

P Primerjalna književnost

Ljubljana 1999 • številka 1

RAZPRAVE

Willie van Peer:

ALI – ALI?

**IDEOLOGIJA IN ESTETSKA
KAKOVOST V KNJIŽEVNI
KANONIZACIJI**

Vid Snoj:

ETIČNI KONFLIKT

**S KRŠČANSTVOM V PESNIŠTVU
BOŽA VODUŠKA**

Jana Zemljarič Miklavčič:

**ZAPRTA IN ODPRTA
DRAMSKA FORMA
PRI CANKARJU**

Darko Dolinar:

**IZ ZGODOVINE
KOMPARATIVISTIKE
NA SLOVENSKEM**

BIBLIOGRAFIJA



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 22, št. 1, Ljubljana, junij 1999
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Willie van Peer:

Ali – ali? Ideologija in estetska kakovost
v književni kanonizaciji 1

Vid Snoj:

Etični konflikt s krščanstvom v pesništvu Boža Voduška 19

Jana Zemljarič Miklavčič:

Zaprta in odprta dramska forma pri Cankarju 49

Darko Dolinar:

Iz zgodovine komparativistke na Slovenskem 75

▪ BIBLIOGRAFIJA

Bibliografija pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk
(*Marjan Dolgan*) 91

ALI – ALI? IDEOLOGIJA IN ESTETSKA KAKOVOST V KNJIŽEVNI KANONIZACIJI

Willie van Peer

Institut für Deutsch als Fremdsprache, München

Razprava poseže v debato o literarnem kanonu. Izpostavljena je trditev, da so enostranski tako neomarksistični in poststrukturalistični pogledi na kanonizacijo literature kot rezultatu konfliktov moči kot tudi stališča o estetski kvaliteti kot ključnem kriteriju. Z analizo Shakespearevega Romea in Julije ter sočasne obdelave zgodbe pri Arthurju Brookesu avtor razgrne v presojo, kako je s potezami ideološkega in estetskega, in po njegovi izpeljavi odigrajo ideološke komponente v procesih kanonizacije drugačno vlogo, kot je trdila Barbara Herrnstein Smith (1988). Analizo dodatno podpre še s parametri računalniške analize obeh besedil.

Either – Or? Ideology and Aesthetic Quality in Literary Canonization. The article intervenes into the discussions of literary canon. It argues that either neo-Marxist and poststructuralist views on literary canonisation as a result of power conflicts or claims about aesthetic quality as the main criteria are biased. Analysing Shakespeare's Romeo and Juliet and contemporary elaboration of Arthur Brooke's story the ideological and aesthetic features are submitted to arbitration and according to his views ideological components plays a different role as argued by Barbara Herrnstein Smith (1988). Analysis is additionally tested by parameters of computer analyses of the same texts.

1. Dva pogleda na kanonizacijo

V preteklem desetletju so o književnem kanonu v glavnem razpravljali 'politično'. Ker je kanon prestižna družbena kategorija, ki počiva na izbiri in ovrednotenju, na splošno velja prepričanje, da morajo biti postopki pri njegovem udejanjanju ideološke narave. Izbiranje nečesa, kar bo vključeno v kanon (in zavrnitev drugega) naj bi bilo politično dejanje v pravem pomenu besede. Ali ni vrednotenje vedno odvisno od ciljev ali smotrov in ga zato hitro povežemo s političnimi odločitvami? Časovni

999904991

preskus' navsezadnje postane preskus uspešnosti vladajočih razredov. Jasno razlago takega mišljenja najdemo pri Barbari Herrnstein-Smith (1988), ki piše o vladajočih razredih v družbi:

ker so besedila, ki jih izbere in ohrani 'čas', navadno vedno tista, ki 'ustrezajo' (in so bila v resnici pogosto ustvarjena, da bi ustrezala) njihovim značilnim potrebam, interesom, virom in ciljem, ima ta preskusni mehanizem v sebi vgrajene vzode pristranosti (str. 51).

Bodite pozorni na besedo 'vedno' v navedku. Pri Herrnstein-Smithovi in številnih zagovornikih tako imenovane kritične teorije politični nagibi ne igrajo naključne, temveč odločilno vlogo pri izbiri kanoniziranih del. Kanon je v tem pogledu inštrument, ki naj bi uravnal politično ravnovesje v korist tistih, ki so na oblasti, in vzdrževal družbeno neenakost.

Ker so tisti, ki imajo v kulturi moč, navadno pripadniki družbeno, gospodarsko in politično uveljavljenih razredov (ali pa jim služijo in enačijo svoje interese z njihovimi), bodo besedila, ki se bodo ohranila, predvsem tista, ki na videz odražajo in krepijo obstoječe ideologije. (str. 51)

Potemtakem je trditev o vzpostavljanju neposredne povezave med politiko in oblikovanjem kanona dovolj jasna. Na podlagi takih trditev se je razprava o procesih kanonizacije v preteklih letih spolitizirala na škodo meril kakovosti. Medtem ko je v prejšnjih generacijah morda veljalo prepričanje, da kanon sestavljajo dela najvišje estetske kakovosti, zdaj taka merila obsojajo, češ da so teoretsko naivna in politično sumljiva.

Zanimiv vidik izjav, kakršne podaja Herrnstein-Smithova, je, da jih lahko podvržemo objektivnemu preskusu. Če na primer dve književni deli obravnavata isto snov (in sta si tudi sicer podobni), bo imelo tisto, ki bolje odraža in podpira prevladujoče ideologije skupin na oblasti, več možnosti za vključitev v kanon kot tisto, ki take ideologije graja. Z razčlenbo dveh besedil, ki sta si dovolj blizu po času in kraju nastanka, tematiki in predmetu obravnave, se pa močno razlikujeta po ideoloških mehanizmih in vsebini, bom preveril, v kolikšni meri lahko zdrži politični ali estetski pogled na kanon. Razčlenba bo pokazala, da ni mogoče potrditi izključujočega nasprotja: ideologija resnično igra določeno vlogo, čeprav v drugačnem smislu, kot pričakujejo Barbara Herrnstein-Smith in drugi, kajti besedilo, ki natančno odslikava prevladujočo ideologijo vladajoče skupine tistega časa, ni imelo niti najmanjše možnosti kanonizacije, medtem ko je besedilo, ki je ostro nasprotovalo taki ideologiji, doseglo kanonski ugled, ki ga je komaj mogoče zanikati, čeprav so ga v preteklosti poskusili razvrednotiti. Obenem pa bi težko rekli, da tudi estetski dejavniki niso igrali svoje vloge pri kanonizaciji enega in zgodovinskem izbrisu drugega besedila. Primer, ki ga bom preučil, da bi preveril te trditve, je *Romeo in Julija*.

2. Romeo in Julija

Romeo in Julija zasedata osrednje mesto med slavnimi pari zaljubljenecv, ki jih je ustvarila zahodna književnost, poleg Parisa in Helene, Odiseja in Penelope, Tristana in Izolde, Abelarda in Heloize, Paola in Francesce, Lotte in Wertherja in morda tudi Bogarta in Bacallove. Vendar sta Romeo in Julija v tej družbi morda najslavnejša. In od vseh Shakespearovih iger je *Romeo in Julija* po *Hamletu* morda najbolj priljubljena. Od časa Elizabete I. dalje so jo vedno znova izvajali, in kot trdi Levenson (1987: 1), je "bila vedno zelo priljubljena, tako v gledališču kot v tiskani obliki." William Hazlitt v svojih "Uvodnih opombah" k Oxberryjevi izdaji leta 1819 pripominja, da je "med vsemi Shakespearovimi igrami morda ravno ta tista, ki jo igrajo, če ne najpogosteje, pa vsaj tako, da gledalcu nudi največ užitka."¹ To je že samo po sebi malce nenavadno, kajti običajno so jo ocenjevalci Shakespeara označili kot "nezrelo in nepopolno grajeno delo" (Ryan 1988), "ki razočara kritična pričakovanja, kakršna prebudijo in zadovoljijo velike tragedije" (Hamilton 1967: 302). V besedilu, ki sledi, bom zagovarjal trditev, da taka ocena gotovo počiva na nepozornem branju, spodbuja jo zatrta čustvenost ali porogljivo nezaupanje v vsako utopično vizijo odnosa med moškim in žensko. Tako branje tudi ne pojasni priljubljenosti te igre. Zato nastane vprašanje, kako naj razložimo njeno priljubljenost.

Shakespeare je napisal *Romeo in Julijo* okrog 1593/4, v obdobju živahne dejavnosti in viharne pisateljskega razvoja, med katerim je, kot poudarja Gibbons (1980: 29), "preskusil osupljivo širok razpon pesniških in dramskih slogov; gotovo je pisal zelo hitro". Naslov se nanaša na imeni glavnih junakov. Vendar Shakespeare ni edini obdelal zgodbe teh zaljubljenecv. Skoraj prepričani smo lahko, da je povzel témo po noveli v verzih Arthurja Brooka z naslovom *Tragična zgodba Romea in Julije* (1562), ki je bila prav tako ena od številnih elizabetinskih posnetkov in priredb *Ponovno odkrite zgodbe o plemiških zaljubljenicah* (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, okr. 1530) Luigija da Porta. Če sta Romeo in Julija prototipa zaljubljenecv zahodne kulture, je treba pojasniti, zakaj je bila kanonizirana Shakespearova in ne Brookova različica njune usode (ali katera koli druga pred Shakespearom). Katera podmena najbolje pojasni to dejstvo: ideološka ali estetska razlaga? Podrobna primerjava obeh besedil nam bo morda dala zanesljivejši odgovor.

3. Primerjava besedil

Za začetek povejmo, da je Shakespearova igra bistveno bolj zapletena kot Brookova novela. Vsebuje več junakov (in skupin junakov) in zaplet zgodbe je bolj razvejan. Opazno je tudi nasprotje med javnimi in zasebnimi prizori, med 'visokimi' in 'nizkimi' junaki (glej Levin 1967:

110-4)² in med resnostjo in šaljivostjo, ki je v celoti spet Shakespearov domislek, kot je pripomnil Snyder (1979). Nadalje je krivulja zgodbe v Shakespearovem besedilu močno strnjena. Medtem ko je časovni razpon v Brookovi različici devet mesecev, je čas v Shakespearovi igri skrčen na dva dneva. Kombinacija zapletene tematike in kratkega časovnega razpona morda poglobi vpliv na čustva občinstva.

Druga bistvena razlika med besediloma je perspektiva pripovedi. V Brookovi noveli gre za gledališče zunanega pripovedovalca, ki pri pripovedovanju zgodbe ne skriva svojih nagibov, povsem jasno razloženih v predgovoru z naslovom "Bralcu":

Dobrota naj premaga nepoštene namene in pobude. In s tem ciljem (za dobrega bralca) je napisana ta tragična pripoved, da bi mu predstavila par nesrečnih zaljubljenecv, ki sta se predala nečastni strasti, nista se menila za avtoriteto in nasvete sorodnikov in prijateljev, temveč sta poslušala predvsem nasvete pijanskih opravljalcev in praznovernih menihov (seveda voljnih hujskačev k nečistosti), ki radi sprejmejo vse mogoče nevarne izzive, da bi našli slast, po kateri hlepijo, pri tem pa zlorablajo zaupane jim izpovedi (ki vodijo v razvrat in izdajstvo) za doseg svojih ciljev, častivredni zakonski stan izkoriščajo za prikrivanje prevar in nazadnje z nepoštenjem na vse načine pospešijo nesrečno smrt.³

Zaljubljenca tu nista samo 'tragična', temveč tudi 'nepoštena' (dvakrat) in 'nesrečna'. O Brookovih nagibih, da je objavil svoje delo, kot je označil z glasom pripovedovalca, ne gre dvomiti: želel je moralizirati, posvariti bralca pred brezpogojno ljubeznijo, kakršna je opisana v njegovi zgodbi. Ta perspektiva obvladuje vse stvarne pripovedne vidike besedila in ga spremeni v karseda dolgočasen propagandni izdelek, ki mu v slogu in duhu manjka erotike in utopičnosti.

Čeprav v dramski igri navadno ne zasledimo pripovedovalčevega gledišča, v *Romeu in Juliji* vseeno najdemo sledove glasu zunaj dogajanja v igri, ki komentira dogodke in tako poskrbi za perspektivo. Takoj opazimo, da v Shakespearovem delu sploh ni moralnih nauk, kakršni prežemajo Brookovo besedilo. In nikjer ni rečeno, da bi bila zaljubljenca 'nečastna'. Prolog, ki ga na začetku igre pripoveduje zbor, je v tem pogledu povsem jasen:

/Nastopi ZBOR/

Med najbolj čislanima vseh domov
(v Veroni – ki jo prizorišče kaže -)
prepir iz stare mržnje vstane nov,
in bližnjih kri bližnjih roke umaže.
V sovražnih hišah sta se porodila
zaljubljenca pod zvezd sovražnih sij,
očeta nista sprave prej sklenila,
da bridko sta končala sin in hči.
Ljubezni pot, s smrtjo zaznamovane,
in zli srd nezadržne razprtije,

ki nad grobom otrok šele zastane,
v dveh urah zdaj na odru se odvije.
Glejte nas dobrohotno: spodrsrljaje
odtehtal bo igravec trud igraje.

(str. 81)

Glavna junaka še zdaleč nista nemoralna; nemoralnost se tu porodi iz spora med družinama: "bližnjih kri bližnjih roke umaže". S pomočjo zbora je občinstvo obveščeno, da je smrt "zaljubljenec", porojenih "pod zvezd sovražnih" sijem, morda "bridka", povzroči pa tudi konec krvave razprtije, "ki nad grobom otrok šele zastane". Spor med generacijama je tu opisan kot priznanje pozitivnega prispevka mladosti in pisec tudi neizprosno graja trmasto sebičnost in materializem starejše generacije. Če lahko za tako kritiko rečemo, da je moralistična ali poučna, je taka le, kolikor se nanaša na svet odraslih in njegovo pomanjkanje strpnosti. To je v ostrem nasprotju z odkrito pozitivnim opisom mladih zaljubljenec in njunih nagibov, kot jih predstavi zbor. Če pogledamo prolog k drugemu dejanju, postane jasno, da to ni 'piščev spodrsrljaj', ker z nenavadnimi, živimi metaforami opisuje nevarni in težavni položaj, v katerem se znajdeti zaljubljenca, položaj, v katerem mora Romeo najhujšemu sovražniku potožiti nad svojo usodo:

Ona pa se sladka z grozljivo vabo.
(Dobesedno: Ona pa s trnka grozljivega
ukrade ljubezni sladko vabo.)

(II, i, 8; str. 122/65)

Pa tudi zbor je na njuni strani:

A strast da moč in čas pomaga,
da se objameta dragi in draga.

(II, i, 13-14; str. 122/65)

Zaradi vsega naštetega je Shakespearovo delo tematsko nasprotje Brookovemu, lahko bi skoraj rekli, da je vodič za nesprejemljivo ljubezen. Tako nesprejemljivost zasledimo tudi dugod. Eden prelomnih trenutkov v igri je, ko se glavna junaka odrečeta svojega rodu. Mislim na slavni prizor, v katerem se Romeo na Julijino prošnjo odpove svojemu imenu:

Julija: Kaj je ime?
Čemur se reče vrtnica, enako
sladko z drugim imenom bi dišalo.
In Romeo drugačnega imena
ohranil bi neokrnjeno milino.
O Romeo, zavrzi to ime,
in zanj, ki z njim ničesar ne zgubiš,
vzemi vso mene.

Romeo: Vzamem na besedo!
 Reci mi 'ljubi moj', in bom prekrščen
 in več ne maram biti Romeo.

(II, ii, 43-51; str. 129/71)

Najbrž ni naključje, da je navedek "kaj je ime?" iz *Romea in Julije* tako slaven, po priljubljenosti se celo lahko kosa z "biti ali ne biti". Tu je povzeto samo bistvo brezpogojne ljubezni: zbrisane so vse naključne lastnosti ljubljene. Tisto, kar ostane in šteje, sta oseba kot oseba sama in njena ali njegova vpletenost. Primerjajte to z ustreznim odlomkom v Brookovi zgodbi, kjer Julija tudi prvič sliši za Romeov rod:

Beseda Montague je ubila v njej radost,
 namesto upanja na srečo vzbudila je boleš.
 Gorje, da ljubim sovraga svojega očeta!
 Sem se sreče preobjedla? Zaželela si trpljenja?

(353-358, str. 248)

Potem ko izve za rodbinsko ime svojega ljubega, je razvrednotena tudi ljubezen ("je ubila v njej radost") in namesto sreče privre na dan drugačno čustvo, "boleš".

Poleg tega se pri Brooku glavna junaka vedeta zelo predvidljivo. Pri-segata si zvestobo, kot je v navadi v solzavih štorijah:

Ljubezen tvoja, ob kateri vsa medlim
 in priborjeno izgubiti se bojim,
 kako želim življenja si, ne zase,
 temveč da tebe bi ljubila, ti služila,
 dokler smrt mi iz telesa ne ugrabi duše.
 Prisega še njegova in zgodba se konča.

(511-516, str. 250)

Shakespeareov Romeo se sprva tudi želi zaplesti v tak vsakdanji ljubezenski obred, vendar ga Julija dvakrat ustavi:

Romeo: Žlahtna, na luno blaženo prisegam,
 ki s srebrom posipava vse te krošnje.

Julija: O, ne na luno, na nestalno luno,
 ki v teku meseca vsa se spremeni,
 da ne bi sam v ljubezni bil nestalen.

Romeo: Na kaj naj ti prisežem?

Julija: Ne prisegaj
 sploh nič. Če hočeš, pa prisezi nase,
 žlahtni, ki bog si, ki ga malikujem –
 verjela bom.

Romeo: Če kdaj srca ljubezen ...

Julija: Ne, ne prisegaj.

(II, ii, 107-116; str. 132/74-75)

Obred priseganja zvestobe je postal odveč: njegova nujnost se je razblinila za obzorjem ljubezni, ki ne pozna zadržkov do ljubljene osebe.

V tem pogledu je še posebno poučen konec obeh zgodb. Brookova pripoved se konča s strogo kaznijo: Julijina pestunja mora – kljub visoki starosti – v izgnanstvo. In lekarnarja ubijejo, ker je Romeu prodal strup.

Lekarnarja so obesili za vrat,
plašč njegov pa je rablju šel za trud.

(2993-4, str. 279)

Pristavek, da je rabelj dobil junakov plašč za ves "trud", ki ga je imel z njim, je zlovešče nasprotje človeškega trpljenja. Če to primerjamo s tistim, kar je rečeno o lekarnarju v Shakespearovem besedilu, znova opazimo osupljivo nasprotje:

Romeo: Tu imaš zlato – strup hujši je za duše,
več umori na tem odvratnem svetu
ko ubogi zvarci, ki ne smejo h kupcem.
Jaz ti prodajam strup in ne ti meni.
Pozdravljen, kupi hrane in se zredi.

(V, i, 80-84; str. 221/202)

Zlato – verjetno glavni razlog spora med družinama – je resnični strup. Pristavek tu ni porogljiv, temveč bodri: "kupi hrane in se zredi".

Vse to pomeni, da je v besedilih, ki ju primerjamo, ljubezen opisana zelo različno in daje slutiti globoke ideološke razlike. Pri Shakespearu ima pristnost (čustev, volje, odgovornosti do drugega) prednost pred uklanjanjem minljivim družbenim normam. Nasprotno pa je pri Brooku tako uklanjanje normam osrednje sporočilo: ljubezen je grozljiva in nevarna, ker lahko spodkoplje ali zmoti družbeni red. Besedilo samo svari pred tako ljubeznijo. Zato sta zaljubljenca v Brookovi zgodbi opisana, kot da ravnata nagonsko. Fant torej v svojih očeh

pogoltne ljubezni sladko, a zastrupljeno vabo.

(219, str. 245)

Shakespearov verz iz prologa k drugemu dejanju, ki smo ga že navedli, natanko odslikava Brookovega:

Ona pa s trnka grozljivega
ukrade ljubezni sladko vabo.
(Prevod Milana Jesiha:
Ona pa se sladka z grozljivo vabo.)

(II, i, 8; str. 122/65)

Vendar bi bilo nasprotje komaj lahko usodnejše. Poleg dejstva, da se verz nanaša na različna junaka, kar za našo razčlembno ni pomembno, so razlike naslednje:

- (a) 'pogoltne' pri enem, 'ukrade' pri drugem;
 (b) 'ljubezni zastrupljeno vabo' pri enem,
 'ljubezni sladko vabo' pri drugem.

Z drugimi besedami, medtem ko je v Brookovem besedilu vaba 'zastrupljena', je v Shakespearovem 'sladka'. Poleg tega je Shakespeare podrobneje obdelal metaforo vabe: oseba je ne pogoltne, temveč ukrade s trnka (pri Brooku tega ni), ki je uporabljen dramatično, kot kruto orodje, ki zaljubljenca nenehno grozi z uničenjem.

Nazadnje je v Shakespearovi igri ljubezen brezpogojna, vzajemna in resnično enakopravna, brez lakomne preračunljivosti. V Brookovi noveli si zaljubljenca nista na jasnem o razlogu za ljubezen in to ju sili k priseganju zvestobe in medsebojnemu opominjanju, da priseg ne smeta prelomiti. Nasprotno nam Shakespearova igra kaže utopičen pogled na spolne odnose med ženskami in moškimi, brez duševnih spon strogega družbenega reda. Brooke je moralist, ki zahteva popolno prilagoditev posameznika veljavnim družbenim normam, najsi so še tako samovoljne, torej brez kritike, brez razmišljanja. Drznem si sklepati, da je ravno ta utopična vizija ljubezni Shakespearovemu besedilu zagotovila, da se je ohranilo, in pripomogla, da je Brookovo utonilo v pozabo. Šele če književno besedilo vsebuje vrednote in ideje, ki presega zgodovinske okoliščine, v katere so vsajene, imamo vsaj malo zagotovila, da ga ne bo načel čas. Kako neverjetno nenavadno je to doseženo pri Shakespearu (nedvomno ob normalih, ki jih je vsiljevala elizabetinska Anglija), kaže dejstvo, da pretežni del dogajanja v igri psihološko sproži Julija in to tem pogosteje, čim bolj se igra bliža koncu. To opazimo v njenem upiranju obrednim zaprilegam in zahtevi, naj se Romeo odpove svojemu imenu, podobno ravnanje pa opazimo še v enem dramatičnem trenutku v igri.

Preden pa si ogledamo zadnji primer emancipacijske tematike v Shakespearovi igri, moramo povedati nekaj besed o drugem razlogu, zakaj je Shakespearovo besedilo v kanonu, Brookovo pa ne. Estetska kakovost prvega je, kot lahko ugotovim, daleč večja kot kakovost drugega. Kljub težavam, ki jih morda imamo pri določanju nečesa tako neoprijemljivega kot je 'kakovost književnega dela', ne moremo zanikati dejavnika, ki vpliva na bralni proces. Hočem reči, da je načeloma morda težko določiti kakovost književnega dela, vendar je v praksi ni tako težko pojasniti. V tem pogledu je večkratno zaporedno branje obeh besedil (Shakespearovega in Brookovega) zelo poučna skušnja. Morda bi bilo pri pouku književnosti že zato od časa do časa koristno brati tudi slabo napisana besedila. Potem ko sem se prebil skozi precej dolgočasno večkratno branje Brookovega besedila, sem ugotovil, da tisti med nami, ki zanikajo, da bi bila kakovost književnih del povezana z lastnostmi besedila, sami vseeno rajši berejo pretežno vrhunska književna dela.

Morda se da obiti vprašanje kakovosti književnih del s preverjanjem trditev o njihovi 'celoviti' sporočilnosti, ki navsezadnje počiva na posameznih konkretnih merilih, ki so *ceteris paribus* višja v delu A kot v delu B. Zlahka si zamislimo, da kanonizirana književna dela dosegajo višje ocene po več ločenih merilih kakovosti, ki posamič niso ne nujna ne

zadostna za to, da bi besedilo ocenili kot kakovostno literarno delo, ko pa jih seštejemo, skupaj ustvarijo tisto, kar navadno označimo za 'kakovost'. Zlasti kadar seštejemo na stotine posamičnih parametrov, je lahko učinek zelo opazen. Nekatere take parametre sem že omenil. Lahko bi jim dodal Shakespearovo izvornost in drzno uporabo jezika. Ko smo govorili o metaforah strupa, vabe in trnka, smo videli, kako to učinkuje. Lahko bi navedli številne podobne primere, da bi še bolje podprli splošno višjo vrednost Shakespearovega besedila. Vzemimo za primer predstavitev Romeove zaznave in čustev, ko prvič ugleda Julijo:

Ona uči sijati plamenice:
kot bil obešen nōči bi na lice
dragulj bogat, zamorčev drag uhan.

(I, v, 43-45; str. 116/34)

To je vsekakor osupljiv niz metafor za opisovanje ljubljene osebe. Julija je najprej opisana kot učiteljica pred razredom plamenic, ki jih uči močnejše svetiti (ker gre njej to bolje od rok kot kateri koli od njih), potem vidimo Julijo kot zvezdo, obešeno na lice – lice noči –, da krasi noč, kot dragulj krasi zamorčevo ušesno mečico. Te podobe odlikujeta silovitost in živost, kakršni redkokdaj – če sploh kdaj – srečamo v Brookovem besedilu. Primerjajte, na primer, ustrezní Brookov odlomek:

Dolgo strmel je v devo prav lepo in popolno,
ki jo Tezej ali Paris bi izbrala in izbrabila,
in čeprav je videl ni še, mu je ugajala močno.

(197-199, str. 244)

Če niti ne omenimo osupljivo nasilnega izraza v prizoru ('izbrabila'), je opis boleče omleden ('prav lepo in popolno') in še zlasti reven (in predvidljiv) pri opisovanju čustev, ki jih vzbudi doživetje ('mu je ugajala močno').

Vendar silovito izražanje čustev v Shakespearovem besedilu ni omejeno samo na izbiro metafor. Uporabil je tudi druga, bolj univerzalna, kompozicijska sredstva. Če malce podrobneje preučimo prologa k prvemu in drugemu dejanju, ki smo ju že omenili, opazimo, da sta napisana v obliki shakespeareovskega soneta. Primerjamo lahko tudi opazen učinek prehoda od prostega k rimanemu verzu v Shakespearovem besedilu, ko se zaljubljenca prvič pogovarjata drug z drugim (morda je pri tem tudi pomembno, da v Brookovem delu ni takega prehoda niti česar koli primerljivega):

Romeo: Če roka je svetinjo prizadela,
za nežni greh se radi spokorita
mi ustnici, dva romarja zardela:
s poljubom bo dotika sled umita.

Julija: Krivica dela roki se velika,
saj le pobožno skromnost izkazuje:
saj se svetnikom romar rok dotika,
romarjev dlan z dlanjo se poljubuje.

- Romeo: Svetnica nima ust? Jih romar nima?
 Julija: Romar ima – zato da moli z njimi.
 Romeo: Molitvi ust svetnica naj prikima,
 če ne, v obup vsa vera pogori mi.
 Julija: Svetnica, še če usliši, se ne gane.
 Romeo: Zdaj vzamem sad molitve odžebane.
(Jo poljubi.)
 Zdaj usta tvoja z mojih greh so zmila.
 Julija: Na mojih ustih greh tvoj in poguba.
 Romeo: Greh z mojih ust? O ti pregrešnost mila!
 Nazaj z njimi! *(Jo poljubi.)*
 Julija: V slasti tvojega poljuba.
 Pestunja: Mati bi vas želela, gospodična.

(I, v, 92-110; str. 118/57-58)

Dve literarni zvrsti se tu prepleteta v enotno celoto: dramski dialog je izpeljan tako, da oba junaka skupaj sestavita sonet, najprej Romeova štirivrstična kitica (verz 92-95), potem Julijina (96-99), nato dvakrat zaporedoma povesta po en verz, ki skupaj sestavljajo tretjo štirivrstično kitico (100-103), in nazadnje vsak pove še po en verz, da nastane dvovrstični zaključek (104-105), ki mu takoj sledi prvi poljub. Vrhunski klasični vzorec pesniške predstavitve dvorne ljubezni – sonet – je tu spretno vstavljen v gledališki dvogovor, ki takoj zatem doživi še en pomemben preobrat v verzu 109, kjer znova opazimo, kako Julija prevzame pobudo in Romeu znova očita puhlost in površnost, češ da se je učil poljubljati iz priročnika.

4. Začasen zaključek

Zdaj je čas, da uberemo nasprotno pot in se vrnemo k začetnemu vprašanju. Nanašalo se je na kanonski položaj *Romea in Julije* v zahodni kulturi. Primerjava z močno podobnim in skoraj sočasno nastalim delom Arthurja Brooka je odkrila vrsto pomembnih spoznanj. Sama zgodba je bila v šestnajstem stoletju priljubljena in Shakespearu nikakor ne moremo pripisati zaslug, da si jo je izmislil. Vendar opazimo nekaj bistvenih oblikovnih in tematskih razlik v oblikovanju zgodbe glavnih junakov v obeh književnih delih. Tematsko je zaradi načelne enakopravnosti zaljubljenec, sorazmerno vidnejše vloge Julije pri vodenju dogajanja in poudarka na pristnosti čustev obeh junakov Shakespearova igra ideološko nasprotje Brookove novele. Oblikovno je kakovost Shakespearovega besedila veliko višja kot kakovost Brookovega; njegova izvornost in dojemanje prekašata Brookove primerke šepavih verzov.

Kaj pa kritiki? Veliko truda so vložili v to, da so igri odvzeli ostrino, na primer tako, da so jo brali kot svarilo pred kršenjem obstoječih pravil v ljubezni in spolnosti. Kiernan Ryan (1988: 108) je po mojem mnenju prepričljivo pokazal, da so književni kritiki dvajsetega stoletja poskušali

zanikati, okrniti ali zatajiti osrednjo témo igre. Junaka navsezadnje umreta ... Presenetljivo je to razlagati kot obsodbo njune ljubezni, kajti s tem Shakespearovo delo razvrednotimo na raven Brookovega. Igralci so kljub temu še naprej igrali in bralci brali Shakespearovo delo (in ne Brookovega) in to kaže, kako pomembne so sodbe bralcev v postopku kanonizacije – in kako malo lahko v tem pogledu dosežejo kritiki. Torej so vplivi institucionalnih dejavnikov pri oblikovanju kanona morda manj pomembni, kot bi marsikdo želel. Celo sorazmerno široko zastavljena akcija književnih kritikov, da bi zadušili težo kritičnosti, enakosti in enakopravnosti v igri, ni mogla preprečiti, da bi (moško in žensko) občinstvo in bralstvo ganil zgled, ki nam ga predstavljata Julija in njen soprog, to je brezpogojno spolno razmerje, v katerem se moški in ženska srečujeta na podlagi resnične ljubezni, zvestobe in iskrenosti. Dokler človekova narava in družbeni ustroj preprečujeta izpolnitev take utopične vizije, bosta Romeo in Julija zavzemala visok položaj v kanonu slavnih zaljubljenecv, morda celo naukom in okusu kritikov navkljub. Navsezadnje pa so književni kritiki pogosto ljudje, ki 'poljublajo po navodilih iz priročnika'.

Predhodna razčlemba jasno ugotavlja eno: na laž postavi trditve Herrnstein-Smithove in drugih, češ da je kanon sestavljen iz del, ki upoštevajo interese oblastnih struktur. Ko bi vladajoče družbene skupine resnično izbirale besedila, ki naj bi sodila v kanon, ker podpirajo, upravičujejo in zagovarjajo ideologijo teh skupin, bi moralo biti v kanonu Brookovo delo in ne Shakespearovo. Vendar to ne pomeni, da ideologija ni igrala sploh nobene vloge v postopku kanonizacije. Le eno je: njen prispevek je deloval v nasprotni smeri, kot so to domnevali številni kritiki, ki so se navdihovali pri (neo-)marksističnih in poststrukturalističnih doktrinah. Videli smo, da je bilo kanonizirano delo, ki je močno spodkopalo vrednote klasične patriarhalne družbe v elizabetinskih časih, medtem ko je delo, ki je branilo in slavilo številne od teh vrednot (materializem, maščevalnost, brezpogojno privrženost svojemu klanu, zavračanje vsake drugačnosti itn.), praktično pozabljeno od vseh, razen od literarnih zgodovinarjev in poznavalcev Shakespeara. Lahko se seveda zgodi, da človek zavrača Shakespearove ideje, da ne zagovarja utopične vizije ljubezenskega razmerja. Če gre za to, bi bilo dobro to povedati. Ta razčlemba pa zares pokaže le, da je trditev o izboru del v kanon iz konservativnih ideoloških nagibov preprosto zgrešena. Kot zgovorno dokazuje primer *Romea in Julije*, kanon vsebuje dela, ki so v popolnem nasprotju z osrednjimi vrednotami tradicionalne družbe, v kateri so nastala.

5. Premagovanje omejitev

Omejitev moje analize je v njeni pretežno intuitivni izpeljavi. Zaključki počivajo na opisu in analizi besedil v skladu s tradicionalnim načinom oblikovanja vprašanj pri književnih analizah. Čeprav se pri takih analizah človek trudi, da bi bil kolikor je mogoče pravičen in objektivni, se

vedno lahko zgodi, da besedilu pripišeš tisto, česar v njem ni. Zato se je pojavilo vprašanje, ali bi bilo mogoče razviti bolj neodvisne postopke za empirično preverjanje mojih sklepov o različni ideološki vsebini obeh besedil. Na primer: ali bi računalniška analiza dala podobne izsledke ali drugačne od mojih?

Da bi odgovoril na to vprašanje, sem potreboval elektronsko različico obeh besedil. Shakespearovega besedila v taki obliki ni bilo težko najti, ni pa bilo na voljo elektronskih izvodov Brookovega besedila. Zato sem sam izdelal njegovo elektronsko različico. Zatem sem potreboval računalniški program, ki bi zmožl opraviti nalogo. Izbral sem *Harvardski psihosociološki slovar III*, ki omogoča kategorizacijo 80 do 90 odstotkov vseh pomenskih besed v besedilu na več področjih. Uporabil sem različico tega slovarja, ki jo zagotavlja računalniški program ALEXIS (izdelali so ga Colin Martindale, Robert Hogenraad in Dean McKenzie). Program pregleda besedilo in da podatek o številu primerov (besed) na vsakem področju. Eno od področij, na katero so se nanašala moja vprašanja, se imenuje DRUŽBENA SFERA.⁴ Ta obsega še nadaljnje tri kategorije: OSEBE, VLOGE in SKUPNOSTI. Če so bile moje prejšnje ugotovitve pravilne, bi moral računalniški program v Shakespearovem besedilu najti več primerov v kategoriji OSEBE in manj primerov v kategorijah VLOGE in SKUPNOSTI, medtem ko bi moralo Brookovo besedilo potrditi nasprotno. Logična podlaga za tako napoved je, da Shakespearova drama poudarja vrednost osebnosti in posamično vpletenost vsakega od obeh zaljubljenca, njuna vloga v družini pa je pomembna, samo kolikor ovira njuno ljubezen. Nasprotno pa je v Brookovi različici moja predhodna analiza odkrila veliko večji poudarek na družbeni vlogi, ki jo morata igrati glavna junaka kot pripadnika družine in skupinske ideologije. Zaključke računalniške analize najdemo v prvi tabeli.

I. tabela. Odstotek pogostnosti uporabe besed na področju 'Družbene sfere'

	SHAKESPEARE	BROOKE
OSEBE	10.58	5.98
VLOGE	5.99	8.90
SKUPNOSTI	12	.13

$$(X^2 = 490.17; p < .005)^5$$

Kot vidimo, je izid v kategoriji SKUPNOSTI zelo nizek in pri obeh besedilih skoraj enak. V kategoriji OSEBE pa je razlika velika, kot se je dalo napovedati. Enako velja za VLOGE: tu je, kot sem predvidel, Brookovo besedilo doseglo višje vrednosti. Statistična vrednost X^2 kaže, da razlike najverjetneje niso naključne. Tu imamo torej prvo potrditev ugotovitev, ki jih je prej dala bolj intuitivna analiza.

Harvardski psihosociološki slovar ima pri VLOGAH tudi nekaj podkategorij, t. j. MOŠKA, ŽENSKA, NEVTRALNA vloga in SLUŽBA. Zadnji dve sta za našo raziskavo nepomembni, prvi dve pa lahko povežemo s tradicionalno analizo besedila. Pri tej smo ugotovili, da Julija v

Shakespearovem besedilu igra veliko vidnejšo vlogo kot v Brookovi različici: več kot enakovredna je Romeovemu zapeljevanju (npr. I, v, 96-105) in v psihološkem dogajanju redno prevzame pobudo (npr. II, ii, 43-49; II, ii, 109-111, 113 in 118), medtem ko ob neki drugi priložnosti (I, v, 109) Romea graja zaradi zvestobe družbenim normam in nesmiselnim obredom. Če analiza drži, bi se to moralo odražati na manjši pogostnosti (tradicionalno) ŽENSKIH vlog v Shakespearovem besedilu (in višji pogostnosti MOŠKIH), medtem ko bi morala biti v Brookovem besedilu pogostnost pojavljanja v obeh kategorijah večja, ker junaka postavlja v bolj konvencionalno luč.⁶ *Druga tabela* povzema izsledke računalniške razčlemb:

II. tabela. Odstotek pogostnosti uporabe besed na področju 'moških' in 'ženskih' vlog

	SHAKESPEARE	BROOKE
MOŠKE	3.16	4.48
ŽENSKKE	1.83	3.35

$$(X^2 = 53.16; p < .005)$$

Izsledki so spet povsem jasni: vsa napovedana sorazmerja so potrjena. Tradicionalno ŽENSKKE in MOŠKE vloge se v Brookovem besedilu pojavljajo veliko pogosteje (čeprav moramo priznati, da ženski značaji tudi pri njem niso tako stereotipni kot moški). Razporejene so tako, da je število redkejših, torej ŽENSKIH vlog še vedno večje kot največje število MOŠKIH vlog v Shakespearovem besedilu, zato je razlika v celoti zelo zgovorna – kot kaže izsledek preskusa X^2 . Naj še povem, da so ŽENSKKE vloge v Shakespearovem besedilu precej manj konvencionalne kot MOŠKE, natanko tako, kot je pokazala tradicionalna analiza besedila.

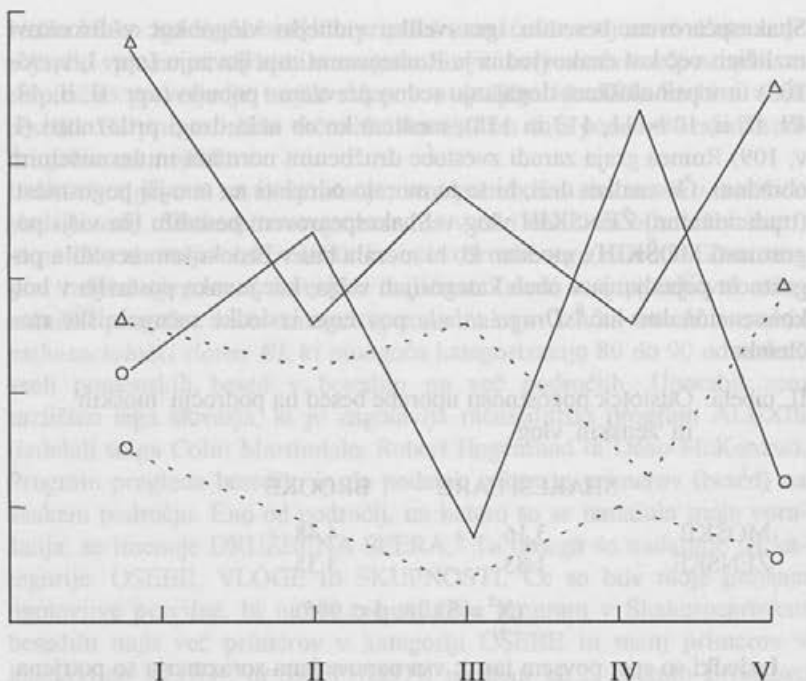
Analiza je tudi pokazala, da Julijina vloga v Shakespearovem besedilu v toku dogajanja postaja vedno bolj vidna, njena zvestoba idealu ŽENSKKE vloge pa se hkrati manjša. Tudi Romeo med dogajanjem doživi določeno spremembo in lahko rečemo, da je njegovo vedenje vedno manj značilno MOŠKO. V prvem prizoru tretjega dejanja, potem ko Tybalt umori Mercutia, celo obupano vzklikne:

Mila Julija,
poženščila me tvoja je lepota
in v meni mehko razkalila jeklo.

(III, i, 115-7; str. 122)

Nasprotno v Brookovem besedilu v Romeovem vedenju ne zasledimo takega vzorca.

Da bi ugotovil, ali so še kakšni objektivni pokazatelji za tako gledanje, sem še enkrat pognal program za VLOGE, tokrat za vsako od petih dejanj posebej. Brookovo besedilo sem razdelil na pet enakih delov in pognal program v vsakem delu posebej. Izsledke razčlemb najdemo v *Prvem diagramu*:



SHAKESPEARE

BROOKE

Δ - - - : Male

Δ — : Male

○ ··· : Female

○ — : Female

Kot vidimo, zgornjo polovico diagrama zapolnjujejo predvsem junaki iz Brookovega besedila, kar potrjuje njihove pretežno tradicionalno obarvane opise vlog. Drugič so MOŠKE osebe pri Brooku na splošno opisane bolj tradicionalno kot ŽENSKÉ, ki v osrednjem delu zavzemajo zanimivo nizek položaj in se približujejo položaju ŽENSKIH oseb v Shakespearovem besedilu. Le-te so v celotnem besedilu najnižje, medtem ko MOŠKE osebe zavzemajo položaje na sredini, vendar ves čas nižje kot MOŠKE osebe pri Brooku. Še pomembnejše je, da zasledimo izključevalni vzorec v razvoju MOŠKIH in ŽENSKIH oseb v petih različnih delih pri Brooku, nakazan s črtami, ki tečejo vsaka v svojo smer. Nasprotno pa se črte, ki ponazarjajo osebe v Shakespearovem besedilu, sčasoma malce spustijo in tako izdajajo manjše podrejanje tradicionalnim idealom vlog, posebno pri Juliji, kot je bilo mogoče predvidevati.

6. Se nadaljuje

Razgrnjeni podatki morda ne razložijo, zakaj je Shakespearovo besedilo v kanonu, vendar pa le osvetljujejo trditev Barbare Herrnstein-Smith, da

so besedila izbrana glede na bližino do ideološko prevladujočih stališč. Računalniška analiza je takšno trditev zgovorno ovrgla. Znova lahko vidimo, kako močno se obe besedili ideološko razlikujeta, vendar nasprotno, kot so napovedali Herrnstein-Smithova in drugi. To vseeno ne pomeni, da estetski dejavniki ne igrajo nobene vloge (čeprav doslej te trditve nismo preskusili z računalniško razčlenitvijo). Zato bom zagovarjal stališče, da se ideološka in estetska podmena pravzaprav ne izključujeta in tako po krivici ustvarjata vtis, da si nasprotujeta, vtis, ki je v resnici neutemeljen.⁷ Zakaj bi morale estetske vrednote *nasprotovati* političnim (ali obratno)? Ali si, na primer, ne moremo predstavljati, da so politična stališča prepričljiveje predstavljena, kadar so 'zavita' v estetsko prijetnejšo obliko? Ob tem se takoj spomnimo na znani primer Romana Jakobsona (1960) "I like Ike" (Rad imam Ika). Ali zakaj se karkoli ustvarjenega z estetskim namenom, na primer umetniška dela, ne bi povezovalo z zunanjim svetom, človekovimi interesi in političnimi vprašanji? Pri Shakespearu je očitno, da se veliko njegovih iger suče okrog tém, ki so nesporno političnega značaja, vendar so napisane v jeziku, ki je izrazito (in veličastno) estetski.

Ostaja torej vprašanje: zakaj je nazadnje več bralcev in gledalcev, več igralcev in režiserjev poseglo po Shakespearovem in ne po Brookovem besedilu? Razgrnjeni podatki očitno ne omogočajo rekonstrukcije vzrokov za to in pomanjkljivost predložene teze je, da ostaja nepreverjena. Vseeno pa bi težko zanikali trditev, da se besedili po ideološki orientaciji in estetskem dometu močno razlikujeta, kot je prikazano pri Van Peeru (1996). Očitno so bile zahodnoevropske kulture zadnja štiri stoletja veliko bolj naklonjene besedilom, v katerih je težišče ljubezenskih razmerij med spoloma slonelo na vrednotah posameznika in ne skupin. Hofstede (1980) je poskrbel za dober empirični dokaz, da se kulture navadno razlikujejo po naklonjenosti do 'posameznega' oz. 'skupinskega' in da se večina (današnjih) evropskih kultur izrazito pogosteje nagiblje na individualistično stran.

Upravičeno bi lahko trdili, da je tak položaj v Evropi posledica kulturnih in političnih procesov, ki so se začeli v renesansi in so se z razsvetljenstvom še poglobili. Vsaj nekatere Shakespearove drame so udeležene pri oblikovanju novega zavesti o etiki posameznika in mednje gotovo sodi tudi *Romeo in Julija*. Shakespeare slika nasprotja med posameznikovimi in skupinskimi vrednotami (v nasprotju z drugimi obdelavami te teme v tistem času) z globokim razumevanjem za pristnost posameznikove zavzetosti in odgovornosti. To vsekakor je politično stališče, ki pa je gotovo nasprotovalo prevladujoči ideologiji tistega časa.

Prevedla Dušanka Zabukovec

OPOMBE

¹ Navedek iz Levensona (1987: 17)

² Harry Levin: 'Form and Formality in *Romeo and Juliet*'. *Shakespeare and the Revolution of Times* (New York, 1967), str. 110-114.

³ Gibbons (1980: 239): vsi navedki so iz Ardnovega Shakespeara.

⁴ V celotnem besedilu sem uporabil velike črke za poimenovanje kategorij iz računalniškega programa.

⁵ Ker številke v *Prvi tabeli* ponazarjajo odstotke, razen pri uporabi statistične vrednosti X^2 , sem naredil izračun na podlagi števila besed v različnih kategorijah v celotnem besedilu. Enako velja za vse statistike, ki sledijo.

⁶ Seveda bi morali upoštevati, da zaljubljenca nista edini osebi moškega in ženskega spola. Lahko bi, na primer, trdili, da se pestunja v Shakespeareovi igri ne prilega preveč vloži ženske. Vendar bi tako stališče težko zanesljivo podprli. Istočasno bi lahko trdili, da tudi značaj Mercutia v več pogledih pomeni odklon, torej se drugačnost ženskih in moških značajev stranskih junakov lahko izniči. Morda je pomembno, da pri branju Brookovega besedila ne zasledimo nobenega tako jasnega odklona od tradicionalnih značajev.

⁷ Podobno – in veliko podrobnejšo – razlago najdete pri Carrollu (1993).

LITERATURA

- CARROLL, Noël: "Film, Rhetoric, and Ideology". *Explanation and Value in the Arts*, ur. Salim Kemal & Ivan Gaskell. Cambridge UP, 1993, str. 215-37.
- GIBBONS, Brian: *Romeo and Juliet*; 'Introduction' (London: Methuen, 1980). (The Arden Shakespeare).
- HAMILTON, A. C.: *The Early Shakespeare*. San Marino: Huntington Library, 1967.
- HOFSTEDE, Gert: *Culture's Consequences: International Differences in Work Related Values*. Newbury Park, 1980CA: Sage.
- JAKOBSON, Roman: "Closing Statement: Linguistics and Poetics". *Style and Language*, ur. T. A. Sebeok. Cambridge, MA: M. I. T. Press, 1960, str. 350-377.
- LEVENSON, Jill L.: *Romeo and Juliet*. Manchester: 1987, Manchester University Press.
- Levin, Harry: Form and Formality in "Romeo and Juliet". *Shakespeare and the Revolution of Times*. New York, 1967, str. 110-114.
- Peer, Willie van: Canon Formation: Ideology or Aesthetic Quality? *The British Journal of Aesthetics* 36, 1996, št. 2, str. 97-108.
- Ryan, Kiernan: "Romeo and Juliet". *The Language of Tragedy. The Taming of the Text*, ur. Willie van Peer. London/New York: Routledge, 1988, str. 106-121.
- Smith, Barbara Herrnstein: *Contingencies of Value*. Cambridge, 1988, MA: Harvard UP.
- SNYDER, S.: *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies*. Princeton: 1979, Princeton University Press.
- SHAKESPEARE, William: *Romeo in Julija (The Tragedy of Romeo and Juliet)*. Prevedel Milan Jesih. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1991.

■ EITHER – OR? IDEOLOGY AND AESTHETIC QUALITY IN LITERARY CANONIZATION

Traditional explanations of literary canonization usually involve two concepts: power and beauty. To some, the canon is the result of power conflicts, resulting in a text selection that is largely dominated by ideological content. Rejecting this view as a political simplification that has little to do with the nature of literature, others invoke aesthetic quality as the main criterion for a text's inclusion in the canon. In this article I will argue that this opposition is itself a misconception, since *both* ideology and aesthetic matters play a role in canonization – although the ideological component plays a dramatically different role from what has been assumed by (neo-)Marxist and post-structuralist scholars. I will illustrate my argument with an analysis of the content and form of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, as compared with its near-contemporary *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* by Arthur Brooke. This analysis first follows a more traditional model of textual analysis, which is then further corroborated by an independent computer analysis of the same texts.

Marec 1998

The ethical conflict with Christianity in the poetry of Shakespeare.
The discussion follows the example 'use' of Marston's meeting the Christian, which demands a rationalization of ethics in such a manner, the place of which in the world is a political and moral issue. Attention is also given to the role of the canon in the canonization of Shakespeare's *Romeo and Juliet* and the poetry of Shakespeare.

...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...

...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...
...vrednotov svojih z nastopom. (Vedelj, 1998, p. 7) V ta krajina od leta 1998 ...

ETIČNI KONFLIKT S KRŠČANSTVOM V PESNIŠTVU BOŽA VODUŠKA

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Razprava sledi temeljni potezi Voduškovega pesnjenja: konfliktu s krščanstvom, ki terja novo vzpostavitev etosa. Opredeliti skuša izvorni kraj tega konflikta, patos, potem pa pobliže spremlja njegovo zaostritev v sonetih, spesnjenih na novozavezne motive Judeža, Judeževega izdajstva oziroma Jezusovega smrtnega boja.

The ethical conflict with christianity in the poetry of Božo Vodušek. The discussion follows the essential line of Vodušek's poetry: the conflict with the Christianity, which demands a reestablishment of ethos. It tries to determine the place of origin of this conflict, e. g. pathos, and pays closer attention to its culmination in two sonets written on the New Testament motifs of Judas, or his betrayal, and the agony of Christ.

Voduškov sonet z naslovom *Judež* (prim. P¹ 39) je napisan na isti novozavezni motiv kakor Aškerčeva balada *Iškarjot*; prvič je bil objavljen leta 1935 v *Modri ptici*, potem v zbirki *Odčarani svet*. Drugi sonet z novozaveznim motivom v tej zbirki, *Oljčni vrt* (prim. P 73), prvič objavljen leta 1938 prav tako v *Modri ptici*, pa je, literarnoteoretično gledano, spesnjen na osrednji motiv Jezusovega smrtnega boja, s tem da se Judeževo izdajstvo v njem pojavi kot stranski motiv. Soneta v miselni ostrini modernega kritičnega uma podajata vsak svoj kos novozavezne zgodbe in sta, daleč od tega, da bi verz zgolj naivno zlorabljala za izrazitev in propagando svetovnega nazora, morda najbolj v oči bijoč (čeprav, glede na globokomiselnost poznih pesmi, ne tudi najgloblji) izraz etičnega konflikta, ki prihaja na dan v Voduškovem pesništvu.

V polemiki z Josipom Vidmarjem o združljivosti umetnosti s krščanstvom je Vodušek zapisal, da je "za zapadno človeštvo bistvena oblika etičnega konflikta krščanstvo", ki ga nosimo "v krvi, v refleksih", in da je prav "krščanstvo za marsikaterega izmed nas enkrat za zmeraj dobilo obliko konflikta, določilo njegovo gledanje na svet, njegovo instinktivno

sodbo o dobrem in zlem" (Vodušek 1929, 252). Voduškova misel je tu globlja od slovenske svetovnonazorske in tudi od Vidmarjeve misli: s krščanstvom ne misli na svetovni nazor v smislu neke glede na prvobitno danost sveta drugotne, "aposteriorne", kot bi rekel Vidmar, in zato poljubne ideološke miselnosti, zbira načel za urejanje sveta, ampak na to, da je svet vselej dan šele z *uzrtjem sveta*, ki je za zahodnega človeka še vedno bistveno krščansko. Takšno uzrtje sveta pa ne pomeni hkrati tudi že spregleda njegove konfliktnosti. Osrednji konflikt v svetu, konflikt med dobrim in zlom, ima lahko od začetka krščanski lik, se pravi, da se kot konflikt *že* vzpostavi v obliki krščanstva, in tedaj velja, da krščanstvo dejansko "v krvi, v refleksih" določa človekov etos. Od tod pri tistih, pri katerih je tako, izhaja kot možnost le etični konflikt s krščanstvom samim.

Tresenje temeljev

Potem ko je France Vodnik v kritiki *Odčaranega sveta* zapisal, da polemična kretnja, ki v temelju označuje to zbirko, pomeni "zavestno ubijanje romantike" (Vodnik 1964, 208), je Vodušek v literarni zgodovini obveljal za prvega pravega slovenskega antiromantika, ki je v svojem pesništvu in literarni publicistiki udeležan nič manj kakor protiromantični program.²

Tako že v svojem prvem polemičnem spisu o slovenski literaturi spodbija uveljavljeno mnenje, ki se je na široko razpaslo ob njenih dveh vrhovih, Prešernu in Cankarju, češ da je slovenski narodni značaj liričen. Očitek na rovaš svoje generacije, da se izgublja v pogubnem brezdistančnem epigonstvu v razmerju do Cankarjevega subjektivnega "simbolizma" oziroma "lirizma", pa hkrati obrne tudi v temeljito kritiko generacije iz leta 1900 na čelu s Cankarjem:

Ta generacija je po našem novem življenjskem občutku in našem gledanju grešila v tem, da je vse grdo, etično slabo prenesla v zunanji svet in to, kar je bilo grdega in slabega v njej, smatrala samo za del zunanjega sveta, dočim je za svoje priznavala le tisto, kar je bilo v njej lepega in dobrega.

(Vodušek 1931, 30)

S kritiko Cankarja, v kateri lahko prepoznamo razgaljene nekatere poteze cankarjanske lepe duše, Vodušek nadaljuje v pogovoru, ki ga je z njim imel Mirko Javornik leta 1934, v času, ko je, kot sam pravi, ravno pripravljaval monografijo o Cankarju, psihološko študijo človeka, ki naj bi izgotovila ključ do njegove literature. V tem pogovoru Cankarju med drugim očita "obup nad življenjem zaradi pomanjkanja zavesti o lastni življenjski moči", nadalje "ženskost, poveličevanje naše pasivnosti" in, končno, "negativno, kritično stališče do življenja" (Javornik 1944, 269); veličino mu prizna le v odkritosrčnosti do sebe, do boleznosti, iz katere je njegovo delo zraslo v splošno obtožbo življenja, ki je, tudi če ni izrečena, vendarle navzoča na vsakem koraku. Vendar negativne sodbe nad življenjem, ki prihaja na plan v Cankarjevi literaturi, nikjer ne poveže s

hrepenjem. Ko v študiji o Cankarju, v kateri se kritični ton glede na ostro intonacijo napovedi občutno unese, navsezadnje tudi precej obširno spregovori o hrepenenju (prim. Vodušek 1937, 54 isl.), ne načne njegove problematičnosti, ta pa bi se utegnila pokazati v tem, da hrepenenje k nečemu drugemu od življenja vzgibava prav življenje izničujoča sodba, in sicer kot njegov lastni strukturni, se pravi sprožilni notranji moment.

Hkrati ima Voduškov protiromantični program še drug vidik, pod katerim je – tokrat nemara s še jasneje prepoznavnimi posledicami za njegovo poetiko – naperjen tudi proti Prešernu. V eseju o *Fleurs du mal*, napisanem sicer že v povojnem času, se ozira na svojo zgodnjo prevzetost od Baudelaira in pravi, da se mu je ta ob vsakem vnovičnem branju ponavljala vse od leta 1922, ko je Baudelaira, v času svojih pesniških začetkov, bral prvič. Označi ga za velikega mojstra, učitelja svoje generacije, ki se je med obema vojnama odvrnila od zgolj nemške kulture k francoski in pri tem odvrčanju postala dovzetna prav za njegovo pesniško vodstvo, ter zapiše:

Za razloček od prejšnjih velikih poetov in v skladu z odvrnitvijo od krščanske metafizike manjka pri Baudelairju trubadursko viteški kult ženske, ki je od Danteja do Goetheja, od Beatrice do Gretchen in še skozi vso romantiko ustvarjal v bistvu nespremenjen erotični ideal.

(Vodušek 1957, 676)

V ubesedenju "skozi vso romantiko" lahko razberemo: tudi pri Prešernu. Kajti Prešernovo pesništvo nadaljuje ta kult z uzrtjem ženske v glorijski, v katerem doseže vrhunec tista svojstvena sekularizacija, ki hkrati pomeni začetek sekularizacije Biblije v slovenski literaturi (prim. V. Snoj 1999, 315 isl.).

Vodušek pa v Prešernu in Cankarju ne maje le obeh stebrov slovenske literature: temelji se tako rekoč zatresejo povsod, kjer spregovori. To se zgodi tudi na področju slovenskega jezikoslovja in z njim povezane stilistike ter na področju kulturno-politične misli o slovenskem nacionalnem vprašanju (prim. Vodušek 1933 in 1926–1927).

Nadrobnejši pregled bi lahko pokazal, da je ena izmed temeljnih besed v Voduškovi (ne)literarni publicistiki "etos". Kot temeljna beseda pa se že v odgovoru, ki ga je Vodušek dal na anketo revije Socialna misel, pojavi beseda "hrepenenje", in sicer v pomenu resnične težnje, ki izhaja iz obilja življenja samega ne glede na človekovo družbeno in veroizpovedno oziroma svetovnonazorsko opredeljenost – težnje po "heroizmu človeške duše" (Vodušek 1925, 5). Toda besedo "hrepenenje" za zagnanost duše k velikemu v *Poslanici*, napisani nekaj pozneje, nadomesti beseda "strast": strast, ki smo jo Slovenci izgnali, bomo ustvarili na novo, v slogu Zaratustrovih govorov na gori govori Vodušek, in dal vam bom ključ za to. Ta je v trpljenju, vendar to ni, kakor pri Cankarju, trpljenje "ponižanih in užaljenih":

Za Križem na goro, to je prava golgatska pot. Vi vsi ste poklicani, da jo hodite: vi vsi ste poklicani, da žrtvujete samega sebe, da se sežgete v ognju plamene strasti.

(Vodušek 1926–1927, 15)

Zagnanost k velikemu, ki ji, ker terja žrtve, pripada herojska veličina, tu torej Vodušek imenuje z besedo "strast" in hkrati z ustaljeno podobo tega pojma, z "ognjem". "Strast" je po drugi strani v različnih besednih oblikah in skupaj s svojimi podobami, kot sta "ogenj" in "plamen", ter pomensko sorodnimi besedami ena izmed temeljnih besed Voduškovega pesništva. O njih Voduškov pesniški učitelj Baudelaire pravi:

Da bi pogledali v dušo nekemu pesniku, moramo v njegovem delu poiskati tiste besede, ki se najpogosteje pojavljajo. Beseda izdaja, od česa je obseden.³

Na "strast" naletimo že v pesmi *Trst, ki poje* (prim. P 93) iz leta 1929 s pomenljivim naslovu podpisanim pripisom "Pascal" in potem še, na ta ali oni način, v mnogih drugih pesmih, denimo tudi v pozni pesmi *Ko smo Prometeji neugnani* iz leta 1955, v kateri zanjo stoji podoba z razlagalnim dostavkom (P 129): "vse je en ogenj, ena sama / sla neukročena ..." "Strast" se torej odteje pojavlja skoz vsa obdobja Voduškovega pesnjenja, ki jih sicer med seboj ločijo tako zelo v oči bijoča znamenja, kot so sprememba verzne tehnike, pesemske oblike in celo temeljnega načina govora, se pravi literarnovrstne določenosti glede na iz- ali pripovedno upovedovanje.

Zato vprašujemo: kaj pomeni "strast" kot temeljna beseda Voduškovega pesništva?

Pomenske preobrazbe "strasti" in strast za Boga

Pomenska zgodovina besede za "strast" je v romanskih jezikih (it. *passione*, fr. *passion*) in jezikih, ki so to besedo prevzeli iz njih, denimo angleščina, vezana na latinsko besedo *passio*, ki ustreza grški *páthos*.⁴ Vendar *páthos* izvorno ne pomeni strasti, kolikor je ta za nas nekaj vročega, viharnega in s tem dejavnega. Glede na to, da je pri Grkih z njim vselej menjeno utrpevanje, pomeni tisto, kar nastane z delovanjem na dušo oziroma kar duša po delovanju prejme tako, da jo hkrati prevzeta od tega – bodisi čustvo/občutje (*Gefühl*) bodisi občutek (*Empfindung*). Kljub trpnosti tega, kar označuje *páthos*, pa ima beseda sama, ki je bila rabljena že v misterijskih kultih in klasični grški tragediji, vendarle nastavek za razvitje pomena vzvišenega, in sicer bolj kot nekatere druge grške besede, na primer *epithymía* in *manía*, ki sta tesneje povezani s pojmom dejavnosti in silovitosti. Platon, denimo, v *Fajdru* (265b 6) imenuje to, kar prevzame ljubeče, *erotikòn páthos*; pomenska možnost vzvišenosti patosa je tu zasnovana prav v njegovi zvezi z erosom, ki se je zmožen dvigniti in postati želja po lepoti nadtelesnega lika.

V Aristotelovem psihološkem izrazju *páthos* pomeni vse, kar se trpno vtisne v dušo: čutni vtis ali zaznavo, občutek, močno ali šibko občutje. Poleg trpnosti ima tudi značaj etične nevtralnosti.

Vendar je možnost za aktiviranje pojma dana že v dialektiki aristotelizma. Kar je trpno sprejemajoče, je namreč v razmerju do dejavnega v stanju *dýnamis* (lat. *potentia*), se pravi zmožnosti za sprejemanje dejavnega, ki ga s svojim delovanjem vzgibava in spreminja. To gibanje se potem označuje kot *páthos* in se, kolikor je duševno, lahko imenuje tudi *kínesis tês psychês* (lat. *motus animi*).

Od tod *pathémata* (lat. *passiones*) v misli stoe postanejo nemir, v brezštevne smeri raztekajoča se vzgibanost duše, nenehno navaljujoča e-mocija, ki je v nasprotju z mirom, ciljem filozofovega življenja. Tedaj jih je tudi prvič upravičeno mogoče prevesti s "strastmi", poleg tega pa jih začneta upodabljati "vihar" in "vrtinec". A če so bile v aristotelški rabi določene v razmerju do *actio*, so v stoiški v razmerju do *ratio*: kot nemir, ki izhaja iz gibanja in vključuje dejavnost, so tisto, čemur stoji nasproti mir uma; so bolezen duše, ki jo je treba preseči v brezstrastju (*apátheia*).

To negativno etično določilo ohranijo tudi v misli cerkvenih očetov. Avguštín jih v delu *De civitate Dei contra paganos* 8,17 definira kot *motus animi contra rationem* in pri krščanskih piscih, ki se navezujejo na biblično govorico, na splošno postanejo enakoznačne s poželenjem mesa (*concupiscentia carnis*). Vendar se Avguštín hkrati distancira od stoiškega nauka o strasteh (9,4 isl.), češ da obstajajo tudi *bonae passiones*, denimo občutje ljubezni. V grški krščanski hemisferi pa Origen v *Homilijah k Ezekielu* 6,6 celo že pravi, da "sam Oče ni brezstrasten, ampak ima strast ljubezni [*páthos tês agápes*]"⁵, in s tem paradoksnim ubesedenjem ne meri na morebitno duševno vzgibanost Božjega bitja, ampak na presežnost Božje ljubezni nad človeško brezstrastnostjo, nad vsakim idealom "modrosti tega sveta".

V srednjeveškem krščanstvu, natančneje, v pasijonski mistiki, katere začetek sega v 12. stoletje, *passio* poleg Kristusovega trpljenja lahko pomeni tudi trpljenje, v katerem je človek deležen Božje ljubezni. Bernard iz Clairvauxa v znamenitem odlomku iz *Sermones super Cantica canticorum*, ki so ga pogosto navajali njegovi sodobniki, govori o tem, kako se mučenčeva duša sredi telesnih muk skrije v Kristusovo osrčje (*viscus*): vanj vstopi skozi njegove odprte rane, tam zagori v ognju Božje ljubezni in naposled slavi zmagoslavje nad telesnim trpljenjem.⁶ A čeprav se duša tudi v pasijonski mistiki poznejših stoletij prav v trpljenju vnema v ekstatični ljubezenski strasti, pri čemer je *passio* vselej v tesni pomenski bližini s *fervor* (ali *ardor*, *suavitas*, *amor* itn.), do odločilnega pomenskega aktiviranja tega pojma vendarle ne pride. Duša je v takšnem pasijonu prej v dinamično-potencialnem stanju, pripravljena na prejetje oziroma spočetje, prej je tako rekoč nevestna duša, kakor da bi bila v resnici dejavna. Najsi se vname v še tako viharnem ljubezenskem žaru, dejavnost vselej izhaja od Kristusa ali od milosti: ljubezenska vnema in rane, ki jih, kakor Kristus med pasijonom, prejme tudi sama, so dar milosti. Zato je *passio* v temelju še vedno to, kar utrepa duša, novost je le v tem, da se prav po njej spočenja sila ljubezni.

V pomenu strasti se *passio* spet začne utrjevati šele v 16. stoletju, in

sicer z uplahnitvijo moči aristotelsko-tomističnih šol ter okrepljenim delovanjem stoiškega in krščanskega mističnega toka v literaturi. Strast, predvsem ljubezensko, pomeni v Italiji od Mattea Marie Boiarda in Lorenza de' Medici, v Franciji od Margerite Navarske naprej. V Franciji 17. stoletja pa se *passion*, ki je še v kartezijanski psihologiji, odvisni od aristotelizirajoče sholastike, brez razlike zajemala tako čustvo oziroma občutje kakor tudi občutek, naposled loči od *souffrance* in *sentiment* ter začne označevati predvsem ljubezensko strast, silovito, razvneto, s poželenjem zvezano občutje ljubezni, ki ima vir dejavnosti v človeškem srcu. Še več: strasti lahko celo same dobijo pomen živega izvira, iz katerega se napaja celotna duševnost; kot v krajšem delu *Discours sur les passions de l'amour* pravi Blaise Pascal, čiste misli (*pensées pures*), ki so tu pravzaprav istoznačne z duševnimi občutki (*sentiments*), človeka izčrpavajo, čeprav je bil rojen, da misli, in zato "je nujno, da ga včasih naredijo dejavnega [*qu'il soit ... agité*] strasti, katerih izviri [*sources*] so v njegovem srcu tako živi in globoki" (Pascal 1963, 285).

Strasti – in med njimi seveda spet najbolj ljubezensko – v razsežnosti samolastne dejavnosti človeškega srca, ki vodi v zamaknjenje in hkrati v muke, najveličastneje prikazuje francoska klasicistična tragedija. Za razloček od stoiške tradicije, iz katere izhaja njihov dejavni pomen, pa jih v prikazu poveličuje, tako da v njej nastopajo kot nekaj človeško vélikega – tisto, v čemer se pokaže veličina človeške eksistence. "Nikakor ni nujno," pravi Jean-Baptiste Racine v uvodu k svoji *Bérénice*, "da so v tragediji kri in smrti; dovolj je, da je njeno dejanje véliko, da so njegovi nosilci [*acteurs*] heroični, da se tu zbudijo strasti ..." (Racine 1960, 299) Stalni podobi strasti prav tedaj postaneta *feu* in *flamme*, "ogenj" in "plamen", s pomenskim nabojem vzvišenega.

Vendar, sklene Auerbach, upodabljanje človeških strasti v območju vzvišenega navezadnje ni nič drugega kakor "posvetovljeni, protikrščanski izraz/obrat [*Wendung*] pasijonske mistike" (Auerbach 1967, 174).

V Voduškovem pesništvu pa "strast" sicer lahko pomeni ljubezensko strast, na primer v *Pesmi ob ločitvi* (prim. P 27) in *Zdravici v ranem jutru* (prim. P 28). Toda tedaj je daleč od tega, da bi se po njej, tako kot v francoski klasicistični tragediji, v lastnem veličastju (*gloire*) izkazovalo človekovo naravno bistvo, in se pomensko približuje tradicionalnemu krščanskemu razumevanju strasti kot poželenja mesa. Poleg tega strast v tem pesništvu ni predvsem ljubezenska, ampak je, kot je rečeno v pesmi *Kriki*, "vesoljna strast" (P 105), in tedaj ne žene samo človeško bitje, ampak vsa živa bitja.

To Vodušek poimenuje s pomensko sorodnima besedama za prvinsko življenjsko gnanost, s "slo" in "slastjo". Sla, katere prvi v slovenščini še znani pomen je "lakota, apetit"⁷, je v pesmi *Rojstvo Adamovo* to, kar "vleče" (P 127) zver, prav tako kot človeka, le da je izrecno rečeno, da je pri človeku "nepotešena" (127) in da mu vseskoz ostajata "žeja, lakota telesa" (128). Po drugi strani je v pesmi *Pohod pomladi* govor o človeških trumah, ki jih na pomlad vnema "slast življenja" (P 115), v sonetu *Zastavljeno srce* pa je slast imenovana kot tisto, kar tudi "ročam, srnam

gleda iz očeš" (P 74). Vrh tega, kot je rečeno v pesmi *Bolezen stoletja*, cvetlice vsako leto rastejo "z isto sladko vnemo" (P 32), pri čemer gre za ubesedenje, v katerem se "strast" pomensko zliva s "slastjo".⁸

Sklop besed *strast-sla-slast* torej od drugega obdobja Voduškovega pesnjenja naprej označuje bivanje, lastno tako človeku kakor živalim in rastlinam. Vendar je glede na to, da se "slast" v pomenu nečesa sladkega za človeka pojavi predvsem v *Pesmi ob ločitvi*, in sicer kot ljubezenska naslada, mogoče reči, da je človek v tem *istem* bivanju vendarle *drugače*. Zverske sle ne označuje nepotešenost, tako kot človekovo, in zdi se, da je slast rastlin in živali brez prestanka okušana slast, še več, da rastline in živali bivajo prav v *okušanju te slasti*, katere sladkost jim je dana že z rastjo samo, da v njenem okusu medlijo – drugače kakor človek, ki sladkost lahko *izkusi*, a le prehodno v ljubezenski nasladi, ki samo še razneti vnetost. Zato ima človek v skupnosti bivanja z drugimi živimi bitji samosvoj način biti⁹ in ta je daleč od tega, da bi bil, tako kot pri rastlinah in živalih, ves použit v medliini sladkosti slasti.

Toda tu se še druga preimenovanja strasti: poželenje, ki ni samo, tako kot v pesmi *Uročeni bolnik* (prim. P 50), telesno, ampak je, na primer v pesmi *Izpoved* (prim. P 103), lahko tudi duhovno, ter poleg tega "neskončnost poželenja", na katero naletimo v pesmi *Brodolom* (P 14); in tu sta, končno, tudi podobi strasti: "neskončni plamen" v pesmi *Kriki* (P 16) oziroma "plamen večnega nemira" v pesmi *Ladja sanj* (P 117). Krona Voduškovega pesnjenja strasti pa je vrhunska pesem *Ko smo Prometeji neugnani*, katere predzadnja kitica, ki sem jo deloma že navedel, se v celoti glasi:

vse je en ogenj, ena sama
sla neukročena, neukrotljiva,
je bolečina in je omama,
ki vžiga nas in nas poživa.

Strast je tu metaforično poimenovana z "ognjem", ki ga za nameček razlaga "sla", in na prvi pogled se zdi, da navedena kitica govori preprosto o použitosti vsega, kar živi, v ognju strasti. Toda strast, ki boli in omamlja, se pravi, spravlja v zamaknjenje, je človekova strast in kot taka ni istovetna s slastjo rastlin in živali; dogorevanje in izgorelost v strasti, s katerima se sklene zadnja kitica, ni isto kakor použitost rastlin in živali v slasti. Pesem sicer prej (v 3. kitici) govori o tem, da gori vse: ne samo da "v zelenju lava se pretaka", ampak tudi "gori iz kamna", torej še celo iz nežive stvari. Vendar moramo biti pri tem pozorni na globokomiselnost poznega Voduškovega pesništva, ki ne dopušča nobenih slepil, nobene gotovosti od krščanstva odvrnjene metafizike: v mitu o Prometejevi kraji ognja Vodušek pesni *izmaknjenje strasti*, ki smo ga zagrešili mi – morda tu celo lahko beremo: moderni – ljudje, tako da od tega ognja "zdaj smo sami vžgani" (1. kitica) in "ves svet se nam blešči v požaru" (2. kitica). Povsod je ogenj, v naravi in v človeški zgodovini, vendar je vse samo *uzrto* v ognju. Svet torej ni razsvetljen niti z "lučjo sveta" (prim. Jezusove besede v *Jn 9,5*: "Dokler sem na svetu, sem luč sveta") niti z naravno lučjo uma. Razsvetljen je prav v ognju strasti, od katerega je od

njegovega izmaknjenja naprej "samorazsvetljen" človek. In to kljub protislovju s "slepoto strasti", metaforo, ki je prešla celo v našo navadno govorico.

Razlaga, da Vodušek v tej pesmi, eni svojih zadnjih, v prometejski kraji ognja pesni izmaknjenje strasti, predpostavlja, da se v njegovem pesnjenju, ki je na začetku še uravnano s krščansko religioznostjo, tudi sicer godi neki premik, iz-postavitve strasti.

Po Legiševih besedah tako Voduškovo pesništvo kakor publicistika izpričujeta "strastnega, radikalnega duha" (Legiša 1969, 351). "Strast" se prvič pojavi v *Poslanici*, in sicer v pomenu heroične zagnanosti k velikemu. A čeprav postane temeljna beseda šele v drugem obdobju Voduškovega pesnjenja, je, ne da bi bila izrečena, navzoča tudi že v prvem obdobju. To je gorečnost za Božjo navzočnost, za razodetni Božji prihod, ki prihaja na dan v klicih, na primer v pesmi *Modra roža* (P 86) iz leta 1922:

O da sem kot puščica, vate izstreljena,

ali v pesmi *Bil sem bakla* (P 88) iz istega leta:

Bil sem bakla sredi vijolične noči brez plamena in brez svetlobe.

Ti si prižgal me z zeleno lučjo pričakovanja.

Pred temnimi vrati prihoda Tvojega jočem vsak dan

...

O kdaj boš prišel na perutih glorijske sončnosijoče ...

Toda strast, ki je v *puščici*, izstreljeni proti Bogu, in v *bakli*, goreči v pričakovanju, upodobljena kot *gorečnost za Boga* in v njej spominja malone na mistično težnjo v izkušnjo Boga, na njen radikalizem, od-stop od sveta in njegovo temnitev – prav ta gorečnost torej, ki naj bi imela luč od Boga in ki stremlje k njemu, vendar pritajeno, s še v pričakovanju pridušenim plamenom, je že kmalu zatem ubesedena kot nemoč, namreč nemoč za *doseženje* tistega velikega nadzemeljskega, za katero gori. *Prošnja pesem* iz leta 1924, edina, ki jo je Vodušek objavil med letoma 1922 in 1929,¹⁰ se z menjavo govorečega glasu v splošni človeški mi, tako rekoč mi tega sveta, sicer ne obrača na Boga, ampak na Marijo; prošnjo Mariji tako izrekajo "otroci svetá", pri čemer v zadnji kitici pade v oči, da jo, Božjo porodnico, prosijo za sámo preroditev v božje sinove in ne le, kot človeško srednico pri Bogu, za "babiško" pomoč pri njej ("nas, ki na prečloveškem trpimo, / v nove božje sinove prerodi"). Vendar to prošnjo govorijo prav v položaju, ko (P 90):

Še v mislih ne moremo te doseči

pretrudni, pretežki od zemlje ...

Kar zadeva Voduškove pesnjenje strasti kot gorečnosti za Boga, je vsekakor osrednja pesem *Izpoved* iz leta 1931. Strast, ki se v njej imenuje "neskončna ljubezen", pa tudi "poželenje duha", ter navsezadnje "neozdravljiva bolezen", je opisana s štirikratnim "doseči nemogoče":

Pričeli smo z neskončno ljubeznijo,
s čudovitimi slutnjami čiste krvi,
končali smo z neozdravljivo boleznijo
v svetu, kjer ni ne Boga ne milosti.

Hoteli smo doseči nemogoče,
vzplavati v sinjem, nadzemskem prostoru,
hoteli smo se uvrstiti med pojoče
angele v brezčasno zamaknjenem zboru.

Doseči nemogoče: Boga čutiti
v krogotoku svoje šumeče krvi,
doseči nemogoče: položiti
na njegovo utripajoče srce svoje dlani.

Doseči nemogoče: Boga objeti
v nevezdržnem poželenju in ponosu duha.

– Naenkrat so prenehale goreti
sonce in zvezde in vse luči sveta.

Izpoved, spet govornjena z glasom, v katerem se oglašča vsečloveški mi tega sveta, razkriva naperjenost strasti kot popolno nasprotje naperjenosti mistične želje. Strast, ki izvira v srcu in po krvi prepaja vse bitje, je v svojem skrajnem apetitu, globoko telesno občutni lakotnosti ob odsotnosti Dogodka, ki se je že dogodil, in Dogodka, ki še pride, se pravi ene in druge *parousía* – enega in drugega prihoda, prisotnosti –, *napad* na Boga. Na Boga se v tem vmes žene brez čakanja na znamenja Božje navzočnosti, na Božjo samopodaritev; je strastna želja, duhovno poželenje, ki, prav narobe, skuša seči po Bogu in tako zapreti nevzdržno neskončnost svoje poželjivosti. A prav ker je sama sebi nevzdržna, je napad in poskuša doseči ponovitev Dogodka, izpolnitev žgoče čutnosti, in "poželenje duha" se imenuje prav zato, ker se dviga v območje duha, potem ko je postala globoko čutna v človeškem bitju. Z besedami Tineta Hribarja: "nevzdržno čutno-nadčutno poželenje" (Hribar 1984, 176).

Izpoved razkriva naperjenost strasti v doseženje Boga kot naperjenost v nemogoče. Toda Bog, ki je v tej pesmi, denimo ob tretji ponovitvi refrena "doseči nemogoče" (v 3. kitici), izrečen kot Bog z utripajočim srcem ter se zdi "čutni Bog" in zato "čisto protislovje" (Hribar, prav tam), je vendarle mojstrovina Voduškove pesniške govornice. Z utripajočim srcem, v katerem Bog tu dobi svoj lik, je namreč poudarjena čutnost Božjega lika, se pravi metafore, ki prenaša to, kar je meta-fizično, ta lik pa se ujema z drugim sestavnim delom celotne podobe, likom dlani, v katerem je upodobljen človek v svoji strasti, svoji čutno uglobljeni pretenziji po nadčutnem, svojem hotenju nadčutnega kot čutnega. Poudarjeno čutni lik Boga zato ni nič drugega kakor lik strastne želje. Nemožnost takšnega Boga pri metafizičnem napadu je potem podana s podobo nenadne ugasnitve vseh luči in popolne zatemnitve sveta, ki spominja na to, da se je ob Kristusovem križanju "stemnilo nad vso zemljo [*epi pāsan tēn gēn*]" (Mt 27,45) do njegove smrti.

Osrednjost te Voduškovpe pesmi se kaže v tem, da njena sklepna podoba, podoba zatemnitve sveta ob nedoseženju Boga, odpira obzorje "odčaranega sveta", kot se glasi naslovna metafora poznejše Voduškovpe zbirke, medtem ko podoba dlani in utripajočega Božjega srca, na katero naj bi bile dlani položene, za nazaj jasni verze iz pesmi *Trst, ki poje* (P 92):

Mojim rokam neusmiljeni Bog
je vsak smisel vzel,
goreč grm, mavričen lok
je izgorel v suh pepel.

Roke, tako drugačne, denimo, od "žalostnih rok" Antona Vodnika, so ob meta-fizičnem Bogu, ki ne naklanja milosti in se ne javlja, brez smisla, kajti njihov smisel je, gledano v vzratnem ogledalu poznejše podobe, imeti Boga do-seženega, zato brez takšnega doseženja v ognju strasti zgorijo tudi stara znamenja, starozavezna bogojavljenja v gorečem grmu in mavrici (prim. 2 Mz 3,2 in 1 Mz 9,13-15). Le od nepotešene strasti, ki izvira v srcu ter spravlja v zamaknjenje ali prizadeva bolečino, Bog "boli v srcu kakor / velika prazna rana" (93).

A kljub temu je Voduškovsko pesnjenje tudi še v tem obdobju religiozno, če *re-ligio* razumemo v pomenu *za-veze*, ki ga v *Retractationes* 1,13,9 tej besedi da Avguštin, in sicer v zvezi s težnjo duše k Bogu (*Ad unum Deum tendentes, inquam, et ei uni religantes animas nostras...*).¹¹ Religioznost Voduškovskega pesnjenja je prav v strasti za Boga. Po neuspešnem napadu nanj, ko umanjka po-novitev Dogodka in prenovitev iz njegove novosti, pa se ob strasti, patosu, ki se razkrije kot tisto temeljno, kar žene človeka, na novo postavi vprašanje etosa, kajti razkriti patos, "vesoljna strast", je za krščanski pogled *zmaknjen* in uhaja iz obnebjja krščanske nravnosti.

V iskanju odgovora nanj je Voduškov veliki predhodnik seveda spet Baudelaire; kot trdi Friedrich, je namreč njegovo pesništvo, tako kot potem še Rimbaudovo, drugačno od poznejšega modernega pesništva, ki "izgublja spomin na izvor abnormalnosti iz gnojnih ran krščanstva"¹².

Etos odkritosrčnosti: neodrešenost strasti

Tak, kakršen se kaže od drugega obdobja Voduškovskega pesnjenja naprej, človek biva v strasti, a vendarle drugače kakor druga živa bitja. Je tudi bitje etosa in šele po etosu ima svojo takšnost; kot v *Poetiki* (1450a 5-6) pravi Aristotel, je etos "tisto, glede na kar pravimo, da smo v svojem delovanju takšni [kot smo] [*kat' hò poioús eínai phamen toús pránton-tas*]"¹³. In etos se mora glede na premik, iz-postavitvev strasti iz merodajne krščanske etične oblike vzpostaviti na novo. To je zahteva, pred katero je postavljen človek oziroma, natančneje, pred katero je v prikazovanju človeka postavljeno Voduškovsko pesnjenje.

Temeljna vzpostavljalna prvina tega etosa je misel. "Trudimo se torej,

da bomo dobro mislili: v tem je počelo nravnosti [*morale*]," v 347. misli o človeku kot "trstu, ki misli" poziva krščanski moralist Pascal (Pascal 1986, 148), na katerega Vodušek namiguje v pesmi *Trst, ki poje*. Še bližje smislu, v katerem etos poslej prihaja na dan v njegovem pesništvu, pa so pesnikove lastne pohvalne besede o Baudelairu:

Z mislijo, ki je ostrá kot secirni nož, odkriva Baudelaire na dnu, v koreninah realnega sveta neozdravljive, rakaste rane, ki okužujejo s svojimi sokovi cvetove življenja, in pod zapeljivo privlačnostjo vidi povsod prežeči strup razočaranja in kesa.

(Vodušek 1957, 674–675)

Ostra misel hkrati prinaša "brezobzirno odkritosrčnost nasproti sebi" (675), in če se v luči teh Voduškovih besed o Baudelairovem pesništvu ozremo na naslednji obdobji njegovega lastnega pesnjenja,¹⁴ se pokaže, da se etos ob strasti, ob neuspešnem naskoku na Boga, vzpostavlja z ostrino misli, ki do golega odkriva srce, v katerem izvira strast, in gre navzdol, do temnega dna bitja. Pri tem sicer mora stopiti v *konflikt s krščanstvom* kot religijo, a *ne potrjuje strasti*. Nasprotno je etos odkritosrčnosti, ki neusmiljeno *razgalja neodrešenost strasti same*. Voduškovo pesništvo ostaja v tem pogledu brez izhoda v katero izmed različic metafizike volje do moči in še naprej zaznamovano s krščanstvom. Od krščanstva, ki je v tem konfliktu seveda pod udarom, je namreč po-udarjen tudi sam etos odkritosrčnosti.

Strastna želja, ki še v pozni pesmi *Ladja sanj* prepoznavno pride na dan v ubesedenju "osvojiti nemogoče" (P 118), in sicer, baudelairovska, kot želja po Neznanam,¹⁵ pa si predvsem išče potešitve v območju zemeljskega. Zgleda za to sta pesmi *Kriki* in *Pomladni veter*, prva objavljena istega leta kakor Voduškova osrednja in hkrati prelomna pesem *Izpoved*, druga dve leti pozneje. Obe sta govorjeni v temeljnem tonu prošnje in obe sta prošnja za isto: za novo rojstvo oziroma za preroditev.

V *Prošnji pesmi* je prošnja za preroditev v Božje sinovstvo naslovljena na Božjo mater Marijo; v sklepni partiji pesmi *Trst, ki poje* je – za Bogom, ki roke dela brezciljne in ostaja v srcu kakor "velika prazna rana" – s ti ogovorjena ženska, ki budi "voljo žalostnih gibov ljubezni" (P 94), in naposled mati s svojimi rokami, ki, kot je rečeno v zadnjem verz, "si želimo v njihov pokoj nazaj"; v pesmi *Kriki* pa je, končno, kot od smrti močnejša mati nagovorjena ženska (P 104):

Draga, v svoje rane sprejmi me,
okoplji me v topli kopeli svoje krvi,
izperi iz mojega telesa gnusni strup,
raztopi v svojem objemu ledeni oklep.

Draga, bodi mi močnejša mati,
bodi mi zibelka, bodi mi postelja,
rodi me nanovo s krvjo in bolečino,
na svojih grudih podoji me.

Rane, na katere naletimo v tej pesmi, so v pesnjenje ljubezni do ženske prišle iz govorce srednjeveške pasijonske mistike, ki se je seveda

oblikovala iz novozaveznih pasijonskih in drugih bibličnih podob, ter jih v evropskem ljubezenskem pesništvu najdemo vse od Petrarce do Prešerna. A če je v petrarkistični tradiciji ljubezen pesnjena kot stigmatizacija, ranjenje srca, ki izhaja od ženske, se tu v prošnji naobrača nanje moč Kristusovih ran: to so rane ženske, ne rane od ženske, in delujejo *kakor* Kristusove rane.

Kristusove rane, ki so bile v pasijonski mistiki osrednji "predmet" vsakdanjega premišljevanja (*meditatio*) ob prežvekovanju (*ruminatio*) besed Svetega pisma, umskega razbiranja duhovnega smisla ob ustničnem prebiranju njihovih zvočnih teles, so vhod h Kristusovem srcu, k popolnemu preobraženju duše v Božji ljubezni; ta, kot izhaja iz znamenitega Bernardovega odlomka o mučencu, daje življenje tistemu, ki ga je izgubil, ponavljajoč Kristusov pasijon. O mistični izkušnji Božje ljubezni ob podoživljajočem branju Kristusovega pasijona pa, denimo, govori tudi Bonaventura v spisu *De perfectione vitae ad sorores*. Najprej parafrazira Izaijo 12,3 ("Z veseljem boste zajemali vodo iz studencev odrešenja") takole (6,1):

Kdor želi od Boga vodo milosti, vodo pobožnosti, vodo solz, bo zajemal iz Odrešenikovih studencev [*de fontibus Salvatoris*], se pravi iz petih ran Jezusa Kristusa.

(Bonaventura 1926, 289)

Potem pa nagovori sestro (6,2):

Približaj se torej, o služabnica, z nogami svojih nagibov [*affectionum tuarum*] ranjenemu Jezusu, Jezusu, s trni kronanemu, Jezusu, pribitemu na vislice križa, in z blaženim apostolom Tomažem ne glej le odtisa žebeljev [*fixuram clavorum*], ne vtakni le roke v njegovo stran, temveč vsa stopi skoz vhod [*per ostium*] njegove strani do samega srca Jezusovega ...

(n. d., 289–290)

Tam boš, sklene Bonaventura, od ljubezni preobražena v Kristusa in boš z apostolom Pavlom vzklikala, da si skupaj s Kristusom pribita na križ in da ne živiš ti, ampak živi Kristus v tebi (prim. *Gal* 2,19–20).

Na ozadju tega in takšnih odlomkov ter opomenjenosti njihove iz svetopisemske razlage zrasle *Bildersprache* nemara lahko razumemo, za kaj gre v Voduškovi pesmi: potem ko so roke, spominjajoč na kretnjo nejevernega apostola (prim. *Jn* 20,25),¹⁶ z metafizično zaostritvijo takšne kretnje, s posegom v nadčutno postale brezciljne, potem ko niso dosegle Božjega srca in se je napad na Boga izjalovil, sama sebi nevzdržna strast, ki vira odrešenja nima več v Bogu, išče zasičenje v ljubezni z žensko, v ranah te ljubezni, v bolečini poroda, novega rojstva iz teh ran – in išče še več, išče rešitev, v kateri naj iz bolečine vzbuhiti "v neskončnem plamenu", čeprav je to lahko le začasna rešitev; "vsaj za trenutek naj bom Bog" (105) se glasi sklepni verz pesmi. Tu imamo torej namesto človekovega pasijonskega *porojevanja* po Božji ljubezni, skoz smrt, v novo življenje – *porojevanja* ki poteka v premišljevanju ranjenega Kristuso-

vega telesa in postopni ekstazi duše vanj –, pred seboj *novorojstvo iz ran ženske*, v katerih naj se po telesni ljubezni, po ljubezni v telesu prerodi strastni človek. Namesto Kristusovih ran imamo pred seboj ženske rane, ki so vsekakor njihov sekularizat, a hkrati globoka stigma, martirij, pričevanje v temelju neodrešene strasti.

Drugi zgled prošnje za preroditev je *Pomladni veter*, visoka pesem vetru, ki se v predzadnji kitici vzklicuje kot "poslan k preroditvi" (P 26). Temeljni ton prošnje, v katerem je pesem govorjena, je hkrati hvalnično obarvan,¹⁷ saj je v klicu "O ... veter", s katerim se začne tretjina od petnajstih kitic, pomladni veter venomer opevan s pridevki moči in veličastja, in kar sledi, je hvalnica delu, za katero je klican, da ga opravi. Višino tona pa pomagajo vzdrževati tudi na delovanje vetra naobrjnene biblične podobe.

Ta "vseprešinjajoči silni veter", veter s silo, ki vse poživlja, je v 7. kitici poklican takole:

v zmagoslavju raztresi
preperele kosti.

To je odmev *Ezekiela* 6,5, kjer proti častilcem malikov govori Gospod: "... vaše kosti [bom] raztresel okoli vaših oltarjev." V kitici prej pa je poklican takole:

vrzi svoje ognjene
jezike nad nas!

Veter z ognjenimi jeziki je podoba, ki jo pripravlja leta 1931, se pravi dve leti prej v Domu in svetu objavljeni *Refren* s pripisom "Odlomek iz himne Panu". V njem se pojavita tako "veter" kakor "ogenj", glede na to, da pripis namiguje na Pana, morda kot metafori za tisto, kar se v pesmi *Kriki* imenuje "vesoljna strast". Glasi se (P 102):

Veter, ki vse podre,
ogenj, ki vse požge,
val in gon krvi,
ki vse prevalovi.

Vendar podoba vetra z ognjenimi jeziki izhaja iz *Apostolskih del* 2,1–4.¹⁸ Tu je govor o tem, da je na binkoštni dan od neba sëm zašumelo, "kot bi se bližal silen vihar" (*hóspēr pheroménes pnoēs biaías*), in so nad apostole prišli jeziki v obliki plamenov oziroma ognjeni jeziki (*glóssai hosei pyròs*), pri čemer so bili napolnjeni s Svetim Duhom. Hkrati je razlitje Duha na binkošti že v tej isti knjigi (prim. 2,16 isl.) povezano s prerokbo v *Joelu* 3,1–5, ki takšno razlitje napoveduje za eno izmed znamenj bližajočega se Gospodovega dne. Odlomek je torej na starozavezno prerokbo vezana pripoved o epifaniji Duha, ki prek primerjave tega Duha z bližajočim se silnim viharjem ponazarja prihodni, dogodnostni značaj duha.

Toda po drugi strani lahko nepripovedno, pa vendar čudovito *povedno*

ubesedenje epifane navzočnosti duha razberemo tudi v znamenitih besedah iz *Evangelija po Janezu* 3,8: *Tò pneûma hópou thélei pneî ...*

Grško besedo *pneûma*, ki tako kot hebrejska beseda lahko pomeni "duha" in/ali "veter",¹⁹ Vulgata v tem odlomku prevaja s pomensko ne povsem ustreznim *spiritus* (*Spiritus ubi vult spirat ...*), katerega drugi pomeni so, poleg "duha", še "zrak", "dih", "sapa", in Luther z *Wind* (*Der Wind bleset wo er wil ...*), s prevedkom, v katerem se izvorna dvopomenskost izgubi; Luthru od Dalmatina naprej sledijo tudi slovenski prevodi, na primer zadnji: "Veter veje, koder hoče ..." Toda Luthrova odločitev za *Wind* namesto za *Geist*, ki v prevedku izključuje dvopomenskost, kljub temu ni navzkriž s tistim razumevanjem pomena besede v navedenem odlomku, ki se je uveljavilo ne samo pri latinsko govorečih, ampak tudi pri grško govorečih antičnih kristjanih.

Janez Zlatousti, denimo, v 26. homiliji k *Evangeliju po Janezu* razlaga pomen besede glede na govorni položaj, kot ga odkriva v širšem kontekstu odlomka (prim. 3,1–7): Jezus farizeju Nikodemu, ki je prišel k njemu, pravi, da se mora človek roditi "od zgoraj", in na Nikodemovo vprašanje, kako se lahko star človek rodi in ali "more drugič v telo svoje matere in se roditi", poda odgovor, ki se konča z besedami: "... in kar je rojeno iz Duha [*ek toû pneûmatos*], je duh." A ker, kot razlaga Janez Zlatousti, opazi, da je Nikodem spet zmeden, "pripelje besedo na čutni zgled [*epi aisthetòn parádeigma*]" (Joannes Chrysostomus, PG 59, 152). V odlomku, za katerega gre, torej besedo *pneûma* uporabi v pomenu vetra – in ta beseda po Janezu Zlatoustem v tem drugem pomenu postane (ali: spet postane, četudi se to zgodi drugače kakor v *Apostolskih delih*) čutna prispodoba za duha, ki naj bi olajšala razumevanje, se pravi razlaga za samo sebe v sprva mišljenem pomenu.

Razlaga Janeza Zlatoustega, ki v čutnem raz-loči prispodobo nadčutenega in tej prispodobi v njeni prikazovalnosti pripiše pojasnjevalno funkcijo, je povsem v skladu z metafizično tradicijo grške filozofije. Vendar je besedo *pneûma* v tem odlomku mogoče razumeti brez speljave njenega dvopomena na en sam pomen. V tej dvopomenskosti je temeljni pomen "veter" in po njem tudi somenjenemu "duhu" pripade v sintagmi *tò pneûma pneî* dogodnostni značaj. Po Karlu Kerényiju je ta sintagma namreč *figura etymologica*, ki pri duhu/vetru "poudarja pojavitev, vihar-no gibanje njegove navzočnosti, in beseda *pneuma* tu prav v temeljnem pomenu 'vetra' priklicuje tip 'dogodka' ['event'], ki ga je na splošno mogoče izraziti le v govoricu primere" (Kerényi 1988, 14). Zato sintagma ni slab zgled tavnološkega upovedovanja, ampak z glagolom upoveduje epifano godenje duha/vetra (ali: duha v somenjenosti z vetrom, duha, izvorno menjenega v vetru), njegovo vetrenje. Torej, ne da bi rekla kar koli drugega, upoveduje njegov dogodek ter je, prav narobe, dober in pritegljiv zgled novozaveznega ontološkega rekanja.²⁰

Kot rečeno, se sintagma *tò pneûma pneî* pojavi v okviru Jezusovega pogovora z Nikodemom *o rojstvu iz Duha*, in kolikor je v Voduškovi pesmi veter z ognjenimi jeziki "poslan k preroditvi", binkoštno razlitje

Duha prav skupaj s tem rojstvom sestavlja tisto biblično ozadje, ob katerem se vzpenja njen visoki govor.

V *Evangeliju po Janezu* je sicer Duh "tisti, ki oživlja" (6,63) tako, da daje v Jezusovem mesu uzreti Očetovo slavo, zato je rojstvo iz Duha rojstvo iz smrti v mesu, in sicer za življenje. V Pavlovih pismih pa se to, kar je duhovno, povezuje s prosto, mimo zaslužnja podeljujočo se Božjo milostjo (prim. *Rim* 11,6). To povezovanje se nadaljuje tudi v izročilu cerkvenih očetov, denimo pri Avguštinu, ki v isti sapi govori o Božji milosti in "Duhu, ki veje, koder hoče" (Aurelius Augustinus, PL 44a, 127), ter o njem pravi, da "ne sledi zaslugam [*merita*], ampak te iste zasluge sam poraja" (Aurelius Augustinus, PL 44b, 399).

Hkrati je značilna téma Pavlovih pisem, ki je v neposredni zvezi z darom Božje milosti in odprtostjo za Duha, očiščenje in menjava starega za novo. Tako Pavel opominja Kološane, da so že "slekli starega človeka z njegovimi deli vred in oblekli novega [*tòn néon*] (*Kol* 3,9–10), pri čemer je z "novim človekom" mišljen človek, ki je pod milostjo in ne več pod postavo (prim. *Rim* 6,14), z oblečenjem novega človeka pa prenovitev v duhu, namreč v "duhu svojega uma" (*Ef* 4,24). "Novost [*kainótes*] življenja" (*Rim* 6,4) torej sledi "novosti duha" (7,6) in zato novost novega človeka ni le v tem, da je nov (*néos*) v času, se pravi, da je mlad, mlajši od Juda ali Grka, ampak tudi, da je nov (*kainós*) po naravi, natančneje, po preobrazujočem delovanju duha v njegovem umu na njegovo naravo (prim. *Ef* 4,24).

Novi človek iz Pavlovih pisem pa se pojavi tudi v pesmi *Pomladni veter*, katere 10. in 11. kitica se glasita:

O vseobjemajoči,
ko boš sredi med nami,
bomo v skupnem zamaknjenju
vstali novi ljudje.

Na ustih ne bo več
sledov mrtvih poljubov,
izginila bo oskrunjenost
brezciljnih rok.

Toda novi ljudje, v katerih se tu spet vzklicuje splošni človeški mi, so očitno drugačni od pavlinskega novega človeka, in sicer po drugačnosti k preroditvi klicanega vetra. Veter, ki prihaja, da očisti vse od zemlje do neba in vse, kar je, poživi s "silo ognja in voda" (3. kitica) – mar to ni veter, ki naj ob prihodu da ognja "vesoljni strasti"? Mar ni veter, ki naj vrže ognjene jezike in tako naredi nove ljudi, hkrati tudi veter, ki naj v svetu brez milosti prerodi *strastnega človeka*? Tu moramo biti pozorni predvsem na ponovljeno podobo brezciljnih rok: prav te roke, ki so v brezciljnost omahnile z napadom na Boga, bo zajel in sklenil veter, v prejšnjih verzih hvaljen kot "vseobjema joči".

Preroditev iz vetra torej ni, tako kot rojstvo iz Duha, rojstvo v popolno novost, ampak, nasprotno, poživitev mrtvila strasti, ki se bo v človeku

razživel tako, da ga bo spet dvignila v zamaknjenje. Zadnja kitica pesmi pa se glasi (P 26):

Žene in bogovi
z vsem, kar je, ostarijo,
samo ti prihajaš
nov vsako pomlad.

Ob teh verzih se zdi, da lahko dokončno izključimo tisto interpretativno možnost, ki nam jo v pesmi sama po sebi ponuja navezava na novozavezno pripoved o binkoštnem razlitju Duha.²¹ Čeprav je duh "najtrdovratnejši, najzagonetnejši mitologem evropske kulture" (Kerényi 1988, 19), na velik razpon poznejših predstav o njem od abstraktnega do konkretnega pa je vplivala predvsem Nova zaveza, ki pripoveduje tudi o epifaniji Duha, in sicer s prisodobno vzviharjenega vetra, govoreč pri tem o Duhu *kakor* o vetru, ter še celo upoveduje epifano godenje duha *kot* vetra – kljub temu veter v Voduškovih pesmi *ni prispodoba* zanj. V njej je z naobrtnivijo podobe ognjenih jezikov na veter poudarjena veličastnost ognja, prvinske sile, ki jo veter nosi s seboj, tako da ta nedvomno velika pesem v tonu sega v območje vzvišenega. Vendar ogenj, podoba strasti iz evropske literarne tradicije, ki jo najdemo tudi drugod v Voduškovem pesništvu, tu ne nastopa kot očiščevalc za popolnoma novo, ampak kot očiščevalc odmrlega na starem in poživljavec starega, strastnega, do vnovičnega zamaknjenja.

Brati ta veter drugače kot *pomladni* veter bi pomenilo alegorizirati ga. To je veter, ki prihaja, kot je rečeno v zadnji kitici, vsako pomlad; ne prihaja mimo zaslužnja, nenadno, nepričakovano, ampak se vrača. Njegov prihod je prihajanje, vračanje, in v tem vračanju je vsakič nov, vsakič pomladen, večno sam sebi enak. Ljudje so novi po njegovi novosti: pomlajeni so od njega, prerojeni od njegovega očiščujočega in poživljajočega ognja, se pravi *rojeni v novost strasti*, v mlado strast, v zamaknjenje, vsako pomlad, vsakič znova, vedno enako – in s tem zanesljiveje kakor iz ženske, ki je podvržena staranju.

Je pesem zato panteistična? Je v *Refrenu* napovedana "himna Panu"? To drugo nikakor ne, kajti pomladni veter, ki je vselej nov, kot je rečeno v zadnji kitici, tudi v primerjavi z bogovi, ni prispodoba sploh za nič drugega. Opevanje njegovega vračanja na koncu predvsem spominja na Nietzschejevo misel o večnem vračanju enakega. Vendar hkrati *molči skrivnost njegove poslanosti*: "poslan v preroditev" – od kod?

Bog iz želje

V skladu z novovzpostavljaljočim se etosom sta tudi oba soneta iz zbirke *Odčarani svet*, ki prepripovedujeta novozavezno zgodbo, *Judež* in *Oljčni vrt*. Ostrina misli, s katero se v njiju vzpostavlja etos, kaže to, kar sicer lahko prepoznamo za značilno potezo modernega kritičnega uma, namreč težnjo k psihologiziranju. S psihologiziranjem imamo tu opraviti

kljub kratkosti pesemske oblike, ki omejuje pripoved. Vendar to psihologiziranje ni plehko, ampak v okviru tako imenovanega etičnega konflikta s krščanstvom, ki sledi napadu na Boga, pomeni *radikalizacijo* duševnega: odkritje in potegnenje duševnega v misli, ki se preiskujoč spušča v globino bitja, vse do *korenine* strasti za Boga. Ta radikalizacija je psihologizacija, v skrajni posledici: poduševljenje "predmeta" strastne želje.

Judež je tudi v Voduškovem *Judežu* žrtev lastnega izdajstva.²² Težnja k psihologiziranju pri tem najrazločneje pride na dan v 2. kitici, v kateri je o Jezusovem izdajalcu Judežu rečeno tole (P 39):

Narekoval mu je nesramen up,
rojen iz lahkoverne nemoči,
da ga še ob izdaji preslepi,
zato je izbral za znamenje poljub.

Slovnico gledano 3. in 4. verz uvajata veznika "da" in "zato", od katerih prvi začenja namenilni odvisnik, drugi pa se na ta odvisnik navezuje tako, da, medtem ko še vedno izraža namen, v delu stavka, ki ga vpeljuje, postavlja vzročno-posledično razmerje; v tem razmerju potem namen (preslepitev izdane žrtve) postane vzrok posledice (izbire poljuba za prepoznavno znamenje pri izdaji). Kar torej pride na dan, je psihologija osrednjega lika. Vendar v tej kitici ni podan motiv, Judežev psihološki vzgib za izdajstvo, ampak njegovo načrtovanje izdajstva, namen, ki ničesar ne pove o *zakaj* tega izdajstva, ampak, kolikor posvečuje sredstvo, izrecno opredeljuje njegov *kako*, namreč kako izpeljave. Hkrati pa je pri načrtovanju izdajstva vendarle podan psihološki vzgib: kot to, kar naj bi vodilo k preslepitvi izdane žrtve, je v 1. verzu kitice imenovan "nesramen up".

Ta up lahko razberemo kot nesramen prav v tem, da poskuša *prikriti* izdajstvo. Njegova nesramnost izdaja psihološki vzgib, za katerega tu gre: ostati ob izdajstvu, v trenutku same izdaje ali, z izvorno evangeljsko besedo, v trenutku *parádoxis*, izročitve žrtve, v žrtvinih očeh nerazkrit kot izdajalec, torej izročiti, kakor da ne bi bil izdajalec. Nesramno je žrtev v trenutku izdaje slepiti, da ni žrtev, da je poljub samo znamenje vdanosti. Nesramno upati zato pomeni upati, da izdajstvo, če ne bo spregledano pred obličjem žrtve, sploh ne bo izdajstvo in da bo ostalo brez teže resničnega zlega dejanja.

V 1. kitici je sicer zgoščena evangeljska pripoved: v prvih dveh verzih jo prepripoveduje Judežev besedovanje z Jezusom pri mizi ob zadnji večerji, v drugih dveh njegovo vodenje množice ljudi, imenovanih "rablji", na vrt Getsemani, da primejo Jezusa. Osrednja razlika med evangeljsko pripovedjo in njenim prepripovedovanjem je v tem, da evangeljska pripoved ob Jezusovi napovedi, da bo izdan, omenja spraševanje učencev, kdo bo izdajalec (prim. *Mt* 26,21–25; *Mr* 14,17–21; *Lk* 22,21–23), pri čemer je takšno vprašanje v *Evangeliju po Mateju* za nameček izrecno položeno v usta Judi in pospremljeno z Jezusovim pritrdilnim odgovorom (26,25: "Ti si rekel!"), v *Evangeliju po Janezu* pa Jezus sam v Judi napove izdajalca (prim. 13,26) – vendar ta pripoved Judi prav v

nobeni izmed različic ne daje zatrjevati, da Jezusa ne bo zapustil. Nasprotno Judež v Voduškovi sonetu zatrjuje prav to ("Sedeč za mizo z njim se je rotil / učitelju, da ga ne zapusti ..."), kar dopušča dve branji: prvo, da preprosto ne bo odšel, to je premo branje, ki nadaljevanje kitice o Judeževem vodenju množice ljudi dojame v neposrednem nasprotju s tem zatrjevanjem (Judež vendarle odide), in drugo, da ne bo odšel stran od njega v tem smislu, da bi ga izdal. Drugo branje pravzaprav vzvratno odpira 2. kitica: šele iz perspektive njene psihologizirajoče pripovedi je v Judeževem rotenju, ki je v sicer bolj na dogajanje vezani pripovedi 1. kitice omenjeno tako rekoč samo mimogrede, mogoče razbrati tudi že prikrivanje izdajstva.

Sklepni tercini soneta se glasita:

Bil je spoznan; en sam pogled oči
ga je pognal od žrtve proč v obup;
obešenemu se je drob izlil,

požrli so ga jastrebi in psi;
pomladni dež je usmiljeno izmil
smradljive ostanke blata in krvi.

V teh tercinalah sta v neenakih deležih povzeta trenutek Judeževe izdaje (v. 9–10) in dogajanje ob njegovem obešenju (v. 11–14). Res je sicer, da Jezus prav v trenutku izdaje izreče besede prepoznanja, ki jih sporoča edino *Evangelij po Luku* (22,48): "Juda, s poljubom izdajaš Sina človekovega?" Vendar po drugi strani edino *Evangelij po Mateju* govori o izdajalčevi nadaljnji usodi, s tem da njegovega obešenja ne poveže neposredno z izdajo, ampak s kesanjem, ki se Jude polasti šele ob Jezusovi obsodbi (prim. 27,3) in ki ga je Avguštin pozneje, v delu *De civitate Dei contra paganos*, razložil kot nerešilno, pogubno kesanje iz obupa nad Božjim usmiljenjem (prim. Aurelius Augustinus, PL 41, 31). Nasprotno pa je v Voduškovem sonetu, ki ne omenja poprejšnje napovedi izdajstva, Jezusovo prepoznanje v trenutku izdaje dobesedno spregledanje izdajstva. To spregledanje brez besed, samo s pogledom, ko se ponesreči nameravana preslepitev žrtve in se Judež v njenih očeh zagleda kot izdajalec, ne dopušča več niti samoslepitve: izdajstvo, prikrivano "iz lahkoverne nemoči", naredi neznosno resnično in Judeža požene iz upa v obup.

Sledi samomor, podan z združitvijo evangeljskega poročila o Judovem obešenju in drugega novozaveznega poročila o njegovi smrti, po katerem se mu je pri padcu izsulo drobovje (prim. *Apd* 1,18). Vsa zadnja tercina potem govori le še o tem, kaj se je zgodilo z drobovjem. Govoreči glas v pesmi, glas tretjeosebne pripovedovalca, tako ne izdaja niti najmanjše simpatije, nobenega sotrpjenja z izdajalcem: ne le da je beseda "žrtev" pridržana za izdanega, ampak je s preusmeritvijo pozornosti s človeka na drobovje poudarjena izdajalčeva zavrženost, zavrženost žrtve daleč od vsake nedolžnosti ali požrtvovalnosti. Vrh tega je "usmiljeno" izmitje človeških ostankov s pomladnim dežjem v povsem nesimpatični naravi pripovedovalčeva ironija.

Drugi sonet *Oljčni vrt*, pripovedovan z istim glasom kakor prvi, prepoveduje Jezusovo mujenje na vrtu Getsemani (na zahodnem pobočju Oljske gore). Poročilo o tem v sinoptičnih evangelijih sledi kmalu po Jezusovi napovedi izdajstva ob zadnji večerji in neposredno predhaja njegovemu prijetju (prim. *Mt* 26,36–46; *Mr* 14,32–42; *Lk* 22,39–46).

Čeprav Jezus že prej napove, da bo izdan, evangelijska pripoved tu prikazuje njegov strah pred smrtjo. V *Evangeliju po Mateju* 26,37 je rečeno, da se je začel žalostiti in trepetati (*λυπεῖσθαι καὶ ἀδμονεῖν*), v *Evangeliju po Marku* 14,33 pa, da je osupnil od groze in začel trepetati (*ἐκταμπεῖσθαι καὶ ἀδμονεῖν*²³). Ta evangelija takoj nato tudi sporočata Jezusove besede učencem: "Moja duša je žalostna do smrti." Te Jezusove besede odmevajo Staro zavezo (prim. *Ps* 42,6.12; *Ps* 43,5), a glede na to, da grška beseda *psyché*, tako kot hebrejska *nefeš*, lahko pomeni tudi "življenje", označujejo smrtno pretresenost vsega njegovega živega bitja. V *Evangeliju po Luku* pa za isto dogajanje namesto glagolov stoji samostalnik *agonía* (prim. 22,44), ki pomeni "boj za zmago" pri športnih igrah ali "tesnoba" v smislu duševnega boja in je v zadnjih dveh slovenskih prevodih Nove zaveze preveden s "smrtnim bojem". Vsi trije sinoptični evangeliji torej v pripovedi o Jezusu na vrtu Getsemani, ki je v *Evangeliju po Janezu* ni, omenjajo Jezusovo duševno vzgibanost, najglobljo, vse njegovo bitje zajemajočo, upirajočo se vznemirjenost zaradi bližine smrti.

Ta odlomek novozaveznega pričevanja o dogodku Kristusa spada med najspornejše v zgodovini razlaganja Nove zaveze. Sporen je bil že v zgodnjem krščanstvu, posebno v času, ko je prednostna naloga poznoantične krščanske teologije postalo oblikovanje kristologije, se pravi njeno dogemsko upojmljenje. Pri določanju razmerja med božjostjo in človeškostjo v Kristusu ter z njim povezanega razmerja med Božjo enostjo in trojstvom si je krščanska teologija na obeh straneh, tako na pravoverni kakor tudi na tisti, ki je bila sčasoma – in marsikdaj le zaradi varljivosti pojma – obsojena kot krivoverska, pomagala z grško, zlasti platonistično-stoiško pojmovnostjo. Tako je "zgodnjo krščansko podobo Boga obvladoval sam po sebi razviden aksiom o absolutnosti in brezstrastnosti [*impassibility*] Božje narave, ki so ga sprejemali vsi" (Pelikan 1971, 229). Glede na stoiški ideal brezstrastja, naobrnen na Božjo naravo, je bil seveda sporen predvsem izbruh Kristusove človeškosti v predsmrtni vznemirjenosti vsega bitja, torej – skoz stoiški pogled – v strasti, ki je bila po svoji naravni življenjski intenzivnosti lahko le v kar najskrajnejšem nasprotju z brezstrastjem.²⁴

Kristološki spor je bil že na izvoru spora o Božji trojičnosti. Ta je izbruhnil na plan z arijanstvom in privedel do oblikovanja dogme o Sveti Trojici na prvih dveh vesoljnih cerkvenih zborih v Nikeji in Carigradu. Vendar je arijanstvo z zanikanjem, da je Kristus kot Božji Sin enega bistva (*homoousios*) z Očetom, pravzaprav postavilo pod vprašaj razmerje med Bogom in božjim pri Kristusu, a pri tem ni zmanjševalo Kristusove človeškosti, ampak božjost. V boju proti podrejanju Sina Očetu je zmagala aleksandrijska teologija s podporo Rima na Zahodu, sklep tega

boja pa je bilo izoblikovanje dogme o Sveti Trojici. K njenemu dokončnemu upojmljenju so največji delež prispevali trije veliki Kapadočani, Bazilij Veliki, Gregor iz Nazianza in Gregor iz Nise: Bog ima eno bistvo/bitnost (*ousía*) v treh obstojih (*hypostáseis*) oziroma, po latinskem upojmljenju, eno podstat (*substantia*) v treh osebah (*personae*).

Vendar se kristološki spor tudi po dogemski opredelitvi razmerja med Bogom Očetom in Sinom ni končal. Že v 4. stoletju je, denimo, Apolinarij ob besedah iz *Evangelija po Janezu* "In Beseda [*Lógos*] je postala meso [*sárx*] ..." (1,14) trdil, da je Logos tudi potem, ko je privzel človeško telo, ostal "ena narava [*mía phýsis*]"²⁵. Takšno zmanjševanje Kristusove človeškosti se je po apolinarijanstvu nadaljevalo v nestorijanstvu in je ab-solutno, popolnoma nevezano brezstrastnost Božje narave predvsem skušalo zavarovati pred pomešanjem s trpnostrastno človeško naravo.

Proti temu zmanjševanju sta kljub razlikam v učenju in polemičnim spopadom nastopali obe najmočnejši krščanski teološki šoli starega sveta, aleksandrijska in antiohijska. Katoliška pravovernost Kristusovega trpljenja naposled ni pripisala mesu v smislu zgolj videzne, telesne resničnosti, ampak resničnosti človeške narave, prav kolikor se je ta ob Logosovem privzetju telesa zedinila z Božjo naravo; da pa se je lahko sklicevala na njuno zedinjenje, ji je omogočil nauk o *kénosis*, ki ga je na podlagi *Pisma Filipljanom* 2,7 razvila aleksandrijska šola, se pravi nauk o Božji izpraznitvi ali izničanju ob utelešenju, o tem, da je, kot v *Pogovoru o učlovečenju Edinorojenega* pravi Ciril Aleksandrijski, "Božji Logos izpraznil samega sebe in se zaradi nas 'rodil [*genómenos*] človek, rodil iz ženske" (Cyrille d'Alexandrie 1964, 202). Tako se je v 5. stoletju na tretjem vesoljnem cerkvenem zboru v Efezu in, dokončno, na četrtem v Kalcedonu izoblikovala dogma o neločenem, a nepomešanem zedinjenju obeh narav, Božje in človeške, v hipostazi oziroma osebi Jezusa Kristusa.

Povsem drugače je poročilo o Jezusovem mučenju na vrtu Getsemani obravnavala moderna historična kritika. Na splošno je težila k temu, da se do Jezusovega historičnega lika dokoplje skoz plasti poznejše dogmatizacije od tiste v prvotnih cerkvenih občestvih naprej, v katerih so nastajale novozavezne knjige. Tako je s pozornostjo sodnega izvedenca na *factum brutum* sem in tja sicer podvomila o verodostojnosti tega poročila, ker deloma pripoveduje o dogodku brez očitidcev (na primer o Jezusovem moljenju ob spečih učencih). Vendar je poročilo že David Friedrich Strauss prepoznal za dokaz, da je historična verodostojnost sinoptične pripovedi sorazmerno večja od tiste v *Evangeliju po Janezu*, saj ta poročilo izpusti in da Jezusu stopiti naproti usodi s popolno notranjo mirnostjo, s tem pa v njem izbriše vsako sled trpljenja in tako popolneje uresniči sicer že pri sinoptikih razvidno stremljenje k dogmatski idealizaciji njegovega lika (prim. Schweitzer 1954, 87). In poleg tega je, kar zadeva historično verodostojnost, tudi pomembno, da prav tu naletimo na eno redkih besed, ki jo Jezus, ko se obrne na Očeta, izreče v svojem maternem jeziku, aramejščini: *Abba* (Mr 14,36).²⁶

Evangeljska pripoved hkrati omenja Jezusovo "duševno stanje", njegov smrtni boj. Toda Albert Schweitzer, merodajni povzemovalec in kritik historičnokritičkega raziskovanja Jezusovega življenja v 19. stoletju, ugotavlja, da v evangelijih ni "nikakršne psihologije Mesije" (Schweitzer 1954, 9), in s tem meri na odsotnost povezanosti, tiste "notranje logike" v pripovedovanju dogodkov, ki nastaja z jasnim in razločnim postavljanjem notranjega dogajanja, potekajočega v glavnem junaku, v vzročno-posledična razmerja z zunanjim dogajanjem (zaporedje seveda v njuni interakciji postane obrnljivo, tako da zunanje deluje na notranje, "dejanje" na "značaj"). Od kod torej odsotnost takšne (racionalne) psihologije pri glavnem junaku, pa tudi pri drugih likih?

Če se tu pustimo voditi še vedno merodajnemu uvidu Ericha Auerbacha, je splošna poteza biblične pripovedi, da "psihološko", in sicer psihološko v pomenu notranjega, venomer zadržuje tako, da pri podajanju lika ne stopi v ospredje, ampak ostane ozadnje. Kot Auerbach pokaže v svoji razčlenitvi evangeljske pripovedi o Petrovi zatajitvi, je ob "Kristusovem pojavljanju [*Erscheinen*]" (Auerbach 1998, 41) od vsega človeškega pomemben samo odziv na to pojavljanje. Prav zato, ker je evangeljska pripoved osredinjena na dogodek Kristusa kot prihod in prihodnost resničnejše resničnosti, ki presega ontološko resničnost človeške duše, se pri podajanju duševnega dogajanja ustavi le pri omembi odziva in se ne spušča v obširne opise potekov v človeški notranjosti; lahko bi rekli, da enako zadržanje velja tudi pri prikazovanju Kristusove duše.

Ernest Renan, pisec prvega katoliškega, ob svojem času razvpitega in veliko prevajanega Jezusovega življenja iz leta 1863, pa ob evangeljski omembi Jezusovega smrtnega boja piše:

Se je spominjal čistih galilejskih vodnjakov, kjer bi se lahko osvežil, vinske trte in smokvinega drevesa, pod katera bi lahko sedel, deklet, ki bi ga bile morda pripravljene ljubiti? [...] Je obžaloval svojo previsoko naravo in, žrtev svoje veličine, jokal nad tem, da ni ostal preprost nazareški rokodelec? Tega ne vemo. Kajti vse notranje težave so za njegove učence očitno ostale zaprto pismo [*lettre close*]. Razumeli niso ničesar in so to, kar je bilo zanje temno v veliki učiteljevi duši, mašili z naivnimi domnevami.

(Renan 1974, 219)

V tem odlomku je razgrnjena vrsta ugibanj o potekih v Jezusovi notranjosti. Vendar takšna ugibanja drugod v knjigi zlahka postanejo trditve in trditve opisi, vrh tega pa so liki, kadar so postavljeni v sentimentalno-patetične lirične kompozicije z naravo, psihologizirani tudi od zunaj. Nemara smemo v perspektivi tega pisanja reči še več: tisto, česar, kot trdi Renan, učenci niso razumeli, *lettre close*, "zaprto pismo", je z napredujočo dogmatizacijo, med katero je dogmatična prvina prvotnih cerkvenih občestev prišla do svojega pojma v zbornih ubesedenjih vesoljne, po vsem svetu razširjene Cerkve, skrepenelo v *mrtvo črko* – in, končno, postalo *sveto pismo* literizirajoče poljudnoznanstvene publici-

stike, v katero spada Renanova knjiga, in hkrati historizirajoče literature, ki sta se obe navdihovali pri znanstveni, historični kritiki Biblije; sveto pismo, *mutatis mutandis*, za Renana ni nič drugega kakor Jezusova duša v svoji človeški veličini.

Ko se je historizirajoča literatura pri oblikovanju Jezusovega lika navezovala na historično kritiko, je njeno znanstveno kritičnost, katere dosledna izpeljava je sama po sebi vodila v nadaljnje deljenje že tako šibko povezanih delov evangeljske pripovedi, od začetka nadomeščala z vzročno-posledično povezano historijo; prvi literarni Jezusovi življenji²⁷ sta bili sploh prvi v tem (prim. Schweitzer 1954, 38). Tako je ta literatura v podobah Jezusa, ki jih je oblikovala s pomočjo historične kritike – podobah zanesenjaškega preroka, učitelja nove univerzalne etike, razsvetljenca vzhodnjaške modrosti ali celo mojstra tajnega reda in sanjača, prijatelja revežev, družbenega reformatorja, revolucionarja, anarhista itn. –, skupaj z njo *odstranjevala božjost* z njegovega lika. Evangeljske podatke je glede na vsakokrat izbrano podobo na novo povezovala med seboj in z drugimi podatki ter jih sklenjala v bolj ali manj psihologizirajočo historijo. Izročeni Jezusov lik in druge like je psihologizirala, zato da bi jih naredila vzgibane ter vzpostavila povezavo med njihovo notranjo vzgibanostjo in zunanjim dejanjem, prav kakor da bi jih *oživljala*, kakor da bi skrepenelo lupino dogme polnila s protoplazmo. Vendar je s plastiko psihološkega prikaza, v kateri naj bi se zganila prvotna duševna živost, navadno nastala posodobljena upodobitev lika, kakor mi čustvujoč in razmišljujoč človek: od nameravane prvotnosti je ostala *plásma*, od pregnetanja evangeljskih podatkov in vgnjetanja drugih podatkov vanje *fictum*.

Ozrimo se od tod proti Voduškoveму sonetu *Oljčni vrt*: kaj prihaja na plan v Voduškovem pesnjenju Jezusovega smrtnega boja, ki je v literaturi sicer različno psihološko motiviran, a navadno v zvezi s propadom poslanstva, določenim z izbrano Jezusovo podobo?

Tu je še prej literarni zgled: Rilkejeva pesem *Der Ölbaum-Garten*, prvič objavljena leta 1906, potem pa še v zbirki *Neue Gedichte*.²⁸ Ta pesem, ki je Voduškoveму sonetu nemara celo dala naslov, namreč prepričuje evangeljsko pripoved o Jezusovem mučenju na vrtu Getsemani tako, da se vrta prav okrog njegovega smrtnega boja. Začenja jo tretjeosebna pripoved o Jezusovem vzponu (*Er ging hinauf ...*) na Oljsko goro, ki v isti sapi s sivimi oljčnimi listi poda kratek oris pokrajine okrog vzpenjajočega se in takoj nato, navezujoč se na proskinezo, ki v evangeljskem poročilu sledi omembi Jezusove smrtni pretresenosti (npr. v *Mt* 26,39: "padel je na obraz in molil"), Jezusa pusti s čelom v prašnih rokah (v 1. kitici) – in spregovoriti (v 2. kitici). Tako se govoreči glas že v naslednji kitici premenja in pripoved lirizira v izpoved, pri čemer govor spet skoraj takoj poprime obliko nagovora in se začne gibati med *ich* in *Du*. Jezusova izpoved teče do 4. kitice in je spletena tako, da se besede, v katerih se vsakič zjedri na koncu kitice, ponovijo na začetku naslednje. Pri tem se izpovedanje, da ne najde več Boga, (*wenn ich Dich selber nicht mehr finde* na koncu 2. kitice s ponovitvijo *Ich finde Dich nicht*

mehr na začetku 3. kitice) stopnjuje v izpovedanje samote (*Ich bin allein* na koncu 3. in začetku 4. kitice). Nadaljevanje Jezusove izpovedi pove, da je samota še težja, ker si je naložil breme človeškega gorja, da bi ga lajšal prav prek Boga (*durch Dich*); ta, ki je z bremenom človeškosti vseh drugih pre-stopil *condition humaine* proti Bogu, torej ostane brez vsake opore in izpoved se konča z zanikanjem Boga (*der Du nicht bist*).

Sledi spet tretjeosebna pripoved, komentar komentarja:

Später erzählte man: ein Engel kam –.

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht
und blätterte gleichgültig in den Bäumen.

Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.

Warum ein Engel? Ach es kam die Nacht.²⁹

Verz, postavljen kot samostojna kitica, komentira *Evangelij po Luku* 22,43: "Prikazal se mu je angel iz nebes in ga krepčal." Evangeljsko poročilo razgalja kot nekaj, kar se je nekoč potem začelo govoriti, kot navadno govorico, in tako v kitici, ki sledi – v njeni vnovič povzeti pripovedi, ki je hkrati komentar –, pripravlja vrhunec pesmi: vzponu sledi, z *druge strani*, prihod. Vendar Jezusu v njegovem *Hinaufgehen*, njegovem prestopanju človeškega, ne pride naproti Božji sel s tolažbo, nasprotno: "ravnodušno", niti ne k njemu, pride, razprostrajoč se v drevesih, noč. Čustveno vzgibani ton ostane kljub premeni govorečega glasu v "neutrnega" tretjeosebnega (*Ach ...* skupaj s ponavljanjem) in zadnji kitici sta potem spet komentar. Ta se izostril na koncu pesmi: Jezus, ki je v evangeliju klical *abba*, "očka", spada med tiste, ki so "izročeni od očetov" in "izločeni iz naročja mater", in ti so, ki so vmes, ki jih med izstopom iz človeške mere kot prestopom navzgor in ne-najdenjem Boga vse zapušča ter izgublja *same sebe* (*Sich-Verlierenden*).

V Voduškovem sonetu se prepripovedovanje evangeljske pripovedi začne malone na istem mestu kakor v Rilkejevi pesmi. Prva kitica se glasi (P 73):

Med oljke v vrt, slabotno razsvetljen
od redkih zvezd oblačnega neba,
se je zatekel človek, izročeni
slabosti preplašenega srca.

Podobno kot pri Rilkeju je na začetku podan oris pokrajine z atmosfero ustvarjajočim izrezom neba, toda takoj nato je drugače kakor v Rilkejevi pesmi poudarjena Jezusova človeškost: Jezus se imenuje "človek", ki se je v smrtnem strahu "zatekel" v oljčni vrt. Medtem ko se Jezus v Rilkejevi pesmi vzpenja kot ta, ki je prestopil človeško stanje, in zaradi tega prestopa, ko ne najde Boga, izgublja samega sebe, je graditev Jezusovega lika pri Vodušku drugačna: vanj vnaša več psihološkega in raste v smeri dol-gor. Druge tri kitice se glasijo:

Z obrazom k zemlji, ve, da je izgubljen,
kot slep dojenec skrčen trepeta
pred zversko sapo smrti, zapuščen
od nekdanj vsemogočnega Boga.

Kaj je njegova smrt za gluhi svet,
ki ga je zanj brez zmage umret poslal
zlagani Bog, iz lastnih želj rojen!

Hrušč rabljev. V tistem hipu je spoznal,
da Judež ni ga izdal, ne palmov cvet.
Visok je stopil k njim, neoborožen.

Vrhunec ali, bolje, težišče soneta je na koncu, kjer se prepripovedovanje, ki vseskoz poteka v tretji osebi, naveže na evangeljsko pripoved o Jezusovem prijetju. Človek Jezus, ki je v prejšnjih kitalah ves v smrtnem strahu prikazan na tleh, "z obrazom k zemlji", v svoji človeški majhnosti, se tu nenadoma vzravna v samosvoji veličini in "visok" nastopi svojo neizbežno usodo. Vendar je spoznanje, iz katerega izvira ta nenadni nastop, povsem "negativno", namreč da za smrt, ki se mu bliža, nista kriva ne Judeževo izdajstvo ne mesijeovski vhod v Jeruzalem, s katerim je za Jude postal kamen spotike; pesem je govorjena tako, da prememu branju uide, za *spoznanje česa*, za katero "pozitivno" spoznanje pri tem pravzaprav gre. Zakaj torej Jezus stopi pred rablje?

Pesem je treba brati nazaj. Tretjeosebna pripoved v 1. in 4. kitici poteka v preteklem času, v srednjih dveh v sedanjem; v 2. kitici v dramatičnem sedanjiku predvaja Jezusov strah in trepet predvsem od zunaj ("kot slep dojenec skrčen trepeta ..."), v 3. kitici pa preide v govor od znotraj. Tako, v dramatičnem sedanjiku, je potem izgovorjen Jezusov vzklik, ki s "Kaj je njegova smrt ..." postavlja pod vprašaj smiselnost te smrti, in sicer – kot se glasi nadaljevanje vzklika – za "svet, / ki ga je zanj brez zmage umret poslal / zlagani Bog, iz lastnih želj rojen". Prehod v preteklik je utemeljen, kolikor ta del stavka iz Jezusove zdajšnje perspektive govori o njegovem *nekdanjem* poslanstvu, vendar o dostavku ni dvoma, da smiselno govori v obeh časih: "Bog, iz lastnih želj rojen" *je bil* rojen iz želje in *je* Bog iz želje. To je spoznanje, zaradi katerega Jezus stopi k svojim rabljem.

Ni ga izdal ne Judež ne mesijevsko ravnanje. Izdal ga je Bog. To izdajstvo je v zapustitvi oziroma izročitvi: "zapuščen" od Boga (2. kitica), ki izhaja iz želje, je "izročen" svojemu srcu, ki ga pretresa smrtni strah (1. kitica), kot izvoru in kraju želje. Izdajstvo Boga ni nič drugega kakor izdajstvo želje, kolikor je Bog postal predmet želje iz želje same, kolikor zaradi tega, ker se je rodil iz želje, biva le v želji. Vendar visokost, s katero Jezus stopi naproti svoji usodi, pripada veličini njegovega srca navkljub izdajstvu lastne (srčne) želje. To tedaj ni samo vzvišenost, ker se je izdajstvo odigralo na višji ravni, nad Judeževim izdajstvom; gre Jezus v smrt vztrajajoč pri svoji želji, ker je pač visoka, čeprav ga je izdala? Na podlagi samega teksta to nemara ostaja neodločljivo, vendar v *duhu etosa* Voduškovega pesništva lahko rečemo, da gre visok v smrt, ker je to njegova odločitev, ker sam (ne da bi se izgubljal) *izroč*a sebe, potem ko ga je izdala lastna želja, in to je *parádoxis* vsega, kar mu je sploh še preostalo po Božji zapustitvi: izročitvi lastnemu srcu.³⁰

Za človeka Jezusa je torej temeljni *psihološki* vzgib za odločitev, v

kateri zbere samega sebe, in samoizročitev v smrt spoznanje o rojenosti Boga iz lastne želje. Radikalnost psihologizacije v sonetu *Oljčni vrt* pride na plan v tem, da v liku Jezusa, ki je v smrtnem strahu trepetal "kot slep dojenec", vstane *veliki* človek prav v trenutku, ko je Bog spoznan kot *rojeni*. Če je bila na začetku v Voduškovem pesništvu želja kot strast za Boga, če je strasti kot napadu na meta-fizičnega Boga sledil etični konflikt s krščanstvom, v katerem je šlo hkrati tudi za novo rojstvo oziroma preroditev strastnega človeka, je v tej pesmi, ki se v prepripovedovanju evangeljske pripovedi spušča k izviru krščanstva, Bog tisti, ki je (bil) rojen iz človeka; radikalizacija je, končno, v tem, da Boga ni zunaj želje; ta je prisad njene korenine in ima samo še njeno resničnost, resničnost izdajalske želje.

Psihologizacija, za katero tu gre, ne počlovečuje Jezusa v nameri, da bi ga približala "moderni občutljivosti". Če se ozremo na celotno Voduškovno pesnjenje, se pokaže, da v epilog privaja zgodovino neke strastne želje. Po radikalnosti pa ji v slovenski literaturi ni para, čeprav literarne zvrsti, ki dopuščajo po obsegu znatno daljši tekst kakor sonet, psihologiziranju seveda ponujajo več prostora.

Posledici te psihologizacije: razločitev božjega od Jezusa in Boga od meta-fizike.

OPOMBE

¹ Ker Vodušek še ni izšel v Zbranih delih, njegove pesmi navajam po izdaji Janka Kosa z naslovom *Pesmi* (= P) iz leta 1980. V njej so zajete vse pesmi, ki jih je kdaj objavil pesnik sam, razen nekaterih najzgodnejših, ki jih je v letih od 1921 do 1923 objavil samo v rokopisnem glasilu *Plamen*, ne pa tudi v Domu in svetu. Izdaja prinaša opombe o kraju in času objave pesmi skupaj z osnovnimi vsebinskimi pojasnili in je deloma tekstnokritična, saj v opombah obvešča tudi o morebitnih popravkih, ki so pesmi, izbrane v zbirko *Odčarani svet* (1939), doletele glede na prvo objavo.

² Prim. Kos 1963–1964, 64, in 1983, 138, poleg tega pa še Vogel 1967, 645 isl., in Paternu 1996, 7 isl., 18.

³ Navedeno po Friedrich 1972, 49.

⁴ To zgodovino povzeman po spisu Ericha Auerbacha *Passio als Leidenschaft* (Auerbach 1967, 161–175), ki sam spet povzema raziskavo E. Lercha o *Passion* in *Gefühl*.

⁵ Prim. *Uvod* Gorazda Kocijančiča v *Izbrane spise* Maksima Spoznavalca (v tisku).

⁶ Prim. 61. govor (3,8) v Bernard 1990, 270.

⁷ M. Snaj 1997, 577. *Appetitus* po drugi strani v klasični latinščini označuje iz globoke potrebe zraslo, gorečo željo, v poznoantični latinščini, na primer pri zgodovinarju Amijanenu Marcelinu, pa tudi napad (prim. Lewis in Short 1996, 141); pri tem gre očitno za izpeljani pomen, torej *appetitus* v pomenu napada predpostavlja poskus zadovoljitve želje.

⁸ Prim. etimologijo te besede v M. Snaj 1997, 578: "Enako je stcslovan. *slast* 'slast, strast' ..." In: "Pslovan. **solst*' je izpeljano iz *solst* 'sladek, okusen' ..."

⁹ Voduškovno pesnjenje skupnosti bivanja vsega v sli/slasti, če že ne sledi Ril-

kejevemu, vsaj močno spominja nanj. Rilkejeva nenaslavljenka pozna pesem, ki je nastala leta 1924, a je bila prvič objavljena šele po njegovi smrti leta 1934, se začne z verzom *Wie die Natur die Wesen überlässt* in govori o tem, kako narava prepušča vsa živa bitja "drznosti njihove motne sle/slasti" (*Wagnis ihrer dumpfen Lust*), le da mi "še bolj kot rastlina ali žival / gremo s to drznostjo, jo hočemo". Kot je pokazal Martin Heidegger, ki si je to pesem vzel za izhodišče interpretacije Rilkejevega pesništva *Wozu Dichter?* (Heidegger 1980, 273 isl.), je tisto, kar pri človeku pretehta na tehtnici (*Waage*) bivanja v skupni sli/slasti, prav to, da se bolj nagne v drznost (*Wagnis*). Iz tega izhaja, da se motnost človekove sle izostri v hotenje (*Wollen*), prek katerega se človek izvaja iz celote bivajočega in uveljavlja samega sebe, medtem ko rastline in živali v motni slasti ostajajo pritegnjene v celoto tega, kar Rilke drugod imenuje "čisti odnos". Kot to, kar odlikuje človeka, Rilke po Heideggerovi sodbi pesni voljo do moči, zato njegovo pesništvo "ostaja zasenčeno z ublaženo Nietzschejevo metafiziko" (str. 282).

¹⁰ Po Mejakovi sodbi, zapisani v spremni besedi *Samota odčaranega sveta* k Voduškovim *Izbranim pesmim*, v njej pride do izraza "močan dvom o idealiteti mističnega trikota Človek-Svet-Bog" (gl. Vodušek 1966, 9), po Kosovi pa pomeni "prehod v naslednje obdobje", s tem da "metafizična transcendenca postaja v pesmi samo še negativno merilo" (gl. Vodušek 1980, 146).

¹¹ Prim. Aurelius Augustinus, PL 32, 605. Mnenja o etimologiji te besede so bila v antiki različna: Avguštin, tako kot Servij in Laktancij, besedo izpeljuje iz glagola *religare*, "navezati, privezati, zvezati", medtem ko jo je Cicero predtem povezoval z glagolom *relegere*. Sodobni etimologi pritrjujejo poznejšemu mnenju (prim. Lewis in Short 1996, 1556).

¹² Friedrich 1972, 51. O Rimbaudovem boju s krščanstvom, o nepotrpežljivosti nezasitne lakote po Bogu in naskakovanju neba, ki najprej vodi skozi peklo, primerjaj zlasti Corinne Nicolas-Marion 1997.

¹³ Navedeno po Aristotle 1951, 24.

¹⁴ O tem, kako blizu je tu Vodušek z besedo o Baudelairu svojemu lastnemu pesništvu, priča tale vzporednica: "temne pošasti" z "dna življenja", o katerih govori v eseju o Baudelairu (str. 675), so v antologijski pesmi *Bleščeča tihota visokega dne*, ki jo je objavil dve leti prej, "temni bogovi" (P 131) oziroma "pošasti iz dna" (132).

¹⁵ Prim. zlasti cikel pesmi *Le Voyage* v Baudelaire 1961, 122–127; gl. za delni prevod *Potovanje* v Baudelaire 1984, 87–90.

¹⁶ Prim., z druge strani, tudi verza o veri, zapisana že v *Prošnji pesmi* (P 90): "Ne ne, ni sama po sebi umevna. / Mar naj studenec iz sebe izvira?"

¹⁷ Za Legišo je ta pesem "hvalnica in prošnja pesem obenem" (Legiša 1965, 168), Kos pa jo ima za "obnovo himnične pesmi v 'neoklasicističnem' slogu" (Kos 1987, 243).

¹⁸ Ta novozavezni odlomek kot vzporednico k pesmi *Pomladni veter* navede že Vladimir Truhlar v spisu *Transcendenca samote v poeziji Boža Voduška* (Truhlar 1977, 186).

¹⁹ Prim. zapisa H. Kleinknechta in W. Biederja o pomenu grške in hebrejske besede pod geslom *pneûma* v Gerhard Kittel in Gerhard Friedrich 1985, 876 in 879.

²⁰ To potrjujejo Heideggerove sintagme v eni njegovih miselno najtežjih knjig *Unterwegs zur Sprache* (gl. Heidegger 1990), kot so *die Zeit zeitigt, der Raum räumt* (str. 213) in, z izpeljavo glagola v glagolnik, *das Dingen der Dinge* (str. 22); te sintagme se v slovenskem prevodu *Na poti do govorice* (gl. Heidegger 1995) glasijo: "čas časi", "prostor prostori" (str. 226) in, s smiselnim prevodom

glede na etimologijo, "zaročanje reči" (str. 17). Heideggrovo fenomenološko mišljenje stvari same oziroma mišljenje biti – mišljenje, za katero se bit zakriva v bivajočem, vtem ko se bivajoče razkriva v biti – v teh sintagmah misli bit iz samolastnosti dogodka ali, z že uveljavljenim prevedkom, iz dogodka (*Ereignis*). Pri tem se skuša ogniti utrjeni miselni poti metafizike kot onto-teologije, na kateri sta prihajanje bivajočega v bit in prisostvovanje vselej že "prehitena", izpeljana iz nečesa drugega, višjega in bivajočnejšega, iz metafizičnega počela.

²¹ Slodnjak, denimo, z očitkom o nejasnosti Voduškove pesmi navrže različni možnosti interpretacije. Po njegovem "njen pomenski ekvivalent ni tako jasen, da bi mogli za gotovo spoznati, ali opeva prihod duhovne ali samo astronomske pomladi" (Slodnjak 1968, 449; prim. tudi Slodnjak 1975, 387).

²² Prim. o tem Voglovo jedrnatu ugotovitev: "Judeža pogubi lastno izdajstvo" (Vogel 1967, 651).

²³ Ti besedi po Lohmeyerju nakazujeta "največjo možno stopnjo neskončne groze in trpljenja"; navedeno po Nineham 1992, 391.

²⁴ Kot slabost Kristusove človeške narave se je na primer štelo tudi to, da je trpel lakoto in žejo ter jokal za Lazarjem (prim. *Mt* 4,2; *Jn* 19,28; *Jn* 11,35).

²⁵ Gl. 2. fragment v Lietzmann 1904, 204.

²⁶ Druge Jezusove besede, na katere je historična kritika sčasoma postala še zlasti pozorna kot na njegova *ipsissima verba*, so: *amén*, ki ne stoji, kot je bila navada, na koncu, ampak na začetku Jezusovih izrekov ("Resnično, povem vam ..."), nadalje *talita kum* (*Mr* 5,41: "Deklica, vstani!") in *Eloí Eloí lemá sabahtáni* (*Mk* 15,34: "Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?").

²⁷ Gl. Karl Friedrich Bahrtdt, *Briefe über die Bibel im Volkston. Eine Wochenschrift von einem Prediger auf dem Lande*, Halle 1782, in Karl Heinrich Venturini, *Natürliche Geschichte des grossen Propheten von Nazareth*, Köbenhaven 1800–1802.

²⁸ Prim. Rilke 1955, 492–494; na ta zgled opozarja Kos (Kos 1987, 243). Drugi zgled za Voduškov sonet naj bi bila po Legiševem mnenju (Legiša 1965, 312) Baudelairova pesem *Le reniement de Saint-Pierre*, vendar je vzporednica preveč oddaljena.

²⁹ V prostem prevodu: "Pozneje so pripovedovali: prišel je angel – / Zakaj angel? Ah, prišla je noč / in ravnodušno plenjala v drevju. / Učenci so se premikali v sanjah. / Zakaj angel? Ah, prišla je noč."

³⁰ Po Kosovi sodbi Voduškov sonet "opeva polom religiozne ideje v dosleden ateizem, a kljub temu nakazuje vztrajanje v etični drži" (Kos 1987, 243).

BIBLIOGRAFIJA

- Aristotle's *Theory of Poetry and Fine Art*, gr. izvirnik z ang. prevodom S. H. Butcherja. New York, Dover Publications, Inc., 1951 (4. izd.).
- Auerbach, Erich: "Passio als Leidenschaft". V: Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, ur. Fritz Schalk. Bern–München, Francke Verlag, 1967, str. 161–175.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Prikazana resničnost v zahodni literaturi*, prev. Vid Snój. Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Aurelius Augustinus, sanctus: *Retractationum libri II*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, 1. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. 1. (Patrologia Latina [= PL] 32), stolp. 583–656.
- Aurelius Augustinus, sanctus: *De civitate Dei contra paganos*. V: *Sancti Aurelii*

- Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, 7. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. 1. (Patrologia Latina 41), stolp. 13–804.
- Aurelius Augustinus, sanctus: *De peccatorum meritis et remissione libri III*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, 13. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. 1. (Patrologia Latina 44), stolp. 109–200.
- Aurelius Augustinus, sanctus: *De gratia Christi et de peccato originali libri duo*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, 13. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. 1. (Patrologia Latina 44), stolp. 359–410.
- Baudelaire, Charles: *Oeuvres complètes*, ur. Claude Pichois. Pariz, Gallimard, 1961.
- Baudelaire, prev. Andrej Capuder. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984 (Lirika 52).
- Bernard, sveti: *Govori o Visoki pesmi. Ob 900-letnici rojstva svetega Bernarda*, prev. Jože Gregorič, p. Pavel Pavlič in Alojz Premrl. Ljubljana, Družina, 1990.
- Biblia, Dass ist: *Die gantze Heilige Schrift Deudsch auffs new zugericht*, prev. Martin Luther. München, dtv, 1974 (reprint, 1. izd. Wittenberg 1545).
- Bonaventura, sanctus: *De perfectione vitae ad sorores*. V: *Seraphici doctoris s. Bonaventurae Decem opuscula ad theologiam mysticam spectantia*, izd. Collegium s. Bonaventurae. Ad claras aquas, 1926 (3. izd.), str. 250–309.
- Cyrille d'Alexandrie: *Dialogue sur l'incarnation du Monogène*. V: Cyrille d'Alexandrie, *Deux dialogues christologiques*, ur. G. M. de Durand, o. p., dvojezična izdaja z gr. izvirnikom. Pariz, Les Éditions du Cerf, 1964 (Sources chrétiennes 97), str. 189–301.
- Friedrich, Hugo: *Struktura moderne lirike. Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*, prev. Darko Dolinar. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972.
- Heidegger, Martin: "Wozu Dichter?". V: Martin Heidegger, *Holzwege*. Frankfurt n. M., Vittorio Klostermann, 1980 (6., pregledana izdaja), str. 265–316.
- Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, Günther Neske, 1990 (9. izd.).
- Heidegger, Martin: *Na poti do govornice*, prev. Dean Komel idr. Ljubljana, Slovenska matica, 1995.
- Hribar, Tine: "Sodobna slovenska poezija". V: Tine Hribar (ur.), *Sodobna slovenska poezija. Antologija*. Maribor, Založba Obzorja, 1984, str. 175–283.
- Javornik, Mirko: "Pogovor o Cankarju (z Božom Voduškom)". V: Mirko Javornik, *Pero in čas. Izbor iz let 1931–1941*. Ljubljana, Založba Naša knjiga, 1944, str. 265–274.
- Joannes Chrysostomus: *Homiliae LXXXVIII in Joannem*. V: S. P. N. Joannis Chrysostomi, *archiepiscopi Constantinopolitani, opera omnia*, 8. zv., ur. J.-P. Migne. Pariz 1862 (Patrologia Graeca [= PG] 59), stolp. 23–482.
- Kerényi, Karl: "The Spirit". V: Karl Kerényi, *Appolo. The Wind, the Spirit and the God*, ang. prevod. Dallas, Texas, Spring Publications, Inc., 1988 (2. izd.), str. 9–20.
- Kittel, Gerhard, in Friedrich, Gerhard (ur.): *Theological Dictionary of the New Testament*, v en zvezek strnil in prevedel Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids, Mich., William B. Eerdmans Publishing Company, 1985.
- Kocijančič, Gorazd: "Uvod". V: Maksim Spoznavalec, *Izbrani spisi* (v tisku).
- Kos, Janko: "Sodobna slovenska lirika". V: *Perspektive* 3, 1962–1963, št. 28–29, str. 998–1009; št. 30, 1175–1193; 4, 1963–1964, št. 31, str. 52–72; št. 33–34, str. 326–336; št. 35, 570–579.
- Kos, Janko: "Božo Vodušek. Iz gradiva za pesnikov življenjepis in bibliografijo". V: Božo Vodušek, *Pesmi*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980, str. 135–153.

- Kos, Janko: "Slovenska lirika 1950–1980". V: Janko Kos (ur.), *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1983 (Kondor 211), str. 133–155.
- Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga, 1987.
- Legiša, Lino: "Poezija odčaranega sveta". V: *Dialogi* 1, 1965, št. 4, str. 155–170; št. 5, str. 232–242; št. 6, str. 304–315.
- Legiša, Lino: "V ekspresionizmu in novi realizem". V: Lino Legiša (ur.), *Zgodovina slovenskega slovstva*, 6. zv. Ljubljana, Slovenska matica, 1969.
- Lewis in Short: *A Latin Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1996 (1. izd. 1879).
- Lietzmann, Hans (ur.): *Apollinaris von Laodicea und seine Schule. Texte und Untersuchungen*. Tübingen, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1904.
- Mejak, Mitja: "Samota odčaranega sveta". V: Božo Vodusek, *Izbrane pesmi*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1966, str. 5–19.
- Nicolas-Marion, Corinne: "Od 'sladokustva' h 'goreči potrpežljivosti'". Rimbaud v osvajanju božanskega". V: *Tretji dan* 26, 1997, št. 2, prev. Matej Leskovar, str. 57–66.
- D. E. Nineham, *The Gospel of St Mark*. London, Penguin Books, 1992 (3. izd. [The Penguin New Testament Commentaries]).
- Novum Testamentum Graece*, izd. Nestle–Aland. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1979 (26., predelana izdaja).
- Pascal, Blaise: *Discours sur les passions d'amour*. V: Blaise Pascal, *Oeuvres complètes*, ur. Louis Lafuma. Pariz, Éditions de Seuil, 1963, str. 285–289.
- Pascal, Blaise: *Misli*, prev. Janez Zupet. Celje, Mohorjeva družba, 1986 (2., dopolnjena izdaja).
- Paternu, Boris: "'Uporni angel' slovenske literature. Ob devetdesetletnici rojstva B. Voduška". V: *Slavistična revija* 44, 1996, št. 1, str. 7–29.
- Pelikan, Jaroslav: *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine*, 1. zv.: *The Emergence of the Catholic Tradition (100–600)*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1971.
- Racine: *Théâtre complet*, ur. Maurice Rat. Pariz, Garnier, 1960.
- Renan, Ernest: *Vie de Jésus*. Verviers, Marabout université, 1974.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*, 1. zv.: *Gedichte*, izd. Rilke-Archiv. Frankfurt n. M., Insel-Verlag, 1955.
- Schweitzer, Albert: *The Quest of the Historical Jesus. A Critical Study of Its Progress from Reimarus to Wrede*, ang. prevod. London, Adam & Charles Black, 1954 (3. izd.).
- Slodnjak, Anton: *Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- Slodnjak, Anton: *Obrazi in dela slovenskega slovstva*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1975.
- Snoj, Marko: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997.
- Snoj, Vid: "France Prešeren in sekularizacija Biblije". V: *Poligrafi* 3, 1998, št. 11–12, str. 289–347.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*, slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov. Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Truhlar, Vladimir: "Transcendenca samote v poeziji Boža Voduška". V: Vladimir Truhlar, *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju*. Ljubljana, Župnijski urad Dravljje, 1977, str. 178–191.
- Vodnik, France: "Božo Vodusek". V: France Vodnik, *Ideja in kvaliteta. Kritike in eseji*. Maribor, Založba Obzorja, 1964, str. 205–210.
- Vodusek, Božo: [odgovor na anketno vprašanje]. V: *Socialna misel* 4, 1925, št. 4, str. 5–6.

- Vodušek, Božo: "Poslanica". V: Križ na gori 3, 1926–1927, št. 1, str. 12–16.
- Vodušek, Božo: "Etika in politična miselnost Slovencev". V: Križ na gori 3, 1926–1927, št. 6–7, str. 103–109.
- Vodušek, Božo: "Ali so to literarni problemi?". V: Dom in svet 42, 1929, št. 8, str. 250–252.
- Vodušek, Božo: "K problemu sodobnosti v naši literaturi". V: Dom in svet 44, 1931, št. 1, str. 28–32.
- Vodušek, Božo: "Za preureditev nazora o jeziku". V: Rajko Ložar (ur.), *Krog. Zbornik umetnosti in razprav*. Ljubljana 1933, str. 66–76.
- Vodušek, Božo: *Ivan Cankar*. Ljubljana, Založba Hram, 1937.
- Vodušek, Božo: "Fleurs du mal". V: Naša sodobnost 5, 1957, 2. zv., str. 673–678.
- Vodušek, Božo: *Pesmi*, ur. Janko Kos. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1980 (Kondor 185).
- Vogel, Herman: "Pot skozi poezijo Boža Voduška". V: Dialogi 3, 1967, št. 12, str. 644–656.

■ THE ETHICAL CONFLICT WITH CHRISTIANITY IN THE POETRY OF BOŽO VODUŠEK

The discussion is dedicated to the work of Božo Vodušek, who revealed himself in literary criticism as a radical critic of both paradigms of Slovene literature, the cult of a woman and the yearning. Vodušek's early poetic work evokes the radicalness of mysticism, which does not stem from Cankarian yearning for the undefinable but from the passion as the ardor for God. Even so, this ardor produces unbearable spiritual desire, or appetite, and the attack on meta-physical God. The failure of this attack engenders the exposure of the passion out of the authoritative form of Christian ethics which in turn demands a reestablishment of ethos. From that point on, Vodušek's poetry is entangled in an ethical conflict with Christianity. This is especially visible in two sonets, where the poet focusses on the motif of Judas, his betrayal and suicide, and the motif of Christ's agony in the garden of Gethsemane. In the second sonet Christ's God is revealed as God who – without passionate desire – does not exist. Secularisation, understood as transposition to the worldly, thus attains the final point in psychologisation of the "object" of this desire.

December 1998

ZAPRTA IN ODPRTA DRAMSKA FORMA PRI CANKARJU*

Jana Zemljarič Miklavčič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

V razpravi smo si postavili za cilj narediti formalnoestetsko analizo treh Cankarjevih dram, Kralja na Betajnovi (1901), Pohujšanja v dolini šentflorjanski (1907) in Lepe Vide (1911). S pomočjo Klotzeve teorije o zaprti in odprti dramski formi smo analizirali dramske kategorije prostor, čas, osebe, dejanje, kompozicijo in jezik, in tako dobili vpogled v temeljno strukturo Cankarjeve drame. Rezultate posamične analize smo razlagali spet s stališča celotnega dramskega besedila, vpetega v historični kontekst. Dramsko formo kot edino v celoti oprijemljivo sestavino umetniškega dela smo torej vzeli za osnovo, na kateri smo gradili interpretacijo posameznega besedila ali le njegovega dela. Odkrili smo precej natančna posnetka obeh idealnih modelov: Kralja na Betajnovi lahko označimo kot pretežno zaprto dramsko formo, Lepo Vido pa kot odprto. Še posebej pa so nas zanimale modifikacije obeh idealnih tipov, saj smo ravno v njih prepoznali avtorjevo ustvarjalnost in izvirnost.

Closed and Open Dramatic Form in Cankar. The main objective of this essay is a thorough formal-aesthetic analysis of three plays by Ivan Cankar, Kralj na Betajnovi (1901), Pohujšanje v dolini šentflorjanski (1907) and Lepa Vida (1911). Applying Klotzu's theory on closed and open dramatic form I have analysed the dramatic categories of place, time, character, act, composition and language, and gained an insight into the basic structure of Cankar's drama. The results of an individual analysis of each play were explained from the position of the entire dramatic text in its historical context. Dramatic form, as the only entirely tangible constituent part of the work of art, was taken as the basis on which to build an interpretation of an individual text, or an extract. Fairly detailed examples of both ideal types were discovered: Kralj na Betajnovi can be labelled as having a predominantly closed dramatic form, and Lepa Vida as mainly open. I was particularly interested in the

* Razprava je nekoliko prirejen izsek iz diplomske naloge z enakim naslovom. Mentor naloge je bil prof. dr. Lado Kralj.

modifications of both ideal types, in which the author's creativity and originality was recognised.

Letos mineva sto let od prvih javnih kritičnih ocen umetniškega dela Ivana Cankarja. Od prvih zaznamkov je pot vodila preko polemičnih spisov do obsežnih znanstvenih razprav in knjig. V tem času so literarni in gledališki kritiki nanizali nepregledno množico teoretičnih študij, ki imajo Cankarja in njegovo delo za predmet svoje obravnave. Seznam se iz leta v leto podaljšuje, saj je umetnik očitno še danes izziv za vse, ki se ukvarjajo s književnostjo ali z gledališčem. Nov čas prinese nove perspektive, nove teorije, nove možnosti za analize in nove interpretacije. Poleg tega pa se želijo raziskovalci književnosti vedno znova sami spopasti z Ivanom Cankarjem in ob študiju njegove literature strokovno in človeško zoreti.

Kljub temu, da štejemo Ivana Cankarja med največje slovenske dramatike, je formalnoestetska podoba njegovih dramskih del slabo raziskana, tem bolj seveda njihova psihološka in sociološka plat. Pri obravnavi zgradbe Cankarjeve drame v teoriji najpogosteje naletimo na pojme iz tradicionalne dramaturgije, poleg te pa kritiki Cankarjevo dramsko tehniko pogosto povezujejo tudi z Ibsenovo in Maeterlinckovo dramaturgijo ter z nekaterimi velikimi dramskimi teksti svetovne književnosti, npr. Gogoljevimi *Revizorjem*. Študij pa, ki bi se posvečale izključno Cankarjevi dramski tehniki, raziskavi njegovega načina in smisla za gradnjo dramskega dejanja ter za vzpostavljanje in povezovanje preostalih dramskih kategorij (časa, prostora, kompozicije, oseb in jezika), v literarni in gledališki teoriji ni veliko. Zato smo si postavili za cilj narediti tako formalno analizo in dobiti vpogled v temeljno strukturo Cankarjeve dramatike, nato pa v konstrukcijskem detajlu poiskati smisel in pomen. Z drugimi besedami, dramska forma (v najširšem pomenu besede) nam bo osnova za interpretacijo posameznega dramskega besedila ali njegovega dela.

Za analitično orodje smo si izbrali metodo nemškega literarnega in gledališkega teoretika Volkerja Klotza, imenovano teorija o zaprti in odprti dramski formi. Gre za metodo, ki jo je Klotz le dokončno oblikoval in formuliral, sicer pa se je že nekaj desetletij prej postopno oblikovala v nemški teoriji drame. Takoj po Klotzevi objavi leta 1960 je teorija prešla v splošno šolsko in pragmatično rabo, nato pa v treh desetletjih samo v Nemčijo doživela trinajst ponatisov, na ugoden odmev pa je naletela tudi pri najvidnejših sodobnih dramskih oz. gledaliških teoretikih, npr. pri Pfisterju in Carlsonu, tako da zagotovo sodi med odmevnejše moderne dramske teorije.

Teorija sloni na dveh umetno skonstruiranih idealnih modelih: modelu zaprte in modelu odprte dramske forme; z analizo konkretnega dramskega besedila išče podobnosti oz. odstopanja od obeh vzorčnih modelov. Dramsko besedilo najprej razstavi in zvede na šestih osnovnih dramskih kategorij: dramsko dejanje, kompozicijo, prostor, čas, osebe in

jezik, ga nato analizira po kategorijah, rezultate posamične analize pa razlaga in pojmuje spet s stališča celotnega dramskega besedila, vpetega v historični kontekst. V predstavitvi Klotzeve teorije se bomo omejili le na oris glavnih kriterijev. Za zaprto dramo je značilno, da je v središču dramskega dejanja konflikt, dejanje pa poteka linearno, vzročno-posledično, in je usmerjeno h koncu; v kompoziciji izkazuje jasno konstrukcijsko shemo, ki se v bistvenih točkah ujema s Freytagovo piramido; odrski prostor je prazen, nepoveden, hkrati pa jasen in razsvetljen; fiktivni časovni obseg je kratek, brez nihanj v tempu; osebe so iz višjega družbenega sloja, med seboj so v konfliktnem ali korespondenčnem razmerju, v vsakem primeru pa komunicirajo med seboj, pri čemer jih vodijo razum, intelekt in gotovost; to se odraža tudi v dramskem govoru, kjer je dialog trdno zgrajen, nadzorovan in finalno usmerjen. Prepoznavne značilnosti odprte forme pa so naslednje: dramsko dejanje poteka afinalno, ciklično, lahko brez jasne povezave med delom in celoto; kompozicijska sredstva, ki preprečujejo razpad dramskega dejanja, so komplementarne linije, metaforične verige in/ali centralni jaz, ki je brez istovrstnega protiigralca, nadalje pa še kontrast, variacija, repeticija; v kategoriji odrskega prostora je možen razpon od najbolj zaprtega (npr. grobnica) do popolnoma odprtega prostora (npr. polje), prostor je napolnjen z različnimi stvarmi in običajno karakterizira vse, kar se v njem godi; fiktivni časovni obseg je daljši, možna so velika nihanja v tempu, prizori so v sebi zaokroženi in iztrgani iz celote; za osebe odprte drame je značilno, da so nestabilne, primanjkuje jim zrelosti in samozavesti, njihovo delovanje je pogojeno s slutnjami, občutki in emocijami, medsebojna komunikacija med osebami pa je omejena; to se odraža tudi v dramskem govoru, kjer govorne partije pogosto potekajo druga mimo druge, dialog razpada, jezik pa je izrazito večplasten in heterogen.

Tako skonstruirana idealna modela sta uporabna na širokem spektru dramskih besedil, pri čemer se moramo seveda zavedati možnih razlik med sistematično generalizacijo (idealni tip) in historično realizacijo (konkretno dramsko besedilo); klasični primeri zaprtih dram so npr. antične tragedije, dramatika francoskega klasicizma, nekatere Goethejeve in Schillerjeve tragedije, drame psihološkega realizma po Ibsenovem vzoru itd., za drame odprte forme pa lahko imamo srednjeveško moraliteto in pasijon, Shakespearejeve historije, dramatiko viharništva, Zolajevo naturalistično dramo, simbolistično dramatiko, epsko gledališče, dramatiko avantgarde in absurda itd. Na prvi pogled je očitno, da imajo razline zvrsti dramatike, ki jih uvrščamo pod skupno ime odprta forma, kaj malo skupnega. Sistem odprte forme je zgrajen kot negacija sistema zaprte forme, zato je manj sklenjen, poleg tega pa vse lastnosti idealnega modela odprte drame ne veljajo za vse posamezne drame odprte forme. Zato Pfister, ki je sicer v svojem delu povzel Klotzevo teorijo, uvede množinski termin 'odprte oblike' (Pfister 1977: 319), kar dopušča večjo heterogenost znotraj skupnega poimenovanja. Pomanjkljivost Klotzeve teorije, ki bo prišla do izraza tudi pri analizi Cankarjevih besedil, je njena neuporabnost za besedila komedijskega tipa; teh namreč običajno

ni mogoče zvesti na eno ali drugo idealno obliko. Vendar je tudi ob besedilu takega tipa poznavanje Klotzeve teorije raziskovalcu v veliko pomoč, saj mu Klotzevi kriteriji omogočajo analitično branje dramskega besedila. Če torej razumemo Klotzevo teorijo v smislu "torbe z orodjem za temeljito razčlenitev dramskega besedila" (Klotz 1996: 16), je njena uporabnost praktično neomejena.

Po metodi in s kriteriji teorije odprte in zaprte dramske forme smo analizirali vseh sedem Cankarjevih dram, v razpravi pa bomo zaradi omejenega prostora prikazali izsledke analize na treh dramah: *Kralju na Betajnovi* (1901), *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* (1907) in *Lepi Vidi* (1911). Te tri drame po našem mnenju po svoji dramski tehniki in po svoji izvirnosti predstavljajo vrh Cankarjeve dramatik (poleg *Hlapcev*), s stališča Klotzeve teorije pa predstavljajo tri popolnoma različne tipe drame: *Kralj na Betajnovi* je med vsemi Cankarjevimi dramami še najbližje idealnemu modelu zaprte forme, *Lepa Vida* idealnemu modelu odprte forme, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* pa je predvsem zaradi svojega komedijskega značaja v eno ali drugo formo neulovljivo, dokazali pa bomo, da se da tudi pri takem dramskem besedilu uspešno uporabiti Klotzev aparat za analizo. V vsaki drami posebej bomo s kriteriji, ki jih ponuja Klotzeva teorija, analizirali dramski prostor, čas, osebe, dejanje, kompozicijo in jezik. Ugotavljali bomo lahko, ali je avtor bolj naklonjen eni ali drugi formi, ali se da literarne smeri in tokove, ki so vplivali na Cankarja, povezati z eno ali drugo formo, in nenazadnje, v kolikšni meri, zakaj in s kakšnimi posledicami avtor modificira idealni tip ene ali druge forme. Na podlagi izsledkov analize pa bomo gradili interpretacijo.

Kralj na Betajnovi

Drama *Kralj na Betajnovi* je za uporabo Klotzeve formalne analize izrazito primerna. Prvi dve kategoriji, dramski prostor in čas, sta pri Cankarju nasploh precej nespremenljivi in neizraziti: drame se dogajajo v zaprtih prostorih, običajno stanovanjih, v *Kralju na Betajnovi* pri Kantorju, vendar vsako dejanje v drugem prostoru. Pri ustvarjanju atmosfere sodeluje igra luči in teme (privijanje in odvijanje žarnice), povezana s strahom dramskih oseb. Pred začetkom II. dejanja nas didaskalije opozorijo, da so barve v sobi temne, luč pa zamolkla, kar je prav tako povezano z vsebino drame, ni pa v skladu s klasičnimi zaprtimi dramami, kjer je prostor vseskozi jasen in razsvetljen. Dramski čas poteka linearno, finalno, znotraj dejanj enakomerno in neprekinjeno, med posameznimi dejanji pa so nekajdnevni razmiki, v katerih se nič posebnega ne zgodi. Pogledi oz. misli dramskih oseb so posebej v prvem dejanju pogosto uprte v dogodek iz preteklosti, smrt Nininega očeta, kar je tudi vzpodbuda za nastop Kantorjeve protiigre.

Mnogo bolj zapletena kategorija je kategorija dramskih oseb oz. njihova konfiguracija. Osrednji karakter je zelo izrazit. Nobena oseba pri

Cankarju tako v celoti ne obvladuje celotne drame, njenega dejanja in kompozicije. Kantor je v svojem okolju na družbeno privzdignjenem položaju, njegovo stremenje pa je še višje, k mestu deželnega poslanca. Po intelektualnih zmožnostih ga lahko nekatere osebe dosežajo, nobena pa ga ne prekaša. Kantor se odloča razumsko, kar je po Klotzu značilno za osebe zaprte forme. V nasprotju z njimi pa ima tudi slutnje, poleg tega se v drami dvakrat zlomi, obakrat pod težo vesti, a se obakrat tudi pobere. V dialogu z župnikom izreče svojo slutnjo: "Nekaj ostudnega, strašnega je med mano in med zadnjim ciljem ... Kakor velika senca hodi pred mano" (Cankar 1968, 22). Na ta način Kantor že napove umor, ki se bo zgodil kasneje. Prvič se Kantor zlomi po Maksovi intervenciji, ko ga ta s hamletovsko zvijačo prisili, da še enkrat odigra umor Nininega očeta. Vendar lahko Kantorjeve zadnje besede v I. dejanju (namenjene bolj samemu sebi kot otroku) razumemo kot ponovno pripravljenost na totalni boj: "Midva se ne dava kar tako! ... Rajši sto drugih, midva ne!" (Cankar 1968, str. 32). Do drugega zloma pride na pritisk družine – žene, ki je videla umor, hčere in sinov, ki ga slutijo. Kantorja prisilijo v priznanje, vendar mu, kot vemo, nihče ne verjame.

Oglejmo si nekoliko podrobneje, za kakšne zlome pri Kantorju pravzaprav gre, saj vemo, da mu v trenutkih, ko se odloča, da bo vse priznal, pravzaprav odleže, za kratek hip ga preplavi pravo olajšanje. To ni povezano le s Kantorjevo slabo vestjo, ampak predvsem z vlogo, ki jo igra, s katero se večinoma popolnoma identificira, za katero pa na trenutke priznava, da je težka, zanj skoraj pretežka. Kantorjeva vloga je povezana z vodilno metaforo drame, Kantor je kralj na Betajnovi. Njegovi zlomi so trenutki, ko vloga postane zanj pretežka, ko ji ni več kos in je pripravljen vreči krono zglave za ceno mirne vesti in mirnega življenja brez nenehne boja (za premoč, oblast). Boja, ki ga Kantor pač pojmuje po svoje, boja na vse ali nič, tudi preko trupel.

Oglejmo si najbolj značilne replike, ko se Kantor postavlja v svojo vlogo in svoje delovanje utemeljuje z njo:

Župnik: "Oprostite, jaz sem le mislil ... da ste bili ves čas tako blizu našim nasprotnikom in da ..."

Kantor: "Tudi danes sem jim še blizu, kakor pač občuje človek kakor jaz z ljudmi različne sorte." (Cankar 1968, 18)

Kantor: "V svoji fari sem kralj, ali moje kraljestvo je tako tesno omejeno; onkraj plota ne vedo o meni ničesar." (Cankar 1968, 21)

Kantor: "Kar sem napravil dobrega v svoji fari, mi preseda; rad bi bil dobrotnik svojega naroda, vsega naroda." (Cankar 1968, 21)

Kantor: "Ali veste, kdo sem jaz? Kantor, kralj na Betajnovi!" (Cankar 1968, 46)

Kantor: "Jaz m o r a m po svoji poti dalje, ni greha tako velikega, da bi se mogel spotakniti obenj." (Cankar 1968, 61)

Kako težka pa je včasih vloga, ki si jo je nadel, dokazuje naslednje priznanje župniku:

Kantor: "Jaz ne vem, da je meni vsaka stvar tako strahovito težka, pot do najbližjega cilja tako dolga! Kar se drugim ljudem, ki so slabši in bojazljivejši od mene, kar tako posreči, je zame skoro nedosežno:

razmakniti moram prej devetero zidov ... /.../ Jaz ne morem svobodno, brezskrbno poseči po stvari, ki bi jo rad; pravijo, da kradem, da sem brutalen ... In tako je naposled res treba, da je človek okruten, ko mu je potlej žal; ali česar zlepa ne doseže, to je pač treba, da doseže zgrda. Jaz vem, da nisem bil zmerom blag in oblišan in obziren - ali kakšni so drugi? Kdor kaj pridobi, oškoduje svojega soseda. Na cesti ne leži bogastvo, ne oblast, vse to je v suknjah drugih ljudi. Pravijo, da sem se bil obogatil na brutalen način, - rad bi vedel, kako bogate drugi!" (Cankar 1968, 22)

V tem monologu, ki ga Kantor govori znotraj dialoga z župnikom, je skrita njegova celotna filozofija, izhodiščna ideja drame. Ravno dejstvo, da je sposoben svoj položaj oceniti in opazovati nekako od zunaj in ga - znotraj svoje filozofije seveda - celo opravičiti ter ob tem pokazati tudi nekaj obžalovanja, mu daje ob vsej negativnosti njegove pojave tudi določen pozitivni naboj, kar dela strukturo karakterja toliko bolj zapleteno. Ravno zaradi tega imamo v literarni zgodovini toliko različnih interpretacij Kantorja; ob izidu so ga najpogosteje razumeli kot pozitivnega junaka in to očitali Cankarju, namreč voljo do moči, ničejanstvo itd; kasneje so v Kantorju videli predvsem njegovo negativno plat. Tudi s tem, da je sam proti vsem, seveda nehote vzbuja nekaj simpatije. Verjetno pa moramo Kantorja razumeti predvsem kot odlično postavljen dramski karakter, ki sam vodi igro in stoji nasproti celotne protiigre. Po Klotzu je Kantor v tem pogledu prava oseba za dramo zaprte forme; tudi to, da se postavlja v svojo vlogo in sam sebe vidi predvsem v tej vlogi je značilnost oseb zaprte drame.

Kantorjev glavni oponent v drami je Maks. Maks še zdaleč ni tako izrazit karakter kot Kantor, saj v drami za takega niti ne bi bilo prostora. Sam sebe imenuje vagabund in berač, ki ga žene maščevalnost. Kljub temu, da je Kantor neposredno prizadel tudi njegovo družino - gospodarsko je uničil očeta - je za Maksa glavni motiv za maščevanje etično-moralne narave: ustaviti človeka, ki v želji po moči in oblasti hodi preko trupel. Maks kot na površju najbolj izrazit Kantorjev protiigralec bi ob predpostavki, da je Kantor nosilec negativnega naboja, moral imeti pozitivni naboj, vendar tudi njegov karakter ni enoplasten. Maks je borec proti nemorali, a je hkrati tudi šibek, mlačen, samosvoj, nestanovit, morda celo brezdelnež in pijanec. Svoje ravnanje do Frančke nekako nedoločno pojasnjuje z dejstvom, da se ne strinja z načeli njenega očeta in da torej ne more živeti z njo, čeprav jo ljubi. Kljub temu je pripravljen v nekem trenutku zbežati z njo. Še bolj nedoločen je do Nine, ki ga prav tako ljubi. Do nje je najmanj neodkrit, vzbuja ji lažno upanje. Nenazadnje je tudi nespoštljiv do svojega očeta, za vse tiste, ki drugih njegovih slabih lastnosti ne želijo videti. Prešibek je, da bi zrušil Kantorja, čeprav mu ta prizna prvi umor in čeprav se mu tako rekoč nastavi za drugo truplo; tudi to ni dovolj. Oglejmo si značilno Maksovo samokarakterizacijo:

Maks: "Zdaj, ko je prišel čas, se bojim. Storili ste mi veliko škodo, oče, da ste me napravili tako majhnega in slabega ... tako jih zdajle zmerom dobivam po hrbtu, sam pa ne morem udariti ...". *Vzame kozarec*. "Do dna, da pojde do nog!" *Izpije*. (Cankar 1968, 30)

S stališča zaprte oz. odprte forme drame bi Maks bolj sodil v slednjo. Njegovo delovanje je pogojeno s slutnjami, hipnimi čustvi in odločitvami; nikakor ni premišljeno in načrtovano. Oglejmo si nekaj Maksovih slutenj:

Maks očetu: "Stari, ta denar /Kantorjev/ smrdi po vislicah!" (Cankar 1968, 28)

Maks: "In pa, Francka, nič mi ne zameri, če se bo kaj zgodilo ... kaj hudega in grdega... Žal mi je tebe ..." (Cankar 1968, 29)

Maks: "Oče, v moji glavi kljuje tako strašna misel, da jo moram izgovoriti. Prišla mi je, sam bog vedi kako in zdaj vem, da je resnična. Tod je zapisana na stenah, na vseh obrazih." (Cankar 1968, 29)

Vidimo, da Maks izraža svoje slabe slutnje tako rekoč drugo za drugo. Kasneje se bomo še enkrat vrnili k njim, saj funkcionirajo celo kot kompozicijsko sredstvo predvsem znotraj drugega dejanja.

Še eno osebo želimo na kratko analizirati, in sicer Nino. Imajo jo za bolno; boji se teme, boji se vsega. Njeni strahovi so očitno posledica dejstva, da je bila priča Kantorjevemu umoru njenega očeta. Je brez možnosti vplivanja na razvoj dogodkov, nestabilna, mlada, nezrela (npr. v ocenah Maksove naklonjenosti), popolnoma podvržena slutnjam in emocijam. Njena sposobnost artikuliranja je omejena:

Nina: "Ali ne povejte nikomur, gospod Maks, da sem bolna ... stric bi bil strašno hud ... In tudi z mano ne smete govoriti, zato ker vas imam rada ... Stric je rekel ... Pst ... Francka! ..." (Cankar 1968, 11)

Z vsemi temi lastnostmi je Nina izrazita oseba, kakršne so po Klotzu značilne za drame odprte forme. V drami zaprte forme verjetno taka oseba funkcionira kot tujek, v *Kralju na Betajnovi* kot izraziti protipol Kantorja. V pahljači karakterjev, ki bi jo oblikovali po principu volje do moči in delovanja oseb, bi postavili Kantorja in Nino vsakega na svojo stran, Maksa pa nekam med njiju.

Potem ko smo si ogledali nekaj dramskih karakterjev, skušajmo določiti konfiguracijo oseb *Kralja na Betajnovi*. To je kategorija, ki je vsaj v klasično grajeni drami v neposredni zvezi z dramskim dejanjem oz. njegovim središčem – konfliktom. Če nekoliko posplošimo in poenostavimo: kadar je v izhodišču dejanja konflikt, se osebe razdelijo na dva nasprotujoča si pola, glede na svoje stališče do nastale situacije. Tudi v *Kralju na Betajnovi* je v središču konflikt. Še več: v drami skorajda ni situacije oz. prizora, ki ne bi bil konflikt. Če gledamo s stališča osrednjega karakterja: Kantor je v konfliktu z Maksom, z Nino, s svojo družino in tudi z župnikom; odnos z župnikom je sicer nekoliko bolj zapleten: v osnovi prav gotovo nista zaveznika, ampak nasprotnika, in to precej enakovredna. Vendar v I. dejanju skleneta kontrakt, ki ga bosta nedvomno oba spoštovala. Samo na tem nivoju navzven delujeta kot zaveznika, navznoter pa se prav tako bojujeta, vsak za svoje koristi, kar je popolnoma in v celoti razvidno iz njenega pogovora ob sklepanju pogodbe. Tudi druge osebe so v konfliktu med seboj: Maks z Bernotom, Maks s Francko (čeprav slutimo ljubezen, je zveza razdrta), Bernot s

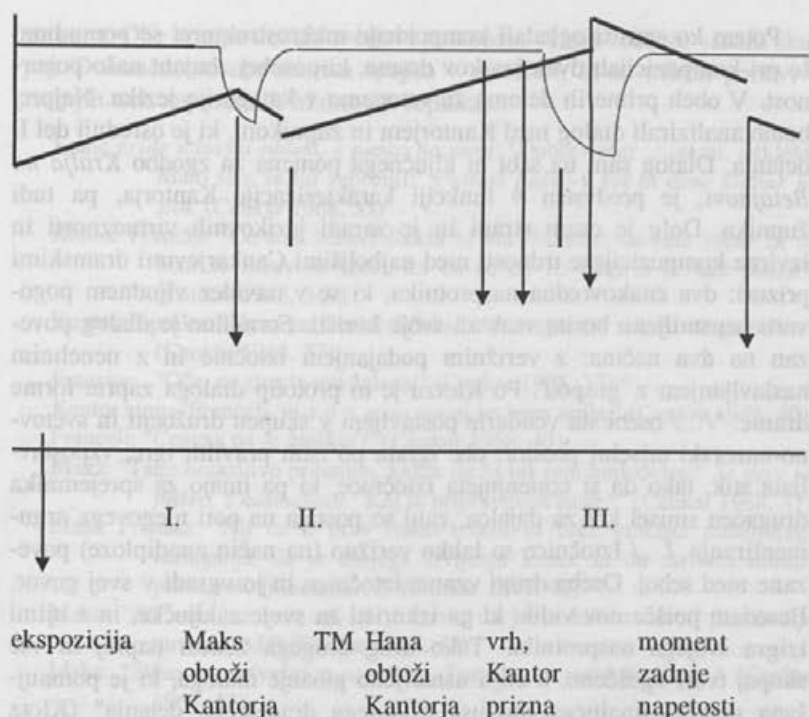
Francko (zveza se razdira). Vendar – ali lahko glede na te konflikte razdelimo osebe? Kantorja moremo in moramo postaviti na eno stran, a kdo je na drugi strani? Pravzaprav so vse osebe na drugi strani, vsaj vsi tisti, ki trkajo na njegovo vest; vendar: vsaka oseba bije proti Kantorju svoj individualni boj. To je eden izmed razlogov, da je lahko Kantor na koncu zmagovalec: ker so posamezniki s svojimi individualnimi boji prešibki zanj, za njegovo moč. Kantor je brez dvoma dovolj močan, da v boju mož na moža vsakogar premaga. Prozaično je izreči, da bi ga njegovi nasprotniki združeni z lahkoto uklonili.

Pri razpravljanju o problemu konfiguracije dramskih oseb *Kralja na Betajnovi* si lahko pomagamo s Kraljevo opredelitvijo značilne ibsenovske konfiguracije: "Osebe se delijo na igro in protiigro po naslednjem principu: na eni strani so moralni pritlikavci, naivneži in lažnivci, na drugi strani pa stremeljive individualne osebnosti, ki so lahko tudi negativne" (Kralj 1963, 123). Tak je značilen Ibsenov tip individualističnega tirana, potomec Nietzschejeve ideologije (npr. Bernick v Ibsenovih *Stebrih družbe*), ki ga mnogi literarni in gledališki kritiki najdejo tudi pri Cankarju: Mlakar v *Romantičnih dušah*, Ruda v *Jakobu Rudi* in seveda Kantor (Pirjevec 1963: 103).

Kantor proti vsem, vsi proti Kantorju, pa vendar nima enakovrednega protiigralca. To ne more biti obubožani in zapiti Maks, človek brez sedanjosti in prihodnosti; prav tako ne župnik, ki svojo naklonjenost prodaja ne glede na moralne in etične pomisleke; tudi Bernot, ki se zanima v resnici samo za Francko, ne; celo Kantorjeva družina, združena proti njemu, ni dovolj močna, da bi ga do konca porazila. Zato Kantor ostane tudi na koncu to, kar je bil na začetku, ali še bolj močan – kralj na Betajnovi.

Ugotovitev, da je končno stanje enako začetnemu, nas pelje v obravnavo kompozicije in že nakazuje nove izvirnosti: kljub nenehni napetosti dramskega dejanja je v začetku in koncu implicirana cikličnost, značilnost odprte forme. Klasično grajena drama, ki je v svojem začetku in koncu svoje lastno nasprotje, ravno s tem tako zelo poudari svojo idejo; če bi Kantor na koncu doživel svoj padeč (kar se je npr. zgodilo Pankatorju Jakobu Rudi), bi s formalnega stališča to ustrezalo zaprti formi, vendar se zdi glavna ideja, čar, izvirnost, sploh bistvo te drame ravno to, da Kantor ne pade, to pa je tisto, kar s formalnega stališča prepoznamo kot značilnost odprte forme.

Olejmo si sedaj nekatere elemente gradnje dramskega dejanja. Prvih nekaj prizorov je v funkciji klasične ekspozicije. Ko Maks z 'mišnico' izsili iz Kantorja priznanje, da je ubil Nininega očeta, postane Kantorju res nevaren; zato imamo to za preobrat drame. Pred koncem drugega dejanja (na spodnji skici v točki TM, tragični moment) Kantor predlaga Maksu kupčijo, ki jo ta zavrne in s tem odloči svojo usodo, kar je s formalnega stališča tragični moment drame, saj bi bil ob drugačnem razpletu pogovora tudi razplet zgodbe drugačen, vsaj za Maksa, morda tudi za Kantorja, če bi Maks uspel proti njemu.



Slika 1: Shematični prikaz vzponov in padcev dramskega dejanja

Takoj za tem Kantor Maksa ubije. Hana je priča umoru in Kantorja obtoži, da je morilec. Kantor se pod pritiskom cele družine odloči, da bo umor priznal. V perspektivi celotne igre lahko imamo ta trenutek za vrh drame, saj se pravzaprav v tem trenutku odloča Kantorjeva usoda in ne morda takrat, ko dejansko ubije Maksa. Moment zadnje napetosti je trenutek, ko Kantor zaradi besedne igre oz. nesporazuma spet izreče: "Da sem morivec - " (Cankar 1968, 65), vendar le za trenutek osupne prisotne, dejanje gre nato spet svojo pot.

Za Kantorja se dogodki razpletejo dvakrat na enak način in nekako na sredini drame tak razplet tudi napove; vse to seveda ni brez pomena za idejo drame. S formalnega stališča gre za učinkovito potezo, saj je dramsko dejanje – sicer nevsiljivo – dvakrat stopnjevano na enak način. S tem je spet implicirana cikličnost, ponovljivost, nespremenljivost. Avtor je v sicer pretežno klasično grajeni drami uporabil cikličnost, element odprte forme, da je poudaril idejo drame.

V *Kralju na Betajnovi* imamo tudi nekaj zakritega dejanja. Deloma so gledalci z dogodki seznanjeni iz poročila sla (oskrbnik poročja Kantorju o zaključku štrajka), nekaj množičnih prizorov se godi 'pod oknom', tako da glasovi prodirajo v notranjost, imamo pa celo zametek teihoskopije, in sicer na koncu, ko ženejo domnevnega morilca Bernota mimo Kantorjeve hiše, neki kmet pa, ki stoji ob oknu, poročja prisotnim, kaj se zunaj dogaja.

Potem ko smo si ogledali kompozicijo makrostrukture, se pomudimo še pri kompozicijah dveh izsekov drame, ki posebej zbujata našo pozornost. V obeh primerih deloma že vstopamo v kategorijo jezika. Najprej bomo analizirali dialog med Kantorjem in župnikom, ki je osrednji del I. dejanja. Dialog sam na sebi ni ključnega pomena za zgodbo *Kralja na Betajnovi*; je predvsem v funkciji karakterizacije Kantorja, pa tudi župnika. Dolg je osem strani in je zaradi jezikovnih virtuoznosti in izvirne kompozicijske trdnosti med najboljšimi Cankarjevimi dramskimi prizori: dva enakovredna nasprotnika, ki se v navidez vljudnem pogovoru neusmiljeno borita vsak za svoje koristi. Formalno je dialog povezan na dva načina: z verižnim podajanjem iztočnic in z nenehnim naslavljanjem z 'gospod'. Po Klotzu je to prototip dialoga zaprte forme drame: "/.../ osebi sta vendarle postavljeni v skupen družbeni in svetovno-nazorski miselni prostor, obe igrata po istih pravilih igre, vzpostavljata stik, tako da si izmenjujeta iztočnice, ki pa imajo za sprejemnika drugačen smisel kot za dajalca, zanj so postaja na poti njegovega argumentiranja. /.../ Iztočnice so lahko verižno (na način anadiploze) povezane med seboj. Oseba drugi vzame iztočnico in jo vgradi v svoj govor. Besedam poišče nov vidik, ki ga izkoristi za svoje zaključke, in z njimi izigra svojega nasprotnika. Tako drug drugega ženeta naprej in vse skupaj tvori zgoščeno, k cilju usmerjeno gibanje dialoga, ki je pomanjšana podoba finalnega duktusa celotnega dramskega dejanja" (Klotz 1996: 70, 71).¹ Drugo formalno sredstvo za vezavo dialoga je nenehno in pretirano naslavljanje z 'gospod Kantor' in 'gospod župnik'; to storita znotraj dialoga, katerega relativna in absolutna dolžina je nekaj minut, več kot tridesetkrat. Gledalci razberejo to kot znak za ironijo, opozorilo, da prisluhnejo podtonom dialoga. Medsebojni ogovori so glede na vsebino posameznega dela dialoga primerno zgoščeni in intenzivirani z dodanimi (povzdigovalnimi) pridevniki in eksklamacijami. Bolj ko govorec nekaj hoče od sogovorca, bolj intenzivno ga uradno naslavlja, in nasprotno, bolj ko je v danem trenutku govorec suveren nad sogovorcem, manj ga uradno naslavlja. Pri tem je zanimivo, da o "naslavljaljočem vrinjenem delu" (Klotz 1996: 164) beremo pri Klotzu v zvezi z jezikom oseb odprte forme drame; vendar gre tam za popolnoma nekaj drugega: osebe z nerodnim in neumestnim naslavljanjem kažejo svojo nezmožnost učinkovite rabe jezika; pri Cankarju pa gre za stilno (znak za ironično distanco) in formalno sredstvo (veče dialog).

Druga mikrokompozicija, ki nas zanima, je drugo dejanje v celoti. Znotraj drame je to del, v katerem napetost dramskega dejanja nenehno narašča (prim. skico vzponov in padcev dramskega dejanja). Na kakšen način in s kakšnimi sredstvi avtor v tehnično-formalnem smislu doseže stopnjevanje napetosti? Spet s prepletom dveh sredstev; prvo sredstvo je rekvizit, puška, ki bo kasneje postala morilsko orožje in dokazni material. Puška pride na oder v tem pogledu popolnoma nedolžna, kot Bernotova lovska puška, nato pa ji osebe na odru – s tem, da jo opažajo in se o njej izrekajo – postopoma dodajajo drugačne konotacije. Drugo formalno sredstvo za stopnjevanje napetosti je verbalno, in sicer namigi na Makso-

vo smrt. Obe kompozicijski sredstvi nastopata včasih ločeno, včasih skupaj. Dokončno se oba motiva spojita v metafori, ki se trikrat ponovi v zadnjih treh zaporednih Maksovih replikah:

Franc *pride v lovski obleki, s puško na rami*: "Dober večer ... sami, dekleta? Malo sem se bil zapoznil!" *Postavi puško v kot in dene klobuk na stol.* (Cankar 1968, 33)

Kantor Francki: "Če sem zdrav? Rekla bi mu /Maksu/, da sem zdrav in da bom še zdrav in vesel, ko bo že on ... Čegava je tale puška?" (Cankar 1968, 349)

Kantor župniku: "Nevaren človek /Maks! Ali verjemite mi, da se ga rešim." (Cankar 1968, 37)

Francka: "Oče, ne storite mu žalega!" (Cankar 1968, 37)

Kantor sinu: "Francelj, m i d v a se nocoj ne bova tepla." (Cankar 1968, 40)

Francelj: "Čegava pa je /puška?/" (Cankar 1968, 40)

Maks: "Tako bojazljivo prihajam, kakor da bi bil sam hudodelec." *Se ozre na puško, z nasmehom*: "Kaj je pripravljena zame?" (Cankar 1968, 41)

Maks Francki: "Ali če ti prav resno rečem in brez vsakega nadaljnega razlaganja, da je mojega življenja konec in da mrtveci nimajo pravice do ljubezni /.../" (Cankar 1968, 42)

Maks: "Ali sem jaz kriv, ali si ti kriva, da je ta hiša zakleta? Da hodijo mrtveci tod?" (Cankar 1968, 42)

Maks: "Stran iz mrtvašnice – s tabo, Francka, v novo življenje." (Cankar 1968, 42)

Kot vemo, se to ne zgodi, pač pa se metafora še pred koncem dejanja izteče v konkretizacijo. To pa bi s stališča teorije, ki nam služi kot osnova za analizo, pomenilo, da avtor stopnjuje napetost dejanja (kar je samo na sebi značilnost zaprte forme) s sredstvi odprte forme. Ker se je to do zdaj že nekajkrat ponovilo, si upamo zapisati, da mešanje obeh slogov prinese učinkovite in izvirne rezultate, naša analiza pa nas vodi po sledi Janka Kosa, ki je o *Kralju na Betajnovi* zapisal: "Med vsemi Cankarjevimi dramami je ta najbolj dramatična, odrsko efektna, zgrajena v napetem zapletu in razpletu ter zato najbližja idealu dobro napisanega gledališkega teksta" (Kos 1968:223).

Z zadnjimi citati in ugotovitvami smo prešli k zadnji dramski kategoriji, jeziku. Vodilna metafora celotnega besedila je zapisana v naslovu: Kantor je kralj. Metafora je prisotna v besedilu od začetka do konca, v njeno semantično polje pa sodi tudi večkrat uporabljena "pot do trona" ali samo "pot". Za ponazoritev metaforičnih verig vodilne metafore si oglejmo dialog med Maksom in Kantorjem. Dialog stoji nekako na polovici drame in je za zgodbo ključnega pomena; Kantor ponuja Maksu denar, če bi za večno izginil iz njegovega življenja. V tradicionalnem pomenovanju je to tragični moment drame. Pomembnost dialoga je zaznamovana s trojnim prepletom metafor: Maks govori o plotu (ogradi), ki jo je postavil Kantorju, ko je vzbudil njegovo vest; drugi sklop metafor je povezan z vodilno metaforo in njenimi atributi – kraljestvo, krona, žezlo, tron; tretja metafora je pot, torej Kantorjeva pot naprej. Oglejmo si dialog z nekoliko skrajšanimi pasażami:

Maks: "Kar sem nameraval, sem dosegel. Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki vam trka na okno. Imate noge vkovane. To sem nameraval."

Kantor: "/.../ Glejte, jaz nočem, nočem plota, nočem vesti, nočem nog vkovanih! Jaz nočem! /.../ Jaz m o r a m naprej, zatorej s poti, prijatelj!"

Maks: "Ne pojdete naprej, ne za ped dalje. /.../"

Kantor: "/.../ Rekel sem, da ne maram plota in ne vesti, če mi je kamen na poti, ga brcnem stran. No, ukazujte, poskusite!"

Maks: "/.../Vaše kraljestvo je ukradeno, kolikor je v njem beračev, ste jih vi okradli, ste jih slekli, ste jih vrgli na cesto. – Krono z glave, žezlo z roke!"

Kantor: "Dalje!"

Maks: "In dali boste krono z glave, žezlo z roke! Niti koraka ne dalje, ne za palec ne boste razširili kraljestva. Ali ste čutili, da se že giblje tam doli, da se že upirajo vaši sužnji? To je moje delo, kralj veličastni, to je plot, to je vest!"

Kantor: "Kdo mi sname krono z glave?"

Maks: "Jaz."

Kantor: "Kaj še, prijatelj, kaj še! Ali se vam sanja? /.../ Ali veste, kdo sem jaz? Kantor, kralj na Betajnovi!" /.../"

Kantor: "/.../ tiste govornice bi mi pač ne zastavile niti pedi mojega pota, – ali bile bi mi zoprne, kakor slabo vreme. /.../"

Maks: "/.../ Pravite, da vam ne morem zastaviti pota – no, poskusiti je vendarle treba, pa naj že bo, kakor je božja volja. /.../"

Kantor: "/.../ Jaz nisem kriv, premislite, če mi je pot zastavljena in verjemite mi, prosim vas, da bi lažje hodil po gladki poti. No, če polena ne prelomim, moram pač vzeti sekiro. Premislite, prosim vas!"

Maks: "Natanko vas razumem, ali naj bo kakor je božja volja." (Cankar 1968, 45-46)

Isto metaforo uporabi Kantor tudi v svojih zadnjih dveh replikah v drami:

Kantor: "/.../ Pot do trona je nerodna – gaziti mora človek do kolen v krvi in solzah /.../" (Cankar 1968, 66)

Kantor: "Prijatelji, to je pot, po kateri hodim. Ni me strah in ni me sram /.../" (Cankar 1968, 66).

Za trenutek se pomudimo še pri drugih metaforah. Kantor v dialogu z župnikom kar dvakrat uporabi isto metaforo, da pove tisto, kar je ključnega pomena za njun pogovor:

Kantor: "Kaj bi vam bil mogel dati prej? Zdaj lahko dajem z obema rokama ..." (Cankar 1968, 19)

Kantor: "Rekel sem, da bom dajal z obema rokama." (Cankar 1968, 20)

Še ena metafora, ki kaže Kantorjevo suvereno rabo jezika je s konca drame:

Kantor svojim obiskovalcem, kmetom: "/.../ Sovražite me kakor točo in bojite se me kakor toče: vaš strah je moj varuh." (Cankar 1968, 64)

Še zdaleč nismo izčrpali vsega bogastva jezika *Kralja na Betajnovi*. Kot smo zapisali že v uvodu, ponuja drama neštete možnosti za analizo po metodi Klotzeve zaprte in odprte forme; nakazali smo samo nekatere izmed njih.

Pohujšanje v dolini šentflorjanski

Farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* se v mnogih pogledih razlikuje od preostalih Cankarjevih dram. Medtem ko je kategorija časa še vedno v okviru klasičnega – časovni obseg je kratek (od prihoda Petra in Jacinte v dolino do njunega odhoda, morda nekaj tednov), tok enekomeren in neprekinjen, nihanja v tempu ni – pa odrski prostor zaživi v popolnoma novi podobi. Do *Pohujšanja* je Cankar le redko uporabljal odrski prostor kot sredstvo za učinkovitost situacije, če pa že, je bila to zmeraj mračnost, tema, ki je vzpodbujala tesnobo. Scena v prvem dejanju *Pohujšanja* še spominja na neživo in neizrazito domovanje ali gostilniško sobo, v drugem dejanju pa dobi odrski prostor drugačno podobo: "*.../ drugače je v izbi vse polno in natlačeno bogatega pohištva, kakor da se je bil zvrnil vanjo tovoren voz: velik divan, mehki stoli, ogledala, preproge, pisane odeje, celo bleščeč lesteneč – vse prevrnjeno in nakopičeno!.../*" (Cankar 1968, 88). Stvari, ki so na odru, dopolnjujejo zgodbo, saj nam 'pripovedujejo', koliko vsega je Peter že izsilil od rodoljubov, v tem pa je skrito tudi premikanje relativnega dramskega časa. V prostor lije mesečina v širokem potoku, kasneje ga osvetljuje sveča. Prostor in osvetlitev sodelujeta pri vzpostavitvi dejanja, pomagata k učinkovitosti situacije: mesečina in sveča sta atributa ljubezni, romantike, kar sodi k odnosu Petra in Jacinte, ki sta nosilca II. dejanja; prav tako ju karakterizira bogata in razmetana oprema, saj – sicer revna popotnika in ubežnika – ne vesta prav, kaj bi z njo. Igro svetlobe in teme igrajo tudi sence rodoljubov, ki se prikazujejo na oknu. V pravi bleščavi pa zaživi III. dejanje, ko sta Peter in Jacinta že na gradu: "*Velika dvorana, tako bogata in gosposko opremljena, kakor zmore ljubljansko gledališče. Oprema je kričeča, naravnost groteskna, kakor na kup znešena iz vseh neverjetnih krajev in izb. Zadaj velika okna in steklena vrata na vrtno verando. /.../ Dvorana je pripravljena kakor za imenitno pojedino; polna je pisanih rož, vse luči so prižgane. Dvoje služabnikov še ravna po mizah!.../*" (Cankar 1968, 104). Odrski prostor, koncipiran na tak način, je v nasprotju z značilnim odrskim prostorom zaprte forme, ki je prazen in nepoveden; v tem pogledu imamo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* lahko za odprto dramsko formo.

Odrska dinamika pa ni odvisna samo od odrskega prostora, ampak tudi od gibanja oseb po prostoru in njihovega vedenja na odru. Tudi v tem pogledu prinaša *Pohujšanje* bistvene novosti. Osebe med seboj ne komunicirajo več samo na verbalni ravni, ampak so pogosto tudi v fizičnem stiku: Peter objema in poljublja svoje 'spet najdene' očete in mame, rodoljubi poljublja Jacinti nogo, objemata se tudi Peter in Jacinta.

Fiziološko-biološko področje oseb je nasploh poudarjeno, kar je v skladu z vsebino zgodbe (spolnost, prešuštvo): tako pri Jacinti, njeni goloti, njenem plesu, kot pri rodoljubih; pri slednjih imamo celo še več neposrednih namigov na spolnost: tako pri županji in županu, ko se odpravljata spat, med Zlodejem in županjo pa je celo nakazan začetek spolnega akta. Skorajda neverjetno se zdi, da se ob tako poudarjeni čutnosti in senzualnosti in ob tako kričečih barvah na odru v zvezi s *Pohujšanjem* nikoli ne pojavlja beseda dekadenca; nenazadnje sta Peter in Jacinta s svojo pojavnostjo za 'čednostne' šentflorjance prava dekadenta; po drugi strani pa preseneča nenehno etiketiranje farse s simbolizmom: kdor želi, lahko vidi v dolini šentflorjanski simbol za kakšno deželo, v Petru pa za kakšnega človeka itd., vendar na vidimo zveze med *Pohujšanjem* in historično smerjo simbolizmom. Kot smo že nakazali, vse zgoraj naštetu ne sodi v domeno dramatike zaprte forme, toliko bolj pa v njeno nasprotje oz. zanikanje.

Vpogled v zasnovo kompozicije *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* nas privede do spoznanja, da imamo pravzaprav pred seboj kriminalno zgodbo mehkejšega tipa. V dolini se pojavi Peter, nezakonska sirota dveh neznanih šentflorjancev. Od šentflorjancev, možnih kandidatov za starše, izsiljuje denar in druge predmete, da bi ne razkril resnice in jih s tem osramotil. Na ta način vidijo potek zgodbe sami šentflorjanci, ne pa gledalci. Gledalci so informirani bolje kot šentflorjanci: vedo, da je Konkordat s Francoskega pravzaprav zlodej, Peter pa je tat in razbojnik Krištof Kobar. Krištof/Peter in zlodej imata pogodbo, a tudi v tem primeru je zlodej deficitno informiran: ne ve (sluti pa), da Peter ni pravi Peter in da je ukanil tudi njega. Gledalec ima torej pred sabo dvojno prevaro in ga zanima, kako se bo razpletlo – bo prevara odkrita ali ne, njegov horizont pričakovanja je drugačen od pričakovanja dramskih oseb, ki napetost zgodbe pojmujejo drugače: namreč – ali bo razkrit njihov lastni greh ali ne. Napetost pri gledalcih se še poveča, ko se pojavi pravi Peter, sirota; za šentflorjance je ta moment brez pomena, saj zanj niti ne vedo. Osebe v *Pohujšanju* prevzemajo vloge in skrivajo svoj pravi jaz. To velja tudi za šentflorjance, ki, vključeni v 'družbo različnih čednosti', skrivajo svojo nemoralnost, zaradi česar so predmet avtorjevega posmeha, pa tudi predmet Kobarjevega maščevanja.

Na farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je možna tudi aplikacija klasičnih dramskih kategorij, vendar ne prinaša obetavnih zaključkov. O pravi ekspoziaciji ne moremo govoriti. Kljub temu, da župan na začetku rodoljube seznanj s prihodom Petra in Jacinte v dolino, da njun prihod obsodijo in napovejo vojno nečistosti, se kmalu izkaže, da to ni pravi vzgib za vzpostavitev dramskega dejanja. Za pravo predzgodbo, vzroke in pogojenost dramske akcije izvemo kasneje. Kljub temu zgodbe ne moremo označiti kot analitične, saj ne izvemo, kaj se je pred 25 leti v resnici zgodilo. Boj med rodoljubi na eni in Petrom na drugi strani ostane zgolj pri besedah, čeprav na koncu, ko oba Petra, pravi in lažni, pobegneta iz doline, rodoljubi slavijo zmago. Do preobrata (rodoljubi se nehajo bojevati) pride v trenutku, ko Peter sam začne boj proti njim,

proti njihovi dvojnosti, z izsiljevanjem. Če bi želeli pokazati na konflikt, bi ga morali iskati tam, kjer se križata moralnost in nemoralnost: nosilci pravega razkola med tema dvema etičnima kategorijama so prav šentflorjanci, zaradi česar je zgodba sploh lahko nastala. Ta dvojnost jim daje znotraj farse negativni predznak, razbojniku Petru in njegovi ljubici Jacinti, ki se ne pretvarjata, pa pozitivnega. Etični vidik torej pogojuje polarizacijo oseb, kar se samo v teoriji zdi nekoliko zahtevnejša ali zapletenejša konstrukcija; v farsu je taka razporeditev postavljena in izpeljana preprosto in učinkovito in se zdi sama po sebi umevna.

Kompozicija in konfiguracija oseb v *Pohujšanju* sta torej razmeroma nezapleteni. Kriminalna zgodba po svoje poudarja odrsko dinamiko, prav tako smešnje rodoljubov, ki ga spet puščamo nekoliko ob strani, ker komedijskost ni v domeni Klotzeve teorije. Posamezni karakterji so psihološko nekoliko manj izdelni kot v drugih Cankarjevih dramah, vendar narava obravnavanega dramskega besedila tega ne zahteva. Le v nekem zelo kratkem delu Petrovega dialoga, ko govori o dolini kot o svoji domovini, lahko odkrijemo nekaj patetike, na kar opozarja tudi Cankar v opisu oseb, vendar tudi temu delu ni treba pripisovati preveč simbolike. Lahko ga razumemo preprosto kot motivacijo za Petrovo maščevanje. Kje se torej skriva zapletenost *Pohujšanja*, o kateri razglablja npr. Moravec² in na katero opozarja (in se je celo nekoliko boji) sam Cankar?³ Odgovor bomo iskali v naslednjem razdelku.

Dramski govor oz. jezik *Pohujšanja* sestavlja nekaj različnih slogovnih variant. Rodoljubi uporabljajo fraze, katerih vsebina tokrat ni narodov blagor, ampak narodova čednost. Ponazorimo njihov slog z uvodnim in zaključnim županovim govorom:

Župan: "Zdaj pa nastane vprašanje, ljubi moji: kako bi se dolina šentflorjanska uprla pohujšanju? Sovražnik je blizu, je že za plotom! Nečistost se je spečala z umetnostjo in obadva sta napovedala hudo vojsko našim rodoljubnim in drugim čednostim. Kaj je zdaj naša dolžnost, ljubi moji? Zidajmo in popravimo trdnjavo, dokler je še čas, zastražimo okope, nabrusimo bridke sablje! Ne – o, ne! – duh tujinstva ne bo skrunil naših svetinj! Podajmo si roke, prisezimo!" (Cankar 1968, 72)

Župan: "Zvesta in neoskrunjena je naša rodoljubnost in taka ostane na vekomaj. S sramoto oblita in z zasmehom našim sta pobegnili zlodej in razbojnik, je pobegnil z njima tudi tisti repek, sirota imenovan! Mi pa ostanemo – zmagovalci na bojnem polju, čisto vihra nad nami bandero doline šentflorjanske. In pod tem banderom zapojmo, pohujšanju vkljub!" (Cankar 1968, 120)

Fraze imajo dokaj zapleteno skladenjsko strukturo in pridvignjen jezik:

a) namesto običajnega besednega reda osebek-povedek-določilo imamo določilo na začetku:

- zvesta in neoskrunjena je naša rodoljubnost
- s sramoto oblita in z zasmehom našim sta pobegnili zlodej in razbojnik

- je pobegnil z njima tudi tisti repek
- čisto vihra nad nami bandero
- b) pridevnik desno od samostalnika
 - dolina šentflorjanska
 - duh tujinstva
 - z zasmehom našim
- c) biblijska in liturgična metaforika in izrazje: pohujšanje, nečistost, čednost, skruniti, svetinje, vekomaj;
- č) vojaška, bojna metaforika in izrazje: sovražnik, napovedati vojsko, dolžnost, zidati in popravljati trdnjavo, priseči, zmagovalci, bojno polje, vihrati bandero (zastavo);
- d) okrasni pridevki: ljubi moji, bridka sablja, huda vojska
- e) ogovori, pozivi: Ljubi moji! Podajmo si roke, prisezimo! Zapojmo!

Na dveh relativno kratkih replikah smo želeli pokazati vso večplastnost in zapletenost jezika, ki ga govorijo šentflorjanci. Njihov jezik je tako obložen z vsem mogočim, da zahteva veliko koncentracijo sprejemnika, da pod vsem tem nanosom sploh razbere pomen.

Drugačen slogovni postopek zaznamuje dialog med Petrom in Zlodejem. Je še bolj zapleten, saj posebej Zlodej ves čas govori v metaforah, ki se izlivajo ena v drugo, preden jih lahko razvozlamo. Tako daje njegov govor vtis nekakšne intelektualistične zapletenosti. Vrhunec takega govorjenja pa predstavlja Zlodejev monolog na začetku III. dejanja; tudi tak dramski govor seveda nadvse otežuje spremljanje zgodbe:

Zlodej: "Zdaj bi le rad vedel – ali je to, kar pravi, da je; ali je več, ali je manj? In ali je sploh? In če on ni, kar je, – kdo je, kar on ni? In če je storil, kar bi ne smel storiti, če ni, kar bi bil – kaj bi porekel tisti, ki bi bil, kar pravi tisti, ki ni, da je! In če bi tisti, ki je, dasi ni, nenedoma nastopil in bi rekel tistemu, ki ni, dasi je: ti, ki si, dasi nisi ... o, zavozlana logika! Bog z njo!" (Cankar 1968, 104)

Tretji slogovni način predstavlja dialog med Petrom in Jacinto. Njun medsebojni pogovor je zapisan v obliki verzov, ki niso rimani, a po svoji skladenjski strukturi nedvomno ustrezajo pesniškemu jeziku. Kljub temu je ta tretji slogovni način v primerjavi s prejšnjima dvema mnogo jasnejši, enostavnejši, umljujejši: Peter in Jacinta ničesar ne skrivata drug pred drugim, zato se pogovarjata odkrito, neposredno; tudi kadar uporabljata metafore, so enopovedne, lahko razumljive, npr.:

Peter: "Otrok si ti: zagledaš jabolko,
odtrgaš ga, poduhaš ga, poješ,
in ne pomisliš nič! /.../

Jacinta: Obljubil si Jacinti paradiž -
pokaži zdaj, odpri ji paradiž! (Cankar 1968, 88)

Skupna in najbolj očitna lastnost metaforike vseh treh slogovnih postopkov *Pohujšanja* je, da izhaja iz biblijskega nauka oz. njegove transformacije v javno, cerkveno rabo. Razlikuje pa se v tem, da je pri Petru in Jacinti, kot smo že omenili, enoplastna, pri Zlodeju in rodoljubih pa nadvse zapletena in razvejana. Ponazorimo to le na enem primeru, in sicer na zključnem akordu I. dejanja:

Zlodej objame županjo, sede na klop, posadi si jo na kolena, kakor je debela:
"Daj, da te spoštujem, prečudno bitje!"

Županja sramežljivo: "O gospod, saj nisem vredna!..." (Cankar 1968, 86)

Že način, kako Zlodej nagovori županjo, je nadvse nenavaden in fantastično duhovit. Glede na to, da je iz konteksta popolnoma jasno, kaj se dogaja, je zveza med izjavo "Daj, da te spoštujem" in dogajanjem izrazito komična, pravi pomen izjave pa diametralno nasproten izrečenemu. Še bolj zarezče njen odgovor, ki ga lahko razumemo na več načinov, in vsak jo osmeši:

- a) Zlodeja imenuje gospod (v pomenu 'moški, ki vzbuja spoštovanje');
- b) Zlodeja imenuje Gospod (v pomenu 'bog');
- c) s svojo izjavo se obrača k bogu, med tem ko seda hudiču na kolena;
- č) sama o sebi se izreče, da niti Zlodeja/hudiča ni vredna.

Seveda bralec/gledalec ne razčlenjuje vsake izjave na tak način, vendar besede nosijo toliko skritih pomenov in konotacij, da spremljanje predstave zahteva od gledalca intelektualni napor. Kot kaže, je ravno v tem glavna zapletenost *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*.

Očitno je, da se farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* izmika analizi po Klotzevi metodi. Zaprta forma farsa zagotovo ni; ali je torej odprta, če je odprta forma vse, kar ni zaprta? Ima nekaj atributov, značilnih za eno in drugo obliko, npr. dramski čas ustreza bolj zaprti, dramski prostor pa odprti formi. Vendar je dramsko besedilo kot celota v eno ali drugo formo neujemljivo. Predvidevamo, da je razlog v pretežno komedijski naravi besedila. In vendar lahko rečemo, da smo si tudi v tem primeru pri analizi pomagali s Klotzevimi prijemi za razčlemba; tako počasi začnemo ločevati Klotzevo teorijo o odprti in zaprti dramski formi in Klotzev aparat za razčlemba dramskega besedila, ki je uporaben tudi v primerih, ko teorija kot celota odpove, npr. pri besedilih komedijske narave.

Lepa Vida

Cankarjeva zadnja drama in zadnja iz naše obravnave se spet zelo razlikuje od prejšnjih dveh. Označimo jo lahko kot dramo pretežno odprte forme, v nekaterih kategorijah pa je celo blizu Klotzevemu idealnemu modelu odprte drame. Ta trditev v veliki meri velja za dramski prostor. V *Lepi Vidi* imamo razpon od najbolj zaprtega, mračnega, slabo razsvetljenega prostora, ki človeka utesnjuje in je skoraj kot grobnica (vsaj v metaforah je domovanje Poljanca, Mrve in drugih večkrat tako poimenovano) do najbolj odprtega prostora, kjer narava aktivno deluje: polje, vse v cvetju, obsijano s soncem. Po eni strani služi prostor označevanje oseb, saj v prvem in zadnjem dejanju izkazuje revščino družbenih marginalcev, v drugem pa salonsko uglajenost posestnikov (kontrast), po drugi strani pa prostor sodeluje pri vzpostavljanju dejanja oz. učinkovitosti situacije: v I. in III. dejanju, kjer dogajanje poteka na isti sceni (cikličnost), sta to mrak in temačnost; v II. dejanju pa večerna svetloba,

ki lije v prostor in se razliva po vrtu in ribniku. Tudi Poljančev privid je v kontrastu z njegovo dejanskostjo – že prej omenjeno cvetoče polje simbolizira nebesa. Princip kontrasta in cikličnosti ustreza Klotzevemu modelu odprte drame, od idealnega modela pa *Lepo Vido* loči pomanjkanje predmetov na odru, rekvizitov, ki bi bili projekcija dramskih oseb. Vendar je to v kontekstu obravnavane drame razumljivo, saj posamezne dramske osebe niso izoblikovani karakterji, ampak so le personifikacije hrepenjenja, vsakič v drugi preobleki. Ta praznost prostora jih karakterizira v smislu, da so idealisti, ki jim predmetni svet nič ne pomeni. Karakterizaciji služi samo Vidina plesna obleka, ki je za Vido most v paradiz, njenim prijateljem se zdi v njej (lepa) kot španska kraljična, Dolinarjev zdravnik pa jo označi z besedami "španska kraljična, našemljena kakor je bila ...", kar je verjetno še najbližje resnici. Dramski prostor sam na sebi v *Lepi Vidi* torej ni posebej dinamičen, vendar s svojimi menjavami in kontrasti ustvarja svojevrstno dinamiko in poudarja dogajanje na odru.

Pri analizi dramskega časa lahko opazujemo kar tri različne časovne kategorije. Prva je absolutna dolžina drame (s katero je impliciran uprizoritveni čas): ta je nekoliko krajša od preostalih dram Cankarjevega zrelega obdobja. Druga kategorija je fiktivni, predstavljeni čas; ta je ugotovljiv iz glavnega teksta: vsako dejanje predstavlja čas ene do dveh ur, med prvim in drugim dejanjem je minilo štirinajst dni, med drugim in tretjim pa tri dni in tri noči. Še tretja kategorija, manj običajna, pa je subjektivno doživljanje časa oseb na odru; zanje je čas večinoma nekaj relativnega, trenutek je enak stotim tisočem let. Oglejmo si relativizacijo subjektivnega časa dramskih oseb v nekaterih replikah:

Milena: "Le eno kratko noč, le en kratek dan /14 dni/ se ti je sanjalo, da nisi moj ..." (Cankar 1969, 98)

Zdravnik: "Pozabiti je treba, da je bil človek eno noč /14 dni/ med blodnimi sencami!" (Cankar 1969, 98)

Poljanec: "Jaz pa mislim, da je pred menoj še tisoč let življenja in da ga je bilo že tisoč let." (Cankar 1969, 100)

Poljanec: "Koliko je, da se je napolil?"

Mrva: "Tri dni in tri noči."

Poljanec: "Mislim sem, da je tisoč let ..." (Cankar 1969, 102)

Mrva: "Zbogom, brat, za eno kratko uro!" /Odpravlja se obesit./

Poljanec: "Zbogom, za kratko minuto." /Bolan, umira./ (Cankar 1969, 106)

Poljanec: "O brat, o sestra, čakal sem vaju v trpljenju in veri ... o, pač sto in tisoč let!" (Cankar 1969, 107)

Mrva: "Sanjalo se mi je namreč, da je v moji izbi visela od stropa dolga vrva, na vrvi pa je bila zanka ... čudne sanje; pred tisoč leti je bilo!" (Cankar 1969, 108)

O subjektivnem dramskem času Klotz sicer ne govori, vendar je za odprto obliko drame značilno, da je gibanje časa pozabljeno, da odpadejo pogledi naprej in nazaj. Ravno to pa je doseženo z relativizacijo subjektivnega časa oseb iz *Lepo Vido*: preteklost je lahko nekaj, kar se je zgodilo pred tisoč leti ali pred štirinajstimi dnevi – oddaljenost zato ni nič manjša; meja med resnično in sanjsko preteklostjo je zabrisana, prav tako med pravo prihodnostjo, prividi in pričakovanji; prihodnosti ni ali

pa se šele začenja (za tiste, ki gredo smrti naproti), lahko se dogodek zgodi dvakrat (prihod Vide in Dioniza). Kategorija časa v Lepi Vidi ne ustreza pravilom, značilnim za zaprto formo; je prej njihova negacija.

Lepa Vida izkazuje zanimivo in samosvojo konfiguracijo oseb. Pred seboj imamo – posebej v cukrarniškem delu – serijo fragmentov oseb, ki so po Klotzu značilne za odprto dramo: otrok, bolnik, starec, pijanec, starka in mladoletnica, osebe, ki svojih zmožnosti nimajo v celoti v oblasti, podvržene so emocijam, občutkom, tudi slutnjam. Na družbeni lestvici so popolnoma na dnu; v kontrastnem razmerju do njih so osebe iz drugega dejanja, ki so z vrha družbene lestvice – Dolinar, zdravnik, Milena, ali v skladu s Klotzem: "/Odprta/ drama se odpira vsem stanovom, vendar stan še ni porok za določeno vrednoto, pa tudi tragičnost ni rezervirana za privilegirani razred" (Klotz 1996, 131). V skladu z družbenim položajem sta tudi dva referenčna sistema oseb na odru, ki nista združljiva, znotraj posameznega sistema pa osebe nemoteno komunicirajo. Družbeni položaj oseb v *Lepi Vidi* nima funkcije, značilne za zaprto dramo. Tukaj je družbeni položaj osnova za dojetje smisla življenja; rečemo lahko, da je za osebe z družbenega dna smisel življenja hrepenenje (sploh ne nujno po bogastvu), za tiste z vrha pa nekakšno neobremenjeno bonvivanstvo. Ko se ta dva tokova začeta mešati, ko se oseba z vrha odloči za hrepenenje, se s tem hkrati odloči tudi za trpljenje. V tem moramo videti tudi vsaj eno izmed idejnih komponent *Lepa Vida*: hrepenenje sicer ni rezervirano izključno za nižji sloj, je pa nujno povezano s trpljenjem, ali kakor pravi Dolinarjeva ljubica Milena – hrepenenje je starost, bolezen, smrt. Zato se mu Dolinar raje odreče.

Osrednja oseba, ki je imenovana v naslovu drame, je v svoji pojavnosti smisel bitja preostalih oseb. Fizična prisotnost Vide na odru je omejena na vstopo ob koncu vsakega dejanja. Njena aktivnost je zanemarljiva; vsi njeni premiki gredo v smeri njenega hrepenenja. Ne moremo je imeti za nosilko dejanja. Pa kljub temu osmišlja in napolnjuje življenje vseh ostalih oseb na odru, zato Vido moramo imeti za glavno osebo. Zanimivo pa je, da Vida nima na vse osebe enakega vpliva: za tiste iz prvega in tretjega dejanja je Vida posebitev svetle plati življenja, simbol za pozitivno, za Dolinarja (in zdravnika in Mileno) pa nasprotno, posebitev temne plati življenja, simbol za negativno. Tu je nosilka pozitivnega Milena, ki jo Dolinar in zdravnik imenujeta otrok pomladi, otrok svetlobe, luč iz nebes. Osebe med sabo niso v konfliktnem razmerju, vsaj ne v običajnem pomenu besede; konflikt je zakrito vzpostavljen v njihovem različnem dojetju sveta in smisla življenja, ki je, kakor smo videli, povezan tudi z njihovim družbenim izvorom. Tako torej tudi v konfiguraciji oseb lahko razberemo vse polno kontrastov in cikličnih elementov, kar spet ustreza odprti formi drame.

V nadaljevanju nas bosta zanimala dramsko dejanje in kompozicija *Lepa Vida*. Omenili smo že odsotnost konflikta v klasičnem smislu razumevanja, prav tako zaman iščemo druge elemente, značilne za klasično grajeno dramsko dejanje, npr. ekspozicijo, preobrat itd. Mnogi prizori (ne vsi!) iz tretjega dejanja, gre za pogovore med sostanovalci v revni

hiši, so zamenljivi s prizori iz prvega dejanja; to je reprezentativna značilnost dramatike odprte forme in tokrat nanjo pri Cankarju naletimo prvič. Prav tako lahko rečemo, da je centralna tema – hrepenenje – dogodek vsakega prizora. Cikličnost kompozicije pa še posebej poudarjajo Vidini vstopi ob koncu vsakega dejanja.

Čeprav so osebe na odru nedejavne, pa se napetost vendarle stopnjuje, kakor se stopnjuje njihovo pričakovanje. Zato se lahko strinjamo z ugotovitvijo Jone Javorška, da ima *Lepa Vida* "tri vrhove" (Javoršek 1996: 103). Cikličnosti v *Lepi Vidi* opazi tudi Debevec, ki se sicer trudi to dramo opisati s pojmi klasične dramaturgije: ".../ konflikti so v bistvu sicer povsod enaki, v posameznih osebah pa po različnosti značajev dovolj razločno in močno podani" (Debevec 1967, 225) – torej obilica medsebojno dopolnjujočih se in kontrastnih vidikov centralne teme – hrepenenja. S centralno temo je povezana tudi v dramo vložena pesem. Glede na vsebino pesmi in strukturo in vsebino drame imamo lahko vloženo pesem za integracijsko točko, to je po Klotzu "v drami odprte forme zelo razširjen način, kako izrečno osvetliti latentno smiselno povezanost in zakrito osnovno zamisel /.../, jedrnato označen pomenski facit (Klotz 1996: 106). Za ponazoritev si oglejmo odlomek iz pesmi:

Ali je minilo eno leto,
ali je minilo tisočletje -
oslepele so oči, noge so
ob kantonih že omahovale;
ne trpljenja več in ne bridkosti,
hrepenenje samo je ostalo,
božji plamen šel je skozi noč.
/.../ (Cankar 1969, 101)

Kljub vsem tem očitnim kazalcem na odprto dramsko formo – cikličnosti, kontrastom in variaciji centralne teme – pa to ni dokončna podoba dramskega dejanja in kompozicije *Lepa Vida*. Ne smemo namreč spregledati, da se na odru vendarle nekaj zgodi. Res je po Klotzu: "dejanje se je začelo, preden se je dvignila zavesa, in se večinoma nadaljuje, tudi ko pade" (Klotz 1966:144), kar velja posebej za prebivalce sirotišnice in je povezano z idejo drame, namreč nezmožnost pobega iz dane situacije; pa vendar jih nekaj tudi umre, in zanje konec drame ni enak začetku. Vida je preizkusila živeti svoje sanje, tudi zanjo se je nekaj spremenilo, čeprav se vrne na prvotno pozicijo; z določeno mero aktivnosti ji uspeva vplivati na dogodke, spreminjati svoj položaj. To pa je značilnost, ki Vido vsaj malo približa junakom zaprte forme, dramo pa oddalji od idealnega modela odprte forme.

Na prehodu med analizo kompozicije in jezika stojijo metaforične ve-rige. Poleg naslovne metafore je v drami najbolj izrazit kontrastni metaforični preplet, ki mu lahko sledimo od prvega do zadnjega prizora. Gre za ponazoritev razkola med stvarnostjo in idealom, ali če se izrazimo bolj v duhu *Lepa Vida*, med življenjem in hrepenenjem. Atributi, ki pripadajo stvarnosti, so: črni dom, črna hiša, pusti kraj, mrtvašnica, črne stene, vlažne stene, črni zidovi, grobovi, žalostna ječa, noč, kolovoz, pot,

smrt, bolezen, starost, solze in trpljenje. Objekt hrepenenja je lahko sončni hram, svatovski hram, svetla hiša, španski dvor, Španija, Amerika, radost, bajka, luč, sonce, življenje v soncu, vrt prostran, paradiž, nebesa, zvezde in sanje. Oba nasprotna pola pa povezujejo pojmi morje, ladja (barka, jadro) ali most.

Vsa ta poimenovanja se v drami neprestano in izmenično ponavljajo in se na ta način vežejo v trdno kompozicijsko sredstvo. Enako velja tudi na metaforično polje, vezano na motiv lepe Vide (kraljična, španska kraljična, golobica, tudi morje, ladja, barka, jadro). Besedilo je tako rekoč preplavljeno s poimenovanji iz zgornjih treh metaforičnih polj, zato je v primerjavi z ostalimi Cankarjevimi dramami nekoliko bolj poetično; druge, sprotne metaforike, vezane npr. na posamezne dialoge, praktično ni. Sicer pa je jezik tista kategorija *Lepe Vide*, ki dramo najbolj oddaljuje od modela odprte forme. Za slednjo je, kot vemo, značilno, da osebe slabše obvladujejo jezik, da pogosto niso sposobne artikulirati tistega, kar se jim godi, da govorijo druga mimo druge, brez trdnega dialoga. Jezik *Lepe Vide* dokazuje ravno nasprotno: osebe (iz istih referenčnih sistemov) se odlično razumejo med seboj, njihova komunikacija poteka nemoteno, še več, njihovo medsebojno ujemanje gre včasih celo tako daleč, da ne vedo, ali bi določen niz besed pripisale sebi ali svojemu sogovorncu:

Poljanec: "Ali si ti govoril?"

Mrva: "Jaz."

Poljanec: "Zdelo se mi je, da sem govoril sam ..." (Cankar 1969, 99)

V skladenjskem smislu so to lahko zelo zapletene in dolge strukture, celo nekakakšni monologi znotraj dialogov (Dolar, zdravnik). Dialogi so logično strukturirani, čeprav jih je pogosto potrebno razumeti v prenesenem pomenu (npr. ko se Poljanec, Mrva in Damijan pripravljajo vsak na svojo smrt). Res pa je seveda, da v nasprotju z dialogi zaprte drame to niso besedni dvoboji, ampak neke vrste dopolnjujoče se govorjenje.

Na koncu analize *Lepe Vide* bomo na kratko primerjali Cankarjevo dramsko tehniko z Maeterlinckovo. Skupno obema avtorjema je, da osebe nekaj nedejavno pričakujejo, to pričakovanje jih v celoti napolnjuje in s tem tudi tipizira; tradicionalnega psihološko zgrajenega in motiviranega karakterja ni več. Ob pričakovanju je z različnimi sredstvi (verbalno, z lučjo itd.) stopnjevana napetost na odru; ravno to oba avtorja ločuje od npr. pričakovanja v dramatiki absurda, kjer napetosti praktično ni (spomnimo se *Godoja*). Vendar je med Cankarjem in Maeterlinckom tudi velika razlika idejne narave; nekoliko splošeno lahko rečemo, da Maeterlinckove dramske osebe (npr. *Slepci*) pričakujejo katastrofo, ki se jim bliža skozi intuitivno spoznanje, Cankarjeve osebe iz *Lepe Vide* pa pričakujejo uresničitev svojega hrepenenja. Zato lahko zapišemo sklep, da je Cankarjeva dramaturgija v *Lepi Vidi* po tehnični plati blizu Maeterlinckovi, in sicer v naslednjih komponentah: odsotnost dejanja, odsotnost konflikta, odsotnost razmerja med igro in protiigro, odsotnost kavzalnosti v zgodbi in zgradbi ter redukcija, determiniranost in neaktivnost

karakterjev; deloma so v njej prisotne tudi slutnje kot spoznavno načelo in simbolični paralelizmi. Da pa bi *Lepo Vido* lahko označili kot pravo simbolistično dramo, ji manjkajo nekatere bistvene sestavine, kot jih navaja npr. J. Javoršek (1996, 24), to pa so predvsem intuitivna spoznavna metoda, težave v komunikaciji med karakterji, nezadostnost govora, ki se kaže kot molk, razpad dialoga in dialog druge stopnje ter vzpostavljanje dramskega prostora na način dramskega govora. Z Maeterlinckom se Cankar torej precej ujema v tehničnem, formalnem smislu, manj pa v idejnem. Zgornje primerjave se v veliki meri skladajo z ugotovitvami s stališča zaprte in odprte forme: v *Lepi Vidi* so razpoznavne značilnosti odprte forme na dramskih kategorijah prostora, oseb, dejanja, kompozicije in deloma časa, nasprotno pa dramski govor v celoti ustreza zaprti dramski formi, vsaj malo pa tudi narava glavne junakinje. *Lepa Vida* je med vsemi Cankarjevimi dramami najbližje modelu odprte forme, vendar ima tudi ta svoja odstopanja, ki so seveda ključ do izvornosti.

Z analizo Cankarjevih dram smo dokazali, da Cankar pozna oba idealna modela v dovolj reprezentativni obliki. Tako npr. drama *Kralj na Betajnovi* izkazuje pretežno zaprto dramsko formo, *Lepa Vida* pa pretežno odprto. Kljub temu se Cankar v svojem delu nikoli v celoti (to je v vseh kategorijah hkrati) ne podredi enemu ali drugemu modelu; ravno v odstopih od idealnih modelov pa prepoznavamo avtorjevo ustvarjalnost in izvornost. Za zaključek skušajmo strnjeno povzeti Cankarjeve odstopne od idealnih modelov znotraj posameznih dramskih kategorij in njihove pomene.

Dramski prostor in čas sta pri Cankarju praviloma kategoriji brez posebnosti, ki po svojih značilnostih ustrezata zaprti dramski formi. Od tega odstopata le *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepa Vida*, kjer dramski prostor, v katerem prepoznavamo značilnosti odprte forme (bogati, posebni prostor, kontrastnost, cikličnost), izrazito sodeluje pri učinkovitosti dramske situacije in pri vzpostavljanju dramskega dejanja. Dramski čas edino v *Lepi Vidi* ne ustreza zahtevam zaprte forme: relativizacija časovnega dožemanja je njihovo zanikanje.

Cankar pozna vse vrste **dramskih oseb**, od psihološko zapletenih karakterjev, ki ustrezajo osebam zaprte drame (najbolj izrazito Kantor), do oseb brez prave psihološke podlage in tipiziranih oseb, ki v marsičem bolj ustrezajo osebam odprte drame (Nina iz *Kralja na Betajnovi*, osebe iz hiralnice ter deloma naslovna junakinja v *Lepi Vidi*). V tej zvezi omenimo še za Cankarja značilno zapleteno konfiguracijo, ki je v zvezi s psihološko zapletenimi karakterji. To še prav posebej velja za *Kralja na Betajnovi*, kjer delitev na igro in protiigro ni črno-bela, pač pa smo v njeni osnovi našli sledi ibsenovske delitve na stremeljive (lahko negativne) osebnosti in moralne pritlikavce. **Dramsko dejanje** Cankarjevih dram je pretežno klasično zasnovano: ekspozicija, tragični moment, vrh, preobrat, moment zadnje napetosti in iztek so enkrat manj, drugič bolj izraziti, še najbolj ravno v *Kralju na Betajnovi*. O odsotnosti dramskega

dejanja lahko govorimo samo v zvezi z *Lepo Vido*. Zdi se, da je imel Cankar dramsko dejanje za kategorijo, ki je določena z naravo dramskega besedila in jo je kot tako bolj ali manj posrečeno tudi vkomponiral v svoja besedila. Zato pa je pustil prosto pot svoji ustvarjalnosti in geniju v kategorijah dramske kompozicije in jezika. Cankarjeve drame se ponašajo z izvorno **kompozicijo**. Kot kompozicijsko sredstvo pogosto deluje preplet semantičnih polj, realiziranih neposredno ali skozi metafore in povezanih med seboj, kar naj bi bila po Klotzu značilnost odprte drame; pri Cankarju lahko metaforični spoj uspešno podpira pretežno klasično grajeno dejanje (*Kralj na Betajnovi*), lahko pa preprečuje razpad dramskega dejanja odprte drame (*Lepa Vida*). Kot kompozicijsko sredstvo lahko deluje tudi rekvizit (puška v *Kralju na Betajnovi*), kontrastnost dramskega prostora (*Lepa Vida*), odrska konfiguracija oseb (Vidini vstopi ob koncu vsakega akta) in drugo. V *Kralju na Betajnovi* se izrazito klasično grajena drama, zaprta forma torej, izteče v svoje lastno nasprotje, saj Kantorjev položaj na začetku in na koncu ter ponavljanje verige dogodkov znotraj drame implicirajo cikličnost. Ugotovili smo, da je avtor s to presenetljivo in izvorno potezo poudaril idejo drame.

Med analizo smo opazili, da se kategoriji kompozicije in jezika (pri Cankarju) pogosto prekrivata, saj sredstva, ki izvirajo iz jezika, pogosto delujejo tudi kot kompozicijska sredstva. Tudi sicer ima jezik v Cankarjevi dramatikii superioren položaj nad ostalimi kategorijami, saj poleg tega, da služi svojemu prvotnemu namenu, funkcionira tudi kot sredstvo indirektno karakterizacije, sredstvo za doseganje komičnih učinkov ali ironije, sredstvo za stopnjevanje napetosti dramskega dejanja, kompozicijsko sredstvo in celo kot scenski element, saj imamo besedičenje rodoljubov lahko za zvočne kulise na relativno praznem odrskem prostoru. Cankar torej jezik pogosto uporabi takrat, ko bi enake učinke lahko dosegel z lučjo, zvokom, mimiko, gestiko, kostumografijo ali scenografijo. Jezikovna sredstva, ki prestopajo meje svoje kategorije in učinkujejo znotraj preostalih dramskih kategorij, zmanjšujejo spektakelsko funkcijo dramskega besedila, kar je Cankarju ustrezalo, saj mu je bilo več do "lepega psihološkega konflikta" kot do "šundra, zunanega efekta in škandala na odru" (Moravec 1969: 259). Kljub superiornosti jezika nad ostalimi kategorijami pa bi bili v veliki zmoti, če bi imeli Cankarjeve drame za bralne drame, saj je znana njegova izjava iz časa, ko je pisal *Lepo Vido*: "Kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi" (prav tam: 267).

Pri farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* smo ugotavljali, da ta zaradi svojih žanrskih značilnosti s Klotzevo metodologijo ni zadostno opredeljiva. Razlog za to je v teoriji sami in je povezan z žanrsko problematiko. Že Klotz je v uvodu v popravljeno izdajo tri desetletja po prvem natisu opozoril na pomanjkljivost, da vprašanje odnosa med tragedijo in komedijo sploh ni načeto (Klotz 1996: 20). Kljub temu, da teorija kot celota za določitev besedil komedijskega tipa ni uporabna, pa smo lahko farso analizirati s kriteriji, ki jih kot teoretično orodje ponuja Klotz. Zato lahko pritrdimo avtorju teorije in njegovemu kritiku Pfisterju, da so kriteriji, na katerih je zgrajena teorija, raziskovalcu v veliko

pomoč pri analiziranju dramskega besedila. So jasno formulirani, obenem pa dovolj splošni, da so uporabni za vsako dramsko besedilo – ne vedno vsi hkrati, zagotovo pa vsaj nekateri izmed njih. Čeprav smo ugotovili, da notranjega ustroja farse ne bomo zadovoljujoče opisali samo z linijo in momenti klasično grajenega dramskega dejanja, prav tako pa v njej ni kompozicijskih sredstev, značilnih za odprto dramo, smo z analizo lahko nadaljevali. V farsii smo odkrili elemente, značilne za eno in drugo obliko, npr. dramski prostor izrazito ustreza odprti, dramski čas in kompozicija pa zaprti formi. Poznavanje Klotzeve teorije raziskovalcu dramskih besedil omogoča analitično branje dramskega besedila; pove mu, kaj naj išče, na kaj naj bo pozoren. Tako smo v *Pohujšanju* zlahka opazili dinamiko odrskega prostora, ki jo ustvarjajo stvari na odru, svetloba in gibanje oseb. Če torej razumemo Klotzevo teorijo v smislu "torbe z orodjem za temeljito razčlenitev dramskega besedila" (Klotz 1996: 16), je njena uporabnost v resnici praktično neomejena.

Razpravljanje o povezavi med določenim zgodovinskim obdobjem in obema temeljnima tendencama v našem primeru zadeva (psihološki) realizem in simbolizem. Med analizo smo ugotavljali, da je Cankar od M. A. terlincka prevzel predvsem dramaturgijo, tehniko simbolistične drame, manj pa idejne komponente, zato lahko simbolizem v Cankarjevi dramatiiki brez posebnih zadržkov povezujemo z odprto obliko. Nasprotno pa drame, ki so pisane v maniri realizma, povezujemo pretežno z zaprto formo; še posebej to velja za drame psihološkega realizma, kjer lahko zasledujemo vpliv Ibsena (njegova dramaturgija nasploh velja za zaprto), nekoliko manj izrazito pa v (komedijskem) realizmu Gogoljevega tipa.

Klotzev aparat za analizo po metodi zaprte in odprte dramske forme nam je omogočil temeljit vpogled v formalno strukturo Cankarjeve dramatike in nam nakazal nove možnosti raziskovanja in interpretacij.

OPOMBE

¹ Klotz ponazori tak dialog z izsekem iz Goethejeve Marije Stuart.

² "Kadar razmišljamo ali pišemo o tej Cankarjevi farsii, se ustavimo ponavadi že ob najbolj osnovnem, pa tudi najbolj nasprotujočem vprašanju: ali gre za zelo zapleteno, v meglene simbole zavito, hote zastrto ali le za nas nerazumljivo pisanje, ali pa je to delo v svojem jedru vendarle zelo preprosto, čisto, ljudsko v najboljšem pomenu te besede?" (Moravec 1958: 88).

³ Cankar je v zvezi s pripravami na uprizoritev *Pohujšanja* 9. novembra 1907 pisal Adi Kristanovi: "Ta farsa je namreč nekoliko težka in bojim se, da igralci ne bodo vsega tako razumeli, kakor je treba" (Moravec 1968: 354).

BIBLIOGRAFIJA

- CARLSON, Marvin: *Teorije gledališča: Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes. 3. knjiga*. Iz angleščine prevedla Alja Predan. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1994.

- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo, 4. Kralj na Betajnovi, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Ljubljana: DZS, 1968 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- CANKAR, Ivan: *Zbrano delo, 5. Hlapci, Lepa Vida*. Ljubljana: DZS, 1969 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- DEBEVEC, Ciril: *Izbrani gledališki članki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1967 (Knjižnica MGL, zvezek 39).
- JAVORŠEK, Jan Jona: *Cankarjeva dramska tehnika in Maurice Maeterlinck*. Diplomaska naloga. Ljubljana, 1996.
- KLOTZ, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- KLOTZ, Volker: *Zaprta in odprta forma v drami: Geschlossene und offene Form im Drama*. Iz nemščine prevedla Mojca Kranjc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996 (Knjižnica MGL, zv. 121).
- KORUN, Mile: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997 (Knjižnica MGL, zvezek 125).
- KOS, Janko: "Idejna in formalna tipologija Cankarjeve dramatike". IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1968, 213-227.
- KRALJ, Vladimir: "O Cankarjevem odrskem slogu". *Novi svet*, 1949, 1173-1178.
- KRALJ, Vladimir: "Ibsenova dramaturgija in njegova Hedda Gabler". *Pogledi na dramo*, Ljubljana, CZ, 1963, 123.
- KRALJ, Vladimir: *Pogledi na dramo*. Ljubljana, CZ, 1963.
- KRALJ, Vladimir: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.
- MORAVEC, Dušan: *Pomenki o sodobnih dramah*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 1985 (Knjižnica MGL, zvezek 2).
- MORAVEC, Dušan: *Ivan Cankar: Zbrano delo, 4. Opombe*. Ljubljana, DZS, 1968 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MORAVEC, Dušan — — 1969: *Ivan Cankar: Zbrano delo, 5. Opombe*. Ljubljana, DZS, 1969 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1977 (Uni-Taschenbucher 580).
- PIRJEVEC, Dušan: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- PIRJEVEC, Dušan: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1968.
- SAJKO, Rosanda: *Henrik Ibsen in prve drame Ivana Cankarja*. Ljubljana, Mestno gledališča ljubljansko, 1966 (Knjižnica MGL, zvezek 37).
- SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956¹, 1963³ (Edition Suhrkamp 27).

Closed and Open Dramatic Form in Cankar

■ CLOSED AND OPEN DRAMATIC FORM IN CANKAR

The essay is a formal-aesthetic analysis of three plays by Ivan Cankar, *Kralj na Betajnovi* (1901), *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907) and *Lepa Vida* (1911). Through the application of Klotz's theory on closed and open dramatic forms, the dramatic categories of place, time, character, action,

composition and language were analysed in individual plays. The results of individual analyses were explained from the position of the entire dramatic text in its historical context. Through the analysis I show that Cankar knew both ideal types in a sufficiently representative form; *Kralj na Betajnovi* is an example of a predominantly closed dramatic form, while *Lepa Vida* has a mainly open form. We were particularly interested in the modifications of both ideal types, since Cankar never entirely submits to either. It was in divergence that the author's creativity and originality were recognised. These deviations from the types were traced through individual dramatic categories. As a rule, dramatic place and time have no special features which immediately place them in a closed dramatic form. Only in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* and *Lepa Vida* does dramatic place, which exemplifies features typical of open form, explicitly play a part in the effectiveness of the dramatic situation and the establishment of dramatic action. In the category of dramatic characters we can find psychologically complex and typical characters that in many respects better suit the category of characters in an open form; in this connection we might mention the complex configuration of dramatic characters, typical of Cankar, who are linked to psychologically complex characters. The dramatic action of Cankar's plays is mainly classical in structure, though he allowed his creativity and genius freedom in the categories of dramatic composition and language. As a compositional medium we find, among other features, the intertwining of semantic and metaphorical fields (*Kralj na Betajnovi*, *Lepa Vida*), a prop (a gun in *Kralj na Betajnovi*), a contrast of dramatic stage (*Lepa Vida*), the onstage configuration of characters. In Cankar's plays, language has a particularly superior position compared to other categories because, in addition to its primary purpose, it functions as a means of indirect characterisation, a means to achieve comical effects and irony, a means of intensifying the tension of dramatic action, a compositional means, and even as a stage element. Discussing the correlation between a certain historical period and both fundamental tendencies in this case entails a consideration of (psychological) realism and symbolism. During the analysis I established that the symbolism in Cankar's *Lepa Vida* can, without any special reservations, be linked to open form; on the other hand, plays which were written in a realistic style (*Kralj na Betajnovi*), are related mainly to closed form.

Januar 1998

IZ ZGODOVINE KOMPARATIVISTIKE NA SLOVENSKEM

Darko Dolinar

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Predavanja iz primerjalne književnosti so se v Ljubljani začela v študijskem letu 1925-26. Vendar je bila že ob ustanavljanju univerze l. 1919 na filozofski fakulteti načrtovana tudi katedra "za splošno slovstvo in slovstveno teorijo". V prvem študijskem letu 1919-20 je fakulteta predlagala, naj to katedro zasede dr. Otmar Schissel, univerzitetni svet ga je izvolil za izrednega profesorja, vendar prosvetno ministrstvo v Beogradu izvolitve ni potrdilo. Članek obravnava priprave za ustanovitev katedre in opisuje kandidatovo znanstveno delo, strokovne in kulturnopolitične nazore.

From the history of comparative literature in Slovenia. At the University of Ljubljana, lectures in comparative literature started in 1925/26. Yet, at the time of founding the University in 1919, a chair for "general literature and literary theory" was already planned. During the first school year 1919/20, the Faculty of Arts proposed a young Austrian scholar, Dr. Otmar Schissel, as a candidate for this chair. He was indeed elected by the University Council, but he got no final approval by the Education Ministry in Belgrade. This paper gives a short survey of preparations done in order to establish the chair, and it deals with the candidate's scholarly work and publications, his general cultural and political attitudes.

Primerjalna literarna veda na Slovenskem ponavadi ne uvršča obravnavanja svoje preteklosti med svoje prednostne naloge. Navzlic temu ni mogoče trditi, da bi jo bila docela zanemarjala ali ignorirala. Njenega nastanka in razvoja se dotikajo prispevki piscev iz različnih generacij. Naj omenim samo dva najvidnejša: to so poglavja in odlomki v knjigi Antona Ocvirka *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936)¹ in razprava Janka Kosa *Teorija in praksa slovenske primerjalne književnosti* (1978).² Za oba je značilno, da se največ ukvarjata z občimi idejnimi, teoretičnimi in metodološkimi vidiki in da ju iz območja prakse zanima predvsem to, kako je stroka v preteklosti razumela in obravnavala te

načelne vidike ter kako jih je aplicirala na raven konkretnih primerjalnih literarnozgodovinskih ali teoretičnih raziskovalnih problemov. Podobno je naravnana večina tistih prispevkov, ki obravnavajo opuse pomembnejših slovenskih komparativistov. Res pa je bilo doslej manj govora o institucionalnih in organizacijskih razsežnostih stroke. Teh se dotikajo malodane samo tisti avtorji, ki se ukvarjajo z zgodovino ljubljanske univerze ali še posebej filozofske fakultete, ker je pač na njej nastalo prvo in skozi več desetletij sploh edino institucionalno oporišče stroke. Zato najdemo podroben pregled teh vidikov v jubilejnih zbornikih ob petdesetletnici ljubljanske univerze in ob sedemdesetletnici filozofske fakultete,³ nekaj zanimivih podatkov pa se skriva že v zborniku ob desetletnici univerze.⁴

Na kratko povzeto: katedra ali (z izrazom, ki je bil takrat v rabi) stolica za primerjalno književnost na ljubljanski filozofski fakulteti je začela delovati v študijskem letu 1925-26, vendar je bila najprej organizacijsko vključena še v slovanski seminar; v seznamih predavanj so od letnega semestra 1926 naprej pri slavistiki navedena tudi predavanja in seminarji iz primerjalne književnosti; od letnega semestra 1929 so v seznamih ta predavanja ločena od slavističnih in združena pod naslovom "primerjalna književnost", kar pove, da je bil ta študijski predmet odtelej organiziran samostojno in ne več v sklopu slovanskega seminarja.

Neposredni povod za uvedbo predavanj iz primerjalne književnosti je bil to, da je ljubljanska filozofska fakulteta s šolskim letom 1925-26 dosledno uveljavila izpitni red za diplomske in doktorske izpite, kakršen je veljal na beograjski univerzi in ki je na filozofski fakulteti predvideval "primerjalno književnost s teorijo književnosti" v več skupinah kot glavni ali kot stranski predmet (A, B ali C). Ker pa v Ljubljani niso mogli takoj najti in zaposliti primerno kvalificiranega komparativista, so predavanja in vaje nadomeščali profesorji drugih filoloških strok. Po dogovoru, sprejetem ob začetku dela stolice,⁵ naj bi bil slavist France Kidrič zadolžen za primerjalno literarno zgodovino, germanist Jakob Kelemina za literarno teorijo,⁶ slavist Ivan Prijatelj pa za zgodovino kritike.⁷ Dejansko je imel posebna predavanja in seminarje za komparativiste ves čas le Kidrič; Prijatelj je z njimi do leta 1935 delal v seminarju in na skupnih preglednih predavanjih o novejših slovanskih literaturah, ki so bila namenjena predvsem slavistom; Kelemina pa je predaval uvod v literarno vedo le v letnem semestru 1926 in imel nekajkrat seminar iz stilistike ali iz tehnike pesniških del (skupaj z germanisti). Naša stroka se je v organizacijskem pogledu začela postavljati na lastne noge šele potem, ko je v študijskem letu 1937-38 prišel na fakulteto Anton Ocvirk. Toda tudi on je bil, podobno kot Kidrič, najprej angažiran na slavistiki, kjer je prevzel del obveznosti za umrlim Ivanom Prijateljem. Ta personalna zveza je trajala vse do študijskega leta 1948-49, ko so po Kidričevi upokojitvi začeli na slavistiko prihajati novi ljudje, Ocvirk pa se je lahko posvetil samo komparativistiki.⁸

Vse to so znane stvari. Dosti manj pa je znanega o zgodovini primerjalne književnosti v času ustanavljanja ljubljanske univerze in v prvih

letih njenega delovanja, oziroma o njenih organizacijskih, kadrovskih in konceptualnih vidikih, saj se, kot kaže, ni še nihče podrobneje ukvarjal s tem.

Pobudniki in voditelji priprav za ustanovitev univerze so opravili obsežno in zahtevno delo v razmeroma kratkem času takoj po razpadu Avstro-Ogrske, nekako od konca novembra 1918 do začetka julija 1919.⁹ Takrat je vlada v Beogradu sprejela predlog zakona o ustanovitvi ljubljanske univerze in ga predala v parlamentarni postopek, ki je bil končan nenavadno hitro: zakon je bil sprejet še v istem mesecu, a zaradi vladne krize razglašen kak mesec dni pozneje. Prvi profesorji so bili imenovani na koncu avgusta, v septembru sta se konstituirala glavna univerzitetna organa – svet in uprava, 3. decembra pa so se že začela predavanja.

Ta naglica sama na sebi pove, da so ustanovitelji univerze učinkovito premagovali najraznovrstnejše praktične, administrativne in politične ovire. Med drugim so se v sporazumu s pristojnim ministrstvom odločili skrajšati statutarno razpravo s tem, da so za začetek prevzeli celotno pravno in organizacijsko ureditev beograjske univerze. To je bilo izrecno določeno tudi v ustanovnem zakonu.

V praksi pa je bilo poleg predpisanega beograjskega vzorca, ki je bil oblikovan pretežno po modelu francoskih univerz, vendarle treba upoštevati še nekaj okoliščin. Večina članov vseučiliške komisije in večina poznejše prve generacije ljubljanskih profesorjev je študirala na avstrijskih univerzah, mnogi med njimi so že predavali na njih ali se na to pripravljali, zato so podrobno poznali njihov ustroj in prevzemali iz nje-ga tisto, kar se jim je zdelo najbolj ustrezno tukajšnjim posebnim razme-ram in potrebam. Upoštevati so morali drugačne znanstveno-strokovne in predvsem kulturno-politične prioritete, omejene kadrovske in finančne možnosti, pa tudi potrebo, da bi karseda olajšali nadaljevanje študija vsem tistim, ki so začeli študirati pred ali med svetovno vojno še na avstrijskih univerzah. Vse to je pri marsikateri podrobnosti vplivalo na načrtovanje ljubljanske univerze in na njeno dejansko oblikovanje v prvih letih; splet teh okoliščin je določal tudi usodo filozofske fakultete in v njenem sklopu odrejal mesto primerjalni književnosti.

France Kidrič je l. 1927 v intervjuju za *Ljubljanski zvon* povedal med drugim to: "Stolico za komparativno književnost so imeli v Ljubljani že takrat v evidenci, ko so iskali prvih učnih moči, a ni bilo mogoče dobiti strokovnjaka."¹⁰

Potrdilo te njegove izjave najdemo v osnovnem načrtu filozofske fakultete, ki ga je tako kot osnovne načrte drugih fakultet sprejela vseučiliška komisija že v marcu 1919.¹¹ Tam so navedene vse stroke in stolice, ki so potrebne za smotrni začetek delovanja fakultete. Ker so bile v filozofsko fakulteto takrat in še dolgo za tem vključene tudi naravoslovne in matematične vede, je bilo zanje predvidenih 10 stolic, 23 pa za humanistične. Med njimi naj bi bile daleč najmočnejše zasedene t. i. nacionalne vede: za zgodovino z vključenimi pomožnimi vedami in arheologijo je v načrtu določenih 5 stolic, za slovansko filologijo 4 redne (2 filološko-jezikoslovni, 2 literarnozgodovinski) in še ena nesistemska, s takratno

kulturnopolitično situacijo motivirana profesura "ad personam" za srbskohrvaški jezik in literaturo. Klasični filologiji sta namenjeni dve stolici, romanski in germanski filologiji pa samo po ena, kot je razvidno iz konteksta, pretežno jezikoslovna. Sklepati je mogoče, da so bili načrtovalci tukaj nekoliko bolj zadržani tudi zaradi kadrovskih zadreg, ki so se res kazale v delovanju teh dveh strok še nekaj nadaljnjih let, pri romanistiki dosti bolj kot pri germanistiki. Toda na to omejitev se v osnovnem načrtu fakultete navezuje zanimivo nadaljevanje: "Namesto slovstvene zgodovine romanskih in germanskih narodov se za početek predlaga z ozirom na zelo razširjeno zanimanje za slovstveno zgodovino in srednješolske pedagoške svrhe nujno potrebna stolica za splošno slovstvo in slovstveno teorijo."¹² To je prva zasnova bodoče stolice za primerjalno književnost. Njena vključitev v osnovni načrt fakultete izpričuje jasno zavest o tem, da je literarna veda celota, ki je niti za študijske namene ni mogoče zadovoljivo "pokriti" z ločeno obravnavo na literarnozgodovinskih območjih nacionalnih filologij.

Kdo je bil avtor te zasnove?

Priprave na ustanovitev univerze je vodila vseučiliška komisija, ki so jo sestavljali predstavniki strokovnih društev, slovenske narodne (oz. pozneje deželne) vlade in vsi slovenski univerzitetni profesorji (seveda so dejansko mogli sodelovati v njej predvsem tisti, ki so bili takrat dosegljivi v Ljubljani). Sestavljanje osnovnih načrtov fakultet je bilo zaupano posebnim delovnim skupinam, t. i. subkomisijam. V subkomisijo za filozofsko fakulteto so bili imenovani biolog Pavel Grošelj, matematik Josip Plemelj in psiholog Mihajlo Rostohar, sodelovala pa sta tudi slavista Rajko Nahtigal, takrat redni profesor na univerzi v Gradcu, in Fran Ramovš, takrat privatni docent na isti univerzi in tajnik vseučiliške komisije. Ramovš in Nahtigal sta imela odločilno besedo pri urejanju slovanške in drugih filologij,¹³ zato lahko dokaj zanesljivo sklepamo, da je tudi predlog o "splošnem slovstvu" njuno delo. Ne Prijatelj ne Kidrič pri tem nista mogla kaj dosti sodelovati, ker sta bila takrat zaposlena še v dvorni knjižnici na Dunaju; občasno sta posegala le v debato o urejanju slavistike. Temu področju sta prispevala svoja mnenja in nasvete tudi nestor mednarodne slavistike, upokojeni dunajski profesor Vatroslav Jagić, in zelo aktivni in vplivni, a ravno v teh letih fizično oddaljeni profesor na leipziški univerzi Matija Murko. O tem, ali je kdo izmed njih morda dal tudi kako sugestijo za ureditev primerjalne književnosti oziroma literarne teorije, v ohranjenih dokumentarnih in korespondenčnih virih doslej ni bilo mogoče najti nobene sledi. Vsekakor pa sta vsaj Prijatelj in Kidrič v celoti sprejela zamisel iz osnovnega načrta filozofske fakultete, o čemer priča njuno poznejše ravnanje.

Ena med ugodnimi okoliščinami, ki so močno olajšale in pospešile ustanovitev ljubljanske univerze, je bila ta, da je bilo za večino predvidenih strok mogoče takoj ali v doglednem času pridobiti ustrezno kvalificirane slovenske strokovnjake. Načrti fakultet torej niso nastajali samo na papirju, ampak so se opirali na solidno kadrovske zaledje. Tako se je tudi subkomisija za filozofsko fakulteto lahko pohvalila, da bi bilo mo-

goče skoraj za vse predvidene predmete že takoj dobiti primerne učitelje, "(...) in sicer zopet skoro vse v okviru slovenskega in srbohrvatskega naroda. Edinole za klasično filologijo, za obče slovstvo in splošno slovansko zgodovino so za sedaj v evidenci tujci (...)."14

Seveda že iz čisto praktičnih, organizacijsko-tehničnih razlogov ni bilo mogoče postaviti univerze na noge v vsem načrtovanem obsegu nankrat, zato so za vsako fakulteto najprej imenovali samo nekaj profesorjev, ki so potem skrbeli za organizacijske priprave, za začetek predavanj in za nadaljnje kadrovske izpopolnjevanje. Filozofska fakulteta je dobila štiri take profesorje-matičarje: to so bili slavisti Nahtigal, Ramovš in Prijatelj ter matematik Plemelj. Ti so takoj po konstituiranju univerzitetnih organov začeli predlagati kandidate za še nezasedene stolice; tudi iz tega, kako hitro so prihajali predlogi v obravnavo že v prvem študijskem letu 1919-20, je razvidno, da so bili v veliki meri pripravljene vnaprej.

Med gradivom vseučiliške komisije je ohranjen rokopisni izvod osnovnega načrta filozofske fakultete iz marca 1919, kjer so v tabeli stolic navedena tudi imena mnogih predvidenih kandidatov.¹⁵ Njihov spisek seveda še ni popoln; med drugim je iz njega razvidno, da takrat še niso bile rešene vse dileme o opredelitvi delokrogov in o zasedbi literarno-zgodovinskih stolic na slavistiki, zato sta mesti, kamor bi po poznejši vednosti sodila Prijatelj in Kidrič, v tem načrtu še prazni. Pač pa je pri stolici za splošno slovstvo že zapisano ime kandidata: "Dr. Otmar Schissel-Fleschenberg, priv. docent na vseučil. v Innsbrucku".

Kaj se je pozneje dogajalo s tem predlogom, je mogoče spremljati po zapisnikih univerzitetnega sveta: "Dekan filozofske fakultete [Nahtigal] predloži predlog za imenovanje priv. doc. dr. Otmarja Schissla za rednega profesorja za splošno literarno zgodovino s posebnim ozirom na poetiko in retoriko. Pomisleke vzbudi dejstvo, da je predlagani rodod Nemeč. Kljub utemeljevanju od strani prof. Nahtigala in Ramovša se na predlog prof. Šerka z večino glasov odgodi rešitev tega predloga na kasnejši čas." (Zapisnik seje univerzitetnega sveta 29. 12. 1919).¹⁶ Res je fakulteta v naslednjem semestru znova predlagala kandidata, le da tokrat za nižji naziv: "Prof. Nahtigal predlaga nato, da se imenuje za izrednega profesorja splošne literarne zgodovine s posebnim ozirom na literarno teorijo, poetiko in retoriko dr. Otmar Schissel, priv. doc. na graški univerzi. Po utemeljevanju je bil predlog sprejet z 12 glasovi, 1 proti, 3 niso glasovali, 1 član je bil odsoten." (Zapisnik seje univerzitetnega sveta 5. 5. 1920).¹⁷ Nato je bil predlog po predpisani uradni poti odposlan višji instanci, in na končni izid naletimo na začetku prihodnjega študijskega leta: "Predlogov Burian in Schissel ministrstvo ni sprejelo, ker imenovana ne znata našega jezika." (Zapisnik seje univerzitetnega sveta 14. 10. 1920).¹⁸ Dekanu filozofske fakultete (takrat je bil to Prijatelj) je preostalo le še to, da je univerzitetnemu svetu poročal o kandidatovem odgovoru na sporočilo o zavrnitvi.

Ob teh skupih uradnih zapiskih si je mogoče postaviti nekaj vprašanj: o kandidatovem strokovnem profilu; o dejstvu, da je bil po narodnosti in državljanstvu tujec; o kriterijih izbire in razlogih zavrnitve; navsezadnje

pa tudi tisto, ki je z osemdesetletne razdalje bržkone najzanimivejše, o koncepciji predmeta oz. stroke, ki se skriva za tem personalnim predlogom.

Kakšen je bil odnos nastajajoče ljubljanske univerze do profesorskih kandidatov iz tujine?

Njeni ustanovitelji so pri pridobivanju novih sodelavcev iskali ravnovesje med težnjo, čimprej zasesti čimveč predvidenih mest, in nasprotno težnjo, poiskati res najboljše, upoštevati predvsem njihove formalne in neformalne strokovne kvalifikacije in se v prid višji kvaliteti univerze raje odpovedati hitrejši rasti. Seveda so si prizadevali pritegniti k sodelovanju najprej slovenske strokovnjake; če teh ni bilo, so vabili hrvaške ali srbske; le v tistih redkih primerih, kadar ni bilo mogoče najti ne enih ne drugih, so upoštevali tujce. Iskali so jih večinoma v avstrijskem delu nekdanjega habsburškega cesarstva, ki so ga pač najbolj poznali, in se pri tem najraje ozirali po Čehih. Poleg teh je prihajala v poštev še ena skupina od drugod: to so bili ruski strokovnjaki, ki so po oktobrski revoluciji emigrirali in se v znatnem številu zatekali tudi v nove slovenske države. Že pri čeških in ruskih kandidatih, ki jim je bilo tukajšnje okolje s kulturnopolitičnega oziroma nacionalnega vidika pretežno naklonjeno, se je kazalo običajno nasprotje med željo po priznavanju prednosti slovenskim in upoštevanjem boljših kvalifikacij pri tujih kandidatih. Tako je npr. odsek za klasično filologijo strokovnega društva srednješolskih profesorjev protestiral proti iskanju drocentov za klasično filologijo na Češkem in predlagal kandidate izmed svojih članov, namreč Ivana Arnejca in Josipa Tominška.¹⁹ Dosti hujši je bil odpor proti morebitnim, sicer zelo redkim nemškimi ali nemškutarskim kandidatom; tako npr. niso povabili na ljubljansko univerzo takratnega najboljšega teoretičnega in praktičnega poznavalca arheologije na Slovenskem, Walterja Schmida, ki je prej delal v kranjskem deželnem muzeju, po odhodu iz Ljubljane v Gradec (1911) pa je docela prešel v nemški jezikovno-kulturni krog in občasno zagovarjal nemškonacionalistična stališča, četudi je ob tem ohranil strokovne stike s slovenskimi kolegi.²⁰ Ta odpor je laže razumljiv glede na takratne širše državno-politične razmere. Po razpadu Avstro-Ogrske so si novi režimi povsod prizadevali zagotoviti lojalnost državnega aparata in so zato "čistili" upravo in javne službe po nacionalno-političnih kriterijih; še najmanj so pri tem posegali na univerze, vendar se tudi te niso izognile nacionalni homogenizaciji. To je prizadevalo tako avstrijske Nemce in nekdanje avstroogrske neslovenske ali nemčurske uradništvo na Slovenskem kakor seveda tudi Slovence, ki so po razpadu monarhije začasno še ostajali v avstrijskih službah. Odnosi med drugimi državami-naslednicami in Nemško Avstrijo nasploh niso bili dobri; Kraljevina SHS pa je bila takrat z njo še posebej v sporu zaradi vprašanja severne meje, ki se je pred koroškim plebiscitom reševalo tudi z vojaškimi spopadi.

Spričo takšnih razmer bi se utegnilo zdeti vsaj malo nenavadno, da so se za profesorskega kandidata, ki je bil po rodu avstrijski Nemec, zavzemali predstavniki ene osrednjih nacionalnih ved – slovenistike ozi-

roma slavistike. Očitno so imeli toliko smisla za potrebe univerzitetnega pouka in znanstvenega dela ter premogli tolikšno mero tolerance, da so lahko presojali človeka po njegovih individualnih dosežkih in zmožnostih, ne pa pavšalno, po njegovi skupinski, se pravi narodni pripadnosti.

Kdo je bil torej človek, ki si ga je naša filozofska fakulteta izbrala za prvega profesorja "splošnega slovstva in slovstvene teorije"?

Otmar Schissel von Fleschenberg se v pregledih zgodovine primerjalne književnosti in literarne teorije ne pojavlja, znan pa je kot klasični filolog, retorik in bizantinist. Glavne podatke o njem navaja Avstrijski biografski leksikon.²¹ Rojen je bil 1884 v Dolnji Avstriji; 1903-1907 je študiral filozofijo, klasično in nemško filologijo, najprej eno leto na Dunaju, potem v Gradcu, kjer je 1907 zaključil študij z doktoratom. L. 1911 se je na univerzi v Innsbrucku habilitiral za nemški jezik in književnost in postal tam privatni docent; 1918 mu je bil učni nalog oz. dovoljenje za predavanja (*venia legendi*) spremenjen v občo literarno vedo; 1919 je postal privatni docent na univerzi v Gradcu in odslej ostal na njej; 1921 mu je bila *venia legendi* spet preoblikovana v poznoantično in bizantinsko filologijo; 1923 je postal izredni profesor za to področje; 1937 je dobil častni doktorat atenske univerze; umrl je 1943. Objavil je številne razprave in nekaj knjig o raznovrstnih temah z območja poznoantične, zgodnjekrščanske in bizantinske književnosti, tudi o zgodovinskih in filozofskih, celo o posameznih ožjih vprašanih iz materialne kulture; njegova osrednja raziskovalna območja pa so bila poznoantična retorika, grški roman in duhovna zgodovina poznega starega veka.

Po teh podatkih sodeč je bil specialist za ne preširoko zamejeno zgodovinsko obdobje; po mnenju enega najboljših slovenskih poznavalcev pozne antike velja na tem področju za solidnega strokovnjaka.²² Kaj bi ga bilo moglo potemtakem kvalificirati za profesorja "splošnega slovstva" ali "splošne literarne zgodovine s posebnim ozirom na literarno teorijo, poetiko in retoriko" na ljubljanski univerzi? Ker ne poznamo utemeljitve tedanjega predloga, je mogoče o tem postaviti le nekaj bolj ali manj zanesljivih sklepov in domnev.

Najprej ne kaže prezreti okoliščine, da so bili predlagatelji po vsej verjetnosti dobro poučeni o kandidatu na podlagi podrobnih informacij iz zanesljivih virov. Za to je bilo dovolj priložnosti na graški univerzi, kjer je bil Nahtigal profesor od l. 1913, Ramovš pa je v letih 1911-14 tam študiral in se zatem med vojno od daleč pripravljaj na tamkajšnjo habilitacijo, ki jo je opravil na začetku leta 1918. Schissel je sicer od l. 1911 deloval v Innsbrucku in se potem tudi preselil tja, vendar je še naprej gojil redne stike z nekdanjimi profesorji, kolegi in sodelavci, med katerimi so bili tudi Slovenci. Še v času študija se je zblížal z dve leti starejšim Jakobom Kelemino, poznejšim profesorjem germanistike na ljubljanski univerzi, in z eno leto mlajšim Jožom Glonarjem. Ta je študiral slavistiko in klasično filologijo, se zaposlil v graški univerzitetni knjižnici in se nekaj časa resno pripravljaj na univerzitetno kariero, takoj po razpadu Avstro-Ogrske pa je izgubil službo v Gradcu in prišel v ljubljansko študijsko knjižnico; ob bibliotekarskem poklicu se je udeje-

stvoval tudi kot leksikograf, urednik, prevajalec, kritik in publicist. Schissel in Glonar sta se skupaj lotevala nekaterih strokovnih zadev: l. 1912 sta začela izdajati zbirko razprav *Rhetorische Forschungen* pri znani založbi Niemeyer v Halleju.²³ Poleg tega pa ju je družilo pravo prijateljstvo, ki ga izpričujejo številna Schisslova pisma Glonarju iz let 1913-1918.²⁴ Tako je mogel biti Glonar v slovenskem okolju najboljši informator o Schisslu, ker ni podrobno poznal le njegovih objav in predavateljskega dela, temveč tudi njegove strokovne namere in načrte, ideološko-politične nazore in osebnostne kvalitete. Izpričano je, da je bil on tisti, ki je v letih 1919-1920 Schissla sproti obveščal o poteku njegove zadeve v Ljubljani. Vendar pa je bil Schissel v času svoje kandidature za ljubljansko univerzo v neposrednih pisemskih stikih tudi s tajnikom vseučiliške komisije Franom Ramovšem, s katerim sta bila bližnja znanca očitno še izza Ramovševega študija v Gradcu.²⁵

V tem času je imel Schissel za sabo dobrih deset let znanstvenega dela. Do začetka vojne je veliko objavljaj, pozneje zaradi neugodnih splošnih in osebnih razmer dosti manj, četudi je iz zdravstvenih razlogov prebil v vojaški službi le krajši čas. Več njegovih zgodnjih objav sodi na območje starogrške književnosti; obravnavajo npr. pripovednotehnična in kompozicijska vprašanja grškega romana in novele; toda med njimi sta tudi razpravi o epitetu v ljubezenski liriki 12. stoletja in o novelistični kompoziciji v Hoffmanovih *Hudičevih napojih* ter še vrsta prispevkov o manj znanih avstrijskih in nemških literatih napoleonske in predmarčne dobe. Zdi se, da Schisslove dotedanje objave še niso nedvoumno napovedovale poznejše ožje specializacije, temveč bi jim bil prav tako lahko sledil raziskovalni in publicistični razmah na veliko širšem časovnem in tematsko-problemskem območju.

Vendar je to samo površen zunanji vtis. Veliko razločnejši pogled na Schisslovo delo, teoretična in metodološka prepričanja, znanstvena in svetovnonazorska stališča, pa tudi osebnostno formacijo se nam odpre v njegovi korespondenci z Glonarjem. Pri tem se pokaže, da je Schissel zelo dolgo časa, predvsem pa v letih svetovne vojne, tičal v situaciji, ki je z več plati kazala simptome resne krize.

Ena izmed njenih pojavnih oblik je ta, da je zelo zgodaj, vsaj že ob habilitaciji l. 1911, ugotovil, da si je izbral napačno stroko: dasiravno ga je vleklo k poznoantični filologiji, se je odločil za germanistiko. Ker pa to ni bila samo banalna naključna zmota, ki bi jo mogel na hitro in brez večjih težav popraviti, je ostajal še leta dolgo eksistenčno odvisen od germanistike; zato je njegov odpor do nje čedalje bolj preraščal v sovražstvo. Tako je npr. govoril o svoji "zgrešeni znanstveni predpreteklosti" in o "zakleti stroki, ki mu je uničila vso poklicno kariero";²⁶ ko se je je otresel, je ugotavljal, da se je to zgodilo le "z največjimi žrtvami za mojo poklicno pot".²⁷

Enega od virov za tolikšen odpor je Schissel odkril v svoji mladosti. Kot otroka so ga namreč vzgajali na domu strica Alfreda Jarischa, univerzitetnega profesorja medicine v Gradcu, ki je prej veliko potoval po Evropi in je bil kozmopolitsko ali celo frankofilsko usmerjen; v tem

družinskem okolju se je mladi Schissel prej naučil pisati francosko kakor nemško in je prej prebiral Molièra kakor Goetheja in Schillerja. Takšna vzgoja je odločilno pripomogla k temu, da je bil že zgodaj široko razgledan po klasičnih in novejših evropskih literaturah, pa tudi, da je postal prepričan privrženec racionalističnih in liberalnih nazorov, medtem ko mu je bil nacionalni historicizem romantičnega izvora tuj. Ker pa je ta določal prevladujočo idejno-nazorsko usmeritev germanistike, je Schissel našel v tem globlji razlog za svoj odpor do te stroke in njenih temeljnih koncepcij, ki ga je v korespondenci formuliral z izrazi, kot npr. o "preživetem" ali celo o "bedastem historicizmu, s katerim sta Herder in romantika zares okužila svet" in ki ravno v germanistiki "slavi svoje najbolj razuzdane orgije".²⁸

Ob študiju klasične filologije se mu je razvil interes za pomen in vpliv antične tradicije v poznejših evropskih literaturah, pa tudi v literarni vedi in kritiki. Ob pojmovno-terminološkem aparatu poetike in retorike ter z njim povezanih problemskih perspektivah, prevzetih iz antike in gojenih v sklopu njenega kompleksnega izročila, je začutil možnost za utemeljitev obče literarne zgodovine, ki bi se bistveno razlikovala od takrat prevladujočega tipa, vzpostavljenega v romantiki in oprtega na nosilni kategoriji genialnega individualnega ustvarjalca in narodnega duha. Literarna zgodovina v znamenju takšnega historizma namreč po njegovem prepričanju ni zmožna odkriti dejanskih osnov poteka literarnih pojavov v času in njihovih medsebojnih razmerij v internacionalnem družbenem prostoru. Ugovarjal je preveličevanju pojma nacionalna literatura in absolutiziranju z njim usklajene sheme nacionalne literarne zgodovine; po njegovem je še zlasti zgrešeno, če se to dvoje iz dobe, ko je nastalo in bilo kolikor toliko zgodovinsko upravičeno, projicira nazaj v evropsko literarno in kulturno preteklost. Za obravnavanje starejših dob in t. i. manjših literatur je od kategorije nacionalna literatura veliko bolj primerna kategorija provincialna literatura, seveda v opisnem in vrednostno strogo nevtralnem, nikakor ne v slabšalnem pomenu besede. Literaturo je želel Schissel obravnavati kot občečloveško umetnost, ne kot emanacijo tega ali onega narodnega duha. Pri tem se je odmikal od historizma, kakor mdr. kaže tole njegovo razmišljanje: "(...) umetnost ni zgodovinsko pogojena, (...) umetnostni zakoni in umetnostne forme veljajo tako dolgo in radostijo ljudi tako dolgo, dokler sploh obstajajo ljudje, dasiravno se seveda najdejo različna pota, različne vrste lepote in umetnosti in dasiravno lahko kak razred ali kaka človeška skupnost zaradi umetno povzročene konca ali naravne izroditve izgubi razumevanje za nekatere vrste umetnosti, tako kot so danes izgubili Nemci razumevanje za formalno umetnost, do katere so jim pravzaprav zaprli dostop Herder in romantiki."²⁹ Najprimernejše orodje za raziskovanje tako pojmovane literature pa mu je bil iz antike prevzeti in v njeni poznejši tradiciji ohranjeni, sistematizirani in izpopolnjeni pojmovno-terminološki aparat retorike in poetike.

Teoretične skice za drugačno zasnovo literarne in kulturne zgodovine se pri Schisslu prevešajo v svetovnonazorsko in politično argumentacijo.

Historizmu romantičnega izvora in nanj navezanemu tipu nacionalne literarne zgodovine je namreč nasprotoval zaradi tega, ker se prelivata v temelje sodobnih nacionalizmov in prispevata k razširjanju kulturnega, jezikovnega in naposled tudi političnega pangermanizma, panromanizma in panslavizma, ki se ne morejo izogniti medsebojnim spopadam. Schissel je torej zavračal razmah nacionalizmov pri velikih državnih narodih; ker je od blizu spoznaval predvsem nemškega in imel že v Gradcu hude težave z njegovimi privrženci, je pogosto s krepkimi izrazi izrekal kritike na njegov rovaš. Tako je mdr. spominjal na svoje konflikte z "nemško nacionalnimi teroristi", nekdanjimi člani burševskih študentskih društev, ki so se pozneje zbirali okrog časopisa Tagespost; drugje je govoril o tem, kako težko je shajal s svojim "kozmpolitskim načinom mišljenja v vašem šovinističnem mestu";³⁰ in še Ramovša je spominjal na "skurilno obravnavo, ki je je bil deležen tukaj" (tj. v Gradcu), in na to, "kako bornirano in podlo so se mi postavljali nasproti prusko orientirani učeni krogi".³¹ Po drugi strani mu je bilo tuje tudi absolutiziranje konfesionalne nazorske opredelitve, torej klerikalizem, na katerega je naletel zlasti na Tirolskem. Navzlic kritičnemu odnosu do nacionalizmov pa je imel dosti smisla za razvojne težnje in potrebe malih, državno nesamo-stojnih narodov, še zlasti na jezikovnem, kulturnem in znanstvenem področju; po njegovem bi bil za Avstrijo edini izhod nacionalna razmejitev in uvedba nacionalnih avtonomij. Schissel je očitno sodil med tiste intelektualce, ki so Avstro-Ogrsko cenili predvsem ali samo po tem, ker in kolikor je zagotavljala razmeroma urejen in toleranten večnacionalni in večkulturni prostor, v katerem so se lahko razvijale, srečevale in oplajale različne kulturne, umetnostne in duhovne težnje. Ker pa je ta odprti prostor relativne strpnosti že pred vojno in še zlasti med njo ob razmahu nemško-avstrijskega in velikonemškega nacionalizma in ob odporu drugih, temu nasprotnih nacionalizmov nezadržno propadal, se je počutil Schissel v tem okolju čedalje bolj tujega, osamljenega in izločenega. Tako npr. piše, da mu manjka povezave s svojim narodom, da občuti ljudi, katerih jezik po naključju govori, kot ošabne in omejene nasilnike, ki jim mora biti tuj in sovražen.³²

Pri človeku s takšnim prepričanjem in s takšno intelektualno držo je lažje razumeti, da je bil s svojim ožjim akademskim, pa tudi s širšim kulturnim in nacionalnim okoljem v nenehnem sporu. Ker je odklanjal prevladujočo idejno in teoretično usmeritev stroke, v kateri je bil zaposlen, in ker jo je želel brž ko mogoče zamenjati, je v univerzitetni karieri kar naprej zadeval na hude ovire; podpirali so ga le nekateri klasični filologi. Del njegovih težav je bil pretežno administrativno-organizacijske narave. Prošnje za spremembo habilitacijskega področja so mu dolgo časa odklanjali; šele čez leta je dosegel preusmeritev, najprej iz nemške filologije v občo literarno vedo (Innsbruck 1918), iz te v poetiko in retoriko (Gradec 1919), in to zaradi tega, ker avstrijske univerzitetne oblasti še niso priznavale poznoantične filologije ali zgodovine za veljavno habilitacijsko področje.³³ Drugi vir težav pa je po njegovem prepričanju tičal v negativnih vplivih "klike rajhovsko nemških in nemško

nacionalnih profesorjev" ter njihovih številnih somišljenikov. Ko si je 1. 1916 na ministrstvu poskušal razjasniti svoj kočljivi položaj, je dobil razločen namig, da velja za sunljivo osebo in je po zaslugi ljudi, ki so ga očrnili, na tako slabem glasu, da v doglednem času ne more pričakovati redne zaposlitve ne na univerzi ne v katerikoli drugi državni službi.³⁴ Tako je bil dolgo časa ujet v negotovem položaju privatnega docenta, ki nima stalne zaposlitve, ampak živi samo od honorarjev za predavanja; zgodilo pa se je tudi to, da so mu za cel semester prepovedali opravljati napovedani kurz. Zato se je resno nameraval izseliti v tujino in si tam znova osnovati znanstveno eksistenco. Že med vojno je želel oditi v nevtralnno Švico, vendar za to ni dobil avstrijskega dovoljenja. Ko je 1. 1917 turška vlada pod strokovnim vodstvom nemškega prosvetnega ministrstva reformirala univerzo v Istanbulu (Schissel je seveda pisal 'v Konstantinoplu'), je resno upal, da bo tam lahko postal profesor za staro grško in latinsko književnost.³⁵ Toda ko so se mu proti koncu vojne vendarle odprle nekatere možnosti, da bi si uredil eksistenco v okviru univerzitetne germanistike, se jim je zaradi silovitega odpora do te stroke odpovedal: tako se ni želel potegovati za stolicu v Lvovu in tudi ponudbe, naj pride na univerzo v švicarski Freiburg, ni več sprejel.³⁶

Spričo vsega tega lažje razumemo, kako da se je Schissel odločil kandidirati za profesuro na novi ljubljanski univerzi, četudi je to pomenilo selitev v tujo, na novo nastalo državo in prilagoditev tujemu jezikovno-kulturnemu okolju. Sicer pa so se prvi spomnili nanj v Ljubljani in mu očitno najprej ponujali germanistiko v kombinaciji z literarno teorijo. Schissel je sporočil, da bi se "rad pridružil razvijajočemu se narodu" (einem aufstrebenden Volke), vendar je bil z ozirom na svoje kočljivo razmerje do germanistike pripravljen sprejeti vabilo pod dvema pogojema: 1. če bi njegov učni nalog zajemal "občo literarno vedo (poetiko in retoriko) in novejšo nemško književnost", ali obratno, ali pa "novejšo nemško književnost s posebnim ozirom na literarno teorijo"; 2. če bi mu potem, ko bi obvladal slovenščino, bilo mogoče zamenjati področje za "bizantinsko filologijo in zgodovino" ali "bizantinistiko".³⁷ V nadaljnjih nekaj dneh so se očitno sporazumeli o delokrogu na tak način, kot nam je že znano iz osnovnega načrta filozofske fakultete.

Pri realizaciji tega dogovora pa so nastopile težave. Schisslova zadeva je po prvi obravnavi v univerzitetnem svetu jeseni 1919 zastala. Toda še preden se je spet premaknila, mu je graška filozofska fakulteta molče preklicala veniam docendi, brž ko se je razvedelo, da bo sprejel poziv v Ljubljano, in to samo zato, ker je nameraval oditi v "sovražno tujino"; tako je bil prepričan, da je zgubil celo status privatnega docenta, in je ob negotovosti, kaj bo v Ljubljani, spomladi 1920 pozvedoval, ali bi se morda lahko habilitiral za področje po svoji izbiri v Pragi.³⁸ Svojevrsna ironija pa je v tem, kaj se mu je nato zgodilo na naši strani. Prva navedba beograjskega prosvetnega ministrstva, zakaj ne potrdi Schisslove izvolitve na ljubljanski univerzi, je bila očitno pretveza; če bi šlo res le za neznanje jezika, bi bilo treba po tem kriteriju odkloniti še več tujih kandidatov. Dober mesec dni po izvolitvi je namreč rektor ljubljanske

univerze na eni naslednjih sej univerzitetnega sveta povedal, "da mu je minister sporočil, da ne bo podpisal dekreta za nobenega izvoljenega profesorja nemške narodnosti".³⁹ Zaradi takšnega stališča, ki v takratnih razmerah sicer ni bilo presenetljivo, je bil po nacionalnih-političnih kriterijih zavržen človek, ki je bil prepričan nasprotnik takih kriterijev in je to prepričanje že večkrat potrdil z ravnanjem v svojo lastno škodo.

Epizoda je bila s tem končana in na prvi pogled ni pustila za sabo drugih posledic razen te, da stolice za primerjalno književnost v Ljubljani pač še ni bilo mogoče zasesti. Schissel je ostal v Gradcu in je po nadaljnjih zapletih čez nekaj let vendarle dosegel svoje: njegova ožja specializacija, pozna antika, je bila priznana kot legitimna univerzitetna stroka, on pa je postal profesor za to področje in se ni več ukvarjal s širšo problematiko obče literarne zgodovine ali literarne teorije.

Dejstvo, da je bil Schissel v Ljubljani odklonjen in da za njim niso mogli pridobiti nobenega drugega kandidata od zunaj, je prispevalo k temu, da se je naša primerjalna književnost razvijala v tesni vsebinski in organizacijski zvezi s slavistiko in slovenistiko in da so se njene praktične potrebe (predavanja, vaje, izpiti) reševale provizorično, dokler se ni usposobil domač specialist, ki mu je zatem uspelo presaditi načelne poglede in metodične postopke francoske komparativistične šole v specifično okolje slovenske literature in kulture in s tem utrditi temelje za samostojnost stroke.

Če se je dovoljeno še nekoliko poigrati s hipotetičnimi sklepi in domnevami, se lahko vprašamo, kaj bi se bilo zgodilo, ko bi bil Schissel po kakem naključju vendarle prišel na ljubljansko univerzo in ostal na njej, ne da bi poskušal takoj slediti svojemu glavnemu vzgibu in se preusmeriti v poznoantično filologijo. Delo v stroki bi bil gotovo zastavil drugače, kot je potem dejansko steklo, saj s sočasno francosko šolo primerjalne književnosti ni imel skoraj nobene stične točke. Njegove koncepcije bi bile bližje obči literarni vedi, kakršna se je uveljavljala v nemškem prostoru, verjetno bi bile še najbolj sorodne njeni stilno- in formalnoanalitični smeri. Te koncepcije bržkone ne bi težile v dosledno ahistoričnost, gotovo pa bi se bistveno razlikovale od pozitivističnega in od duhovnozgodovinskega historizma, prežetega s kategorijo nacionalnosti. Pravzaprav je Schissel s poudarjanjem antične retorične in poetične tradicije, dasiravno še bolj v razmišljanjih in načrtih kot v izpeljanih delih, negotovo tipal – *mutatis mutandis* – približno v tisto smer, v kateri je tri desetletja pozneje v evropskem merilu dosegel odločilen teoretično-metodološki premik Ernst Robert Curtius.

Kljub temu da Schissel ni znal slovensko, mu niti slovenska sodobna nacionalno- in kulturnopolitična situacija niti starejša literarna in kulturna zgodovina nista bili povsem tuji. Predvsem po zaslugi zveze z Glonarjem je za eno in za drugo čutil znaten interes. Tako sta npr. ob začetku vojne obravnavala posledice ukinitve Slovenske matice za naše kulturno življenje in možnosti za njeno ponovno ožvitev. Ves čas svoje pisemske zveze pa sta razpravljala o tem, kako bi bilo mogoče zamisli o antični duhovni tradiciji, kristalizirani v načelnih pogledih in pojmov-

nem aparatu retorike in poetike, smotno uporabiti tudi pri raziskovanju starejše slovenske književnosti v evropskem kontekstu. Te diskusije se največkrat navezujejo na Glonarjevo takratno raziskovanje baročnih pridig očeta Rogerija⁴⁰ in na njegove priprave na obsežno, ambiciozno zamišljeno, a nikoli dokončano delo o simboliki in emblematiki v literaturi; pri tem je imel Schissel vlogo strokovno bolj razgledanega pogovornega partnerja ali celo neformalnega mentorja. In če je Glonar apliciral spodbude iz teh debat na svoj razmeroma ozko zamejeni, konkretni problem, jih je Schissel razvijal v obče, dasiravno komaj nakazane ali skicirane načelne programske osnutke. Vendar lahko z veliko verjetnostjo sklepamo, da tako zastavljena "obča literarna zgodovina" v takratnem slovenskem prostoru ne bi mogla doseči večjega odmeva; v naših humanističnih vedah je pač prevladoval narodno prebudni in narodno potrjevalni historizem, ki se je v nekaterih drugih okoljih takrat že preživel, pri nas pa še zdaleč ni opravil svoje znanstvenorazvojne in duhovnozgodovinske funkcije, saj se je lahko docela razmahnil šele po ustanovitvi ljubljanske univerze.

OPOMBE

¹ Znanstveno društvo, Ljubljana 1936; ponatis: Partizanska knjiga, Ljubljana 1975; posebej str. 36-43, 51-52.

² Prva objava v *Primerjalni književnosti* 1, 1978, št. 1-2, str. 30-44; dopolnjena angleška verzija v *Primerjalni književnosti* 1994, št. 1, priloga *Comparative Literature in Slovenia*, str. 3-16; dopolnjena slovenska verzija v: *Informativni kulturološki zbornik*, izdal Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, Ljubljana 1995.

³ (Anton Ocvirk): "Svetovna književnost in literarna teorija", v: *Petdeset let univerze v Ljubljani 1919-1969*, Ljubljana 1969, str. 176-177. – Janko Kos: "Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo", v: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani*, Ljubljana 1989, str. 223-225.

⁴ Janko Polec: "Ljubljansko višje šolstvo v preteklosti in borba za slovensko univerzo", v: *Zgodovina slovenske univerze v Ljubljani do leta 1929*, Ljubljana 1929, str. 1-229 (za čas ustanavljanja univerze predvsem od str. 142 naprej; dokumentarni dodatki str. 190-229). – "Seminar za slovansko filologijo", prav tam, str. 338-353. – Med objavami iz 20. let pove o našem vprašanju še največ intervju s Francetom Kidričem: "O literarni zgodovini", *Ljubljanski zvon* 1927, str. 449-458; objavljeno tudi v: F. Kidrič, *Izbrani spisi* III, Ljubljana 1978, str. 287-294 (o primerjalni književnosti na str. 293-294).

⁵ Prim. France Kidrič, kurz "Uvod v komparativno književnost"; rokopis predavanj v Kidričevi zapuščini na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

⁶ V zvezi s tem je Kelemina v 20. letih objavil nekaj literamoteoretičnih člankov in knjigo *Literarna veda*, 1927.

⁷ Prim. njegova skripta *Uvod v zgodovino kritike*, 1928; delna objava v njegovih *Izbranih esejih in razpravah* II, ur. A. Slodnjak, Ljubljana 1953, str. 33-84.

⁸ Prim. sezname predavanj na ljubljanski univerzi.

⁹ Naš opis ustanavljanja ljubljanske univerze se opira zlasti na razpravi Janka Polca (prim. zgoraj op. 4) in Metoda Mikuža "Gradivo za zgodovino univerze v letih 1919-1945", v: *Petdeset let univerze v Ljubljani 1919-1969*, Ljubljana 1969, str. 55-92.

¹⁰ France Kidrič: "O literarni zgodovini", v: *Izbrani spisi III*, 1978, str. 293.

¹¹ "Osnovni načrti fakultet. I. Filozofska fakulteta", v: Polec 1929, str. 210-212.

¹² Polec 1929, str. 210.

¹³ O razvoju in organizacijski ureditvi slavistike v času ustanavljanja ljubljanske univerze prim.: Rajko Nahtigal: "Pisma prof. Ramovša od docenture do profesure", *Slavistična revija* 8, 1955, str. 90-104, 232-246. – (Boris Paternu): "Zgodovina slovenske književnosti", v: *Petdeset let univerze v Ljubljani 1919-1969*, Ljubljana 1969, str. 252-260. – Breda Pogorelec: "Oddelek za slovanske jezike in književnosti", v: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani 1919-1989*, Ljubljana 1989, str. 131-146; druga, predelana verzija pod naslovom: "Sedemdeset let ljubljanske slavistike in slovenistike", v: *Zbornik Slavističnega društva Slovenije. Sedemdeset let slovenske slovenistike - Zborovanje ob stoletnici rojstva Frana Ramovša (...)*, Ljubljana 1991, str. 18-33. – Igor Grdina: "Prispevki k zgodovini slavistike na univerzi v Ljubljani", *Zgodovinski časopis* 46, 1992, str. 233-248. – Jože Pogačnik: "Slovenska literarna veda ob ustanovitvi univerze", *Slavistična revija* 42, 1994 (*Ramovšev zbornik = Obdobja* 12), str. 355-363. – Darko Dolinar: "Univerza, literarna veda in nacionalna literarna zgodovina", referat na simpoziju *Narodna vlada, država SHS in slovenske zamisli o prihodnosti pred letom 1918 in po njem*, Slovenska matica, Ljubljana, november 1998. (V tisku.)

¹⁴ Polec 1929, str. 211.

¹⁵ Arhiv Slovenije, škatla Vseučiliška komisija, ovitek IV. Modroslovna, str. 653. – V poznejši objavi tega dokumenta so imena izpuščena; prim. Polec 1929, str. 212.

¹⁶ Arhiv Univerze v Ljubljani, zvezek Zapisniki sej Univerzitetnega sveta od leta 1919 do junija 1922, str. 69.

¹⁷ Prav tam, str. 96.

¹⁸ Prav tam, str. 105.

¹⁹ Arhiv Slovenije, škatla Vseučiliška komisija, zapisnika 11. seje 22. 3. 1919 in 12. seje 29. 3. 1919.

²⁰ Zapisnik 12. seje Vseučiliške komisije 29. 3. 1919. – Gl. tudi geslo "Schmid (Šmid), Valter", *Slovenski biografski leksikon III*, 9. zv., 1960, str. 222-223.

²¹ *Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950*, 47. Lieferung, Wien 1991, str. 164-165.

²² Za to mnenje, izrečeno v novembru 1998, se zahvaljujem prof. dr. Rajku Bratožu.

²³ Pri zbirki je imel Schissel glavno vlogo kot avtor in urednik, medtem ko je Glonar večinoma skrbel za bibliografske in druge podatkovne dopolnitve. Očitno sta imela težave z iskanjem sodelavcev, saj sta po dostopnih podatkih izšli v zbirki samo dve Schisslovi razpravi. Tretjo je pripravljval med vojno, ko je tudi nameraval zbirko preoblikovati v revijo, da bi razširil krog možnih prispevkov; vendar se je zbirka zaradi materialne stiske ustavila (podobna usoda je med vojno doletela večji del znanstvenega tiska v Nemčiji, mdr. tudi Murkovo zbirko Slavica pri založbi Winter v Heidelbergu).

²⁴ Ohranjena so v Glonarjevi zapuščini v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, rokopisni oddelek, Ms 1377.

²⁵ Ohranjeno je samo eno Schisslovo pismo Ramovšu, datirano Graz, 16. 3. 1919, v Ramovševi zapuščini, biblioteka SAZU, R 46/III-163.

²⁶ Pismo Glonarju 6. 3. 1916.

²⁷ Pismo Ramovšu 16. 3. 1919.

²⁸ Pisma Glonarju 27. 3. in 10. 4. 1916.

²⁹ Pismo Glonarju 13. 11. 1916.

³⁰ Pismo Glonarju 27. 3. 1916. – Prim., kaj o nemških nacionalistih v Gradcu in še posebej na tamkajšnji univerzi piše Matija Murko v svojih *Spominih*, Ljubljana 1951, str. 137-138.

³¹ Pismo Ramovšu 16. 3. 1919.

³² Pismo Glonarju 13. 11. 1916.

³³ Pismo Peiskerju 15. 4. 1920; biblioteka SAZU, Ramovševa zapuščina, R 46/IV-17a. – Jan Peisker (1851-1933), češki zgodovinar in slavist, je od 1891 delal v univerzitetni knjižnici v Gradcu, bil 1910-1918 njen direktor in hkrati na univerzi predaval socialno in gospodarsko zgodovino, posebej zgodnjo zgodovino Slovanov, 1919-21 pa je bil profesor na praški univerzi (*Österreichisches biographisches Lexikon 1815-1950*, VII, Wien 1978).

³⁴ Pismo Glonarju 13. 11. 1916.

³⁵ Pisma Glonarju 21. 7. 1917 in 8. 2. 1918.

³⁶ Pismo Ramovšu 16. 3. 1919.

³⁷ Pismo Ramovšu 16. 3. 1919.

³⁸ Pismo Peiskerju 15. 4. 1920.

³⁹ Mikuž 1969, str. 67.

⁴⁰ O njem je Glonar v *Ljubljanskem zvonu* 1916 objavil razpravo "Med reformacijo in romantiko", ki ima zanimiv podnaslov "Kos literarnozgodovinskega programa".

■ GESCHICHTE DER KOMPARATISTIK IN SLOWENIEN

Die Universität Ljubljana wurde 1919 gegründet. Unter Fachgebieten der philosophischen Fakultät war auch allgemeine bzw. vergleichende Literaturwissenschaft geplant. Da aber die Stelle noch nicht besetzt wurde, fingen komparatistische Lehrveranstaltungen erst 1926 im Rahmen der Slawistik an; sie wurden hauptsächlich von Slawisten gehalten, bis im Jahre 1937 der erste habilitierte Komparatist Anton Ocvirk angestellt wurde. – Im vorliegenden Aufsatz wird die wenig bekannte Vorgeschichte der Komparatistik in Ljubljana im Zeitraum 1919-20 dargestellt.

Im Grundlagenplan der philosophischen Fakultät wurden sog. nationale Fächer Slawistik und Geschichte mit je 5 Lehrstühlen besetzt, germanische und romanische Philologie nur mit je einem sprachwissenschaftlicher Lehrstuhl; anstatt der entsprechenden Literaturgeschichten war aber ein Lehrstuhl "für allgemeine Literatur und Literaturtheorie" geplant.

Obwohl die Gründungsväter der Universität in der Regel nach habilitierten und noch zu habilitierenden slowenischen Lehrkräften suchten, war aus-

nahmsweise schon im März 1919 ein Deutschösterreicher als Kandidat für allgemeine Literaturwissenschaft vorgesehen: Dr. Otmar Schissel von Fleschenberg. Während des ersten Studienjahrs 1919-20 wurde er zum außerordentlichen Professor gewählt, dann aber vom Schulministerium in Belgrad unter dem Vorwand abgelehnt, er beherrsche die Landessprache nicht. Der tatsächliche Grund für die Ablehnung war jedoch die Tendenz zur nationalen Homogenisierung des Lehrkörpers.

Den einschlägigen Quellen zufolge ist Schissel als klassischer Philologe, Rhetoriker und Byzantinist bekannt. Er studierte in Graz, er habilitierte sich für deutsche Philologie in Innsbruck und wurde dort 1911 Privatdozent; 1919 kehrte er nach Graz zurück, wechselte sein Habilitationsfach und wurde 1923 außerordentlicher Professor für spätantike und byzantinische Philologie. Er veröffentlichte Bücher und Abhandlungen zur Poetik und Rhetorik sowie zu einzelnen literaturgeschichtlichen Fragen von der Antike bis zur Romantik. Er war mit manchen Slowenen, die in Graz studierten oder lehrten, bekannt, mit einzelnen (J. Kelemina, J. Glonar) sogar eng befreundet; einige von ihnen (F. Ramovš, R. Nahtigal) wirkten später bei der Gründung der Universität in Ljubljana entscheidend mit. Die Schlüsselstellung innerhalb der Beziehungen Schissels zu Slowenien und zu Slowenen gehört allerdings seinem Freund J. Glonar: er studierte Slawistik und klassische Philologie, war bis zur Wende 1918 Bibliothekar in der UB Graz, dann in Ljubljana, daneben war er als Übersetzer, Lexikograph, Herausgeber, Literarhistoriker tätig.

Aufgrund von zahlreichen Briefen Schissels an Glonar aus den Jahren 1913-18 ist es möglich, Genaueres über Schissels berufliche Laufbahn, wissenschaftliche Arbeit und Pläne, wie auch über seine weltanschaulichen und politischen Ansichten zu ermitteln. Er betrachtete seine Berufswahl als verfehlt, und fühlte Abscheu vor der deutschen Philologie wegen des in ihr vorherrschenden nationalen Historismus. Er kritisierte das absolutisierte Schema der nationalen Literaturgeschichte. Dagegen wurde er immer mehr zur Erforschung der antiken Überlieferung in europäischen Literaturen hingezogen, die er als das wichtigste Bindeglied im Netz interkultureller Beziehungen betrachtete, und auf dieser Grundlage tastete er sich an die Möglichkeit einer radikalen Umbildung der allgemeinen Literaturwissenschaft mit Hilfe des Begriffsapparats der antiken Poetik und Rhetorik heran. Auch über die Grenzen seines Fachgebiets hinaus war er wegen seiner liberalen und kosmopolitischen Gesinnung entschlossener Gegner eines jeden machtpolitischen Nationalismus, dessen Hauptquelle er im Historismus national-romantischer Herkunft sah. Trotzdem hatte er viel Verständnis für kulturelle und politische Entwicklungstendenzen kleiner Völker. Wegen seiner Ansichten und wegen seiner Konflikte mit Vertretern des deutschen Nationalismus stieß er an seiner beruflichen Laufbahn auf viele Hindernisse. Er versuchte schon bald sein Habilitationsfach zu wechseln; da er dabei jahrelang keinen Erfolg erzielen konnte, beabsichtigte er, seine wissenschaftliche Existenz irgendwo im neutralen Ausland neu aufzubauen. In einem solchen Kontext ist es leichter zu verstehen, wieso Schissel den Mitgliedern der neuen philosophischen Fakultät in Ljubljana trotz seiner deutschen Herkunft als geeigneter Professorenkandidat für allgemeine Literaturwissenschaft erschien, und wieso er gleich bereit war, ihrem Ruf zu folgen.

BIBLIOGRAFIJA POMEMBNEJŠIH SLOVENSКИH SONETNIH PESNIŠKIH ZBIRK

Marjan Dolgan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

V zadnjih dveh desetletjih je sonet spet postal modna in zelo čislana pesniška oblika pri slovenskih pesnikih vseh rodov. Njegova pogostnost je tolikšna, da je mogoče govoriti o sonetomaniji. Hkrati se kaže vedno večja potreba po novih, temeljitejših verzoloških in literarnozgodovinskih analizah različnih vidikov dosedanjega razvoja slovenskega sonetizma, od primerjav z začetnim, italijanskim vzorcem do slovenske posebnosti – nagnjenja k sonetnim vencem z akrostihi in celo k sonetnim vencem sonetnih vencev. Za takšne raziskave pa je potrebna bibliografija, ki je doslej ni bilo. Spodaj objavljena želi temu pripomoči, in sicer tako, da navaja pesniške zbirke, ki vsebujejo zgolj sonete, sonetne cikle ali sonetne vence, in tiste zbirke, v katerih so soneti v manjšini. Tudi redki soneti v kaki zbirki so lahko pomemben dosežek v opusu kakega pesnika ali v razvoju slovenskega sonetizma. Lahko pa samo pričajo, da so se soneta lotevali celo pesniki, ki niso bili ljubitelji stalnih pesniških oblik, vendar so mojstri drugih kitičnih ali prostih pesniških oblik (npr. Josip Murn, Edvard Kocbek, Jože Udovič). Pri pesnikih, ki premorejo svoja zbrana dela, so ta navedena za njihovimi samostojnimi zbirkami. Zbrana dela namreč omogočajo raziskovalcu hitrejši dostop do gradiva kakor težje dosegljivi prvi natisi pesniških zbirk. Poleg tega so v zbranih delih ponatisnjeni vsi soneti kakega pesnika, tudi tisti, ki so ostali v rokopisu, mnogi od njih niso objavljeni nikjer drugje; hkrati pa so natisi v zbranih delih tekstnokritično in literarnozgodovinsko komentirani. Če vsebujejo dobre ali pregledne izbore sonetov izbrana dela ali antologije kakega pesnika, so navedene tudi takšne izdaje. Pesniki so v bibliografijo uvrščeni po svojem vstopu v slovensko literaturo, ki je pri marsikaterem zgodnejši kakor izid njegove sonetne zbirke, in po pripadnosti literarnim tokovom, smerem ali gibanjem, kajti nekateri so zaradi različnih vzrokov vstopili v slovensko literaturo pozno ali posmrtno. V bibliografiji vsakega pesnika so sonetne zbirke razvrščene kronološko. Ob mnogih zbirkah so navedene tudi opombe sestavljalca bibliografije, v katerih so največkrat naštetih naslovi vsebovanih sonetov (iz katerih je razvidna njihova motivika, pogosto je nakazana tudi idejna usmeritev), kakšne značilnosti, posebnosti ali pojasnila, ki utegnejo koristiti razisko-

valcu. Objave sonetov v literarnih revijah in periodičnem tisku niso upoštevane, razen redkih posebnosti. Zaradi zgodovinskih razlogov sta bili narejeni dve izjemi, ki sta uvrščeni pred začetek bibliografije. Omenjen je namreč prvi slovenski prevod tujega soneta, ki je izšel knjižno že v 17. stoletju, in prvi slovenski sonet z začetka 19. stoletja, ki je bil objavljen najprej v periodičnem tisku. Ker je ta natis težje dostopen, so dodane še omembe poznejših knjižnih ponatisov tega soneta. Zaradi hiperprodukcije slovenske poezije, samozaložniškega in celo zasebnega izdavanja pesniških zbirk (npr. Valentin Cundrič) je mogoče, da je bila kakšna sonetna zbirka nehoti spregledana. Za doslej najbolj velikopotezno strokovno obravnavo najbolj priljubljene stalne pesniške oblike v slovenski poeziji velja zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani od 28. do 30. junija 1995, ki je izšel pri ljubljanski Filozofski fakulteti leta 1997 kot 16. zvezek zbirke *Obdobja z naslovom Sonet in sonetni venec. Sonete najbolj pomembnih slovenskih sonetistov obravnava različna literarnozgodovinska dela ter študije in razprave v strokovnem revijalnem tisku. Oddelek za slovanske jezike in književnosti na isti fakulteti hrani tudi obsežno diplomsko nalogo Sonet v slovenski poeziji osemdesetih in devetdesetih let (1996); napisala jo je napisala Magdalena Svetina-Terčon in bi si zaslužila natis.*

Prvi prevod tujega (španskega) soneta v slovenski jezik (preko latinščine ali nemščine?)

Suspiria S. Francisci Xaverij. V: Matija Kastelec, Bratovske bukvice S. Rozenkranca. /.../ Tu je preloženu z Nemškiga, Laškiga, inu Latinškiga na Krainsko besedo skuzi Matthia Kastelca /.../, Gradec-Ljubljana 1678, str. 408-409.

Prim. Ivan Grafenauer: *Drobci iz starejše kulturne in slovstve zgodovine*, Čas 10, 1916, str. 313.

Prvi slovenski natisnjeni sonet

JOVAN VESEL KOSESKI:

Potashva. Sonnett. Laibacher Wochenblatt zum Nutzen und Vergnügen, Freitag, den 5. Juny 1818, Nro. 24.

Potažva=Tolažba. Obe tercini soneta sta združeni v eno kitico. Podpis: Janes Vesél. Poleg je natisnjen tudi nemški prevod z naslovom *Der Trost. Sonnet*. Podpis: *Johann Vessel*. Knjižni ponatise slovenskega soneta v: J. Vesel-Koseski: *Razne dela pesniške in igrokazne Jovana Vesela-Koseskiga, finančnega svetovalca*, Ljubljana 1870, str. 6, naslov soneta: *Potažba*, in v: Andrej Inkret: *Jovan Vesel-Koseski. Vprašanje literarne zgodovine. Znamenja 22-23*, Maribor 1971, str. 78, naslov: *Potažba*.

Pesniške zbirke, ki vsebujejo (tudi) sonete

FRANCE PREŠEREN:

Poezije, Ljubljana 1847.

Zbirka je dejansko izšla leta 1846, vsebuje razdelek *Sonetje s soneti*, sonetnimi cikli in sonetnim vencem: *Očetov naših imenitne dela, Vrh soncev sije*

soncov cela čeda, Tak kakor hrepeni oko čolnarja, Dve sestri videle so zmoti vdane; Kupido! ti in tvoja lepa starka; Je od vesel'ga časa teklo leto; Sonetni venec, Magistrale; Ni znal molitve žlahtnič trde glave; Sanjalo se mi je, de v svetem raji; Velika, Togenburg! bila je mera; Bilo je, Mojzes! tebi naročeno; Na jasnem nebi mila luna sveti; Marskeri romar gre v Rim, v Kompostelje; Zgodi se včasih, de mohamedani; Oči bile pri nji v deklet so sredi, Kadar previdi učenost zdravnika, Odprlo bo nebo po sodnem dnevi, Zabavljivi sonetje, Sonetje nesreče, Memento mori, Matiju Čopu.

Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana 1965.

Vsebuje vse Prešernove zgoraj naštetih sonete, sonetne cikle in *Sonetni venec*.

Zbrano delo II. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana 1966.

Vsebuje naslednje slovenske sonete: *Pov' do let starih čudne izročila; Vi, ki vam je ljubezni tiranija; Mihi Kastelcu, Izdajavcu Volkmerjevih fabul in pesem* ter nemške sonete, med katerimi je tudi *An eine junge Dichterin*, in Prešernov nemški prevod soneta *Rezygnacja* Adama Mickiewicza.

STANKO VRAZ:

Slovenska djela I. Priredio Anton Slodnjak. Zagreb 1952.

Vsebuje vse Vrazove slovenske sonete in sonetne cikle.

FRAN LEVSTIK:

Zbrano delo I. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1948.

Vsebuje sonete v ciklu *Tonine pesmi: Petrarki, Skrivne želje, Bogovi, Srce, Tvoj obraz, Zmota, Upljenji spomin, Zvonovi, Ljubezen, Prazni sklepi, Jarem ljubezni, Vihra, Nepokoj ponoči, Premoteno srce, Vedni nemir in ljubezni, Roža, Obletnica, Nagla usoda*; soneta v ciklu *Franjine pesmi: Kedaj?, Dvojna pomlad*; mladostne sonete: *Črnogorcem, Navada, Zbor zverine, Zima; Čakanje*.

Zbrano delo II. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1952.

Vsebuje sonete: *Opomin do veselja, Boj brez koristi, Roj, Naša nesreča, Domovini, Jezik, Glumači, Neprijazna sreča, Tovornik, Družba starih oblik, Na svetega Umka dan, Simonu Jenku, Slepa neskrbnost*.

Zbrano delo III. Uredil in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana 1953.

Vsebuje sonete: *Sonet I, II*, toda njuna prva avtorica naj bi bila Luiza Pesjakova; *Sonet*, ki je varianta soneta *Skrivne želje*.

SIMON JENKO:

Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1964.

Vsebuje: *Sonet*,

Zbrano delo II. Uredil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1965.

Vsebuje sonete: *Sonet, R.K.M., Na Kamniškem gradu, Solze Slovencev, Tobaku, Trije soneti kmetičici, Ko ni še stala, Naročilo, Voščila 7*.

JOSIP STRITAR (pseudonim: Boris Miran):

Pesmi. Zložil Boris Miran. Dunaj 1869.

Dunajski soneti. Zložil in založil Jos. Stritar. Dunaj 1872; dopolnjena in predelana izdaja 1873.

Zbrano delo I. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1953.

Vsebuje ponatise sonetov: *Glas sladki dala si natora, Kako si se tako mi prikupila*; *Pozdrav moj čuješ, zlata domovina*; *Visoko pravega pevca častimo*; *Ti me spremljaš neprestano, tiha žalost!* (angleški sonet); *Soncu in mesecu, Soncu, Mesecu, Pevcu-jezikoslovcu* (mišljen je Gregor Krek); *Dunajski soneti I–XLVII*; *Slovo 1–14, Slovo ti solzna pesem moja peva* (Magistrale) (sonetni venec); *Popotne pesmi (Nove) II–V*; *Janežiču v spomin* (umrlemu uredniku Slovenskega Glasnika Antonu J.), *O Tvojem veselem godu, Cvetica, Štirje soneti (Luna, Danica, Zora, Mariji)*, *Josipini Turnograjski, Mladiki, Luizi Pesjakovi*.

Zbrano delo II. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1953.

Vsebuje ponatise sonetov: *Janu Kollarju, Ivanu Hribarju, Grozni časi*.

JOSIP CIMPERMAN:

Pesmi. Zložil Josip Cimperman. Ljubljana 1869.

Vsebuje *Sonet I–IV*.

Pesmi. Zložil Jos. Cimperman. Ljubljana 1888.

Vsebuje sonetna cikla *Usehlo cvetje 1–26, Kristali 1–38* (13. sonet je posvečen dr. R. J. Razlagu, 19. S. Gregorčiču).

LUIZA PESJAK (rojena Crobath):

Vijolice. *Pesmi za mladost.* Ljubljana 1889.

Vsebuje sonete: *Janez krstnik, Pojoča roža, Tolažba*.

PAVLINA PAJK:

Pesni Pavline Pajkove, Maribor 1878.

Vsebuje sonete: *Porod ljubezni, Domišljiji, Človeško srce*.

Zbrani spisi. Prvi zvezek. Celje 1893.

Vsebuje ponatis vseh treh zgoraj omenjenih sonetov.

SIMON GREGORČIČ:

Zbrano delo I. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1947.

Razdelek *Nezbrane pesmi* vsebuje sonet *Al. M. Zornu – škofu* (z akrostihom).

Zbrano delo II. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1948.

Razdelek *Nezbrane pesmi* vsebuje sonet *Morilna slanica*. Na str. 319 je objavljen epigram *Marku – pesniku*, ki ironizira sonet s 17 verzi neznanega pesnika, najbrž začetnika. V urednikovih *Opombah* je na str. 338 objavljen Gregorčičev *Načrt za sonet*.

MIHAEL OPEKA:

Rimski verzi, Ljubljana 1916.

Vsebuje sonetni ciklus *Sin materi 1–7*, prvotni naslov *Materi svoji* (Dom in svet 1895).

KSAVER MEŠKO:

Iz srca in sveta, Ljubljana 1945.

Vsebuje soneta: *Drobni pevki* (angleški s.), *Kmet v jeseni* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2).

DRAGOTIN KETTE:

Poezije. Uredil Anton Aškerc. Ljubljana 1900.

Zbrano delo I. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1949.

Vsebuje sonete in sonetne cikle: *Na otčevem grobu, Jesen, Zastonj, Nekemu literatu, Morituri, Kritikom, Tantal, Vijolica, Štefanija I-III, Zapustil sem; O Jurček, Jurček; Ko na večer, Dejal je Vlah Elija, V kripti, Zakaj sem bil v kapiteljnu, Da bi pozabil nate, Prej dražil sem prijatelja, Slovo I-V, Spomini I-V, Tihe noči I-VI, Črne noči I-IV, Adrija I-VIII, Moj Bog I-VIII, Izprehod I-VI; A tebi, poet.*

Zbrano delo II. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana 1949.

V *Dostavkih* vsebuje sonet *Grenkosti žitja* z akrostihom *Gizeli Vagner*.

JOSIP MURN:

Zbrano delo I. Uredil in z opombami opremil Dušan Pirjevec. Ljubljana 1954.

Vsebuje sonete: *Sonet starčka, Vsak po svoje, Že nikdar več, Musa paupera, Resignacija.*

IVAN CANKAR:

Zbrano delo I. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1967.

Vsebuje sonete: *Sonet* (prva objava v Ljubljanskem zvonu 1908); *Epilog in posvečenje* (prva objava v Cankarjevi knjigi *Za križem*, Ljubljana 1909), *Zgodilo se je včeraj, Na vekomaj ostane, Luč je in Bog je* (zadnji trije soneti so integralni del Cankarjeve povesti *Kurent*, Ljubljana 1909, kjer so prvič izšli), *Resignacija*; mladostne sonete: *Poljub I* (Okrog me pota vodijo neznana), *VI* (Edini kraj tolažbe, okno malo!), *VII* (Gomila, krilim pevkam samo znana), *XI. Prevara, XII. Slutnja, XIII. Prošnja, XIV. Naši pesniki, XV. Svarilo, XVI. Očitjanje, Mladost; Obup I, XI; Glasi ljubezni* (z akrostihom *Grudnovi Olgici*), *Obup II, Sreča, Moji materi.*

Zbrano delo II. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana 1968.

Vsebuje sonete: *V spominsko knjigo, Čudna cvetlica, Spominjaj se šole!* (travestija Prešernovega soneta *Memento mori*).

OTON ŽUPANČIČ:

Čaša opojnosti, Ljubljana 1899.

Vsebuje tako imenovane *Velikonočne sonete* (*Pred božji grob pokleknil sem kristjan, Prižgal si plamen mu resnice čiste, Kako je poln kristjanov temni hram!*), *O ljubica, kedar spusti večer, Parček, V galeriji slik.*

Čez plan, Ljubljana 1904.

Vsebuje *Sonet*.

Samogovori, Ljubljana 1908.

Vsebuje *Orientalški sonet, Silvin, Gospa, Pogled na Montmartre, Moj Bog I-II, Teško ur.*

V zarje Vidove, Ljubljana 1920.

Vsebuje sonet *Zemljevid*.

Zbrano delo I. Uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1956.

Vsebuje poleg sonetov iz posameznih zbirk tudi tiste, ki niso bili objavljeni v zbirkah: *Soneti I-V, Nekaj čudnih verzov in dva konfuзна soneta.*

Zbrano delo II. Uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1957.

Vsebuje poleg ponatisov sonetov iz samostojnih, zgoraj navedenih zbirk še: *Dva groba, Courrieres; Kako bo, deklica, kako bo z nama.*

Zbrano delo III. Uredila Josip Vidmar in Dušan Pirjevec. Besedilo pripravil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana 1959.

Vsebuje priložnostni sonet *Sestri Fabiji (Angeli) pri roentgenu.*

SILVIN SARDENKO (pravo ime Alojzij Merhar):

Roma. Poezije. Ljubljana 1906.

Zbirka je posvečena mestu Rim. Vsebuje sonete: *Sedaj te vidim!, Sonet, Zibel in rakev.*

Dekliške pesmi, Ljubljana 1922.

Vsebuje sonet *Kesanje.*

Trojno klasje. Izbrane pesmi. Uvod napisal dr. Ivan Pregelj. Ljubljana 1938.

Zbirko sestavljajo 3 zvezki: I. zvezek *Materi* vsebuje samo sonete, II. zvezek *Domu* vsebuje tudi sonete, III. zvezek *Polju* vsebuje sonet *Lastoviščar.*

Roma. Ljubljana 1941.

Druga, razširjena izdaja. Spremno besedo *Silvin Sardenko kot pesnik Rima* je napisal Umberto Urbani. Vsebuje tudi pesnikov zapis *Rimski literarni spomini in Pripombe.* Vse pesmi so posvečene rimskim znamenitostim, posebno cerkvam.

Soneti: *Visoko sonce; Magnet si, Roma!; Pod novim nebom, Prihod, Pozdrav, Novo življenje, Vzor, Monte Pincio, Ti jasna Roma, Dvojno znamenje, Ob čudežni gomili, V cerkvi S. Croce, V cerkvi S. Maria dell' Anima, Na grobu Sv. Cirila, Albanski zdaleč gledajo vrhovi, Quo vadis?, S. Giovanni in Laterano, Santo Stefano, San Lorenzo, V katakombah – Po zemlji mrtvih, Oko zaprem, Čudo, Na božični večer, Hospic S. Maria dell' Anima, Piazza del popolo, Zaverovana, Zibel in rakev, Nad vatikanskim mestom noč počiva; Addio, Santo Padre!, Michelangelo I–II, Vittoria Colonna I–II, Umirajoči Rafael, Piju X.*

Tolažnica, Ljubljana 1942.

Vsebuje sonete: *Izpustil Noe trikrat je goloba, Upehal vas je pot, In če vam srca modri Bog prešine, O kdo mi vrne leta nazareška, Jaz molim z vami, Z mnoj pod križem bodo žalovale, Jesen je moja ljubljena podoba (z akrostihom Jožetu Plečniku); V ljubezni, ki nikdar ne mine; Iz za nebo sem spet oči odprla, Ob dnevu zadnje sodbe božje svete.*

RUDOLF MAISTER–VOJANOV:

Poezije, Ljubljana 1904.

Vsebuje ciklus *Soneti (V svet, Soror Ferdinanda, Strah, Pater gvardijan, Svetnica, Zvezdogledom, Stolp sv. Marka /v Benetkah/, Ne boj se smrti!)*

LJUDMILA POLJANEC:

Poezije, Ljubljana 1906.

Vsebuje: *Prešernovi Juliji (angleški sonet), V Opatiji I (angleški s.), ciklus Epilog I–V, Manom Prešerna.*

VIDA JERAJ:

Izbrano delo Vide Jeraj. Uredila Marja Boršnik. Ljubljana 1935.

Vsebuje sonet *Vstajenje*.

ANTON MEDVED:

Poezije II, Ljubljana 1909.

Vsebuje sonete: *Sonet, Samozavest, Grob – zavetje, Ketteju, Hrepeneči duši*.

VOJESLAV MOLE:

Ko so cvele rože, Ljubljana 1910.

Vsebuje sonete: *To čašo tebi, radostna mladost!; Imel sem sen, Odgovor na ljubavno pismo, Posvetilo, Sonet, Epilog, srcu; Rafael: Apolon in Marsija; Leonardo da Vinci: Monna Lisa; Ticijan: Nebeška in zemlja ljubezen (sonet v obliki dialoga, kvarteti govori "Deklica", tercini pa "Žena"); Paolo piše Franceski da Rimini, Posoda življenja, Jesenski akord, Mrak*.

Tristia ex Siberia, Ljubljana 1920.

Zbirka je odmev na pesnikovo rusko ujetništvo v I. svetovni vojni. Vsebuje ciklus *Sibirski soneti* (*Moja pesem, Prebujenje, Sužnjevi soneti I–IV, Tomsk, Na ulici, Samomorilki, Sibirski grobovi, Tri rože, V sibirskem vlakcu, V tajgi, Na Bajkalu, Svoboda, Novo leto 1920, Moj epitaf, Domači portreti na tujih tleh* (I. sonet: *Tribun, II. Agitator, III. Idealist*), *Noli me tangere, Bog I–IV, Ko vrnem se...*, *Pri samovarju, V polnočnem snu, Tvoje pismo, Ti, Jaz, Zdravica*; ciklus *Južni soneti I–XIII* (z motivi vračanja iz ruskega ujetništva čez Indijski ocean), *Doma*.

IVAN PREGELJ:

Oče naš. Glasnik Najsvetejših Src (Maribor) 6, 1907, str. 130–134.

Avtorjev psevdonim: Ivo Mohorov. Sonetni venec z nepopolnim latinskim akrostihom. Dopolnjena in predelana verzija je izšla pod naslovom *Bogu Vsemogočnemu – Deo Omnipotenti*, v: I. Pregelj, *Moj svet in moj čas*. Uredil Tine Debeljak. Buenos Aires 1954, str. 93–99 (s popolnim latinskim akrostihom *Deo Omnipotenti*), prim. tudi str. 295.

Romantika. Gorica 1910.

Vsebuje sonete: *Jesen, Svarilo* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Božičnica I* (6+4+4), *Sidera cadentia I–II, Izpovedi I–II, Mitte panem et spongiam et citharam IV* (8+6).

RADIVOJ PETERLIN–PETRUŠKA:

Po cesti in stepi, Ljubljana 1912.

Vsebuje sonete: *Na Dnjepru pod Hortico, Božični sonet* (razvrstitev kitic: 6+6+2).

Znamenje, Ljubljana 1925.

Vsebuje sonete: *Ves dan sneži, Na vernih duš dan* (okrajšan s., razvrstitev kitic: 4+4+5).

Popotne pesmi. Uvod napisal France Veber. Ljubljana 1934.

Pesniški izbor iz prejšnjih zbirk. Vsebuje ponatise sonetov: *Na Dnjepru pod Hortico, Ves dan sneži, Božični sonet* ter nove sonete: *Pot na Sveti večer I–III, Popotnika, Menih* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Ta Sveti večer I–II*.

ALOJZ GRADNIK:

Padajoče zvezde, Ljubljana 1916; druga izdaja 1923.

Vsebuje sonete: *Sfinga, Jesensko sonce* (razvrstitev kitic: 4+3+4+3), *Mater dolorosa, Doma, Veliki teden, November, Pozna jesen, Riva degli Schiavoni, Mati, Vse leto in ves dolgi dan...*, *Oljke*.

Pot bolesti, Ljubljana 1922.

Vsebuje sonete in sonetne cikle: *Moje življenje, V bolnišnici I-IV, V tujini I-II, Na goriškem gradu, Prihod, Na Kalemegdanu, Ardegast, Sonet o svobodi, Et meminisse...*, *Veteranu, O zlata zemlja...*, *Sporočilo, Gorica I-II, Kostanjevica, Solkan, Brda, Šmartno, Za srebrnike, Renče, Na Erjavčevem grobu I-II, Cerkno, Noč v Medani, Sonce v Brdih I-II, Naša zemlja*, sonetni ciklus *Tolminski punt*.

De profundis, Ljubljana 1926.

Vsebuje sonete in sonetne cikle: *Sv. Frančišek Asiški, Smrt Sv. Frančiška, Ivanu Endlicherju, Pred slovesom* (Ivanu Tavčarju), *Na Visokem* (Franji Tavčar), *Komen, Dornberg, Devin, Kobarid, Svatba v Brdih, Semenj, Vitogoj* (Odlomek) *I-V, Ujedinjenje I-II, Avstrijakantu, Mrtvi zidarji, Svoboda, Negodni smo...*, *Krnski kamen, Habsburg, Nova setev, Nekaterim, Bežali dnevi so...*, *Tožba marionete, Utopljeni, Večerne sence, Spomini, Kes, Sestri Gusti, Vrnitev I-IV, Materi I-II, Očetu, Sinu I-IV, Jeseni v Medani I-IV, Vprašanje, Dvogovor I-II, O drobne ptice...*, *Kovač, Blodne sanje*.

Svetle samote. Izbral Josip Vidmar. Ljubljana 1932.

Antologijski izbor iz Gradnikovih prejšnjih pesniških zbirk, revialnih objav in rokopisov. Vsebuje tudi nove sonete in sonetna cikla: *Molitev, Naša beseda, Na Blatnem jezeru, Zemlji, Kritiku, Izpoved, Oktober, Srce poslušam...*, *Božje obličje, Harfa v vetru, Zadnja pot, Večerna senca 1-10, Pogovor 1-5*.

Večni studenci. Pesmi. Ljubljana 1938.

Vsebuje sonete: *Drevo, Postaja na romanju, Slovenska zemlja, Triglav, Trubar, Kmet govori domači grudi, Kmet molči*.

Zlate lestve. Pesmi. Ljubljana 1940.

Vsebuje sonete: *Orel in smreka, Madona, Vprašanje, Davno že v grobu si...*, *Črni angeli, Konec, Na prvi postaji, Jesen na Doberdobo 1-2, Gozd v jeseni, Jesen, Psalm stosedemintrideseti* (prepesnitev biblijskega psalma), *Grob na Pobrežju*.

Pojoča kri. Pesmi. Ljubljana 1944.

Vsebuje sonete: *Smrt, Življenju, Prišla si, Dim, Na Cankarjevem grobu, Na Cankarjevem nabrežju, Pred Vodnikovim spomenikom, Na Krekovem grobu, Stara Cukrarna, Emona, Tivoli v jeseni, Vizija, Na Kontovelu 1-2, Očiščenje, Rab*.

Primorski soneti. Uredil, uvod in opombe napisal Jaro Komac. Koper 1952.

Vsebuje izbor Gradnikovih sonetov iz prejšnjih zbirk s primorskimi motivi in ciklus o tolminskem kmečkem uporu.

Izbrane pesmi. Uredil in spremno besedo napisal Kajetan Kovič. Kondor 69, Ljubljana 1964.

Vsebuje tudi izbor sonetov iz celotnega Gradnikovega opusa.

Zbrano delo I. Besedilo pripravila in opombe napisala Miran Hladnik in Tone Pretnar. Ljubljana 1984.

Vsebuje ponatise sonetov iz zbirke *Padajoče zvezde*; mladostne sonete: *Doma, Rudeče rože I, Sonet, Vampir* (angleški s.), *Rožni grm, Ljubezen po smrti*,

Poroka, Vizija; sonete, ki so ostali zunaj pesniških zbirk: *Simonu Gregorčiču, Na Kolobari, Vipava tiha, Oslavje, Ivanu Hribarju ob sedemdesetletnici*.

Zbrano delo II. Besedilo pripravila in opombe napisala Miran Hladnik in Tone Pretnar. Ljubljana 1986.

Vsebuje ponatise sonetov iz zbirk *Pot bolesti, De profundis* in antologijskega izbora *Svetle samote* ter sonete, ki so ostali zunaj teh zbirk: *Verne duše, Otonu Župančiču, Vipava, Novim oračem; Večerna senca (3), (4); Srčno vino, V borbi*.

Gradnikovo *Zbrano delo* ni dokončano.

FRAN ELLER:

Koroške pesmi, Ljubljana 1947.

Vsebuje pesmi, ki so nastale od konca 19. stoletja naprej. V zbirki je tudi ciklus *Soneti (V Spomin Urbanu Jarniku, Tiha pesem, Josipu Lendovšku I-V, Moj klic, Neplodna pesem, Koroška pot, Nemke, Ženske, Domovina, Vstoličenje, Ljubi mir, Resnica, Uskoki, Koroški psalm 137, Ekspert, Pes, Sveti Krištof, 1941, Split, Hvala miru, Tovarna, Lipa, Bog z vami)*.

Znane in neznane poezije. Zbral, uredil in opombe napisal France Bernik. Celovec 1995.

Vsebuje poleg ponatisa zgornjih sonetov še nezbrane in neobjavljene sonete ter njihove variante: *Bil trd si..., Ob enajsti uri, Manom J. Lendovška, Simsonova molitev (Simson=Samson), Ki so na pol*, ciklus *Iz zbirke Vsakdanji soneti (Stvari, Bogatija, Megla, Škorec, Tovarna, Prerok, ciklus Iz zbirke Nevsakdanji soneti (Kdor je majhen, Epigon, Pogreb, Romar), Program, Sinovi, Robstvo, Možje, Jutrnjica, Plamen*, ciklus *Soneti (Dvom, Sreča, Zadnji krog, Jesen, Zvestoba)*, *Iz cikla koroških pesmi (Domovina, Neplodna pesem), Senca, Simson (Simson=Samson), Glad, Pozna ura, Babel 1-3 (Babel=Babilon), Pes, Bahač, Memnonov kip, Romar, Vez, Admiral, Na gradu, Pogreb, Zadnji krog*, ciklus *Iz pesmi Frana Ellerja (Vino, Ljubljana, Morski zaliv, Opolnoči, Koroška pot, Koroški psalm 137, Izbranci, Je bilo treba, Kje so časi, Vprašanje, Zapojte, Veljak, Svoboda, Razšla, Vez, Red deteljice, Trpka pesem, Uspeh, Šport, Oče, Tako, Bližnje in daljno, Veš li, Tajé Te*.

GUSTAV STRNIŠA:

Za solncem, Kranj 1916.

Vsebuje soneta: *Ljubici - pesnici, V skrivnostni tajni...*

Zvoki in žarki, Ljubljana 1937.

Vsebuje sonete: *Mrak v dolini (razvrstitev kitic: 3+6+3+2), Skarabej, Vprašanje*.

IVANKA KREMŽAR (mati Elizabeta, uršulinka):

Iz moje celice. Prva knjiga. Ljubljana 1916.

Vsebuje: sonetni venec *Moj venec* (z akrostihom *Slava tebi, Jezus!*), ciklus *Sonetje sreče (Poziv, Boj, Odločitev, Žrtev, V celici, Sreča)*.

Utrpi večne luči, Ljubljana 1974.

Izbor pesmi. Oris pesničinega življenja in dela napisala s. Simona Fras, uršulinka. Vsebuje ponatis 3 sonetov iz cikla *Sonetje sreče*.

FRAN ALBRE(C)HT:

Mysteria dolorosa, Ljubljana 1917.

Vsebuje sonete: *Na Žalah I–III (Spominu Ant. Medveda), Rodno mesto, Beatrice I–V, Polnočni sonetje I–V.*

Pesmi življenja, Ljubljana 1920.

Vsebuje sonete: *Moj črni brat, Nevesti I–II, Ni te nočoj.*

Pesmi. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Zvone Verstovšek. Ljubljana 1966.

Izbor iz prejšnjih zbirk in neobjavljenih besedil. Vsebuje ponatise sonetov: *Rodno mesto, Nevesti I–II, Ni te nočoj, Polnočni soneti I–V, Moj črni brat*. Prvič knjižno objavljeni soneti: *Modri sonet, Sonet o mladosti (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), Ob šestdesetletnici, Sonet o svobodi, Iz "Političnih sonetov"*.

ANTON DEBELJAK:

Solnce in sence, Ljubljana 1919.

Vsebuje sonete: *Sinja ptica, Svetlo jutro, Dva človeka (razvrstitev kitic: 4+3+4+3), Kukavice (4+4+2+4), Vojna silhueta, Črni mlin, Ob jezeru (6+8), V dunajskem parku (5+3+6), Ponos, Iškarjot.*

JANKO GLAZER:

Pohorske poti, Ljubljana 1919.

Vsebuje soneta: *Melanholija, Jesenski sonet.*

Pesmi in napisi. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Jaro Dolar. Maribor 1953.

Vsebuje ponatis soneta *Jesenski sonet* in sonet *Prijatelju Ingoliču* (pisatelju Antonu I.).

Pesmi. Izbrala, uredila, spremno besedo in pojasnila napisala Alenka Glazer. Iz slovenske kulturne zakladnice 26. Maribor 1993.

Vsebuje poleg ponatisov sonetov iz prejšnjih zbirk še: *Sonet o ženi, Dr. Antonu Dolarju (vsebuje kronogram), Prijatelju Niku Vrablu, Prijatelju Janku Šlebingerju (z akrostihom Šlebinger Janko in kronogramom); Prijatelju Niku Vrablu. Iz pregnanstva 1943; Dr. Franu Ramovšu (z akrostihom in kronogramom).*

IGOR GRUDEN:

Narcis, Ljubljana 1920.

Vsebuje sonete: *Ti hočeš vero vame; Ob morju tiho grem in mislim nate; Še pomniš, Hana; Slonim na oknu in poslušan vase, Iz mojih sanj si zrasla, Nad mračnim parkom okno razsvetljeno, Seno diši; O, zdi se mi, da slišim tvoje sanje; Ti si kot roža sladka in opojna, Iz dalje k tebi strast hlepi in sanja, Ko tiha me zamišljenost objame; Do vrha natoči, opoji se, brate; Med nama je vse polno zlatih niti, Odsevi luči kakor stebri zlati, Izpila si čašo v razkošju do dna, Spet čričke slišim monotono peti, Na tvoje grudi nedolžne in bele, Nad mrtvim parkom mesec više gre že; O ti, ki vse noči si me ljubila; Odšla si tiho, nema, brez besed; O, pošlji mi vsaj mehko nočno sanjo; Iz dneva v dan, Saj sreče ne poznam, Odkod in kam, Le človek ne živi, Uživati – o sladki cilj življenja.*

Primorske pesmi, Ljubljana 1920.

Vsebuje sonete: *Pod Šempolajem, Pri Mohorinkinih, V nabrežinskih kamnolomih, V Istri, V bregu pod Nabrežino, Tramontana, Božja pot v Barbano 1–4, Pri Svetem Križu, Jutro na morju, Pod Kontoveljem, Mesec vzhaja..., Nabrežinke, Trgatev v nabrežinskem bregu, Barkovlje, Kriška dekleta, V*

spomin Dori P. z Reke, Albinu Tomažiču v spomin 1-2, Božični večer, Elegija 1-5, Kriški ribiči, Devin 1-2.

Dvanajsta ura, Ljubljana 1939.

Vsebuje sonete: *Dr. Ivanu Prijatelju (ob 60-letnici), Poslanica Dragiši Vasiću 1-3.*

Pesnikovo srce, Ljubljana 1946.

Vsebuje soneta: *Žale (z akrostihom Plečniku Jožetu), Posmrtnica (z akrostihom Plečniku Janezu).*

PAVEL GOLIA:

Večerna pesmarica, Ljubljana 1921.

Vsebuje sonete: *Pisma prijatelju Egonu Gabrijelčiču I-II, Pisma domovini I-III, Bôl, Samomorilec, Grobni napis, Pogovori z Njim I-VI; Vesela jutra, že vas zrem v daljavi.*

Pesmi o zlatolaskah, Ljubljana 1921.

Vsebuje sonete: *Bežival!., V spominsko knjigo, Princesa, Tatjana 3, Spet diham solnce-, Nevesti padlega junaka 1-3, Srečanje.*

Pesmi, Ljubljana 1936.

Vsebuje ponatise nekaterih sonetov iz prejšnjih zbirk.

JANKO SAMEC:

Življenje, Ljubljana 1923.

Vsebuje sonete: *Srečanje, Poldan 1-2, Otroka moja, Lelji, V poletju, Pradedov dom, Zemlja 1-6; O ti, pradedov mojih zemlja rodna, Domovini, Slovenska govorica, Nočna silhueta, Ko pod večer..., V beli noči 1-9, Ob Adriji 1-3.*

Sen morja. Soneti in druge pesmi. Izbral, uredil in spremno besedo napisal France Vurnik. Trst 1981.

Vsebuje sonete: *Mornarji v pristanu, Večer ob Adriji, Večerno morje, Polnočno morje, Barkovlje, Sv. Križ, O sen morja..., Uvodna, Trst 1-2, San Antonio, Piazza Grande, Squero San Marco, Molo San Carlo, Punto Franco, V pristanišču, Sonet, Obisk, Večer v kraški vasi, Kras, Kraška zima, Vrnitev (razvrstitev kitic: 8+3+3), Benetke, Lipari, Zdravica v Slovenskih goricah, Štajerska pokrajina, Prekmurje, Na prekmurški ravnini, Izseljenci, Ljubljansko jutro - Prihod, Rotovž, Astorija, Kapitan, Kapitani, Upor, Vojna, Besede iz groba, Obraz domovine, Opoldne, Že ne v črnini, Večer na kmetih, Mesto v večerni uri, Samota, Poletna noč, Poletje, Jesensko razpoloženje; Dve jeseni - Tržaška, Štajerska; Zima v mestu, Zima, Poldan I-II, Srečanje, Epilog, Priznanje, Vso noč te čakam..., Moderni Laokoont, Ob studencu življenja, V predslutnji, Mladina, Molk, Le človek, V polnočni uri, Na ulici, Velika kavarina, Nad mrtvim morjem, Cvet in sad, Sinu.*

STANKO MAJCEN:

Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal Goran Schmidt. Ljubljana 1994.

Vsebuje soneta: *Sonet, Apoteoza.*

FRANCE ONIČ:

Luči na obali, Maribor 1959.

Vsebuje sonete: *Veja v pomladi, Pesem o črvih, Fabrika, Rojstvo proletarskega otroka, Samotna soneta 1-2, Moja pesem, Ad memoriam 1-2, Samotni soneti 1-3, Spomladi 1-3, Slutnja.*

Iz vrtov ljubezni, Maribor 1963.

Vsebuje sonete: *Sebi*, *Spominski intermezzo I-II*, *Le veter*, *Gospa v črnem I-II* (*Napisano v spomin na Marija Kogoja "Črne maske"*), *Posvetilo*, *Igra*.
Osviti, Ljubljana 1974.

Vsebuje sonete: *Sonet* (1951, Janku Glazerju), *Spomenik* (tercini sta združeni v eno kitico), *Močvirni gozd*.

ANDREJ BUDAL (psevdonim Pastúškin):

Pesmi. Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Milena Lavrenčič-Lapajne. Trst 1981.

Vsebuje tudi sonete z navedbo njihovih prvih, revialnih objav: *Zmožatil se je*, *Korčki in podlessek*, *Vrni se!*, *Romar*, *Nova ljubezen*, *Prijateljski sonet*, *Pisma*, *Večer ob oknu*, *Ta beli svet*, *Dalja in dom*, *Otomu Župančiču – za jasnejše dni*, *Vojno poročilo*, *Metuljček*, *Vojaški vlak*, *Od Soče smo*.

ANTON NOVAČAN:

Peti evangelij, Trst 1948.

Vsebuje sonetni cikel *Peti evangelij*, ki ga sestavlja 12 spevov, od katerih ima vsak po 20 sonetov (*Prvi spev: Tesar Jožef*, *Drugi spev: Betlehem*, *Tretji spev: Egipt*, *Četrti spev: Nazaret*, *Peti spev: Oče*, *Šesti spev: Mladi tesar*, *Sedmi spev: Sin človekov*, *Osmi spev: Trije obiski*, *Deveti spev: Mati Marija*, *Deseti spev: Janez Krstnik*, *Enajsti spev: Čalarni genij /soneti 13, 14, 15, 16 so dialoški: kitice izmenično "govorita" "Jezus" ali "Demon"/*, *Dvanajsti spev: Svatba v Kani Galilejski /19. sonet ima razvrstitev kitic: 2+2+2+2+3+3 in je dialoški: vsaka kitica je izmenično "Spev" ali "Odpev"/*).

TONE SELIŠKAR:

Nova setev. Iz pesniških zbirk *Destovnika-Kajuha*, *Mateja Bora* in *Toneta Seliškarja*. Ljubljana 1945.

Vsebuje sonet *Pohod čez reko*.

V naročju domovine, Ljubljana 1947.

Vsebuje sonete: *V naročju njenem*, *Slovo*, *Tako je z nami*, *In tja čez reko*, *Izdajalec*, *V požgani vasi*, *Sonet noči*, *Nocoj na mrtve pili smo in žive*, *Mar si skrivnostna ko molčeči les*, *Mar tudi v njem obraz je tebe same*, *Prišel sem pot do srca ti iskati*, *Mar niso tudi tebe v nji izdali*, *Pobrali s tal smo zlomljene koševce*, *Srce mi je obstalo pod vešali*, *Tod sonce v izbe nikdar ne posije*, *Le mi milijon – mi smo domovina*, *V zemljo je še udrt sled oračev*, *Obličje tvoje smo povsod iskali*, *Zamedlo nas je v gozdu sredi gore*, *Tako v nesmrtnost ti podoba rase*, *Nekje tam v vasi mati je rodila*, *In ko gledal te z neba višine*.

Pesmi in spevi. Izbral, uredil in predgovor napisal Fran Albrecht. Ljubljana 1951.

Izbor Seliškarjeve poezije s ponatisi nekaterih sonetov iz prejšnje zbirke, nekaj sonetov je tokrat združenih v cikel *Obličja domovine*.

GRIŠA KORITNIK:

Prebujenje. *Pesmi*. Kranj 1927.

Vsebuje sonet *Mladosti*.

SREČKO KOŠOVEL:

Pesmi. Uredil Alfonz Gspan. Ljubljana 1927.

Izbrane pesmi. Uredil in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana 1931.

Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. Ljubljana 1964.

Vsebuje sonete in sonetne cikle: *Kadar gre romar; Pojdiva, dekle; Drevesa v megli, Anfisa I-II, Jesensko pismo, Himna poeta, Sebi, Gospodom pesnikom, Rdeči atom I-III; Ne toži, drug; Ne prosi, brat; Pravim ti, brat; Revolucija, Predkosilni sonet, Iz cikla: Peto nadstropje, Meditacije I-II, Kakor naraščanje, Ravnodušje, Zaspal je oče; Mati, poljubljam tvoj kruh; Človek v pokrajini, V žalostni krčmi, Sad spoznanja I-II, V polnočni uri, Novoletni sonet, V kavarni, Kratko življenje je, Pratišina; Truden, ubit; Povej, razodeni I-II; Psalm, Ena je groza, Bolest I-III, Romar pod goro I-IV; Korak, ki odmeva; Klic po samoti, Sonet smrti, Želja po smrti.*

Posebnost Kosovcovelovih sonetov: tercini sta združeni v eno kitico.

MIRAN JARC:

Lirika, Ljubljana 1940.

Vsebuje sonete: *Pogled nazaj, Eros, Idila, Slovenski soneti I-VII, Večni vrtnar, Abadon, Sonet obupa, Speči Apolon, Sonet konca, Pesnik.*

Človek in noč. Izbor pesmi, dramskih prizorov in proze. Izbral, uredil in spremno besedo napisal Bojan Štih. Bibliografijo sestavila Ana Cizelj-Matko. Ljubljana 1960.

EDVARD KOCBEK:

Zbrano delo II. Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana 1993.

V razdelku *Neobjavljene pesmi 1940-1963* je objavljen *Sonet*.

TINE DEBELJAK:

Poljub, Buenos Aires 1951.

Vsebuje uvodni sonet.

Čolnar iz daljav. Izbrane pesmi. Izbral in spremno študijo napisal Denis Poniž. Maribor 1992.

Vsebuje sonetni cikel *Dunajski soneti*, v katerih sta kvarteti združeni v eno kitico.

DORA GRUDEN:

Rdeče kamelije, Ljubljana 1932.

Vsebuje sonete: *Pomlad 1929 I-V* (tercini sta združeni v eno kitico), *Sonet na Tupelče*.

MAKSA SAMSA:

Bleščeče prevare. Pesmi zbrala Božidar Borko in Jože Šmit. Ilirska Bistrica 1968.

Vsebuje sonet *Spoznanja*.

MILKA HARTMAN:

Moje grede. Pesmi. Celovec 1952.

Vsebuje sonete: *Zvonovi Gospe Svete, Čarodej, Ob okencu* (razvrstitev kitic: 7+7); *Udaril si me, Gospod; Mrak v lobanji, Darovanje, Barka plove na morje, Prvi vrisk pomladi, Dar svete noči.*

Lipov cvet, Celovec 1972.

Vsebuje sonete: *Pepel razgrebi!*, *Pomladni polet*, *Skrivnost večera*, *Prodano polje*, *Noč prihaja* (razvrstitev kitic: 4+4+1+3+3), *Mora duha*, *Pozne rože*, *Krizanteme*.

Milka Hartman II. Poezije. Celovec–Dunaj 1982.

Izbor knjižno še ne objavljenih pesmi iz let 1931–1981, izbral in uredil Feliks J. Bister. Vsebuje sonete: *Moja jesen*, *Krizanteme*, *Majniški vzklík* (razvrstitev kitic: 7+7), *Čudovita pesem*, *Naš maj*, *Pozno srečanje*.

MARA LAMUT:

Breze in bori, Ljubljana 1935.

Vsebuje sonete: *O polnoči*, *S tvojih rok sem brala*, *Mrtvi materi*, *Svojemu očetu*, *Kraški listič* (posvečen S. Kosovelu), *Bori šumijo*.

VINKO ŽITNIK:

Pomlad, Maribor 1937.

Vsebuje sonete: *Uvodna pesem* (*Joj, mati – vame je prišla pomlad*), *Pomlad v gredici moji...*, *Grenko zaklenjen sem...*, *Gorje*, *Roža v mesečini*, *Asketova posmrtnica*, *Groza* (razvrstitev kitic: 7+7), *Pomlad v jeseni*, *Ranjena*, *Kmečka pomlad*, *Pomladno popoldne*.

IVAN ČAMPA:

Iz belih noči, Ljubljana 1938.

Vsebuje sonete: *Obraz v ogledalu*; *Joj, brate*; *V vihri*, *Božična meditacija*, *Pri kresu*, *V zavodu*, *Album*, *Pomlad*, *Ob oknu*, *Pieta*, *Čebela*, *Tako lepo hoditi je*.

Šotor v zatišju. Soneti. Ljubljana 1941.

Vsebuje sonete: *Ko ni na rodnih tleh slikar Gaugin*, ciklus *Prebujena* (*Slap omame*, *V tvojih zankah*, *Ljubosumnost*, *Brez moči*, *Tvoj vedni čar*, *Ob tebi*, *Lijana*, *Poletna idila*, *Ljubezenska*), ciklus *Poročena* (*Slovo od doma*, *Zrelost*, *Midva*, *Žena spi*, *Pesem o zarodu*), ciklus *Blagoslovljena* (*Pomlad*, *Preblisk*, *Blagoslovljena*, *Jutro ob jezu*, *Poldan na poljani*, *Večer na vrtu*, *Slutnja*, *Senca*, *Môra*, *Po nevihti*, *Otrok*, *Šotor v zatišju*).

VIDA TAUFER:

Veje v vetru, Maribor 1938.

Vsebuje sonete: *Narcise* (repati sonet), *Pomladni soneti I–III*, *Znani obrazi I–III*, *Kapela*, *Mrlič*, *Jesenski razgledi I–III*, *Pajki*.

Izbrani listi, Ljubljana 1950.

Vsebuje sonet *Žrtvam* in ponatise sonetov iz prve pesniške zbirke.

Svetli sadovi, Maribor 1961.

Vsebuje sonete: *V slovo* (posebnost: tercini sta združeni v eno kitico), *Anici Černejevi*, *Onstran upanja*, *Na obisku* (tercini sta združeni v eno kitico), *Pomlad ob oknu*.

STONE ŠIFRER:

Mladost na vasi. Zbrano delo. Zbral, uredil, življenjepis in opombe napisal Jože Šifrer. Ljubljana 1971.

Večina del je nastala pred 2. svetovno vojno. Knjiga vsebuje sonete: *In listje odpada* (angleški sonet), *Ljubezen* (angleški s.), *Brez naslova*.

BOŽO VODUŠEK:

Odčarani svet. Pesmi. Ljubljana 1939.

Vsebuje sonete: *Poet v zadregi, Prebujenje v praznoti, Ljudje našega časa* (razvrstitev kitic: 3+3+4+4), *Ajas, Judež, Balada o pijancu, Samomorilec in vrane, Vedeževanje iz kart, Grožnja Amorju, Dobrohoten nasvet, Sova, Koncert na polju, Balada o treh bratih* (3+3+4+4), *Razbiti kip, Dvogovor v objemu, Uročeni bolnik, Goljufivi obeti, Pomlad, Zapuščeni klavir, Pravica, Zavrženi angel, Skriti Bog, Zlato tele, Darilo ljubi, Anonimno povračilo, Poetova čarovnja, Poet pred Panteonom, Rože in plevel, Zasuti rudar, Očitek bedaku, Sodni dan, Camõesova gostija* (ciklus: *Uvod, I. Sonet o uporabi križa, II. Sonet o igralcu, III. Sonet o skesancu*), *Ponočni gosti, Lov, Božična vigilijska, Oljčni vrt, Zastavljeno srce, Kurentovska pesem, Maj, Umorjenec, Tihožitje, Jesenski večer, Uvodne koračnice.*

Pesmi. Uredil, spremno besedo in opombe napisal Janko Kos. Kondor 185, Ljubljana 1980.

Poleg zgoraj naštetih sonetov vsebuje knjiga v razdelku *Nezbrane pesmi 1922–1945* še soneta: *Sonet, Mrliška pesem.*

SEVERIN ŠALI:

Slap tišine, Ljubljana 1940.

Vsebuje sonete: *Metulj, Japonski motiv, Vaza.*

Srečavanja s smrtjo, Ljubljana 1943.

Vsebuje sonet: *Zarji* (razvrstitev kitic: 2+4+4+2+2).

Sijoče mračine. Izbrane pesmi. Ljubljana 1985.

Vsebuje: ponatis soneta *Zarji* in sonet *Oj, gozdovi širni* (2+4+2+4+2).

DUŠAN LUDVIK:

S potepuško palico. Ljubljana 1940.

Vsebuje sonete: *Nedelja mehkoboka 3* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Gazela črnooka 4, Sušec, Mali traven, Rožnik* (3+3+3+2), *Vprašanje, Pogled v bodočnost, Na pragu večnosti 1–3, Klici po Bogu 1–4* (4+10), *Jaz in srce, Težke minute* (11+3), *Slutnje, Brez jader, Vzdihi; O, človek* (4+4+4+2).

Srce v vetru. Pesmi iz let 1940–1944. Ljubljana 1944.

Vsebuje sonete: *Srce v vetru, Veter z juga 1–3, Kolombina, V grenkobi, Žejna mladost.*

Čas kakor grenkoslad. Maribor 1985.

Vsebuje sonete: *Gonars 1–8, Skupni delavnik* (repati sonet z 2 dodanima verzoma), *Plodno bogastvo* (repati sonet z 1 dodanim verzom), *Lokvanj* (repati sonet ?).

S hrepenenjem kot plazovi, Maribor 1990.

Vsebuje repate sonete: *Doma, Pred hudo uro, Huda ura, Prepozno, Služim, Luč in tema, Pro domo, Spoznanje, Neskladnost, Upanje, Ničevnost, Duh.*

IGOR TORKAR (prvotno ime Boris Fakin):

Blazni Kronos 1940. 40 satiričnih listov. Ljubljana 1940.

Zbirka satiričnih sonetov.

Jetniški soneti, Ljubljana 1974.

Posebnost sonetov: opustitev kitic, večinoma 14 verzov kot ena kitica.

JOŽE KASTELIČ:

Prve podobe. Knjiga pesmi. Ljubljana 1940.

Vsebuje sonete: *Veliko senc in sonca je po svetu, Ne moreva jeseni pozabiti; Brez smisla kakor dež, ki moči kamen; Zvečer, ko dan v žareče sanje vtone; Ah, sladka muka, tuja prej, me grabi; Tema prinaša v spore barv oddihe, Kristijanov zbor pred vhodom kameni.*

Barve, Novo mesto 1991.

Vsebuje sonete: *Pomlad; Zjutraj, zvečer, podnevi pajčevina* (razvrstitev kitic: 4+6+4), *Posoda zvokov prekipeva* (4+4+6).

JOŽE DULAR:

Zveste menjave, Ljubljana 1941.

Vsebuje sonete: *Njena pesem* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Mir* (8+6), *Kalitev* (8+6), *Rast* (8+6), *Zorenje* (8+6), *Plodovi* (8+6), *Počitek* (8+6).

Trepetajoča luč, Ljubljana 1945.

Vsebuje sonete: *Polje* (4+2+4+4), *Rana* (4+4+3+2), *Ob spomeniku padlim, Kmetova molitev*.

LILI NOVY:

Temna vrata. Pesmi. Ljubljana 1941.

Vsebuje sonete: *Ljubezni vonj I-II, Pred pomladjo, Jesenski dež*.

Oboki. Uredil Josip Vidmar. Ljubljana 1959.

Vsebuje ponatisa *Jesenski dež, Pred pomladjo* in *Zvezda* (ciklus 3 sonetov).

Goreče telo. Izbrane pesmi. Izbral in spremno študijo napisal Denis Poniž. Ljubljana 1985.

Vsebuje vse sonete iz prejšnjih zbirk.

IVO BRNČIČ:

Balada. Izbral in uredil Mitja Mejak. Ljubljana 1956.

Izbor lirike, proze in dramatike; vmes ciklus *Štirje soneti*. Vsi teksti so nastali že pred II. svetovno vojno, v kateri je avtor padel.

MATEJ BOR (prvotno ime Vladimir Pavšič):

Bršljan nad jezom, Ljubljana 1951.

Vsebuje sonete: *Natura* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Tema* (4+4+4+2), *Huda ura; Venec, Magistrale* (sonetni venec z akrostihom *Partizanki Nini*); *Sonet* (4+4+4+2).

KAREL DESTOVNIK-KAJUH:

Pesmi, 1943, 1944.

Zbrano delo. Zbral, uredil, uvodno študijo in opombe napisal Emil Cesar. 3., izpopolnjena izdaja, Ljubljana 1978.

Vsebuje sonete: *Novoletni sonet* (razvrstitev kitic: 4+3+4+3), *Češki, Pomladni sonet, Kadar padajo snežinke* (4+4+3+2), *Zaplenjeno pismo bivšega nemškega tov. s fronte, Iz pisma, Jesenska pesem, Iz Madžurečja I, Nenapisano pismo iz ječe, Pred velikim rojstvom, Partizanovo slovo* (3+4+4+3), *Ivanu Cankarju ob 20-letnici njegove smrti, Odlomek iz "Novoletnega soneta", Voz reakcije* (tercini sta združeni v eno kitico).

FRANCE BALANTIČ:

V ognju groze plapolam. Zbral, uredil in spremno besedo napisal Tine Debeljak. Ljubljana 1944.

Poleg objave sonetov je pomembna urednikova omemba Balantičevega načrta "sonetnega venca sonetnih vencev", ki naj bi štel z magistrali 225 sonetov. Ta omemba je namreč spodbudila druge pesnike k snovanju tako obsežnih sonetnih ciklov.

Venec (1940). Uvod napisal Tine Debeljak. Ljubljana 1944.

Balantičev I. sonetni venec.

Zbrane pesmi. Uredil in spremno besedo napisal France Pibernik. Ljubljana 1991.

Tekstnokritična izdaja Balantičeve poezije. Vsebuje sonete in sonetne cikle: *Oblaki nad glavo*, *Zadnji čas pred zimo*, *Ples želja*, *Zublji nad prepadom*, *Agonija ljubezni*, *Postopačeva smrt*; *Venec*, *Magistrale* (I. Balantičev sonetni venec); *V vročici*, *Za teboj I-II*, *Na blaznih poteh* (ciklus 6 sonetov), *Veliki greh*, *Zaman*, *Sen o vrnitvi*, *Strah pred praznoto*, *Razpokani plamen I-II*, *Južežev obup*, *To jutro*, *Sacrum delirium*, *Žalost za poletjem*, *Beg pred hrepenenjem*, *Blazne hvalnice I-II*, *Prošnja za besede*, *Predanost*, *Večer je rdeč*, *Lepoti*, *Umirajoča sla*, *Osirotele ustnice*, *Božja ljubezen*, *V kapucah blaznosti*, *Žvenket črepinj* (fragment Balantičevega II. sonetnega venca), *Svetlobi boleči sem darovan* (fragment Balantičevega III. sonetnega venca: magistralni in sonet D), *Svoboda*, *Vse*, *Minil je čas*, *V molitev naj se razboli beseda* (fragment Balantičevega IV. sonetnega venca: magistralni sonet, soneti I-X), *Pomladni gost*, *Doma*, *Oblaki trupla so*, *Sonet* (le 2 kvartini).

Na str. 158–172 je objavljen Balantičev *Načrt za sonetni venec sonetnih vencev* (obsegal bi 225 sonetov), ki je nastal v italijanskem koncentracijskem taborišču Gonars med julijem in novembrom leta 1942, ko je bil pesnik interniran.

IVAN HRIBOVŠEK:

Pesmi (1944). Za tisk pripravil, spremno besedo in kronologijo napisal France Pibernik. Ljubljana 1990.

Vsebuje sonete: *Hvalnica* (razvrstitev kitic: 4+6+4), *Vrč*, *Jabolko na mizi*, *Pesem o goreči sveči*, *Mrtvec med zidovi*, ciklus *Pesem o deklicah, pesmi in smrti 1–6*, *Popotna jutranjica*, *Ura*, *Ura 1943*, *Paladi*.

Himna večeru. Izbrane pesmi. Pesmi izbral in spremno študijo napisal France Pibernik. Celje 1993.

Vsebuje ponatis vseh zgornjih sonetov, razen *Hvalnice*, in urednikovo monografijo o pesniku: *Vrnitev iz tišine. Dokumenti, pričevanja in zapisi o pesniku I. Hribovšku*.

MITJA ŠARABON:

Avtoportret, Ljubljana 1971.

Avtorjev 24. sonetni venec, napisan 26.IV.1952.

In luč sveti v temi, Ljubljana 1971.

Avtorjev 25. sonetni venec, napisan decembra 1970.

V začetku je bila beseda, Ljubljana 1971.

Avtorjev 26. sonetni venec, napisan oktobra 1971.

Sonetni venec sonetnih vencev, Ljubljana 1971.

Vsebuje 15 sonetnih vencev, skupaj 225 sonetov ali 3150 verzov. Napisan je

bil od začetka avgusta do konca decembra 1945, nastal je pod vplivom Balantičevega načrta.

Mir vsepozabljenja, Ljubljana 1972.

Avtorjev 27. sonetni venec, napisan marca 1972.

Svetle misli, Ljubljana 1972.

Sonetna zbirka, ki je nastala 1950, vsebuje sonete, ki so posvečeni: Beethovnu, Bachu, Mozartu, Tagoreju, Goetheju, Li-Tai-Poju, Gradniku, Michelangelu, Shakespearu, Andersenu, Goyi, Van Goghju, Rodinu, Bourdellu, Savinšku in predelom v Julijskih Alpah.

Ob mrtvih pticah sam, Ljubljana 1973.

Avtorjev 28. sonetni venec, napisan septembra in oktobra 1972.

So bili kdaj ljudje? Ljubljana 1974.

Avtorjev 30. sonetni venec, napisan 30.XII. 1973.

VINKO BELIČIČ:

Češminov grm, Ljubljana 1944.

Vsebuje sonete: *Megla* (tercini sta združeni v eno kitico), *Dekletu*, *Piščalka*.

Bližine in daljave, Trst 1973.

Vsebuje soneta: *Piščalka*, *Briksen*.

Pesem je spomin, Trst 1988.

Vsebuje sonete: *Jesenski sonet*, *Brodolomci*, *Jesen z novo lučjo*, *Novembrsko domotožje*, *Vas v snegu*, *Vstajajenje*, *V mesečini*, *Posvečena mladost*, *Dekletu* (ponatis), *Himna ljubezni*, *Piščalka* (ponatis), *Dobrotni smrti*, *Molitev za domovino*, *Polnoč* (razvrstitev kitic: 3+4+4+3).

FRANCE KOSMAČ:

Partizanski soneti, 1944.

Vsebuje sonete: *Partizan*, *Ob večernem ognju*, *Noč v gozdu* (razvrstitev kitic: 4+3+3+4), *Izdajalskemu bratu*, *Soneti s pohodov I-V* (III. sonet ima razvrstitev kitic: 3+3+4+4, V. sonet: 4+3+3+4), *Borba v snegu* (3+3+4+4), *Mitraljezcu Milošu Jenku*, *Vojni motiv*, *Pomladni soneti I-IV*.

Pred pomladjo, 1944.

Vsebuje ponatise in nove sonete: *Soneti s pohodov I-IV* (ni ponatis, čeprav je naslov enak tistemu iz prejšnje zbirke; I. sonet ima razvrstitev kitic: 4+2+2+3+2, II. sonet: 4+4+3+2+1), *Borba v snegu*, *Mitraljezcu Milošu Jenku*, *Partizan*, *Ob večernem ognju* (izpuščena 2 verza), *Noč v gozdu* (izpuščeni 3 verzi), *Izdajalskemu bratu*, *Vojni motiv*.

Podobe našega pohoda. Pesmi. Ljubljana 1946.

Vsebuje ponatise sonetov iz prve zbirke in nove sonete: *Pesem o ognju*, *Pohodi I-IV*, *Nočni boj* (razvrstitev kitic: 3+3+4+4), *Pomladi I-V* (II. sonet: 4+4+2+2+2, III. sonet: 3+3+4+4, V. sonet: 4+3+3+4), *Kajuhov grob*, *Noči na Štajerskem I-III* (III. sonet: 3+4+4+3), *Na samotnem grobu*, *Trije večeri I-III*, *Partizanki Vesni*, *Naročje zvesto*, *Smrt – življenje*.

Kurent in smrt. Pesmi. Ljubljana 1950.

Vsebuje sonete: *V tišini doma*; *Venec sonetov I-14* (11. sonet: 4+4+4+2, 12. s.: 4+4+4+2), *Magistrale* (sonetni venec z akrostihom *Za svobodo zlato*); *Prve tračnice*.

VLADIMIR KOS:

Marija z nami je odšla na tuje. Sonetni venec. Lienz 1945.

Vsebuje *Uvodni sonet*, *Sonetni venec* in *Magistrale* z begunsko in religiozno motiviko ter z akrostihom *Gospodovi dekli*. Nastal je v begunskem taborišču Pegezz pri Lienzu v Avstriji leta 1945.

Deževni dnevi, Lienz 1946.

Vsebuje soneta *Ob vodi*, *Nedokončan sonet* (podnaslov *Julij 1945, Tirolska*; manjka druga tercina).

Tisoč in dva verza z japonskih otokov. Zaobsežena v uvodni pesmi in štirihih kantilenah. Tokio 1990. V drugem letu japonske dobe Héisei. Buenos Aires 1991.

Druga "kantileta" *Barvit oblak med oblaki* je neklasični, razprti sonetni venec, saj vsebuje 14 razprtih sonetov "in vsakega en verz, ne nujno prvi, se po vrstnem redu (od 1 do 14) na koncu združi v petnajsti sonet."

Cvet ki je rekel Nagasaki. Izbrane pesmi. Pesmi je izbral, spremno študijo in kronologijo napisal France Pibernik. Maribor 1998.

Vsebuje: sonet *Hrepenenje* (razvrstitev kitic: 4+5+5), ponatis *Uvodnega soneta* in *Magistral* z akrostihom *Gospodovi dekli* iz sonetnega venca *Marija z nami je odšla na tuje* (1945) ter ponatis neklasičnega, razprtega sonetnega venca *Barvit oblak med oblaki*. O zadnjem F. Pibernik pravi: "Kos je nonšalantno prezrl večino bistvenih potez klasičnega, petrarkovsko prešernovskega soneta, zavrgel enajsterec, kvartini in tercini, rimo, vezavo prvih in končnih verzov med soneti in magistralom. Obdržal je samo število štirinajstih enot in dodal tudi magistralni sonet, pri čemer pa se nikakor ni držal pravila, da bi magistrale oblikovali prvi oziroma zadnji sonetni verzi, ampak jih je izbiral poljubno, po vsebinskem principu, ob tem pa verze pri prenosu v magistrale celo spreminjal. Najbližji klasični obliki je XI. sonet, ki edini premore samo štiri kitice, izmed katerih sta zadnji dve celo trivrstnični, in nekaj neposrednih rim v pozornosti moremo prepoznati /.../ Nasprotno skrajnost, največjo oddaljenost od klasičnosti /.../ pokaže II. sonet s tridesetimi vrsticami /.../." (N. d., str. 214)

PETER LEVEC:

Koraki v svobodo, Ljubljana 1945.

Vsebuje sonete: *Jesenska ofenziva*, *Borba*, *Jesen*, *Najina jesen*, *Pesem noči* (samo 13 verzov), *V pomlad*, *V pomladi tej*, *Maribor*, *Vrnitev*, *Pred žetvijo*.

ERNA MUSER:

Vstal bo vihar, Ljubljana 1946.

Vsebuje sonete: *Umrla rada sredi rož bi, sonca*; *Pogled nemirni se je spet ustavil*, *Po trudnih žilah je pomlad zapela*; *Prerada, mala, črnooka Netka*; *Vsa usta tvoje hvale so prepolna*, *Nekje so mrtvo truplo izkopali*, *Zavidala sem gmajno ti in skale* (posvečen S. Kosovelu, tercini sta združeni po njegovem vzoru), *Pognal je droben cvet ob prašni poti*; *Zavel bo veter, zemlja vztrepetala*; *Prebelo mesto, gnezdo hiš in hišic* (posvečen Ljubljani, tercini sta združeni v eno kitico); *Zavel je veter čez ravni preplodne*, *Tam daleč mati tiho misli name*; *Ne samo ti, ves rod se tvoj pretresa* (tercini sta združeni v eno kitico); *O rdeči kapici prelepo zgodbo*; *Fantiček Tedi, angel krvoločni*; *V umiranje telesa in duha*, ciklus *Tatjanini soneti* (*Zakaj uporno si mašiš ušesa* (tercini sta združeni v eno kitico), *Tatjana moja mala in velika*, *Zelo učena moja mala Tanja* (tercini sta združeni v eno kitico), *Hiti od zvezde k zvezdi mala Tanja*), *Še pomni kdo učenega Jakona?* (tercini sta združeni v eno kitico, repati sonet), *Ob polpodrtem vegastem ognjišču* (tercini sta združeni v

eno kitico).

IVAN MINATTI:

S poti, Ljubljana 1947.

Vsebuje sonete: *Zadnja noč* (razvrstitev kitic: 3+3+4+4), *Okrog peči*, *Nekomu za rojstni dan*, *Svidenje* (repati s.), *Ob Savi*, *Pogovori s tabo II*, *Pod šotorom*, *Prišli so*.

Pa bo pomlad prišla, Ljubljana 1955.

Vsebuje sonet *Prošnja*.

LOJZE KRAKAR:

V vzponu mladosti, Ljubljana 1949.

Vsebuje sonete: *Pesnikovo drevo v taborišču smrti* (repati sonet), *Pomenek s soncem*, *Cesta mladosti 1–3*, *Izpovedna II*, *Pesem Blejskega jezera*, *Sonet avgustove noči*, *Večni kavarniški obrazi*.

V *Mladinski reviji* 5, 1949/50, str. 318–319, je L. Krakar objavil ciklus *Trije literarno nepravilni soneti* (razvrstitev kitic v vsakem sonetu: 4+4+2+3+3, III. sonet vsebuje še pripis v obliki 2 verzov; "nepravilnost" je v vrinjenih 2 verzih med kvartetama in tercinama). Krakarjev ciklus je spodbudil Janeza Menarta, da je v istem letniku revije na str. 359 objavil polemični odgovor, ciklus *Sedem nepravilnih sonetov. Posvečeno pesniku treh nepravilnih sonetov*. V Menartovem ciklu sestavljata vsak sonet le še 2 verza, narejena po zgledu 2 verzov, ki sta delala "nepravilnost" Krakarjevih sonetov.

Cvet pelina, Ljubljana 1962.

Vsebuje sonet *Otroška igra*.

Noč, daljša od upanja, Ljubljana 1966.

Vsebuje sonet *Podoben sem prikazni*.

Krik, Maribor 1968.

Vsebuje *Sonet*.

Vdanost, Ljubljana 1970.

Vsebuje sonet *Pesnik*.

Tu in onstran, Ljubljana 1993.

Vsebuje sonete: *Pokojni*, *Smuk*, *Seno*, *Grozd*, *Ogorki zvezd I–XX*.

JOŽE ŠMIT:

Srce v besedi, Ljubljana 1950.

Vsebuje sonete: *Vprašali boste*, *Pipa*, *Ljubezen*, *Mlada pota*, *Pastirski ognji*, *Počitek*, *Mandljevi cvetovi I–V*, *Mostovi*, *Na meji*, *Vstajenje*, *Astre*, *Razdvojenost*, *Spoznanje*, *Nocoj*; *Prisluhni, deklica*; *Se spomniš*, *Pred zimo*; *Pomagaj, žena*; *Predanost*, *Resignacija*, *Lepoti*, *Na materinem grobu I–III*; *Venec*, *Magistrale* (sonetni venec).

Vzeti kamen iz ust, Maribor 1988.

Vsebuje sonete: *Trubar*, *Prešeren*, *Sonet*, *Bukvar* (repati sonet), *Premlad* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2).

BRANKO RUDOLF:

Svet in jaz, Maribor 1954.

Vsebuje poglavje *Soneti*, v njem: ciklus *O Resnici* (*Junak – čudak*, *Romantično iskanje resnice I–II*, *Smešni obup*, *Spremenljiva resnica*, *Puščica – misel*, *Vroča resnica*, *Hladna resnica*, *V ogledalu*, *Še ena resnica o ogledalu*, *Resnica – sužnja*, *Resnica – ljuba*, *Uporni vrabec*, *Resnica – plen*, *Iz sobe ob*

morju), ciklus *Renesančni soneti* (*Pred sliko dame iz zgodnje renesanse I–II, Sonet Michelangelu I–II, Kronika oblik, Žena, Misel in snov, Umetnik in Venus, Pred sliko Madone Giovannija Bellinija I–II, Bog, Trubarju I–II, Dalmacija, Iz globin, Tolažilo v dvonni*), ciklus *Romantični soneti* (*Večerna zbranost, Melanholija popotnika ob mlinu, Gosli, Klavir v mraku, Zamrzli slap, Jesenski večer*).

Žvegla potepuhova, Maribor 1984 (druga, dopolnjena izdaja; prva izdaja 1960).

Vsebuje angleški sonet *Rihtarov konec 1696*.

JOŽE UDOVIČ:

Ogledalo sanj, Ljubljana 1961.

Vsebuje sonet *Slišim hreščeči glas*.

Pesmi. Uredil Drago Šega. Ljubljana 1988.

Vsebuje ponatis vseh treh Udovičevih pesniških zbirk: *Ogledalo sanj* (1961), *Darovi* (1975), *Oko in senca* (1982), izbor iz nezbranih pesmi in urednikovo spremno besedo ter ponatis zgornjega soneta; v izboru nezbranih pesmi pa še sonete: *Najvišji krog, Iz vsega srca, Najina samota, Usuznjena pomlad 1, 2, 3, 6* (soneti iz cikla).

Zbrano delo I. Uredil in opombe napisal France Pibernik. Ljubljana 1999.

Vsebuje zbirki *Ogledalo sanj* in *Darovi*. V prvi je ponatisnjen sonet *Slišim hreščeči glas*.

JANKO MODER:

Sla spomina. Sonetni venec sonetnih vencev. Celovec-Ljubljana-Dunaj 1994.

Nastal je leta 1945 v komunistični ječi. Naslovi sonetnih vencev: I. *Neulovljiva sreča*, II. *Dobra vila*, III. *Lečni koren*, IV. *Povest dedov*, V. *Rosno jutro*, VI. *Satanska osama*, VII. *Krvave murke*, VIII. *Nočne more*, IX. *Nore sanje*, X. *Stanovitne poti*, XI. *Večni studenci*, XII. *Začarana princeska*, XIII. *Svilne niti*, XIV. *Žlahtna žetev*, Magistralni venec: *Sila spomina* (zadnji magistralni sonet magistralnega venca vsebuje akrostih *Svoji družinici*). Na zadnji platnici knjige je natisnjen še sonet *Sklepni zapis z akrostihom Spomin na objavo*.

JOŽE JAVORŠEK (prvotno ime Jože Brejc):

Partizanska lirika, Ljubljana 1947.

Vsebuje sonete: *Zamaknjenost, Sonet o srcu, Star sonet*.

BOGOMIL FATUR:

Knjiga lirike, Ljubljana 1947.

Beli galeb, Koper 1974.

Minuta tišine, Ljubljana 1974.

MARIČKA ŽNIDARŠIČ:

Pesmi izpod Snežnika, Ljubljana 1950.

Vsebuje *Ure ljubezni* (angleški sonet).

Človek in zemlja, Koper 1953.

Vsebuje soneta *Lokvanji, Snežniku*.

Nalomljena veja, Ljubljana 1957.

Vsebuje *Meditacije ob bolniški postelji I–IV*.

MILA KAČIČ:

Neodposlana pisma, Ljubljana 1951.

Vsebuje sonete: *Sama*, *Ob moji krsti I*, *Ječa*, *Sreča*.

Letni časi, Ljubljana 1960.

Vsebuje sonet: *Pogostejše so ure* (razvrstitev kitic: 4+6+4).

Spomin, Maribor 1973.

Izbor iz prejšnjih zbirk z dodatkom novih pesmi; ponatis vseh sonetov.

DUŠAN MEVLJA:

Zbadljivke, Maribor 1953.

Vsebuje sonet *Memento* (travestija po Prešernu).

Odložena maska, Maribor 1957.

Vsebuje ciklus *Cehovski soneti* (*Pogrebec*, *Cerkovnik*, *Spovednik*, *Pasji krivnik*, *Vlačuga*, *Zastavljalec*, *Akrobat*, *Smetar*, *Književnik*, *Kritik*, *Nogometna žoga*, *Opica*).

Pohod, Partizanske pesmi, Maribor 1963.

Vsebuje sonete: *Kolpa*, *Pomladna parada*, *Obkoljeni*.

Noji, Zbirka satiričnih pesmi, Maribor 1966.

Vsebuje sonete: *Informbirojevski izum* (travestija po Prešernu), ciklus *Cehovski soneti* (*Pešec*, *Kolesar*, *Mopedist*, *Avtomobilist*, *Stremuh*, *Stara bajta*, *Modernizirana smrt*, *Ljubimec po naročilu*, *Morilec*, *Humorist*, *Kvartopirec*, *Jutranja zarja*, *Paznik iz norišnice na dopustu*, *Prosektor*).

Cehovski soneti, Maribor 1982.

Vsebuje ponatis večine sonetov iz ciklov *Cehovski soneti* iz zbirk *Odložena maska* in *Noji* ter nove: *Vremetar*, *Oženjeni revolucionar*, *Sonet Tori*.

CENE VIPOTNIK:

Drvo na samem, Ljubljana 1956.

Zemlje zeleni spomin, Zbrane pesmi in proza. Zbral, uredil in spremno besedo napisal Jože Kastelic. Ljubljana 1975.

Knjiga vsebuje pesnikove zbrane pesmi, prozo, pesniške prevode, pogovore in bibliografijo. Soneti: *Anemone*, *Rakek 1940*, *Ostarela soneta I–II*, *Kam gre ta pot*, *Na veliki petek 1943*, *Pesem o življenju (Padova, 1943)*.

RADO BORDON:

Večne zanke, Koper 1955.

Zbirka sonetov in sonetnih variacij.

Nes(p)odobne basni, Maribor 1966.

Sipine, Izbrani soneti. Spremno besedo napisal Franc Zadravec. Ljubljana 1985.

JANEZ MENART:

Prva jesen, Koper 1955.

Vsebuje tudi sonetni venec *Ovenela krizantema*, v katerem soneti niso razdeljeni na kitice.

V *Mladinski reviji* 5, 1949/50, str. 318–319, je L. Krakar objavil ciklus *Trije literarno nepravilni soneti* (razvrstitev kitic v vsakem sonetu: 4+4+2+3+3, III. sonet vsebuje še pripis v obliki 2 verzov; "nepravilnost" je v vrinjenih 2 verzih med kvartetama in tercinama). Krakarjev ciklus je spodbudil Janeza

Menarta, da je v istem letniku revije na str. 359 objavil polemični odgovor, ciklus *Sedem nepravilnih sonetov. Posvečeno pesniku treh nepravilnih sonetov*. V Menartovem ciklu sestavljata vsak sonet le še 2 verza, narejena po zgledu 2 verzov, ki sta delala "nepravilnost" Krakarjevih sonetov.

Pod kužnim znamenjem, Ljubljana 1977.

Vsebuje nekaj sonetov.

Statve življenja, Ljubljana 1979.

Knjiga je ponatis Menartovih pesniških zbirk: *Pesmi štirih*, *Prva jesen*, *Časopisni stih*, *Pesmi o naših dneh*, *Pod kužnim znamenjem*; ponatisnjeni so tudi soneti in sonetni venec *Ovenela krizantema* ter avtorjev komentar k njemu, str. 546–548.

CIRIL ZLOBEC:

Pesmi jeze in ljubezni, Koper 1968.

Vsebuje ciklus *Slovenski sonet I-II*.

Nove pesmi, Ljubljana 1985.

Vsebuje šest sonetov, vsak stoji na koncu cikla: *Tišina*, *Ljubezen*, *Beseda*, *Vmes*, *Davnina*, *Iz roda v rod*.

Moja kratka večnost, Ljubljana 1990.

Vsebuje 21 sonetov.

Ljubezen dvoedina, Ljubljana 1993.

Vsebuje 33 sonetov, 3 soneti po spremni besedi kot dodatek.

Stopnice k tebi, Ljubljana 1995.

Zbirka 50 sonetov.

KAJETAN KOVIČ:

Pesmi štirih (skupaj z J. Menartom, T. Pavčkom in C. Zlobcem), Ljubljana 1953.

Vsebuje sonet *Drevo*.

Ogenjvoda, Ljubljana 1965.

Vsebuje sonete: *Sonet*, *Lov*, *Sonce*.

Mala čitanka, Maribor 1973.

Vsebuje sonetni ciklus *Poskus o pingvinih in zajcih*.

Dežele, Ljubljana 1988.

Vsebuje tudi sonete: *Sonet*, *Lov*, *Orfej in Evridika*, ciklus *Tujec*.

Sibirski ciklus in druge pesmi raznih let, Ljubljana 1992.

Vsebuje tudi 21 sonetov: cikla *Tujec*, *Izročilo*, v ciklu *Senca* 6 sonetov.

TONE PAVČEK:

Ujeti ocean, Koper 1964.

Vsebuje *Sonet za besede*.

Zapisi, Ljubljana 1972.

Vsebuje ciklus sonetnih variacij *Za sina*.

Poganske hvalnice, Ljubljana 1976.

Vsebuje sonete v ciklu *Travam*, posebnost Pavčkovih sonetov je razdelitev na 3 kvartete in 1 dvostišje.

Dediščina, Ljubljana 1983.

Vsebuje sonet *Tišina*.

Goličava, Maribor 1988.

Vsebuje ciklus *Soneti za besedo I-X* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2).

Temna zarja, Maribor 1996.

Vsebuje sonete s klasično kitično razvrstitvijo.

SMILJAN SAMEC:

Mimogrede. Bodice in satire. Ljubljana 1965.

Vsebuje tudi sonete, med katerimi tudi: *Pismo iz Gonarsa Niku Štritofu I-III*, *Kozlovska sodba* (travestija po Prešernovem sonetu o kaši v zvezi s pravopisno pravdo "bralec/bravec" po izidu *Slovenskega pravopisa* leta 1962).

LJUBKA ŠORLI:

Venec spominčič možu na grob. Uvod Anton Kacin. Gorica 1957.

Sonetni venec z akrostihom *Lojzetu Bratužu* (pesničini mož, žrtev italijanskega fašizma).

Izbrane pesmi. Pesmi izbral, uredil, spremno besedo napisal in bibliografijo sestavil Marijan Breclj. Gorica 1973.

Vsebuje sonete: *Spomin na jesenski dan*; *Ti in jaz in tri leta življenja I-XIV*, *Magistrale* (ponatis zgornjega sonetnega venca z akrostihom pod novim naslovom); *Na pokopališču*, *Prišel si*, *Poslednje srečanje*, *Spomini*, *Tolmin*, *Tolminska pomlad*, *Tolmin v jeseni*, *Na Tolminskem pod večer*, *V planinskem raju*, *Na Mengorah zvoni*, *Ob bregu Tolminke*, *Večer na Tolminskem*, *Pomlad na Goriškem*, *Goriški motiv*, *Pogled na Goriški grad*, *Jesenska melanholiija*, *Sliki iz vojnih dni II*, *Slovenska govornica*; *Neizgovorjena ljubezen I-XIV*, *Magistrale* (sonetni venec z akrostihom *Tebi moja mamica*); *Sonet o ljubezni*, *Molitev* (angleški sonet), *Božični sonet*, *Kapelica*, *Romanje*, *V Lurdu*.

Rumeni ko zlato so zdaj kostanji. Pesmi rodnemu Tolminu. Tolmin 1985.

Vsebuje tudi sonete, ki so posvečeni Tolminu in so bili objavljeni že v *Izbranih pesmih*.

Pod obokom čarobnim. Izbral in spremno besedo napisal France Bernik. Trst 1987.

Vsebuje izbor še ne zbranih pesmi, med njimi tudi sonete: *Misel moja*, *Otožna misel*, *Rodne*, *Po nabrežju Soče*, *Korita*, *Jesen na Goriškem*, *Matajur*, *V Prešernovem gaju*, *Na Goriškem Travniku*, *20. maj 1984 v Gorici*, *Jesensko naročilo*, *S sprehoda ob Jadranu*, *Trčmun*, *Iskra tli*, *Po naši lepi Koroški*, *Razmišljanje*, *Pri Svetem Urhu v Tolminu*, *Vstajenje*, *Prelepi maj*, *Višarski hribi*, *Chartres*, *Pariz*, *Pesem poletja*.

TIT VIDMAR:

Lirika, Maribor 1958.

Vsebuje: *Pijanski sonet* (razvrstitev kitic: 4+4+4+2), *Soneti* (5 nenaslovljenih sonetov).

JANEZ OVSEC:

Jezera dobrega sonca, Ljubljana 1969.

Vsebuje: *Nisem ostal sam* (repati sonet).

Sredi vrta je drevo. Soneti 1946–1966. Ljubljana 1969.

Čista sonetna zbirka, ki vsebuje: ciklus *Ob tebi* (*Ob tebi*, *Na plesu*, *Duša*, *V omami lepote*, *Ljubezni*); ciklus *Vesele igre* (6 nenaslovljenih sonetov); ciklus *Tvoja naročja* (4 nenaslovljeni soneti); ciklus *Vzdih, ki glasno v krvi teče* (*Tiho je tu*, *Naj ne izve*, *Vzdih*, *Izpoved*); ciklus *V tej noči nisva govorila* (*Ob živi vodi*; *O*, *sreča*; *Moje sanje*, *Tvoja duša*, *Lok noči*); ciklus *Da bi objel obok*

neba (Chopin, žalna koračnica; Nekaj barv, Globoka noč, Živela boš, Ostajam sam, Onemeli trenutek, Kamen).

VENO TAUFER:

Svinčene zvezde, Ljubljana 1958.

Prva slovenska pesniška zbirka brez interpunkcije, vsebuje sonet *Jetnik*.

Jetnik prostosti, Ljubljana 1963.

Vsebuje sonetne cikle: *Slovenski sonetje 62*, *Grude prsti*, *Sedmi dan*.

Vaje in naloge, Maribor 1969.

Vsebuje tudi sonete: *Staromodni pomladanski sonet*, *Nokturno II*, *Bogomila*, *Črtomir*, *Grad strahov*, *Jesenska končnica 1968*; sonetni cikelus *Obrazi in rešitve*, katerega epilog je *Sonet elektronskega računalnika z uvodom in komentarjem*.

Podatki, Maribor 1972.

Prva polovica zbirke vsebuje sonete, kot njihovi naslovi so navedeni datumi njihovega nastanka; posebnost sonetov: konci in začetki verzov omogočajo združevanje zadnje in prve verzne besede v eno besedo z novim pomenom.

Ravnanje žebļev in druge pesmi, Ljubljana 1979.

Vsebuje cikelus *Sonetja*, ki variira sonetno obliko.

Sonetje, Ljubljana 1979.

Antologija vseh sonetov iz Tauferjevih prejšnjih pesniških zbirk.

Tercine za obtolčeno trobento, Ljubljana 1985.

Črepinje pesmi, Maribor 1989.

Vsebuje: *Sonet*, *Tesnost* (angleška soneta); cikelus *Miti* (v njem ima vsak sonet razvrstitev kitic: 3+3+3+3+2); sonet *Genesis*.

Še ode, Ljubljana 1996.

Vsebuje sonetne variacije v ciklu *Ode mogoče* in cikelus *Žalostni del veselega venca* (v njem ima vsak sonet razvrstitev kitic: 3+3+3+3+2).

VALENTIN CUNDRIČ:

Soneti za Marijo, Jesenice 1972.

Soneti, Jesenice 1973.

Sonetni venec sonetnih vencev.

Plamenice v vrčih, Jesenice 1978.

Vsebuje tudi cikelus *Soneti*, ki je razdeljen na 15 kitic po 7 verzov.

Vrči, zajetje luči in teme, Ljubljana 1979.

Vsebuje tudi ponatis cikla *Soneti* iz prejšnje zbirke.

Pesemsol, Maribor 1983.

Vsebuje tudi *Sonet*.

Na gori spremenjenje, Jesenice 1987.

Sonetni venec sonetnih vencev.

Nasmehi, Jesenice 1990.

Sonetni venec sonetnih vencev.

Ginungagap, Jesenice 1992.

Sonetni venec sonetnih vencev.

Remphambog, Jesenice 1992.

Sonetni venec sonetnih vencev.

Dnevi za dušo, Jesenice 1993.

Dva sonetna venca sonetnih vencev.

Terjatve, Jesenice 1994.

Sonetni venec.

Razglaševanje pildov, Jesenice 1994.

Dva sonetna venca sonetnih vencev.

ALOJZ KOCJANČIČ:

Šavriške pesmi, Ljubljana 1962.

Vsebuje sonete: *Bori, Lojzki Grizonič* (z akrostihom), *Gluhonemi žrtvi I–II* (Rudolfu Benčiču, z akrostihom v I. sonetu), *Slovenska Istra, Istra – mati, Očetu, Materi, Kubejski soneti I–IV* (zadnji sonet ima akrostih Kocjančič Alojz), *Domača zemlja I–IV, Ob Rokavi I–II, Pomlad v Istri, Greh pozabe, Strunjanski Materi I–II, Ivanu Brezavščku* (Ob zlati maši, z akrostihom), *Avguštinu Zlobcu* (Ob zlati maši, z akrostihom).

Brumbole. Pesmi. Uredil in spremno besedo napisal Marjan Tomšič. Koper 1988.

Antologija. Vsebuje ponatise sonetov iz prve zbirke in nove sonete: *Ob materinem grobu, Francu Kovačiču ob osemdesetletnici 1968* (z akrostihom), *Lojzetu Guliču.*

MARIJAN KRAMBERGER:

Pesmi 1961, Maribor 1962.

Vsebuje soneta: *Večerna molitev* (razvrstitev kitic: 5+6+3), *Dinozaver.*

NIKO GRAFENAUER:

Štukature. Spremno besedo napisal Taras Kermauner. Ljubljana 1975.

Zbirka sonetov. Razvrščeni so v 6 nenaslovljenih ciklov, od katerih vsak vsebuje 6 nenaslovljenih sonetov. Naslovljen je samo IV. cikel in vanj uvrščeni soneti. I. cikel vsebuje sonete, katerih začetki se glasijo: *V jeziku hiša, Sled prejšnjega, Profil samote, Trohnenje v spanju, Do kraja vtisnjen v svet, Glasovi v gladki bisernici svita* (z zadnjim verzom na nič odtisnjen bakrorez soneta); II. cikel: *Oči so zlepljene iz pajčevine, Svilen blesk, Šotor poldneva, Emajl na nebu, Zrak je iz čistih zvokov trajajoča suita, Na strupu veter*; III. cikel: *Oko v prozornem hladu formalina, V pečatni vosek ulita luč poletja, Mraz se je v mirnem zraku razprostrl, Obraz odli v votivno spanje, Prizmatik senc, Tenka sklenina mraza*; IV. cikel: *Ikar: Ikar, Evridika, Ariadna, Leda, Saloma, nenaslovljen sonet Vrto v odsotnosti*; V. cikel: *Ne slast, osenčena belina; Eliptično samotna noč, Opilki mraza, V črtovju voda, Med vekami neba, Pobarvan z lahkim listjem*; VI. cikel: *Solarna fuga, Na dnu neba, V sredici dneva, Zlit mir, Izlizan od glasov, V ušesu litina noči.*

Palimpsesti. Spremno študijo napisal Tine Hribar. Ljubljana 1984.

Vsebuje sonete: *Psiha 1–2, S svilen črto v zraku obtežen; Gib, lahek od prehanja; Obsuta s prečnicami svetlih mer; Daleč polegla polja, nepopisana in sneg; Osuta roža listnatih trenutkov, Molk s črnim brizgom zaboden; Od: vrnjena, trepalnice svetlobe; Tetragram 1–4* (Dušanu Pirjevču); *Nočno daleč, v speči maternici; Kazalec luči, je pogled?; V prostoru, kolikšno zajetje; Vse daljše sence smisla, v bron ulit* (Tarasu Kermaunerju, 50); *Odmev, prekrit s potezami glasov.*

TOMAŽ ŠALAMUN:

Amerika, Maribor 1972.

Arena, Koper 1973.

Imre, Ljubljana 1975.

Vsebuje sonet *Bogovi.*

Druidi, Koper 1975.

Vsebuje *Sonet moči* v obliki 1 kitice s 14 verzi.

Turbine, Maribor 1975.

Približno polovica pesmi v zbirki je sonetov.

Zvezde, Ljubljana 1977.

Vsebuje *Sonet giba*, *Sonet lokacije*; oba v obliki 1 kitice s 14 verzi.

Zgodovina svetlobe je oranžna, Maribor 1979.

Maske, Ljubljana 1980.

Vsebuje tudi *Sonet obličja*, *Sonet slovenskega fanta*.

Balada za Metko Krašovec, Ljubljana 1981.

Vsebuje tudi sonete, med katerimi je *Sonet ti pišem*.

Analogije svetlobe, Ljubljana 1982.

Vsebuje 1 sonet.

Glas, Maribor 1983.

Sonet o mleku, Ljubljana 1984.

Vsebuje tudi sonete s klasično kitično razvrstitvijo.

Soy realidad, Koper 1985.

Vsebuje sonet *Okno smrti*.

Ljubljanska pomlad, Ljubljana 1986.

Vsebuje tudi sonete s klasično kitično razvrstitvijo.

Mera časa, Ljubljana 1987.

Živa rana, živi sok, Ljubljana 1988.

Otrok in jelen, Celovec 1990.

Ambra, Ljubljana 1995.

Črni labod, Ljubljana 1997.

ERVIN FRITZ:

Dan današnji, Ljubljana 1972.

Vsebuje: *Družinski sonet*, *Pogovor z Bogom*.

Okruški sveta, Ljubljana 1978.

Vsebuje: *Večer je*, *Pozna ura*, *Sončnice*, *Rutina*, *Vse skupaj*, *Jesen*, *Bolečine*, *Pesnik*, *Pesniki I-II*, *V očeh oblasti*.

Minevanje, Ljubljana 1982.

Vsebuje: *Družinski sonet* (ponatis, a tokrat s klasično kitično razvrstitvijo), *Večer je* (ponatis), *Telo*, *Odsotnost*, *Strah pred smrtjo*, *Sonet o sonetu*, *Kronist*, *Slovenska kozmologija*, *Ženska revija*, *Sonet o kulturi*, *Vročina 38,1°*, *Pravzaprav*, *Atomska teorija*, *Pesnik*.

Dejansko stanje, Ljubljana 1985.

Izbor pesmi iz prejšnjih zbirk, tudi ponatisi sonetov, dodana 2 nova: *Grafenauerjevski sonet* (Prvi verz: "Na nič šrafirana enigma"), *Perfektno je biti ata*.

Slehernik, Ljubljana 1987.

Črna skrinjica, Celovec 1991.

Vsebuje sonete, med katerimi je tudi *Klasičen sonet*.

Pravzaprav pesmi, Ljubljana 1995.

IVO SVETINA:

Dissertationes, Ljubljana 1977.

Vsebuje sonete: *Kdo si, ki ležim v tvojem zrelem srcu*; *Jeklo, prekaljeno v vi-*

hri, cementu, kruhu, jeklo! (angleški sonet); *Samo tebi dajem te revne besede.*
Bulbul, Ljubljana 1982.

Vsebuje sonete: *Bulbul VI* (razvrstitev kitic: 6+6+4), *VIII* (8+6); *Svit I* (7+7),
IV (angleški s.); *Ogenj, bodi očetovega imena IV* (6+3+5).

Marija in živali, Ljubljana 1986.

Vsebuje sonete: *Osel* (razvrstitev kitic: 6+4+4), *Trnovka* (4+5+5); *Orel I*
(7+7), *II* (angleški s.); *Slon* (angleški s.); *Marija II* (8+6), *XII*, *XIII* (4+6+4),
XVI, *XX*, *XXI* (4+3+3+4), *XXV* (angleški s.).

Almagest, Ljubljana 1991.

Vsebuje sonete: *Naj k svojemu govoru ne pritegnem* (razvrstitev kitic: 8+6),
Dioniz Halinkarški ubije Triglava (6+8); *Jaz v gozd, vrabec skozenj in pred*
(4+5+5); *Olje in dim, četudi nikjer* (angleški s.).

Disciplina bolečine, Maribor 1993.

Vsebuje angleške sonete: *Vedel sem, da je ona tista*; *Ose so še mlade*; *Vase*
zrem; *Samo spomin še pozna reči*; *Ranil sem samega sebe*; *Pride čas*.

Glasovi snega, Ljubljana 1993.

Vsebuje angleške sonete: 4., 12., 15., 17., 18., 26., 34., 37., 53., 55., 65., 67.,
68., 70., 72. pesem.

ALENKA GLAZER:

Ujma, Maribor 1968.

Vsebuje soneta: *Ápnica 1-2*.

MILAN JESIH:

Uran v urinu, gospodar! Maribor 1972.

Vsebuje sonete: *Vražje kamne slika justi*, *Zaljubljeni sli*, *Zdaj lutnja je ubita*.

Soneti, Celovec 1989.

Vsebuje samo sonete, in sicer 88.

Soneti drugi, Celovec 1993.

Vsebuje samo sonete, in sicer 105.

BORIS A. NOVAK:

Stihožitje, Ljubljana 1977.

Vsebuje sonete: *Kako kaplje dolbejo kamen*, *V notrini trosa*, *Tiha kot stih*,
Noč je eno, *Na kašči vremena*, *Od lučaja zahoda*.

Kronanje, Ljubljana 1984.

Vsebuje 4 sonetne vence: *Mala morska deklica*, *Harlekin*, *Faeton*, *Kronanje*.

Stihija, Maribor 1991.

Vsebuje 23 sonetov, med njimi: *Narcis in Echo* (angleški sonet z odmevom),
Brisani sonet, ki izjemoma vsebuje 15 verzov, kar avtor tudi komentira;
ponatis sonetnega venca *Kronanje* iz istoimenske zbirke, *Uganka*, *Odsotnost*,
Vrtoglavica, *Veke*.

Oblike sveta. Pesmarica pesniških oblik. Ljubljana 1991.

Zbirka pesniških oblik z njihovimi razlagami, vsebuje tudi *Sonet o sonetu*, 6.
sonet iz sonetnega venca *Kronanje*, *Sladki sonet* in sonet z odmevom *Narcis*
in *Echo*.

Mojster nespečnosti, Ljubljana 1995.

Vsebuje 17 sonetov, med njimi primere kontinuiranega (*Preteklost in pri-*
hodnost), repatega (*Zgodba*, *Resničnost*, *Nikoli*) in dvojnega soneta.

Oblike srca. Pesmarica pesniških oblik. Ljubljana 1997.

Predelana in dopolnjena izdaja knjige *Oblike sveta*. Vsebuje: *Sonet o sonetu*, *Sladki sonet*, 6. sonet sonetnega venca *Kronanje* (ponatisi), kontinuirani sonet *Preteklost in prihodnost*, repati sonet *Zgodba*, dvojni sonet *Kozmični dogodek*, sonet z rošado kitic *Uganka*, angleški sonet *Popotnik*, francoski sonet *Mojim učiteljem*, sonet z odmevom *Narcis in Eho*, ponatis sonetnega venca *Kronanje*, brisani sonet *Brisani sonet*, brisani repati sonet *Omedlela Andromaha*.

MILAN DEKLEVA:

Šepavi soneti, Ljubljana 1995.

Vsebuje 26 sonetov.

IZTOK OSOJNIK:

Simpatični angel ali pljunek na pločniku, Ljubljana 1979.

Vsebuje tudi *Nek sonet iz serije zaporednih sonetov I-III*, *Sonet brez vsebine*, *Našponan sonet morda brez pravega konca*, *Les chats*.

Roman o roži, Ljubljana 1988.

Vsebuje tudi *Poizkus cinično-ljubezenskega soneta*.

Luske in perje, Ljubljana 1993.

Ogledala v času vojne, Ljubljana 1994.

Klesani kamni, Maribor 1995.

Razglednice za Darjo, Ljubljana 1996.

IVO ANTIČ:

Hekatomba, Ljubljana 1980.

Vsebuje tri sonete v ciklu *Anibusova zvezda: Drugo polje, Anubisova zvezda, Kitajska škodela*.

BRANE MOZETIČ:

Pesmi za umrlimi sanjami, Ljubljana 1995.

Zbirka sonetov s homoerotično motiviko.

ALEŠ DEBELJAK:

Imena smrti, Ljubljana 1985.

Vsebuje sonetne cikle: *Prisotnost fizike*, *Imena smrti*, *Do zadnjega diha*, *Tuj-ska legija*, *Kronika melanholije*.

Mesto in otrok, Ljubljana 1996.

Zbirka sonetov.

JURIJ KOVIČ:

Skodelica čaja, Ljubljana 1987.

Vsebuje ciklus *Sonetna križanka*.

Večna pomlad, Ljubljana 1991.

Vsebuje tudi 3 sonete in sonetni venec z akrostihom *Klavdija Mencin*.

Nagovori, Murska Sobota 1993.

Vsebuje tudi 21 sonetov.

UROŠ ZUPAN:

Reka, Ljubljana 1993.

Vsebuje sonete: *Utrujena tišina*, *Pesem*, *Skodelica svetlobe*.

Nasledstvo, Ljubljana 1998.

Vsebuje *Sonet v oktobru*.

BRANE SENEGAČNIK:

Na temnem pragu upa, Ljubljana 1996.

Zbirka sonetov, nekateri so posvečeni Belliniju, Schubertu, Beethovnu, Leopardiju, Gradniku, Balantiču in Justinu Stanovniku.

NOVICA NOVAKOVIČ:

Fatamorgana ali kankan nekega klovna, Grosuplje 1993.

Zbirka sonetov.

MIKLAVŽ KOMELJ:

Luč delfina, Celovec 1993.

Vsebuje 40 sonetov.

ALEŠ ŠTEGER:

Šahovnice ur, Ljubljana 1995.

Vsebuje sonete: *Pismo z otoka, Poletje, Tvoje jutro*.

MILAN BATISTA:

Véliki sonetni venec. Sonetni venec sonetnih vencev. Spremno besedo napisal Franc Drolc. Kranj 1995.

Naslavi sonetnih vencev: I. *Darovanje*; II. *Polje*; III. *Nirvana*; IV. *Samota*; V. *Veter*; VI. *Vodnjak, Vodnjak (Notranji magistrali VI: 1. pesem: 4 kvartete, 2. pesem: 3 kvartete, 3. pesem: 3 kvartete, 4. pesem: 2 kvarteti + 1 verz+1 kvarteta)*; VII. *Trnje*; VIII. *Ti in ti*; IX. *Oljka*; X. *Karneval*; XI. *Harlekin, Harlekin (Notranji magistrali XI: 1. sonet, 2. sonet, 3. sonet, 4. Intermezzo: 3 kvarteti, 5. Dvojna slika 1 /sonet: zaradi dialoga je razdeljen na dve polovici: kvarteti govori "Harlekin", tercini pa "Človek"/*, 6. *Dvojna slika 2 /sonet z enako kompozicijo kakor prejšnji/*, 7. *Dvojna slika 3 /sonet z enako kompozicijo kakor prejšnji/*, 8. *Dvojna slika 4 /sonet z enako kompozicijo kakor prejšnji, vendar brez 14. verza/*; XII. *Atelje sveta*; XIII. *Domovina*; XIV. *Avtoportret; Sonetni venec magistralov – Magistrale sonetnih vencev; Zunanje magistrale: Tvoj mrtvi objem /1 sonet z akrostihom Tvoj mrtvi objem/; Notranje magistrale: Moja tiha bolest /1 sonet z akrostihom Moja tiha bolest/*.

Knjiga vsebuje še *Kroniko s podatki iz avtorjeve biografije in kronologijo nastanka sonetnih vencev (1941–1994)*.

Bibliografija je bila končana decembra 1998.

Sodelavci v tej številki:

Willie van Peer,
80539 München, Deutschland, Institut für Deutsch als Fremdsprache

Vid Snoj,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Jana Zemljarič Miklavčič,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi / tuji
jezik, Aškerčeva 2

Darko Dolinar,
1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za sloven-
sko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

Marjan Dolgan,
1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za sloven-
sko literaturo in literarne vede, Novi trg 5

UDK 82.09:316.75
82.09:156.4
821.111.09 Shakespeare W.
821.111.09 Brook A.

literarna teorija / literarni kanon / literarno vrednotenje / literarna estetika / literatura in ideologija / angleška književnost / Shakespeare, William / Brook, Arthur / tematologija / literarne snovi – Romeo in Julija

Willie van Peer: Ali – ali? Ideologija in estetska kakovost v književni kanonizaciji

Razprava poseže v debato o literarnem kanonu. Izpostavljena je trditev, da so enostranski tako neomarksistični in poststrukturalistični pogledi na kanonizacijo literature kot rezultatu konfliktov moči kot tudi stališča o estetski kvaliteti kot ključnem kriteriju. Z analizo Shakespearevega Romea in Julije ter sočasne obdelave zgodbe pri Arthurju Brookesu avtor razgme v presojo, kako je s potezami ideološkega in estetskega, in po njegovi izpeljavi odigrajo ideološke komponente v procesih kanonizacije drugačno vlogo, kot je trdila Barbara Herrnstein Smith (1988). Analizo dodatno podpre še s parametri računalniške analize obeh besedil

UDK 82:17
821.163.6.09 Vodušek B.:23/28

slovenska književnost / slovenska lirika / Vodušek, Božo / literatura in religija / krščanstvo / etika / tematologija / literarni motivi - biblični motivi

Vid Snoj: Etični konflikt s krščanstvom v pesništvu Boža Voduška

Razprava sledi temeljni potezi Voduškovega pesnjenja: konfliktu s krščanstvom, ki terja novo vzpostavitev etosa. Opredeliti skuša izvorni kraj tega konflikta, patos, potem pa pogloblje spremlja njegovo zaostritev v sonetih, spesjenih na novozavezne motive Judeža, Judeževega izdajstva oziroma Jezusovega smrtnega boja.

UDK 82.08-2
821.163.6.09 Cankar Iv.

teorija drame / dramska gradnja / odprta forma / zaprta forma / Klotz, Volker / slovenska književnost / slovenska dramatika / Cankar, Ivan

Jana Zemljarič Miklavčič: Zaprta in odprta dramska forma pri Cankarju

V razpravi smo si postavili za cilj narediti formalnoestetsko analizo treh Cankarjevih dram, Kralja na Betajnovi (1901), Pohujšanja v dolini šentflorjanski (1907) in Lepe Vide (1911). S pomočjo Klotzeve teorije o zaprti in odprti dramski formi smo analizirali dramske kategorije prostor, čas, osebe, dejanje, kompozicijo in jezik, in tako dobili vpogled v temeljno strukturo Cankarjeve drame. Rezultate posamične analize smo razlagali spet s stališča celotnega dramskega besedila, vpetega v historični kontekst. Dramsko formo kot edino v celoti oprijemljivo sestavino umetniškega dela smo torej vzeli za osnovo, na kateri smo gradili interpretacijo posameznega besedila ali le njegovega dela. Odkrili smo precej natančna posnetka obeh idealnih modelov: Kralja na Betajnovi lahko označimo kot pretežno zaprto dramsko formo, Lepo Vido pa kot odprto. Še posebej pa so nas zanimala modifikacije obeh idealnih tipov, saj smo ravno v njih prepoznavali avtorjevo ustvarjalnost in izvirnost.

Bibliografija je bila končana decembra 1996.

UDK 378.4 (Ljubljana)
378.1:82.091(091)
82.091(497.12)

Univerza v Ljubljani / Filozofska fakulteta / primerjalna literarna veda / zgodovinski prikaz / Schissel von Fleschenberg, Otmar

Darko Dolinar: Iz zgodovine komparativistike na Slovenskem

Predavanja iz primerjalne književnosti so se v Ljubljani začela v študijskem letu 1925-26. Vendar je bila že ob ustanavljanju univerze l. 1919 na filozofski fakulteti načrtovana tudi katedra "za splošno slovstvo in slovstveno teorijo". V prvem študijskem letu 1919-20 je fakulteta predlagala, naj to katedro zasede dr. Otmar Schissel, univerzitetni svet ga je izvolil za izrednega profesorja, vendar prosvetno ministrstvo v Beogradu izvolitve ni potrdilo. Članek obravnava priprave za ustanovitev katedre in opisuje kandidatsvo znanstveno delo, strokovne in kulturnopolitične nazore.

UDK 01:821.163.6.09-1 "1678/1995"
821.163.6.09-1 "1678/1995"

bibliografija / slovenska književnost / pesniške zbirke / zbirke sonetov

Marjan Dolgan: Bibliografija pomembnejših slovenskih sonetnih pesniških zbirk

V zadnjih dveh desetletjih je sonet spet postal modna in zelo čislana pesniška oblika pri slovenskih pesnikih vschrodov. Njegova pogostnost je tolikšna, da je mogoče govoriti o sonetomaniji. Hkrati se kaže vedno večja potreba po novih, temeljitejših verzoloških in literarnozgodovinskih analizah različnih vidikov dosedanjega razvoja slovenskega sonetizma, od primerjav z začetnim, italijanskim vzorcem do slovenske posebnosti – nagnjenja k sonetnim vencem z akrostihi in celo k sonetnim vencem sonetnih vencev. Za takšne raziskave pa je potrebna bibliografija, ki je doslej ni bilo. Spodaj objavljena želi temu pripomoči, in sicer tako, da navaja pesniške zbirke, ki vsebujejo zgolj sonete, sonetne cikle ali sonetne vence, in tiste zbirke, v katerih so soneti v manjšini. Tudi redki soneti v kaki zbirki so lahko pomemben dosežek v opusu kakega pesnika ali v razvoju slovenskega sonetizma. Lahko pa samo pričajo, da so se soneta lotevali celo pesniki, ki niso bili ljubitelji stalnih pesniških oblik, vendar so mojstri drugih kitičnih ali prostih pesniških oblik (npr. Josip Murn, Edvard Kocbek, Jože Udovič). Pri pesnikih, ki premorejo svoja zbrana dela, so ta navedena za njihovimi samostojnimi zbirkami. Zbrana dela namreč omogočajo raziskovalcu hitrejši dostop do gradiva kakor težje dosegljivi prvi natisi pesniških zbirk. Poleg tega so v zbranih delih ponatisnjeni vsi soneti kakega pesnika, tudi tisti, ki so ostali v rokopisu, mnogi od njih niso objavljeni nikjer drugje; hkrati pa so natisi v zbranih delih tekstnokritično in literarnozgodovinsko komentirani. Če vsebujejo dobre ali pregledne izbore sonetov izbrana dela ali antologije kakega pesnika, so navedene tudi takšne izdaje. Pesniki so v bibliografijo uvrščeni po svojem vstopu v slovensko literaturo, ki je pri marsikaterem zgodnejši kakor izid njegovih sonetne zbirke, in po pripadnosti literarnim tokovom, smerem ali gibanjem, kajti nekateri so zaradi različnih vzrokov vstopili v slovensko literaturo pozno ali posmrtno. V bibliografiji vsakega pesnika so sonetne zbirke razvrščene kronološko. Ob mnogih zbirkah so navedene tudi opombe sestavljalca bibliografije, v katerih so največkrat naštetii naslovi vsebovanih sonetov (iz katerih je razvidna njihova motivika, pogosto je nakazana tudi idejna usmeritev), kakšne značilnosti, posebnosti ali pojasnila, ki utegnejo koristiti raziskovalcu. Objave sonetov v literarnih revijah in periodičnem tisku niso upošteevane, razen redkih posebnosti. Zaradi zgodovinskih razlogov sta bili narejeni dve izjemi, ki sta uvrščeni pred začetek bibliografije. Omenjen je namreč prvi slovenski prevod tujega soneta, ki je izšel knjižno že v 17. stoletju, in prvi slovenski sonet z začetka 19. stoletja, ki je bil objavljen najprej v periodičnem tisku. Ker je ta natis težje dostopen, so dodane še omembe poznejših knjižnih ponatisov tega soneta. Zaradi hiperprodukcije slovenske poezije, samozaložniškega in celo zasebnega izdajanja pesniških zbirk (npr. Valentin Cundrič) je mogoče, da je bila kakšna sonetna zbirka nehoti spregledana. Za doslej najbolj velikopotezno strokovno obravnavo najbolj priljubljene stalne pesniške oblike v slovenski poeziji velja zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani od 28. do 30. junija 1995, ki je izšel pri ljubljanski Filozofski fakulteti leta 1997 kot 16. zvezek zbirke Obdobja z naslovom Sonet in sonetni venci. Sonete najbolj pomembnih slovenskih sonetistov obravnavajo različna literarnozgodovinska dela ter študije in razprave v strokovnem revialnem tisku. Oddelek za slovanske jezike in književnosti na isti fakulteti hrani tudi obsežno diplomsko nalogo Sonet v slovenski poeziji osemdesetih in devetdesetih let (1996); napisala jo je napisala Magdalena Svetina-Terčon in bi si zaslužila natis.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztiskom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna, verzija 6.0 ali več; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

V izjemnih primerih je mogoče poslati prispevek po elektronski pošti glavne-
mu uredniku na naslov: tomo.virk@guest.arnes.si

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledki, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsis si so objavljeni v slovenščini, povzetki v tujem jeziku po avtorjevem izboru. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je le mogoče, naj avtor sam poskrbi za prevod.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavi.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali ki povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali v oklepaju na koncu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajane strokovne literature.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov publikacije). (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah in zbornikih navajamo tako:
(priimek, ime avtorja): (naslov članka). (naslov publikacije), (letnik), (let-
nica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani
obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še
posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji ozna-
čeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so
tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

CLCWeb – nova mednarodna komparativistična revija na spletnih straneh

Med januarjem in marcem 1999 bo na medomrežju, pri Univerzi v Alberti, Kanada, začela izhajati prva spletna revija, posvečena primerjalni književnosti – CLCWeb ali *Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* (<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal>). Njen glavni urednik je prof. dr. Steven Tötösy de Zepetnek (Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta), eden izmed protagonistov empiričnih in sistemskih obravnav literature, avtor knjig *Comparative Literature: Theory, Method, Application* (Amsterdam in Atlanta, GA: Rodopi, 1998), *The Social Dimensions of Fiction: On the Rhetoric and Function of Prefacing Novels in the Nineteenth-Century Canadas* (Braunschweig–Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn, 1993) in (so)urednik zbornikov *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations* (Paris: Honoré Champion, 1998) ter *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application* (Edmonton: Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta; Siegen: Institute for Empirical Literature and Media Research, Siegen University, 1997).

Mednarodna komparativistična revija CLCWeb – izhajala bo v angleščini – bo izkoristila prednosti hitrega razvoja elektronskih medijev (ažurno širitev relevantnih spoznanj in informacij). Osredotočila se bo na objavo prispevkov, ki se bodo raziskav literature in kulture lotevali v mednarodnem, globalnem, meddisciplinarnem kontekstu, upoštevajoč povezave produkcije in recepcije literature z drugimi kulturnimi dejavnostmi. Revija se namerava opreti na sistemsko teorijo, ki razlaga preplet družbenih, psiholoških, političnih in gospodarskih dejavnosti, povezanih s književnimi besedili; prednost bo dajala empiričnim metodam obravnave. Nadrobnejše podatke o reviji, kakor tudi njeno vabilo k sodelovanju lahko dobite na zgoraj omenjenem elektronskem naslovu.

PAPERS

- Edith van Peer:
Taste – Or? Ecology and Aesthetic Quality
in Literary Canonization 1
- Edith van Peer:
Ecological conflict with Christianity in the poetry
of Jane Vodušek 18
- Edith van Peer:
Taste and Open Dramatic Form in Cankar
..... 49
- Edith van Peer:
Taste, the History of occupational Hazards in Slovenia
..... 78

BIBLIOGRAPHY

P Primerjalna književnost

PKn, letnik 22, št. 1, Ljubljana, junij 1999
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

Willie van Peer:

Either – Or? Ideology and Aesthetic Quality
in Literary Canonization 1

Vid Snoj:

Ethical conflict with christianity in the poetry
of Božo Vodušek 19

Jana Zemljarič Miklavčič:

Closed and Open Dramatic Form in Cankar 49

Darko Dolinar:

From the history of comparative literature in Slovenia 75

▪ BIBLIOGRAPHY

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 22/1999, št. 1

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Uredniški odbor (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj (vsi Ljubljana)

Uredniški svet (Advisory council): Vladimir Biti (Zagreb), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Oxford), Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

Glavni in odgovorni urednik: Tomo Virk

Naslov uredništva: 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Vera Troha

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S d. o. o., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto.

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo".

Revija je vključena v MLA Directory of Periodicals

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19. 11. 1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 21. junija 1999.