

NAZORI IN METODE

Ob *Študijah in fragmentih* Marje Boršnikove

Štefan Barbarič

Knjiga prof. Marje Boršnikove zavzema med sodobnimi literarnozgodovinskimi obravnavami posebno mesto: je pregled razvoja znane znanstvenice, njen obračun z lastno preteklostjo, je trpka izpoved o iskanjih, uspehih in neuspehih, in na koncu še drzen in precej tvegan poizkus veslanja na odprto, negotovo morje strukturalne analize in teorije ustvarjanja. Vse to je dano z avtorici lastno odkritosrčnostjo do sebe in do drugih in s toplo občutenostjo ob snoveh in literarnih dogodkih.

Ker študije zajemajo tri in pol desetletja avtoričinega literarnozgodovinskega udejstvovanja, so po metodičnih prijemih in notranji strukturi močno raznorodne. Predvojnim je vtisnil pečat seminar prof. Kidriča, spričo česar je v njih močno zaznavna nota zbirateljstva, »stroga stvarnost«, ki ni dovoljevala »gnesti iz oblakov«. Te študije, naj jemljejo še tolikanj drobne predmete, so skladno s pozitivistično težnjo po zgodovinski eksaktnosti skrbno dokumentirane. Vendar je očitno, da že zelo zgodaj sili v avtoričino razpravljanje čustvena prizadetost, tako da je njena racionalna obravnava podoživljajsko podprta in s tem na specifičen način uravnotežena, bipolarna. Z organsko družitvijo teh dveh pristopov je dosegla Marja Boršnikova v monografiji o Aškercu svoj dosedanji najvišji vzpon, ki ga navzven karakterizira še stilna izdelanost. Na področju realizma je avtorica vseskozi najgotoveje nastopala in so se tu porodile njene najtrajnejše storitve, mednje štejem analitični pretres Celestinove realistične koncepcije in uvrstitev tega izrazitega teoretika v naš literarni razvoj.

V *Študijah in fragmentih* je vrgla avtorica pogled na težavno, v petin-tridesetih letih prehojeno znanstveno pot, ki ji je kot ženski bila še trša. S tem je priklicala v spomin majhne in ozke razmere, v katerih so ona in še toliki drugi raziskovalci razvijali literarno vedo, tisto znanost, ki jim ni bila le stroka, poklicna dolžnost ali poslovna zadeva — marveč, marveč največ, kar je lahko — življenjska strast, smisel bivanja. In priznati jim je, da so v težkih pogojih uveljavili svoje talente tudi mimo razmer in celo proti njim. Vendar se avtorica dodobra zaveda svojih vrzeli in zato obžaluje, da ji v učnih letih niti pozneje ni bil omogočen širši metodološki in literarnoteoretski študij v tujini. Kakorkoli že, zadnje študije, kjer je avtorica želela z lučjo analize posvetiti v skrivnostno področje ustvarjanja, zelo trpe prav zaradi temeljitejšega obvladovanja nekaterih oblikovnih vidikov in prijemov, ki jih Kidričev seminar zaradi drugačne orientacije in druge zaposlenosti ni upošteval. Tu mi je v mislih predvsem Walzlova metodologija, saj iz njegovih zamisli v večji ali manjši meri izvirajo sodobne oblikovne analize.

V uvodni oris svoje znanstvene poti je Marja Boršnikova vpletla nekaj tez, ki jih lahko razumemo kot delovna spoznanja, kot s težavo pribojevana do-gnanja in razmišljanja o smislu in namenu dolgotrajnih naporov in prizadevanj.

O metodah se pri nas vse preveč teoretizira. Preizkušen delavec upošteva samo to, kar je preživel sam. Metodo narekuje osveščanje in ustvarjalna nujnost.

Miselnemu izhodišču avtoričine teze ni moč ugovarjati, saj to, kar se imenuje z njenimi besedami ustvarjalna nujnost in osveščanje, sodi med aksiome slehernega ustvarjalnega dela in bi lahko poklicali za pričo številne znamenite literarne zgodovinarje, domače in tuje, npr. heidelberškega profesorja Gundolfa (uvod v Goetheja, 1916), Lansonja, Barca in Prijatelja itd. Res, kjer ni ljubezni do raziskovalnega predmeta in vztrajne požrtvovalnosti, sama znanstvena (strokovna) organizacija ne more biti kos zahtevam, nobena obrtniška vestnost, kakor koli je potrebna, ne more nadomestiti ustvarjalnega zagona in poleta duha. Brez tega bi slej ko prej zapadli v rutinerstvo, kajti ... vse moraš dan za dnem prežariti v magmi lastnega življenja, le tako postajaš iznajdljiv, osebnostno razgiban in miselno razpet, brez tega se boš zastonj trudil. In zato si boš moral za vsako snov izbrati posebno, predmetu ustrezno metodo, z drugo besedo, ni ene edino veljavne in za vsako porabo prilagodljive raziskovalne metode, kar pomeni, da so vsaki metodi postavljene meje itd.

Naj so te misli še tolikanj same ob sebi jasne in razumljive, vendar dobro vemo, kolikokrat pelje mimo njih naša praksa, ker smo nekritično zaverovani v to ali ono metodo, ki nam je draga iz različnih razlogov.

Pritrditi moramo avtorici, da metoda korenini v raziskovalnih okolnostih in predvsem v spoznavnih sposobnostih posameznega raziskovalca.

V tem torej, kar avtorica imenuje: osveščenost in ustvarjalna nujnost. Toda, ali je to že dovolj? Kaj bi se zgodilo, če bi vsakemu prepustili, da bi se pri raziskovanju ravnal samo po svoji stopnji osveščenosti? Avtoričina načelna izjava tega ni hotela, toda ni težko predvideti, da bi nenadzirana osveščenost odprla široko strugo improviziranja, bi dala hrane ognjemetu v hipu vzplamteva-jočih in ugašajočih idej itd. In zato je neogibno potrebno, da se raziskovalec brezprizivno sprijazni z disciplino strokovnega mišljenja in sklepanja in priseže pokorščino dejstvu in dokazilnemu gradivu. Kakor je ta pot počasna in za nekoga, željnega velikih korakov in širokopoteznih dejanj, morda preza-mudna in premalo privlačna, je edino zanesljiva in trajna. Kajti kljub pospeše-nemu tempu in hrupu naših dni ne moremo spremeniti osnovnega spoznanja preteklih dob, da brez premišljene metode in brez stalnega kritičnega prever-janja postopkov znanosti v pravem pomenu besede ni.

Kaj metode, idej rabimo! se bo oglasil eden. Restavracija pozitivizma, neo-pozitivizem! bo trdil drugi.

Cas je že, da ločimo publicistiko od znanosti. Publicistiki, ki živi iz im-pulzov dobe, je dana svobodnejša pot gibanja, lahko dere tudi čez bregove in osvaja z domiselnostjo in temperamentom. Znanost pa zida počasi in gotoveje, ustvarja v sistemu potrpežljivo in preudarno. Ne gre brez drobnega, analitič-nega dela. Tisti, ki se žele tega otresti, in neučakano razvijajo radikalne in presenetljive zaključke, bodo slej ko prej obtičali v pesku.

Preziranje drobnih dejstev v znanosti izpričuje kvečjemu, da smo nesolidni. Takih nesolidnosti in netočnosti v našem pisanju kar mrgoli: pred kratkim je naša literarna publicistika prišela med Cankarjeve »naglušne« recenzente ob Lenarda in Kobala še naprednega kulturnega kritika dr. Ivana Merharja trikrat zapored, ne da bi objava izzvala javen ugovor. Itd.

Spričo tega želim popraviti avtoričino trditev, da se o metodah pri nas vse preveč teoretizira: o metodah smo res že nemalo brali, kar pa je bilo različne vrednosti, marsikaj dragocenega, a žal še več površnega in cenenega. Ne mo-remo zanikati, da v literarnoteoretskih in metodoloških razpravah nemalo

zaostajamo za delom kroga *Umjetnosti riječi*. Studioznih in poglobljenih metodoloških razpravljanj zdaleč nimamo dovolj, zlasti malo je takih, kjer bi teoretik nastopil s temeljitim in zanesljivim poznanjem estetike, filozofije in psihologije, da o široki informativnosti v svetovni književnosti in v literarni teoriji niti ne govorimo. Premalo je metodološke kritike, saj se nam še zmerom dogaja, da resna literarnoznanstvena dela pogosto doživljajo recenzentske na pol domišljene sodbe, kar pomeni, da kritika raziskovalnemu delu ne nudi oporišča za nadaljnje delo.

Marsikdo se danes, ko v naši znanosti nekaj velja samo obravnavanje literarnega dela, analiza življenjskih okoliščin, ki ga omogočajo, še bolj pa onemogočajo, pa nič, spotika nad zastarelo metodo, da v svojih študijah pri kakšnem ustvarjalcu posvečam življenju preveč pozornosti. Kadar bodo našemu duhovnemu delavcu — tu mislim zlasti tudi na delavko — omogočeni pogoji za razvoj in uveljavitev vseh ustvarjalnih sposobnosti, tudi naš literarni zgodovinar ne bo imel več kdo ve kaj opraviti z življenjepisi...

Očitno je, da je problem tako imenovane biografske metode prikazan polemično in da izzveni kot obramba avtorice spričo raznih ugovorov ob njenih delovnih prijemih.

Problem obstaja, vendar obstaja v drugačni konstelaciji, kakor je to razvidno iz avtoričinega do neke mere osebno pogojenega in rahlo zaostrenega zornega kota. Naj najprej pripomnim, da — kolikor mi je znano — pri današnjem stanju literarne zavesti funkcionalno rabljene biografske metode nihče ne omalovažuje. Našli so se sicer nekateri tuji teoretiki, ki so pri obravnavanju literarnih del obšli ustvarjalčevo osebnost, vendar to večidel že sodi v preteklost in na naš razvoj ni vplivalo.

Jasno pa je, da se je morala zgoditi in se je v povojnih letih dejansko zgodila tudi pri nas odločna preusmeritev, se pravi, težišče raziskovanja se je premaknilo na tekst in biografska metoda je zavzela mesto, ki ji po logiki pripada, s tem da življenjski podatki dobivajo smisel glede na njihovo funkcijo v umetnikovem ustvarjalnem procesu oziroma v umetniški realizaciji. Kot je ugotovil že Wellek: »Naravno in razumno izhodišče za literarnoznanstveno delovanje je interpretacija in analiza literarnih del samih. Naposled, dela sama upravičujejo naše zanimanje za piščevo življenje, za njegovo družbeno sredino ali celotni literarni proces. Ali kar je precej čudno, literarna zgodovina je bila tolikanj zaposlena z ugotavljanjem okoliščin literarnega dela, da so bili pozikusi analize dela naravnost neznatni, če jih primerjamo z ogromnimi naporji, porabljenimi za proučevanje okolja« (*Theory of Literature*, 1942).

Poudarjanje središčnega pomena literarnega dela nikakor ne sodi med odkritja sodobnosti ali med kakšna modna gesla, ki notirajo morda od danes do jutri. Že Lessing je v zvezi z Wielandom kategorično izjavil. »Kaj nam mar zasebno življenje nekega pisatelja? Nič ne dam na to, da bi iz tega pojasnjevali njegova dela...« (*Literarna pisma*, 18. januarja 1759). In pred kratkim je zagrebški literarni zgodovinar Franjo Grčević ugotovil, da sta srbska literarna kritika Ljubomir Nedić in Bogdan Popović že v prejšnjem stoletju zastopala stališče prioritete teksta.

Literarna zgodovina se mora dvigniti iz okvirov informacije in biografske, kulturno-zgodovinske in družbeno-zgodovinske dokumentacije na raven problemske raziskave. Skladno s tem je biografiji, sociologiji, kulturni zgodovini itd. dodeljeno mesto, ki jim funkcionalno pripada. Nikakor pa ni s tem

rečeno, da so tovrstna raziskovanja nepotrebna. Tako mnenje bi bilo pogrešeno in naravnost škodljivo. Saj je npr. podatek iz pisma Ivana Cankarja Anici Lušinovi dragocen dokument za kompozicijo *Jakoba Rude* itd.

Posebno vprašanje je iskanje realnih prototipov za osebe, upodobljene v literarnih delih, torej tisto, kar imenujemo razmerje med pesniško in stvarno resničnostjo. Vprašanje je že pred vojno zastavil Stanko Leben v svoji, po krivem že nekoliko pozabljeni knjigi o Dantejevi Beatrici. Tam je dovolj odločno ugovarjal napačnim in nekritičnim istovetenjem literarnega dela s pisateljevim življenjem.

Zelja po uporabljanju biografske metode temelji na jasni želji, da bi z njo posvetili v temne globine umetniškega ustvarjanja. Zato je ni zavreči, kot so to storili tisti, ki so ločili delo od ustvarjalca. Pri vseh tovrstnih postopkih je bolj kot vse drugo treba ohraniti pravo mero in posluš za umetnika.

Na posebno naravo umetniškega ustvarjanja je v dognanih besedah opozoril Cankar v *Beli krizantemi*: »... Rekli ste nekoč, da ljubite Heineja. Ali ga boste še ljubili, če vam povem, da je na cesti med Jenom in Weimarjem češnje klatil? ... Povem vam tudi, da tistih veselih in žalostnih zgodb nisem pisal jaz, ki govorim z vami in ki vas imam od srca rad; pisal jih je človek, ki ga ne poznate in ga nikoli ne boste poznali.«

In prav tak subjektivni pisec, Marcel Proust, ki je svoje veliko življenjsko delo napisal v prvi osebi ter ohranjal precej verne osebe svoje okolice, je v spisu *Contre Sainte-Beuve* napadel kritično metodo, ki pojmuje delo pisatelja kot odraz njegovega življenja, kar pomeni, da mehanično tolmači eno iz drugega. Čim bolj je ustvarjalna senzibilnost bogata in kompleksna, tem manj jo je možno izvajati iz vidnih življenjskih danosti: »... Knjiga je produkt drugega mene, kot je ta, ki ga manifestiramo v svojih navadah, v družbi, v svojih napakah.«

Da problem ni postranski, nam priča še primer Montherlantove tetralogije *Mlada dekleta* (*Les Jeunes Filles*): najprej je bil avtor prisiljen zaradi pozivov preimenovati svojo glavno osebo, frivolnega književnika Pierra Costa v Costalsa, nato je v drugi knjigi *Usmiljenje za žene* dal izraza svoji začudenosti, da so mu kot pisatelju ocenjevalci pripisali številne slabe lastnosti amoralnega protagonista, medtem ko mu pozitivnih lastnosti glavne osebe *Peščena roža* niso privoščili.

Zavedam se, da je tu možno problem transpozicije le nakazati, čeprav bi bilo slej ko prej koristno in poučno lotiti se širše problemske obravnave na ravni sodobnih znanstvenih dognanj.

V začetku tega leta sem se ob književnikih, ki jih že leta in leta študiram, nenadoma osvestila, da ima vsak od njih svoj ustvarjalni ritem, to se pravi, da se jim v določenih in to večinoma enako dolgo trajajočih presledkih kvaliteta dela spremeni, a tudi ojači in oslabi...

Ni dvoma, da obstajajo v ustvarjalnosti besednih in drugih umetnikov oziroma ustvarjalcev bolj ali manj rodovitna obdobja, neko notranje nihanje, kakor imenuje pojav avtorica. Pojav je povsem razumljiv in ustreza naravi stvari, saj je težko misliti, da bi ustvarjalni duh deloval venomer v isti duševni raznihanosti in napetosti oziroma da bi se v vseh fazah življenjskega razvoja izživel enako izvirno in intenzivno. Naraščanje in upadanje ustvarjalnih moči je zakonit pojav, ki pa je pri različnih osebnostih individualno pogojen, in

gotovo ta pojav do neke mere velja (ne absolutno kot pri Schererju 600-letni intervali) tudi za zgodovinska obdobja, če jih med seboj primerjamo.

Kakorkoli skušam razumeti avtoričine vidike, ne morem uvideti, da je omenjeno naraščanje in upadanje ustvarjalnih moči enakomerno, to je, da bi se ga dalo kot fizikalne enote označiti s širšimi ali krajšimi časovnimi intervali. Kolikor je avtorica to tezo želela dokazati ob štirih avtorjih ali v predelanem *Pregledu* s funkcijo števila šest, ostajajo njene postavke pretežno na ravni vtisov in domnev.

Avtorica je skušala svojo tezo ponazoriti z diagramsko shemo. Pri tem pa prihajamo do očitnih neskladij in protislovij. Ali je res pri pisateljih in pesnikih razvoj podan le s postopnim dviganjem do vrha, kjer se potem ustvarjalnost preveša v upad? Ali ni morebiti zamisel bolj ali manj valovitega gibanja bližja dejstvom? ... Npr. shema Kersnikove ustvarjalnosti, na najvišji konici katere je postavljen roman *Jara gospoda*, o katerem ni dvoma, da je med najbolj obdelanimi in najizrazitejšimi Kersnikovimi deli; shema sama vzbuja številne pomisleke, kakor, kako neki da je lahkotna humoreska *Kolesarjeva* ženitev diagramsko postavljena nad monumentalno *Kmetško* smrt in čemu bi dajali moralistično zasnovani ljudski povesti *Testament* mesto nad *Ciklamnom* in *Agitatorjem* itd?

Še bolj problematičen je avtoričin prikaz ritma naše generacijske ustvarjalnosti. Število šest je dobilo pomen, ki presega meje eksaktne znanosti: lahko bi namreč začeli z vprašanji, čemu zajeti Modrinjaka in opustiti Drabosnjaka, ki sta oba pisala v narečju itd. Ali pa, koliko je zanesljivo določanje skupnega imenovalca za vrsto književnikov, rojenih v istem desetletju, ko dobro vemo, kakšne ostre razlike so možne in dejansko so npr. med Jurčičem in Gregorčičem (isto rojstno leto), med Tavčarjem in Mahničem (rojena v 50-ih letih leto dni narazen) ipd.?

Trajnejši ko diagramske sheme se zde posegi Marje Boršnikove na področje literarne morfologije. Avtorica se je strukturalne analize lotila z vnemo in z veseljem, ne manjka ji domiselnih drobnih zapažanj in novih ugotovitev. Pri tem ni brez pomena, da je izbrala za strukturalno primerjavo Tavčarjev in Prežihov tekst, saj je znano, da oba avtorja uporabljata kompozicijske oblike nadvse izvirno, okretno in doganljivo. Nastaja pa vprašanje, ali je izbor tematično in motivično tolikanj raznorodnih novel, kot sta Tavčarjeva rahločutna ljubezenska zgodbica in Prežihova monumentalna, dramatsko napeta pripoved, res prava in zanesljiva osnova za takole analitično primerjavo. Problematična je že sama izhodiščna postavka, in sicer, da je Tavčar kot Mencingerjev koncipient v Kranju »ob zaključku prve, še tako dinamične in neuravnovešene ustvarjalne dobe dosegel harmonično zaključenost v naši najdognanejši noveli prejšnjega stoletja in v eni naših najbolj prečiščenih umetnin — V Karlovcu — ki pa doslej skoraj še ni bila opažena, kaj šele pravično ovrednotena.« Ta sodba, izražena v superlativih v temelju in bistveno spreminja naše dosedanje presojanje in vrednotenje Tavčarjevega mladostnega spisa. Tolikšne izdelanosti noveli V Karlovcu doslej ni še nikdo prisodil! Tako trdi npr. Boris Paternu v knjigi o slovenski prozi naslednje: »Prav ta mozaik vseh tipov Tavčarjevega pripovedništva nekoliko moti in povzroča, da delo ni enotno ubrano.« Še v večji meri kot osnovna postavka vzbujajo pomisleke precej apodiktično in radikalno izvedeni tipološki zaključki, kot npr. Tavčarjeva kompozicija je

sredotežna, Vorančeva sredobežna; Tavčar doživlja življenjsko zakonitost statično, Prežih dinamično; Tavčar je klasični, Prežih moderni realist itd.

Da, realizem! Komaj se dandanašnji lotimo neke količkej teoretsko zasnovane literarne obravnave, že nas pot neizogibno pripelje k temu, rekel bi, standardnemu vprašanju naših povojnih let, ki kljub številnim tehtnim in vsega priznanja vrednim naporom ostaja še nadalje sporno in pereče. Kaj je tedaj z realizmom, da ne neha razburjati duhov? Zakaj so prav tu tolika razhajanja? Ali ni nikakega skupnega imenovalca, združujočega vidika, ki bi omogočil soglasje vsaj v osnovnih načelih?

Termin realizem se zadnje čase v znanosti, kritiki in publicistiki čedalje bolj uvršča med tiste, ki dobivajo vseobsežen pomen. Postal je vsakdanji drobiž, ki mu malodane vsak kritik daje drugačno valutno vrednost. Literarna publicistika ga začenja prištevati med sestavne dele umetnostnega nazora posameznikov in skupin. Nekateri so ga celo vzeli za merilo pozitivnega vrednotenja.

Naslednji zapisi nimajo večjih ambicij, kot jim jih daje priložnostna obravnavna. Ne morejo pa mimo preproste nujnosti metodološke kritike, da je treba stališča in kriterije začrtati določno in nedvoumno.

Josip Vidmar govori v polemični diskusiji s Primožem Kozakom o treh aspektih termina realizem: »Ti aspekti so realizem kot celota evropske renesančne literature, realizem kot stil vodilne literature v devetnajstem stoletju in še realizem kot umetniški element, ki je pričujoč v vsaki umetnosti in literaturi.« Isti kritik pozna v svojem predvojnem zapisu ob študiji Prijatelja o Dostojevskem dve pojmovanji umetnostnih vrst, kot je realizem, romantika ipd.: zgodovinsko in zgolj estetsko. Kot pristaš estetskega pojmovanja zavrača Vidmar Prijateljevo oznako: »Dostojevski je realist, a prav poseben, neobičajen realist, ki smatra za realne ne samo racionalne, ampak zlasti tudi vse iracionalne sestavine človeka.« Hkrati opredeljuje ob Tolstoju realizem kot »način, ki predstavlja življenje tako rekoč v naravni velikosti, v naravnem tempu in ritmu, v naravni napetosti, v naravno velikih in naravno razporejenih ljudeh, v naravnih situacijah in v naravnem odnosu do prirode.« — Vidmarjeva koncepcija realizma bi zahtevala širšo analizo, vendar te mimogrede ne kaže načenjati, za hip velja posvetiti pozornost aspektu »realizem kot umetniški element, ki je pričujoč v vsaki umetnosti in literaturi,« in razlagi, »da je realizem v čisto artistskem smislu nujna komponenta sleherne umetnosti in da ni in ne more biti umetnosti, ki tako ali drugače ne bi imela za osnovo resničnosti, resničnosti življenja, narave, sveta ali človeške duše.« Očitno je, da se Vidmar s to interpretacijo zavzema za najširše pojmovanje realizma, ki mu pomeni izražanje resničnosti. S tem odpira vrata naziranjem, ki jih je svoj čas ob Prijatelju kategorično odklanjal.

Drug primer, ki naj pokaže, kakšna razlika nujno nastaja med vnaprejšnjim filozofskim (estetskim) vidikom in zaključki analize teksta.

Vidni srbski estetski mislec iz povojnega rodu, Dragan Jeremić, je pred krajšim časom napisal zanimivo študijo o »nenavadnem realizmu Cirila Kosmača«. Izhajajoč iz splošne filozofske ideje o realizmu kot objektivni umetnosti, ki odraža in komentira življenje, ne da bi težila k subjektivni stilizaciji prikaza življenja, se Jeremić ob postopnem razčlenjevanju Kosmačeve tematike, motive in psihologije po logiki dejstev znajde v položaju, ki je nemalo drugačen, kot je to določala izhodiščna postavka o realizmu. Ker Kosmačevega realizma iz znanih razlogov ni mogoče zanikati, rešuje Jeremić nastalo situacijo s tem,

da gre za nenavadni realizem, ki mu v Kosmačevem primeru pomeni »integralni realizem, v katerem se romantično hrepenenje po nenavadnem izraža z naturalističnim vernim opazovanjem človeških dejanj in je izpolnjeno z lirskimi poudarki pesnika, prevzetega ob lepoti narave«.

»Romantično hrepenenje po nenavadnem!« Kategorija, ki jo Jeremić uvaža v svojo oznako Kosmačevega nenavadnega realizma, pomeni poleg drugega premagovanje togih kanonov dogmatičnega pojmovanja realizma. Pomeni spoštovanje individualne govorice umetniškega teksta nasproti apriornim tipologijam abstraktnega uma. In ta živa govorica ne pozna predhodnih estetskih kategorij, zato je nemalokdaj »nenavadna«. Prvinska sila, ki je skrita v ustvarjalcu, omogoča — če to narekujejo umetniku njegovi nagibi — da prodro na dan tako imenovane nerealistične sestavine (romantične ali kakor jih že imenujemo) tudi pri avtorjih, ki jih kot analitike družbenih procesov, kot slikarje zunanjih detajlov itd. prištevamo k realistom, tako npr. pri borcu proti romantični šoli Heinrichu Heineju (*Florentinske noči*), pri prvaku nemških realistov Gottfriedu Kellerju (*Ljudje iz Seldwoyle*, omenja Benno von Wiese), v kompoziciji in psihologiji Dickensovi, pri začetnem Gorkem itd.

Ne utegnemo se dalj časa zadrževati pri stvarih, ki jih je npr. literarnoznanstvena publicistika *Umjetnosti riječi* že pojasnila in razrešila (v mislih imam predvsem Flakerjevi razpravi o realizmu in o romantičnem stilu ter zadnjo, leipziškega profesorja Hansa Mayerja, ki med drugim zavrača Lukácsevo averzijo do nemške romantike). Pripomniti je le, da se na Slovenskem z omenjenimi nemalo ujemajo izhodišča in delovna načela literarnoteoretičnega seminarja prof. Ocvirka.

Metodološki kriterij, ki sledi iz vsega tega, je: Literarnemu zgodovinarju narekuje vidike in kriterije opredeljevanja primerjalna analiza najširšega tekstovnega gradiva, danega v zgodovinskem kontekstu. Kriteriji se opirajo na psihološke, sociološke in stilno-kompozicijske determinante literarnih tekstov.

Filozofske teorije, ki so zadobile z Lukácsom na eni strani in s Heideggerjem na drugi precej veljave, sicer ostré idejne poglede in bistré umovalne sposobnosti, ne morejo pa nadomestiti metodoloških postopkov, ki so za literarno znanost specifični. Za literarnega zgodovinarja resničnost ni v sami vsebini ideje ali v tematični skladnosti objektivne resničnosti s pesniško, ki je omišljena ustvarjena stvarnost (prim. Ivan Focht, uvod v Lukácsева *Prolegomena za marksističku estetiku*).

Sodim, da smo si po stranski poti ustvarili zanesljiv kriterij za korekturo interpretacije, ki jo daje Marja Boršnikova za Tavčarjevo novelo. Pri določanju klasičnega realizma novelice se avtorica naslanja na naslednje okolnosti: lokalizacija zaprte dolinice pod Blegašem je podana nazorno in verno, tip gorjanskih prebivalcev je značajsno zadet in predstavljen po svojih značilnih lastnostih, kot so trmasta samozavest kmečkega rodu, patriarhalna zraslost z zemljo itd.

Vendar Tavčarjeva pripoved vsebuje poleg tega mnogokaj, kar se literarnozgodovinski konceptiji kritičnega oziroma klasičnega realizma v psihološkem, sociološkem in stilnokompozicijskem pogledu odločno zoperstavlja in nas sili, da vztrajamo pri znani Prijateljevi sodbi, obrazloženi v uvodu v *Zbrane spise II*.

Najprej: psihologija obeh glavnih oseb je v bistvu idealizacija, fantazijska konstrukcija, zgrajena na pisateljevi mladostni viziji nežnih človeških razmerij. Oba junaka podlegata sili srčne razvnetosti, se predajata domišljjskim ekstazam in privzdignjenim, čustveno ubranim razpoloženjem. Številni momenti v

karakterizaciji glavnih oseb govore za atribut »romantično«: zaljubljenost na prvi pogled, usodnost srečanja in ljubezenskega nagnjenja (v tem primeru: za moškega), Vidovo zapredanje v bolešno trpnost in v družbeni oziroma družabni kompleks spričo racionalistične sodbe o neuskladjivosti graščinskega in kmečkega življenjskega stila itd. Zakonitostim domišljjsko zasnovane karakterologije, to je zahtevi po »mikavni« in »nenavadni« junakinji, se podreja v polni meri lik ženske protagonistke, kontese Ane: vse od prvega prizora, ko jo vidimo vso drhtečo od hladu in groze v svitu medle lune, in do krokijsko začrtane zaključne slike »ženske prečudne krasote« v plesni dvorani v mestu C. Avtor v pripovedi simpatične lastnosti svoje junakinje celo stopnjuje, če je ta v začetku privlačna predvsem po svoji čarobni pojavnosti, ji avtor pozneje prisodi še pozitivne demokratične lastnosti! hitro najde zvezo z »delovnimi« ljudmi, brez vsakega uvajanja in privajanja se loti kmečkih del, »odloži gosposko nošo in lase splete v kite«. Poleg tega neverjetno hitro izgubi iz glave občutek nevarnosti, ki ji je komaj ušla, s požgano pristavo vred, skratka ves svet izven karlovške samote, in ji šele četrty dan pride na misel, da bi bilo pravzaprav potrebno in nujno nekaj sporočiti staršem, kakor je sploh čudno, da ti ne poizvedujejo za njo in se jim prav nič ne mudi, da bi jo šli iskat itd. Psihološko idealizacijo oseb podpirajo čustveno pobarvane stilizacije: »...V dušo pa mu je pri tem branju (mišljen je Shakespeare!) vsilila temna otožnost (!) ... je stopal v melanholične misli pogreznjen ... romantično selišče ...« itd.

In družbena motivacija? Dasi se zgodba dogaja v letu 1848, je avtor povsem prezrl družbeno problematiko, vezano na to leto. Početje groteskne pijanske bratovščine vaških potepuhov predstavlja vse prej ko manifestacijo značilne družbene problematike. Ko se ti razmetavajo v vinskem junaštvu, jim ob preobilni pijače kane v glavo maščevalna misel, da bodo ugrabili lepo konteso, ki jim niti po svoji družbeni vlogi niti osebno nobenemu ni nič hudega storila. Nikjer pravzaprav sledu o kakem družbenem protestu, ki bi bil utemeljen v dejstvih časa in prostora. Iz tega sledi, da je avtor izbral revolucionarno leto predvsem, ker je bil gnan od romantične želje po burnih zunanjih dogodkih, prav tako, kot je to storil v drugih delih z zgodovinskim ozadjem.

Prav tako se ne morem strinjati z avtoričino strukturalno analizo, v kateri zgradbo novele primerja z antično tragedijo. Predvsem ne najdem ne borbe ne spopada idejno ali psihološko nasprotujočih si sil, potepuški razgrajachi so slej ko prej vse drugo kot nasprotna igra. Strel, ki pade, ni pogojen v logiki dogajanja, potreben je bil, da nenadno prekine Vidovo ljubezen, to pa spet narekuje avtorjeva, v končnih stavkih izražena teza, ki osmišlja novelo in avtorjev namen z njo: »Življenje vihra nad nami s silno oblastjo, trgajoč nam iz srca spomine, da izginejo brez sledu. In kdo bi trdil, da je to nesreča nam smrtnikom?« — Če avtorja prav razumemo, nam zgodba daje varianto neizpolnjene, neizživete ljubezni, ki vsem hudim pretresom navkljub brez sledu zatone in jo končno prekrije blagodejnost pozabe. Tavčarjevo ustvarjalnost gibljejo v tem delu precej podobne življenjske ideje, kot prevladujejo v mladostnih spisih, a se pojavljajo od časa do časa tudi v njegovem poznejšem opusu. Ljubezen je človeku, predajajočemu se brez pridržka sili čustva, v pogubo! Na to idejo, ki jo je izrecno poudaril v okvirni štiridelni pripovedi *V Zali* (1894), je pisatelj navezal in fabulativno izoblikoval lepo število motivov o usodni, nesrečo povzročujoči ljubezni. Elementarne sile so to, zajamejo lahko moškega ali žensko, delovale so, odkar človek živi, ne poznajo ne družbenih ne verskih ne drugačnih

pravil (prim. nekatere zgodbe v zbirki *Med gorami, Soror Pia, Grajski pisar, Amandova* in zgodbe drugih lovcev v prej omenjenem novelističnem »omnibusu«). Za klasifikacijo novelice *V Karlovcu* ne more biti brez pomena še moment mladostnih literarnih reminiscenc: Shakespeare, v novelici trikrat imenovan, enkrat s čustveno asociacijo (»In pred dušo so mu stopile tiste nebeške podobe, tiste krasne ženske, katere žive v Shakespearovih dramah«), je navzoč še v drugih Tavčarjevih sočasnih delih: prim. *Mlada leta, Cez osem let, Mrtoa srca*.

Analizo Prežihovega teksta opuščam, ker je druge narave. Omenim naj le, da je vsako izolirano interpretiranje teksta (brez upoštevanja sočasnega idejnega, kompozicijskega in drugačnega konteksta) zelo tvegano: težko si zamisljam zanesljivo kompozicijsko analizo *Boja na požiralniku* brez upoštevanja naslovne novele v *Samorastnikih*.

Če se ob koncu obravnave vrnemo k avtoričinemu znanemu uvodu, moramo potrditi njeno misel, da čas kliče k ekipnemu raziskovalnemu delu. Bridko bi se motili, če bi menili, da so danes delovne možnosti literarnozgodovinskih delavcev take, kot jih terja sodobnim potrebam in današnji kulturni ravni ustrezni raziskovalni koncept. V položaju smo, ki tembolj kliče po energičnih ukrepih, ker bode v oči, kakšne razvojne možnosti so dane v številnih inštitutih in zavodih mnogim drugim raziskovalnim disciplinam. Iz zapisnika 22. redne seje Sveta za znanost LRS, ki je bila 27. sept. 1962, je razvidno, da smo v Sloveniji v letu 1961 za raziskovalno delo na področju družbenih ved porabili 5 % vsote, namenjene za raziskovalno dejavnost. Pet odstotkov! In to za vse družbene vede, od zgodovine do psihologije! (Glej točka 2, Delovne perspektive v organizaciji raziskovalnega dela: »... Od te vsote odpade na področje tehniških ved 84 %, biotehniških in bioloških 11 %, na področje družbenih ved 5 % ... Ker so problemi ekonomskega razvoja družbe problemi pravilne opcije sredstev, bo treba izdatke za razvoj družbenih ved vsekakor povečati. Poglavitni vzrok za zaostajanje je tu izredno zastarela tehnika in kabinetni način dela, pri katerem opravlja vsa opravila neposredno raziskovalec sam.«)

Spričo takega položaja ni nič čudnega, da lahko ljudi, ki se pri nas ukvarjajo s samostojnimi literarnoznanstvenimi raziskavanji, seštejemo na prste. Ne da bi zanikali napore in prizadevnost posameznikov oziroma redkih ustanov, je treba ponoviti za Borisom Paternujem: »Naša literarna zgodovina kljub razmeroma bogati tradiciji še nima v celoti opravljenega niti filološko tekstnega niti bibliografsko biografskega niti sociološko historičnega temelja, ki bi bil zanesljivo izhodišče za njen razmah v idejno ter estetsko interpretacijo sodobnega tipa ... To mučno dilemo med stanjem zamudništva in višjo razvojno stopnjo vede v svetu, pred katero ni več mogoče zapreti vrat, čuti verjetno vsakdo izmed nas in si bolj ali manj prizadevno išče izhoda. Prenašati zamudništvo je danes teže kot kdajkoli. In nemogoče je sprejeti tezo počasne, tako rekoč »normalne« kontinuitete v rasti domačih ved, normalne namreč v merilu razvojne dinamike 19. stoletja ...« (1960). Pripomba: Kaj bi rekli npr. naši kemiki in fiziki, če bi jih uklepali v razvojni ritem prejšnjega stoletja?!

Pozivi k sodobnejši organizaciji in delovni koordinaciji raziskovalnega dela na področju družbenih (humanističnih ved) se množe. Ne samo zaradi ekonomskega razvoja, temveč v nič manjši, morebiti še večji meri v skrbi spričo potreb duhovnega razvoja družbe. Tudi knjiga *Študije in fragmenti* je tak memento. Upajmo, da ti klici ne izzvenevajo v prazno.