

Anton Ocvirk

(Konec)

Kaj pa pravzaprav pomeni romantični realizem? — Nedvomno realizem, ki ni čist, polnokrven, ki je tedaj nekakšna mešanica tega in onega. Do katere meje in mere pa neki mešanica in iz kakšnih sestavin?

Vsakdo, ki se podrobneje ukvarja z besedno umetnostjo, bi bil srečen, če bi se dal enkrat za vselej teoretično ugotoviti osnovni vzorec vsakega časovnega stila ali struje. To se pravi nekakšen prototip stila, a obenem seveda tudi njegovi znaki ali prvine v njihovi primarni obliki. Potem bi lahko kar v teoretičnem laboratoriju zvarili vse mogoče odtenke tega ali onega toka od njegove čiste osnovne podobe do najrazličnejših mešanic in razsojali o njih. Toda takšno početje je jalovo in neuresničljivo, saj mora biti brezuspešno vse dotlej, dokler sestavljamo svoje opredelitve le po pojmovnem abstraktnem postopku golega logicističnega sklepanja in dedukcije.

Pojave je treba opazovati v procesih, v zgodovinski konkretnosti, in sicer od njihovega spočetja dalje na mednarodnem evropskem tirišču skozi vse njihove razvojne stopnje do trenutka, ko se začno razkrajati, odmirati in izginjati. Po tej poti utegnemo zaslediti prve manifestacije nove miselnosti, njihovo domovino in poreklo, zatem razrast in uresničenje z njihovimi dejanskimi narodnimi variantami, kakor so nastale v povsem določenih okoljih in časovnih okvirih. Vsakršno drugačno prizadevanje je aprioristično in zgolj teoretična domneva, zato se kaj kmalu izkaže, kako je nezanesljivo, če ni oprto na dejstva.

V našem primeru moremo govoriti o realizmu šele tedaj, ko doženemo, kdaj se pojavi v literaturi odklon od shematičnega in idealiziranega slikanja stvari in predmetov in stopi v pripovedna dela človek s svojim resničnim telesom, bitje s svojimi življenjskimi vprašanji in besedo ter preneha biti bodisi tip ali pa konvencionalna lutka z dogovorjenimi, že naprej določenimi in obveznimi gibi. Šele ko zagledamo v poeziji svet, kakršnega otipavamo s svojimi očmi in ga vidimo v njegovi resnični osvetljavi, ne da bi ga pesnik umetno prenarejal ali insceniral po zahtevah močno subjektivnega čustva, iz nagnjenja do fantastike ali veselja do izumetničene konstrukcije, šele tedaj lahko rečemo, da imamo pred seboj realistične upodobitve sveta. Te so seveda sprva skromne, resničnost je podana le približno, recimo, naivno-opisno, večkrat je komaj nebogljjen posnetek vidnega. Toda tudi

takšne, kakršne so, pripovedujejo o resničnosti, ne da bi jo nasilno maličile. Kasneje pa se upodobitve sveta izpopolnijo, pogledi na stvari pogloblje in razširijo in nova smer se postopoma dograja in dobi vse več in več svojega, tisto, kar sestavlja njeno izrazno bistvo in estetiko. Ne da bi skušali posegati še v njene nadaljnje razvojne stopnje in navajati različne oblike, kolikor jih poznamo, priznajmo, da nas more edinole takšna zgodovinska raziskava stilno-estetskih procesov pripeljati do cilja.

Toda prvi zasnutek nove smeri ni nastal iz nič, zarodil se je v strujah pred njo kot njihova antiteza. Zato nosi novi tok spočetka s seboj še razne naplavine od drugod in ni tako jasen, kakor bi pričakovali. To pa je tudi razumljivo, saj je literarno dogajanje sklenjena veriga estetskih teženj, ki rasejo druga iz druge in se razvijajo po zakonih notranje dialektike. Nikakor ni mogoče najti v zgodovini literarnih tokov popolnih in nenadnih prelomov s preteklostjo, takšnih, ki bi ne imeli v nobenem pogledu kakršnih koli si že bodi dotikalšč z estetskimi tendencami pred njimi, pa čeprav prejšnje vidike popolnoma zavračajo. Sinteza nujno nastane iz več tez in antitez in je tem močnejša, čim bolj je novi nazor, ki se poraja, po miselnosti nasproten temu, kar ga je sprožilo in od koder se je odbil.

Ni dvoma, da je realizem kot struja nastal iz odpora do romantike, kakor hitro je izgubila svojo življenjsko podlago in upravičenost. Nesoglasja med njenim slikanjem sveta in resničnostjo so se po letu 1830 stopnjevala in zaostila do nespravljljivih nasprotij. Rodil se je v hipu, ko je prešla romantika svoj zenit in je začela spričo navedenih razlogov upadati njena moč. Pravzaprav je celó bil gibaló njenega razkroja. Leglo njene smrti pa je tičalo v njej sami. V njeni estetiki so se pojavili spočetka komaj zaznavni premiki v smeri stvarnejšega razumevanja sveta in življenja, kasneje očitnejši in odločnejši. Čustveni patos in subjektivnost sta začela utrujati, fantastika odbijati, saj je bilo vse preveč inscenirano, da bi še vzbujalo vtis verjetnosti. In tudi prepogosto poseganje po snoveh iz ljudskega izročila v nekaterih slovstvih ni moglo več zadostiti želji, da naj se pisatelj približa sedanjosti, in to tem bolj, čim bolj je postajala sedanjost pereča. Pravljice, pripovedke in legende so začele izgubljati sredi tehničnih novosti, ki jih je porajala znanost v prvih desetletjih preteklega stoletja, bolj in bolj na učinkovitosti, saj niso bile malo ali nič presenetljive spričo tega, kar je začel ustvarjati človeški razum. Zato je bilo nujno, da se umetnost približa realnosti, kakršna je pred nami v vsej svoji živosti, pa naj je tudi še tako vsakdanja; da začne upoštevati objektivnost dejstev, to, kar je otipljivo in zaznavno, a tudi dokazljivo. V filozofiji

je zavrnil Auguste Comte teologijo in metafiziko kot dotlej edini razlagalki sveta in se oprl na to, kar je dano, dejansko, pozitivno. Kasneje je dobil realizem v njegovem nauku nekatera svoja načelna oporišča. Toda Balzac je prišel do resničnosti instinktivno, mimo njega in prodril vanjo globlje kot kdor koli dotlej. To je bilo pomembno dejanje in se je razkrilo v vsem svojem pravem obsegu šele proti koncu preteklega stoletja, ko so nekateri francoski naturalisti začeli videvati v njem svojega vzornika in učitelja.

To bi bil kratek, hudo splošen obris prehoda iz romantike v realizem, procesa, ki ni bil povsod enako hiter in tudi ne tako izrazit kakor ravno v Franciji. Tam, kjer je bil družbeni razvoj po francoski revoluciji doslednejši, tehnični napredek drznejši in uspešnejši, razredna nasprotja ostrejša, tam je kmalu nastal prepad med iluzijami, ki jih je gojila romantika, in resničnostjo z vsemi njenimi zapleti. Pisatelj, kakor je bil Balzac, bi moral zapreti oči pred dejstvi, da bi lahko še vztrajal pri starem.

Iz tega sledi marsikaj. Najprej, kako važno je imeti pred seboj Evropo kot celoto in po tej poti šele odkrivati strukturo vsake narodne romantike in njeno naravo, zatem upoštevati politični in družbeni položaj, v katerem se je sformirala in se nato začela razkrajati, obenem pa še vse vplivne sunke od zunaj. Literarni raziskovalec more po teh vidikih pogoditi s skoraj »matematično« natančnostjo pot realizma po Evropi, obenem pa tudi njegove individualne narodne variante. Pri tem je komaj še treba omeniti skromno resnico, ki utegne koristiti vsakemu takemu početju, in sicer, da struje ne nastajajo druga za drugo, tedaj šele potem, ko je vsaka opravila svoje, marveč druga iz druge v medsebojnem dinamičnem prepletanju in trenju, kakršno je pač bilo vsakokrat na posameznem narodnem prostoru. Struje še lep čas žive druga ob drugi, dokler se starejše ne izčrpajo in odmro.

Ko govorimo o realizmu v Evropi, se moramo zavedati, da ni nastal nenadoma, tako rekoč čez noč, ampak da je imel pred seboj kar dolgo pripravljalno pot in da ga je že marsikaj oznanjalo, preden se je sredi 19. stoletja razvil v samostojen literarni tok. Nič ne tvegamo, če zapišemo, da zasledimo prve daljne pobiliske, ki ga oznanjajo, že nekje v začetku 18. stoletja. Lahko pa stopimo brez obotavljanja še nekaj korakov nazaj v 17. stoletje, v čas po letu 1680, ki ga Paul Hazard imenuje »kriza evropske zavesti«.

Da se razumemo, povejmo, da ni tu nikjer v literaturi realizma v pravem pomenu te besede, komaj rahla slutnja tega v idejah. Zato

zaman brskamo po tedanjih spisih za izrazi realizem, realnost, realističen ali sinonimi, ki bi pomenili kaj podobnega ali naznanjali te vrste preobrat v literarnoestetski usmerjenosti takratnega časa, ki je ves klasicističen. Vendar naletimo že v tistem času, če smo tenkega posluha za podtone v idejah, ki se rode takrat, kako drže nova miselna odkritja v filozofiji odslej dalje v vijugasti črti v 19. stoletje in se polagoma stopnjujejo in postajajo očitnejša.

To pa je treba pravilno opisati. John Locke je s svojim senzualizmom odprl novo poglavje v zgodovini evropske misli. Matematični duh, oprt na golo spekulacijo, se mu je nenadoma pokazal v svojem pojmovanju sveta enostranski in nezadosten, nekaj, kar ne zaobjame vsega. Abstraktni logični dokaz se je moral umakniti opazovanju, absolutnost relativnosti, večne in »razodete« resnice empiriji. In tedaj je Locke razkril nove poglede na svet. Če ni v človeku nobenih vrojenih idej, kakor je trdil, potem sledi iz tega vse mogoče, predvsem pa temeljna sprememba v naših predstavah o večnosti, človeku in njegovi usodi, o duši, morali in vsem drugem. Poslej se tudi ni več mogoče brezbrizno poigravati s pojmi: razodeto, nadnaravno, skrivnostno, nerazumljivo, metafizično, slučajno in jih uporabljati, kadar ne poznaš vzrokov. Predmeti so otipljivi, svet je zaznaven, zaznava nam ga posreduje, a ne kot domnevo, ampak kot dejstvo.

Komaj bi se izognili dolgim analizam, če bi skušali prodirati na ta način dalje. Zato naj svojo misel stisnemo in jo zaostrimo. Priznati velja, da so se od Lockove filozofije dalje nove ideje zelo počasi, a neustavljivo razraščale in silile v različne smeri, najočitneje v dve: v razsvetljenstvo, ki prebije postojanke klasicistične tradicije, in v sentimentalizem, razsvetljenstvu nasprotno čustveno doživljanje sveta, ki sproži predromantiko. Prva je daleč tja v drugo polovico 18. stoletja vodilna, medtem ko se druga okrepi v Evropi proti koncu 18. stoletja. V resnici ni zgodnja romantika ali predromantika do kraja čista, saj se v njej še vedno čutijo odmevi razsvetljenske reflektivnosti, moraliziranja in celo didakse. Pesniški posegi v irealni svet pa se razmahnejo v nemški romantiki.

Toda prisotnosti stvari z njihovo telesnostjo in snovnim obsegom ni poslej več mogoče popolnoma odmisлити od človekovih predstav o svetu. Tu se je pokazala pot k pravim temeljem znanosti in naposled tudi do novih zakonov besedne umetnosti. Seveda ne smemo pretiravati, oboje je bilo spočetka še hudo nejasno in je skrivalo v sebi različne možnosti. Pravzaprav je sledila sentimentalizmu najprej predromantika, njej pa romantika, ki se je zlasti v nemški literaturi popolnoma odmaknila od realnosti.

Kljub temu pa empirija še ni zamrla, ravno obratno, pripravljala se je na svojo zmagoslavno pot. Zato ni čudno, če se že v dobi romantike v začetku 19. stoletja nekateri pisatelji sklicujejo na znanost. Vendar zaživi ta misel očitno s prvimi zastopniki evropskega realizma. Da je prišlo do tega, ni naključje, uspehi znanstvenih raziskav so oplodili tudi besednega ustvarjalca. Zato pa je morala znanost prej prepoditi temo in si priboriti veljavo. Razsvetljenstvo je sodelovalo pri prebujanju človekove zavesti, pa čeprav se je v literarnih delih neredko uveljavljala raje refleksivnost, kakor pa da bi pisatelj neovirano in brez predsodkov opazoval življenje.

Prav tako je bilo tudi s sentimentalizmom, ki je po letu 1770 pritrjal literaturo do neizbežnih navzkrižij z empirizmom kot filozofsko miselnostjo. Predromantika je v svojem bistvu mešanica raznorodnih prvin z osnovnim znakom, ki bi ga imenovali odklon od klasicistične estetske doktrine. Takrat skuša v umetnosti zavladati nad redom kaos, nad simetrijo asimetrija, neenovitost nad sorazmerjem. V tem pogledu sta podpirala sentimentalizem in razsvetljenstvo drug drugega, čeprav vsak z drugačnimi cilji. To je čas nihanja med nasprotji in stilne neenotnosti. Predromantična nabreklost v izrazu, zlasti pri »viharnikih«, se strinja po drugi plati v obratnem smislu s pretirano poostrenimi razumskimi težnjami razsvetljenstva.

In vendar ni v vsem tem presnavljanju zamrla senzualistična filozofska misel. O tem nam pričajo Helvetius, Holbach in Condillac. v literaturi pa njihov sodobnik, hkrati mislec in pisatelj, Denis Diderot. Da, snov, menijo, a ne odtrgana od duševnosti, enotnost vsega, kar zaznavam: fizičnega in biološkega sveta s psihičnim, družbenim in etičnim. Pri Diderotu, važnem oznanjevalcu nekaterih zgodnjih realističnih idej v drugi polovici 18. stoletja, lahko lepo pokažemo, kako je bil njegov pogled kljub sentimentalizmu tistega časa obrnjen navzven, v realnost. Pri vseh teh je v ospredju zunanja narava, narava po svoji vidni, to je zaznavni prisotnosti. Od zaznav pelje pot k idejam, zato je nujno raziskati in poznati naravo, kakršna je, saj določa tudi moralno vsebino naših dejanj. In tako stopijo v ospredje tedanje znanosti fiziologija, biologija, fizika in s tem v zvezi nauk o družbi in človeku. Ali naj še kaj velja abstraktni pojem o človeku, ko mi lahko o njem ogromno povesta opazovanje in izkustvo? Od te misli je samo korak do idej, ki kasneje utrde glavne literarne teze realizma. Tega ni mogel storiti ne Diderot ne kdo drug v njegovi dobi, ustvarili pa so pogoje. Morda še več: v teoriji o dramatični umetnosti, ki je značilna za Diderota, so že močno jasne kali novih estetskih kriterijev, ki se uveljavijo šele sredi 19. stoletja.

Nihanje med nasprotji ne more trajati večno, mora se umiriti ali pa zdrkniti iz ravnotežja in se prelomiti. In tako se je literarno ustvarjanje prevesilo preko predromantike v romantiko, od racionalističnih pogledov na svet najprej v sentimentalizem, zatem od tod v subjektivno bolečino osamljene individualnosti, v Nemčiji pa v skrajni idealizem, ki je postajal tem močnejši, čim bolj se je večal prepad med pesnikovim solipsizmom in resničnostjo. In tako se je idealistični subjektivizem že kar v prvi romantični generaciji v Nemčiji pognal v misticizem in se skušal umakniti od predmetov in stvari v megleno neskončnost, najti tako imenovani stik z večnostjo, z nečim, kar je onkraj vidnega, to se pravi, kar je mogoče le intuitivno slutiti, kakor da biva, a je pravzaprav le umišljeno. Za uprizarjanje takšnih poletov v neskončnost je bilo nemški romantiki dobro vsako sredstvo, da ji je le pomagalo odtrgati se od sveta in sedanjosti in se umakniti v svet slutenj in sanj, neznanega, skrivnostnega in nedokazljivega, v svet fantazmagorij, ki jih ustvari domišljija, kadar ne priznava realnosti v njeni konkretni prisotnosti.

Potemtakem je z romantiko zmagal v Nemčiji irealni svet nad realnim, mistična emocija nad razumom, intuicija nad izkustvom. Vizionarnost ti razkrije višjo, toda, žal, le dozdevno, nedokazljivo resničnost, ki je brez vsakršne objektivno dane podlage. Ta miselnost se je najočitneje pokazala ravno v prvi generaciji nemških romantikov, v tisti, ki si je z vso silo prizadevala, da bi v filozofiji in poeziji podrla mostove med seboj in razsvetljskim senzualizmom ter ustoličila skrajni idealizem. Poduhovljenost nad vse, se je glasil njen nauk; resničnost, ki jo vidiš, je zmotno slepilo, prazen videz, ko pa je izkustvo varljivo in tiči bistvo stvari za predmeti, onkraj tega, kar zaznavamo. Pojdite po tej poti dalje in romantična poezija mora neogibno izgubiti pod seboj trdna tla in se znajti v brezračnem prostoru. In kako bi jih tudi ne, ko pa jih ne priznava. Njene tipalke so usmerjene v nadtvarno resničnost, tisto, ki je nekje za čutnimi zaznavami in ni odvisna od zakonov težnosti. In tako je nemška romantika zaradi svoje enostranosti zašla v nekakšen magično skrivnostni svet, če naj se tako izrazim, in se odtrgala od življenja. Zvesta temu svojemu cilju je zavrla za desetletja in desetletja literarni razvoj v smer, ki je postajala vse bolj nujna in je bila tudi v skladu z dogodki v času.

Toda tega, kar smo ugotovili pri nemški romantiki, ne gre popoševati. Če pregledamo literarna prizadevanja v prvi polovici 19. stoletja z evropske perspektive, zapazimo brez težav, kako začne pretirani subjektivizem povsod drugod, kolikor ga je že bilo, popu-

ščati in kako se pisatelj postopoma povrača k človeku in življenjskim zadevam, najsi jih obravnava zamaskirano ali pa kar odkrito. Obedve možnosti sta vidni in se kažeta v takratni literaturi. Še vedno imamo opraviti sprva s pristno romantiko in tipično njenimi potezami: individualizmom, solipsistično nostalgijo in nemirom, pa naj beži pesnik v eksotičnost ali preteklost ali v fantastiko. Od tod tudi v prozi nenaravno široki zamahi njegovih junakov, od tod zapleteni pripetljaji, strast do tajinstvenosti, od tod slikovitost, prelivanje barv in tonov, deklamatoričnost ali pa nagnjenje do tišine, vendar takšne, ki je kar nabita s čustvi. Vse to pa, kakor je romantično, se nekje vendarle začenja polagoma dotikati časa in življenja, kakor hitro se pisatelj spusti iz svojih višin na zemljo in se približa stvarem. Zato utegnejo tu nastati zametki, pravzaprav spodbude k novim estetskim ciljem, nasprotnim romantični miselnosti, kakor hitro se subjektivnost nalomi ob sunkih od zunaj in se v literaturi pojavi prva sled resničnosti.

V tem pogledu sta zanimivi zlasti francoska in angleška romantika. O prvi lahko celo zapišemo, da ni nikoli popolnoma podlegla skrajnemu subjektivizmu, o drugi pa, da se ga je razmeroma kmalu otresla. Francosko romantiko je zaustavila pred tem množica perečih družbenih vprašanj, s katerimi se je bodlo že razsvetljenstvo in jih je zaostrila velika revolucija, angleško pa prirojeni smisel za konkretnost. Seveda sta šli obedve svojo pot, vsaka po zakonih lastne notranje usmerjenosti. Prva je kaj hitro prebolela nekatera prehuda začetna emocionalna vznemirjenja, kolikor jim je sploh dala, da bi jo pretresla in prevzela; druga se jih je znebila z neznatnimi retardacijami, vendar v razvojno dosledni črti. Zato ni čudno, da se je realizem najprej razvil v Franciji, in to na temeljih empirične filozofske misli ter dobil že kar takoj močno izrazite poteze. Zato pa se je moral v Angliji polagoma prebiti skozi razne vmesne oblike od idealistične in optimistično-altruistične smeri do prvih popolnoma realističnih kritičnih posegov v družbo v romanu in noveli.³

³ Temeljito delo o angleškem socialnem romanu je napisal Louis Cazamian z naslovom *Le Roman social en Angleterre (1850 à 1850)*. Pariz 1934². Cazamian veže literarno dogajanje v Angliji tega časa s takratnimi socialnimi in gospodarskimi procesi in iz njih izvaja zaključke o slovstvenih pojavih. V stisnjeni obliki govori Cazamian o isti dobi v pregledu novejšje angleške literature, ki ga je izdal hkrati z E. Leguisom leta 1935² pod naslovom *Histoire de la littérature anglaise*. O našem razdobju razpravlja v poglavju *La recherche de l'équilibre* (str. 1037—1149). Z izrazom realizem je zelo previden in ga uporablja samo pri tistih pisateljih, ki kažejo, kakor pravi, »željo po resničnosti« (»le désir de la vérité«), to je pri Thackerayju, Trollopu, Collinsu, Georgeu Eliotu in podobnih.

Komaj kdo, ki pozna tisti čas, more po vsem tem mimo izjav saint-simonistov o družbeni funkciji umetnika in umetnosti, kakor jo je leta 1831 obrazložil eden med njimi, Pierre Leroux, v svoji *Poslanici umetnikom* (»Adresse aux artistes«), saj nam oznanjajo, kako se začenja odvracati v Franciji romantika od subjektivizma in se približevati človeku. Nič več jaz in samo jaz, odtrgan od sveta in vsega, kar me obdaja, marveč mi. Nič več nenehno pestovanje lastnih bolečin, temveč sočustvovanje. Toda to je komaj ena plat med preobrazbami, ki nastanejo v Franciji v času od leta 1830 do 1850.

In ni se še romantična misel v Franciji dobro zasidrala v začetku 19. stoletja, ko se začne v tridesetih letih z Balzacom razkrajati. Spočetka komaj komaj zapaziš, kako se Balzac v svoji prozi približuje življenju in resničnosti, saj se ti zdi, da imaš še vedno opraviti z nekaterimi romantičnimi prviniami, le da so nekam popustile v svoji izrazitosti. Kmalu pa ti postane vse jasno. Naj reče kdo, kar hoče, okoli leta 1852, ko ima za seboj že nad dvajset romanov in zgodb, je Balzac že močno napredoval v smeri, ki se je sprva le nejasno zavedal in korakal po njej instinktivno, gnan po svojem ustvarjalnem geniju. Njegova strast po opazovanju življenja v vsej njegovi neposrednosti in plastiki, zlasti pa še nadarjenost, da se je mogel vtihotapiti v notranjost svojih oseb, ki jih je zajemal iz najrazličnejših družbenih plasti, razredov in poklicev, vse to oznanja hkrati s smislom za opisovanje njihovih enkratnih individualnosti — realizem. Nemalo značilnih je v tem pogledu tistih nekaj načelnih izjav, ki jih je podal v začetnih odstavkih svoje novele *Facino Cane* leta 1836. Tu govori o »prodiranju v dušo« svojih junakov, ne da bi pri tem puščal vnemar telesa; še več, o tem, kako važne so mu postale »zunanje posameznosti«, da se more prikrasti v notranjost svojih junakov in vživeti v življenje človeka, na katerega je postal pozoren, ko je že zadel obenj. »Kadar sem poslušal ljudi,« piše Balzac in meri tu na delavce, »sem se poglabljal v njihovo življenje, čutil na sebi njihove cape, hodil v njihovih raztrganih čevljih; njihove želje in težave so prešle čisto v mojo dušo ali moja duša vanje.« »Domišljija,« dostavlja, »ne bo nikdar dosegla resničnosti, ki je skrita... pregloboko moraš iti, da najdeš te čudovite prizore tragike in komike, ta mojstrska dela, ki jih je ustvarilo naključje.«

Takrat, ko je Balzac napisal zgornje misli, še ni vedel, kako kmalu bodo postale izhodišče velike zamisli, ko jih bo dodobra v sebi podoživel in dopolnil še z doslednejšimi realističnimi posegi v življenje. To, kar bi utegnilo prvi hip vzbuditi vtis pretiranosti — kdo neki naj bi takrat verjel, da je kaj takega možno, kar je nameraval

— se je kasneje izkazalo kot umetniška nujnost realista, ki hoče prodreti v vse mogoče predele družbe, v kateri živi in ustvarja. In tako je nastala veličastna *Človeška komedija*, mogočna stavba, zgrajena iz dolge vrste romanov, novel in zgodb, med seboj povezanih z enotnim pogledom na človeka in življenje, pa tudi z nekaterimi liki, ki se po posebni umetniški logiki spovračajo v njegovih romanih v novih zvezah in okoliščinah. Načrt se mu je razrasel do izrednih dimenzij in zajel in zaobjel pravcato galerijo oseb, po veliki večini iztrganih kar neposredno iz resničnosti, vendar tako, da je lahko z njimi upodobil bistvene poteze svojega časa in polpretekle dobe z najrazličnejših aspektov in tako podal čimbolj popolno umetniško sliko takratne sedanosti.⁴

Toda tu ni več mogoče govoriti o opisnosti zaradi opisnosti. Zbiranje podrobnosti, ki je vedno mikalo Balzaca, se mu je zdelo važno, ker je služilo višjim ciljem. Isto velja tudi o vživljanju v like in o slikanju okolja. Nič, ne prvo ne drugo ni bilo samo sebi namen, saj pravzaprav ni bilo v njegovi umetnosti nikoli, a tudi ne sredstvo za golo fabuliranje. Pred nami je nekaj dragocenejšega. Balzac hoče dognati z umetniškimi sredstvi fiziološki in sociološki ustroj družbe, vrezati vanjo počez in povprek, da spozna njeno živčno in vaskularno zgrajenost, vse skupaj pa prikazati plastično, kolikor se le da, v sintetični podobi zgodb, nasičenih z dogajanjem in kar z otipljivo živimi osebami.

Tu pač ne moremo mimo Balzacovega spoznanja, da ima opraviti z družbo kot z živim organizmom, v katerem je vse med seboj zvezano, vse vzajemno sodeluje in se dopolnjuje. Tudi človeška družba razpade po njegovem v vrste kot živalski svet. In kako tudi ne, ko pa je med obema toliko podobnosti. Kljub vsej povezanosti s celoto pa je vsaka vrsta nekaj svojega, nekaj zase; vsaka ima svoje razpoznavne znake, lastnosti in posebnosti in, ker smo že med ljudmi, svoj moralni zakonik. Potemtakem je človek determiniran po vrsti, ali, če hočete, razredu, h kateremu spada, in po njeni zgradbi, kakršna je že. Da, samo to, saj smo še daleč od vseh drugih determinant in natančnejšega poznavanja družbenih razvojnih procesov.

⁴ O ustroju *Človeške komedije* na podlagi spovračanja oseb je napisala posebno delo E. Preston z naslovom *Recherches sur la technique de Balzac*. (Le retour systématique des personnages dans la Comédie humaine.) Pariz 1926. Študija ima na koncu tudi grafikon, iz katerega je razvidno, kako narašča spovračanje oseb v Balzacovih romanih od leta 1850 in doseže višek leta 1858 z romanom *Sijaj in beda kurtizan*. V tej umetnini je kar 155 takih likov.

Vendar je že tudi to dovolj, da sprevidimo, kako se je pri Balzacu po svoje utelesil empirizem 18. stoletja, pravzaprav njegova novejša oblika, kakršna je v tem času prodrla na dan v znanosti pri biologu Geoffroyju Saint-Hilaireu, možu, čigar misel je Balzac visoko cenil in se ob njej oplodil.

Človeška komedija ni temeljila na abstraktnem načrtu, porojenem v navalu navdiha, uresničljivem samo v domišljiji, bila je pravo stvariteljsko dejanje, ki ga je bilo mogoče izvesti. In v resnici je Balzac izdelal nad dve tretjini tega, kar je nameraval. Če smo pravični, moramo tudi priznati, da je kljub temu, da je celota nekoliko okrnjena, zajel Balzac v njej domala vso sodobno Francijo od vrha pa do spodnjih plasti družbene lestvice, tisto Francijo, v kateri je živel in ki jo je skušal umetniško upodobiti. Že pregled likov v njej, in teh je veliko število, pa naj se omejimo samo na to plat njegove zamisli, nam pokaže raznovrstno gnečo obrazov, stanov in poklicev od klera, da začnemo pri njem, mimo diplomatov in politikov, uradnikov vseh vrst in odtenkov, mimo armade od mornarice do pehote, od generala do prostaka, mimo predstavnikov justičnega aparata, znanstvenikov, pisateljev in vseh vrst umetnikov do trgovcev vseh baž, prekupčevalcev, obrtnikov in delavcev pa še tja do dolge vrste oseb brez poklica, med katerimi prevladujejo aristokrati.⁵

Komaj da bi v zvezi z našim problemom posvetili Balzacu toliko besed, da ni v njegovi umetnosti vse polno takega, kar ilustrira prvo dobo evropskega realizma, njegov nastanek, hočem reči, proces, ko se začno pojavljati v prozi nove težnje, nasprotno romantičnemu literarnemu nazoru, in se uveljavijo. To se je po našem dogodilo, kakor je bilo že povedano, najprej in najhitreje v Franciji, a tudi najbolj dosledno. O tem nam pripovedujejo dejstva. Takšnih meril, s katerimi bi lahko do milimetra natančno preverili, do kod sega staro in kje se začne novo, seveda ni in so tudi nesmiselna. Čemu neki pa bi jih sploh potrebovali, ko je človeku z odprtimi očmi jasno, da literarni razvoj ni enotno uravnan, da se ne uveljavlja v zasekanem ritmu, pač pa da je zanj značilno prepletanje z valovanjem in prehodi. Zato lahko pritrdimo Gustavu Lansonu, ko označuje Balzacov pisateljski razvoj kot pot iz romantike v realizem (»du romantisme au réalisme«), vendar s pristavkom, da je po naše ta prehod, gledan

⁵ V že navedeni knjigi E. Prestonove *Recherches sur la technique de Balzac* je na koncu tudi seznam vseh oseb, ki se spovračajo, sestavljen po njihovem družbenem položaju. Glej »Liste méthodique des personnages reparaisants d'après leur position sociale«, 260—269.

s takratne evropske perspektive, odločen, dosleden in presenetljivo čist. To ni nikakšen hibridni realizem, nekaj izmaličenega, ko ne veš, kje si in kaj pravzaprav pisatelj hoče s svojimi junaki in zgodbami. S tem ne mislimo zanikati dejstva, da je pri Balzacu še mnogo reminiscenc na romantiko, da se tu pa tam ne spusti celo v okultizem, če je to potrebno, vendar vselej z vidika svoje velike zamisli, po kateri naj bi ujel sodobno življenje v celoti.

Proces, ki smo ga nakazali, je zgovoren in bi ga po nemarnem obremenjevali s podrobnostmi. Čemu tudi, ko bi se morali po ovinku tako in tako povrniti k naši osrednji tezi, to se pravi k spoznanju, da se realizem ni pojavil povsod istočasno in ne v enako izraziti obliki. Erich Auerbach, čigar pogled na problem se temeljito razlikuje od našega, priznava, da se je realizem spočel v Franciji. Ker pa hoče biti do kraja zvest svojemu antihistoričnemu nazoru, si ne more kaj, da bi si ne prizadeval zmanjšati pomena francoskega realizma in njegove vrednosti s trditvijo, češ da prevladujeta pri njem srednji in nizki stil. To meri očitno na Balzaca in Stendhala, na njiju poseganje po snovi v najrazličnejše življenjske in družbene predele, še posebno pa na njiju prikazovanje po naravi. Auerbach trdi, da sta se odmaknila od prestilizirane in, recimo raje po naše, zidealizirane resničnosti, od postopka, ki ga ima pisec, ki se po nepotrebnem opira na antično in klasicistično teorijo o treh stilih, za visoki stil. Takšnega visokega stila po njegovem pri obeh francoskih romanopiscih ni videti. Sodba je enostranska, zmotna in ji ne moremo pritegniti, kolikor se sploh da na tako shematičen način govoriti o besedni umetnosti. Danes ni več mogoče aprioristično misliti, da veljajo nekatere estetske kategorije za vse čase in kraje in da se da po njih razsojati o literarnih pojavih. Ahistorično tolmačenje Balzacovega in Stendhalovega dela se je Auerbachu izkrivilo v napačno opredelitev, hkrati pa je posredno dokazalo, da imamo v resnici opraviti z novo, posebno slovstveno smerjo najprej v Franciji, kasneje pa v Evropi.⁶

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländlichen Literatur. Bern 1946. — Tu berem na str. 494 naslednje: »Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltäglich und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittlerer Stilart... seinen Platz in der Literatur haben dürfe.«

V Nemčiji pa v tem pogledu ni teklo vse tako gladko, kakor bi si morda kdo mislil. Toda tam je bilo tudi celotno duhovno ozračje temeljito drugačno kot v Franciji. Tega bi se morali vedno zavedati, ko govorimo o nemškem realizmu. Romantična, pravzaprav idealistična miselnost se je tako zajedla v nemško duševnost, da je pisatelj zameglila pogled na resničnost, in to še celo takrat, kadar so jo doživljali v njeni surovi neizprososti. Od tod zanimive posledice, na katere zadeneš v nemški prozi na vsakem koraku skozi vse 19. stoletje. Že se ti zazdi, da bo realnost zaživela pred teboj v svoji pravi podobi, ko se nenadoma znajdeš sredi umetno prirejenih zapletov, nepristnih, s čudno sladkobnostjo prevlečenih likov. Nemški pisatelj, ki je hotel popisovati realistično, je kar samogibno, ne da bi se tega zavedal, prenesel resničnost iz njene konkretnosti na ploskev pojmovnih abstrakcij, v svet izstiliziranih predstav. S tem pa jo je na mah nehal doživljati neposredno. Nenehoma je namreč v njem ključevalo vprašanje, je mar pojavni svet, ki ga dojema s čutili in razumom, res pravi resnični svet in ali je tudi res to, kar vidi, nepotvorjeno, ali ni le prazno slepilo.

Kakor hitro začneš ob pogledu na realnost filozofirati, se ti razblini v nič in pene, česar koli se dotakneš. Zato ni čudno, da se je pojmovanje realizma v nemški literaturi, a tudi v nemški literarni znanosti, v skladu z vsem tem odmaknilo od svoje naravne osnove in se kaj hitro sprevrglo v idealistično razlago resničnosti.

V primerjalni literaturi je komaj kaj tako mikavnega kakor raziskovanje mednarodnih literarnih procesov. Po tej poti lahko ugotovimo, kako nastajajo nove ideje in stili, kako se prelivajo preko narodnih meja, se med seboj oplajajo, spajajo, a tudi odbijajo, razhajajo in oddaljujejo. Šele tako moremo priti tudi do oblik individualnih struktur tega ali onega toka, do njegovih narodnih značilnosti.

In ravno pri tem, ko si prizadevamo spoznati sile, ki usmerjajo literarni razvoj, zadenemo ob čas z njegovimi idejnimi, zgodovinskimi in političnimi sestavinami kot izredno važno komponento dogajanja. Izven časa je negibnost, v njem življenje, tam abstrakcije, tu otipljiva dejstva. Razumeti pot realizma po Franciji, Angliji, Rusiji, Nemčiji in Avstriji, se pravi biti si na jasnem o vsem, kar ga je tu omogočalo in spodbujalo v rasti, tam oviralo ali onemogočalo. poznati notranja gibala dogajanja.

Na področju, ki nas zanima, je bil položaj v glavnem takle. V desetletjih, ko je Balzac uresničeval svoj načrt in je prihajal francoski realizem do svoje podobe, je bil dovršen del Evrope z Nem-

čijo in Avstrijo vred pod hudim pritiskom političnega absolutizma. Ali naj še posebej poudarimo, da je bil v literaturi naklonjen apolitičnim smerem, predvsem seveda romantiki, sovražil pa prosvetljsko misel, kolikor se je je še ohranilo iz 18. stoletja in se ni razblinila v nemškem idealizmu. Pravzaprav se je bal vsega, kar bi kakor koli utegnilo predramiti nasilno omrtvičene meščanske plasti, tedaj tisti razred, ki je stopil v ospredje politične dejavnosti v Evropi s francosko revolucijo, a se je moral po letu 1815 umakniti v zaledje. Absolutizem je pomenil stagnacijo, bolščanje v prazno, v literaturi pa obnavljanje zastarelih estetskih formul in vidikov. In ko se je okoli leta 1835 nova generacija nenadoma zavedla, da se je treba upreti pritisku, je to rodilo gibanje, ki ga označujemo z izrazom »mlada Nemčija«.

»Mlada Nemčija« je bila vsekakor korak stran od romantike in nemškega klasicizma, toda majhen, premalo krepak korak, če ga primerjamo s tem, kar se je dogajalo onkraj Rena. Zato ni mogla »mlada Nemčija« vse tja do leta 1848 iz začaranega kroga, v katerega je bila ujeta, ni se mogla prebiti do realizma. Res so bili takrat mladi hudo glasni in zgovorni, živahnih gest, tudi ognjevitosti v besedi in obdarjeni s smislom za ironijo in napad, tedaj vznemirljivi. Kako naj bi potlej prišli, ko so bili tako razvneti, do mirno stvarnega, nepristranskega slikanja življenja ali celo do podrobne analize realnosti? »Mlada Nemčija« je vsekakor aktualizem, mika jo ideološki boj, vnema se za leposlovje v dnevne namene, se navdušuje za politično pesem, za tendenco v romanu in drami, tedaj za vse, kar je sicer blizu življenju, a spričo svoje neizčiščenosti in mnogih ostankov romantike še ni realizem. Ognjevitost v besedi in ostrina v mislih te lahko kaj hitro prevarita, saj ne moreš slikati po naravi, ko pa preurejaš stvari po svoji tezi. In dejstva dokazujejo, da se je v »mladi Nemčiji« ohranilo še mnogo iz preteklosti, zlasti: lirizacija proze, veselje do presenečenja, poseganje po pravljicnih in zgodovinskih snoveh, čeprav z namenom, da skriješ vanje svoje aktualistične misli, politične tendence v liriki in še mnogo drugega. Danes komaj še kaže dvomiti o stilni neizčiščenosti te dobe, to je desetletij, ko se staro počasi umika in deformira, a si novo še ni našlo prave oblike in vsebine.⁷

⁷ F. Kainz, *Junges Deutschland*, »Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte« II, 1926, 40—62. Pisec izjavlja na str. 54, češ da stoji »mladonemška« doba med romantiko in realizmom: »Die jungdeutsche Epoche stellt sich zwischen die überwundene Romantik einerseits, die politische Lyrik und den poetischen Realismus anderseits.«

S posegom v Evropo se je pokazalo, kako je izraz romantični realizem nejasen in nedognan, saj ne pomeni niti posebne estetske miselnosti niti ne sovпада s pojmi »mlada Nemčija«, »mlada Evropa« in »mladoslovenstvo«. Kako pa naj bi tudi, ko je izrazito umetna tvorba in je nastal v znanstvenem laboratoriju s strnitvijo dveh nasprotnih si prvin po neznani nam kemični formuli v novo spojino. Majavost izraza pa tiči predvsem v tem, ker atribut ne dopolnjuje prave narave substantiva, marveč jo razblinja in, če naj govorim kvantitativno, vsaj do polovice negira. In ko smo že pri pretresanju takšnih tvorb, bi lahko, opiraje se na opisani vidik, v našem primeru mirne duše, morda celo uspešneje uporabili izraz realistična romantika, ki pove nekaj podobnega. S tem, da sem prvotno besedo v atributu substantiviziral in spremenil substantiv v atribut, nisem po logiki kvantitativnih načel porušil notranjega vsebinskega ravnovesja v izrazu, razen če ni atribut sedaj manj vreden od substantiva. Kakor hitro pa je to tako, potem je takšno početje še bolj tvegano, če ne že kar nesmiselno.

Vse to mi postane še bolj očito, če se vprašam, kaj pa je v romantičnem realizmu romantičnega, kaj je realističnega in do katere stopnje ali meje. Mar snovi ali liki, kakor so pač zgrajeni, ali oboje hkrati? Morda vzdušje v zgodbi, tista včasih težko opredeljiva prisotnost ali odsotnost pisateljeve osebnosti v dogajanju, njegova prizadetost ali nebrižnost do lastnih junakov, morda nagnjenje do tega, da bi bila pripoved čimbolj zavozlana, če ne kar skrivnostna ali pa preprosta in stvarna? Ali kompozicijski postopek, kadar je čez mero zapleten in sestavljen po načelu presenečenj, ali pa kadar je preprost in skoraj brez vsakršne zunanje napetosti? Mar pisateljev odnos do sveta in življenja, najsi se ravna po logiki stvari ali pa jo namerno krši; to se pravi, da ljubi konkretna dejstva, kakršna pač so, ali pa da mu je do tega, kar je fantastično in celo onkraj zaznavne danosti?

Kakor koli že; vsak izrazitejši premik na to ali na drugo stran vpliva v takšni meri na ustroj slovstvenega dela, da mu razbije njegovo romantično ali pa realistično zasnovo. Pol romantičnih in pol realističnih amfibij ni; mislim takšnih tvorb, ki bi zrasle hkrati iz obeh umetnostnih načel in jih tudi ubrano družile. Pač pa nam dokazuje razvoj evropske literature v 19. stoletju, kako se je začel pri nekaterih romantikih pojavljati rahel smisel za realnost in kako so ga tudi uveljavili, kolikor je pač bilo to mogoče v okviru njihovega nazora, ne da bi ga popolnoma zatajili. Prav tako nam pripoveduje, kako so drugi izmed romantikov po prvem nihanju sem ter tja in

oklevanju prišli v realizem. Še nekaj časa so ohranili neznatne romantične okrnine, dokler se jih niso otresli. Nikakor ni mogoče zanikati prehodov iz ene smeri v drugo, ti so bili tu počasnejši in previdnejši, tam hitrejši in drznejši. Kaj malo prepričljiva pa je misel o istočasnem sožitju obeh doktrin v smislu neke posebne romantično-realistične estetike.

Naša analiza ni bila brez uspeha. Izčistila je pojme in nas pripeljala do osrednjega predmeta naše študije. Pravzaprav smo ves čas križarili okoli njega, se mu približali in spet oddaljili, kakor je terjala naša analiza, in smo ga morali osvetliti zdaj s te zdaj z druge strani. Naposled bi kazalo dosedanje ugotovitve zgostiti in jih pripeljati do kraja. Temu ni kaj oporekati, ko je bilo povedano že vse, kar nam more podpreti naše teze. Vendar ne nameravamo seči preko leta 1881, v dobo, o kateri bo beseda v posebni študiji, posvečeni bistvenim značilnostim slovenskega realizma. Tam bo povedano tudi vse to, kar smo morali opustiti tukaj, ko smo govorili samo o naši poti v realizem.

V razdobju od leta 1868 do 1881 ne kaže slovenska literatura ne po svoji tematiki ne po svoji stilni barvi in oblikovni zgrajenosti romantično-realističnih, kaj še realističnih potez. Da se pojavljajo v teh letih sedaj pa sedaj daljni prebliski novih idej, tega nočemo tajiti, vendar to svetlikanje v pravem pomenu besede še ni realizem. To je v dobršni meri »mladoslovenski« aktualizem, prizadevanje prvega pokolenja novega rodu, da se že kmalu po letu 1858 zažene v načelni spopad s »starimi«, ko spozna, da so vse stvari na kulturno-političnem in literarnem področju narobe in da jih je treba pravilno uravnati. To je pomenilo boj z okostenelo in zastarelo estetiko ozko moralističnih pogledov na umetnost in njeno življenjsko funkcijo. Levstik in njegovi, ki tvorijo prvi »mladoslovenski« val, so se v tem pogledu bili kar na dveh frontah: na domači, ekskluzivno slovenski, in na zunanji, splošno avstrijski, ko je bilo treba braniti slovensko narodno in politično individualnost.

Naše razpravljanje je imelo seveda namen, da bi prišli do estetsko-stilnih razjasnitev nekaterih načelnih vprašanj. In tu moramo priznati, da zapažamo v slovenskem pisanju tiste dobe hudo počasno napredovanje po poti k realizmu. Vse do leta 1878 je bilo naše leposlovje idejno-stilno vseskozi neenovito, saj je bilo naravnano v razne smeri. Ni se moglo otresti takrat že zastarelih romantičnih pripovednih postopkov, s seboj pa je vleklo še nekaj drugih naplavin, kolikor se jih je nabralo na njegovi poti. Podroben pretres bi pokazal

čudno mešanico idej in stilov. Levstik je v poeziji začel z Goethejem in nato prodiral dalje mimo zadnjih nemških romantikov do »mladonemških« aktualistov, v kritiki se je opiral na Lessingove deloma razsvetljenske, deloma psevdoklasicistične nazore; v pojmovanju jezika se je ravnal po romantikih, v dramatikii pa mu je bil blizu Schiller. Kar se tiče proze, je priporočal svojim sodobnikom v *Popotovanju od Litije do Čateža* domače ljudsko izročilo in snovi iz slovenske preteklosti, se ogreval za davno mrtve goldsmithiade in šele v šestdesetih letih polagoma prišel do Gotthelfa.

Jurčič, nadarjen kakor je bil, je sicer hitro odrasel ljudski pripovedki, a se nato odločil za Scottovo romantično pripovedno tehniko, jo priredil za svojo rabo in ji ostal zvest prav do smrti. Povest *Sosedov sin* iz leta 1868 je zanimiva izjema v njegovem opusu, njegov prvi in zadnji poskus, približati se življenju na vasi brez pripovednih klišejev v roki. Toda tudi v tem spisu, ki je obljubljal marsikaj, se ni mogel znebiti nasilne idealizacije sveta po načelih moralnega apriorizma, ki deli ljudi na dobre in slabe, lepe in grde. In tako zmagajo prvi in propadejo drugi prav v smislu gotthelfovskega načela v etični prevalenci pozitivnega nad negativnim v življenju.

Leto 1868 ni po vsem tem nikakšna zarezna v našem literarnem razvoju, nikakšen preobrat iz starega v novo, iz romantike v realizem. Prijatelj je celo sam podprl našo misel, ko je začel razpravljanje o literaturi te dobe z letnico 1866, tedaj z izdajo *Klasja*. Kakor hitro lahko sežeš nekaj let nazaj ali naprej, ni mejnik nič več trden in letnica nič več pomembna, sploh preneha biti mejnik. *Klasje* je po Prijatelju prva odločna skupinska manifestacija mladih, s katero naj bi izpovedali svoje mnenje o slovenski literaturi in uveljavili svoje nazore. Ta manifestacija pa je, povejmo kar brez ovinkov, presenetljiva, ker je bila po svoji vsebini zastarela, idejno romantična in aktualistična le toliko, kolikor je bila naperjena proti »staroslovenskim« literarnim vidikom. To je razvidno na prvi pogled iz Stritarjevega eseja v *Klasju*. Sentimentalizem, takrat že star dobrih sto let in že povsod pozabljen, je planil v njem hkrati z romantično idejo o pesnikovem poslanstvu s tako silo na dan, da je kar očitno izkrivil Prešernovo duševno podobo. To pa je bil šele začetek. Stritar je odslej dalje gnal svojo misel neutrudno dalje in jo iz leta v leto celó stopnjeval: od *Pesmi* leta 1869 mimo *Zorina* 1870 in vseh svojih teoretičnih sestavkov do poloma s svojo pravcato goldsmithiado, *Gospodom Mirodolskim*, leta 1876. Stritar je bil huda zavora našega literarnega razvoja v realizem. S svojimi idejami je inficiral naše

literarno ozračje s sentimentalnimi in romantičnimi pojmi o umetnosti za dobrih deset let in več od svojega prvega nastopa v »Slovenskem Glasniku«. Šele proti koncu sedemdesetih let se pojavijo v naši publicistiki formulacije, ki oznanjajo, da se približujemo realizmu. Če so bile tedaj še boječe, pa so postajale v naslednjem desetletju drznejše in določnejše. Leta 1878 je označil Kersnik svoje novo prepričanje takole: »Naš čas ni več idealističen... na idealizem je prišel realizem.« Da pa je svojo misel umetniško uresničil, je moralo miniti dobrih pet let. In vendar lahko začnemo novo razdobje z letnico 1878.

S Kersnikovo izjavo, ki ji ne moremo odreči načelnosti, se pričanja v slovenski literaturi realizem. Vse do leta 1878 smo tedaj pri nas še vedno v območju romantične estetike; šele od tega trenutka dalje, ko je bil proglašen idealizem v umetnosti za odmrlo estetsko načelo, se rodi nova struja. Kakšna je po svoji naravi in svojih bistvenih potezah, sodi v posebno poglavje naših raziskav.