

taki misli nekateri vodje gibanja, katerih delovanje se je zdelo zmešano, polno notranjih nasprotij, estetizirajoče in dekadentno. Končno je manija politizma zadala futuristični družbi zadnji udarec. Mogoče se je Marinetti slepil, da bo na ta način razširil praktično bazo futurizma. V resnici pa se je polagoma izpridila aristokratska vsebina »prvega futurizma«. Od takrat naprej so se začeli razkoli.

V splošnem pa je treba priznati, da so vsi futuristi delovali z vero in kljubovali s trdno voljo zlobni nagrobni ironiji konservativnih kritikov in bridkim psovkam občinstva.

Druga ugotovitev, ki je prav, da se ustavimo ob nji, je tale: trdili so, da je futurizem poslednji odmev romanticizma, kar utegne biti res. Ne vem pa, če je imel tisti, ki je izrazil to misel, namen, da započne neke vrste neoklasicizem. Ako je tako, lahko danes vidimo, da so se v poslednjih letih izčrpala gibanja, ki so izšla iz Italije in imela protifuturističen cilj, preden so sploh dosegla kak rezultat.

Drugi — to so bili najbolj naklonjeni kritiki — so videli v futurističnih doktrinah več ambicije kakor možnosti udejstvitve; toda če je to res, se kmalu uvidi, da se ta očitek lahko podtakne tudi kaki drugi sodobni umetniški šoli. Po našem mnenju se opažajo v vseh tendencah, v vseh »umetniških pokreth« zadnjega evropskega dvajsetletja iste nesorazmernosti med teorijo in dejanjem, med doktrino in uresničitvijo. Za primer vzemite samo »kubizem« in »ekspresionizem«.

Toda ni neopravičeno, dati futurizmu prednost pred drugimi »naprednimi gibanji«. Spomnimo se samo, da ni nobeno drugo gibanje pokazalo toliko želje po združitvi življenja in umetnosti, kar je vendar vedno baza za ustvaritev trajne umetnosti.

* * *

V futuristično gibanje je pronicel kmalu bolj političen duh, kar je razložljivo iz potrebe, zakaj, kar je bilo prvotno teorija, nastala iz posameznih poskusov, je postalo kmalu neke vrste kristalizirana dogma; kar je bilo prvotno evangelij poguma in svobode, se je izpremenilo v vražarsko formulo; kar je bilo pokret individualnosti, tragično delo duše, se je izpremenilo v moralistični in razkrajalni kredo. V davečem izvajanju intelektualističnega abstrakcionizma je futurizem otrpnil in obsodil svoje slikarje in pesnike na popolno pasivnost napram realnosti, ker je uničeval ali vsaj poskusil uničiti v njih celó zavest lastnega jaza.

Ne vprašujmo, kakšne so bile posledice take doktrinarne otrpnjenosti. Zadostovalo je, da ste kaj naredili ali izrazili kako misel, ki ni bila popolnoma v skladu z vodilno tendenco, pa ste bili obtoženi izdaje, ali vsaj da ste se pregrešili zoper prapor in modernost.

In zgodilo se je, kar se je moralo zgoditi.

Polagoma so se izoblikovala v najboljših futuristih čustva, ki jih je neizbežno bilo

treba zadovoljiti in ki so jih morala privedi do oddaljitve od oficialnega futurizma.

Ni treba, da navajam vzroke, zakaj smo od l. 1914. nadalje opustili tako zvano »slikarstvo gibanja«. Tudi tisti, ki so manj posvečeni v stvarino, vedo sedaj, da, če »gibanja kakega predmeta« niso izčrpana, zadobi plastična figura, vklenjena v premočrtne in krivočrtne ploskve, v vzporednice, v kote in okrogline, nujno izraz trepetajočega predmeta. Tudi najjačja mnemonična sila ne zadostuje, da vzdrži pokonec njegov mehanizem, zakaj osnovni zakon plastične predstave obstoji iz dveh elementov: iz »statičnosti« in »gibanja«.

»Plastični dinamizem« pa je računal samo z eno stranjo dvoredja in enostransko porabljeni zakon je zanikal polovico tega, kar je napovedoval.

Zaključimo!

Ugovore proti futurizmu smo postavili najprej nam samim. Če niso zadosti prepričevalni za čitatelja, pribijamo samo dejstvo, da v nas ni bilo v resnici nobenega čustva rivalnosti napram starim in dragim prijateljem. Tudi nismo imeli nobene želje ali namena, da pospešimo spravo med »tradicijo« in »revolucijo«, kakor so nam skušali podtikati.

Borba, ki smo jo začeli l. 1909. proti Boccioniu, se nadaljuje v novih oblikah. In upamo jo nadaljevati brez nestrpnosti pa tudi brez medlosti.

Razume se, da so v slikarstvu, ki je sledilo naši ločitvi od futurizma, elementi, ki nasprotujejo futurističnim načelom. Vendar to ne bi smelo nikogar presenečati. Umetnik je nujno sila, ki se razvija.

NALOGI IN METODE LITERARNE ZGODOVINE.

J. KELEMINA.

I.

Kdor se začne na znanstven način baviti z literaturo, si bo kmalu na jasnem, da obsega njegov posel raznovrstne in daleč vsaksebi ležeče naloge. Prej nego more literarna veda sploh začeti, je potrebno, da je filologija ustvarila primerno podlago: to je, preskrbeti je morala takšen tekst literarnega dela, ki odgovarja pesnikovem namenom popolnoma ali v najvišji dosegljivi meri. V ozki zvezi s tem je druga naloga: izkazati na podlagi raznovrstnih sredstev (konceptov, aluzij v pismih in dnevnikih, prvih tiskov) postanek kakega dela. Poznavanje postopnega razvoja kakega pesniškega dela, ki nas uči, kako so se umetniška ideja in posamezni motivi oblikovali in izpreminjali, ki nam pokaže arhitektonske prezidave, jezikovno stilistično in metrično piljenje, postane, kot bomo videli, važen pripomoček za genetično ali sintetično posmatranje pesnitve.

Ako je vprašanje teksta dovoljno rešeno in zgodovina postanka istotako pojasnjena, mora dati eksegeza navodila za pravilno umevanje besedila. Labilnost pesniškega materiala, ki je človeška govorica, je vzrok, da je estetski učinek pesniških umotvorov navezan na celo vrsto časovnih činiteljev, ki morejo na občuten način otežkočiti umevanje. Jezik se pretvarja in razvija v nove smeri; beseda in sintaktični odnosi zgube nekdanjo umetniško vrednost in dobe mogoče novo, a neumetniško. Vsaka krepka doba si ustvari tudi svoj šolski žargon, ki razodeva najožjo zvezo z njenim literarnim programom. Kdor ve, da so ekspresionistični umetnosti predmeti vsakdanjosti dragoceni kot simbol in zrelo neskončnosti, se ne bo čudil, ako najde na vsak korak izraz »kozmičen«. A tudi z ozirom na stvarne vidike zgubi literarna umetnina polagoma možnost neposrednega učinkovanja, ter nam postane dostopna le s pomočjo abstrakcije. To težkočo skuša premagati stvarna razlaga, ki ima nalogo pojasniti posameznosti besedila, ki bi mogle delati umevanju težkočo: aluzije, citate, kulturnozgodovinske momente itd. Tako razlago realij si moramo misliti kot dopolnilo gene- tične ali estetske razlage umotvora.

Glavni znak filološke¹ metode je, da smatra pesnitev kot zgodovinski dokument in šele v drugi vrsti kot produkt umetniškega duha. S čisto filološkim postopkom ne pridemo do literarne zgodovine višje vrste. Jasno je pa, da se more vršiti temeljito literarno zgodovinsko delo na temelju znanstvene filološke metode. S tem pa še ni rečeno, da tudi v njen muzivični posel — zbiranje notic in kolektanej — ne bi smel zaiti vsaj medel odsev lepote, ki jo izžareva umotvor. Točno filološko delo mora tvoriti podlago i za oni predel literarne zgodovine, ki ga obravnavamo v naslednjem poglavju, pesnikovo biografijo: Le iz najskrbnejše zbranih in kronološko nanizanih življenjskih podatkov se nam bo odkrilo pesniško delo kot »izraz osebnosti«.

II.

To namreč je pri vsakem životopisu bistveno, da se pokaže in razkrije ona nujna vez med pesnikovo osebnostjo in njegovim umetniškim delom. Življenjski moment, ki se ne da na kakšen način spraviti v zvezo z ustvarjanjem, ostane za literarno zgodovino brez pomena. Seveda imamo tudi pesnike, ki ne prežive niti trenutka intenzivnejše, ki ne bi dobil odjeka v njih umetniškem delu. Pravilno pojmujejo svojo nalogo je nova doba

¹ Filologija, ki jo smatramo s stališča literarne teorije kot pomožno vedo, je seveda sama po sebi samostojna stroka, ki obsega tri delna področja: tekstno, jezikovno in realno filologijo; zadnja obravnava starožitnosti, folklor, tradicionalno slovstvo.



FRAN KRALJ: JAJČARICE.

znatno poostrila in poglobila metode za preiskovanje pesnikove osebnosti. Nekoč se je zdelo dovolj, ako je biografija načrtala na podlagi dostopnih virov bolj ali manj obširno vnanje usode dotične osebnosti, ne da bi skušala prodreti v njeno notranjo strukturo. Glavna napaka je bila, da se pri pesniških delih niso ozirali na njih notranje odnose k stvarjajoči duševnosti, temveč, da so osvetljevali samo njih objektivno postavbo. Vnanji življenjski potek in literarna produkcija kakkega pesnika sta se jim dozdevala kot dve ločeni črti, ki so jih obravnavali vsako posebej.

Po starem pravilu, da je človek to, kar njegov stil, tvorijo analize osebnega stila dopolnilo k biografskim podatkom, ki jih poznamo od drugod. Oziroma: ako nam o kakem pesniku ni nič znanega kot njegovo delo, nam mora služiti analiza njegovega (osebnega) stila kot nadomestilo za oni nedostatek; pogled v literarne zgodovine, ki obravnavajo starejša razdobja, nam je lahko živ zgled, kako je skušala literarna veda iztisniti iz spomenikov skrivnost avtorjeve osebnosti.

Ker sem očrtal v nekem prejšnjih člankov naloge, ki so stavljene tukaj preiskovalcu, se morem omejiti sedaj na to, da izpopolnim nekatere točke.² Prvo bitno tvorno potenco,

² Navodila za analizo osebnega stila pri pesniku podaje E. Elster v Prinzipien der Literatur-

ki tiči v kakem umetniku, moramo staviti kot veliko nepoznanko v račun, ker je ne moremo določiti po njeni jakosti in višini. Ne gre, da bi prezirali one primarne razlike v darovitosti v prilog kolektivističnega naziranja, kakor ga goji n. pr. sociološka šola. Seveda nam je podana posamična osebnost vedno v zgodovinski pogojenosti in zato je treba dobiti predvsem jasnost o naravi in kakovosti teh pogojev. Naravno je, da skuša literarna veda ugotoviti predvsem delež darovitosti in svojstev, ki jih je pri umetniku staviti na račun rodbinske, rasne in narodnostne pripadnosti.³ V to svrhu se sestavljajo rodovniki⁴ in je gotovo, da se dajo tukaj izkazati momenti, ki jih je treba označiti kot podedovane. Kočljivo postaja vprašanje pri sklepih iz rasne pripadnosti. Grof Gobineau je sredi 19. stoletja zastopal v svojem delu o neenakosti ras mnenje, da je rasa glavni činitelj v kulturnem razvoju človeštva. Kot je še vsem v spominu, so skušali pisatelji kot H. St. Chamberlain in Ludwig Woltmann s tem naziranjem znanstveno utemeljiti supremacijo Germanstva na svetu. Zakešnel sad te teorije, ki izvaja svoje sklepe iz fiziološko-antropoloških lastnosti individuja in smatra, da so vsa svojstva njegova pogojena s pokolenjem samim, je Josefa Nadlerja poskus, predelati nemško slovstvo pod tem izključnim vidikom (*Literatur d. deutschen Stämme und Landschaften*. 370. Regensburg, 1912-8.); psihični moment se prezre; oblikujoči dožitki ne obstoje ne za posamičnika ne za celoto. Kot je skočila Pallas Athene iz Zevsove glave v

wissenschaft. II, 63 ssl.; Ermatinger, *Weltanschauung und Dichtung*. Neue Jahrbücher f. d. klass. Alt. 31 (1913), 198 ssl. Na podlagi stilističnih znakov kake pesnitve skuša tukaj sklepati na način pojmovanja in formalno sposobnost pesnikovo. Tako so tudi dane možnosti za globlje osnovane sodbe o dovršenem umetniškem činu. — Vzporedno teko preiskave, ki jih je delal Groos in drugi o čutnih dožitkih pesnikovih: K. in M. Groos, *Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft*. IV, 559 ssl., V, 545 ssl. K. Marbe, *Über den Rythmus d. Prosa*. Gießen 1904; Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg, 1912. Podlaga vsake biografije bi moral biti psihogram, sestavljen iz literarno-zgodovinskega materiala; prim. P. Margis, E. Th. A. Hoffmann. Leipzig, 1911, L. Lewin, Fr. Hebbel. Berlin, 1913. — Poskusi, prodreti v skrivnost ustvarjanja: Dilthey, *Die Einbildungskraft des Dichters*. Philos. Aufsätze f. Zeller, 1887. Berth. Schulze, *Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung*, Leipzig, 1912.

³ Pod miljejem razume Taine fizikalne in klimatske odnose, poleg tega politične in socialne razmere; nam se dozdeva danes enako važna ali še važnejša duhovna in duševna temperatura kake dobe. O časovnem činitelju slede kesneje nekatere opazke.

⁴ Prim. o tem A. Sauer, *Literaturgeschichte und Volkskunde*. Rektoratsrede. Praga, 1907.

celotni opremi, tako prinese v tej knjigi vsak pesnik kot naravno doto že s seboj na svet popoln etični, moralni in estetski kodeks. Kritika⁵ je ta poskus z odločnostjo zavrnila, kot enostransko zaletlost v zgodovinsko-filozofsko idejo.

Pri tej priliki naj še spomnim na inepte dictum, ki se od časa do časa ponavlja v jugoslovanskem literarnem obratu. Prešeren je trezno računajoči »korotanski«, Stanko Vraz pa sanjavi »panonski« Slovenec. Pod tema dvema vidikoma lahko nanizate razna opazovanja k našemu nacionalnemu pokretu. Samo da antiteza šepa, ako gledate na njo z rasnega vidika; naš »Panonec« — Jakob Frass — je imel pač v sebi dobršen odstotek nemške (hladne) krvi. Precejšnji delež, ki ga imajo tujerodci na slovenskem kulturnem življenju, se da obrazložiti iz ugodnejšega socialnega položaja, ki so ga zavzemali pri nas. Pravično je le, da so se asimilirani potomci oddolžili s kulturnim delom očinskemu narodu.

Narodi tvorijo namreč manj fizično kot pa psihično edinico; njih nacionalno bistvo ni nič od početka trdnega, temveč je nastalo in se spreminjalo tekom časa. Ako tudi ne verujemo v kako apartno slovensko ali hrvaško dušo, vendar ne mislim tajiti dejstva, da tvorijo gotove poteze v svetovnem naziranju skupno vez za posamezne socialne skupine, h katerim računamo tudi narodnost. In ta skupnost v čustvenem in idejnem nastrojenju pride do veljave v umetniškem udeleževanju.

Govoreč o Malovi Zgodovini umetnosti pri Slovencih, Hrvatih in Srbih, se vprašuje Molè: »Zakaj je bil razvoj prav takšen in ne drugačen? Kaj je v tej umetnosti specifično slovensko, hrvaško ali srbsko? Kaj smo mi vnesli v splošne umetniške oblike res svojega? Kako so se od drugod prevzeti temelji preobražali na naših tleh?« (Lj. Zv. 1925, 59). Da se omejim na slovenski del: treba bi se bilo še nadalje vprašati, ali se je tekom za nas skrajno nepovoljnih razmer oblikoval homogen nacionalni duh, čigar izraz bi bile slovenske umetnine, slovenske po duhu, po vsebini in obliki? In ali poznamo to slovensko dušo v njenih posebnostih in jo moremo ločiti od hrvaške ali srbske?... V dobi, ko sta razburjala H. St. Chamberlain in L. Woltmann duhove s svojimi politično naglašanimi študijami o pomenu rase za kulturno življenje, in ko so junaški napori balkanskih Slovanov začeli risati na našem nebu zarjo bližajočega se velikega dneva, sem snoval študijo: *Vineta*, bajka o slovanski duši. *Vineta*, staroslovansko mesto, ki se je pogreznilo v valovih nemškega morja, toda

⁵ Rezko kritiko s principielnega stališča Nadlerjevega dela priobčuje J. Körner, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*. Neue Jahrbücher 49 (1922), 166 ssl.

se ob izvoljenih trenutkih spet prikazuje: simbol slovanskega duha, ki je klonil pred nemškim in čaka na vstajenje. Slovansko duševnost sem hotel načrtati v njenih etičnih in verskih potezah predvsem iz kulturnih dokumentov slovanskih in — argumentum e contrario — dokazati odgovarjajoče poteze v življenju onih mož, ki so, Slovani po poreklu, delovali med Nemci: Leibniz, Lessing, Nietzsche... Začel sem globoko verujoč v protejsko široko slovansko naravo, ki premosti v individuju taka polarna nasprotstva kot nesposobnost za čuvstvo avtoritete, na drugi strani pa temno težnjo po veliki sintezi, konstrukciji⁶; razdirajoč kritikizem in pa mistika; dozdevalo se mi je, da tiči za temi pojavi, ki so nam donesli od naših sosedov očitek anarhizma, državotvorne nesposobnosti, nekaj romanticeizem bodočnosti, ki črpa iz opazovanja človeškega in svet-skega pokreta — kakor malo ga tudi za sedaj zadovolji — vero v bodoči nečuten podvig.

Za nas Slovence se mi je dozdevalo zlo-kobno, da smo s to in tako duševnostjo zašli v območje nekongenialnega naroda; da je oblikoval naše izobraženstvo nemški racio-nalizem, ki se tako protivi naši intuitivni čuvstvenosti. Odtod razdor in nesoglasje v našem kulturnem gibanju; inteligenca naša tava v prisilnem jopiču nehomogene um-stvene izobrazbe od starih tradicij, v katerih je prvotno vzgojena, do novih umstvenih in srčnih idealov, v katere se ni nikoli vživela. Avstrija, Dunaj sta bila torišče kulturnega polutanstva, ki se je gugalo med neбом in zemljo... Na drugi strani pa prosti narod⁷, ki je ohranil v svojem duševnem nastrojenju bistvene poteze slovanske duševnosti, a so mu manjkali voditelji, da bi mogel svoje prirojene vrline razviti in poglobiti. Kot potrebno se je dozdevalo, da se sloj izobra-ženstva približa spet ljudski psihi; da s podrobnim študijem dvigne iz njenega du-hovnega življenja odločujoče poteze njenega etičnega, moralnega in verskega pojmovanja sveta, kot smernice za bodoči skupni raz-voj. In ta razvoj bi se naj kretal proti točki, kjer »še žubore neskajeni viri slovanstva«...

Duh racionalizma, na čigar žrtvenikih sem i sam daroval, mi je seveda zmaličil to delo, šepetajoč mi: no innate ideas (= prirojenih idej ni)! Vse, kar človek je, je postal pod razmerami! Nobene poteze v slovanski du-

⁶ F. Naumann pripominja (*Deutsche Seele* 1917), da je ruski človek kot posamezna osebnost pesi-mističen in da drži malo o sebi in svojem živ-ljenju; da pa postane, kakor hitro se govori o ruskem narodu v celoti, entuziast in brezmejen optimist.

⁷ Za en del slovenske domovine imamo dra-goceno gradivo za slovensko duševnost v Trdi-novih spisih; gradivo je čislati tem više, ker je v umetniškem oziru le na pol obdelano.

ševnosti ni, ki se ne bi dala slično ali istovetno izkazati v tisočerihi primerih kje drugod. Vsak narod, ki se priznava k splošnim etičnim in moralnim načelom človeštva, lahko zavzame svoje mesto na solncu, toda brez mesianskih aspiracij.

Kakor je sicer danes običajno sklepati iz svetovnega naziranja v kaki narodni skupini na njeno oblikovalno voljo, tako se mora tudi priznati, da je v takem početju malo logične evidence. W. Worringer prepoznava (*Formprobleme der Gotik*, München, 1912) opojnostno hrepenenje germanske duše za neskončnostjo v značaju gotske umetnosti. Nordijski ornament, to »neskončno melodijo linije« razlaga iz bistva germanske duševnosti, iz »multiplikatornega značaja«, ki stre-mi za neprestanim stopnjevanjem in je brez »pomirjevalnih akcentov«. Temu nasproti pa stoji »mirna enakomernost« seštevajočega značaja v antični umetnosti. — Toda isti znaki umetniškega oblikovanja kot nepokoj, stremljenje in hitenje naprej, neprestano iskanje po pomirjenosti v blaženosti nad-naravnega zamaknjenja, čezmerna patetika se da izkazati izven germanske rase, v čisto drugih kulturnih področjih, n. pr. v islamski arabesknj umetnosti, v baroku... V ozadju stoji razlivajoča se fantazija kot nasprotstvo oblikujoče (po Ribotu). O tem, ali prevladuje v značaju gotove umetniške dobe eden ali drugi tip, odloča celotno razpoloženje kake kulturne epohe; mogoče seveda tudi da pre-vladuje v posameznih rasah nadarjenost v to ali ono smer.

Prepuščajoč »poklicanim rokam«, da nam pojasnijo, kako je v tem oziru z nami Slo-venci, se omejim na eno samo opazko. Kakor je za naše kulturno stremljenje značilno, da med prirojenim razpoloženjem in tujimi kul-turnimi vplivi ni prišlo do harmoničnega zlitja, tako je naša literatura uboga na delih čistega nacionalnega kova. Trdinove črtice iz narodnega življenja ne vzdrže kri-tike z umetniško formalnega vidika. Tako je ostal Levstikov Krpan edini umotvor, ki je razvezal narodno dušo v vsej globini in širini. Ta povest nam je zgled, kaj bi lahko bila naša pripovedna umetnost, ako bi pi-satelji umeli harmonično dograditi Levstikov poskus, namesto da so skušali ujeti na svojo piščal melodijo, ki so jo slišali drugod.

Med činitelje, ki oblikujejo na bistven način umetniško delo posameznika, moramo šteti predvsem vse to, kar bi lahko imeno-vali »duševno in duhovno temperaturo« kake dobe. Ako se dajo istovetne poteze v živ-ljenju kake generacije pojasniti iz enakih pogojev, pod katerimi se je razvila, morajo biti iz te homogene družbe izhajajoči učinki v mnogih ozirih slični in enaki. Za to govo-rimo o vladajoči smeri v umetniškem okusu, celo o vladajoči modi v kaki dobi. Kakor velik pomen pa že pripisujemo tem nad-individualnim činiteljem kot je moda in

časovna struja na umetniško udejstvovanje vsakega posameznika, ki stopi pod njih območje, se je treba čuvati pred enostranskim naziranjem, kot da je resničen umetnik docela odvisen od vladajočega časovnega okusa; ker resnica je ta, on hodi pred svojo dobo, in v njegovem delu se izraža že stil bodočega časa. Poleg tega pa ostane v vsakem umotvoru dovolj elementov, za katere je dotičnik na dolgu vladajočemu stilu. To velja v enaki meri za miselno vsebino kot za formalno in tehnično plat pesnitve. Stilistično voljo kake dobe lahko razberemo zlasti ob sledečih točkah.

Vsaka posamezna doba kaže svoj časovni stil, pri čemer mislimo zlasti na formalne posebnosti, ki se vračajo stalno s presenetljivo pravilnostjo, bodisi da se preneso zavestno pótém šole, bodisi da so instinktivni izraz umetniške volje gotove dobe, ki zveni enakomerno in soglasno iz njenih spomenikov. Pesnik izkazuje odvisnost od duha časa v posebnostih stila, ki jih moramo ločiti od individualnega stila, ki ga umevamo kot refleks razlik v temperamentu in formalnem čuvstvovanju; pa tudi od narodnega in lokalnega stila, ki ima izvor v narodnopsiholoških in nacionalnih posebnostih.

Paralelno z zgodovino stila, ki se razgleduje s stališča ustvarjajočega človeka in preiskuje vezanost produkcije na duh časa, gre zgodovina umetniškega okusa, ki gleda na razvoj literarnega življenja s stališča sprejemajočega občinstva in zasleduje medsebojno zблиževanje pesniških nakan in zahtev čitateljev. Pesnik, tudi najneizprosnejši in najsamotnejši borec, misli pri svojem delu vendar na gotovo občinstvo, na katero hoče vplivati; slučajev, kjer to klone pred njega despotsko voljo, itak ni treba predolgo iskati.

Kot nadaljnji činitelj, ki veže samobitnost umetnikovo — vsaj v gotovih mejah — imamo vpoštevati vsakokratno umetniško teorijo. Toda ta vpliv je treba pravilno umeti. Literarna teorija išče meril za presojo pesnikovega dela in njegove osebnosti, toda ne postavlja prav za prav zakonov za pesnikovo ustvarjanje. Zakonitost lepote se nam odkrije s pomočjo teoretskega razmišljanja, toda njegovih izsledkov ne more pesnik uporabljati kot kanon pri pesnenju novega umotvora, ker je njegova zavest sestavljena iz totalnosti njegovih zaznav, v koji sovpadejo misel, slika in občutek, dočim ima odmišljajoči razum tukaj najmanj značilno vlogo. Pesniški navdih prihajajo ne kot uspeh umstvenega nategovanja, temveč spontano. Pesnikov genij se ne vžge ob teoretskih ugibanjih, temveč ob gledanju živih umotvorov: *imitatione optimorum similia inveniendi facultas paratur* (Plinius, Ep. VII, 9, 2). Vpliv teoretskih nauk na umetniško ustvarjanje se navadno precenjuje. Ona vprašanja, ki razburjajo filozofske glave in šole, pridejo navadno le v obledelih rečenicah do

znanja umetnikov. Skoraj izključeno se zdi, da bi literarna teorija stala ob začetku kake nove šole; pač pa se javi ona kmalu, čim so se pokazala svojevrstna dela, ki kažejo na nove pokrete.

Ako podaje pesnik naknadno komentarje, se vrši to za to, da opraviči svoj postopek pred seboj ali občinstvom, da dobi proti svojemu delu pravilno razdaljo; ni pa s tem rečeno, da so ga navedene misli vodile pri pesniškem delu zavestno. Da so take izjave pesnikove o ciljih in nalogah njegove stroke važni dokumenti za literarnega kritika, ni treba poudarjati.

Kot nadaljnji važni činitelj pri vzgoji individualnosti imamo vpoštevati vplive inozemskih literatur, ki postajajo v dobi rastočih medsebojnih stikov od dne do dne močnejši. Moderna literatura razodeva vse-skozi tendenco, prekoračiti ozke narodne meje, vplivati v širino. Dela, ki obdelujejo kake samosvoje domovinske motive, ali pa ki so vobče odeta in prošinjena s samoniklim nacionalnim duhom, smejo le tedaj računati na vseobče vpoštevande, ako so tudi sicer jaka.

Za vsemi pojavi, ki jih zovemo stil in moda, stoji svetsko naziranje in kulturno nastrojenje dotične dobe, ki se zrcali na tisočeri način — toda v harmoničnem skladju in soglasju med seboj — ne samo v umetnosti, temveč v vseh pojavih kulturnega življenja. Glasnik tega občekulturnega nastrojenja je vedno vladajoči filozofski sistem, ki ga je treba potemtakem tudi pritegniti. Predvsem je pesniška in umetniška teorija odvisna od njega, ko mu skuša prilagoditi teoretske in principialne predpostavke ustvarjanja. Umetniška teorija si je doslej redno hodila na to Sinajsko goro po svoj dekalog, kjer vedre in grme ti premikači oblakov. Toda tukaj nas zanima, kako vpliva filozofsko naziranje, v katerem živi pesnik, takorekoč kot napisan zakonik na njegovo produkcijo; kako je odvisen način, s katerim predstavlja pesnik svoje neposredne dožitke v idejo, od pesnikovega razmerja do naravne istinitosti; kako vpliva zaklad filozofskih, znanstvenih in umetniških spoznanj, s katerimi razpolaga pesnik na njegovo shvačanje in prikazovanje njegovih predmetov. Predvsem se kaže vpliv svetovnega naziranja pri izbi snovi; ono določa, katere objekte naj izbere iz neskončne množine istinitosti. Pesnik, stoječ na materialističnih tleh, bo — kot naturalist — podajal v svojih delih zvesto sliko fizične istinitosti in se čuval primešati osebni element; zastopnik idealističnega naziranja bo videl vrednost istinitosti o njeni idejni vsebini; umetniško ustvarjanje pomeni zanj oblikovanje idej; on nam podaja stilizirano, poenostavljeno, tipizirano istinost. Pesnik nerealistične smeri, ki njeno eksistenco zanika, bo kot »ekspresionist« navezan na podajanje svojih notranjih doživljanj. Še važnejše je pa vpra-

šanje, kako presoja pesnik v svojem delu življenje z metafizičnega in etičnega stališča. Ves potek dejanja, posebno završetek, je odvisen od tega. Le od idealističnega pesnika smete a priori pričakovati, da bo pomagal v svojem delu ideji pesniške pravičnosti do zmage; pri njem bo nalikoval umotvor lepo organsko v sebi zaključenemu kozmosu, kakor si je pač sam ustvaril sliko sveta v obliki lepo spojenega kraljestva idej. Materialistični pesnik ne pozna vere v zmago duha nad slabostmi sveta; on si ne domišlja, da je prodril v smisel istinitosti; fragmentarno kot njegovo naziranje ostane tudi njegovo delo, ki zato vzbuja v uživalcu občutek nezadovoljstva. Ekspresionistični pesnik si jemlje iz te zametovane »istinitosti« simbole, ob kojih nam dokaže, da posamičen pojav ne nosi svoje opravičenosti samo v sebi, temveč da leži njegov pomen v tem, da je obenem slika večnih in neskončnih življenjskih sovislosti.

»Če torej literarni stil kake epohe ni zgolj produkt slučaja, ampak zgolj specimen splošne časovne struje in ozko spojen z razpredenim kulturnim sistemom dotične dobe, literarni zgodovinar ne more prezreti te harmonije v življenjskih pojavih in se samovoljno zapreti pred vsemi drugimi očitovanji nacionalne duše...« (Merker.) Seveda naj služijo ti pogledi na splošno kulturno stanje samo v to svrho, da pomorejo očem do boljšega pregleda literarnih spomenikov; ne smejo se zlorabiti kot nekaka mera, na kateri se lahko razbere vsakokratna kulturna višina. (Dalje.)

ZAPISKI.

SLOVSTVO.

Književne nagrade na Francoskem l. 1924. (Konec.) Za prehod od štirideseterice akademskih nesmrtnikov k deseterici Goncourtovcev naj nam služi prej omenjeni Th. Sandre, ki je poeta laureatus tudi te akademije. Romanček *Le Chèvrefeuille* sicer ni vzbudil splošnega priznanja med kritiko, ki pa znatno više ceni njegov poznejši roman *Mousseline*, vendar Goncourtovci so po vsej priliki upoštevali tudi Sandrov prevod Ateneja in njegovo Antologijo. *Chèvrefeuille* (kovačnik, kozji parkelje) je simbol ljubavnih vezi, kajti tu imamo vojno zgodbo: mož, ki se vrne, najde svoje mesto zasedeno ter izgine. Naslov je posnet iz proslule starofrancoske pesni o Tristanu in Izoldi (*lai de Marie de France*). Ločen od izvoljenke, poje Tristan, da se je vrnil in dolgo čakal ter oprezoval, kako naj bi se ji približal, da ne more živeti brez nje, da bo z njim in z njo prav taka kakor s kovačnikom, ki omota svoje liste okoli leske. Čim se je dobro opletel ter ovil lesa in se pričvrstil,

Živela skupaj bi lahko,
pa kadar loči ju kedo,

na naglem lešča odumre,
kovačnik tudi se zatre.
»Predraga, z nama se tako godi!
Ne jaz brez vas in ne brez mene vi!«

Eno leto pozneje ustanovljena nego Goncourtovci (1903), je ženska akademija Femina, ki je lani podelila osemnajsto nagrado »*Vie heureuse*« Charlesu Derennesu za njegov *Bestiaire sentimental*. Po »*Našeškani ljubezni*« je prikupni pisec obelodanil *Emile et les Autres*, zatem pa se je začel zavzemati za živali: »*Le Grillon et la Chauve-Souris*«, kjer trdi, da jih moramo ljubiti in celo razumevati. V kratkem obeta izdati »*les Porte-Bonheurs*«. Derennes piše lahke romane in resne verze.

V naučenem ministrstvu je odbor, sestojč iz veljakov kot H. de Régnier, L. Barthou, J. Bédier, L. Bérard, Descaves, Rosny st., G. Lanson itd., pod predsedstvom grofice Mathieu de Noailles podelil *prix Lasserre* (10.000 frs) pesniku Le Cardonnelu. Louis Le Cardonnel se je rodil 25. II. 1826. v Valenci ob Ronu. Z 20. letom je sodeloval pri simbolističnih obzornikih *Scapin*, *Lutèce*, *Chat Noir*. Bil je gost na slovečih torkovskih večerih pri Mallarméju, ki je mlademu posetniku svetoval, naj se posveti čisti poeziji. In »*poésie pure*« je pozneje postala bojno geslo Cardonnelu, čigar ime se zasledi po smotrah *Mercur de France*, *Ermitage*, *Vogue*, *Plume*, *Écrits pour l'Art*. V tej dobi se je sprijateljil s Huysmansom, ki je sodruga razvnel za duhovski stan. Kot kaplan v vasiči Drôme ni preveč ustrezal svojemu župniku: prečesto se je sprehajal, bil je bolj poet nego dušni pastir. Nekaj časa je bil redovnik in kot tak se je podpisoval *Frère Anselme*. Dolga leta pa živi v Rimu, Assisih ali Florenci kot posvetni duhovnik. Spada med redke slovstvenike, ki niso nikdar pisali proze. Tri njegove zbirke se zovejo: *Poèmes* (1904), raznoteri stih iz prvih 24 let, *Carmina sacra* (1912) in sedaj *De l'une à l'autre aurore*. Njegovo navdihnjenje je povsem duhovno, skladno, vznosito. To vam je mistik strogo klasične oblike. Zgled.

Skoz noč...

V koprenasto sneženo noč
oviti krog čela z zarjo bledó,
glej, svetniki z angelom gredo
v zamiku, zamiku pojoč.
Nato skozi mesečni svit,
ki daljša temno senco njih,
goslar z goslarjem gre tih
od sanj, od sanj opit.
Iz mrke krste, kjer trohneč
okostje čaka osamljeno,
gresta mrliča omamljeno
v luni medleč, medleč.

Potem pride Académie de l'Humour, kjer stoluje 23 pisateljev, kot Benoît, Curnonsky, Dekobra, Delorme, Docquois (predsednik), Giraudoux, Valdagne, Marsolleau, Zamacois, Geiger itd. Poslednji je osnoval nagrado 3.000 frs, ki jih je spravil G. A. Masson, r. 1892. v Parizu. Njegov oče,

dokler naše delo ne bo obogatitev splošne človeške kulture in ne samo pomnožitev njena, toliko časa bo naša umetnost samo kot vsakdanji kruh, ki ga sproti napečemo in sproti izničujemo. Šele takrat, ko bomo hodili popolnoma svojo pot, ko bomo peli pesem, prepojeno z našo dušo (mislim tu upodabljačo umetnosti), z našim življenjem, takrat bo postal kulturni svet tudi na nas pozoren. Dokler smo pa samo posnemavei tujih besed in nismo ne v industriji, ne v trgovini dorastli, nam je zastoj iskati v tujini kakega resnega vpoštevanja.

Drugi vzrok našega neuspeha pa se mi vidi v tem, da se je izročila izvedba pretežne večine umetniškega dela na ureditvi te razstave za tako delo nedoraslim ljudem in ljudem, ki niso čutili absolutno nobene odgovornosti pri tem delu, ljudem, ki so hoteli za vsako ceno zopet enkrat v Pariz.

Če bi se bilo pa naložilo to breme na osebno odgovornost ambicioznega in res sposobnega umetnika, ki bi se zavedal, da s tem, če doživi narod v tujini sramoto, tudi on za vedno pade, bi bila stvar brez dvoma drugačna.

NALOGI IN METODE LITERARNE ZGODOVINE.

J. KELEMINA.

IV.

Posamezno pesnitev je treba uvrstiti pod splošnejše pojme, in sicer stoji vsak umotvor v dvojnem spoju: namreč z drugimi pesnitvami istega pesnika in s tujimi pesnitvami iste vrste. Beneški trgovec je Shakespearjeva drama, pa tudi — sama zase — pravljica drama. Pravljica drama je spet historičen pojem, kar pomeni epizodo v razvoju angleške in tudi svetovne literature. Obenem je pa tudi pojem poetike kot možna stilistična oblika drame. Tako je tudi Shakespearjeva drama — ako jo smatramo kot celoto — literarno zgodovinski pojem, ali pa — kot določen in ustaljen tip svetske literature — pojem poetike.

Metodičnih vprašanj poetike¹³ se hočemo tukaj le na kratko dotekniti, zato da dobimo zaključek k razpravi o študiju posameznega pesniškega dela. Poetika postopa po istih načelih kot estetska interpretacija umotvora. Ta postavi posamezno delo v vrsto njegovih bratov. V umetniški obliki drame

¹³ Poetika kot nauk o umetnosti, R. Lehmann, München 1919, 2. izd. — Na psihološki podlagi: R. Müller-Freienfels, Poetik (Aus Natur und Geisteswelt, 460); H. Roetteken, Poetik I, 1902. Na zgodovinski podlagi: Wolff, Poetik. Die Gesetze der Poesie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Oldenburg & Leipzig, 1899; Bruchmann, Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berlin, 1898.

in tragedije ali komedije ugleda podane količine, s katerimi je treba računati. Iz primerjanja najznamenitejših zastopnikov vsake vrste hoče dobiti pravila in zakone, po katerih je treba meriti vsak posamezni umotvor. Narobe pa poetika skuša šele ugotoviti v posameznih delih to, kar je za razne vrste tipično. Njen cilj je določitev gotovih tipov in oblik ter organskih zakonov, ki vladajo v njih in jih določujejo. Iz velikega števila odobrenih tipov skuša izvajati pravila in zakone, ki naj veljajo za vsak produkt. Skratka, poetika hoče biti objektivni nauk o pesništvu in pesnitvah. Metoda, ki jo uporabljamo pri preiskovanju bistva in oblik poezije, more biti v današnjih časih samo empirsko-induktivna. Naloga obstoji v tem, da se zbero na širokem področju zgledi pesniškega udejstvovanja, da se po njih skupnih ali protivnih znakov abstrahirajo pravila in tipi pesniškega ustvarjanja. Spekulativna metoda, ki je skušala izvajati pesniške vrste in tipe z nekakih vrhnjih načel, se smatra kot premagano stališče. O normativni metodi velja to, kar pravi Lessing v Laokoonu: »Razglabljanje o umetnosti zgolj na podlagi splošnih pojmov dovede do samovoljnih trditev, ki jih kritik potem v svojo sramoto lahko najde v prvem umotvoru opovržene. Kar so umetniki storili, naj me uči, kaj naj umetniki vobče store.« Treba je povrh še pomisliti, da so tudi tako zvana apriorna načela osnovana na podanih dejstvih — in narobe seveda: da tudi pri objektivnem opazovanju posameznih slučajev lebdi človeku pred očmi nekak splošni ideal, ki pa ni overovljen po nobeni napisani teoriji ali praksi. Empirsko-induktivna estetika nam sicer pove z jasnimi besedami, da veljajo njene določbe, ki so izpeljane iz nekakega idealnega prereza vobče priznanih del, tudi le za gotove razmere in dobe, da torej zahtevajo zase le relativno veljavnost.

Vendar pa literarni kritik ne bo trdil, da med posameznimi umotvori ne obstoje razlike vrednosti; nasprotno si bo prizadeval, dognati iz svojih predmetov, kaj pomenijo svoji dobi in kaj kot nekaj nečasovnega. Kljub vsem analizam pa ostane v vsaki pesnitvi še nekaj iracionalnega, nekaj, kar se ne da zajeti v pojme in besede.

V poetiki imamo najprej razlikovati dve smeri: ena preiskuje morfologijo pesniških tvorbo pod predpostavko, da imamo v pesnitvi nekaj samostojen organizem, docela samostojen napram njegovemu ustvaritelju in noseč v sebi svojo zakonitost: to je poetika kot umetnostna veda. Od nje se razlikuje psihološko osnovana poetika, ki pritegne v svoj študij tudi procese v duši ustvarjajočega in sprejemajočega individuuma, na podlagi katerih so se najvažnejše oblike poezije ustvarile, utrdile in ohranile. Izsledki (diferencialne) psihologije nam dajo nepristransko pojasnilo o raznolikih, često dokaj apartnih načinih umetniškega razodevanja. Psihologija ustvar-

janja skuša prodreti v zakonitost produktivne poezije — naloga, ki je od vseh najtežja; ona zbira tipe ter prispeva tako k umevanju stilistične volje posameznikov kot tudi celotnih dob in narodov.¹⁴

Ako najdejo gotove pesniške individualnosti in njih dela odmev v občinstvu, se da to obrazložiti tako, da se nahajajo njim odgovarjajoči tipi tudi v sprejemajoči publiki. Le-ta prihaja za naš študij v poštev, ker nam daje možnost, razbrati učinke, ki jih proizvajajo umotvori. Od učinkov spet moremo sklepati na bistvo in kakovost umotvora samega. Pesniški učinek je v mnogo širšem obsegu dostopen metodični kontroli kot tvoriteljni procesi. Psihološko preiskovanje učinkov je podalo pojasnilo o svojevrstnosti estetskih zakonov, posebno v kolikor so splošne narave in ne komplicirani po posebnih pogojih posameznih umetniških strok. G. Th. Fechner je tako dognal (*Vorschule der Ästhetik*) za nekatere splošne estetske zakone psihološko podlago in estetika sedanjosti nadaljuje ne brez uspeha to delo.

Seveda se z »estetiko od spodaj« ne bi dokopali do umevanja zgodovinsko utrjenih oblik in vrst poezije. Ona ostane tako daleč od pravih problemov »kot psihološki hedonizem od usodnih vprašanj npravnostnega življenja« (*Dessoir, Ästh.*², str. 19). Isto velja o metafizični in tudi analitsko-psihični estetiki: »Zakaj umotvor se ne da razkrojiti ne v tvoriteljne deje ne v učinke, in zakoni, kojim so podvrženi oboji, so sicer merodajni za nastanek umotvora, toda ne izčrpajo njegovega bistva. Pri vsem postopku pa ne smemo izpustiti zgodovinskega momenta izpred oči. Zakoni, ki jih nahajamo v posameznih umetniških vrstah in podvrstah, so se razvili tekom časa. Cele vrste in razredi umetniškega stvarjanja spremene tekom časa svoje jedro in notranjo vrednost. Pod novelo razumemo danes nekaj drugega, kot so razumeli naši prednamci; dandanes je stvorila ta literarna vrsta nekakšen tip popolnosti in ob njem študiramo umetniško obliko novele. Treba je torej opisati in obrazložiti razvoj pesniških tvorb in oblik od prvih početkov v posameznih dobah in pri posameznih narodih. S tem, da se primerjajo osnovni tipi v raznih literaturah in ugotovi, kar je v njih skupnega in posebnega, se dobiva vpogled v razvoj teh tipov in vrst. Tega načina primerjanja literarnih proizvodov pa ne moremo imenovati v pravem zmislu zgodovinski študij, zakaj sicer bi morali gledati na literarne edinice ne samo kot na nekaj, kar je tekom dob nastalo, temveč bi morali vpostaviti med njimi tudi vzročne zveze tako,

¹⁴ Gori smo omenili razliko med oblikujočo (plastično) in razlivajočo fantazijo, kojih prva deluje v oblikujočih, druga v muzičnih umetnostih, dasi seveda ni izključeno, da se nahaja ena smer, četudi v manjši izmeri, v drugi in narobe. Th. Ribot, *L'imagination créatrice*. Paris, 1900.

da se en tip razvije iz drugega. Toda tehnika pesniškega podajanja ni nič splošno veljavna in se ne da izvajati iz splošnih psiholoških zakonov, marveč je odvisna od posebnih zgodovinskih in od osebnih psihičnih odnošajev. Radi tega izgube pesnitve po preteku določene dobe svojo aktualnost v toliko, kolikor se dozdeva njih tehnika zastarela, njih obzorje včerajšnje. V kolikor pa zadržijo vsebinsko obče človeške probleme in odgovarja njih postava splošnim estetskim zakonom, imajo tudi one svoj delež na nesmrtnosti.

V.

Literarna zgodovina ima kot svoje najbližje zbirališče pesnikovo celotno osebnost in njegovo delo. Toda osebnost se ne da izolirati; ona je dedinja bližnje in daljne preteklosti; ona stoji kot član generacije s sodobniki, bodisi da sprejema ali pa oploja. Da moremo uvrstiti pesnika v določene skupine, stranke in razdobja, je potrebno odkriti v njegovem delovanju, svetskem naziranju, stilu skupne znake, ki opravičujejo tak postopek. Tako kot osebnosti se dajo nanizati v razvojne vrste formalni pojavi in elementi naziranja. Vsak predmet je postavljen v zgodovinskih verigah v večje spoje; poedina stvar se tukaj ne vpošteva več radi nje same, temveč le kot član razvojne vrste. Pri razpravljanju o velikem poteku dogodkov tudi ne bo več priložnosti, muditi se s podrobno skrbnostjo pri poedinih individuih in pojavih. Med posameznimi člani je treba postaviti kavzalni nexus, pokazati je treba na spremembe v svetskih naziranjih in literarnih smereh, izkazati dotok tujih vplivov. Šele v takih razvojno-zgodovinskih pregledih, ki nam pokažejo literarne spomenike v njih tisočerihih odnošajih, se nam odkrije pomen individuja, skupine, ali vse dobe. Umetniški čin, ki je dovršen v kaki pesnitvi, se da pravilno oceniti samo, če vpoštevamo pogoje, pod katerimi je nastala. Jasno je pa, da se naše presojevanje teh pogojev lahko razlikuje od mnenja prednikov in tudi od mnenja pesnikovega. Obojih sodba je za nas nemerodajna. A priori namreč ne stoji, ne da je umetnik sam spoznal ali hotel to, kar je v njegovem delu najvažnejšega, niti da so sodobniki imeli napram pesnitvi pravilno vpostavitev. Nam bo mogoče postaviti svojo sodbo na novo podlago, ker moremo pregledati material drugače in ker so se tudi — tako upamo — metode tekom časa izboljšale.

Naloga literarne zgodovine je torej, prikazati predmete literarne dejstvenosti kot člane neskončne verige, ki spaja sedanost s preteklostjo. To je literarno-zgodovinska sinteza.¹⁵

¹⁵ W. Walzel, *Analytische und synthetische Literaturforschung*. Germ. Rom. Mon. I (1910); R. M. Meyer, *Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung*. Euph. VIII, 1 ss.; J. Minor,

Analiza je razčlenjenje kakega pojava v njegove znake, preiskovanje posameznega. Sinteza je spajanje množstva v ednico. Biografija je analitska, ako skuša tolmačiti umotvore zase, sintetska, če vzame osebnost pesnikovo kot celoto, ako jo uvrsti v velike sovistlosti. Seveda je mogoče ti dve metodi ločiti le bolj teoretski kot pa v praksi. Tako pri študiju izoliranega dela kot v celotnih pregledih o stvarjanju kakega moža ali celega naroda je treba uporabiti neprestano eno in drugo metodo.

Literarna zgodovina, ki je del obče zgodovine, se razvija tudi sporedno s smermi, ki so vladale v tej. Ko je odigrala svojo vlogo spekulativna filozofija zgodovine (Fichte, Hegel), je sledil A. Comtejev poskus, obravnavati zgodovinski material po pozitivističnih načelih. Ta šola najde zakonitosti samo v življenjskih pogojih (conditions d'existence) ter odklanja vsako idejno vez med dejstvi (vplivanje od enega duha do drugega). Velika osebnost je produkt svoje okolice.

Tukaj nadoveže sociološko gledanje zgodovine, ki vidi v zgodovinskih pokretnih gibanjih mas. Tudi ta struja ne more priznati duhovnemu gibanju notranje vezi. Ona pozna le empirično spojenost elementov v času in prostoru. Pri naglaševanju kolektivističnega činitelja gre to naziranje tako daleč, da zanika skoroda individualno darovitost in naredi genialno osebnost le za nekak eksponent kolektivnosti, to je za tolmača ustvariteljske sile, koje celokupni nositelj in posestnik je masa. Toda narod kot umetnik ne eksistira, dasi vpliva na umetniško delo v mnogih ozirih. — Socialno-literarna struja, ki jo zastopa n. pr. Merker, ne misli tudi več na ono omalovaževanje osebnosti; prvobitna darovitost se stavi v račun kot neznanka, ki ji dajejo posebni odnosi kake dobe obiležje in značaj. Poleg čisto materialnih vplivov naglašja krepkeje i »kulturno toplino«, v kateri se je osebnost razvila.

Na Comteja se naslanja v mnogih ozirih Lamprechtova »zgodovinska« šola, ki gleda na zgodovino kot kraljestvo neizmernege dejanskega stanja. Tudi tukaj se preloži težišče stvarjanja iz zavestnega mišljenja v delovanje ljudskega duha, ki je sicer tudi metafizična konstrukcija. Kot je odkril on o razvoju naroda nekako periodičnost, tako je določil Scherer v literarni zgodovini nekako valovanje v razdobju 600 let. Schererjevo naziranje, ki sicer kaže sličnost z Lamprechtovim, stavi Walzel v naravoslovno smer.

Naravoslovna metoda odkriva v naravi in zgodovini počasno porajanje, kojega kali so velike in majhne količine; evolucijo,

ki se vrši po točnih zakonih. Schererjeva literarna zgodovina je ostala najvažnejši poskus, prenesti to metodo na literarno polje in razlagati duhovne pojave po analogiji življenja v naravi.

V novejši dobi sta Windelband in Rickert skušala na novo pojasniti stališče zgodovine v sistemu ved. Zgodovina se po mnenju teh dveh ne razlikuje od naravoznanstvenih ved v tem, da ima opravka pretežno z duhovnimi pojavi. Razliko je marveč iskati drugod. Naravoznanstvo, posebno fizika in kemija ne skuša preiskati individualno določenega procesa, temveč zakon, ki obvladuje procese. Nasprotno pa ima zgodovina opravka z enkratnim, individualnim, ki se ne ponavlja. Imamo torej dve različni metodi, ki jih znanost uporablja pri preiskovanju istinitosti. Ena je generalizujoča in ta skuša prodreti v istinitost s splošnimi pojmi in najti zakone dogajanja. Posamezni predmeti ali procesi so tukaj le primerek. Pazi se samo na znake, ki jih imajo skupne z drugimi. Ta metoda vlada istotako v fiziki kot v psihologiji na enak način. Poleg tega pa imamo še drugo metodo preiskovanja, ki posmatra posamezne procese in posamezne ljudi le v njih enkratno podani individualnosti in se imenuje zato individualizujoča metoda. Ona služi vsem zgodovinskim znanostim. Razliko v načinu, kako se tvori naravoznanstven in pa zgodovinski pojem, opisuje Rickert takole: dočim vsebuje naravoznanstveni pojem le znake, ki so skupni množstvu individualnih tvorb, in izlušči to, kar pritiče samo posameznim individuum, iz pojmove vsebine celo tedaj, ako obsega pojem samo eden individuum, sprejme historični pojem ravno tiste znake v svojo vsebino, v katerih se razlikujejo različni individui, in pusti to, kar imajo skupnega, ali čisto ob strani, ali pa vpošteva le v toliko, v kolikor se ne da pogrešati za določitev individualnosti.¹⁶

Ker pa niso vsi posamezni procesi in tudi ne vsi posamezni ljudje predmet zgodovine, mora tudi individualizujoča metoda postopati z izbiro. In sicer je merodajen odnos na kulturne vrednote: »Kako dogajanje postane na ta način zgodovinsko, ako ga spričo njegove enkratne pomenljivosti direktno ali indirektno spravimo v odnos na vrednote« (Windelband). In to nanašanje na vrednote prinese v vrste činjenje smoter in cilj, ono služi napram neizmernosti dogajanja kot princip izbire.

Ni treba omeniti, da se z Rickertovim načinom stvarjanja zgodovinskih pojmov ne

Zentralanstalten f. d. Literaturgesch. Hilfsarbeiten. Euph. I, 17 ss.; Windelband, Geschichte und Naturwissenschaft, Straßburg, 1894. Rektoratsrede; Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Tübingen, 1913. 2. izd.

¹⁶ Omenimo še, da priznava Rickert pojme kot romantična šola kot individuje. V ilustracijo more služiti pojem »Čopova akademija«, ki ga uvaža Žigon za krog Čebeličarjev; edinost se očituje na zunaj v skupnem podjetju; obseg pojma bi bil podan v različnosti dotičnih mož (Čop, Kastelic, Prešeren). Prim. Kidrič, Lj. Zv. 1925, 30.

bo moglo vedno izhajati; recimo, kjer imamo literarno dogajanje, ki se očituje z nekako programsko enakomernostjo, a ne poznamo tudi avtorskih individualnosti, kot se to dogaja lahko v srednjem veku, izjemno tudi v moderni dobi. Skupne poteze v stvarjanju in pojmovanju umetniških nalog nahajamo lahko v plemenskih ali regionalnih predelih in se nam skažejo kot dragocen pripomoček za grupacijo zgodovinskega gradiva. Vendar je pa našla ta teorija v krogih literarnih zgodovinarjev mnogo odmeva in je postala zlasti merodajna za tako zvano impresionistično smer: Erich Schmidt... Pri filozofih, ki so se istotako ukvarjali z zgodovinsko-filozofskimi problemi, se utrjuje tudi prepričanje, da se je treba odpovedati enkrat za vselej poskusom, obrazložiti zgodovinsko porajanje po analogiji naravnih procesov. Poskušajoč osvetliti z logično refleksijo zgodovinsko istinitost, prikazuje filozofija na idejni element, ki ga posreduje pesnitev. Učinek, ki ga izvršuje pesniški umotvor v svojem obstanku, je vedno novo vžiganje doživljanja v duši sprejemajočega. Podlago za tako doživljanje pa tvori na vsak način psihični dej, v katerem se naša zavest polasti idejnega elementa, kojega izraz je pesnitev. Po Walzlu imamo z ozirom na umotvor razlikovati troje: idejo, ki ga uresničuje, življenjske probleme, ki jih obravnava, in obliko, v kateri postane ideja podoba in postava.

Idejni element, ki živi in se ponavlja v pesnitvah, nam dovoljuje spojititi individuue, pri katerih jih nahajamo, v historične vrste, četudi se protivijo sami zase vsakemu medsebojnemu zblizanju. Glavno je, da se izkaže možnost, da so lahko dotičniki, bodisi osebno ali pa iz obeh kulturnih odnošajev, vsrkali vase gotove ideje.

Kot nalogo literarne zgodovine vidimo torej predvsem, odkriti one ideje, ki dajejo kakemu razdobju določeno signaturo; vpoštevati je pri tem vidike, ki smo jih že obravnavali pri pesniški osebnosti: stil in okus, ki je vladal v kaki dobi; literarno teorijo, ki daje stilističnemu podajanju svoje direktive; vpliv tujih vzorov na lastno književnost. Končno pa pogled na celokupnost kulturnega in umetniškega delovanja v gotovi dobi.

Dasi nam je smatrati ideje kot nekaj trajnega v begu pojavov, vendar ne učinkujejo vedno in povsod z enako silo; naturalizem pomeni popolno in čisto negacijo romantičnih načel itd. Določevanje krajevne in časovne dalekosežnosti v delovanju kakega umetniškega načela tvori potemtakem vzporedno tekočo nalogo literarne zgodovine. Toda o vprašanju literarnih period drugikrat.

Literarna veda si torej stavi kot svojo nalogo, zbrati sistematsko probleme in vidike za obravnavanje pesniških osebnosti in literarnih dokumentov. V kolikor preiskuje porajanje in postanek, je zgodovinska veda. Tukaj hoče dobiti vpogled v vzporednost in zaporednost

predmetov. Istočasno pa hoče oceniti pesniški umotvor kot v sebi zaključen organizem in preiskati s čuvstvujočim umevanjem njegga formalne elemente in od njega izhajajoče dražestne učinke. V toliko je naša veda estetika. Strukturna veza celote zahteva neprestano menjavanje sistematskega in historičnega stališča. Med literarno zgodovino in estetiko ne sme biti spora — pravi Scherer — ali pa hodi ena izmed njih ali pa obe po krivih potih.¹⁷

Od estetike (to je vede o estetskih duševnih procesih, normah, osnovnih oblikah in vrednotah) loči Dessoir¹⁸ splošno umetnostno vedo, to je sistemsko vedo, ki preiskuje celo področje umetnosti teoretsko. Ona študira spoznavno-teoretsko predpostavke, metode in cilje posameznih strok (poetike, umetnostne vede in teorije glasbe); preiskuje nadalje bistvo in vrednost umetnosti in predmetnost umotvora. Posebej pa ima splošna umetnostna veda še nalogo, preiskovati umetniško ustvarjanje, izvor, porazdelitev in funkcije umetnosti. Te probleme, ki sicer ne najdejo zavetja, mora zaenkrat »upravljati« filozof. Splošna umetnostna veda skuša dobiti sistematično pojmov v kraljestvu umetniške dejstvenosti. Na podlagi takih zgoščenih pojmov se da pisati zgodovina umetniških objektov.

Primerjajoča umetnostna zgodovina je naravno dopolnilo splošne umetnostne vede. Ta nas uči, da je mogoče razvoj umetniškega oblikovanja preiskati in prikazati le s pomočjo gotovih kategorij; ona pokaže na široki črti, kako so se te kategorije izživele v praksi. V primerjajoči umetniški zgodovini, ki tiči še istotako v povojih kot splošna umetnostna zgodovina, imamo številne pojme, kot naturalizem, impresionizem, romantika. Toda v njih

¹⁷ Wetz, Über Literaturgeschichte. Hamburg, 1892. — R. M. Meyer, Methode und Stellung der neueren deutschen Literaturgeschichte. Geisteswissenschaften, 1913-4, št. 7. — R. Unger, Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft, l. c. št. 27. — H. Mayne, Dichtung und Kritik. Eine Rechtfertigung der Literaturwissenschaft. München, 1912; Die Methoden der Literaturwissenschaft. Intern. Monatschrift. Dez. 1913. J. Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft. Heidelberg. Winter 1914. Prim. Deutsche Literaturzeitung XXXVI, 1915, Kol. 5 ss. (H. Mayne). Nadler Jos., Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euph. XXI, 1—63. — Kaim, J. R., Der Sinn der Literaturwissenschaft. München, 1922. P. Merker, Neue Aufgaben d. d. Literaturgeschichte. Leipzig & Berlin. Teubner, 1921. — A. Biese, Die Aufgaben d. Literaturgeschichte. Neue Jahrb. 4 (1899), 35 (misli o primerjajoči literarni zgodovini).

¹⁸ Dessoir M., Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1906; nadalje: Deutsche Literatur-Zeitung XXXV (1914), 2405 et pass. Z nadaljnjo literaturo.

uporabi ni enotnosti in sigurnosti; toda ne gre, da bi posamezne stroke govorile o pojmovnih edinicah kot romantika na različni način, ker sicer bodo prezrle dejstvo, da se prikazuje romantični duh na različnih krajih. Široko zastrta tradicija, ki jo zgodovinar zbere, izpraša, porazdeli, služi sistematiku v to svrhu, da odkrije preproste osnovne smeri, in pridobi spoznanja z določeno veljavnostjo. Tako nastane induktivnim póttem vsota spoznanj, s koje pomočjo se da spet izpolniti in oživiti zgodovinska vrsta. Mnoštvo umetniške dejstvenosti se da le tako nanizati v zgodovinsko vrsto, ki jo zovemo n. pr. zgodovina romantike, ako imamo od vsega početka na razpolago osnovni pojem romantičnega, ki pa seveda sprejme iz umetniškega materiala, ki ga dobavi primerjajoča umetniška zgodovina, iznova svojo luč.

ZAPISKI.

SLOVSTVO.

Anton Podbevšek: *Človek z bombami*. Založila in izdala Štefaniya Ravnika-Podbevškova. Tisk tiskarne »Merkur«, Ljubljana, 1925.

Čemu Podbevšek še danes dela sebi reklamo, mi je docela neumljivo; ali je to znak lastne nemoči ali česa drugega, je vseeno, trdim le, da je tak obhod s trombami okrog Jerihe nepotreben in odveč celo v dolini šentflorijanski. Sicer pa tukaj ne gre za to. Sodobnost sama, a še v večji meri bodočnost neizprosno zahtevata od nas, da že danes o njem izrečemo jasno in odkrito besedo.

Poudariti pa je pri nas treba, da mora tu izostati vsak postranski, zakulisni namen. Seveda velja to na obe strani; odkritosrčnost zahteva, da ne zamolčimo resnice, pa najsi bi tudi bila neugodna za kogarkoli. Čas, v katerem je nastopil Podbevšek, je že čudovito odmaknjen sodobnosti, zato ni več težko o njem podati kolikor toliko pravilno sliko. Tisti seveda, ki vidijo zgolj modo in žonglerstvo tam, kjer ga je v resnici mnogo manj kot pri njih samih, so se obsodili sami, sodeč o resni stvari z odklonilno omalovažujočo gesto in si s tem odvzeli pravico, soditi o človeku z bombami. V tem oziru gre vse priznanje tistemu delu kritike (Stele, Remec), ki je pred petimi leti, ob nastopu Podbevškovem z recitacijskim večerom skušal doumeti in tolmačiti občinstvu ta umetnostni tok; in če so ti interpreti šli v svojem navdušenju predaleč, je to oprostljivo že samo z ozirom na dejstvo, da so nasprotno nekateri krogi deloma iz popolne neorientiranosti molčali, deloma pa skušali — in to iz raznih, tudi nelepkih namenov — v napačni luči prikazati resnični obraz našega duševnega življenja.

Če skušamo razložiti Podbevškovo umetnost, kakšno sliko dobimo o njem? Bila je izrečena beseda, češ, da je Podbevšek početnik in tvornik nove umetnosti pri nas in tudi sam se ima za »prehodno točko, skozi katero bodo morali vsi tisti, ki letajo po zraku in hočejo biti silni«. Zato mislim, da imam pravico, analizirati pričujočo

pesniško zbirko v okviru sodobnega umetnostnega stremjenja, imenovanega po nekom »Menschheitsdämmerung«, a pri nas so ta umetnostni tok krstili za umetnost »mladih«. Poleg tega pa je čas tak, da nas ne samo opravičuje, nego naravnost sili k temu, da umetnika presodimo tudi po njegovi vsebinski, idejni vrednosti, to se pravi, da bodi izhodišče za naše stališče do njega filozofsko; le tako ga bomo točno označili tudi v njegovem formalnem, stilskem stremljenju.

Kamor ni mogel goli racionalizem, ki je vodil prej proč od cilja kot k njemu, to razodeti si je za nalogo postavila ta umetnost: odkriti človeka, njega notranji svet, s čimer se sami po sebi premoste prepadi, ki nas ločijo od onega sveta. Če pa zadnji vzrok tega prebujenja in te preokrenitve v umetnosti pomeni kriza, izražena v letih strahote, nam je prvih početkov iskati daleč pred njo, saj korenine tega zla, ki se je z nevzdržno nujnostjo razodelo v požaru štirih let, segajo daleč v desetletja nazaj. Že daleč pred to dobo so v temi blodenj prižigali drobne lučke tihi romarji, za popotnico sebi in človeštvu, da ne omahne. Zadnje desetletje pa pomeni najsilnejšo reakcijo na materialistični svetovni nazor, ki je dosegel, kot se zdi, v prejšnjem stoletju svoj višek. Ker je tedaj svet, ki ga nam odkriva ta umetnost, svet notranjosti, zato ta umetnost izbegava vso konkretnost, v kolikor pa jo upošteva, jo gleda simbolno, v njenem zadnjem notranjem bistvu, ne zgolj pojavno, to se pravi, da jo projicira nekako iz sebe, oblivajoč jo z lučjo lastnih globin. Če to vemo, nam bo razumljiv tudi slog, formalno prizadevanje te umetnosti, ki pomeni čudovito fantastiko, simbolnost, vizionarnost, obenem pa vztrajno stremljenje po enostavnosti in preprostosti, kakor je pač človek v svojih zadnjih globinah otrok, enostaven, preprost in veren. Jasno je, da intelektu v tej sferi iracionalnosti ni mesta. Prav tako pa ta umetnost nima ničesar skupnega z umetnostnimi toki, kakor so futurizem, dadaizem itd. Primitivizem teh poslednjih je treba umevati celo dobesedno. Če je ob svojem rojstvu ta umetnost marsikomu služila za zatočišče nezmožnosti, je neizbežno zlo. Prav tako je opustljivo, če v prvih početkih ta umetnost v splošnem še ni našla sebi docela adekvatne forme, kar je bilo često posledica dejstva, da so premnogi polagali važnost le na »kaj«, niso se pa ozirali na »kako«. Vzporednost te umetnosti s svetim pismom i v tem, kar se vizionarnosti in simbolike tiče, i v tem, da obenem stremi za preprostostjo, ni samo slučajna, saj naposled ta umetnost izhaja iz istega spiritualističnega pojmovanja vesoljstva. Umetniški cilj tega stremjenja je izražen v intenziteti vsebine in forme, kar pomeni nje minimum, toda maksimum vsebine. To je umetnost sinteze, jasno, saj le to more biti znak duhovne umetnosti.

Bistvo te umetnosti je prvi pri nas doumel in oznanil Ivan Cankar s Podobami iz sanj, nikakor pa ne Podbevšek, ki si pet let za njim še ni bil na jasnem, kaj zahteva od njega veliki čas. Če pomeni ta umetnost kult etosa v borbi za človeka, pomeni Podbevškova umetnost kult samega sebe, da se uveljavi. To svojo trditev bom skušal