

O NEKATERIH SODOBNIH VPRAŠANJIH SLOVENSKE LITERARNE ZGODOVINE

Razmišljanje o sodobni slovenski literarni zgodovini in o njenem trenutnem položaju nas opozarja predvsem na dva velika sklopa problemov. Na eni strani odkrijemo dolgo vrsto povsem konkretnih raziskovalnih nalog, hkrati pa stopijo pred nas najrazličnejša načelna vprašanja, vprašanja metode in načelnega pogleda na predmet literarnozgodovinskega raziskovanja.

Literarno zgodovino kot samostojno znanstveno vedo sta pri nas uveljavila in ustvarila France Kidrič in Ivan Prijatelj. Ne glede na velike razlike, ki ločijo ta dva raziskovalca, smemo reči, da nam nudi njuno delo sistematičen pregled naše literarne preteklosti tja do leta 1895, kjer je Prijatelj zaključil svojo kulturnopolitično in slovstveno zgodovino. To dejstvo nas že samo po sebi opozarja na eno izmed glavnih raziskovalnih nalog: nadaljevati tam, kjer sta Prijatelj in Kidrič prenehala, se pravi raziskati slovensko književnost od leta 1895 dalje, ustvariti sistematičen pregled literarnega razvoja v času naturalizma, moderne, ekspresionizma, nove stvarnosti vse do današnjih dni. Raziskati in popisati je torej treba preko šestdeset let slovenskega literarnega življenja. Vendar pri tem ne gre samo za šest desetletij, gre za povsem novo obdobje, ki se pričinja z moderno in ki pomeni nekakšen splošen preporod vsega našega duhovnega življenja, vsestransko in izredno silovito sprostitvev slovenskih tvornih sil, s čimer je to obdobje močno podobno tedanjemu splošno evropskemu dogajanju, ki ga označujejo imena: Marcel Proust, Paul Valéry, André Gide, R. M. Rilke, Alfred Einstein, Maksim Gorki pa tudi V. I. Lenin.

Ko pa razmišljamo o teh konkretnih raziskovalnih nalogah in njihovi pomembnosti, moramo posebej poudariti, da gre pri tem v prvi vrsti za sistematičen zgodovinski oris, za podrobno analizo notranjih gibal in zakonitosti, ki so usmerjale ves ta razvoj, ne pa samo za posamezne študije in razprave, ki obravnavajo ta ali oni problem in kakršnih imamo že lepo število.

Nadaljevati Kidričevo in Prijateljovo delo seveda ne pomeni samo raziskovati predvsem zadnjih šestdeset let našega literarnega življenja, marveč pomeni prav tako dopolniti in razširiti njun pregled do leta 1895, na novo pretresti vrsto problemov, na novo oceniti vrsto pojavov ter se lotiti vsega tistega, česar onadva nista mogla niti popisati niti do kraja razrešiti. Koliko je n. pr. problemov samo okrog Prešerna. Novi podatki, ki prihajajo na dan, novi načelni pogledi, ki se uveljavljajo v našem duhovnem življenju in še posebej v naši literarni zgodovini, vse to postavlja marsikatero zgodovinsko dejstvo, marsikatero osebnost in njeno delo v novo luč, odkriva nove značilnosti, predvsem pa nove vrednote. Priznati je treba, da se je naša literarna zgodovina po Kidriču in Prijatelju posebno intenzivno ukvarjala ravno s temi starejšimi obdobji naše literature tja do začetkov naturalizma. Rezultate tega dela najdete predvsem v enajstih letnikih *Slavistične revije* ter v opombah k *Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev*. In prav ti rezultati nam že dajejo slutiti obrise nove literarnozgodovinske sinteze.

Še v času, ko sta še ustvarjala Kidrič in Prijatelj, pa so se pojavili tudi že prvi dvomi o učinkovitosti literarnozgodovinskega raziskovanja. Prvi, ki je pri nas o tem spregovoril, je bil Josip Vidmar, ki je v uvodu k svoji študiji o Otonu

Župančiču posebej poudaril: »Ta spis... ni literarnozgodovinski, marveč je kritičen«, nato pa je še dodal, da se mu zdijo literarnozgodovinska vprašanja, ki so v zvezi z Otonom Župančičem in njegovim delom, »premalo važna, premalo in medias res«, da bi o njih posebej razpravljaj. S tem je hotel povedati, da se literarna zgodovina zadržuje ob zadevah, ki nimajo neposredne in žive zveze z besedno umetnostjo kot umetnostjo in da torej ne more seči do bistva umetnine in do bistva umetnika.

Ta dvom v tistem času ni bil nič izjemnega, bil je globoko nujen in je bil v zvezi z evropskim razvojem literarne vede. Evropska literarna veda je pričela z najbolj zunanjimi dejstvi, z mehanično registracijo avtorjev in njihovih del, ter je le polagoma prodirala do pomembnejših dejstev in problemov. Šele v devetnajstem stoletju se je uveljavila kot samostojna veda in si skušala po vzgledu eksaktnih znanosti ustvariti lastne raziskovalne postopke in trdna načelna izhodišča. To je bila velika zasluga pozitivizma. Vendar pa je bil pozitivizem enostranski. Obravnaval je besedne umetnine predvsem kot rezultat zunanjih sil in kot dokument, iz katerega lahko zanesljivo sklepamo na bistvene značilnosti dobe, okolja, naroda in posameznega ustvarjalca. Star katekizem mu je bil zaradi tega enako pomemben kot Shakespearov *Hamlet*. Tako je seveda nujno zanemarjal besedno umetnino kot nekaj specifičnega, kot relativno avtonomno in kot izrazito estetsko dejstvo.

Zaradi tega in spričo splošnega odpora proti pozitivističnemu determinizmu so se začele dogajati v dvajsetem stoletju v literarnozgodovinskem raziskovanju velike spremembe. V ospredje je vedno bolj stopala umetnina sama, medtem ko so zunanje sile, ki jo povzročajo in opredeljujejo, postajale vedno manj važne, dokler ni tako imenovana interpretacijska metoda hotela ukiniti sleherni zgodovinski opredeljenosti besedne umetnine. Pristaši te metode, ki je dobila v Ameriki ime *new criticism*, dvomijo o smislu literarne zgodovine, mnenja so, da literatura, če jo pojmujejo kot posebno obliko umetnosti, pravzaprav sploh nima zgodovine, saj so slehernemu bralcu vse umetnine nekaj sodobnega, dojema jih kot sebi sodobna dela, nanj učinkujejo samo kot estetske kvalitete, medtem ko ga tista zgodovinska dejstva, ki so se izrazila v umetnini, ne zanimajo. Literarna veda naj bi se tedaj ukvarjala samo s strukturo posameznega dela ne glede na to, kako je ta struktura nastala.

Pri nas se je doslej v polnem razmahu uveljavila v glavnem samo ena metoda, samo ena načelna orientacija: pozitivizem. Od njega smo prejeli včasih preutrudljivo navajanje najmanjših biografskih in bibliografskih podrobnosti, od njega smo podedovali včasih nepotrebno nasilen interes za privatne skrivnosti posameznih ustvarjalcev in od tod se je vtihotapilo k nam tudi prepričanje, da smo umetniško delo popolnoma razložili v trenutku, ko nam je uspelo čim natančneje popisati vse okoliščine, v katerih je nastalo, vse zunanje pobude, ki so pri njegovem nastanku tako ali drugače sodelovale.

Poleg pozitivizma je k nam v okrnjeni obliki prodrla tudi tako imenovana duhovna veda s svojim pomanjkljivim smislom za stvarnost. Prepričana, da so umetnine samo izraz suverenega gibanja duha, je preveč suvereno prezirala zgodovinska dejstva, zašla v zelo subjektivistične sklepe in sodbe in se tako ni mogla uveljaviti v takšnem obsegu, kakor se ji je to posrečilo v Nemčiji, kjer je nastala.

Med obema vojnama, zlasti še po letu 1930, se je v našem političnem pa tudi duhovnem življenju izredno močno uveljavil marksizem. To seveda ni moglo ostati brez posledic za literarno zgodovino, ki je marsikaj prevzela od

marksizma. Oprlá se je predvsem na nekatere njegove teze in dognanja o zakonitostih zgodovinskega razvoja, o odnosih med tako imenovano materialno podlago in duhovno nadzgradbo ter se začela ogrevati za tako imenovano sociološko analizo. Pri tem pa je velik del marksistične filozofije nekako spregledala, saj ni spoznala, kakšen pomen bi utegnil imeti za njeno raziskovanje predvsem dialektični materializem — zaradi tega se ni mogla vedno uspešno izogniti mehanizmu in vulgarizaciji.

V najnovejšem času pa se tudi pri nas že pojavljajo misli in načela, ki jih razgláša interpretacijska metoda, tako da v novi obliki zopet postajajo aktualni problemi, na katere je opozoril, kakor smo videli, že Josip Vidmar, ko je podvomil o literarnozgodovinskem raziskovanju. Spričo tega najbrž ni pretirana misel, da stoji naša literarna zgodovina pred velikim načelnim problemom, ki se dotika njenih metod in njenih izhodišč. Ako sprejme teze interpretacijske metode in se jim dosledno podredi, mora tako rekoč ukiniti samo sebe. Ako pa bo vztrajala pri nekaterih ustaljenih nazorih in postopkih, ji bo umetnina sama še vedno ostala nedostopna in še naprej se bo ukvarjala predvsem s splošnimi zgodovinskimi orisi, z družbeno in politično zgodovino ter bo večino svojih sil usmerjala v iskanje bibliografskih in biografskih podatkov. Ta dilema je tukaj opisana nekoliko pretirano, podana je v svoji najskrajnejši obliki — to pa zaradi tega, da bi postal problem sam kar se dá jasen, njegovi sestavni deli pa čimbolj plastični.

Kritike pozitivističnih načel imajo marsikaj prav. Ko postavljamo to trditev, se seveda zavedamo, da so nastale te kritike na podlagi najrazličnejših filozofskih sistemov, s katerimi se večinoma ne moremo strinjati. Kljub vsem pridržkom, kljub še tako doslednemu zavračanju splošnih idejnih izhodišč, pa vendarle ne moremo slepo mimo opozoril, ki nas skušajo prepričati, da umetnina ni samo rezultat, da njenega bistva še nismo razložili, če smo popisali splošne in individualne težnje in sile, ki so se v njej izrazile.

Prav tako pa tudi ne moremo sprejeti misli, ki trdijo, da literatura nima svoje zgodovine. Saj vsi vemo, da nobena umetnina ne nastane sama od sebe, marveč je rezultat določenih sil in dejstev. Čas, družba in ustvarjalčeva osebnost ji vtisnejo neizbrisen pečát, in ko hočemo doumeti njeno notranjo strukturo, moramo nenehoma upoštevati to temeljno dejstvo.

Že iz teh kratkih in skopih opomb je razvidno, da ne moremo in ne smemo slepo absolutizirati ne teh ne drugih nazorov. Rešitve ni, dokler bomo na zastavljeno vprašanje odgovarjali mehanično in nepopustljivo samo z *da* ali samo z *ne*.

Umetnina ni samo vsota vzrokov, marveč je tudi samostojen organizem z lastno notranjo strukturo, tako rekoč s samostojnim notranjim življenjem. Ni dvoma, da je nastala kot posledica določenih zunanjih pobud, je plod objektivnih in subjektivnih teženj, toda v trenutku, ko je nastala, je postala dejansko negacija vseh svojih vzrokov in se spremenila v novo, samostojno dejstvo, ki živi neodvisno od svojih vzrokov. Že zdavnaj so izginili objektivni in subjektivni vzroki, ki so rodili Sofoklejevega *Kralja Ojdipa*, tragedija sama pa je še vedno nenehno živa. Umetnina je tedaj izraz okolja, dobe in osebnosti, hkrati pa je še nekaj več, je višja, nova kvaliteta, ki je nastala po logiki dialektičnega skoka.

Če hoče tedaj literarna zgodovina ravnati v skladu z naravo predmeta, ki ga raziskuje, ne sme zaiti niti v subjektivizem in ahistoričnost interpretacijske metode niti ne more več vztrajati pri tistih enostranskih in pomanjkljivih

načelih, ki so značilna za pozitivizem. Brž ko pa se nam problem prikaže v tej obliki, se nam sama od sebe vsiljuje misel, da naj se literarnozgodovinsko raziskovanje opira tudi na dognanja tiste vede, ki raziskuje specifično strukturo umetnosti, oziroma besednih umetnin: literarne teorije. S tem se seveda nikakor ne ogrevamo za misel, naj bi literarno teorijo mehanično vključili v literarno zgodovino, jo tako rekoč ukinili kot samostojno vedo in ji dali pomen nekakšne pomožne znanosti. Nikakor ne, ravno narobe. Pač pa hočemo samo poudariti, da se lahko literarna zgodovina uspešno razvija le tedaj, če ima njeno raziskovalno delo za osnovo jasne nazore o specifičnosti literarne umetnine, o zakonitostih, ki urejajo njen notranji ustroj, in če jo obravnava predvsem v luči dialektičnega skoka, ko se iz najrazličnejših pobud porodi nov organizem, novo življenje, novo estetsko dejstvo.

Pri nas vladajo še marsikje zelo nejasni pojmi o literarni teoriji. O tem pričajo med drugim tiste formule, ki pod imenom literarne teorije izpolnjujejo v večini primerov pouk na naših srednjih šolah. Zaradi tega se utegne zgoditi, da naše razmišljanje marsikoga ne bo moglo dovolj prepričati, medtem ko bo pri drugih vzbudilo nemara celo odpor, češ da nudi podporo tistim težnjam, ki proglašajo umetnost samo za utelešenje neke abstraktne in večne lepote in ki nočejo videti v njej izraza človekovih naporov za humanizacijo sebe in družbe. Prava literarna teorija se v resnici ne izgublja v praznem formalizmu, marveč izhaja vedno iz globoke človeške vsebine, ki je znak velike umetnine.

Slednjič se zdi, da je poleg opisanih vprašanj danes v ospredju še neki drug problem. V mislih imam vprašanje odnosa do tako imenovane primerjalne literarne zgodovine. Že Kidrič in Prijatelj sta v svojih razpravljanih nenehoma upoštevala tudi splošne evropske idejne in literarne tokove, in ko sta obravnavala to ali drugo obdobje naše literarne preteklosti, sta na začetku po navadi podala tudi tako imenovani splošni evropski okvir. Danes je menda že precej na splošno udomačena misel, da takšni okviri, kakor so sicer poučni in pomembni, ne povedo vsega in ne morejo k poznavanju domačega literarnega razvoja prispevati tega, kar so avtorji od njih pričakovali. Določen idejno-literarni tok je vedno nekje nastal in se od tam širil po vsej Evropi. Pri posameznih narodih je doživljal najrazličnejše spremembe in povzročil povsem svojevrstne posledice. Toda kako naj spoznam specifičnost in originalnost slovenskega realizma, če ne poznam splošnih zakonitosti in posebne notranje dinamike tega evropskega toka. Znano je n. pr. dejstvo, da je Aškerčeva realistična epika polagoma degenerirala v deklarativnost, v neposredno idejno »propagando«. Čeprav si to dejstvo lahko razložim z Aškerčevo osebnostjo in s posebnimi slovenskimi razmerami, vendar ne morem pozabiti, da je nevarnost deklarativnosti in ideološke prenapetosti značilna za velik del realistične poezije sploh.

Vendar pa s tem ne zagovarjamo misli, naj bi se nacionalna literarna zgodovina utopila in izginila v zgodovini evropske literature. Prav tako pa iz tega tudi ni mogoče napraviti zaključka, naj bi primerjalna literarna zgodovina postala pomožna veda nacionalnih literarnih zgodovin. Ni naš namen, da bi posebej razpravljali o tem zanimivem in pomembnem vprašanju, pač pa hočemo samo povsem načelno poudariti, da sodobna slovenska literarna zgodovina ne more več ohraniti tako imenovanih splošnih evropskih okvirov in zato bo nujno v mnogo večji meri upoštevala dognanja primerjalnih raziskav, ko bo ustvarjala sintetično podobo našega literarnega razvoja.

Ako se tedaj ne varamo, smemo trditi, da so konkretne raziskovalne naloge naše vede razmeroma jasno opredeljene, kakor je tudi razmeroma jasno

zastavljen osrednji načelni problem, problem njene splošne orientacije, ki je v neposredni zvezi z njenimi raziskovalnimi postopki. Ko pa razmišljamo o notranji podobi naše vede, o njenih metodah in njenem odnosu do besedne umetnine, je prav, če gledamo na vse to z nekega višjega stališča, s stališča resnice. Nobena metoda namreč ni uspešna, če ni pripravljena nenehoma preizkušati svojih dognanj in tez ob stvarnih dejstvih, če ni sposobna svojih trditev in sodb spremeniti, kakor ji narekujejo ta dejstva. Ravno ta lastnost pa odlikuje delo Franceta Kidriča in Ivana Prijatelja in ravno iz nje je nastalo vse tisto, kar je pozitivnega in pomembnega v sodobni slovenski literarni zgodovini.

Franc Jakopin

RABA POGOJNIH VEZNIKOV

V prispevku hočem opozoriti na nekatera vprašanja, ki se porajajo pri rabi pogojnih veznikov v slovenščini. Trdnejši zaključki pa bodo možni šele takrat, ko bodo vezniki v celoti pretreseni v svojem razvoju in današnji funkciji. Naše šolske slovnice od Janežičeve, Sketove in Breznikove do obeh povojnih kolektivnih obravnavajo veznike v sklopu priredij in podredij, kar sicer veznike prikazuje v sami akciji, vendar zaradi normativnega stališča osvetljujejo s pomočjo najznačilnejših in najjasnejših primerov bolj tradicionalno klasifikacijo stavkov — to ne velja popolnoma za Breznika, ki navaja tudi historično gradivo in tako ne začrta zaokrožene podobe današnjega knjižnega jezika. Z vidika samih veznikov pa na ta način ni bilo mogoče do potankosti razložiti delovanja vezniškega mehanizma, niti niso bili označeni faktorji, ki vplivajo na določitev pomena tega in onega veznika — saj je znano, da nekateri vezniki sami na sebi še nimajo do kraja določenega pomena, temveč ga dobijo šele s kontekstom, medtem ko morejo imeti druge besede že same na sebi svoj neodvisen pomen.

Če zasledujemo pojave v jeziku, bomo takoj trčili na problem pisanega in govornega jezika. Pri govornem jeziku je vsepolno spremljevalnih elementov, ki omogočajo skop, a razgiban jezikovni izraz: že sama situacija govorečih, določena medsebojna uglašenost, podobne življenjske in jezikovne izkušnje, enak način mišljenja, mimika in potek govorne melodije. Vse to reducira govor na minimum. Kadar pišemo za javnost, imamo zmeraj pred očmi več ljudi, ki naj bi razumeli tekst v vseh njegovih miselnih in emocionalnih odtenkih, in del spremljevalnih sredstev morajo tu nadomestiti ločila in drobna izrazna pomagala; zlasti odvisniški vezniki imajo pri tem važno nalogo. Frekvenca le-teh je v navadnem govoru (posebno v narečju) veliko manjša kot v pisanem tekstu, misli so odsekano nanizane, ne pa razvrščene in jezikovno povezane v medsebojni odvisnosti. Miklošič primerja tak način izražanja s slikarstvom brez perspektive; in v starih tekstih, ki niso oprti na neko literarno tradicijo, najdemo govornemu podoben način izražanja (n. pr. staroruski teksti nereligiozne vsebine — letopisni odlomki, pravni spisi itd. — so klasičen primer takega teksta).

Po postanku so vezniki dokaj različni. Eni so zelo stari in jim je težko najti izvor in etimološke zveze, drugi so mladi, tako da je njih razvoj skoraj na dlani in vezalna moč morda še ni do kraja izoblikovana. Pomenska stran