

Matjaž Kmecl

Filozofska fakulteta v Ljubljani

PREDIMPRESIONIZEM IN PREDSIMBOLIZEM V SLOVENSKI LITERaturi

Posplošujoča literarna zgodovina označuje val strastnih in nadarjenih regenerativnih gibanj, ki je zajel Zahodno Evropo v drugi polovici in Srednjo Evropo proti koncu 19. stoletja, kot »preobrat navznoter«. Takšna oznaka pa je utemeljena le po anticipacijski logiki: v resnici se tisti čas z ramo ob rami iz istih izhodišč pojavlja dvoje popolnoma različnih nazorov – »naturalizem« in »subjektivizem«, slednji v različnih poimenovanjih: Zola ob Rimbaudu, Arno Holz ob Bahru, Govekar ob Cankarju. Oba si urejata svoj prostor pod soncem v polemичnem razmerju do etabriranega realizma, v Srednji Evropi najpogosteje samooznačenega kot »idealnega« (Celestin) ali »poetičnega« (Kersnik, Prijatelj). Naturalistom se je zdel realizem akademski in filistrozen, subjektivistom (impresionistom, simbolistom, dekadentom ipd.) pa se je zdel zavračanja vreden tudi naturalizem kot »ekstremni stadij realizma« – sami sebi so se zdeli inovativnejši, revolucionarnejši, saj je po njihovem naturalizem samo nadaljeval staro logiko, oni pa so z njo docela prelomili. Hermann Bahr je svoj znameniti programski spis *Die Überwindung des Naturalismus* (1891, samo dve leti po opaznejših naturalističnih nastopih A. Holza in G. Hauptmanna; prim. npr. W. Scherer, Th. Schultz, *Geschichte der deutschen Literatur*, 1948) utemeljil z zavračanjem naturalizma, ker je v njem videl zgoščeno vse tisto, kar bi imelo ovirati nadaljnji literarni razvoj. Realistična preteklost in naturalistično nadaljevanje sta se mu zdeli veliki, vendar mrtvi: »Govorili jima bomo praznične nagrobne besede! --- Odrpli bomo vsa okna, da pride sonce do nas...«

Takšna sinhronost in medsebojna tekmovalnost, ki tudi slovenski literaturi ni neznana, že sama po sebi kaže, da gre za nekakšna zelo različna dvojčka iste matere. Zato se je treba najprej vprašati, kakšna je preteklost, ki ju je zaplodila in oblikovala.

Nekje čisto zadaj je najprej stari predromantični in romantični dualizem med naravo in kulturo, med naravo/predmetom samim po sebi in predmetom/naravo po človeku (njegovih ideji). Pri Heglu in učencih je to dvojnost nature in ideje. Mimesis kot estetski ideal lahko sledi *enostavnemu* reproduciranju oziroma posnemanju nature: takrat hegeljanski filozofi govorijo o »naturalizmu« v umetnosti. Naravo pa je mogoče posnemati tudi v imenu in smislu lastne ideje o njej: natura ne obstaja sama za sebe, marveč po človekovi misli – hegeljanci menijo, da je treba v takšnem primeru govoriti o »idealizmu«. Vse v umetnosti se dogaja med tema dvema skrajnostma. Kasnejši realisti so npr. trdili, da so bili romantiki »idealistični« (uveljavljali so subjekt), zase pa so radi menili, da obstajajo v znamenju ravnovesja obeh temeljnih elementov; Otto Ludwig je zase in za svoje trdil, da so med »naturalizmom« in »idealizmom« – poznejši literarni zgodovinarji pa so se jih trudili videti razmeščene med spekulativno filozofijo (Kant, Fichte, Hegel) in pozitivizmom oziroma materializmom (Comte). Če zmore umetnik – po Ludwigu – oblikovati človeka tako, da bo sicer ves naturen, obenem pa bo izražal tipičnost (po Lukáczu), značilnost ali zvrstnost, bo njegova umetnost idealno realistična.

Tako imenovani razumski ideal kot povzemajoča abstrakcija ideje je en sam ob siceršnjih brezštevilnih konkretnih pojavnih oblikah takšne ideje – in te so predmet umetnosti. Toda ideja lahko tiči v stvareh samih; kdor ji je privržen, je »objektivni idealist«; lahko pa jo stvarjem samovoljno podtaknemo, takrat smo »subjektivni idealisti«. Realistom je sprejemljiv samo »objektivni idealizem«; tako je F. Th. Vischerju realizem indirektna idealizacija, O. Ludwig pa trdi: »Umetnost naj bo fotografija življenja, vendar ne njegovega naključnega pojavljanja . . . marveč njegove resnice. Izvirnik naj bo počiščen vsega naključnega, nebistvenega, preden sede pred aparat« (po H. Reinhardt, Die Dichtungstheorie des sogenannten poetischen Realisten, 1939; Realismustheorien, Kohlhammer Bd 871, 1975, F. Martini, Deutsche Literatur in bürgerlichen Realismus, 1848–1898, 1964).

Takšen sistem kategorij in mišljenja se bolj ali manj odkrito kaže tudi v slovenski literaturi; še posebej pri Jurčiču, ki leta 1868 govori o literaturi, v kateri se morajo kazati idealne osebe v realnem svetu, ali pri Celestinu, ki je 1882/83 izrecno zabičal slovenskim literatom, naj bodo »realni idealisti« ali »idealni realisti«, pa pri Kersniku, Gorniku ipd.

Očitno je, da ves sistem temelji na aksiomatični kompoziciji ideje v predmetu oziroma predmeta v smislu ideje in na domnevi, da se vsa umetnost razvojno giblje v različnih razmerjih med obema. Zgodovinskorazvojna shema bi bila za 19. stoletje takale:

a) idealizem-romantika s prevladovanjem ideje in podrejanjem naravno realnega ideji (subjektu) se postopoma levi v

b) idealni/poetični realizem (v slovenski literarni zgodovini poimenovan tudi še drugače, npr. romantični realizem), ko umetnost teži v uravnovešanje ali skladno součinkovanje idejnega in naravnega.

Po inerciji bi bilo logično nadaljevanje v postopnem izločanju vnaprejšnje ideje oziroma v njeni objektivizaciji. Potemtakem bi moral biti nastop naturalizma pričakovan; pojmi, kot so »eksperimentalni roman«, determiniranost človeka po zunanji logiki sveta, na katero subjekt ne more bistveno vplivati (dednost/hereditarnost, milje, vzgoja oziroma različnost časovne mentalitete), jasno govorijo o takšni objektivizaciji. Umetnost se razglasi za registratorja sveta, kakršen je v svoji objektivni danosti: zapisuje njegove oblike in barve, zvoke in stanja – vse po znanem pozitivističnem načelu »maximum in minimo« – iz zapisov najmanjših in najneuglednejših drobnarij se naj na koncu izleže najobjektivnejša, naravna resnica. Resnica je namreč narava sama, stvari v njej.

Toda tisto o natančnem zapisovanju ni tako enostavno, kakor je videti na prvi pogled. Zelo naglo se je izluščilo vprašanje, ki ga parafraziramo po Cankarju: Je lahko človek res le mrtev registrirni aparat? Med »objektivno idejo« in »natura« je pač še neizbežno tretje, subjekt kot senzor, kot prevodnik; od njegovega prirojenega značaja, razpoloženja, časa, prostora, razmer, v katerih deluje (vse iste kategorije, kot jih uveljavlja naturalizem!), je odvisna »registracija« sveta. Torej ni mogoče računati le na dve »klasični« hegeljanski kategoriji, na natura in idejo, marveč tudi na tretjo, ki narekuje spremenljiv pogled na prejšnji dve. Če je razvojna logika že od romantike naprej vztrajno izločala primarnost ideje, sta preostala po preprosti logiki kot »čisti« možnosti: ali naturalistično mimetiziranje kot skrajni objektivizem ali izražanje osebnih stanj/vtisov kot skrajni brezidejni subjektivizem. Zdi se, da je bil v odnosu do izločanja ideje naturalizem manj dosleden, ker je še naprej težil v *bistvo*, v *odkritje*, to pa je v *idejo* stvari, kar še posebej impresionističnega subjektivizma sprva ni prav nič zanimalo. Bahr je v svoji kritiki naturalizma zapisal: »Ni res, da rabimo velika dejanja in mogočnega mesija. Rabimo le preprosto in enostavno lju-bezen do resničnosti. – Da, samo čutom bomo zaupali, kar nam bodo povedali in ukazali. Oni so poslanci zunanosti . . . Storili ne bomo nič drugega, kakor zunanost spremenili v notranjost.« Ali: »Senzacije, nič drugega kot senzacije, nevezane trenutne slike drvečih dogodkov na živce . . .« (Wahrheit, Wahrheit, 1890).

Šele stadijsko kasneje je človekova prvinska potreba po obvladovanju in s tem abstrahiranju pojavov priklicala v novi subjektivizem tudi ustrezno funkcionalno idejo. Ta pa ni bila več jasno in didaktično izrisana, da bi *po njej* obstajal realni svet, marveč je bila ideja, ki je bila bistveno vezana na subjekt in njegovo stanje oziroma razpoloženje; z njim vred se je širila ali krčila, prehajala iz fizičnega v metafizično, se krepila ali odnehavala – bila je skratka iracionalna ideja v simbolu. Bahr je v svojem spisu *Simbolisti* (*Studien zur Kritik der Moderne*, 1894) trdil, da pustí novi simbolist »živce zatrepetati v takšnih situacijah, ko začno sami od sebe grabiti po neulovljivem«; resnico daje slutiti, ne misliti. Pojav je skušal ponazarjati s primerom, ki se zdi slovenskemu bralcu še dodatno zanimiv, ker je analogen delu ene od zgodnjih Kersnikovih Kmetskih slik (Rojenica 1882). Tému o očetu, ki mu je umrl sin, tako da je zdaj brezmejno žalosten in razdvojen, bi retorični umetnik zapisal kot glasno očetovo jadikovanje: »Oh, kako zapuščen, sam, brez tolažbe sem! Nič ni enakega moji bledičini! Svet je mračen, temen in pust!« Realist bi enostavno našteval dejstva: »Bilo je hladno jutro z megljo in mrazom. Župnik je drgetal, šla sva za majhno krsto, hlipajoča mati in jaz...« Simbolist pa bi pripovedoval o smrečici v gozdu, kako lepo je rasla, kako so se je veselila velika drevesa, dokler ni prišel brezobziren divji mož in jo posekal. Pripovedoval bi torej docela druge, morda celo zelo oddaljene reči, ki pa bi obudile enaka občutja, stanja in čustva, kakor jih otrokova smrt in očetova žalost. (Pri Kersniku 1881 obstajata oba zapisna načina, premi in preneseni, analitično – kot pregleden in racionaliziran paralelizem.)

Skratka, naj so torej mladi subjektivisti še tako bojovito z Bahrom vred ponavljali: »Zavrgli bomo gnilo preteklost, ki že dolgo odcvetela tesni našo dušo« (*Die Überwindung des Naturalismus*), pa so z nekaterimi bistvenimi elementi koreninili v starem natančno tako kakor njihovi naturalistični dvojčki. Ali drugače: novo se je pogosto zelo opazno pripravljalo v starem, kot nekakšen predimpresionizem ali prednaturalizem v tako imenovanem idealnem oziroma poetičnem realizmu. V slovenski literarni zgodovini so za ta del zelo znani navedki iz Kersnika po letu 1882 (ko je prebral Celestinovo razpravo *Naše obzorje*) o pomembnosti perspektive oziroma literarnega subjekta za poezijo. Po njegovem je poezija lahko v najbolj umazanih in zavrženih rečeh, v najbolj suhoparnih aktih; torej ni v izbiri snovi ali predmeta objekta/nature, marveč v »ideji« in v načinu gledanja. Isti predmet (zgodba, usoda) je lahko zdajle poetičen, takoj zatem in drugemu človeku pa povsem nepoetičen (prim. logiko slike V zemljiški knjigi, 1884!). Na takšen način je narejenih večina Kersnikovih »slik«, še posebej zanimiva je zadnja med njimi, Mamon (1891), v kateri realistična zlitost predmeta, ideje in perspektive razpada v analitične, samostojne enote.

Že v naravi »slike« kot literarne vrste, ki je »statična«, likovna, z majhno porabo notranjega časa, ki bolj »lovi« stanja kot dogajanja, je neka izvorna, neartikulirana predispozicija za impresionizem. To velja predvsem za tiste »slike«, ki niso fabulativno posnemale biografskega romana; takih pravzaprav ni veliko, vendar tudi tiste, ki to počno, podrobno dogajalno kontinuiteto spričo svoje kratkosti spreminjajo v mozaičnost poant, štirih, petih biografsko bistvenih, močno razpoložensko uglašanih prizorov ali poročil o njih. To kajpada pomeni, da so po svojem značaju blizke nekakšnim skicam za »kaj več« – natančno tako, kot so leta 1874 na razstavi francoskih impresionistov kritiki označevali in obenem odklanjali njihove podobe, ko so jih primerjali s Corotovimi (prim. *Sommelhalder: Zum Begriff des literarischen Impressionismus*, 1961). Seveda ima v njih še vse zelo jasne robove in ni eno samo lebdenje dišav, glasov, barv, otipov, okusov, nestvarnih pojavov – ali neocenjujoče odzrcaljenje, kot bi impresionizem označil O. Walzel (*Wesenszüge des deutschen Impressionismus, Zeitschrift für deutsche Bildung*, 1930) itd., vendar je v njih že precej opazno izražena naravnost v trenutek.

Že na začetku devetdesetih let pa se začne v zvezi s »slikami« protisloven proces: na eni strani jih pripovedovalci združujejo v razsežnejše cikle, ki v obilni mozaičnosti uresničujejo tendenco (naturalistične) romanopisne panoramičnosti (značilnosti: enotna snov,

vendar neenotno dogajanje; le začasno in enkratno, pa takrat osrednje vključevanje oseb v pripoved – potem pripoved nanje »pozabi«; mednaslovi, ki drobijo celoto na razmeroma samostojne, vendar precej enotno stilizirane dele; itd.); na drugi strani pa se nadaljuje krčenje notranjega časa in z njim fabule v teh mozaičnih drobcih (prim. Fran Jaklič – Podgoričan: Naši vaščanje, 1891) ter podčrtana, pa čeprav še močno tradicionalna razpoloženskost (Anton Funtek: Luči, 1889–91; Kersnikove Pesmi v prozi, 1888; nekatere ženske avtorice). *Ideja* tega razdrobljenega sveta kaže jasna nagnjenja po širjenju v metafizično neulovljivost, nekakšno nedorečeno dorečenost. Tako je Jaklič v Naših vaščanih nanizal nekaj fabul ustrezne vrste: o Jamskem Antonu, ki se ves posveča podzemeljski jami, ob kateri živi, potem pa nekoč odpotuje vanjo in se nikoli več ne vrne (jama je pač znamenje »temnega« smisla življenja); o ljudskem podobarju Satančku (rezlja bogcel), ki se v ihti, da bi pri rezljanju božje podobe prehitel tekmeča, ureže – kri mu potem uteka po lastni umetnini, po Bogu, jo prepoji in obarva, umetnik pa ob tem izkrvavi; tekmeč proda nato še njegovo, s krvjo odsluženo božjo podobo kot svojo. To so zagotovo fabule, kakršnih etablirani realizem ni gojil, pa če je bil še tako poetičen; tudi Podgoričan jih je »skril« med vrsto drugih, »običajnejših«, to je bolj tradicionalnih.

Takšen predimpresionizem ali predsimplizem, po izrazni učinkovitosti seveda ustrezen formatom svojih avtorjev in njihovih talentov, ni prav nič zamujal za naturalizmom; analogen prednaturalizem lahko v posamičnostih opazujemo v Kersnikovi Jari gospodi (1893), v njegovem Mamonu (1891), pri obrobni pisavi nekaj prej (Koder), pri mladi generaciji šele po letu 1892; drobno serijo naturalistično pisanih romanov šele po 1895. letu (Govekar – V krvi, 1896; Meško – Kam plovemo, 1897; pogojno Detela – Trojka, 1897).

Logiko vzporednega pojavljanja smo skicirali: iz nekakšne realistične uravnovešenosti nature, ideje in sensorja je ob zatiranju enega od teh elementov, to je ideje, priklicalo na drugi strani v ospredje ali naturo ali sensorja/subjekt. Pojav je v slovenski literaturi bolj ali manj avtohton; iz enakih izhodišč kakor drugod v Evropi je pač samodejno prihajalo do podobnih izidov, ki se sicer niso programsko racionalizirali, so se pa izrazili v značilnih predimpresionističnih ali predsimplističnih oblikovalskih postopkih.

Tomo Korošec

Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo v Ljubljani

O POROČEVALSKEM STILEMU ZA NEDOKAZANO KAZNIVO DEJANJE

V slovenskem poročevalstvu se za sporočanje o kaznivih dejanjih uporablja posebna slovnična oblika, prilagojena semantiki, tj. eni od propozicijskih določitev povedi, kakor tudi posebnim poročevalskim okoliščinam (pri nas najpogosteje) časopisnega sporočanja. Ponazorimo jo z iztržkom iz časopisnega poročila:

Danes, osmi dan ponovnega sojenja Metodu Trobcu, ki naj bi umoril pet žensk in jih zažgal v krušni peči v Dolenji vasi, so končali dokazni postopek. (Delo, 17. 9. 1982, 8; M. K.)