru Strani i njegovoj porodici, nastojeći dati njegovu liku odnosno bijelom kamenu stanovitu simbolizaciju koja je dosta maglovita pa se i interpretacije pojedinih kritika do neke mjere razilaze. Za Borisa Mihajlovića »kroz ceo roman stoji taj beli kamen kao san, kao čežnja za mirom, lepotom, ravnotežom. A život je uzburkan uokolo, nakostrešen, surov. Zahteva krupne odluke od ovo troje dobrih, pitomih ljudi. Teško se snalaze u njemu ali idu nekom svojom linijom trajnom, čestitom unutrašnjom«,[40] a za Miloša Bandića »Klesar Strana i beli kamen simboli su akcije, slobode, dela«.[41] Čini se, da je autor želio svojom simbolizacijom istaći sukob dvaju principa: čovjekove težnje za slobodom, za stvaranjem i uživanjem u vječnoj ljepoti: i s druge strane presiju osnovnih težnja ljudskog samoodržanja, pri čemu je Strana sa svojim bližnjima bio žrtva vlastite odvojene usmjerenosti. A njihova žalosna sudbina djeluje bolno humano. Ti likovi: Naste sa sinom Ogorom, Cvita i donekle Strana i jesu najživlji likovi u okviru živo zahvaćene atmosfere sela pred kasnijim sukobima u kojih opisu piščeva stvaralačka snaga donekle popušta. U većoj mjeri nego prije Kaleb se služi u oblikovanju glavnijih likova psihološkom metodom sa sukcesivnim redanjem situacija. Mirno i staloženo s nekom toplinom prema simpatičnim likovima ulazi prilično na široko u njihove unutarnjosti i stvara zaista pune zaokružene realizacije. Nešto izrazitiji je i lik odnarođenika Šudita. Likovi partizana nešto su bljeđi premda je Kaleb bio oprezan te nije nasjedao ideološkim parolama. Čak je i govor komesara radije prepričao ublaženim vlastitim riječima da ne bi pretjeranom patetikom i klišejiziranim rječnikom realnog govora s umjetničke strane oslabio lik. A diferencirao je i talijanske vojnike od crnih košulja — kako je već spomenuto — ali ni među njima nema izrazitije ocrtanih likova. U nekim situacijama kao da je

[40] Boris Mihajlović: Od istog čitaoca. Beograd 1956, 322.
[41] Miloš Bandić: Vreme romana. Beograd 1958, 78.

Kaleb dosta ležerno prošao mimo njihovih zanimljivosti. Neke komične situacije te proze kao da su nategnute. Dijalozi su ponekad preopširni. Ritam te proze, naročito u prvom dijelu romana, staložen je, prijatan, epski širok, narativan. Izražajne mogućnosti jezika uglavnom su funkcionalno upotrebljene da fiksiraju psihološku nijansu. Pisac se trudi da većinom direktnom riječi izrazi doživljaj, a rjede figurom, i to najčešće u kakvu pejzažu. Na nekim se dijelovima te proze, mjesto kondenzacije izraza iz prvih knjiga, zapaža kao neka igra obiljem riječi, kao neko veselo rasipavanje izraza.

Taj roman očito ima i dosta dobrih strana, ali i slabih, zato ga je i kritika primila negdje toplije a negdje hladnije. Svakako na putu od *Poniženih ulica* do *Divote prašine* znači *Bijeli kamen* znatan korak naprijed.

U ostalim novelama i većim prozama pedesetih i šezdesetih godina koje su objavljene u knjigama *Smrtni zvuci* (1957), *Nagao vjetar* (1959), *Ogledalo* (1962) te u nekim revijama i novinama pokazao je Kaleb osjećaj za aktualne suvremene probleme, težnju za raznovrsnošću tematike i stilskih zahvata, ali i najveće udaljivanje od pozicija realizma, osobito u prvoj i trećoj od spomenutih knjiga novela. Štaviše, radovi u ovom periodu, ostvareni na planu realizma ili se naročito ne ističu ili su zbog stanovitih slabosti anemični. Tako se kritičko razotkrivanje i rješavanje društvenih negativnosti u prozi *Nagao vjetar* s temom iz problematike radnika naginje, zbog opreznosti pisca, više melodramatičnosti nego punokrvnom stvaranju.

A opsežniji prozni motiv iz ilegalne borbe u Zagrebu u prozi *Pogled s krova* koja se probila u uski izbor knjige *Pripovijetke* (1963) kraj širokogrudnosti izbirača Slamniga, oblikovan je, pored nekoliko boljih strana, i ponešto razvučeno i s mjestimičnim psihološkim napuklinama koje izazivaju skepsu u uvjerljivost događanja, iako možda ima autor kakav živi model kao argument za svoj tekst.

Očito je Kaleb sve više težio k području stvaranja »izvan stvari« koje su liniju prekinule ratne i prve poratne godine s pritiskom šablonskog prakticizma. Zato sad rado fiksira likove na stvarnom planu ali i u iracionalnim situacijama ili bolje reći gdje se ta stanja neopazice mijenjaju i stvaraju kompliciranije ali često i punije slike ljudi. To je došlo do izražaja i u nekim dijelovima romana *Divota prašine*. Na toj osnovi, u tehnici treće osobe i s mršavom fabulom izgrađen je invencioznim detaljima živi lik splitskog penzionera u noveli *Štap u šetnji*

kojemu se u halucinantnom priviđenju javio sin student (vjerojatno poginuo u ratu) pa zato dočekuje svaki vlak i parobrod s nadom da će se sin vratiti, ali sve svršava s bolnom humanom poantom.

Na tom sistemu počiva i struktura neujednačene pripovijesti *Snijeg*. Kroz lik pripovjedača zahvaća pisac bilo stvarnim psihološkim postupkom bilo halucinantnom retrospekcijom život građanskoga bračnog para koji voli iskazivati vanjsku otmenost iako iz njihovih postupaka izbija u biti zamaskirani egoizam. Ta proza, ponešto razvučena, ipak iznenađuje u nekoliko situacija vanrednim psihološkim finesama u karakterizaciji trgovačkih mentaliteta, a prožimaju je funkcionalno upleteni lirizirani pejzaži, koji se u ostalim novelama zbirke *Smrtni zvuci* ne pojavljuju često.

Kaleb je i dalje varirao postupke stvaranja. U nekim novelama razvija radnju, crta odnose osoba i događaja koji se odvijaju na osnovi neobične logike, dok na kraju novele poanta ne otkrije tajnu da je to bio san, pa je prema tome razumljiv psihoanalitički postupak kojim je pisac obradio situacije i tragičnu sudbinu osobenog mladića u noveli *Paučina*. U majstorskom izmjenjivanju slika iz realnosti i sna bračnoga para s virtuoznim varijacijama i tek naslućenim simbolizacijama zvuka otkriva svoje ljepote i novela *Smrtni zvuci*. A u noveli *Stube i ništa više* znao je sjediniti interes za psihopatološko i za simboličnost idejnosti.

U pripovijesti *Dolazak na vodu* veoma je iznenadio egzotikom teme koje obradi ne može pomoći također obična psihologija. Za tu prozu o životu praljudi »kada se iz amorfnosti životinjskog probija određenija pojava čovjeka kad se u rasadniku tijela snažno zametale klice duha«[42] ozbiljno se pripremio pisac i ostvario je solidnu prozu s zamagljenom fabulom, pričanjem u trećoj osobi, sa smislom za oblikovanje skoro neuhvatljivih fizionomija i s »raskoši svoga onomatopejskog jezika«.[43]

Zanimanje za suvremene probleme i razumljivo traženje novih oblika izraza za njih, ali bez uobičajene psihologije naročito je akcentuirano u ovećoj prozi *Karantena* (Forum 1966) u kojoj je malo radnje ali zato mnogo više dijaloga i poliloga. U njihovu okviru pisac je vrlo vješto upleo mnoštvo negativnih pojava našega društva, upravo humorističku

[42] Ladislav Ladan: Ispred i iza ogledala. Izraz 1960, br. 1-2, 284.
[43] L. Ladan, o. c., 284.

panoramu deformacija, dajući ih više puta u usta nesimpatičkih osoba. Pisac je na taj način ostao donekle u rezervi, ali je potakao čitaoca da o toj problematici razmišlja i traži rješenje.

Pitanje napretka tehnike, tehnizacije, urbanizacije i negativnih korelata za društvo zahvatio je u ironičnom aspektu i stilskim sredstvima koja odgovaraju sadržajnim osebujnostima. U novelama *Meki putovi* i *Tehnika* favorizira Kaleb, kao korisnu posljedicu rada na filmskom scenariju, živ dijalog s temperamentnim ritmom, s kontrasnim i hiperboliziranim figurama te s atomiziranom ekspresionističkom rečenicom:

»Grade ratne mašine. Neizrecivo skupe. Mudro smišljene. Zauzeli su svu mudrost. Precizne mašine, mnogo zamršenije nego ova moja zarđala peć, i nego željeznički vagon u kojemu sam juče sjedio u grmljavini i klimatanju čitavu noć. Brodovi! Avioni! Tankovi! Dirigirani projektili. Baze! Baze. Mitraljezi i automatski topovi štrcaju hiljadarke kao za šalu. Lete hiljadarke, leti ljudski rad, trrr... Radar. Elektroni. Radium. Hiljade učenjaka. Kao da se radi o nekoj tanahnoj bolesti čovječanstva da je isčačkaju. Energije svemirskih razmjera, kao da upravljaju Zemlju u neku neobičnu sreću! Ha ha ha...

— Čarobna slika.

— A kad tamo: zemlja, ljudi... razrovani putovi, kolibe, zapušteni predjeli, neistraženi krajevi... A civilizacija? A kultura?«[44] I nije čudno kad nekoliko redaka iza toga neka osoba postavlja pitanje: »Apsurd, je li tako?«

Takva pitanja u vezi s čovjekovom ugroženom egzistencijom u atomskom doba još više naviru iz sugestivne veoma simbolizirane proze *Trijumfalna vrata* gdje pisac sasvim napušta psihologiju i realno tlo, a pogotovu su životni paradoksi vidljivi iz duhovito konstruirane proze *Zarobljenik* s izrazitom antimilitarističkom tendencijom. Naročito afektivno iznenađuje sarkastička poanta te vrlo žive modernističke novele kad ludak u ludnici kritizira militariste pred pripovjedačem:

»Svi hoću da pucaju. I pucaju! I pucaju, jednako ustrajno!«

»Pucaju?«

»Pucaju kao da nemaju pametnijega posla. I pucaju jednako ustrajno. Pras, pras, pras. *Sve su ludaci oko nas.* Vas ne želim vrijeđati. Ja vam kažem da su sve luđaci oko nas. Svi hoće da imaju pušku, i još koješta drugo. I zato ja ne ću na zrak. Ne ću da se izložim njihovim

[44] Vjekoslav Kaleb: Smrtni zvuci (Tehnika). Sarajevo 1957, 144.

cijevima. Cijevi! Ha ha ha. Cijevi. Ne ćete me nagovoriti da izidem. Ne. *Ostajem ovdje među mirnim ljudima, pametnijima.* Ostajem među onima koji ne pucaju.«[45]

Simpatično je da Kaleb, i nakon otkrivanja tolikih paradoksa koji pritišću savjest društva, ne rezignira, već je vitalan i uporan u traženju mogućnosti da se spase čovječanstvo i oslobodi straha, groze i tjeskobe:

— A slušaj ovo: je li moguće, da jedan državnik, šef države, pođe k drugome pa mu reče: »Počuj, premili prijatelju, mi rasipamo neizreciva bogatstva u ludosti, u rat, naoružanje, raspre, politička natezanja, i u središte brige svijeta stavljamo silu u nadmoć, što uvijek znači rat, kao da je to za čovječanstvo najzanimljivija pozornica, a hajde da mobiliziramo sve snage, sav razum, sva tehnička sredstva, sve ljudstvo, za civilizaciju, za kulturu i da se takmimo u izgradnji takvih dobara, kao da vodimo rat, i da nam to bude jedina briga i jedino mjerilo snage i vrijednosti?«[46] —

Kalebova umjetnost, bez obzira na lokalizaciju tematike i na stilska sredstva koja su u ovih nekoliko posljednjih novela svojim izletom u simbolično najdalje odvela pisca od realizma, prožima duboka humana nota, ljubav za čovjeka.

Kaleb je istaknuti prozaik hrvatske književnosti. Nije napisao malo, ali se ne ubraja niti među obilate književne proizvođače, kao što su Šenoa, Novak, Tin Ujević i Miroslav Krleža. Osrednje je plodan pisac koji polako i ekonomično stvara, a osim toga ne pokazuje niti sklonosti za velike i razgranate kompozicije. Osam devet knjiga novela i romana među kojima je dio kritike označio dva romana kao pripovijesti te niz različitih proza razbacanih po revijama i novinama do novele *Djed i unučica*[47] u trideset godina književnog stvaranja — sve to pokazuje i iskrenu predanost toj vrsti kulturnog rada, i vjeru u efikasnost takve djelatnosti, ali većinom mjeru plodnosti do koje pisac s polaganim tempom stvaranja, pa i s intelektualnim naporom, može doći.

Kaleb je pripovjedač i samo pripovjedač. Naravno ako pedantna opomena ne podsjeti čitaoca na stanovit broj članaka, pa čak i na poneku pjesmu u ustima proznog lika ili na bavljenje filmskim scena-

[45] Vjekoslav Kaleb: Smrtni zvuci (Zarobljenik). Sarajevo 1957, 63. Spac E. Š.
[46] Vjekoslav Kaleb: Smrtni zvuci (Tehnika). Sarajevo 1957, 146.
[47] Vjekoslav Kaleb: Djed i unučica. Telegram VIII, br. 395/6 Zagreb 24. XI i 1. XII 1967.

rijem. Razumljivo je da jednostrana povezanost sa pripovjedalačkom umjetnošću ne evocira srodstva s monotonijom. Pisac je, unutar područja svojega stvaralačkog iživljavanja toliko raznovrstan da uglavnom svako njegovo ostvarenje budi novo zanimanje i da većinom privlači kvalitetom i svježinom svoje novosti, iako se pri tom ne osjeća piščeva težnja da umjetno izaziva efekte.

Ugodne osjećaje raznovrsnosti daje već u obilnoj mjeri tematika, problematika i idejnost njegovih proza. U svojoj kritičkoj radoznalosti obuhvaća selo u zagrljaju gladi, zločina, kompromisnih ženidaba i uopće primitivizma, šture sudbine činovnika, penzionera, hipokriziju građana, rat s brojnim smrtima, otpor prema zavojevačima i domaćim saveznicima, tjeskobe i strah suvremenog čovjeka, naročito inteligencije, pred strašnom budućnošću i egzotična prva čovječja nagnuća praljudi. Već taj malen broj ilustracija otkriva širok raspon Kalebova interesa i po društvenoj raznovrsnosti i po širini vremenskih relacija: prije rata, za rata i u sadašnjosti. Zaista je angažiran pisac, uglavnom u dobrom smislu riječi kao i Krleža. Autor je tihih iznenađenja, pa njegov najavljeni roman *160 km/sat*[48] iz neposredne sadašnjosti pobuđuje radoznalo iščekivanje.

Kaleb je također raznovrstan birač stilskih sistema i sredstava za subjektivnu preobrazbu sirove građe iz života u umjetninu. Kao realist vanredan je detaljist, ali produbljuje i psihološku komponentu. Dao je solidnih ostvarenja u stilu socijalnog i psihološkog realizma. Samo Kaleb, premda nije osobito elastičan, ipak je vitalan pa se nije statički usidrio na jednom mjestu, nego se osjećaju tiha stilska premicanja u strukturi njegove proze, kako su to pokazale analize. Nadalje je pisac upotrebio psihoanalitičku metodu u slikanju ljudi s kompleksima, a onda je tu liniju razvoja prekinuo period tzv. socijalističkog realizma, kao izraz posebnih društveno-političkih potreba za rata i par godina poslije rata.

No naskoro se nastoji osloboditi šabloniziranih klišeja pa u svojoj stvaralačkoj metodi katkad sjedinjuje elemente različitih stilskih sistema i takvim jedinstvenim postupkom transponira materiju. Pri tom je razumljivo da u času, kad se svijet kreće na rubu smrti u nepoznatu budućnost, i Kaleb pomalo prilazi simbolizaciji i stilskim sredstvima simboličkog realizma. Tako u dvjema romanima i brojnim novelama

[48] Vjesnik 1. X 1967.

pedesetih i šezdesetih godina unosi, uz realističko zahvaćanje događanja, i sintetske simbolizacije. Negdje spaja realizam s elementima psihoanalize (san, halucinacije), a u nekim novelama sjedinjuje psihoanalitičnost i simbolizaciju. Poneki motivi su obrađeni u okviru simboličkog realizma, a u nekim konstrukcijama simbolizacijom i pod utjecajem egzistencijalizma otkriva paradokse i apsurde današnjice, kuca na savjest čovječanstva i na njegovu humanu svijest. Na taj je način Kaleb, uz Marinkovića, Šegedina in Slobodana Novaka i nekolicinu mlađih, pridonio svoj udio afirmaciji i razumijevanju moderne hrvatske novelistike.

Takvim raznolikim pristupima i stilskim sredstvima izgradio je pisac niz umjetničkih ostvarenja. Razumljivo je da je među njima visoko kvalitetnih radova, osrednjih, pa i takvih koji su ostali zabačeni na periferiji. Kritika je s različitim afinitetom prilazila Kalebovu djelu. Neki smatraju da je izbor novela iz prvih dviju knjiga najbolje što je stvorio pisac (Jeličić, Slamnig i uglavnom Zorić koji cijeni i simbolička *Trijumfalna vrata*).[49] Drugima su drage izrazito modernističke novele (Predrag Protić),[50] a Pavletić s tezom o realističkom opservatoru i invencioznom konstruktoru i solidni izbirač antologije *Ogledalo* Ranko Marinković[51] odlučili su se po prilici za podjednak omjer realističkih i modernističkih novela. Jedino se gotovo svi kritici u tom slažu da je period tzv. socijalističkog realizma u Kalebovu stvaranju najmanje stvaralački plodonosan i da je to bio zapravo privremeni pad.

Kad se sve to razmotri, ipak izlazi da je najstabilnija Kalebova proza u užem izboru iz prvih dviju knjiga i u romanu *Divota prašine* koja su djela već izdržala ispitivačke kriterije različitih stilskih perioda i koja će vjerojatno prebroditi sve promjene i kaprice književnih stilova te očuvati svježinu i u budućnosti. Snažno djeluju i, katkad još možda duhovitije, također neke modernističke novele simboličkog karaktera kojih rezonanciju osobito pojačava atmosfera današnjice, ali pri tom

[49] Živko Jeličić: Lica i autori. Zagreb 1953; Ivan Slamnig: Vjekoslav Kaleb. Pogovor u Kalebovoj knjizi Pripovijetke. Zagreb 1963, 134; Pavle Zorić: Sivi pejzaži Vjekoslava Kaleba. Savremenik 1959, br. 1959, br. 8-9, 859—874.

[50] Predrag Protić: Pripovedač Vjekoslav Kaleb. Savremenik 1963, br. 3, 288.

[51] Vlatko Pavletić: Pristup Kalebovim novelama. Uvod u Kalebovu knjigu Ogledalo. Izbor Ranka Marinkovića. Beograd 1962, 7—36; i nešto proširen članak Analiza i konstrukcija u Republici 1962, br. 2-3, 45—59.

nije isključeno da će, pored konstantnih ljepota, poneka novela ili kakav detalj, prilikom promjene književne klime, izgubiti nešto od svoga sjaja.

Naravno je da su analize otkrile i stanovite slabosti Kalebova rada. Tako se gdjegdje u prvim knjigama osjećao težak intelektualistički napor izražavanja s ponekom nespretnom rečenicom, neobičnim devijacijama ili je pretjerao u upotrebi dijalekatskih dijaloga makar i u kvalitetnim novelama (*Marač nije umro*). Poznato je osiromašenje stvaralačkog postupka u nekim ratnim i poratnim novelama. Kalebova sklonost k diskretnosti i nedorečenosti izražavanja, koja većinom plodonosno djeluje na razvijanje brojnih asocijacija, ponekad dovodi do takvih simbolizacija koje su nejasne, pa se pojedini kritici razilaze u asociranju njegove idejnosti. Na sreću takve su pojave više perifernog karaktera.

Kaleb je primio stanovite pobude od drugih pisaca, kao od Dinka Šimunovića koji je svoje motive crpao iz Dalmatinske Zagore, pa i od Gorana Kovačića, a kritika je još u vezi s piščevim stvaranjem spominjala povezanost s Pirandellom, Čehovom, Čapekom, Hemingwayem i povlačila paralele s Dostojevskim i Kafkom.[52] Ipak pri tom treba istaći da je Kaleb toliko svoj, kao i Ivo Andrić, pa je neko traganje za direktnim utjecajima gotovo uzaludna pustolovina.

Kaleb je solidan stvaralac. Prošao je književnim putem doživljavajući dane sretnih ostvarenja, ali i časove slabosti nakon kojih mu je i opet uspjelo da se razvije, digne i stekne zasluženo priznanje. Stvorio je niz kvalitetnih proza koje daju Kalebu visoko mjesto među hrvatskim i jugoslavenskim prozaicima.

VJEKOSLAV KALEB'S LITERARY CAREER

Vjekoslav Kaleb is a significant prose writer in Croatian literature. Eight or nine of his books containing short stories and novels, written between 1938 and 1968, do not present a special fertility of a writer who, so to say, creates slowly and economically, and at this does not show an inclination for great compositions. Kaleb is a narrator and only narrator and only narrator with small exceptions. It is understandable that a one sided link to the narrative art does not call for monotony. The art of this Dalmatin, urbanized writer

[52] Vlatko Pavletić: Pristup Kalebovim novelama. Ogledalo 1962, 14, 15, 20, 26.

(b. in 1905) is extremely varied so that each of bis creations arises new interests and that it attracts with its quality and its freshness of novelty, although there is not to be felt the writer's tendency to achieve the effects in an artificial way.

The pleasant feelings of differentiation are given in a high degree by the themes, problems and ideology of his prose texts. There are inclosed in his critical curiosity such themes, as e. g. a village pressed by starvation, crime, compromise marriages and many situations of primitivism, dull fates of clerks, pensioners, hypocricy of the bourgeois class, the death-roll in war, the resiatance against the invadors and their native collaborators, fright and anxiety of the contemporary man, especially of an intellectual, who fears terrible future, and the exotic primeval inclinations of primitive people. Already such a small number of illustrations discovers a wide scope of Kaleb's interests in the society and the time scope of their relations. Kaleb is a committed writer, in a good sense of this word, like Miroslav Krleža. He is the author of quiet surprises, therefore his future work 160 km/sat taken from the present times, arises in us curious expectations.

Kaleb is a writer vho chooses different systems of styles and means for a subjective change of rough material taken from life and transformed into literature. As a realist he is an extraordinary creator of details, at times a humourist, but he also deepens the psychological element. Kaleb created good short stories in the styles of social and psychological realism. But he, although not very vivid, is also vital. He did not stop in one place, but quiet stylistic moves are to be felt in the structure of his prose. He used a psychoanalytical method in drawing people who have complexes, but this line of development was stopped by the period of the so-called socialistic realism, as an expression of special social and political needs during the time of war and for some years after the war.

Kaleb soon endeavoured to get rid of stereotyped cliches. In his creative method he sometimes unites the elements of different systems of styles and with such unifying processes he transposes the subject-matter. It is understandable that in such times when the world moves to the point of death in an unknown future, Kaleb also uses symbols and stylistic means of symbolic realism. Thus he introduces into two novels and several short stories besides the realistic treatment of happening also the synthetic symbolizations. In some places realism is united with psychoanalysis (dreams, hallucinations), in other psychoanaylisis and symbolism are united. Several motifs have been dealt with in the scope of symbolic realism. In some constructions where symbols are used and in connection with the existentialism Kaleb discovers paradoxes and absurd situations of the present time, he lets his conscience prick his readers and their humane consciousness. In this manner Kaleb gave his part to the establishment and understanding of modern Croatian prose together with Marinković, Šegedin and Slobodan Novak.

With such a range of different approaches and stylistic means Kaleb created a number of significant works of art. There are, of course, some works

of a very high artistic quality, others are good, and some of them have remained somewhere at the bottom of this scale. Critics have accepted Kaleb's work with different degrees of affinity. Some advocated a narrow selection from Kaleb's first two books of short stories, others (like Pavletić and Marinković) a comparatively large selection from the writer's realistic and modernistic prose work, and still others extremely modernistic short stories.

When we think over all this, we come to the conclusion that Kaleb's most solid prose works come from a narrow selection taken from his first and second book of short stories (*Na kamenju, Zunaj stvari*) and from the novel *Čudoviten prah*. These works have been tried with success by critics having different criteria and in different stylistic periods and they are likely to remain fresh in the future too. At times some modernistic short stories using symbolic significance make a more witty effect because their resonance is strengthened by the atmosphere of the present time. But it is not out of question that one or the other of these short stories may lose part of its glamour when the literary scene changes.

It is also understandable that the analyses discovered some of the weak points of Kaleb's creativity (fatiguing intellectualism, at times too extensive usage of dialects in the dialogues, at times weakening of his methods and his symbolism). Fortunately enough such phenomena are not of major importance. Kaleb accepted some stimulation from other writers (Šimunović, Goran Kovačić, Hemingway, Pirandello, Tchekhov). But it should be stressed here that Kaleb's writings are to such a degree independant that a search for direct influences would be a useless adventure.

Kaleb is a reliable artist. He has experienced on his literary path the days of happy creativity and also the hours of weaknesses, but he succeeded to rise and achieve a deserved acknowledgement. He has created a number of prose works of high quality which guarantee him a high position among the Croatian and Yugoslav writers.

Taras Kermauner

HUMANISTIČNA RESIGNACIJA

(Premišljevanje ob prvih dveh pesniških zbirkah Kajetana Koviča, ob Pesmih štirih in Prezgodnjem dnevu)

UVOD

Pričujoče razmišljanje je prvi del obsežnejše študije o poeziji Kajetana Koviča, obenem pa del celote, ki jo skuša avtor te študije ustvariti z analizami celotne slovenske povojne poezije. Povsem jasno je, da pesniški svet, ki izhaja iz te študije, ni pesniški svet Kajetana Koviča v celoti. V naslednjih dveh zbirkah je pesnik precej premaknil svoje težišče v bližino aktivnejšega odnosa do življenja; zametki tega odnosa so vidni sicer že v obravnavanih dveh zbirkah, študija pa mu ni posvetila posebne pozornosti, ker ga hote ohranja za analizo naslednjih dveh zbirk; tam bo ta odnos tudi eksplicite razvit. Prav tako se hote omejuje zgolj na racionalno eksplikacijo pesnikovega kategorialnega sistema, na odkrivanje strukture eksistencialnih kategorij te poezije, analize drugih prvin te poezije (slog itn.) pušča hote vnemar in za drugo priložnost.

I

Poezija tako imenovanih štirih pesnikov je pomenila odločno negacijo slovenskega sveta, ki se je najbolj jasno izrazil med leti 1947 in 1950, in ta svet zagovarjajoče literature. Takrat — v prvi polovici petdesetih let — je učinkovala revolucionarno; njenemu značaju primeren je bil tudi močan odpor, na katerega je naletela med vsemi, ki so se imeli za varuhe in edino poklicane interprete takratne stvarnosti. Eksistencialije, ki jih je podajala, so se povečini postavljale po robu eksistencialijam revolucionarnega obdobja (nahajajočim se — recimo — najprej v Kajuhovi, potem pa v tako imenovani »kramparski« poeziji). Ta nova poe-

zija, ki je pozneje — v novih okoliščinah, od spet nove poezije (recimo Zajčeve) — doživela sama odpor kot ne zadosti dosledna, pretirano sentimentalna, samoobjokujoča se, topeča se v samosmiljenju, je v prvi polovici petdesetih let predstavljala najhujšo bojno silo ravno s svojim jokom, solzami in obupom. V svetu, v katerem je obup ideološko prepovedan, pomeni že pomanjkanje navdušenja nekaj sumljivega, resignirani človek se zdi izdajalec, nevera zločin.

Vse poti so večno stare.
(Bela pravljica)

VEČNOST. Povojna uradna ideologija, ki je sámo sebe imela za pravoverni marksizem-leninizem, je z vso strastjo nasprotovala »večnosti«. Nobena konkretna reč ni večna, je trdila, razen materije nasploh. Vse reči so v nenehnem spreminjanju, njihove začasne in konkretne oblike so posledice popolnoma konkretne in enkratne zgodovinske situacije. Recimo: noben narod nima večnega značaja: Nemec ni večno bojevit in militaristično nastrojen, Nemci so postali agresivni šele v XIX. stoletju zaradi čisto določenih vzrokov, poprej, recimo v XVIII. stoletju so veljali nasprotno za najbolj miroljuben oziroma filistrski narod Evrope. Slovan ni večno mehak, Slovenec ni večno hlapčevski. Kdor se je zavzemal za večnostni pogled na svet, se je že s tem svojim prepričanjem uvrstil vsaj med konservativce, če ne naravnost med reakcionarje. Biti idealist je pomenilo biti na nasprotni razredno-politični poziciji, na strani Nazadnjaštva, Teme, Zla; imeti večnosten pogled na svet pa je pomenilo deklarirati se za arhiidealizem.

Že prva Kovičeva pesem — prva po vrsti v *Pesmih štirih* — brez slehernega sprenevedanja ali okolišanja izpade iz začrtanega kroga uradne ideologije, kroga, ki ga ni bilo mogoče brez kazni prestopiti. Sicer pišemo že leto 1953 (leto, v katerem je zbirka izšla — pesem sama je bila napisana nekaj let prej), ideološka odjuga pa je z večjimi ali manjšimi praskami, v zdaj hitrejšem zdaj počasnejšem tempu potekala že od 1950. leta; vendar večnostni pogled na svet še ni bil uradno priznan. Mladi ljudje so sprejemali zbirko in njen odnos do življenja z navdušenjem, saj jim je govorila iz srca in je izražala njihov svet, starejši pa so iz različnih razlogov ohranjali do nje kritično distanco. Kovič pribija z vso jasnostjo: *Vse poti so večno stare, / vse gredo nasproti smrti. / Vsem je na začetku rojstvo, / vsak korak je večno nov.* Tudi novo je večno. In v tem, ko je večno, je že staro.

Večno je vse tisto, kar je že od nekdaj, od začetka. Kar pa je od začetka, je staro, staro kot ves svet. Večnost zahteva, da je vse novo le nova in nova redukcija na staro, na nekdanje. Vsak na novo rojeni posameznik hodi zgolj po starih poteh. Resnične spremembe ni. Vse spremembe so le navidezne. Na mestu spremembe je ponavljanje: večno ponavljanje enakega.

Kaj je lahko bolj konservativno kot takšen pogled na svet? Konservativnost pomeni konserviranje — ohranjanje starega. Revolucija pa je šla v boj za Novo, v totalno negacijo starega. Vse, kar je, je vredno, da obstane — govori konservativec. Vse, kar je, je vredno, da propade — govori revolucionar (revolucionar, to je propagandist in aktivist nenehnega spreminjanja, kvalitativnih skokov, Novega, ki je po dosledni Negaciji nastalo in se pokazalo kot še nikoli prisotno). Mladenič, dvajsetletnik se je utrudil Permanentne Revolucije. Potem ko ga je skoz dolga leta jemala za gradivo, na katerem je dokazovala svoj prav in ga preoblikovala po svoji volji, je začel iskati mirno točko, varen kot, zanesljivo Zatočišče, kjer bi se lahko skril pred pobesnelim novatorstvom. To točko — svoj dom je našel v Ideji, v Misli, v odnosu do sveta — ne v stvarnosti. V fanatičnem nagnjenju do Spreminjanja je naenkrat zagledal tisto, kar se ne spreminja: Spreminjanje sámo. Spreminjanje si ostaja večno enako. Nenehno spreminjanje je večno ponavljanje enakega, je ohranjanje enega in istega načela in prakse.

Pesnik je izvršil čisto določno dejanje: tisto, v čemer je videl ne-bistveno (stvarnost), je reduciral na tisto, v čemer je zagledal bistveno (Idejo). Konkretne spremembe je reduciral na Enakost Spreminjanja, na Večnost ene in iste Ideje.

Vse gredo nasproti smrti.
Vsem je na začetku rojstvo.
(Bela pravljica)

VEČNI MEJNIKI. Svet razpada na bistvo in na videz. Čemu se ukvarjati z videzom? Mnogoterost, živopisnost, naključnost, novost, raznovrstnost, polnost življenja, vse to je le videz. Vrsta posameznih smrti je navsezadnje le vrsta primerov enega in istega dogajanja: umiranja oziroma bistva umiranja, ki je Smrt. Različnost med nami, med ljudmi, se pokaže kot nična, izgine kot dim in megla, takoj ko se soočimo z bistvom našega življenja, se pravi z Rojstvom in Smrtjo. Vsi smo enaki, vsi smo ljudje, ker smo se vsi rodili in ker bomo vsi

umrli. Pod to spremenljivo vsakdanjostjo pa je nespremenljiva Večnost. Rojstvo in Smrt sta dva izmed Večnih mejnikov vsega človeškega. Med njiju smo postavljeni, od njiju odvisni, absolutno naju presegata: onadva STA, mi pa samo životarimo pod njunim nepreklicnim Ukazom.

Ta večnostna ideologija je bila v popolnem nasprotju z revolucionarnim odnosom do sveta. Za revolucionarja smrt ni večni mejnik. Smrt mu je premagljiva. Smrt mu je le sredstvo v boju zoper sovražnike, zoper staro. S tem ko v boju umre, postane borec Žrtev, Žrtev pa je stopnica, po kateri prihaja Človek iz Teme k Luči in Zmagi. Mrtvi, ubiti posamezniki so ferment, ki združuje ostale in jih še bolj povezuje v bojno grupo, ki koraka nasproti Odrešitvi. Odrešitev — konkretna zmaga nad razrednim sovražnikom in začetek upostavljanja brezrazredne, se pravi šele zares Človeške družbe — pa je višja od smrti. V njej je smrt premagana.

Vse gredo nasproti smrti.
(Bela pravljica)

PESIMIZEM. Po revolucionarnem nauku gredo vse poti nasproti Zmagi, Odrešitvi, Cilju Zgodovine, k Svobodi, k Soncu. Kovičeva pesem govori ravno nasprotno: vse poti *gredo nasproti smrti.* Optimizmu je postavljen nasproti pesimizem. Ne le da stvari ne grejo — neogibno — na boljše, situacija našega življenja je še hujša: iz ničesar se ne more izcimiti nič dobrega. Smrt je nadrejena Rojstvu. Rojstvo je zgolj začetek, Smrt konec. In konec je tisti, ki ima zadnjo, se pravi glavno besedo. Kakor koli živim, v vsakem primeru me čaka smrt. In prav tu je vidna celotna opozicija tega nazora revolucionarnemu nauku. Po učenju le-tega so namreč smrti zelo različne (ker jih jemlje bolj konkretno): smrt revolucionarja je moment v Zmagi Človeštva, smrt pripadnika razredno ali nacionalno sovražne bojne grupe pa je nekaj brezvrednega, majhnega, nepomembnega. Vsakršno izenačevanje obeh smrti pomeni razredno sovražno dejanje, prestop na pozicije nasprotnikov, Laž, blatenje Človeškega. (Spomnimo se reakcij na podobno enačenje, ki ga je storil Kocbek 1951. leta v *Strahu in pogumu*!) Kovič je izenačil vse: pogumne in slabiče, dobre in zle, pravične in krivične. Vsi so mu samo ljudje. Človek pa je bitje, ki živi med življenjem in smrtjo, potujoč od prvega konca k drugemu: k Poslednjemu.

Križemsvet gredo stopinje,
križemsvet gazi po snegu.
(Bela pravljica)

ODSOTNOST VREDNOSTNE HIERARHIJE. Revolucionarni nauk je učil o popolnoma določenih smereh našega življenja. Življenje — oziroma njegovo bistvo: družbeno življenje — je nenehen boj med Svetlobo in Temo, med Progresivnim in Reakcionarnim, med Materializmom in Idealizmom, med Proletariatom in Buržoazijo, med Socializmom in Kapitalizmom. V naravi sveta je, da se razvija. Razvoj oziroma Napredek je sicer večkrat zamotan, pozna zastoje in ovinke, osnovna črta pa je nezmotljivo ravna in direktna: eni napredujejo po tej liniji naprej, drugi nazadujejo Nazaj. Vsakršno mešanje obeh smeri je bogokletno. Vsakršno razglašanje tega ali onega zastoja za samostojnega, za avtonomno črto je objektiven prestop k Sovražniku, padec v Neresnico. Zmerom je treba gledati jasno in ohranjati vero v končno zmago. Tu ni dopuščena nobena zmeda, nobeno pogajanje. Kdor sveta ne gleda v črno-beli osvetlitvi, je Kriv. Nasproti tej podobi je pesnik narisal svojo, kar se le da drugačno. Edina dokončna, osnovna smer mu je za zdaj — v tej začetni fazi — sicer potovanje k Smrti (*Bela pravljica* se tudi konča z motivom smrti. *Ena izmed njih je moja, / nanjo pada, pada sneg*), znotraj tega potovanja pa je neskončno popolnoma enakih si smeri: nobena ni resničnejša od druge, nobena pomembnejša. Delaj za revolucijo, ne delaj zanjo, oboje predstavlja dve gazi poleg vseh mogočih drugih. Razločki med *gazmi* — življenjskimi potmi — so nepomembni in nezanimivi. Naša življenja gredo *križemsvet,* naše poti se križajo v najbolj čudnih oglih in naklonih, celotno življenje človeštva je zemljevid iz mivke, na kateri se pozna odtis tisočev parov ptičjih nog — in vsak od teh parov je obrnjen v drugo smer: pred njim je praznina in za njim je praznina — vse do poslednjega večnega mejnika, do Smrti.

Bogve, kdo je šel pred mano,
bogve, kdo za mano gre.
(Bela pravljica)

ANONIMNOST. Pesnik gre še dlje. Ne le da ni vrednostne lestvice med pravimi, polpravimi in nepravimi ljudmi; živi konkretni ljudje sploh ne obstajajo. V počasnem bližanju smrti smo si vsi enaki, vsi zamenljivi, vsi brez imena. Imeni sta le dve: *Človek* in *smrt.* Oziroma:

Človek k Smrti. Kdo pa je ta človek-smrt, je popolnoma vseeno. Saj ni razločka med nami: vsi smo le pojavne oblike lastnega bistva, ki je Bližanje-k-Smrti. Zato je vsak človek le bogvekdo-človek. Zato je vsaka pot le bogvekatera pot. Zato je vsako življenje le bogvekakšno življenje. Vse je enakomerna sivina našega anonimnega sveta.

DISTANCA. Kljub temu da je tudi revolucionarni pogled na svet gledal na človeka od daleč (da je lahko ločil hribe in doline, pravo in napačno — če gledam od preblizu, ne morem razpoznati bistvenih sorazmerij), pa je bil vendarle precej bolj konkreten kot pogled našega pesnika. Za tega se zdi, kot da ne bi imel razvitega vida: njegova mrežnica ne sprejema posameznosti in barv, vse, kar vidi, so le temne lise, premikajoče se brezoblične točke, prej ali slej neogibno padajoče čez rob ploskve, ki ji pravimo življenje. Revolucionarjeva Arhimedova točka je bila Zmaga Revolucije (nanjo se je postavljal z vero, projektiral se je vanjo kot v neogibno Izpolnitev Zgodovine); odtod je lahko vse jasno videl, uspešno pregledal, razdelil črne in rdeče točke, in v vsaki od teh točk — posameznih življenj — zaznal in ocenil še njene oblike, zasluge, dejanja. Arhimedova točka začetnega Koviča je v Smrti; iz njenega gledišča je vse nepomembno, sivo, brezoblično, zamenljivo, skorajda neobstojno. Narava opazovanih točk je v tem, da sivijo, da izgubljajo še tiste oblike, ki so jih na začetku imele ali pa so verovale, da so jih imele. Pogled z gledišča smrti je pogled, ki že vidi, kaj se bo zgodilo, ki vidi vnaprej, ki v vsakem posameznem življenju vidi njegovo prihodnost: njegovo smrt. Kovičeva distanca, iz katere gleda na svet, je tako ogromna, da je pesniku mogoče opaziti le večne mejnike.

Med akacijami je že mnogo let
osamela, zapuščena pot.
(Zapuščena pot)

ZAPUŠČENOST. Smrt se kaže na različne načine, med drugim tudi kot zapuščenost. Zapuščenost pomeni umiranje nekdanjega: tega, kar je nekoč bilo in česar danes ni več. Sočustvovanje z zapuščenostjo razkriva nagnjenje do konservativnosti. Pesnik sicer modro sprejema današnji svet, nikakor pa ga ne predpostavlja preteklemu. Narobe, pretekli mu je bližji, v njem odkriva intimno bistvo samega sebe, le z nekdanjostjo, ki je danes prepuščena pozabi, se lahko najbolj no-

tranje identificira. Če je resnica sveta smrt in če pesnik živi v tej resnici, potem je naravno, da se počuti sredi sodobnega, živega, zmagovitega sveta neavtentično, tuje, da ta svet sprejema zgolj z racionalnostjo, kot državljan, kot razumno prilagajajoče se bitje — medtem ko njegovega pravega bistva v današnjosti ni. Nadaljevanje pesmi *Zapuščena pot*, ki je sicer z drugimi vred še zelo začetniška, lepo ponazarja to stanje: *Nekdaj so vozili tod na brod, / v suhi zemlji še pozna se sled. / Zdaj se je razpel nad reko most. / Čez to pot gre le še kak drvar. / Pokraj struge sam živi brodar / in na duri trka mu starost.* Spet so poudarki na *nekdaj*, na *sled*, na *osamela* in *sam*, na *starost*.

Za vsem ostala v srcu drobna sled je,
ki se z večerom tiho razboli.
(Starka)

SRCE. Kovičev odnos do sveta, ki smo ga v *Beli pravljici* videli bolj s splošne plati, ima tudi notranjo, intimno naravo. Pesnikov pogled na svet — pogled z distanco, pogled na ljudi kot na anonimne, zaznavanje večnosti — ni hladna analiza. Arhimedova točka, s katere opazuje svet, je *srce*, to *srce* pa je zmožno v vsaki izmed opazovalnih točk-ljudi odkriti enako strukturo: *srce*. Odnos med *srcem* pesnika in *srci* ljudi je notranja zveza pesnika s svetom; ta zveza naenkrat odstrani vso njegovo distanco, potegne pesnika v osrčje slehernega obravnavanega ali opažanega človeka in zbriše njegovo anonimnost. Pesnik sočustvuje z ljudmi (ki potujejo nasproti smrti). Sočutje je njegova bistvena značilnost.

Na tem mestu sta si revolucionarni nauk in Kovičev odnos do sveta nekoliko bližja. Revolucionar in pesnik, oba imata rada ljudi — le da je imel revolucionar rad svoje bojne tovariše, borce, izkoriščance, medtem ko je pesnikovo merilo do neke mere drugačno: rad ima vse ljudi, kolikor so smrtni oziroma v tistem, kar je v njih smrtnega, kar jih približuje smrti. Posebno rad pa ima *starke, starce, lajnarje* ipd., se pravi zapuščence (tu je zelo soroden Minattiju iz srednjega obdobja): tako rekoč tipične predstavnike smrti, njene napovedovalce. Ti ljudje so bolj ljudje, bolj človeški od drugih — preprosto zato, ker njihov pogled ni več usmerjen v zdajšnost, v delo, v družbo, industrijo, graditev ipd. (se pravi v — zanj — pozunanjene reči), temveč se je vsega tega otresel in vidi jasno: vidi tisto, kar je za vsem tem in pred vsem tem — smrt. To so notranji, ponotranjeni ljudje, ki čutijo svet in soljudi. Vendar ne

čutijo s čuti (kot Grafenauer), temveč s čustvom. Zato so topli. Toplina je temeljni znak človečnosti.

Navedeni verzi končujejo pesem *Starka*. Pred njimi pa je pesnik zapisal: *Vsak dan jo vidim, starko, kraj zidu, / ko v tiho senco brajde sama seda / in s svetlimi očmi za soncem gleda, / ki pada za obzorja kakor v snu. / Vse je že mimo šlo; otroški sni, / bridkost in sreča, rojstvo in spočetje.* Vse, kar smo dozdaj nakazali, je v teh verzih. Večni mejniki: *spočetje* in *rojstvo*. Večne lastnosti ljudi, ki so značilne za vse: *bridkost* in *sreča, otroški sni*. Odhod vsega, polzenje k smrti: *vse je že mimo šlo*. Samota: *sama seda*. Pesimizem, distanca. A vse to je dobilo zdaj nov pomen in nov odnos: človeška doživetja niso le nekaj zunanjega, človeško življenje s srečo, trpljenjem, smrtjo tudi ni le objektivno dejstvo družbe. Na svoj način se ohranja in se bo ohranilo večno, če bojo ostali tisti in takšni ljudje, ki ga so-čutijo. Srce je jedro sveta, ne družba; tu je pesnik spet v popolnem nesoglasju z uradno ideologijo. Intimno srce posameznega človeka, ki so-čuti sorodno intimno srce — po tem tiru, po tej žici teče Resnica. Dimenzije te resnice so majhne: *drobna* je. Družba pozna svoje vélike resnice, ki so laži-resnice. Srce je majhna stvar, v njem se skrivajo le majhne stvari: kar je intimno, je drobno. Vendar je v tej drobnosti osredotočen ves svet, ves resnični svet (se pravi Resnica Sveta, ki je Ponotranjenost).

Tiho mimo zimski čas drsi,
kakor pesek v peščeni uri.
(Smrt starke)

TIŠINA IN RESIGNACIJA. Drobnost nikoli ne nastopa s hruščem in truščem. To bi bilo nenaravno. Intima zahteva tišino, mir, rahlo usihanje. Vse v teh Kovičevih pesmih je tiho: padajoči sneg v osamljeni pokrajini, zapuščena brodarska pot, molčeča starka pod brajdo, umirajoča starka. Le v popolni tišini se lahko razkrije prava resnica. Ropot družbe preprečuje njeno prisotnost. Pesnikove pesimistične resignacije si tudi ni mogoče predstavljati brez tišine. *Pesek v peščeni uri... tiho drsi* v smrt. Pesnik ne protestira, ne bori se s smrtjo. Le čemu? Smrti se predaja brez odpora, predan ji je že vnaprej, njegovo umiranje je tiho odhajanje v tišino.

Vsakršno razburjanje nad smrtjo je odveč. Revolucionarni nauk izhaja iz prometejske Človekove vizije, vzeti bogovom ogenj, ustvariti

Nov Svet, premagati smrt. Odtod nenehni spori med ljudmi in smrtjo, med ljudmi in ovirami, ki jih jim je življenje zavalilo na pot. Koviču je vse to tuje. Ovire so zanj nekaj naravnega, čim bolj neprehodne so, tem bolj naravne se mu zdijo. Človek je zapisan smrti — to je temeljna resnica. Če se graditve družbe ponesrečijo, to nima nobenega pomena; saj se grajenje, projekti, spreminjanje nature in družbe ipd. nahaja v neavtentični, tuji, zunanji, civilno-racionalni sferi življenja. Pravi človek že od začetka pristaja na to, kar ga doleti; in če je bistveno, kar ga doleti, smrt (pesnik je v fazi, ko vidi povsod predvsem ali skoraj izključno vladavino Smrti), pristaja pravi človek že vnaprej na smrt. Zato nima kasneje nobenih težav več. Resignacija je edino in univerzalno zdravilo človeškega obstoja.

Pesnikova resignacija je v tem trenutku skoraj popolna. Ni spravljen le s smrtjo, temveč tudi z življenjem (to je nov moment: pomen življenja polagoma raste). Življenje ga ne ovira. Ne plaši ga toliko, da ne bi mogel več živeti. Pristaja nanj, kot pristaja na smrt. V njem ni nobene zavisti, če nekdo — recimo on sam — umira, drugi pa še živijo (kako različen je tu od Menarta!). Kar je, je, si pravi. Čemu bi sam hitel v smrt? Za to ni razloga. Kar pride, pride. Kamor ga nese, naj ga nese. Kam ga bo — in z njim vred vse nas — navsezadnje odneslo, to ni skrivnost. Zato je miren in na nek način celo trden: ker ničesar ne pričakuje, ne more ničesar zgubiti. In zato mu tudi življenje ni napoti. V pesmi *Smrt starke* prikazuje obratno situacijo — čeprav je v bistvu le delna in začasna — v kateri starka umira, drevo pa ostane in (seveda le za nekaj omejenih let) ozeleni. *In je leto tiho h kraju šlo. / Spet so dnevi toplo zasijali. / Starko so že zdavnaj pokopali. / V maju pa vzbrstelo je drevo.* Po svoje je natura sicer precej trajnejša od človeka, navsezadnje se ukloni smrti tudi ona. Vse je minljivo, minljivost je večna. (V celotni Kovičevi takratni usmerjenosti je opazen močen vpliv *Kitajske lirike*, ki je bila tedaj med mladimi ena najbolj branih knjig, posebno pa še Li-tai-poja.)

V majhni vasi, kakor kje v povesti,
šli so svatje žalostni po cesti.
Spredaj križ je nesla drobna roka,
zadaj v krsti nesli so otroka.

Komaj so mu suknjico sešili,
komaj so mu kolca naredili,
malo dete, komaj porojeno,
nesli so čez polje zasneženo.

(Pogreb otroka)

JOK IN ŽALOST. Kovičevo resignirano sprejemanje življenja in smrti pa v tem začetnem obdobju ni vzvišeno, strogo. Nenehoma je na robu joka. Niti v enem trenutku se te solze sicer ne ulijejo, pesnik ne obupa do konca, ne napravi nobenih velikih dejanj, ne zgrabi ga zanos nesrečnosti, ne toži kot poblaznel. Nenavaden čut zu mero ima. Obvlada se. Vendar pa njegova obvladanost ni obvladanost volje (kot pri Krambergerju). Pri njem gre za obvladanost po naravi. Tako resigniran je, tako neaktiven, da bi mu tudi glasen obup ali obupano dejanje pomenilo akcijo in s tem nekakšno nesozvočje s potekanjem življenja. Njegova resignacija je ovlažena s solzami, mehka je, topla, nesrečna — rahlo solzna, rahlo nesrečna.

Kovič je prekinil z revolucionarnim naukom, ni pa — enako dokončno — prekinil s stvarnostjo, v kateri živi. Sprejema jo — resignirano — kot neogibnost življenja, kot dejstvo; in na dejstva je treba pristati. Upirati se tem dejstvom je enako nesmiselno, kot hoteti jih uveljaviti s silo. Pesnik ni niti za niti zoper. On je ob: ob družbi. Vidi njeno nesmiselnost, vendar te nesmiselnosti ne napada: prilagaja se ji, saj je nesmiselnost pač tudi eno od dejstev. Le žalosten je zaradi nje.

Ta svet je žalosten. Kakšen pa naj bi bil, če je njegov cilj: Smrt? Žalost je čustvo, ki se pesniku prilega kot nalašč. Iz žalosti ne sledijo nobena dejanja, žalost pomeni vztrajanje človeka pri tem, kar je, žalost je stalno in zadosti močno čustvo, ki prepoji vse moje odnose do sveta in do drugih. Žalost so prisotne, a ne potočene solze. Čisto na koncu so, na tem, da začnejo mezeti iz nežnih oči, a vseeno ostajajo za vekami.

Ostali del pesmi *Pogreb otroka* ponazarja pesnikovo notranjo identifikacijo s smrtjo oziroma umrlim človekom (umrlim otrokom). *Stopil prav tiho sem za svati / in sem hotel biti brat med brati. / Mislil sem, da smrt pregrade sname / in ljudje so bližji si kraj jame. / Pokraj zida so ga pokopali. / Eno samo lučko so prižgali. / Nič se niso jokali za*

njim. / Vsi so šli. Ob grobu sam stojim. Smrt je snela pregrade, vendar zgolj njemu. Razumljivo. On je pesnik, se pravi človek kot tak: srce. Drugi so bili le navidezni ljudje (zgolj družbena bitja). S takšnimi ljudmi ni mogoče doseči bratstva. Zato je samota neodtujljiva usoda ponotranjenega človeka.

Za majhen denar je pod oknom zapel
tisto lepo o sinjem galebu.
Za nekaj petakov je lajno vrtel
na tretjerazrednem pogrebu.

Postaral se je in polslep in polgluh
je beračil od mesta do mesta,
s poltrudnim, poltožnim refrenom: Kruh
in bela cesarska cesta...

(Lajnar)

OSAMLJENOST. Revolucionarni nauk je učil o dveh bratstvih: o prvem, ki je solidarnost bojujoče se grupe, v kateri so vsi za vsakega in vsak za vse, v kateri so si vsi enaki, vsi se žrtvujejo drug za drugega in vsak od njih sploh lahko šele postane človek, če v njem živijo vsi; in o drugem, ki bo prišlo: o Bratstvu — to Bratstvo je idealizirana, v Prihodnost pomaknjena, za Cilj postavljena idealizirana oblika prvega (konkretnega) bratstva. Bratstvo (skupnost, občestvo, grupa, človeštvo, narod) torej ni le možno, temveč je dejstvo in Zakon. Porevolucionarna situacija, katere glasnik je Kovič, uči drugače: Notranjosti so zakrnele, človek je obrnil k človeku le svojo kožo, svojo zunanjost. Solidarnosti ni več, so-čutenja prav tako ne. Ljudje so postali posamezniki, med katerimi vsak dosega drugega le na čisto osamljen, posamezen način, intimno, posebno. Ali pa morda sploh ne doseza več? In je pesnik še edini živeči predstavnik človeškega?

Pesnikov jok je tudi tiha tožba nad to situacijo, nad tem, da je bratstvo preteklo, nad človekovo osamljenostjo. Seveda Kovič ne gleda zgodovinsko; zapreden je v večnostno ideologijo. Zato zanj ni osamljen le porevolucionarni človek. Konkretnega zgodovinskega posameznega človeka posploši v Človeka kot takega. Človek, to je Osamljeni posameznik. Osamljenost je večna condition humaine. Le da ima ta človekova narava nekatere posebne črte. Za razliko od Zajčevega osamljenega posameznika, ki je brutalen, divji, žrtvovan, panično bežeč, besno ubijan, strastno zavozlan v nerazrešljive spore, je Kovičev tih, lep, miren, resigniran, žalosten, vdan, nežen, skoraj jokav. Gre za isto — zgodo-

vinsko — situacijo in za dve različni reakciji nanjo; oziroma: za isti osnovni model reakcije in za različne posameznosti tega modela. Zajčev osamljeni posameznik ima dialektično naravo: zdaj je žrtev, a se čez čas sam iz sebe spremeni v rablja (rabelj je naslednja notranja stopnja, ki je v žrtvi že implicirana; je že vnaprej določena oblika, model, ki tiči v žrtvi in ga bo žrtev v svojem življenju skušala realizirati), pozneje pa rabelj spet pade v žrtev. Obe obliki se nenehoma zamenjujeta, med njima vlada stalna napetost in boj. Kovič ne pozna nič podobnega. Njegovi osamljeni starci so spravljeni s sabo in svetom, vsakršen boj jim je neznan, mirno se prepuščajo življenju in umiranju. V njih in med njimi ni nobene napetosti, čez vse je razprostrta resignirana harmonija. Kovičev osamljenec je s svojo žalostno usodo sporazumen. *Vse hrepenenje / je v srcu umrlo, / vse bolečine je / vase zaprlo. / Zdaj sem kot mrtvo / ugaslo ognjišče, / srce več k srcu / poti si ne išče. / Morda v pepelu / še iskra tli. / Ne je buditi, / naj dogori.*

Ah, pa rad v seneno kopo
spet kot nekdaj bi se skril
in bi sanjal in bi sanjal
in se nič več ne zbudil.
(Stare sanje)

SANJE. Pri Strniši so *sanje* poslanke Biti, zveza med Bitjo in človekom. Zgodnji Kovič ni metafizičen pesnik. Za nobeno Bit strniševskega značaja ne ve. Smrt mu ni vhod v Nič, se pravi v Bit. Smrt je samo Konec življenja. Odhod. Zaključek. *Sanje* so nekakšen nadomestek, ki ga ima smrt v življenju. Osamljeni človek *sanja*, da bi si zamislil drugačno življenje od tistega, ki ga stvarno živi. (Porevolucijsko življenje je postalo mučno, sivo, dolgočasno in neprimerno, treba mu je bilo uteči.) *Sanje* so pravzaprav beg iz stvarnega življenja v zamišljeno: v izsanjano. Osamljeni posameznik beži vanj takrat, ko se njegova notranja identifikacija z vsem, kar je, razruši, ko žalostna harmonija pristanka na svet razpade, ko si vendarle zaželi nekaj uspešnega, zmagovitega, srečnega, polno življenjskega. Razpoko v zadovoljstvu s svetom in usodo predstavlja nezadoščenost: želja. Želja po nečem. Po Drugačnem, Večjem, Boljšem. Za Kovičevega osamljenega posameznika je značilno, da iz želje ne nastane projekt in pozneje realizacija projekta v stvarnosti (kot za Krambergerja), temveč *sanje*. Želja rojeva *sanje*, *sanje* pa niso prodor v stvarnost, *sanje* so idealna stvarnost — in Kovičev osamljeni posameznik se z njimi zadovolji. Če je že popustil

nezadovoljstvu s svetom, se pa le ni mogel upreti zadovoljstvu s *sanjami* in v *sanjah*. Ta osamljenec nosi v sebi neuničljivo nagnjenje do zadovoljstva. Ne more obstajati, če ni zadovoljen, če ni harmoničen, če ni pomirjen. Zato je neogibna konsekvenca *sanj* lahko edinole smrt: smrt kot zadnje in dokončno zadovoljstvo — zadovoljstvo, ki ga osamljencu nobeden ne more več vzeti.

V Koviču tiči hedonizem: prepuščanje mamilu, sanjanje, smrt. *Stare sanje* se začenjajo: *Pot čez polje v drobnem dežju, / pot čez polje na večer, / pot čez polje in čez travnik / spet prinaša srcu mir.* Mir je nenehen cilj. Pomiriti se — s sabo in svetom. Le nobenih sporov ne in boja ne in ostrine ne. Leči v maternico sveta. In v njej spati. Spati. In sanjati.

Ljubim Te.
(Ljubim Te)

LJUBEZEN. Ne glede na vse pa je treba računati s temeljnim dejstvom, da je pesnik dvajsetleten fant in da je njegovo notranje nagnjenje do starčevstva, do smrti le en del njegove nature. Poleg intimnega identificiranja z umiranjem se je moralo prej ali slej oglasiti tudi istovetenje s tisto obliko življenja, ki je mlademu človeku najbližja: z *ljubeznijo,* z nagnjenjem do dekleta; in do tega je moralo priti tembolj zato, ker je pesnik sprijaznjen z vsem, kar je in kar pride — in ljubezen je nekaj, kar neogibno mora priti, vprašanje je le, kakšno konkretno naravo bo imela. Pesnikovo konkretno sprejemanje Vsega že vnaprej omogoča koeksistenco smrti in *ljubezni.* Njegovo sprejemanje življenja omogoča, da ga — ko je v njegovem objemu — življenje odpira, da dela v njegovem ideološko-modroslovnem odnosu do sveta (resignirani prepuščenosti) razpoko, da skoz to razpoko udarja ne-zadoščenost, najprej komaj zaznavna, pozneje pa močnejša želja. In katera želja — če se ji že enkrat vdam — je močnejša od želje po *ljubezni,* po tem, da bi bil ljubljen (posebno če imaš dvajset let)?

Tako se bližamo drugi plati Kovičeve pesniške narave. Distanca izgineva, odsotnost hierarhije vrednot ni več primerna, pesnik se skuša — kot intimni posameznik — približati sočloveku, v tem približevanju, v harmoniji s sočlovekom (z dekletom), v življenju, ki bi iz tega medsebojnega odnosa nastalo, vidi vrednost: dozdaj najvišjo pozitivno vrednost. Tako se rešuje iz zapuščenosti in osamljenosti in srce pride šele zdaj do resničnega in večstranskega izraza. Razvoj v to smer je kronan tisti hip, ko pesnik spozna, da je tudi *ljubezen* Večni Mejnik.

Prav nikogar ni, ki bi z večerom
bele tipke rahlo preigral.
Prah, ki ga prekriva, bo za zmerom
v razglašenih strunah obležal.
(Star klavir)

PRIPRAVLJENOST NA LJUBEZEN. Začetni takt tega razvoja je seveda skromen. Pesnik čuti, da bi bil rad ljubljen, pa v to možnost niti ne verjame. Za zdaj še zmerom prevladuje resigniran pristanek na smrt. Posameznik je še osamljen, zapuščen, celo zavržen, v sebi je šele začutil neko potencialno vrednost, ki bi se v primernih okoliščinah lahko razvila. *V mraku ropotarnice počiva / zrinjen v kot, med skrinje in smeti, / star klavir, ki v svojem molku skriva / zven akordov, zlitost harmonij.* In to je bistveno: pesnik se začenja čutiti vrednega. V njem se nekaj *skriva*. Ni več vse vseeno. Ni več vse sivo in enako. Nad vsem drugim se vzdiguje Vrednota: *zven akordov, zlitost harmonij.* Zgolj negativno realizirajoče se sozvočje med človekom in smrtjo dobiva pozitivno stran — a sozvočje kot temelj lepe realitete ostane. Naenkrat se zazdi, da je človek več kot svet in smrt.

Vse to pa je šele začetna slutnja. Ljubezen se še ne more realizirati. Sočloveka — še — ni. Odtod klasičen padec v resigniran pristanek na nemožnost. *Prah, ki ga prekriva, bo za zmerom / v razglašenih strunah obležal.* Za zdaj smo še pri spoznanju: *za zmerom.*

NARAŠČANJE LJUBEZNI. Ljubezen se utrjuje počasi in postopoma. Pri Koviču ni ostrih preobratov, hudih skokov, presenetljivih napredovanj. Kot človek mere, tenek, nežen in občutljiv, dela zmerom le majhne, kontinuirane korake. V pesmi *Vrnjena knjiga* opisuje knjigo, ki jo je posodil Njej. Vrnila mu jo je. *Pa vendar to ni več ista knjiga, / in čeprav je taka kakor prej. / Hrepenenje tihih ur se v nji prižiga, / tvojo drobno roko slutim v njej.* Pesnik, ki je bil v začetku oddaljen od sveta, nezainteresiran, modro anonimen, zgolj encefalograf, ki beleži utripe sveta k smrti, postaja — čeprav za zdaj še v čisto rahli meri — subjekt. Starci in starke niso subjekti, temveč objekti — objekti Družbe, ki jih — vse ljudi — kroji po svoje, kot ji je všeč. Zato ni prav nič čudno, da se pesnik najprej ni mogel doživljati kot subjekt. Takoj pa, ko se je v njem oglasila mladost, želja, se pravi potreba — in potrebe so temeljni znak subjekta — se je začela šminka na lajnarjevem obrazu topiti, njegove kretnje niso bile več tako do kraja utrujene, začele so postajati živahnejše, že za kanec samozavestnejše: objekt je

začel kazati poteze subjekta. Oblikuje se subjektovo *hrepenenje,* pa čeprav je to še zmerom *hrepenenje tihih ur,* se pravi skrajno neaktivno, v željah potopljeno, tako rekoč samozadovoljujoče se čustvovanje. V osamljencu se nekaj *prižiga* (nastaja, narašča, gori, sveti), v srce mu vderejo *slutnje.*

Ljubezen ni le želja, ampak je tudi težnja. Iz potrebe po drugem, po bližnjem se rodi aktivnost. V pesmi *Pomlad* razberemo prvo pojavno obliko dejavnosti: težnjo k dejavnosti. *Pomladi deklica je vsa igriva, / topla in nemirna v dlan, / v srcu mlada, spremenljiva, / čudna kot aprilski dan. / Mimo nje so še drevesa, / je še veter, je nebo. / Ah, pa sam ne vem od česa / zdaj še meni je tesno.* To je tesnoba pred dejanjem. Tesnoba, kakršno riše pesnik v *Pomladi,* je občutek, da mu je tesno, ker ga vse zapira, ker nima možnosti delovanja, življenjskega prostora, ker je uklenjen vase in v svojo resignacijo.

Pesem *Ljubim Te* označuje nadaljnjo stopnjo. Osamljenec prvič spregovori besedi *Ljubim Te,* prvič izide iz samega sebe: subjekt začne svojo prvo dejavnost. *Tako kot prvikrat sva šla narazen / — samo poljub in rahel stisk roke — / in komaj sva premagala bojazen, / da sva si rekla: / Ljubim Te.* To so že tipične prve značilnosti dejavnega subjekta: samopremagovanje (premagovanje *bojazni*), osvajanje (*poljub*). Vendar je subjekt za zdaj še ves uperjen v doseganje harmonije. Ideal mu ni osvojitev sveta, podreditev drugih, preureditev vsega po lastni predstavi, temveč sozvočje vseh in vsega, polnost čustvovanja in sočustvovanja, idealno urejen svet, v katerem ne bi bilo subjektov in objektov, tistih, ki so zgoraj, in tistih, ki so spodaj, vsi bi se mirno in tiho ljubili. Cilj mu je ljubezensko bratstvo dveh in človeštva.

Daleč tam je luč,
delavci ne spijo,
vse noči ob strojih
s toplim srcem bdijo.

Moje srce daje
srečo eni ženi.
Oni jo razdajo
vsem ljudem, še meni.
(V pozni uri)

LJUBEZEN VSEH. Ta cilj naravnost eksplicite ponazarja pesem *V pozni uri.* Kovič torej le ni prekinil z vsemi vidiki revolucionarnega nauka: tisto, kar je bilo v tem nauku trajno in klasično humanistično,

je — kot vse kaže — ohranil (vsaj v nekakšni vrednostni obliki); se pravi predvsem solidarnost ljudi, požrtvovalnost, plemenito občestvo — tisto, kar išče osamljeni posameznik tudi sam. Seveda proletariat pri njem ne nastopa kot realno socialno politični sloj v vsej svoji konkretnosti, temveč povsem pesniško: kot idealna grupa. Delavci imajo *toplo srce*, toplina in srce pa sta glavni vrednoti Kovičevega človeka. Aktivni so — kot mladi, življenja polni, močni ljudje — vendar njihova aktivnost ni polaščanje ali uničevanje, temveč narobe: plemenito ljubezensko samorazdajanje. Subjekti so prav zato, da ne bi bili subjekti, da ne bi imeli svojih objektov: da bi lahko vsakdo jedel od njihovega telesa. V takšni idealni grupi — ki jo pesnik naivno in mladostniško postavlja za zaželeno realno (v tem se kaže morda predvsem slaba vest umskega delavca, v tistih letih in še pozneje tako značilna za inteligenco, za plast, ki tudi zaradi nezaupanja vase ni mogla dobiti stvarnega odnosa do stvarnosti; vse preveč je bila podvržena fetišem in idealnim shemam, ki si jih ni upala pogledati odzadaj, v njihovi dejanskosti) — obstaja popolno sožitje vseh posameznikov. Osamljeni posamezniki so tako dvakrat razosamljeni: v ljubezni dveh in v ljubezni vseh. Ljubezen vseh (eshatološko solidarnostna grupa) je ljubezni dveh nadrejena. *Mislim na njih roke, / težke in robate, / in vse bolj neznatna / mi je misel nate. / Vem, da ne zameriš. / Če bi tu hodila / v tihi pozni uri, / isto bi čutila.*

Bil pozen mrak je, prvi maj,
fant je z dekletom šel čez gaj.
(Majska romanca)

VRH LJUBEZNI. Tako smo prišli do najvišje točke: do realizirane ljubezni. Pri tem je nenavadno zanimivo prav to, da na tej točki o tem stanju pesnik nima kaj povedati. Kot da ne ve, kaj bi z njim počel. Izpolnjeno je, in? O njem je napisal svojo — v tej prvi zbirki — najbolj realistično, najbolj brezosebno pesem (na Machov motiv): *Večerni maj, ljubezni čas, / fant je prijel dekle čez pas. / K ljubezni zval je grlic glas, / k ljubezni zval njen vitki stas. / Tam, kjer dehtel je borov gaj, / sta našla tih, zapuščen kraj. / Bila je noč, že drugi maj, / ko sta molče šla spet nazaj.* Je v njej skrita ironija? Obup? Spoznanje, da je tudi ljubezen nična? Vsi ti pomeni so v pesmi in brez povezave z drugimi pesmimi bi jih težko razvozlali. Nenavadna je ravno ta zaprtost, neekspliciranost pomenov (pri Koviču, ki vsa svoja stališča prav rad

eksplicira). Morda pa faza izpolnitve sanj, dovršitve dejanj le ni faza dopolnjene Harmonije?

Podobno situacijo kaže tudi *Zdravica* — le da z druge čustvene plati. *Izpijva! / Vseeno je, kaj bo jutri — / dan ali noč. / Izpijva, / vseeno je, kaj bo rekla — / da ali ne.* Na vrhu ljubezni je naenkrat *vseeno*, kaj se bo zgodilo. Namesto popolne in realizirane idealne harmonije nastopi razvrednotenje ljubezenskih teženj in harmonije same. Iz prihodnosti, ki je bila nekaj časa tako rožnata, se je prikazal Obup. Čemu? Zakaj? Odkod naenkrat ta solzavost? *Črni cigan / Colombo igra / na violino. / Pazi, / da solza ne kane ti / v vino.* Odkod spor? Gre sploh za spor? Zakaj se je pesnik tako silovito zasmilil sam sebi? Pesem se konča: *Izpijva, / vseeno je — ne ni vseeno! / A vendar izpijva. / Za dan, / ko bo črni cigan / za solze igral, / pa še enkrat nalijva.* Torej le ni vseeno. Vendar čemu potem obupati? Čemu je potrebno utapljati svojo nesrečo v alkoholu in solzah? In zakaj nesrečo?

Ljuba, ni poti nazaj.
Nimam ti ničesar dati.
Bil je in minil je maj.
Cvet ne more cvet ostati.
(Maj)

ZLOM. Optimističen vzpon k harmoniji težečega subjekta se je kaj hitro nehal. Spet so svet preplavile črne barve. Pesimizem, komaj pozabljen, je že spet na vidiku. Ali uspeh ni uspeh? Ali zmaga ni zmaga? Ali zmage pesnik sploh ne želi? Je njegova notranja struktuiranost sploh ne omogoča? Oziroma ne omogoča, da bi nekaj vrednotil kot zmago?

Oglasil se je Poraz. Kvišku težeča prizadevanja so zlomljena. Vendar je Zlom kratkotrajen. Kovič se ne preda Obupu. Obup je silovito čustvo, ki zahteva tako silovite konsekvence, da se mu pesnik izogne. Absolvira ga kar se da na hitro. Obup bi ga pripeljal tja, kamor — vsaj za zdaj — noče. Težke, surove, krvave poti ni pripravljen vzeti nase. Ni se zmožen odpovedati miru, tišini, resignaciji. (Vse to je storil pozneje — do kraja dosledno — Zajc.) Ostati hoče tak, kakršen je bil v začetku, preden je stopil na rožnato pot. Oziroma: ostati mora tak, ker za zdaj še zmerom je tak. Njegov subjektivizem je še nežen, njegove težnje rahle, akcija komaj dejavna, prodor v svet komaj zaznaven. Na tej poti še ni ojeklenel, njegova narava ni prav nič podobna nožu ali kiju: ostaja mehka, boječa, zmerna, vsak prehud udarec življenja

jo ogroža in grozi zmečkati. Zato ni prav nič čudno, če po besedah obupa, zapisanih v začetku pesmi *Maj,* sledi takojšnje pomirjenje. Človek ne more *ničesar dati* sočloveku — to je nauk izpolnjene ljubezni, dovršene akcije. Subjekt je spoznal, da je praznih rok in da je bilo njegovo prejšnje, optimistično prepričanje iluzija. Zdi se, kot da pesnik že instinktivno čuti, da vsaka akcija pripelje do praznih rok in da morda narava subjektivizma ni v dejanju, temveč v nečem drugem, obratnem. Vendar ne gre — kot je šel pozneje Zajc — v natančnejše proučevanje te subjektove narave. Takšno raziskovanje mu je neprijetno. Čimprej je mogoče se vrne k svoji že tako prevrnjeni in po svoje — zanj — kar uspešni resignaciji. Skomigne z rameni in modro ugotovi: *cvet ne more cvet ostati.* Navsezadnje je to še res. Seveda samo s stališča, da si je nekdo želel ostati cvet za večno. Takšno pričakovanje je neogibno razočarano. V stvarnosti realizirana absolutna harmonija dveh in vseh je takšen večni cvet.

Za pesnika za zdaj ni drugih možnosti. Ne zanima ga še rast cveta, drevo, na katerem raste cvet, boj cveta za obstanek, sadovi ipd. — realno življenje. Zanj obstaja le dilema: ali Večni cvet ali Smrt cveta. In ker nepristajanje na smrt cveta vodi v obup, je treba resignirano prikimati naturnim zakonom, se pomiriti in reči: *Ljuba, ni poti nazaj. / Vendar treba je živeti: / ko čez leta spet bo maj, / mora se nov cvet odpreti.* Rešitev je v pričakovanju novega cveta, ki pa bo spet odmrl, in že spet v pričakovanju novega cveta itn. v neskončnost. Pesnik je znova zadobil distanco do sveta, znova se je znašel na svoji nekdanji Arhimedovi točki, kjer ga ne more nobena stvar več prizadeti: odločil se je (oziroma točneje: odločeno mu je bilo) za resignirano življenje, ki vse prinaša in vse odnaša. Kovičevo osrednje spoznanje tega obdobja je: *treba je živeti.*

NADALJEVANJE ŽIVLJENJA. Življenje, ki ga zdaj pesnik nadaljuje, je vse prej kot veliko. V njem se ne zgodi nič pomembnega. Pesnik se je sprijaznil s tem, da bojo dnevi potekali enolično in normalno, da ni ne Dobrega ne Zla, ne Vrele Vročine ne Ledenega Mraza, ne Ubojev ne Zmag. Vse, kar je, je majhno, komaj opazno, komaj važno, še zmerom tiho in nežno in polno zmerne topline. Z dekletom ni zaživel Rožnatega Raja, temveč vsakdanjost. Osnovna zveza z nekdanjo Ljubeznijo, zdaj njegovo ženo poročeno, ostaja nekakšna topla

solidarnost, ki jo sem in tja prekinejo majhni dogodki. Nekaj časa potrajajo, pa spet izginejo, vrne se topli enolični vsakdan.

Pesnik opiše srečanje z drugo žensko — in to srečanje je povsem v slogu mehke solidarnostne resignacije. *Na tujih ustnicah bi se pogubil. / Zato nikar ne muči si srca. / Saj one druge nisem nikdar ljubil, / le to sem vedel, da je mimo šla.* Pesnik se jasno zaveda, da ne sme skočiti v gosto reko življenja, ki bi ga ponesla s sabo v nepredvidljive daljave in težave, odkoder se po vsej verjetnosti ne bi več vrnil v svoj dom. Ve, da bi se *na tujih ustnicah* (sredi ne-varnosti) *pogubil.* Če pa česa noče, potem noče pogubljenja. Želi varnost in mir in solidnost (ki mu jo daje solidarnost). V zameno za ta mir pa se mora odreči Vélikemu, Pomembnemu, Intenzivnemu. Do svoje solidarnostne partnerice skuša biti pošten. Težko mu je, če se zaradi njega *muči.* In tudi sam se noče mučiti — ni dovolil, da bi njegovo doživetje preraslo v kaj ogromnega, kar bi ga presegalo, osvojilo, potegnilo za sabo, z njim pometlo. *Bila je čisto rahla bolečina. / Naj njen nemir vsaj tebe ne boli.*

AVTONOMNOST IN HETERONOMNOST. Pesnik hoče za vsako ceno ohraniti svojo avtonomijo. Avtonomnost, to je pogoj njegovega življenja. Seveda pa to ni avtonomnost Osvajalskega Subjekta, avtonomnost Moči ali Dejavnosti. Pri Koviču gre za avtonomnost distance: živeti to vsakdanje življenje, biti v njem, vendar tako, da nad tabo nima oblasti in da si sredi njega tujec, samotnež. V tej fazi Kovičeve poezije se iz nedoločnosti in splošnosti postopoma izvija subjekt, vendar je še ves nebogljen in negotovega koraka. Bistvena značilnost slehernega individualnega subjekta je avtonomija (neodvisnost, moč, delovanje po lastni podobi in volji). Kovičev avtonomni subjekt predstavlja začetek avtonomije. A takoj ko se svoje avtonomije zave, se je že prestraši. Avtonomija zahteva odgovornost, človeka sili, da živi na prepihu življenja, beza ga iz varnega zatočišča. Avtonomija mu dopoveduje, da je on vse in svet nič. Biti vse pa pomeni odriniti vse drugo, to zanikati ali pa vsaj potisniti v drugi plan. In — ali je za Koviča še kaj težjega kot takšna aktivna osamosvojitev.

Zajc je — pozneje — ta avtonomni subjektivizem doživljal kot Nemilo usodo, kot težo, ki ga pritiska, kot Peklenski ukaz, ki zapoveduje. Usodnost evropske laične Zgodovine, ki vsakogar — neogibno — dela in oblikuje v subjektivista, sprejemata oba, tako Zajc kot Kovič. Le da jo je Zajc sprejel s stisnjenimi zobmi, jo domislil za

nekaj stopenj naprej, jo realiziral veliko bolj dosledno in odprto (v vlogo Žrtve se ni le vdal, ampak se je potem, ko se je vanjo vdal, začel prepričevati, da je takšno usodo hotel in da je zato sam gospodar nad sabo: hotena žrtev — glavno je, da je postal v svoji zavesti Avtor svoje Volje), medtem ko Kovič tega preobrata zdaj še ni izvêdel. Na Ukaz Usode pristaja kot na ukaz nečesa, kar je zunaj njega. Temu Zakonu (zakonu Nature, Vesolja) se podreja. Pri priči zapravlja svojo komaj dobljeno avtonomijo in se spet vrača k heteronomni determiniranosti. Svet je vse, jaz sem samo hlapec Sveta. Vse, kar je, mora biti, upirati se nima pomena. Zajčev avtonomni Subjekt se upira, skuša sam sebe spremeniti v svet (se pravi v Rablja) ali pa svojo ubijanost razglaša za akt svoje Volje. Kovičev heteronomni polsubjekt beži v intimno podrejanje vsemu, kar je močnejše od njega.

Avtonomija Kovičevega polsubjekta je torej le v distančnem sprejemanju heterodeterminiranosti: v sprejemanju Zakonov Sveta skoz membrano, z resignacijo, z žalostjo, z zavestjo svoje podrejenosti. Za pesnika je edina avtodeterminacija (edini znak in edina dejavnost njegove Volje) v tem, da se svoje zasužnjenosti zaveda in da se ji hote — se pravi po svoji volji — udaja. V *Uspavanki za hčerko* je ta situacija popolnoma jasna. Pesem se začenja z ugotavljanjem zamračevanja sveta, s spoznavanjem Smrti kot našega končnega Cilja. *Nina nana, nina nana, / dan gre h kraju, noč se veča, / zapri očke, nina nana, / spati je velika sreča.* Umreti ni le Zakon, temveč tudi sreča. Te sreče pa si ne moremo privoščiti. Človek mora v celoti in dosledno hoteti popolno prepustitev Svetu. Ne more vzeti Usode v svoje roke in hoteti Smrt (kot jo pozneje hoče Zajc). Smrt sme sprejeti šele takrat, ko ga bo sama obiskala. Pred tem jo lahko le čaka kot na svoj prihodnji Dom, trenutno (praktično) pa mora izvrševati ukaze življenja: živeti. *Nina nana, nina nana, / saj ne moreš razumeti /, — zapri očke, nina nana — / da bo treba še bedeti.* Živeti pomeni *bedeti.* Bedeti *je treba.* Moramo biti čuječni, pripravljeni na izvajanje naročil, ne smemo storiti ničesar, kar ni v skladu z Zakonom nad nami. Hčerka lahko spi, ona je še otrok, pesnik — oče — pa je odgovoren človek (se pravi avtonomen subjekt), ki mora hoteti svojo dolžnost: ne spati, *bedeti,* biti zmerom na razpolago Vsemu. *Nina nana, nina nana, / da bo treba še ljubiti / in zapeti: »Nina nana, / moralo se je zgoditi.«* Vse je v znamenju neogibnosti (*treba bo, moralo se je*). Avtonomija (določati se sam) je vestno in hoteno izpolnjevanje heteronomnosti (določenosti po drugem).

Dejavnost avtonomnega subjekta ne pripelje nikamor. A saj tudi ne more pripeljati. Vera v razvoj, v to, da se stvari spreminjajo, naraščajo, zboljšujejo, izvira iz vere Avtonomnega subjekta samega vase, iz vere, da je on Kreator sveta — seveda v skladu z Zakonom sveta, a kot njegov poverjenik — da se njegova dejanja razmnožujejo, da ex nihilo ustvarja svet, da je torej tudi sam Zakon sveta. Če stojim na drugem stališču, namreč če ne verujem v Vseustvarjalno moč Avtonomnega subjekta, če se zgolj podrejam zunaj mene obstoječim zakonom Sveta ali Življenja, potem vem, da ne bom mogel ničesar, kar imam, do konca obdržati, da mi življenje zdaj daje, zdaj jemlje, da človek sam sebe ne bogati, ne izpopolnjuje, ne uresničuje. V *Spominčicah* si predstavlja hčerko, kakršna bo čez leta, ko bo odrasla in samostojna: ko bo avtonomen subjekt. *Kjerkoli boš obstala, / od tebe lep bo svet, / in vsakemu boš dala / lahko svoj plavi cvet.* Svetu bo darovala sebe (avtonomna subjektiviteta za Koviča v tej fazi ni osvajalska, temveč zmerom prepuščevalska: prepuščati se svetu ne pomeni biti neznačajen, karierističen, brez hrbtenice, vse to bi bilo res, če bi izhajal iz kriterija Avtonomnega Subjekta; prepuščati se svetu pomeni zanj, ki izhaja iz kriterija Sveta, prepuščati sebe Drugim, Bližnjim, dajati sebe, izročati se, biti na razpolago, odpovedati se sebi kot Sebi in s tem potrditi Svet ter njegov Zakon). Da pa bi lahko hčerka pozneje darovala sebe, je moral pesnik prej poslušati Ukaz: spočeti jo, jo vzgojiti, ji dajati sebe v vsej njeni mladosti, nazadnje pa jo izgubiti. Da lahko postane svoja (in se tako sama hote odloči za zanikanje Sebe), mora nehati biti njegova. *Ko bomo spet v aprilu / in svet bo ves svetal — / le jaz bom sam, brez male / spominčice ostal.* Tako smo spet prišli do praznih rok. Nikoli niso vsi in ni vse *v aprilu. Svet* (to so Drugi) *bo ves svetal,* pesnik pa bo *sam,* odvzeto mu bo, kar mu je bilo dano. Človek ne more biti zares avtonomen subjekt, človek ne more dokončno imeti nič, človek je le pasiven odsev Sveta, njegova igračka.

Na svetu je...
toliko malih, neznatnih stvari...
in v ljubezni mnogo velikih stvari
(Ljubezenska)

OBJEKTIVNOST. Kovič nikakor ni in noče biti pristranski. Zajc vidi zgolj Smrt, Kovič smrt in življenje. Zajc vidi zgolj velike stvari, Kovič velike in majhne. Zdaj izhaja iz Sveta, zdaj iz posameznikove

intime. Zdaj mu je osnovno merilo kilometer, zdaj milimeter. S stališča Sveta je intimno, ljubezensko življenje *majhno neznatno,* s stališča *Intime* pa lahko celo zelo *veliko.* Običajno človeško življenje se zdi prav klavrno, nemočno, žalostno, če ga gledamo sub specie aeternitatis, se pravi, če ga merimo ob Večnih mejnikih, ob Smrti, ob Rojstvu. Kovič noče obstati ob tem vidiku. Naše vsakdanje življenje dobi naenkrat skorajda optimistične, vesele barve, če zmanjšamo osnovno merilo, ob katerem ga merimo. Zakaj gledati le Smrti v oči? Ali ni v preprosti ljubezni dveh src toliko čudovitega, spodbudnega, lepega, dobrega? *Na svetu je mnogo dobrih ljudi / in mnogo velikih otrok / in toliko malih, neznatnih stvari / in toliko dobrih rok.* Kovič je dosleden. Če pristaja na svoje popolno prepuščanje Svetu, potem si tudi meril ne more izbirati po svoji volji. Ni res samo eno in ni res samo drugo. Res je to in ono in drugo. Res je skorajda vse. Pesnikova dolžnost je, da je objektiven, vsestranski, da poleg črnih upošteva tudi svetle tone.

Na svetu je mnogo dobrih ljudi...
in toliko dobrih rok.
(Ljubezenska)

ČLOVEK JE DOBER. Tudi Kovič participira na porevolucionarni ideologiji slovenskega humanizma, na prepričanju, da je človek dober, v tej fazi jo pomaga celo soustvarjati. Človekova dobrost je pravzaprav kontrapeza tragičnemu in uničujočemu vidiku vélikih stvari. Da bi prenesli Smrt, da bi lahko pristali na Vsemogočnost življenja, ki nam diktira pogoje naše intime, moramo verovati v temeljni pozitivni aspekt intime. Revolucionarnemu nauku to ni bilo potrebno. Če verujemo, da revolucionarna grupa (Grupni Historični Subjekt) lahko ustvari Nov, Drugačen, Popoln Svet, potem ne potrebujemo nikakršne kontrapeze — v optimizmu grupno historičnega subjektivizma je vse zaseženo in pojasnjeno, človek nima potrebe po zatočišču in pozitiviteti. Svet sam (se pravi revolucionarna akcija) je Pozitiviteta. Za Koviča je svet zgolj dejstvo. Svet nima zanj le svetlih strani, niti pretežno ne. Svet ne povzema — neogibno in dialektično — vseh negacij, se pravi (moralno gledano) vseh Negativitet v zmeraj višje in bolj pozitivne Celote, ki bi vodile k realiziranemu Cilju (Zadostitvi vseh človeških potreb, teženj, vprašanj). Svet je menjavanje Svetlobe in Sence, Smrti in Rojstva, Pozitivitete in Negativitete, menjavanje, ki se vrti okoli svoje osi, na mestu, se nikamor ne približa, od ničesar

ne oddaljuje, nima Smeri (niti k pozitiviteti Biti — kot pri Kajuhu, niti k negativiteti Niča — kot pri Strniši), je večno sámo sebi enako. Zato se človek ne more do kraja ugodno umestiti v ta Svet. Vsake toliko ga svet rani, pohodi, izvrže. Ta svet ni človek. Je več kot človek. Človek je le njegov del (obratno kot pri humanizmu revolucionarne akcije, ki je Svet in Človeka identificirala). Porevolucionarni humanizem je branil Človeka pred Svetom. Svet se je v usodnih zgodovinskih letih pokazal tako silovit, nasilen, močen, ogromen, da je bilo v njem mogoče vzdržati le, če si veroval v njegovo teleološko usmerjenost k Dobremu, Popolnemu, Absolutnemu. Ko je ta vera popustila, je Svet pokazal svojo negativno plat oziroma: Svet je ostal isti, le mi smo odložili rožnata očala, menjali smo — ideološko — interpretacijo, ki nam ga je prej kazala v popolnejši luči, z novo, bolj sivo, bolj kritično. Ko se je porevolucionarno obdobje razočaralo nad Svetom (oziroma nad njegovo absolutno Odrešljivostjo), je našlo Človeka, ga potisnilo v ospredje in mu pripisalo vrsto pozitivnih lastnosti, ki jih je imel prej Svet. Predvsem lastnost, da je dober.

Dober v tej zvezi ni moralna oznaka, ki bi poudarjala, da je Peter konkretno dober, Pavel slab. Takšna dobrost zahteva predhodno merilo, kaj mora človek storiti, da lahko postane dober, in kaj mora storiti oziroma opustiti, da postane slab. Porevolucionarni pojem dobrosti pa meni, da je Človek dober, se pravi da je vsakdo dober po svoji naravi, že vnaprej, a priori (slab postane lahko le, če izvirno nedolžnost dobrosti izgubi). Človeku se ni treba prav nič potruditi, da bi bil dober — potruditi se mu je treba le, če hoče postati slab. (Tu je spet očitna povezava zla z dejavnostjo.) Svet se ukvarja z velikimi rečmi, Človek se — po svoji naturi — posveča majhnim (ki so zanj velike): intimi, družinskemu življenju. Da bi Človek ostal Človek, se pravi dober, mu ni treba nič drugega, kot da se nenehno ukvarja z majhnimi stvarmi, da ne sega na področja, ki niso rezervirana zanj, se pravi na področje Zgodovine, Spreminjanja sveta, Revolucije (v tem je implicitna kritika revolucionarnega obdobja in usmerjenosti). Dejavni Avtonomni Subjekt — individualni ali grupno historični — si torej po mnenju te porevolucionarne ideologije uzurpira neke pravice, ki jih Človek dejansko nima, prepušča se nezdravim ambicijam, ki se nikakor ne morejo končati brez zlih posledic. Intimni, trpni, heteronomni polsubjekt pa lahko obživi, ker ostaja skromen, tih, miren, brez ambicij, omejen v krog intime. Dober Človek je

človek majhnih dejanj, drobnih želja, skritega življenja — vsega, kar je človek po naravi. Biti dober pomeni biti v skladu s svojo naravo: v meri. (Kako različna sta si tu Kovič in Zajc — prvi človek Dobrosti in Mere, drugi Zla in Brezmernosti, prvi Intime, drugi nihilistične Zgodovine, prvi krotkosti, drugi Nasilja.) Človekova Dobrost je torej metafizičen pojem, človekova ontološka struktura.

INDIVIDUALNOST. Človek je dober, svet *širok. Živela je deklica, kdo ve kje — preveč širok je svet.* V svetu se ljudje izgubljamo. Preširok je za nas. Najdemo se samo doma, v naročju matere, na prsih ljubice ali žene. S stališča sveta je človek anonimen (primerjajmo Kovičeve spočetka obravnavane pesmi!), svojo individualno osebnost dobi šele v intimi. Peter postane Peter šele s tem, ko dobi znotraj Sveta zase značilno avtonomijo: življenje, že vnaprej sprijaznjeno z intimo. *Deklica ... ujela je v svojo drobno roko / še svojo in mojo povest / sredi sveta, kjer je mnogo ljudi / in dvakrat toliko rok / in v ljubezni mnogo velikih stvari / za dvoje velikih otrok.* Povest mene in tebe in njega je človeška, avtonomna, pozitivna le, če je obsežena v *drobni roki.* V Svetu je *mnogo ljudi,* preveč, da bi se lahko vsi povezali, spoznali, bili drug z drugim intimni in si tako našli svojo individualnost. *Sredi sveta* padamo v anonimnost, v množino. Revolucionarna vera je še predpostavljala, da je z revolucionarnim bojem mogoče strniti vse ljudi, doseči absolutno pozitivno občestvo, v katerem bojo vsi ljudje hkrati najvišje Individualnosti (osebnosti) in najbolj socializirana Družba. Ko je v porevolucionarnem obdobju ta vera padla, se je Družba začela spreminjati v sklop zunanjih, institucialnih odnosov, individualni človek se je umaknil vase oziroma v svojo najbližjo okolico. Pozunanjeni množini se je postavila po robu ponotranjena enkratnost. Ob Svetu in deloma tudi zoper njega (vendar ne aktivno) stopata po dva in dva *velika otroka.* Pesnik računa, da bojo lahko ti pari s svojo nedolžnostjo zaustavili Negacijo in Nič, ki prodirata med ljudi. Zato na njih sezida svoj resignirano optimistični humanizem dobrih ljudi.

PRIMERJAVA. Kot Kovičeve in njegovih pesniških prijateljev so deset let pozneje poudarjale intimo tudi začetne Grafenauerjeve in Cundričeve pesmi — po vmesnem intervalu zajčevske antiintimnosti. Vendar se je v teh desetih letih marsikaj spremenilo. Kovičev intimni človek je plah, samozavest šele lovi, tesno je povezan z vero v Dobrega Človeka,

celotna njegova pozicija je obrambna; in predvsem: njegova intima je kraljestvo dveh. Grafenauerjev intimni človek je na začetku svoje poti samozavesten do samozadostnosti, do kraja zadošča sam sebi, ne potrebuje nikogar, namesto harmonije dveh je nastopila narcisoidna harmonija enega samega v sebi samem in s samim sabo. Kot se je bila že Kovičeva socialnost spustila za nekaj stopenj nižje od Kajuhove, tako je tudi Grafenauerjeva še precej več stopnic nižje od Kovičeve: namesto socialnosti je nastopil popoln egotizem. Vere v Dobrega človeka ni nikjer več. Človek ni ne slab ne dober. Človek sam je Svet. Kovič si deset let prej niti zamisliti ni mogel tako radikalnega obrata. Nikjer ni ne Dobrega ne Zla. Človek se ne brani pred svetom. Njegova edina zveza je še — prek čutov — Smrt. (Veliko bolj podoben kovičevski intimi je zgodnji Cundrič.)

Določeno zvezo lahko odkrijemo tudi med Kovičem in Strnišo. Strniša je dosledno razvil prvi moment Kovičevega odnosa do sveta: gledanje s stališča Sveta — ta Svet je Strniša odkril kot Bit (oziroma kot njegovo resnico: Nič). Strniševa dvojica Bit — Nič je do kraja izvedeni Kovičev Svet, ki nima nobenega intimnega notranjega odnosa do ljudi in v katerega očeh smo vsi anonimni. Strniševi ljudje — osamljeni posamezniki — so do kraja izpeljani Kovičevi ljudje, ki so odvisni od Sveta in se mu morajo prilagajati. Razlika med obema pesnikoma pa je predvsem v tem, da pozna Strnišev svet smer in cilj, ki se mu stalno približuje (notranji cilj Biti je samorealizacija v samonegaciji, v identifikaciji s sabo kot s svojo negacijo: z Ničem). Kovičev je v tej fazi bolj statičen in neusmerjen, Kovičevi ljudje se pred nevarnostjo Sveta še lahko skrijejo v varnosti intime in ljubezni, Strniševi te možnosti nimajo več: od Biti in njene zgodovinske usode so popolnoma odvisni. Avtonomnost Kovičevih ljudi je torej še zmerom večja od avtonomnosti Strniševih; ti niso v ničemer več samostojni in neodvisni, niti hote in vede pristajati na Usodo ni več njihova volja; vsa Volja je osredotočena v edinem Subjektu sveta — v izničujoči se Biti. Strniševi ljudje ne poznajo notranjih stikov med sabo, do kraja osamljeni so in anonimni (enako kadar so v grupi in kadar so sami). Kovičevi Večni mejniki so pri Strniši zreducirani na enega samega: na Smrt (ki je oblika Biti v skušnji človeka). Pesimizem je postal absoluten — tako da niti pesimizem ni več (se pravi da ni več človekovega čustvenega odnosa do lastne tragično ponesrečene usode); človek pri Strniši sprejema svojo usodo hladno, že vnaprej, do sebe je

strog, eksplicite niti trpi ne več, njegovo trpljenje je globoko skrito, ne pozna ne topline ne miline ne dobrote. Pesimizem kot čustveno moralno prepričanje je odstopil mesto nihilizmu kot čisti ontološki kategoriji.

Kar se tiče socialnosti, je Kovič brez dvoma bližji Krambergerju kot Zajcu ali Strniši ali Grafenauerju. Oba cenita povezavo med ljudmi, čeprav Krambergerjeva ni intimna in skuša po svoje obuditi revolucionarno grupo in njene značilnosti. Kramberger spaja zelo močno subjektivno avtonomijo z zelo močno težnjo po Družbi, individualni subjekt hoče podrediti Družbi, Kovič pa kombinira zelo šibko subjektivno avtonomijo z zelo šibko težnjo po Družbi (kot organizirani celoti ljudi tako v njihovih notranjih kot vnanjih odnosih) — rešitev najde v intimi dveh kot edini vredni socialnosti.

Mati, vsak mora po svoje živeti,
vsak mora sam prehoditi svoj pot.
Kar mu je dano, to mora sprejeti,
ne da bi vprašal, zakaj in od kod.
(Materi)

SPREJEMANJE ŽIVLJENJA. Kovič se ne more odlepiti od kroga, ki si ga je začrtal. Najbrž se tudi noče. Sprejema in *mora sprejeti,* kar mu je *dano.* Danost ostaja zanj ena vrhovnih kategorij. Pustimo sanje o spreminjanju sveta. Prenašajmo — čeprav to včasih ni prijetno. *Morda ne veš, kak je včasih samotno, / morda ne veš, kak je včasih hudo, / morda ne veš, kak se včasih odsotno / duša smehlja, a ne misli na to.* A tudi ko nam bo najbolj hudo, ne obupajmo. Odločimo se za življenje, ne za smrt. Za življenje pa se je mogoče odločiti le takrat, če verujem v pomoč bližnjega. Absolutna samota vodi v smrt, blago-topla beseda dobrega so-človeka (matere, žene, prijatelja), njegovo sočustvovanje z mano, ozračje, ki ga njegovo sočutje ustvari — vse to pomaga, da ne obupam, da obživim. *Mati, sam bom vso pot prehodil. / Ne skrbi. A vseeno — pridi tedaj, / kadar bo kdo moje srce pohodil. / Dvigni ga, toplo besedo mu daj.*

Sprejemanje Vsega (danosti) je navsezadnje pripeljalo k sprejemanju konkretnega življenja, tistega in takšnega, kakršnega živimo — majhnega, žalostnega, včasih klavrnega, včasih pa tudi lepega in dobrega. Zgodnji Kovič se je ustavil pred vrati nihilizma. Zadovoljil se je s tem, da je ostal pesimist — se pravi, nekdo, ki od življenja navse-

zadnje ne pričakuje nič dobrega, vendar zaradi svojih slabih slutenj tega življenja ni pripravljen zanikati (kot ga Zajc in Strniša). V pesmi *Življenje in smrt* je ta pozicija samo eksplicirana: *Včasih ne morem živeti, / preveč sem otožen in plah; / in vendar ne morem umreti, / preveč me je smrti strah.* Nemožnost življenja za Koviča ni absolutna; niti malo ne. Oglasi se le *včasih.* Porajajo jo težave (*otožnost, plahost*), ki so tako psihološkega, osebnega kot socialnega značaja. Ko težave minejo, mine obup. Pesnikov temeljni odnos do smrti je torej izrazito podrejen njegovemu odnosu do življenja. Kljub temu, da sta mu Življenje in Smrt enakovredna, ko ju gleda neosebno, iz distance, kot ideolog in propovednik Večnih resnic, pa se sčasoma pokaže, da v njegovi intimni, resničnejši, notranji sferi obe kategoriji nista enakovredni. In ta notranja sfera je odločilna.

Prava, pristna Bit je za Koviča Življenje: naše (človeško) in moje. Nič (Smrt) je le del Življenja, njegov konec. Nič živi v Biti, ji je podrejen, Bit tendira k njemu samo v tem smislu, kakor tendira palica k ročaju ali hiša k strehi. V tej tendenci ni nobene smeri, notranje usmeritve, zgodovine. V bistvu sploh ne gre za tendenco. Nič tiči v Biti in Bit ne tendira nikamor. Je. Z Ničem (Smrtjo) se sicer končuje, vendar je to povsem naravno — takšna je njena usoda, njena natura. To pa se pravi, da Nič ni Cilj Biti (kot pri Strniši, pri katerem je Nič šele dejanska notranja in totalna resnica Biti).

Pesnik je v resnici še veliko preveč nezadoščen, da bi hotel umreti. Čuti potrebo po življenju, po ljubezni, po doživljanju samega sebe — smrt bi mu vse to pobrala. *Premalo je v jami spati / in biti samo mrlič, / premalo življenje končati / za tak enostaven nič.* Drži: za pesnika je nič samo nič, ne pa Nič. Se pravi: nič mu je to, česar ni, in to, česar ni, ni vredno nič. Vsa vrednost je navsezadnje le v Življenju. Po smrti postane človek nekaj, kar je *premalo,* kar je *samo mrlič,* se pravi negacija živega človeka. (Zajc je pozneje situacijo obrnil; človek je postal zanj vreden in resničen šele po smrti — kot Živa Reč; seveda je to že faza začenjajočega se nihilizma). *Ker tam so le deske zbite / po dolgem in počez, / rjuhe grobo sešite / in nekaj neznatnega vmes.* Kovič Žive reči še ne pozna. Deske in rjuhe so samo deske in rjuhe, prazni, nezanimivi, mrtvi, neosebni predmeti, v njih še ni Življenja, Živosti, Duha, Smisla (kar vse dobijo pri Zajcu). Zajčev mrtvi človek je *neznaten.* Čeprav je *skrb* dostikrat mučna *in bolečina* onesrečujoča, sta *skrb* in *bolečina*

ravno tipični in nezamenljivi znamenji Življenja — po smrti ni ne enega ne drugega. Samo: *Nek prah, ki ne more dejati: / »... mene pa nekaj boli...« / nek prah, ki mora ležati / brez sreče in brez skrbi.* Zato se Kovič odloča za *skrb* in *bolečino,* saj mu ti dve eksistencialiji naravnost garantirata Obstoj.

Življenje je za Koviča vendarle tudi samouživanje (četudi seveda ne tako intenzivno kot za Grafenauerja). S tem da čutim svoje trpljenje, šele vem, da sem. Boli me, torej sem. Smrt je prekletstvo, saj kdor umre, *mora ležati brez sreče in brez skrbi.* Smrt je prav tako neogibnost (*mora*) odsotnosti čustvovanja. In če je čustvovanje življenja, ki je prepojeno z umerjeno meditativnostjo (in ne goli čut — kot za Grafenauerja, in ne dejavnost ali strast — kot za Zajca), ena glavnih vrednot Kovičevega pesniškega eksistencialnega sveta, potem je odsotnost tega razmišljajočega čustvovanja brez dvoma nekaj negativnega, nesprejemljivega, nekaj, kar je treba odkloniti. Kovič odklanja Smrt in sprejema Življenje: *A sreča je samo živeti, / četudi je včasih težko; / in skrb je edino umreti, / čeravno je včasih lahko.*

Ko je v začetku bolj opeval smrt kot pa življenje, je o smrti pretežno mislil (distanca do vsega ga je silila k miselnemu pristopu — zato so prve pesmi posredne, neosebne). Pozneje, ko ga je življenje privezalo nase in je odkril njegovo vrednost, je začel bolj čustvovati (zato so pesmi iz tega obdobja bolj osebne, distanca se je zmanjšala). Vendar ni ne enega ne drugega pristopa izpeljal do kraja. Kot človeku mere mu je bilo predvsem za to, da bi oboje izmiril: radost s skrbjo, čustvo z meditacijo, smrt z življenjem. Zato pesem *Življenje in smrt* končuje: *A kakor v življenju že kane / pol radosti, pol skrbi, / tolažba in tožba ostane: / večno nihče ne živi.* Vendar je to izmiritev, v kateri je smrt potegnila krajši konec. Pesnik resignirano sprejema dejstvo, da je smrt konec življenja, hkrati pa je zadovoljen, ker mu je bilo poprej — pred smrtjo — življenje vendarle dano. Tako lahko od ene prvih Kovičevih pesmi, v kateri še iz distance meditira o življenju in smrti in kjer je smrt bolj poudarjena od življenja (*Šel je fant v poletni dan, / soncu šel nasproti. / V svojo moč zaverovan / je razpel peroti. / A zvečer je strt, bolan, / tiho, tiho legel. / Ves napor je bil zaman: / sonca ni dosegel.* — Pesem *Sentimentalna pravljica*), pa do zadnjih v tej zbirki izmerimo prehojeno pot in ugotovimo, da je na kraju življenje odtehtalo smrt.

Misel je pozni gost,
ki se ne zna posloviti.
Zmeraj kot dvojna skrivnost
vrača se: biti — ne biti.
(Brez naslova)

REKAPITULACIJA. Tako se končuje zgodba prve Kovičeve pesniške zbirke. Pesnik si je zakoličil življenjski prostor, znotraj njegovih mej nihal od enega konca k drugemu. Povečini so te pesmi začetniške (nekatere celo zelo začetniške), prava poezija je še vsa pred njim. Vendar je kljub začetništvu Kovičev svet v njej že — vsaj v osnovnih obrisih — nakazan. Priteza ga življenje — *biti*. Priteza ga smrt — *ne biti*. Ne teži k nobenemu *Cilju, pot* sama ga utruja — in vendar ni nasprotnih ciljev in potovanje — pa čeprav v krogu — sprejema. *Cilj je zanikana pot. / Dvakrat ne moreš živeti. / Človek ni sam svoj gospod / med hrepeneti in vzeti.* Moder je, resigniran, ve, da *ni sam svoj gospod.* A sem in tja bi rad bil. *Ko se zaveš, da si, / ne moreš več sebi uiti. / Vpiješ — kot blodnica v sli —: / Jaz tudi hočem biti!* Boljše je živeti, pa čeprav kakor koli, kot ne živeti.

2

Tri leta po izidu prve Kovičeve pesniške zbirke *Pesmi štirih* — so pomenila zanj leta ustvarjalne rasti in kulminacije. Leta 1936 je izdal svojo drugo zbirko — *Prezgodnji dan*. Z njo se ni samo uvrstil med vidne pesnike takratnega obdobja, temveč je podal tudi eno najznačilnejših diagnoz časa. Pesniško leto 1936 nosi naravnost pečat Kovičeve osebnosti, njegovega odnosa do sveta. Vipotnik je prenehal pisati, Udovič in Anton Vodnik sta tako svojevrstna pesnika, tako malo socialno konkretna, tako oddaljena od zgodovinskega trenutka, živeča predvsem v drugem, v religioznem času, da njune poezije ne moremo situirati kot tesno povezane z nekim omejenim zgodovinskim obdobjem. Zajc, Strniša in Taufer še niso eksplicirali svoje izvirnosti, Kocbekov nastop je bil še bolj oddaljen. Čas, ki ga obravnavamo, je čas Koviča, Minattija in Menarta.

Med urami spomina živim
(Pesnikovo življenje)

SPOMIN. *Prezgodnji dan* stoji pretežno v znamenju *spomina*. *Spomin* je osrednja eksistencialija te zbirke. Zdi se, kot da je bila pesni-

kova odločitev za življenje prehitra. *Prezgodaj* je postal mož, oče, civilni človek, državljan, izpolnjujoč obveznosti in dolžnosti. Zaživel je neko življenje, ki se mu je pokazalo kot tuje.

Tuje življenje živim
(Pesnikovo življenje)

NEAVTENTIČNOST. Neavtentičnost je druga osrednja eksistencialija *Prezgodnjega dne.* Pesnik beži v spomine zato, ker zdaj ne doživlja več ničesar resničnega. Kar živi, ni več on, ni pristno, ni individualno: *sredi domišljenih rim / sem nekdo brez imena.* Njegovo življenje je sámo postalo gola, prazna institucija, ki se obnavlja sámo iz sebe, mrtva, nečloveška. Prišel je zgodovinski trenutek razcepa med živim posameznikom in mrtvo ustanovo. Kar je bilo v revolucionarnem obdobju spojeno in eno (institucije so zrasle iz živih, konkretnih posameznikov, iz njihove grupne prakse in so zato predstavljale predvsem njihovo materializiranje, podaljšanje, trajnost, večjo uspešnost, utrditev), se je zdaj razklalo. Institucija je ostala glavna, živi konkretni človek se je spremenil v njenega odvisnika, v ubogo paro, ki nima več lastne prakse in akcije, temveč životari kot anonimnost. Kovič za zdaj še ne napravi naslednjega in doslednega koraka: institucije še ne napade, ne razruši je. Ne upa si je še — za zdaj — postaviti pod vprašaj. Ostaja še zmerom pri resigniranih ugotovitvah: tako je, tako s svetom, tako z mano. Svet se je institucializiral (to le nakaže), jaz pa sem se v tem institucializiranem svetu anonimiziral (temu posveti veliko več pozornosti) — z institucializiranim svetom se bo več ukvarjal pozneje. v bolj bojni fazi svoje poezije. Leta 1956 je Kovičev pogled usmerjen predvsem vase, skoraj izključno zanima le sam sebe, mehak in mil, kakor je sam s sabo, se opazuje in blago, spokojno, utrujeno zaznava: *Moja podoba se v sanjah izgublja.*

in sredi zamišljenih rim
sem nekdo, ki sanja
o veliki ljubezni in sreči,
o mrtvih in nerojenih ljudeh,
o travi čez leta zeleneči
in o v starinarno postavljenih dneh.
(Pesnikovo življenje)

SANJE. Sanje so tretja poglavitna eksistencialija. Življenje ni več resnično. Institucije (zakon med možem in ženo, urad, služba, organizacije, mesto, v katerem živi) bi postale resnične, otipljive, določno

stvarne tisti hip, ko bi se jim uprl. Udaril bi jih on in udarile bi ga one. Tako pa jih je še naprej priznaval, a se mu v toku tega priznavanja kar same od sebe spreminjajo v prikazni, odlepljajo se od tal, zagrinja jih meglica, zgubljajo težnost, spreminjajo svojo obliko in barvo. Kje so? Kaj so? In če jih ne morem precizirati na geografski mapi svojega življenja, se mi — kot točke, od katerih je odvisna tudi moja orientacija (priznal sem jih za več od sebe, pristal sem nanje) — izgubljajo spred oči (čeprav vem, da so v moji neposredni bližini in da me niti za hip ne pustijo iz vida), z njimi vred se izgubljam sam. Svet se spreminja v sen. Sanjam o prihodnosti in preteklosti, kar je, je v njiju; v zdajšnjosti ni nič, zgolj sanje. Edina dejavnost, ki jo poznam, je sanjanje. Realnost se je izgubila naprej in nazaj.

Nočem še biti mož, ki resna leta
sivijo mu lase.

(Mož)

NEZADOVOLJNOST. Svet, ki ga je pesnik začrtal v svoji prvi — zares mladostniški — zbirki, se zdaj materializira, precizira, poglablja in s tem v nekem smislu tudi spreminja. Poprej smo ugotovili, da Kovič v bistvu pristaja na svoje življenje, saj se ne bori za drugačnega, niti noče tega negirati in oditi v Nič (v Smrt). Vendar to ni čista zadovoljnost — v njenem okviru, na njeni podlagi nastaja ne-zadovoljnost. Po eni strani sicer vse sprejemam — in tale hip to zame še velja — po drugi z vsem tem ne vem več kaj početi, nesrečen sem, žalosten, počutim se nasedlega. V dejanskem življenju, v sferi razumnosti in civilnosti pristajam na vse, kar je in kakor je; v svoji notranjosti, ki postaja zame zmerom bolj odločujoča, pred tem bežim. V sanjah si predstavljam vrnitev v otroštvo, v katerem bi spet lahko sanjal o lepi prihodnosti. Želim si tega, kar je bilo prej, preden sem odrasel, preden sem se (prezgodaj) znašel sredi sivega, dozorelega dne. *Kot deček / bi rad v nedeljskem popoldnevu / zagledal se boječe / v véliki svet z veliko željo: / rasti in odrasti, / postati mož, ne biti več otrok, / ki brezkoristno sanja v šolski klopi /in mu je vse tesno, tesno.* Sanje v sanjah. Sanje o možnosti sanjanja. Življenje, ki ga bivam, mi — razen v sanjah — ne daje več *vélikih želja.* Vse je utonilo v megličasti sivini. Ni več — ne v meni, ne v družbi — vélikih Ciljev. Pred nami ni več Vélikega sveta. Ni več Vélikih sanj (o Čudovitem Svetu Ljubezni, Enakosti, Bratstva, Dobrote). Sanje, ki jih sanjam, so majhne sanje. Same v sebi načete. V njih ni

Vere ne Poguma ne Zanosa. Same vejo, da so samo sanje, *brezkoristno* sanjarjenje, skoraj starčevski pobeg v ne-realnost. Te male sanje so v bistvu spomin. Spomin, sanjan iz nemožnosti (se pravi iz zdajšnosti), sanjan o možnosti (se pravi o preteklosti), za katero pa danes vem, da prav tako ni bila možnost — da je bila le navidezna možnost, iluzija (ker se je skazalo, da se ni spolnila in da se ne more spolniti). *O, davna želja, tvoj odmev / se zdaj z nasprotne stene vrača: / deček stezo pred sabo je imel, / a mož strmi na ono stran prepada.* Možnosti se manjšajo, vrata se zapirajo. Želje so zgolj želje, to je to, da želimo. Želimo lahko zmeraj in povsod. Tisto, kar želimo, pa je zunaj dosega naših rok. Vsebina želje je njena negacija. V naravi sveta je, da se ne more uresničiti.

V tej sobi, kjer že dolgo vrsto let
živim, neopazno med vsakdanjimi predmeti
ozvezdja krožijo in je ujetih
veliko rim, spominov in besed.

(Soba)

PREDMETI. V odnosu do predmetov ostaja Kovič na pozicijah svoje prejšnje zbirke. Ostaja humanist, središče sveta mu je človek in človeško življenje. Predmeti so le sredstva, ki jih uporabljamo za svoje človeške cilje. Sami v sebi nimajo nikakega pomena, jedra, življenja. So znaki, ki spominjajo na tiste, ki so jih uporabljali, na njihovo življenje.

S tem je dobil spomin novo funkcijo. Spomin je univerzalen: je glavna lastnost vsega — vsaka stvar spominja na nekaj. Spomin je naše ozračje, komunikacija, abeceda. Spomin nas združuje, mene s tabo, njega z njim, mojo zdajšnost z mojo preteklostjo. Moja edina rešilna bilka je. Oporna točka, ki mi edina pomaga in omogoča obstati. Ko gledam predmete, stvari — recimo — svoje sobo, se spominjam tega, kar sem delal, mislil, čutil nekoč. Ta hip, ko se tega spomnim, pa ne *živim* več *tujega življenja*, nisem več sam sebi tujec, ujetnik umrlih Institucij. Ta hip sem se našel, odkril sem svojo notranjo integriteto, interno povezavo, živo tkivo osebnega doživetja. Spomin me dela lastnega, pristnega, resničnega — živega. Spomin je tisti, ki omogoča, da postajajo *vsakdanji predmeti ozvezdja*, da izgubijo svoj sivi videz, svojo vsakdanjost (obliko mrtvosti, uporabljivosti, institucionalnosti) in postanejo svetovja, polna Pomena. *Srce navidez negibnih stvari / oživljajo neki neznani kraji, / neko življenje, ki se sicer s pomišljaji / pregiblje, vendar ne stoji.* Čutim, da živim. In čeprav vem, da se življenje, ki ga

živim, *pregiblje sicer s pomišljaji,* se pravi da teče počasi, majhno, neopazno, da se zatika, omaguje, zastaja, da ni niti zdaleč podobno Vélikemu življenju, pa je kljub temu res, da *ne stoji,* da teče, da se *pregiblje:* da Živim. To, da živim, ne morem odkriti iz zdajšnosti (ki je neosebna, neresnična, prazna in zgolj lupina), temveč le iz preteklosti, iz tega, da mi spomin obudi predstavo o mojem prejšnjem življenju. *Vse ima svojo barvo, glas in zvok, / tudi venečih rož molčanje, / odrinjene in vendar žive sanje / in igre že pozabljenih otrok.* Edino resnično življenje je preteklo življenje. *Mnogo preteklih, zaprašenih dni / se tukaj išče in razhaja / in vse umira in vse se poraja / iz muzike spominov in stvari.*

RAZLIKA. Razlika z Zajcem, ki je tedaj že začel zidati svojo novo vizijo sveta, je torej dvojna: spomin, ki vrača Zajca v preteklost, je spomin na Vélike dogodke, na Revolucijo, na Boj, na Ubijanje, na Nadosebno Zgodovino. Pri Koviču ni mogoče zaslediti nič podobnega. Svet, h kateremu se vrača v spominu, je ravno obraten od Zajčevega: to je mali svet majhnih stvari. Koviču je živa in smiselna (bivša) intima, tisto osebno in zasebno, kar se da izmeriti le z najtanjšimi čuti: *zaprašene stvari, veneče rože, igre otrok.* Ta svet pozna sicer tudi Zajc: idilo Doma, preden je posegla vanj Zgodovina. Vendar je ta idila odmaknjena, nikakor ni njegovo osrednje doživetje. Poglavitno doživetje, ki se ga ni mogel več znebiti, je uboj Idile. Zajc ni zmožen sestaviti razbitih koščkov svojega življenja, ker ne more (dialektično ali kako drugače) v sebi premagati Revolucije, njene usodne teže in temne plati; ta je ostala nepremakljiva sredi njegovega življenja kot ogromna skala, ki se je zavalila na sredo orne zemlje. Ne more je odstraniti, ne more je razdrobiti in zmleti v plodno zemljo. Ne more ji odkriti nekega drugega smiselnega namena in pomena. Skala leži na njem, pritiska na sredo njegovega srca, duši ga in razpira s samim sabo. Zajc si ne more znova osvojiti in udomačiti mladostne intime, Revolucija jo je strla dokončno. Kovičeva pot je vse drugačna, njegovo življenje ne pozna podobnega preloma. Ves čas je teklo mirno, zložno, enakomerno, brez pretresov. Revolucija — Zgodovina — nima v njem svojega mesta, niti oddaleč ne. Intimno življenje se je lepo polagoma institucializiralo, s tem pa odmiralo in — skoraj — odmrlo. Za izgubo mladostne idile in vase verujočih sanj ne krivi niti nekoga odzunaj niti sebe. Utrujeno in že vnaprej sprejema konsekvence svojega življenja. Vse, kar se godi,

je tako rekoč naravno, nastaja sámo od sebe. Čim bolj nazaj grem, tem lepšemu se bližam. To lépo pa je intimno, zasebno. Na vsej poti ne najdem nič Vélikega in Zgodovinsko usodnega. Kovičev pesniški svet je naenkrat tako ozek, da za Revolucijo sploh ne ve.

Druga točka, v kateri se Kovič razlikuje od Zajca, je odnos do reči. Pri obeh so personificirane. Le da pri Zajcu vsebujejo v sebi vse tisto, kar je prinesel veliki Polom človeka, se pravi, da skrivajo v sebi predvsem Smrt, pri Koviču pa, ki tega Poloma ne pozna, ga njegove reči tudi ne morejo nositi. Nosijo tisto, kar je vsebina Kovičevega življenja: intimo. Razlika se zdaj neogibno nadaljuje in zaostruje. Usoda Kovičeve intime je izgubljanje intime, usoda Zajčeve intime je njeno zgodovinsko Uničenje. Kovičev intimni človek ostaja intimni človek, čeprav se sam v sebi zgublja in anonimizira, Zajčev je prenehal biti človek. Po smrti se je spremenil v reč. Živa reč je vse, človek ni nič. Pri Koviču je reč še zmerom sredstvo za obujanje preteklega Človeka. Človek v stvareh ni zaledenel, okamnel, temveč se prikaže iz njih takoj, ko ga zagleda pesnikov pogled. Reč odvrže raz sebe kot tesno oblačilo in že spet je človek. Zajčev človek ne more svoje po-stvarelosti nikoli več odvreči, postala je njegova Usoda, njegova Kazen. Epoha Človeka — humanizma — je pri Zajcu v minevanju. Kovič je — nasprotno — še zmerom v njej. Njegova poezija je — na tej stopnji — tipičen znak resigniranega in pesimističnega humanizma.

Ajatutaja sredi noči,
ajatutaja za vse ljudi.
(Pesnikova uspavanka)

HUMANIZEM. Podobno je tudi s humanizmom. Ker za Koviča Človek še zmerom živi, živijo še zmerom tudi Ljudje, Človeštvo. Institucializiranje jih je sicer zadelo, ni jih pa ubilo. Sredi Družbe smo anonimni, razosebljeni, kar pa ne pomeni, da smo do kraja reificirani. Reifikacija za Koviča ni osvojila ljudi v njihovem bistvu in notranjosti (kot za Zajca, za katerega je totalna in absolutna). Postvarela je človekova lupina — njegovo družbeno delovanje (ki je zato neavtentično, lažno, nečloveško). Intima ostaja nedotaknjena. Človek ima sanje — čeprav resignirane — s katerimi leti v preteklost in prihodnost, do teh sanj reifikacija nima dostopa. Intimno sanjajoči človek je Dobri človek, občestvo vseh intimno Dobrih ljudi je Človeštvo. Tega Človeka in te Ljudi ima pesnik rad. Njim je namenjena njegova poezija. *Zanje in malo tudi zasé / drobno uspavanko poje srce.*

Življenje se še ni, še ni pričelo.
(Pravljica)

NEREALIZIRANOST. Obdobje prve polovice petdesetih let je obdobje nerealiziranosti povojne generacije. Pred njimi nič — le pričakovanje še bolj intenzivne institucializacije oziroma reifikacije. Za njimi véliki Svet, ki ni bil njihov (Zmagovalci so bil v vsakem primeru Drugi). Njihova je bila samo zasebna intima (a tudi ta je bila resno ogrožena in jim je polzela iz rok). Prevladujoč občutek je bil občutek neuresničenosti. Nič se ne zgodi, nič se ni uresničilo, naša zdajšnost je nekaj začasnega, prehodnega, neeksistentnega: socialno in zgodovinsko vzeto: nismo. Kovičevo prepuščanje življenju (življenju, večjemu od posameznikov) je izgubilo osrednje mesto, življenje je začelo postajati odsotno. (Tu je možna nekakšna paralela med Kovičevim oddaljevanjem Življenja kot pesnikove temeljne vrednote in Strniševim oddaljevanjem Biti. Strniša je dejansko potenciral in poglobil to Kovičevo začetno odsotnost Polnosti, Resnice, Realnosti. — Sploh je Strnišev pesniški svet v marsikaterem pogledu nadaljevanje in intenzifikacija Kovičevega; primerjajmo le njun odnos do sanj, do spomina, do resignacije, do pasivnosti ljudi...)

Obrni v duši list nazaj.
(Obrni list)

PRETEKLOST. Pesnik se nenehoma vrača v preteklost. Opisuje svoje rodno mesto, v katerem zdaj sicer ne živi več, ostalo pa mu je najbolj pri srcu in največ vredno. *Na severu te male domovine / je mesto, kjer sem bil nekoč doma. / Nad njim so nizke gozdnate planine / in dobra volja vedrega neba. / Tam so vse hiše starega spomina / in, koder ozke ulice gredo, / ne manjka krčem in ne zmanjka vina / in ne ljudi, ki ga pijo... / Na tujem kje so ljubši mi večeri / od utrudljivih jutranjih skrbi, / a tukaj dan z enako mero merim / kot hitri beg ljubezenskih noči. / Ker, ko prebiram blažene spomine / dekliških sanj in deškega srca, / vem, da sem bil, da sem, da bom doma / na severu te male domovine.* (Pesem *Moje mesto.*) Preteklost je predživljenje. Pesnik beži vanjo, le v njej oživi, le tam je doma lepota in čudež življenja. V *Pravljici* obuja spomine na rano mladost. *Življenje se še ni, še ni pričelo. / Preteči mora mnogo, mnogo dni, / preden bo kje na samem dozorelo / in iz otrok napravilo ljudi. / Zdaj še ni čas, ko rožnate papirje / ljubezen razprostre med ljuba dva, / nobenih senc ne skriva še pri-*

dverje / in deklica je sama mimo šla. Eksistencialijo Življenja, opevano in ustoličeno v drugem delu prejšnje — prve — zbirke, je zdaj zamenjala eksistencialija mladosti, predživljenja, nerealiziranosti. Pesnik živi svoj nekdaj: *Zdaj še ni čas, zdaj smo šele v aprilu / in deklica, ki sama mimo gre, / v nemirnem, nepredolgem krilu, / še marsičesa vedeti ne sme. / O, še po letih z obledele slike / sanjava in nevedna se smehlja / in vendar nekaj, kar še nima oblike, / se že narahlo v nederjih spozna. / Kot da na steni stare galerije / bi v zgodnjih ur prezgodnji čas, / ko vanjo prvo sonce sije, / zagledal lep otroški obraz. / Ko da iz njega govorile / bi temne, vélike oči: / »Nekoč se bomo spremenile / in z nami vse se spremeni.« / A ni še čas: v daljavi se še belo / poslednji sneg v planinah lesketa / in deklica je sama mimo šla. / Življenje se še ni, še ni pričelo.*

V pesmi *Obrni list* se pesnik naravnost poziva k vračanju: *Obrni v knjigi list nazaj. / Narahlo, da se ne ospejo sanje / o sreči, ki je segla vanje, / da podari ljubezni svoj smehljaj.* Lepota je v preteklosti, vzroki so pretekli, vse je v preteklosti: *Dotik dveh vlažnih rok in stisk dlani. / Že ustnice so topel dih čutile, / hotel sem jaz in si hotela ti, / in vendar niso se sklenile. / Se vprašaš kdaj morda: zakaj? / Obrni v duši list nazaj.* Kar je, je bilo nekoč. Zdaj ni ničesar več, le starčevsko čakanje na smrt. *Nekje na soncu dolgo bi slonel / in bi prešteval bele pajčevine / jesenskih dni; gozd bi žarel / in čakal, da poletje mine; / da listje porjavi in obledi, / da pride čas, ko pade slana / in potok se skali / in je tema zarana. / Nekje na soncu daleč od ljudi, / prešteval in premišljal bi spomine / ves dolgi dan, ko gozd žari / in čaka, da življenje mine.* (Pesem *Jesen.*)

Prvi cikel zbirke — cikel z naslovom *Pravljica* — zaključuje pesem, ki povezuje vse do zdaj obravnavane téme. Mož in žena (človeka civilnega življenja, zaprta v institucijo: v zakonsko zvezo) se ljubita, se pravi, da se jima je posrečilo za kratek nočni čas uiti svoji institucializiranosti, reificiranosti in alieniranosti. *Zarja med zavesami rdi. / Skoraj se bo hčerka prebudila. / Midva pa še nisva doljubila / te prezgodaj nehane noči.* Nočna ljubezen je obujanje preteklosti, vračanje nazaj, sanjanje: negacija vsakdanjosti. *Na blazini iščem tvojo dlan, / ko leživa komaj prebujena, / ko pozabljam, da sva mož in žena, / in pozabljam na vsakdanji dan; / na teh sto in sto stvari, / ki je treba z njimi preživeti / od pozimi do poleti / kratke in pa dolge dni.* Ljubezen in vsakdanjost nista združljivi. Izključujeta se. To pa je v *Prezgodnjem dnevu*

novo — v *Pesmi štirih* ta nespojljivost obojega pesniku še ni bila tako popolnoma jasna, tičal je še v času, v katerem se je institucializacija ljubezni komaj izvršila. Zdaj pa je iz resigniranega sprejemanja življenja začel prehajati v kritično resignirano sprejemanje življenja. *Že umira kratka noč. / Skoraj spet si bova tuja. / Že se prva skrb prebuja / brez spominov na nekoč.* Življenje se je izpraznilo, lepota odšla, zamenjala jo je siva skrb vsakdanjosti.

Namesto v sanjah živimo zdaj med pohištvom,
ki je, odrgnjeno od dolgih let,
že zdavnaj obupalo nad svojim devištvom
in mu je vseeno, soba ali klet.
(Vsakdanjost)

VSAKDANJOST. Naslov naslednjega cikla je *Vsakdanjost.* Cikla *Pravljica* in *Vsakdanjost* ponazarjata obe poglavitni, tako kruto izključujoči se eksistencialiji Kovičevega pesniškega sveta: ljubezen in institucijo. A ljubezen je na umiku. Vsakdanjost jo zmerom bolj odriva, ljubezenske noči so zmerom krajše in redkejše, vsa lepota življenja se je skrila v preteklost — le srce še vztraja v zdajšnosti, a za kakšno ceno? *O sreči pripovedujejo fotografije / v okvirih in albumih, ali kje drugje, / in rože, kadar jim sonce sije / in ki eno samo poletje žive. / Kakor večer dolgočasne nedelje / življenje se vleče in žalosti / in kakor roke prezeble šivilje / v razdrapani kamri srce drhti.* Kovič ostaja humanist. Nikakor se ne more odločiti, da bi človeka zanikal. Ne le da človekove avtentične eksistence ne prestavi v čas po smrti, temveč je ne potisne niti do kraja v preteklost. Do sodobnosti je pesnik razpoložen sicer že zelo kritično, ne more si je pa zamisliti takšne, da bi bila popolnoma nečloveška, popolnoma brez človeka. Človek ostaja v njej in priča o veljavnosti humanizma — čeprav je ta človek izgnan iz institucije, se pravi vnanjega, družbenega, državnega, organizacijskega življenja, čeprav je reduciran na najhujšo notranjost, na golo *drhteče srce.* To *srce* je sicer negacija vsakdanjosti, ni ga pa zunaj nje. Vsakdanjost ga obdaja, stiska, mrazi, vanj zabada svoje nasilne dlani, z raskavimi prsti sivine trga njegovo do skrajnosti občutljivo substanco. Kovičev človek je še zmerom pojmovan enotno, normalno v smislu humanizma. Še zmerom je človek tega sveta, čeprav je že zelo blizu meje, na kateri mu to ne bo več mogoče. Kovič je den tistih pesnikov, ki so eksplicitni humanizem prignali v bližino njegovega roba.

Radio svira vesele koračnice
za spomin na pretrgane sanje
in da ne bi kdo legel preveč vsakdanje
pod vlak na tračnice.

(Jutro)

OBUP. Kovičev pesniški svet se intenzivira. Tudi sprejemanje življenja prihaja do svojih meja. Včasih — neredko — se počuti *srce* (edina preostala človekova priča) že tako nesrečno, da se znajde čisto pri koncu bivanja. Se sploh še da živeti v tej do kraja zadušljivi sivini? Večeri so temni, jutra nič manj. *Jutro je, tako kot zmeraj: / prezgodnje in neprespano / in medlo zaznamovano / še z nečim od včeraj.* Moje — naše — življenje je *medlo*, brez volje sem in brez moči (*neprespan*), v življenje sem bil vržen *prezgodaj*: čaka nas *prezgodnji poraz*. To jutro je *s kako navadno fotografijo / kateregakoli obraza, / zaprašeno z melanholijo / prezgodnjega poraza*. En trenutek pesnik še verjame, da je mogoče življenje ohraniti — kot spomin (*Po končani predstavi predmestnega kina / v kaki zakotni kavarni in v poltemi / malo sreče in nekoliko vina / in dvoje ljudi. / Kakor na stari sliki, / le da je okno odprto in / da na vrtu cvete veliki / beli jasmin / in da na srečo v poltemi, / na ta ubogi spomin za pozna leta, / kot z onega sveta / strmijo velike oči.* — Pesem *Ljubezen*), drugi trenutek pa zdvomi celo v to (*Do smrti je včasih samo en dan / in je kakor dolga leta / nikomu namenjen in neznan / kot stara dekleta. / Od dolgega popoldneva / postaja počasi star / in polagoma prepereva / kot kaka pozabljena stvar, / potem pa vendarle mine / in dozori / in kot stara peronska karta / nekje obleži.* — Pesem *Dan pred smrtjo*). To je obup. Tudi spomin se ne more ohraniti, tudi spomin ničesar ne ohranja. Kadar srce obupa in preneha drhteti (kadar torej preneha človek pričati svoj obstoj na tej zemlji), tedaj je vsega konec: konec človeka in s tem konec humanizma. Če ni srca (ljubezni), je življenje popolnoma nesmiselno in brez pomena (*nikomur namenjeno in neznano*). To se zgodi takrat, ko zdvomim v sočloveka, v Človeka, v možnost notranjega komuniciranja med dvema, v ljubezen. Zato je ljubezen bistveni, neodtujljivi znak človeškega: pogoj njegove eksistence. Človek ne more biti sam. Sam je kvečjemu lahko le začasno, v intermezzih utrujenosti. Vendar celo v teh vmesnih trenutkih *pričakuje* novo ljubezen, obuditev ljubezni. Takoj ko bi pristal na absolutno odsotnost ljubezni, na njeno apriorno nemožnost (kot Zajc,

kot Strniša), bi Človek izginil. Samota bi postala absolutna. Osamljeni posameznik bi se spojil s smrtjo. Absolutna samota je smrt.

Obup je vmesno stanje med to absolutno samoto in resigniranim sprejemanjem življenja, ki je v bistvu še iluzija. Obup je negacija iluzije in trenutna razsvetlitev posameznikove zavesti, v kateri spozna, da je Resnica v absolutni samoti, v smrti, to spoznanje pa ostaja samo trenutno, samo mejno spoznanje, samo Obup, ki posameznika straši, s katerim morda pesnik celo koketira, a ne postane edina in dokončna resnica njegovega življenja in zavesti (kot za Strnišo in Zajca). Kovič se nahaja ponavadi pred obupom, včasih obupa, pa se spet hitro vrne v neko možnost — najrajši v spomin. Obup je zmerom le kontrapozicija upu. Če upam in se mi upanje ne spolni, pridem ob upanje, ob up in padem v obup. Kjer ni upanja, ni obupa. Zajc, ki je v tem pogledu bližji Koviču (saj je začel svojo pesniško pot sredi romanticizma), do skrajnosti silovito obupuje, obenem pa se mu že posreči, da stopa za obup, da se že vnaprej odreka upu in tako sprejema smrt (podobno kot Kovič sprejema življenje). Strniša stoji tu za korak dlje. Obupa ne pozna več. Njegov človek ne zakorači v življenje z upanjem in iluzijo, temveč je s smrtjo sprijaznjen že od začetka.

Obup je pravzaprav postoterjeno razočaranje. Razočaran sem pa prav tako lahko le takrat, ko sem bil prej očaran — očaran od rožnate lepote življenjskega jutra, ki me je po kraljevsko sprejelo in od katerega sem neznansko veliko pričakoval. Ko nam življenje ne da tistega, za kar menimo, da nam je bilo obljubljeno, ko se počutimo prevarani, odpade njegov čar, pokaže se neprijetna stvarnost. In v tej stvarnosti se znajdem razočaran. Eksistencialija razočaranja ni značilna za Koviča, njegov vstop v življenje ni potekal v znamenju očaranosti in prelepih iluzij (odkrili pa jo bomo pri Minattiju, pri Krakarju in drugih). Kovičev odnos do sveta je že od začetka onkraj razočaranja, kar pomeni, da gre pri njem za nadaljnjo pozicijo v zgodovini povojne slovenske poezije.

Kovičev obup ni silovit, neznanski, strasten, grozljivo trpeč (kot Zajčev). Ima značaj ostalega Kovičevega odnosa do sveta: miren je, tih, počasen. Gre za *preperevanje*, za *izzvenevanje*. Pesem *V stari kavarni* ponazarja životarjenje, v katerem tudi *srce* ne *drhti* več: *Tukaj minevajo dnevi počasi, / kakor da niso od tega sveta / in nepotrebni kot mali oglasi, / ki jih prebira stara gospa.* V pesnikovih mladostnih socialno zgodovinskih doživetjih ni nič takšnega, kar bi mu dalo občutek

Pomembnosti družbenega življenja. Zanj je bistveno, da v družbi ne vidi nič resničnega, nič velikega, nič človeškega. Če bi videl v njej Ubijanje, Zlo, Spopade ipd. (kot Zajc), bi se do tega opredeljeval (ali se ji upiral ali jo slavil). Tako pa je sodobna, normalizirajoča se, civilno pomeščanjajoča se družba zanj enostavno nič vredno, a realno dejstvo in naše življenje v tej družbi *nepotrebno*, nepomembno, življenje *malih oglasov*. To ni Véliki zajčevski Nič, ki kolje, to je *nič*, ki pomeni, da se *nič ne dogodi*, da se nobeden za nič zares ne zanima, da torej nikogar — vrednostno — ni (Človek je zanj — to je Zakon — le takrat, ko je v spoju, v komunikaciji, v ljubezni s sočlovekom. Če ni sočloveka, ni človeka). *Tukaj se zmeraj nekaj dogaja, / vendar se nič ne dogodi, / in niti za rože, ki jih prodaja / nekdo, tukaj nikomur ni.* Družba je stara, zapuščena, zaprašena kavarna, njeno dogajanje je navidezno. Vse se je usmradilo. Vse stoji oziroma vse počasi umira. *Stara gospa je obrnila list. / Kakor da daven spomin prepereva / bogvekomu zaman izzveneva / v zgodnjem večeru valse triste.* Spomin mu ta trenutek ne pomeni nobene možnosti. Tudi spomin *prepereva* in *izzveneva*, še malo in ne bo ga več. To je Kovičev obup.

PESNIŠKA IN POLITIČNA PODOBA DRUŽBE. Posebno vprašanje je, koliko pravična je Kovičeva pesniška podoba takratnemu dejanskemu socialnemu življenju?

Odgovor na to vprašnje vsekakor ni preprost. Kaj in kakšno je bilo takratno dejansko socialno življenje? Šele če bi si prišli o tem na jasno, bi bilo lahko tako dobljeno merilo primerjati s Kovičevo pesniško podobo in sklepati o razlikah med njima. Preden pa bi se spustili v te vrste razglabljanja, lahko ugotovimo nekaj veliko bolj očitnega: razliko med Kovičevim dojemanjem sveta (družbe) in podobo, ki si jo je družba ustvarila o sebi prek svojih uradnih predstavnikov.

Med obema podobama je komaj kaj skupnega. Politične analize govorijo o nenehnem napredovanju življenja na vseh torišcih, o razvoju demokracije, standarda, o tem, da smo še zmerom v Revoluciji. Napake sicer so, tudi pomanjkljivosti in zablode, vendar je bila — po eni strani — velika večina teh napak neogibna, po drugi strani pa so to le posamezne in nebistvene deformacije, medtem ko je napredovanje osnovne socialne prakse jasno in zunaj debate. Nova družba napreduje natančno proti Cilju, ki si ga je zastavila, čeprav z nekaterimi drugimi sredstvi, kot jih je uporabljala v drugi polovici štiridesetih let. Korak za kora-

kom (nikoli ne naredi koraka nazaj) se približuje Socializmu, Komunizmu, se pravi Idealnemu Harmoničnemu stanju Absolutno Razrešenega Sveta. Tega sicer ne bo dosegla takoj, morda v popolnosti nikoli ne, opazno pa je približevanje temu stanju kot Cilju. Gre torej za nenehno Napredovanje in Bogatenje na vseh socialnih nivojih.

Ali govorita Kovičeva poezija in politična ocena o isti stvari? Ali je sploh mogoče imeti o isti stvari tako različni mnenji? Ko pesnik ugotavlja smer socialnega dogajanja, vidi nedvoumno, jasno, očitno kvečjemu nenehno nazadovanje, *preperevanje, izzvenevanje,* umiranje, bližanje popolni izpraznitvi življenja, izničenju vsega, reifikaciji, alienaciji, anonimizaciji, masifikaciji. Nič ne raste, nič ne napreduje, narobe, vse se sesipa, edine preostale oporne točke za življenje so v preteklosti, v spominjanju, v sanjah (v že dogodenem). Kdo ima prav? Imata lahko oba prav?

Poskušajmo se približati razrešitvi naših vprašanj z druge plati. Denimo, da so tako politične kot pesniške ocene socialnega položaja subjektivne, da je ugotavljanje bližanja Idealu oziroma propadanje celo tega, kar je (že bilo), stvar prepričanja, vere, čustveno vrednostne nastrojenosti. Zunaj tega pa obstoji nekaj objektivnih dejstev, ki sicer ne govorijo o napredovanju ali nazadovanju, pač pa nam govorijo o eksistenci nekaterih socialnih procesov. Recimo: sprememba procentov ljudi, zaposlenih v kmetijstvu, in tistih, ki so zaposleni v industriji, priča o zelo velikih socialnih premikih. Dežela postaja zapuščena (recimo gorske kmetije), nastajajo nova mesta, obstoječa se širijo, dežela, ki je blizu industrijskih krajev, se urbanizira, vršijo se prekvalifikacije že zaposlene delovne sile, ljudje se borijo za standard, za višje plače, nenehne upravne, sistemske in politične reorganizacije ne dovolijo, da bi se neko stanje konserviralo za več kot za nekaj mesecev, socialno politični konflikti nastopajo tako na področju kulture kot med kmeti, oglašajo se prvi znaki ekonomske emigracije, družbo vznemirjajo zunanjepolitični spori, nakazuje se že eksplikacija nacionalnih sporov — vsa našteta in še druga dejstva govorijo o tem, da se je v prvi polovici petdesetih let v Sloveniji nekaj, če ne celo precej dogajalo, da je bilo družbeno življenje razgibano, polno konfliktov, nesoglasij, nesorazmerij in trenj. Temu življenju lahko torej odrekamo vse prej kot živost. In vendar piše Kovič: *Popoldan je, kot drugi popoldnevi. / Otroci se igrajo in nekje / na gramofonu ostarele / valcer-melodije se vrte. / Zeleni tramvaj čaka pred signalom / in konj sifonar. Hromi kolporter / prodaja*

časnike in srečke. Neka ženska / gre v to in neki moški v drugo smer. (Pesem *Popoldan.*) Življenje je zanj *stara kavarna,* v kateri se nič ne zgodi, *popoldan,* v katerem se odvijajo dogodki, kot so se že sto in stokrat. Enako. Dolgočasno. Mrtvo. Brez življenja. Za naše bivanje so značilne *ostarele valcer melodije,* ne pa prodirajoči jazz, ritem, sproščenost, hlastanje za novim. *Tramvaj* ne vozi, temveč *čaka.* Signali so zaprti. Povsod le rdeča luč. Ni prodirajoče motorizacije. Vse je prazno in zaustavljeno. Simbol te negibnosti, zaustavljenosti, ohromelosti je konjsifonar, komaj premikajoče se ostarelo kljuse. Kolporter je *hrom* in ne more hoditi. Sedi. Čaka. Osameli pešci gredo v različne, neznane smeri, brez zagona, brez strasti, brez razburjanja. Vdano. Vdano v paralizirano življenje, ki ima skoraj že izpraznjene žile. Živa kri je že davno odtekla. Zdaj le še curlja iz njih, sem in tja kaka kaplja. Življenje ni več problem. Niti smrt. Vse je enako brezvredno v svetu brez življenjske sile. Pesnik je postal moder starec, sprijaznjen z obupom. *Živeti in umreti je preprosto. / Popoldan bo kot skrben referent / podpisal rojstne in mrtvaške liste / in v kinu poskrbel za happy-end.*

Kaj in koga opisuje Kovič? Ali ni njegova podoba prav neverjetno sorodna Kosovelovim in Klopčičevim letom 1923 in 1933? Kosovel pravi v *Večeru pred zimo: Zrak je prozoren kakor perot / kačjega pastirja. / Brezčasna praznota je legla na pot / jesenskega večera. / Na ulici še samuje napis / in živordeči lepaki. / Skozi temo senčen obris, / skozi praznoto koraki. / Prostor je prazen, zrak je suh, / težak, ko da svinec je v nebu; / klonil je svobodoljubni duh, / kot kri pada voda v žlebu. / Zrak je prozoren. Tako gleda mrlič. / Joj, da bi srečal človeka! / Iz tihe praznote rase Nič. / Voda se v žlebu odteka.* Ali ni v Kosovelu precej več sile, več protesta, več aktivnega nezadovoljstva? Klopčič piše v *Zapuščeni kavarni: Le gostje smo, a vsak dan tu sedimo / in čakamo, da bi večer minil. / Polnoč je blizu, zmerom še molčimo. / Ta prazni zrak besedo bi ubil. / ... Upadle zofe čakajo ljudi zaman, / in mrzli marmor miz zaman želi... / Vsi čakamo in prah na vsem leži. / Hvaležni bi bili za vsak prepih. / Vsi čakamo, da gostje bi prišli, / da spet bila bi prosta krik in vzdih.* Tudi v Klopčiču je veliko več dejavnega pričakovanja, vere v nekaj, kar bo prišlo in zaprašeni svet prepihalo in spremenilo. Kovič je celo bolj resigniran od teh dveh, ki sta upodabljala nekdanji, gnili, smrti zapisani svet slovenske klavrne preteklosti. Kako si je to mogoče razložiti? Je leto 1933 še bolj brezupno od let 1923 in 1933? Ali pa je Kovič zaprt v nek sloj, v neko posebno — socialno in duhovno —

plast, ki mu ne dovoli pogledati ven, drugam, v celotno družbo? In je ta plast, ta atmosfera, ta svet, ki ga priča, ravno tisti del naše družbe, ki je obsojen na propad, ostanek starega, ki se je sámo v sebi zlomilo in zdaj čaka na milostno roko smrti? A če bi bilo to res, kako si potem razložiti, da je bil Kajetan Kovič ravno s to svojo pesmijo, s tem svojim odnosom do sveta v prvi polovici petdesetih let eden najbolj branih slovenskih pesnikov, da ga je za svojega (za svoj izraz) spoznala in razglasila ravno mlada generacija, ki je med vsemi najbolj oddaljena — po pravilu — od starega umirajočega sveta? Kako razložiti dejstvo, da poezije, ki bi ponazarjala razburljivo socialno dogajanje, ta čas že skorajda ni bilo več? In da je bila dobra poezija povečini poezija razočaranja, obupa in smrti? In da je postajala smrt z vsakim letom bolj osrednja eksistencialija povojne slovenske poezije? Ali je morda pogled pesnikov drugačen kot pogled navadnih ljudi? Ali vidijo globlje in jim je vse socialno dogajanje, ki smo ga omenili, le navidezno *(zmeraj se nekaj dogaja, vendar se nič ne dogodi)*? Ali pa so tako pesniki kot tudi drugi navadni (posebno mladi) ljudje v želji po zares velikih socialno zgodovinsko politično religioznih dogodkih (na katere so se navadili med leti 1941 in 1945 in ki so jim bili obljubljeni še vnaprej) tako povečali svoja merila, da omenjeno socialno dogajanje sploh ni predstavljalo zanje ničesar resničnega, živega, usodnega, temveč morda le neko zunanje civilno premikanje in vrtenje v krogu? Da v teh letih ti socialni dogodki še niso pokazali svoje resnice? Ali je bila ljudska potreba po spremembah, po napredku, po življenju tako silovita, da je vse dejansko odvijajoče se življenje ni moglo zadostiti — in da so zato pesniki (kot izraževalci ljudske duše) opevali predvsem to nezadoščeno življenje oziroma svojo resignacijo nad tem, da bi se dalo resničnim in globokim človeškim potrebam sploh — v naši in sleherni stvarnosti — zadostiti? Ali ne delujejo pesniki po logiki: če to življenje ni polno, je prazno; če me ne zadosti, je slabo; če ne vodi očitno naprej, pelje nazaj? Morda pa je za vsem tem — za psihološkimi, političnimi in socialnimi momenti — še kaj, kar se je pokazalo šele čez desetletje: da pesniki odkrivajo in posredujejo podobo tiste evropsko slovenske zgodovine, ki je zgodovina nihilizma, bližanja Niču? In je Kovič — s tem da je pritiral do konca humanistični obup nad življenjem — samo poslušno, zvesto in resnično sledil namigom Usode te epohe ter upodabljal Resnico (Zgodovino) tistega, kar je v nas samih in v naši družbi najbolj temeljno in resnično: avtodestrukcijo Biti, vzhajanje Niča, samozatajevanje in

samouničevanje človeka, konec humanizma, dobo anonimiziranih, totalitariziranih, reificiranih, alieniranih družb in posameznikov? In je v tej Zgodovini opredelil eno njenih stopenj: stopnjo umiranja humanizma? V *Zadnjem rendezvousu* pravi: *Samo spomini, malo otemneli, / so z njima. Bogvekje / ljubezen skrivajo orumeneli / sentimentalni listi in prhne. / Ure so dolge. Dolgočasno vreme / jih neizmerno veča / in biti v dvoje postaja breme / in ni več sreča. / Stara podoba, prašna, preperela, / ju gleda s stene. Na večer / bo pajčevina meseca objela / njen prazni, žalostni okvir.* Življenje so samo *spomini.* Ljubezen *prhni.* Ozračje je *dolgočasno,* občestvo dveh *postaja breme,* ni več mogoče, bivanje *prepereva,* življenje se je skazalo za *prazen okvir.*

Kovičeve poezije ne moremo zanikati. Njene eksistence ne moremo prečrtati. Popolnoma brez pomena je ugotavljati, da se je zmotil, da to njegovo stališče ne drži v celoti, ono ne deloma, da mu manjka tega in tega in še tega. Kovič je, kar je. Njegova poezija stoji pred nami takšna, kakršna je. In takšno jo moramo vzeti: z vsem, kar v nji manjka in kar je takšno, ne drugačno. Ravno to, kar v nji manjka in česar je v nji preveč — po okusu tega bralca ali onega kritika, posebno nekdanjega politično socialnega apologeta — jo dela za Kovičevo poezijo, ravno za to, kar je, za posebni in z nobeno drugo poezijo zamenljivi svet. In samo Kovičev svet je, ki ga odkrijemo — recimo — v pesmi *Starci* — pa čeprav je skoz ta svet podana resnica zgodovine ljudi v nekem njenem trenutku: *Zvezde se niso postarale, samo pesek / na belih poteh v parku je počrnel / in k stari kavarni vabi stari izvesek / samo še starce utrinjat pepel. / Poznopoletne noči na mali terasi / in polprižgane zelene plinske luči / sijejo kakor pozabljeni stari časi / onstran veselih in žalostnih dni. / Starci posedajo s svojimi leti / in z urami izpred mnogo let / in v mislih z nekdanjimi dekleti / se zdaj spominjajo prepoznih besed. / Pridi, zadnji kavarnar. Nad nizkimi vrati / stare kavarne zlati obesek temni. / Pridi in s kajfežem zlatim / v zelenih očeh utrni zelene luči.*

Tukaj pokopan
bogvekdo
leži
(Epitaf)

ANONIMNI SUBJEKT. Tudi Kovičeva poezija opisuje tisto točko slovenskega povojnega razvoja, na kateri je postalo jasno, da pravi subjekt našega življenja ni živi konkretni posameznik, temveč sile —

posamezniki, grupe, organizacije, institucije — zunaj njega in nad njim. Ker pa je na drugi strani jasno, da svet sploh ne bi mogel obstajati, če živi konkretni posamezniki ne bi bili niti v najmanjši meri subjekti; ker je očitno, da je temeljni načrt evropske kulture (in vanjo spada do neke mere in v tej točki tudi slovenska) nenehna krepitev subjekta, subjektivizacija čim večjega števila ljudi; ker je tudi marksistična ideologija — kot vrh evropske — hotela osamosvojitev ljudi in je celo zmagala na temelju tega načrta, se pravi pod zastavo samostojnosti in avtonomnosti vseh živih konkretnih posameznikov; in ker nazadnje poezija ni poezija v pomenu, kakor ga poznamo vsaj zadnjih 150 let, če ni priča in postavljanje subjekta — potem ni nič čudnega, da tudi Kovičeva poezija izhaja iz konkretnega živega posameznika kot subjekta.

Njegova in njegovih vrstnikov poezija je zato bojno polje, na katerem se bijeta za zmago obe nasprotujoči si in celo izključujoči si tendenci: neogibnost posameznika kot subjekta in dejstvo, da se je subjekt preselil izven človeka (v politiko in kapital). Je rezultat obeh tendenc. In to čisto določen rezultat, ki govori o tem, na kakšni stopnji je bil konflikt obeh teženj v prvi polovici petdesetih let in kako se je kazal (realiziral) v duši in delu konkretnega živega človeka Kajetana Koviča, ki je poleg vsega še pesnik.

Kovičevo pozicijo ali situacijo sicer ves čas označujemo z različnimi zvezami z različnih gledišč. Eno od teh gledišč nam jo kaže kot anonimizacijo subjekta. Kovič ni še na tisti stopnji (ki se je izvršila z Zajcem in po Zajcu), ko so slovenski pesniki začeli poskušati totalno desubjektivizacijo človeka (prehod v Reč). Za Koviča je subjekt še zmerom osnovna kategorija, še več, njegova negacija ideologije in prakse prvih povojnih let je ravno v tem, da je spet odkril posameznega človeka kot subjekt. Odkril ga je seveda tako, kot ga je mogel: kot šibkega, nebogljenega, malo avtonomnega in samostojnega, skoraj nedejavnega, enostranskega, kot subjekt intime, ljubezenske ponotranjenosti, nežnih čustev, toplega srca. Rad bi bil več, pa ne more. Ko je najbolj samozavesten, dejaven, ekspanziven, optimističen, se pokaže in izrazi kot žalostno resignirano meditativno čustvovanje intimitete. Izgubil je konkretno otipljivo eksistenco. Je le še nekdo — *bogvekdo*. Tudi umrl je že, zdaj je že pokopan, vendar še zmerom v formi subjekta. Pri Zajcu se spremeni — po smrti — v Reč, pri Koviču leži še v grobu kot nekdo — *bogvekdo*. Le da o njem nič ne vemo. Ni odsoten, ni skrit, vendar neznan in neugotovljiv: *bogvekdaj umrl / bogvekdaj živel / bogvekaj*

počel / rojen bogvekdaj / in bogvezakaj. To še ni stopnja totalne razosebljenosti, večnosti, kakor jo bomo spoznali — ravno čez deset let — pri Šalamunu, vendar kako strašansko daleč je že od komaj deset let stare Kajuhove poezije, od njene sinteze med Grupnim, Zgodovinskim, Človeštvenim in individualnim Subjektom. (Kajuh pravi: *Kar jih niso pozaprli, / kar jih niso upokorili, / so se v gore umaknili. / V njih strahu ni, ni bojazni, / ne boje se smrtne kazni. / Stari svet bodo zrušili, / zemljo delovnih ljudi zgradili, / in kot plamen brez meja / prek sveta bo zavihrala, / živo rdeče zastava, / narodov bo vseh zastava.*)

Kovičev primer lahko celo raztegnemo in posplošimo. Ali ni današnja poezija ohranjanje človeške subjektivitete za vsako ceno? Saj strastno išče predvsem tisto, kar je v človeku subjektivnega (avtentičnega, njegovega, notranjega) in če tega v človeku ne najde in naredi za subjekt reč, ali s tem ne počne istega per negationem? Ali ni nihilizem le stopnjevan humanizem, se pravi humanizem, pripeljan (po zgodovinski logiki razvit sam iz sebe) do roba, do konca, do svoje negacije? Je reizem nova etapa človeške zgodovine, ki zamenjuje humanizem? Se zdaj nahajamo že v znamenju Reči in ne več Subjekta? In je v tem Rešitev in Perspektiva? Ali pa je Volja do Niča, totalna avtonegacija Subjekta njena zadnja postaja, ki razkriva ravno dejansko najhujši, čeprav skrit in celo nezaveden aktivističen subjektivizem? Postaja, na kateri obrača subjekt vso svojo dejavnost zgolj zoper samega sebe kot zoper edini predmet, ki mu je še ostal, potem ko je ves objektivni svet pogoltnil? Volja do Niča, Volja do Smrti se kaže — pri reističnih pesnikih — kot Volja do Reči. Ali ni torej Reč samo kamufliran Absolutni subjekt?

»Pomanjkljivost« današnje poezije je »pomanjkljivost« današnjega sveta. Totalni človek (obujeni in po naših željah predelani grški človek) se je pokazal kot fikcija, kot teorija, kot ideološki plakat. Poezija je pravzaprav v bistvu zelo stvarna: odkriva to, kar je — čeprav ne zmerom tako, kot je. Reistična poezija odkriva reificiranega človeka, vendar ne v obliki, da je to njegova Volja: da je sam hotel spremeniti sebe v reč, da to reifikacijo dnevno obnavlja in da je zato še zmerom napol Absolutni subjekt, napol Absolutna reč. Obliko sodobnega človeka sodobna poezija dostikrat mistificira in mitizira — zdaj presojamo s stališča zgodovine, s stališča, kar je bilo prej, torej iz vzrokov: iz dokončanega humanizma in subjektivizma, ne pa s stališča prihodnosti. Ta nam je neznana. Zato tisti, ki gledajo s stališča prihodnosti — resničnosti njihove presoje ne moremo preveriti — lahko brez težav zanikajo, da

bi bila ta poezija mistifikatorska in mitološka. Pravi odgovor na vprašanje bo dala seveda prihodnost sama, ko se bo dogodila. In poezija je zmerom neke vrste projekcija, prenos prihodnosti v zdajšnost, zmerom si izstavlja carte blanche (in ima nanjo celo nekakšno pravico). Zajc in Šalamun se nam zdita večja mitomana zato, ker upodabljata novo resnico (ali je resnična ali ne, tega prej nikoli ne vemo — tudi v poezijo je treba verovati) — to pa najdeta le v Rečeh, medtem ko se nam zdi Kovič sprejemljivejši, normalnejši, stvarnejši, manj mitološki ali celo prav nič mitološki preprosto zato, ker ostaja pri stari, preskušeni, že dotrajani, vendar vsem nam popolnoma domači resnici: pri humanizmu (pri humanističnem pojmovanju človeka). Kovičeva resnica nam je samoumevna, zato je ne čutimo kot tisto, kar dejansko je: kot apriorni, zgodovinsko-ontološki temelj, okvir, v katerega skušnja (empirija) šele priteče, osnova, na kateri vse šele stoji, tisto, na kar moramo predhodno pristati kot na horizont in kar je nepreverljivo, kar je zmerom v prihodnosti kot prihodnji Vir, iz katerega šele nastajamo.

Kako naj se med njimi izgubi
v odmerjeni okvir preštetih vrst
vsaj ena nevokvirjena beseda?
Vsaj ena, ki bi grenko zadehtela
po nemogočem?

(Iluzija)

ILUZIJA. Ena od osnovnih značilnosti humanističnega pogleda na svet je ohranjanje upanja. Humanist ve, da človek takšen, kakršen je danes, ni pravi človek. Človek je zanj sicer dober in človeški po naravi, ta narava pa se bo zares pokazala in uresničila šele v prihodnosti. Človekova dobra narava je v tem, da človek teži k dobroti (tako osebno kot v zgodovinskem procesu). Zato humanist veruje v Razvoj, v Napredek in v teleološko strukturo sveta: v Svet (Harmonije, Realizirane Človekove narave), ki bo šele prišel in človeštvo kronal v Človeštvo.

V tem je Kovič še zmerom bistveno bližji Kajuhu kot Šalamunu. Kovič se nahaja na stopnji, na kateri se upanje pokaže kot nemožno, nesmiselno, neizpolnljivo, vendar pa se upanju samemu še ne odreče. Dokler bo ostal humanist, se mu tudi ne bo mogel odreči. Tako nenehoma upa brez upa, samega sebe gleda kot brezupno upajočega. To svoje brezupno upanje ima za naivno, vendar pri njem vztraja: imenuje ga *iluzijo*. Tako nenehoma vztraja pri veri v Napredek, Razvoj in

Svetlo Prihodnost, a obenem ve, da Napredka ni, da se ne le ne razvijamo, temveč da gremo rakovo pot, namesto Svetle Prihodnosti je zanj kolikor toliko svetla le Preteklost. V točki, ki jo je dosegel Kovič, se nahaja humanistična ideologija v stanju začenjajoče se samolikvidacije, (samolikvidacije ne more izpeljati do kraja in začeti novega iz popolnoma novih osnov). Nahaja se v stalnem procesu samoodpravljanja, se pravi, da poskuša za vsako ceno reševati temelje, vrednote, moneto, organizacijo, orientire svojega podjetja, za katerega se boji, da je pred bankrotom in da zanj ni nobene sanacije.

Kovič — kot humanist — ne more pristati na človekovo absolutno nemožnost. To nemožnost znova in znova ugotavlja, hkrati pa se z njo ne more sprijazniti. Sprijazni se do konca lahko samo z življenjem, se pravi z izrazito humanistično pojmovano kategorijo: s tistim, ki daje hkrati možnosti in nemožnosti. Absolutna Vera najsvetlejšega življenjskega optimizma mu je tuja, enako malo blizu pa mu je tudi dokončni pristanek na Smrt, na Odsotnost, na Nič. Zato se kar naprej trga iz rok Smrti, iz območja Niča, hrepeni po Možnosti, po Življenju, s tem pa, ko to dela, Možnost dokazuje, priča zanjo in jo podaljšuje. Saj možnost ne potrebuje takojšnje konkretne stvarne potrditve in izpolnitve. Možnost je stvar vere, predpostavljanja, prepričevanja, da je neka rešitev — vsaj načelno — mogoča. (Medtem ko je recimo Šalamun prepričan v nemožnost humanističnega življenja, veruje v to, da ni mogoča nikakršna Rešitev znotraj humanistično pojmovanega človeškega; zunaj človeškega, v Réči pa se začenja njegova Vera v Možnost.) Šele iz tega horizonta lahko razumemo Kovičevo željo po *nevokvirjeni besedi*, se pravi po tisti, ki bi se nahajala zunaj reda, zunaj neogibnosti, zunaj v institucializiranost zaprtega življenja, po *besedi*, ki bi — čeprav *grenko — zadehtela po nemogočem*. Ve, da je to *nemogoče*, hkrati pa vztraja pri hrepenenju po *nemogočem*.

Zato je naslovil celoten cikel z besedo *Iluzija*. V njem gledamo pesnika z druge plati, z nevdane, ne prilagajajoče se, ne sprejemajoče. Vdanost življenju mu ne pomeni vdanost ne-možnosti: Vidimo ga, kako se upira, maha z rokami, opleta, nepomirjen, kako želi in celo hoče, kar ve, da se ne da. Humanistična duša ni nikoli mrtva. Zmerom ima v *duši steblo. Zeleneče steblo.* Ne-vdanost v Smrt mu povzroča neugodje, celo trpljenje, v Smrti bi se pomiril, sprejemanje življenja pa ga pri tem moti in mu onemogoča notranjo skladnost. Njegova pozicija je na tej stopnji pozicija nesoglasja: življenje se ne more pomiriti s smrtjo, smrt

ne z življenjem. Pesnik živi oboje, ne ve ne kam ne kod, živi svojo negacijo in ta živi njega (čeprav vse to ne na grobo razklan in tragično silovit način kot Zajc). A ne enega ne drugega ne more odstraniti iz sebe. In tudi zato obupuje. *Izjokal bi te rad, kakor izjoče / nebo jesenski dež, pa zeleniš / v jetniških celicah telesa / kot nevenljiva roža. Z vročimi dlanmi / te božam in ljubkujem, steblo v duši. / Kako naj te utrgam brez krvi? / Kako naj neutrgano te ljubim? / O, nehaj, nehaj zeleneti. / Kako naj te izjočem iz srca? (Steblo v duši.)* Niti *utrgati* ga ne more (se sprijazniti s smrtjo) — preveč ga je strah posledic, bolečin, trpljenja. Niti *ljubiti* ga ne more — vse preveč pesimističen je njegov pogled na svet. Prosi ga, naj sámo *neha zeleneti*. To je popolnoma nemogoče. Da zeleni, je posledica pesnikove humanistične nastrojenosti. Odvisno je od pesnikovega temeljnega odnosa do sveta. *Zelenenje stebla* je apriorno, predskušenjsko. Steblo — se pravi vera v Možnost — ne zeleni zato, ker so slučajno ugodne atmosferske, geološke in druge okoliščine (in bi v spremenjenih klimatskih in geoloških okoliščinah ne zelenelo), temveč zato, ker je takšna nepremagljiva osnovna Natura sveta (in zeleni tako dolgo, dokler se Natura, Bistvo Sveta ne spremeni — recimo iz humanističnega v reistično). In zato je ves Kovičev jok zaman. Nikoli ne more biti to, kar ni.

Znotraj humanističnega odnosa do sveta so mogoči najrazličnejši obrati in vendar so — glede na njihov Temelj — vsi eno in isto, vsi le variacije Istega. V pesmi *Zeleni jambor* izhaja pesnik iz nasprotnega izhodišča kot v pesmi *Steblo v duši*. Zdaj se noče rešiti *zelenenja*, ki je v njem neiztrebljivo, zdaj si ga — obratno želi. *Zelenenje* je narava sveta — to je pesniku dobro znano. Svet je *zelena ladja*, le on — tokrat — ne zeleni. Nahaja se v drugem, nasprotnem stanju od zelenenja, v praznoti in suhoti (med obema stanjema nenehno niha). *Drevo je dolgo čakalo deževja. / Iz suhih tal ni znalo zeleneti. /K ljubezni vetra in iz vročih ust / ni moglo zemlji hvale peti.* A pesnik ni in noče biti sprijaznjen s svojo suhoto in neplodnostjo (ki bi bila lahko — drugače pogledana, vizirana v drugem horizontu — Reč). Rad bi bil kot drugi. Hoče biti kot Natura sveta, v skladu z njo: *zeleneti*, živeti, čutiti, da je živ, ne se spremeniti v reč, ostati Človek. *Dve rogovili je sklenilo v prošnjo / za kapljo vode. Za požirek rose / in za prgišče gostega dežja / bi padle na kolena bose / ranjene korenine. / Za drobno, za otroško pest dežja.* A zaman. Tudi *zeleneti* ne more. Ujeto je v vmesnost. Ne more ne zeleneti ne ne-zeleneti, čeprav ves čas ne-zeleni (kot

posamezno) in vendar zeleni (kot del sveta). To pesnik ugotavlja v koncu: *Drevo je dolgo čakalo deževja. / Zdaj je kot jambor na zeleni ladji.*

STIL. Podobno kot v vsebini niha Kovič tudi v formi. Pozna dva ekstremna stilna pristopa: šanson in svobodni verz, ki se približuje ritmizirani prozi. Na začetku njegove poezije prevladuje prvi pristop (verjetno tudi v skladu s skupnimi prizadevanji vseh Štirih pesnikov), pozneje pa se mu pridruži drugi. Šanson je spevna pesem, verzi so pravilni, rime obvezne, pesem se dostikrat konča z istim stavkom, s katerim se je začela, verzi tečejo otožno, milo, gladko, zelo razumljivo, pripovedno, polni so »literarne vsebine«. Vzemimo za primer pesem *Šlager*, ki celo že z naslovom poudarja svoj značaj. *Na stopnicah vagona tretjega razreda / neke deževne zimske noči / stojita ljubimca bleda / od ljubezni in od plinskih luči. / Midva sva srečna / srečna / srečna bila / tako srečna bila / tako srečna bila.* Refren posnema enakomerno udarjanje koles, pesem poje, vse valovi v ritmu popevke, polne sentimenta. *Neizogibno drhti hladni finale / med njim in njo. / Čuvaj prižiga zelenordeče signale / z nepodkupljivo in nezamudno roko. / Midva sva srečna / srečna bila / tako srečna bila.* Če je pesnik prepričan, da je edina človekova subjektivnost in pristnost le resignirano čustvovanje, potem je njegova privrženost spevnim oblikam kar se da razumljiva. Pesem se konča: *Ne stopnic ne vagona tretjega razreda na postaji ljubimcev ni. / Po taktu voznega reda / samo spomin še drhti. Midva sva srečna / srečna / preveč srečna bila / preveč srečna bila.* Šansonska oblika je kot nalašč primerna, da čimbolj ustrezno poda *drhtenje* čustev.

Drugi stilni pristop izvira iz drugega pola Kovičeve osebnosti, se pravi iz tistega, kar je po pesnikovem prepričanju — in eksistencialnem stališču — prav tako znamenje človekove subjektivnosti: iz razuma. Mirno čustvo se pri Koviču kombinira z mirnim razumom. Svet je treba čustvovati, hkrati pa moramo to čustvo in svet (se pravi naš odnos do njega in njega samega, preoblikovanega po našem odnosu do njega) držati v meri, urejeno, zmerno, skladno. Občutek za mero je pri pesniku izraz resigniranega odnosa do sveta, ki pa se vendar ne prepušča smrti, temveč življenju, se pravi ritmu, živemu utripu. Pesnik se ves čas trudi, da bi živo utripanje obvladal, se pravi da izhaja iz — nenehoma zanikane predpostavke o teleološki strukturi sveta,

o Razvoju, o rasti k Popolnemu. Ta predpostavka — stvar Vere in apriornega odnosa do sveta — mu tudi a priori, se pravi instinktivno, spontano usmerja pogled k meri, mu prepoveduje, da bi divje prestopal bregove (kot Zajc, ki hoče to predpostavko odstraniti, čeprav se je nehote drži, temelječ na Vsesplošnem Boju, Pobijanju in Uničevanju), ali pa da bi celo razbijal formo v nesmisel in proste asociacije (kot Šalamun, ki ga ne omejuje več niti Boj, pristal je na čisto igro naključnih elementov). Humanizem, to je še red, vera v tradicionalno, miselno, dostopno, razložljivo, komunikabilno, humanizem preprečuje svobodno razsajanje razvezanih strasti, človekova mera je v vrsti dogovorov. Kovičev začetni pesniški skromni polsubjekt se nikakor ne more sprostiti v divjanju absolutne Volje podivjanega Ekstatičnega Subjekta, za kaj takega mu manjka strasti, razbolelosti, nezadoščenosti; v vse to ni prisiljen, saj še ne živi v mejni eksistencialni situaciji. Njegova pozicija je še relativno mirna, njegova stiska je še neurgentna, zmerom je še upanje, da se bo vse uredilo na miren način. Zakaj bi bila torej Kovičeva poezija nezmerna? Zakaj bi bila brez klasične forme? Pesnikov tradicionalizem je znak njegovega tradicionalnega odnosa do sveta humanizma.

Mirna, skladna, klasična sta tako šanson kot meditativno sestavljena pesem — le da je pri prvi več »naravne« čustvenosti, se pravi klasične neposrednosti (morda celo sentimentalnosti), druga je bolj posredna, bolj iskana, narejena bolj z okusom, s kulturo, umetelnejše sestavljena, metafore so bolj izbrane, pesem v celoti verjetno bolj dovršena. Za primer navedimo Uspavanko: *V belo postlano celico srca, / na posteljo, ki z leti ne stari, / te nesem kakor mesec zvezde spat. / Za druge se boš starala, a tu, / kjer čas se ne pregiblje med stvarmi, / starost se ne dotakne tvojih kril. / Prenekatero posteljo in noč / boš zapustila in odšla iskat / med te besede shranjeno mladost, / kjer davni veter bledim obrvem / marjetic temne sanje šepeta / še skoz prezebla stebla poznih let.* Pesnik pove navsezadnje isto kot cela vrsta že obravnavanih, a v neposrednejšem, šlagersko šansonskem slogu napisanih pesmi.

Tak čudno je naše življenje,
srečno in hkrati nesrečno,
in kratko je naše življenje
in eno samo za večno.
(Življenje)

VARIACIJE. Tako smo se približali koncu te druge Kovičeve pesniške zbirke. Pesnik svojega odnosa do sveta ne širi in ne poglablja več, upodablja ga na enak način kot prej, le s pomočjo novih motivov. V pesmi *Življenje* se spet — na šlagerski način — srečujemo z Večnimi resnicami in Večnimi mejniki, z vdanostjo Življenju, s pristajanjem na človeško subjektiviteto (na načelno oblast nad rečmi), s spoznanjem subjektove skromnosti in nedozorelosti: *Dokler smo tu, sta nebo / in zemlja v naši oblasti, / vendar mora drevo / o sojenem času pasti. / Tak čudno je naše življenje / s svojo mračno zavestjo, / da se pesem konča / v plitvem jarku za cesto, / da se včasih konča, / preden se je začela, / brez zemlje in brez neba / kot roža nedozorela.* Pesem *Vrba žalujka* nas znova popelje na teren neznatnega, vdanega, življenju pokornega subjekta, ki teži k Svetlobi, k Popolnosti, k Lepoti, h kvintesenci življenja, ostaja pa — v stvarnosti — zasužnjena sivi in prazni institucializaciji (odrevenitvi) našega življenja: *Ni žalostna, samo krotka in nezgovorna. / Enako ljubi, pomlad in jesen ... / Samo drevo je in zeleneti / mora, koder jo zasadijo ljudje ... / Kakor da rase v sleherno sobo / in je z nami vsemi tako kakor z njo; / ničesar ne ljubi bolj kot svetlobo, / pa nima peroti in je priraslo drevo.* Pesem *Šah* obnavlja usodno prikovanost *navadnih* ljudi — onemogočenih subjektov; pravi Subjekt je zunaj njih, pri *Mojstrih*, v Institucijah, Organizacijah in družbenih *Mehanizmih: Množica črnih in belih kvadratov, / množica črnih in belih figur / v nepodkupljivem tiktakanju ur / od prvih potez do remijev in matov. / Med vzporedniki in meridiani / vsi smo v tej igri zaznamovani. / Z njo mehanizem mojstrskih ur / meri življenje navadnih figur.* Pesem *Ranjenci* ponazarja humanistični odnos do sveta: ljubezen, upanje, sanje o življenju, hkrati pa kaže resignirano sprejemanje nemožnosti realizacije tega odnosa: *Pod platnom noči / in nesmiselnih dnevov, / pod skorjo ljubezni / in drobnih uspehov / poje srce / pesem o jadru, / pesem o morju, / pesem o vetru. / Zglodajmo skorje zarjavelih ran. / Teci, / kri naše ljubezni, / teci, / kri padlih angelov, / in krivih prerokov, / teci, / temna težka mrtva / razočarana kri. / Pesem o jadru. / Pesem o morju. / Jadro na dnu morja.* Pesem *Telefonski drog*

govori o anonimizaciji človeka, ki ni več sam svoj, ki je do kraja potisnjen ob zid, ki mu je vzeto lastno, avtentično življenje, o željah tega razosebljenega človeka, da bi bil rad Človek in da bi rad živel Življenje, pa spet o neizpolnitvi teh želja: *Že dolgo ni več drevo / in nikoli / ne zelenijo žice, / ki so zdaj njegove edine roke. / Lastovke sedajo nanje, / preden letijo jeseni / čez morje na jug. / Ne ljubezni, / ne uboja ne zmore, samo čaka in pretaka / po žicah tujo kri: / rojstva in samomore, / dolgove in slavo, / statistiko smrti / in vojne napovedi. / Redkokdaj, / kadar cvetijo, / se spomni in hoče biti / spet / bela akacija. /Takrat pridejo deklice / in poslušajo / pesmi vetra / v telefonskem drogu, / ki ne more nikogar objeti, / ker že dolgo ni več drevo.* Pesem *Elegija* priča o potrebi po sanjah, o neogibnosti sanj, o neizpolnjevanju sanj, o sanjah kot edini Resnici prevaranega, onemoglega življenja; o sanjah kot neogibni iluziji: *V letih in krajih med vojnami / za eno življenje ustvarjeni, / pojeni in hranjeni s sanjami / in za sanje vedno prevarani, / brez sanj ne bi mogli živeti / in bi umrli brez sanj. / V letih in krajih med vojnami / samo sanje se smrti upirajo / in kadar stare umirajo / se nove sanje rode. / V letih in krajih med vojnami / se bomo preudarno postarali / z leti in kraji in sanjami. / Ko se prenehamo varati, / ne bomo več mogli živeti. / Umrli bomo brez sanj.*

SUMMARY

In the present study the so-called existential structure of Kajetan Kovič's early poetry is presented. This structure is composed of completely defined and irreducible combination of the following elements: everything in the world is eternally the same, eternally old. Truth is to be found in the Idea and not in the reality. We live among eternal borders: Birth and Death. Individual is not significant. Everything moves towards Death. Death makes all equal, there is no hierarchy of values left in it. We are all anonymous — the negation of an alive, concrete individual is in question. People are governed by a grey »everyday«. The world is getting dim. There is a great inclination towards the past which appears in the form of a lonely one (the negation of Futurity). The heart, the intimacy, the inner man, the warmth, the reciprocity among hearts are placed in the centre. From the external view we are anonymous, from the inside — hearts. The core of the world is the heart, not society. In opposition to great only small things are valid; history is degraded. The stillnes is valuable — the negation of war and ideological noise. Drying up is to be seen — the negation of development; resignation and faithfulness — the negation of creativity;

passivism — the negation of activity. The elements are arranged with an extreme sense of proportion. With this proportion we acknowledge the reality and not life — the negation of belief in Change. We are everwhelmed by sadness — the negation of enthusiasm; loneliness — the dissolution of community. (This poetry should be observed all the time as implicit, the covered negation of the former optimistic and socialistic — realistic phase.) Everything should calm down in Beauty and Harmony. One should accept the fate, withdraw into Dreams and Love. Surrounding is softness. We, the insignificant, live in a warm "everyday". Safe. The distance to life guarantees autonomy. We wish to subordinate to the stronger (the Fate) which is inside us. Inside of the heterodetermination the half-subject achieves the greatest possible autonomy. Individuality — as far as the half-subject still has it — is achieved in an intimate and not in the wide world. Life has become unreal, reality is remembrance. Life in reality is not genuine. Even the intimate has already become institutionalised. Remenbrance is returning to the small world of small things that happened in the past. Despair is the result — as the first intensification of the conflict. Remembrance does not preseve anything either. Even the heart dies.

The above mentioned existentialist elements are not stated systematically around the true core of this poetry, but successively, chronologically. The study follows the author's development and it is not a critical arrangement of the existentialist elements in a monolithic structure.

DOSTAVEK

K RONČEVIĆEVI OPAZKI O ISTRSKIH GOVORIH

V zvezi z Logarjevo študijo *Slovenski govori v Istri in njih geneza* (SR XIII, 1961/62, 88—97) je Nikola Rončević objavil v prejšnji številki Slavistične revije (XV, 1967, 335—336) notico *Dodatak studiji Tineta Logara »Slovenski govori v Istri«*, v kateri opozarja na Ribarićevo delo *Razmještaj južnoslovenskih dijalekata na poluotoku Istri* (SDZb IX, 1940, 1—207), ki ga Tine Logar pri svojem opisu ne upošteva. Ker je Ribarićevo delo izšlo tik pred začetkom vojne, se zdi N. Rončeviću razumljivo, da ga je le malokdo opazil. Vendar se mu zdi, da bi ga bilo treba vsekakor omeniti, zato je to storil on, in sicer iz treh razlogov (navajam okrajšano): 1. Ker je to obsežno delo, ki se ozira tudi na slovenske govore. 2. Ker je bilo napisano dolgo pred objavo in so ga mnogi lingvisti lahko spoznali še v rokopisu — med temi naj bi bil Malecki. 3. Ker je Ribarić deset let služboval v Mariboru in bil prijatelj Slovencev, misli, da »i po toj liniji... da je red da ga Slavistična revija spomene«.

Priznati je treba, da Ribarićevo delo tudi za Slovence ni nepomembno, čeprav je pravzaprav opis govora Vodic, ki so (pretežno) štokavska naselbina v hrvaškem delu Čičarije. V uvodnem poglavju se namreč dotika med drugim tudi slovenskih in prehodnih slovenskohrvaških govorov. Za nas je pomemben zlasti zaradi zanimivih in dobrih podatkov pri opisu tistih govorov, ki so na hrvaški strani, pa imajo slovensko osnovo (tj. buzetskega in slumskega). Današnja narodnostna meja namreč ne poteka povsem po narečni oz. jezikovni, tako da imamo nekatere kraje, ki imajo v osnovi slovenski govor, na hrvaški strani in deloma tudi obratno. O teh govorih pa v Logarjevi študiji seveda ni govora (poleg Ribarića jih je obravnaval še Malecki in v zadnjem času tudi P. Ivić). Razen tega je za nas pomembno še gradivo o slovenskem vplivu na čakavske in štokavske istrske govore, a dobra je tudi Ribarićeva razmejitev med čičkim dialektom in narečjem po Brkinih (potrebni so bili le malenkostni popravki). K poznavanju povsem slovenskih govorov Istre pa Ribarićev doprinos ni pomemben. Le na dveh straneh in pol (7—9) je nadrobljenih nekaj opazk o *t*, polglasniku, sonantnem *l*, refleksih za *ě*, *u*, palatalnem *r* in *g*, ki so podane nesistematično in večinoma brez razlage. Razlage, kolikor jih je in kolikor se tičejo slovenščine, navadno niso posrečene, npr. govor po Brkinih mu predstavlja nadaljevanje komenskega govora (tj. Štrekljevega Görzer Mittelkarstdialekt), *y* prišteva k narečnim pojavom, ki tvorijo prehod k severni čakavščini, in tudi slovensko gradivo ni povsem zanesljivo, ker Ribarić ni ločil dvojnih kvalitet v diftongih (*vi̯ẹ̄ra* : *u̯ri̯ẹ̄me*) in diftong *uọ* (*uə*) po Brkinih je slišal kot zelo ozek *o*. Pri opisu karakterističnih značilnosti slovenskih jugoza-

hodnih dialektov — če ne upoštevamo prehodnih — torej Ribarić ni pomemben. Bilo pa bi ga treba navajati zaradi popolnosti.

Kako je bilo z uporabljanjem Ribarićevega dela, ko je bilo še v rokopisu, je težko reči. Tesnière v *Atlas linguistique* omenja Ribarićeve podatke in meja čičkega dialekta proti govoru po Brkinih se na Tesnièrovi karti ujema z Ribarićevim opisom. Nasprotno pa se ista meja pri Małeckem ne ujema z Ribarićem. Tudi pri drugih stvareh ni mogoče opaziti kake odvisnosti Małeckega od Ribarića, tako da je nekoliko preoster stavek, ki ga beremo pri N. Rončeviću: »Pokojni Ribarić govorio je da je njegovu rukopisnu radnju imao u rukama i Małecki (sada također pokojni) te da se njom i poslužio, premda to Małecki ne spominje.«

Ribariću smo Slovenci nedvomno hvaležni za njegovo delo, zanimanje in še zlasti za njegovo znanstveno objektivnost, ki jo je v delu pokazal, čeprav se vidi, da mu je bila priljubljena ideja o enem južnoslovanskem jeziku in narodu (prim. str. 12). In čeprav samostojne ocene Ribarićevo delo pri Slovencih ni doživelo, čisto mimo slovenske lingvistike ni šlo. V članku *O suponiranem slovenskem brkinskem dialektu* (Rocznik Slawistyczny XXI, 1960, 27—35) sem Ribarićeve ugotovitve, kolikor se nanašajo na severni del slovenskih istrskih govorov, upošteval, nekatere potrdil in druge korigiral ter omenil tudi Ribarićevo vlogo pri določanju meje čičkega dialekta v Tesnièrovem Atlasu. To in še podatke za slumski in buzetski govor sem upošteval tudi v knjigi *Južnonotranjski govori* (zlasti na str. 10—13).

J. Rigler

Uredniški odbor

FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literarne vede), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (jezikoslovje), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

Odgovorni urednik

TINE LOGAR

Izdaja

SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

Založila

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR, Partizanska 5

Za založbo

JOŽE KOŠAR

Tiska

LJUDSKA PRAVICA LJUBLJANA

CONTENTS

STUDIES

Boris Paternu, Structure and Function of Jenko's Parody in the Dissolution of the Slovene Romantic Epic Poetry. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 7
Franc Jakopin, Russian Elements Involved in the Development of the Slovene Literary Language. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 65
Bratko Kreft, Tradition and Avantgarde. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 91
Tine Logar, Phonetic and Morphological Peculiarities in the Speech of Slovenized Germans. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 159
Francè Bernik, The Problem of Cankar's Lyrical Poetry. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 169
Milko Matičetov, The Survey of Oral Literature of Slovenes in Rezija (Italy). (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 203
Štefan Barbarič, Herder and the Beginnings of Slovene Romanticism. (The Report Presented for the VI[th] International Congress of Slavic Studies in Prague) 231
Marja Boršnik, The Slovene »Modern« 257
Jože Toporišič, The Image of Slovene Tonemes 315
Tine Logar, Dialectological Studies XIV (The Speech of the Village Kneža at Djekše in Carynthia) 395
Franc Zadravec, The Dramas of Slavko Grum 413
Fran Petrè, The Structure of Tone Seliškar Poetry 471
Emil Štampar, The Literary Career of the Prose Writer Vjekoslav Kaleb . . 505
Taras Kermauner, Humanistic Resignation 535

ADDITION

About Rončević Remark Concerning the Istrian Spreeches (*Jakob Rigler*) . 589

SLAVISTIČNA REVIJA

The review is published twice a year or once in a double number

Issued by

The Slavic Association of Slovenia

Editorial Board

FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literary sciences), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (linguistics), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

All contributions should be addressed to the editor:

TINE LOGAR

Ljubljana, Aškerčeva 12 (Filozofska fakulteta), YUGOSLAVIA

Subscription and distribution: Založba Obzorja, Maribor, Partizanska 5, Yugoslavia

Printed by Ljudska pravica — Ljubljana