

Naši cilji.

Joj —

Joj —

Smrt.

Smrt prihaja, da nas uteši.

Kaj delajo ptički?

X Y Z.

Vse tri pesmi, ki so pred nami, so po svoje zanimive, čeprav ne sodijo med posebno dovršene. Predvsem nas pri prvi preseneti antitetični konec, ki deluje paradokсно in nas neprijetno zadene, ker je v ostrem nasprotju z naslovom in lepimi začetnimi podobami v njej. Pred nami je zidealizirana pokrajinska slika, ki jo je Kosovel svoje dni v kraškem ciklu zelo cenil, a se mu je sedaj očitno spričo močno realistične zadnje kitice razbila na dvoje. Podobno je z drugo pesmijo, le da se je vanjo nateplo vse polno protislovnih, tudi zanjo postranskih prvin, in se je še bolj napolnila z raznorodnimi motivi, prinesenimi vanjo iz neposredne vsakdanjosti. Miselni preskoki v njej so očitni in podobe so spremešane. V tretji pa je nad preteklostjo že docela zmagalo konstruktivistično kompozicijsko načelo, ki je po bistvu atonalno, če naj si sposodimo za naše namene izraz iz moderne glasbene teorije, saj je njena zgradba razbita, neenotna, disproporcionalna in mestoma namenoma nepesniška, če naj s tem pojmom zaznamujemo odboj od čustvenih lirističnih učinkov. Verz je nalomljen, trzajoč in motivika za čuda raznovrstna, a nekatere podobe očitno sestavljene po dadaističnem zgledu. Nikjer nič več ne simetrije ne ritmične ubranosti: stavki so stisnjeni in zaprti vase, stil namenoma nevezan, razdrobljen. In ravno te poteze so se kmalu zatem uveljavile v Kosovelovi novi pesniški tehniki, le da jih je dopolnil, poglobil in stilno dogradil. Toda pri prehodu v konstruktivizem se je pri njem pojavilo še nekaj drugih stvari, takšnih, ki zaslužijo posebno obravnavo.

(Se nadaljuje)

Med romantiko in realizmom



Janko
Kos

Pojma romantika in realizem se na prvi pogled zdita zgolj historično zanimiva. Njuna raba v sodobni literarni vedi je že lep čas pretežno historična in bo takšna najbrž tudi ostala, saj s tem najbolj ustreza zmeraj očitnejši potrebi te vede po jasnosti in konkretni natančnosti pojmov, ki jih uporablja za obdelavo gradiva. Kadar govori o romantiki, misli predvsem na tisti tok evropske literature, ki se je razmahnil okoli leta 1800, nato pa z vso silo napajal njena dela vsaj do 1830, vendar se celo v največjih literarnih središčih ohranjal do leta 1850,

v manjših literaturah pa segel čez to letnico še v petdeseta in šestdeseta leta 19. stoletja. Kar zadeva realizem, se v pojmovno natančni literarni vedi misli s tem skoraj izključno na tisto smer evropskega pripovedništva in dramatike, ki se začenja okoli leta 1830 v Franciji, nato pa še v drugih evropskih deželah, vendar se v Franciji konča že v osemdesetih letih, ko se na njegovem mestu razcvete naturalizem, v drugih evropskih literaturah pa se nadaljuje s spremenljivo srečo še naprej, vendar ne več kot vodilna ali edina literarna smer. V tej poenostavljeno načrtani shemi, ki je sama na sebi prav gotovo točna, najdejo svoje mesto tudi usode, ki jih je v 19. stoletju preživljala slovenska literatura. Po vsem, kar je ugotovila literarna veda v zadnjih desetletjih, nihče ne bo več dvomil, da se začenja naša romantika vsaj z letom 1830 in da spadata vanjo Prešeren in Čop, nato pa razen mladega Vraza nihče drug; in da se ta romantika konča s Prešernovo smrtjo, se pravi okoli leta 1850. Prav tako se ne dá več tajiti, da se slovenski realizem v pravem pomenu besede začne šele po letu 1880 s Celestinom, Kersnikom in Aškercem, nato pa že sredi devetdesetih let preide v naturalizem in moderno. Med letoma 1850 in 1880 se torej širi obdobje treh desetletij, ki so vsaj na videz »no man's land« — čas, ki ga literarnozgodovinsko ni mogoče enoumno imenovati ne tako ne drugače. Ali je to še zmeraj čas romantike, čeprav v oslavljeni obliki tako imenovane postromantike? Ali pa gre že za začetno obdobje realizma, morda v obliki nekakšnega predrealizma? Ali pa nemara za počasno prehajanje iz enega v drugo, če že ne kar za vzporedno obstajanje teh in drugih, včasih še starejših literarnih smeri izpred romantike? Vprašanje je tem bolj težavno, ker gre za čas, v katerem se je rodilo delo tako izrazitih piscev, kakršni so Trdina, Levstik, Jurčič, Stritar, Gregorčič in seveda zlasti Simon Jenko, ki mora veljati za največjo pesniško, če že ne kar literarno figuro celega obdobja.* Prav ob Jenku se zmeraj znova izkaže negotovost literarne zgodovine, ki naj bi obdobju med letoma 1850 in 1880 bolj ali manj enoumno določila pomen in ime. Kako zelo je Jenkov pesniški svet še romantika in kako daleč seže vanj že realizem? In če ni ne eno ne drugo — v kakšni smeri prehaja iz enega v drugo ali pa se ju vsaj tako ali drugače dotika?

Na ta in podobna vprašanja naj bi literarna veda odgovarjala s pomočjo pojmov romantika in realizem kot čisto konkretnih, do zadnjega vlakna historičnih oznak za enkratna, nikoli več ponovljiva in tudi drugim obdobjem po svojem bistvu prav nič podobna obdobja v razvoju evropske literature. Samo tako si lahko obeta, da bo o evropskih romantikah in realistikah ali pa o Prešernu, Jenku ali Tavčarju dognala kaj več, kot se pa dá z zelo približnimi esejističnimi pojmi, publicami in krilaticami, ki jih lahko vsakdo uporablja čisto po svoje, jim poljubno daje smisel in sproti spreminja pomen.

Od tod se seveda zdi, da sta romantika in realizem zares samo še historičen pojav, kot da nimata nobene zveze z današnjim časom; globoko sta pomaknjena v 19. stoletje, zato pa brez pomena za razumevanje moderne literature. Vendar nas marsikaj opozarja, da temu ni tako, in da se v

* Pričujoče razmišljanje o bistvu romantike in realizma je nastalo kot del obsežnejše razprave o Jenku, ki bo pod naslovom Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom izšla pri založbi Obzorja kot spremna beseda k novi izdaji Jenkovih Pesmi 1865.

pojmih romantika in realizem skrivajo značilnosti, ki preraščajo historičnost časa, iz katerega sta se po naši sodbi rodila kot enkratni, historično pred tem neznani in zato neponovljivi podobi umetnostnega, zlasti literarnega sveta. Kaj je torej tisto, kar presega najožjo historičnost romantike in realizma in kar najbrž ni brez pomena za razumevanje obojega, s tem pa tudi ne literature, ki jo pojma označujeta?

Tu seveda ni misliti na tista nadčasovna pojmovanja umetnostnih smeri, ki so se poskušala uveljaviti v umetnostnih vedah, med drugim tudi v literarni zgodovini, vendar se niso izkazala za zares uspešna. Ko so razpravljala o tem ali onem obdobju, smeri ali stilu, ga niso poskušala dojeti kot izrazito historičen pojav, ampak kot zmeraj znova ponavljajočo se značilnost umetnosti v zmeraj spremenljivi, vendar tudi vedno spet ponovljivi menjavi njenega duha, idej in oblik. Prvi vzorec takšnega pojmovanja je izdelal Schiller, ko je v razpravi *O naivnem in sentimentalnem pesništvu* (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795—1796) domneval, da se v zgodovini evropske literature že od antike naprej ponavljata venomer dva pesniška tipa — prvi je naiven, drugi sentimentalni, za prvega je značilna objektivnost, za drugega subjektivnost, enemu bi lahko dejali »realist«, drugemu »idealist«. Po tem vzorcu se dá izdelati najrazličnejše dvojice, trojice ali pa samo enojnice umetnostnih stilov, ki niso značilne le za to ali ono historično dobo, ampak obstajajo v razvoju različnih umetnosti in tudi literature kot zmeraj enake, neusahljive, zato pa večne možnosti njenega ustvarjalnega zagona; lahko se pojavijo zmeraj znova v kateremkoli času in kraju, odvisno samo od bolj ali manj ugodnih zunanjih in notranjih okoliščin, ki jih ustvarja ta ali ona doba. S tega stališča se seveda tudi za romantiko in realizem dá misliti, da nikakor ne predstavljata dvoje historičnih literarnih smeri, ki sta se enkrat za zmeraj pojavili v evropski literaturi med letoma 1800 in 1880, ampak dvoje skrajnosti, med kateri se cepi in niha neprestano snujoči umetnostni duh od prazgodovine do našega časa. Takšen večno se ponavljajoči člen umetnostnega razvoja postaneta tudi romantika in realizem, ali pa samo ta ali oni od obeh. Že Schillerjevo dvojico naivnega in sentimentalnega pesništva bi lahko razumeli kot realistično in romantično zvrst literature. V okviru marksistične filozofije umetnosti je poskušal György Lukács določiti pojem realizma tako na široko, kot da gre za zmeraj enako umetnostno »metodo«, ki sega od Homerja do Thomasa Manna, zmeraj pa prinaša s sabo pravo, veliko ali klasično umetnost — v nasprotju z nerealistično literaturo, ki je bolj ali manj samo sinonim za slabo, neklasično ali že kar dekadentno književnost; s tega stališča je romantika, kakršna se je razcvetela v Evropi skozi prvo polovico 19. stoletja, samo primer nerealističnega odboja od prave, velike umetnosti. V slovenski umetnostni vedi se je s takšno nadčasovno in nehistorično tipologijo smeri in stilov poskusil Izidor Cankar, ko je v svojem *Uvodu v likovno umetnost* (1926) za temelj vsega razvoja razglasil troje stilov idealizma, realizma in naturalizma, tako da se dá z njihovo pomočjo označiti kateregakoli umetnika ali umetniško delo, ne glede na čas, kraj, obdobje in osebnost; kot je sam pokazal ob Ivanu Cankarju, je vse to veljavno tudi za literarno območje. V zvezi z romantiko je tak zorni kot uveljavil že Fritz Strich leta 1922 v knjigi *Nemška klasika in romantika* (Deutsche Klassik und Romantik), kjer je vse klasično in romantično izvajal iz dveh večnih teženj človeškega duha — iz ene, ki stremlje k dovršenosti, zato je statična, končna, zaprta, in iz

druge, ki je dinamična in odprta, zato nejasna in simbolična, skratka, romantična. Takšne poglede je v najnovejšem času prenesel Dmitrij Tschizewskij na razvoj slovanskih literatur; v knjigi *Primerjalna zgodovina slovanskih literatur* (Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, 1968) je ugotovil, da poteka razvoj med dvema póloma, in sicer tako, da so na eni strani stili renesanse, klasicizma in realizma, ki predstavljajo mirno, harmonično, enostavno in zaključeno lepoto, na drugi pa barok, romantika in nova romantika, ki so nejasni, nezaključeni, dinamični in kar je še takšnih potez. Takšno shemo se dá podaljšati prav v naš čas, tako da bi celo najnovejše literarne smeri lahko brez večjih težav opredelili z eno ali drugo večno težnjo v snovanju človeškega duha, s tem pa tudi njegove umetnosti.

To pa je že tudi dokaz, da bi z razlagami takšne vrste ne dosegli kaj prida, saj bi vsak nov literarni pojav izvedli na že znane, zmeraj iste umetnostne principe, ves razvoj bi spremenili v enolično zaporedje zmeraj enako vrtečega se umetnostnega kolesja, s tem bi pa izginilo vse, kar je na teh pojavih zares historično zanimivo, globlje pomembno in zato razlage vredno. Ko torej mislimo na to, kako romantika in realizem kljub svoji očitni historični določenosti vendarle presegata čas 19. stoletja in se aktualno vključujeta v našo sedanjost, mislimo na čisto drugačno vrsto dejavnikov. Vrsta znamenj kaže, da se romantika in realizem nikakor nista dokončno končala kar leta 1850 oziroma 1880, ko ju je po literarnozgodovinski kronologiji uradno konec, ampak da bistvene sestavine, ki so sestavljale njuni strukturi, še po tem letu živijo pod spremenjenimi oznakami, pri tem pa odločilno oblikujejo podobo novejše evropske literature vse do našega časa. O tem govori že dejstvo, da sta dekadenca in simbolizem z nešteto nastavki zvezana s »staro« romantiko in prav zato bolj ali manj upravičeno terjata oznako nova romantika. Toda onstran tega se tradicija, ki jo je zastavila romantika z začetka 19. stoletja, nadaljuje v 20. stoletje in seže v tako imenovane modernizme. Za ekspresionizem je bila nekajkrat izrečena misel, da predstavlja novo različico romantike, kar je samo približna resnica, a vendarle nakazuje okvir, v katerem se je ekspresionizem gibal. Z večjo pravico bi lahko trdili za nadrealizem dvajsetih in tridesetih let, da je oživiljal inspiracijo, ki sega nazaj v novo romantiko, iz te pa še v manj znane, čeprav po svoje najbolj daljnosežne plasti »stare« romantike. O zgodnji fazi francoskega eksistencializma, kot sta jo realizirala Sartre in Camus v obdobju »absurda«, se je tako v evropski kot v slovenski literarni in filozofski vedi pojavila teza, da gre za obnavljanje tipično romantične problematike. Celo za esteticizem, ironijo in ludizem najnovejših avantgardnih smeri bi lahko našli zametke in vzporednice pri starih romantikih, kar zmeraj znova opozarja na posebne historične zveze.

Podobno bi lahko tudi za realizem 19. stoletja našli različice, ki v novih oblikah prenašajo njegovo bistveno problematiko do sodobnega časa. Tu ni misliti samo na naturalizem, pa tudi ne na tisto epigonsko literaturo, ki v 20. stoletju preprosto obnavlja oblike tradicionalnega realizma in naturalizma, pogosto kot najbolj razširjena pripovedna smer. O tem, kako nove smeri 20. stoletja še zmeraj krožijo okoli ustvarjalnih postopkov, ki jih je uvedel v evropsko pripovedništvo »stari« realizem, pričajo seveda predvsem smeri, ki načelno ne prelamljajo s tradicijo, ampak se nanjo ves čas sklicujejo — na primer socialistični realizem v vzhodni Evropi ali pa socialni realizem, kakršen se je razvil pri Slovencih, pa tudi v drugih evropskih in

zunajevropskih literaturah zlasti po prvi svetovni vojni, od koder sega v različnih menjavah v današnji čas. Toda da bi bila podoba realistične tradicije še bolj zapletena, je mogoče izkazati njeno navzočnost ne le v tradicionalnem delu sodobnega pripovedništva, ampak tudi v tisti drugi plasti, ki se bolj ali manj upravičeno razglaša za novo ali moderno v najbolj prelomnem pomenu besede. Tu seveda ni misliti na številne »neorealizme«, ki so se pojavili po drugi svetovni vojni, kakršen je bil zlasti italijanski in ki so skoraj vsi še bolj ali manj tradicionalni. Pač pa je presenetljivo, da celo v teoriji francoskega »novega romana«, kot jo je utemeljil zlasti Robbe-Grillet, najdemo zahtevo, naj ta roman odpre možnost novega realizma v modernem pripovedništvu; za slovensko prozo, kolikor na primer z Rudijem Šeligom sledi teoriji »novega romana«, bi takšna ideja lahko obveljala vsaj s pridržki. Kdor поблиže pozna, kako zelo »novi roman« v teoriji pa tudi v praksi niha med skrajnostmi objektivizma in subjektivizma, bo takšno nihanje resda težko spravil v sklad zgolj s tradicijo realizma, pač pa bo prav toliko pomislil na skrajnostne pojave v romantični pripovedni teoriji in praksi. Vendar pa bo moral priznati vsaj to, da se z drugimi smermi literarnega modernizma tudi »novi roman« s svojimi najnovejšimi različicami vred giblje še vedno v okviru antitez, nasprotnih izhodišč in skrajnosti, ki sta jih vsak s svoje strani izoblikovala že romantika in realizem v 19. stoletju. Od tod pa ni več daleč do teze, da se današnja literatura s svojimi tradicionalnimi in modernističnimi smermi še zmeraj razvija znotraj možnosti, ki sta jih nakazala romantika in realizem, in to tako, da sega za njimi zmeraj bolj do skrajnih meja ene ali druge, včasih že tja, kjer se največje skrajnosti najbolj dotikajo. Ali pa to morda že pomeni, da ves literarni razvoj zadnjih sto let poteka v izčrpavanju zadnjih možnosti, ki jih je zarisal okoli literature duhovno-zgodovinski in umetnostni svet, v katerem sta se rodila romantika in realizem 19. stoletja? In ali ni morda takšno izčrpavanje že tudi samoizčrpavanje in samouničenje literature, ki nastaja še iz okvirov takšnega sveta?

Bolj kot takšna vprašanja, ki vodijo v neposredno aktualnost sedanje in prihodnje literature, nas na tem mestu zanima temeljna problematika, iz katere je mogoče razumeti bistvo romantike in realizma, s tem pa tudi prehodov med njima in skrajnostnih možnosti, ki jih odpirata literarnemu razvoju. S tem se seveda nehotе vračamo k vprašanju, kako obseči bistvene poteze romantike in realizma kot časovno omejenih in historično določenih tvorb, hkrati pa vendar takih, da presegata s svojimi osnovami čas, v katerem sta se formirala, in sežeta v našo sedanost, tako da ju je potrebno razumeti tudi iz položaja, v katerem literatura še zmeraj živi ali se v njem celo notranje izčrpuje. Tu pa moramo že kar spočetka priznati, da poleg nadčasovnih pojmovanj romantike in realizma, ki nam v tej smeri niso v posebno pomoč, obstajajo številne razlage, ki se bližajo njunim bistvenim potezam z izrazito historičnega gledišča, pa so prav tako zvečine nerabne. Ko je René Wellek v svoji knjigi *Pojmi literarne vede* (Concepts of Criticism, 1963) poskušal dognati, kako sodobna literarna veda pravzaprav opredeljuje romantiko in realizem 19. stoletja, se sicer ni strinjal s tistimi skeptiki, ki zlasti za romantiko trdijo, da je čisto nejasen pojem, tako da se je sploh ne dá opredeliti; vendar je ob pregledu gradiva moral priznati, da je razlag tega pojma toliko in tako različnih, da z njimi nikakor ni mogoče ujeti bistva romantike kot docela historičnega pojava, prav tako

pa tudi pojem realizma v literarni zgodovini in teoriji nikakor ni tako jasen, kot bi si mislili na prvi pogled. Toda glavna težava je v tem, da je pojem realizma tako zelo povezan s pojmom romantike, da ga ni mogoče pojasniti, ne da bi bilo že vnaprej jasno, kaj je pravzaprav romantika; tega pojma pa številne razlage niso pojasnile, ampak so ga zapletle in po svoje celo zameglile. In res se moramo strinjati z Wellekom, da nas skoraj nobena od znanih razlag, ki na primer opisujejo romantiko z ljubeznijo do srednjega veka, s posebnim veseljem do ljudskega slovstva, z eksotičnimi nagibi, s fantazijo in fantastiko, s posebne vrste religioznostjo, s socialno in nacionalno ideologijo ali pa s posebne vrste estetiko, ki da je izrazito neklasična in zato najboljše znamenje za to, kaj je pravzaprav romantično — da nas nobena takšnih razlag ne more do kraja zadovoljiti, ker so pač delne in enostranske, nikakor pa ne takšne, da bi lahko veljale za vse evropske romantike ali celo zadevale kaj bistvenega na njih. Novalis in Scott sta vsak po svoje ljubila srednji vek, medtem ko bi kaj takega ne mogli trditi za Prešerna, ki nam vendarle velja prav tako za romantika; Byron ali Hoffmann sta vsak po svoje slikovita, dinamična ali celo groteskna, Leopardi, Prešeren ali Vigny so razumsko uravnovešeni, jasni in statični, pa vendar ni mogoče trditi, da so romantiki samo eni ali drugi. Tako se izkaže, da je večina opredelitev romantike, po nji pa tudi realizma, nezadostna, ker pripisuje romantiki nasploh poteze, ki veljajo samo za posamezne pisce ali pa za to ali ono romantično skupino, nikakor pa ne zmorejo obseči najbolj veljavnih črt romantične literature, ki so zares splošne in bistvene. To je nagnilo Welleka, da je poskušal v romantiki najti splošnejše, zares abstraktne sestavine, ki bi bile veljaven temelj za opredelitev romantike. Zdelo se mu je, da jih je našel vsaj v treh stvareh — najprej v pojmovanju domišljije kot ustvarjalne sile, ki se ji resnica odkriva v viziji, ta pa je hkrati privid lepote; nato v pojmovanju narave kot organske celote, ki je dinamična, poduhovljena, estetska in takšna najtesneje povezana v enoto s človekom, nikakor pa ni mehanična, brezdušna, racionalna, atomistična; nazadnje pa še v uporabi simbolov in mitov za ponazoritev svojega občutja narave in hkrati kot izrazilo ustvarjalne domišljije. Toda naj so te poteze po Welleku še tako značilne za marsikaterega evropskega romantika, jih vendarle ni mogoče priznati za tako splošne, da bi zajemale bistvo romantike zares v jedru. Za Byrona bi že ne mogli trditi, da je doživljal naravo organično ali pa da je kaj prida segal po simbolih in mitih; podobne pomisleke bi imeli v to ali drugo smer pri Scottu, Manzoni, Prešernu, Puškinu, Vignyu in še marsikom, pa vendar je na prvi pogled jasno, da so tudi ti avtorji evropska romantika in da si njenega bistva ne moremo zamisliti zunaj njihovih del ali celo v nasprotju z njimi.

In tako ne preostane drugo, kot da poskušamo pojma romantika in realizem dojeti s tistega stališča, ki naj ju zajame v ustroju, kakršen se zdi za eno ali drugo smer historično nujen, hkrati pa tak, da pojasni njuno medsebojno razmerje in ga včleni v razvoj, ki seže prav do našega časa. Vse to je med drugim potrebno tudi zato, da bomo zares v najširšem okviru zagledali pot, ki jo je prehodila slovenska literatura v 19. stoletju, in na nji zlasti obe osrednji postaji njenega pesništva — Prešernovo in pa Jenkovo liriko. V ta namen je potrebno seveda opustiti izbiranje in preveč enostransko beleženje potez, ki jih opazimo na posameznih romantikih pa tudi realistih, in nato zajeti bistvo obeh smeri čimbolj globalno, ne samo v tistem,

kar je v njima različno, ampak tudi v tem, kar jima je skupno, saj se razločki lahko zares pokažejo šele na skupnem ozadju.

Brž ko se odločimo za takšen pogled, postane jasno, da moramo vzniki romantike in za njo realizma dogledati v najširšem duhovno-zgodovinskem in umetnostnem okviru, ki je sploh mogoč. To pa je seveda edino globalni ustroj evropske kulture po letu 1600, vključno s tistimi premiki znotraj tega ustroja, ki so navsezadnje pripeljali do vznika romantike in realizma, oziroma ga šele omogočili. Na takšen pogled nas navaja preprosto dejstvo, da se strukture romantike in realizma v njuni globinski duhovno-zgodovinski in umetnostni podobi ne dá izvajati iz evropske kulture starejših obdobj, na primer iz renesanse in seveda še manj iz srednjega veka, da pa je z nevidnimi nitmi in zato toliko bolj trdno pripeta na ustroj, kakršen je za evropskega duha v vseh njegovih oblikah — od religije prek znanosti in filozofije do umetnosti, pa še socialnih, političnih in moralnih ideologij — značilen vsaj od začetkov 17. stoletja naprej. Takrat se je dopolnil veliki prelom ne le s srednjim vekom, ampak že tudi z renesanso, kar je šele uvedlo novi vek v pravem pomenu besede. Tu je misliti na prelom, ki se je dogodil v območju religije z reformacijo in protireformacijo, v znanostih z Galileiem, v filozofiji z Baconom in še bolj daljnosežno z Descartesom, v umetnostih že v pozni renesansi, manierizmu in dokončno z barokom. Ponavadi iščemo izhodišče in osrednji premik dobe v filozofiji, ali še točneje pri Descartesu; dejansko se je enak prelom dovršil že z Lutrom in Loyolo ali pa čisto v drugem območju s Cervantesom in Shakespearom. Toda res je, da ga je filozofija izvedla v najčistejši podobi, tako da ga je mogoče najnazorneje opisati prav s pojmi Descartesove filozofije. Skoznje se razkrije, da je evropska kultura po koncu renesanse doživela novo metafizično in antropološko postavitev problematike, ki jo je s svojimi deli razreševala, hkrati pa tudi gradila in osmišljala. Renesansa je po zlomu srednjeveške metafizike zarisala nov privid človeka, ki je vso transcendenco povzel vase in jo spremenil v svoje imanentno, naravno bistvo, sebe in svoja dela doumel kot najlepšo kristalizacijo ene same, organske in harmonične narave, to pa seveda tako, da je sam sebe dojel kot nerazdeljivo psihofizično enoto, ki je harmoničen, pravzaprav že kar estetski organizem, v katerem se skladno dopolnjujeta nujnost in svoboda; medtem ko je bil človek srednjeveške metafizike samo relativen, bogu podvržen subjekt, je zdaj postal avtonomen in absoluten subjekt samega sebe, to pa iz tiste psihofizične enotnosti svojih sil, ki se nam še danes zdi tako tipično renesančna. Toda naj je bil ta privid še tako lep, vendar ni bil kaj prida trajen, ker so ga od znotraj prav kmalu razkrojile razpoke, ki so v evropski kulturi tičale že od pozne antike in jih tudi krščanstvo kljub svoji sintetični volji ni zmoglo prekriti, ampak jih je kvečjemu še poglobilo. V prelomu, ki je sledil renesansi in se ga dá najjasneje zagledati skoz prizmo Descartesove filozofije, je postalo jasno, da se človek ne more doumevati več kot psihofizična enota; nenadoma se je izkazalo, da se lahko misli samo še razklanega na psiho in telesnost, na notranji svet svojega »jaza« in njegov telesni oklep, na tako imenovano subjektivnost in objektivnost svojega sveta; ali kot je dejal Descartes — na substanci »res cogitans« in »res extensa«; pa tudi znotraj svoje psihičnosti se je nenadoma znašel razcepljen na razum in čutnost, na voljo in čustveni vzgon. Toda še važneje je videti, da se tako razdeljeni človek ni mogel več istovetiti s psihofizično enotnostjo svojega bitja, h kateri

je težila renesansa, in še manj s telesnostjo kot tako, ampak da se je z vso močjo lahko oprl samo na nanovo postavljeno subjektivnost v sebi; namesto subjekt iz psihofizične enotnosti, za kar sta ga vsak po svoje hotela imeti srednji vek in renesansa, je zdaj postal subjekt iz svoje subjektivnosti, kar je Descartes lakonično izrazil s stavkom »mislim, torej sem«. To seveda ne pomeni, da telesnost ni sestavni del človeka, pač pa da je v njegovem pravem središču, sredi njegovega »jaza«, vendarle samo subjektivnost psihe ali psihičnega življenja; telesnost je v primeri z njo že sekundarna, morda za človeka silno važna silnica, vendar kljub vsemu na obodu ali že kar na robu njegovega pravega »jaza«.

Ko sledimo domnevi, da sta romantika in realizem 19. stoletja, nato pa vse do našega časa z nevidnimi nitmi pripeta še na strukturne premike v evropski kulturi okoli leta 1600, tako da ju takrat nastala struktura pravzaprav šele omogoča, mislimo s tem na dejstvo, da dojemata svet in človeka prav skozi stroj subjekta, ki izhaja iz svoje subjektivnosti in šele nato postavlja takšni subjektivnosti nasproti ali pa ob bok objektivnost zunanjega sveta in tudi lastne telesnosti. S tem seveda ni rečeno, da sta bila svet in človek, kot sta ju postavljala v svojih delih romantika in realizem, do kraja zasnovana že s porenesančno kulturo po letu 1600. Med tem časom in pa vznikom romantike sta morali preteči skoraj dve stoletji, v katerih so si v območju kulture, ideologij in tudi umetnosti sledili zaporedni ali pa vzporedni tokovi baroka, baročnega klasicizma, razsvetljenstva in predromantike. To pa seveda pomeni, da svet in človek, kot ju je najprej postavilo 17. stoletje, še nista bila tisto, kar sta morala postati z romantiko in realizmom. Vmes je moralo priti še do novih premikov, ki so navsezadnje pripeljali do nastanka obeh umetnostnih smeri, da sta tako značilno zaznamovali zlasti evropsko literaturo do našega časa; in med te premike je potrebno po vsej priliki šteti predvsem vznik nove, racionalistične metafizike v 17. stoletju, nato pa njen nagli razkroj in zlom v 18. stoletju. Potem ko je porenesančna kultura postavila človeka na njegovo lastno subjektivnost in s tem v razdeljenost notranjega in zunanjega sveta, duhovnega »jaza« in telesa, je postala krhkost tako razcepljenega človeka tako zelo očitna, da mu je morala na mah poiskati podlago, pravzaprav že kar zagotovilo obstanka v transcendenci, ki naj bi ga varno oklepala, nosila in uravnavala; to nalogo so največji duhovi časa izvedli s pomočjo starih teoloških argumentov ali pa novih metafizičnih špekulacij, ki so se zdele razumsko utemeljene in so bile dejansko racionalistične. S tem je pa človek že tudi prenehal biti avtonomni in absolutni subjekt, za kar ga je hotela napraviti renesansa; v tistem hipu, ko ga je novi duh stoletja razglasil za subjekt iz lastne subjektivnosti, ga je že tudi omejil in ponižal v subjekt, ki je relativen, odvisen in heteronomen, saj ga nosi, določa in celo napolnjuje z idejami nekakšna metafizična transcendenca, naj bo to Descartesov krščanski bog, Spinozov »deus sive natura« ali pa prav nazadnje abstraktni bog razsvetljenskih deistov.

To pa je zaris sveta, ki je moral razpasti, da se je lahko na njegovih ruševinah razrasla romantična in po nji realistična literatura 19. stoletja. Pravzaprav jo je njegov razkroj čisto nujno rodil. Ko se je sredi 18. stoletja s francoskim materializmom, s prvimi pozitivističnimi zametki in nato s Humom stara teologija razpustila, hkrati z njo pa pokazala za nemogočo tudi nova racionalistična metafizika, in ko je Kant v dognani filozofski

formulaciji razglasil zlom metafizike nasploh, se je pokazalo, da postavitev človeka kot subjekta iz svoje subjektivnosti ne bo mogla obstati v prvotni obliki, kakršno je izumilo 17. stoletje, ampak da mu bo potrebno najti nove možnosti. Toda kakšne so bile sploh možnosti, ki so se ponujale iz temeljnih obrisov takšnega človeka? Človek in svet sta lahko še naprej ostajala razdeljena na subjektivni in objektivni pól, na zavest in telesnost, na notranji »jaz« in zunanjo materialnost; pravzaprav sta morala takšna še bolj postati. Pač pa je izginila transcendenca, ki ju je vsaj na videz varno oklepala in utemeljevala. Iz takšnega položaja se je odpiralo dvoje duhovno-zgodovinskih možnosti, ki sta se v območju umetnosti lahko izkazali za dvoje duhovno-umetnostnih struktur, s tem pa za podlago umetnostnih smeri, gibanj ali celo stilov; literarna zgodovina ju je imenovala iz razlogov, ki jih je imela pri roki, romantika in realizem. In tako se zdi, da je njun bistveni ustroj mogoče doumeti šele iz izhodišč, ki so se odpirala metafizični in antropološki postavitvi človeka po zlomu tradicionalne metafizike sredi 18. stoletja.

Iz katere od možnosti, ki so kar same vznikale iz opisanega položaja evropske kulture proti koncu 18. stoletja, je črpala romantika svoj posebni duhovno-zgodovinski in umetnostni ustroj? Da bi jo razumeli do kraja, ne pa samo po bolj ali manj naključno nabranih ali pa zunanjih značilnostih, na katere se opirajo običajne opredelitve romantike, je potrebno razumeti smer, v katero je razvila podobo človeka, kakršna ji je ostala v rokah po zlomu racionalistične metafizike. To je bil seveda še zmeraj človek, ki se je čutil kot subjekt samega sebe iz svoje subjektivnosti, toda hkrati je bil razbremenjen transcendence starih teologij in racionalističnih metafizik, kar je seveda pomenilo, da je ostal s svojo subjektivnostjo, s svojim duhovnim »jazom«, s katerim se je istovetil, čisto sam. S tem se je naenkrat odprla možnost, da — podobno kot že nekoč v renesansi — sam sebe postavi za absolutni in avtonomni subjekt svojega človeškega sveta, vendar s tem razločkom, da je renesančni ideal človeka hotel kaj takega biti iz svoje psihofizične enotnosti, medtem ko postaja človek v novem položaju absolutni in avtonomni subjekt zgolj iz svoje subjektivnosti, kot čista notranjost, duhovni »jaz«, kot čista »res cogitans«. S tem se spremeni celotni okvir njegovega žitja in bitja, prav do najglobljih metafizičnih in antropoloških določil. Transcendenca, ki bi ga zares presegala, izgine, vendar tako, da se preseli v sámo človekovo subjektivnost, se v nji naseli in ji postane immanentna. Človekova subjektivnost je odslej sama sebi edina transcendenca. Zunanji svet, objektivnost ali telesnost je sicer še del človeka, toda ne njegovo bistvo; pravzaprav je bolj podaljšek njegove subjektivnosti, medij za njeno samouresničevanje ali pa meja, ob katero ta subjektivnost zadeva, torej ovira za njeno uresničevanje, s tem pa že kar njena negacija in nasprotje. Toda še važnejše so spremembe znotraj same subjektivnosti. Če naj bo zares absolutna in avtonomna, s tem pa s svobodna, mora biti sama sebi najvišja vrednota, svoj lastni ideal in pot do tega ideala. Opreti se mora torej na tisto, kar prihaja zgolj iz nje same, kar je njena prava last — to pa seveda ni razum, ampak čustvo, doživljaj, domišljija, ki iz sebe nenehno poraja svobodni svet subjektivnosti. Da bi bila zares absolutna, mora biti ustvarjalna in hkrati lepa, kar pomeni, da mora iz sebe s pomočjo domišljije in čustva nenehno porajati podobe, ideje in razpoloženja, v katerih se bo prepoznavala kot estetska, moralna in socialna vrednota. Človeški

svet, v katerem bo živel, naj bo torej njen subjektivni proizvod — v njegovem okviru si lahko zamišlja vse mogoče od religioznih doživljajev, filozofskih meditacij, podob barvite preteklosti, eksotičnih svetov in utopične prihodnosti pa do doživljajev nacionalnih, političnih in socialnih idej, da ne govorimo o ljubezni kot središčni možnosti takšnega subjektivizma. Zmeraj in povsod je vsebina takšne subjektivnosti estetska, lepa, slikovita in poetična, kar je seveda prvi pogoj, da je lahko sama sebi idealna, avtonomna in absolutna vrednota. Ali pa ni s tem zarisan že ves krog možnosti, ki jih je evropska romantika zmeraj znova variirala, pri tem pa seveda ves čas izhajala iz tistega temeljnega metafizičnega in antropološkega položaja, ki je bil tu opisan samo po svojih najsplošnejših potezah?

Toda po zlomu metafizike v 18. stoletju se je evropskemu človeku, utemeljenemu še zmeraj iz dvojnosti Descartesove »res cogitans« in »res extensa«, odpirala še druga, na videz čisto nasprotna, pa vendar prejšnji samo komplementarna možnost. Evropska literatura jo je razvila pravzaprav šele potem, ko je romantika že prešla svoj vrh, kar pomeni, da je bila možnost, iz katere se je razmahnil realizem, težja in sama v sebi bolj zapletena. Da bi jo bilo mogoče dojeti v njenem pravem bistvu, je potrebno predvsem zaznati stičišča in hkrati odboje med romantiko in realizmom v zadevah, ki ju najbolj bistveno zadevajo. Tudi v realizmu je človek istoveten najprej in predvsem s svojo subjektivnostjo, nato pa šele prek te tudi s tako imenovanim zunanjim svetom v obliki neposredne telesnosti ali pa materialne realnosti, ki se s tega stališča kaže kot objektivnost. Prav tako je tudi v realizmu transcendenca izginila, tako da nad človeškim svetom ni ničesar več, kar bi ga zares presegalo kot nadčutna realnost, obstojna onstran človeške subjektivnosti in zunanjega sveta. Realizem ostaja hkrati z romantiko v okviru metafizično-antropoloških določil, ki sta jih postavila Descartesov dualizem in zlom metafizike s kraja 18. stoletja. Toda razloček med obema nastaja, ker realizem v mejah teh določil realizira drugačne, včasih nasprotno možnosti. Subjektivnost mu ni nosilec subjekta, ki bi bil iz nje absoluten in avtonomen, ker se je vanjo preselila transcendenca in ji postala imanentna; namesto tega je človeška subjektivnost relativna in heteronomena, kar pomeni, da ni sama sebi najvišja vrednost, idealna in estetska kategorija par excellence. Takšna pa ni samo zato, ker jo obdaja in podzidava objektivnost telesno materialnega sveta, ki je prav tako del človeškega sveta, toda v marsičem močnejši od njegove čiste notranjosti — objektivnost v obliki telesa, fiziologije, dednosti, okolja, družbe, zgodovinskega razvoja, socialnih in bioloških zakonov, ali z eno besedo, materio-energija s svojo pojavnostjo; ta tako ali drugače omejuje subjektivnost, jo od znotraj določa, pa tudi razkraja, če ne drugače, v obliki vsemogočnega časa in njegove spremenljive moči. To pa najbrž pomeni, da se je nekdanja metafizična transcendenca preselila in pretopila v objektivnost stvarnega sveta in ji postala imanentna, vendar ne tako, da bi se v nji spremenila v podobo absolutnega in avtonomnega subjekta v pravem pomenu besede, ampak zgolj kot brezosebna, po svojem bistvu nečloveška sila, ki v isti sapi subjektivnost poraja in uničuje, določa in razkraja. Kaj je torej človek v tako začrtanem metafizičnem in antropološkem okviru realizma? Z ene strani je subjektivnost, s katero se istoveti, vendar je ta samo relativna in odvisna; z druge strani je ta človek objektivnost stvarnega sveta, ki je prav tako del njegovega bitja, pravzaprav

njegov avtonomni in absolutni temelj, vendar je tej subjektivnosti hkrati tuja, zato nečloveška, kot da se ne sklada z jedrom človeškega bitja.

Tako se v metafizični in antropološki strukturi realizma kaže dvojnost, ki je romantika v tej podobi pač ne pozna in je torej za realizem tipična. Nazorno se nam odkrije, samo da postavimo v medsebojno primerjavo dvojce likov romantike in realizma — na primer Prešernovega Črtomira in Flaubertovo gospo Bovary, ki jima je skupno to, da vsak po svoje obnavlja motiv donkijhotstva. Črtomir je avtonomni in absolutni subjekt, njegov »jaz« je do kraja istoveten z njegovo subjektivnostjo, katere del so ljubezen do domovine, svobodoljubnost, pogum, ljubezen do Bogomile; telesnost mu je orodje subjektivnosti, zunanji svet zgolj sredstvo za njeno realizacijo ali pa njeno nasprotje, meja in ovira. Zato objektivnost ne determinira Črtomirove subjektivnosti, njegov »jaz« ni določen z dednostjo, vzgojo, družbo, telesnostjo, ampak je sam sebi izvir, pa tudi popolna vrednota, ki se mu samemu odkriva v čustvu, v tej obliki pa tudi avtorju in bralcu. — Gospa Bovary je pravcato nasprotje Črtomiru, saj je videti na prvi pogled, da je njena subjektivnost določena z vzgojo, morda dednostjo, socialnim okoljem, čtivom; njena telesnost in zunanja dejavnost nista samo sredstvo njene subjektivnosti, ampak imata svojo lastno pezo, nekakšno notranjo zakonitost, ki vpliva nazaj na njeno notranjost, jo spreminja in determinira. Skratka, »jaz« takšne junakinje je v resnici razcepljen; gospa Bovary se sama istoveti predvsem s svojo subjektivnostjo, toda ta je odvisna od objektivnosti, kakršno vidita avtor in bralec, ta objektivnost transcendirata zavest junakinje in je torej v primeri s subjektivnostjo njena druga, globlja narava. Tako nastaja človek realizma pravzaprav iz dveh aspektov — prvi je aspekt njegove subjektivnosti, kot ga dojema junak, drugi aspekt nastaja iz avtorja in za bralca, ki se jima junakova subjektivnost kaže determinirana in razložena z objektivnostjo, s tem pa se seveda na mah spremeni v odvisno in relativno. Od tod značilna dvojnost njegovega bitja — junak se istoveti s svojo subjektivnostjo, toda od zunaj je videti, kot da je njegova prava substanca pravzaprav zunaj takšne subjektivnosti, v nečem, kar jo presega, toda ne kot prava transcendenca, ampak samo kot brezosebni, tj. nečloveški del človeškega sveta. Človek je sočasno subjekt kot zavest in pa kot nezavestna objektivnost — takšna je dvojnost realizma, hkrati pa njegova Ahilova peta, saj gre za protislovje, iz katerega se ne more izmotati, ne da bi razkrojil svoj metafizični in antropološki temelj. Priznajmo, da je takšna dvojnost romantiki neznana — Črtomir se istoveti do kraja s svojo subjektivnostjo, prav tako ga pa gleda tudi avtor, ki stoji znotraj junakove subjektivnosti, je eno z njim in ni zato nikoli zares objektivni.

Iz temeljnih določil romantike in realizma sledijo še vse druge poteze obeh smeri, ki so sicer že drugotne, vendar pomembne za marsikateri pojav njunega literarnega razmaha, razvoja in vsebinsko-formalnega ustroja. Predvsem je očitna zmožnost njunega spreminjanja k novim razvojnim stopnjam, ob tem pa notranja meja, onstran katere prehajata v razkroj svojih osnov. Za romantiko je videti na prvi pogled, da lahko širi območje svoje umetnostne ustvarjalnosti prek izmišljanja zmeraj novih motivov, idej in oblik, v katerih naj zažari njena subjektivnost kot absolutno idealna, zmeraj znova estetska in lepa, predvsem pa neizčrpno ustvarjalna. Toda prav v tej smeri je vidna že tudi njena meja, ki jo je doumela romantika že okoli leta 1800, a jo v najskrajnejših posledicah zaznavamo morda šele danes v podobi

najrazličnejših modernizmov iz srede 20. stoletja. Ko so nemški romantiki opredelili pojem romantične ironije, so mislili na tisto skrajno stopnjo romantičnega subjektivizma, ko postane subjektivnost tako zelo svobodna, avtonomna in absolutna, da se dvigne celo nad samo sebe, nad svoje tvorbe, čustva in domišljijo ter ji vse to postane predmet svobodne igre. S tem pa se že tudi izprazni, tako da ji nazadnje edina vsebina ostane »nič« kot njena skrajna svoboda — in prav ta »nič« postane navsezadnje njena najvišja vrednota, tako da se romantika na tej točki sprevrže v romantični nihilizem. Ali pa ni prav to pot, po kateri ruši romantika sama sebe in literaturo, ki temelji na romantičnih temeljih? Podobno, vendar v čisto drugo smer dosega tudi realizem skrajno mejo, onstran katere je kot literatura komaj še mogoč. Njegova lastna logika ga sili, da subjektivnost čimbolj izvede na mehanizme čiste objektivnosti; to je poskušal že naturalizem, ko jo je poskušal skriti na determinizme zunanjega sveta po zgledu pozitivističnih znanosti. Toda skrajno mejo ta težnja dosega šele v tistih modernih smereh iz srede 20. stoletja, med njimi zlasti v teoriji francoskega »novega romana«, kjer poskuša subjektivnost zbrisati sama sebe in se spremeniti v zgolj pasiven pogled na objektivnost stvari, ki je vse in spričo katere je subjektivnost spet čisti nič. Ali pa ni prav to dokaz, da se romantika in realizem v svojih skrajnostih nehote dotikata, kar ne bi bilo mogoče, ko se ne bi gibala znotraj istih metafizično-antropoloških določil?

Drugače se razloček med romantiko in realizmom odpira ob problemu lepote in resnice ter njunega mesta v literaturi. Za romantiko je lepota medij, s katerim dojema svojo vsebino in se prek njega kaže svetu — romantična subjektivnost je samogotova prav zato, ker je do kraja estetska; resnična je preprosto zato, ker je lepa. Zato v Prešernovi poeziji ni estetska samo njena forma, ampak tudi vsebina subjektivnosti, ki prehaja v to formo. V realizmu je razmerje med lepoto in resnico veliko bolj zapleteno. Seveda lahko v realističnem besedilu tudi lepota ali estetsko igra pomembno vlogo, bodisi v subjektivnosti samih likov ali pa vsaj v formi besedila; toda ne eno ne drugo ni pogoj za obstoj dela, kajti pomembnejša od lepote je v njem vendarle resnica. Naloga realizma je slej ko prej pokazati, kakšno je pravzaprav dejansko razmerje med subjektivnostjo in objektivnostjo stvarnega sveta, se pravi, kakšna je odvisnost subjektivnosti in substancialnost stvarnosti. Odkrivanje takšnega razmerja se v svetu realizma imenuje resnica, tako da je ta njegovo pravo umetnostno bistvo. Tu se seveda zastavlja vprašanje, čemu in od kod pravzaprav takšna resnica. Da ustvarja romantik lepoto, je samoumevno, saj mu je potrebna za potrditev lastne subjektivnosti. Toda čemu realistu resnica? Ali je resnica tu mišljena zgolj kot izraz subjektivne moči — v smislu izreka, ki pravi, da nam je potrebna moč, če naj gledamo življenju v obraz, kakršno je v svoji stvarni obstojnosti? S tega stališča bi bila resnica realizma zadnje zatočišče subjektivnosti, ki se poskuša spričo svoje popolne izročnosti stvarnemu svetu izkazati kot moč vsaj s pogumom za resnico, ki je hkrati moč. Nedvomno se na tej ravni kaže problem resnice pri Stendhalu, Balzacu in Flaubertu, v slovenski literaturi pa vsaj pri Jenku. Ali pa je resnica v realizmu lahko še kaj drugega — med drugim tudi utilitarno sredstvo za spremembo stvarnosti, s čimer se seveda literatura postavlja v službo nečesa, kar jo presega? Toda po tej poti, ki jo je hodil pozni Zola ali pa tudi Tolstoj, realizem prelamlja s svojim bistvom, morda pa tudi z literaturo kot literaturo.

Navsezadnje je vsaj spotoma mogoče opozoriti še na posledice, ki zadevajo razmerje romantike in realizma do literarnih vrst in zvrsti. Kaj je bolj naravno, kot da je pravo območje romantike poezija, ali še določeneje povedano, lirika? Da je tako, ne priča samo romantika iz prve polovice 19. stoletja, ampak po nji vse tiste smeri, ki so variirale njen duhovno-zgodovinski ustroj, v novih, času primernih oblikah. Evropsko liriko so obvladovale ves čas dekadenca in simbolizem, ekspresionizem ali nadrealizem, medtem ko je bil delež realizma in njegovih prevojnih oblik v nji kar se da majhen; to velja tudi za razmah slovenske lirike. Nasprotno pa je pravo območje realizma postala proza, bodisi v pripovedništvu bodisi v dramatiki. Ko je torej romantika poskušala prodreti v ustroj pripovedništva, ga je nehoti razkrajala in odmikala njegovi prvotni naravi; in ko je lirika poskušala zapustiti območje romantike in preiti v realizem, se je znašla pred problemi, ki jih je bilo komajda mogoče rešiti na ravni lirskega pesništva, tako, da bi mu bil zagotovljen trden razmah. V slovenski liriki je morda pred to zagato stal Jenko, ki se zato kaže ne le reprezentativen za svet slovenske romantike, h kateremu morda še sodi, ampak tudi za prehod iz romantike v realizem, ki ga je poskušal izvesti, pa je v njem morda obstal, usodno določen z literarno protislovnostjo takšnega prehoda.



Nevin
Birsa

Pesmi o Braniku

Čez nekaj dni, 15. t. m., bo minilo trideset let, ko so Nemci požgali Komen in Mali dol na Krasu ter Branik (tedanji Rihemberk) na Vipavskem in njihove prebivalce odgnali v razna taborišča v Nemčijo, nekatere pa pobili že na kraju samem. To strahotno maščevanje je sledilo uspešni partizanski akciji na Komenščici, v soteski med Komnom in Branikom, kjer se cesta prevesi s Krasa v vipavsko dolino. Požig treh

vasi, poboji, deportacija kot maščevanje za uničeno nemško kolono. Dogodek je močno odjeknil na Primorskem in je del njene svetle partizanske zgodovine. Ob tej tridesetletnici, pravzaprav ob spominu na dogodke pred tridesetimi leti, je Nevin Birsa, doma iz Branika, napisal pesniško zbirko,