

SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM SLOVENICA

RAZRED ZA FILOLOŠKE IN LITERARNE VEDE
CLASSIS II: PHILOLOGIA ET LITTERAE

RAZPRAVE
DISSERTATIONES
XXXI

OD SVETINOVE METKE DO VIŠOŠKE KRONIKE

ZNANSTVENE RAZPRAVE
OB STOLETNICI SMRTI JOSIPA STRITARJA
IN IVANA TAVČARJA



LJUBLJANA
2024

ISBN 978-961-268-102-9
RAZPRAVE II. RAZREDA, 31
DISSERTATIONES CLASSIS II, XXXI

SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ACADEMIA SCIENTIARUM ET ARTIUM SLOVENICA

RAZRED ZA FILOLOŠKE IN LITERARNE VEDE
CLASSIS II: PHILOLOGIA ET LITTERAE

RAZPRAVE
DISSERTATIONES
XXXI

OD SVETINOVE METKE DO VIŠOŠKE KRONIKE

ZNANSTVENE RAZPRAVE
OB STOLETNICI SMRTI JOSIPA STRITARJA
IN IVANA TAVČARJA



LJUBLJANA
2024

SPREJETO NA SEJI II. RAZREDA ZA FILOLOŠKE IN LITERARNE VEDE
DNE 12. MARCA 2024
IN NA SEJI PREDSEDSTVA
SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI
DNE 27. FEBRUARJA 2024

RAZPRAVE II. RAZREDA SAZU
DISSERTATIONES CLASSIS II
XXXI

Izdala: Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Uredil: Tomo Virk

Recenzenta: Matevž Kos in Vid Snoj

Jezikovni pregled angleških povzetkov: Igor Maver

Jezikovni pregled in prevod povzetkov v nemščino: Jan Črnetič

Grafična priprava: Katarina Visočnik

Tisk: Cicero, Begunje, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Ljubljana 2024

CIP – Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09Stritar J.(082)

821.163.6.09Tavčar I.(082)

OD Svetinove Metke do Visoške kronike : znanstvene razprave
ob stoletnici smrti Josipa Stritarja in Ivana Tavčarja / [uredil Tomo
Virk]. – Ljubljana : Slovenska akademija znanosti in umetnosti,
2024. – (Razprave / Slovenska akademija znanosti in umetnosti,
Razred za filološke in literarne vede = Dissertationes / Academia
scientiarum et artium Slovenica, Classis II: Philologia et litterae ; 31)

ISBN 978-961-268-102-9

COBISS.SI-ID 195035651

Vsebina

<i>Pozdravni nagovor</i> (Marko Snoj)	7
<i>Marko Snoj, O priimkih Stritar in Tavčar</i>	9
<i>Boris A. Novak, Stritarjev sonet in svet: Prešeren kot kánon in verz kot kanón</i>	13
<i>Katja Mihurko, »V meni vse gori«: reprezentacije ženske spolne želje v delih Josipa Stritarja</i>	32
<i>Tone Smolej, »Wertherjevi bratje« in »Mignonine sestre«. Stritarjeva Zorin in Rosana ter Goethe</i>	47
<i>Tomaž Toporišič, Stritar in njegova »slovenska dramaturgija«</i>	63
<i>Alen Širca, Stritar in Schopenhauer</i>	73
<i>Marko Juvan, Dvoglasna beseda v slovenskem zgodovinskem romanu: od Visoške kronike do Kronosove žetve</i>	88
<i>Marija Stanonik, Prostor in čas v Tavčarjevi poljanski literaturi</i>	112
<i>Marijan Dovič, Od »helebarde v rebra« do »duševnega terorizma«: Ivan Tavčar in cenzura</i>	125
<i>Vanesa Matajč, Tavčarjeva »meščanska modernost«: »satirična utopija« 4000 in zgodovinski roman Izza kongresa</i>	144
<i>Janko Kos, Slovenski liberalizem v kulturi in politiki 19. stoletja – od Josipa Stritarja do Ivana Tavčarja</i>	172
<i>Tomo Virk, Stritar, Tavčar in Dostojevski</i>	177

Pozdravni nagovor

Spoštovani gostje, dragi kolegice in kolegi!

Kaj sta imela skupnega Josip Stritar in 15 let mlajši Ivan Tavčar – kaj razen tega, da sta imela oba pse? Vsak literarni zgodovinar bo znal na izust našetiti razlike med njima: Praktik Tavčar je v roku diplomiral vedno priročno pravo, se vrnil v Ljubljano, doktoriral, postal odbornik mestnega občinskega sveta in se poročil s 17 let mlajšo bogato dedinjo, ki mu je odprla pot v visoko družbo. Leta 1909 je postal ljubljanski podžupan in dve leti pozneje župan. Županstvo je nastopil v Avstro-Ogrski in ga končal leta 1921 v Kraljevini SHS. Z ženo, ki je bila tudi politično aktivna, usmerjena predvsem v pomoč ženam, sta imela pet otrok, ki so vsi preživeli. Stritar pa je po študiju nepraktičnih klasičnih jezikov, ki ga je končal z zamudo pri 28 letih, ostal na Dunaju, sprva veliko potoval po Evropi in se poročil s kmečko punco nemškega porekla. Imela sta dva otroka, od katerih je prvorojena punčka umrla stara le nekaj mesecev. Tako Tavčar kot Stritar sta bila mladoslovenca, a prvi se je po razcepu slovenske politike v 80-ih letih 19. stoletja prišteval k radikalcem, drugi k elastikom – med strujama pa je po slovenski navadi vladalo sovraštvo. Tavčar je bil ambiciozen, Stritar melanholično pesimističen.

Zanimiv je pogled na njune psevdonime. Tavčar se je mdr. podpisoval tudi kot *dr. Ivan Nevesekdo* in *Filodemus*, kar bi po naše pomenilo 'narodoljub'. Precej samospoštovanja veje iz obeh imen. Omeniti velja še to, da je bil Tavčar krščen za Janeza, kar pa mu je delovalo preveč blizu nemškemu imenu *Johannes*, zato se je podpisoval kot *Ivan*, torej s starejšo slovensko obliko istega imena, znano tudi pri Hrvatih. Stritarjev prvi in glavni psevdonim *Boris Miran* pa je ne samo čisto slovanski, temveč združuje tudi mnogim umetnikom lastno nasprotje med borbenostjo in miroljubnostjo. Razliko med Tavčarjem in Stritarjem vsaj jaz najbolj doživim ob dveh citatih iz njunih del, ki sta skorajda ponarodela. Tavčarjev znameniti stavek *Ljubezen nam je vsem v pogubo* sicer izhaja iz izkušnje ustreljenega divjega petelina, a je vendarle globalnih razsežnosti. Stritarjeva ugotovitev *Poezija nima nikakršnega namena zunaj sebe; ona je gospa, ki nikomur ne služi, niti najvišjemu gospodu ne* pa je brezčasna in menda povsod veljavna, vsaj kar zadeva tisto poezijo, ki nastane z razlogom in ne z namenom.

Oba sta bila zavedna Slovenca, pisatelja, pesnika, razmišljujoča in bolj ali manj čuteča človeka, brez katerih naša kultura ne bi bila taka, kot je. Utelešala sta zelo različna značaja, zato sta šli vsaksebi tudi njuni življenjski poti, ki se je pri obeh začela v ne preveč bogati kmečki hiši. Različnost značajev, usod in nagnjenj, ki jim je merilo poštenje in ne lastna promocija, da ne rečem zaslužek,

pa je tisto, kar skupnost, ljudstvo, narod, nacija – ali kar koli že bomo v prihodnje – potrebuje za svoje polno življenje tukaj in zdaj. Zato je bilo 19. stoletje za Slovence uspešno in zato je bilo uspešno tudi 20. O tem, ali je uspešno tudi naše stoletje, pa bodo z istimi ali drugimi vatli presojali tisti, ki ga bodo preživel.

Ivan Tavčar je umrl 19. februarja 1923, Josip Stritar pa 25. novembra istega leta. Druži ju torej tudi letnica smrti, zato se ju kljub razlikam, ki jih smrt v precejšnji meri zgladi, spominjamo na skupnem simpoziju. V odsotnosti predsednika akademika Petra Štiha vas zato v imenu Slovenske akademije znanosti in umetnosti pozdravljam na današnji v prvi vrsti znanstveni in v drugi tudi spominski prireditvi. Vsem nam želim novih spoznanj in interpretacij, ki nam bodo osvetlili Stritarjevo in Tavčarjevo delo ter približali čas, v katerem sta živela in delovala.

*Akademik Marko Snoj,
podpredsednik SAZU*

O priimkih *Stritar* in *Tavčar*

Marko Snoj

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana;
ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, Novi trg 2,
SI 1000 Ljubljana; marko.snoj@zrc-sazu.si

Članek prinaša etimološko razlago priimkov *Stritar* in *Tavčar*, in sicer prvi izvira iz srednjevisokonemškega občnega imena *strītare*, ki je pomenil 'vojščak, vojak, borec' in verjetno tudi 'prepirljivec' (beseda se v današnji nemščini glasi *Streiter*), drugi iz srednjevisokonemškega *Diutschære* 'Nemec' v času med 1200 in 1400, ko je bil bavarski diftong na razvojni stopnji *ai*, preden se je razokrožil v *au*.

Der Beitrag bringt etymologische Erklärungen der slowenischen Familiennamen *Stritar* und *Tavčar*. Der erste Name stammt aus dem mittelhochdeutschen Appellativ *strītare* 'Streiter, Krieger' und vielleicht 'Zänker', der zweite aus dem Ethnonym *Diutschære* 'Deutscher' aus der Zeitspanne zwischen 1200 und 1400, vor der Entrundung des zweiten Elements des Diphthongs (*iu* >) *ai* zu *au*.

Ključne besede: slovenščina, priimki, etimologija

Schlüsselwörter: Slowenisch, Familiennamen, Etymologie

Mnogi naši pisatelji, med njimi Josip Stritar in Ivan Tavčar, imajo izvorno nemške priimke. Ne bom ugibal, zakaj je tako, moj današnji namen je prikazati, iz katerih nemških besed sta prevzeta priimka *Stritar* in *Tavčar* in kako je prišlo do njune današnje podobe.

Največ Stritarjev je v Osrednjeslovenski statistični regiji, kamor danes prištevajo tudi pisateljevo rodno Podsmreko pri Velikih Laščah. Priimek izvira iz srednjevisokonemškega občnega samostalnika *strītare*, ki je pomenil 'vojščak, vojak, borec',¹ pred diftongizacijo dolgega *ī*, ki se v južni bavarščini začne okrog leta 1100 in do leta 1250 zaključi na vsem bavarskem ozemlju. Ali je bil torej Stritarjev davni prednik, ki se je bil naselil na Kranjskem, vojščak? Morda, gotovo pa to ni, saj je srednjevisokonemški glagol *strīten*, iz katerega je izpeljano ime delujoče osebe *strītare*, poleg 'bojevati se' pomenil tudi 'prepirati

¹ Snoj pri Bezljaju 1977–2007: 4, 121. Razlaga je neoporečna kljub dvomu, ki ga zaradi izgovarjave z vzglasnim *s*- izrazi Bezljaj 1966: 77 = Bezljaj 2003: 344. Priimki so namreč v prvi vrsti pisna in ne govorjena kategorija. Leta 1931 je v Laškem potrjen tudi priimek *Štritar* (Bezljaj 1974: 623), ki ga danes ni več.

se'. Morda je bil samo 'prepirljivec', tako kot prvi nosilec priimka *Cankar*, ki izvira iz nemškega imena delujoče osebe glagola *zanken* v pomenu 'prepirati se'.

Josip Stritar se je verjetno zavedal njemu neljubega prvotnega pomena svojega priimka, zato ne čudi, da si je za psevdonim, ki ga je uporabil na začetku svoje dolge literarne poti leta 1869 in na koncu leta 1922, izbral slovansko *Boris Miran*. Zakaj je borbenega duha ohranil v rojstnem imenu *Boris*, skrajšanem iz *Borislav* s podobnim prvotnim pomenom, kot ga ima priimek *Stritar*, bodo povedali tisti, ki so za tovrstne razlage bolje usposobljeni.

Priimek *Tavčar*, ki ga sicer najdemo povsod po Sloveniji, je najpogostejši v Gorenjski statistični regiji, kamor spadajo tudi Tavčarjeve rodne Poljane. Naučili so nas, da izvira iz nemškega etnonima *Deutscher*, ki se je razvil iz srednjevisokonemškega *Diutschære*, in da torej prvotno pomeni 'Nemec'. Morda se je ob tem kdo vprašal, zakaj ima slovenščina na začetku *t* in ne *d*, kot je v nemščini. Odgovor je preprost: bavarska nemščina nima zvenečega *d*, temveč le dva nezveneča *t*. Tisti, ki se je razvil iz starejšega nezvenečega *t*, kakršen se v primerljivih besedah najde tudi v drugih visokonemških narečjih, se izgovarja močneje (rečemo, da je *fortis*), oni, ki se je razvil iz *d* in ki je v ustreznih besedah v drugih visokonemških narečjih ohranil *zven*, pa šibkeje (rečemo, da je *lenis*). A slovanska ušesa teh razlik ne zaznavajo, zato vse bavarske besede z etimološkim nemškim *t* ali *d* sprejemamo z našim nezvenečim *t*, npr. *tavžent* iz *Tausend* in *tuš* iz *Dusche*. Težje je odgovoriti na vprašanje, zakaj na mestu nemškega dvoglasnika *eu* stoji naš *av*. Izposojenke iz nemških besed s tem dvoglasnikom ne glede na njegov izvor in zapis se pri nas navadno glasijo z dvoglasnikom *aj*, kot se izgovarja južnobavarski ustreznik siceršnjemu nemškemu dvoglasniku *eu* že vse od leta 1400. Iz priimka *Preusse* s prvotnim pomenom 'Prus' imamo mi našega *Prajs*, iz *Mäusel* z občnim pomenom 'miška' pa naša *Majzel* in *Majzelj*, iz občnega samostalnika *Kreuzer* v bavarski izreki imamo mi našega *krajcar*. In govoriti po nemško, kar se v nemščini izrazi s prislovom *deutsch*, se je pri nas reklo *govoriti tajč*. Glagol *tajčati*, ki je pomenil 'govoriti po nemško', se je do danes ohranil v sestavljenem *dotajčati*, ki v nižjih pogovornih plasteh pomeni 'dopovedati'. Pričakovali bi torej, da bi se priimek glasil *Tajčar*. Ime *Tajčar* je pri nas znano kot hišno ime v Krašnji,² pri Hrvatih pa je tudi priimek. V množinski obliki *Tajčari* ga najdemo kot krajevno ime južno od tipološko enakega imena *Kranjci* v Gorskem kotarju – na področju, kjer se govori kostelski govor dolenske narečne skupine.

Srednjevisokonemški *iu*, ki je sovpadel s preglašenim dolgim *ī*, se je v bavarsčini 12. stoletja najprej diftongiral v *eū*, nato se je prvi del prek *āū* in *aū* razvil v *ai*. Razokroževanje *aū* v *ai* se je začelo v 13. stoletju, vse bavarske otoke

² [Http://www.genealogy.si/srdindex/T021.html](http://www.genealogy.si/srdindex/T021.html) (dostop 25. 12. 2023).

pa je doseglo v dvesto letih. Iz srednjevisokonemške besede *hiusel*, ki pomeni 'stranišče' in je izvirno manjšalnica od *hūs* 'hiša', smo prevzeli našega *jevželj* v času, ko se je v bavarščini *iu* izgovarjal kot *eü*. Iz mlajše stopnje *aü* pa izvira naša koroška beseda *kavšlar* 'kajžar', ki je prevzeta iz odraza srednjevisokonemške **kūsler*, sicer tvorjene iz **kūse* 'kajža' (ta je prevzeta iz slovenske *hiša*, ko se je glasila še **xyša*), iz katere smo pozneje prevzeli našo *kajža*.³ Iz povedanega sklepamo, da je priimek *Tavčar* prevzet iz srednjevisokonemškega *Diutscher* v času, ko se je v tistem bavarskem govoru, iz katerega izvira, glasil **Daütscher*. Terminus ad quem je leto 1400, terminus a quo pa 1200.

Kolegica Urška Perenič me je prijazno opozorila na priimek Tavčarjevega alter ega v romanu *Ivan Slavelj* iz leta 1876. Takrat je bilo za vodilne veljake očitno prestižno biti Slovan. Ivan Tavčar, ki je bil krščen za *Janeza*, si je rojstno ime prilagodil v *Ivan*, ker je tako manj podobno nemškemu in torej bolj slovansko. V romanu pa se je poigral še s priimkom, ki ga je naredil iz tedanje protipomenke svojega. Verjetno ga je nekako izpeljal iz etnonima, ki se v latinščini glasi *Slavus*, v nemščini pa *Slave*. Tako kot je iz imena *Žvab*, ki je prevzeto iz nemškega *Schwabe*, narejen priimek *Žvabelj*, bi bil tudi iz imena *Slave* lahko narejen priimek *Slavelj*. Priimek *Slavelj* je sicer izmišljen, a narejen kar posrečeno, le korenski samoglasnik bi bil v resničnem življenju prej *o* kot *a* in če bi bila osnova prevzeta iz organske bavarske nemščine, bi imeli na začetku *ž* ali kasneje *š*, ne pa *s*.

Literatura

France BEZLAJ, 1966: Einige slowenische und baltische lexische Parallelen, *Linguistica* 8/1, 63–81.

France BEZLAJ, 1974: *Začasni slovar slovenskih priimkov*. V Ljubljani: SAZU.

France BEZLAJ, 1977–2007: *Etimološki slovar slovenskega jezika* 1–5. Tretjo in četrto knjigo dopolnila in uredila Marko Snoj in Metka Furlan, peto knjigo izdelala Marko Snoj in Simona Klemenčič.

France BEZLAJ, 2003: *Zbrani jezikoslovni spisi*. Ur. Metka Furlan. V Ljubljani: Založba ZRC.

Fran RAMOVŠ, 1936: *Kratka zgodovina slovenskega jezika*. V Ljubljani: Akademsko založba.

Hildegard STRIEDTER-TEMPS, 1963: *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*. V Wiesbadnu: Otto Harrassowitz.

³ Striedter-Temps 1963: 18, Ramovš 1936: 37.

Zusammenfassung

ZU FAMILIENNAMEN *STRITAR* UND *TAVČAR*

Die beiden Familiennamen sind in slowenischer Namenforschung längst richtig erklärt. Der erste geht auf das mhd. Appellativ *strītare* ‘Streiter, Krieger’ und vielleicht ‘Zänker’ und der zweite auf das mhd. Ethnonym *Diutschære* ‘Deutscher’ zurück. Im Beitrag wird auch das Problem der Chronologie der beiden Entlehnungen behandelt. Der Familienname *Stritar* musste schon vor der Diphthongierung des mhd. *ī* > *ei* > südbairisch *ai* entlehnt werden, d. h. vor dem Jahr 1250, und der Familienname *Tavčar* musste ins Slowenische vor der Entrundung des Diphthongs (*iu* >) *ai* zu *ai* übernommen werden, d. h. in der Zeitspanne zwischen den Jahren 1200 und 1400.

Stritarjev sonet in svet: Prešeren kot kánon in verz kot kanón

Boris A. Novak

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, V. razred za umetnosti,
Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana. Boris-A.Novak@guest.arnes.si

Avtor primerja Stritarjevo kanonizacijo Prešerna kot temelja slovenskega jezika, poezije in naroda ter Stritarjev pesniški jezik v njegovem osrednjem delu, *Dunajskih sonetih*, ki so učinkovali kot direktna družbenopolitična satira, moralno ogorčenje z uničevalno močjo kanóna. Stritar sledi Prešernu pri rabi soneta in sintakso modernizira. Naslovna besedna igra o Prešernu kot kánonu in Stritarju kot kanónu je tu tudi oznaka njunih umetniških vrednosti.

The author compares Stritar's canonization of Prešeren, as the basis of Slovenian language, poetry and nation, with Stritar's poetic language in his central work, *The Viennese Sonnets*, which worked as a direct socio-political satire, a moral outrage with the destructive power of a cannon. Stritar follows Prešeren in his use of the sonnet and he modernizes the syntax. The title wordplay about Prešeren as a canon and Stritar as a cannon here also pertains to their artistic value.

Ključne besede: Stritar – Prešeren kot pesniški kánon – satira kot kritični kanón

Keywords: Stritar – Prešeren as a poetic canon – satire as a critical cannon

Metrika in evfonija klasičnega italijanskega soneta

Oglejmo si v osnovnih obrisih zgodovino in metimetrične pomene prevladujočih metričnih vzorcev italijanskega jamskega enajsterca (*endecasillabo giambico*) in načinov rimanja klasičnega italijanskega soneta.

V nasprotju z drugimi romanskimi jeziki, za katere je značilna silabična verzifikacija, kjer metrika temelji na številu zlogov, je vloga akcenta v italijanski verzifikaciji zelo močna in odločilna, sekundarni princip metrike pa je število zlogov – zato italijanski verz sodi v družino jezikov, kjer poezijo v vezani besedi določajo zakonitosti silabotonične verzifikacije. Celo več: italijanščina je v zgodovinskem smislu prvi jezik, v katerem se je razvila silabotonična verzifikacija. Prav pod vplivom italijanske verzifikacije je Geoffrey Chaucer vpeljal silabotonijo v angleški verz in z njo nadomestil dotedanjo naglasno (akcentuacijsko, tonično) verzifikacijo, ki je temeljila na stalnem številu močnih naglasov, število nenaglašanih zlogov je bilo pa poljubno. Med jeziki, za katere

je značilna silabotonična verzifikacija, velja omeniti tudi nemščino in nizo-zemščino. Nemški in italijanski verz sta s silabotonijo vplivala na slovenski verz, ki je že po svojih ritmičnih danostih nadvse primeren za silabotonično verzifikacijo. Zanimivo je, da je silabotonija med slovanskimi jeziki najgloblje zaznamovala najbolj vzhodni in najbolj zahodni jezik, ruščino in slovenščino, pri obeh pa se je razvila v sklopu razsvetljenskih reform 18. stoletja. V študiji *Diverzifikacija silabotonične in silabične verzifikacije v poeziji Južnih Slovanov* sem formuliral naslednje sklepe:

Primerjava verzifikacije južnoslovanskih narodov kaže pomenljivo diverzifikacijo: silabotonizacija slovenskega verza se je zgodila pri Slovencih na koncu 18. stoletja, zahvaljujoč aleksandrincem Janeza Damascena Deva v treh zbornikih razsvetljenske literarne tvornosti *Pisanice*. Pri drugih južnoslovanskih narodih se je silabotonična reforma zgodila (pre)pozno, šele proti koncu 19. stoletja, v obdobju začetkov moderne lirike, ko je pesniški jezik že opuščal metrične zakonitosti, zato silabotonija pri teh narodih nikoli ni prerasla v trdno strukturo, temveč je koeksistirala s starejšo, oslajeno silabično verzifikacijo. Silabotonična verzifikacija tvori skupni imenovalec med geografsko najbolj oddaljenima slovanskima jezikoma, slovenščino in ruščino, kjer se je ta reforma zgodila že na začetku 18. stoletja, prav tako v okviru razsvetljenskega programa. Dejstvo, da verzni ritem drugih, slovenščini bližnjih južnoslovanskih jezikov zgodovinsko temelji na silabičnem principu, pomeni, da verzifikacija ni odvisna samo od lingvističnih, predvsem fonetičnih zakonitosti, temveč tudi od kulturno-zgodovinskih razsežnosti razvoja različnih nacionalnih književnosti. (Novak 2022: 329–330)

Vsi ti procesi ponujajo prepričljivo razlago, zakaj je Prešeren s tako lahkoto in naravnostjo prevzel italijanske pesniške oblike na čelu s sonetom.

Tradicionalna delitev verzov v italijanski poeziji temelji na različnih verznihih končnicah (izglasjih, klavzulah) oziroma razmerju med zadnjim naglasom in nenaglašeni zlogi, ki mu sledijo:

- 1) Verzi, ki se končajo z oksitonično besedo (z naglasom na zadnjem zlogu) oz. z moško rimo, se imenujejo *versi tronchi* (*okrnjeni verzi*); enako se *moška rima* imenuje *rima tronca*.
- 2) Verzi, ki se končajo s paroksitonično besedo (z naglasom na predzadnjem zlogu) oz. z žensko rimo, se imenujejo *versi piani* (*rahli, tihi stih*); enako se *ženska rima* imenuje *rima piana*.
- 3) Verzi, ki se končajo s proparoksitonično besedo (z naglasom na predpredzadnjem zlogu) oz. z daktilsko, tekočo rimo, pa se imenujejo *versi sdrucchioli* (*spolzki verzi*); enako se tekoča oz. daktilska rima imenuje *rima sdrucchiola*.

To pomeni, da ima jambski »enajsterec« v svoji izvorni italijanski naravi tri možne oblike oz. podzvrsti, ki se razlikujejo po številu zlogov: pri moškem verzu je to deseterec, pri ženskem verzu je to dejansko enajsterec in pri verzu s tekočim oz. daktilskim izglasjem gre za dvanajsterec. Ta znameniti verz je

poimenovan po svoji »srednji«, ženski varianti – *endecasillabo giambico*. Italijanskemu nazivu sledi tudi slovensko izrazoslovje – *jamski enajsterec*, čeprav bi bilo v izogib nespornostem nemara bolje prevzeti izraz *petstopični jamb(ski verz)*, ki bi pokrtil vse tri pojavne oblike.

Prešernova recepcija italijanskega jamskega enajsterca je zožila te možnosti na zgolj eno – naslovno, srednjo, žensko. Čeprav pri svoji siceršnji poeziji, npr. v pripovednih pesmih in besedilih, naslonjenih na ljudsko ustvarjalnost, Prešeren pogosto uporablja moške verze in rime, je pri sonetih in vseh pesniških oblikah, zgrajenih na jamskem enajstercu, uporabljal izključno ženske verze in rime. Naš v vsakršnem smislu prvi pesnik je s to odločitvijo očitno stavil na mehkobo kadence ženske verzne končnice in evfonijo ženskih rim, ki praviloma obsegajo večje število ponavljajočih se glasov kakor moške rime. Izbira tega postopka je bila pri Prešernu torej motivirana s skrbjo za karseda harmonično in visoko pesniško izreko.

V italijanski poeziji so vse tri pojavne oblike načelno enakovredne, v praksi pa od nekdaj prevladuje raba ženskih verzov in rim, pač zaradi statistične prevlade paroksitoničnih besed v slovarju italijanskega jezika.

Podpisani sem preštel verzne klavzule v Dantejevem *Peklu*, kjer lahko najdemo vse tri vrste *endecasillaba* – *tronco*, *piano* in *sdrucchiolo*. *Inferno* obsega 4.720 verzov, razdeljenih v 34 spevov. Vendar imata le 102 verza moško, oksitonično, *tronco* klavzulo, kar statistično znese komaj 2,2 %. Odstotek je še nižji pri tekočih, daktilskih, *sdrucchiolo* končnicah, ki zaznamujejo le 38 verzov ali komaj 0,8 %. Velika večina verzov izkazuje torej srednjo, žensko, *piano* klavzulo. (Novak 1995: 194.)

Za razumevanje Prešernove verzne poetike bo še bolj relevantna statistika istih postopkov v lirsko uglašenem Petrarcovem *Canzonieru*, ki obsega kar 366 pesniških besedil (320 klasičnih italijanskih sonetov, ki so po avtorju dobili ime »petrarkistični«, 6 drugačnih sonetnih oblik, 28 kancon, 8 sekstin, 4 madrigale), s skupnim številom – 7.720 verzov. Sodeč po številu podpisanega (Novak 1995: 199) jih ima le 115 ali 1,5 % *tronco* končnico ter le 29 ali 0,4 % *sdrucchiolo* končnico. To obenem pomeni, da ima velikanska večina verzov (98,1 %) *piano* končnico. V primerjavi z epskim Dantejevim *Peklom* je tak rezultat pričakovan.

Ne glede na načelno enakopravnost vseh treh verznihi končnici jamskega enajsterca – *tronco*, *piano* in *sdrucchiolo* – pa prepričljiva prevlada ženskih končnic kaže na ritmični okus obeh ustanovnih klasikov italijanske poezije. Morda bi lahko rekli, da je z izključno rabo ženskih izglasij Prešeren radikaliziral tendenco, navzočo že pri Danteju in Petrarci. Po drugi strani ni mogoče spregledati nenavadno velikega števila moških verznihi izglasij v Prešernovi pripovedni poeziji ter po drugi strani postopnega večanja moških in tekočih, daktilskih izglasij skozi zgodovino italijanske poezije, kar se pri nas zgodi v poprešernovskem pesništvu,

delno že pri Stritarju, toda – zanimivo – pri slednjem le pri tekočih, daktilskih končnicah, ne pa tudi pri moških, kot bi pričakovali. Več o tem v nadaljevanju.

Enako pomembna razsežnost evfoničnega, čustvenega in sporočilnega učinkovanja sonetov zadeva razporeditev rim.

Pri Prešernu takoj pade v oči – v ušesa in srce! – popolna prevlada oklepajočih rim v uvodnem, kvartinskem delu sonetov.

Oklepajoče rime so se pojavile že v srednjeveških francoskih pesniških oblikah, ki jih imenujem *krožne* (Novak 1995: 296–306), ker temeljijo na krožnem vračanju elementov, vključno z rimami (triolet, rondel, rondo, nekatere podzvrsti francoske balade itd.). Te avtohtone francoske pesniške oblike so francoski renesančni pesniki na čelu z Edmondom de Rostandom in Joachimom du Bellayjem iz skupine *Plejada* porinili na rob, ko so prevzeli kulturo italijanske renesanse, ki jo je formalno »poosebljal« sonet, zato rabo oklepajoče rime odtelet asociiramo predvsem s sonetno obliko. Natančno gledano pa se je tudi pri sonetu oklepajoči način rimanja (ABBA, ABBA) uveljavil relativno pozno, šele na začetku 14. stoletja, v sklepni fazi formiranja sonetne oblike. Zgodovinsko prvotna razporeditev rim v kvartinskem delu soneta je prestopna rima (ABAB, ABAB); značilna je za vseh 19 ohranjenih sonetov t. i. *sicilske šole* z začetka 13. stoletja, ki je delovala na dvoru Friderika II. Hohenstaufna. Prvi soneti, ki so jih napisali Giacomo de Lentini *et consortes* – in jih sam imenujem »*prasonetih*« (Novak 2004: 61–64) – so bili sestavljeni le iz dveh kitic, *oktave* (osemvrstičnice) s prestopnim načinom rimanja (ABABABAB) in *seksleta* (šestvrstičnice), ki je temeljila na dveh načinih rimanja – prevladovali so t. i. *ponovljene rime* (*rime replicate*) s sestavo CDECDE, ki nato bolj ali manj izginejo iz repertoarja rim, ter *verižne rime* (*rime incatenate*) s sestavo CDCDCD. To strukturo lahko razumemo na dva načina: kot trikrat ponovljeno prestopno rimo CD (CD, CD, CD) ali pa kot dvakrat ponovljeno oklepajočo rimo (CDC, DCD), kjer objemajoča in objeta rima zamenjata mesti. Verižna rima je torej sinteza prestopnega in oklepajočega načina rimanja. Interpretacija je odvisna od semantike in sintakse, ključno vlogo pa odigrajo znamenja interpunkcije; položaj pike in drugih ločil nam tu pomaga pri določitvi načina rimanja. Prav zvišana frekvenca sintaktičnih pavz (ponavadi pik) na koncu 4., 8. in 11. verza v *prasonetih* sicilske šole je nezgrešljivo nakazovala, da bo ta dvokitična pesemska forma kmalu razpadla, kar se je tudi zgodilo – in nastala je klasična kitična sestava italijanskega soneta z dvema kvartinama in dvema tercinama.

Tako Prešeren kot pod njegovim vplivom Stritar v tercinah večinoma uporabljata verižne rime.

Na ozadju prestopne rime kot osnovnega in nezaznamovanega postopka funkcionirajo oklepajoče rime kot zaznamovan postopek, kot umetelno znamenje »višje« umetnosti. Zato ni nikakršno naključje, da je naš Prešeren pri recepciji

sonetne oblike izbral najbolj zahtevno varianto z oklepajočimi rimami v kvarčinah in verižnimi v tercinah (ABBA, ABBA, CDC, DCD). To podzvrst soneta je Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, imenoval *simplex*, v njej pa ni nič preprostega – ravno obratno, je visoka forma *par excellence*. Prav odpoved prestopnim rimam je eno izmed najbolj značilnih znamenj Prešernove sonetne poetike. K uveljavitvi najbolj zahtevne variante razporeditve rim v italijanskem sonetu ga je po eni strani gnala osebna poetika, saj je romantično videnje sveta utemeljeval na klasi(cisti)čnih estetskih modelih, po drugi strani pa najbrž tudi boleča želja, da bi – zoper cinično aroganco tedaj vladajoče nemško govoreče kulture, češ da je slovenščina jezik kmetov, ki ni primeren za umetniško poezijo – z najtežjimi formami dokazal gibkost svojega pesniškega jezika in sposobnost slovenščine za izražanje najvišjih in najbolj kompleksnih umetniških sporočil. To mu je tudi imenitno uspelo. Po Prešernovem zgledu tudi Stritar prevzame zahtevno in težavno sonetno podzvrst *simplex*.

Razporeditve rim so zvrstno zaznamovane, ta zaznamovanost pa se razlikuje od jezika do jezika ter od obdobja do obdobja. Kar zadeva slovenščino, kaže zvrstna zaznamovanost različnih razporeditev rim naslednjo sliko: zaporedne rime (AA, BB, CC ...) so značilne za ljudsko in pripovedno poezijo, prestopne rime (ABAB) omogočajo kar najširšo uporabnost, od lirskih do narativnih leg, oklepajoče rime (ABBA) pa so rezervirane za visoko umetniško (lirsko) govorico in so v tem smislu najbolj »izbrane« in »najvišje«. V nasprotju s slovenščino uživajo zaporedne rime v francoščini zaradi verzifikacijskih specifik karseda široko uporabnost ter tvorijo umetniško sredstvo celo pri visoki umetnosti klasicistične dramatike (aleksandrinci v Corneillevih in Racinovih tragedijah ter Molièrovih komedijah).

Prešernova recepcija sonetne forme

Italijanski sonet torej kljub svoji strogosti omogoča določen manevrski prostor pri razporeditvi rim. To še posebej velja za tercine, pri katerih italijanska sonetistika dovoljuje vse možne permutacije pri razporeditvah rim; velja le eno samo pravilo, da se vsaj ena rima mora ponoviti v obeh tercinah, ne glede na položaj. Med mnogimi možnimi variantami zaporedja rim v tercinskem delu soneta pa je Prešeren uporabljal samo pet možnosti, med katerimi absolutno vodi verižna varianta (CDC, DCD). Očitno je torej, da je najbolj kanonično razporeditev rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) doživljal kot izrazno sredstvo »visoke« umetnosti. Pravilnost te ugotovitve se kaže tudi v dejstvu, da si je pravico do odstopanja od tega kanoničnega zaporedja rim vzel le pri nekaterih sonetih »lažjega«, komičnega žanra, pa še to le v tercinah, ki so že *per definitionem* oblikovno

svobodnejše kakor kvartine. Tako v *Ljubeznjenih* in *Zabavljivih sonetih* srečamo naslednje primere za italijanski sonet regularnih razporeditev rim, ki pa znotraj poetike Prešernove sonetistike učinkujejo kot odstopanja od kanona: dva primera *ponovljenih rim* (*rime replicate*: CDE, CDE), en primer *obrnjenih rim* (*rime invertite*: CDE, EDC), dva primera z razporeditvijo rim CDD, CEE ter dva primera z razporeditvijo CCD, EED, ki je še posebej zanimiva, saj je značilna za *francoski sonet*. Gre za pesmi *Al prav se piše* in *Ne bód'mo šalobárde* iz *Zabavljivih sonetov*. Enako razporeditev rim v tercinah ima sonet *Memento mori*, ki je torej edina izjema v Prešernovi strogi zvrstni diferenciaciji načinov rimanja, po kateri tragično intonirani soneti zahtevajo razporeditev rim ABBA, ABBA, CDC, DCD. Izjema pač, ki potrjuje pravilo.

Izjemno pomembno je dejstvo, da v celotni Prešernovi sonetistiki (in nasploh pri vseh pesniških oblikah, napisanih v jamskih enajstercih) ni niti enega samega verza z moškim izglasjem oziroma moško rimo, čeprav je v pripovednih pesmih in besedilih, naslonjenih na ljudsko umetnost, moške rime s pridom uporabljal in je njihova frekvenca celo višja od slovenskega povprečja pri rabi moških rim. Podobno kot pri razporeditvi rim tudi tu ugotavljamo, da je Prešeren izključno rabo ženskih klavzul in rim doživljal kot formalni postopek »visoke umetnosti«, rezerviran za najpomembnejše teme – ljubezensko, bivanjsko in nacionalno. Zvrstno motivirana in določena izbira evfoničnih in ritmičnih sredstev torej kaže na izrazito Prešernovo zavest o razliki med *liriko* in *epiko* – liriko je v skladu s prastarimi značilnostmi te literarne vrste in v skladu s samim imenom (iz starogrškega glasbila *lira*) doživljal kot blagoglasno, glasbi bližnjo umetnost, ki mora »angažirati« najbogatejše in najbolj subtilne zvočne in ritmične potencialne jezika, pri verzni epiki pa zadoščajo bolj preprosti postopki. Tovrstna strogost pri izbiri izraznih sredstev nedvomno izvira iz močne Prešernove želje, da bi slovenski jezik s pomočjo lirike dvignil na raven evropske omike in da bi z rabo najbolj zahtevnih oblik dokazal njegovo bogastvo in lepoto.

Prešeren je vzpostavil ritmično, evfonično in estetsko normo slovenskega verza, ki lebdi nad nadaljnjo zgodovino naše lirike celo takrat, ko se pesniki od nje oddaljujejo. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in daktilskih izglasij in rim.

Slovenski sonet po Prešernu

Vplivu Prešernove norme gre najbrž pripisati tudi dejstvo, da so se tudi pesniki po njem tako zvesto držali kanonične oblike soneta ter da so le redkokdaj posegali po drugih, prav tako legitimnih variantah italijanskega soneta ali po angleškem sonetu. Redko pojavljanje angleškega soneta je po vsej verjetnosti tudi posledica

narave slovenskega pesniškega jezika, ki mu bolj ustrezata dvodelna napetost kompozicije in elegantna, čeprav zahtevna zvočnost italijanskega soneta kakor preprostejša, nizajoča struktura kitic angleškega soneta z racionalistično, epigramatsko koncentracijo izraza v sklepnem, zaporedno rimanem distihu (ABAB, CDCD, EFEF, GG).

Slovenski sonet po Prešernu kaže postopno oddaljevanje od prešernovske norme. Razvoj je šel v smeri čedalje bolj izrazite »rehabilitacije« moških in tekočih (daktilskih) klavzul oz. rim, ki jih je naš prvi pesnik odstranil iz soneta kot »visoke« oblike umetn(išk)e lirike, saj jih je doživljal kot izrazna sredstva ljudske ustvarjalnosti, predvsem epike oz. pripovedne poezije. Proces kršenja prešernovske norme se začelja pri Stritarju in Ketteju ter se stopnjuje pri pesnikih dvajsetega stoletja, ki v starodavno posodo sonetne forme poskušajo ujeti tudi impulze »osvobojenega« pesniškega jezika, značilnega za moderno liriko.

Vzporedno z »liberalizacijo« na ravni klavzul si od generacije do generacije pesniki jemljejo čedalje širši manevrski prostor tudi na evfonični ravni. Sofisticirano razporeditev oklepajočih rim, tako značilno za Prešerna, čedalje bolj nadomešča sistem prestopnih rim, ki je tudi sicer najbolj značilen za slovensko poezijo; obenem poprešernovski pesniki uvajajo čedalje večje število rim (namesto klasičnih dveh rim v kvartinah se uveljavijo štiri), da bi si na ta način olajšali tvorjenje zvočnih stikov. Ta proces čedalje večjega osvobajanja izpod spon stroge prešernovske verzifikacije pripelje tudi do rezultatov, ki segajo onstran ritma in zaporedij rim, značilnih za naravo italijanskega soneta: pojavljajo se verzi, ki ne temeljijo na metru jamskega enajsterca, po kriterijih klasičnega italijanskega soneta nepravilna zaporedja rim, dokler nazadnje v dvajsetem stoletju sonet ne doživi fuzije s prostim verzom.

Značilnosti Stritarjevega soneta

V svojem za tisti čas nenavadno dolgem življenju (1836–1923) je bil Josip Stritar priča zgodovinskih procesov v zadnjem obdobju obstoja in razpada tisočletnega srednjeevropskega imperija in bil eden izmed glavnih akterjev prebujanja slovenske jezikovne in narodnostne zavesti. V socialnem smislu je v svojem dolgem življenju utelesil vse osnovne družbene položaje – rojen v kmečki družini v Podsmreki pri Velikih Laščah, dunajski študent, gimnazijski profesor, torej pripadnik nižjega meščanstva, v simbolnem smislu pa kot pesnik, pisatelj in esejist kulturna avtoriteta, proti koncu življenja deklasiran v hudo revščino, zoper katero so pomoč organizirali narodno zavedni meščanski krogi; ganljive (in poniževalno sramotne) so pesmi, v katerih se zahvaljuje dobrotnikom in dobrotnicam za poslane klobase in potico. Doživljal je velike uspehe in napade,

od naprednih estetskih in družbenokritičnih stališč v mladosti se je povzpел na slovenski kulturni panteon, proti koncu življenja pa ni več dohajal estetskih in poetoloških pogledov mlajših generacij. Žal nam okvir te študije ne dovoljuje, da bi analizirali protislovje med Stritarjevim osebnim življenjem (poročen je bil z Nemko) in njegovo javno vlogo pogumnega borca za slovenski jezik in identiteto.

Zgodovinsko pomemben in prelomen je Stritarjev uvodni esej k izdaji Prešernovih *Poezij* v zbirki *Klasje* l. 1866, kjer je povzdignil Prešerna na piedestal največjega slovenskega pesnika in utemeljitelja slovenskega naroda. Pisal je tudi poezijo in prozo (roman v pismih *Zorin*), vendar je bil v prvi vrsti literarni kritik in organizator kulturnega življenja (pomembna je njegova vloga urednika osrednje slovenske literarne revije *Zvon*). Pretirani racionalizem se pozna tudi pri njegovem najpomembnejšem pesniškem delu – ciklu *Dunajski soneti* (1872), kjer je na satiričen način obračunal s hinavščino in oportunizmom t. i. *staroslovencev* (sam je bil na čelu gibanja, ki se ga je oprijelo ime *novoslovenci*).

Za Stritarjevo poetiko je značilen formalizem, ki se zgleduje po klasičnih zgledih, za doživljanje sveta pa abstraktni humanizem. Čeprav ga literarna zgodovina uvršča v obdobje realizma, Stritarjeve nazore zaznamujejo mnoge naplavine poznoromantičnega svetobolja in sentimentalizma. Kljub dejstvu, da *Dunajski soneti* ne sodijo v čisto liriko, še zmeraj presenečajo z lucidno utemeljenostjo kritike, ki je še danes relevantna v odnosu do (dela) slovenskega nacionalnega značaja. Ta cikel je pomemben tudi v smislu obnove pomena sonetne forme, ki po Prešernovi smrti dolgo ni doživela omembe vredne realizacije v slovenski poeziji. Zgovoren primer je 5. sonet tega cikla (Stritar 1953a: 146):

Oj ljudstvo ti slovensko, zlata vredno,
pošteno, umno, kakršnih je malo;
kako si tem sleparjem v roke palo,
ki te v pogubo vodijo dosledno?

Pred svetom sramoté, grdé te vedno
in tí za vse jim to še daješ hvalo;
s častjo si poprej se imenovalo,
zdaj si ne upaš v družbo več sosedno.

Kako ti z blagom tvojim gospodari
ta zarod, samopriden in nesramen,
ki prid le in dobiček mu je mari!

Ti prosiš kruha – on ti daje kamen;
kaj ti še dosti dolgo ne slepari?
Bog te odreši tega zlega – amen!

Kot smo že poudarili, Prešernova adaptacija italijanskega soneta kaže, da se je slovenski romantik odločil za najbolj regularne in kanonične variante. S tem je vzpostavil zvrstno normo soneta v slovenski poeziji – normo, ki kot jasno razpoznaven formalni tloris določa funkcioniranje te pesemske oblike v vsej poprešernovski slovenski poeziji, celo takrat, ko so pesniki – pogosto zaradi lastne nezmožnosti in nerodnosti – posegali tudi po drugačnih oblikovnih in izraznih možnostih soneta. Zgodovina slovenskega soneta po Prešernu kaže postopno oddaljevanje od kanonične oblike Prešernove adaptacije italijanskega soneta, ki je včasih posledica iskanja novih izraznih poti, včasih pa tudi – iskreno povedano – posledica nesposobnosti pesnikov naslednjih generacij, da bi sledili previsokemu Prešernovemu zgledu.

V tem kontekstu se Stritarjev sonet pravzaprav zelo zvesto giblje znotraj obzorja prešernovske verzifikacije: ne le *Dunajski soneti* (1872–73), temveč tudi velika večina drugih Stritarjevih sonetov temelji na kanonični Prešernovi recepciji italijanskega soneta z zaporedjem rim ABBA, ABBA, CDC, DCD, se pravi z oklepajočimi rimami v kvartinah ter verižnimi (prestopno-oklepajočimi) rimami v tercinah. Zgodovino in metimetrični pomen tega načina rimanja smo obravnavali že zgoraj.

Tudi na ravni ritma in evfonije verznihi končnici Stritar zvesto sledi Prešernovi normi, da moški verzi in rime nimajo domovinske pravice v slovenskem sonetnem jamskem enajstercu. S tem se je odpovedal tudi dramatičnemu ritmičnemu učinku moških verzov, ki z oksitoničnim naglasom na zadnjem zlogu verza znajo imenitno zaostriti sporočilo, tudi satirične poante, ki jih je Stritar rad upesnjeval.

Zato je toliko bolj presenetljivo, da v nekaterih *Dunajskih sonetih* Stritar uporabi tudi tekoče (daktilske) rime, se pravi jamske »enajsterce« z dvanajstimi zlogi in proparoksitoničnim zadnjim naglasom (na predpredzadnjem zlogu). Gre za *Dunajske sonete*, oštevilčene XXII, XXXI, XXXIII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XLI in XLIV.

Oglejmo si primere te ritmične razširitve Stritarjevega verza in sonetistike. V XXXI. sonetu je tekoča (daktilska) notranja rima kitic (Stritar 1953a: 172):

V zelenju pišem »dunajske sonete«.
 Že cveti jablanam se obletevajo,
 marjetice, zlatice razcvetevajo
 in rože so uže na pol razpete.

Veselje v krilu je narave svete:
 metulj se ziblje, sladko ptice pevajo;
 stvari vse radost svojo razodevajo,
 v preblaženi ljubezni mladi vnete.

Stritar, ki marsikje drugje izkazuje jezikovno spretnost in inventivnost pri rimanju, je tu zagrešil začetniško napako z rimanjem štirih glagolov, napaka je pa toliko večja, ker gre za zaporedno vrsto rimanja. Rima namreč ni zgolj mehanično ponavljanje enakozvočnih besednih in verznihi končnic, temveč je zmeraj in predvsem semantični postopek, ki poveže dva različna in včasih celo oddaljena pomena, kar nas preseneti, ker se zavemo njunega nenadejanega skupnega imenovalca, v naslednjem trenutku pa se še bolj zavemo njune pomenske različnosti. Gre za učinek zvočnega odmevanja ter pomenskega približevanja in oddaljevanja, ki vzpostavi kompleksno semantično tkivo, povsem neizrekljivo zunaj polja konkretne pesmi. Naj tu uporabimo ljudsko metaforo: rimani pomeni se nenehno približujejo in oddaljujejo, podobno harmoniki, ki se razširja in oži. Gre za eno izmed strategij, ki jih imenujem *spomin jezika*. To z drugimi besedami pomeni: čim bolj semantično različne so besede, ki se rimajo, tem bogateje zveni rima. In čeprav na tem področju ne more biti za vse primere veljavne zakonitosti, nasploh velja, da rimanje besed, ki pripadajo različnim besednim družinam, zveni bolje kakor rimanje besed, ki pripadajo isti besedni družini, kar zaradi lahкости rimanja še posebej velja za glagole. Primerjajmo lep zven zgornje rime »sonete / razpete«, ki kombinira samostalni in pridevnik, in revščino glagolskega rimanja »obletavajo / razcvetevajo / pevajo / razodevajo«. Glagolske končnice se da namreč zlahka rimati, v umetnosti pa velja pravilo, da tisto, kar je lahko, ni umetnost. V francoščini to bolje zveni: *L'art, ce sont les choses qui sont rares. (Umetnost je tisto, kar je redko.)*

Nekatere tekoče (daktilske) rime pri Stritarju so nerodne, še posebej tiste, kjer na koncu verza doda enklitiko, nenaglašen zlog, ki se naglasno naslanja na besedo pred seboj in z njo skupaj tvori naglasno celoto. Primer je rimanje v tercinskem delu XXXIII. *Dunajskega soneta* (Stritar 1953a: 174):

Ko vse naštel bi, kar vem jih, historije:
kák »narodni molitvar« trdovratni
v katoliškem je društvu, kakšen v zboru je,

kák v »klubu« on in v družbi je privatni
in kákovšen v čitalničnem prostoru je:
»zaprl bi sapo« zgagi tej zagatni!

Učinkovita pa je močna aliteracija v zadnjem verzu *zaprl – zgagi – zagatni*.

Postopek rabe nenaglašenihi enklitik v rimanih verznihi izglasjih je enako moteč v kvartinskem delu XXXVI. *Dunajskega soneta* (prav tam: 177):

Lepó čemrljem v gorkem je poletju,
obilo paše jim po polju, v resi je,

povsod cvetó medene jim koncesije,
brenčeč letévajo okrog po cvetju.

Obnožje, strd, zalego v prizadetju
množé si venem, vzeti ne dadé si je;
s strupenim želom, ki jim zad v telesi je,
boré se hrabro v máhovem zavetju.

Bolje in tudi duhovito zvenijo tekoče (daktilske) rime v tercinskem delu XXXV.
Dunajskega soneta (prav tam: 176):

Sancta simplicitas! – Ti iz pobožnosti,
smejó se, kuješ trde rumenjake,
sram ni, poklekar, te v debelokožnosti!

Drugje ti prílike ne najdeš take;
da z Bogom si in vragom v lepi zložnosti,
za tó, pobožnik, šel si med prvake!

Nujnost izogibanja revščini glagolskih rim pa seveda pozna tudi izjeme, npr. takrat, kadar glagolske rime podpirajo nujno naštevanja in argumentacije, kot v XXXVII. *Dunajskem sonetu*, kjer je kar polovica rim tekočih (daktilskih). Pri tem sonetu imam občutek, da so glagolske rime v kvartinskem delu upravičene, nenaraven vrstni red besed z enklitiko v verzni končnicah v prvi rimi tercinskega dela pa učinkuje zasilno in revno (prav tam: 178):

Oj vi politiki visoki, slavni!
Kako izbornó posel svoj uméjete!
V sklepávanju na prsih gombe štejete:
Pojmó – ne pójmo – pójmo v zbor državni!

V Beč silna moč vas vleče starodavni,
modró tam klop širokoplatni grejete;
zakaj, to veste vi, a nam se smejete,
ker mislimo, da dedci ste veljavni.

Modrost, možje, globoka vaša taka je;
dragó je vse, živež drag, draga mrva,
težavno zdaj življenje siromaka je.

Prislužka treba je za sol, za drva,
ker geslo pravo pravega prvaka je:
»Za vero, carja, dom« – a ta je prva!

Tudi v tem sonetu se odlične najdbe (npr. zvočno in semantično močna aliteracija »pravo pravega prvaka«) mešajo z manj posrečenimi rešitvami.

Včasih pa se Stritarju uporaba enklitike pri tvorjenju rime tudi posreči, kot npr. v prvi rimi *XXII. Dunajskega soneta* (prav tam: 163), kjer se »oj kje je« rima na »ogreje – ideje – smeje«:

Kje mlada je Slovenija, oj kje je?
Popotniku, prijatelj, mi naznani!
Priromal sem iz daljne, tuje strani,
da srce se domá pri njej ogreje.

Kje so možje, za vzvišene ideje,
za dom, človeštvo in resnico vžgani?« –
»Slovenija!« – Tu ena je v Ljubljani!
A mlada? – Ne! – Ideje?« – Mož se smeje!

Odgovorilo se mi je dvoúmno,
ko v Maribori bil sem pri »Narodi«;
»Primorec« rajni gledal me je sumno.

»Tu ali tam odgovor jasen škodi!«
Novín ščipánje vseh je nepogumno;
kam, vraga, naj še človek vprašat hodi?

Stritar je tu duhovit in udaren, njegov humor je pa grenak – vse to čutimo, ker nam ta 150 let star sonet omogoča tudi današnje branje, razbiranje podobnih družbenopolitičnih in kulturnih pojavov.

Ob občasnih nerodnostih pri zvočnih stikih je Stritar odprl nove možnosti rimanja sicer redkih slovenskih besed, naglašениh na četrtem zlogu od zadaj, z regularnimi ženskimi rimami, naglašениmi na predzadnjem zlogu besed, npr. v *XVIII. Dunajskem sonetu* (prav tam: 159): »časnikarji – drvárji – lopárji – slovárji«. Boris Merhar imenuje ta postopek »razširjena ženska rima« (Merhar 1966: 1). Naj pohvalimo tovrstno Stritarjevo rabo: njegova razširjena ženska rima metrično in zvočno »štima«.

Raba tekoče (daktilske) rime torej razširja Prešernov skrajno ozki, »elitni« izbor izključno ženskega načina rimanja. Še neprimerno daljnosežnejše posledice pa ima Stritarjeva reforma razmerja med sintakso in metriko, s katero se slovenska literarna zgodovina in verzologija doslej žal nista ukvarjali, ne pri Stritarju ne pri drugih pesnikih in pesnicah.

Razmerje med sintakso in metriko Prešernu in Stritarju

Razmerje med sintakso in metriko je ključno vprašanje pesniškega jezika. V študiji *Prosti verz, ki ga ni, a lepo zveni* (Novak 2022: 309–325) sem analiziral zgodovino razmerja med sintakso in metriko. Sintaktična enota se mora v pesmih, napisanih v vezani besedi, povsem prilagoditi izvensintaktičnim sredstvom, ki jih vzpostavlja predvsem metrično-ritmična organizacija verza. Celo znana postopka, ki kršita nujnost podrejanja skladnje metru in ritmu stiha, *enjambement* (»prestop-ek«, kjer sintaktična enota prestopi čez rob verza) in *rejet* (»notranji enjambement«, kjer sintaktična enota »krši« mejo cezure), predstavljata le izjemi, ki drastično potrjujeta osnovno pravilo podrejenosti sintakse metrično-ritmični razsežnosti verza v vezani besedi. Pri prostem verzu pa je to razmerje drugačno. *Sintaksa postane v prostem verzu ritmotvorna*. V študiji *Prostega verza ni!* (»prosti verz pri Udoviču), sem prosti verz označil takole (Novak 1997: 216–217):

Sintaksa se ne podreja več metrično-ritmični organizaciji verza, temveč obratno – v veliki meri, predvsem s sintaktičnimi paralelizmi, oblikuje ritem pesmi. [...]

Če je prosti verz osvobojen metrične »vezanosti besed«, ni osvobojen ritma. Če je prosti verz osvobojen tradicionalne evfonije rim, ni osvobojen drugih postopkov, ki zvišujejo zvočnost pesniškega govora. Če je prosti verz osvobojen nujnosti podrejanja sintakse metrično-ritmičnim omejitvam, ni osvobojen sintaktičnega členjenja govora, ki v moderni poeziji prevzame izrazito ritmotvorno vlogo.

V prostem verzu sintaktični paralelizmi (pogosto s pomočjo anafore, retorične figure ponavljanja besed na začetku več stavkov ali verzov) igrajo ritmotvorno vlogo pri organizaciji verza. Na podlagi teh primerjav sem formuliral »pravilo o obratni sorazmernosti ritmotvorne moči metra in sintakse« (Novak 1997: 242):

Večja ko je metrična organiziranost, manjši je vpliv sintakse na ritem (kar se v tradicionalni vezani besedi kaže kot podrejanje sintakse metričnim omejitvam); z razpadom metrično vezanega verza pa se vpliv sintaktičnih struktur na ritem verza bistveno poveča.

Metrika v tradicionalni vezani besedi tako tiransko obvladuje pesniški jezik, da se naravni vrstni red besed pogosto prilagodi metričnim pravilom in zapovedim. Rezultat je nenaravno zaporedje besed, ki še dodatno poudari »pesniškost«, vzvišenost pesniškega jezika nad naravnim. Prešeren pogosto spreminja naravni vrstni red besed, kar podeljuje njegovim verzom emfatičen, nadnaravni zven. Naj kot primer citiramo znamenito pesem iz *Sonetov nesreče* (Prešeren 1965: 167):

Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,
ko toplo sonce pomladansko séje,

spet ozelénil semtertjè bo veje,
naenkrat ne zgubi moči poprèšne:

al vender zanjga ni pomóči rešne;
ko spet znebi se gôjzd snega odeje,
mladik le malo, al nič več ne šteje,
leži tam rop trohljivosti požrešne:

tak siromak ti v bran, sovražna sreča!
stoji, ki ga iz visokosti jasne
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,
bolj dan na dan brli življenja sveča,
dokler ji reje zmanjka, in ugasne.

V tem sonetu tako rekoč ni verza, kjer bi stavek sledil naravni sintaksi. Rezultat je vzvišen govor, tragično zaklinjanje usode. Na tej ravni se jezik moderne lirike bistveno razlikuje od tradicionalne vezane besede, saj temelji na »naravni« sintaksi. Če kdo danes v verzih spreminja naravno zaporedje besed, se hote ali nehote vrača v pesniški jezik 19. stoletja, kar je značilno za mnoge diletante, ki razen Prešerna ne poznajo nobenega drugega pesnika.

Podpisani sem napisal velik del svojega pesniškega opusa v klasičnih pesniških oblikah. Trdno verjamem, da je mehanično posnemanje Prešerna danes kontraproduktivno, posebej kar zadeva nenaravna zaporedja besed. Ta je mogoče uporabiti le takrat, kadar za to obstaja močan pomenski ali čustveni razlog. Kljub vsemu svojemu nasprotovanju tej preseženi pesniški praksi pa moram resnici na ljubo povedati tudi to, da zna nenaravno zaporedje besed pri mojstrski rabi, kakršna je bila Prešernova, zvišati ritmično kohezijo verza.

Če v tem kontekstu primerjamo Prešerna s Stritarjem, bomo ugotovili, da se je Stritar, ki se je tako v svojih spisih kot v pesniški praksi vseskozi postavljaj v vlogo Prešernovega učenca, dediča in kanonika ... pardon: kanonizatorja, prav v tej razsežnosti bistveno oddaljil od Prešerna. Čeprav tudi pri njem najdemo verze, ki temeljijo na nenaravnem zaporedju besed (nekateri smo tu tudi citirali), so znotraj njegovega opusa v manjšini. Približevanje zaporedja besed naravni sintaksi je največji Stritarjev prispevek k zgodovini slovenskega pesniškega jezika. V tem smislu imamo lahko Stritarja za pomembnega predhodnika moderne poezije.

Noben izmed pesniških postopkov, ki sem jih obravnaval v tej analizi, pa ni enoznačen. Stritar je približal pesniški jezik naravnemu govoru na ravni sintakse, obenem pa je pesniški jezik oddaljil od naravnega, pogovornega jezika, predvsem kar zadeva zven, izgovorjavo.

Že zgoraj citirani znameniti Prešernov sonet o hrastu na več mestih kaže, da je Prešeren izpuščal samoglasnike, da bi besedje prilagodil metrični shemi, tako nastali verzi pa so bili blizu izgovorjavi besed v vsakodnevnem govoru. Važno je vedeti, da je pri tej zlogovni praksi Prešeren zvesto sledil pravilom in pesniški praksi italijanske poezije od srednjega veka dalje, v osnovi enaka pravila pa so uravnavala izgovorjavo verzov v drugih romanskih jezikih, tudi francoskem in španskem. V vseh teh jezikih so izgovorjavo verza vse do 20. stoletja regulirala naslednja pravila (Gáldi 1988: 203–204; Novak 1995: 195):

V primeru stika samoglasnikov izgovorjavo verza regulirajo naslednja pravila:

1. *Sinereza* je združitev zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. (V italijanščini ni mogoča med naglašenim vokalom ter vokali A, E in O.)
2. *Diereza* pa je – obratno – ločitev zaporednih vokalov znotraj besede na dva različna zloga.
3. *Sinelefa* je vrsta *elizije*, ki *hiat*, trk samoglasnikov na medbesedni meji (med zaključnim vokalom prejšnje besede in začetnim vokalom naslednje besede) razreši na tak način, da se samoglasnika izgovorita kot en sam zlog, bodisi da zaključni vokal prve besede v izgovorjavi izgine ali pa je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga. *Sinelefa* je torej *sinereza* na medbesedni meji.
4. *Dielefa* je izgovorjava dveh zaporednih vokalov na medbesedni meji kot dveh različnih zlogov.

Sinereza in *diereza* torej regulirata izgovorjavo vokalov znotraj besede, *sinelefa* in *dielefa* pa izgovorjavo vokalov na medbesedni meji.

Izogibanje *hiatu*, trku dveh samoglasnikov, je torej glavni razlog za opuščanje enega izmed samoglasnikov v *sinerezi* (znotraj besede) in *sinelefi* (na medbesedni meji). *Sinereza* in *sinelefa* pa nista dovoljeni, če pomensko pohabita besedo, da je ni več mogoče prepoznati.

Prešeren kar pogosto prakticira *sinelefo* (opuščanje uvodnega vokala druge besede na medbesedni meji) in *sinerezo* (na način opuščanja vokala znotraj besede). V nasprotju z zgoraj formuliranimi pravili *sinelefe* v romanskih jezikih, kjer prihaja do izpaha ali oslavitve zaključnega vokala prve besede, pa Prešeren prakticira izpah uvodnega vokala druge besede. V 1. sonetu Prešernovega *Sonetnega venca* imamo pet primerov *sinelefe* in en primer *sinereze*, torej skupaj kar šest zlogov, ki jih je pesnik »zatrl«² zaradi lepšega in gladkejšega zvena verza:

Poet tvoj nov Sloencam venec vije, 'z petnjist sonetov ti takó ga spleta, de »magistrale«, pesem trikrat péta, vseh drugih skupej veže harmonije.	sinelefa
--	----------

Iz njega 'zvira, vanjga se spet zlije po vrsti pesem vsacega soneta; prihodnja v prednje koncu je začeta; enak je pevec vencu poezije:	sinelefa
---	----------

vse misli 'zvira'jo 'z ljubezni ene,
in kjer ponoči v spanji so zastale,
zbudé se, ko spet zarja noč prežene.

sinelefi

Ti si življenja moj'ga *magistrale*,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojih bo spomin in tvoje hvale.

sinereza

sinelefa

Kar trije primeri sinelefe zadevajo »izpah« uvodnega samoglasnika »I« pri predlogu »IZ«. Obenem Prešeren ne uporabi tega postopka na začetku prvega verza druge kvartine (»Iz njega 'zvira, vanjga se spet zlije«), ker mu zaradi metričnih razlogov tu bolj ustreza polni zven predloga »IZ«, ki tu funkcionira kot nena- glašeni zlog.

Pri Stritarju se Prešernova praksa »izpahovanja« samoglasnikov zaradi me- tričnih razlogov pojavlja v bistveno manjši, zanemarljivi meri.

Podobno je pri nedoločnikih. Prešeren jih zaradi ritmičnih in evfoničnih razlogov pogosto okrajša; naj kot primer navedemo sonet *Je od vesel'ga časa teklo leto*, kjer imamo sinerezo (opustitev samoglasnika) že v uvodnem verzu, okrajšani nedoločnik pa v zadnjem verzu: »*ki ugásnit se ne da z močjo nobeno*«. V tem verzu imamo tudi neoznačeno sinelefo na medbesedni meji med prvima dvema besedama, »*ki ugásnit*«, kjer zlitje samoglasnikov I in U v en sam zlog prispeva k spoštovanju metrične sheme jamskega enajsterca.

Stritar pa nedoločnike piše v dolgi obliki, kar je nemara mogoče razumeti tudi kot podporo porajajočemu se knjižnemu jeziku in nujnosti, da se le-ta odlepi od pogovornega jezika in narečij. Rezultat te Stritarjeve intervencije v jezikovno prakso, ki v pesniških besedilih združuje ritmiko in evfonijo, je daljnosežen, kar je treba razumeti povsem dobesečno – sega do današnjih dni. Celo danes so redki pesniki in pesnice, ki v verzni rabi jezika krajšajo nedoločnik. Naj omenimo le nekatere. Svetlana Makarovič to včasih naredi, a v kontekstu svoje poetike pretresljivih balad in pétih šansonov, ki so oboji že po definiciji bližji ljudskemu izročilu in jeziku. Milan Jesih v svoji večplastni raziskavi pesniške- ga jezika rad kombinira visoko in nizko, čisto poezijo in humorno ozemljene izraze, zato je pri njem mogoče najti okrajšane nedoločnike in druga znamenja pogovornega jezika. Andrej Rozman – Roza kombinira tradicionalne verzne in kitične oblike z izrazito ljudskim jezikom sodobne mestne kulture, zato so okrajšani infinitivi pri njem pogosti. V to smer gre tudi nov, velik in ploden val pesnic in pesnikov, ki ustvarjajo v narečjih. Pogovorni jezik in narečja se do te mere razlikujejo od knjižnega jezika, da bi verzološka analiza pokazala bistveno drugačno ritmično in evfonično »obnašanje« tako napisanih pesmi. Z ozirom na veliko, dramatično razdaljo med knjižno normo ter pogovornim jezikom in narečji se zastavlja vprašanje, ali sodobna slovenska poezija v vezani besedi

temelji na eni sami verzifikaciji ali pa sta na delu dve verzifikaciji, morda celo več verzifikacij.

Naj sklenemo: Stritar je nenavadno zvesto sledil Prešernu pri zahtevni razporeditvi rim v sonetih, ritmiko prevladujočih ženskih verznihih končnic je pa obogatil s tekočimi (daktilskimi) rimami, ki so včasih nerodne. Ob vsej zvestobi Prešernu, katerega je postavil na piedestal nacionalnega literarnega kánona, pa je Stritar storil bistven korak na ravni razmerja med metriko in sintakso: v nasprotju z nenaravnim zaporedjem besed, značilnim za Prešerna, se je Stritar tej romantični ocvetličeni rajši izogibal in gradil svoj verz na naravnem zaporedju besed. Pri tej dilemi je moderna poezija dala absolutno prav Stritarjevi pesniški praksi. V nasprotju s Prešernom, ki je zaradi ritmičnih razlogov rad »izpahoval« samoglasnike (postopka sinalefe in sinereze), kar je njegov umetniško visok verz paradoksalno približalo ljudskemu, pogovornemu jeziku, je Stritar vztrajal pri izgovorjavi slehernega samoglasnika, kar je pomenilo podporo uveljavitvi knjižne slovenščine. Te prakse, ki jo je uveljavil Stritar, se držimo še danes, ko je prepad med knjižnim in pogovornim jezikom še bistveno globlji. Eden izmed daljnih začetnikov današnje rabe slovenskega pesniškega jezika je torej Stritar.

Pesniška cena, ki jo je plačal za to nujno modernizacijo, pa je bila visoka: direktnost izreke se je v *Dunajskih sonetih* oddaljila od Prešernove globoke večplastnosti in pristala v zgodovinsko nujnih, a umetniško plitvih vodah politične satire. Stritarjevo občudovanje Prešerna kot pesniškega in nacionalnega kánona se je pod njegovim pesniškim peresom spremenilo v – kanón. Kanón pa je ... pač kanón: uničuje sovražnike, ta namen pa od njega ob vsem gnevu in humorju terja tudi racionalno natančnost in udarnost, povsem osredotočeno na cilj in učinek. Politična satira je legitimna pesniška zvrst, ki je pa specifična. Pogosto upravičena. Pogosto jedka. Pogosto zabavna. Pogosto tenka. In včasih ozka.

Literatura

Dante ALIGHIERI, 1991: *Commedia – Volume primo: Inferno*. Con il commento di Anna Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore (I edizioni I Meridiani).

Ladislao GÁLDI, 1988: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore.

A. V. ISAČENKO, 1975: *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Janko KOS, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 1987. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Henri MORIER, 1975: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France.

Boris A. NOVAK, 1995: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja.

Boris A. NOVAK, 2004: *Sonet*. Uvodno študijo in komentarje napisal, sonete izbral in uredil Boris A. Novak. Ljubljana: DZS (Klasje).

Boris A. NOVAK, 2005: *Zven in pomen: Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.

Boris A. NOVAK, 2011: *Salto immortale: študije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstvenoraziskovalni inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti (Studia translatoria, 3).

Boris A. NOVAK, 2022: *Spomin jezika, jezik spomina: študije o pesniškem jeziku*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani (Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani).

Anton OCVIRK, 1980: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Prvi in drugi del. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 9–10).

Francesco PETRARCA, 1979: *Canzoniere. Commento di Giacomo Leopardi con il »Saggio sopra la poesia del Petrarca« di Ugo Foscolo, a cura di Ugo Dotti*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore. (Universale Economica Feltrinelli).

France PREŠEREN, 1965: *Zbrano delo. Prva knjiga: Poezije*. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1953a: *Zbrano delo, Prva knjiga: Pesmi 1869 / Satire / Pesmi 1870–1880 / Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1953b: *Zbrano delo, Druga knjiga: Pesmi 1881–1899 / Pozne pesmi / Iz groze dni / Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ernest Hatch WILKINS, 1972: *L'invenzione del sonetto*. Renzo Cremente in Mario Pazzaglia: *La metrica*. Bologna: Società editrice il Mulino. 279–290.

Summary

STRITAR'S SONNET AND THE WORLD: PREŠEREN AS A POETIC CANON AND VERSE AS A DEADLY CANNON

The author Boris A. Novak, a Professor of Comparative Literature and a poet himself, plays in the title of his article with words – poetic CANON and CANNON as a weapon.

Josip Stritar (1836–1923) is an important Slovene poet, novelist and literary historian. He was the first to recognize and canonize the artistic greatness of the Romantic poet France Prešeren (1800–1849) as a master of the Slovene language and founder of the Slovene national programme. The author compares the metrical and euphonic features of the classical Italian sonnet, its powerful reception in Prešeren's poetry and Stritar's *Viennese Sonnets* which functioned as a direct moral and political criticism. Stritar followed Prešeren in using the most demanding subspecies of the Italian sonnet with the disposition of rhymes ABBA, ABBA, CDC, DCD. Contrary to the exclusive Prešeren's use of feminine rhymes, Stritar introduced triple (compound) rhymes as well. On the phonetic level where Prešeren respected the natural pronunciation of words, Stritar followed the Slovene literary language which was different

from the spoken language. The greatest deviation concerns a different relationship between syntax and verse meter: in the spirit of the traditional Romantic poetics Prešeren liked to change the natural syntactic order of words, but Stritar preferred to avoid this Romantic cliché and build his verse on a natural sequence of words. In this dilemma, modern poetry followed Stritar's poetic practice. Therefore, he can be considered to be one of the precursors of the modern use of the poetic language. The artistic price he paid for this necessary modernization, however, was high: the directness of Stritar's language in *The Viennese Sonnets* cannot be compared with the multifaceted richness and beauty of Prešeren's poetry. Stritar's poetics ended up in the historically necessary, but artistically shallow waters of political satire.

»V meni vse gori«: reprezentacije ženske spolne želje v delih Josipa Stritarja

Katja Mihurko

Univerza v Novi Gorici, Raziskovalni center za humanistiko; Vipavska 13,
SI 5000 Nova Gorica, Znanstveno-raziskovalni center Slovenske akademije
znanosti in umetnosti, Inštitut za slovensko narodopisje, Novi trg 2,
SI 1000 Ljubljana, katja.mihurko@ung.si

V članku je pregledno predstavljen odziv Josipa Stritarja na razpravo o spolih, ki se je v habsburški monarhiji razmahnila po revolucionarnem letu 1848. Predstavljeno je, kako Stritar v literarnih publicističnih delih prikazuje ženske in teme, ki so povezane s spreminjanjem njihove družbene vloge. V članku so podrobneje raziskana naslednja literarna besedila: Svetinova Metka (1868), Zorin (1870) in Gospod Mirodolski (1876) ter Klara (1880).

Der vorliegende Beitrag gibt einen Überblick über Josip Stritar's Reaktion auf die Geschlechterdebatte, die in der Habsburgermonarchie nach dem Revolutionsjahr 1848 aufblühte. Der Beitrag stellt dar, wie Stritar in seinen literarisch-publizistischen Werken Frauen und Themen im Zusammenhang mit ihrer sich verändernden gesellschaftlichen Rolle darstellt. Die folgenden literarischen Texte werden genauer untersucht: *Svetinova Metka* (1868), *Zorin* (1870) sowie *Gospod Mirodolski* (1876) und *Klara* (1880).

Ključne besede: Josip Stritar, erotika v slovenski književnosti, ženski liki, ljubezen, spolna želja, George Sand

Schlüsselwörter: Josip Stritar, Erotik in der slowenischen Literatur, Frauenfiguren, Liebe, sexuelles Verlangen, George Sand

Uvod

Ko je Josip Stritar leta 1858 zasnoval prvi del Svetinove Metke, pripovedi, v kateri sta v ospredju dva, za tisto dobo nenavadna ženska lika, v slovenski književnosti takih oseb še ni bilo.¹ Leta 1858 so izšla tri prelomna slovenska prozna besedila (*Tilka*, *Jeprški učitelj in Martin Krpan*), v katerih ne literarne osebe (vsi naslovni liki so moški) ne dogajanje in motivi niso primerljivi s Stritarjevim tekstom. V njem se namreč prvič pojavi tematika ženskega prelamljanja s patriarhalnimi vzorci in tabuji, ki so povezani z ljubeznijo in s spolnostjo.

¹ Članek je rezultat dela na raziskovalnem projektu Spolna želja v delih slovenskih avtoric (1890–1940) v transnacionalni perspektivi (N6-0322), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost in inovacije Republike Slovenije iz državnega proračuna.

S pripovedjo *Svetinova Metka* (1868), z romanom *Gospod Mirodolski* (1876), z dramskim prizorom *Klara* (1880) in z nekaterimi esejističnimi prispevki se Stritar umešča v zahodnoevropski diskurz novih reprezentacij ženskosti in s tem utira pot drugim avtorjem in prvim slovenskim pisateljicam. V članku bo predstavljeno, s kakšnimi pripovednimi in dramaturškimi strategijami Stritar prikazuje nove podobe ženskosti, kako se odziva na preobrat v družbeni vlogi žensk in kje so razlogi za to, da je v tem smislu inovativen in drugačen od svojih sodobnikov.

Stritarjevo intelektualno obzorje in diskurz o ženskosti v zahodnoevropskem prostoru v letih 1850–1900

Fran Levec je, kot navaja Jože Pogačnik, v pismu Janku Kersniku zapisal: »Njegovim besedam pa bolj verujem, kot Mojzesovemu Pentateuhu. Ta človek je zlatega denarja vreden, pozna vse literature na svetu, ima estetiko popolnoma v glavi in vrh tega veliko zdrave pameti, bistrega uma, čutečega srca in neko posebno moč jezika.« (Pogačnik 1985: 7) Stritarjev poseben položaj, ki ga je imel med sodobniki, je bil gotovo povezan tudi s tem, da je od študija naprej živel v kulturni prestolnici ter potoval po francosko govorečih deželah (Smolej 2011: 140) in se tako neposredno seznanil s prelomnimi družbenimi dogodki in umetnostnimi tokovi svoje dobe. Pozna petdeseta leta in sedmo desetletje 19. stoletja so doba, v kateri se odvija burna razprava o spolih (prim. Bock 2004: 11). Zaradi družbenih sprememb (doba industrializacije, gospodarske krize, vpeljava obveznega izobraževanja za vse otroke v habsburški monarhiji, vzpon nacionalizmov) se začenja preoblikovati tudi družbena vloga žensk (prim. Hobsbawm 2012: 239). V habsburški monarhiji se prve organizirane oblike boja zoper družbeno podrejenost žensk začnejo že v letu pomladi narodov, saj prvo politično demokratično žensko društvo ustanovijo 28. avgusta 1848, njegova predsednica je baronica Karoline von Perin (Czeike 1993: 381). Z možnostmi izobraževanja za učiteljice pa nastane skupina prvih avstrijskih izobraženek. V šestdesetih letih se avstrijske učiteljice vse bolj organizirajo in 1869 ustanovijo društvo katoliških učiteljic, leto kasneje pa še društvo vseh učiteljic. Možnost samostojne eksistence ženske spodbudi, da začnejo premišljevali o izboljšavah življenja na različnih področjih, tudi intimnem, kjer se večinoma soočajo s prav takšno podrejenostjo kot v javnem prostoru.

Že doba romantike je problematizirala meščanske vrednote, kjer je ženskost opredeljena na temelju patriarhalne družine in meščanskih »razumskih zakonov« (prim. Sieder 1998: 128; Luhmann 1994). Kot izhod iz utesnjujočih spon meščanske morale so romantiki prepoznali svobodno ljubezen, ki je postala

osnova za novo ideologijo razmerij med spoloma. Razprava o njej se je konec sedemdesetih let razmahnila najprej v Ameriki, a se je kmalu preselila tudi na stari kontinent (Hayden 2013: 2). Uveljavila se je kot termin, ki označuje spolno razmerje brez potrditve države ali cerkve (ibid.). Ti pogledi na ljubezen in spolnost so najbrž odmevali tudi pri Stritarju, saj Pogačnik piše, da je v njegovi poeziji do leta 1869 opazna posebna ljubezenska svobodnost in da ga zanima telesni užitek, saj moški lirski subjekt svetuje dekletu »izpiva ljubezni zadnjo sladkost, / ljubiva, ljubiva se, lepa žena.« (Pogačnik 1963: 34) Pogačnik še meni, da je takšna izpoved povezana z avtorjevim senzualizmom, ki »se ne sprošča v čutnih ekstazah, marveč je zaradi posebne včlenitve v karakter racionalno utemeljen ali ublažen. Ko se v dekletu, ki je Stritarju 'ljubezni vredno', porodi kanec sočutja in čustvenega nagnjenja, avtor beži (ibid.)«.

V svojih publicističnih zapisih se Stritar navezuje na javni diskurz o narodnem ženstvu, ki se na Slovenskem vzpostavi že po letu 1848 (prim. Mihurko Poniž 2009). V *Dunajskih pismih* namreč zapiše, da so v *Ljubljanskem zvonu* začele objavljati tudi avtorice in da »brez ženstva ni pravega življenja, tudi v slovstvu ne« (Stritar 1956: 203). Ženske so zaželeno tudi kot bralke literarnih revij, saj v drugem *Literarnem pogovoru* beremo o njihovem odzivu na izhajanje Zvona:

Kar pa najbolj razveseljuje oko in srce, ki pri nas ni ravno razvajeno s takim pogledom: med krepkimi glasnimi moškimi koraki, drobne, goste stopinjice; med resnimi možaki, kakor jasne plavice tu pa tam med pšenico, prikazujejo se – in ne prerediti – lepe ženske podobe, gospodične in gospe, ali kar je lepše: dekleta in žene; vsaki zdrzne izpod umetno robljene, dišeče rutice zganjen papirček na mizo, vsaka malo, graciozno pokima z glavico, a ne pregloboko – tu pa, če ne motim, se je celo malo nasmehljala, potem pa hitro izgine izpred oči, kakor v sanjah prijazna prikazen! Pa to bi človeka malo ne veselilo! – saj nimamo drvenega srca! (Stritar 1955a: 94–95)

A Stritar do žensk ni samo galanten, temveč tudi kritičen, saj v petnajstem *Literarnem pogovoru*, ko kliče po satiriku, ki bi s svojo besedo razkril slabo stanje v družbi, zahteva, da bi bil neprizanesljiv tudi do žensk: »*Naturam expellas furca, tamen usque recurret.*» Z burklami spodi naravo, nazaj ti zopet priteče. Take so, kakršne so bile o tvojem času. Sama imena so druga. Nobena nam ne manjka, niti ne – Mesaline!« (Stritar 1955a: 151)

Tudi v poeziji je Stritar oster opazovalec ženskega spola. V pesmi *Koprive* (1869) se najprej obregne ob samsko žensko, ki ima ob sebi le še starega psa, saj so ji vsi prijatelji zbežali. V naslednji kitici je ost usmerjena v zakonske žene, ki so prav tako nemoralne in grešne kot možje. V nadaljevanju pesmi prav tako ne najde zanje dobre besede. Nekaj kitic navajamo za ponazoritev, kako se v njegovem pogledu prepletajo ironija, satira in tradicionalni postopki vzporejanja žensk z živalmi. S takšnim pesniškim postopkom se Stritar navezuje

na Simonidov *Katalog žensk* (prim. Mihurko Poniž 2021: 21), ki je prav tako ironično satiričen zbir slabih ženskih lastnosti:

13.

Kaj vprašaš, je-li med ženskami čednost?
To zdi se meni velika nevednost;
O! čednih našel boš veliko, čednih;
To dà, prijatelj! le malo kaj vrednih!

14.

Da zvesta se najde tu pa tam,
Nikakor jaz tega nočem tajiti;
Pes tudi nezvest se vtegne dobiti,
»Exceptio firmat regulam.«

15.

Ne grajaj mi žen, da se lišpajo rade,
Da se lepotičijo stare in mlade,
Ravnajo tako, ker se dobro poznajo,
Da same na sebi le malo veljajo.

16.

Preostro soditi žené je narobe,
Ne veš, da ženska je božji dar?
Darovanemu konju pa, veš, nikdar
Hvaležen človek ne gleda na zóbe. –

17.

»Kjer moreš, ti ženskam delaš zabavo,
Češ vedno živeti ob kruhu in vodi?« –
»Nikar me, prijatelj! krivo ne sodi:
Kdor nar bolj jo graja, kupil bo kravo!« (Stritar 1953: 92–93)

V prvem slovenskem pisemskem romanu *Zorin* je izražanje drugačno, saj prevladuje rahločutni romaneskni vzorec, a še vedno ženske opazuje kritični moški, njihova vrednost se meri po tem, kako se prilagajajo moškemu idealu. Naslovni lik o njih razmišlja zgolj v razmerju do moškega spola:

Kaj je ženska brez ženstva? Kaj je cvetica brez dišečega cveta? Zelišče, trava, hrana govedi! Da, ženske same ne vedó, kaj je njihova prava vrednost, prava njihova moč, da je le prerade iščejo v stvareh, katere so pravemu možu vredne posmeha ali še celo zaničevanja! A kaj? Ali mislimo vsi moške tako? Glej jih tam, ki se smučejo in vrté, nočni metulji, okoli živobojnih, krepkodišečih, a malo časa cvetočih cvetic! Če ženske dandanašnji niso, kakršnih si želimo, ali imamo moški pravico, ostro jih soditi? Kaj nismo sami krivi, če ne vseh, pa vsaj mnogih in ne najmanjših njihovih napak? Vsako ljudstvo, pravijo, ima vlado, kakršne je vredno. (Stritar 1954: 94)

Dojemanje ženske je v navedenih besedilih posredovano satirično, v središče je postavljen egocentrični opazovalec, ki v ženskah odkriva predvsem slabe lastnosti, a priznava, da vendarle zavzemajo mesto v moškem življenju. Ob teh delih pa je Stritar ustvaril tudi besedila, kjer so ženske pomembne akterke, ki imajo svojo voljo in prepričanja. Njegov odnos do žensk in dojemanje odnosov med spoloma sta očitno kompleksna in ambivalentna. Družbena podrejenost žensk v njegovem delu ni izpostavljena, a se pojavlja. Dotakne se je že v *Svetinovi Metki*, nato jo subtilno in posredno nagovori v *Zorinu* (1870) in še bolj v ospredje postavi v *Gospodu Mirodolskem*, kjer se tematika svobodne ljubezni preplete z diskurzom o ženski nesvobodi. Ker doslej ta vidik Stritarjevega dela še ni bil deležen raziskave, ga bomo natančneje preučili v nadaljevanju.

Svetinova Metka: vitalistična deklinška spolna želja in preobrat v kozmični pesimizem

Stritar pripoved v prvi verziji, okoli leta 1858, zasnuje, kakor je razvidno iz pisma Levstiku (Koblar 1953: 403), kot *Županovo Metko*. A tedaj delo pospravi v predal z željo, da bi ga preoblikoval v »psihologični roman«. V miznici ostane deset let, ko ga na Jurčičevo prigovarjanje spremeni v povest za *Mladiko*, Metko pa preimenuje v Svetinovo, da ne bi preveč spominjala na Linhartovo junakinja. Starejši del pripovedi z manjšimi popravki obsega dogajanje do Metkinega srečanja s Teodorjem. Ljubezenski prizor med mladima ljubimcema iz različnih okolij (Metka je vaško dekle, Teodor pa mestni mladenič) je, kot meni Koblar, nastal šele leta 1868. V prvem delu je v ospredju Metkino ljubezensko čustvovanje, ki je še blizu starinskim pripovedim, nato pa se s prizorom srečanja med Metko in Dorčetom spremeni iz »stare idiličnosti in moralističnosti« v »novo idilo, ki nastaja zavestno iz pisateljevega nazora, iz njegove filozofije o naravno dobrem človeku, o pravicah srca in lepoti čustva« (Koblar 1954: 405), ki jo je Stritar črpal iz tujega zgleda, »oglasil se je Rousseau« (ibid.). Stritar je lahko v znamenitem romanu francoskega razsvetljenca prebral, da dekle kdaj pozabi na vse in se zaveda samo ljubezni. A tak trenutek zmedenosti jo lahko pogubi za vselej, da zdrsne »v brezno sramote, iz katerega za dekle ni vrnitve« (Rousseau 2008: 83) in v Metki se ta zgodba dejansko ponovi. Naslovni lik je popolnoma v oblasti ljubezni in čustev, saj se na poti iz cerkve v domačo vas, potem ko je videla ljubljenega Teodorja, ne more več obvladati in se na samem glasno zjoče. Njeno čustvovanje se ne napaja v platonični, temveč v telesni ljubezni, in Stritar je prvi, ki v slovenski prozi uporabi v premem govoru dekleta besedišče telesne ljubezni, kakor je razvidno iz naslednjih citatov:

Saj tu jo je pritisnil prvič na prsi; tu jo je prvič poljubil. O zlati čas! kako daleč in vendar kako blizu! O, prvi poljub! kako jej je prešinel vse ude! kako je trepetala v rajskejši slasti nje duša in telo!

Tako jej je plavala vedno duša med upom in strahom. Pa up in strah, veselje in žalost, poželenje in hrepenenje, kako je vse sladko!

Ko tako sedi pogreznena v temne misli, máhoma jej nekdo od zadaj z obema rokama oči zatisne. Sladka groza spreleti pri tej priči po vseh udih žalujočo deklico. Plane kvišku in oklene se z obema rokama svojega ljubega. Dolgo, dolgo ostaneta tako molče – saj ktera beseda bi pa mogla izreči to, kar čuti srce, ko bije na ljubljenelem srci?

»Kaj se me nisi nič ustrašila, ko sem te tako od zadaj prijel?«

»Ustrašila? O kako bi se ustrašila tebe?«

»Kako si pa vedela, da sem jaz? Saj me pač nisi videla!«

»Videla ne, pa čutila. O če se me dotakneš ti, spreleti me tako čudno, neizrečeno sladko čutilo!«

[...] Ker mu ne more hitro najti pravega imena, oklene se ga okrog vratu, stisne ga z vso močjo, in na usta, ki jih je bil ravno odprl, da bi jo prosil odpuščanja, založi mu krepek, dolg poljub. (Stritar 1954: 30)

Svetinova Metka je nastala le dve leti po prvem slovenskem romanu, v katerem je ljubezen pomembno gonilo dogajanja, a o njej iz dekletovih ust ne izvemo skoraj ničesar. Jurčičeva zaljubljenca se na samem obnašata povsem skladno z meščansko ideologijo o tem, da mora dekle pred poroko ostati spolno neizkušeno in nedotaknjeno. V *Desetem bratu* namreč Lovre Manico v ljubezenskem prizoru prime le za roko, ki mu je ona ne odtegne, temu pa sledi dolga izpoved ali pripoved ali kakor v pismu prijatelju zapiše Lovro: »sem ji povedal več, kakor sem sam vedel do tedaj«. Tudi preostanek romana je uglašen s pričakovanji tedanjega bralstva, saj Manica pravi:

»Ti porednež, ali ne moreš drugače priti? Ali me moraš tako ustrašiti?« kregala ga je deklica, pa mehki, ljubeznivi glas in smehljaj je pričal, da so te besede vse pred kakor nevolja.

»Samo zato sem te ustrašil, da bi bila malo huda, ker vem, da ti to prav dobro pristoji,« odgovori Lovre, usede se zraven nje in jo prime za roko. (Jurčič 1949: 228)

Četudi ne smemo pozabiti, da je bil kodeks obnašanja za meščanska dekleta bolj rigorozen kot za vaška, je najbrž pomemben dejavnik v Lovrovem obnašanju do Manice tudi njegova vloga v hierharii na Slemenicah, saj je domači učitelj pri njenem očetu, medtem ko je Teodor mladenič iz mesta, ki ga s Svetinovo Metko družijo ljubezenski odnos. Nespregljivo je tudi, da je pri Stritarju ženski lik osrednji, medtem ko je Manica samo eden izmed ženskih likov v Jurčičevem romanu, ki ob tem še redko kaj spregovori. Tudi v prizoru, ko bi Jurčič lahko posredoval vsaj njene misli, izvemo le, da so se ji »podile po vroči glavici« (Jurčič 1949: 23) in da je »skrb s tesnim preveslom objemala boječe srce« (Jurčič 1949: 237).

Celo v zaključnem ljubezenskem prizoru si Lovro in Manica izmenjujeta le besede in ne poljubov:

»Deklica je sedela pri neki knjigi, ko je Lovre stopil prédno. Ko ga je zagledala, vstala je s stola, vzklíknila, podala mu roko, oko je govorilo, kipeče veselje ji je zvezalo jezik, izgovorila je samo njegovo ime in v tem imenu je bilo povedano vse, vse! Šele ko so pritekly po lepem bledem licu bleščeče, vroče solze, oznanjevalke nečesa neizrekljivega, prišle so besede, vpraševanje in odgovarjanje.« (Jurčič 1949: 352)

Manica v primerjavi z Metko govori precej manj, o svojih čustvih pa sploh ne. Tako se šele pri Stritarju prvič v slovenskem pripovedništvu pojavi lik dekleta, ki svoja čustva in strasti neposredno izrazi. Vendar takšna ljubezen ne more imeti srečnega konca kakor v *Desetem bratu*. Poročka med Metko in Teodorjem zaradi razredne razlike ni mogoča, za dekle pa tudi nobena druga ljubezen ni uresničljiva. To ni povezano le z njenimi čustvi, temveč tudi z dogajalnim prostorom in časom, saj dekle, ki je enkrat strastno ljubilo, ni več primerno za poroko z drugim. Edino, kar Metki ostane, je obujanje spominov na ljubezen in strast do prezgodnje smrti. Na tej točki bi se poučna zgodba lahko tudi zaključila, a Stritar ji doda še zgodbo stare Marine, za katero starejša slovenska literarna veda ni prav dobro vedela, kako jo naj razloži. V kakšni meri jo je mogoče povezati z Rousseaujevim zgledom? Ali je njena funkcija res le v tem, da poudari, da sta ljubezenska strast in odpoved nekaj, kar se vedno znova ponavlja, je torej res le »kratka prispodoba, kot nasprotje preproste vaške ljubezni in vdanosti« (Koblar 1954: 408)? Že Pogačnik je opozoril, da je več kot to, saj je Stritar s prikazom njenega življenjskega nazora v delo prenesel intelektualni nihilizem. Marinino osnovno spoznanje je, da s svojo voljo vedno nasprotujemo sili, ki zanikuje princip individuacije, gre torej za kozmogonični pesimizem (Pogačnik 1963: 135). A Marinina zgodba je še več kot to, saj predstavlja drugačen odnos do ljubezni in spolnosti. Tudi ona je strastno ljubila, a ta ljubezen se je uresničila na drug način, kajti njeno razmerje je trajalo dlje in bilo bolj strastno kot Metkino, saj pravi:

Pri tem pogledu pa se mi zavrti svet pred očmi, sladka groza me spreleti kakor blisk, in mi omami dušo in telo! Še le črez nekaj časa se zdramim – na njegovih prsih! – Ljubila sem, in pila sem z vsemi počutki vso slast in srečo njegove ljubezni. Kakor trudni popotnik pospešuje hojo, ko pada mrak na zemljo, tako sem hitela jaz živeti in uživati. Mudilo se mi je; saj sem bila že toliko zamudila! O zakaj ga nisem poznala prej, v prvem cvetu svojega življenja, ko sem bila še bolj vredna ljubezni dražega moža! (Stritar 1954: 45)

Marina ni le nenavadno svobodna v izražanju čustev, temveč tudi zavrača poroko, ki je v meščanski ideologiji skupaj z materinstvom predstavljala uresničitev ženskega poslanstva:

Jeseni je moral iti v mesto – in jaz sem morala iti za njim! Lepo zimo sem ž njim preživila. Zdaj me je zopet vse veselilo, kar se mi je prej zdelo pusto in prazno. Obiskovala sva tudi teto, katerej se je bil kmalu močno prikupil. Svet naju je imenoval zaročenca, jaz pa sem se bala spremeniti stan, da bi mi pri najmanjši spremembi ne izbežala sreča, kakor splašen golobček. (Stritar 1954: 49)

Vprašanje, ki se odpira ob prebiranju Marine zgodbe, je, ali ne gre v njenem odnosu do ljubezni in spolnosti za odmev ideje svobodne ljubezni, s katero se je Stritar lahko v šestdesetih letih seznanil v nemškem in francoskem govornem prostoru. Zagovornice in zagovorniki tega tipa razmerja so se pogosto sklicevali na literarna dela George Sand, saj je v številnih romanih prikazala trpljenje žensk, ki si niso mogle svobodno izbrati partnerja, in je zakon brez ljubezni imenovala nemoralen (Key 1900: 5). S francosko pisateljico je starejša literarna zgodovina Stritarja le bežno povezala (Grafenauer 1919; 219), sicer o njenem vplivu niso pisali. Koblar je primerjal le Stritarja in Rousseauja oziroma njune like: Metki, Valentinu in Teodoru je našel vzporednice v junakih Nove Heloize, Marine in njenega ljubimca pa seveda ni mogel vključiti v to primerjavo. A zdi se, da bi Marininemu liku prav tako lahko našli parelele, če se ozremo h George Sand.

O prvi dami francoskega romana 19. stoletja je Stritar pisal dvakrat: v spisu *Zona* (1876) jo je omenil skupaj s klasiki: »Treba ni, da bi imeli že svojega Homerja in Shakespeara, svojega Goetheja, Heineja in svojo George Sand« (Stritar 1955: 346). Tudi v kritiki *Župnika Wakefieldskega* leta 1876 ji je naklonjen:

Koliko vnanjega dejanja je v Rousseaujevi »Héloïse«, koliko v boljših George Sandovih romanih? In vendar, človek jih bere in bere, gleda, posluša, sapa mu uhaja, srce se mu ziblje med upom in strahom, med žalostjo in veseljem; osebam vidi v srce, razodevajo se mu skrivnostni človeške duše – lastne duše! (Stritar 1956: 239)

S precejšnjo gotovostjo lahko torej rečemo, da je Stritar George Sand in njena dela poznal že v šestdesetih letih, ko je pisal *Svetinovo Metko*, saj se zdi neverjetno, da se z njo ne bi seznanil na Dunaju ali na potovanju po Franciji leta 1861. Marina sicer ni tako drzna in provokativna, kot so junakinje George Sand, ki so upornice proti številnim patriarhalnim omejitvam in zagovarjajo svobodno ljubezen, a je v slovenski književnosti 19. stoletja gotovo izredno zanimiv lik. Senzualna ljubezen je zanjo samo del njenega čustvenega in čutnega doživljanja, postaja na poti odkrivanja »višje realnosti« (Pogačnik 1963: 35), saj Metki pravi:

»V vsem tem blesku sem se čutila nezadovoljno, nesrečno. Prazno je bilo moje srce in zgodaj se mi je vnelo hrepenenje po nečem višjem, neznanem, nedosežnem blagu!« (Stritar 1954: 44)

Odmev stare Marine naj bi bila po Koblarju njena soimenjakinja v enodejanki *Najemnina* (1876), ki mlado Malko, katere družina ima težave s plačevanjem najemnine, nagovarja k temu, da bi postala ljubica hišnega gospodarja (Koblar 1955: 458). Marina v tem prizoru sicer pravi, da je tudi ona bila nekoč mlada in uživala življenje, kar bi bilo mogoče razumeti, kakor da je od svoje lepote imela tudi gmotne koristi, tega pa pri Marini iz *Svetinove Metke* ni, zato se zdi, da se Koblar v to tematiko ni dovolj poglobil.

Razmerja med spoloma so v *Svetinovi Metki*, kot je sicer ugotovila že starejša slovenska literarna zgodovina, pomemben gradnik zgodbe. Z raziskavo pripovednih postopkov, s katerimi Stritar ubeseduje podobe ženskosti, smo preučili spregledane vidike njegovega pisanja o spolnih razmerjih in pokazali, da je v ženski dvojici Metka-Marina ustvaril komplementarni podobi različnih stopenj v doživljanju spolne ljubezni. Na ta način je dodal prvi slovenski prispevek v diskurz o svobodni ljubezni, ki je v svoji končni sekvenci podrl prepreke, zaradi katerih so bili ženski glasovi dolgo utišani in s tem omogočil razvoj argumentov, ki so kasneje utrli pot seksualni revoluciji v dvajsetem stoletju (Hayden 2013: 215)

Zorin: utišanje spolne želje plemiškega dekleta

Ljubezensko čustvovanje mladega dekleta je tudi ena izmed tem v pisemskem romanu *Zorin*. Naslovni lik sreča po dolgih letih ločitve Delo, prijateljico iz otroštva, ki je kot rejenka preživela nekaj časa na slovenskem podeželju, dokler je niso starši odpeljali v mesto. Ob ponovnem snidenju se med njima razplamti ljubezen, a njuna združitev ni mogoča, saj se mora dekle poročiti svojemu stanu primerno. Tudi v tem romanu je slovenska primerjalna literarna veda prepoznala Rousseajev vpliv, Stritarjeva epistolarna proza je med vsemi slovenskimi besedili tega časa najbližje Rousseaujevi *Juliji ali Novi Heloizi* (Bogataj-Gradišnik 1984: 119), a motiv ljubezenske odpovedi naj bi bil oblikovan po Dumasovi *Dami s kamelijami* (ibid.). Četudi Delina čustva v romanu niso v ospredju (Katarina Bogataj Gradišnik omenja le Zorina kot tistega, ki mora žrtvovati svoja čustva), je pisatelj vendarle v enem izmed zgodnjih slovenskih romanov izpostavil tudi problem utišanja ženske in ne le moške spolne želje. S polifonijo, ki jo ustvarjajo različni avtorji in avtorice pisem, je Stritar dal možnost neposrednega izražanja tudi Deli: »Nemogoče mi je bilo danes priti, kakor sem hrepenela po tebi. Imenitne stvari se vršé. Bog mi daj moči! Vse bo morebiti še dobro. Ne zapusti me! Lahko noč, sladki prijatelj! Jutri te moram videti. Lahko noč!« (Stritar 1954: 116) Celo po Zorinovi odpovedi iz obzirnosti do njenega očeta Deline besede izražajo voljo in odločno pripravljenost, da se ne odpove svoji ljubezenski sreči:

Milan, ljubim te, ljubim z vso dušo, z vsemi močmi svojega srca, ti moja sreča, moje življenje, moje vse! Srce mi iztrgaj iz prsi, če mi hočeš vzeti mojo ljubezen! Milan, vprašam te, vprašaj se sam: Imaš li srce? Vzemi me s sabo, vedi me, kamor te je volja, križem sveta. S tabo hočem hoditi, sužnja tvoja biti, da samo tvoja, ti moj ženin, moj gospod! (Stritar 1954: 118)

V ustroju zgodbe je seveda neizogibno, da je njen ljubljene ne usliši, a poudariti moramo, da bi Stritar lahko Delino pismo tudi izpustil in bi o njem poročal le Zorin. Vendar pisatelj dekletu da glas, s katerim jasno izpove svoje želje, in to je prelomno v slovenskem romanu.

Goreča strast v Mirnem dolu

Še bolj se je Stritar vprašanju položaja žensk v družbi in možnosti izražanja njihovih misli in čustev posvetil v drugih delih. Tako je dvojica starejša, izkušena ženska in mlado, čustveno dekle, ki se v slovenski književnosti prvič pojavi v *Svetinovi Metki*, prisotna tudi v romanu *Gospod Mirodolski* (1876), kjer gospa Jarinova uteleša moderno emancipiranko, kot piše Stritar »prorokinjo ženske osvoboje«. Njen opis celo spominja na podobo George Sand:

Črni, gosti lasje nad nizkim, belim čelom, temne, plameneče oči pod krasno obokanimi obrvmi, raven, prevzetan nos, pod njim drobna žareča usta, po katerih se je rad zibal ponosen posmeh, kakor se zarnice igrajo po večernem nebu, ko razgraja nevihta za gorami: vse to skupaj se je strinjalo v lepo podobo (Stritar 1954: 201).

Koblar je za Jarinovo zapisal, da je »ponosna boriteljica za ženske pravice, ker ta misel prihaja kot nova moda, ki razglaša nove misli, ki vznemirjajo svet iz samoljubja in prešernosti« (Koblar 1954: 439). A če Stritarja pozorno beremo, izvemo, da je doživela nesrečen zakon in da nikoli ni bila prav vesela. Lahko bi torej sklepali, da je doživela usodo številnih žensk svoje dobe – dogovorjeni zakon, v katerem ji ni bilo dano, da bi se uresničila vsaj kot mati. Jarinova tako o ženski podrejenosti lahko govori iz lastnih izkušenj, hkrati pa ji to omogoča tudi položaj vdove, ki je samski ženski v 19. stoletju, če je bila premožna, dajal še največ možnosti za uresničevanje lastnih želja. A o njenem ljubezenskem življenju Stritar molči, ker za njeno vlogo v romanu ni pomembno. V *Gospodu Mirodolskem* je njena mlada vzporednica Zora, ki prav tako kot Svetinova Metka hoče zakon iz ljubezni, a se tudi njej ta želja ne uresniči. Tudi ona govori o svojih čustvih oziroma strasteh, saj pravi: »Breda, jaz ne ljubim Radovana, nikoli ga nisem ljubila! Vedela nisem, kaj je ljubezen; zdaj vem, kaj je ljubezen; ogenj, peklenski ogenj; v meni vse gori, Breda!« (Stritar 1954: 245) Zato Zora zbeži in vse kaže, da bo prva Stritarjeva junakinja, ki bo popolnoma spoznala ljubezen

in strast. A to ji ni dano, saj pravočasno ugotovi, da Edvin ni vreden, da bi mu poklonila svojo nedolžnost:

zbudila se mi je bila vest, ki je tako dolgo spala, vest me je gnala dalje, in ako bi bilo do zadnjega konca sveta. Sama nisem vedela, kod hodim; šla sem tako dolgo, da sem onemogla in zgrudila se ob potu. Drugo veste. Milujte me, vredna sem vašega milovanja. Grešnica sem, pokorila sem se za svojo pregreho in pokoriti se hočem vse svoje življenje. Grešila sem, a pala nisem! Prosto smem pogledati očetu v ostro obličje. (Stritar 1954: 299)

V umirjenem in umerjenem svetu Tihega oziroma Mirnega dola ni prostora za močna čustva in za nove ideje, zato se zgodba zaključi z Zorino pokoro, Edvinovo smrtjo in odsotno gospo Jarinovo. Morda pa ne gre zgolj za moralizem, temveč je Stritar v Zorino odpoved zakodiral strah pred popolno ljubezensko predajo? Pogačnik poroča o tem, da je Stritar od svojih ljubezni večkrat zbežal, ko se je v dekletu porodilo čustveno nagnjenje, zato je v nestanovitnem Edvinu in Zori, ki se od njega odvrne, ko bi njuno razmerje postalo resno, mogoče videti tudi ta vzorec. Vsekakor je moralna zmagovalka Breda, ki ne poskuša izstopiti iz svoje vloge meščanskega dekleta, ki ničesar ne sme in noče vedeti o strastni ljubezni in ji zato razumni zakon z Radovanom pomeni uresničenje edine sprejemljive ženske življenjske izbire. Poskus združiti ideje gospe Jarinove in meščanski ideal zakona, v katerem ni velikih strasti, a ne manjka spoštovanja in medsebojnega razumevanja, je dramski prizor *Klara*.

***Klara*: demokratinjin odnos do ljubezni**

Če je bila gospa Jarinova svetovljanska in kultivirana, ljubeznivo šaljiva dama, ki je utelešala žensko iz višjega razreda, zavedajočo se ženske podrejenosti v svojem svetu, je Klara, kakor sama pravi, demokratinja, ki želi enakopravnost vseh ljudi. France Koblar o njej piše: »trdo življenje in boj za kruh sta jo napravila trezno in samostojno, ne vdaja se nobenemu sanjarjenju, končno vendar obljubi svojo roko prijatelju iz otroških let, ki je pravkar dobil profesorsko službo« (Koblar 1955: 456). Klara razmišlja o položaju žensk in se, beroč Grillparzerjevo dramo *Sapho*, sprašuje, zakaj pisatelji ne pišejo o svojih sodobnicah in njihovih težavah:

Kaj nam je Sapfo, kaj so nam njene bolečine? To je res vse imenitno, gosposko, rekla bi praznično; ali velika večina ljudi ne pozna praznikov v svojem življenju; sami delavniki, trdi delavniki so njih dnevi. Njih bolečine ne izvirajo iz fantazije, gole prešernosti, iz pre-dobrega življenja; trpljenje njihovo je strašno resnično, realno; bridko in globoko, dasi ne tako poetično, kakor nam ga kaže tista izvoljena manjšina v tako lepi, zapeljivi obliki! Ti uboga, nesrečna Sapfo! Katera ženska, kakršne smo me, ne bi bila rada na tvojem mestu! (Stritar 1955: 201–202).

Ob tem se spomnimo, da je Metka brala življenje svetnikov, Marina *Novo He-loizo*, Klara pa bere knjigo o pesnici. A Stritar naredi v tem dramskem prizoru še en korak naprej: medtem ko je za Zoro sram povezan z ljubezensko strastjo, ki ji ne bi smela podleči, Klara samo sebe tako okara, potem ko je priča izbruhu antisemitizma služabnika v judovski družini, kjer ona poučuje deklici: »Sram te bodi, ti hočeš biti izobrazena ženska in vendar poslušaj tako besedovanje« (Stritar 1955: 189).

Koblar meni, da ni nič inovativnega v *Klari*, v tem dramskem besedilu vidi le razpravo o bogatinih in siromakih, o brezrčnosti in izkoriščanju bogatih (Koblar 1955: 455), s čimer se ne moremo strinjati, lahko pa mu pritrdimo, da dejanja v njem ni, da se je Stritar sicer trudil, da bi se približal resničnemu življenju, vendar »tega ni mogel prijeti z verjetnejšo situacijo in večjo dramatično močjo« (Koblar 1955: 456). Po drugi strani pa Koblar zapiše, da *Klara* sodi med tista besedila, v katerih čutimo »časovno pogojenost in živost« (Koblar 1955: 461). Moravec je bolj naklonjen, saj pravi, da je »Stritarjeva Klara za svoj čas nena-vadno energična ženska podoba v naši drami in celo ostrejša od marsikateri, ki se je rodila deset in več let kasneje: Klari namreč ne gre za zagovor ž e n s k e enakopravnosti, kar je navadno poglavitna misel modernih ženskih podob v književnosti, temveč ji gre za dosego široke demokratizacije življenja, ne glede na to, ali si meščan ali 'plebejec', kot se sama imenuje, ženska ali moški« (Moravec 1960: 88–89). K Moravčevi sicer korektni oznaki dodajamo, da gre Klari tudi za zagovor ženske enakopravnosti, zaveda se družbene podrejenosti svojega spola, a jo v smislu avstrijske socialne demokracije poznega 19. stoletja vidi vključeno v širši proces demokratizacije.

V tej enodejanki je zanimiva ideološka podstat, iz katere je Stritar izobliko-val protagonistko. Klara je namreč v marsičem nasprotje ženskim osebam iz dotedanje slovenske književnosti: ni čustvena, ni strastna, razumno se odloči za poroko z moškim, ki je končno dosegel svoj cilj – profesuro, potem ko mu je na tej poti občasno finančno pomagala s svojim zaslužkom domače učiteljice v bogatih družinah. Stritar z ničimer ne pokaže ali nakaže, da bi zato morala žrtvovati svoje prepričanje. Z Emilom se združi, ker je obema lažje biti v dvoje kot samska, ker je med njima medsebojna naklonjenost in spoštovanje, vse to pa jo postavlja v skupino emancipirank, ki so se začele kot literarne osebe po-javljati v evropskih književnosti v poznem 19. stoletju v mnogo večjem številu kot kdajkoli prej.

Zaključek

Josip Stritar je v dobi svojih ustvarjalnih začetkov, torej konec petdesetih let in v šestdesetih letih 19. stoletja, ženskost prikazoval kot identiteto, ki je utemeljena na neobvladljivi čustvenosti in ni združljiva s patriarhalnim redom odnosov med spoloma. Nato jo je v svoji najbolj ustvarjalni dobi, v sedemdesetih letih, reprezentiral kot identiteto, ki v patriarhalnem svetu lahko preživi le z nadzorovanjem svojih čustev (Zora) ali mu kot gospa Jarinova do neke mere celo kljubuje. Zadnja inovativna reprezentacija ženskosti, v letu 1880, v *Klari*, pa kaže na to, kako pomembna je tudi drugačna reprezentacija moškosti: Emilova moškost ni več hegemonna osvajalska moškost, ki se ne ozira na posledice razmerja z dekletom nižjega stanu, marveč gre za reprezentacijo moškosti, ki sprejema novo ženskost, saj v enodejanki ni govora o tem, da bi po poroki Klara morala na svoje demokratične ideje pozabiti, kot je to še pri Celestinovi *Rozi* (1869). Emil ne osvaja neizkušenega dekleta, kakor sta ga Teodor in Edvin, temveč se želi združiti z mlado žensko, ki je navajena poskrbeti sama zase. Stritarjevo literarno pretresanje ženskosti je torej naredilo pot od razsvetljskega (kjer je bil vzornik Rousseau) do pozno romantičnega in v zadnji posledici družbeno kritičnega pogleda na odnose med spoloma (tu mu je bila zgled George Sand), ki je že blizu realističnemu modelu. Kar zadeva reprezentacije ženskosti, se tako zdi Stritar ob Jurčiču, ki je žensko spolno željo prav tako drzno izpostavil v romanu *Lepa Vida* (1877), najbolj zanimiv avtor 19. stoletja. V slovenskem pripovedništvu so v Stritarjevih delih ženski glasovi prvič izrekli besede iz vokabularja spolne ljubezni, kot so rajska slast, sladka groza, poželenje, hrepenenje, sladko čutilo, krepek, dolg poljub, omama in druge.

Josip Stritar pa ni pisal le o izmišljenih ženskah. Leta 1854 je ustvaril sonet o Josipini Turnograjski, dopisoval si je z Luizo Pesjak in jo spodbujal v njenem literarnem ustvarjanju ter se postavil v bran Pavlini Pajk, ko so jo mlajši pisateljski kolegi, predvsem Fran Govekar, ostro napadali kot posnemovalko Eugenie J. Marlitt in ji očitali, da ne dosega modernih avtoric, kakršna je bila Laura Marholm. V zasebnem pismu (5. 12. 1897), ki je bilo kasneje objavljeno v *Slovenskem listu*, je zapisal: »Če se meni daje na izbira: Marlitt ali Marhohn,² bodem jaz vedno še glasoval za prvo, in menim, ne jaz sam.« (Stritar 1957: 169) Njegova podpora sodobnicam torej ni bila le dejanje kavalirja stare šole, temveč se je izoblikovala iz živega zanimanja za odnose med spoloma, ki so prav v drugi polovici 19. stoletja bili ena izmed najbolj vročih tem v družbi, česar se je med prvimi na Slovenskem dotaknil prav on.

² Stritar je ime baltske pisateljice zapisal narobe.

Literatura

- Gisela BOCK, 2004: *Ženske v evropski zgodovini: od srednjega veka do danes*. Ljubljana: Založba / *cf.
- Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK, 1984: *Sentimentalni roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Felix CZEIKE, 1993: Neue Frauenbewegung. *Lexikon der Stadt Wien*, Knj. 2. Ur. Felix Czeike. Dunaj: Kremayr in Scheriau. 381.
- Eric HOBSBAWM, 2012: *Čas imperija: 1875–1914*. Ljubljana: Sophia.
- Wendy HAYDEN, 2013: *Evolutionary Rhetoric: Sex, Science, and Free Love in Nineteenth-Century Feminism*. Carondale: Southern Illinois University Press.
- Reinhard SIEDER, 1998: *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis: ZRC.
- Josip JURČIČ, 1949: *Zbrano delo. Knj. 3: Grad Rojinje; Kloštrski žolnir; Deseti brat*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Mirko Rupel. V Ljubljani: Državna založba Slovenije
- Ellen KEY, 1899: *Essays*. Berlin: S. Fischer.
- France KOBLAR, 1954: Opombe. Josip Stritar: *Zbrano delo. Knj. 3: Svetinova Metka; Zorin; Gospod Mirodolski; Rosana*. Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije. 399–493.
- France KOBLAR, 1955: Opombe. Josip Stritar: *Zbrano delo. Knj. 5: Dramatski spisi; Logarjevi*. Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije. 450–502.
- Niklas LUHMANN, 1994: *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2009: *Evine hčere. Konstruiranje ženskosti v slovenskem javnem diskurzu 1848–1902*. Nova Gorica: Univerza.
- Katja MIHURKO PONIŽ, 2021: *Od lastnega glasu do lastne sobe: literarne ustvarjalke od začetkov do modernizma*. Ljubljana: Beletrina.
- Dušan MORAVEC, 1960: *Meščani v slovenski drami*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jože POGAČNIK, 1963: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jože POGAČNIK, 1985: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Jean-Jacques ROUSSEAU, 2008: *Julija ali Nova Heloiza*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tone SMOLEJ, 2011: Zorin na obisku pri Juliji. Stritar in Rousseau, *Primerjalna književnost*, 34/3, 139–151.
- Josip STRITAR, 1953: *Zbrano delo. Knj. 1: Pesmi 1869; Satire; Pesmi 1870–1880; Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.
- Josip STRITAR, 1954: *Zbrano delo. Knj. 3: Svetinova Metka; Zorin; Gospod Mirodolski; Rosana*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1955: *Zbrano delo. Knj. 5: Dramatski spisi; Logarjevi*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1955a: *Zbrano delo. Knj. 6: Prešeren; Kritična pisma; Pogovori 1870–79; Zona; Polemika; Popotna pisma*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1956: *Zbrano delo. Knj. 7: Pogovori 1882–1894; Dunajska pisma; Krajši spisi; Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Zusammenfassung

„ALLES BRENNT IN MIR“: DARSTELLUNGEN DES WEIBLICHEN SEXUELLEN BEGEHRENS IN WERKEN VON JOSIP STRITAR

Dieser Beitrag gibt einen Überblick über die Reaktion des slowenischen Schriftstellers Josip Stritar (1836–1923) auf die Geschlechterdebatte, die in der Habsburgermonarchie nach dem Revolutionsjahr 1848 aufkam. Es wird dargestellt, wie Stritar in seinen Gedichten und journalistischen Arbeiten Frauen und Themen im Zusammenhang mit ihrer sich verändernden gesellschaftlichen Rolle darstellt. Das Hauptaugenmerk des Beitrags liegt auf dem Thema des weiblichen sexuellen Begehrens, das in vielen europäischen Literaturen der Romantik mutig und auf völlig neue Weise mit der Frage nach der individuellen Freiheit verknüpft wird. Mit dem Aufkommen der Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertieft sich diese Debatte und konzentriert sich vor allem auf die Frage des weiblichen sexuellen Begehrens, das in einer Vernunftfehle, wie sie meist in bürgerlichen und adligen Kreisen geschlossen wird, nur selten realisiert wird. Literarische Werke leisten einen besonders interessanten Beitrag zu dieser Debatte, die in Amerika beginnt und bald auf die andere Seite des Atlantiks übergreift.

In der slowenischen Literatur ist der erste Autor, der das weibliche sexuelle Begehren thematisiert und problematisiert, Josip Stritar. In den Figuren von Marina und der Titelfigur in der Kurzgeschichte *Svetinova Metka* (1868), Dela in *Zorin* (1870) und Rosa in *Gospod Mirodolski* (1876) zeigt er die Folgen der Überschreitung der Grenzen der tugendhaften Weiblichkeit, die in der Verleugnung der Sexualität begründet ist. Für alle erwähnten Frauenfiguren endet die Beziehung zu dem Mann, der ihr sexuelles Begehren geweckt hat, gemäß dem Erwartungshorizont der Zeit, d. h. in der Entsagung.

Aber das schmälert nicht den bahnbrechenden Charakter von Stritars Arbeit. Er formt alle vier Frauenfiguren zu aktiven Subjekten, die sich nicht den gesellschaftlichen Erwartungen unterwerfen wollen, auch wenn sie sich der Kühnheit ihres Tuns bewusst sind. Darüber hinaus schreibt Stritar Texte, in denen Frauen nicht nur leidende und schweigende Wesen sind, sondern in der Architektur des literarischen Textes reichlich Raum erhalten, um ihre Rebellion gegen die Konventionen, die ihre (sexuelle) Freiheit einschränken, zum Ausdruck zu bringen. Eine interessante Fortsetzung solcher Darstellungen ist das kurze Theaterstück *Klara* (1880), in dem die Titelfigur eine junge gebildete Frau und Sozialdemokratin ist, die beschließt, einen vernünftigen Mann zu heiraten.

»Wertherjevi bratje« in »Mignonine sestre«. Stritarjeva *Zorin* in *Rosana* ter Goethe

Tone Smolej

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana, Tone.Smolej@ff.uni-lj.si

Čeprav je starejša slovenska literarna zgodovina že evidentirala glavne Goethejeve vplive na Stritarja in je tudi mlajša že raziskovala njegovo zgledovanje pri *Wertherju* in *Wilhelmu Meistru*, je lahko obletnica pisateljeve smrti spodbuda za ponovno branje. V ospredju zanimanja bosta *Zorin* in *Rosana* ter njuna navezava na omenjena Goethejeva romana.

Obwohl die ältere slowenische Literaturgeschichte Goethes Haupteinflüsse auf Stritar bereits aufgezeichnet hat und die jüngere sich mit seiner Inspiration in *Werther* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auseinandergesetzt hat, kann der Todestag des Schriftstellers eine Anregung zum erneuten Lesen sein. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei *Zorin* und *Rosana* und ihre Beziehung zu den erwähnten Goethes Romanen.

Ključne besede: wertheriada, Johann Wolfgang Goethe, Josip Stritar

Schlüsselwörter: Wertheriade, Johann Wolfgang Goethe, Josip Stritar

Werther ali wertheriade

Že Louis Hermenjat je leta 1892 v svoji komparativistični disertaciji uporabil besedno zvezo »Wertherjevi bratje« (les frères de Werther) za nekatere junake, ki so izvirali iz Goethejevega romana.¹ Nemška literarna veda pa je rajši uporabljala izraz »wertheriada«, ki ga je s pomočjo korpusa tridesetih besedil, objavljenih tudi tri desetletja po *Wertherju*, dobro opredelila Ingrid Engel. V nemškem sentimentalizmu je namreč *Trpljenje mladega Wertherja* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) povzročilo odločilno razmejitev romana na dve možnosti: na razne variante rahločutno-didaktičnega pripovedništva, ki jih še obvladuje optimistična razsvetljenska vera v zmago kreposti, in na wertheriado, t. j. svetožalno ljubezensko zgodbo z nesrečnim koncem (Bogataj-Gradišnik 1984: 62). Kot je zapisal dobri dve desetletji po prvem natisu *Zorina* (1870) Valentin Bernik (1891: 330), tedanjega dijaštva ni motilo, da to Stritarjevo delo spominja na *Wertherja*, saj so mislili, da »ima vsak veliki pesnik pravico spisati Wertherijado«. Bernik

¹ Članek je nastal v okviru programske skupine Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265).

je bil prvi, ki je Stritarjev roman povezal s tem pojmom (Koblar 1954a: 465). V nadaljevanju nas bo zanimalo, kakšne so oblikovne in motivne podobnosti *Zorina* z drugimi wertheriadamami oziroma z izvirnim Goethejevim romanom.

Stritarjevo navezavo na Goethejev roman so opazili že prvi bralci. Potem ko je prebrala vsaj šest Zorinovih pisem v *Zvonu*, je Luiza Pesjakova marca 1870 Stritarju v pismu poslala naslednjo misel: »Ob enem Vam morem tudi reči, da srčno želim še veliko pisem Zorina brati, kajti ločila se bom težko od njega in žal mi je, ako mislim na konec. Kajti nehote se mi sili spomin na Wertherja.«² Kljub jasni navedbi Rousseaujeve *Nove Heloize* (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) in opisom njegovega Montmorencyja so monološka Zorinova pisma v pesnici budila spomin na Goethejevega *Wertherja*. Znano je, da je nemški predromantik prekinil z Rousseaujevo tradicijo pisemskega romana, za katerega je bila značilna polifonija, in se odločil za monolog. Werther naj bi sam napisal teh 87 pisem, njegov dopisovalec pa nima, kot je ugotavljala sočasna francoska kritika, ne obraza ne vpliva na svojega prijatelja. A francoska kritika, ki je v epistolarnem žanru zahtevala preveč akcije, ni mogla razumeti, da lahko le monolog posreduje bolešno ljubezen, ki se bolj kot iz komunikacije hrani iz sebe (Versini 1979: 111). Nekateri nemški raziskovalci poudarjajo, da je *Werther* »zakrito dvostranski« pisemski roman, saj je partnerjev odgovor implicitno prisoten v junakovih pismih. Oblika je sicer monološka, vsebina pa dialoška, kar ohranja absolutno subjektivno perspektivo, ki se v večglasnem pisemskem romanu izgubi (Engel 1986: 43). Večina Wertherjevih pisem sodi v poročanjska pisma (Berichtbriefe), ki naslovniku posredujejo resnične dogodke (npr. prizor rezanja kruha), še več pa je odzivnih (Reaktionsbriefe), ki reproducirajo njegovo stanje. Večinoma se v posameznem pismu obe obliki dopolnjujeta (Engel 1986: 46–47).

Zorin v mesecu juliju spiše 10 različno dolgih pisem in z monološkostjo sledi tradiciji Goethejevega pisemskega romana. V avgustu se oblikuje korespondenca šestih oseb, največ pisem napiše Zorin, svoji ljubezni nameni dve, ona pa njemu štiri. Zorinu kar dve pismi pošlje Julieta. Literarna zgodovina je nedatirano avgustovsko korespondenco v *Zorinu* zaradi oblike, predvsem pa zaradi vsebine, povezovala z Rousseaujevo *Novo Heloizo* (Bogataj-Gradišnik 1984: 147).³ A kot je razvidno iz monografije Ingrid Engel, nemška literarna zgodovina tudi polifone epistolarne romane uvršča med wertheriade, ki so lahko različne oblike. Monološki pisemski roman *Abelard in Heloiza* (*Abelard und Heloise*, 1781) Jeana Paula sestavlja 38 pisem, naslovljenih na prijatelja Wilhelma (sic!).

² Luiza Pesjakova: Pismo J. Stritarju, 20. 3. 1870. Rz NUK. Ms 1047. Tudi Koblar (1954a: 462).

³ Bogataj-Gradišnikova (1984: 147) sicer meni, da je učinek delnih odmikov od enoglasne kompozicije prešibek, da bi se celota zato spremenila v dvoglasje ali celo večglasje; v bistvu gre samo za posamezne vstavke.

Hottingerjev roman *Selkofova pisma Welmarju* (*Briefe von Selkof an Welmar*, 1777) ima podobno obliko in le nekaj manj pisem (Engel 1986: 165–167). Še več je t. i. večstransko zasnovanih wertheriad. V Albrechtovem delu *Emil in Julija ali Nerazdružljiva* (*Aemilu und Julie oder Unzertrennlichen*, 1800) naslovni junak pošlje prijatelju 22 pisem, svoji ljubezni pa le dve, nato prejme pismo tretjega, v katerega so integrirana še druga tri, in šele na koncu dobi besedo naslovna junakinja s petimi. V Kayserjevih *Zbranih Adolfovih pismih* (*Adolfs gesammelte Briefe*, 1778) naslovni junak večino pisem napiše prijatelju, svoji ljubi Sophie le pet, v zadnjem pismu pa prijatelj drugemu opisuje Adolfov žalostni konec (Engel 1986: 177–183).

Pisma prijatelju so (tudi v polivokalnih) wertheriadah težišče romana. Werther dopisovalca naziva »predragi prijatelj«, »najdražji«, »preljubi« ali kar »brat«. Šele po petih pismih izvemo, da mu je ime Wilhelm (Rothmann 2000: 4). Zorin svojega dopisovalca imenuje »dragi moj« (Stritar 1954a: 58, 75, 79, 101), »ljubi moj« (ibid.: 92) ali »prijatelj moj« (ibid.: 99), njegovega imena pa ne izvemo. V Goethejevem romanu so skoraj vsa pisma namenjena prijatelju, ki je »poslušalec« Wertherjevih monologov. Werther, ki prijatelju brez zadržka sporoča svoje misli in zadrege, občasno sicer upošteva njegove odgovore, a nikoli ne povzema njegovih pisem. Wilhelmova svarila ali pozive k razumu hitro odrine vstran. Wilhelm nikakor ni Wertherjeva rahločutna sorodna duša, že z najmanjšim svarilom se oblikuje kvečjemu kot njegov razumski pendant. Ker skuša prijatelja podpirati z nasveti in ga skrbi za njegov blagor, se izkazuje kot zagovornik meščanskega kataloga kreposti, kar je za Wertherja omejitev naravnega obstoja (Engel 1986: 54–55). Vsaj na začetku Stritarjevega dela je dopisovalec izrazito sorodna duša, kar mu priznava tudi Zorin: »Jeli se spominjaš še tistega trenutka, ko sem ti bil, pozno domov te spremljaje, z mladostno zgovornostjo razodel svoje srce, ti pa si mi podal z nepopisnim nasmehom roko ter dejal: 'Ti tudi?' In sklenjena je bila najina zaveza« (Stritar 1954a: 59). A očitno Zorinov dopisovalec kmalu preide na razumsko stran. V nasprotju z Wertherjem, kjer umanjka Wilhelmov originalni glas, namreč ta v *Zorinu* proti koncu zelo strogo spregovori:

Vendar pa moram resno besedo s tabo govoriti; stori potem, kar se ti zdi. Pravico imam govoriti, dal si mi jo sam, morebiti tudi dolžnost. [...] Imenoval si me prijatelja. Prijatelj je tebi kakor meni mnogokrat oskrunjeno, a vedno sveto ime. Prijateljstvo daje pravice, a tudi dolžnosti. Tako je zdaj moja dolžnost, da naravnost s teboj govorim. Prijatelj, ti si samopridnež! (Stritar 1954a: 125–126)

Literarna zgodovina je v omenjenem pismu videla reminiscenco na pisma milorda Edwarda, ki je Saint-Preuxa uspešno odvrnil od samomora. V wertheriadah je sicer prijatelj opazen le v obrisih in le redko posega v junakovo življenjsko pot (Engel 1986: 343).

Tako kot Goethejev izvirni tekst se večina wertheriad prične s predgovorom, ki je prvi nagovor bralca. Englova (1986: 288) razlikuje med sočutnimi in didaktičnimi (filozofskimi) predgovori ter svarilnimi uvodnimi oznakami. Simpatetičen predgovor je opazen že v Goethejevem *Wertherju*, ko fiktivni izdajatelj zagotavlja pristnost pričujočega gradiva, predstavi junaka in bralstvo poziva k sočutju: »Vse, kar sem lahko izbrskal o zgodbi ubogega Wertherja, sem marljivo zbral in vam dajem v roke; vem, da mi boste hvaležni. Ne boste si mogli kaj, da bi ne občudovali in vzljubili njegovega duha in značaja, ne potočili solze nad njegovo usodo« (Goethe 1976: 63). Izdajatelj je lahko bodisi junakov prijatelj (in tako vpleten v dogodke) bodisi naslovljenec pisem bodisi le njihov prejemnik iz nepojasnjenih razlogov (Engel 1986: 288).

Pri Stritarju je prijatelj-dopisovalec tudi izdajatelj pisem, ki se uvodoma sprašuje, če je storil prav, da je prepustil prijatelja v »ostro, nemilo presojo«, hkrati pa filozofsko razpravlja o njegovem neizmernem trpljenju. Poudarja, da objavlja pisma »brez prenapredbe, ker le tako so živa, zvesta podoba te blage, nesrečne duše« (Stritar 1954a: 58). Na koncu se pojavi tudi simpatetičen element: »Farizej in levit bosta pač, beroč naslednje vrste, majala z glavo; usmiljenemu Samarijanu pa se morda utrne pri branju pomilovalna solza« (ibid.). Takšno aluzijo na Jezusovo priliko o usmiljenem Samarijanu je najti v poslovnem pismu Lotte (Rothmann 2000: 64), v katerem Werther izrazi željo, da bi bil pokopan ob poti. Duhoven in levit, ki bi prišla mimo znamenja z njegovim imenom, bi se križala, Samarijan pa bi potočil solzo (Goethe 1976: 173; Koblar 1954a: 430). To pismo je izdajatelj objavil v sklopu končnega poročila.

Poleg predgovora morajo namreč izdajatelji epistolarnega žanra oblikovati tudi zaključek, ko junakov žalostni konec pospremijo z otožno spremno besedo (Engel 1986: 303). Pri Goetheju izdajatelj kombinira pričevanja s poslednjimi Wertherjevimi pismi. Stritarjev roman se zaključuje najprej z Zorinovim pismom, v katerem daje prijatelju de facto pooblastilo za objavo pisem, ter z izdajateljevim dostavkom, ki pa je že svarilen: »Ne stavim Zorina mladini v posnemanje, ravno nasproti. V zgled vam bodi njegovo blago srce, njegova goreča ljubezen, s katero je obsezel vse trpeče človeštvo; a pazimo se njegovih zmot, izvirajočih iz prečutečega srca: Zorin nam je pokazal, kam vodijo« (Stritar 1954a: 149–150). V *Zvonu* leta 1870 je dostavek podpisan s Stritarjevim psevdonimom Boris Miran, verjetno gre za naključje, saj je urednik avtorje navajal takoj za njihovimi besedili, a s tem je vtis avtentičnosti še večji.

V nadaljevanju se bomo ustavili pri pogostejših motivih, skupnih nekaterim wertheriadam.

Kot je znano, so pripadniki gibanja Sturm und Drang nasprotovali meščanski morali in se upirali stanovskim razlikam, saj niso želeli živeti v družbi, kjer vlada nepravica. Wertheriade obravnavajo predsodke staršev zoper zakon, ki

ni stanu primeren. Plemiči so lahko karikirani. Wertherjevo zavračanje mestnega in povelečevanje podeželskega življenja ima odmeve v številnih wertheriadah, v eni izmed njih je mesto v nasprotju s podeželjem trdnjava razkošja in nemorale (Engel 1986: 356–357). Tudi Zorin v opisih Versaillesa graja aristokracijo: »Tu se je šopirila mehkužnost in razuzdanost, tu se je igralo in razgrajalo, ko je stradalo in zdihovalo ubogo ljudstvo« (Stritar 1954a: 102). Večina junakov wertheriad zapušča mesto in se odpravlja živeti na deželo. Zorin prav tako uživa v kmečkih opravilih s svojo drago in se sprašuje: »Zakaj ne smem živeti z njo pod eno streho, nizko, pohlevno streho, na njeni strani živeti v tihem, neslavnem, a srečnem življenju? Kar ima svet lepega, blestečega in vabljivega, vse, vse bi pustil z veseljem, ničesar ne bi pogrešal« (Stritar 1954a: 110).

Znano je, da v Goethejevem romanu simbolika narave spremlja junake. Narava je ogledalo duše. Dobro razpoloženi Werther v drugem majskem pismu sporoča, kako leži v visoki travi in se tam, bliže zemlji, čudi tisočem raznoterih travic. Skoraj identično pismo spiše tudi Abelard Jeana Paula. V wertheriadah se pomlad in poletje povezuje z ljubeznijo in srečo. Kot zapiše Bonafontov Lorenzo: »Pričenja se pomlad, narava se prebujala in ljudje okoli mene so čisto nepokvarjene, nedolžne duše, odprte za spreminjajoče se dražljaje narave, ustvarjene za zaznavanje ter za razmišljanje o tem, kar je blizu človeštvu.« »Kakor se narava preveša v jesen, tako se jesen seli vame in v mojo bližino,« čuti Werther septembra 1772 (Goethe 1976: 131). Jesen in zima tudi v wertheriadah napovedujeta žalost in smrt (Engel 1986: 362–364). Čeprav Stritar (1954a: 86) v retrospektivi omenja, kako je jesenski veter otresal »rumeno listje z dreves«, v *Zorinu* ni tako izrazitih sprememb letnih časov, saj se roman dogaja samo poleti. V pismu 10. junija junak razloži svoje dožemanje treh letnih časov, na koncu citira še verz iz Goethejevega *Fausta* (Koblar 1954a: 431):

Bil je lep poletni dan. Jaz ne vem, kako je to, ali pomladanskega in jesenskega dneva, naj bo še tako lep, ne morem se prav od srca veseliti. Pomlad in jesen mi budita nemirno čutilo, ki ima v sebi skoraj ravno toliko grenkosti kakor sladkosti; gotovo je to bolj poetično, ali poezija je, meni vsaj, nemir – mir pa je sreča! O lepem poletnem dnevu miruje narava, počiva življenje, stoji, rekel bi, čas, kakor ura, ki se je ustavila. Po cele ure bi ležal takega dne vznak v senci ter govoril s poetom: Trenutek, stoj – kako si lep! (Stritar 1954a: 71)

V majskih pismih Werther poroča, kako ga imajo otroci radi (Goethe 1976: 68), hkrati pa spoznava, da so najbolj srečni tisti, ki žive tjavdan kakor otroci (ibid.: 71). Ko Lotte reže hleb črnega kruha šestim otrokom, se pred njegovimi očmi razpre najlepši prizor, kar ga je kdaj videl (ibid.: 77). Kmalu spozna, da so otroci njegovemu svetu najbližji: čeprav bi morali v njih videti svoj zgled, z njimi ravnamo, kakor da bi bili naši podložniki. V teh mislih je najti odmeve Rousseaujeve filozofije (Hammer 1973: 126). Če se v wertheriadah bolj kot z

otroki ukvarjajo z vzgojnimi prijemi (Engel 1986: 359), pa je pri Zorinu najti izvirni wertherski motiv: »Veš, da imam posebno veselje do otrok; rad se z njimi pogovarjam in igram; tudi otroci se me čudno hitro privadijo« (Stritar 1954a: 65).

V Goethejevem romanu je zelo pomembno branje. Werther občuduje Homerjeve speve, zato mu Albert za rojstni dan podari Wetsteinovo izdajo žepne velikosti, da jo je lahko nosil na sprehode. Ko z griča opazuje sončni zahod, hkrati prebira spev, kako je vrli svinjar Evmaj pogostil Odiseja (ibid.: 123). V delu podeželanov vidi idilično tihožitje, preprosti ljudje se mu oplemenitijo v avri patriarhalnega predčasa (Scherpe 1970: 58). Z druženjem s preprostimi ljudmi se brišejo stanovske razlike. Kmalu mu Homerja iz srca izrine branje Ossiana, pesnitev o »razdejanju, smrti in ničnosti« (Bogataj-Gradišnik 1984: 60). Tudi Zorin sporoča, da so Homerjevi bogovi in junaki res živeli in bodo živeli, dokler bo živelo človeštvo (Stritar 1954a: 61). Pomembna bralka je tudi Lotte, ki priznava, da v mlajših letih ni ničesar bolj ljubila kakor romane, ob nedeljah je z vsem srcem trepetala ob zgodah in nezgodah kake *Miss Jenny*. Wertherja prevzame, kako mimogrede je Lotte izluščila pravo resnico o wakefieldskem župniku (Goethe 1976: 79). Zanimivo je, da ta Goldsmithov sentimentalni družinski roman, ki ga je Goethe spoznaval v Straßburgu prek Herderjevega glasnega branja,⁴ prebira tudi Zorin: »Zdaj se sprehajam po bližnjem gozdu, zdaj ležim v travi pod lipo s kako knjigo v roki – Goldsmithov *Vikár* mi je zdaj najljubša dušna hrana [...]« (Stritar 1954a: 109).

Ob tem velja poudariti, da je v številnih wertheriadah branje ogledalo značaja. V nekaterih prebirajo iste avtorje kot Werther (Homer, Klopstock), v nekaterih berejo že kar samega *Wertherja*. Millerjev Burgheim se ob pogledu na Ženevsko jezero spominja Saint-Preuxa. Bonafontov Lorenzo pa občuduje Rousseauja zaradi njegove globine, zaradi katere bi si zaslužil biti Nemec. Rochlitzev Edmund išče tolažbo v Sofokleju, prav njegova posebna naklonjenost do Antigone napoveduje junakov tragični konec (Engel 370–374). Na oba pisca se Zorin sklicuje v pismu 10. julija (Stritar 1954a: 72–73).

⁴ V knjigi *Poezija in resnično (Dichtung und Wahrheit)* je romanu posvečen obsežen opis: »Prikaz tega značaja na življenjski poti skozi srečo in trpljenje, fabula, ki vse bolj privablja in prevzema, zmes docela naravnega z nenavadnim in čudaškim – zaradi vsega tega je ta roman eden najboljših, kar jih je bilo kdaj napisanih. Za nameček pa ima še veliko odliko, da je docela moralen, zares, v čistem pomenu krščanski, da sta dobra volja in vztrajanje pri pravem v njem poplačana, da pritrjuje brezpogojnemu zaupanju v Boga in je pričevanje o neskončnem zmagoslavju dobrega nad zlim. Vse to pa brez sledu pobožnjakarstva ali svetohlinstva. Pred obojim je avtorja obvarovala visoka zavest, kar se vseskozi kaže kot ironija, zaradi česar nas to delce mora prevzeti tako z očarljivostjo kot z modrostjo« (Goethe 2007: 212). Ta citat je ob izidu slovenskega prevoda Goldsmithovega dela objavil tudi *Slovenski narod* (9/280, 6. 12. 1876), 1.

Motivika smrti je tesno povezana z wertheriadami. V nekaterih se obiskujejo pokopališča, ki utelešajo občutke osamljenosti in minljivosti (Engel 1986: 366–367). Takšno vzdušje je prisotno, ko Zorin obišče pariško pokopališče Père Lachaise: »Kak razloček je zdaj med njim, katerega ime je zapisalo z neizbrinimi črkami v zlato knjigo hvaležno človeštvo, in med njim, katerega grob je pozabljen, brez imena, brez spomina? Dosegli so, kar je zadnji namen vsega bitja in gibanja na svetu – pokoj!« (Stritar 1954a: 129–130). V *Wertherju* je več paralelnih motivov, ki s svojo simboliko napovedujejo razvoj osrednjega dogodka (Engel 1986: 56). Že avgusta Werther Albertu pripoveduje o dekletu, ki se je utopilo, ko jo je ljubimec zapustil (Goethe 1976: 103–104). Nato je tu srečanje z blaznežem, ki mu Werther zavida omračeni um, blodnjavo, v kateri tava in usiha (ibid.: 143). In nazadnje še zgodba o hlapcu, ki iz ljubosumja ubije svojega tekmeča. Ko spozna, da ga čaka huda kazen, Werther odvrne: »Ni te mogoče rešiti, nesrečnež! Dobro vidim, da naju ni mogoče rešiti« (ibid.: 149). Podoben paralelni motiv je najti tudi pri Stritarju (Koblar 1954a: 418), ko se Zorin na Bledu seznanja z jetičnim kmečkim fantom, ki ga mikajo zvezde, saj si je vtepel v glavo, da po smrti pride na neko zvezdo: »Rad je imel deklico, ki ga je ljubila, dokler ni našla drugega bogatega, ki je bolj godil njenim očem in ničemurnosti njeni. 'Cosi fan tutte!' tako vse delajo. Siromak ni mogel premagati te nesreče, pregloboko mu je bila segla ter v srcu ukoreninila se ljubezen. Poskusil jo je iztrgati, a ranil si je srce, da mu nikdar več ne ozdravi« (Stritar 1954a: 144).

Kot je znano, je Goethe poslednje ure Wertherjevega življenja posnel po usodi petindvajsetletnega Karla Wilhelma Jerusalema, ki je nesrečno ljubil Elisabeth Herd, ženo sekretarja pfalškega poslaništva. Zvesto je izhajal iz poročila, ki mu ga je posredoval Johann Christian Kestner, »Albert« v romanu; ta je Jerusalemu posodil pištolo za na pot. Jerusalem je tako kot Werther sporočil služabniku, da namerava ob šestih odpotovati, zato je ta legel k počitku kar oblečen. Tako Jerusalem kot Werther sta spisala še dve pismi. Blisk smodnika je videl pater gvardijan, ki temu ni posvečal pozornosti, tako kot сосед v Goethejevem delu. Ob šestih je služabnik našel Jerusalema / Wertherja še živega, pred smrtjo sta oba še spila kozarec vina, na pisalniku obeh je ležala odprta drama *Emilia Galotti*. Oba sta umrla opoldne in bila še isti dan ponoči pokopana, rakev so nosili rokodelci. Pogreb obeh je potekal brez navzočnosti duhovnika (Jost 1968: 177–178; Rothmann 2000: 101–106).

Wertherjev samomor je napadel protestantski teolog Johann Melchior Goeze, že prej pa je teološka fakulteta v Leipzigu pri mestnem svetu dosegla prepoved prodaje (Rothmann 2000: 138–139). Jezuit Johann Michael Sailer je videl v samomoru, katerega vzrok je ali strašljiva razuzdanost srca ali grozljiva zabloda razuma ali oboje skupaj, nevero, strahopetnost in nizkotnost (Engel 1986: 337). Zaradi takšnih kritik je razumljivo, da so se wertheriade previdno lotevale tega

motiva. Abelard se ustrelil po smrti ljubljene, ko zanj življenje nima več pomena, njegov samomor pa skuša Jean Paul moralno opravičiti. Marsikdaj je način smrti odprt, s tem se avtorji odmikajo od problematike, a se ne odpovedujejo dramatičnemu efektu. Selnerja, junaka Arnoldovega romana *Lepa zakupnica* (*Die schöne Pachterin* 1803), najdejo nekega dne mrtvega v postelji, verjetno, pravi izdajatelj, se je ubil z opijem (Engel 1986: 338).

V svojem pismu prijatelj sprašuje Zorina, če namerava iti po poti dveh prijateljev (Stritar 1954a: 127). Literarna zgodovina je kmalu ugotovila, da gre za Kajetana Aumanna in Lovreta Mahniča (Koblar 1954a: 434). Stritar je v *Spo-minih* poglobljeno razmišljal, zakaj se je Auman, ki mu je bil zelo soroden po duhu, leta 1863 vrgel v Adižo (pravzaprav v reko Mincij, Koblar 1954b: 460). V literarnih krogih je zelo odmeval samomor Lovreta Mahniča, ki je bil večino semestrov Stritarjev študijski kolega na dunajski filozofski fakulteti.⁵ Leta 1866 si je v Splitu tik pred zelo ugodno poroko prerezal vratno žilo. Čeprav je zdravniška komisija sklenila, da je šlo za posledico psihične bolezni, je župnik iz moralnih razlogov in v strahu pred zgražanjem odklonil katoliški pogreb ter odredil pokop zunaj pokopališkega zidu (Matić 1904: 184).⁶ Stritar se je poklonil pokojnima prijateljema, a ni posnemal narave njunega samomora, ki je v romanu zavil v tančico skrivnosti. Kot je zapisal Janko Kos (2001: 174): »[M]edtem ko je [samomor] v *Wertherju* prikazan z elementarno silo tragične predromantične eksistence, je pri Stritarju ublažen, neizzivalen ali celo diskretno zastrt, kar ustreza položaju postromantične subjektivitete, ki ostaja v svojem zlomu zadržana, hladna in formalno lepa.« Sicer pa se tudi Zorin umakne, ko mu umre ljubljena. Njegov samomor je bil deležen teološke kritike šele dvajset let po izidu, Anton Mahnič (1888: 253) je takole ironiziral avtorjev zaključek, ki slavi junakovo gorečo ljubezen do človeštva, a hkrati svari pred njegovimi zmotami: »Slovenski mladeniči, odpovejte se razumu, vrzite se v naročje sa-njarskemu čutu ter drvite za Zorinom v – nirvano.«

V Evropi druge polovice 19. stoletja je zmagujoči realizem začel likvidirati stare romantične ideale. Wertheriade so bile že davno stvar preteklosti. A leta 1869 bo Marie Arnoux na koncu Flaubertove *Vzgoje srca* (*L'Éducation sentimentale*) Frideriku dejala, da se ji zdi, da je poleg nje, ko sama bere v knjigah besede ljubezni, on pa ji odvrne, da bi brez nje ne občutil tega, kar v njih grajajo kot pretirano: »Razumem Wertherje, ki jih ne odbijajo Charlottini z maslom nama-zani režnji kruha« (Flaubert 1987: 511; Giersberg 2003: 234). Francosko-pruski

⁵ Stritar, Josef, Mahnič, Laurenz. Universitätsarchiv Wien. (UAW). Nationale WS 1855/56, SS 1856, WS 1856/57, SS 1857, WS 1857/58, SS 1858, WS 1858/59, SS 1859.

⁶ Mahniču se je v povesti »Prijan Lovro« (1873) poklonil tudi August Šenoa, ki pa je prijatelj samomor opisal kot reakcijo na napovedano razdrtje zaroke.

vojni konflikt, v katerem sta se znašla naroda Rousseauja in Goetheja, je kmalu nato zavrnil recepcijo nemške literature, v nadaljnjih letih *Werther* ni igral nika-kršne vloge več (Hösle 1976: 124). Zanimivo je, da je zadnje poglavje *Zorina* v *Zvonu* izšlo prvega avgusta 1870, ko so izbruhnili vojni spopadi med Francozi in Prusi. Stritar je oktobra istega leta objavil pesem Luize Pesjakove »Ranjeni vojščak«, ki v enem od verzov zapiše: »V rako izpreménjen lep zahodnji svet«⁷ Očitno je bil tudi Stritarjev krog osupel nad novo, imperialistično Nemčijo, saj je dotlej poznal predvsem njeno idealistično različico, od katere se je učil. In k tem vzorom se je Stritar kmalu vrnil.

Mignonine sestre

Že sočasni kritiki so slavili neskončno fantastično Mignon, zato ni nenavadno, da je ta Goethejeva junakinja zasenčila druge like *Učnih let Wilhelma Meistra* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1795). Potem ko je Madame de Staël razglasila Mignon za skrivnostno kot sen, je vzbudila zanimanje številnih francoskih pisateljev. Prvi val francoske recepcije je bil povezan z medbesedilnimi navezavami na topos Mignon (Effertz 2008: 111). V Balzacovem romanu *Modeste Mignon* (1844) naslovna junakinja nemškega rodu s povednim priimkom sklada pesmi in v enem od pisem celo zapiše, da bi bila rada kot Goethejeva junakinja, a srečnejša (Balzac 1986: 139). Walter Scott je sam priznal, da je Fenello, gluhonemo junakinja romana *Peveril of the Peak* (*Peveril s Peaka*, 1822), zasnoval po Mignon, nad čimer pa Goethe ni bil navdušen (Eckermann 1959: 254). Mignon je bila prototip za številne junakinje v romanesknem opusu Edwarda Bulwer-Lyttona (Zipser 1974: 465–468). Najbolj je ta lik odmeval v nemški književnosti, kjer je največ junakinj, ki jih lahko označimo za »Mignonine sestre« (Hoffmeister 1993: VIII). Erwine v romanu *Slutnja in sedanost* (*Ahnung und Gegenwart*, 1815) Josepha von Eichendorffa je kopija Mignon. Elisabeth v *Slikarju Noltenu* (*Maler Nolten*, 1832) Eduarda Mörikeja v posameznostih močno spominja nanjo, Flämmchen v Immermannovih *Epigonih* (*Die Epigonen*, 1836) pa je že nekoliko popačen posnetek (Flashar 1929: 113). Še v *Problematičnih naravah* (*Problematische Naturen*, 1869) Friedricha Spielhagena nosi masko Mignon cigančica Czika. Pri

⁷ Stritarjev *Zorin* je vendarle vplival na mlajšo generacijo. Tavčarjeva noveleta v pismih »Bolna ljubezen« je nadvse pristna zoriniada ali wertheriada. V devetih monološko zasnovanih pismih medicinec Radoslav pošilja prijatelju T. poročanjska in odzivna pisma o svoji simpatiji in razpoloženju. Na koncu se oglasi prijatelj, ki Radoslava – očitno že prepozno – vabi domov. Noveleta se zaključi s tretjeosebni dostavkom, v katerem je pojasnjeno, da je Radoslav umrl zaradi zapletov pri tuberkulozi, na mizi pa je imel Byronove in Heinejeve pesmi (cf. Bogataj-Gradišnik 1984: 147).

nas se je Mignon utelesila v Stritarjevi *Rosani* (1877), dekliški figuri družijo skrivnostno poreklo, eksotična zunanost, artistska nadarjenost ter bohemska eksistenca (Bogataj Gradišnik 1987: 49).

Lik Mignon je deloma povzet po potezah Petronelle, ki je bila leta 1764 v Göttingenu članica neke vrhovodske skupine. Marsikdaj je morala na zahtevo svojega šefa Carrate nastopati zoper svojo voljo, zaradi skromnega in sramežljivega obnašanja so se širile govorice, da je deklica ugrabljenka. Usoda umetniškega otroka je pustila močan vtis na pesniku Schiebelerju, da ji je posvetil italijansko pesem »A la Signora Petronella, bellissima virtuosa nell'arte del saltare«, ki jo je poznal tudi Goethe (Flashar 1929: 6). In res, vrhovodci se omenjajo tudi v *Wilhelmu Meistru*, ko pripravljajo skakalne deske, na dva stebra privežejo ohlapno vrv, drugo pa napnejo čez dve stojali. Po njej so se najprej sprehodili učenci, nato pa sta se preizkusila »v lahkotnih gibih, preskokih in nenavadnih položajih« (Goethe 1998a: 100–101) še dva vrhovodca, ki sta z vsakim skokom podžgala zadovoljstvo občinstva. Ko so naslednjega večera vrhovodci spet kazali svoje umetnije, je Wilhelma osupnilo, da kolovodja skupine vleče Mignon za lase in z bičevnikom neusmiljeno udriha po krhkem telescu. Kot blisk je planil na moža in ga prijel za vrat, da je izpustil deklico, ki jo je zmerjal, da je lena, saj ni hotela odplesati napovedanega jajčnega plesa. Ko so se vmešali še drugi in mu je Wilhelm zagrozil, da ga bo postavil pred sodišče zaradi kraje, je kolovodja predlagal, naj Mignon odkupi. Za trideset tolarjev se je odrekel pravici do bitjeca, ki ga je vzel k sebi po smrti svojega brata (Goethe 1998a: 106–107).

Identična motivika, kot je opozoril že Slodnjak (1961: 56), se pojavi v Stritarjevi *Rosani*, kjer so tudi opisane priprave na vrhovodsko predstavo: »Dva krepka, visoka stebra zabijejo v tla; podkrepivši ju od vseh strani, potem potegnemo debelo vrv od kola do kola, tako da je bila najmanj za pet sežnjev od tal.« Glavar sam poskuša s krepko roko, če sta stebra dovolj trdno zabita, in nategne vrv, ki je nekoliko popustila. Nato se prikaže mlada deklica, za katero nihče ni vedel, od kod je prišla:

Urno kakor verberica spleza dekletce po lestvicah ob stebru kvišku, vrhu stebra postoji, potem začne počasi stopati po vrvi. Gledalcem je od straha utripalo srce. Ko je bila prišla do srede, zopet nekoliko postoji, potem pa steče urno do drugega konca. Ali to je bil samo začetek. Kar je počela nazaj grede, to je bilo že pregrešno. Zdaj je pokleknila na vrv, zdaj je skakala po eni, potem po drugi nogi; nato leže vznak, skoči kvišku; lovi se, kakor da bi padala, in zdaj – srce je zastalo gledalcem – zdaj je pala zares, ali ujame se z roko ob vrv – vsem je bil kamen od srca; da bi pa vedeli gledalci, da je vse to na videz, pade zopet na drugo stran in ujame se z drugo roko. Dovršivši svoj posel, spleza zopet dol. Prikloni se na vse strani s posiljenim nasmehom, potem izgine. (Stritar 1954b: 346)

Ko Rosano obide slabost in ne more več na vrh, ji ravnatelj začne groziti in vih-teti nad njo bič, ki ga je imel za pse. Nato iz množice stopi neznanec, s katerim skuša tudi nasilno obračunati, a se prestraši njegovega orožja. Tujec ga pozove, naj dokaže svojo pravico do dekleta. Tudi pri Stritarju ravnatelj kmalu ugotovi, da se pri oblastvu ne bo mogel nadejati pravice, zato se je pripravljen pogajati. Prizna, da je dekle dobil od nekega tovariša, tujec pa poudari, da takšna sramot-na kupčija ne velja pred postavo. Ko ravnatelj toži, da ga Rosana preživlja in bi bil brez nje berač, mu tujec pomoli pest papirjev. V nasprotju z Goethejevim občinstvom, ki se vmeša in razoroži vrvohodca, se pri Stritarju slišijo le glasovi odobravanja, zato jih tujec zmerja, naj jih bo sram, saj gledajo vratolomne igre, a nimajo srca, da bi branili ubogo dekle pred surovim divjakom.

Kot je znano, Mignon občasno trpi zaradi napadov, katerih simptomi spomi-njajo na epilepsijo. Najprej se pojavijo trzaji, ki se razrasejo po vseh udih, opazna je odsotna reakcija na poskus reševanja, pa popustitev in nato napetost mišic (Schneble 2020: 335). O njenem zdravstvenem stanju nadvse večše razpravlja zdravnik. In tudi Rosanin dobrotnik hitro pridobi dekličino diagnozo: »Nemirno, neredno življenje, vedno popotovanje od mesta do mesta, slaba hrana, trud: vse to je že dolgo glodalo in razjedalo njen šibki životek, dolgo se je premagovala in vse voljno prenašala; molče je trpela, saj ni imela nikogar, da bi mu potožila svoje trpljenje« (Stritar 1954b: 356).

Mignon vzbudi pozornost zlasti s svojimi pesmimi, ki jih poje ob spremljavi harfista ali citer, med najbolj znanimi je »Poznaš deželo, kjer limonovci zoré« (Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen). Vsak verz te pesmi je sicer ubrala slovesno, kakor da hoče poudariti nekaj zelo pomembnega, v »Tjavalj!« (Dahin! Dahin!) je izlila neomajno koprnjenje: »[Z]adnji verz pa je znala izraziti tako, da sta zdaj bila v njem rotnenje in nuja, zdaj priganjanje in lepi obeti« (Goethe 1998a: 154). Romantiki so pod vplivom Goetheja v svojo romaneskno prozo uvrščali tudi pesmi, toda nihče od posnemovalcev ni ustvaril lika, ki bi imel takšno poetično-glasbeno nadarjenost. Eichendorffova Erwine sicer v pesmih izraža bolečino (Im Liede Leid), Flämmchenina rimana proza pa ob Mignoninih pesmih izkazuje klavrno nadarjenost (Flashar 1929: 117).

Povsem drugače je pri Stritarju, saj zna njegova Rosana s kitaro peti žalostne pesmi, sposobna si je zapomniti vsako, če jo le enkrat sliši. V povesti ponavlja isto pesem v več različicah: »Potoček, postoj, jaz pojdem s teboj / sirota iz tujega kraja. / Ne moreš z menoj, jaz moram nocoj / še biti, kjer sonce zahaja« (Stritar 1954b: 369).

V Goethejevem romanu je motiv skrivnostnega porekla povezan z grozljivo predzgodbo. Ker je oče želel prikriti pozni sad ljubezni, da ga ne bi zasmehovali, je morala njegova žena roditi na skrivaj. Deklico Sperato so poslali na deželo, kjer jo je družinski prijatelj priznal za svojo. Ko se je preselila v soseščino, se

je vanjo zaljubil Avguštin, ki ni vedel, da je to njegova sestra. Čeprav mu je spovednik razkril resnico, se ni želel odpovedati razmerju z nosečo Sperato in se je celo skliceval na plemenita ljudstva, pri katerih se je bilo dovoljeno poročiti z lastno sestro (Goethe 1998b: 300). Avgušтина so zaprli v samostan, v Sperati pa podžgali kesanje zaradi incesta.⁸ Njuno deklico so dali v rejo dobrim ljudem, pri katerih je pokazala veselje do plezanja. Ko so nekoč našli njen klobuk, ki je plaval po vodi, nedaleč od kraja, kjer se izliva hudournik v jezero, so zaključili, da se je ponesrečila pri plezanju.

Prav motiv skrivnostnega porekla je značilen za dela, ki posnemajo Mignon. Pri Eichendorffu šele po Erwinini smrti izvemo, kdo so njeni starši in da je nečakinja glavnega junaka. Večina junakinj (Erwine, Flämmchen, Czika) je bilo ugrabljenih, mladost pa so preživele v skromnih razmerah. Erwine je živela pri preprostih ljudeh pri gozdnem mlinu, Elisabeth in Czika pri ciganih, Flämmchen pa v skupini potujočih igralcev (Flashar 1929: 115).

Pri Stritarju je zgodba veliko bolj preprosta, zato jo Skalar tudi zlahka razvozla, zlasti ko mu Rosana razkrije ime matere. Ker še vedno dvomi o njeni nedolžnosti, mu deklica preda pismo, v katerem umirajoča Matilda svojemu možu natančno pojasni dogodke, zaradi katerih jo je spodil, ker je verjel lažnivemu prijatelju. Ker je želela zaščititi očeta, vpletenega v neko zaroto, se pred obtožbami ni mogla zagovarjati s pismom, ki ji ga je poslal zalezovalec. V pregonstvu je tudi rodila hčer (Stritar 1954b: 382). Skalar v Rosani prepozna svojo hčer, pokojno ženo pa razglasi za drugo Genovefo, s čimer se zgodba naveže na legendo o oklevetani soprogi, ki ji mož ne verjame. Očeta tudi v Flämmchen in Cziki prepoznata svojo hčer (Flashar 1929: 116). V Goethejevem romanu, v katerem harfist Avguštin in Mignon sicer muzicirata skupaj in sta globoko duhovno povezana, pred dekličino smrtjo ne pride do prepoznavanja.

Na zadnjih straneh Stritarjevega dela Rosana zapoje novo, srečno različico svoje pesmi: »Potoček ti moj, ne morem s teboj, / sam teci čez skale, čez polje; / dom našla sem svoj, tu oče je moj, / moj dragi tu – kje mi je bolje?« (Stritar 1954b: 393). V nasprotju z Mignon, ki je v svoji pesmi v različicah refrena hrepenela, da bi s svojim ljubljnim (Geliebter) in očetom (Vater) odšla v obljubljeno deželo, Rosana že lahko zapoje, kako uživa z očetom in dragim na nekdanj izgubljenem domu.

Stritar je z motivi sledil Mignonini temi, a se je odločil za srečen konec, kar je povsem v skladu s tedanjo evropsko recepcijo te Goethejeve junakinje. Drugi val, ki dokaj poenostavlja izvirno figuro, ubeseduje zlasti njeno eksotično poreklo

⁸ Incest bi se skoraj zgodil med konteso Marijo in Kvarelom v Tavčarjevi noveleti »Mlada leta« (1875), če stari grof ne bi mladeniča pravočasno opozoril, da je zaljubljen v svojo sestro.

in njene hrepenenjske pesmi, hkrati pa jo skuša vpeti v meščanski kontekst, kar ima za posledico dokončno vključitev dekleta v družbo. Najpomembnejša različica Mignonine snovi tega obdobja je libreto za opéra comique *Mignon* skladatelja Ambroisea Thomasa, ki so jo navdihnili tudi Schefferjevi portreti istoimenske junakinje (Effertz 2008: 112). V zadnjem opernem dejanju Lothario, za katerega se izkaže, da je mogočen markiz, prepozna v Mignon svojo hčerko Sperato (sic!), ki se bo poslej lahko omožila z Wilhelmom (Fetzer 1993: 218). Opera, ki je na Dunaju doživela praizvedbo leta 1870, Stritarju verjetno ni bila neznana. Kakorkoli že, pri Stritarju se, tako kot pri Thomasu, Rosana poroči s svojim dragim, ki ga sicer ljubi še drugo dekle.

Zaključek

Analiza je pokazala, da ima *Zorin* vrsto neposrednih navezav na Goethejev roman in da je mogoče Stritarjevega junaka šteti med »Wertherjeve brate«. V nemški literarni zgodovini bi to slovensko svetožalno zgodbo z nesrečnim koncem – ne glede na rousseaujevske elemente – gotovo obravnavali kot wertheriado, ki je kult Goethejevega dela ohranjala še več desetletij po nastanku. A če so bile zlasti polifone epistolarne wertheiade v drugi polovici 19. stoletja že prava redkost, to ne velja za dela z Mignonino temo. Stritarjeva predelava s srečnim koncem je povsem skladna s tedanjo evropsko recepcijo tega Goethejevega lika. Rosano je tako mogoče razumeti zlasti v luči še ostalih »Mignonininih sester«.

Viri

Honoré de BALZAC, 1986: *Trije oboževalci*. Prevedel Vital Klabus. Murska Sobota: Pomurska založba.

Johann Peter ECKERMANN, 1959: *Pogovori z Goethejem*. Prevedel Josip Vidmar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Gustave FLAUBERT, 1987: *Vzgoja srca*. Prevedel Karel Dobida. (Zbirka Sto romanov). Ljubljana: Cankarjeva založba.

Johann Wolfgang GOETHE, 1976: *Trpljenje mladega Wertherja*. Prevedla Stanka Rendla. (Zbirka Sto romanov). Ljubljana: Cankarjeva založba.

Johann Wolfgang GOETHE, 1998a: *Učna leta Wilhelma Meistra I*. Prevedel Štefan Vevar. (Zbirka Veliki večni romani). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Johann Wolfgang GOETHE, 1998b: *Učna leta Wilhelma Meistra II*. Prevedel Štefan Vevar. (Zbirka Veliki večni romani). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Johann Wolfgang GOETHE, 2007: *Poezija in resnično: iz mojega življenja*. Prevedel Štefan Vevar. (Knjižna zbirka Claritas 46). Ljubljana: Študentska založba.

Luiza PESJAKOVA, 1870: Ranjeni vojščak, *Zvon* 1, 305.

Josip STRITAR, 1954a: *Zbrano delo. Knjiga 3: Zorin*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1954b: *Zbrano delo. Knjiga 3: Rosana*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1954c: *Zbrano delo. Knjiga 4: Spomini*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

August ŠENOVA, 1963: *Sabrana djela. Knjiga III: Prijan Lovro*. Zagreb: Znanje.

Ivan TAVČAR, 1951a: *Zbrano delo. Knjiga 1: Bolna ljubezen*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1951b: *Zbrano delo. Knjiga 1: Mlada leta*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Uredila in z opombami opremila Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ambroise THOMAS, s. a: *Mignon*. Libretto. New York: Burden.

Literatura

Valentin BERNIK, 1891: Ruska biblioteka in naši prevodi slovanskih izvirnikov, *Dom in svet* 4/7, 330–332.

Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK, 1984: *Sentimentalni roman*. (Literarni leksikon 25). Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Katarina BOGATAJ-GRADIŠNIK, 1987: Vzorci sentimentalizma v Stritarjevi prozi, *Pri-merjalna književnost* 10/1, 42–56.

Julia EFFERTZ, 2008: »Ce pays enchanté dont la Mignon de Goethe, frileuse, se souvient...« Mignon und das Phantasma der Sängerin in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 40, 105–117.

Ingrid ENGEL, 1986: *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte*. (Saarbrückner Beiträge zur Literaturwissenschaft, 13). Sankt Ingbert: Röhring.

John Francis FETZER, 1993: Mignon's Minions: Ambroise Thomas' Opera Mignon of 1866. *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*. Edited by Gerhart Hoffmeister. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris, 217–223.

Dorothea, FLASHAR, 1929: Bedeutung, Entwicklung und literarische Nachwirkung von Goethes Mignongestalt, *Germanische Studien* 65, 5–132.

Dagmar GIERSEBERG, 2003: »Je comprends les Werther«. *Goethes Briefroman im Werk Flauberts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Carl HAMMER, Jr., 1973: *Goethe and Rousseau. Resonances of the mind*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Louis HERMENJAT, 1892: *Werther et les frères de Werther*. Lausanne: Pache.

Gerhart HOFFMEISTER, 1993: Vorwort. *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*. Edited by Gerhart Hoffmeister. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris, VII–VIII.

Johannes, HÖSLE, 1976: Die französische Werther-Rezeption, *Arcadia*, 11, 113–125.

François JOST, 1968: Littérature et suicide de Werther à Madame Bovary, *Revue de littérature comparée* 42, 161–198.

France KOBLAR, 1954a: Opombe. Josip Stritar. *Zbrano delo. Knj. 3*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 399–493.

France KOBLAR, 1954b: Opombe. Josip Stritar. *Zbrano delo. Knj. 4*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 419–469.

Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Anton MAHNIČ, 1888: Več luči. O krščanskem idealizmu. Stritar, *Rimski katolik* 1, 234–254.

Tomo MATIĆ, 1904: Zadnji dani Lovre Mahniča. *Grada za povijest za književnosti hrvatske* 4, 179–185.

Kurt ROTHMANN, 2000: *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart: Reclam.

Klaus SCHERPE, 1970: *Werther und Wertherwirkung*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Gehlen.

Hansjörg SCHNEBLE, 2020: »Mein Kind, was ist Dir?« Goethe und das Epilepsiemotiv, *Zeitschrift für Epileptologie* 4, 328–338.

Anton SLODNJAK, 1961: *Realizem II. Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica.

Robert TOBIN, 1993: The Medicinalization of Mignon. *Goethes Mignon und ihre Schwestern. Interpretation und Rezeption*. Edited by Gerhart Hoffmeister. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris, 61–82.

Laurent VERSINI, 1979: *Le roman épistolaire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Richard A. ZIPSER, 1974: Bulwer-Lytton and Goethe's Mignon, *MLN* 89, 465–468.

Zusammenfassung

„WERTHERS BRÜDER“ UND MIGNONS SCHWESTERN. STRITARS ZORIN,
ROSANA UND GOETHE

In seinem Beitrag erörtert der Autor sowohl die formalen als auch die motivischen Ähnlichkeiten von Stritars Zorin mit anderen Wertheriaden oder mit Goethes ursprünglichem Roman *Die Leiden des jungen Werther*. Er vergleicht die Form der Briefe und der Vorworte und sucht nach Ähnlichkeiten in der Natursymbolik, in der romanhaften Lesart und in den parallelen Motiven. Im zweiten Teil vergleicht er Stritars Rosana mit Mignon aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Die beiden Mädchen vereinigen eine geheimnisvolle Herkunft und eine künstlerische Begabung, die sich auch in ihrem Gesang zeigt. Im Gegensatz zu Zorin entschied sich Stritar bei Rosana für ein Happy End, was der damaligen europäischen Rezeption von Mignon entsprach.

Stritar in njegova »slovenska dramaturgija«

Tomaž Toporišič

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,
Trubarjeva 3, SI 1000 Ljubljana; Slovenska akademija znanosti in umetnosti,
II. razred za filološke in literarne vede, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana,
tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

Članek analizira in sintetizira Stritarjevo ukvarjanje s teorijo in prakso dramatike in gledališča ter njegov prispevek k poskusom formiranja nove slovenske dramatike in gledališča, njegovo jasno in samokritično detektiranje ene temeljnih dilem slovenske dramatike, literature nasploh, ob tej pa tudi gledališča: odločitev za bodisi estetsko bodisi etično-narodno komponento dramatike in gledališča nasploh.

Das Kapitel analysiert und synthetisiert Stritars Auseinandersetzung mit der Theorie und Praxis des Dramas und Theaters und seinen Beitrag zu den Versuchen, neues slowenisches Drama und Theater zu formen. Es stellt seine klare und selbstkritische Feststellung eines der grundlegenden Dilemmas der slowenischen Dramatik, der Literatur im Allgemeinen und des Theaters dar: die Entscheidung entweder für eine ästhetische oder für eine ethisch-nationale Komponente des Dramas und des Theaters.

Ključne besede: slovenska dramaturgija, Dramatično društvo, literarni nazor, Fran Levstik, esteticizem

Schlüsselwörter: Slovenische Dramaturgie, Dramatischer Verein (Dramatično društvo), Literarische Ansichten, Fran Levstik, Ästhetizismus

I – Uvod – Stritarjevi Literarni pogovori v *Zvonu*

Ko je po letu 1876 v veliki meri po zaslugi Frana Levstika in mladih narodnjakov kot nov poskus formiranja nove slovenske dramatike in gledališča zaživel Dramatično društvo, je Levstik v vabilu za včlanitev v društvo zapisal, da je potrebno »položiti nov temelj narodnemu gledališču«. Po njegovem prevzemu predsedovanja je ena od petih zadanih nalog društva postalo tudi pospeševanje slovenske dramske književnosti in izdajanje iger, za kar naj bi skrbel posebej ustanovljeni znanstveni odsek. Ko je deželni zbor z glasovi slovenskih poslancev ugodil prošnji društva in tudi finančno podprl ustanovitev in delovanje slovenske gledališke šole kot tudi pisateljskih nagrad, je leta 1870 razpisal nagrado za izvirno tragedijo in izvirno dramo iz slovenskega ali slovanskega življenja ter dve nagradi za domačo opereto in dve za libreto.

Razpis ni bil enoznačen uspeh, zatikalo se je z odločitvijo o nagrajencih ... Prvi, ki je programsko oziroma dramaturško problematiziral razpis in ga kulturno politično komentiral, pa je bil prav Josip Stritar, ki je že v *Slovenskem glasniku* dve leti pred razpisom leta 1868 zapisal, da »Slovenci nimamo ne Goethejev ne Schillerjev in tudi ne drugih enakih prvakov, kakor nam trdijo naši psevdokritiki in estetiki; noben pameten človek nam ne bo očital, da jih nimamo; ne slepimo se pa tudi, da jih imamo« (Stritar 1955b: 72). S tem se je na jasen, samokritičen način dotaknil ene temeljnih dilem slovenske dramatike, literature nasploh, ob tej pa tudi gledališča. Ta dilema se je manifestirala takoj po vrzeli, ki je nastala po izjemno dejavnem in produktivnem začetku posvetne dramatike v času Zoisovega razsvetljenstva.

V literarnem pogovoru svoje revije *Zvon* je Stritar razpis marca 1870 pozdravil, hkrati pa v skladu s svojo dramaturgijo tudi kritično motril in z dobršno dozo občutka za blagoglasen humor zapisal:

Možje, katerim je izročila in priporočila slovenska dežela svoj blagor, spomnili so se vendar enkrat – »bolje pozno, ko nikoli« – zapuščene, zanemarjene samice: slovenske dramatike. Velika res ni odločena pomoč, saj je tudi majhna dežela, vendar je mora vesel biti vsak pošten Slovenec, kateri ne sodi samo na jeziku skrbni za pravo duševno omiko našega naroda in kateri ne stavi, kakor neki eden tistih naših prvakov, umetnosti v eno vrsto s – krojaštvom, kateri je nasproti prepričan, da umetnost je moč, ki pelje človeka kakor Orfejeva pesem – z rahlo, pa mogočno silo do prave omike. (Stritar 1955b: 113)

Tako je prav Stritar v času prvega razpisa, namenjenega slovenski dramatiki, opozoril na dejstvo, ki ga je v poglavju knjige *Svetovne književnosti in obrobja*, naslovljenem kot »Slovenska romantika, svetovna književnost, primerjalna književnost«, izpostavil tudi Darko Dolinar, ko je zapisal, da »slovenska književnost ta čas še ni imela v svojem obsegu pripovedne proze, ampak le dela, ki so ob prevladujočih pragmatičnih funkcijah razvijala kvečjemu njene posamezne prvine. Pravo pripovedništvo se je po splošnem prepričanju začelo šele s Ciglerjevo *Srečo v nesreči*. Še slabše je bilo z dramatiko, ki kljub obetavnemu razsvetlenskemu začetku pri Linhartu ni našla ustreznega nadaljevanja vse do druge polovice 19. stoletja« (Dolinar 2012: 268). Se pravi prav do časa, ko je o dramatiki razpravljal Josip Stritar.

II. Stritarjev literarni nazor in dramatika

Stritarjev literarni nazor je bil na začetku v marsičem najbolj svetovljanski med njegovo generacijo. Kljub zapozneli odvisnosti od v njegovem času že v mnogočem presežene Rousseaujeve misli je v dialogu s Herderjem, Schillerjem,

Humboldtom, Schopenhauerjem, bratoma Schlegel ter njihovimi razpravljanji o zgodovinskih zakonitostih, ki usmerjajo razvoj nacionalnih kultur in literatur, razvil kompleksno poetiko, ki je posebno pozornost posvetila tudi dramatiki in gledališču, ter tako kot prvi po Zoisovem krogu in vzporedno z Levstikom (delno tudi po zgledu Lessinga) razvil kljub protislovnostim najbolj dodelano »slovensko dramaturgijo«.¹ Tako je v *Pogovorih iz Zvona* leta 1879 razvil kozmopolitsko idejo o vlogi narodov v razvoju svetovne omike ter zaključil, da »ima vsak narod, kar jih je do zdaj stopilo na zgodovinski oder, svoje posebno mesto, vsak svoj posebni pomen v zgodovini človeškega razvoja; vsak je pospešil ali pospešuje po svoje človeški napredek, vsak je prinesel in pridejal tako rekoč svoj delež splošni omiki, katera je neka vsota in celota teh posameznih, različnih doneskov« (Stritar 1955b: 249).

Zanimiva pa je pri tem njegova misel o posamezniku geniju, ki črpa iz nacionalne tradicije in razpolaga (rečeno z Bourdieujem) s posebnim kulturnim kapitalom, a ga usmerja predvsem njegova genialnost, ki jo je najbolj eksplicitno razvil prav ob Shakespearju (seveda v povezavi s Prešernom):

Shakespeare, do zdaj največji pesnik vseh časov in narodov, stoji res med svojimi vrstniki kakor velikan med pritlikavci. Svojega duha se pač ni navzel od svojih prednikov, bil je njegova last; svojih misli ni podedoval po njih, prejel pa je od njih – in to je že imenitno – jezik, ki je bil po mnogovrstnih delih že tako omikan in uglajen, da je bil pripravna obleka za najvišje misli in najgloblje čute. (Stritar 1955b: 16)

Stritarjeva misel o Shakespearju, ki jo ponovi tudi ob razglabljanju o možnih vzorih za novo slovensko dramatiko, sicer odseva nekaj odtenkov pozitivistično-geografskega, etničnega in historičnega nazora, a vseeno predstavlja relevantno in v njegovem času prelomno dramaturško razmišljanje, na podlagi katerega skonstruira svoj literarni program v več variantah. Ta je bil, kot opozarja v knjigi *Primerjalna zgodovina slovenske literature* Janko Kos, v osnovi zaznamovan s »sentimentalizmom, se pravi [tokovi], ki so bili že močno v območju predromantike, romantike ali celo postromantike« (Kos 2001: 126) in so bili kot taki daleč od Levstikovega dialoga z Lessingovo razsvetljensko mislijo.

¹ Izraz »slovenska dramaturgija« v komentarjih v Stritarjevem zbranem delu uporablja France Koblar.

III. Sodobna drama v kontekstu mednarodne distribucije kulturnega kapitala

Marko Juvan tako opozarja, da Stritar v svojih Literarnih pogovorih leta 1879 »dvomi, da bi bilo mogoče ustvariti dobro slovensko zgodovinsko dramo kar po rodoljubni želji deželnega zbora«. To literarno zvrst »postavi v kontekst mednarodne distribucije (kulturnega) kapitala: potrebne podlage za vznik zgodovinske tragedije so po njegovem le pri 'narodih, ki se ponašajo s slavno zgodovino, visoko omiko, bogato literaturo in tudi materialnim blagostanjem' (Stritar 1955a: 115)« (Juvan 2012a: 280).

V svojih konceptualnih in kulturno političnih ter estetskih razmišljanjih je Stritar uvodoma izpostavil dejstvo, da »drugim umetnostim, žal, pri nas ni materialne podlage; ostaja nam poezija«, ki je »človeku zvesta povsod, biva z njim v nizki koči, kakor v svetli palači.« In če je prav dramatika »cvet, ali bolje: vrhunec poezije«, mora biti gledališče »tudi zdaj neko svetišče, kamor hodi človek, da se oddahne, počije, da se poživi po duhomornem dnevnem trudu, da se povzdiguje in navdušuje za vse, kar je lepo in blago.« Biti mora nič manj kot »visoka šola, kjer se človeku kaže v resničnih, živih podobah življenje, kakšno je in kakšno bi moralo biti [...] – visok tribunal, prava ljudska sodnija, po kateri ni apelacije« (Stritar 1955b: 113–114).

In svojo misel realistično zaključil takole:

To je ideal, vemo; ideal se ne da doseči, bližati se mu pa moramo vendar, kolikor mogoče. Nikdar pa nam vsaj ne sme gledišče biti kraj, kamor zahaja o dolgih zimskih večerih meščan, da si preganja dolg čas s praznimi šalami in neslanimi burkami, ali pa celo, da si daje šegetati otrple počutke z razuzdanim vedenjem, z umazanim govorjenjem! (Prav tam: 114)

IV. Stritarjeva slovenska dramaturgija med idealistično in stvarno naravo

Stritarjev koncept oziroma slovenska dramaturgija pa nista idealistične, ampak stvarne narave, saj avtor poudarja, da moramo ostati realistični in se zavedati, kaj kot narod in ustvarjalni posamezniki zmoremo. Tako je kljub zagovarjanju visokih estetskih kriterijev zapisal, da je »dobra, krepka, zdrava igra, če je še tako preprosta, boljša [...] nego ošabna, napihnjena visoka drama, če je prazna, brez krvi in mesa, brez življenja; in takih se nam je bati« (prav tam: 95).

V zgornjem citatu se zrcali Stritarjevo kulturno-politično razmišljanje, ki se zaveda izrazito slabih pogojev za razvoj gledališke umetnosti v slovenskem jeziku, situacije, zaradi katere je (kot kasneje v sicer že drugačnih, a vseeno produkcijsko omejujočih razmerah Cankar) prilagodil svoje estetske in programske

zahteve. O tem, kako zelo se je zavedal omejitev in hkrati o tem, da zaradi njih ni odstopal od osnovnih estetskih kriterijev, povedno priča naslednji odlomek iz njegovega razmišljanja:

Gledališče bi moralo biti pola dobrega okusa, lepega vedenja; to se da doseči tudi z majhnimi pripomočki; za to ni treba velikanske palače iz rezanega kamna, za to ni treba krasnih dekoracij in blestečih 'kostumov'. Tudi v leseni lopi je mogoče gledalcem pretresati ali povzdigovati srca. V kakem gledišču so zagledali svet: 'Hamlet', 'Lear', 'Macbeth', 'Caesar', 'Romeo in Julija'; 'Othello'? Tudi ni treba ravno velikanske tragedije, tudi preprosta igra, da je le na sebi dobra, more blažiti, povzdigovati človeka. Pri nas se, žal, ne misli na to! (Prav tam)

V. Literarni program, ki se veže na estetska vprašanja

Nedvomno lahko potrdimo dejstvo, da je Josip Stritar v primerjavi z večino sodobnikov svoj literarni program vezal na estetska vprašanja ter tako, kot je zapisal Marko Juvan, »slovensko književno in umetniško življenje vztrajno presojal v luči svetovnega umetniškega kanona, predvsem evropske klasike od antike do Goetheja in romantike, pa tudi s stališč univerzalistično razumljenega humanizma, esteticizma in razvoja 'svetovne omike'« (Juvan 2012a: 279). Njegova misel nam pokaže bistvena odstopanja od doktrine Frana Levstika, ki je uredniške prakse in dramaturgijo svojega sodobnika in prijatelja v dveh pismih iz leta 1878 označil z zelo ostrimi besedami, povednimi tako glede Stritarjevega literarnega nazora kot Levstikovega literarnega programa.

Levstika je pri Stritarju motil pritisk germanske in drugih neslovanskih kultur na slovansko bistvo, ki ga je zaznal v sodobni slovenski literaturi in dramatik. Levstik je najverjetneje ob Jurčičevi *Lepi Vidi* izrazil veliko zadržanost do takšnega tipa literature, s katero v času, ko veliki narodi tovrstno literaturo že opuščajo, »Slovenci svoje ubogo literaturišče začenjamo«, za kar so krive »naše učilnice, ki zatirajo slovanstvo, krivi so naši pisatelji sami, ki se ne ozro okoli sebe po slovanskem sveti ... Zatorej bi sodil jaz, da je vse naše slovstvo na krivem poti« (Levstik, pismo z dne 20. decembra 1978, citirano v Pogačnik 1963: 9). In potem doda odstavek o stranpoteh slovenske dramatike od Linharta naprej, ki ga navajamo v daljšem citatu:

Naše gledališke igre so se začele s francoskih prešuštvom, o katerem sem že uže poprej govoril, ter so nepokvarjeni, poprej nerazjavjeni okus Slovincem tako pokvarile, da zdaj uže robati Krakovčan ne bi v gledališči hotel poslušati in gledati zdrave, nepokvarjene igre, ker mu je uže premalo pikantna ... (Prav tam)

Diskrepanca med Stritarjevim in Levstikovim literarnim nazorom in programom kaže na dejstvo, da je zgodnja Stritarjeva »slovenska dramaturgija«, kot jo je

definiral v *Zvonu*, tako v času, ko se je zdelo, da se je z Levstikovim literarnim programom slovenska dramatika ponovno zvedla na ruralno in razsvetljensko logiko, proizvedla estetske zahteve, ki so lahko kasneje postale osnova za razvoj slovenske misli o drami v dvajsetem stoletju od Cankarja do Gruma in ekspresionistov ter nove stvarnosti.

Toda hkrati je s kasnejšim revidiranjem svojih stališč Stritar proizvedel pravo geografijo velikokrat večznačnih in tudi protislovnih trditev in izpeljav. Tako lahko samo pritrdimo misli Maline Schmidt Snoj, da je bil »Stritar zaradi svoje nenehne razpetosti ena najbolj zanimivih oseb svojega časa«, za katero so bile značilne ne le »nasprotujoče si teoretične izjave o (dramski) umetnosti [...] temveč tudi besedila v dramski obliki, v katerih se razkrivajo osnutki najrazličnejših poti, zvrsti in stilov v poznejši slovenski dramatiki« (Schmidt Snoj 2010: 91). In verjetno je prav v tem razprtu možne pahljače nove dramaturgije in dramatike največja kvaliteta Stritarjeve misli, ki si je dovolila protislovja, ekskurze v neznano, a se je kljub svojim dvomom ves čas vračala k nacionalni umetnosti, za katero pa ni bila značilna zahteva po ljudskosti, poučnosti, ampak romantično-realistične, včasih sentimentalne zahteve, nihajoče med larpurlarizmom in angažiranostjo.

VI. Dve fazi Stritarjevega estetskega nazora

Za današnji čas je gotovo najbolj intrigantna Stritarjeva prva »teoretična« faza, v kateri je zagovarjal izrazito svobodo in avtonomijo umetnosti, ki naj služi sami sebi in (če uporabimo kar sintagmo Alaina Badiouja) proizvaja svojo lastno resnico. Tako je zapisal:

Pa kar je, to je; temu ni več pomagati; razpisa ni moč prenarediti. Vendar se da še nekaj popraviti. Ko bi imel 'Zvon' kaj veljave pri možeh, kateri bodo sodili poslane igre (težavno delo!), svetoval bi jim, naj pri presojevanju gledajo prvič, drugič in tretjič na samo umetniško veljavo; šele tedaj, ko bi se našli dve igri enake pesniške vrednosti, naj se da prednosti tisti, ki je tudi narodno-zgodovinska. Ni ravno treba, da bi morala biti reč, misel narodna, dovolj je, če je narodna le oblika, beseda. Lep predmet v čisti narodni obliki – to je dovolj. *Omne tulit punctum*. (Stritar 1955b: 117)

Pri tem je, kot je lucidno opozoril Jože Pogačnik, sledil »prepričanju, da mora umetnost biti podrejena čistemu idealu. V tem je njena avtonomnost. Lepota umetnosti namreč ni odvisna od zgodovinske in moralne resnice; umetniško lepo ni zgodovinsko resnično in ne moralno koristno. Moralo je Stritar istovetil z moralo obstoječe družbe« (Pogačnik 1985: 61).

A literarna zgodovina si pri interpretaciji Stritarjevih misli ni edina. Tako France Koblar ob estetski pronicljivosti izpostavi v *Slovenski dramatiki I* bojazen, da »te misli, zase pravilne, saj povzemajo klasična in tedanja moderna estetska načela (Schiller, Zola) [...], so bile vendarle kočljive in (politično, op. p.) nevarne« (Koblar 1972: 72). Toda brez dvoma se je prav v kritiških in svetovalskih »nastopih« ob razpisu dramatičnega društva Stritar izkazal kot zagovornik visokih estetskih načel ter avtonomije umetnosti, s pomočjo katere je sam verjel v to, da je možno s postopnimi koraki vzpostaviti izvrstno in tematsko zahtevno sodobno slovensko dramatiko, ki bi se (sicer s svetobolnimi elementi, tako značilnimi zanj) razvila v smeri realizma, ta pa bi zajemal snovi v kmečkem, malomestnem in meščanskem svetu.

Stritarjeva druga faza, ki se je zelo približala Levstikovemu literarnemu programu o utilitaristični narodni umetnosti v službi vzgoje naroda in postopnega konstruiranja slovenske državnosti, pa je razumljiva, a vseeno precej paradoksalna posledica kulturnih in družbenih razmerij in dinamik časa, v katerem je živel. Če je France Koblar v zbranem delu zapisal, da »v Stritarjevi pesniški naravi ni bilo tistih osnovnih pogojev, ki so potrebni za resnično dramo« (Stritar 1955a: 451), so njegova dramska dela, ki jih je sam bodisi poimenoval z zanimivo oznako »prizorni spisi« bodisi jih uvrstil kar med pesmi, danes zanimiva in včasih intrigantna prav zaradi svoje heterogenosti in protislovnosti, znotraj katerih se rišejo možne konture kasnejše slovenske dramatike. Bistvena se zdi njegova intenca, ki je neomajna in jo je včasih tudi polemično zagovarjal: vzpostaviti slovensko dramatiko in z njo gledališče kot relevantno zvrst in medij, ki bo prevzel tako rekoč privilegirano funkcijo znotraj slovenske kulture. Ali, kot je zapisal sam: »Cvet, ali bolje: vrhunec poezije pa je dramatika; saj izhaja tako rekoč iz epike in lirike, tako da bi se smela imenovati dramatika neka kemična zveza epike in lirike« (Stritar 1955b: 113).

VII. Stritarjev in Levstikov literarni program

Prav Stritarjeva dejavna vloga pri strokovnem branju in usmerjanju mlade dramatike, ko je v letih 1868 do 1874 opravljal funkcijo odbornika Dramatičnega društva in ocenjevalca poslanih rokopisov, je izostrila njegov estetski in programski koncept mlade slovenske dramatike, ki naj preneha biti posnemovalka tujih zgledov. Slovenska dramatika naj se razvija naravno in smotrno. Gledališču pa naj pripada privilegirana spektakelska funkcija (če povzamem sintagmo Zoje Skušek Močnik). Postane naj »svetišče, kamor hodi človek, da si oddahne, počije, da se poživi po duhomornem dnevnem trudu, da se povzdiguje in navdušuje za vse, kar je lepo in blago« (prav tam). Hkrati pa je gledališče tudi »visoka šola,

kjer se človeku kaže v resničnih, živih podobah življenje, kakšno je in kakšno bi moralo biti; kjer se nam razkriva čednost, krepost v vsi svoji lepoti, da jo moramo čislati, ljubiti, posnemati; kjer se šiba, kar je smešnega, biča, kar je napačnega, v zaničevanje, do nagega slečena, postavlja pred vse ljudstvo hudo-bija, grdobija, licemerstvo – visok tribunal, prava ljudska sodnija, po kateri ni apelacije» (Zvon 1870, 93; Stritar 1955b: 113).

Toda vse to samo potrjuje misel Toma Virka (ki se ji pridružujemo), da je bil »prav s takimi, estetsko avtonomističnimi nazori mladi Stritar na tedanjem slovenskem literarnem prizorišču napreden in svež pojav, z njimi si je za nekaj desetletij zagotovil vrhovno avtoriteto na področju presojanja literarno estetskih vprašanj« (Virk 2023: 216).

VIII. Stritarjev dramaturški paradoks

Toda hkrati Stritarjev dramaturški paradoks priča o tem, da se je znotraj kulturne politike druge polovice osemnajstega stoletja tudi znotraj njegove estetsko natančno zasnovane »slovenske dramaturgije« zgodil pravcati dramatičen preobrat, v katerem je revidiral svojo s Schleglom pogojeno misel o avtonomiji umetnosti. Kot opozarja v razpravi »Literarni opus in nazori Josipa Stritarja med etiko in moralo« Tomo Virk, se je Stritarjev preobrat iz zornega kota avtonomije in etičnega v moralnega oziroma moralističnega izrazilo artikuliral prav ob dramatiki, gledališču in naturalizmu. Tako v 8. poglavju Devete dežele, v katerem piše o gledališču, kakršno naj bi po njegovem v idealni podobi bilo, najdemo tudi naslednji odlomek, ki ga zaradi nazornosti in dramatičnosti navajamo v daljšem pasusu:

To je vse prav in lepo, kar se uči, da je umetnost sama sebi namen; ona ima svoje, iz njegovega bitja izvirajoče zakone, njih se je najprej držati umetniku, zoper nje ne sme nikjer in nikdar grešiti. Ali to je tako rekoč samo vnanja oblika, posoda. V ti posodi pa more biti, in zakaj bi tudi ne bila, vsebina taka, da človeka boljša in povzdiguje, da mu srce meči in blaži, da mu, po znanem izreku, »strasti čisti«. To velja posebno o dramatiki. Lepa gledališčna igra, zlasti tragedija, taka, kakršno si jaz mislim, ima v sebi moč in krepost, da blagodejno pretresne in očisti človeško srce kakor nevihta z bliskom in gromom ozračje. Če je mogoče s človeškimi pomočki poboljšati človeka, pripraviti ga, ko je zašel, na pravo pot, odpreti mu oči, da vidi svoje zmote in napake, otajati mu otrplo srce, da začno v njem spet zbujati se, kaliti in poganjati mehki, blagi čuti, ljubezen, usmiljenje do bližnjega, do svoje rodovine – če je, pravim, to mogoče, zdi se mi, da more to najprej lepa igra. (Stritar 1954: 335–6)

Stritar torej v svoji drugi, recimo ji moralistični fazi, revidira svoje avtonomistično razumevanja umetnosti tako, da razglasi avtonomijo samó glede oblike, glede vsebine pa očitno ne. Tu se, kot opozarja Virk, Stritar naveže na Aristotelovo *Poetiko* in misel o katarzi, ki so jo

v zgodovini interpretacij *Poetike* različno razlagali: v moralnem, sakralnem, medicinskem in spoznavnem smislu. Stritar izbere moralno razlago, ki se je prek renesanse in Lessinga prenesla tudi v sodobnost, a danes velja za manj primerno. Tako kot pozneje v Dunajskih pismih tudi tu sicer dodaja, da mora pisatelj živo ponazoriti situacijo, ne pa neposredno izrekati nauk. (Virk 2023: 219)

IX. Zaključek: Stritar in protislovja slovenske kulturne inteligence

Taras Kermauner je Stritarjev paradoks in protislovja slovstvenih reformatorjev druge polovice devetnajstega stoletja na Slovenskem v knjigi *Radikalnost in zavrnost – slovenski kulturni arhetip* prepoznal kot bistveno dilemo takratne slovenske inteligence oziroma »protislovja slovenske kulturniške inteligence« (Kermauner 1975: 110), dilemo »med novo meščansko elito in proletariatom«, v kateri se je praviloma »odločala za malega ali srednjega – neekspanzivnega – kmeta, ravno zato, da bi se izognila konfliktu z elito, v katero so še vedno spadali tudi sami« (prav tam: 112).

Prav Kermauner Stritarjev in v veliki meri tudi Levstikov paradoks strne takole:

Ta odločitev je bila enako značilna za Stritarja kot za Levstika. Ali ni estetska, ideološka in življenjska tragedija-nesreča obeh – slovenske inteligence tedanjega časa, saj sta jo oba [...] predstavljala – ravno v tem, da se nista odločila – [...] za meščana, za elito (kot so se [...] evropski pisatelji, Balzac, Dumas oče, Thackeray itn.), niti za proletariat, za kontraelito [...] v prihodnosti zmagovitega objekta. (prav tam: 113)

Tako se je Stritarjeva slovenska dramaturgija iztekla v paradoks, ki ga Malina Schmidt Snoj označi s sintagmo, ki ga je spremljala skozi celotno zgodovinenje slovenske dramatike v dvajsetem stoletju: »paradoksní Stritar«, človek, ki je »v literaturi skušal združiti – v ozadju je bil gotovo tudi realistični in hkrati utopični Rousseau – svoj dvojni pogled na življenje« (Schmidt Snoj 2010: 87). Ta pogled se je zrcalil v vedno vnovičnih vračanjih k poskusom združiti nezdružljivo, prikazati življenje, »kakršno je in kakršno ima biti« (Zvon 1870: 93).

Literatura

Darko DOLINAR, 2012: Slovenska romantika, svetovna književnost, primerjalna književnost. *Svetovne književnosti in obrobja*. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 263–277.

Marko JUVAN, 2012a: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: LUD Literatura.

Marko JUVAN (ur.), 2012b: *Svetovne književnosti in obrobja*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.

Taras KERMAUNER, 1975: *Radikalnost in zavrtost – slovenski kulturni arhetip: Prispevek k teoriji slovenske dramatike in kulture – analiza igrokazov Josipa Stritarja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

France KOBLAR, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Založba Slovenska matica.

Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jože POGAČNIK, 1963: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana: Slovenska matica.

Jože POGAČNIK, 1985: *Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Malina SCHMIDT SNOJ, 2010: *Tokovi slovenske dramatike, prvi del, od začetkov do romantike*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Anton SLODNJAK, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva I, II*. Celovec: Drava.

Josip STRITAR, 1954: *Zbrano delo. Knj. 4. Sódnikovi; Krajše povesti in črtice; Satirični spisi; Spomini*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. Ljubljana: DZS.

Josip STRITAR, 1955a: *Zbrano delo. Knj. 5. Dramatski spisi; Logarjevi*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1955b: *Zbrano delo 6. Prešeren; Kritična pisma; Pogovori 1870–79; Zona; Polemika; Popotna pisma*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. Ljubljana: DZS.

Tomo VIRK, 2023: Literarni opus in nazori Josipa Stritarja med etiko in moralo. *Slavistična Revija* 71/3, 209–223. doi:10.57589/srl.v71i3.4127.

Zusammenfassung

STRITAR UND SEINE „SLOWENISCHE DRAMATURGIE“

Das Kapitel analysiert und synthetisiert Stritars slowenische Dramaturgie, einschließlich seiner systematischen und kritischen Auseinandersetzung mit der Theorie und Praxis der Dramatik und des Theaters. Es betont seinen Beitrag zur Bildung des neuen slowenischen Dramas und Theaters sowie die Identifizierung grundlegender Dilemmas der slowenischen Literatur und des Theaters, insbesondere der Entscheidung zwischen ästhetischen und ethisch-nationalen Komponenten. Der Autor zeigt auf, wie Stritar trotz seiner anfänglichen Weltgewandtheit einen Dialog mit Denkern wie Herder, Schiller, Humboldt, Schopenhauer und den Brüdern Schlegel führte und eine komplexe Poetik entwickelte. Stritars kulturpolitische Überlegungen spiegeln das Bewusstsein für die schlechten Bedingungen bezüglich der Entwicklung des slowenischen Theaters wider, was Anpassungen der ästhetischen und programmatischen Anforderungen zur Folge hatte. Es entsteht das Paradoxon der Stritar'schen Dramaturgie, wenn er die Autonomie der Kunst zugunsten einer utilitaristischen und teilweise moralistischen Haltung überarbeitet, indem er versucht, das Unvereinbare zu vereinen – das Leben „so wie es ist und so wie es sein sollte“ darzustellen (Zvon 1870, 93).

Stritar in Schopenhauer

Alen Širca

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana, AlenAlbin.Sirca@ff.uni-lj.si

V razpravi raziskujem vpliv nemškega filozofa Arthurja Schopenhauerja na Josipa Stritarja. Ta vpliv je v slovenski literarni zgodovini dobro znan, zato najprej podajam pregled presoj posameznih literarnih zgodovinarjev in publicistov, ki so se dotaknili razmerja med slovenskim piscem in nemškim filozofom. Sledi komentar k odlomkom iz Stritarjevih del, v katerih je Schopenhauer izrecno omenjen, nazadnje pa je podana tematska analiza Stritarjevega sonetnega venca »Slovo«, ki ga imamo lahko za najbolj schopenhauerjevsko Stritarjevo pesem.

In the paper, I explore the influence of German philosopher Arthur Schopenhauer on Josip Stritar. This influence is well-known in Slovenian literary history, so I first give an overview of the discussions of the individual literary historians and publicists who have addressed the relationships between Slovene writer and German philosopher. This is followed by commentary on the passages of Stritar's work in which Schopenhauer is explicitly mentioned, and finally a thematic analysis of Stritar's crown of sonnets "Slovo" ("Farewell"), which can be considered his most Schopenhauerian poem.

Ključne besede: svetobolje, schopenhauerjanstvo, ljubezen do živali, narava, filozofija in literatura

Keywords: *Weltschmerz* (world-weariness), Schopenhauerianism, love for animals, nature, philosophy and literature

Stritar in Schopenhauer v luči slovenske publicistike in literarne zgodovine

Ko so izšli prvi zvezki Stritarjevih *Zbranih spisov* (I–VI, 1887–1888), se je Anton Mahnič, najostrejši in tudi najbolj konservativni teolog ter publicist tistega časa, lotil temeljite kritike Stritarja v prvem letniku *Rimskega katolika*, časopisa, ki ga je sam ustanovil in zanj tudi napisal večino prispevkov. Stritar je Mahničeva tarča kar takoj na začetku tega časopisa, in sicer v okviru razprave »Več luči. O krščanskem idealizmu«, ¹ ki ima z različnimi podnaslovi več nadaljevanj tudi v naslednjih številkah. Mahnič prvi v slovenski javnosti opazi

¹ Sam naslov je nekoliko ironično sposojen iz poslednjih besed, ki naj bi jih izrekel Goethe pred smrtjo: *mehr Licht*, »več luči«.

podobnosti med nekaterimi odlomki iz Stritarjevih pisanj in nekaterimi odlomki iz del tedaj, v drugi polovici 19. stoletja, tako rekoč modnega nemškega filozofa Arthurja Schopenhauerja (1788–1860).² V tem oziru sta najpomembnejša Mahničeva sestavka s (pod)naslovom »Stritar pa Schopenhauer« in »Še nekaj o Stritarji v Schopenhauerji. Svetožalje, vsmiljenje, ljubezen«, ki ju najdemo v prvi številki *Rimskega katolika* leta 1889, kot eno izmed nadaljevanj eseja »Več luči«. Mahnič v okviru prvega sestavka takoj na začetku slikovito poudarja, da je Stritarjev idealizem krščanski samo na zunaj, saj naj bi bil zaradi svoje odločilne pesimistične usmeritve po njegovem mnenju v resnici daleč od njega, češ da je njegovo svetožalje³ oziroma svetonazorski pesimizem samo posledica »poslušnega« prevzemanja Schopenhauerjevih misli in idej:

Marveč gre mi tukaj pred vsem iz Schopenhauerjevih del samih pokazati, da je Stritar popolnoma njegov otrok in poslušen učenec, ter da je zelje, katero so Slovenci dvakrat tako drago kupili od njega, raslo ne na njegovem, ampak na Schopenhauerjem zelniku. (Mahnič 1889a: 362)

Dokazovanje neposredne genetične zveze med slovenskim književnikom in nemškim filozofom pa Mahniču ni dovolj, saj v tej zvezi prepozna Stritarjevo skorajda popolno odvisnost od Schopenhauerja in mu tako očita, da v slovenski kulturni prostor neupravičeno ter celo škodljivo zasaja »zelje iz druge njive«. Zato Stritarja jasno in glasno razglasi za površnega, epigonskega, nevrednega, domala suženjskega imitatorja: »To je tedaj Stritarjevo naziranje: golo, deloma prav servilno, plitvo posneto schopenhauerjanstvo!« (Mahnič 1889b: 373).⁴

² Pesimizem se v filozofsko-idejnem smislu razmahne šele po letu 1848. Vpliv Arthurja Schopenhauerja je pri tem bil vsekakor zelo odločilen. Pravzaprav je Schopenhauer v resnici zaslovel šele po letu 1851, ko izide njegova knjiga *Parerga und Paralipomena* (v dveh delih), v kateri so zbrana različna krajša besedila, namenjena širši publiki.

³ Izraz »svetobolje«, »svetožalje« (nem. *Weltschmerz*) označuje žalobno, črnogledno oziroma pobito razpoloženje zaradi zavesti trpljenja in zla v svetu. Sam pojem izvira iz pozne nemške romantike ter ga najdemo v delih Jeana Paula, Heinricha Heineja, Nikolausa Lenaua, Georga Büchnerja itn. V šestdesetih 19. stoletja predvsem zaradi odkritja Schopenhauerjeve filozofije ta izraz ni več označeval samo negativnega razpoloženja kakega posameznika (navadno pesnika), ampak je, zajemajoč malone vse družbene sloje, lahko meril kar na splošno občutje časa, *Zeitgeist* (Beiser 2016: 1).

⁴ »Ne pa, da bi bil Stritar Schopenhauerja temeljito premotril. O pravi, globokejši, resnično filozofični izobraženosti sploh pri Stritarji še sledu ni. On leta le kaker metulj od cvetice do cvetice, ne da bi kje dolgo obsedel; le pero pomaka po filozofičnih cvetkah, češ, ako ne več, ostane na njem vsaj nekaj filozofičnega prahu, potem se bo zdelo filozofično vse, kar pišem, kaker kdor piše sè zlato tinto. Slepivne fraze zna Stritar kaj pridno pobirati po filozofih in starih in novih klasikih, da se ž njimi lepotiči in zakriva lastno plitvost. Doba Stritarjeva v slovenskem slovstvu je doba fraz.« (Mahnič 1889b: 378).

Mahnič pa se pri tem ne zadovolji s splošno presojo glede podobnosti med slovenskim piscem in nemškim filozofom, zato tudi postreže s konkretno primerjalno analizo, pri kateri odlomkom iz Stritarjevih del poišče podobne odlomke iz vseh treh poglavitnih Schopenhauerjevih knjig, iz *Welt als Wille und Vorstellung* (*Svet kot volja in predstava*), *Parerga und Paralipomena* (*Parerga in Paralipomena*) in *Die beide Grundprobleme der Ethik* (*Oba temeljna problema etike*). Čeprav Mahniču tako uspe dokaj jasno in priročno pokazati na vsebinsko podobnost in sorodnost med izrazi in motivi slovenskega literata ter nemškega filozofa, vendarle dobimo vtis, da so nekatere vzporednice nekako presplošne in predvsem vzete in konteksta. To je najbolj očitno pri navedku kratkega vzklika iz Stritarjeve pesmi »Priatelju«: »Vse nično« (Stritar 1953: 214), katerega Mahnič vzporeja z nekim povsem kratkim in generično zvenečim mestom iz *Parerge in Paralipomene II* (*Das durchaus n i c h t i g e Dasein der Dinge und unserer selbst*) in nato Stritarjevo sintagmo okliče za nič manj kot nihilistično parolo (Mahnič 1889a: 363), čeprav se prav v tej pesmi zgodi Stritarjev preobrat iz popolne resignacije k upanju v moč človeškega sočutja.

Kljub tej Mahničevi površnosti in ideološki motiviranosti pa je Mahničeva zasluga predvsem v tem, da določena podobnost med Stritarjevimi in Schopenhauerjevimi odlomki ni vedno povsem naključna in da kljub površnemu vzporejanju kaže na dejanski vpliv Schopenhauerjeve misli na Stritarjevo literaturo.⁵ Slovenska literarna zgodovina, kot bomo videli, je Mahničevo osnovno gesto, ki razkriva povezavo med Stritarjem in Schopenhauerjem, potrdila, čeprav se je v nasprotju s slovenskim teologom skoraj vedno zadovoljila s samo splošno (in površno) presojo, brez natančnejše primerjalne analize.

Za Mahničem vse do Ivana Prijatelja nimamo prav veliko gradiva glede Stritarjevega schopenhauerjanstva. Liberalna stran se glede tega ni oglašala, le ponekod v konservativnih krogih zasledimo v publicistiki kakšno bežno izjavo, kot je na primer najdemo v članku Viktorja Bežka »Ruska biblioteka in naši prevodi slovanskih izvirnikov«, objavljeno v *Domu in svetu*, v katerem Bežek trdi, da so Schopenhauerjeve reminiscence v Stritarjevih delih kratko malo nezavedne, češ da izhajajo iz Stritarjevega pogostega branja del nemškega filozofa (Bežek 1891: 330). Bežek s tem za razliko od Mahniča Stritarjevo schopenhauerjanstvo nima za golo posnemanje, ampak za izvirno, nezavedno predelavo Schopenhauerjevih misli.

⁵ O Mahničevemu kritiki Stritarja na široko razpravlja tudi Taras Kermauner, vendar se skoraj ne dotika Stritarjevega schopenhauerjanstva, ki ga sicer priznava kot dejanskega, vendar kot vselej vpetega v sestav širših idejno-nazorskih opredelitev: »Dejansko je Stritar učenec ne le Schopenhauerja, ampak Huma, skepticizma, agnosticizma ...« (Kermauner 1991: 258).

Povezava Stritarjevega svetobolja s Schopenhauerjevo pesimistično filozofijo je prvič prišla v »uradno« literarno zgodovino s Karlom Glaserjem. Ta se v svoji *Zgodovini slovenskega slovstva* – tako rekoč drugi literarni zgodovini slovenske književnosti nasploh – očitno zoper Mahničeve očitke postavi v bran Stritarjevi moralni čistosti in izvirnosti, saj po njegovem naj Stritar v začetku svojega ustvarjanja Schopenhauerja sploh ne bi poznal: »Stritarjevo svetožalje ni imelo namena čitatelje navajati v brezplodno modrovanje in nedelavnost, tudi ne v brezup in brezverstvo, niti v Schopenhauerjev pesimizem, katerega gotovo takrat še poznal ni, ko je imel utrjene svoje nazore o pomenu življenja; saj to potrjuje sam ('Zbrani spisi' V).« (Glaser 1898: 29).

Vsekakor je mnenje o Stritarjevi odvisnosti od Schopenhauerja v 20. stoletju najbolj utrdil že omenjeni Ivan Prijatelj v svojem pomembnem eseju o Stritarju, ki ga je objavil leta 1919 kot uvod v svojo *Stritarjevo antologijo*. Prijatelj glede Stritarjevega razmerja s Schopenhauerjevo mislijo pravi, da je Stritar, ki se za filozofijo menda sicer ni menil dosti, vendarle s simpatijo bral Schopenhauerja, in sicer zaradi svojega lastnega temnogleda pogleda na svet:

Edini strokovni filozof, katerega je vsekakor mnogo in s simpatijo čital, je Schopenhauer. Sam se ga semtertja spominja v svojih spisih. Vrhutega oblači svojo ljubezen do živali (zlasti do psa), svojo obsodbo ljudi, posebno pa svoje pojme o pesniški ljubezni kot »fikciji« naravnost v Schopenhauerjeve izraze. Da mu je moral biti ta temnogledi nemški filozof posebno po srcu, se razlaga iz njegovega pogleda na življenje. (Prijatelj 1919: 77)

S to merodajno presojo je bila navezava med slovenskim piscem in nemškim pesimistom do nadaljnjega potrjena. To je lepo vidno tudi pri Francetu Koblarju, ki je med leti 1953 in 1957 izdal Stritarjeva zbrana dela in jih pospremil z obsežnimi komentarji oziroma opombami. Koblar na splošno priznava, da Stritarjevo svetobolje v celoti izvira iz Schopenhauerja, vendar pa se očitno tako kot njegovi predhodniki ne more strinjati z intenco Mahničevega dokazovanja. Zato v opombah k prvem zvezku Stritarjevih *Zbranih del* glede Mahničeve analize Schopenhauerjevega vpliva na Stritarja trdi, da je bil s tem, ko je slovenski katoliški teolog »od stopnje do stopnje« skušal dokazati, kako naj bi bile Stritarjeve ideje v nasprotju s katoliško dogmatiko in kako naj bi ta s svojo estetiko v globini nasprotoval katoliškim idejam, narejen »v bistvu najbrezobirnejši naskok na tedanje slovensko slovstvo« (Koblar 1953: 424).

Zanimivo je, da Koblar vidi Schopenhauerjeve prvine že v prvem Stritarjem proznem delu, v *Svetinovi Metki*, ne šele v *Zorinu* in *Gospodu Mirodolskem*, kot se od Mahniča naprej navadno poudarja, in sicer v šestem poglavju, ki portretira staro Marino v njenih poznih letih, ko ničesar ne pričakuje več, tako da se po njegovem v tej globoki resignaciji nedvomno že oglašča Schopenhauerjev »pesimistični idealizem modrega pomirjenja« (Koblar 1954: 409). Glede *Zorina* pa,

zanimivo, Koblar v osnovi pritruje Mahničevi analizi (čeprav se nanj izrecno ne sklicuje), namreč, da Stritarjevo svetobolje, ki tu skoraj emblematično prihaja na plan, kratko malo izhaja iz Schopenhauerja (Koblar: 1954: 415 in 419).

Z razmerjem med Stritarjem in Schopenhauerjem se je v slovenski literarni zgodovini doslej največ ukvarjal Jože Pogačnik. Ta v svoji doktorski disertaciji, ki je izšla tudi v knjižni obliki pod naslovom *Stritarjev literarni nazor*, pretrse vse dotlejšnje »stritaroslovje« in v navezavi na Mahniča obravnava tudi domnevni Schopenhauerjev vpliv na Stritarja. Mahničevo presojo skoraj v celoti zavrne, saj pravi, da je njegovo razpravljanje na ravni filozofsko-kritičnega pamfleta (Pogačnik 1963: 141). Pogačnik meni, da Stritar ne more biti nekakšen neizviren, plitev schopenhauerjanec, in sicer že zato ne, ker po njegovem naj Stritar Schopenhauerjevega dela neposredno sploh ne bi poznal, temveč naj bi se z nemškim pesimističnim filozofom seznanil iz druge roke, in sicer prek Juliusa Frauenstäda, ki je izdal Schopenhauerjeva zbrana dela in bil v tistem času tudi njegov vodilni interpret ter popularizator.⁶ In ker naj bi bile njegove popularizatorske knjige ter njegova t. i. »realistična« interpretacija Schopenhauerjeve filozofije tedaj najbolj znana in tudi najbolj razširjena v (dunajskih) izobraženih krogih, Pogačnik sklepa, da je bil stik Stritarja z velikim nemškim filozofom samo posreden: »Gradivo navaja v ugotovitev, da so tako imenovane schopenhauerjanske prvine v Stritarjevi miselnosti genetično od drugod ali pa povzete iz druge in tretje roke, samo ne iz neposrednega vira« (Pogačnik 1963: 151). To dejstvo pa potem Pogačniku rabi za potrditev poglobitve teze glede razmerja med Stritarjem in Schopenhauerjem, namreč da nemški pesimistični mislec nima bistvenega pomena za razumevanje Stritarjeve estetike in literature, saj naj bi bilo Stritarjevo svetožalje kot temeljni horizont, od koder je treba razumeti vse Stritarjevo kulturno in literarno dejavnost, v resnici povsem izvirno, se pravi posledica specifične osebne izkušnje in psihološkega značaja (Pogačnik 1963: 140).

To (hipo)tezo bi lahko mogoče celo razumeli kot nasprotovanje dotlejšnjemu ustaljenemu mnenju slovenske literarne zgodovine, ki vsekakor izvira že iz Mahničevih primerjanj in ga je Prijatelj v temelju potrdil, namreč da je Stritar vendarle marsikaj prevzemal od Schopenhauerja.

Pogačnik razmerje med slovenskim piscem in nemškim filozofom tematizira tudi nekoliko pozneje v svojem četrtem delu svoje *Zgodovine slovenska slovstva* (1970), vendar tu omili svojo tezo o precej daljnem in rahlem stiku med obema, pravi namreč, da je Stritar »sprejemljiv za Schopenhauerjevo premiso

⁶ O tem pomembnem, čeprav danes v resnici pozabljenem liku, ki ni bil, kot kažejo nekatere novejšje študije, samo spreten apologet in razširjevalec Schopenhauerjeve filozofije, ampak tudi njen lucidni kritik ter v marsičem celo izviren filozof, glej Bieser 2016: 67–86.

o svetu kot volji in predstavi« (Pogačnik 1970: 102–103). Poleg tega zdaj meni, da je Stritarju »pesimizem narekoval njegove najgloblje izpovedi« (103), kar se zdaj po njegovem najočitneje kaže v pesmih »Slovo« in »Prijetelju«. Pri tem pa opozarja, da je bila takšna »pasivnost« mnogo opaznejša na začetku Stritarjeve literarne dejavnosti kot pa pozneje, ko naj bi »schopenhauerjansko podobo sveta premagal z zavestjo, da pot rodu ne more biti tragična, takšno je lahko zgolj individualno prizadevanje« (prav tam). Vendar pa naposled še vedno vztraja pri neliterarni, biografski oziroma psihološki, tako rekoč »duševni dispoziciji«, se pravi v zadnji posledici zgolj psihološki pogojenosti Stritarjevega svetožalja, ki – spet v nasprotju z Mahničem –, v celoti gledano, izkazuje, da pri slovenskem literatu »ne gre za nekritičen sprejem Schopenhauerjev filozofije, zoper katero se je Stritar celo izjavil na podlagi načel življenjskega idealizma« (185). Pogačnik s tem ponovi isto gesto, kot jo je storila publicistika in literarna zgodovina ob koncu 19. stoletja: Stritarjeva literarna, kritična in kulturna vrednost ostaja veljavna samo tedaj, če mu zagotovimo skoraj popolno neodvisnost od zunanjih virov, torej malone popolnost izvirnost.

Zato ne preseneča, da Anton Slodnjak v slovenski izdaji svoje *Zgodovine slovenskega slovstva* (1969), čeprav resda samo bežno, v opombi pod črto, opozarja, da Pogačnikova disertacija v tem smislu ni uspela ovreči ustaljenega mnenja, namreč da je Stritar relativno dobro poznal Schopenhauerja in ponekod v svojih delih celo vključil nekakšnega parafraze njegovih odlomkov, kot je pokazal že Mahnič (Slodnjak 1969: 185, op. 130).

Slodnjak se razmerja med Stritarjem in Schopenhauerjem dotakne tudi nekoliko pozneje v svoji knjigi *Obrazi in dela slovenskega slovstva* (1975), v kateri znova odločno potrdi jasno zvezo med slovenskim piscem in nemškim filozofom ter v nasprotju s Pogačnikom vztraja pri tem, da je Stritar gotovo poznal pogloblitve misli iz Schopenhauerjeve filozofije:

To so bile zlasti misli o konstantnosti človeške duševnosti, o nenasitnosti hrepenenja, večnosti trpljenja, o možnosti, da se človek osvobodi službe slepi volji le z estetskim uživanjem, o avtonomnosti pesnika, ki je 'zrcalo, v katerem se človeštvo zaveda, kaj čuti in dela,' o spolni ljubezni kot 'vzdihu človeške vrste', ki je neskončna in zato zmožna neskončnih želja, neskončne zadostitve in neskončne bolečine, in o tem, da je življenje – v svojem bistvu trpljenje (»das wesentlich alles Leben Leiden ist«). (Slodnjak 1975: 155)

O Stritarjevem schopenhauerjanstvu nazadnje, vsaj če upoštevamo pogloblitve literarnozgodovinske prikaze, na kratko razpravlja Janko Kos. Ta v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (2001) v navezavi na Stritarjevo svetožalje, ki je od samega začetka temeljni pojem, kar zadeva razčlenbo primerjave med Stritarjem in nemškim filozofom, pravi, da je nanj vsaj deloma vplivala tudi Schopenhauerjeva filozofija, a hkrati pomenljivo poudarja, da ga je v okviru

celotnega Stritarjevega sentimentalizma vendarle težko preveriti, »ker se meša z raznovrstnimi prvini starejšega sentimentalizma; je pa vendarle značilen, saj prihaja iz filozofije, ki je bila po svojem bistvu že postromantična, saj je v obdobju pozne romantike s svojim naukom o svetovni volji bistveno reducirala romantično subjektiviteto« (Kos 2001: 142).

Schopenhauer kot »ime« v Stritarjevih delih

V nadaljevanju razprave navajam Stritarjeve eksplicitne omembe Schopenhauera. Kot bomo videli, so te precej skope, vsekakor pa ponujajo trdno izhodišče za vsakršno komparativno analizo razmerja med slovenskim piscem in nemškim filozofom.

Stritar je leta 1877 v *Zvonu* objavil nekakšen dramolet z naslovom »Zorko« in podnaslovom »Podoba iz dijaškega življenja«. Tu naletimo na dialog dveh študentov, Pribegarja in Kovača, ki se zapleteta v nekakšno filozofsko razpravo o ljubezni: če je zadnji navdušenec nad nemškim pesimističnim filozofom, ki ga ima za nič manj kot najvišjega modreca, kar jih je dotlej živelo, pa ga prvi zavrača in ga porogljivo okliče za »črnogledega samotarja«, ki kot deklarirani ljudomrznik v resnici ne more vedeti ničesar o vzvišenosti človeške ljubezni. Zaradi boljše ilustrativnosti navajam nekoliko daljši odlomek tega dialoga:

PRIBEGAR: Kaj je torej ljubezen, vprašam vas, gospoda!

KOVAČ: Schopenhauerja beri, če hočeš vedeti, kaj je ljubezen.

PRIBEGAR: Ti in pa tvoj Schopenhauer, to sta dva prava tiča, »par nobile fratrum«.

KOVAČ: Ali si bral Schopenhauerja?

PRIBEGAR: Nisem ga bral in ga ne bom; jaz nočem izgubiti svojega idealizma kakor ti.

KOVAČ: A, vidiš; bojiš se za svoj idealizem, to kaže, da ne stoji na trdnih nogah tvoj idealizem. Testimonium paupertatis. Ali hočeš, da ti povem, kaj pravi Schopenhauer o ljubezni?

PRIBEGAR: Ne, ne žali mi ušes; kaj bo vedel tisti črnogledi samotar o ljubezni, najblažjem, najsvetejšem čutu, kar jih je stvarnik vsadil v človeško srce! Ta človek ni ljubil žive duše na svetu.

KOVAČ: To ni res; ljubil je svojega psa.

PRIBEGAR: To je pasja ljubezen; tak človek, ki ne ljubi drugega na svetu, razen psa, ni vreden, da ga zemlja nosi.

KOVAČ: Ti govoriš po svoji pameti, Pribegar. Kdor pozna človeka, ljubi psa. To je tudi eden izmed resničnih izrekov tako neizmerno globoko mislečega moža, najzrelejšega modrijana, kar jih je do zdaj zemlja rodila. To je debel kos človeške modrosti, Pribegar, tebi predebel. (Stritar 1955: 172–173)

Prav v oči bijoče je, da gre v tem odlomku za postavitev povsem diametralno nasprotnih stališč. Tu bi se lahko vprašali, ali se v mnenju medicenca Kovača zrcali Stritarjev lastni odnos do Schopenhauerja? Ali ga je tudi sam imel za »neizmerno globoko mislečega moža, najzrelejšega modrijana, kar jih je do zdaj zemlja rodil«? Vsaj v tem času konec sedemdesetih skoraj gotovo – kakor poudarja tudi Slodnjak (1975: 156) – ne. Na drugi stran pa tudi ni verjetno, da bi imel takrat Stritar povsem odklonilen odnos do Schopenhauerja, zato je verjetneje, da imamo ta odlomek za nekakšno dramsko »vajo«, za poskus literarnega oblikovanja ostre dialoške opozicije na filozofsko temo.

Pri tem je pomenljiva tudi vključitev domnevno Schopenhauerjevega izreka »kdor ljubi človeka, ljubi psa« v samo besedilo. Prav v tej obliki takšne formulacije pri Schopenhauerju sicer ni najti, še najbližje bi ji bila Schopenhauerjeva anekdotična izjava: *Wenn es keine Hunde gäbe, würde ich nicht leben wollen* (»Če ne bi bilo nobenega psa, ne bi hotel živeti«).⁷ Poleg tega bi lahko v navezavi na Schopenhauerjevo ljubezen do psov izpostavili tudi anekdoto, po kateri naj bi Schopenhauer svojega psa, pudlja – v življenju naj bi imel več ljubljencev te pasme –, ki ga je s seboj vodil na obede v hotel, javno, in seveda provokativno, klical »Mensch«, »človek« (Spierling 2003: 183–184; Cartwright 2005: 136).

Pozitiven odnos do živali je morda eden izmed najlažje določljivih motivov, ki izkazujejo Schopenhauerjev vpliv, zato ni čudno, da ga uporablja tudi Mahnič.⁸ Schopenhauer sicer podcenjujoč ali skoraj že zaničevalen do živali, ki je po njegovem tako značilen za zahodno miselnost in javno mnenje, namreč pojmovanje živali kot ontološko ničvredne, kot »totalne ničnosti« (*totale Nullität*) (Schopenhauer 1977: 407), izvaja iz starozaveznega judovstva, ki da se je žal preneslo tudi na krščanstvo. Prav to pa za Schopenhauerja postane tudi ena izmed velikih slepih peg antropocentrične morale te religije, namreč, da je svoja etična načela aplicirala samo na človeka kot tistega, ki mu edinemu pripada božanski izvor, ne pa tudi na živali, ki so tako ostale brez pravic. Zato Schopenhauer trdi, da med živaljo in človekom kot »metafizično živaljo (*animal metaphysicum*) ni nobenega temeljnega ontološkega prepada, ampak gre samo

⁷ Navedeno po Spierling 2003: 61. Izrek je sicer iz ene izmed prvih populističnih knjig o nemškem pesimističnem filozofu: Ernst Otto Lindner in Julius Frauenstädt, *Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn*, Berlin 1863.

⁸ Na to skupno točko med Schopenhauerjev in Stritarjem je opozoril že Mahnič v *Rimskem katoliku* (1888: 365). Gledano z literarnozgodovinske perspektive je motiv ljubezni do psa v literaturi 19. stoletja na splošno še redek, najdemo ga predvsem v angleški romantični poeziji. Na primer pri Byronu, za katerega je znano, da je imel rad pse in je enemu izmed njih namenil celo pesniški epitaf (*Epitaph to a Dog*). Podobno tudi Tennyson slavi svojega psa v pesmi *The Brook*.

za različno utelešenje svetovne volje. Od tod tudi Schopenhauerjev znameniti stavek, da je žival v svojem bistvu tako rekoč ista kakor človek: *Das Thier ist im Wesentlichen das Selbe wie der Mensch* (Schopenhauer 1977: 408; prim. Spierling 2003: 218–219, Cartwright 2005: 2–4).

Na drugo eksplicitno Stritarjevo omembo Schopenhauerja naletimo slabo desetletje pozneje, in sicer v njegovih *Pogovorih*. Gre za prispevke, ki jih je Stritar v obliki nekakšnih feljtonov objavljajl v *Ljubljanskem zvonu* in so bili pozneje tudi izdani v njegovih *Zbranih spisih*. V pogovoru iz leta 1885 – torej že po tem, ko se je Anton Mahnič v okviru svojih podlistkov, imenovanih »Dva-najst večerov«, ki je je objavljajl v Slovincu leta 1884, lotil njegovega uvoda v Prešernove pesmi – smo priča Stritarjevi eksplicitni distanci do priljubljenega nemškega filozofa Schopenhauerja, ko dokazuje svojo »pravovernost«, namreč da se sam kot protimaterialist v zadnji instanci bori proti temu, proti čemur se bori tudi Cerkev oziroma duhovščina:

Jaz govorim in pišem vedno in povsod, kakor mislim in čutim! To bodi rečeno enkrat za vselej! Kar sem rekel že tam in drugje, to ponavljam še en pot: Kar učite vi, duhovniki, na leci in v spovednici, isto učim jaz, samo z drugo besedo, v svojih spisih, Istega sovražnika imamo vi in jaz, in kateri je ta sovražnik? Vi ga imenujete neverstvo, jaz mu pravim materialstvo, in to je eno in isto. (Stritar 1956: 22)

Potem potrdi – izrecno zoper očitke t. i. dr. Junija, to je seveda Mahniča – svoje svetožalje, ki da je nujno za vsakršnega resničnega pesnika in po svojem bistvu v resnici izvira iz krščanskega svetovnega nazora:

Vi se posmehujete svetožalju, ali pa veste, kdo je prvi in največji svetožalnik? Ko je Kristus na Oljski gori krvav pot potil, ko je govoril: »Moja duša je žalostna do smrti«, ali mu ni tedaj težilo srca vsega človeštva gorje? Ali ni vse krščanstvo tako rekoč pomočeno v svetožalje? (prav tam)

Ta pripadnost krščanskemu, ali morda bolje, kristusovskemu svetožalju je zanj pred vsemi filozofski idejami, tudi kakega Schopenhauerja:

Pustite me vendar v miru s svojim Schopenhauerjem, svojim darvinizmom in svojo »nirvano«! Zopet besede, same besede! Jaz za nikomur stopinjic ne pobiram. O življenju sem mislil tako, kakor mislim sedaj, ko nisem še vedel, da je kak Schopenhauer na svetu. Nemoralno bi bilo to svetožalje, ko bi bilo »pasivno«, da rabim tudi jaz enkrat učeno besedo; ko bi učil: Življenje je nesreča, končajmo ga torej. Moje svetožalje govori: Siromaki smo vsi, kar nas živi, pomagajmo si torej! Kar govori učeni gospod o usmiljenju do živali, to pa res ni njegovemu srcu na čast, da ne rabim hujše besede! (Prav tam: 22–23)

S tem Stritar zavrne svojo pripadnost filozofskemu, schopenhauerjanskemu *Welt-schmerz* in se okliče za krščanskega pesimista – Stritar je vendarle bil in ostal

po svoji religiozno-etični usmeritvi kristjan (in tudi, ožje konfesionalno gledano, katoličan) –, seveda pa obenem tudi drži, da se je Stritar pri tem trudil, da ne bi dajal vtis prevelike odvisnosti od zunanjih vplivov, tudi in morda še zlasti, kar zadeva Schopenhauerja. Za Stritarja je bilo ves čas ključno poudarjanje tipično romantičnega pojmovanja izvirnosti ter s tem v navezavi avtonomnosti pesniškega genija, tudi glede njegove lastne literarne produkcije, čeprav javnosti glede tega v resnici vendarle ni uspel povsem prepričati. Po drugi strani pa je treba upoštevati tudi to, da so takšno romantično idejo o izvirnem in povrhu še navdihnjenem avtorju v svoji naivnosti in nezrelosti zahtevali tudi tedanji slovenski bralci: estetsko dovršen in narodotvoren literat je lahko samo tisti, ki snov jemlje le iz samega sebe in iz svojega neposrednega, domačega (slovenskega) okolja (prim. Slodnjak 1975: 156).

Ti dve mesti sta, kolikor je mogoče videti, edini izrecni Stritarjevi referenci na Schopenhauerja. Če je prva zavita v dvoumnost dramskega dialoga, pa je druga enoznačno in kategorično odklonila. Ker v okviru ene same razprave skoraj ni mogoče načenjati vprašanja o Stritarjevih izposojah, parafraziranjih in reminiscenc na Schopenhauerjevo filozofijo v okviru njegove proze, se bomo v nadaljevanju na kratko posvetili samo njegovemu pesništvu, pravzaprav samo eni, a vendarle ključni pesmi.

Schopenhauerjanske prvine v Stritarjem sonetnem vencu

Vrh svetožalja v Stritarjevi poeziji nedvomno predstavlja sonetni venec »Slovo«, ki je nastal ne prav dolgo za veliko bolj znanimi *Dunajskimi soneti*, najverjetneje leta 1871 (Koblar 1953: 516). Ta pesem, vsaj kar zadeva razmerje med Stritarjem in Schopenhauerjem, še ni bila pritegnjena v nadrobnejšo motivno-tematsko razčlenbo.

Gledano s čisto formalnega stališča je »Slovo« vzoren sonetni venec, ki je zvesto posnet po Prešernu; se pravi, da je uporabljen verz jamski enajsterec z izključno ženskimi klavzulami. Sama tematska kompozicija je morda nekoliko manj uspela, ponekod deluje nekoliko medlo in nedovršeno, tudi nejasno, vendar morata tu estetsko vrednotenje, pa tudi natančna tematsko-motivna analiza kot taka seveda ostati ob strani. Oglejmo si samo, kje v tem sonetnem vencu najotipljiveje prihajajo na plan schopenhauerjanske prvine.

V prvih štirih sonetih lirski subjekt v tipični romantični maniri toži nad nesrečno ljubeznijo; govori o ljubljeni ženski, ki pa ostaja neimenovana. V petem sonetu potem preide k refleksiji trpljenja na splošno, tako da v drugi kvartini beremo:

Trpi ves svet, kar sonce ga obseva:
Kedor živeti, on trpeti jame;
Da zemlja spet ga v krilo svoje vzame. (Stritar 1953: 202)

In zatem pesniški jaz v zadnji tercini tega soneta priznava, da je vzrok za to trpljenje v resnici nekakšno negativno počelo oziroma – kot je rečeno –, da svetu vladajo »temne moči« in ne ljubezen, kot je zmotno mislil v svojem mladostniškem idealizmu:

Temne moči so nam življenje dale!
Da vodi svet ljubezni rahla roka,
Lepe so sanje zgodaj mi zbežale.⁹ (Prav tam)

V tem seveda ni težko prepoznati pesimistične »ontologije«, ki, vsaj na način, kot je tu ubesedena, presega tradicionalni biblični »pesimizem«, občutje in misli o ničevosti sveta, o »solzni dolini«¹⁰ ipd., saj je tu temeljni vzrok človeškega življenja poudarjeno negativen, »temen«, povezan z usodo, »močmi«, torej brez navezave na kakršnega koli (krščanskega) Stvarnika. Vsekakor takšna svetožalnost zveni prepričljivo schopenhauerjevsko in potem kulminira v sedmem sonetu venca z vzklikom, podkrepjenim z aliteracijo: »– vse je prazna pena!« (204).¹¹ Nič ni trdnega in resničnega, vse je samo videz. To spoznanje načenja subjekt od znotraj, tako da zadnji verz tega soneta izkazuje eno izmed najbolj »depresivnih« oziroma, bolje, svetožalnih Stritarjevih izjav: »od vseh strani praznosta vame zeva« (prav tam).¹²

V devetem sonetu pesniški jaz razkriva, da se je sprva še lahko zatekal k veri v lepo in urejeno naravo, ki nemara kaže na smotrnost stvarstva, vendar je v naslednjem, desetem sonetu« tudi ta temelj izpodmaknjen, saj zdaj tudi narava dobiva povsem drug obraz. Prva kvartina to zelo jasno izpoveduje:

⁹ Na podobne misli naletimo tudi v drugi izrazito svetobolni Stritarjevi pesmi »Prijatelj«, ki je nastala v istem času in jo je Stritar namenil pesniku Josipu Cimpermanu, s katerim si je takrat dopisoval (Koblar 1953: 520).

¹⁰ Naslednji sonet se med drugim navezuje tudi na to tradicionalno podobo *valle lacrimarum*, »solzne doline«: »človeški rod ni bratovska družina, / trpljenja zemlja je in solz dolina!« (Stritar 1953: 203). Ta podoba izhaja iz *Vulgate* (Ps 83,7). Sintagma je zajadrala tudi v cerkveno himniko, na primer v marijansko hvalnico *Salve regina*.

¹¹ Prim. tudi Stritar 1953: 214.

¹² Morda je še bolj poantiran vzklik v Stritarjevi pesmi »Prijatelj«: »Vse nično! – Bolečina je resnica,« ki je Mahniča – kot sem že opozorili zgoraj – napeljal na to, da je Stritarja oklical za nihilista. Čeprav je vendarle očitno, da je prav ta pesem na koncu zelo optimistična, saj tematizira ljubezen do bližnjega, do človeka, kot tisto temeljno instanco, ki lahko človeka dviguje iz teme vsesplošne volje do moči. Mahničeva dekontekstualizacija Stritarjevega schopenhauerjanstva je tu najočitnejša.

V naravi ni pomoči srčni rani;
Sovraštva vse je polno in prepira;
Žival močnejša slabejšo zatira
In kakor more vsaka stvar se brani. (Prav tam: 207)

Vse stvari so podvržene zakonu moči, kajti »povsod pravica iz moči izvira« (prav tam) in v takšni ontološki konstelaciji sveta ljubezen tako rekoč nima nobene moči (»ljubezni tu zakoni so neznani«). V prvi tercini tega soneta je tako uvid v fundamentalno stihijsko brezčutnost oziroma krutost sveta oziroma narave emblematično izražen:

Sovraštvo, vojska tu divjá krvava,
Brez milosti tu vlada kruta sila;
Brez čuta je, brez srca je narava! (Prav tam)¹³

Takšnim pesniškim izjavam, ki tematizirajo krutost narave, lahko zlahka poiščemo vzporednico v Schopenhauerjevem delu, in sicer v 27. paragrafu njegovega temeljnega dela *Svet kot volja in predstava*: »Tako vidimo povsod v naravi spor, boj in menjavanje zmage ... Ta boj lahko vidimo v vsej naravi, še več, narava obstaja ravno v njem« (Schopenhauer 2008: 170). Nemški filozof se pri tem sklicuje na Empedoklovo misel o kozmičnem prepiru oziroma sporu (*tò neĩkos*), zatem pa zatrdi, da je ta boj najbolj viden pri živalih: »Ta vsesplošni boj doseže največjo stopnjo opaznosti ravno v živalskem svetu, ki ima za svojo hrano rastlinski svet in v katerem je vsaka žival plen in hrana druge...« (prav tam).

Predstave o krutosti narave v tistem času pa seveda ne izvirajo samo iz Schopenhauerjeve filozofije, ampak so nasledek splošnega napredka naravoslovnih znanosti v 19. stoletju, še posebno darvinizma. Zato napotujejo tudi na vprašanje o vplivu materializma in evolucionizma na Stritarja. Ta najverjetneje ni poznal Darwinovega dela iz prve roke, niti ne filozofsko orientiranega Herberta Spencerja, do danes najbolj znanega zaradi pripravne krilatice *survival of the fittest* iz njegovega temeljnega dela *Principles of Biology* (1864), ki izkazuje odločilen Darwinov vpliv. Spencerjeva fraza meri na idejo, da imajo tisti organizmi, ki se najbolje prilagodijo svojemu okolju, večjo verjetnost preživetja in s tem tudi možnost reprodukcije. Od tod so v drugi polovici 19. stoletja na podlagi moralizatorskih in seveda tudi populističnih interpretacij evolucionističnih idej postale predstave o krutosti narave na široko kredibilne. Kot poroča Prijatelj (1919: 74), je Stritar prišel v stik z darvinizmom (vsaj) takrat, ko je novembra

¹³ Tudi tu lahko najdemo vzporednico v pesmi »Prijatelju«, v kateri Stritar zavrača tradicionalno predstavo o materi Naravi: »Sirota, človek ti, ne mati prava, / brez srca mačeha ti je narava!« (1953: 213)

leta 1869 poslušal predavanja dunajskega materialista Karla Vogta (1817–1895),¹⁴ ki je precej prispeval k populariziranju materializma in darvinizma oziroma evolucionizma na splošno.

Sklep

Ta razprava glede razmerja med Stritarjem in Schopenhauerjem ne prinaša ničesar bistveno novega. Zato to vprašanje še zdaleč ni dokončno rešeno in s tem morebiti pospravljeno v udobne okvire učbeniške gotovosti. Eden izmed namenov tega prispevka je opozorilo, da je Schopenhauerjev vpliv na Stritarja treba iskati tudi v njegovi poeziji, predvsem tisti nastali okoli leta 1871, ko je tudi Stritar osebno doživljal eno izmed najbolj temnih obdobij v svojem življenju, in ne samo med proznimi deli, kot sta *Zorin* in *Gospod Mirodolski*, ki sta v navezavi na raziskovanje tega vpliva največkrat omenjena. Se pravi, da je Stritarjevo schopenhauerjanstvo najmočnejše v Stritarjevi zgodnejši fazi literarnega ustvarjanja, ki je tudi estetsko najprepričljivejša. Jasno je, da bi lahko šele obsežnejša, pa tudi veliko natančnejša primerjalna analiza pripeljala do bolj profiliranih odgovorov, kako globoko in tudi kako konkretno je zarežala ostrina nemškega pesimističnega filozofa v Stritarjevo delo. Vsekakor je v tem oziru treba potrditi uveljavljeno literarnozgodovinsko stališče, namreč da Stritar ni bil v nekakšnem suženjskem, epigonskem razmerju do nemškega pesimističnega filozofa, kot je trdil Mahnič, temveč je, prav nasprotno, Schopenhauer, poleg drugih vodilnih mislecev in literatov tedanjega časa, učinkoval kot nekakšen katalizator – če si sposodim znani Eliotov izraz –, ki je Stritarja plodno spodbujal k izvirnemu literarnemu ustvarjanju. Zdi se torej, da je Stritarjeva literatura najmočnejša prav tedaj, ko se pusti vplivati in oplajati od vodilnih evropskih idejnih in literarnih tokov tedanjega časa, tudi tedaj malone modnega schopenhauerjanstva.

Za zaključek lahko navržem še to, da sta pri tem preiskovanju stopila na plan vsaj dva motiva, ki po mojem mnenju nista plodna le za nadaljnje raziskovanje razmerja med Stritarjem in Schopenhauerjem, ampak tudi za raziskovanje slovenske literature celotnega obdobja, se pravi druge polovice 19. stoletja in morda še naprej do konca moderne, gre torej za motiva ljubezni oziroma sočutja do živali ter občutja krutosti narave, to pa seveda tudi onkraj dosega schopenhauerjevskega pesimizma.

¹⁴ O tej pomembni figuri v nemškem 19. stoletju, ki je sprožila t. i. spor o materializmu (*der Materialismus-Streit*) in posledično veliko zanimanje za materialistično filozofijo, glej Wittkau-Horgby 1998: 77–95.

Literatura

- Frederick C. BEISER, 2016: *Weltschmerz. Pessimism in German Philosophy, 1860–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Viktor BEŽEK, 1891: Ruska biblioteka in naši prevodi slovanskih izvirnikov, *Dom in svet* 4/8, 330–332.
- David E. CARTWRIGHT, 2005: *Historical Dictionary of Schopenhauer's Philosophy*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Karel GLASER, 1898: *Zgodovina slovenskega slovstva. IV. zvezek: Stritarjeva doba od 1870. do 1895. leta*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Taras KERMAUNER, 1990: Mahničev odnos do sodobne slovenske literature – posebej do Stritarja. *Mahničev simpozij v Rimu*. Ur. Edo Škulj. Celje: Mohorjeva družba. 223–262.
- France KOBLAR, 1953: Opombe. Josip STRITAR. *Zbrano delo. Prva knjiga* (Zbrana dela slovenskih pisateljev in pesnikov). Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 405–544.
- France KOBLAR, 1954: Opombe. Josip STRITAR. *Zbrano delo. Tretja knjiga* (Zbrana dela slovenskih pisateljev in pesnikov). Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 401–493.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Anton MAHNIČ, 1888: Več luči! Ali nekoliko poglavij o idealizmu (prvi del), *Rimski katolik* 1/1, 4–25.
- Anton MAHNIČ, 1889a: Stritar pa Schopenhauer, *Rimski katolik* 1/4, 362–366.
- Anton MAHNIČ, 1889b: Še nekaj o Stritarji v Schopenhauerji. Svetožalje, vsmiljenje, lju-bezen, *Rimski katolik* 1/4, 370–379.
- Jože POGAČNIK, 1963: *Stritarjev literarni nazor*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jože POGAČNIK, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva. IV. del: Realizem*. Maribor: Obzorja.
- Ivan PRIJATELJ, 1919: Josip Stritar. *Stritarjeva antologija*. Ur. Ivan Prijatelj. Ljubljana: Tiskovna zadruga. 2–88.
- Arthur SCHOPENHAUER, 1977: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zv. 1–2*. Zürich: Diogenes.
- Arthur SCHOPENHAUER, 2008: *Svet kot volja in predstava*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica.
- Anton SLODNJAK, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Celovec: Drava.
- Anton SLODNJAK, 1975: *Obrazi in dela slovenskega slovstva: zgodovina slovenskega slovstva od začetka do osvoboditve*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Volker SPIERLING, 2003: *Schopenhauer-ABC*. Leipzig: Reclam.
- Josip STRITAR, 1953–1957: *Zbrano delo. Knjige 1–10* (Zbrana dela slovenskih pisateljev in pesnikov). Ur. France Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Annette WITTKAU-HORGBY, 1998: *Materialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Summary**STRITAR AND SCHOPENHAUER**

The influence of the German philosopher Arthur Schopenhauer (1788–1860) on Josip Stritar (1836–1923) is a well-known topic in Slovenian literary history. The first to speak about this influence was the conservative Catholic theologian and publicist Anton Mahnič (1850–1920), who, despite his ideological intention, pointed out similarities between passages in Stritar's literature and Schopenhauer's philosophy, thus indicating the Slovenian writer's dependence on the German philosopher. This standpoint, within the framework of Slovenian literary history (from Karl Glaser to Janko Kos), has remained essentially unshaken, although individual literary historians have mostly only generally affirmed the connection between Stritar's world-weariness (*Weltschmerz*) and Schopenhauer's pessimistic philosophy, without further comparative analysis. Therefore, this discussion continues where Mahnič left off and attempts to find new specific parallels between the Slovenian writer and the German philosopher. It first analyzes those passages in Stritar's works where Schopenhauer is explicitly mentioned and then provides a thematic analysis of Stritar's crown of sonnet »Slovo« (»Farewell«), which can even be considered his most Schopenhauerian work or, more narrowly, poem. It turns out that besides the fundamental feelings of world-weariness and resignation the most prominently Schopenhauerian motifs in the examined works of Stritar are love for animals and the cruelty of nature. The latter also raises an interesting question about the influence of Darwinism and materialism in general on Stritar's works.

Dvoglasna beseda v slovenskem zgodovinskem romanu: od *Visoške* *kronike* do *Kronosove žetve*

Marko Juvan

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede,
Novi trg 2, SI 1000 Ljubljana; Slovenska akademija znanosti in umetnosti,
II. razred za filološke in literarne vede, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana,
marko.juvan@zrc-sazu.si

*Mojima profesorjema Matjažu Kmeclu
in Aleksandru Skazi ob devetdesetletnici*

Prispevek obravnava dvoglasno besedo v Tavčarjevem kronikalnem romanu *Visoška kronika* in njene odmeve v medbesedilnem nizu slovenskih zgodovinskih romanov o obdobju tridesetletne vojne in protireformacije (Jančarjev *Galjot*, Lipuševa *Stesnitev* in *Kronosova žetev* Mojce Kumerdej). Drugače od »objektivistične« pripovedi Scottovih zgodovinskih romanov in zgodovinske stilizacije prvoosebne kronikalne pripovedi postromantičnega obdobja (zlasti Meinholdove čarovniške povesti) je Tavčar govor personalnega pripovedovalca obarval ironično. Dvoglasnost zgodovinske stilizacije in moderne ironije izvira iz hermenevtike zgodovine, razvoja zgodovinskega romana in avtorjevega diskurzivnega odziva na svoj specifični zgodovinski položaj.

Der Beitrag behandelt das zweistimmige Wort in Tavčars Chronikroman *Visoška kronika* (*Die Chronik von Visoko*) und dessen Anklänge in der intertextuellen Reihe slowenischer historischer Romane über die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und der Gegenreformation (Jančars *Galjot/Galeerensträfling*, *Stesnitev* / *Verdächtiger Umgang mit dem Chaos* von Lipuš und *Kronosova žetev* / *Chronos erntet* von Mojca Kumerdej). Im Gegensatz zur „objektivistischer“ Erzählweise der historischen Romane von Scott und zur historischen Stilisierung der chronologischen Ich-Erzählung der postromantischen Periode (insbesondere Meinholds Hexenerzählung) prägte Tavčar die Sprache des persönlichen Erzählers ironisch. Die Zweistimmigkeit historischer Stilisierung und moderner Ironie stammt aus der Hermeneutik der Geschichte, der Entwicklung des historischen Romans und der diskursiven Reaktion des Autors auf seine spezifische historische Position.

Ključne besede: kronikalni roman, zgodovinski roman, dvoglasna beseda, Ivan Tavčar, Drago Jančar, Florjan Lipuš, Mojca Kumerdej

Schlüsselwörter: Chronikroman, historischer Roman, zweistimmiges Wort, Ivan Tavčar, Drago Jančar, Florjan Lipuš, Mojca Kumerdej

Kronikalni žanr in vzorec preskušnje

Visoška kronika je Tavčarjevo zadnje in – upoštevajoč avtorjeve načrte – nedokončano delo.¹ Širši javnosti ter mlajšim pisateljskim rodovom, prežetim z duhom moderne in porajajočega se ekspresionizma, je s to zgodovinsko pripovedjo – družinsko sago, ki naj bi se raztezala od 17. do 19. stoletja – hotel dokazati ustvarjalno moč svojih poznih let. Obenem je v *Visoški kroniki* poskusil premisliti, zakaj je njegov liberalni nacionalizem doživel neuspeh, saj mimo dela meščanstva ni mogel prodreti niti med kmetstvo, ki je bilo pod močnim vplivom Cerkve in z njo povezane politike, niti med čedalje številčnejše in močnejše delavstvo, ki so ga uspešneje nagovarjali socialisti.²

Po žanru fikcijske kronike na Slovenskem pred Ivanom Tavčarjem razen Ivana Laha ni segel noben pisatelj, pa tudi nefikcijske kronike v slovenščini še niso poznali (Hladnik 2009: 132). A ko jo je priletni pisatelj uvedel na Slovensko, je bila v osrednjih evropskih književnostih že obsoleten žanr, zaznamovan z romantičnim poreklom (Kramberger 1964: 9–32, 48–49, 301). Znano je, da se je Tavčar, ljubljanski župan in novopečeni gospodar kmečkega dvorca na Visokem v Poljanski dolini, zgrajenega v 17. stoletju, namenil raziskati preteklost svojega posestva, da bi jo uporabil za snov zgodovinske pripovedi. V ta namen je segel po primarnih virih ter krajevnem in občem zgodovinopisju: od visoškega in loškega graščinskega arhiva in urbarjev prek Valvasorjeve *Slave vojvodine Kranjske* do *Doneskov k zgodovini Škofje Loke* Franca Kosa, spisov Augusta Dimitza in morda tudi Šukljetove *Tridesetletne vojske v svojih početkih*.³

Tavčar v *Visoški kroniki* z naslovom, datumskimi marginalijami in prvoosebnim pripovedovalcem, ki s starožitno patino oponaša slog in misel kronista iz 17. stoletja, sledi žanrski konvenciji, a od nje odstopa, ker dogajanje ni beleženo sproti, temveč iz poznejše perspektive. Še več, kronistova personalna pripoved preskakuje po času nazaj in naprej ter ponekod prehaja v držo vsevednega pripovedovalca. Kronikalna oblikovanost se podreja Tavčarjevemu širšemu pripovednemu načrtu družinske sage, ki pa je ostala nedokončana (prim. Boršnik 1956: 394–395). Gibalo načrtovane sage v njenem prvem delu, *Visoški kroniki*, sicer ni niti dednostna, razredna ali etnična determiniranost rodu niti njegova usoda v epohalnih zgodovinskih spremembah, kakor

¹ Članek je rezultat reziskovalnega programa Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave (P6-0024), ki ga financira ARIS.

² O genezi romana in Tavčarjevih motivih za pisanje tega poznega dela gl. Boršnik 1956: 382–385, 394–395; Kramberger 1964: 256–286; Hladnik 2009: 141–145.

³ O zgodovinskih virih in zgodovinsko izpričanih modelih oseb (rod Khallanov itn.) *Visoške kronike* gl. Boršnik 1956: 386–393; Hladnik 2009: 134–135.

v Tavčarju sodobnejših romanov od naturalizma naprej, pač pa predmoderni mit rodovnega zločina in kazni, tj. očetovega greha, ki zaznamuje potomce. Poleg tega je v sižeju kronike mogoče zaslediti preostanke vzorca romana preskušnje, kakršen se je v evropski tradiciji vse do 19. stoletja ohranil še iz antične romaneskne zapuščine.⁴

V primerjavi z grškim »pustolovskim romanom preskušnje«, kakor ga opisuje Mihail Bahtin (1982: 221–241) in na Slovenskem uresničuje še Ciglerjeva povest *Sreča v nesreči* (prim. Kos 1981: 248–251), je pustolovski kronotop v *Visoški kroniki* manj prostran in eksotičen, zato pa stvarnejši. Omejen je na pripetljaje pripovednih likov v tridesetletni vojni, predstavljeni z mnogimi omembami zgodovinskih osebnosti, krajev in dogodkov. Vojne pustolovščine so krute, a obenem pikareskne, tako da spominjajo na Grimmelshausnov baročni roman *Simplicius Simplicissimus* (1668–69), ki ga je prav tako navdihnila tridesetletna vojna. Te vrste je v prvem delu *Visoške kronike* obširna retrospekcija kronistovega očeta Polikarpa Khallana. V njej ta sinu razkrije, da je iz pohlepa po vojnem plenu zahrbtno umoril svojega vojnega tovariša Schwarzkoblerja; potomcu na smrtni postelji naloži, naj se za njegov zločin odkupi s poroko z žrtvino hčerjo Agato in deležem od družinske dediščine. Vojne dogodivščine zaznamujejo tudi Schwarzkoblerjevo vdovo, potujočo trgovko iz bavarskega Passaua, v zadnjem delu romana pa še samega kronista, ko gre za vojaka ter posestvo in Agato prepusti svobodnejšemu in srčnejšemu bratu Juriju.

Starodavni fabulativni vzorec romana preskušnje je v Tavčarjevem delu sicer navzoč, a je veristično prizemljen zaradi sprememb klišejskih binarnih opozicij na paradigmatski in sintagmatski osi. Namesto ploskovite, enostranske karakterizacije literarnih oseb in črno-belih antagonizmov med njimi so Tavčarjevi liki plastični, označeni z dobrimi in slabimi potezami. To velja celo za izpostavljeno konfiguracijo verskih in etničnih razlik (luteranci – katoliki, Nemci – Slovenci). Prvoosebni pripovedovalec, bogaboječ katolik, ima protestantizem, še vedno razširjen v njegovi okolici, za krivoverstvo. Do t. i. Tajčerjev, nemških kolonistov na Sorških hribih, kaže ponos, prikazan kot predstopnja sodobne slovenske narodne zavesti. Kljub temu pa z obojimi sobiva, jih sprejema, z njimi sklepa kompromise, kakor denimo z amoralnim, nasilniškim očetom, ki se pred smrtjo ponovno oklene svojega protestantizma:

Zapriseči me je hotel, da bom izpolnil njegovo voljo; zahteval pa je, da naj prisežem pri svetem evangeliju. Pripravljen sem bil priseči, a priseči sem hotel le pri Bogu in božji porodnici Mariji. S starim možem, ki mi je bil oče in ki je umiral, sem se prepiral. Naposled

⁴ Temo kronistove preizkušnje poudari tudi Kramberger in jo razlaga kot element razvojnega romana (Kramberger 1964: 131–132, 340).

sem odnehal v toliko, da sem prisegel pri Bogu, pri Materi božji in pri svetem evangeliju! (Tavčar 1956: 180–181)

Na sintagmatski osi se povsem zabriše premočrtno sosledje zgodbotvornih opozicij romana preskušnje (prvotne ljubezenske sreče, nesrečne ločenosti, uspešno prestane preskušnje in dokončne sreče v ponovni združitvi). Namesto tega Tavčar vpelje pripovedne ponovitve, podvojitve in rekurzije. Kronist in protagonist Izidor Khallan se najprej iz ljubezni zaroči s sestrično Margareto Wulffing iz Davče, idealno lepo in dobro hčerko protestantske družine nemških kolonistov na Gorenjskem. Toda na očetovo zahtevo pokorno razdre zaroko z njo in gre po sedemnajstletno Agato Schwarzkobler, da bi s poznejšo poroko z njo poravnal dolg očetovega zločina. Po Polikarpovih nočnih morah, obremenjenih s krivdo, njegovem bolezenskem trpljenju in smrti je Izidor kot novi gospodar posestva na Visokem do živahne, dobrosrčne in odločne sedemnajstletnice sprva zadržan. Naraščajočo zaljubljenost vanjo sramežljivo prikriva. Temeljna preskušnja osrednjega lika pa je, kot ugotavlja Kramberger, prav trdnost njegove ljubezni do Agate. Ko po lažni ovadbi Margaretinega brata Marksa Wulffinga, ki si je Agato pozelel, to obtožijo čarovništva, se Izidor iz bojazni pred okolico potuhne in zataji svoje čustvo, namesto da bi se postavil zanj (to pogumno stori njegov mlajši brat Jurij).

Nakazani avtor skozi ambivalentno perspektivo, v kateri se mešata identifikacija z Izidorjem in kritičnost do njegove nesamostojnosti, plahe neodločnosti, predsodkov, bogaboječnosti in posestniškega ponosa, pokaže, da junak v etičnem preskusu ne zmore ravnati kot moralno in čustveno avtonomen porazsvetljski subjekt, pač pa se ukloni očetovi volji, patriarhatu, predsodkom kmečke srenje in predrazsvetljskemu katolištvu. Tako Izidorjeva prvoosebna pripoved izzveneva v resignaciji, ki spominja na ton Prešernovega *Krsta pri Savici*, ki spremlja motiv Črtomirove in Bogomiline odpovedi zemeljski ljubezni.

Kronikalna pripoved, po kateri se je zgledoval Tavčar, se je uveljavila v nemški romantiki in postromantiki. Med začetniki zvrsti je Clemens Brentano z okvirno povestjo *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* (Iz kronike popotnega študenta, 1802–6, 1818), Wilhelm Meinhold je evropski sloves doživel s čarovniško povestjo *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (Maria Schweidler, jantarjeva čarovnica, 1843), od vidnejših predstavnikov pa je treba omeniti še Wilhelma Raabeja z novelo *Lorenz Scheibenhart* (1858) in Theodorja Storma z novelo *Renate* (1878).⁵ Za to pripovedno zvrst je značilna fiksijska zgodba,

⁵ O vplivih romantično-postromantične nemške kronikalne pripovedi na Tavčarja podrobno razpravlja Kramberger (1964: 15–47), v kontekstu poglavja o slovenskem zgodovinskem romanu pa Janko Kos (1987: 130–132) izpostavi vpliv Conrada Ferdinanda Meyerja in še posebej Theodorja Storma (novela *Renata*).

postavljena na časovno odmaknjeno zgodovinsko ozadje, ki ga po vzoru nefikcijskih kronik navadno zaznamuje členitev dogajanja po letnicah. Zgodbo iz subjektivne perspektive posreduje prvoosebni pripovedovalec, po možnosti postavljen v pripovedni okvir poznejšega, sodobnejšega časa, zlasti ob pomoči klišeja najdenega rokopisa. Kronistova (vložna) dikcija je zgodovinsko stilizirana, obarvana z arhaizmi in citati, tako da pripovedovalec, ki je protagonist ali vsaj stranski lik svoje zgodbe, že z načinom govora predstavlja miselnost svoje dobe, družbenega sloja ali poklica.

Kronikalni žanr, kakršen se je v postromantiki vzporedno z realističnim družbenim ali psihološkim romanom razvil v nemški polperiferiji svetovnega literarnega sistema, je Tavčar, avtor periferne književnosti, ki je bila v času nastanka romana že na pragu neodvisnosti od dominantno nemškojezičnega habsburškega imperija, prevzel z večdesetletno zakasnitvijo. Tako v *Visoški kroniki* najdemo prvine zunanje kronikalne zgradbe (letnice na robovih strani), postopek najdenega rokopisa in zgodovinsko patinirani govor vložnega pripovedovalca, obenem osrednjega lika fikcijske zgodbe, ki z motivi versko-teoloških sporov med katoliki in protestanti, tridesetletne vojne in čarovništva spominja na zgodovinsko ozadje mnogih nemških primerov te zvrsti.

Meinholdova *Jantarjeva čarovnica* bi svoji senzacionalistični in versko-vzgojni trivialnosti navkljub Tavčarja utegnila navdihniti z motiviko zarote, lažnih dokazov, čarovniškega procesa in mučenja, ki ga trpi nedolžno dekle zaradi maščevalnosti neuslišane moške pohote, Raabejev *Lorenz Scheibenhart* pa z vojaškimi dogodivščinami in ljubezenskim rivalstvom naslovnega junaka v vihrh tridesetletne vojne. Pomembnejša od obeh je Stormova novela *Renata*, ki ima s Tavčarjem več stičišč, na primer epilog kronistove pripovedi, ki ga podaja rokopis druge osebe, teološki spor med predmodernim praznoverjem in razsvetljeno kritiko vere v čarovništvo, pa tudi motiv kolektivne obdolžitve nedolžnega, a iz vaške srenje izstopajočega dekleta, da je čarovnica. Omenjenim vzporednicam je treba prišteti razvidno kazalko Tavčarjeve medbesedilne prilastitve Storma – stranski lik plemkinje Ane Renate, ki je prav tako ponosna in prav tako jezdi na konju kakor Stormova naslovna junakinja. Slednja obenem živi v kmečkem dvorcu, podobnem tistemu, ki ga je Tavčar kupil na Visokem in vanj postavil rod Khallanov. Globlji od teh podrobnosti je v noveli *Renata* zgled postromantične pripovedi, ki razvija konflikt med pripovedovalčevim ljubezenskim čustvom in njegovo zavrtostjo zaradi vere, podleganja predsodkom in pokornosti patriarhatu.

Vendar *Visoška kronika* ni nekakšna zapoznala, blede kopija preživelega vrstnega modela, sicer bi ne bila več recepcijsko živa in kanonična. Tavčar je v dobi, ko je slovenska moderna že doživela vrhunec, na vidiku pa so se kazali obrisi futurizma in ekspresionizma, obudil kronikalno povest, a tako, da je njen

pomen in funkcijo spremenil, in to le leto po koncu »velike vojne«.⁶ Šlo je za svetovni dogodek, v katerega je bilo slovensko prebivalstvo vrženo veliko usodnejše in množičnejše kakor v tridesetletno vojno, priljubljeno snov kronikalnega žanra in zgodovinsko prefiguracijo svetovnih vojaških spopadov 20. stoletja. Razpad poražene Avstro-Ogrske po prvi svetovni vojni je Slovence postavil v nov, postimperialni položaj. Tako kot drugi neenakopravni narodi dualistične monarhije so se lahko prvič vzpostavili kot državni narod. To je med njimi spodbudilo novo kalibriranje strankarsko profiliranih nacionalnih politik. Ivan Tavčar, protagonist slovenskega nacionalističnega liberalizma, se je v spremenjenih svetovnozgodovinskih okoliščinah toliko bolj zavedel, da liberalna ideologija na Slovenskem trpi zaradi slabo razvite in gospodarsko šibke nacionalne buržoazije, na katero bi se morala opirati. Zato pri vzpostavljanju nacionalne države ni mogla konkurirati niti buržoazijam razvitejših, imperialističnih nacionalnih držav niti svojim notranjim ideološkim nasprotnikom iz katoliškega tabora – ta je namreč prek svojega tradicionalno razvejenega omrežja vplival na večinsko kmečko prebivalstvo s svojo konservativno, katoliško narodno ideologijo (prim. Kramberger 1964: 188–204, 213; Pogačar 2003: 38–39).

Kot v izjemni literarnozgodovinski interpretaciji *Visoške kronike* razlaga Marjan Kramberger, je prav Tavčarjevo spoznanje o nezadostnosti liberalne politike – pokazala se mu je v idejnem boju s tradicionalnimi katoliškimi konservativci in novejšo politično silo, tj. socialisti, ki so nagovarjali delavstvo – motiviralo njegov ambivalentni pripovedni prikaz zgodovinskih podlag kmečke miselnosti. Tavčarjev nakazani avtor namreč niha med vživljanjem v dušo slovenskega kmeta (saj je bil konec koncev kot velik del slovenskega meščanstva tudi sam kmečkega porekla) in kritiko, celo ironijo do tistega, kar je kot meščanski ideološki dedič razsvetljenskega progresizma dojemal kot kmečko preprostost, tradicionalizem, pokornost, nazadnjaštvo, omejenost in nepodjetnost (prim. Kramberger 1964: 61–68, 89–106, 330–332). Ta specifična razdvojena perspektiva izvira iz Tavčarjeve inovativne odločitve, da v vlogo kronista postavi kmeta namesto izobražencev, ki prevladujejo pri nemških predstavnikih zvrsti (Kramberger 1964: 107). Tako je posodobil preživeli žanrski vzorec, ki ga je prevzel iz nemške literarne polperiferije.

⁶ »Prva svetovna vojna je močno pretresla Slovence in zaznamovala leposlovje v tem času s skrbjo za osebne in nacionalne vrednote in s strahom za preživetje. Roman je izšel v času rojstva nove slovanske države, za katero si je Tavčar intenzivno prizadeval, torej v romanu upravičeno pričakujemo tudi refleksijo tega prelomnega političnega trenutka« (Hladnik 2009: 141).

Kot obširno razlaga Georg Lukács (v svoji ortodoksni marksistični fazi), se je zgodovinski roman po iztrošenju Scottovega modela⁷ izgubljal bodisi v minuciozni historistični dekorativnosti bodisi v modernizaciji svojih likov, odnos med zgodovinsko dobo in pripovednimi osebami pa je ostal abstrakten. V tej »krizi meščanskega realizma,« kot obdobje označuje Lukács, v zgodovinskem romanu narašča težnja po subjektivizaciji zgodovinske snovi. Ena opaznejših oblik te tendence je vpeljava prvoosebnega pripovedovalca, čigar govor s stilizacijo ustvarja vtis zgodovinsko pristnega načina izražanja. Med primeri tovrstne »dezintegracije epskega jezika« Lukács omenja tudi Meinholdovo kronikalno pripoved o jantarjevi čarovnici, v kateri avtor »domiselno imitira stare kronike tridesetletne vojne« (Lukács 1962: 196).

Meinholdu je v čarovniški povesti *Maria Schweidler*, eni od možnih Tavčarjevih spodbud, s pomočjo skrbne arhaizacije prvoosebne pripovedi kronista – pastorja, razsipajočega s svojo pridigarско erudicijo – sprva celo uspelo, da je javnost nasledla klišeju najdenega rokopisa in verjela, da je Meinhold natisnil fragment zgodovinskega dokumenta, ki mu je po naključju prišel v roke. V nasprotju z Meinholdovo fikcijsko kroniko, poskusom mistifikacije, je bralstvo *Visoške kronike* že ob njenem izidu dobro vedelo, da je prvoosebni pripovedovalec Izidor Khallan Tavčarjev izmislek, čeprav oprt na zgodovinske vire.

⁷ Walter Scott je s svojimi deli po Lukácsu vzpostavil model »klasičnega zgodovinskega romana«. Zanj je bistveno »specifično zgodovinsko, tj. izpeljava individualnosti likov iz zgodovinske posebnosti njihove dobe«. To potezo je izpeljal iz družbenega romana, ki je pritegnil »pozornost pisateljev do konkretnega (tj. zgodovinskega) pomena časa in kraja, na družbene razmere ipd.« in »ustvaril realistično, literarno izrazno sredstvo za prikazovanje tega prostorsko-časovnega (tj. zgodovinskega) značaja ljudi in okoliščin« (Lukács 1962: 19, 21). Scott prikazuje »boje in nasprotja zgodovine ob pomoči likov, ki s svojo psihologijo in usodo vedno predstavljajo družbene tokove in zgodovinske sile«. Ti liki, ki nastopajo med fiktionaliziranimi zgodovinskimi osebnostmi, so razmeroma povprečni, prozaični, nejunski, a »zagotavljajo popoln instrument za Scottov način predstavitve totalitete nekaterih prehodnih zgodovinskih obdobj« (33–35). Obstoj in ravnanje Scottovih književnih oseb sta zgodovinsko pogojena, »zgodovina je nekaj, kar globoko prizadeva njihovo vsakdanje življenje« (24). Po napoleonskih vojnah in vzporedno z zavestjo o kapitalizmu kot posebnem zgodovinskem obdobju je postalo tovrstno dožemanje zgodovine množično in se povežalo s čutom pripadnosti narodni skupnosti (25–26). Scott zgodovinske konflikte in procese predstavlja na videz nepristransko in epsko, s čutom za narodni kolektiv, ne da bi poskušal posnemati način pripovedi in govora, kakršen naj bi bil značilen za obdobje, o katerem piše. V nasprotju s Scottovo epsko klasiko je zgodovinski roman v obdobju, ki je sledilo upadu realističnega družbenega romana, izgubil moč predstavljanja zgodovinske totalitete (19–88).

Med ironijo in identifikacijo

Ko sem pred pisanjem tega prispevka ponovno bral *Visoško kroniko*, me je presenetila Tavčarjeva ironija do prvoosebnega pripovedovalca. Posamezne pasaže iz njegovega kronikalnega romana ustvarijo vtis, podoben ironiji iz njegovih ideoloških bojov, v katerih je kot vodilni liberalec s pomočjo satiričnih diskurzivnih orožij v časopisju obračunaval s klerikalci. Od kod in zakaj se v stilizacijo govora in mišljenja likov iz 17. stoletja, še posebej v pripovedovalčevo besedo, vtihotapi ironija?⁸

Podsmeh, ki si ga liberalec 20. stoletja, prepričan o svobodnem posamezniku, napredku in znanosti, privošči na rovaš kmečko-ljudske nerazsvetljenosti, praznoverja in popreproščenega katolištva, se da čutiti na primer v tem odlomku:

Bil sem dolgo časa bolan. Dvanajstletnega otroka šibko telesce ni moglo prenesti nečloveškega in grdega ravnanja. Polastila se me je slabost in me je mučila nekaj tednov grda bolečina. *Rešila me je molitev* – cela hiša je molila zame –, *a gotovo mi je pomagalo tudi mazilo*, katero je prinesel Lukež iz nemških vojsk. Drugim ga je prodajal za drag denar, materi pa je odstopil neznatno kepico za božje plačilo, ker je imel usmiljenje z mano, ko mi je bila usekana tako težka rana.

S tem zdravilom me je mati, če se mi je mešalo od vročine in bolečine, mazilila pod vsako pazduho dve noči zaporedoma. *To maziljenje mi je gotovo služilo v korist, ker je bilo mazilo skuhanoma iz človeške masti* – katera se je v nemški vojski lahko dobivala, – *vmes pa se je kuhal bel las iz repa mlade mačke, katera je bila črna po celem telesu.*

Bog ima svoja pota, če hoče grešnika ozdraviti. Živimo v časih, ki so prokleti in hudobni in na vse strani grozni, najsi je že tudi preteklo veliko časa, odkar so sklenili mir na Nemškem in z njim končali vojsko, katera je trideset let divjala po krajinah, od nas oddaljenih in po Martinu Lutru v krivo vero zapeljanih. *V takih časih mora Gospod Jezus posegati po vseh sredstvih – in najsi je človeška mast –, če nam bodi pomagano!* (Tavčar 1957: 105–106; poudaril M. J.)

Zgodovinska stilizacija Izidorjeve miselnosti in govora, potopljenih v protireformacijskega duha 17. stoletja, je tu in v podobnih pasajah *Visoške kronike* za Tavčarjevega nakazanega bralca, kodiranega z ideologijami in vednostjo 20. stoletja, že na robu groteskne komičnosti: verski obrazci, ljudsko praznoverje in odbojna kršitev temeljnih civilizacijskih norm (mast iz človeških trupel kot zdravilo) so nakopičeni čez mero, po kateri bi bila stilizacija še vrednostno nevtralna. Naj navedem vsaj še eno od številnih mest, kjer Izidorjeva pripoved dobiva ironični obstet. V enem samem odlomku se znajdetaj skupaj krščanska pokornost fevdalnemu sistemu in vera v čarovništvo, in ta kombinacija kajpak

⁸ Na vlogo ironije v Tavčarjevi prilastitvi kronikalnega žanra je opozoril že Kramberger (1964: 55–68), za njim pa se ji je posvetil Pogačar (2003), ki primere ironije v *Visoški kroniki* interpretira prek Fryjeve sistematike zvrsti kot satirično *anti-romance*.

odstopa od buržoazne države naprednega liberalca – od tod ironija nakazanega avtorja:

Bog ne daj, da bi gosposki, katera nam je od Boga postavljena, kaj očital! Dobro skrbi za nas; ali vendar ne morem molčati in izreči moram, da se premalo meni za take hudobne stare ženske, ki so s hudičem v zvezi in katerih je več na svetu, kot mislimo. Če bi se nam kako noč odprle oči, videli bi med njimi dosti znank, ko jahajo pod nebom okrog. Vi pravite: utrnila se je zvezda. Pa ni res. Takrat pade taka ženska, ki se svoje službe še ni privadila, z metle, prej pa kot buti na zemljo, jo ujame satan, da si ne polomi kosti. (Tavčar 1957: 132; poudaril M. J.)

Taki toni, ki se pretihotapijo v prvoosebno pripoved *Visoške kronike*, spominjajo na njegovo distopično satiro *4000*, leta 1891 natisnjeno polemično repliko na nazore katoliškega teologa in ideologa Antona Mahniča.⁹ Še večja pa je podobnost s Tavčarjevo črtico *Velikonočni čudež*, objavljeno v podlistku liberalnega *Slovenskega naroda* na veliko soboto 2. aprila 1904. Omenjeni šaljivo izzivalni podlistek, natisnjen ob največjem krščanskem prazniku (mogoče ga je obravnavati tudi kot odmev *risus paschalis*), je podnaslovljen z enakim zvrstnim terminom kot Tavčarjev zgodovinski roman – *Odlomek iz stare kronike*:

Anno 1670 se je v našem samostanu in Valle Jacosa, alias Franiz, ki ga kmetsko ljudstvo imenuje kar na kratko Bistra, zgodil izreden čudež. Veseli so ga bili menihi in kmetje od Vrhniko do Borovnice, samo ljubljanski škof in njegov mladi kaplan sta se tako čudno smehljala, da sta nama [sic!] pokvarila vse veselje.

Stroge so regule našega samostana. Samotno moramo živeti in vedno molčati; mesa ne smemo uživati, strogo se moramo postiti in noč in dan Boga hvaliti.

Samo enkrat na leto pozabimo na smrt in to je na dan vstajenja. [...] Med letom nam je na ustinah »memento mori«, na dan vstajenja pa kličemo: Hosana! Aleluja! [...]

Vstajenja dan smo pri nas vedno praznovali z veliko slovesnostjo, to leto pa smo se zaradi škofa posebno pripravili. Že na vse zgodaj so vrveli ljudje z vseh strani skupaj, tako da je bilo pred samostanom kar črno ljudstva, ko so zapeli zvonovi. [...]

Škofa in njegovega kaplana še vedno ni bilo iz celice. Zaradi tega je milostni gospod prelat mene poslal, naj grem škofa poklicat. Iz škofove celice se je slišal smeh, prav neprimeren tanek smeh, a utihnil je takoj, ko sem potrkal. [...]

Ko sem prišel zopet dol, je bil tam velik dirindaj. Ljudem se je bilo posrečilo ujeti tisto stvar, s katero se je bil veter igral in slovesno so jo prinesli pred milostnega prelata gospoda Hugona Muereggerja. Vse je pritisnilo okrog prelata in tudi menihi smo z grešno radovednostjo – jaz sem se zanj pokoril s 25 očenaši – zrl na tisto tanko, oblačku podobno stvar, ki jo je sedaj razgrnil gospod prelat. In videli smo, da je ta rožnoba juna stvar fina tkanina, tako nežna in tanka in dehteča, kakor jo človeške roke pač niso ustvarile. [...]

»To ni človeška srajca,« se je zdaj z vso odločnostjo oglasil samostanski valpet. »Že po blagu samem se spozna, da to ni delo človeških rok. [...]

⁹ O kulturnobojnem ozadju Tavčarjeve satire *4000* gl. Boršnik 1955: 333–349.

Ljudje so valptu molče pritrjevali, saj je bilo brez dvoma, da je govoril čisto resnico.

»Ta tkanina je padla z nebes,« je zdaj izpregovoril pater Tiburcij. [...]

»Preljubi moji v Gospodu! Tudi meni pravi neki notranji glas, da je ta rožnobojna, duhteča tkanina padla z nebes. Gotovo je to srajčica kake svetnice, ki je naš samostan v tolažbo za prestane hude čase in za strašni potres hotela osrečiti s posebnim dokazom svoje milosti. In zato si je izbrala ravno današnji slavnostni dan in da bi bila milost toliko vidnejša, je spustila to tkanino ravno na samostan pred oknom našega častitljivega gosta, presvetlega škofa ljubljanskega.«

Ljudje so popadali na kolena, premilostni prelat Hugon pa je dvignil svoje roke, s katerimi je nebeško srajčko držal pri rokavcih in je ta dokaz izredne milosti pokazal zbranemu vernemu ljudstvu.

V tem trenutku sta prišla presvetli škof ljubljanski in njegov tankoglasni kaplan.

Ko sta zagledala nebeško srajčko, sta se začela smejati, škof bolj po tihem, njegov kaplan pa tako razposajeno, da mi je kar zavrela kri. [...]

Tako sta samostanu ljubljanski škof in njegov kaplan pokvarila veselje nad očitnim čudežem, ki se je zgodil pred našimi lastnimi očmi. Oj, veliko je še luteranskega semena na Kranjskem celo med najvišjimi duhovniki, pokvarjenost ljudstva je pa tako velika, da je vera res v nevarnosti. [...] Samostanski pastir Matiček se je pri večerji poslom, ki so govorili o dogodivšem se čudežu, hudobno smejal in v svoji velikanski izpridenosti trdil, da se sploh ni zgodil nikak čudež, da najdena srajčica ni padla z nebes, nego da jo je veter odnesel iz škofove sobe, da te srajčice ni nikdar nosila ne sv. Genovefa ne kaka druga svetnica, nego škofov kaplan, in da ta kaplan sploh ni kaplan, nego da je – grajska gospodična z Bokalca, Engeltruda plem. Strobilhof. (Tavčar 1958: 222–227)

Prav kakor v *Visoški kroniki* je tudi v *Velikonočnem čudežu* – v njem se posamezna krajevna in lastna imena opirajo na zgodovinsko snov, prevzeto iz Valvasorja (Boršnik 1958: 445–446) – prvoosebni pripovedovalec stiliziran. S svojimi arhaizmi, navajanjem letnic in učenih citatov, s sovražnostjo do protestantov in z neomajno katoliško vero v čudeže je tipizirana podoba pobožnega kronista iz 17. stoletja. Tudi predstavljeni svet in konfiguracija oseb, umeščena v obdobje protireformacije in baroka, sta podobna *Visoški kroniki* (višja in nižja duhovščina, različni liki iz preprostega ljudstva), pripoved se prav tako zapleta in razpleta prek ljubezenske tematike. Do govora prvoosebne kronike je zaznavna ironična razdalja. A v satiričnem »odlomku iz stare kronike« je v nasprotju z dvoumnostjo občasnega podsmeha v Tavčarjevem zgodovinskem romanu ključ ironije bralstvu ponujen na pladnju. Sugestivni namigi na dejanski dogodek (tj. erotično avanturo ljubljanskega škofa z grajsko gospodično, katere srajčico odnese skozi okno samostana), ki ga kronist prikazuje kot čudež (tkanina z nebes), s svojim drastičnim kontrastom med dejanskostjo meseno-profanega in namišljenostjo poduhovljeno-presežnega sodijo v najožji kategorialni krog ironije. Ta ima v Tavčarjevem feljtonu nedvoumno nalogo, da osmeši slepo vero v cerkvene dogme ter posledično zanemarjanje razuma in izkustva kot virov spoznanja, obenem pa se norčuje še iz dvojne (spolne) morale cerkvene hierarhije, ki pridiga moralno čistost, sama pa se skriva in brez slabe vesti vdaja pregreham. V

Visoški kroniki ironija nima očitnega ključa, pojavlja se razmeroma pogosto, a občasno, nakazani avtor pa se v svojega prvoosebnega kronista, potem ko se ta zave svoje nemoči, odvisnosti, napuha in omejitev, proti koncu romana vsebolj vživlja, tako da posmeh stopa v ozadje.

Ironija je v obeh Tavčarjevih kronikah eden od simptomov razdvojenosti, značilne za hermenevtiko zgodovine. Kot ugotavlja novejša metazgodovina, zgodovinopisje kot obliko interpretacije in nefikijske pripovedi načelno odlikuje informiran, posterioren pogled na preteklost (prim. Hamilton 1996, 2001; Roberts 2001). Ker zgodovinar na podlagi primarnih in sekundarnih virov v nasprotju z ljudmi preteklosti, ki jo preučuje in razlaga, bolje pozna kompleksno omrežje dejavnikov v kontekstu zgodovinskega dejstva ali dogodka, predvsem pa posledice tega dogodka v nadaljnjem poteku zgodovine, je lahko prepričan, da ve več, kot je vedela o sami sebi preteklost, omejena z znanimi dejstvi ter s spoznavnimi orodji svojega prostora in časa. Po drugi strani historika bremeni zavest, da mu totaliteta preteklosti ni neposredno dostopna, pač pa jo s svojo razlago lahko le rekonstruira, kolikor mu to dopuščajo vedno nepopolni zgodovinski viri. Če torej zgodovinar ve več od preteklosti, od nje obenem ve manj: na eni strani se mu odpira pot pripovednega veriženja, opomenjanja in posploševanja preteklih dogodkov vse do univerzalnih zakonov (Hegel, Marx), če se obrne, pa se znajde pred zaprtimi vrati, za katerimi tiči totaliteta preučevanega obdobja v vsej svoji kontradiktorni, neponovljivi in nedostopni partikularnosti. Neposreden dostop do izsekov pretekle zgodovinske totalitete so imeli samo heterogeni življenjski svetovi ljudi tega obdobja, čeprav nujno omejeni, pristranski in manjkavi.

Protislovnost razlik v vednosti med sedanjostjo in preteklostjo se v subjektu zgodovinske pripovedi kaže prek dveh perspektiv. Prvo je občutje superiornosti nad preteklim, ki se razpenja od nevtralne interpretacije preteklosti (v vsaki interpretaciji je neka prevzetnost) prek njene kritike do ironije na njen račun. Drugo je občutje spoznavne prikrajšanosti, izgube, ki sega od spodletelih poskusov vračanja v preteklost in podoživljanja njenega duha prek bolj ali manj verjetnih rekonstrukcij njene totalitete do njenega mitiziranja po vzorcu zgodbe o palčkih potomcev na ramenih nekdanjih velikanov. V Tavčarjevem primeru je simptom prve perspektive ironija, simptom druge pa stilizacija pripovedovalca. Ta je namreč pisatelju instanca, prek katere se odpira totaliteta 17. stoletja, domišljijsko konstruirana s pomočjo zgodovinskih virov. Da bi teoretsko pojasnil razliko med stilizacijo in ironijo v Tavčarjevi *Visoški kroniki*, se moram vrniti k Bahtinovi »metalingvistiki« in njegovi klasifikaciji »besede«, tj. diskurza.

V *Problemih poetike Dostojevskega* Mihail Bahtin loči tri tipe besede: »premo in neposredno na predmet usmerjeno besedo« (npr. v pripovednem ali pesniškem upodabljanju sveta), »upodobljeno ali objektno besedo« (npr. premi

govor junakov) in »dvoglasno besedo«, kadar avtor »uporablja tujo besedo za doseganje svojih ciljev«. Prva dva tipa besede sta enoglasna, tretji, dvoglasni tip, pa je tisti, v katerem avtor »vloži novo smiselno usmerjenost v besedo, ki že ima svojo lastno usmerjenost« (Bahtin 2007: 205–213). V dvoglasno besedo Bahtin uvršča stilizacijo, *skaz*, *Icherzählung* in parodijo. Stilizacijo opredeli kot posnemanje stila, ki je bil v preteklosti prvi tip diskurza, se pravi tisti, ki je usmerjen neposredno na predmet sporočanja:

Tujo predmetno (umetniško-predmetno) zamisel stilizacija podredi svojim novim zamislim. Stilizator tujo besedo uporablja kot tujo in s tem nanjo meče rahlo objektno senco. [...] Stilizator namreč potrebuje celoto postopkov tujega govora prav za izraz posebnega stališča. On torej dela s tujim glediščem. Zato določena objektna senca pade tudi na samo gledišče [...] (Bahtin 2007: 214)

V Tavčarjevem primeru je »tuji govor« celotna prvoosebna pripoved Izidorja Khallana, ki se sama na sebi avtobiografsko usmerja v predmetnost, v predstavljanje pripovedovalčevega doživljanja svoje dobe, svoje zgodbe. Tavčarjev nakazani avtor »dela s tujim glediščem« Izidorja Khallana. Njegov tuji govor upodablja s stilizacijo, ki se ne trudi posneti vseh tančin kronikalnega stila 17. stoletja (saj jih niti ne more, ker ga v slovenščini ni bilo), pač pa ga s posameznimi arhaizmi, citati in zgodovinskimi referencami zgolj markira. Izidorjev diskurz tako »podredi svojim novim zamislim«, s čimer njegov način mišljenja, čutenja in izražanja naredi za »objekt«. To pomeni, da ga obravnava kot specifični jezikovno-miselni kod, konvencijo, ki ima med drugim tudi vlogo karakterizacije osebe pripovedovalca, podobno kot premi govor oziroma objektna beseda. Ključno je, da »objektna senca pade tudi na samo gledišče«; perspektiva prvoosebnega pripovedovalca, ki se ji avtor poskuša približati, ko išče dostop do izgubljenega doživetja totalitete obravnavane dobe, je namreč prikazana z razdalje kot pristranska, omejena, konvencionalna, ideološka.

Stilizacija je v *Visoški kroniki* neločljiva od prvoosebne pripovedi, ki jo ima Bahtin poleg parodije za podtip dvoglasne besede. *Icherzählung* je, značilno, bolj ambivalentna od stilizacije: »Včasih jo določa naravnost na tujo besedo, včasih pa se [...] lahko približa in nazadnje zlije s premo avtorjevo besedo« (Bahtin 2007: 217). Prav takšna prehajanja se pojavljajo v Tavčarjevem zgodovinskem romanu. Čeprav stilizator tuji govor opredmeti, tako da kaže na njegovo konvencionalnost in pripadnost stilizatorju tuji govorici, ideologiji, stilizacija »tujo besedo uporablja v smeri njenih lastnih teženj« (218). Drugače se po Bahtinu obnaša drugi podtip dvoglasne besede – parodija. Avtor sicer tu prav tako govori s tujim glasom (kakor v stilizaciji), a vanj »vpelje smiselno usmerjenost, ki je ravno nasprotna usmerjenosti tujega glasu« (218). Bahtinova metalingvistična opredelitev parodije kot tipa parazitskega diskurza se na tem mestu ujema z

retorično opredelitvijo ironije kot izjave, v kateri se skriva pomen, ki je ravno nasproten od tistega, kar izjava na videz zatrjuje. Zaradi ironične inverzije izjavne namere je *Velikonočni čudež* parodija, *Visoška kronika* pa ne: stilizacija se v njej obarva parodično le tedaj, ko je zaznaven ne le objekten, temveč tudi ironično distancirani odnos nakazanega avtorja do *Icherzählung* kronista Izidorja.

Bahtinova metafora, da v parodiji dvoglasna beseda »postane arena boja dveh glasov« (218), namiguje na leninistični koncept idejnega boja. To nas pri razumevanju ironije v *Visoški kroniki* vrača k Tavčarju kot politiku in pisatelju v zgodovinski konstelaciji diskurzov, v kateri je svoje izjavno stališče artikuliral na polju zgodovinske fikcije. Vse od Mahničeve »ločitve duhov« leta 1888 se je na Slovenskem razplamteval t. i. kulturni boj med narodnjaškim liberalnim meščanstvom in njegovim konservativnim tekmečem z močnim zaledjem v katoliški cerkvi. Tavčar, ki je bil kot prvak liberalne Narodno napredne stranke, ljubljanski župan in urednik *Slovenskega naroda*, vodilnega glasila liberalcev, dolga leta na okopih svobodnjaškega naprednjaštva, je s proznimi satirami, kakršna sta *4000* in *Velikonočni čudež*, prožil puščice v Antona Mahniča, v njegove klerikalne privrženice in v politiko konservativnega Katoliškega političnega društva, ustanovljenega leta 1890 in 1892 preoblikovanega v Katoliško narodno stranko, od leta 1905 imenovano Slovenska ljudska stranka (prim. Boršnik 1955: 333–349). A v jeseni življenja je Tavčar kot politik omagoval. Že socialist Ivan Cankar se je iz politikov njegovega kova ponorčeval v satiri *Za narodov blagor* (1901) in drami *Hlapci* (1910). Do »klerikalcev« je bil pred izbruhom svojih satiričnih pisarij Tavčar taktično spravljiv, a vseskozi ga je peklo, da so bili ti s pomočjo Cerkve, ki je skoraj povsem obvladovala podeželje, s svojo verzijo nacionalne ideologije uspešnejši. Že na nadomestnih volitvah v kranjski deželni zbor je klerikalni tabor po ostri kampanji zmagal v razredu zastopnikov mestnih interesov, na zadnjih državnoborskih volitvah v Avstro-Ogrski leta 1911 pa je SLS osvojila kar 87 % vseh slovenskih mandatov. Po prvi svetovni vojni, ko so Slovenci v Državi SHS prvič postali moderni državotvorni narod, je Tavčarja skrbelo, ker so pobudo v politiki in književnosti prevzemale mlajše generacije z novimi ideološkimi in estetskimi praksami, ki jih sam ni niti mogel niti hotel razumeti. Svoj politični poraz je Tavčar kompenziral z literaturo, in jo obenem uporabil še za dokaz svoje ustvarjalne potentnosti pred mlajšim pisateljskim rodом. In trop ironije je kot nalašč, da se nasprotnikom pokažeš kot nekdo, ki se na sceni pretvarja, da je slabši in šibkejši od njih, v zaodrju pa se slasti s pritajenim smehom večvrednosti in višje stopnje zavesti.

Ključno besedilo in medbesedilna dediščina njegove dvoglasne besede

Visoška kronika je kanonizirana kot vrh Tavčarjevega življenjskega opusa. Kramberger (1964: 356) v njej vidi metaforo zgodovinske usode slovenskega naroda. Da ima Tavčarjev zgodovinski roman potencial ključnega besedila, primerljivega s Prešernovim *Krstom pri Savici*, med drugim dokazuje Šeligov reistični roman *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968). Modernistični palimpsesti, kakršen je Joyceov *Ulikses* ali Tauferjev pesemski cikel *Krst*, skoraj sočasen s *Triptihom*, si za predloge radi izbirajo besedila z mitskim statusom, in Šeligova različica novega romana to potrjuje. V Tavčarjevi visoški čarovniški zgodbi je pri delu rodovni, patriarhalni in religiozni determinizem, liki v Šeligovi pripovedni aluziji na Tavčarja pa so determinirani z moderno reglementacijo odtujenega dela in s potlačeno seksualnostjo. Tavčarjev prvoosebni subjektivizem Šeligo nadomesti z nasprotnim postopkom – z brezosebnim očesom kamere. Šeligova Agata z aluzivno nakazanimi potezami čarovništva, ki so njeni Tavčarjevi soimenjakinji zgolj krivično pripisane, v romanu končno prebije reistični determinizem in odpre pot Šeligovemu »magizmu«.¹⁰ V zadnjem času na ključnost *Visoške kronike* opozarja še njena gledališka uprizoritev. Režiser Jernej Lorenci jo je leta 2018 postavil na oder na podoben način, kakor je režiral *Iliado*, *Biblijo* ali *Škofjeloški pasijon*, temeljna dela svetovne in domače književnosti.

Na *Visoško kroniko*, ki je bila deležna niza poglobljenih literarnozgodovinskih razlag (naj poleg Marijana Krambergerja omenim vsaj še Marjo Boršnik, Borisa Paternuja, Marijo Mitrovič, Mirana Hladnika in Timothyja Pogačarja), se sicer ni navezal tako razvejen leposlovni imaginarij kakor na Prešernov *Krst*, njegovo medbesedilno in uprizoritveno potomstvo je šibkejše tudi od Cankarjevih ključnih dram. A vendar tudi *Visoška kronika* dregne v travmatično jedro »slovenstva«. Prav kakor Cankarjevi *Hlapci* namreč slika prilagodljivi, konformistični in hlapčevski narodni značaj, a ga projicira v katolištvo kmečkega sloja. Lahko bi rekli, da Tavčarjeva pripoved obdela zgodovinsko genezo slovenskega »hlapčevstva«, ki jo Cankar v *Hlapcih* umešča prav v obdobje protireformacije. Tako govori Jerman: »Zdaj pregledujem zgodovino protireformacije. Takrat so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila. Kar je ostalo, je bila smrdljiva drhál. In mi smo vnuki svojih dedov« (Cankar 1969: 33). Toda Tavčar vendarle ni Cankar. Čeprav je bil v času, ko je pisal *Visoško kroniko*, očitno resigniran liberalec, je ostal liberalec narodnjaškega kova.

¹⁰ Šeligova igra *Čarovnica iz Zgornje Davče* (1977/1978), ki tematizira nasprotje med redom sodobne srednjeevropske družine in magizmom podzavestnih energij, utelešenih v protagonistki Darinki, se prav tako navezuje na Tavčarjev motiv čarovništva in na Davčo, domačo vas Margarete Wulffing iz *Visoške kronike*.

Nacionalistična sporočila, ki kar buhtijo v njegovi publicistiki, vpreženi v idejni boj, je v svoj zgodovinski roman natresel le tu in tam, bodisi v posredni, narativizirani obliki bodisi v eksplicitnih maksimah. Nasprotje med Nemci (kolonisti Tajčarji) in Slovenci, ki zaznamuje njegovo konfiguracijo pripovednih likov, sicer ni postavljeno na nož, očitna je celo težnja h kompromisu, k pomiritvi medetnične napetosti, ki je zaznamovala avtorjevo bližnjo preteklost. A vendar ni mogoče spregledati, da Tavčarjeva pripoved predvsem prek lika Agate Schwarzkobler nakazuje idejo o asimilaciji nemštva v slovenstvo. Takole patriarhalni in grešni oče Polikarp zaveže svojega sina Izidorja:

»Nekaj ti rečem: Tajčarjev se boj!« Tajčarje smo imenovali takrat tiste, ki so se bili privlekli z Nemškega v naše kraje ter nam odvzeli najboljše kmetije.

Zopet je prišel: »Ta zarod poznam, je požrešen, misli, da je več, kot smo mi, in naše zemlje je lačen. Kdor z njimi ne laja, ga raztrgajo. Da jim goltanec zamašim, te oženim in Tajčarko boš vzel, da ne bo imela nemških otrok. Res je, zemljo vedo najbolje obdelovati. Tudi tvoja mati je bila nemškega rojstva in gospodinja tudi ni bila slaba, dasi me je rada jezila.« (Tavčar 1957: 122)

Domovinsko čustvo Tavčarju privre na površino teksta na primer v znameniti maksimi, ki jo je slovensko domoljubje sprejelo za svojo krilatico: »Zemlja domača – ni prazna beseda: del je mojega življenja, in če se mi vzame zemlja, se mi je tudi vzelo življenje.« (Tavčar 1957: 285)

Bolj kakor z redkimi nacionalnimi poudarki je *Visoška kronika* nagovorila poznejše pisateljske rodove s snovjo (obdobje protireformacije in baroka, verski razkol, vojne, čarovniški procesi) in s postopkom stilizacije, zlasti z ironizacijo borniranega sloga, ki tipsko zastopa ljudstvo, neko omejeno skupnost. Že Ivan Pregelj, ki naj bi s svojo mladostno kritično izjavo, naj pisatelji nehajo pisati pri petdesetih letih (Boršnik 1957: 383–384), spodbodel priletnega Tavčarja, da je umetniško moč dokazal s *Cvetjem v jeseni* in *Visoško kroniko*, je v zgodovinskih pripovedih (*Plebanus Joannes*, 1920, *Bogovec Jernej*, 1923) na prehodu iz moderne v ekspresionizem dramatično naslikal obdobje protireformacije in baroka, pri tem pa z literarnozgodovinsko erudicijo izpopolnil stilizacijo jezikov ubesedene dobe.

Preglju ironija, tudi ko stilizira jezike baročne dobe, ostaja tuja. Drugače je z zgodovinskimi romani modernizma in postmodernizma. *Galjot* (1978) Draga Jančarja pripovedno razvije motiv galjota (znanega tudi iz lakonične ljudske balade *Galjot*), ki je v *Visoški kroniki* le nakazan. Dogajanje eksistencialistično modernističnega Jančarjevega zgodovinskega romana je prav tako postavljeno v 17. stoletje in vsebuje motiviko, ki spominja na Tavčarja – verski razkol, vojno, prestopniške pustolovščine in preganjanje čarovništva. Pripoved se osredotoča na usodo glavnega junaka Johanna Ota, križanca med camusovskim tujcem,

modernim disidentom in novoveškimi *picarom*. Ot se v nizu preizkušenj bori za preživetje v kaotičnem svetu, ki ga poskuša obvladati sistem popolnega nadzora, utelešen na eni strani v podložniški, opazujoči in prežeči ljudski množici, njenih govoricah in predsodkih, na strani oblasti pa v inkvizicijskih praksah preganjanja, zasliševanja in kaznovanja heretikov, disidentov, čarovnikov in zločincev. Podobno kot Tavčar tudi Jančar s posameznimi arhaizmi, skladenjskimi figurami in citati ustvarja podobo jezikov in zvrsti 17. stoletja:

V teh težkih časih, ko so se v zraku, v vodi in na zemlji dogajale čudne reči, ko je greh prvega človeka obsedal tako rekoč sleherno dušo, ko je bilo govora o čarovnih dejanjih dan na dan in noč na noč, ko so prorokovalci in alkimisti izgovarjali skrivaj svoje obrazce, ko so štiftarji, prekrščevalci in drugi heretiki puntali ljudi ter v mesečnih nočeh občevali z zdivjanimi ženskami, ko na enem koncu dežele še niso pozabili, da »ta kurbin Primož ž nega tovariši pridiguje, de divica Marija je ena kurba bila«, na drugem pa je Štajerska Karolina po svojem poštem sodniku Lampretiču in njegovih kolegih od hudiča obsedene ženske in moške na mučila, orodja, utopitve in na grmado obsojala; v teh težkih časih, za katere sploh ne moremo z zanesljivostjo trditi, kdaj so se začeli in kdaj končali, je bila pač taka svetloba v oknih noč za nočjo dovolj jasen znak: posredi je huda vest. (Jančar 1978: 19)

Stilizacija se ne ustavi niti pred rabelaisovsko burlesknostjo niti pred grobim verizmom pikaresknega romana. Nakazani avtor daje slutiti svojo prikrito in hladno ironično distanco do pripovedne fikcije predmodernega obzorja omejene, praznoverne in pobožnjaške srenje:

To noč so nagli sli prinesli nove dokaze za preiskavo o hudodelskem trgovcu. Sploh ni tajil. Sam je našteval in zatrjeval: v satanskem gnezdju se je skotil. Njegovo babico so v ognju sevrli. Peklenščeki pa so v njenih zarodkih, ki jih je skotila, živeli naprej. Kristus na križu je iztaknila oči in se napravila nevidno. Matere je primorala, da so ubijale svoje lastne otroke. Ljudem je dajala zvarke, od katerih se jim je lupila koža. Nekega kmeta je skupaj z drugimi veččami ubila. Zdaj je bilo vse do kraja jasno. Zdaj ni bilo več najmanjšega dvoma. (Jančar 1978: 344)

Medtem kot Tavčarjeva ironija okvirja besedo personalnega prvoosebnega pripovedovalca, ki je obenem akter svoje zgodbe, Jančar sega po obratnem postopku: besedo vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca, ki stoji zunaj zgodbe, tu in tam obarva z zgodovinsko stilizacijo. Pri tem se zasuka v notranjo fokalizacijo. Pripovedovalec namreč svojo besedo spremeni v dvoglasno, tako da občasno pusti bralstvu, da vidi predstavljeni svet 17. stoletja prek zornega kota – miselnega in jezikovnega sloga – subjekta iz tega časa (»človeka 17. stoletja«), a obenem opredmeti tujost te govorice:

Zmeraj več podatkov so imeli pošteni ljudje, zmeraj več podatkov, čeprav ni jasno, od kod, in četudi nihče ni vedel, kje se ta dejstva preverjajo in potrjujejo. Prav je slišal odposlanca:

z njim ni bilo v redu. [...] Sam je bil kriv, sam si je kupal svojo usodo. Kaj mu je bilo treba v židovske hiše hoditi in z zdravniki ven in ven razpravljati o boleznih, zdravilih in zagovorih zoper nje. Kakšna peklenska radovednost ga je gnala, da je sodnika Gregorija Pregla o zasliševanjih štihtarjev in drugih hudičevih upornikov spraševal? Zakaj je cenjenemu in izobraženemu zdravniku Ivanu Gemmi vso noč ob vinu razkladal in zatrjeval, da je skrivni napis

SATAN

ADAMA

TABAT

AMADA

NATAS

poln globokih pomenov in zanesljivo varstvo pred to ali ono boleznijo? [...] Vztrajni šepet je kmalu stekel od izbe do izbe in dejstva so vse jasneje risala sliko molčečega prišleka, vse več se je vedelo o njegovem življenju in dejanjih, o mislih in sanjah, o zvezah in sovraštvih. Ni bilo veliko časa naokoli in že so preverjeni informacijski kanali sprožili vrsto zanesljivih podatkov. (Jančar 1978: 28–29)

V zgodovinsko stilizacijo se v primerih, kakršen je zgornji, meša perspektiva zunajzgodbenega pripovedovalca oziroma nakazanega avtorja, ta pa se odziva na problematiko, značilno za socialistični svet 20. stoletja. Jančar v arhaizacijo namerno meša anahronizme, s katerimi podpira branje oddaljene preteklosti kot metafore za sodobnost.

Tudi zgodovinski roman *Stesnitev* avtorja Florjana Lipuša iz leta 1995 je postavljen v 17. stoletje, natančneje v Železno Kaplo leta 1670. Lipuš je, podobno kot Tavčar, snov za roman črpal iz krajevnih zgodovine in kronik ter vanj vpletel motive razkola med protestanti in katoliki, herezij, čarovništva in čarovniškega procesa. V Lipuševem kolektivnem romanu, posvečenem sledem prelomnih evropskih procesov v obrobni trški srenji, je dvoglasnost zgodovinske pripovedi sorodna igri s stilizacijo, anahronizmi in fokalizacijo v Jančarjevem *Galjotu*. Ker pa je Lipušev jezikovni slog na sploh, tudi v drugih njegovih delih, izrazito poetski, se pravi usmerjen v raziskavo barv, registrov in kombinatorike slovenskega jezika v njegovi geografski, zgodovinski in socialni razplatenosti, je zgodovinsko stilizacijo (arhaizacijo) v *Stesnitvi* težko ločiti od nestiliziranega sobesedila, vsekakor težje kakor pri Jančarju:

Deželski glavar, Reichsgraf von Attems, je poslal cesarskega rablja, izurjenega v orodenskih veščinah, ki je Jergena Laba ostro zaslišal. Delinkventu so postavili tri stopice po deset vprašanj. V glavnem je ostal pri tern, kar je bil že izpovedal [...] Deli so ga v muke, opričnik je slekel brezrokavnik in zavihal rokave, da zakrknjenca ukrivijo in zlomijo njegovo kljubet. [...] Dvorski sodnik je jezdil prvi, za njim so se razvrstili trški sodnik, imenitni gostje in meščanstvo, zadaj nebodijih treba in zijaki. Rabelj je vodil Loba, spovednik je hodil obsojencu za petami, neki menih je posebej za ta dogodek postavil na note latinske stihe, stražniki so jih spremljali z gajžlami, z rapirji, helebardami in arkebuzami. [...] Rablju posel ni prinesel

kakega bogastva, škoda sodbe na obešenje! Ljudstvo prede dolgčas in rabelj ima od tega, da nič nima. Bolje bi ga bili obsodili na razčetrjenje, tisto zabavno ljudsko igro, ali na kolo, katerega poljudnim stopnjam so bili sledili vsi zamaknjeni in je, posebej, kadar so trli na njem ženske, izzvalo vselej masovno evforijo. Blagor si ga rablju po takih sodbah! Zadnji bart, ko je bila obsojena vražarica na grmado, je bil prejel trojno današnjega zaslužka, pa še hrano in pijačo povrh za podnevi in ponoči. Uradniki deželskega sodišča so posadili malikovalca v gare in krenili z njim proti Gruči. (Lipuš 1995: 92, 102–103)

Tretjeosebni pripovedovalec, ki je zunaj zgodbe, prikazuje dogajanje z menjavami med ničto fokalizacijo (vsevedno perspektivo) in notranjo fokalizacijo, tj. z zornega kota trške množice oziroma posameznikov, ki se za nekaj časa iz te gmote izluščijo kot trenutni nosilci dejanja. Iz tega vznikne ironična razdalja nakazanega avtorja, ki s posteriornega, modernega položaja ironično opredmeti predsodke in norme pripovedovanega okolja. S tem jih preseže in relativizira vse, kar je bilo v prikazanem obdobju sveto ali spoštovano kot avtoriteta. Vrednote, ki so prežemale fikcijski portret govora lokalne skupnosti in posameznikov 17. stoletja, postanejo smešne bagatele in označevalci v Lipuševi poetski igri jezikovnih bravur:

Arhidiakon je pridigal s škofovsko kapo na glavi in palico in vsaka beseda je imela dvojno težo. Pohvalil je postno petje in opravljanje javne pokore za prešuštnice, pohvalil uprizoritve pasijona, križarje in spokornike, ki so vlačili za seboj macesnov križ na golih ramah in se pustili gajžlati na glavnem trgu. Kako grehe odjemalni da so spokorno s trnjem kronanje pri sramotnem stebru, živi križev pot in posebej križanje na Kefferjevem hribu! [...] Srenjčani so čutili, da uvodni hvalnici ne bo sledilo drugega ko polomija in gromska strela, ki bo treščila v njihove vrhove in razklala debla. [...] Občutek ga navdaja, da napravlja red v duhovniji. Prijavijo naj, ako hočejo rešiti svoje duše, skrivne povzročitelje in oktavane, vseh grehov večš krive početnike, križemgledce, spermarje in pedre, krvose, pritlikavce in sprijence, zarotnike, pobeglece! Kdo nateguje vragove naramnice, se zbirajo v trgu kaki verski lajharji in prevaranti? Sezname naj napravijo, če so v kraju kaki biblarji in štifatarji, skakači, kaki prekrščenci in paskvilanti, nigromanti, malikovalci in besneži hudimanski, črnošolci in pokvarjenci, postopači, nihilisti, kristjanski malkotenti, kaki sajasti črnavci, oporečniki, uskoki in prebegi, če kaki luteranci! (Lipuš 1995: 29–33)

Georg Lukács je v razvoju zgodovinskega romana v drugi polovici 19. stoletja, v katerem je videl dekadenco meščanskega realizma, opozoril na vznik dveh antitetičnih teženj, ki sta Scottov model epskega predstavljanja zgodovinske totalitete izpodrivali s svojima različicama subjektivizma in zasebnosti. Prva težnja, ki se ji je zapisal tudi Tavčar z *Visoško kroniko*, je zgodovinsko stilizirana prvoosebna pripoved:

Flaubert [v zgodovinskem romanu *Salambo*, op. M. J.] je preveč pomemben umetnik in preveč umetnik besede, da bi želel z doslednim arhaičnim tonom priklicati zgodovinsko pristnost. Manjši sodobniki pa zlahka podležejo tej zelo mamljivi psevdozgodovinski jezikovni obliki. Tako je Meinhold v Nemčiji v svojem delu *Bernsteinhexe* spretno posnemal stare kronike

tridesetletne vojne, da bi bralec mislil, da ne bere pripovedi o preteklosti, ampak zapiske sodobnika, »pristen dokument«. (Lukács 1962: 196)

Stilizacija razpira duha preteklosti prek subjektivne perspektive duševnosti in govornice znotrajzgodbenega pripovedovalca, postavljenega v zgodovinsko dogajanje. V drugo smer gre po Lukácsu težnja modernizacije: pripovedovalec in njegove osebe se izražajo v jeziku, ki je piscu zgodovinskega romana sodoben, njemu sodobna sta tudi psihologija književnih oseb in problematika, projicirana v preteklost (Lukács 1962: 199). Zato je bilo »treba arhaizem izločiti iz splošnega jezikovnega tona zgodovinskega romana kot odvečno umetelnost« (Lukács 1962: 195). Porast tovrstne modernizacije zgodovinskega romana zaznamuje tudi medbesedilni niz pripovedne fikcije, ki je v na prehodu iz 20. v 21. stoletje na sledi *Visoške kronike* s pomočjo stilizacije in dvoglasne besede obravnavala 17. stoletje, tridesetletno vojno, protireformacijo, patriarhalno kmečko srenjo in čarovniške procese.

Vrhunec modernizacije je roman Mojce Kumerdej *Kronosova žetev* (2016), v katerem je modernizacija sama metafikcijsko razkrita. Gre za *obnaženje prijo-ma* (razgalitev, razkritje, ogolitev postopka), kot bi temu rekel Viktor Šklovski (2010: 166, 252, 253, 255). Posteriorna modernost, ki je pri Tavčarju, Jančarju in Lipušu prek dvoglasne besede (stilizacije, ironije, opredmetenja tujega govora) vdiral v hermenevitično obzorje predstavljenega zgodovinskega sveta in ga prek bolj ali manj izrazitih, bolj ali manj strnjenih anahronizmov pripenjala na konstelacijo piscu sodobnih diskurzov (in tako preteklost metaforizirala na paradigmatski osi besedilnosti), je v *Kronosovi žetvi* prek postmodernističnega postopka mešanja ontologij besedilnih svetov postavljena ob bok preteklosti in njenega duha na način sintagmatske kontigvitete. Preteklost in sodobnost trčita v enem samem pripovednem prizoru in se pomešata. Subjektivni perspektivi preteklosti (knezoškofova) in sedanjosti (sodobnega dekleta) se prekrizata zaradi kršitve temeljnih ontoloških načel pripovedne fikcije:

Na travniku pred gozdnim obrobjem zagleda [knezoškofof, op. M. J.] ogromnega opotekajočega se jelena s košatim rogovjem, ki si s poslednjimi močmi prizadeva ohraniti ravnotežje. Žival klecne, pa se z vso močjo vnovič pobere, spet klecne in se pobere, vsakič težje. Je bil strel? Nikakršnega poka ni slišal, zato pa v pokrajino vdira zamolklo brnenje, ki ga ne razpozna. [...] Skozi razprtino se je spodvila podoba neke druge ali vsaj predrugačene pokrajine. To kar vidi v daljavi, je verjetno mesto, z nenavadnimi visokimi stolpi, z debelimi kvadri, ki štrlijo v nebo. Pokrajino prepredajo tanke premice – Žice morda? Nagne se iz kočije in se ozre v nebo, ki ga preletava grmeče plovilo – je to ta zvok, to nenavadno grmenje? –, ko se ob boku kočije na travi tik ob cesti prikaže vozilo, ne voz ne kočija, pod katerim, po čevljih sodeč, leži moški, na bok vozila pa je stoje prislonjeno dekle. Nespodobno oblečeno dekle v kratkih hlačah, s čvrstimi porjavelimi stegni in s svetlimi lasmi, ki se ji košato usipajo po skoraj razgaljenem oprsju. Vidi ga, pogledala ga je tako, da brez dvoma tudi ona vidi njega.

Ko v nenavadno razvlečenem trenutku dekle z roko udari po ogrodju, se zvok kovinsko razširi. Dekle se naglo skloni, da se ji lasje razpršijo po srebrni kovini, in nervozno kliče moškega, saj da ni prepričana, ali je to, kar vidi, resnično. Nato se ona sunkovito zravna in si roko ponese k obrazu, ne da bi bil knezoškofo lahko razbral, ali se smeji, ali se čudi, ali jo je strah. Spet se mi meša, izreče dekle, spet se mi meša, ker ta občutek je po dolgem času spet tu, in roko odmakne z obraza [...] A medtem ko se ležeča moška postava izmotava izpod podvozja, začne prizor migetati in utripati in se pršiti, kot se bodo pršile podobe na platnih stoletja kasneje. (Kumerdej 2016: 59–60)

Zaradi modernizacije iz zgodovinskega romana Mojce Kumerdej s snovjo protireformacije v nontranjeavstrijskih deželah na prelomu iz 16. v 17. stoletje stilizacija tedanje misli in govora izginja. Roman ima strukturo pripovednih instanc, ki je kompleksnejša od Tavčarjeve, Jančarjeve ali Lipuševe. Zunajzgodbeni tretjeosebni pripovedovalec v posameznih poglavjih odstopi prostor prvoosebni znotrajzgodbeni pripovedi, v tretjeosebno pripoved se prek dialogov vključujejo prvoosebne pripovedi izmišljenih in zgodovinskih likov, tretjeosebni pripovedovalec pa fokalizira svoj govor prek kolektivnih in individualnih fikcijskih subjektov. Na eni strani zgodbo filtrira perspektiva ljudstva, vaške srenje, na drugi strani pa perspektive izpostavljenih oseb, kot je nezakonska mati, izstopajoča, čarovništva obtožena ženska, visoki cerkveni dostojanstvenik ali pisar filozof. Toda v nobenem govoru pripovednega subjekta na katerem koli položaju v pravkar skicirani narativni strukturi ni zaznati arhaizirajoče zgodovinske stilizacije. Tudi poglavje, ki se opira na zgodovinski dokument protireformacijskega škofa Tomaža Hrena (*Status praesens episcopatus Labacensis*, poročilo Svetemu sedežu o stanju ljubljanske škofije iz leta 1629), je slogovno razmeroma nevtralen, skoraj brez sledi časa svojega nastanka.¹¹

Nadvojvoda notranjeavstrijskih dežel, knez Ferdinand, je leta 1600 ustanovil reformacijsko komisijo in na nje čelo postavil mene, škofa Tomaža Hrena, ob moji strani kranjskega deželnega glavarja Jurija Lenkoviča, vicedoma Jožefa pl. Rabatta in Filipa Kobenclja s Proseka. Spremljala nas je nekaj stoglava vojska. Dne 22. decembra leta 1600 je reformacijska komisija v imenu Gospodovem začela svoje delovanje v škofijskem poslopju v Ljubljani. Vsak dan od božiča do 27. decembra smo držali pridige o zmotah luteranstva. Slovenske pridige v stolnici sem držal sam, nemške v Jezuitskem kolegiju pa njegov rektor pater Henrik Vivarius. 29. decembra je komisija na ljubljanskem glavnem trgu sežgala osem vozov luteranskih knjig, čez štirinjt dni smo jih tjakaj pripeljali še tri in jih sežgali v veliko zmedo krivovercev, ki pa jim je uspelo nekaj knjig oteti in jih spraviti v deželno hišo. (Kumerdej 2016: 394)

¹¹ Hrenovo vlogo pri dveh požigih protestantskih knjig (poleg drugih, posrednejših virov, jo dokumentirata Hrenov dnevnik in njegovo poročilo Vatikanu) zgodovinsko natančno in zunaj kulturnobojnih interpretacij rekonstruira Luka Vidmar (2013).

Kljub izginjanju arhaizacije je dvoglasnost v *Kronosovi žetvi* še navzoča, le da ni slogovno markirana. Ironični okvir, s katerim nakazana avtorica misel in govor pripovednih oseb opredmeti, da bi izpostavila njuno omejenost in tujost svoji etični perspektivi, se naseli v sodobni jezik. Duh protireformacijskega časa, posredovan prek opredmetene besede fikcijskih subjektov, je parafraziran v ironični metagovorici, kakor na primer v tem humorno osenčenem glasu ljudstva:

Za vse te katastrofe in laznine, ki se plazijo iz zemlje in telebajo z neba, nekakšen razlog mora biti. Ne verjamemo, da bi nas kar takole na počez trpinčil Bog, in to nas, ki na vsak gospodov dan, pa naj na debelo zameta ali naj vročina tolče v glavo, letimo v cerkev; no, ne letimo dobesedno, ker mi smo pošteni in ne hodimo po skritih poteh, kaj šele da bi letali po zraku, kot to počno dotični. Ni in ne more biti naš stvarnik tisti, zaradi katerega preživljamo toliko nadlog. Pobožni smo, zato nam Bog ne more tako površno greniti življenja in nam nalagati toliko hudih tegob in kazni, ki si jih glede na stopnjo naše grešnosti ne zaslužimo. Pošteno smo ljudstvo in Boga imamo radi – kar hoče Bog, to damo cerkvi, kar hoče grof, mu damo, kar hoče deželni knez, nadvojvoda Ferdinand, damo njemu, nekaj pa pred vsemi naštetimi tudi poskrijemo, saj od nas zahtevajo preveč. (Kumerdej 2016: 30–31)

Entimemi, topika, stereotipi, ideologemi in druge kognitivne sheme, ki jih kritični moderni um izlušči iz takih in podobnih govoric preteklosti, so upovedeni v rahlo razvezanem sodobnem knjižnem jeziku, humorno obarvanem s primesmi pogovornosti in slengizmov. Stari miselni vzorci, ki jih književne osebe spontano sprejemajo, ne da bi se jih zavedale, se v ironičnih narekovajih, ki jih postavlja nakazana avtorica, razkrivajo kot predsodki. Njena ironizacija prehaja v karikaturu:

Po eni od spomladanskih noči pa za nameček petnajstletna hči po jutranji kaši bruha in pogled vijači v tla, na vprašanje, kaj ji je, pa v joku sklene ročice v molitev, se zruši na kolena in za pomoč prosi Marijo, saj da ne ve, kaj ji je. A je kar dobro, da se naslavlja na Marijo, ki mnogo bolje od vseh svetnic in svetnikov, kaj šele Jezusa in Boga razume, zakaj najstnice sprva zjutraj slabi, nato pa kljub temu, da malo jedo, postajajo iz dneva v dan bolj obilne. Ime povej, oče klesti po hčeri, ki udarce med solzami vdano prenaša, ker ve, da si jih je pošteno zaslužila in je tako že začela odplačevati kazen za svoje kratko grešno življenje. Ime, ime, kriči oče, muksni, mlati po njej, ti, ki si umazala ime naše družine, v kateri se ni nobena v zadnjih generacijah tako mlada skurbala. (Kumerdej 2016: 13)

S to izvirno izpeljavo dvoglasne besede zgodovinskega romana pisateljica v skladu z intenco modernega liberalizma, materializma in feminizma poskuša prikazati, kako globoke korenine imajo današnji nihilizem, cinizem, patriarhat, mizoginija, nestrpnost do drugačnosti ter dvojna morala slovenskega katolicizma.

Literatura

- Mihail Mihajlovič BAHTIN, 1982: *Teorija romana: izbrane razprave*. Prev. Drago Bajt, spremna beseda Aleksander Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mihail Mihajlovič BAHTIN, 2007: *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. in spremna beseda Urša Zabukovec. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Marja BORŠNIK, 1955: Opombe. Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 4* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. in opombe napisala Marja Boršnik. Ljubljana: DZS. 309–359.
- Marja BORŠNIK, 1957: Opombe. Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 6* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. in opombe napisala Marja Boršnik. Ljubljana: DZS. 381–423.
- Marja BORŠNIK, 1958: Opombe. Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 7* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. in opombe napisala Marja Boršnik. Ljubljana: DZS. 395–472.
- Marja BORŠNIK, 1973: *Ivan Tavčar: leposlovni ustvarjalec. 1, 1863–1893*. Maribor: Obzorja.
- Ivan CANKAR, 1969: Hlapci. *Zbrano delo. Knj. 5. Hlapci; Lepa Vida; Dodatek*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana: DZS.
- Hans Jakob Christoffel von GRIMMELSHAUSEN, 1974: *Simplicius Simplicissimus*. Prev. Ivan Stopar, spremna beseda Janko Kos (Sto romanov). V Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Paul HAMILTON, 1996: *Historicism* (The New Critical Idiom). London in New York: Routledge.
- Paul HAMILTON, 2001: Historicism and historical criticism. *The Cambridge history of literary criticism. Vol. 9: Twentieth-century historical, philosophical and psychological perspectives*. Ur. Christa Knellwolf in Christopher Norris. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 17–29.
- Miran HLADNIK, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Drago JANČAR, 1978. *Galjot*. V Murski Soboti: Pomurska založba.
- Janko KOS, 1981: Začetki slovenske pripovedne proze in evropska tradicija, *Slavistična revija* 29/3, 233–258.
- Janko KOS, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Partizanska knjiga.
- Marijan KRAMBERGER, 1964: *Visoška kronika: literarnozgodovinska interpretacija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Mojca KUMERDEJ, 2016: *Kronosova žetev*. Ljubljana: Beletrina.
- Florjan LIPUŠ, 1995: *Stesnitev: neogibni, a sumljivi opravi z zmedo*. Celovec; Salzburg: Wieser.
- György LUKÁCS, 1962: *The historical novel*. Prev. Hannah in Stanley Mitchell. London: Merlin.
- Wilhelm MEINHOLD, 1916: *Maria Schweider die Bernsteinhexe: der interessanteste aller bisher bekannten Hexeprozesse, nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schweidler in Coserow auf Usedom*. Leipzig: Reclam.

Timothy POGAČAR, 2003: Liberalizem in slovenska literatura: roman Ivana Tavčarja Visoška kronika. *Slovenski roman* (Mednarodni simpozij Obdobja – metode in vrsti). Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 37–47.

Wilhelm RAABE, 1859: Lorenz Scheibenhart: Ein Lebensbild aus wüster Zeit. Wilhelm Raabe, *Halb Mähr, halb mehr!: Erzählungen, Skizzen u. Reime*. Berlin: Schotte. 111–153. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10859044>

Geoffrey ROBERTS (ur.), 2001: *The history and narrative reader*. London in New York: Routledge.

Theodor STORM, 1959: Renata. Theodor Storm, *Novele*. Prev. Rudolf Kresal. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 155–209.

Rudi ŠELIGO, 1968: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Maribor: Obzorja.

Rudi ŠELIGO, 1978: *Lepa Vida; Čarovnica iz Zgornje Davče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Viktor Borisovič ŠKLOVSKI, 2010: *Teorija proze: razprave*. Prev. Drago Bajt. Koper: Hiperion.

Fran ŠUKLJE. 1874. *Tridesetletna vojska v svojih početkih*. Novo mesto: T. Krajec. <http://www.dlib.si/details/urn:nbn:si:doc-lhims34s>.

Ivan TAVČAR, 1957: *Zbrano delo. Knj. 6. Cvetje v jeseni; Visoška kronika; Variante*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. in opombe napisala Marja Boršnik. Ljubljana: DZS.

Ivan TAVČAR, 1958: *Zbrano delo. Knj. 7. Podlistki; Dodatek*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Luka VIDMAR, 2013. Požiga protestantskih knjig v Ljubljani leta 1600 in 1601: med zgodbino in mitom, *Kronika* 61/2, 189–216. <http://hdl.handle.net/11686/34978>.

Zusammenfassung

ZWEISTIMMIGES WORT IM SLOWENISCHEN HISTORISCHEN ROMAN:
VON VISOŠKA KRONIKA (DIE CHRONIK VON VISOKO) BIS KRONOSOVA ŽETEV
(CHRONOS ERNTET)

Der Beitrag behandelt den Einzug des zweistimmigen Wortes in Tavčars Chronikroman *Visoška kronika* / *Die Chronik von Visoko* und dessen Anklänge in der intertextuellen Reihe slowenischer historischer Romane über die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und der Gegenreformation (Jančars *Galjot/Galeerensträfling*, *Stesnitev* / *Verdächtiger Umgang mit dem Chaos* von Lipuš und *Kronosova žetev* / *Chronos erntet* von Mojca Kumerdej). Dies steht im Gegensatz zu Scotts Modell des historischen Romans, der nach Lukács historische Widersprüche und Prozesse scheinbar objektiv durch die Darstellung von nicht idealen Charakteren darstellt, ohne zu versuchen, die zeitlich entfernte Denk- und Sprechweise seiner Protagonisten nachzuahmen; die postromantische Chronik, wie sie Meinholds Hexenerzählung *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe*, eine der wahrscheinlichen Inspirationen Tavčars, darstellt, führt einen personalen Erzähler ein, dessen Sprache den Eindruck einer historisch authentischen Ausdrucksweise eines deutschen Pfarrers des 17. Jahrhunderts macht. Während Meinhold mit seiner historischen Stilisierung der Erzählerrede zeitweise sogar die

Öffentlichkeit davon überzeugen konnte, dass er ein Fragment eines gefundenen historischen Dokuments veröffentlicht hatte, wusste die Leserschaft von *Visoška kronika / Die Chronik von Visoko* bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung, dass der Ich-Erzähler Izidor Kalan eine Erfindung Tavčars war, die auf historischen Quellen beruhte.

Doch die Lektüre von Tavčars Klassik konfrontiert uns mit einem Rätsel: Woher und warum schleicht sich Ironie in die Stilisierung der Sprache und des Denkens der Figuren des 17. Jahrhunderts und insbesondere in die Worte des Erzählers ein? Die spöttische Rede um die historisch stilisierten Worte des zurückgezogenen bäuerlichen Chronisten, der in die Überzeugungen, Vorurteile und Ängste der vormodernen Mentalität eingetaucht ist, ist in ähnlicher Weise geprägt wie in Tavčars antiklerikalen Satiren. Der Beitrag wird versuchen, dieses Problem auf mehreren Ebenen zu beantworten: auf der allgemeinen Ebene der Hermeneutik der Geschichte, auf der Ebene der Entwicklung der historischen Gattung und auf der spezifischen Ebene von Tavčars Erwiderung auf die soziolektal-ideologische Sphäre am Ende des „Großen Krieges“. Im abschließenden Teil wird Tavčars Vermächtnis des zweistimmigen Wortes (Stilisierung-Ironie, Geschichte-Modernität, Erzähler-impliziter Autor) im slowenischen historischen Roman der Moderne und Postmoderne aufgezeigt.

Prostor in čas v Tavčarjevi poljanski literaturi

Marija Stanonik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, II. razred za filološke in literarne vede,
Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana, marija.stanonik@siol.com

Teoretično izhodišče tukajšnjega članka je Tavčarjeva poetika vizualizacije njegove rodne pokrajine ob strugi Poljanske Sore s skrajnima točkama Žiri in Škofja Loka na njeni daljici, medtem ko vertikalno zastopata Loško pogorje in Blegoš. Te prostorske koordinate označujejo Poljansko dolino topografsko, medtem ko sta Visoko in Zala izrazito kronološka. Dinamiko prostora zaznamujejo živali, medtem ko so prebivalci v njem zaznamovani z melanholično življenjsko držo.

Theoretischer Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags ist Tavčars Poetik der Visualisierung seiner heimatlichen Landschaft entlang des Flussbettes von Poljanska Sora, mit den Extrempunkten Žiri und Škofja Loka an ihrem äußersten Ende, während die Vertikale durch Loško Pogorje und Blegoš repräsentiert wird. Diese räumlichen Koordinaten markieren das Poljanska-Tal topografisch, während Visoko und Zala eindeutig chronologisch sind. Die Dynamik des Raumes ist von Tieren geprägt, während die Bewohner eine melancholische Lebenseinstellung auszeichnet.

Ključne besede: Ivan Tavčar, poetika vizualizacije, prostorske koordinate, literarna kronologija, poetika

Schlüsselwörter: Ivan Tavčar, Poetik der Visualisierung, räumliche Koordinaten, literarische Chronologie, Poetik

Uvod

Poljanska dolina s kultivirano krajino še daleč v griče, ki so sicer porasli z iglastimi in listnatimi gozdovi, se razprostira na obeh straneh porečja poljanske Sore vse od izvira na robu nekdanjega Loškega gospostva do sotočja s selško Soro pri Škofji Loki.¹ Tukajšnja analiza želi zadostiti radovednosti, kako jo je videval, doživiljal in opisoval njen upravičeno cenjeni pisatelj Ivan Tavčar (1851–1923). Nanaša se na njegovo prozo, ki je v presledkih nastajala od leta 1876 do leta 1919 in je prostorsko umeščena izrecno v njegovo rodno pokrajino.

¹ Ta članek upošteva obseg, ki je priporočen za objave v *Razpravah II. razreda SAZU*. Toda analiza naslovne teme je narasla daleč čez dovoljeno mero za objavo v znanstveni publikaciji. Priložnost zanj je v monografiji *Dar Poljanski dolini*, Škofja Loka 2024, 213–281.

I. Teoretično izhodišče

Izhodiščna zamisel je prenesena iz monografije o poetiki slovenske slovstvene folklore, pri kateri ima pomembno težo prav vizualna poetika (Stanonik 2023: 151–280).² Povod zanjo je domačnost prebivalcev iz navedenega okolja z likovno umetnostjo, katere vrh sta v Tavčarjevem času dosegla brata Janez in Jurij Šubic,³ medtem ko je doma od Žirov do Škofje Loke na desetine⁴ njunih rojakov s sebi lastno zmožnostjo in možnostmi Bogu v čast in sebi v veselje lepšalo domove in njihovo notranjo opremo, gospodarska poslopja (kozolce, hleve, čebelnjake), kmečko orodje, sveta znamenja (razpela, kapelice, cerkve), ne nazadnje oblačila in posteljnino. Ta umet(el)nost nikakor ni bila sama sebi namen, saj je spremljala za vsakdanje življenje celo nujne predmete in stavbe.⁵ Z njihovo uporabo je bila estetska funkcija med ljudmi stalno navzoča. Tavčarjev prvoosebni pripovedovalec končuje v *Cvetju v jeseni* (1917) opis ene od domačij z občudovanjem harmonije, skladnosti, usklajenosti v razpostavitvi poslopij: »Pri tej hiši si se takoj čutil domačega, ker ni bilo v vsi naselbini ničesar, kar bi bilo ustvarjalo kaj nesoglasja. Vse se je strinjalo in ujemalo« (Tavčar 1956: 22).

Tavčarju so ti otroški vtisi mogoče pomagali estetsko zaznavati površje in naravo v njegovi Poljanski dolini. K zaznavanju njenih skrivnosti sta mu gotovo pripomogla njegov status lovca in ribiča, saj so mu bili s tem dostopni tudi kottički in veščine, s katerimi večina ni seznanjena.

Prostor, kjer pa v Tavčarjevi topografiji estetska funkcija celo prevladuje, je cerkev v sožitju likovne, glasbene, besedne in gledališke umetnosti, kar pisatelj sam prostodušno prizna: »Bil sem romantik, in zato se še danes ne morem ločiti od tiste visoke poezije, ki je zame vsaj – vsekdar v zvezi z božjo službo po katoliških cerkvah!« (Cankar 1960: 53).

II. Poetika vizualizacije

Glede na to, da je Tomaž Sajovic obdelal »krajinske opise v Tavčarjevi zgodnji prozi« (1980/81: 99–104), je tukajšnjo obravnavo mogoče v tem pogledu šteti za nadaljevanje, saj se nanaša na Tavčarjevo prozo od leta 1876 s presledki do leta 1919, locirano izrecno na njegovo rodno Poljansko dolino. Nanjo že v naslovih

² Pri pticah poleg vizualne pride do izraza tudi zvočna poetika.

³ Saj sta se uveljavila tudi v svetu (Grčija, Francija).

⁴ Na razstavi v Žireh je ob 50-letnici DPD Svoboda Žiri leta 2005 sodelovalo trideset žirovskih znanih in neznanih, tj. šolanih in samouških slikarjev in slikark ter trije umetniški fotografi, večinoma rojenih po drugi svetovni vojni (1945 →). Občina Žiri ima okrog 5000 prebivalcev.

⁵ Za kategorialna vprašanja na to temo prim. Makarovič 1981, Sedej 1985.

najbolj namiguje dvanajst »slik iz Loškega pogorja«: Holekova Nežika (1876), Kobiljekar, Kalan (1878), Moj sin; Miha Kovarjev (1880), Grogov Matijče (1881), Tržačan; Kako se mi ženimo; Kočarjev gospod (1882), Posavčeva češnja; Šarevčeva sliva (1887), Gričarjev Blaže (1888). Zanje se je, tudi po zaslugi urednikov (Fran Levec, Marja Boršnik), pozneje uveljavil naslov *Med gorami* (Boršnik 1966: 393–394).⁶

1. Motivika »slik« je izrazito vaška, s poudarjeno socialno diferenciacijo slovenskega podeželja v drugi polovici 19. stoletja. K njim sodita tudi žanrsko različno opredeljevani besedili: *V Zali*⁷ (1894) je lokalno prepoznavno že po naslovu in domačinom ni mogoče zgrešiti širokega gozdnega pasu na severni strani Žirovskega Vrha, medtem ko so pobočja na drugi strani doline pod Blegošem ter levo in desno od njega dogajalni prostor povesti / romana *Cvetje v jeseni* (Kocjan 1996: 466).

Istočasno ko je Ivan Tavčar dozoreval kot pisatelj, sta se v slikarstvu doma in v svetu uveljavljala njegova rojaka, brata Janez Šubic (1850–1889) in Jurij Šubic⁸ (1855–1890).⁹ Njunih staršev se Tavčar v *Cvetju v jeseni* spominja z ganljivo pieteto (Tavčar 1956: 22).

Tavčarjeva lastna opredelitev svojih najkvalitetnejših literarnih del kot »slika« in »podoba« nakazuje morebitno spremljanje tedanjih slovenskih slikarjev ali celo povezavo z njimi; da pa je imel smisel za vizualno estetiko, vsekakor priča njegova velika naklonjenost domači krajini: »Hodil sem od Jelovega brda proti Malenskemu vrhu ter, kakor vselej, kadar sem stopal po tej poti, jemal vase lepoto pokrajine« (Tavčar 1956: 72).

Tavčarjevo besedno »slikanje« karakterizirata dva glagola, ki sta domača izrecno v upodabljalno umetnosti, še toliko bolj, ker ju obakrat spremlja barvna epitetoneza: »Na vse [Loško pogorje] pa je razlivalo sonce rožnate svoje žarke in modro nebo *se je okvirilo* nad razgreto pokrajino« (*Posavčeva češnja*; Tavčar

⁶ Veseli me, da se tukajšnja izbira Tavčarjevih del sorazmerno ujema z njegovo lastno oceno o njihovi vrednosti, kakor sledi iz njegove izjave Ivanu Prijatelju iz 1921, ko mu je ta povedal, da namerava urediti njegove zbrane spise: »Ako hoče Tiskovna zadruga res izdati iz mojih spisov to, kar je branja vrednega, potem naj izda v enem zvezku moje 'Slike iz Loškega pogorja' in v drugem 'Cvetje v jeseni' ter 'Visoško kroniko'. Ostalih mojih pripovednih stvari ni treba ponatiskovati, ker sem jih pisal deloma v nezreli mladosti, deloma pa v poznih popolnočnih urah, kadar mi urednik Levec ni dal miru, in v hipih, ki sem jih ukradel poklicu in nesrečni politiki (TZS I, 494)« (Boršnik 1966: 394).

⁷ Povest, roman (Boršnik 1966: 437), cikel (Kocjan 1996: 466).

⁸ Leta 1887 je portretiral Franjo Tavčar (*Enciklopedija Slovenije* 13 1999: 161).

⁹ Morda je sledil tudi vzponu in slikarski šoli slikarja rojaka Antona Ažbeta (1862–1905) (*Enciklopedija Slovenije* 1987: 162–163).

1956: 22). In: »Na nebu ga ni bilo oblačka, in na severu *so se* Triglav in drugi snežniki *ostro črtali* zadaj v temnozeleni krajini« (*V Zali*; Tavčar 1966: 303).

2. V istem obdobju kot vaške »slike« je Tavčar objavil troje besedil, katerih motivika se oddaljuje od klasične slovenske kmečke motivike. Tukaj zbujajo pozornost zaradi žanrske opredelitve: »slika iz naroda« (*Kuzovci*, 1882),¹⁰ morda z asociacijo na nedokončane Jurčičeve *Rokovnjače* (1881), in »zgodovinska podoba« (2x) (Tavčar 1966: 156–187; 188–244), ki se nanašata na višji družbeni sloj, naj bo cerkvena ali grajska gosposka (*Vita vitae meae*, 1883; *Grajski pisar*, 1889). *Visoška kronika* (1919) ima zgodovinsko razsežnost že v naslovu.

Bolj na skrivnem je Tavčarju tako ljuba Poljanska dolina vključena v njegovo povest *Ivan Slavelj* (1876) in »novelico« *Tiberius Pannonicus*.

V *Cvetju v jeseni* (1917) avtor na treh mestih uporabi »podobo« v treh različnih pomenih: figura, videz/izgled, spomin, kar še zmeraj meri na vizualno poetiko:

Ni mi prihajalo na misel, da sem *podoba*, kakor v teh krajih morda še nikdar nastopila ni in katere smešnost prebivalstvu ne bo odšla. Vtisom smešnosti so naši pogorci jako dostopni! (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 38)

Dekle je bilo še dosti dobre *podobe*, ali tičala je v nekaki gosposki kočemajki. (Tavčar 1956: 50)

Nato je pristopila k mizi, sedla na stol in odvezala ruto pod obrazom, da ji je padla na rame.

Na obraz ji je padala polna svetloba. Pogledal sem jo, ali takoj je odmaknila oči ter jih dvignila proti stropu. Prešinila me je misel: ta obraz, nebeški Rafael, se je moral nekdaž že zibati pred tvojim duhom! In res, v Bologni je bilo, ko sem koprnel pred Rafaelovo podobo svete Cecilije! Naša Meta je imela obraz te svete Cecilije. Čarobni vtis pa so povečali svetli, na rdeče spominjajoči lasje, ki so v debelih kitah težili sveto Cecilijo z Jelovega brda. (Tavčar 1956: 25–26)

Moja duša je v pogorju, Meta zame mi umrla! Pred mano živi še vedno v *podobi* mladosti in devišтва. Da sem jo vzel, potrli bi jo bil zakon, potrlo bi jo bilo delo. Vse to bi bilo streslo cvet z njenega telesa, dočim mi živi dandanes še vedno v tisti cvetlični nežnosti, katera pri ženski tako rada in tako hitro usahne! (Tavčar 1956: 91)

¹⁰ Njih vodja ni ne tihotapec ne tat ne ropar, temveč Tavčarjevo ponosen: »In meni bodele vi pravili, da sokol več velja kot jaz, ki sem človek?! [...] Peter Smuk ni moril, ni kradel, temveč v potu svojega obraza služil si je svoj kruh. Kar pa moji tovariši počenjajo, ni moja skrb, vsak je sam gospodar svoji duši!« (Tavčar 1966: 151). Po njegovi nepričakovani smrti se pisatelj pokloni njegovemu stremljenju po svobodnosti: »Grob le-tá leži sedaj po izpremembi vodotoča sredi struge, in dan na dan pljuskajo mrzli valovi čez ubogo človeško bitje, ki je nekdaž v življenju nosilo goreče srce v sebi ter imelo zmožnosti, ki bi bile boljše usodo svojemu razvitju zaslužile« (Tavčar 1966: 135–136).

III. Tavčarjeva literarna topografija

Marja Boršnikova je zelo skrbno raziskala resnične osebe, po katerih so morda modelirani Tavčarjevi literarni liki. Na shematičnem zemljevidu v tretji knjigi (Tavčar 1966b) je natančna lokalna topografija, tj. seznam krajev iz Tavčarjevega literarnega opusa, med njimi tisti iz tu navedenih del.

Temeljne topografske točke v obravnavani Tavčarjevi literaturi so Poljanska dolina z Visokim, Loško pogorje z Blegošem, od Žirovskega vrha le samotna Zala in Žiri, od koder prihajajo negativno konotirane ženske, ter sotočje obeh Sor, kjer se dogaja sodba Agati Schwarzkoblerici.

Tukajšnja analiza se s sinhronega vidika izrecno ustavlja le ob navedenih najbolj izpostavljenih toposih, medtem ko so *Bukov vrh*, *Dobje*, *Hotovlja*, *Pasja ravan*, *Volča*, *Zminec* omenjeni le mimogrede (*Grajski pisar*; Tavčar 1966: 135, 138, 188, 194, 218, 227). Karakteristična mesta v navedkih so označena s kurzivo.

1. Poljanska dolina

Tavčarjev prvotni literarni vtis o Poljanski dolini je dve leti zaporedoma odbijajoč in turoben. Po tridesetih letih jo pooseblja z narodno zavednim dekletom: »Ko sem se vračal, je bila spomlad tu: hruška in češnja sta cveteli, in cela *Poljanska dolina* je nosila belo pečo« (*Visoška kronika*; Tavčar 1956: 284). Na začetku pravzaprav roparske zgodbe z ljubezensko poanto se zazre v impozantno arhitekturo cerkve sv. Volbenka, ki je v pisateljevem času z belimi zidovi sredi lesenih hiš s slamnato streho vzbujala izjemen vtis. Četvero ponovitev pridevnika »domač«: »domači kraj«, »domači zrak«, »šumeče domače vode« dokazuje, koliko mu je pomenila (*Kuzovci*; Tavčar: 1966: 136).

2. Žiri

Geografsko gledano je Poljanska dolina porečje reke Sore od Žirov do Škofje Loke. Tako jo je doživljal še tudi Ivan Tavčar,¹¹ kakor priča njegova literatura: »Na svet sem prišel v časih, ko v *naši dolini od Žirov do Šefertna* nikdo ni čital knjige« (*Visoška kronika*; Tavčar 1956: 116–117).

¹¹ Gledano vzvratno, z loške strani, pa jo dandanes marsikdo tako obravnava le do Fužin ali celo Trebije, ker je od tam cesta do Žirovske kotline vsekana v strmo pobočje Kladja pod Žirovskim vrhom.

Vtis je, da Tavčar Žirovcev ni imel prav v čislih. Kot da bi podlegel splošnemu stališču Poljancev, da so zanje tisti drugi, drugačni¹² – v duhu problematike, kakor jo je odprl Božidar Jezernik (1985: 82–87) in poglobila Anja Mlakar (2019). Predvsem Žirovke ima na piki (*Kalan* 1878; Tavčar 1966: 54), (*Tržačan* 1882; Tavčar 1966: 67, 69).

3. Loško pogorje

»Lemoj, šestnajst let! In noben dan nisem videl ne Koprivnika ne Mladega vrha in ne Starega vrha. Posušil sem se kot kopriva – ej, huda je bila!« (*Cvetje v jeseni*, 1917; Tavčar 1956: 17).

Ko človek dokončuje življenjski krog, se vrača na začetek, česar Tavčar ne skriva. Še posebej ne, ko gre za domačo pokrajino. Prvoosebni pripovedovalec v predzadnjem objavljenem delu utemeljuje svojo zraščenoost z njo s spomini na otroška leta:

Lepšega prizora ne poznam na božjem svetu! Še sedaj, kadar s srcem pregrešnim in ostarelim hodim domov, še sedaj sem na tistem ovinku kakor otrok, in pretečene mladosti leta vsiljujejo se mi v spomin. Pretekla so kakor voda, ki na istem mestu pod cesto med skalovjem mimo šumi. Ta kraj se imenuje »v Kotu«. (*Grogov Matijče* 1881; Tavčar 1966: 63–64)

4. Blegoš

Blegoš (1562 m) je za Ratitovcem drugi najvišji vrh danes uradno imenovanega Škofjeloškega hribovja in že od nekdaj topografski simbol prebivalcev Loškega gospostva (Blaznik 1973) od Škofje Loke do Žirov. Da je Tavčar domač z njim, se vidi iz dveh posebnosti in v njiju uporabljenih pridevnikov »star« in »plešast« (*V Zali*; Tavčar 1956: 15; *Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 60; *Posavčeva češnja*; Tavčar 1966: 94).

Čez nekaj let je domoljubno razpoloženje do kralja Loškega pogorja tako samoumevno, da mu ga ni treba posebej poudarjati. Ljubeznivost do njega razkriva s personifikacijo: »skoro pred nami je kipel proti nebu okrogli Blegoš, in bel sneg mu je še pokrival široko glavo (*V Zali*, 1894; Tavčar 1966: 252).

¹² Tako kot je Samarija v Svetem pismu za Jude ali Sibirija za Ruse ali Bosna za nekdanje Jugoslovane.

Vzhičenost do njega preprosto izrazi kočar Skalar po vrnitvi iz dolgoletnega, po krivici prestanega zapora: »'Lep je! Na vrhu je v senci, po bregovih pa ga sonce obseva!' In res je takrat nad goro plaval velik oblak, ki je jemal vase sončne žarke, tako da je bil vrh teman« (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 16).

V zrelih letih ga Tavčar opisuje kot hribolazec, stvarno, z izkušnjo hoje v slovenske gore. Njegovo domoljubje zanj se komaj zazna, saj je njegovo višinsko obzorje veliko bolj široko in priča o dobri zemljepisni orientaciji: »Pravijo, da se proti jugu vidi Jadransko morje. Bil sem mnogokrat na Blegošu, ali morja nisem nikdar ugledal« (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 61).

5. Zala

Tavčarjevo naklonjenost do motivov iz narave je mogoče prepoznati po personifikaciji: »Tudi naša starodavna Zala se je zbudila« (*V Zali*; Tavčar 1966: 247–248).

Čeprav ta predel na severni strani Žirovskega vrha Tavčar predstavlja kot lovec, se mu sredi dolge stavčne periode oz. povedi pojavi dvovrstičnica s pravcato rimo:

Raztegnil zelenobleščeči vrat,
veličastno se dvignil v zrak (*V Zali*; Tavčar 1966: 251).

6. Visoko

Tavčar že veliko prej v *Grajskem pisarju* geografsko opiše okolje, v katerem se pozneje dogaja tragična *Visoška kronika* (Tavčar: 1966: 188–189).

IV. Prostorske koordinate

Specifični vidik poetike prostora je motivika narave, ki Tavčarju omogoča izraziti lirično razsežnost njegove ustvarjalnosti. Morda je njegovo pozornost do narave sprožila ali vsaj okrepila slikarska dejavnost treh njegovih rojakov Janeza in Jurija Šubica (Hotovlja) ter Antona Ažbeta (Dolenčice), ki so v kratkem času življenja doživeli celo mednarodni sloves (Janez Mesesnel 1977; Marijan Tršar 1991).

Narava v prostorskih koordinatah je razvrščena po načelu od bližnjega k daljnemu, od neopaznega k silnemu, od človekove intimnosti do prostorske oddaljenosti in neskončnosti.

Tavčarjeva lirična razsežnost se razmahne v motiviki narave. Vodoravno jo opredeljujeta zemlja in cvetje, navpično pa predvsem številne vrste gozdnega

drevja, sadno drevje (češnja, sliva, hruška), manj drevesi s posebno konotacijo (lipa: simbol slovenstva, kostanj: znamenje liberalcev), hribi in gore naokrog ter daljnje obzorje, tudi v smislu neskončnosti.

Dinamika narave se zaznava v zraku, na zemlji in v vodi in je predstavljena z vetrom, vremenskimi pojavi (bliskanje, grom, dež) in njihovimi posledicami (plazovi, povodnji).

Voda je vir življenja, pa tudi neugnana sila, hujša od ognja, saj ji ta podleže. Vode pa ni mogoče ukrotiti, dokler sama ne odjenja. Tavčarjeva literatura upoveduje ta naravni element od njene najbolj pohlevne oblike do najbolj nevarne razdiralne stopnje: *luže*; [iz]vir; *studenci*; *tolmunu*, *mogočnem tolmunu*; *hudo-urniki*; *reka, kakor bi se togotila od najbesnejšega srda*; *dolga rjava črta vlekla se je od najvišjega vrha dol do belega proda, kjer se je penila razljučena Sora*; *plesala je reka in plesale so še celo ognjene strele*.

Strašno je, kadar avtor združi vse štiri naravne elemente: zrak = veter, vodo, ogenj = blisk in grom, zemljo:

V trenutku je nastala skoro ponočna tema in črni oblaki so prepregli čez in čez neba obok. Zatulil je vihar in bliskoma napolnil vso dolino z grozonosnimi svojimi močmi. Skoro do tal je vil vrhove drevesom, da so bolešno ječala debela. Odkrival je strehe pri kočah ter vil v visokih stebrih prah proti višinam. Po zraku je mrgolelo listja in slame, vmes pa so frfotale plahe ptice ter v svojem strahu razbijale si glave ob stenah in deblih. [...]

Pretrgali so se črni oblaki, in takoj se je izpremenilo obnebje v žareče žrelo, ki je metalo iz sebe gorečih strel na stotine. Dol in goro je pretresal grom, in do osrčja je trepetala zemlja pod neskončnimi udarci razburjenega neba. Ulila se je ploha ter usula toča, ki je takoj oklestila drevje. Struga v potoku se je v hipu napolnila; rumeni valovi so odpluli onemoglega vojaka na prod, odnesli brv in kmalu segali do hiš, v breg odmaknjenih. Že je donašala voda različna orodja, lesovja, oblačila, in pri cerkvenih stopnicah se je ujelo truplo mrtvega živinčeta, ki so ga Bog ve kje pod goró na paši zajela vodovja. In še vedno je lilo iz oblakov, in voda je naraščala više in više. Vmes je divjal grom in strele so švigale. Staro lipo sredi vasi je razkrojil blisk, da se je vzdignila iz korenin ter padla po vodi. Okrog nje so pričeli valovi neutrudljivo svoje delovanje in kmalu so jo drvili s sabo. (*Vita vitae meae*; Tavčar 1966: 179)

Voda je v Tavčarjevi literaturi tudi raz-sodnica, »višja moč« (*Vita vitae meae*; Tavčar 1966: 179). V vodi je končal življenje vodja Kuzovcev, Peter Smuk, ko je odhajal od dekleta; sodba nad Agato Schwarzkobler naj bi se izpeljala na sotočju Selščice in Poljanščice, ki se ondi izlivata ena v drugo. Agata se je srečno rešila smrti v vodi. Tragično pa je končal grajski pisar Jošt Tolmajnar. V povodnji, pa ne zaradi nje, temveč zaradi človeške zlobe, izgubi življenje katoliški bogoslovec Carolus Kosem.

Tavčar je katero takih povodnji doživel v mladih letih celo sam ali pa so mu o njej iz lastnih izkušenj tako živo pripovedovali njegovi starejši rojaki, da je tako nazorno opisal hudo uro, ko so v hipu pridle vode z gričev in se združile v

jezero z visoko gladino. Če bi ne doživeli usodnih povodnji leta 2023, bi navedeni opis pripisali Tavčarjevi bujni domišljiji, zdaj pa je tudi prebivalcem ob porečju poljanske Sore popolnoma jasno, da gre za zelo realistično sceno. Ob poročilih o povodnji v Žireh in Poljanski dolini leta 1925 in leta 1926 ter ob lastnih izkušnjah povodnji 4. avgusta 2023 v Poljanski dolini in na veliko območjih v Sloveniji postane jasno, da si Tavčar takih motivov ni izmislil, temveč jih je literariziral vsaj iz pripovedovanja domačih, če ne tudi iz lastnega doživetja.

V. Živali

Tavčar sam se je spoznal na lov, toda gozdne in vodne prebivalce je znal tudi dobro opazovati. To se vidi iz karakterizacije živali, ki jim namenja pozornost: *jelen, srnjak, srna, in lisica, zajec, gad in druga lezečina*.

Tavčar je bil vnet lovec divjadi in za ribolov je imel v zakupu reko Soro vse do Žirov.¹³ Da so bili Sora in njeni pritoki nekdanj polni življenja in je bil »visoški gospod« najbrž dober ribič, se vidi iz njegovih slikovitih opisov številnih ribjih vrst, kot so klini, podlusk, lipan, mre, postrv.

Pri pticah poleg vizualne pride do izraza tudi zvočna poetika: »njihovo žvrgolenje, predvsem drobnih senic in drugih pogozdnih ptic« (*Grogov Matijče*; Tavčar 1966: 63–64). Tavčar ptic ni doživljal zgolj kot esteta in pisatelj, temveč tudi kot lovec in celo poznavalec (gojenih) plenilcev: *kavke in vrane, divji golobi, sokoli*.

V skladu s tedanjo liberalno politično doktrino človekovo težnjo po osvobodjenosti in individualnosti primerja s ponosno, svobodno ptico. Toda kaj, ko tako ptico kot človeka popolnoma prevzame in tako rekoč zaslepi ljubezen, pravzaprav njena sla, kot prikazuje v lovu na divjega petelina.

Kosmačeva *Gosenica* (1970: 54–55) ima davni zgled, kako življenje žre življenje, pri tako drobni vrsti, kot so svileni krilatci, metulji ob Metinem ribniku. Istovrstne živali napadajo šibkejša v svoji vrsti: ptice ptice, metulji metulje:

Na suhi veji nad vodo je čepel debeloglavec, sivi *kačji pastir*. Gorkota je prebudila iz spanja *belega večernega metuljčka* – mi gorjanci bi rekli »motovilčka« – ki je tičal pod zelenim listom. Hotel je poskusiti svoje zaspane moči in vzdignil se je v topli zrak. Ali debeloglavec je prežal in takoj ga je pograbil, da so se bele peruti v koscih usule od drobnega mučenika. Nato je ropar z oskubenim trupelcem suhotno odfrčal, da si je drugod v miru napravil obed. (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 33–34)

¹³ Podatek je po spominu iz pripovedovanja v Žireh.

Toda življenje je vrednota samo na sebi:

Sedaj, ko se otava kosi, odrini v kako pogorje! Lazi po skalah! Pridruži se koscem! Hodi, hodi in delaj! Potem kmalu sprevidiš, da je življenje dar božji in da se zgolj le tepci dolgočasijo v njem! (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 13)

VI. Melanholična življenjska drža

Kljub številnim življenjskim dosežkom se Tavčarja drži melanholija: »Ljubezen nam je vsem v pogubo, tako živali kakor človeku!« Ta pisateljeva opazka je jedro Tavčarjeve literature. Nobena ljubezenska zgodba v Tavčarjevi literaturi ni srečna. Z upoštevanjem pripombe na Jeranov (rojak!) račun, da je vsakršno pisanje o ljubezni grešno, se jo dá razumeti tudi ironično. Čeprav neke zapiše, da je vrednost stare in grde ženske majhna, (*V Zali*; Tavčar 1966: 362), Luco, ki »se je je oprijela bolezen, da je s suhim svojim obrazom migala neprestano sèm in tja, kakor petelin na vrhu cerkvene strehe, kadar je dvojna sapa v zraku [...] in je govorila z jokajočim in stepenim svojim glasom«, opisuje sočutno in spoštljivo (*Cvetje v jeseni*; Tavčar 1956: 18).

Velikega poklona so od Tavčarja deležne loške žene – v njihovi družbeni vlogi –, ki so se tako srčno obnašale v veliki nevarnosti za Agato Schwarzkobler:

Naj preteko stoletja za stoletji, loško ženstvo pa naj ohrani tisto dušo, kakor jo je nosilo v sebi v Gospodovem letu 1695, ko je bila duša svetla kakor zlato in čista kakor sonca žarki! Da bi me nebo uslišalo! (*Visoška kronika*; Tavčar 1956: 270)

VII. Literarna kronologija

Marja Boršnikova se je trudila izslediti čim več oseb, po katerih naj bi bili modelirani Tavčarjevi literarni liki. Preskrbela je tudi shematični zemljevid z natančnim seznamom krajev iz Tavčarjevega literarnega opusa. Zelo dobrodošel pa bi bil kakšen konkreten lokalni zgodovinski podatek, npr., na katero povodenj se nanaša Tavčarjev opis. Težko da bi zanjo zadoščala zgolj ustvarjalna fikcija.

V zgodovinski povesti *Tiberius Pannonicus* je Poljanska dolina še zgolj sen, hrepenenje. Tavčar dogajanje v njemu domačem prostoru pomakne daleč v preteklost, v čas, ko sta med seboj tekmovali dotlej obstoječa katoliška in v 16. stoletju vpeljana protestantska veroizpoved, ponavadi imenovani reformacija in protireformacija. Bistveno obdobje v Tavčarjevi literaturi sta protestantizem in katoliška obnova. Medsebojno obtoževanje njunih pripadnikov se končuje z družinskimi tragedijami in doktrinarnimi spopadi.

V *Visoški kroniki* pisatelj na več mestih (Pasaverica, Izidor Khallan, Agata) poudarja prednost opismenjenja. Vendar so to le stranski motivi. V skladu z zgodovinskim pomenom je veliko večja pripovedna teža pripisana *Svetemu pismu*. Ranjenemu Amandusu postane sumljivo: Ženska – pa bere! Ogovori jo in vpraša po imenu, kar dekleta vznemiri. Njega pa veliko bolj kot njena navzočnost moti knjiga v njenih rokah (*V Zali*; Tavčar 1966: 265). Dalmatinova *Biblija corpus delicti*.

Opismenjevanje in knjiga, razmerje med slovenščino in nemščino so klasične zgodovinske teme. Strogo razlikovanje med stanovi ter slovenskim in nemškim življenjem Tavčarjeva literatura zavrača z motiviko jezikovne interference. Jezik in obleka sta znamenji identitete. Svoјčas je bila oblačilna kultura prvi, navzven še očitnejši znak družbene pripadnosti.

Tavčarjeva izjemno aktualna opazka izpred stoštiridesetih let deluje cinično, toda danes je še veliko bolj boleča in vredna premisleka: »Govorile so nemško, nekatere še celo angleško! Samo slovenska beseda se ni čula nikjer – ker pred dvajsetimi leti bila je pri nas angleščina mnogo potrebnejša od slovenščine!« (*Kočarjev gospod*; Tavčar 1966: 86).

V *Visoški kroniki* omenjena srbska bojišča, od koder da prihaja kužna bolezen, lahko merijo na srbsko nevarnost za tedanjo Avstro-Ogrsko, saj je po izidu sodeč nastajala med prvo svetovno vojno.

VIII. Literarna poetika

Čeprav je vablјiva misel, da je na Tavčarjevo naglaševanje besed vplival njegov rojak Luka Pintar, je bolj verjetno, da je z naglaševanjem želel doseči pravšnji zvočni vtis, za katerega se je, po lastnih besedah, zelo trudil (prim. Izidor Cankar 1960: 51). Marsikatero povedi so pravzaprav poezija v prozi. O tem priča množica jezikovnih figur.¹⁴ O tem bi bila dobrodošla posebna raziskava.

Tavčar se v *Cvetju v jeseni* in *Visoški kroniki* ponekod lahko kosa z Ivanom Cankarjem. Podrobna primerjava med njima bi najbrž pokazala marsikatero sorodnost. Kdo se je od koga učil?

Srečko Kosovel si je na domačih tleh pridobil sloves zaradi pesmi o borih, Ivan Tavčar pa bi si ga tudi zaslužil zaradi svojih literarnih slik o sadežih (češnje, slive). Vsi so povezani s tragiko.

¹⁴ Besedna igra z imeni, oblikoslovje, skladnja (Tavčarjeva posebna skladnja: pomožnik za glagolom, prilastek za samostalnikom, zrcalna jezikovna figura, predpretekli čas, ponavljanje), etimološka figura, okrasni pridevek, kontrast, podvojevanje, primere, personifikacija, manjšalnice, metaforika, simbolika, motivika cvetja, kompozicija.

V lazaretu se brez lastne volje znajdetata vzporedno v vrsti Izidor Khallan in Marks Wulffing; ta »z odrezano desno roko in odrezano levo nogo«. Paralelizem! Ranjenec vpričo nedvomno bližnje smrti prosi sosedu za odpuščanja in Izidor ga potolaži: »*Odpuščeno ti bodi, da bo tudi nam odpuščeno!*« (Visoška kronika; Tavčar 1956: 283).

V to na svetopisemski očenaš naslonjeno poved, podano v obliki paralelizma, je zajeto temeljno sporočilo *Visoške kronike*.¹⁵

Viri in literatura

Marja BORŠNIK, 1966a: Opombe. Ivan Tavčar: *Zbrano delo III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 383–344.

Marja BORŠNIK, 1966b: Priloga: Zemljevid domačih krajev. Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 3. Med gorami; Zgodovinske povesti; V Zali*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Izidor CANKAR, 1960: *Obiski. S poti*. Ljubljana: (Kondor), Mladinska knjiga.

Enciklopedija Slovenije 1, 1987. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Enciklopedija Slovenije 13, 1999. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Gorazd MAKAROVIC, 1981: *Slovenska ljudska umetnost. Zgodovina likovne umetnosti na kmetijah*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Tomaž SAJOVIC, 1980/81: Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1875), *Jezik in slovstvo* 26/3, 99–104.

Ivan SEDEJ, 1985: *Ljudska umetnost na Slovenskem*, Ljubljana: Mladinska knjiga.

Tone SMOLEJ (ur.), 2005: *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: Imagološko berilo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Tone SMOLEJ, 2021: *Mesta, junaki, vojaki: imagološki spisi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Marija STANONIK, 2023: *Poetika slovenske slovstvene folklore. Besedna umetnost v koreninah*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Ivan TAVČAR, 1952: *Zbrano delo. Knj. 2. Otok in struga; Ivan Slavelj; Mrtva srca*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1956: *Zbrano delo. Knj. 6. Cvetje v jeseni; Visoška kronika; Variante*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

¹⁵ Tukajšnji obravnavi manjka primerjalni vidik, zato se sprašujem, ali jo je mogoče kljub temu imeti za prispevek k slovenski imagologiji (prim. Smolej 2005, 2021).

Ivan TAVČAR, 1966: *Zbrano delo. Knj. 3. Med gorami; Zgodovinske povesti; V Zali*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Zusammenfassung

RAUM UND ZEIT IN TAVČARS POLJANSKA-TAL LITERATUR

Theoretischer Ausgangspunkt des Beitrags stellt die Poetik der Visualisierung dar, die möglicherweise von Tavčars berühmten Zeitgenossen in der Malerei inspiriert wurde: den Brüdern Janez und Jurij Šubic und Anton Ažbe.

Der Beitrag versucht, Tavčars Prosa aus der Zeit von 1876 mit Unterbrechungen bis 1919 vorzustellen, die speziell in seiner Heimat, dem Poljanska-Tal, angesiedelt ist. Topographisch angedeutet wird es bereits in den Titeln der zwölf „Bilder aus dem Loka-Gebirge“ aus den 1880er Jahren, in dem gattungsmäßig unterschiedlich definierten Text *V Zali* (1894), in *Visoška kronika / Die Chronik von Visoko* (1919) und in einigen anderen wichtigen Texten (*Kuzovci, Vita vitae meae, Grajski pisar, Cvetje v jeseni / Herbstblüte* 1882, 1883, 1889, 1917).

Tavčars literarische Topografie umfasst sowohl Poljanska-Tal, Žiri, Loka-Gebirge, Blegoš, Zala, Visoko und ihre räumlichen Koordinaten in der Horizontale als auch die Vertikale mit dem fernen Horizont und der Dynamik der Natur.

Im Zentrum von Tavčars literarischer Chronologie stehen die Reformation und Gegenreformation mit der Alphabetisierung, dem Buch und dem Verhältnis zwischen Slowenisch und Deutsch.

Das Verhältnis zwischen der slowenischen Standardsprache und dem Dialekt ist Teil von Tavčars literarischer Poetik, die sich reflexiv durch sein melancholisches Lebensgefühl, die Blumen- und Tiermotive und stilistisch durch seine durchdachte Komposition und zahlreiche virtuose Sprachfiguren auszeichnet, die von der bisher vielleicht wenig beachteten lyrischen Natur des Autors zeugen.

Od »helebarde v rebra« do »duševnega terorizma«: Ivan Tavčar in cenzura

Marijan Dovič

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede,
Novi trg 2, SI 1000 Ljubljana, marijan.dovic@zrc-sazu.si

Razprava obravnava Tavčarjeva najvidnejša soočenja s cenzuro. Najprej oriše njegove posredne stike z njo: obravnavo novele »Vita vitae meae« (1883) v dunajskem parlamentu leta 1889, afero ob Trdinovih »Hrvaških spominih« (1885–1887) v Tavčar-Hribarjevi reviji *Slovan* ter satiro *4000* (1891), v kateri je Tavčar odmevno karikiral model (klerikalno) cenzurirane prihodnosti. Pozneje se je Tavčar soočil tudi z uradno cenzuro: leta 1900 je kot deželni poslanec protestiral zoper ljubljansko gledališko cenzuro zaradi prepovedi uprizoritve *Tugomerja*, med letoma 1914 in 1917 pa se je kot pravnik angažiral ob zaplembi Masljevega *Gospodina Franja* (1913) in razpustitvi Slovenske matice.

The article examines Ivan Tavčar's most prominent confrontations with censorship. First, his indirect encounters with censorship are outlined: the examination of the short story "Vita vitae meae" (1883) in the Vienna Parliament in 1889, the affair surrounding Janez Trdina's "Croatian Memories" (1885–1887) in Tavčar's magazine *Slovan*, and the satire *4000* (1891), in which Tavčar caricatured the model of a (clerically) censored future. Later, Tavčar was also confronted with official censorship: in 1900, as a regional deputy, he protested against the theater censorship in Ljubljana for banning the performance of *Tugomer*, and between 1914 and 1917, as a lawyer, he passionately campaigned against the confiscation of Fran Maselj's novel *Mr. Franjo* (1913) and the dissolution of the Slovenian Matica.

Ključne besede: Ivan Tavčar, cenzura, »Vita vitae meae«, *4000*, uprizoritev *Tugomerja*, Slovenska matica

Keywords: Ivan Tavčar, censorship, "Vita vitae meae", *4000*, staging of *Tugomer*, Slovenian Matica

V dolgem 19. stoletju praktično ne najdemo pomembnega slovenskega literata, katerega ustvarjanja ne bi na ta ali oni način zaznamovala cenzura.¹ Ta ugotovi-

¹ Pregledno o cenzuri v dolgem 19. stoletju prim. zbornik ob nedavni razstavi v NUK (Dovič 2023a). Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju« (J6-2583) in raziskovalnega programa »Literarnozgodovinske, literarnoteoretične in metodološke raziskave« (P6-0024), ki ju iz državnega proračuna sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

tev velja tudi za Ivana Tavčarja. Kot pravnik in časnikar se je »visoški gospod« zelo dobro zavedal uradnih cenzurnih omejitev svojega časa, hkrati pa se je kot iskrič in strasten polemik nenehno zapletal v verbalne konflikte, zaznamovane z vprašanjem svobode izražanja. S te plati so zanimive njegova obramba Gregorčiča in Aškerca (ter nasploh polemika z Mahničevim klerikalizmom), a tudi afere ob noveli »Vita vitae meae«, koncu *Slovana* in izidu satire *4000*, ki so obravnavane v nadaljevanju. Kot bomo videli, v nasprotju z deli mnogih pisateljskih kolegov Tavčarjeva dela nikdar niso bila neposredni predmet uradne cenzure. Pa vendar se je Tavčar kot javna oseba, pravnik in liberalni politik vsaj v dveh primerih odločno soočil tudi s cesarsko cenzuro – in sicer ob prepovedi uprizoritve *Tugomerja* ter ob aferi z romanom *Gospodin Franjo* in sankcijah zoper Slovensko matico.

»Vita vitae meae« (1883) in parlamentarna afera

Zaplet ob Tavčarjevi zgodovinski noveli »Vita vitae meae« (1883) na prvi pogled ne sodi v kroniko srečevanj slovenskih literatov z uradno cesarsko cenzuro. Novela je resda burila duhove že ob izhajanju – ni ugajala mnogim (slovenskim) katolikom, vznemirjala pa je tudi kranjske Nemce, zlasti protestante. Medtem ko je Tavčar z zaključkom katolike načelno pomiril, je zamera v nemškem taboru ostala. Vnovič je privrela na dan z nekajletnim zamikom, leta 1889, ko je novela pristala nikjer drugje kot v dunajskem parlamentu – skupaj s Trdinovimi »bajkami«, ki so bile kot dokaz o zatiranju kranjskih Nemcev na dnevnem redu poslancev že dve leti prej (prim. Dović 2023; Logar 1955: 372–375). Ta nenavadna okoliščina terjaja, da si zgodbo ogledamo nekoliko podrobneje.

Tavčar je novelo »Vita vitae meae« pisal leta 1882, izhajala pa je spomladi 1883 v *Ljubljanskem zvonu*. Pripoved je postavljena v konec 16. stoletja, ko so katoliki v Poljanski dolini z vsemi sredstvi dušili zadnje preostanke protestantizma. Ljubljanski škof Joannes Tavčar in njegova družčina, ki potujejo iz Škofje Loke čez Poljane, so prikazani kot goreči nasprotniki luteranstva, ki protestante razumejo kot strupeno seme in »satanove naslednike«, s katerimi je treba dokončno obračunati. Ni dvoma o tem, da je do katoliškega nasilja nad »krivoverci« pripovedovalec neizprosno kritičen. A obenem ni mogoče spregledati, da so tudi protestanti – zlasti domačin Jurij Kosem (Cosemus), ki se kot učenec »krivega preroka« Trubarja vrne v Poljansko dolino – prikazani vse prej kot v bleščeči luči. Jurijev predrzni nagovor katoliški družчини na začetku novele je izliv »histeričnega žolča«: škofa označi za »rimokatoliške nečistnice nečistega hlapca«, ki ga bo zadela »šiba božja«, da se bo zastudil samemu »peklenskemu očetu« in ga bodo »požgali plameni čistega evangelija« (Tavčar 1966: 162). Ko

vročekrvneža vržejo v vodo, ta strastno rešuje Biblijo iz vrtincev in jo pritisne k ustom – z vzklikom »vita vitae meae«, ki se potem na ključnih mestih novele še dvakrat ponovi. Dolina je polna nestrpnosti, ki v svojih replikah izražajo skrajno sovražna stališča, medtem ko pripovedovalec ostaja ironično distanciran od »gorečega ognja« na obeh straneh. Tako celota izzveni kot kritika verskega fanatizma oziroma liberalna obsodba »pogubnosti ideoloških strasti in bojev« (Slodnjak 1961: 170). To je seveda značilno razsvetljenska in sekularistična drža, nad katero bi obrvi lahko vzdigovali tako apologeti katolicizma kot protestantizma. A kaj je bilo v pripovedi tisto, kar je najbolj zmotilo (kranjske) Nemce?

Oglejmo si, kaj je o tem 23. marca 1889 v dunajskem parlamentu povedal koroški poslanec baron Armand von Dumreicher (1845–1908). Njegov napad je bil v prvi vrsti usmerjen proti novim šolskim nadzornikom na Kranjskem, ki naj bi bili protinemško naravnani. Zlasti problematičen se mu je zdel Fran Levec, urednik *Ljubljanskega zvona*, obenem pa je bil seveda tarča napada tudi omenjeni leposlovni list in dva izmed njegovih vidnih avtorjev – Janez Trdina, ki naj bi blatil Nemce, in Tavčar, ki naj bi napadal reformacijo in njene pristaše. Dumreicherjev ekspoze, ki ga je v »Listku« *Ljubljanskega zvona* »doslovno« ponatisnil Levec, se začne takole:

Za mesto (šolskega inšpektorja) v deželnem glavnem mestu Ljubljani je bil izbran zglasni urednik neke slovenske revije, ki v svojem hujskanju proti spominu na Anastazija Grüna in obrekovanju nemškega zemljiškega gospostva, v očrnitvi nemškega naroda in v žaljenju cerkvene reformacije ne pozna meja sramu in gnusa. (Anon. 1889: 316, prev. MD)²

Očitki o obrekovanju Grüna in Nemcev letijo zlasti na Trdino in njegove »Bajke«. Toda Dumreicher v nadaljevanju izpostavi neko povsem konkretno mesto iz Tavčarjeve novele: »Ta človek [Levec] kot državni nadzorni organ vstopa v prostore šole, katere učiteljem in učencem je zaželel 'kol po glavi in helebarde v rebra'« (Anon. 1889: 316, prev. MD).³

Koliko je Dumreicherjeva obsodba Tavčarja utemeljena? V noveli »Vita vitae meae« najdemo pripovedovalčev monolog, ki s svojimi protinemškimi poudarki izrazito spominja na podobna mesta v Trdinovih bajkah:

² V izvirniku: »Für dieses Amt (eines Schulinspektors) in der Landeshauptstadt Laibach wurde der berühmte Redacteur einer slovenischen Zeitschrift erkoren, die in ihren Aufreizungen gegen das Andenken Anastasius Grüns und ihren Verleumdungen des deutschen Landadels, in ihren Schmähungen des deutschen Volkes, in ihren Beschimpfungen der Kirchenreformation keine Grenze der Scham oder des Ekels kennt.«

³ V izvirniku: »Dieser Mann betritt als staatliches Aufsichtsorgan die Räume einer Schule, deren Lehrern und Schülern er 'eine Keule auf den Kopf und eine Hellebarde in den Rippen' gewünscht hatte.« Logarjeva objava transkripcije se od te nekoliko razlikuje (prim. Logar 1955: 373).

Ali brusili in pilili so *Nemci potem z neusmiljeno svojo roko* še celi dve stoletji, da se je konečno kamen slovenskega rodoljubja vendar le pričel iskriti ter žarke dajati! Ali ob času naše pripovedi so vladali verski čuti poznani svet, in tudi po Slovenskem so ti čuti užigali sovražstvo in tugo ter zatirali vse druge občutke, ker je *ubogo naše ljudstvo, tlačeno in drto po nemških plemičih*, za nove biblične eksperimente bilo kakor nalašč ustvarjeno. (Tavčar 1966: 168, poud. MD)

Toda Dumreicher se ni obregnil ob navedeno mesto, pač pa se je zapičil v izjavo, da se je treba protestantov lotiti s koli in helebardami. Takšno izjavo je v resnici mogoče najti v prvem delu novele – v pogovoru med katoliškim škofom in njegovimi spremljevalci. Oglejmo si kontekst, v katerem je izrečena:

Še le po dolgem molku je vprašal škof: »In kako je zašla kriva vera v te kraje, tako odstranjene od mestnih vplivov?«

»Krivi preroki,« odgovoril je stolni šolaster goreče, »krivi preroki so zatrosili strupena zrna tudi v to dolino, in še celo v Poljanah jih imam nekaj sumljivih ptičev [...] Jaz sem nedolžen in tudi nimam še tiste oblasti, da bi s koreninami vred iztrebil pekla rastline!«

»Ali se z dobro besedo ničesar opraviti ne da?«

»Z dobro besedo, škofovska Vaša milost! *S kolom po glavi ali pa s helebardo v rebra*, to je najboljša beseda za te satanove naslednike!«

»In kako ste do zdaj postopali?« vprašal je škof rahlo.

»Storil sem toliko, kakor nič! Premilostivi moj gospod in škof brižinski je predober in zvezane so mi roke, da niti najmanjšega ne dosežem. Jedenkrat se mi je povedalo, da so bili štirje Poljanci pri Kupljeniku. Poslal sem oboroženo stražo v vas in polovili in povezali so hudobneže. V verige so jih dejali ter bosonoge postavili v potok sredi vasi. In moji hlapci so jih gladili s šibami.« (Tavčar 1966: 158–159, poud. MD)

Dumreicherjeva obtožba, da Tavčar in z njim Levec tu promovirata nasilje nad protestanti, je očitno izkrivljena in manipulativna.⁴ Izjava je položena v usta gorečemu »stolnemu šolastru«, le enemu izmed mnogih likov na obeh straneh, ki v tej noveli izrekajo fanatična stališča – kakšnih posebnih simpatij pa gotovo ne žanjejo. Janko Kersnik je torej v obrambi *Ljubljanskega zvona* pred udarci časnikarske kritike že leta 1888 povsem upravičeno zapisal, da so »hijene« iz »neke dr. Tavčarjeve povesti *brez vsega stika in sklada* iztrgali nekoliko fraz in besed« in iz njih skovali orožje zoper Levca in njegov časopis; upravičeno se razburja nad zaroto »svojadi«, njenimi lažmi, »nesramnem podtikanji in zvijanji« (Boršnik 1966: 424, poud. v izvirniku).

Ko je celotna zadeva 23. marca 1889 naposled prišla pred državni parlament, je torej slovenski poslanec Fran Šuklje 26. marca Dumreicherjeve obtožbe brez težav razmeroma elegantno diskvalificiral (Boršnik 1966: 425–426). Njegov znameniti govor je bil celo separatno tiskan, Dumreicherjev napad

⁴ Mnogo let pozneje je bil Tavčar kot liberalni prvak eden izmed protagonistov postavitve ljubljanskega spomenika Primožu Trubarju.

in Šukljetovo obrambo pa je v peti številki *Ljubljanskega zvona* objavil tudi Levec. Izkazalo se je, da ima urednik več dela z očitki zoper Trdino: medtem ko je nepopustljivega nacionalista z Dolenjske moral braniti s kočljivo diferenciacijo med Nemci in »nemškutarji«, je glede citata iz »*Vita vitae meae*« zadostovala kratka analiza konteksta, v katerem je bila izjava izrečena: Šuklje je prepričljivo pokazal, da je citat ignorantsko ali celo zlonamerno iztrgan iz sobesedila (Anon. 1889: 318).

Trdinovi »Hrvaški spomini« in konec *Slovana* (1887)

V letih med izidom novele »*Vita vitae meae*« in njeno parlamentarno obravnavo se je odvila še ena zanimiva afera, povezana s Tavčarjem, ki ji lahko pripišemo značaj neformalnega pritiska. Njen glavni junak je bil nacionalistični *enfant terrible* Janez Trdina, ki je slovenski prostor razburil že v letih 1850 in 1851 s »Pripovedko o zlati hruški« in »Pretresom slovenskih pesnikov«, tri desetletja pozneje pa je v *Ljubljanskem zvonu* dvigoval prah s svojimi »Bajkami in povestmi o Gorjancih«. Sredi večletne gonje proti bajkam je Trdinovo pisanje povzročilo nov škandal: vzrok zanj so bile domnevne opolzlosti v »Hrvaških spominih«, objavljenih v *Slovanu*, panslovansko orientirani liberalni reviji, ki sta jo med letoma 1884 in 1887 izdajala Tavčar in Ivan Hribar. Trdinov kulturnozgodovinski in narodopisni prikaz hrvaškega ljudstva v desetletju Bachovega absolutizma je izhajal skoraj dve leti, od 1. julija 1885 do 20. marca 1887, bralstvo pa ga je večinoma ugodno sprejemalo. V njem Trdina s spominske distance niza pomembne podatke o etnološki, gospodarski in socialni zgodovini sosedov, primerja življenje v obeh polovicah monarhije ter ostro sodi Bachov germanizatorski režim.

»Spomine« pripoveduje mladi učitelj, ki se na Hrvaško uradno odpravi kot državni uslužbenec, a v resnici deluje kot goreč nacionalistični misijonar. V besedilu mrgoli politično nekorektnih izjav zoper oblast, ki nekaj desetletij prej bržkone ne bi mogle nekaznovano iziti v avstrijskem tisku. Toda afere s »Hrvaškimi spomini« ni sprožil Trdinov nacionalizem. Memoari so v *Slovanu* mirno izhajali že več kot leto dni, ko se je začelo zapletati na področju spolne morale. Konec leta 1886 so se namreč začele pojavljati prve Trdinove opazke o spolnosti pri Hrvatih: Trdina sosede denimo hvali, češ da je pri njih mnogo manj »pankrtov«, ki jih na Kranjskem kar mrgoli, poleg tega pa »se na Hrvaškem še ni ukoreninila ostudna navada, da bi hodili fantje vasovat k dekletom pod okna ali celo v spalnice« (Trdina 1951: 132).

Leta 1887 je začel Trdina še več pisati o spolnosti, sodu pa je izbila dno šesta številka, ki je izšla 20. marca 1887. Trdina tu poroča, da so mnoga slavonska

dekleta »strašno nesrečna«, če si ne morejo dobiti ljubimca, in da si kar sama odpravljajo nezaželeno nosečnost:

Ako pa jih ljubezen zavede, da zanosijo, ne zdi se jim to nikaka posebna nezgoda in sramota. Zateko se h kaki ciganki ali ini »zvedenki«, koja jih reši nadloge za majhne denarje. Marsikatera pa si pomaga neki kar sama, dobivši na polju tistega spačka, ki mu pravijo Dolenjci »vrnjanj kljun« [...] Še veliko bolj pa slove in se iščejo v ta namen jagode nekega drevesa ali grma [...] Doktor Josip mi je zatrdil, da so prodajali strupe, ki odpravljajo nezreli zarod, celo nekateri brezvestni lekarničarji! (Trdina 1951: 191–192)

Trdina ni obscen, temveč moralističen: ker se Slavonci otepajo naraščaja, dežela drvi v demografsko katastrofo, potujčenje. A četudi njegovega pisanja niso vodile »kosmate« strasti, so se nekaterim ti zapisi zdeli skrajno pohujšljivi. 26. marca 1887 se je v katoliškem *Slovcu* pod psevdonimom Resnicki pojavil piker komentar, ki je Hribarja in Tavčarja zbodel na zelo osebni ravni: Ali izdajatelja lahko mirno dovolita, da Hribarjeva »gospoja« in njena mladež ter Tavčarjeva »nežna nevestica« berejo spomine, ki »mnogo pohujšujejo« – še mnogo bolj kot Trdinove bajke? (Resnicki 1887: 4). Duhovnik Josip Marn, ki se je skrival pod psevdonimom Resnicki, je v notici kritično zbodel tudi duhovnike, ki podpirajo takšno revijo. Hribar in Tavčar sta se drobnega, a natančno merjenega napada ustrašila in v *Slovcu* dva dni pozneje, 28. marca, objavila izjavo v presenetljivo skesanem tonu: »Podpisana lastnika 'Slovana' obžalujeva iskreno, da so se v 6. številki 'Slovanovej' priobčile brez najine vednosti nekatere spodtekljive stvari. Ob enem izjavljava, da bodeva po vsej pravici žaljenemu javnemu mnenju dala ono zadoščenje, katero jedino zamore spraviti madež z lista, ustanovljenega z najboljšimi namerami« (Hribar in Tavčar 1887: 4). Krivdo za incident sta v celoti prevaila na urednika Antona Trstenjaka in razmišljala celo o ukinitvi lista (podrobneje prim. Dović 2024).

Kot je razvidno iz notice v naslednji številki *Slovana*, sta se izdajatelja odpovedala prvotni zamisli, da bi revijo ukinila; Trdinovi spomini naj bi, seveda očiščeni neprimernosti, izhajali še naprej. Hribar je Trdini 5. aprila pisal, da mu ne zameri iskrenosti, pač pa zameri Trstenjaku, »ki je dobro vedel, koliko gimnazijskih dijakov, učiteljskih pripravnikov in pripravnic si je naročilo list. Da to ni berilo za vse tu navedeno čitateljstvo, priznali mi bodete sami in priznali ste že, pišoč, da ne pišete 'hrvaških spominov' niti za nežno mladino, niti za trepetajoče neveste« (Logar 1951: 582). Toda užaljeni Trdina se je odločil pretrgati stike s *Slovanom*. Končni rezultat afere je torej bil, da so »Hrvaški spomini« nehali izhajati in *medias res*, brez slehernega pojasnila bralcem. Urednik Anton Trstenjak, radikalni slovanofil, ni mogel ohraniti svojega položaja: svoj odstop z mesta urednika je objavil v trinajsti številki. S koncem istega leta je *Slovan* za vselej ugasnil – kot sta pojasnila izdajatelja, zaradi previsokih stroškov in dolga.

Satira 4000 (1891) ali trčenje dveh konfliktnih distopij

Med Tavčarjevimi zgodnejšimi literarnimi deli ima izstopajoče mesto satirična povest *4000*, ki je nastala v kontekstu stopnjevanja kulturnega boja in poglobitve političnega razkola med liberalci in klerikalci. Leta 1891 je izhajala v *Ljubljanskem zvonu*, še isto leto izšla kot samostojni tisk in že ob izidu močno razburkala javnost.⁵ Četudi ni bila neposredni predmet cenzuriranja, je z vidika naslovne teme relevantna, saj je Tavčar v njej bleščeče naslikal distopično vizijo skrajno cenzurirane družbe – kot domnevnega ideala svojih političnih nasprotnikov. Pripoved s podnaslovom »Času primerna povest iz prihodnjih dob. Po vzorih dr. Ničmaha napisal dr. Nevésekdó« je poskus literarnega obračuna s slovenskim klerikalizmom. V futuristični distopiji, postavljeni v leto 4000, Tavčar ostro napade klerikalne pretenzije po nadzoru celotne družbe in njenih (sekularnih) ustanov ter hkrati brezobzirno smeši Mahniču pripisane kulturne in politične nazore. Kdo je tarča satire, bralec brez težav spozna tako iz anagrama Ničmah kot iz uvodnega dantejevsko obarvanega popotovanja po onostranstvu, med katerim pripovedovalca vodi angel Azrael: v predpeklju naletimo na drobnega možička, ki v rokah nosi težko metlo in manično briše tlak, a mu pri tem ne prestando kapljajo srage z obraza, vsaka kaplja pa napravi novo liso – bolj ko se trudi, bolj se mu delo množi. Azrael pojasni:

V življenji je sodil in sodil, bruna v svojem očesi pa ni obsodil ne obsojal. Udaril ga je zato Gospod in mu odkazal jedino mesto v predpeklju, da čisti ondu tlak in odpira nebeška vrata dušam, hitečim v naročaj premilostivemu Stvarniku! (Tavčar 1891: 7)

Prvoosebni pripovedovalec v možicu prepozna »doktorja Toneta od zelene Soče«, ki je zdaj »v predpeklenski revščini in zapuščenosti« obsojen na tisočletja sizifovske torture, med katero mora odpirati nebeška vrata celo slovenskim liberalcem (Tavčar 1891: 8).

V nadaljevanju zgodbe oživljeni Nevesekdo-Tavčar pristane v latinizirani teokratski Emoni, ki je tedaj del »papeževe provincije številka LII«. Podoba prihodnosti, ki se mu prikaže, je kaj klavrna: civilizacijske pridobitve so opuščene, elektrika je razglašena za satanski izum, znanost je v zatonu, medicina in zdravništvo ne obstajata več, spolnost je striktno regulirana, na grmadah gorijo krivoverci, v mestu pa vladajo brutalne inkvizicijske komisije, ki ščitijo

⁵ Povest – nekateri jo štejejo za roman, a se zdi bolje ostati pri avtorjevi izvorni žanrski oznaki – je Tavčar pisal sproti; sveže ideje za nadaljevanja je dobival ob tedenskih srečevanjih liberalne družbe v hiši na Bregu. Številni odzivi, ki so se začeli že med izhajanjem, so se vlekli še globoko v 20. stoletje; obudil jih je tudi letošnji ponatis s polemično spremno besedo (Simoniti in Simoniti 2023), ki svari pred restavracijo klerokatoliških načel v sodobnosti.

klerike in njihovo čast. Medtem ko je nemščina zaradi Lutra prepovedana, je slovenščina ponižana na raven dialekta za najnižje sloje. Vseučilišni učitelji so nevedneži, berači na dnu družbene hierarhije, v kateri več velja vsak cerkovnik, pred nadškofom, ki upravlja edino gostilno v mestu, pa se je treba valjati v prahu. Družba je grobo razslojena in najstrožje nadzorovana: na njenem vrhu so pohlepni in pokvarjeni kleriki, roparski elitni sloj, ki živi v izobilju (uvoženo vino, elitna kuhinja) in prešuštvu (dobava izbornih devic).

Emona leta 4000 je družba sovraštva in paranoične ksenofobije: vsakdo je potencialni krivoverec, vsi se medsebojno sumničijo in ovajajo, tujci pa so skrajno sumljivi. V središču te čudaške teokracije, v kateri se množijo asketi in bičarji, je kult »blaženega Antona od Kala« – še ena referenca na Mahniča oziroma njegov psevdonim (Tone od Kala). Na podlagi Antonovih teorij emonski represivni aparat budno nadzira in sankcionira grehe prebivalcev: policija je izročena kapucinom in do obisti korumpirana, enako velja za pravosodje pod vodstvom frančiškanov, kjer kleriki avtomatsko dobivajo sodbe, medtem ko državno pravdnništvo pod nadzorom jezuitov namesto zakonodaje uporablja Biblijo in spise blaženega Antona. V tej totalitarni strahovladi ima cenzura središčno mesto. Najbolj osupljiva zamisel, ki jo najdemo v tem pogledu, je brez dvoma brutalno utišanje ženskega govora:

»Odkar je nadškof Martinus uvêdel najstrožje propise blaženega Antona od Kala – temu je sedaj pol leta – je prepovedana ženskam vsaka govorica. To ti je znano! Moja Meta že pol leta ni izpregovorila niti besedice, toda v sebi je nosila besed na milijone. Povsod so silile na dan zaklenjene te besede, pri očeh, pri ušesih, povsod. Kakó se je zvijala, kakó je vzdihala, kakó je zatezala usta, govoriti pa vender ni smela, ako se ni hotela udeležiti smrtnega greha in ako ni hotela zapasti neusmiljeni inkviziciji proti ženski govorici!« (Tavčar 1891: 38)

Kot se izkaže kmalu zatem, obstaja elegantna rešitev za omenjeno težavo, pripomoček, ki tudi najbolj klepetavim ženskam spretno zamaši usta – in sicer »vsemu olikanemu svetu znana tezalnica, katero je izumil blaženi Antona od Kala« (Tavčar 1891: 86).

Druga značilna situacija, ko Tavčar v pripoved eksplicitno vplete vprašanje cenzure, je proces zoper kaplana Primoža, ki je obtožen oznanjevanja božje besede v domačem (namesto v zapovedanem latinskem) jeziku, za povrhu pa je pri njem najden še nevaren *corpus delicti* – zadnji obstoječi izvod Prešernovih *Poezij*. Medtem ko je Primož med pravosodno farso obsojen na smrt na grmadi, tudi Prešernova zbirka doživi značilni *avtodafé* – lastnoročno jo zažge nadškof:

»Sodbe ne potrebujem nikake. Na podlagi moči, dane mi po Gospodu, sodim in razsodim, naj se bivši kaplan Primož v svarilo hudobnikom in v tolažilo dobrim vérnikom sežgè kakor kos lesa na grmadi sredi polja emonskega! Zajedno ukazujem, da se pregrešna knjiga – in prosímo Bogá, da bi bila zadnja! – sežgè in da se nje pepel raztrese na vse štiri strani svetá! Takó bodi po božji in moji volji! Obsojenca odvedite!« [...]

Ko se zapró vrata za obsojencem, zadnjim zavednim Slovencem, se dvigne nadškof Martinus s sedeža in udari s palico, na katero se je navadno opiral, po deskah, da zamolklo zazveni po vsi dvorani. Hipoma priskočijo strežniki in kanoniki, drug postrežnejši od drugega. Toda strast mu je toliko napela vse žile po osušenem telesu, da brez strežniške moči prileze do mize, kjer ležé poezije Franceta Prešérna. S tresočo roko pograbi stari nadškof staro knjigo, ki se je z umazano in raztrgano vnanjostjo svojo bržkone sama najbolj čudila, kakó je zašla v to belo roko in blizu iskrecih dragih kamenov na prelatovih prstih.

»Anathema sit!« izpregovori nadškof in migne fratrom biričem. Ti so tega namiga že pričakovali in bliskoma uderó iz dvorane po orodje, nalašč pripravljeno za take prilike. Skoro prinesó majhno ognjišče, na katerem plapolá plamen, že prej zanečen. To ognjišče postavijo pred škofa: vse občinstvo, vsi kanoniki z biriči in državnim pravdnikom, vse poklekne in moli Bogá, da je dodelil papeževi provinciji čast in slavo in da je zopet pokončal knjigo, toli škodljivo in hudobno! Svojeróčno vrže nató nadškof Martinus knjigo na žareče oglje, da se zvijajoč skoro izgubi v rdečih plamenih. In ko ni belega ostanka o nji, razprostré sivi prelat roke proti stropu in zapoje zmagonóšno: »Te Deum laudamus!« (Tavčar 1891: 67–68)

Tavčarjev satirični obračun je nenavadno oster. Ta ostrina odraža avtorjevo prizadetost zaradi Mahničevih silovitih napadov na liberalne kolege in literate iz duhovniških vrst, zlasti Aškerca in Gregorčiča, pa tudi zaradi razprave »Slovenski realist – dr. Ivan Tavčar« (1890), v kateri goriški teolog na podlagi analize literarnih odlomkov obtožuje Tavčarja, da je glasnik neukrotljive spolne strasti, fatalist, pesimist, komunist, zanikovalec božje previdnosti in obrekovalec duhovništva – skratka, da »nihče na Slovenskem ni krščanstva tako zlobno in premišljeno sramotil« (Mahnič 1890: 380). Užaljeni Tavčar, ki se je vedno štel za (liberalnega) kristjana, se na napad ni odzval z racionalnim diskurzom obrambe, temveč se je nasprotnika lotil z literarno izbrušeno satirično »fantazijo«, ki je obenem tudi parodija, saj meri na dve Mahničevi lastni satiri. Prva je »Indija Komandija«, ki je leta 1884 s podnaslovom »O stoletnici francoske revolucije Slovencem v spomin« izhajala v *Slovenцу* in je bila pet let zatem ponatisnjena v *Rimskem katoliku*. V njej »dr. Mahnič« v polemiki s Stritarjem smeši nasledke revolucionarnega oziroma liberalnega »osvobajanja«, karikirano zasoljene s sodobnejšimi anarho-komunističnimi zamislimi o družbeni preureditvi – kar se seveda konča z (distopično) katastrofo.⁶ Druga satira, na katero je meril liberalni prvak, je podlistek »Iz dnevnika Štefana Hodulje«, ki je izhajal leta 1889 v

⁶ Komandija je konservativna dežela, kjer vladajo red, zvestoba veri in vladarju, nezaupanje do široke izobrazbe množic in značilna skepsa do javnih ustanov: »Nimamo ne mestnih vrtov, ne umetnih vodometov, ne javnih kopališč, ne javnih knjižnic, ne muzejev« (Mahnič 1889: 541) – nepotrebnih zadev, zaradi katerih ljudje plačujejo »ogromnega davka«. A ko Tonek v deželo prinese »solnce svobode«, ki kulminira v razlastnitvenju in kolektivizaciji, seveda sledi klavrn razpad sistema. Pripomniti je mogoče, da bi se s takšno kritiko vsaj v neki meri lahko poistovetil tudi Tavčar, ki je po prvi svetovni vojni tako odločno grmel proti boljševikom.

Rimskem katoliku. Njen avtor je seveda Mahnič, ki pa svoje avtorstvo dvakrat premesti: pod besedilo je podpisan »Tone od Kala«, profiliran kot preprosti, neuki konservativec – še ta pa bralcem zgolj prenaša zgodbe in doživetja nekega Mihe Cencija, imenovanega tudi Štefan Hodulja.

Fiktivni Hodulja »hodulji« po svetu, zapisuje popotna opažanja na lističe in se, splošno rečeno, norčuje iz liberalno-narodnjaških vrednot, kakršne je zastopal Tavčar. Med njegovimi zapiski najdemo tudi skrajno seksistične misli o ženskah in njihovi prirojeni (ne)inteligenci ter zaničljiva stališča o njihovem izobraževanju. Še pred resnim pojavom feminizma na Slovenskem torej Mahnič skozi Hoduljev lik prvi odločno artikulira antifeministična stališča in svari pred nevarno revolucijo, po kateri bo gospodarilo krilo, hlače pa bodo hlapčevale. V tem kontekstu se v Hoduljevem samogovoru pojavi tudi razvpita *tezalnica*: »[K]ar se tiče žensk, je bilo vedno in vselej moje trdno prepričanje, da bi se jim jeziki vsaj za tretji del prirezali in bi jih vse doma pozaprli mej štiri zidove in jim glavo vklenili v natvezavnico, da bi se ne mogla nobena dvanajst mesecev ozreti ne ne levo ne na desno« (Tone od Kala 1889: 403). Bizarna zamisel ni ostala brez odmeva: fiktivni pripovedovalec (Tone od Kala) se uredniku (Mahniču) v naslednji številki pritožuje, da se je proti njemu »zarotila cela Slovenija, koliker je ženskega spola« (523). Odgovor troedinega avtorja (»Hodulja, jaz in vi«, piše Tone od Kala) je zopet, milo rečeno, neposrečen: ženskam bi nejevoljo »še lahko odpustil, saj je vže znano, da ženske imajo kratko pamet« (524) – pač pa zamera velja tistim (moškim), ki ne razumejo, da satirik »vpotreblja besede v nepravem pomenu« (525).

V nasprotju z Mahničem, ki se v omenjenih spisih kaže kot povprečen in mestoma nespreten satirik, je Tavčar uporabil svoj izjemni literarni talent, izkoristil nasprotnikove šibkosti in udaril v živo – tokrat brez rokavic.⁷ Kako je kritika zadela Mahniča, priča njegov odziv na začetku leta 1892: nasprotniku je očital skrivanje za psevdonomom, še zlasti pa je poskušal dokazati, da dr. Nevesekdo ni pravičen satirik, saj ta »sme smešiti le one nazore, katere nasprotnik res izraža ali zagovarja, a ne mu navlašč podtikati drugih smešnih nazorov« (Mahnič 1892: 116). Ocenil je, da delo ni satira, temveč zlohoten pamflet, neposreden napad na katoliške resnice, duhovščino in celibat, ki ga vodi sovraštvo proti

⁷ Tavčar je bil načelno naklonjen slogaštvu, a Mahničev radikalizem ga je odbijal, skrbel ga je poskus politične konsolidacije njegove grupacije, motila so ga tudi Mahničeva protinacional(istič)na stališča. Mahnič je bil brez dvoma klerikalni fanatik, iznajditelj figure »notranjega sovražnika« – liberalizem je zanj zanikanje krščanstva, »katoliški liberalizem« pa še hujša kuga. A tudi Tavčar je bil nacionalistični fanatik, ki je menil, da je treba nacionalne mlačneže zatreti kot »gade«. Tako kot Mahnič v svojih spisih ni videl možnosti pomiritve z liberalci (in celo liberalnimi katoliki), je Tavčar v tistem času dokončno odklonil možnost kompromisa s klerikalnimi radikali, kajti s »takimi ljudmi ni pomirja!« (Tavčar 1959: 68).

katolicizmu nasploh. Marja Boršnik meni – in ta ocena bo verjetno bolj točna –, da Tavčarju »ni šlo za to, da bi napadal načela katolicizma«, temveč za to, da bi »karikiral oblast, ki si jo katolicizem lasti v posvetnih rečeh« (Boršnik 1954: 341). A ob tem ne smemo spregledati, da Tavčar ne napada le načelno, temveč neposredno, *ad hominem*: kot je opazil že Slodnjak, je »groteskno poenostavil« nasprotnikove nazore in »napravil iz Mahniča karikature«, ki jo občasno pretira »v nepotrebno osebno sramotenje« (Slodnjak 1961: 264). Drži, Tavčar vse to v resnici počne – karikira, pretirava, sramoti, se skriva za psevdonomom in drugim podtika »smešne nazore«. Toda ali tega ne počne tudi satirik Mahnič (alias Tone od Kala), ki ravno tako pretirava, karikira in podtika (npr. liberalcem anarhistične nazore) ter distopično prikazuje skrajne konsekvence vladavine nasprotnika – snuje »pošasti prihodnih časov, da bi plašil sedanje« (Mahnič 1892: 123)? Zdi se torej, da je ena največjih Mahničevih težav ta, da je umetniško manj uspešen od Tavčarja. »Dr. Nevesekdo« v soočenju dveh literarnih avatarjev enostavno prekosi »Toneta od Kala« – satirične besede v *nepravem pomenu* suče neprimerno bolj spretno.

A za konec se vendarle za hip vrnimo k vprašanju cenzure in se vprašajmo, koliko je strah liberalcev pred klerikalno cenzuro, uprizorjeno v povesti *4000*, upravičen? Berimo zaključne misli Mahničevega protinapada:

Nedavno smo brali, da se je »Ljub. Zvon« prepovedal dijakom novomeškega gimnazija. No vender!! Kdaj bi se bilo vže moralo to zgoditi ne le v Novem mestu, ampak po vseh slovenskih gimnazijah [...] In vender navzlic temu – nahajata se še, kot sotrudnika pri *takem* listu – dva slovenska *katoliška* duhovna: Gorazd in Fekonja!! (Mahnič 1892: 125)

Pritisk na stanovske kolege, naj ne sodelujejo s spornimi revijami (spomnimo se tudi afere s *Slovanom*) in »mehki« nadzor nad čtivom gimnazijcev morda ne sodita v ožjo domeno raziskav uradne cenzure – a vseeno ostajata pomemben in upoštevanja vreden problem, ko razmišljamo o mehanizmihi utišanja v bolj splošnih okvirih.

Prepoved uprizoritve *Tugomerja* in Tavčarjev protest proti gledališki cenzuri (1900)

Gledališče v habsburški monarhiji je v nasprotju s tiskanimi knjigami tudi po marčni revoluciji ostalo podvrženo strogi in pedantni predcenzuri, ki je proti koncu 19. stoletja pomembno zaznamovala porajajočo se slovensko dramatiko. Čeprav je cenzorjev rdeči svinčnik večino besedil le »očistil«, je na podlagi zastarele Bachove zakonodaje (gl. Občni 1850) nekaterim dramam učinkovito zaprl pot na odrske deske. Med najbolj odmevne takšne primere na prelomu

stoletja nedvomno sodi Jurčič-Levstikov *Tugomer*, ki je sicer v tiskani obliki brez težav izšel že leta 1876. Prepoved uprizoritve ene prvih resnih slovenskih gledaliških iger je Tavčarja kot politika in pravnika vodila v odločno soočenje z uradno cenzuro. Oglejmo si kronologijo cenzure *Tugomerja*.⁸

9. januarja 1900 je ljubljansko Dramatično društvo vložilo prošnjo za uprizoritev »Jurčičeve žaloigre ‘Tugomer’ v tukajšnjem Deželnem gledališču« (Ugrinović 2001: 78). Kmalu zatem, 23. januarja, je prejelo odlok, da deželno predsedstvo v skladu s § 3 gledališkega reda »predstavljanje te igre prepove z oziroma na njeno tendenciozno vsebino in ker bi predstavljanje iste razpor mej narodi mogoče pospeševalo« (78). Že dva dni pozneje, 27. januarja, je Ivan Tavčar vložil priziv na deželno vlado, v katerem je trdil: »Po zgoraj citiranem navodilu mora biti igra, da se jo sme prepovedati, naravnost – ne le ‘mogoče’ – pripravna vzbujati sovražnost mej narodi. To pa se o Jurčičevi žaloigri nikakor ne da kriviti [...]« (79). Skliceval se je na dejstvo, da državni pravdnik ni ukrepal zoper tiskano izdajo drame, ki je v knjižni obliki že dolgo na trgu, in od tod izpeljal, da igra ne more biti problematična, saj je »občinstvu obče znana. Z nje predstavljanjem se torej občinstvu ne poda nič novega [...] In končno se vrši dejanje igre v davno preteklem času, ki nima s sedanjostjo nobene zveze« (79). Na zadnji strani dopisa najdemo še pripis, da je »društvo naše samo že poskrbelo za to, da se igra niti od daleč ne more smatrati kot tendenciozna«, v ta namen pa so rokopisu priložili tiskano knjigo in cenzuri predlagali komparativno študijo, ki naj dokaže, »koliko se je igra spremenila v svrhu predstavljanja« (79).

Zaradi Tavčarjevega priziva je moral tedanji ljubljanski gledališki cenzor, policijski uslužbenec Oskar Wratschko, za notranje ministrstvo na Dunaju sestaviti obsežno (nemško) poročilo. V njem je poudaril, da »velja Tugomer od svojega izida v Slovenski knjižnici tako v nemških krogih kot pri Slovencih za tendenčno igro (Tendenzstück), naperjeno zoper Nemce« (Smolej 2023: 44) in v nadaljevanju trditev podrobneje ilustriral z navajanjem spornih mest. Medtem ko se je o usodi priziva odločalo na najvišji ravni, sta Tavčar in Hribar 11. aprila 1900 v kranjskem deželnem zboru sprožila živahno diskusijo o delovanju cenzure. V njej je Tavčar kritiziral dvojna merila ljubljanske cenzure, ji očital pristranost do slovenskih besedil, duhovito izpostavil posmehu malenkostnost cenzurnih posegov ter zahteval več svobode v teatru. Oglejmo si nekaj poudarkov iz diskusije, ki jo Tavčar odpira z namenom, da bi spregovoril

⁸ Na splošno o gledališki cenzuri v tem času prim. Perenič 2021, Mihurko Poniž 2023 in Smolej 2023a, o cenzuri *Tugomerja* pa zlasti Ugrinović 2001 in Smolej 2023. Na spletu je tudi nov digitalni arhiv (Gledališka 2023), kjer je dostopna celotna ohranjena cenzurna dokumentacija v zvezi s *Tugomerjem*: <https://sidih.github.io/cenzura/>.

nekaj resnih besed o tisti gledališki cenzuri, ki mori prejkone tudi nemško gledališče, ki pa *naravnost zatira naše slovensko gledališče*. Pri nas v Avstriji, kakor je znano, uživamo tu na papirju veliko svobodo, ki je zajamčena v temeljnih zakonih, ki pa takoj izgine s površja in se v nič raztopi, če le kje kak kardinal kje kihne ali pa se kak škof pri kakem ministru oglasi. [...] Torej pri nas teoretično velja svoboda, v praksi uživamo pa tako malo svobode, da morda nobena država ne tako malo. [...] Imamo sicer svobodo mišljenja, svobodo prostega razvitja na umetniškem polju, ali kadar hoče kak umetnik svoj proizvod praktično uveljaviti, je takoj vlada z zastarelim gledališkim redom iz leta 1851. pri roki, da dotični umotvor obstriže in obrije ali osmоди, tako, da od prvotnega umotvora skoraj čisto nič ne ostane. Jaz bi o teh stvareh ne govoril, pa v zadnjem času je naša gledališka cenzura postala že tako nadležna in tako sitna, da je v resnici skrajni čas, da se temu *duševnemu terorizmu* nekoliko upremo. (Stenografični 1900: 120–121, poud. MD)

Tavčar svoje trditve podkrepi s cvetoberom bizarnih cenzorskih odločitev ter dokazuje, da ima ljubljanska gledališka cenzura dvojna merila: medtem ko nemške predstave ocenjuje manj strogo, je do slovenskih, kot sta *Rokovnjači* ali *Deseti brat*, neizprosna in malenkostna. Kdo bo sploh še hotel kaj pisati, se sprašuje Tavčar, »ako bo cenzura s svojimi škarjami ščipala take nedolžnosti, kakor jih je ščipala v navedenih slučajih?« (Stenografični 1900: 122). A vsi ti primeri so v resnici le uvertura v pravi, resnejši problem, ki ga Tavčar postavi pred poslance – to je prepoved *Tugomerja*:

Kakor je visoki zbornici znano, hotelo je Dramatično društvo napraviti nek literarični poskus in na odru uprizoriti Jurčičevega »Tugomera«. »Tugomer« je delo, ki ima brezdvajbeno veliko literarno vrednost, in jako interesantno bi bilo poskusiti in videti, ali se ne da spraviti z uspehom tudi na gledališke deske. Ker smo pa poznali slabosti naše cenzure in vedeli, da je grozno občutljiva, je že Dramatično društvo vse potrebno napravilo, da se ne bi od strani cenzure ugovarjalo. Igra se peča z Nemci, snov je vzeta iz tistih bojov med Nemci in Slovani ob Labi, ki so se vršili pred toliko in toliko stoletji. Dramatično društvo pa ni hotelo nobenega izzivati in je bilo še celo tako ponižno, da je reklo, da igra ne bo nikjer napravila neprijetnega utisa, dajmo sami že vse tisto črtati, kar bi se utegnilo tolmačiti kot hujskanje proti nemški narodnosti.

To se je res zgodilo, in da boste videli, kako daleč je šlo Dramatično društvo, povem Vam, da smo Nemce zamenjali s Franki, tako da v igri ni bilo najti besede o Nemcih, ampak samo o Frankih.

Dasiravno smo torej polovico drame sami črtali, dasiravno je deželna vlada vedela, da se gre samo za literarični poskus, dasiravno smo mesto Nemcev tiste stare Franke izvlekli na dan, vendar nismo našli milosti pri vladi [...] (Stenografični 1900: 122)

Obtožujoči ekspozje Tavčar sklene z odločnim stališčem, da gledališka cenzura ne bi smela več delovati na način, »ki je za stoletje, v katerem živimo, naravnost nedostojen in nedopusten« (Stenografični 1900: 122).

Deželni predsednik Viktor baron Hein je v uglajenem odgovoru cenzuro seveda vzel v bran in oporekal zlasti Tavčarjevi tezi, da je pristranska in da slovenskih in nemških predstav ne meri z istim vatlom. Veljavni gledališki red

pač določa, da se »oder ne izkorišča in ne zlorablja za hujskanje proti različnim narodom v naši deželi ali državi«, kar je z vidika oblasti zelo pomembno, kajti v »našem času prepir narodov pretresa celo državo« (Stenografični 1900: 122). Predlagatelji so po njegovem mnenju dobro vedeli, da ima drama hujskaški potencial in so ravno zato korigirali besedilo – toda s takšnimi popravki se po njegovem »cela tendence te drame« ni spremenila (122).⁹

V vse bolj razgretim nadaljevanju debate je Hribar kritiziral »gospoda cenzorja deželne vlade« (Wratschka, ki v diskusiji sicer ni imenovan), obžaloval, da je Dramatično društvo dramo sploh popravljalo, ter *Tugomerja* branil pred očitki, da neti mednacionalno nestrpnost, ter še zaostрил Tavčarjeve očitke o pristranskosti. Koordinirani poslanski napad dvojice Tavčar-Hribar, natančno zabeležen v stenografskem zapisniku seje, je že dan po seji na naslovni strani obširno citiral in povzemal *Slovenski narod* (Anon. 1900). Toda ne priziv ne burna deželnozborska diskusija v tem primeru nista obrodila sadu. 18. julija sta Tavčar in Dramatično društvo prejela zavrnitev pritožbe z dunajskega notranjega ministrstva: upi za uprizoritev »klasičnega« slovenskega gledališkega komada so bili pokopani. Boj za uprizoritev se je resda nadaljeval tudi v prihodnjih letih – a *Tugomer* pred razpadom monarhije kljub vsemu ni mogel na oder.

Afera *Gospodin Franjo* in obračun s Slovensko matico (1913–1918)

Drugo pomembno Tavčarjevo soočenje z uradno cenzuro je povezano z afero »Franjo«. Tudi tokrat problematični literarni tekst ni bil Tavčarjev: njegov avtor je bil danes manj znani pripovednik Fran Maselj – Podlimbarski (1852–1917). Ta je v svojem osrednjem literarnem delu, romanu *Gospodin Franjo* (1913), kritično popisal razmere v Bosni, ki jo je po berlinskem kongresu leta 1878 zasedla Avstro-Ogrska. Roman je izdala Slovenska matica in sprva ni imel težav s cenzuro. Afera je izbruhnila šele po začetku prve svetovne vojne, ko je slovanofilstvo postalo problem. Ljubljansko tožilstvo je roman zaseglo, deželno sodišče pa je 5. septembra 1914 potrdilo zaseg ter odredilo uničenje zaseženih izvodov in razpustitev celotne naklade, pri čemer je sodbo utemeljilo z dejstvom, da avtor odkrito hujska lokalno prebivalstvo proti avstrijski oblasti in deluje separatistično:

⁹ Podroba analiza Jurčič-Levstikovega teksta bi pokazala, da je imela cesarska cenzura vendarle kar nekaj upravičenih razlogov, da *Tugomerja* ne spusti v gledališče. A to vprašanje presega domet tega pregleda.

Roman ima izrazito politično tendenco. Opisuje podrobno, da je okupacija Bosne in Hercegovine po avstro-ogrski monarhiji prinesla deželi vse drugo nego blagoslov, ter da je spravila prebivalstvo v še večjo bedo. Nazorno slika po očitvidno napačnih in izmišljenih dogodkih grozno popačenost in samovoljnost civilnih in vojaških oblastev ter skuša naščuvati domače prebivalstvo zoper ta oblastva (§ 300 k. z.). Posebno poudarja tlačjenje srbskega dela prebivalstva ter odobruje z raznovrstnimi simpatičnimi opombami puntarske pokrete Srbov Bosne in Hercegovine, kar jasno kaže zlasti konec pripovedi. S tem pa cika na odtrganje spojenih dežel od enotne državne zveze (§ 58c k. z.). (Šlebinger 1931a: XV–XVI)

Maslja so doletele hude sankcije. 18. marca 1915 je izgubil častniški čin in bil odpuščen iz vojske, njegove nadaljnje objave so bile cenzurirane, naposled pa je bil kot »veleizdajnik« junija 1916 izgnan v Pulkau blizu moravske meje. Tam je oboleli pisatelj, ki si je neuspešno prizadeval vrniti se v domovino, 18. septembra 1917 umrl zaradi kapi.¹⁰

Masljeva zgodba je brez dvoma ena najbolj tragičnih cenzorskih afer v zgodovini slovenske književnosti. Toda najostrejši udarec v resnici sploh ni bil namenjen upokojenemu častniku: oblasti so namreč zaradi objave romana še bolj drastično kaznovale založnico. Slovenska matica je že takoj ob začetku vojne obveljala za politično sumljivo, njen jugoslovansko orientirani predsednik Fran Ilešič pa je bil eden prvih, ki so se znašli pod ključem. 16. septembra 1914 je deželno predsedstvo »zaradi prekoračenja njenega statuaričnega delokroga« (Kos 1966: 11) izdalo odlok o razpustitvi Matice. Pri tem se je sklicevalo na ustanovitveni dokument, ki je Matici prepovedoval vsakršno politično udejstvovanje. Kot izrecni povod je navajalo Masljev roman, ki »ima izrečno politično tendenco«; da pa je društvo »svoj po pravilih določeni namen opustilo in pričelo veleizdajniško delovanje, je razvidno tudi iz dejstva, da je njegov tačasni načelnik prof. dr. Franc Ilešič zaradi suma veleizdaje zaprt« (12). Dan pozneje, 17. septembra, je sledila policijska likvidacija Matice, zaseg njenih prostorov in premoženja – prava katastrofa, ki jo je kot dodeljeni prokurator zapečatil nemški notar Anton Galle, ki je Matico finančno povsem onesposobil, saj je njeno premoženje zapisal v vojno posojilo.

Sledil je dolgoletni boj za ožvitev ene osrednjih slovenskih kulturnih ustanov, v katerem se je odlikoval zlasti Ivan Tavčar. Izkušeni pravnik je spisal pritožbo, o kateri je v *Slovenskem narodu* 24. julija 1917 takole poročal: »'Slovenska matica' je po svojem pravnem zastopniku vložila te dni pritožbo na državno sodišče, da se je s postopanjem oblasti proti njej kršil državni osnovni zakon o zborovalni in združevalni pravici državljanov« (Anon. 1917: 2). Tavčar oriše kronologijo dogodkov od izida romana in odloka o razpustitvi Matice do neuspešne pritožbe

¹⁰ Podrobneje o Masljevi usodi prim. Dovič 2023b, Ilešič 1917, Šlebinger 1931 in Vrhovnik 1922.

zoper ta odlok. V nadaljevanju dokazuje, da Matica z izdajo romana ni prekorala statuta in da je utemeljitev razpusta nelegitimna:

Glasom svojih štatutov je »Matica Slovenska« upravičena izdajati in zalagati romane, tudi romane tendenčne vsebine, kakršne nahajamo v vseh literaturah celega sveta. In prav tak tendenčni roman in prav nič drugega je tudi »Gospodin Franjo« [...] Cela vsebina knjige je le *kritika nezdravih razmer* v upravi Bosne in Hercegovine in to povsem dopustna kritika. (Anon. 1917: 2)

Tavčar nadalje (nekoliko neprepričljivo) zatrjuje, da pisatelj kot častnik cesarske armade sploh ne more biti »veleizdajnik«, poudari, da je bila knjiga spisana leta 1913, torej »za časa, ko se o svetovni vojni nikomur še sanjalo ni«, in da je bila že takrat predložena cenzuri – kako je torej mogoče, da »prekorači 'Matica' svoj delokrog, ako izda knjigo, ki je bila od cenzure izrecno odobrena?« (Anon. 1917: 2). Smiselno opozarja, da je knjiga postala problematična šele po izbruhu vojne, ko je nastopil »absolutni režim« grofa Stürgkha in se je »vohalo veleizdajništvo v najbrezpomembnejših izrekih in so se vršili veleizdajniški procesi na vseh koncih in krajih« (2). Posebej poudari, da vnovična ocena knjige s strani visokih uradnikov ministrstva ni potrdila veleizdajniških tendenc.¹¹ Kritičen je tudi do argumenta, da je bil predsednik Matice Ilešič osumljen in zaprt, saj mu na koncu niso mogli ničesar dokazati. Še zlasti pa je ogorčen nad materialnim vidikom sankcij:

Toda »Matica« je bila še huje kaznovana. Njeno premoženje je bilo zaplenjeno ter izročeno kuratorju, ki se je s tako vneto posvetil izročeni mu skrbi, da je »Matica« danes gospodarsko skoraj uničena. Kurator notar Galle je namreč s privoljenjem deželne vlade prav vse »Matičino« premoženje (nad 200.000 K) spremenil v vojno posojilo, zadovoljil se ni samo z razpoložljivo svoto, ampak je nasprotno obremenil še hišo za 40.000 K, kakor je tudi lombardiral kupon podpisanega vojnega posojila za ogromne svote, tako da društvo danes, ko naj prične zopet z rednim delovanjem, *nima vinarja, ki naj ga v roke vzame*. Matica si bo tudi za to iskala primerneга zadoščenja. (Anon. 1917: 2)

Pritisk Tavčarja in slovenskih poslancev v dunajskem parlamentu leta 1917 je naposled vendarle obrodil sadove. Avstrijski notranji minister je moral »razveljaviti odlok kranjske deželne vlade o razpustu Slovenske matice in začela se je počasna, neenakomerna, čeprav vztrajna obnova društva« (Bernik 1964: 26). Delovanje težko prizadete ustanove je bilo zares obnovljeno šele v zadnjem letu velike vojne, po prvem občnem zboru 28. februarja 1918. Ljubljanski policijski komisar je tedaj grozil, da bo Slovensko matico ponovno razpusil, če bo za

¹¹ Gre za Wenedikterjevo in Žolgerjevo poročilo o (re)cenzuri, ki ni potrdilo, da bi Masljev roman dejansko predstavljal državno nevarnost (Kos 1966: 13–14).

predsednika izvoljen Ilešič (Kos 1966: 14) – in tako je vodenje med leti 1918 in 1920 prevzel Ivan Tavčar, Matičin najodločnejši pravni zagovornik.

Zaključek

Tavčar se je z uradno cenzuro habsburške monarhije sporadično srečeval kot časnikar (konfiskacije, gledališka cenzura), z »neuradno« pa tudi kot izdajatelj (*Slovan*). Njegova literarna dela sicer niso bila neposredni predmet cenzure, čeravno je novela »Vita vitae meae« leta 1889 doživela (neupravičeno) kritično obravnavo v državnem parlamentu, razvpita satira *4000* (1891) pa je polemično prikazala distopično vizijo skrajno cenzurirane družbe in razklala slovenski javni prostor. Toda vsaj dvakrat se je Tavčar odločno soočil tudi z uradno cenzuro. Kot pravnik in deželni poslanec je ob prepovedi uprizoritve *Tugomerja* leta 1900 načelno interveniral zoper »duševni terorizem« gledališke cenzure, ob aferi z Masljevim romanom pa je kot pravnik zavzeto branil interese razpuščene Slovenske matice (1914–1917). Medtem ko je v strastnih časniških in literarnih polemikah vse bolj odločno kritiziral (klerikalno) omejevanje svobode govora (zagovor Aškerca in Gregorčiča, polemika z Mahničem), se je s posegoma v omenjena spora profiliral kot eden vodilnih slovenskih intelektualcev, ki so se na začetku 20. stoletja uradni cenzuri zoperstavili z liberalnih in nacionalističnih izhodišč.

Literatura

ANON. 1889 [Fran Levec]: »Ljubljanski zvon« in njegov urednik pred državnim zborom, *Ljubljanski zvon* 9/5, 316–319.

ANON. 1900: Deželni zbor kranjski. VII. seja dne 11. aprila 1900, *Slovenski narod* 84 (12. april), 1–2.

ANON. 1917 [Ivan Tavčar]: Pritožbe »Slovenske Matice«, *Slovenski narod* 167 (24. julij), 2.

France BERNIK, 1964: *Sto let kulturnega poslanstva. Slovenska matica 1864–1964*. Ur. France Bernik. Ljubljana: Slovenska matica.

Marja BORŠNIK, 1954: Opombe. Ivan Tavčar: *Zbrano delo* 4. Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: DZS. 309–359.

Marja BORŠNIK, 1966: Opombe. Ivan Tavčar: *Zbrano delo* 3. Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: DZS. 381–444.

Marijan DOVIČ, 2023: Mehka cenzura trdih besedil: od Trdinovih satiričnih hrušk do nacionalističnih bajk. Varaždin: HAZU. *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin* 34, 51–70.

Marijan DOVIČ (ur.), 2023a: *Slovinci in cesarska cenzura od Jožefa II. do prve svetovne vojne*. Ljubljana: ZRC SAZU, NUK.

Marijan DOVIČ, 2023b: »Veleizdajnik« Podlimbarski in zaplenjeni *Gospodin Franjo*, *Slavištična revija* 71/3, 225–240. doi: 10.57589/srl.v71i3.4121.

GLEDALIŠKA 2023 = Gledališka cenzura in uprizoritve Dramatičnega društva v Ljubljani (1873–1914). *Digitalni repozitorij*. Ur. Katja Mihurko Poniž. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino. <https://sidih.github.io/cenzura/index.html>.

Ivan HRIBAR in Ivan TAVČAR, 1887: Poslano, *Slovenec* 15/69 (28. marec), 4.

Fran ILEŠIČ, 1917: Podlimbarski, *Ljubljanski zvon* 37/11–12, 600–603, 655–659.

Janez KOS, 1966: Roman Gospodin Franjo in razpust Slovenske matice, *Kronika* 14/1, 11–14.

Janez LOGAR, 1951: Opombe. Janez Trdina: *Zbrano delo* 3. Ur. Janez Logar. Ljubljana: DZS. 569–629.

Janez LOGAR, 1955: Opombe. Janez Trdina: *Zbrano delo* 7. Ur. Janez Logar. Ljubljana: DZS. 365–430.

Anton MAHNIČ, 1889: Indija Komandija, *Rimski katolik* 1, 534–548, 636–653.

Anton MAHNIČ, 1890: Naši realisti pa realizem, *Rimski katolik* 2, 362–385.

Anton MAHNIČ, 1892: Slovstveno-kritični 'quodlibet', *Rimski katolik* 4, 113–125.

Katja MIHURKO PONIŽ, 2023: »Nemoralno samo po sebi«: gledališka cenzura in vzgoja nravi v dolgem 19. stoletju. *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: Založba ZRC. 361–380.

OBCNI 1850 = *Občni državni zakonik in vladni list za avstrijsko cesarstvo. Leto 1850. Četrti razdel*. Dunaj: c. kr. dvorna in državna tiskarna.

Urška PERENIČ, 2021: Literary Censorship and the Dramatic Society in Ljubljana (1891–1904), *Slavica Tergestina* 26/1, 297–322.

RESNICKI [Josip Marn], 1887: Poslano. *Slovenec* 15/68 (26. marec), 4.

Barbara SIMONITI in Iztok SIMONITI, 2023: Komentar k romanu Ivana Tavčarja 4000. Ivan Tavčar: *4000*. Ljubljana: Založba ZRC. 5–30.

Anton SLODNJAK, 1961: Realizem II. *Zgodovina slovenskega slovstva III*. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska matica.

Tone SMOLEJ, 2023: »Dasiravno smo mesto Nemcev tiste stare Franke izvlekli na dan, vendar nismo našli milosti pri vladi«. Cenzura *Tugomerja*. *Obdobja* 42. Ur. Andraž Jež. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL. 43–48.

Tone SMOLEJ, 2023a: »Predstava dovoljuje se izpušтивši rdeče označena mesta«: gledališka cenzura tujega repertoarja v Ljubljani (1898–1912). *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: ZRC SAZU. 381–400.

STENOGRAFIČNI 1900 = Stenografični zapisnik sedme seje deželnega zbora kranjskega v Ljubljani, 11. 4. 1900. *Obravnave deželnega zbora kranjskega v Ljubljani (29. 12. 1899 do 5. 5. 1900)*. Ljubljana: Deželni odbor kranjski. 120–121.

Janko ŠLEBINGER, 1931: Opombe. *Fr. Maslja - Podlimbarskega zbranih spisov IV. zvezek. Gospodin Franjo. 2. del.* Ljubljana: Tiskovna zadruga. 833–907.

Janko ŠLEBINGER, 1931a: Uvod. *Fr. Maslja - Podlimbarskega zbranih spisov IV. zvezek. Gospodin Franjo. 1. del.* Ljubljana: Tiskovna zadruga. V–XX.

Ivan TAVČAR, 1891: *4000. Času primerna povest iz prihodnjih dob. Po vzorih dr. Ničmaha napisal dr. Nevésekdo.* Ljubljana: Ivan Tavčar.

Ivan TAVČAR, 1959: *Zbrano delo. Knj. 8. Ocene in polemike; Pisma; Dodatek.* Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1966: *Zbrano delo. Knj. 3. Med gorami; Zgodovinske povesti; V Zali.* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

TONE OD KALA [Anton Mahnič], 1889: »Iz dnevnika Štefana Hodulje«. *Rimski katolik. Prvi tečaj.* Ur. Anton Mahnič. Gorica: Hilarijanska tiskarna. 402–409.

Janez TRDINA, 1955: *Zbrano delo 7.* Ur. Janez Logar. Ljubljana: DZS.

Ana UGRINOVIĆ, 2001: *Cenzura in prepoved gledališča.* [Diplomsko delo.] Ljubljana: AGRFT.

Ivan VRHOVNIK, 1922: *Slava Podlimbarskemu! Narodnemu mučeniku Franu Maslju v spomin napisal Ivan Vrhovnik.* Ljubljana: Šentpeterski podružnici Družbe sv. Cirila in Metoda.

Summary

FROM THE “HALBERD IN THE RIBS” TO “MENTAL TERRORISM”: IVAN TAVČAR AND CENSORSHIP

Like all important Slovenian writers of his time, Ivan Tavčar (1851–1923) encountered official censorship and its less formal siblings in various ways. The article first outlines Tavčar's indirect contacts with censorship: the examination of his short story “Vita vitae meae” (1883) in the Vienna Parliament in 1889, the affair surrounding Janez Trdina's allegedly obscene feuilleton “Hrvaški spomini” (“Croatian Memoirs”, 1885–1887), which in 1887 led to the end of the journal *Slovan* (*The Slav*), published by Ivan Tavčar and Ivan Hribar, and finally the satire *4000* (1891), in which Tavčar outlined a (censored) dystopian future in a polemic against the clericalism of Anton Mahnič's, thus triggering a fierce controversy. Although these cases were not censorship in the strict sense of the word, Tavčar later also took a firm stand against official state censorship. In 1900, as a regional deputy, he protested against theater censors in Ljubljana in connection with the ban on a performance of the tragedy *Tugomer* by Josip Jurčič and Fran Levstik (the book version had already been published in 1876). In 1914, he passionately campaigned against one of the most repressive interventions of his time—the confiscation of Fran Maselj's “treasonable” novel *Gospodin Franjo* (*Mr. Franjo*, 1913) and the brutal dissolution of the Slovenska Matica. Although censorship never directly affected his literary works, these two conflicts made Tavčar one of the leading Slovenian intellectuals who publicly challenged censorship at the beginning of the twentieth century.

Tavčarjeva »meščanska modernost«: »satirična utopija« 4000 in zgodovinski roman *Izza kongresa*

Vanesa Matajc

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana,
Vanesa.Matajc@ff.uni-lj.si

Literarno in politično delovanje Ivana Tavčarja časovno pretežno sovпада z obdobjem slovenske moderne. Njen širši kontekst dunajske moderne zastruje kulturnozgodovinsko različnost »estetske« in »meščanske modernosti« (M. Calinescu), ki se razkriva zlasti v dojemanju časa. Tavčarjevo umeščenost v ta kontekst razbira obravnava predvsem tistih dveh njegovih literarnih besedil, ki zvrstno in pripovedno najeksplicitneje izražata odnos do časa in zgodovine, to sta »satirična utopija« 4000 (1891) in zgodovinski roman *Izza kongresa* (1905–8).

Ivan Tavčars literarische und politische Tätigkeit fallen vornehmlich in die Zeit der slowenischen Moderne. Ihr breiterer Kontext der Wiener Moderne verschärft die kulturgeschichtliche Differenz zwischen „ästhetischer“ und „bürgerlicher Moderne“ (M. Calinescu), die sich vor allem in der Wahrnehmung der Zeit zeigt. Die Verortung Tavčars in diesem Kontext wird durch die Untersuchung von zwei seinen literarischen Texten verdeutlicht, die in Bezug auf Gattung und erzählerischen Ausdruck seiner Haltung der Zeit und Geschichte am nächsten sind: die „satirische Utopie“ 4000 (1891) und der historische Roman *Izza kongresa* (1905–8).

Ključne besede: Ivan Tavčar, Matei Calinescu, čas in zgodovina, »kulturni boj«, slovenski liberalizem, obdobje moderne, satirična utopija 4000, zgodovinski roman *Izza kongresa*

Schlüsselwörter: Ivan Tavčar, Matei Calinescu, Zeit und Geschichte, „Kulturkampf“, slowenischer Liberalismus, die Epoche der Moderne, satirische Utopie 4000, historischer Roman *Izza kongresa*

Uvod: kaj bi lahko sklepali o razmerju med Tavčarjem in slovensko kulturno zgodovino

V kontekstu slovenske kulturne in politične zgodovine obe letnici, ki označujeta življenjski čas Ivana Tavčarja (1851–1923),¹ hkrati vsaj približno označujeta

¹ Prispevek je nastal v okviru programske skupine P6-0239 Literarno-primerjalne in literarno-teoretske raziskave, financirane s strani ARIS.

tudi tisti dramatični čas, ki v (srednje)evropskem prostoru sega od meščanske revolucije (1848) in razplamtitve nacionalno-emancipacijskih (politično-integracijskih in/ali separatističnih) teženj do njihovega začasnega »finala«. Ta začasni »finale« je v primeru slovenske skupnosti, ki se je dotlej (avto)imaginacijsko koncipirala kot narod, po propadu Avstro-ogrske monarhije pomenil, da se je, politično-zgodovinsko gledano, nacionalno-emancipacijska težnja vsaj relativno uspešno,² torej v tedaj realno dosegljivi obliki nove, skupne južnoslovenske države tudi uresničila. Kot je znano – in tudi dandanašnji premišljevano – vse od Pirjevčeve refleksije kulturno-politične vloge slovenske književnosti, je v tem procesu književnost privzemala posebej pomenljivo področje kot umetnost jezika, tj. posebej »privilegiranega« – vsaj v knjižno-jezikovni standardizaciji vsej skupnosti očitno skupnega – »označevalca« individualno-narodne kolektivne identitete. V tem kontekstu je Ivan Tavčar deloval kot priznan slovenski književnik – umetniški ustvarjalec – in hkrati tudi kot eden močno vplivnih, nacionalno-angažiranih poklicnih slovenskih politikov tega dramatičnega časa v avstro-ogrskem srednjeevropskem prostoru.

Po eni strani (in kot bi logično sklepali) se ta njegova dvojna, literarno-umetniška oziroma kulturotvorna in hkrati politična vloga »popolno«, tako rekoč brez primanjkljaja spaja v enovito kulturno-politično »identiteto«, kakršno naj bi v prej orisanih zgodovinskih okoliščinah slovenske narodne skupnosti vzpostavljaj, pričakoval in »zahteval« nacionalno-emancipacijski model »kulturnega naroda«. Po drugi strani pa pravzaprav celo v dolgi recepcijski zgodovini »lika in dela« Ivana Tavčarja, s pogledom nazaj v 20. stoletje, lahko zaznavamo vsaj rahlo, rahlo negotovost. Kako je to mogoče?

Preden si skušam odgovoriti na to vprašanje, se zdi potreben kratek ekskurz v to recepcijsko zgodovino Tavčarjevega »lika in dela«.

² Relativnost se v ta uspeh vpisuje z dejstvom, da tedanji slovenski, po Leersenu »separatistični nacionalizem« v evropski geopolitiki, kakršno je zarisal svinčnik antantnega zavezništva v prvi svetovni vojni, ni uspel dovolj ustrezno tedanjim etnično-večinskim poselitvam ozemeljsko uresničiti programa Zedinjene Slovenije: po prvi svetovni vojni je približno tretjina zahodnega ozemlja z večinsko slovensko populacijo državno pripadla Kraljevini Italiji, pri čemer, v tem primeru, Wilsonovo načelo samoodločbe narodov ni igralo vloge. V praksi se je udeležilo pri državni umestitvi skupnosti na severnem robu ozemlja, ki je po referendumu, z zgodovinsko prepoznanim vplivom pro-avstrijske propagande (prim. Troha 2006), večji del Koroške umestil v Republiko Avstrijo.

Zelo splošen oris: nekaj zunanjih znakov recepcije Tavčarja v slovenski kulturi in literarni zgodovini

Kaj se pokaže pogledu na področje slovenskega biografskega romana o slovenskih književnikih pred drugo svetovno vojno in v par desetletjih po njej? Čigave življenjske zgodbe so retrospektivno prepoznane kot »bistvene« za kulturno skupnost in kot take ponujene najširši bralski javnosti na »literarnem trgu«? V biografskih romanih o slovenskih književnikih med njihovimi protagonisti, ki so Prešeren, Levstik, Cankar (v literarno izdelanih podobah v romanih literarnega zgodovinarja Antona Slodnjaka) in (v literarno-»lažji« fikcionalizaciji Ilke Vašte) tudi Vodnik ter celo Valvasor, Tavčarja – presenetljivo (ali pa tudi ne?) – ni.

Do neke mere drugačno sliko izriše razgled po literarnovednih obravnavah Tavčarja, od katerih so nekatere tudi namenjene sodelovanju nacionalne literarne zgodovine s slovenskim literarnim trgom. Tavčarjev literarni opus (*Ivana Tavčarja zbrani spisi* I–VI) je pod uredništvom Ivana Prijatelja in v zbirki Slovenski pisatelji izšel pri založbi Tiskovna zadruga že v obdobju med obema vojnama, kar pomeni njegov »vstop« v proces literarne kanonizacije (prim. Dović 2007: 200). In sicer (enako kot pri Finžgarju) z začetkom v času, ko je bil avtor še živ: prvi zvezek Tavčarjevih *zbranih spisov* je izšel leta 1921. Proces (literarnovedne) kanonizacije Tavčarja se je nadaljeval precej hitro tudi po koncu vojne, ko se je njegov opus umestil med *Zbrana dela slovenskih pisateljev* in pod uredniškim delom M. Boršnik v tej zbirki izhajal (v osmih zvezkih) med letoma 1951 in 1959. Kot znanstveno biografirana figura v okviru literarnih študij Tavčar »nastopi« leta 1973 v slovenistični monografiji Marje Boršnik.³ V poljudno-znanstveni monografiji Frančka Bohanca *Ivan Tavčar* (1985) se leta 1985 predstavlja Tavčarjevo »življenje in delo« širšemu bralnemu občinstvu v zbirki Znameniti Slovenci, ki slovenski skupnosti sistematično predstavlja posamezne osebnosti slovenske kulturne zgodovine. Širšemu bralnemu občinstvu je bilo namenjeno tudi Tavčarjevo *Izbrano delo* (leta 1971 v treh zvezkih, ponatisnjeno skozi sedemdeseta leta), prav tako pod uredništvom F. Bohanca. S tem je časovno sovpadel nastanek najširše odmevne »promocije« Tavčarjeve književnosti, konkretno povesti *Cvetje v jeseni* v filmski adaptaciji (1973) kot bodoči veliki slovenski filmski uspešnici. To prihodnost, tako rekoč »ponarodenje« *Cvetja v jeseni*, ki je prvič izšlo v reviji *Ljubljanski zvon* leta 1917, je nakazoval njen knjižni izid celo v času druge svetovne vojne: v okoliščinah osvobodilno-frontno sklenjenega »kulturnega molka« v institucijah pod oblastjo fašističnih in nato nacističnih okupacijskih sil: *Cvetje v jeseni* je Tiskovna zadruga knjižno izdala leta 1944, kar pomeni, da se je vsaj pri tem Tavčarjevem delu (kot verjetno tudi pri dobršem

³ *Ivan Tavčar: leposlovni ustvarjalec*. 1, 1863–1893. Maribor: Obzorja, 1973.

deležu njegovega literarnega opusa) dalo »odmisлити« (?) politično-angažmajsko konotacijo njegovega lika, ki bi bila pač nesprejemljiva za okupacijske oblasti. Nasprotno se zdi verjetno, da je prav zaradi te politično-angažmajske konotacije njegovega lika »lahko« že leta 1950 – kar z vidika socialistično-republiške literarne politike najbrž ni nepomenljivo – izšla v zbirki Klasje (v uredništvu M. Boršnik) »času ustrežnejša« Tavčarjeva »protiklerikalna« »satirična utopija« 4000, že dve leti poprej (1948, v uredništvu Božidarja Borka) pa tudi *Visoška kronika*, ki implicira kritično zavrnitev (nasilnih) religiozno-inštitucijskih praks. In še celo leto poprej, 1947 (tudi v Borkovem uredništvu in v Klasju), je že izšla tudi Tavčarjeva novelistična *Med gorami*, z motiviko življenja »malih ljudi« v kmečkem okolju loškega pogorja. Po tem lahko sklepamo, da se je Tavčarjevo literarno delo takrat, v medvojnem in zgodnjem povojnem času, izkazovalo kot primerno in sprejemljivo za različne politično-ideološke perspektive – ampak očitno ne *celota* njegovega literarnega opusa, marveč, odvisno od inštitucionalno vladajoče perspektive, vsakokrat njeni posamezni *deleži*.⁴ To pa usmerja k misli, da je Tavčarjev literarni opus nemara nekoliko bolj notranje raznolik, kot ga sicer razbira slovenska literarna zgodovina, ki ga bere kot bodisi realistično bodisi postromantično književnost.

Ali lahko to misel na določeno notranjo raznolikost Tavčarjevega literarnega opusa povežemo z njegovo dvojno vlogo, vlogo literarno-umetniškega ustvarjalca in vlogo politika, in sklepamo, da ta dvojnost – *kljub temu*, da »popolno« ustreza kulturnopolitični vlogi slovenskega pisatelja v slovenski zgodovini – morda proizvaja to rahlo notranjo divergentnost? Ob tem pa tudi ne kaže odmisлити dejstva, da je bil Tavčar meščanski politik, v par desetletjih pred koncem 19. in par začetnih desetletjih 20. stoletja v vodstvenem vrhu slovenskega političnega liberalizma. In s tem ne le literarno, temveč tudi politično-ideološko drugače naravnani od osrednjega kulturno-referenčnega lika slovenske književnosti v 20. stoletju, s katerim si je, resda malo starejši, delil biografski (in ustvarjalni) čas – torej drugačen od lika Ivana Cankarja?

⁴ Kot rečeno, je slovenistična stroka po letu 1950, z umestitvijo Tavčarja med kanonizirane pisatelje, ki jim pritiče komentirana objava njihovega celotnega literarnega opusa in obliterarnih tekstnih dokumentov v zbirki *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, uspešno presegla potencialne zadržke, ki bi jih lahko imele (slovenska, Ziherlova) »socialistična kulturna politika« (Gabrič) in njene konsekvence do »finalnega« obdobja slovenske državne osamosvojitve ob dejstvu, da je bil Tavčarjev politični liberalizem (z izjemo omenjene »protiklerikalne« drže oziroma opozicijskosti do slovenskega političnega katolicizma) slabše vgradljiv v (kulturno-)politično »predzgodbo« povojnega socializma v smislu enega od zgodovinskih »temeljev«.

Še nekaj »notranjih«, literarnozgodovinskih »znakov« rahle kulturno-zgodovinske recepcijske negotovosti

Niti ko gre za podobi likov Tavčarja in Cankarja kot oseb, imaginiranje njunega razmerja ni nepomembno. Določen »primanjkljaj« v kulturnih »kvalitetah« Tavčarjevega lika z ozirom na Cankarjevo vlogo se je izrisal pravzaprav že v zvezi z množično pogrebno ceremonijo ob Cankarjevi smrti leta 1918 (Matajca 2013). V pripovedni zvezi z doživljanjem Cankarjeve smrti pri njegovih različnih sodobnikih in sodobnicah ga je izrisalo drugo poglavje Slodnjakovega *Tujca. Romana o Cankarju* (1976), pod naslovom »Župan in tatič«. Pripoved tega poglavja umešča fokalizacijo v literarni lik »Franice«, ki jo prepoznamo kot soprogo ljubljanskega župana Tavčarja, in v tej biografsko-fikcijski konstrukciji – načeloma – najintimnejše, znotrajzakonske solidarnosti je Tavčar celo v soprogini perspektivi kritično prikazan kot (»nerazumljivo«) samovšečen, drobnjakarski, za resnične vrednote nedojemljiv – antagonist enemu od osrednjih likov v slovenski kulturni zgodovini, torej Cankarju. Seveda kot politični nasprotnik in meščanski moralist, a vendar – kot nesporen nasprotnik. In sicer v biografskem romanu, ki ga je napisal eden najuglednejših povojnih slovenskih literarnih zgodovinarjev.

Z vidika čezbiografske literarne zgodovine pa se zdi, da je imel Tavčar kot literarno-umetniški ustvarjalec in hkrati liberalni politik precejšnjo smolo, da je velik delež njegovega opusa nastajal v literarnozgodovinskem obdobju slovenske moderne (okvirno med letoma 1899 in 1918) in še večji delež v še malo daljšem obdobju oziroma literarnem kontekstu avstro-ogrske, dunajske moderne, ki je (letnice začetka in konca niso poenotene, približno pa po letu 1885 in nato do 1918) tudi v literarni umetnosti ustvarjala intenzivne, tako rekoč programsko kulturno-publicistično utemeljene prenovitve, ki so z ozirom na tradicijo delovale kot »prelomne«. V slovenski književnosti so jih soustvarjali Murn, Župančič, tudi Kette in njihov kulturno-publicistični »zastavonoša« – Cankar. Njihove formalno-estetske in idejno-tematske prenovitve slovenske lirike, pripovedništva in dramatike (pri Župančiču in Cankarju pa na motivni ravni tudi »prelamljajoči« vdor izzivalne erotične motivike, ki jo je pred tem tudi v književnosti »reguliral« krščanski moralno-vrednostni sistem, in v Cankarjevi pripovedni prozi »vdor« motivike breupnega proletarskega življenja »malih ljudi« z »lepo dušo«), so duhovnozgodovinsko opredeljive kot nastop intenziviranega subjektivizma. Te silovite prenovitve slovenske književnosti so (upravičeno) obveljale za tedaj razvojno vodilno in ključno »silnico« v slovenski literarni umetnosti (in, dolgoročno, v slovenski kulturni zgodovini).

Na tem mestu ne morem natančneje opisovati teh razvojnih prenovitev v umetniški ustvarjalnosti te četverice slovenske moderne (ki se ji z literarno umetnostjo in »akcijo« v domeni ženske emancipacije pridružuje zlasti Zofka

Kveder, kot je v več monografijah in *Zbranih delih* utemeljila Katja Mihurko Poniž). Pač pa tudi s pogledom v *Primerjalno zgodovino slovenske literature* Janka Kosa zlahka ugotovimo, da Tavčarjevo literarno delo v te prenovitve *moderne* ni umestljivo. Slovensko pripovedno prozo je prenavljal v realistični (to opredelitev uporablja in prikazuje npr. Anton Slodnjak, »zelo pogojno«, in to samo ob ciklu *slik iz loškega pogorja*, pa Matjaž Kmecl) ali, po drugačni razlagi, postromantični »poetiki«, kar pa je bil z vidika silovitih estetskih prenov (dunajske) *moderne* v »njenem« obdobju že »zaostanek«.

Prva Tavčarjeva kratka pripovedna proza (*Primola*) je izšla (časopisno) leta 1868. Že do druge polovice sedemdesetih let njegovo (kratko) pripovedništvo išče snovi tudi že v zgodovini, tematsko pa precejšnjo vlogo igra ljubezen. Podobe resničnosti oblikuje čustveno doživljanje njegovih likov, a ne tako, da bi to stvarnost lahko (v njihovem samodojemanju) tudi obvladalo; čutijo se (oziroma jih prepoznavamo kot) pretežno poražence. Drugače npr. od (okoli dve desetletji poznejših) Cankarjevih novoromantičnih likov, ki jih bedne okoliščine njihove resničnosti navzven sicer porazijo, ne porazijo pa tudi njihove čez-močne »lepe duše«. Sčasoma v Tavčarjevo kratko pripovedništvo čedalje bolj vstopa snov vaškega življenja. Po letu 1976 se s

Tavčarjevimi »slikami« z loškega pogorja *Med gorami* (1876–1888) in s Kersnikovimi *Kmet-skimi slikami* (1882–1891) vaška zgodba po letu 1870 dokončno ustoliči kot osrednja zvrst slovenske kratke in srednje dolge proze tega časa. Zlasti Tavčarjeve »slike«, ki so formalno večidel novele ali kratke zgodbe, so oprte na prvotni, v drugi polovici 19. stoletja že »klasični« vzorec [nemške *vaške zgodbe* ali t. i. kmečke povesti]. Na to zvezo opozarjajo v Tavčarjevih kratkih zgodbah predvsem pogosti motivi nerodnih kmečkih ljubimcev in mož, ki s svojo ljubeznijo do okretnega, živega ali bistrega dekleta doživijo tragedijo. Podobno značilni so motivi nesporazumov ali nasprotij med mestom in vasjo, prikazanih deloma v idilični osvetljavi, deloma pa s stvarno presojo razlik, toda obakrat na ravni, ki ji daje okvir ideologija meščanskega liberalizma in demokratičnosti iz srede 19. stoletja, podprta pogosto še s panteizmom kot višjo metafizično perspektivo, ki ustreza takšni ideologiji. Prav to navaja k sklepu, da [primerjalno gledano] Tavčarjeva pripoved o vaških usodah, postavljenih v poljansko pogorje, pripada literarnim tokovom, ki imajo prvotni izvir v liberalno-demokratičnem ozračju Mlade Nemčije, a so se v Nemčiji literarno izživel okoli leta 1850, preden se jim je postavil nasproti »poetični realizem«, medtem ko so na Slovenskem pravi razmah doživeli šele po letu 1870. [To bi veljalo tudi za] cikel štirih zgodb *V Zali* [...]. Osrednja vodilna tema cikla [je] – tragična usodnost ljubezni med naravnimi ljudmi – [ki se umešča v enak idejni kontekst ...] Tavčarjeva pozna povest *Cvetje v jeseni* (1917), nastala že sočasno z zatonom moderne, je zadnji veliki primer slovenskih vaških zgodb; v sebi združuje zelo tipično motiviko [ter tematsko] idilizacijo kmečko-vaškega sveta in liberalno-demokratično ideologijo s tragičnimi podtoni«. (Kos 2001: 153–154)

Kosova primerjalno-literarna obravnava vodi v sklep o postromantični naravnosti Tavčarjeve (krajše) pripovedne proze; celo ne o realistični, saj »subjektiviteta, kot jo predstavlja človek vaške zgodbe, še ni reducirana in zvedena

na biološke, psihološke, socialne ali družbenozgodovinske procese, mehanizme in položaje, kot terja zreli realizem v literaturi 19. stoletja [...] Junaki vaše zgodbe so po svoji subjektivnosti večidel šibki, ogroženi in zlahka podvrženi zunanjim sunkom, vendar vidijo v svoji subjektivnosti še vedno substancialno resničnost,« kot tudi pripovedovalec njihovih zgodb, vendar je ta subjektivnost »šibka, neodporna in omejena« (prav tam: 154–155). Kar zadeva zgodovinske povesti in romane »zrelega Tavčarja« (torej še ne njegove povesti *Janez Sonce*, marveč po letu 1880 npr. *Vita vitae meae* ali prvo novelo iz cikla *V Zali* »Graj-ski pisar« in zlasti roman *Visoška kronika*), pa J. Kos v njih sicer prepoznava, glede na Jurčičev in s tem Scottov »temelj«, »razvojno drugi tip« slovenskega historičnega pisanja, »drugačen pristop k zgodovinskim časom kot snovi,« a še vedno je »izhodišče novega pristopa [...] v Tavčarjevih najboljših delih nedvomno postromantična subjektivizacija historičnega romanopisja«: »prikaz subjekta, ki sredi izjemnih ali posebnih historičnih okoliščin doživlja dramo, če že ne tragedijo svojega človeškega bistva [...], pri čemer se redoma izkaže nemoč človeške subjektivitete spričo stvarnih sil, ki jo presegajo v naravi, času ali lastni prirojeni psihofiziognomiji« (prav tam: 183). Skratka: tudi s Tavčarjevimi tematizacijami zgodovinskih snovi »se je na Slovenskem postromantični historizem podaljšal prav do konca slovenske moderne«⁵ (prav tam: 185).

Tudi Matjaž Kmecl, ki sicer ne uporablja oznake »postromantično«, v literarnozgodovinskem pregledu *Tisoč let slovenske literature* ugotavlja, da je Tavčar v književnosti ubiral »stritarjansko – patetično sentimentalno« pot (Kmecl 2004: 204) oziroma je bilo njegovo »izhodišče zaznamovano s stritarjanskim subjektivizmom« (prav tam: 217), idejno pa ga je vodila »meščanska aktivističnost«.

Ničkoliko ga je privlačila erotika kot temeljna naravna sila, ki ne priznava družbenih razlik, in v silni medsebojni naklonjenosti združuje moške in ženske ne glede na socialna pravila. Še več: kot pripovedovalca ga je strastno zanimalo nasilje tako imenovane *kulture*, to je po človeku izmišljenih in uveljavljenih prepovedi, nad *natur*o. V ozadju vseh njegovih literarnih besedil se oglašata očitek in vprašanje: Zakaj neki se ne bi smela imeti rada dva, ki prihajata iz različnih stanov, če pa jima tako ukazuje narava [in za argument tega opisa Kmecl navaja predsmrtno izpoved istoimenske protagonistke Tavčarjeve morda prve objavljene novelete *Dona Klara*]: »Živela sem, ker sem ljubila, in da sem ljubila, moram umreti!«, kar v vsakdanjem jeziku pomeni, da je njenemu življenju ljubezen dajala smisel, pogoj za obstajanje takšnega smisla pa je smrt. Bistvo življenja je torej tragično, človeku pogubno. Misel se [...] kot rdeča nit ali celo metafizična osnova oglašča pri Tavčarju vse do konca. V četverni okvirni pripovedi *V Zali* je prevedena v značilno zgodbo ponovljena trikrat ali štirikrat, na koncu tudi z izrecnim, dovolj znamenitim pribitkom: »Ljubezen nam je vsem v pogubo, tako živali kakor človeku!« (Prav tam: 213)

⁵ Četverica osrednjih avtorjev slovenske moderne se z zgodovinskimi snovmi (razen posredno, v Cankarjevi kulturno-kritični esejistiki, tam sicer z enako snovjo kot večkrat Tavčar, namreč s protestantizmom in protireformacijo) ni ukvarjala.

Kmeclov sklep je, da je »Tavčar krmaril osrednji del svojega pripovedništva pod znamenji dvoje idej: romantično abelardovske in romantično-uporniške – ni pristajal na dokončno, nespremenljivo urejenost sveta« (prav tam: 214).

Romantičnost je torej tista »korenska« beseda ali kar »ključna beseda« za literarnozgodovinski razmislek o (prevladujoči) Tavčarjevi pripovedni prozi. »Uporniški« vidik, ki ga opazi Kmecl, se v Kosovi primerjavi usklajuje s pozno – ali že postromantično »Mlado Nemčijo« in njenim liberalno-demokratizacijskim zagonom. A z vidika silovitih estetskih prenovitev v književnosti *moderne* ta (post)romantičnost potrjuje eno temeljnih tez Borisa Paternuja, namreč tezo o, primerjalno-evropsko gledano, pogostem »zamudništvu« v zgodovinskem razvoju slovenske književnosti, ki je razvidna tudi v primerjalno-literarnem pregledu Janka Kosa. »Zamudništvo« ne velja za nastop slovenske *moderne*, ki je skoraj usklajen s kontekstom širše-zaledne dunajske, za Tavčarjev opus pa s tega vidika najbrž vsaj do neke mere velja. Resda je ljubezen kot erotična gnanost ena njegovih osrednjih tem, in njen (pri Tavčarju) praviloma tragičen izid za človeka lahko beremo tudi kot – sicer silno oprežno, rahlo in blago – približevanje dekadencnemu pesimističnemu »fatalizmu«, ki za dve ključni silnici v človeku postavlja Eros in Tanatos (prim. Matajc 2017: 615–617). »Fatalizem« in (z njim povezano) »pohujšljivo« prikazovanje ljubezenskih in drugih strasti je Tavčarju srdito očital tudi katolicistični kulturni kritik Anton Mahnič (prim. Slo-dnjak 1961: 264). V tem pogledu in v tem deležu njegovega opusa se Tavčarjeva književnost celo ujema s pesimističnim tonom »estetske moderne« v razmerju subjekta in časovnosti. Vendar⁶ ga ne zastruje do skrajnosti, kot to »izpelje« »estetska moderna« na svojem nihilističnem vrhu, to je prav v obdobju moderne. Ob tem lahko pomislimo na še eno Paternujevo tezo o slovenski književnosti, namreč o (zaradi specifičnih kulturno-političnih okoliščin oziroma njene mlade narodotvornosti) »zadržanem« sprejemanju literarno-razvojnih skrajnosti iz prenovitvenih tokov evropske književnosti.

To pa se hkrati usklajuje s Kmeclovo ugotovitvijo, da je (tu v zvezi s sprejemanjem »grdot« realistične in naturalistične motivike in tematike) »v slovenski literarni eliti [...] globoko tičal občutek, da mora zmeraj in ob vsaki priložnosti varovati čast svojega naroda« (Kmecl 2004: 220) in, za naše razmišljanje precej zanimivo, s Kmeclovo prepoznavo dvojnosti Tavčarjeve drže: da je bil

⁶ Podobno presoja Grdina (2004: 497): »Po temperamentu je bil romantik in globoko veren katolik, ki pa je ostro nasprotoval politični zlorabi religije. Glavni temi Tavčarjevega dela sta ljubezen in smrt, na nek način kavzalno povezani. Njegov pesimizem in pozornost za jezikovno oblikovanje besedila sta ga postopno pomikala proti esteticizmu srednjeevropske secesije, s katero pa ni bil vselej souglašen.«

v literarnem ustvarjanju (večinoma) »stritarjansko-patetično sentimentalen«, v politiki pa »pretepaško radikalen« (prav tam: 204).

Čeprav Kmecl v vsej Tavčarjevi literaturi (tudi skozi tematizacijo ljubezni kot narurne silnice v človeku, ne glede na moralne zapovedi) prepozna »meščanski aktivizem« (prav tam: 212), se zdi, da ta meščanski aktivizem v polni meri pride do izraza predvsem v tistih dveh Tavčarjevih delih, ki se najneposredneje oblikujeta v razmerju (narodna) skupnost – čas. To pa sta že po svojih žanrskih »identitetah« Tavčarjeva »utopična satira« *4000* in zgodovinski roman *Izza kongresa*. Z njima se namreč še posebej jasno izriše razlika med npr. Cankarjevo (kljub slovenskim specifikam pretežno) »estetsko« in Tavčarjevo »meščansko modernostjo«. Razliko med obema »modernostma« oriše zgodovinar ideje modernosti, Matei Calinescu v razpravi *Five Faces of Modernity*.

»Meščanska« in »estetska modernost«

Zgodovino ideje modernosti torej natančno izrisuje Calinescu; tu ga lahko le zelo kratko povzemam in dodajam nekatere pomenljivejše podrobnosti, ki so jih k tej zgodovini domislili še drugi. Že sam pojem »modernost« implicira, da je njegov pomen utemeljen na dojemanju časa, in to na linearnem konceptu časa, ki poteka od začetka proti nekemu (tako ali drugače imaginiranemu) koncu, ta pa bodisi (eshatološko) osmišlja bodisi razosmisli sebi predhodno dogajanje v tem teku časa. Ciklično koncipirani čas je drugačen, predpostavlja »vračanje«, npr. »vrnitev« »zlate dobe«, potem ko se na krožnici »odvrtijo« stopnje »slabših«. Razmerje »prej« – »zdaj« je zaposlovalo npr. starorimskega pisca menipejske satire Marka Varona, ki se razsrja nad »zdajšnjim« stanjem javnega življenja, slabšim v primeri s »prej«. Nasprotno se pesnik Horacij posmehljivo sprašuje, ali predhodnim pesnikom samodejno daje večjo vrednost že dejstvo, da so iz prejšnjih dob. Starorimskega satirika Juvenala sta bržkone brala tako Tavčar kot (tudi njegov) kulturni kritik Mahnič. Ne vrednotenje z vidika teka časa ne (v linearnem konceptu časa) eshatološka razsežnost, ki jo v čas vnaša judovska in nato krščanska religija, torej ni novost, ki bi jo prinesla šele ideja modernosti. Pač pa ideja modernosti, ki »vlada« *novoveškemu* Zahodu, v zaporedju preteklost – sedanjost – prihodnost implicira kontinuirano napredovanje in s tem nepovratno minulost (in z vidika prihodnosti prav tako tudi minevajočo sedanjost) – kot je v obdobju moderne radikalno razmislila Nietzschejeva filozofija – izničuje. Razsvetlensko mišljenje je s profaniziranjem »človeških zadev« oziroma okoliščin/pogojev »projektiliralo« napredovanje človeških okoliščin kot njihovo izboljšavo. Ta premik eshatološke razsežnosti časa kot zgodovine v človekovo »upravljanje« je, kot je ugotavljal literarni zgodovinar G. Lukács, na svoji koži

lahko izkusil – in s tem dojel zgodovinsko spremenljivost – vsak posamezen evropski človek, čigar vsakdanje okoliščine sta po francoski (meščanski) revoluciji zajela in spremenila Napoleonova (teritorialno zelo obsežna) okupacija in z njo (načeloma) revolucijska ideja svobode (v smislu osvoboditve izpod *ancien régime*, politične emancipacije meščanstva, prehodnosti med stanovi, kot naj bi jo zagotavljala ideja enakosti, itn.). In nato napoleonske vojne. Filozofski tokovi, ki so iz poznega razsvetljenstva premikali utemeljenost posameznikove svobode v njegovo notranjo resničnost, so se stopnjevali v »romantični« subjektivizem, ki pa je v doživljanju te nepovratne časovnosti »obnovil« dualizem (le v soobstoju zaznavnih) telesa in duše, grdega in lepega, narave in kulture, minljivosti in večnosti ... in prepričanje o estetski presegljivosti (v neskončnost »odprtem« estetskem preseganju) teh nasprotij.

Calinescujeve reference vzpostavljajo argumente za sklep, da se v (pozni) romantiki zarišeta dve (vrednotenjski, doživljani) dojemani te nepovratne časovnosti in se v polni različnosti razkrivata v drugi polovici 19. stoletja, intenzivno v umetnosti in mišljenju *moderne*: »na neki točki v prvi polovici 19. stoletja se je pojavil nepovraten razcep med modernostjo kot stanjem v zgodovini zahodne civilizacije – rezultatom znanstvenega in tehnološkega napredka, industrijske revolucije, švitečih ekonomskih in socialnih sprememb, ki so nastopile s kapitalizmom – in modernostjo kot estetskim konceptom« (Calinescu 1987: 41).

»Estetska modernost« nastaja v doživljanju minevanja kot izničevanja in s tem razvrednotenja, razosmišljenja sedanjosti; posledično doživljanja negotovosti, nestabilnosti, Baudelairove »tranzitornosti«. Še vedno je – začasno in s tem paradokсно – presegljiva v trenutkih »izstopa« iz siceršnjega zaznavanja teka časa, ekstremnih čutno-čustvenih doživljajih (polno doživljani sedanjosti, ki pa se zaradi ekstatičnosti doživljaja paradokсно ne more zaznati kot sedanjost) ali v polni prepustitvi nedoumljivim presežnim silam (kar prav tako paradokсно ukinja [samo]zaznavanje in s tem subjektivnost subjekta) – in (nato) v smrti. »Estetska moderna« je v doživljanju modernega »progresizma« eksplicitno ali sugestivno »pesimistična«. Minljivost, napredovanje v nič, je zajemljiva le estetsko, po Baudelairu v »večni lepoti forme«. Če Calinescujeve utemeljitve premišljujemo v zvezi s Cankarjevim ustvarjanjem, lahko to »estetsko modernost« prepoznamo v novoromantični »absolutizaciji« subjektivnega doživljanja kot »edine« (in vredne) resničnosti. V Cankarjevih likih se slednja po ugotovitvah J. Kosa (prim. 2001: 236 in 263) med razočaranji in *neuresničljivim* hrepenenjem kot njenim »bistvom« »ciklično« (!) obnavlja, »brez konca«, in je nadmočna tudi izničenju v smrti, saj le-te subjekt v tej paradokсни »absolutizaciji« svoje sedanjosti/izvenčasne trenutnosti ne zaznava kot »konec«. Pesimističnost konotira apriorna neuresničljivost hrepenenja v življenju. Ciklično doživljajsko »obnavljanje« tega »bistva« se razkriva v estetski formi, tako v ponovitvah na stilni

ravni kot v vsebinski, motivno-tematski strukturaciji. Podobno bi bilo mogoče argumente »estetske modernosti« odkrivati v Župančičevi novoromantični ali, z nekaj drugačnimi poudarki, v Murnovi simbolistični liriki. Ne pa v zadostni meri (kot je bilo prikazano v prejšnjem poglavju) v Tavčarjevem pripovedništvu, čeprav se temu s »pesimističnimi« konci zgodbenih upodabljanj ljubezni sicer približuje.

A tudi v tematizaciji ljubezni, kot rečeno, Kmecl prepozna Tavčarjev »meščanski aktivizem« (v smislu kritike stanovskih konvencij ali moralke, ki zatirata človekovo naravo); prepozna ga tudi v »na poseben način Tavčarjevi bilančni pripovedi«, tj. *Cvetju v jeseni*:

v osnovi je nadvse rahla, otožno poetična umetnina, čisto na koncu pa so nanjo privešene skoraj vulgarno politične besede o družbenem pomenu in vlogi ljubezni [...] »Eno je glavno: Naša zemlja se nam ne sme vzeti in narod slovenski mora stati kot večno drevo [...]! V to moramo delati vsi, na to moramo misliti takoj, ko se zavedamo življenja, [...] in predvsem tedaj, kadar se ženimo [...]«. Vsa tista ontološko pojmovana erotika [...] se je s temi besedami naenkrat izvrgla v nekakšno orodje sprotne politike; bila naj bi samo faza na poti do kar najbolj številčne »slovenske vojske in armade slovenskih delavcev«. (Kmecl 2004: 215–216)

Tavčarjev »meščanski aktivizem« ali, po J. Kosu, »liberalni demokratizem« (podoben težnjam Mlade Nemčije) se zlahka povezuje z »meščansko modernostjo«, ki pa je, po Calinescuju, drugače od »estetske« v odnosu do (nepovratnosti) časa optimistična: pozitivno vrednoti implicitno napredovanje človeških okoliščin/pogojev kot zgodovinske spremembe v izboljšave. Dediščina (meščansko) demokratizacijskega »razsvetljskega projekta« je vodila v profanizacijo eshatološko imaginirane zgodovine, tudi (vključno z zgodovino 20. stoletja) v socialno-politični in/ali umetniški »utopizem«, ki je ena od bistvenih karakteristik avantgarde, ta pa je eden od Calinescujevih »pet obrazov modernosti« (gl. npr. Calinescu 1987: 58–68 in 104).

Čeprav je konkretiziranje idej francoske revolucije, predvsem politične, družbene, ekonomske ... emancipacije meščanstva po padcu Napoleona zatrla obdobje »restavracije« (evropskega monarhizma, kar je tudi tema Tavčarjevega zgodovinskega romana *Izza kongresa*), je »zgodovinska zavest« (spremenljivost), ki se je po Lukácsu, kot rečeno, vzpostavila v konsekvencah francoske revolucije, vodila v novo, meščansko revolucijo leta 1848. Liberalizem se je s predstavo o politični, družbeni, ekonomski ... pravici svobodnega posameznika zdel ustrezna politična naravnost za uresničevanje tega, optimističnega zgodovinskega progresizma. Bolj ko se je bližal »konec stoletja«, bolj so se množile raznolikosti zamisli o potrebah, ki jih mora izpolniti zgodovinska sprememba, o načinih izvajanja/izvedbe spremembe, odvisno od subjektov teh potreb. Politične ideologije, ki so se izoblikovale v tej notranji divergenci zgodovinskega

progresizma, so po vstopu v 20. stoletje privedle Tavčarja in Cankarja tudi v politično-strankarski konflikt oziroma konflikt med, če parafraziram Kmecla (2004: 255), »salonom« in »klancem siromakov«: meščanskim liberalizmom in socialnim demokratizmom (o slovenskem liberalizmu: gl. Bergant).

V nemškem obdobju romantike se je tako dojeta zgodovina na podlagi Herderjeve misli o individualnosti »ljudstev« ovsebinila kot zgodovinsko spreminjanje kolektivnih okoliščin posamezne skupnosti, ki se prepozna v svoji enkratni kulturni identiteti in s tem pravici do politične emancipacije, v modelu »kulturnega naroda« (Juvan 2012). »Optimistični« progresizem v zgodovinski spremenljivosti človekovih pogojev zaobsega tudi nacionalizem. Nemški model politične integracije narodne skupnosti se je uvažal tudi na slovensko »obrobje« avstro-ogrske monarhije, v parlamentu katere so svojevrsten »zgled« in hkrati ogrožujoči dejavnik za večjo mero slovensko-narodne politične emancipacije začeli predstavljati nemški liberalci (prim. Grdina 2003). Na Slovenskem se je tudi nacionalizem spajal z različnimi predstavami o zgodovinskih potrebah/spremembah naroda – in koga vse morajo upoštevati pri izboljševanju zgodovinskih pogojev. Cankar je gledal na siromašno podeželsko prebivalstvo, male obrtnike in kmete, ki so izgubljali »bitko« z meščanskim kapitalom in se celo množično izseljevali v tujino, in povezoval nacionalno kulturo z izboljšavo njihovih socialno-ekonomskih pogojev. Iz politične bitke je nato izstopil in lahko bi rekli, da je njegova »estetska modernost« paradokso izvajala nacionalno-angažirano različico »meščanske«, dejansko proletarske modernosti: zgodovinski progresizem v neločljivi povezavi z nacionalno kulturo, kakršno pa ustvarja moderna, *nefunkcionalizirana*, v sebi (oziroma subjektivistično, v umetnikovem »bistvu«) utemeljena umetnost (naroda). Tavčar je deloval v »logiki zgodnjega slovenskega gospodarsko političnega meščanstva: pod slovensko narodno zastavo je bilo treba sestaviti realno moč, za začetek najprej v rodoljubnih rokah zbrati primerno učinkovit kapital« (Kmecl 2004: 255). V »kulturnem boju« z liberalizmu konkurenčnim političnim katolicizmom, ki zgodovinsko koncipirani čas dojema v obratni smeri – od (»slabega«) »zdaj« k (»boljšemu«, dobremu) »nazaj« v preteklost in torej *zoper* modernizacije –, je Tavčar tudi svojo književnost do neke mere in včasih zelo funkcionaliziral: najbolj, kot rečeno, najbrž prav v tistih svojih dveh delih, ki že žanrsko eksplicirata svojo povezanost s časom kot zgodovino. Utopizem (tu povratka v preteklost) v 4000 je torej ena ključnih značilnosti avantgarde, in ta je eden od Calinescujevih »pet obrazov modernosti«. Zgodovinski roman *Izza kongresa* pa odkrito ironizira tisti del (evropske) zgodovine, ki skuša to zgodovino spremeniti oziroma preobrniti »nazaj« v »stari red« (in slovenski narod potopiti nazaj v germanizirano kulturno identiteto prostora). In predpostavljam, da sta bila prav zato v slovenski literarni zgodovini nekoliko ali povsem zapostavljena, zato (po novohistorističnem principu in pristopu) ju kaže ponovno spet »prebrati«.

»Satirična utopija« 4000 (v luči raznih paradoksov v slovenskem urazmerjanju časa in zgodovine)

To Tavčarjevo besedilo tako s svojim naslovom kot s prvim delom podnaslova, z obema peritekstoma (po Genettu) nemudoma signalizira bralcu temo časa kot osrednjo temo teksta in mu/ji tako usmeri osmišljanje besedila. Naslov je s števki izpisana letnica, ki očitno »razlaga« prikazano besedilno resničnost kot (perspektivično) *zgodovinsko* »resničnost«: utopijski »konec zgodovine«. Tudi prvi del podnaslova, »Času primerna povest iz prihodnjih dob«, očitno »razlaga« umestitev prikazane besedilne resničnosti, in sicer še natančneje, v zgodovino: v dojemanje časa kot zgodovinskega zaporedja sprememb resničnosti. Prvi del podnaslova najavlja, da se prikazana besedilna resničnost osmišlja v časovnem razponu med sedanjjo zgodovinsko resničnostjo – povest je (temu, našemu) »času primerna«, in to s svojo vsebino »zgodovinsko« »prihodnjih dob«: (naša) sodobnost se torej pretehtava s perspektive prihodnosti.

Oba periteksta tako ustvarjata argument za analitično branje besedila v Calinescujevi zgodovinsko-idejni perspektivi ideje modernosti in v kontekstu njenega »vrha«, tj. (dunajske) *moderne*. In ožje: Tavčarjev tekst je nastal in bil objavljen osem let pred eksplisnim nastopom slovenske literarne moderne (1899), ko so bile, upoštevaje prvi kontekstni vidik, v avstro-ogrski prestolnici kot središču, kulturno-, politično- in družbeno-kritična refleksija sodobnosti ter zaznavanja potrebe po radikalnem predrugačenju različnih področij te sodobnosti (vključno z religioznostjo) že v teku. In drugič, upoštevaje drug kontekstni vidik: Tavčarjev tekst je nastal kot »odgovor« na predhodni tekst, prav tako žanrsko utemeljen v dojemanju časovnosti kot »utopija«. To bralcu vnaprej »signalizira« drugi del podnaslova 4000: »Po vzorih dr. Ničmaha napisal dr. Nevésekdo.« Bralci in bralke slovenskega časopisja in revij so v imenu »dr. Ničmaha« zlahka prepoznali anagram imena goriškega profesorja bogoslovja in sčasoma škofa dr. Antona Mahniča, vsekakor v povezavi z »vzori« oziroma v medbesedilnem nanašanju na Mahničevo »satirično utopijo« *Indija Komandija*, objavljeno leta 1884 v časniku *Slovenec*. Mahnič jo je v »svoji« reviji *Rimski katolik* tudi ponatisnil, in to (z njeno vsebino zgodovinsko povezano!) v letu 1889 – ob stoti obletnici francoske revolucije,⁷ na kar je opozorila Marja Boršnik (1954: 333).

⁷ Stoto obletnico francoske revolucije je Mahnič očitno razumel kot primeren (zgodovinski) čas za ponatis svoje satirične utopije *Indija Koromandija* v *Rimskem katoliku*, glede na to, da njegova utopija smeši razsvetljske, meščansko-progresistične ideje za spremembe družbe, ki so revolucijo pripravile in se v njej skušale zgodovinsko uresničiti. Francoska revolucija bo kot izhodišče konzervativne politične »restavracije« prav tako, kot rečeno, (posredna) Tavčarjeva referenca, namreč v zgodovinskem romanu *Izza kongresa*, ki ga tudi v tem oziru lahko vsaj posredno povezujemo tudi z njegovo odzivnostjo na Mahničev politični katolicizem.

Boršnik v zvezi s Tavčarjevim odzivom omeni še drugo Mahničevo »nekakšno polemično satiro« (prav tam: 334), ki je sočasno izhajala v *Rimskem katoliku* pod naslovom *Iz dnevnika Štefana Hodulje*. (Več o obeh referencah bo povedano pozneje). Drugačno medbesedilno pobudo za Tavčarjev tekstni odziv oziroma najneposrednejši, »najbližji povod« zanj prepozna Anton Slodnjak, in sicer »pamflet« *Slovenski realist – dr. Ivan Tavčar*, ki je nastal v okviru Mahničevega časopisnega literarno- (če lahko temu tako rečemo) oziroma kulturno-kritičnega polemiziranja s tedaj sodobno slovensko književnostjo in »temelji«, ki si jih je tedaj vzvratno vzpostavljala (npr. s Stritarjevim kanoniziranjem Prešerna). Mahničevo zavračajoče branje tudi Tavčarjevega pisanja se je umeščalo v zavračajoče branje slovenskega realističnega pripovedništva:⁸ v »polemiko« *Naši realisti pa realizem* leta 1890 v zadnji številki Mahničevega (goriškega) časnika *Rimski katolik* (Slodnjak 1961: 264).

Kontekst, 1: slovenska književnost in slovenska politika v obdobju s »ključno besedo« Mahnič

Poglejmo si najprej Slodnjakovo razlago tega konteksta Tavčarjeve satirične utopije. Mahničevo besedilo *Slovenski realist – dr. Ivan Tavčar* citatno uporabi kritiko nove, naturalistične književnosti, konkretnije kritiko (domnevno naturalista) Henrika Ibsena v knjigi *Die Sünden des Naturalismus* Karla Goldmanna, in jo prenese na Tavčarjevo pripovedništvo, ki naj bi najbolj uveljavljalo naturalizem v slovenski književnosti. »Glede na to ga je [Mahnič Tavčarja] označil kot glasnika 'neukrotljive sile spolne ljubezni in drugih strasti'. Imenoval ga je fatalista, človeka dvojne morale in schopenhauerjanca. Očital mu je simpatije do komunizma in zlobno ter bogokletno sramotenje krščanstva in stalno obrekovanje duhovščine« (Slodnjak 1961: 264).

Tovrsten pojmovnik se je, kot je razvidno iz študije Jara Dolarja *Slovenska moderna. Pričevanja o njenem sprejemanju in o literarnem ozračju ob njenem nastopu*, tudi sicer (in ne le izključno v Mahničevih pisanjih) živahno uporabljal v slovenskih literarnih in kulturnih časopisnih kritikah, razpravah o novih tokovih v umetnosti (torej o umetnosti moderne) in v komentarjih prevedenih razprav iz tuje periodične publicistike. Fatalizem in schopenhauerjanstvo sta praviloma, kot

⁸ Slodnjak povzema kot glavni Mahničev očitek v tej razpravi, ki začne izhajati v III. zvezku *Rimskega katolika*, da (slovenski) realisti »prikazujejo samo 'nižjo realnost' in ne umejo svojih snovi oživiti in oblikovati z višjo idejo. Zato so najbližji francoskim naturalistom oziroma italijanskim veristom.« Razprava naj bi se namerjala razvrednotiti zlasti književnost sodelavcev (liberalnega) časopisa *Ljubljanski zvon* (Slodnjak 1961: 253).

tudi tu pri Mahničju, pridobila pejorativne konotacije, pogosto v medsebojni povezavi. Oba lahko povežemo s »pesimistično«, »estetsko modernostjo«. Literarne in umetniške motivno-tematske in idejne inovacije so se lahko razumele kot spodkopavanje religije (religioznih konvencij) in v njej utemeljenih moralnih vrednot, toliko bolj v konzervativnem prostoru katoliške habsburške oblasti – in sem ter tja so to tudi namerno bile, posebej kar zadeva »osvobajanje« subjekta od konvencij z erotiko. Kot rečeno, se Tavčar s tematizacijo ljubezni temu (zelo, zelo oprezno) približuje, a neprimerljivo npr. Župančičevi *Čaši opojnosti* ali Cankarjevi *Erotiki*.

»Ker si Tavčar niti kot pisatelj niti kot politik ni bil svest upravičenosti takih [Mahničevih] očitkov in obdolžitev, temveč je bil prepričan, da opravlja obe funkciji kot katoličan in da nasprotuje kot prosvetljen laik samo klerikalni prepotentnosti v kulturnem in političnem življenju, je samozavestno zgrabil nasprotnika z enakim orožjem« (Slodnjak 1961: 264). Že prej tudi Boršnik (1954: 336) zavrne možnost Tavčarjevega proti-katolištva, češ da »je 'veri staršev' ostal v srcu zvest«. V Slodnjakovi razlagi omenjena »klerikalna prepotentnost v kulturnem in političnem življenju« se verjetno nanaša na širši kontekst od literarno- in kulturno-kritične domene: namreč na konkretne dogodke v zgodovini tedanje slovenske politike, tj. na v letih 1888–89 jasno razvidni začetek »proto«-strankarske, kulturnopolitično-propagandne »delitve duhov« in eksplicitnega konflikta ob vprašanju (slovenskega) naroda.

Predzgodba, ki jo je tu smiselno povzeti zaradi nedvoumne *politične* angažiranosti Tavčarjeve satire *4000* in zaradi *politične* razsežnosti njegove »meščanske modernosti«, zaobsega t. i. dobo slogaštva med staro- in mladoslovenci, ki so leta 1873 zaradi medsebojnih nasprotij ločeno nastopili na državnoborskih volitvah in dobili lekcijo, da se to ne izplača, saj je tedaj in v naslednjih letih to koristilo volilni uspešnosti Nemcev. To je nemara ostalo v spominu (politiku) Tavčarju, ki je – kljub temu, da je v še skupni Slovenski narodni stranki veljal (z Ivanom Hribarjem) za liberalnega »radikala« (Pančur 2006: 31) – še celo v letu 1890 vsaj v svojem časopisnem izjavljanju še dokaj spravljivo nagovarjal zmernejše in do vprašanj modernizacije manj srdite predstavnike Cerkve v javnem življenju. (Spravljivost pa ni več zaobsegala Mahničja in njegovega kroga – in nasprotno.) Po letu 1876 je obnovljena sloga vključevala mladoslovenski »prevzem gesel o obrambi katoliške vere« in sprejetje nazora, »da je katolištvo nosilni steber slovenske narodne zavesti« (prav tam: 30), kar je pod Taaffejevo vlado in pod zmanjšanjem vpliva nemških liberalcev (prim. natančnejšo sliko dogajanja v Grdina 2003) obnovilo volilno uspešnost slovenskega političnega predstavništva v monarhiji. A tudi po prej omenjeni »lekciji« je Slovensko narodno stranko »vedno bolj razdvajalo tudi nasprotje med liberalnim in katoliškim taborom. Liberalci so namreč samo navzven sprejemali katoliška stališča, v resnici pa jih nikoli niso vneto zagovarjali. [...] Nasprotja so se kazala tudi v različnih društvih,

znanstvenih razpravah, polemikah in predvsem v literaturi« (Pančur 2006: 31). Literarno- oziroma kulturno-kritični cikel člankov *Dvanajst večerov*, ki ga je Mahnič objavljaval v katoliškem časopisu *Slovenec*, je »začel načelen nazorski boj. Končno ločitev načel označuje leto 1888, ko je Mahnič začel izdajati revijo *Rimski katolik*« (prav tam). V tem času je Mahnič, sočasno s škofovskim nastopom Jakoba Missie v Ljubljani (1884) – ob slednjega pa se Tavčar je časopisno obregnil že v začetku leta 1889, še preden se je lotil obračuna z Mahničem (prim. Boršnik 1954: 336) –, postajal verjetno osrednja načelno-stališčna referenca skorajšnje samostojno-strankarske formacije slovenskega političnega katolicizma. Čeprav se je del politično aktivne duhovščine tedaj (še) nagibal h kompromisni nerazcepljenosti slovenskega političnega prizorišča in za predsedovanje ali »vsaj odborništvo« v tedaj ustanavljanem Katoliškem političnem društvu razmišljal o (še skupno-strankinem kolegu) Tavčarju, je (januarja 1890) »to društvo že nastalo brez njega 'za hrbtom deželnim poslancem in še celo proti nasvetu nekaterih veljavnih duhovnikov'« (prav tam: 339). Tavčar je, sodeč po komentarju v časopisu *Slovenski narod*, to razumel kot spletko in njeno »avtorstvo« povezal z Mahničem – in tako rekoč posvaril Katoliško politično društvo pred Mahničevim vplivom (prav tam: 339). Neuspešno. »Ločitev duhov« je vodila v formiranje dveh strank: leta 1895 v Katoliško narodno stranko (bodočo Slovensko ljudsko stranko), leto poprej, 1894, pa v liberalno Narodno stranko (bodočo Narodno napredno stranko itn.) Obema sta predhajali dve društvi: liberalni stranki Slovensko društvo (1891) in katoliški (prej omenjeno) Katoliško politično društvo (1890) (Pančur 2006: 32).

Med letnicama nastopa obeh društev nastaja Tavčarjeva satirična utopija *4000*, kontekstualizirana torej z njegovim političnim razočaranjem nad dokončnim koncem (vsaj formalno in navzven v smeri Dunaja delujoče) slovenske politične enotnosti – in z javnim uperjenjem prsta na osebo, ki (mu) je obveljala za krivca tega dokončnega razkola. Še celo po ustanovitvi Katoliškega političnega društva je skušal diplomatsko reševati situacijo in v komentarju v *Slovenskem narodu* maja 1890 še vedno vztrajal, da

se je pri nas v Slovencih nasprotje mej tako imenovanimi »klerikalci« in tako psovanimi »liberalci« le na umeten način oživilo, ter se le na umeten način vzdržuje. Mi vsi smo v resnici konservativni [...] Da je pri nas kdo »liberalec« ali »klerikalec«, to je samo vprašanje časa ... Celi prepir nema z vero ničesar opraviti, celi prepir izvira iz tega, da hoče znaten del naše mlajše duhovščine pograbiti vodstvo v našem političnem življenji, in da hoče po načelih, kakor jih je razvil Goriški zelot [...] preustrojiti ne samo javno življenje sploh, temveč tudi naše slovstvo posebej. (Nav. po Boršnik 1954: 340–341)

Tako Mahnič kot liberalno razmišljujoči slovenski književniki (in par književnic) so se v času tik pred nastopom slovenske moderne seveda dobro zavedali, kako ključno vlogo je že dotlej dobilo »naše slovstvo« v »našem javnem življenju« oziroma znotraj »našega političnega življenja«, ki je po meščansko-revolucionarnem

letu 1848 izrisovalo vprašanje (kolikšne?) nacionalno-politične emancipacije. Slednja se je utemeljevala pri slovenskih intelektualnih dedičih razsvetljenske misli nemara že pri Rousseauju, vsekakor pa, kot že rečeno, po (nemškem) modelu »kulturnega naroda«, v katerem je posebej privilegirano politično-funkcijsko mesto odmerjeno umetnosti jezika oz. književnosti. Slovensko skupnost sta sicer obe stranki opredeljevali kot »narod« in ga postavljali v deklarirano središče svojih programov: povedna so glede tega (prim. zgoraj) že poimenovanja obeh strank in liberalnega društva. Različno pa je dojeta tako rekoč družbeno-politična vloga naroda: v njem (naj) se izvaja/vzdržuje bodisi v razsvetljenstvu zasnovana (modernizacijska) ideja ločitve Cerkve od države bodisi (z referenco na predrevolucijski *Ancien Régime*) oblastna sprepletenost obeh, pri čemer Mahničeva vizija političnega katolicizma narod močno podreja krščansko-religioznemu univerzalizmu, slovenska liberalna, politično-emancipacijska vizija naroda pa ga, kot se zdi, vsemu nadreja v (deklarativnem) nacionalizmu. Posledično se prva podoba skupnosti izriše (že leta 1884) v Mahničevi satirični utopiji *Indija Komandija* ter podobno (1889) v *Dnevniku Štefana Hodulje* – in tako izrisana skupnost se zdi tako rekoč anacionalna, ko dobro deluje, in nacionalna, ko je (začasno!) vržena iz reda in tira. Druga podoba skupnosti pa se v Tavčarjevi odzivni satirični utopiji *4000*, prav nasprotno, izriše z eksplicitno opredelitvijo skupnosti kot slovenske (narodne) – dokler je ni doletela »rekatolizirana« (utopična) realnost, ko je tako rekoč izgubila znake nacionalne identitete.

Kontekst, 2: Tavčarjev literarni »vzor« za satiro *4000*

Mahničeva *Indija Komandija* si za cilj razveljavljanja skozi osmešenje vzame (po mnenju Boršnik) »geselske« ideje francoske revolucije in jih prikaže kot pogubne za vsakdanje življenje, ko jih (kot »novo pamet«, IV. pismo) protagonist-ideolog (Tonko, preimenovan v V. pismu v »Lučislava«) v imenu napredka (!) uvozi in uspešno razširi v svoji skupnosti Komandiji. Skupnost prej živi v nekakšni pravljичno-brezčasni, kmečki realnosti, v kateri človeškemu svetu vladajo nebeške sile, dokler jih Komandijci ne premagajo in se s tem osvobodijo. (Lahko bi rekli, da se premaknejo v zgodovinsko realnost pod idejo modernosti: v napredovanje oziroma spreminjanje/izboljševanje svojih življenjskih pogojev.)⁹ Tedaj nastopi utopična realnost: kaj v Mahničevi

⁹ Reference za to so mdr. fiktivna filozofska imena, ki pa po pomenski ali zvočni podobnosti dovolj prepoznavno ustrezajo imenom poznorazsvetljenske in nemške klasično-idealistične filozofije. M. Boršnik (1954: 333) jih dešifrira kot Rousseauja, Kanta, Fichteja, Schellinga in Hegla.

predstavi zajame ta napredek/svoboda? Med drugim odpravo kraljeve oblasti (kralja izženejo), podružbljenje produkcijskih sredstev in proizvodov oziroma sploh vsega, vključno z otroki, kar je vse povezano s podobesedenjem (literalizacijo) ideje enakosti v njenem »absolutnem« uresničenju: otroška telesa se uravnavajo v določeni fizični standard (tudi z »narodno« stiskalnico ali, odvisno od potrebe, natezalnico; VIII. pismo), fizično in ustvarjalno delo ter mišljenje pa po istem »narodno-državnem brusu«¹⁰ (VIII. pismo). Enakost je uresničena do absurda. Mahnič se čuti dolžnega opozoriti tudi na parazitstvo in zlorabo prevratne spremembe s strani mnogih »narodnih postopačev«, ki prevzemajo voditeljsko funkcijo oziroma nove vrste oblast, kar ima dejansko zgodovinsko referenco mdr. v nepotistično postavljenih oblasteh okupiranih dežel Napoleonovega cesarstva. Novo, zgodovinsko uvedeno in kot-dovršeno (!), tj. utopično stanje, »absolutno« uresničena svoboda (skozi poenačenost), se pripovedno razkrije kot dejanska ne-svoboda, ki jo Komandijci naposled zavrnejo: nehajo sodelovati, se upirajo izvajanju teh dejavnosti za vzdrževanje nove družbe oziroma jo izkoriščajo kot posamezniki. Kaotično stanje skupnosti kot družbe spravi v red protagonistov oče, ki ima kot bivši župan ustrezno avtoriteto, in sicer tako, da vrne oblast »nebeškim strahovom« (»Zadnje pismo«) in se s tem ponovno uveljavi stari red. – Lahko bi rekli, da se skupnost Komandije iz modernizacijsko dojete zgodovine – paradoksnost kot *zgolj začasne* epizode – vrne v svoje predhodno (!), pravičeno brezčasje.

Problem skupnosti Komandije je očitno tudi njena do skrajnosti privedena nacionaliziranost, ko postane subjekt (oziroma objekt?) »zgodovinske« spremembe družbenega reda. Boršnik ga, z verjetnim ozirom na predrevolucijsko stanje, označi za »Mahničev fevdalni red« in opozicionalen do »modernega reda« (prav tam: 335). V Mahničevi satiri je podružbljenje vsega uvedba narodne lastnine vsega, vse razsežnosti vsakdanjega življenja so poenotene kot ponarodene. Parazitski samooklicani novi voditelji so »narodni postopači« ... Ideja spremembe kot napredka prihaja, skupaj s protagonistom, iz tujine. Satirizirana potreba po njeni uveljavitvi v domači skupnosti prihaja torej iz prepoznavne razlike med individualnima resničnostma druge (tuje) in domače skupnosti, sicer s paradoksnim ciljem njunega izenačenja v istovetnem redu. Ob tem bi lahko razmišljali o morebitni Mahničevi zaznavi potencialne paradoksnosti (slovenskega) liberalnega nacionalizma – polno uresničenje ideje enakosti tako individua kot individualno specifične nacionalne skupnosti bi torej potencialno privedlo do izbrisa individualnih specifik in s tem argumenta za narodno – kot

¹⁰ Brus je bil, kot se zdi, v tedanji jezikovni rabi hvaležna konvencionalna metafora; ne nazadnje se je prav z njo leta 1889, v kontekstu proti-mahničevske »mobilizacije« liberalcev, poimenoval ilustrirani humoristični štirinajstdnevnik.

individualno kulturno – opredeljeno skupnost kot tudi za njene težnje k politični emancipaciji (ki jih v slovenskem prostoru tedaj vodi politični liberalizem). Seveda pa to kvečjemu potrjuje (krščanski oziroma katoliški) religiozno-kulturni univerzalizem kot Mahničovo vizijo političnega katolicizma, kar do neke mere sugerira (leta 1890) njegovo »minimaliziranje« kategorije naroda: državna oblast bi morala »povsod, kjer skupno biva dvoje ali več narodnostij, zabraniti vsako preočitno, ostentativno, zatorej izzivajočo narodno slavnost ali katero si koli narodno izjavo« oziroma inštitucije, kot so tista »društva«, ki »gojijo navadno ideje absolutne narodnosti« (nav. po Boršnik 1954: 337). Za mnogonacionalno državo (kot je katoliška Avstro-ogrska), so te »ideje veleizdajalske« (prav tam), a če je poudarjanje nacionalne individualnosti tako zlahka odpravljivo, in za navrh (v satirični poanti Mahničeve utopije) očitno še s pozitivno posledico (za državo), je logično sklepati, da je torej pravzaprav irelevantno za družbo (v državi). Ne nazadnje kategorija naroda tudi ni relevantna za dobro urejeno (religiozno osmišljeno) družbo, kakšno si zamišlja »polemična satira« *Iz dnevnika Štefana Hodulje* in jo vzdržuje »vestno izpolnjevanje krščanskih dolžnosti! Ena sama zapoved: Delaj šest dni, sedmi dan pa počivaj in moli«.

Tavčar je Mahničovo »minimaliziranje« kategorije naroda prepoznal in se bliskovito odzval s (tokrat srditim) komentarjem v *Slovenskem narodu* (20. 1. 1890), kjer je Mahniču in njegovi »nekaki stranki« odkrito pripisal ogrožanje slovenske skupnosti, saj je »jasno in očitno izrekla svoje sovraštvo proti slovenski narodnosti«. V tej politični govorici »meščanskega aktivizma« Tavčar zares nastopi kot »pretepaško radikalni«, kot ga – ko gre za politika – metaforično karakterizira Kmecl (2004: 204): »zdaj vemo, da ta stranka ničesar drugega ne namerava, nego s pomočjo [avstro-ogrske] vlade ... zadušiti mej Slovenci narodno zavest, tako da bi nas končno tujci brez vseh težav pograbili in potlačili. S tako stranko ni nikacega kompromisa!« (nav. po Boršnik 1954: 337–338). S tem je bila »ločitev duhov« izvršena tudi s strani drugega, liberalnega političnega tabora in s tem je Tavčar tudi sam prestopil »kulturno-bojni« prag: čas je »primerno« (gl. podnaslov 4000) dozorel za njegovo lastno satiro.

Tavčarjev tekst, 1: satirična utopija 4000

Podobno kot njegov »vzor«, Mahničovo *Komandijo*, tudi Tavčarjevo predstavljanje utopične resničnosti zgodbeno oblikuje »prišlek«, ki je v njej tujec (prihajajoč od drugod, tokrat sicer ne iz tujine, temveč iz groba in skozi onstransko večnost). Drugače od Mahničevega »obiskovalca« pa je Tavčarjev prišlek hkrati tudi domačin: nekoč (!) doma v tem svetu, kamor se zdaj vrne. Razlika je tudi v tem, da je Mahničev prišlek opazoval zgodovinsko dogajanje spremembe, konstrukcijo

»dovrševanja« in začasno dovršene (torej nacionalizirane) utopične realnosti, Tavčarjev pa se vrača v že spremenjeni »domači« (in zato nič več domači) svet lastne narodne (a v »novem«, dejansko *starem režimu* raznarodene) skupnosti. Tudi on ni (zares) prevratnik, marveč opazovalec, a (drugače od Mahničevega) opazovalec že dovršene (predhodno zgodovinske) spremembe, zdaj torej utopične realnosti. (Vmes se skuša v utopiji – paradoks – zgoditi nekak državni udar med rivali v oblastniški eliti, a se *stari* red ne pusti zgodovinsko prenavljati.) Razlika je tudi v tem, da Mahničevo utopijo prostovoljno vzpostavijo sami njeni (očitno »zavedeni«) prebivalci, večinskim, podložniškim prebivalcem Tavčarjeve utopije pa je bil »novi«, dovršeni red (kot se zdi) vsiljen.

Tavčarjev protagonist kot popotnik, opazovalec in spoznavalec novega sveta si je domnevno našel referenco zase v liku Danteja v *Božanski komediji*,¹¹ prav tako popotnika, opazovalca in spoznavalca. Temu spoznanje prihaja iz lastnega izkustva in razlage onstranstva preko onstranskih posrednikov, naposled pa iz zrenja transcendence oziroma od transcendence. Tavčarjevemu protagonistu prva spoznanja o novi tosvetni resničnosti slovenske skupnosti prav tako »vnaša« onstranski posrednik, tokrat angel Azrael: »Obsenčil me je Azrael z desnico svojo, da sem odgovarjal [pre-minulim slovenskim znancem, intelektualcem in kulturnikom, ki so v pripovedi že sogovorniki iz grobov] resnično in pravično na vsako vprašanje« (Tavčar 1954: 187) o novi posvetni resničnosti. Resnice te resničnosti protagonistove ogorčene slovenske sogovornike odvrnejo od spremljanja protagonista nazaj na ta svet; ostane torej brez človeških pomočnikov in gre spoznavat po »zaukazbi božji« (prav tam: 186). Spoznavanje je, kot sugerira pripoved na samem začetku oziroma se utemeljuje kot vzrok popotovanja, odpuščujoča božja sodba in »milost«: »Sodnik te kliče pred svoj prestol,‘ govoril je oni, ki me je vzdramil iz smrtnega spanja, ‘izkazati ti hoče milost!’ ‘Torej mi je oprostil pregrehe moje!’ zaihtel sem radostno. ‘Vse ti je oproščeno! Dva tisoč let si ležal v zemlji brez življenja in zavesti. In to se je videla stvarniku primerna kazen za tvojo samozavest, s katero si se odlikoval nekdanj!’ [...] Nadaljeval je: ‘Gospod ti je odločil dolg pot’« (prav tam: 185–186).

Čeprav pripoved ne daje jasnih znakov, se zdi, da bi vsebina tega začetka zgodbe lahko narahlo spomnila tudi na »Prolog v nebesih« v Goethejevi dramski pesnitvi *Faust*: resda v Tavčarjevi utopiji Bog na začetku ne nastopi neposredno, marveč »sporoča« svojo voljo preko posrednika Azraela, in resda božji

¹¹ Kot verjeten vpliv jo omenja Boršnik, s sklicem na Ivana Prijatelja kot urednika Tavčarjevih *Zbranih spisov*: o Dantejevem religiozno-alegoričnem epu se je Tavčar »v teh letih pogosto razgovarjal z dekanom Ivanom Veselom, ... dobrim dantologom« (Boršnik 1954: 350). Kot vpliv jo omenja tudi Slodnjak (1961: 265), oba literarna zgodovinarja pa k temu dodajata še verjeten vpliv katere od modernejših utopij (Boršnik mdr. Bellamyjevo).

sogovornik ni »zla sila«, marveč le ubogi grešnik. Vendar pa se skozi razmerje med vsebino konca prvega poglavja in vsebino zadnjega poglavja (s temo sodbe in motiviko obsodbe, kar bo prikazano pozneje) izrisuje namera, da se po božji volji protagonist pošilja (tudi) na pot spoznavanja in spoznanja – česa, najbolj od vsega? Sodeč po tematski simetriji obeh omenjenih poglavij, bi to lahko bila moralna razsežnost v človeku pri njegovem osmišljanju in »upravljanju« resničnosti. Ta se v drugem poglavju osmišlja z Bogom, ampak protagonist pri tem že takoj spozna možnost zlorabe božje volje – in jo seveda poveže s konkretno zgodovinsko referenco iz svoje osebno-izkustvene zgodovine, z (Mahničevim) »goriškim« duhovniškim krogom. V drugem poglavju, po (zelo kratkem) »dantejevskem« soočanju z onstranskimi prostori pod vodstvom angela, sledi neposredno uzrtje: »Gledal sem Boga od obličja do obličja, in jasne so mi bile vse skrivnosti njegove.« A v tem protagonistovem dojetju, tako rekoč spoznanju bistva, ni »dantejevske« kontemplacije, *ki bi izstopila iz časnosti*, marveč se to dojetje reflektira, kot rečeno, z *osebno zgodovino* oziroma spominom na protagonistovo »nekdanjost«, in sicer na njegovo (nekdanjo) izkušnjo z »mahničevskim krogom«: »Popisati se ne da, kar sem gledal, ali toliko je gotovo, da nebeški Oče naš ni takšen, kakor govore o njem njega hlapci po Goriškem.« (prav tam: 196).

Božja milost presodi, da si je protagonist po prestanem brezzavestnem (subjektivno gledano: zunajčasnem) ždenju v grobu prislužil izpolnitev svoje nekdanje želje: da bi po dveh tisoč letih znova videl »domovino slovensko«. In to se zgodi, le da je ta domovina »slovenska« le še pretežno *per negationem*. In tam se pomočništvo vodnika Azraela umakne: tam spoznava novo, zgodovinsko (!) »napredovalo« slovensko resničnost protagonist sam. Človeškega, a hudo nezanesljivega pomočnika po naključju najde v razcapanem profesorju, ki na »vseučilišču Svetega Simplicija« »razlaga teorijo blaženega Antona od Kala« in se sme zategadelj hraniti z repo s kapiteljskega polja (prav tam: 202), protagonistu pa razloži »najvažnejšo zgodovino« (!) dežele, ki je zdaj identificirana z mestom Emono, sicer pa (očitno anacionalna) »Papeževa provincija številka LII« (prav tam: 199) v svetovni papeški državi: »občevalni jezik je latinski«, »samo nižje ljudstvo govori star, pozabljeni jezik, in sicer vsaki dve uri drugače« (prav tam: 201). V še slabšem položaju od te, »pozabljene« slovenščine je nemščina, davno prepovedana kot jezik, v katerem se je izrekalo protikatoliško, Luthrovo brezboštvo. Na poti skozi mesto se protagonistu odkriva, da so vsi tehnični dosežki modernega izboljševanja človeških pogojev (elektrika, vlak ...) »izbrisani« iz resničnosti in da je družba režimsko najstrožje spolno segregirana, oblast pa »plansko« upravlja z razmnoževanjem, obvezno seveda v okviru (pragmatičnih) zakonskih zvez. Morebitnim znanstvenim »svojeglavostim« pri vzgoji in izobraževanju sledi kazen: napačno tolmačenje dogme (referenca na vse-poenotujoči »brus« iz Mahničeve *Indije Komandije*?) pomeni degradacijo.

Protagonist, zasačen kot spletkar, ki razdira utopično eno(tno)st oblasti in utopijsko realizirane ideologije, ob tem pa zasačen še v prepovedani ljubezni, je obsojen pred inkvizicijo in na grmado. Itd. Med Mahničevo »Indijo Komandijo« in Tavčarjevo »papeško provincijo« je, skratka, precejšnja motivna simetrija in prikazana »nova družba« utopične realnosti kot dovršene zgodovine v obeh tekstih nekoliko (in pri Tavčarju bolj) spominja na revolucionarno strahovlado, le da seveda z diametralno nasprotnim politično-ideološkim predznakom.

Ne le po anagramu »Ničmah« v podnaslovu 4000 ali po eksplicitnih referencah, kot npr. »sveti Anton od Kala« ali »hlapci po Goriškem«, temveč tudi po splošnih političnih konturah prikazane utopične realnosti je bralstvo lahko prepoznalo referenco v Mahničevi viziji (širši oris: gl. Pelikan 1997) političnega katolicizma:

[p]o svojem nastopu je hotel spodbuditi vnovično pokristjanjenje družbe na vseh [!] področjih življenja, zato je zahteval radikalno izpovedovanje in ravnanje po katoliških načelih. Kompromisi so bili nedopustni. [...] Pravi katoličani so nujno v nenehnem boju z drugače mislečimi, zato je ostro nastopal tudi proti precej razširjenemu liberalnemu katolicizmu, saj je po njegovem prepričanju ta resnico povezoval z zmoto. Verska načela so mu bila vodila pri presoji narodnosti (vera je nad narodnostjo), države (božje pravo in legitimistično načelo) in umetnosti (izraz krščanske ideje). (Pančur 2006: 31–32)

Ta splošna vodila tematsko prikaže in satirično razveljavlja tudi Tavčarjeva »mahničevska« družbena resničnost, ki naj bi se uresničila v zgodovinski spremembi »povratka nazaj« v stari režim – v Tavčarjevi opredelitvi kot utopija.

»Razumno« moralno upravljanje človeških zadev?

Osrednja motivna razlika med Mahničevo in Tavčarjevo satirično utopijo v Tavčarjevi pripovedi nastaja okrog vprašanja (erotične) ljubezni in seksualnosti: prva, erotična ljubezen, je za režim škodljiva in nezaželena, druga, seksualnost, dopuščena »raji«, kolikor je namenjena nadzorovanemu zakonskemu razmnoževanju. Oblasti, ki jo izvaja duhovščina, je zaradi poklicnega celibata nedopustna – a prav ob tej motiviki se najboljše in »najsrečnejše« razživi Tavčarjevo satirično pero. Pa tudi: celo v tem svojem, radikalno »meščansko-aktivističnem« tekstu se, enako kot v svoji vaško-pripovedni književnosti, osredini na ljubezen kot naravno silo v človeku, ki je nimajo kaj omejevati moralne prepovedi. In prav s tem in skozi to motiviko (malo manj pa tudi skozi motiviko gmotnega pohlepa) pripovedovalec »razkriva« celotno prikazano družbeno resničnost v novem (oziroma *ancien*) redu utopije kot »licemersko«: utemeljeno na laži, privilegijih in zlorabi oblasti, katere predstavniki enako

zlahka podlegajo človeškim »strastem« oziroma naravi kot vsi drugi ljudje, le da svojim podanikom to pač prikrivajo.

Pripovedovalčev obsežen »uvid« v to problematiko in obsežen opis razkrinjujočega dogajanja, ki ga zasnuje kot protagonist s svojo spletko, je botroval Mahničevi lastni (1895) ogorčeni opredelitvi Tavčarjeve satire kot »knjižure pornokratičnega zapopadka« (nav. po Boršnik 1954: 345) ter že kmalu po izidu *4000*, v trinajstih satirično-polemičnih podlistkih *Mozaik*¹² Krekovim opredelitvam, posebej novoreku »nagoslovje« v »leposlovju« (nav. po Boršnik 1954: 346). A prav seksualno/erotično »licemerje« igra, kot se zdi, vlogo ključne vsebine Tavčarjevega »razkrinkavanja« nosilcev mahničevskega političnega katolicizma (ne izvemši tedanjega ljubljanskega škofa ...), nemogočnosti (utopičnosti) te vizije družbe in moralnega zavračanja tovrstnega radikalizma: zdi se, skratka, da je potrebna odprava »licemerja« (tudi glede na zadnji stavek pripovedi) tista vsebina, ki naj jo »po božji volji« spozna Tavčarjev protagonist na svojem popotovanju po namišljeni (dejansko anti-utopični) prihodnosti. Zdi pa se tudi, da ima med temi smotri privilegirano mesto zadnje, *moralno* zavračanje radikalnosti. Namreč zaradi že omenjene vsebinske strukturacije motiva sodbe in njene »moralke« v simetrično razporeditev: v prvo in zadnje poglavje pripovedi: v (približno) začetek in konec zgodbe.

Na koncu prvega poglavja Azrael pripelje protagonista v vice: »'Predpekel!' začudim se«. Tam zagleda »drobnega možička«, ki »je kakor huda ura bil z metlo svojo« po lisah, ki so jih na tleh puščale njegove potne srage«. »Opazuj ga!' nadaljeval je angel Gospodov. '*V življenju je sodil in sodil, bruna v svojem očesu pa ni obsodil, ni obsojal. Udaril ga je zato Gospod* in mu odkazal edino mesto v predpeklju, da čisti ondi tlak in odpira nebeška vrata dušam', vključno (kar ga še posebej razjarja) dušam »slovenskih liberalcev«. In protagonist ga prepozna kot »doktorja Toneta od zelene Soče« (Tavčar 1954: 190–191; označila V. M.). Trajanje te »božje kazni« se širi v nepredstavljivost. Ta »nauk« eksemplarične in hkrati individualizirane situacije / »Mahničeve« onstranske zgodbe v zadnjem stavku prvega poglavja božji posrednik Azrael še ponovi: »... ne sodi, da ne boš sojen!« (prav tam: 192)

V zadnjem poglavju, po izvolitvi najbolj potuhnjenega lika (nadvikarija Gregorja) na vrhovno mesto oblasti, je sklicana inkvizicija, »ki naj bi sodila nas jetnike«, in po mučenju so pripravljeni za smrt na grmadi, »kjer bi poginili nasprotniki blaženega Antona od Kala!« (prav tam: 307). V kot da »posvečeno« posvetno sodbo poseže sam Bog: »Usmilil se je nas Gospodar sveta in poročil ukaz angelu svojemu.« (307) Azrael intervenira, a v tem kontekstu je »deus ex machina« le »tehnično«, dejansko pa je njegov poseg očitno utemeljen z moralno

¹² Izhajali so v katoliškem časniku *Slovenec* med letoma 1891 in 1892.

pravičnostjo do ne-grešnih, ne-licemerskih, zgolj svoji naturi oziroma ljubezni prepuščenih »grešnikov«. In nazadnje, po protagonistovi vrnitvi v (izvenčasno) spanje v grobu je motiv (pravične) moralne sodbe ponovno priklican še na najbolj izpostavljenem mestu zadnjega stavka: »... ko pride Gospod v zarji svoji, da sodi pravičnike in – licemerce! –« (prav tam: 308).

Skladno z zvrstjo satire je spoznavanje, resnica, po katero je »po božji volji« poslan ubogi grešnik/protagonist, *moralna resnica*; in s tem ko referira na nauk evangelijev (»naj prvi vrže kamen tisti...«), Tavčar v popolnem obratu preusmeri »orožje« političnega nasprotnika vanj samega. Še bolj, kot se kaže Slodnjakovemu branju, je »zgrabil nasprotnika z enakim orožjem« (Slodnjak 1961: 264). Podobnost te (v bistvu z novozavezno referenco »utemeljene«) Tavčarjeve moralne sodbe o vprašljivi pravičnosti človeških, tosvetnih »sodb«, sploh če jih izreka krščansko-religiozna institucija oblasti, lahko iščemo v Tavčarjevem zgodovinskem (!) romanu *Visoška kronika*, kjer (sicer v nebožji vlogi, a vendarle) tam najvišja religiozna (in intelektualna in moralna) avtoriteta v najbolj kritični dogajalni situaciji zgodbe Izidorju, ki ne zmore ne udejanjiti svoje ljubezni ne racionalno premisliti problema s svojo glavo, *razveljavlja* veljavnost cerkveno-inkvizicijskega sojenja Agati.

Pravzaprav bi torej Tavčarjev »meščanski aktivizem« vsaj v satirični utopiji 4000 zato lahko premišljevali tudi še v povezavi z razsvetljskim, razumnim moralnim uravnavanjem človeških zadev, smotrom uskladitve razuma, čutnosti in čustva. Razsvetljska dediščina se, kot ugotavlja Kos (2001: 174–176) npr. ob Stritarju in (tudi satiriku) Mencingerju, kot tok vzdržuje še v neposredno bližino obdobja slovenske moderne. Tudi sama zvrst satire se je dobro udomačevala v razsvetljskem presojanju človeških zadev (spomnimo se Swiftovih *Gulliverjevih potovanj*); v primeru Tavčarjeve satirične utopije se zdi njegova »meščanska modernost« vsaj do neke mere povezljiva z razsvetljsko »predpripravo« pogojev za zgodovinsko spreminjanje človeških pogojev v meščanskem optimističnem progresizmu.

Tekst Tavčarjeve satire in tekst zgodovinskega romana *Izza kongresa*: skupni in sklepni vidik zgodovinskosti

Liberalnemu pogledu na Mahničovo politično-katolicistično zamisel za »preno-vo« (!) moderne industrijske družbe z vrnitvijo krščanskih vrednot in načel v tesno sprepletenost Cerkve in države se je moralo to zgodovinsko (!) vračanje k potezam predrevolucijskega »starega režima« zdeti (nemogoč) paradoks. Paradokсно razmerje časov v tako na glavo obrnjeni zgodovinski časovnosti se v Tavčarjevi satiri izpelje do skrajnosti, v tako rekoč sinoptičnem kartografiranju

»Mahničevega« položaja, in to v kontekstu zgoraj orisanega moralnega nauka o moralni sodbi: vtem ko oblast v »papeški provinciji« brezprizivno zaukazuje svetniško čaščenje »Antona od Kala«, na čigar naukih utemeljuje svojo (utopično) družbeno resničnost in samo sebe kot njeno oblast, »isti« doktor Tone od zelene Soče« v onstranstvu izvršuje božjo sodbo/kazen zaradi svojih moralnih sodb o človeški/družbeni resničnosti. Ta satirična, kontrastna sinhronija »človeškega« in »božjega« sveta se uprizarja v dveh ravneh časovnosti: človeški svet je očitno zgodovinski in v nenehnem časovnem napredovanju kot spreminjanju. Tak je, kot prikazuje Tavčar, kljub težnjam po njegovi re-»sakralizaciji« v smislu »absolutne« prepojenosti vsakdanje resničnosti z religiozno perspektivo in s tako rekoč ukinitvijo časa v doseženih »idealnih« (utopičnih) družbenih pogojih. To je, mimogrede, po Gianniju Vattimu (*Konec modernosti*) idr., tudi paradoks namišljenih »dovršitev« modernega napredka z revolucijami. Bi se dalo razmišljati, da se temu torej ne more izogniti niti »mahničevska« politično-katolicistična vizija družbene realnosti? Tavčar bi se s tem, kot kaže, strinjal.

Tako Mahničeva kot Tavčarjeva satira, vsaka uperjena v vizijo druge in sebi rivalske politične ideologije, tematizirata napredovanje, spremembo v novo stanje (tudi če v paradoksnih oblikah povratka v »staro«) z izničenjem predhodnega; obe pripovedi imata torej (četudi ena od njiju paradokсна) za referenco idejo modernosti v tedanjem slovenskem »kulturnem boju«. In dejstvo je, da sta bila oba nasprotnika široko kulturno razgledana, dokaj primerljivo politično odločna in – oba odlična, enakovredna mojstra satire.

Tematiziranje zgodovinske časovnosti – ne zelo oddaljene preteklosti nacionalne skupnosti, ki se v vzratnem pogledu, pripovedno sugestivno, vzročno-posledično povezuje s sodobnostjo skupnosti v njeni zgodovinski kontinuiteti, je Tavčar izvedel tudi v svojem zgodovinskem romanu *Izza kongresa*. Najbrž še zlasti za ta njegov roman velja kulturnopolitična funkcionalizacija zgodovinskega romana v slovenski kulturni zgodovini.¹³ To se pravzaprav sklada z dejstvom, da v slovenski literarni zgodovini ni tako visoko umetniško cenjen, kot je *Visoška kronika*. Stilno velja za feljtonističen. Kmecla (2004: 215) sicer navdušuje kot eden največjih dosežkov satiričnega slovenskega pisanja, Janko Kos pa ga zelo kritično odpravi z ugotovitvijo, da »je napisan v shemi popularnega historično-tendenčnega romanopisja, v katerem se prepleta erotičnost trivialne literature z demokratičnimi idejami meščanskega realizma« (Kos 2001: 183). Kot takega ga ima za literarno-razvojno nespodbudniškega. – Kosova presoja je literarno-*estetsko* zavrnilna. Sama roman postavljam v vnovič razviden Tavčarjev precep: znova se ob njegovem še posebej »meščansko-moderno«-angažiranem

¹³ »V drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja je zgodovinski roman pripomogel k opredelitvi, izrazu in oblikovanju slovenskih kolektivnih podob preteklosti« (Grdina 2004: 493).

tekstu razbira umikanje pred »estetsko-modernostjo« in oglašča didaktičen ton, tu izrazito protiplemiški, protiabsolutistični, protikatoliški. Sam je *Izza kongresa* opredelil kot »literarno kroniko«, torej kongresa sv. alianse v Ljubljani leta 1821, z namenom restitucij(e) starega režima po francoskem revolucijskem prevratu, kontaminaciji Evrope z njegovimi idejami in kaosu po napoleonskih vojnah.

Pripoved Tavčarjevega zgodovinskega romana se sicer odmika od Scottovega zgleada. Po Grdinovem mnenju je Tavčar s tem, ko je prikazal prerez življenja in družbene realnosti, ne da bi pri tem zapadel obsežnim analitičnim digresijam (te so, ampak kratke, jedrnate in – ironične), »uspel ustvariti slovenski roman, ki se prvikrat osredinja na zgodovinski trenutek in zgodovinsko prizorišče namesto na posamezen značaj« (Grdina 1004: 497). A v pripovedovalčevih zgodovinsko-kritičnih komentarjih prikazane zgodovinske realnosti z vidika njegove sedanjosti (torej v zgodovinski, nepovratni časovnosti Tavčarjevega »aktivističnega« »zdaj«) je vendarle še vedno nekoliko na sledi Scotta, v katerem J. Kos (2009: 160) odkriva še kar nekaj razsvetljenske razsežnosti: »Tako se v Scottovem romanopisju spajata kar oba socialno moralna vidika razsvetljenstva, ki sta se v Voltairu in Rousseauju, pa tudi pri drugih razsvetljencih tako značilno razlikovala – vera v blažilni, postopoma napredujoči vpliv civilizacije in pa žalovanje za dobrim bistvom primitivnega človeka, živečega po naravnih zakonih,« v svoji »naturnosti«.

Ne v svoji satiri ne v tem zgodovinskem romanu, ki z ironičnimi komentarji avktorialnega pripovedovalca (pretežno) razveljavlja moralno in intelektualno kredibilnost oblasti, ko si ta na ljubljanskem kongresu evropskih vladarjev poskuša restituirati »stari režim« izpred francoske revolucije in napoleonskih vojn, Tavčar ne »zastopa« in ne »izvaja« »estetske modernosti«.

Tavčar kot liberalni politik izvaja »meščansko« različico modernosti, z optimistično vero v napredek, ko gre za vprašanje (slovenskega) naroda: v modernizirajoči se, laicizirani družbeni ureditvi. Tudi v tistem delu svoje književnosti, ki je bolj ali manj razločno tematsko in idejno povezana z vprašanjem slovenskega naroda, to pa sta najočitneje satirična utopija *4000* in zgodovinski roman *Izza kongresa*, Tavčar zanesljivo vztraja v drži optimistične, meščansko-moderne različice ideje modernosti: prepričanja v napredovanje kot izboljšavo predhodnih pogojev. Vprašanje pa je, ali ni to politično-aktivno zasenčenje potenciala »estetske modernosti«, ki je vodila umetniške inovacije v evropski umetnosti obdobja moderne, delovalo kontraproduktivno v Tavčarjevem (kulturno-narodnem) aktivizmu. Tu se odpira nov paradoks: kulturno prenovo naroda je uspešnejše od meščansko-modernega Tavčarja izvajal s svojo umetnostjo Ivan Cankar.

Literatura

- Zvonko BERGANT, 2000: *Slovenski klasični liberalizem*. Ljubljana: Nova revija.
- Marja BORŠNIK, 1954: Opombe. V: Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 4.* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ljubljana: Državna založba Slovenije. 309–359.
- Marja BORŠNIK, 1955: Opombe k tekstem. V: Ivan Tavčar, *Zbrano delo. Knj. 5.* (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ljubljana: Državna založba Slovenije. 355–427.
- Matei CALINESCU, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Jaro DOLAR, 1977: *Slovenska moderna. Pričevanja o njenem sprejemanju in o literarnem ozračju ob njenem nastopu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marijan DOVIČ, 2007: *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Aleš GABRIČ, 1995: *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Igor GRDINA 2004: The Historical Novel in Slovenian Literature. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Zv. 1. Ur. John Neubauer, Marcel Cornis-Pope. Amsterdam: John Benjamins / Association Internationale de la Littérature Comparée. 493–499.
- Igor GRDINA, 2003: *Slovenci med tradicijo in perspektivo: politični mozaik 1860–1918*. Ljubljana: Študentska založba.
- Marko JUVAN, 2012: *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Matjaž KMECL, 2004: *Tisoč let slovenske literature*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janko KOS, 2009: Walter Scott in rojstvo zgodovinskega romana. *Svetovni roman*. Janko Kos. Ljubljana: LUD Literatura. 139–164.
- Anton MAHNIČ: *Indija Komandija*. Splet. 15. 10. 2023. https://sl.wikisource.org/wiki/Indija_Komandija
- Vanessa MATAJC, 2013: Retorika prostora: nacionalna prestolnica Ljubljana. *Primerjalna književnost* 36/3, 173–193,
- Vanessa MATAJC, 2017: Paradoksi modernosti v vseevropskem in lokalnem kontekstu dunajskega centra moderne. V: Jacques le Rider, *Dunajska moderna in kriza identitete*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2017. 607–631.
- Andrej PANČUR, 2006: Politično življenje. *Novejša slovenska zgodovina*. Zv. 1. Ur. Jasna Fischer [et al.]. Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino. 24–59.
- Egon PELIKAN, 1997: *Akomodacija ideologije političnega katolicizma na Slovenskem*. Maribor: Obzorja.
- Anton SLODNJAK, 1961: *Realizem. II. 1876–1895*. Zgodovina slovenskega slovstva, III. knjiga. Ur. Lino Legiša. Ljubljana: Slovenska matica.
- Ivan TAVČAR, 1954: *Zbrano delo. Knj. 4. Janez Sonce; 4000*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1955: *Zbrano delo. Knj. 5. Izza kongresa*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Nevenka TROHA, 2006: Slovenci v Avstriji. *Slovenska novejša zgodovina*. Zv. 1. Ur. Jasna Fischer [et al.]. Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino. 552–564.

Peter VODOPIVEC, 2006: Kulturni boj in njegove posledice. *Umetnost. Novejša slovenska zgodovina*. Zv. 1. Ur. Jasna Fischer [et al.]. Ljubljana: Mladinska knjiga, Inštitut za novejšo zgodovino. 66–71.

Zusammenfassung

TAVČARS „BÜRGERLICHE MODERNITÄT“: DIE „SATIRISCHE UTOPIE“ 4000 UND DER HISTORISCHE ROMAN *IZZA KONGRESA*

Tavčars literarisches Werk wird in der slowenischen Literaturgeschichte als realistische, in einem literaturvergleichenden Kontext (J. Kos) auch als postromantische Erzählprosa angesehen. Andererseits fällt aber der größte Teil von Tavčars literarischer und politischer Tätigkeit in die Epoche der Moderne. Das Problem, das sich daraus ergibt, ist Tavčars Verhältnis zu den literarischen und künstlerischen Neuerungen der (vor allem Wiener) Moderne, aber auch zu den politisch-ideologischen Zuspitzungen, die sich an der slowenischen „Peripherie“ der Wiener Moderne im sogenannten Kulturkampf und in der mit diesem verbundenen Frage der Nationalemancipation ausdrücken. Eine Herangehensweise an dieses Problem ermöglicht die Anwendung von Calinescus Unterscheidung zwischen „ästhetischer“ und „bürgerlicher“ Moderne, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt und, wie es scheint, in der Moderne deutlich zeigt. Aus dieser Perspektive, die vor allem von der Wahrnehmung der Zeit (und damit auch der Geschichte) ausgeht, werden jene beiden literarischen Texte Tavčars untersucht, die Tavčars Wahrnehmung der Zeit und der (slowenischen) Geschichte am deutlichsten, d. h. erzählerisch-kommentarisch und gattungsmäßig, zum Ausdruck bringen: die „satirische Utopie“ (oder besser gesagt Dystopie) *4000* (1891) und der historische Roman *Izza kongresa* (1905–8).

Slovenski liberalizem v kulturi in politiki

19. stoletja – od Josipa Stritarja do Ivana Tavčarja

Janko Kos

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, II. razred
za filološke in literarne vede, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana

Referat obravnava problematiko Stritarjevega kulturnega liberalizma v primerjavi s Tavčarjevim političnim. Ugotavlja različnost njune svobodomiselnosti, odnosa do socialnih in nacionalnih vprašanj ter razliko v uspešnosti literature obeh avtorjev.

Der Beitrag befasst sich mit der Problematik des kulturellen Liberalismus von Stritar im Vergleich zum politischen Liberalismus von Tavčar. Es werden die Unterschiede in der liberalen Gesinnung, der Einstellung zu sozialen und nationalen Fragen und der Unterschied im literarischen Erfolg der beiden Autoren herausgearbeitet.

Ključne besede: liberalizem, aniklerikalizem, svobodomiselnost, svetobolje, Anton Mahnič, nacionalno vprašanje

Schlüsselwörter: Liberalismus, Antiklerikalismus, Freidenkertum, Weltschmerz, Anton Mahnič, nationale Frage

S smrtjo Josipa Stritarja in Ivana Tavčarja se je leta 1923 končalo pomembno poglavje v zgodovini slovenskega liberalizma. V drugi polovici 19. stoletja sta bila Stritar in Tavčar reprezentativna nosilca slovenske liberalne misli in njenega liberalizma. S temi pojmi sta se sama označevala, pri tem je od vsega začetka nastajala razlika med dvema različicama tega liberalizma.

Ko je Stritar leta 1872 objavil svoje *Dunajske sonete*, je v 41. sonetu zapisal verz: »Slovenec liberalen sem! ...« To izjavo je treba razumeti v kontekstu celotnega cikla teh sonetov. V njem kritično zavrača osebnosti in dela takratne politične in kulturne »elite« na Kranjskem. Očita jim zaostalost, omejenost, neizobraženost, obenem pa tudi hinavščino, oblastiželjnost in gmotni pohlep. Njegova obtožba je torej hkrati kulturna in moralna. V 41. sonetu navaja vrednote, ki ga vodijo v to kritiko. To pa so: svoboda, mir, sprava, poštenost v politiki, odpor do mračnjaštva. Gre torej za moralne vrednote. Stritar očitno to moralnost in kulturno kritičnost povezuje s svobodomiselnostjo: višja kultura mora biti svobodomiselna in prav tako tudi moralnost. To pa sta glavna problema Stritarjeve svobodomiselnosti. Njegov liberalizem je predvsem kulturn in moralen.

Za Tavčarja je liberalizem po svoji vsebini in funkciji bistveno drugačen. Ne utemeljuje ga z moralnimi vrednotami, pod svobodo ne razume moralne

avtonomnosti. Svoboda mu je pomembna kot nujen pogoj za neodvisno politično, socialno in gospodarsko dejavnost. Na tej ravni je Tavčarjev liberalizem predvsem političen.

To pomeni, da je tudi njuna svobodomiselnost bistveno različna. Stritar kot klasični filolog, esejist in literat mora svojo svobodomiselnost utemeljiti s filozofskimi ali vsaj ideološkimi argumenti. Vendar po svojem miselnem obzorju ni bil filozof. Njegovo razmišljanje in pisanje je bilo izrazito »esejistično«, se pravi, da je povezoval vsakdanjo izkušnjo z drobci filozofije. V *Dunajskih sonetih* omenja od filozofov Platona in Kanta. Sklepamo, da je iz Platona prevzel ideje o absolutni lepoti in hrepenenju po taki lepoti – po Schillerju jo Stritar imenuje ideal. Iz Kanta pa najbrž jemlje ideje o moralnosti, torej njegov kategorični imperativ. Verjetno sledi Kantovemu nauku o nespoznatnosti stvari na sebi in nedokazljivosti ideje Boga. To je najbrž izhodišče njegove svobodomiselnosti. O tem, koliko je spoznal in upošteval Schopenhauerjevo filozofijo in sledil njegovemu pesimizmu, je potreben poseben razmislek.

Tavčarjeva svobodomiselnost ima drugačna izhodišča. Tavčar je nikoli ni razlagal s filozofskimi ali vsaj ideološkimi argumenti, ampak jo je razumel praktično in pragmatično. Se pravi: svobodomiselnost naj omogoča uspešno politično, gospodarsko in tudi kulturno delovanje. V temelju tega liberalizma je vendarle ideja napredka. In prav ta je glavna ločnica, ki ga loči od Stritarja. Stritarjevo svetobolje ne priznava napredka v človekovem položaju in značaju. To ostaja zmeraj enako, negativno, pri čemer Stritar najbrž sledi Rousseaujevemu nauku o pogubnem vplivu civilizacije na človeka. To pomeni, da civilizacija ne izboljšuje človečnosti, ampak jo celo kvari. Iz tega sledi najbrž Stritarjev odpor do politike, ki se razglša za nosilca napredka. Prav to pa je bilo Tavčarjevo stališče, saj celo leta 1919 v pogovoru z Izidorjem Cankarjem omenja napredek kot glavno vodilo v življenju in politiki. Vera v napredek je torej bistvo Tavčarjevega političnega liberalizma. Od kod jo povzema, je težko ugotovljivo, najbrž ne iz Herderja ali Kanta in tudi ne iz Hegla, temveč iz pozitivizma, ki razume napredek samo kot stvarno, materialno in tehnološko izboljšanje človekovega položaja.

Razlike med Stritarjem in Tavčarjem se nanašajo na tri konkretna področja: na odnos do vere in cerkve, do socialnega vprašanja in do vprašanja naroda. Tavčarjev odnos do vere in cerkve je na videz protisloven in hkrati zelo jasen. Svojo liberalno politiko je usmerjal v izrazit antiklerikalizem, ker je videl v Cerkvi institucijo, ki je nevarna politiki, gospodarstvu in tudi kulturi civilne družbe. A hkrati je njegov odnos do Cerkve kot duhovne institucije drugačen. V pogovoru z Izidorjem Cankarjem je izjavil, da še zmeraj doživlja verske obrede v katoliških cerkvah kot »visoko poezijo«, kar pomeni, da jo najbrž ceni ne samo moralno, ampak tudi estetsko, torej kot umetnik. Znano je, da se je kot praktičen katoličan udeleževal verskih obredov.

Stritarjev odnos do vere in Cerkve je manj znan. Včasih tudi nejasen. Ko se je leta 1885 branil pred Mahničevimi očitki, da s svojim svetoboljem širi brezbožnost in nihilizem, je izjavil, da je kristjan, hkrati pa je krščanstvo poimenoval idealizem, češ da stremi s svojimi etičnimi načeli k najvišjemu idealu. Zdi se, da je Stritar razumel krščanstvo kot sistem etičnih načel, ne pa kot misterij religije. Se pravi, da ga je vendarle razumel po svobodomiselnih, zlasti Kantovih načelih. Posebna stran Stritarjevega odnosa do Cerkve je njegov odnos do protestantizma. Tu je treba upoštevati, kako je protestantizem pojmoval Tavčar. V svojih zgodovinskih povestih in zlasti v romanu *Visoška kronika* je poskušal kot umetnik najti ravnotežje med protestanti in katoličani reformacijskega časa, pri tem pa se zdi, da katoliškim junakom pogosto pripisuje več pozitivnih potez, zlasti škofu Frančišku v *Visoški kroniki*. Stritarjev odnos do protestantizma je dosti manj transparenten. Leta 1884 se je vznemiril, ker so v Ljubljanskem zvonu omenjali njegov prevod svetopisemskih psalmov in Pregovorov kot protestantsko delo. V pismu uredniku je omenjal, da mu je ta prevod naročila britanska svetopisemka družba, da pa ga je sprejel z izjavo, da je vendarle katoličan in da noče delati propagande za protestantizem. O ozadju tega odnosa ni mogoče odkriti jasnih razlogov, njegovo versko življenje ni pojasnjeno in argumentirano, zlasti ne v njegovi dunajski družini, dejstvo pa je, da sta bila njegova vnuka v času druge svetovne vojne in po nji protestanta, eden pastor in drugi verski učitelj na protestantski šoli.

Izrazita razlika se kaže v Stritarjevem oziroma Tavčarjevem odnosu do socialnega vprašanja. Stritar je v *Dunajskih pismih* že pred letom 1890 odklonil tako imenovano »manchesterstvo« kot nesocialno in zahteval, naj država pravično skrbi za nižje in zlasti delavske sloje. To stališče je leta 1894 označil, kot da je to njegov socializem. Tavčarjev odnos do socialnega vprašanja je bil bistveno nasproten, branil je popolno svobodo gospodarskega delovanja, ki naj bo uspešno in napredno, pri čemer je iz tega izpeljal politične konsekvence. Znano je, da Tavčarjevi liberalci v Narodnonapredni stranki niso bili za enako volilno pravico. Leta 1918 je kot predsednik te stranke mislil, da ne moremo dovoliti nobenemu sloju, da bi narekoval ureditev celotne družbe. To stališče je pozneje razširil v obsodbo komunizma na Madžarskem in v Rusiji.

Različnost se kaže tudi v njunem odnosu do nacionalnega vprašanja. Stritar je petnajstleten izjavljal, da odklanja »prenapihnjeno domoljubje«. Dejansko je tudi pozneje ostajal ob strani nacionalnih manifestacij, narodnih taborov in prvih spopadov z nemštvom na Kranjskem in Štajerskem. Okoli leta 1885 je bil naklonjen sporazumu z nemškimi politiki na Kranjskem in je simpatiziral s slovenskimi »elastikarji« med liberalci, v nasprotju s Tavčarjem, ki je bil takrat nacionalno radikalen, po lastni izjavi je nekoč imenoval Miklošiča z izrazom »nemška svinja«, kar bi bilo za Stritarja nepojmljivo. Tavčarjevo stališče do

nacionalnega vprašanja je ostajalo pozneje sicer zelo pragmatično, tudi v odnosu do nemštva, in po letu 1918 ga je zaostril v izrazito jugoslovansko nacionalistično politiko. Tega leta je nastopil zoper idejo o slovenski avtonomiji znotraj Jugoslavije, trdil je, da so Slovenci del jugoslovanskega naroda in da je slovenščina narečje tega narodnega jezika. O Stritarjevem stališču do teh sprememb ni nič znanega, dejstvo pa je, da se je sicer imel za Slovenca in Slovana, da pa je slovenski položaj razumel samo v okviru habsburške monarhije in da je tudi cenil sožitje slovenske in nemške kulture, ki ji je bil kot dunajski profesor poklicno zavezan. Ko je leta 1883 cesar Franc Jožef obiskal Ljubljano, mu je napisal pozdravno pesem, v njej pa verz: »Slovani smo in zvesti Avstrijani!« Sklepamo, da je doživljal propadanje in razpad habsburške monarhije kot tragedijo. Toda to je bilo v času, ko je bil fizično in duhovno v globoki depresiji.

Med Stritarjem in Tavčarjem je zlasti v zadnjih obdobjih obstajala različnost v uspešnosti njunega literarnega dela. Literarno ustvarjalen je bil Stritar v letih od 1868 do 1878, v tem desetletju so nastali njegova pesniška zbirka, romana *Zorin* in *Gospod Mirodolski* ter povesti *Rosana* ter *Sodnikovi*, toda ta dela niso našla pravega odmeva. Njegovo poezijo so preglasili Simon Jenko, Simon Gregorčič in Anton Aškerc, njegovo pripovedništvo pa Josip Jurčič, Janko Kersnik in Ivan Tavčar. Pomemben del Stritarjeve literarne dejavnosti so eseji ter esejistični »pogovori« in »pisma« kot prvi primer res osebnega, vztrajnega premišljevanja o literaturi, ki kažejo avtorsko osebni slog. Njegovi spisi za mladino v letih 1896–1906 niso bili uspešni. Nasprotno pa je Tavčarjeva literatura ne samo ohranjala trajno vitalnost, ampak je celo stopnjevala svojo vsebinsko in slogovno odličnost. To dejstvo je v zanimivem nasprotju z relativno neuspešnostjo Tavčarja kot politika. Na začetku stoletja je svojo politiko razumel kot antiklerikalizem, toda s tem ni bil uspešen, njegova stranka je leta 1907 doživela polom. Hkrati je po tem letu doživljal neuspeh v svoji lastni stranki, moral je priznati premoč mlajših radikalnih liberalcev, kar pomeni, da kot politik ni mogel razviti ideoloških izhodišč za zares uspešno poseganje v takratno slovensko družbo.

Vse te razlike je mogoče pojasnjevati z življenjem, usodo in značajem obeh nosilcev takratnega liberalizma – s Stritarjevo odmaknjenostjo iz domačega slovenskega okolja v dunajsko družino in službo, s pomanjkljivo povezanostjo s sodobno slovensko kulturo, zlasti s slovensko moderno. Nasprotje temu je bilo Tavčarjevo življenje primer velike življenjske vitalnosti, vsestranske odprtosti v javnost ob uspešnem osebnem položaju, uspehi v finančnem, gospodarskem življenju, kar pa ga ni oviralo, da se ne bi ob velikih časovnih presledkih intenzivno posvečal literaturi. Razmerje med Stritarjem in Tavčarjem bi torej lahko opisali s formulo, da je bil Stritar predvsem literat, moralist in pedagog, Tavčar pa pravnik, politik in umetnik.

Literatura

- Marja BORŠNIK, 1973: *Ivan Tavčar, literarni ustvarjalec*. Maribor: Založba Obzorja.
- Marja BORŠNIK, 1991: »Ivan Tavčar«. *SBL*, četrta knjiga. Ljubljana: SAZU.
- Izidor CANKAR, 1920: *Obiski*. Ljubljana: Nova založba.
- Igor GRDINA, 2003: *Slovenci med tradicijo in perspektivo*. Ljubljana: Študentska založba.
- France KOBLAR, 1971: »Josip Stritar«. *SBL*, tretja knjiga. Ljubljana: SAZU.
- Janko KOS, 1996: *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Janko KOS, 2016: *Sociologija slovenske literature*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jože Pogačnik, 1983: *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Janko PRUNK, 2023: *Zgodovina slovenske politične misli*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Dimitrij RUPEL, 1976: *Svobodne besede*. Koper: Lipa.
- Ivan SIVEC, 2021: *Visoški gospod*. Mengeš: ICO.

Zusammenfassung

SLOWENISCHER LIBERALISMUS IN KULTUR UND POLITIK DES 19. JAHRHUNDERTS – VON JOSIP STRITAR BIS IVAN TAVČAR

Der Beitrag geht auf die Bedeutung und Vielfalt der zentralen Figuren des slowenischen liberalen Denkens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Charakteristisch für Stritar war ausgeprägtes Freidenkertum, das die Politik und die soziale Wirklichkeit nicht direkt betraf, sondern in der Literatur und in allgemeinen moralischen Urteilen über das Leben bestehen blieb. Sie waren somit ein Beispiel für den kulturellen Liberalismus. Tavčars Freidenkertum war nicht sehr ausgeprägt. Er verfolgte den Liberalismus als praktischer Politiker in einem Kulturkampf mit dem Klerikalismus, wobei er Zeit für das literarische Schaffen fand. Die Unterschiede zwischen den beiden waren vor allem in ihrer Haltung zur Religion und zur Kirche, zur sozialen Frage und zur Frage der Nation sichtbar. Der wesentliche Unterschied bestand darin, dass Stritar Literat und Moralist, während Tavčar Politiker und Künstler war. Dieser Unterschied lässt sich mithilfe von Informationen über ihr Leben, ihren Charakter, ihren Beruf, ihre Generation und ihr soziales Umfeld erklären. Der Beitrag schließt mit einer Analyse von Stritars Freidenkertum und den Gründen für seine weniger erfolgreiche literarische Karriere sowie mit einer Analyse von Tavčars weniger erfolgreicher Politik und den Umständen, die zur Entstehung seiner herausragenden literarischen Werke beitrugen.

Stritar, Tavčar in Dostojevski

Tomo Virk

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana; Slovenska akademija znanosti in umetnosti, II. razred za filološke in literarne vede, Novi trg 3, SI 1000 Ljubljana, Tomo.Virk@ff.uni-lj.si

Članek raziskuje morebitne povezave med deli Stritarja, Tavčarja in Dostojevskega. Ugotavlja, da slovenska klasika literature ruskega nista zelo cenila, kljub temu pa je njuno delo mogoče delno povezovati z njegovim. Pri Stritarju gre za nekatere zanimive motivno tematske vzporednice, predvsem za temi trpljenja otrok in teodiceje. Pri Tavčarju je sorodnosti manj, poleg nekaterih splošnih tematskih podobnosti je zanimiva predvsem satirična navezava na *Bese*.

Im Beitrag werden die möglichen Verbindungen zwischen den Werken von Stritar, Tavčar und Dostojewski untersucht. Es wurde festgestellt, dass die beiden slowenischen Klassiker das Dostojewskis Werk nicht hochschätzten, obwohl ihr Werk teilweise auch mit ihm in Verbindung gebracht werden kann. Es gibt einige interessante thematische Parallelen in Stritars Werk, insbesondere die Themen des Leidens von Kindern und der Theodizee. In Tavčars Werk gibt es weniger Gemeinsamkeiten, und abgesehen von einigen allgemeinen thematischen Ähnlichkeiten scheint vor allem der satirische Bezug auf *Die Dämonen* interessant zu sein.

Ključne besede: Josip Stritar, Ivan Tavčar, F. M. Dostojevski, trpljenje otrok, teodiceja, Besi

Schlüsselwörter: Josip Stritar, Ivan Tavčar, F. M. Dostojewski, Leiden der Kinder, Theodizee, Die Dämonen

Dostojevski se v slovenskem literarno kulturnem prostoru pred letom 1870 ni pojavljal.¹ Verjetno prvi se je z njegovim delom seznanil Fran Celestin med dvoletnim bivanjem v Rusiji (1870–1872), kar dokazuje pismo, ki ga je novembra 1870 pisal Jurčiču (Barbarič 1981: 3). Tudi za prvo javno omembo Dostojevskega na Slovenskem je najbrž zaslužen Celestin; trikrat se je nanj skliceval v knjigi *Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft*, ki je leta 1875 izšla v Ljubljani pri založbi Kleinmayr&Bamberg. Celestin je nato v naslednjih desetletjih v različnih revijah in časopisih (*Slovenski narod*, *Ljubljanski Zvon*, *Slovan*) še večkrat omenjal Dostojevskega, ga pogosto citiral in tudi na kratko predstavljал njegova posamezna dela, med drugim tudi *Dnevnik pisatelja*. Leta 1887 v

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

daljšem, nepodpisanem članku o Stritarju v *Slovanu* Dostojevskega (omenja *Zločin in kazen* in *Brate Karamazove*) celo brani pred Stritarjevim zavračanjem naturalizma (Celestin 1887: 6). Proti koncu 19. stoletja začnejo o Dostojevskem pisati še drugi, denimo Stritarjev kritik Anton Mahnič, nad Dostojevskim pa se začne navduševati tudi Ivan Cankar, ki je pri njem dobil marsikatero pobudo za pisanje. Leta 1895 izide prvi knjižni prevod Dostojevskega, *Bele noči*, leta 1907 pa svoj niz knjižnih prevodov velikega ruskega klasika začne Vladimir Levstik.

Stritar in Tavčar sta torej imela dovolj priložnosti, da prideta v stik z delom Dostojevskega. V obdobju njunega delovanja je bil že navzoč v slovenskem literarno kulturnem prostoru, z njegovimi romani sta se lahko seznanjala tudi prek dunajskih krogov in nemških prevodov (najdemo jih na primer v Tavčarjevi knjižnici). Vtis, ki ga je Dostojevski po letu 1900 napravil na Slovence, je bil celo tako velik, da je Izidor Cankar leta 1916 v članku »Strujarstvo« med drugim zapisal: »Ne morem si lahko misliti kulturnega človeka, ki bi ne čutil potrebe, brati Dostojevskega, in mislim, da njegovemu srcu in umu manjka nekaj važnega, če ga ni bral« (Izidor Cankar 1916: 1).

V nadaljevanju želim preveriti, ali je Dostojevski pustil kako sled v delih Stritarja in Tavčarja oziroma ali je v njunih opusih najti kakšne vzporednice z njim. Glede tega bom najprej pretresel Stritarjevo delo.

I.

Stritar in Dostojevski sta bila bolj ali manj sodobnika, ruski pisatelj je bil petnajst let starejši od slovenskega; najpomembnejša dela sta ustvarila približno v istem obdobju. A Dostojevski na Stritarja najverjetneje ni neposredno vplival. Ne le v slovenski, tudi v nemški literarni prostor – tega je Stritar seveda budno spremljal – je prodrli razmeroma pozno, s prvimi nemškimi knjižnimi prevodi šele v osemdesetih letih 19. stoletja. Morda je tudi to eden od razlogov, da v Stritarjevem *Zbranem delu* naletimo samo na eno omembo Dostojevskega, pa še ta je razmeroma poznega datuma in zelo splošna, zgolj naštevalne narave, ime s seznama. Stritar namreč leta 1894 v predavanju »Nova pota«, ki ga je imel 17. marca v slovenskem klubu na Dunaju, ostro kritizira francoske naturaliste ter berlinsko in dunajsko moderno, ob te, zanj nezaželene tokove pa v ironičnem tonu dodaja še pisatelje »s severa«: Dostojevskega, Tolstoja, Ibsena in Strindberga. Kot je razbrati iz konteksta, jim očita (ti očitki se vsekakor prilegajo tudi pisateljski maniri Dostojevskega)

nervozno vrtanje in brskanje najprej po svoji duši, potem po drugih; tisto neprestano opazovanje in ogledovanje svojega srca; tiso večno analizovanje vsega, kar se le gane v duši;

tisto, rekel bi, vohanje in zasledovanje divjih zveri v človeku, združeno z onim črnogledim veseljem, če najdeš kaj hudobnega, podlega v človeku [...] (Stritar 1956: 107–108)

Stritarju so zlasti kot uredniku očitali preveliko prozahodno usmerjenost in premalo posvečanja slovanski literarni kulturi, čeprav je v svojih polemično kritičnih spisih in leposlovnih delih (predvsem v poeziji) večkrat izražal privrženost slovanstvu. Res pa je, da je ruske pisatelje omenjal redko, še to predvsem negativno. Tolstoju je posvetil kritičen epigram, na Turgenjeva se je navezoval negativno v kontekstu kritike naturalizma, drugih pa ni omenjal (razen v spisu o Prešernu Puškina, češ da je Prešeren za Slovence isto kot Puškin za Ruse). V negativnem kontekstu je, kot rečeno, omenjen tudi Dostojevski.

Težko je reči, ali je Stritar Dostojevskega res bral temeljito – in če ga je, koliko. Nemci so v osemdesetih letih 19. stoletja sicer prevedli večino njegovih velikih romanov, in ti so bili Stritarju načeloma dostopni. V poznejšem obdobju bi lahko bral tudi že prve slovenske knjižne prevode. Vendar ni dokumentacije, ki bi nedvomno potrjevala obseg Stritarjevega poznavanja Dostojevskega.

Vse to seveda sproža vprašanje, ali je tema »Stritar – Dostojevski« potem sploh upravičena. Kaj ji daje legitimnost? Neposreden stik med avtorjema gotovo ne; pač pa morda nekatere tematske vzporednosti. Sočutje do ponižanih in razžaljenih je tematska stalnica opusa Dostojevskega, pa tudi dobršnega dela Stritarjevih leposlovnih in kritičnih spisov. Pri obeh pisateljih, ki kažeta veliko zmožnost empatije, ima pomembno vlogo trpljenje: pri obeh je ena najpogostejših tem, pa tudi ena najpogostejše rabljenih besed. Stritar je – baje kot odziv na pogovore, ki jih je imel z Ivanom Prijateljem – očitek o prepogosti uporabi besede »trpljenje« celo vključil v svojo pozno pesem »Prijateljev svèt«. Pisateljema je skupno tudi že skoraj pretirano nazorno opisovanje trpinčenja otrok, pri Dostojevskem, ki mu nekateri glede tega očitajo celo sadizem ali mazohizem, najintenzivneje v *Bratih Karamazovih*, pri Stritarju pa recimo v deseti »Dunajski elegiji«, v pesmi »Stara Bolgarka« ali v deseti pesmi pesemskega cikla »Raja« z naslovom »Otroku«. Še posebej zanimivo in vredno raziskovalne pozornosti je, da se oba – tako ali drugače – navezujeta tudi na tradicionalno teodicejsko vprašanje o smislu in upravičenosti zla na svetu.² – Naj še dodam, da sta oba imela podobno osebno izkušnjo z zgodnjo smrtjo svojega otroka; Dostojevskemu je umrl sin, Stritarju hčerka, oba kot posledica mučne bolezni.

² Zanimiva motivna podobnost, ki bi jo kazalo podrobneje raziskati, je tudi vnovična vrnitev Kristusa v *Bratih Karamazovih* Dostojevskega in v Stritarjevi pesmi »Zveličar išče miru in sprave«.

Te skupne točke omogočajo primerjavo opusov obeh avtorjev in na njeni podlagi njunih življenjskih nazorov. V nadaljevanju bom poskusil na nekaj primerih ponazoriti, kje se njuna duhovna svetova najbolj stikata.

*

Ti primeri bolj ali manj zadevajo problematiko trpljenja. To ima, kot že rečeno, pri Stritarju in Dostojevskem pomembno vlogo. Naj navedem le nekaj značilnih mest. V pesmi »Prijatelju« piše Stritar na primer takole: »Na svet človeka pahne temna roka«, ³ tako se začne pesem, in se malo pozneje značilno nadaljuje: »posuta s trnjem so življenja pota, / bridkosti, truda polna in težave«. Življenje je, skratka, pretežno trpljenje:

Trpljenja morje krije vse prostore,
v bregovih tesnih je veselja reka;
oh koliko trpljenja vžiti more,
a malo radosti srce človeka! [...]
Vse nično! – Bolečina je resnica [...]
Prometej je človeštvo, prikovano

na trpljenja polno življenje. Ali kot piše Stritarjev Zorin prijatelj: »Pojdi, kamor hočeš, povsod te spremlja kakor senca človeško trpljenje« (Stritar 1954: 130). – Na podobno misel pogosto naletimo tudi pri Dostojevskem, na primer v *Besih*: »Življenje je bolečina, življenje je groza in človek je nesrečen« (Dostojevski 1979: 116).

Tako Stritar kot Dostojevski torej vidita življenje kot trpljenje, bolečino; oba pri tem izkazujeta sočutje do trpečih, oba tudi trpljenju pripisujeta spoznavno funkcijo, ⁴ vendar ima trpljenje pri obeh različno filozofsko podlago in funkcijo. Pri Dostojevskem je trpljenje medij najvišjega spoznanja in sredstvo človekovega moralnega očiščenja, pri Stritarju pa misel o trpljenju, ki prežema svet oziroma vsa bitja v njem, zlasti človeka, izhaja iz Schopenhauerjeve pesimistične filozofije in je osrednje jedro Stritarjevega svetožalja. ⁵ Kljub tej različni filozofski

³ Tu in v nadaljevanju pesmi Stritar 1953: 213 isl.

⁴ Za Dostojevskega gl. Virk 1993. Pri Stritarju gl. npr. verza »bolečina je resnica« (Stritar 1953: 214) iz pesmi »Prijatelju« in »gotovo je samo, kar me boli« (prav tam: 227) iz pesmi »Jesenske misli«. Stritar, ki Dostojevskega v obdobju pisanja teh dveh zgodnjih pesmi skoraj zanesljivo še ni poznal, je na to misel lahko naletel pri Schopenhauerju ali pa – kot klasični filolog in izvrsten poznavalec antične književnosti (še posebno Sofoklej je bil njegov ljubljenelec) – v starogrški tragediji.

⁵ Razmerje med Schopenhauerjem in Stritarjem je v »Rimskem katoliku« leta 1889 prvi zelo natančno raziskal Anton Mahnič.

podlagi oba avtorja podobno obdelujeta nekatere izstopajoče, s trpljenjem povezane motive.

Glede tega posebno pozornost zbuja šesto »poglavje« iz Stritarjevega pesemskega cikla »Samotar« – urednik Stritarjevega zbranega dela ga imenuje »roman v verzih« (Stritar 1953: 537). Navajam ga v celoti:

Pri postelji molče je stala mati,
ko sem zvečer se vrnil z dela;
pogleda me – ni treba vpraševati,
predobro sva molče se razumela!
Oh, v bolečinah hčerka se krivi:
S pestjo nemilo smrt ji – grlo davi!

Pogleda me – in ta pogled mi pravi:
Trpim, zakaj mi ne pomagaš, oče? –
Oh, dete, eden te lahko ozdravi,
On vidi te, a pomagati noče!
Jaz srčno kri prelil bi zate rad,
saj zate vsaka žila v meni bije.

In trpka mi bridkost srce zalije,
obup in srd se mene polastita;
užaljena mi duša v nebo vpije,
pregrešni človek stvarniku očita:
»Ti oče? – jaz sem oče, gledati
ne morem jaz trpečega otroka!

Ne čuješ li, kako zdihuje, stoka?
Nedolžni glas v nebo ne najde pota?
Ti mirno gledaš, meni srce poka;
kako je razžalila te sirota? –
Ne, ne poslušaj mene, ženo glej,
kleče te moli, grenke solze toči.« –

Zdravnik mi je dejal: V človeški moči
rešenja ni; jaz nič ne rečem ženi. –
Enajsta ura bila je ponoči,
otrpel slonel sem, tu plane k meni:
otrok umira! – Skočim, zgrabim ga,
pogleda, dahne še enkrat in – mine.

Bolest mi kakor blisk srce prešine,
ko nagne glavico cvetlica vela;
potem več nisem čutil bolečine,
s seboj mi je bolest in radost vzela! –
In vse je bilo zopet kakor prej,
a midva nisva bila več vesela! – (Stritar 1953: 336–337)

Ta pesem in biografsko ozadje, ki jo spremlja, kar kličeta po primerjavi z Dostojevskim, predvsem z njegovim zadnjim romanom *Bratje Karamazovi*, v katerem naletimo na podobne motivno-tematske sestavine. Primerljivo je že biografsko ozadje. Kot piše Koblar, ima pesnitev »Samotar«, ki je sicer iz leta 1877, »v osnovnem motivu začetek že v letu 1874, ko je pesniku umrl prvi otrok, nekajmesečna hčerka Kamila, in mu je zbolela žena« (Stritar 1953: 537). Nekaj podobnega velja tudi za roman Dostojevskega. Napisan je bil dobro leto po tem, ko je pisatelju umrl še ne triletni sin Aljoša; bolečina staršev ob izgubi triletnega sinka je posebej ubesedena v enem od prizorov romana, vendar je tudi roman v celoti mogoče v dobršni razumeti prav kot avtorjev spopad s to temo.⁶

V romanu Dostojevskega – tako kot v Stritarjevi poeziji – posebej izstopajo opisi okrutnega trpinčenja in nezaslišanega trpljenja nedolžnih otrok. Ti prizori imajo svojo funkcijo. Bralca napeljujejo na – in pisatelju organsko omogočajo – vprašanje, ki se ponuja samo od sebe: vprašanje o upravičenosti tega trpljenja. V romanu, kot je znano, to vprašanje posebej trdovratno postavlja Ivan Karamazov; najprej ga naslavlja na brata Aljošo, z vso ostrino upora pa na Boga kot stvarnika sveta. Takole na primer pravi v znamenitem poglavju z naslovom »Upor«:

Poslušaj: če morajo vsi trpeti, da bi s trpljenjem kupili večno harmonijo, kaj imajo s tem otroci? Povej mi to, prosim. Povsem nerazumljivo je, zakaj so morali trpeti tudi oni in zakaj morajo oni s trpljenjem kupovati harmonijo [...] Zdaj ne govorim o trpljenju odraslih, ti so pojedli jabolko, zato naj gredo vsi k vragu, ampak kaj imajo s tem otroci, otroci? (Dostojevski 2010: 284; 282)

Takole sprašuje v romanu prek svojega lika slabi dve leti po smrti svojega sinka Dostojevski. In Stritar? Dve leti po smrti svoje hčerke, približno tri leta pred Dostojevskim, objavi dramsko besedilo *Zapravljivec*. V njem se bratec in sestrica, Nejček in Metka, pogovarjata o bolni sestrici Nežki. Takole govori Stritar prek Nejčka:

Povej mi Metka, ti vse bolje veš, povej mi: zakaj pa trpi dete? Jaz sem že toliko premišljal, ali ne gre mi v glavo! Če trpi odrasel človek, vem, zakaj trpi; učil sem se v krščanskem nauku: pokori se za svoje grehe; Bog ga šiba, da bo duši laže. Ko bi jaz trpel, jaz imam grehe: šepetal sem časi v šoli, po cerkvi se oziral pri maši, zadremal pri večerni molitvi, hud sem bil na očeta – ali kaj je pregrešila uboga Nežka, ki še ne hodi, ki še ne zna misliti in govoriti, tako je pridna, tako dobra! Če jo hoče Bog k sebi vzeti, kaj je ne more vzeti brez bolečine [...] (Stritar 1955: 69)

⁶ Dostojevski je še posebej trpel zato, ker je sinko bolezen (epilepsijo) podedoval po njem. – Za podrobnosti gl. Virk 2021: 116 isl.

Oziroma leto pozneje, kot že navedeno, v pesmi »Samotar«, kjer se lirski subjekt neposredno obrača na Boga:

gledati
ne morem jaz trpečega otroka!

Ne čuješ li, kako zdihuje, stoka?
Nedolžni glas v nebo ne najde pota?
Ti mirno gledaš, meni srce poka;
kako je razžalila te sirota? (Stritar 1953: 342)

Tako kot Dostojevski tudi Stritar poudarja otrokovo nedolžnost in se sprašuje, zakaj mora trpeti prav nedolžni otrok.

Nenavadna biografska in celo kronološka vzporednost (otrok Dostojevskega je umrl leta 1878, Stritarjev štiri leta prej) najde torej odmev tudi v njihovih leposlovnih delih. Oba se v njih le malo po tragičnih dogodkih sprašujeta o upravičenosti trpljenja nedolžnih otrok in oba svoj očitek namenjata Bogu. Oba prek literarnih nosilcev svojih čustev tudi izrecno izlijeta svojo jezo na Boga.

V polifoničnem romanu *Bratje Karamazovi* je Ivan Karamazov seveda nosilec zgolj enega glasu Dostojevskega. V njegovi duševnosti so še drugi glasovi; religioznost Dostojevskega se skoraj vedno dialektično razvija prek verskega dvoma in padca v nihilizem do sklepne pomiritve trpeče duše v religioznem razpoloženju in spoznanju. Dostojevski je tolažbo v veri po sinovi smrti iskal ne le sam v svojem osebнем življenju, ko je obiskal optinski samostan,⁷ temveč je tako rešitev – oziroma odgovor na vprašanje o trpljenju nedolžnih otrok – nakazal tudi v romanu. Vsaj v svojem leposlovnem delu⁸ pa nekaj podobnega naredi tudi Stritar. V starostni otroški poeziji (v pesnitvi »Stari oglar« iz knjige *Lešniki*, 1906) najdemo (ob podobi oglarja – temu umreta otroka in potem še žena –, sorodnika svetopisemskega Joba, ob katerem se prvič pojavi teodicejsko vprašanje) ta verza:

Oh, koder sonce božje sije,
trpi in joka se povsod;
solzá potoke zemlja pije,
ki toči jih Adamov rod.

Zakaj se toliko izkuša
bridkosti, toliko nadlog?
Trpi; zakaj, ne vprašaj, duša;
to ve v modrosti svoji Bog. (Stritar 1957: 31)

⁷ Več o tem in o celotni tej problematiki pri Dostojevskem v Virk 2021.

⁸ Manj morda v zasebnem življenju. Kot piše Ivan Prijatelj, naj Stritar kot osebnost (v nasprotju z Dostojevskim) ne bi poznal notranjih bojov (Prijatelj 1962: 75).

A podoben odgovor podaja že prej, kmalu po tragični osebni izkušnji. V šestem »poglavju« »Samotarja« Boga poziva, naj ne posluša njega, upornika proti Božji ureditvi sveta, temveč raje njegovo ženo, ki »kleče te moli«, v devetem »poglavju« pa nato kot edino mogočo tolažbo ob taki tragediji tudi sam navaja vero:

O sladka vera, polna tolažila:
»Človeška duša je neumrjoča!«
Ljubezen sama tebe je rodila,
po dragi duši duša žalujoča.
Ločitve si ne more misliti
brez združenja ljubezen pregloboka.

Edinega so materi otroka
iz hiše nesli v hladno zemlje krilo;
ko zadremala trudna je od joka,
prikazen ji prinese tolažilo;
telesa prost zamakne se ji duh
visoko nad pozemeljske prostore.

Strmeč sijajne ogleduje dvore,
kjer sam telesno biva stvarnik-oče;
duhov ima okrog krilatih zbore,
med njimi dete nje – jeli mogoče!
V naročje dete materi zleti,
okrog vratu ročice ji poklada. –

Iz želje vera nam rodi se rada;
tako je svet zadobil čut najblažji!
Oj srečna duša ti, ki sladka nada
v življenja vseh bridkosti te tolaži!
Ti biser, dragocen imaš zaklad,
da ga ne izgubiš, zvesto ga hrani.

Zdravilo je, hladilo vsaki rani,
podpora ti, ko tare te krivica;
obupa, groznega te zmaja, brani,
v poslednji uri pot ti briše z lica.
Prijazno te tolaži: Trpi tu,
za vse tam gori čaka te plačilo.

Če izgubiš, kar ti najljubše bilo,
o ne obupaj, bridkih solz ne toči:
tam združenje te bo razveselilo,
kjer ni krivice, solza lic ne moči:
Tam je resnica, sreča, mir doma,
tam duša se od duše več ne loči! (Stritar 1953: 342–343)

Kot v svoji obsežni uvodni študiji v Stritarjevo delo ob tem ugotavlja Ivan Prijatelj,⁹ ta pesem ne izkazuje Stritarjeve osebne vere, vsaj trdne, močne, neomajne vere ne. Po njegovem Stritar kot svobodomislec take ni zmožen; v pesmi zgolj blagruje tiste, ki so dovzetni za slepilo tolažbe, ki jo daje vera. A vseeno – ne glede na to, ali vera Stritarja osebno lahko potolaži ali ne¹⁰ – ostaja tudi tu njegova ponudba vere kot edine mogoče tolažbe presenetljivo vzporedna s tem, kar v *Bratih Karamazovih* ob analognem primeru podaja Dostojevski.

*

Te zanimive vzporednice pa je mogoče še poglobiti. Roman Dostojevskega je s svojo osrednjo temo obenem tudi spopad s starim teodicejskim vprašanjem, torej z vprašanjem o upravičenosti zla, o tem, zakaj na svetu ne more biti zgolj dobro, temveč je nujno tudi zlo, in z Leibnizevim odgovorom nanj. Ta tema je pri Dostojevskem nakazana na več načinov. Še pred sinovo smrtjo je snoval »ruskega *Kandida*«, kar je seveda pomenljivo, če vemo, da je bil Voltairov roman ostra parodija Leibnizeve teodiceje. Dostojevski se v *Bratih Karamazovih* sooča z osnovnimi Leibnizevimi tezami, navaja pa tudi verze iz enega najbolj znanih del svetovne književnosti s teodicejsko problematiko, iz Goethejevega *Fausta*, ki so pravzaprav zgoščeni povzetek Leibnizeve teodiceje: »Povej, kdo si [...] / Samo en del moči, ki dobro / vekomaj iz slabega rodi«. Dostojevski svoj roman nazadnje tudi miselno in fabulativno zaokroži v duhu teodiceje in s subtilno navezavo na prisposodbo o pšeničnem zrnu iz *Janezovega evangelijskega* – ki je celo moto romana – podaja nekakšen odgovor na vprašanje o smislu trpljenja nedolžnih otrok.¹¹

Tudi tu se je mogoče spomniti Stritarja. Tudi njemu problematika teodiceje ni bila neznana. Teodicejsko vprašanje postavlja razmeroma nevtrarno na primer v Zorinovem pogovoru z Delo:

»O kako bi bilo lepo,« pravi mi nekaj, »ko bi ne bilo hudobnih ljudi na svetu!«

In govorila sva o tem ves večer. Ali pa: »O uboga žival, kako se mi smili! Ona trpi kakor mi, pa naj trpi še tako voljno, vendar ne pride v nebesa!« — »Bog je vseveden, vedel je torej, ko je stvaril človeka, koliko jih pride v pekel – in vendar, zakaj ga je stvaril, saj je neskončno dober!«

⁹ Prijatelj 1919: 74 isl.

¹⁰ Prijatelj kljub svojemu osebnemu prepričanju o Stritarjevem liberalnem nazoru nazadnje vendarle ne more mimo samega besedila pesmi; ob Prešernu, ki je po njegovem zmozel priznati, da se k veri ne more vrniti, glede Stritarja nazadnje le ugotavlja: »To priznanje v Stritarju manjka. Njegov 'Samotar' se konča samo z blagrovanjem vernikov« (Prijatelj 1919: 76).

¹¹ Podrobneje o tem v Virk 2021.

»Zakaj pa je bolečina na svetu? Kaj bi človek in žival ne mogla živeti, da bi ju nič ne bolelo?« (Stritar 1954: 81)

Bolj prepoznavno in kritično do Leibnizeve rešitve se nato na teodicejo navezuje v enem od pisem Luizi Pesjakovi (malo pred smrtjo hčerke; tudi Dostojevski je na idejo za ruskega *Kandida* prišel malo pred sinovo smrtjo). Poroča ji o prestanem trpljenju in z očitnimi namigi na Leibniza – celo z avtorsko neoznačenim navedkom njegove znamenite misli v francoskem izvirniku – dodaja:

Oj ti ljuba božja previdnost [...] Blagor mu, kedor se še more tolažiti: Vse je dobro, vse je prav, kar pride »od zgoraj«! Pa bi človek ne bil »pesimist ali nihilist« ali kako se zovejo taki ljudje, ki imajo oči, da vidijo, ki imajo srcé, da čutijo; ki ne slepé samih sebe in drugih, da je ta svet »le meilleur de tous les mondes possibles!« (Stritar 1958: 45)

Odklonilno apostrofira tudi pri Dostojevskem navajani »teodicejski« moto iz Goethejevega *Fausta* (dela, ki ga v nekem pismu Levcu imenuje svojo prvo ljubezen):

Slabó ne more dobrega roditi,
noč z dnevom, laž z resnico se ne druží;
kaj moglo bi iz take zveze priti? (Stritar 1953: 158)

Zlo ni ontološki pogoj za obstoj dobrega tako kot pri Leibnizu, dobro se ne rojeva iz zla tako kot pri Goetheju, in tudi biblijska prispodoba o pšeničnem zrnju, ki jo uporabi Dostojevski, zla ne upravičuje; metafizična utemeljitev njegove nujnosti za Stritarja ne velja. Vendar tudi literarno in miselno izjemno kompleksna rešitev Dostojevskega ne. Trpljenje – še posebej trpljenje nedolžnih otrok – po Stritarju ne poraja nikakršnega višjega smisla, tako kot pri Dostojevskem, in ni pot v religiozno spravo ter odrešenje. Svoj značilni odgovor na to vprašanje podaja Stritar na ustreznem mestu, takoj po ubeseditvi tragedije trpljenja nedolžnega otroka, v sedmem »poglavju« »Samotarja«. Takole gre:

Stvarem, kar stvarnik jih na svet postavi,
odmerjen vsaki svoj je del trpljenja;
življenje je bolezen, nje ozdravi
smrt sama nas, ni drugega rešenja!
Nesreča je življenje vsem stvarim,
nad vse je človek vreden milovanja. (Stritar 1953: 388)

Kljub omenjanju »stvarnika« – a to je tu slej ko prej le retorična konvencija – Stritar ne ponuja zares, tako kot Dostojevski, glede trpljenja (posebej nedolžnih otrok) religiozne razlage, temveč sólo srž misli, ki jo je po vsem sodeč, kot je z navedki in nazornimi vzporednicami prvi dokazoval Mahnič, vsaj delno

prevzel od Schopenhauerja: svetožalje. To je pri Schopenhauerju sicer metafizično utemeljeno, a Stritar tega temelja ne problematizira, niti tematizira ga ne zares; svetožalje prevzema in razume na eksistencialno izkustveni podlagi, v nasprotju z Dostojevskim pa se pri problematiki teodiceje v metafizične globine ne spušča. Kljub presenetljivim motivno-tematskim vzporednicam si duhovna in miselna svetova Stritarja in Dostojevskega slej ko prej ostajata tuja.

V naslednjem razdelku bom preveril, kako je glede tega pri Tavčarju.

II

Zamisel o primerljivosti Tavčarja in Dostojevskega oziroma o iskanju morebitnih sorodnosti med njima ni nova. Tema eseja na maturi leta 2006 sta bila romana *Zločin in kazen* Dostojevskega ter Tavčarjeva *Visoška kronika*. Že leto pred tem pa je bila v Šentjakobskem gledališču premiera predstave *Kronika zločina* v režiji Jaše Jenulla in Vide Cerkvénik Bren, ki je očitno nastala prav zaradi razpisane teme maturitetnega eseja in je poskušala povezati maturitetna romana. Predstava je bila, kot kaže, aktualistično-komercialno naravnana; objavljena je bila tudi kot elektronski vir, opremljen s podnaslovom: »dodatno gradivo, namenjeno v pomoč pri pisanju maturitetnega eseja, nadaljnjemu razmisleku o predstavi in zapolnjevanja prostega časa«.

Zdi pa se, da ne predstava ne gradivo, namenjeno dijakom in dijakinjam kot pomoč pri pisanju maturitetnega eseja, ne ugotavljata tehtnejše povezave med literarnima svetovoma Tavčarja in Dostojevskega. Bolj ali manj edina skupna točka pri predstavi je zelo ohlapna tema okostenele družbe, ki je sama na sebi mnogo preveč splošna, da bi ob primerjavi obeh romanov omogočala smotrne izsledke. Tudi za maturitetne potrebe prilagojeni poskus primerjave med romanoma globljih sorodnosti ne odkriva. Upravičeno ugotavlja, da so podobnosti med romanoma predvsem motivne in da »ostajajo pretežno površinske« (Rovtar 2005: 145). Res sicer dodaja, da je primerjava med romanoma vendarle lahko smiselna, če raziščemo njuna duhovnozgodovinskega okvira, a drugačno stališče v maturitetnem priročniku za pisanje eseja na vnaprej določeno primerjalno temo najbrž ne bi bilo korektno. Da gre res za površinske motivne sorodnosti, kaže že njihov pregled v članku Bernarde Rovtar. Avtorica na primer omenja, da je »v obeh romanih glavni motiv krivda« (prav tam: 145), a to je le ohlapni skupni imenovalce; krivda je v obeh primerih del širšega motivno tematskega kompleksa, ki je pri Dostojevskem precej drugačen od tistega pri Tavčarju; druga skupna točka je realizem, a psihološki realizem Dostojevskega nima dosti skupnega s Tavčarjevim romantičnim realizmom; poleg tega je tudi realističnost presplošna skupna točka za ugotavljanje morebitnih sorodnosti med piscema;

podobno velja za druge, večinoma obrobne motivne podobnosti: vse ostajajo zelo rahle, v območju splošnega. Mogoče še najmočnejša stična točka med romanoma je, če uporabim formulacijo B. Rovtar, »jasno stališče, temelječe v načelu etične izravnave: krivda je in kazen zanjo tudi« (prav tam: 149). Toda tudi tu se pokaže pomenljiva razlika: pri Dostojevskem je v ospredju polemika z nihilističnim zanikanjem (ne preseneča, da je ta moment pri njem občudoval Nietzsche) kompleksa zločin-krivda-kazen/pokora, zanikanjem, ki maje transcendentne temelje moralnih norm in etičnih vrednot, Tavčar pa se glede tematike krivde in kazni navezuje na antični topos (v *Bratih Karamazovih* ga delno uporabi tudi Dostojevski) tako imenovanega *poznega kaznovanja*, ko potomci plačujejo za grehe svojih prednikov.¹²

Sorodnost med *Zločinom in kaznijo* ter *Visoško kroniko* torej ni tako velika, kot se morda utegne zdeti na prvi pogled. Je torej Tavčarja sploh smiselno povezovati z Dostojevskim? Je ruskega pisca sploh poznal oziroma bral?

Pogled v Tavčarjevo knjižnico kaže, da ga je vsaj poznal, saj je imel nekaj nemških prevodov njegovih del. Marja Boršnik v svoji obsežni monografiji v Tavčarjevem pisanju najdeva kar nekaj potez, ki jo spominjajo na Dostojevskega in ki potemtakem morebiti nakazujejo na njegov vpliv. Ob pripovedi »Gospod Ciril« tako piše, da je Metodov moralni propad osvetljen »skoraj z zamahom Dostojevskega« (Boršnik 1973: 300); tudi za nek prizor iz novelskega cikla *V Zali* se ji zdi, da je vreden Dostojevskega (prav tam: 511), a na morebitni dejanski vpliv vendarle ne nakazuje. Največjo sorodnost z Dostojevskim odkriva v zgodbi »Gričarjev Blaž« in v sklepu romana *4000*. V obeh primerih gre za »prostaštvo množice«, ki pogazi ljubezen (prav tam: 520). Takole komentira M. Boršnik: »Tavčar se je moral vživeti v duševnega reveža, da je mogel dati Dostojevskemu sorodno, a povsem nesentimentalno obliko togote in zasmeha lastni, še zmeraj ne preboleni ljubezni« (prav tam). A dodaja: »Ni nujno, da je Dostojevskega toliko poznal« (prav tam). Ta sorodnost utegne po njenem biti posledica, da sta oba črpala iz Biblije, da sta oba videla »[v]eličino človeka [...] v njegovi ljubezni« (prav tam), ki je ni mogoče omadeževati.

Marja Boršnik torej ob branju Tavčarjevih del včasih pomisli na Dostojevskega, njegovega dejanskega vpliva na Tavčarja pa tudi tam, kjer ugotavlja največje sorodnosti, ne more potrditi. Takih mest, ki med drugim lahko asociirajo tudi Dostojevskega, je pri Tavčarju seveda kar nekaj, vendar gre skoraj vedno za

¹² Ta topos je razviden iz samega poteka dogajanja (Polikarp svojo pokoro naloži Izidorju), izrecno pa tematiziran na primer v temle odlomku: »Gospod se ni omeheal, ker ni mogel pozabiti Jošta Schwarzkoblerja krvave smrti! In tako se je srdil, da je trl otroke obeh in otrok otroke, ker sta bila oba velika grešnika, tako Polikarp Khallan kakor Jošt Schwarzkobler!« (Tavčar 1956: 232).

drobne motivne drobce, ki ne izkazujejo svojega medbesedilnega porekla pri Dostojevskem. Ko na primer Tavčar v mladostni »noveletni« *»Mlada leta«* piše o tem, da daje življenju »najlepši kras [...] [b]olečina, ker ona mu daje pravo svetost« (Tavčar 1951: 52), in da je življenje »jezero bolečin« (prav tam) ter »trpljenje« (prav tam: 55), to ne kaže na Dostojevskega, temveč na vpliv Stritarjevega svetožalja. Bliže tipičnim prizorom iz Dostojevskega se zdi okrutno trpinčenje malega Lekse v *Ivanu Slavlju* in Tomažka v »Tržačanu«, a to sta pri Tavčarju osamljena primera, ki ne podpirata zares duhovne zgradbe njegovega literarnega sveta (tako kot na primer pri Dostojevskem najizraziteje v *Bratih Karamazovih*) in glede na zgodnji nastanek skoraj zanesljivo nista spodbujena z branjem Dostojevskega. Tako pravzaprav ugotavlja tudi Marja Boršnik,¹³ in kot kaže, tudi sam Tavčar kot zgled za take podobe ni omenjal Dostojevskega.¹⁴ – Skratka, vsi ti motivni drobci so preveč posamični, sporadični in neznatni, da bi jih bilo mogoče resno upoštevati kot morebitni vpliv Dostojevskega ali vsaj kot motivno ali tipološko sorodnost z njim.

Nemara najbolj zanimiva možnost navezave na Dostojevskega se pokaže v neki žanrski vzporednici. V 7. poglavju *Visoške kronike* Polikarp Izidorju pripoveduje zgodbo svojega življenja in greha. Žanrsko in slogovno gledano ta odlomek, podan v obliki spovedi oziroma izpovedi kot retrospektivna pripoved o lastnih grehih in zločinih, spominja na podobna mesta pri Dostojevskem, na primer na Aljošev življenjepis Zosime v *Bratih Karamazovih* (pisan sicer v prvi osebi, tako kot Polikarpova izpoved) ali na znamenito Stavroginovo izpoved v *Besih*, oziroma širše, na projekt Dostojevskega »žitje velikega grešnika«. Tudi Polikarp Khallan je namreč tak grešnik, ki se izpoveduje svojega zločina.

Je Tavčar poznal te odlomke pri Dostojevskem? Za *Brate Karamazove* ni izpričano, da bi jih bral. A tudi če jih je, »žitje« Zosime (tega je na svetniško pot pognal pravzaprav neznamenit mladostni greh), ki sporoča ljudem celo vrsto naukov in spoznanj – od teh je najbolj znamenita visoka misel (navdihnili je tudi Levinasa) o tem, da je »vsak kriv pred vsemi« (Dostojevski 2010: 345) –, ne kaže prav dosti sorodnosti s Polikarpovo izpovedjo. Nanjo prej spominja

¹³ Glede Lekse zapiše, da je to »prvi Tavčarjev oris otroške besede, ki je kasneje s tolikšno močjo delovala na Cankarja« (Boršnik 1973: 219); a medtem ko Cankarju glede tega brez težav pripiše »pretresljivega vzornika – Dostojevskega« (prav tam), ugotavlja, da vprašanje, od kod pri Tavčarju »tolikšen žolnovski sadizem pri lastnem alter-egu Leksi, ostaja problem (Hugo? Dickens?)« (prav tam).

¹⁴ Uredniku Levcu je ob objavi »Tržačana« ogorčeno pisal Erjavec, češ da je upodobitev trpinčenega otroka prekruta in nezačilna za slovensko realnost. Tavčar je proti temu protestiral; zapisa tega protesta nimamo, pač pa Erjavčev odgovor, iz katerega je mogoče sklepati, da se Tavčar pri zagovoru realističnosti svojih opisov ni skliceval na Dostojevskega, temveč na Turgenjeva (gl. Tavčar 1953: 383).

v življenjepis Zosime vrinjena pripoved »Skrivnostni obiskovalec«, a tudi pri tej so podobnosti le površinske, vsekakor premalo značilne, da bi bilo mogoče dokazovati neposreden vpliv Dostojevskega na Tavčarja.

Podoben rezultat pa daje tudi primerjava z *Besi* – romanom, ki ga vsevedni prvoosebni pripovedovalec večkrat omenja kot »kroniko«.¹⁵ Tavčar je *Bese* zanesljivo poznal. Toda »Stavrogina izpoved« mu kljub nekaterim zunanjim podobnostim (prvoosebna izpoved o grešnem pustolovskem življenju) ni mogla rabiti kot model pri pisanju 7. poglavja *Visoške kronike*, ki je začela v »Ljubljanskem Zvonu« izhajati januarja 1919. Tega poglavja v prvotni izdaji *Besov* ni bilo, odkrili so ga šele konec leta 1921 in ga objavili leta 1922. V slovenščini je odlomek prvič izšel leta 1924, torej že po Tavčarjevi smrti, v *Ljubljanskem zvonu*. Tudi sicer med Stavrogino in Polikarpom, pa tudi med njunima izpovedma, ni zares kakih notranjih sorodnosti.

Vseeno je Tavčarjevo ime izmed vseh del Dostojevskega najbolj povezano prav z *Besi*. Glede tega je značilen Tavčarjev satirično-polemičen podlistek »Zadnje poglavje (Odlomek iz zaljubljenega prvaškega življenja)«, objavljen v *Slovenskem narodu* 31. 5. 1919, besedilo, ki je, zanimivo, po obliki parodija izpovedi lastnih grehov in prestopkov. Tavčar se v njem obrega ob politične nasprotnike, tudi tiste iz lastne stranke, ki so ga napadali takoj po vojni. Naslov ironično meri na »zadnje poglavje iz žalostnega življenja s popularno slavo odetega slovenskega prvaka, šarlatana napredka, reprezentanta zlaganih kultur« (Tavčar 1958: 274) – na Tavčarja samega namreč, ki se spopada s takimi očitki in mnenji. Tavčar ironično in z grotesknimi pretiravanji karikira samega sebe oziroma podobo, ki jo o njem ustvarjajo nasprotniki. Tu potem vplete Dostojevskega oziroma njegov roman *Besi*, ki je prav tedaj prvič izšel v slovenščini v prevodu Vladimirja Levstika. Tako piše Tavčar:

Kdo bi si mislil, da imam toliko ruskega sorodstva in da me je še celo slavni Fjodor Mihajlovič dobro poznal in da me je imel pred očmi, ko je pisal svoje »Bese«! Sedaj je dokaz sklenjen: zaprli me bodo, in sicer ne samo zavoljo kraje, temveč tudi radi tega, da sem oblastva zapeljeval, ker sem jih z napačnim imenom cel čas svojega življenja grdo za nos vodil, češ da se pišem »Tainta«, ko se od rojstva pišem po resnici in po pravici za Štefana Trofimoviča Verhovenskega!

Pomagati mi ni! Fjodor Mihajlovič pričuje proti meni in dokaz o moji krivdi je sklenjen kakor trdna železna veriga. (Tavčar 1958: 277–8)

Zakaj je Tavčar izbral prav Stepana Trofimoviča Verhovenskega, na prvi pogled sicer ni čisto jasno, saj se karikirana samopodoba politika na oblasti v tem

¹⁵ Tavčar kronikalne oblike seveda v nobenem primeru ni mogel prevzeti po Dostojevskem, pač pa po nemških romantičnih in poromantičnih zgledih (prim. Kramberger 1964: 15 isl.).

besedilu ne sklada preveč z Verhovenskim Dostojevskega. Morda ga je izbral zato, ker je ta lik v romanu označen za liberalca. Še bolj gotov pa je drug razlog. Tavčar je očitno bral članek »Revolucijski epos Dostojevskega«, ki ga je Vladimir Levstik ob svojem prevodu 24. maja objavil v *Slovenskem narodu* in kjer je takle opis Verhovenskega:

Ali vzemimo Stepana Trofimoviča, v katerem je vse zgolj poza in fraza, ničemurna zaljubljenost vase in jalova pustolovnost izgovorov za zdavnaj očitni fakt zalenarjenega in zago-bezdanega življenja – kdo ne spozna v njem znanih, vse več ko ruskih črt? Ta »veliki mož« [...] je večni tip ljudi, kakršne vidimo povsod, odete s popularno slavo, šarlatane napredka, reprezentante zlaganih kultur. Mi Slovenci, še bolje rečeno, Jugoslovani, ki radi kažemo: »to je naš Tainta!« bi se včasih s pridom pobarali, kateri naših »Tehinteh« je hkrati naš Stepan Trofimovič Verhovenski. (Levstik 1919: 1)

Tavčar se torej ne »prepozna« nujno v izvirnem liku Dostojevskega, pač pa – kdo ve, zakaj – v prevajalčevi oznaki tega lika, saj v svojem podlistku uporablja specifične skovanke iz Levstikove predstavitve *Besov* (zalenarjeno življenje, s popularno slavo odeti šarlatani napredka, reprezentanti zlaganih kultur, Tainta) in ne izrazov iz romana Dostojevskega. Polemična satira »Zadnje poglavje« torej ne kaže zares sorodnosti z Dostojevskim. Tudi prevelike simpatije do literarnih odlik njegovega romana ne. Tavčar oktobra 1919 v *Slovenskem narodu* v članku o *Dekli Elizi* o *Besih* piše, da so »močna, široka in težka knjiga, katere še inteligent vselej ne ume in katera, ker poznamo ruske razmere le iz dalje, si ne bo pridobila toliko bralcev, da bi se v desetih letih razpečalo tisoč izvodov« (Tavčar 1959: 118–119), nekaj mesecev pozneje pa v »Krpanski kobili«: »Skoraj bi glavo stavil [...], da se bodo tudi Scottove povesti brale po vsem svetu, ko se sedanja ruska literatura, ki je svojemu narodu le malo koristila, ne bo dosti več čitala« (prav tam: 136) – napačna prerokba, ki zelo verjetno meri tudi na Dostojevskega.

A če Tavčarju – podobno kot Stritarju – poglobljeni psihološki realizem Dostojevskega ni bil blizu, pa morda ni naključje, da je med vsemi njegovi romani izpostavljajal predvsem *Bese*. Kot piše Fran Zadravec, je ne le katoliška struja, temveč »zlasti liberalna inteligenca [...] videla v tej svetovni leposlovni avtoriteti argument in zadoščenje, da je oktobrsko revolucijo odklanjala« (Zadravec 1967: 177)¹⁶ in da so »G. (lonar*), Vladimir Levstik in Ivan Tavčar [...] od maja 1919 do marca 1920 v Slovenskem narodu storili vse, da bi revolucijo razvrednotili«

¹⁶ Med tiste, ki naj bi oktobrsko revolucijo z »zvijačno teorijo« odklanjali, naj bi bil po Zdravcu tudi Vladimir Levstik z že omenjenim člankom ob izidu *Besov*. A Dušan Kermavner je argumentirano pokazal, da je bilo stališče Levstika kot »narodnega boljševeka« precej bolj kompleksno in revoluciji prej naklonjeno kot ne (gl. Kermavner 1967: 28).

(prav tam: 176). Tavčar je res, začeniši z uvodnikom v *Slovenski narod* 25. marca 1920, naslovljenim »Komunizem in naša mladina«, ¹⁷ oktobrsko revolucijo in komunizem sploh ostro zavrnil (med drugim s preroško napovedjo, da »bodo komunisti kmalu doživeli, da bodo njihovi voditelji postali novi aristokrati in novi kapitalisti«; Tavčar 1920: 1), in ni nemogoče, da je *Bese* poznal predvsem po slovesu, da so kritični do boljševizma, anarhizma in revolucije. Vendar v svojih kritikah revolucije in komunizma Dostojevskega ne omenja, tako da tudi to ostaja le nepotrjena domneva,

* * *

Stritarjev odklonilni odnos in Tavčarjeva zadržanost do Dostojevskega pomenita za tisto slovensko literaturo v zadnji tretjini 19. in na začetku 20. stoletja, ki je bila še vedno bolj tradicionalno usmerjena, značilno držo. Kot ugotavlja v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* Janko Kos, se slovenski meščanski roman konec 19. stoletja zgleduje kvečjemu pri Turgenjevu, ne pa denimo pri Dostojevskem; na Dostojevskega se naveže šele moderna, predvsem Cankar, ne pa nujno tudi njeni sodobniki. Tavčar, na primer, ki je preživel Cankarja, ima kot zgled za svoje pisanje bolj tradicionalne vzorce (prim. Kos 2001: 221), ki se v globine posameznikove duševnosti ne poglobljajo tako prodorno in temeljito kot Dostojevski. Čeprav je tako pri Stritarju kot pri Tavčarju najti nekatere motivne, tematske, pa celo žanrske vzporednice z Dostojevskim, jima ostaja literarni svet Dostojevskega tuj in ne čutita tiste potrebe po branju njegovih del, ki se je zdela Izidorju Cankarju za kulturnega človeka tako samoumevna.

Literatura

Štefan BARBARIČ, 1981: Dostojevski pri Slovencih, *Delo* 23/298, 3.

Marja BORŠNIK, 1973: *Ivan Tavčar. Leposlovni ustvarjalec. I 1863–1893*. Maribor: Založba Obzorja.

Izidor CANKAR, 1916: Strujarstvo, *Slovenec* 44/72, 1.

Fran CELESTIN, 1887: Josip Stritar (Boris Miran), *Slovan* 4/6, 87–92.

Fjodor Mihajlovič DOSTOJEVSKI, 1979: *Besi*. Prevedel Janko Moder z uporabo prevoda Vladimirja Levstika. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Fjodor Mihajlovič DOSTOJEVSKI, 2010: *Bratje Karamazovi*. Prevedel Borut Kraševac. Ljubljana: Cankarjeva založba.

¹⁷ Pozneje so sledili še drugi Tavčarjevi podobno naravnani uvodniki, npr. 28. 4. »Komunizem«, 26. 6. »Bodi konec besnenju«, 7. 11. »Z zbora demokratske stranke«.

Dušan KERMAVNER, 1967: Oktobrska revolucija in Slovenci. *Oktobrska revolucija in Slovenci*. 22–42.

Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Marijan KRAMBERGER, 1964: *Visoška kronika: literarnozgodovinska interpretacija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Vladimir LEVSTIK, 1919: Revolucijski epos Dostojevskega, *Slovenski narod* LII/122, 1–2. *Oktobrska revolucija in Slovenci*. Zbornik razprav. *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja* VII/1–2, 1967.

Ivan PRIJATELJ, 1919: Josip Stritar. *Stritarjeva antologija*. Uredil Ivan Prijatelj. Ljubljana: Tiskovna zadruga. 1–85.

Ivan PRIJATELJ, 1962: *Književnost mladoslovencev*. Prevedla Maila Prijatelj-Golob. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Bernarda ROVTAR, 2005: Primerjava romanov Zločin in kazen ter Visoška kronika. *Maturnitetna romana 2006*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 123–160.

Josip STRITAR, 1953: *Zbrano delo. Knj. 1. Pesmi 1869; Satire; Pesmi 1870–1880; Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1954: *Zbrano delo. Knj. 3. Svetinova Metka; Zorin; Gospod Mirodolski; Rosana*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1955: *Zbrano delo. Knj. 5. Dramatski spisi; Logarjevi*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1956: *Zbrano delo. Knj. 7. Pogovori 1882–1894; Dunajska pisma; Krajši spisi; Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1957: *Zbrano delo. Knj. 9. Lešniki; Pisma 1850–1871*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Josip STRITAR, 1958: *Zbrano delo. Knj. 10. Pisma 1872–1923; Dostavki*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. France Koblar. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1920: Komunizem in naša mladina, *Slovenski narod* LIII/69, 1.

Ivan TAVČAR, 1951: *Zbrano delo. Knj. 1. Novele; Črtice; Dva odlomka; Variante*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1953: *Zbrano delo. Knj. 3. Med gorami; Zgodovinske povesti; V Zali*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1956: *Zbrano delo. Knj. 6. Cvetje v jeseni; Visoška kronika; Variante*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1958: *Zbrano delo. Knj. 7. Podlistki; Dodatek*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Ivan TAVČAR, 1959: *Zbrano delo. Knj. 8. Ocene in polemike; Pisma; Dodatek*. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). Ur. Marja Boršnik. V Ljubljani: Državna založba Slovenije.

Tomo VIRK, 1993: Dostojevski in trpljenje. *Kratka zgodovina večnosti*. Ljubljana: Mihelač. 21–43.

Tomo VIRK, 2021: *Literatura in etika*. Ljubljana: LUD Literatura.

Fran ZADRAVEC, 1967: Oktobrska revolucija in slovenski književniki. *Oktobrska revolucija in Slovenci*. 171–190.

Zusammenfassung

STRITAR, TAVČAR UND DOSTOJEWSKI

Der Beitrag untersucht eventuelle Verbindungen zwischen den Werken von Josip Stritar, Ivan Tavčar und Fjodor Michailowitsch Dostojewski. Stritar kannte das Werk Dostojewskis zumindest flüchtig, schätzte es aber offensichtlich nicht sehr; er bezog sich in seiner Kritik des Naturalismus abschätzig darauf und stellte es in eine Reihe mit zeitgenössischen französischen und skandinavischen Autoren. Dennoch gibt es einige interessante motivisch-thematische Parallelen zwischen dem slowenischen und dem russischen Autor, die zumindest teilweise mit den biografischen Umständen zusammenhängen (vor allem mit dem schmerzhaften Tod eines nur wenige Jahre alten Kindes). Bei den beiden Autoren steht das Problem des Leidens, vor allem des Leidens von Kindern, im Mittelpunkt, und beide beziehen dieses Thema auf traditionelle Theodizee-Fragen, aber jeder innerhalb seines eigenen Anschauungssystems und daher auch auf seine eigene Weise. Bei Stritar ist die Theodizee im Sinne des Weltschmerzes zu verstehen, bei Dostojewski im Sinne der orthodoxen Religiosität. – Auch Tavčar nutzt Dostojewski nicht als Schreibvorbild. Die wenigen thematischen Ähnlichkeiten sind eher allgemeiner Natur und lassen keine engere Verwandtschaft erkennen. Tavčar scheint Dostojewski gelesen zu haben, und in einer satirischen Polemik identifizierte er sich sogar ironisch mit einer seiner Figuren aus *Den Dämonen*, aber wie Stritar stand er der Schreibweise des russischen Klassikers nicht nahe. Diese distanzierte Haltung gegenüber Dostojewski ist typisch für die slowenische Literatur der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, die ästhetisch eher traditionell orientiert war. Eine andere Haltung gegenüber Dostojewski lässt sich erst in der slowenischen Moderne, insbesondere bei Ivan und Izidor Cankar, nachweisen.

Vsebina

Pozdravni nagovor (Marko Snoj)

Marko Snoj, O priimkih Stritar in Tavčar

Boris A. Novak, Stritarjev sonet in svet: Prešeren kot kánon in verz kot kanón

Katja Mihurko, »V meni vse gori«: reprezentacije ženske spolne želje v delih Josipa Stritarja

*Tone Smolej, »Wertherjevi bratje« in »Mignonine sestre«.
Stritarjeva Zorin in Rosana ter Goethe*

Tomaž Toporišič, Stritar in njegova »slovenska dramaturgija«

Alen Širca, Stritar in Schopenhauer

*Marko Juvan, Dvoglasna beseda v slovenskem zgodovinskem romanu:
od Visoške kronike do Kronosove žetve*

Marija Stanonik, Prostor in čas v Tavčarjevi poljanski literaturi

*Marijan Dovič, Od »helebarde v rebra« do »duševnega terorizma«:
Ivan Tavčar in cenzura*

*Vanesa Matajč, Tavčarjeva »meščanska modernost«: »satirična
utopija« 4000 in zgodovinski roman Izza kongresa*

*Janko Kos, Slovenski liberalizem v kulturi in politiki
19. stoletja – od Josipa Stritarja do Ivana Tavčarja*

Tomo Virk, Stritar, Tavčar in Dostojevski

15,00 EUR

