



Matjaž Kmecl

»PREDSTANJA« V SLOVENSKI LITERATURI

Naj prikažemo problem na primeru slovenske klasike v 19. stoletju.

Ivan Prijatelj je za Levstika rad poudarjal romantično- realistični eklekticizem, in to ne glede na to, da je moža zaradi njegove silovite življenjske moči, neizprosne načelnosti in osrednjosti v »vrvežu mladega naroda« skorajda brezpogojno občudoval. V opombi k polemični razpravi »V zatišju« (1915) pa je za tak eklekticizem ponudil nekakšen psihosociogramski obrazec: »Levstik je bil kot sin svoje dobe docela romantik; romantik kot filolog, romantik kot oboževatelj narodne pesmi, romantik kot ljubitelj narodopisnih posebnosti, romantik kot častilec narodnega poverja, epigon romantike kot ljudskokolektivni, neindividualni estetik (Popotovanje iz Litije do Čateža). Vse to je imel iz svoje dobe, iz svoje šole, tako da se človeku kaže naravnost kot nadaljevalec tradicije romantika Kopitarja, na katerem je baziral. A po svoji naturi, po svoji prirodno-duševni konstituciji je bil mož realist. Samo da se ta realizem dolgo ni kazal v njegovih ciljih, ampak le v načinu njegovega nastopa, v gledanju na predmete, v dikciji in izražanju, z eno besedo: v vsem nezavestnem in instinktivnem« (cit. po: I. Prijatelj, Izbrani eseji II, 1953, 404). K takšni Prijateljevi označitvi bi po današnjem znanju lahko še mirno dodali – kot tretjo določnico ali sestavino – klasicistično pojmovanje umetnosti, kot ga je prinesel s seboj iz srednješolskega časa in je v njem trdovratno vztrajalo (literarni program v litijskočateškem potopisu je sicer nekoliko manj vidno, pa toliko odločilneje z njim indoktriniran).

Vendar nas ob tej priložnosti zanima predvsem ugotovitev, da se je Levstik že zelo zgodaj obnašal (tudi) kot realist, ne da bi za to čisto dobro vedel, ker je bilo to nekako urojeno v njem. Torej naj ne bi bil realist po programu in zavesti, temveč po nečem prvotnejšem.

Prijatelj to prvotnejše zaznamuje z nagonom civilizacijske vrste, češ kakor svet, v katerem se je rodil, tako tudi sam. Stvar je za Prijateljev način razmišljanja logična, saj je Levstika že v prikazu mladostne književnosti za Matico Srpsko osem let poprej prepoznal in poudaril kot »ljudskega kolektivista«, ki zaradi najtesnejše včlenjenosti v skupnost celo pravih duševnih bojov ni poznal; tako naj bi se skozenj v resnici oglašal neindividualni kmečkoplebejski, mladonacionalni objektivizem.

Tisto, kar pri Prijateljevi označitvi moti in daje misliti, je pasivnost, ki jo s tem posredno pripisuje Levstiku – kot da gre le za nekakšen nekoleričen medij, za nevedenega, spontanega posrednika, ubesedovalca nečesa obstoječega, in le komajda kaj raziskovalca in premišljevalca. – Nekako ne gre skupaj s tistim, kar vemo o Levstiku sicer. Dovolj znano je na primer, da je Levstik sredi šestdesetih let

ponujal Jurčiču za vzor Jeremijo Gotthelfa, znamenitega Švicarja, ki ga ima nemška literarna zgodovina za prvorazrednega realističnega reformatorja, in veliko vprašanje je, ali ga je ponujal zares le iz instinktivnih simpatij. – Prijatelj v že omenjeni glossi pravi, da je bil podoben nagonski realist tudi Jurčič, da gre torej za iste vrste duha; Jurčič pa je zelo rad ponavljal Levstikovo maksimo: »Sploh se starih, zarjavelih misli odtresi, kolikor moreš; premišluj, predno kaj poprimeš...«, in si v beležnico 1868, torej med korespondenčno polemiko z Levstikom, zapisal: »To je velika skrivnost realistične umetnosti, da navidezno resničnost ustvari, ki je v istini viša resničnost.« Nemški Karl Gutzkow (1811–1878) je v kontekstu svoje odmevne teorije o »Nebeneinander« (»enoobdrugem«) v romanu (kar pomeni, da naj bo v njem ves svet hkrati, panoramično vseobegajoče grad ob bajti, aristokrat ob plebejcu; prim. Jurčičevo prakso v romanu!) zapisal, da mora biti roman »več kot le zrcalo življenja«, torej nekaj zelo podobnega Jurčičevi konstataciji. V Jurčičevem notesu je tudi mogoče brati o razmerju med zgodovinskim in izmišljenim v drami: »Historične drame mogo pisane biti v onem duhu, ki ga umemo brez učenosti. Ni treba specialno zgodovinskih študij. Ni tuje iz knjige vzeto, temveč naša sedanost ima pravico na gledališče. V srce nas mora zadeti. Kakor mi mislimo, mora junak misliti in čutiti, sicer nas ne zanima. – Kjer je v drami psihološko življenje živo, ne moti napačnost historičnega dogodka.« Zelo podobne misli najdemo v besedilih celotnega visokoromantičnega, mladonacionalnega literarnega bloka počasni Evropi (prim. npr. Romantheorie, Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880, E. Laemmert s sod., 1971) – Jurčič je bil očitno z njimi »na tekočem«.

Teh nekaj primerov je navedenih za ponazoritev teze, da torej nikakor ni šlo ne pri enem ne pri drugem za instinktivnost oziroma za kombinacijo šole in nagona, temveč za začasno prekrivanje nadaljevalnostne in prekinjevalske logike v literarnem razvoju. Šola je inertno ponujala gottschedovski klasicistični normativizem, mladonacionalni čas s svojimi revolucionarnimi motivacijami romantiko in idealizem (pomensko utemeljen tako z idejo kot idealom), etabliranje evropskega meščanstva pa realizem takšne in drugačne vrste. Saj navsezadnje nismo bili Slovenci edini, ki smo imeli težave z njegovo formulacijo: zavest o njem je zorela postopno, pogosto latentno, na primer s tako imenovano »realno politiko« v literaturi, z idejami o socialnem angažmanu v njej, o literaturi kot političnem komentarju. Levstik je najbrž zares neke vrste realističen odnos do sveta pil že z »materinim mlekom«, obenem pa ga je imanentno, kot novo logiko sprejemal s slehernim branjem literarnega ali obliterarnega besedila tistega časa. V njem se je tako oblikovalo svojevrstno »predstanje« literarnega realizma: ne kot pojmovno poln in zaokrožen, z razumom in znanjem nadzorovan program, pač pa kot drža, kot misel, literarna kretnja. Pri tem ga je bržkone močno oviral defetizem, ki je veliko dal na akademske institucije (ker pač ni nikoli nič doštudiral), pa tudi prikladnost in uporabnost normativističnih naukov za pragmatično literarno kritiko in končno, pa ne nazadnje, fiksna ideja, da je posebljenje narodnega duha in da je kot tak zavezan »ljudskokolektivističnim« mitom. Samo na ta način je mogoče tudi razumeti njegov stanovitno koleričen odpor zoper »meščanski« roman, kakršen lahko ugaja le »nemško pokvarjenim želodcem«, pa čeprav je napisan v slovenščini; ali pa njegovo verzifikacijsko in vsakršno drugo šarjenje po Jurčičevem Tugomeru. – Ves čas je treba imeti pred očmi tudi to, da le gre za čas ponagljenega, zgoščenega in tudi zaobrnjenega razvoja pri nas: literarna Evropa je od srede 18. do srede 19. stoletja le že sproducirala ničkoliko obrazcev in zgledov, ki jih Slovenci sproti še zdaleč nismo vseh preizkusili, mladim generacijam pa so zdaj predstavljali skušnjavo in oviro v orientiranju: ne gre le za Stritarjevo rousseaujevstvo, gre tudi za Levstikovo goldsmithovstvo, Erjavčevo cooperstvo,

Jurčičevo scottovstvo, Jenkovo byronstvo. Izmotati se iz tega pisanega literarnega semnja z občevaljavnim, koherentnim, enotnim programom je bilo preprosto nemogoče: velikanska množica evropskih avtoritet poprejšnjih sto let je delovala na mlade Slovence sinhronistično.

Prav zato je bilo tudi tistih nekaj pičlih načelnih izjav, ki so bile z vsem tem »neobremenjene« in so o realizmu zares govorile bolj narodno nagonsko kot »učeno«, razmeroma naivnih (seveda pa ne zanemarljivih). Eno od njih je v Pajkovi »Zori« 1872 objavil Josip Ogrinec kot programski uvod k ciklu »slik« »Obrazi iz naroda« in jo navajamo za primer: »Vse tiste mične, prijazne, pa tudi neznane pravljiske podobe in prikazni, katere so nadnaravno živeče in čudեսno snujoče nekedar tako poetično navdihovale naših prednikov selišča, mesta in kota, pa osojevale njihovo življenje, izginile so že davno iz slovenskih pokrajin. V košatem vejevju mračnega gozda sicer še skrivnostno šumeva in zamolklo hrusta po tleh, ali to ne šepetajo gozdne vile, ne rjove divji mož, in ne zvira se grdi, triglavi modras: to je veter vejoč drevju po brstji in visocih vrhovih, to so slovenski logarji, ki podirajo stoletna debla na zemljo. Po širih dobnavah se še čuje prijazno piskanje in žvižganje, po prostranem polji razlega živahno pevanje za večerov; pa to ne brližgajo letajoče svetinje, ne radujejo se in ne plešejo poljske vile: to so piščali pastirske, to pesmi domu vračajočih se ženjic. Na Savi, ob potocih in temnih tolmunih še ščebetata pozno ponoči; a tu ne brodi povodni mož, to je neumorni ribič, ki nastavlja mreže potaplja in vzdiguje lov. Na studenci, na vodnjaci, še šumljava v mesečnem svitu: a tu se ne koplje povodna deklica; to je slovensko dekle, ki pere in čvrsti svoje utrujene ude. Na samotni groblji še v temi žare iskre: a to ne gori zaklad; to je možakar tobakar, ki kreše, da bi gobo nažgal. Za vaškim plotom še čudno uče in stoče za poznega večera; a to ni spomin, glaseč se komu na smrt; to se spakuje fant, ki vasuje. Na nebesu se še oblaki goste in črne, da treska in spe točo; a hude ure ne narejajo več čarovnice: prizadevata jo južni in severni veter. V hlevu ima konj še spoprijeto grivo na vratu; a nihče ne zaleze več škrata, da bi mu gugal se po nji; pri porodnicah še čujejo – ne rojenice, marveč babice; in Slovenca še tlačí – toda ne mora, ampak mlačnost, malomarnost in nesrečna nesloga, ki je že stoletja pravo prokletstvo slovanskemu narodu.

Ravno tako imamo desete brate, zaklete gospodične, Štepiharje, Pavlihe, in kar je še enacih narodnih znamenitjakov in junakov, imamo jih samo v pripovedkah še; v resnici in dejanji pak nam je ostal na duši in telesu krepki in zdravi slovenski narod, kateri je sam v svoji celoti in prostoti poln poetičnega mišljenja in življenja, in katerega izvoljeni, posamezni udje, če se ne odklikujejo po tako nežni in samovlastni poeziji, kakor poprej napomenjena pravljiska bitja in pripovedni junaki, pa so vendar toliko mičnejši in znamenitejši za nas, ker so naravni, živeči značajniki, v katerih se obrazuje vsega slovenskega naroda izvornost. Take torej hočemo prijaznemu rodoljubu zaporedoma predočevati, da bode videl členu za členu in počasi zagledal in gledal celega naroda značajni obraz.«

Primer ne kaže prevelike prenicljivosti, zelo izrecno pa govori o programskem odmiku od ljudskoizročilne, Prijatelj bi rekel »narodnokolektivistične« literarne civilizacije, ki jo Ogrinec razglašá za praznoverje, in o odločitvi, da bo neobremenjeno »slikal« tipično resničnost slovenskega občestva. O »sliki« ali »obrazu« kot literarnovrstni formi je slovenska literarna veda že marsikaj napisala, tako da kaže v tej zvezi poudariti samo njeno izvorno nagnjenost do realnega: gre za pripovedne portrete realnih oseb, ki pomenijo tudi stalno nadzorstvo nad portretno uspešnostjo pripovedi.

Če je torej Ogrinčevo besedilo eno zanimivejših za razumevanje geneze sloven-

skega realizma (Koblar) in smo ga zato tudi navedli, pomeni, da prav zelo natančno in daljnosežno odzrcaljene realistične doktrine zares nismo imeli. Niti ni takšne refleksije prineslo Kersnikovo predavanje »O svetovni poeziji«, kot sicer zatrjuje Prijatelj; morda res šele Celestinova razprava »Naše obzorje« (1883), pa še ta na že nekoliko starinskem substratu. To pa seveda ne pomeni, da v literarnem pisanju ni bilo ničesar podobnega. Ne gre le za »stranske« snovi v Jurčičevih romanih (te skrbijo za fikcijo »resničnega« sveta, kot trdi sam), gre na primer za tako sijajne portretne novele, kot je »Telečja pečenka«, ali pa celo za Levstikovega Krpana, ki ga je njegov avtor odmaknil romantizmu z eno samo učinkovito pripovedno kretnjo, ko ga je dal pripovedovati preprostem kmečkemu očancu – in je potem novela vsaj toliko slikovita upodobitev tega pripovedovalca, njegovega načina misli in jezika, kot je »pravljica« o svojeglavem in zabavnem notranjskem kontrabandarju. Ozaveščeni realizem se v slovenski literarni klasiki zaresda pojavlja pravzaprav le skozi osemdeseta leta, ko se izoblikujeta tudi njegova dva kronska teksta, Tavčarjev in Kersnikov ciklus »kmetijskih« slik, toda svojevrstno realistično »predstanje« obstaja že zelo dolgo dotlej.

Nadaljevalnostna logika razvoja je po nekaterih stranskih literarnih pretokih razmeroma zgodaj pripeljala celo na rob »skrajnega realizma«; Kodrovo »robotost« lahko sicer v mnogočem pripišemo njegovemu nenadarnemu in nerazvitemu okusu, toda že dejstvo, ki ga Slodnjak simptomatično označuje kot pretiravanje »Jurčičeve in Kersnikove rokovnjaške govornice« (ZSS SM III, 176 – v »Luterancih« in še prej v »Oreharjevem Blažu«), daje misliti, da je moža »instinktivno« gnalo v območja, ki pomenijo popolno oddaljitev od sleherne »idealnosti« (idejnosti) – v nekaj, čemur v nekoliko kasnejši Kersnikovi izvedbi literarna zgodovina pravi »estetika grdega«: nič ni nelepo, nič ni takega, kar bi moralo brezpogojno ostati pred vrati literature oziroma umetnosti – vse do zadnje umazane cunje je lahko predmet njenega (poetičnega) zanimanja.

To se je pri nas dogajalo že skozi sedemdeseta in v začetku osemdesetih let, ko naturalizem pravzaprav šele preplavlja Evropo in je pojem »eksperimentalnega romana« še topel od aktualnosti (Zola ga je uvedel 1880). Seveda je tudi res, da je slovenski literarni establišment na zadevo reagiral nervozno odklonilno (Mencinger, »Cmokavzar in Ušperna«, 1883): malo v znamenju prestižnega merjenja sil med literarno Ljubljano in literarnim Celovcem, še bolj pa iz prepričanja, da mora literatura bralcu ponujati tudi vzvišene ideje in ga na ta način delati boljšega. V tem duhu je Ljubljanski zvon 1885 prinesel tudi prvo izrecno informacijo o naturalizmu – odklonilno; Stritar jo je napisal sarkastično strupeno. Toda istočasno je že tudi Kersnik, ki je bil seveda neprimerno bolj nadarjen od Kodra, razvijal svojo tezo in držo, da je lahko sleherni reč predmet poezija; svojo »Jaro gospodo« (1893) pa je motiviral izrecno miljejsko – pripoved o moralni izprijenosti nove slovenske gospode je zgradil na zgodbi natakariče Ančke, ki jo sodnik Vrbanj vzgaja za svojo ženo, ki pa vseeno ne bo mogla nikoli ulti miljeju, v katerem se je življenjsko oblikovala, saj »pozna vsaj v mislih vse tiste javne in skrivne grehe teh krčmarskih beznic, po katerih se moramo klatiti« (KZD III, 298) – res jo potem zelo naglo speljejo v prešuštvo in pahnejo v nesrečo. Zolajeva beznica in Nana sta zelo blizu. Pa vseeno hoče Kersnik, naj je v literaturi resničnost prestrta z »zlato prozorno tenčico idealizma«. Torej gre še zmeraj za prevladujočo predstavo o literaturi kot orodju za spreminjanje in ne za raziskovanje. Če Kersnika zelo natančno beremo, lahko opazimo, da se skozi drugo polovico osemdesetih let, še posebej pa v romančiču »Rošlin in Vrjanko« (1889), nekako razbremenjuje podobne služnosti oziroma funkcije in hoče biti predvsem nepristranski opazovalec in raziskovalec (eventualna

avtobiografska motivacija za nastanek pripovedi, na kakršno opozarja Slodnjak, je pri tem irelevantna). Roman se glede na obstoječi uzus takratnega slovenskega pripovedništva končuje nenavadno, po svoje cinično: s poudarkom, da je šlo za nekakšen fazni popis ljudi in njihovih medsebojnih dogajanj, ki s koncem romana nikakor niso prenehali(a); življenje teče nepretrgoma in pripovedovalec s pripovedjo pač samo začasno stopi vanj, kot bi stopil v reko, nato pa reč teče neulovljivo dalje. Tako lahko rečemo, da vsaj del Kersnika živi v svojevrstnem naturalističnem »predstanju«: realistična poetika in logika ga vodita v skrajne konsekvence, to je v »skrajni realizem«, dodatno moralistično prepričanje pa mu vendarle ne dovoljuje prestopiti meje, ko bi se moral izrecno in programsko izreči za naturalizem. Toda tudi o tem je bilo v slovenski literarni zgodovini že kaj izgovorjenega.

Dobesedno prezrta pa sta ostala »predimpresionizem« in »predsimbolizem« pri avtorjih, ki so se pojavili pred »veliko četverico« oziroma pred »oficialnim« novoromantičnim ešalonom, pa to niso bili ne Kersnik ne Tavčar ne Trdina, za katere je sodbo o »predhodništvu« laže izreči kot zagovarjati, temveč na primer nesrečni Funtek ali Fran Jaklič-Podgoričan. Reč se ni oglasila po nadaljevalnostni logiki, kot se je prednaturalizem, temveč po prekinjevalnostni – vsekakor pa skoraj hkrati, vzporedno. – Znana Bahrova izjava: »Rabimo le preprosto in enostavno ljubezen do resničnosti . . . Samo čutom bomo zaupali, kar nam bodo povedali in ukazali. Oni so poslanci zunanosti . . . Storili ne bomo nič drugega, kakor spremenili zunanost v notranjost,« zelo slikovito markira bifurkacijo realizma v dvoje povsem različnih nadaljevanj – v »notranjščino« in »zunanjščino«; na eni strani so »trenutkovne slike drvečih dogodkov v živcih« (Bahr), »trenutki, samo trenutki« (Murn), na drugi brezosebno snemanje »zunanosti«, hladno raziskovanje sveta. Simbolizem naj bi po tej logiki bil napredovanje impresionizma: simbolist pusti »živce zatrepetati v takšnih situacijah, v katerih začno sami od sebe grabiti za neulovljivim« (Bahr 1894; Bahra pač navajamo, ker je v skoraj neposrednem stiku inficiral slovensko literarno mišljenje).

Glede na »idealni« oziroma poetični realizem je takšna težnja skušala uresničiti spontanost »ideje«; da je ne bi človek bolj ali manj samovoljno kot »zlato tenčico« razgrinjal preko realnosti, temveč da bi samodejno in pristno izhajala iz enosti subjekta in objektivnega sveta. Pravzaprav kal impresionističnih možnosti latentno obstaja že v »obrazu« oziroma »sliki« kot siceršnji reprezentančni literaturi slovenskega realizma: portretna slika je namreč izvorno statična, z majhno porabo notranjega časa; kot poslikava lovi sinhronistično stanje. To še posebej velja za tiste »slike«, ki niso fabulativno posnemale biografskega romana, ki jih je pa, resnici na ljubo, malo. Vendar tudi tiste, ki so biografsko zasnovane, zanemarjajo podrobno dogajalno kontinuiteto in se uresničujejo kot mozaična kompozicija štirih, petih življenjepismo bistvenih prizorov ali poročil. To seveda pomeni, da so po svojem značaju blizke nekakšnim skicam »za kaj več« – natanko tako kot so leta 1878 na razstavi francoskih impresionistov kritiki označevali in obenem odklanjali njihove podobe, ko so jih primerjali s Corotovi (po Sommelhalderju). Skica se v literarnoklasifikacijski teoriji pogosto veže na »short story«, le da naj bi bila manj tektonična, kar velja tudi za njeno razmerje do »slike/obrazu«; izgublja se ji »robovi« in prehaja v lebdenje dišav, glasov, barv, otipov, okusov, nestvarnih ali vsaj neoprijemljivih stanj ali pa v neocenjujoče odzrcaljanje, kakor je poskušal impresionizem za nazaj leta 1930 opredeliti O. Walzel. V bistvu pa je tudi sleherna »slika« naravnana v trenutek, v nekakšen fleš.

Ob začetku devetdesetih let se je začel v zvezi s »slikami« v slovenski literaturi dvojen proces: na eni strani jih pripovedovalci združujejo v obsežnejše cikle, ki

v obilni mozaičnosti uresničujejo tendenco (naturalistične) panoramičnosti (enotna snov, vendar neenotno dogajanje; začasno in enkratno, čeprav osrednje vključevanje oseb v pripoved, potem ostanejo »pozabljene«; mednaslovi spotoma opozarjajo na drobitev celote v razmeroma samostojne, pa enotno stilizirane dele ipd.); na drugi strani pa se nadaljuje krčenje notranjega časa in z njim fabule kot diahronizma v teh mozaičnih drobcih ter od daleč krepi bahrovsko »trepetanje živcev«, ki naj bi napovedovalo »hlastanje po neulovljivem«. V takšnem znamenju je pisal Funtek svoje »Luči« (1889–1891), ki jih je že po naslovu razumel kot literarne bliskavice in jih podložil z močno poudarjeno, čeprav še močno tradicionalno razpoložensko: podobno je mogoče meniti tudi o Kersnikovih »Pesmih v prozi« (1888) in nekaterih ženskih literarnih izdelkih (Pajkova). Ideja tega razdrobljenega sveta kaže jasna nagnjenja po širjenju v nekakšno nedorečeno dorečenost, »neulovljivost«. Fran Jaklič-Podgoričan je v ciklu »Naši vaščanje« (1891), ki sicer po naslovu ne skriva zvez s tradicijo »obrazov«, nanizal nekaj fabul, kakršnih etablirani realizem ne Kersnikove ne Tavčarjeve vrste ni ne gojil ne zmožel, pa če je bil še tako poetičen: o možu (Jamskem Antonu), ki je ves svoj življenjski smisel izenačil z jamo, ob kateri je prebival – vanjo je kar naprej odhajal in se iz nje vračal, dokler se lepega dne ni več vrnil iz nje (jama je pač simbol temnega smisla sveta in življenja). Še izrazitejša v tem smislu je Podgoričanova pripoved o ljudskem podobarju Satančku, ki rezlja bogce (to, da Satanček dela bogce, je že samo po sebi fidesièlovska domislica); potem pa se zaplete v tekmo z drugim rezljavcem, kdo od njiju bo prej izrezljal lepšega bogca; do smrti se ureže, vendar ne mara za to in še bolj hiti; bogec se mu prepaja s krvjo, ko pa je končan, podobar dokončno izkrvavi; za povrh tekmeč proda tudi njegovo, s krvjo in življenjem odsluženo božjo podobo kot svojo.

Seveda ne govorimo o formatu in nadarjenosti teh avtorjev in tudi ne o estetski uspešnosti vseh teh spisov; nedvomno pa se iz njih že jasno oglašajo impresionistična in simbolistična logika. Ni opremljena s programskimi izjavami, zelo je bila eklektična in celo bastardna, ostajala je ob takratnem literarnem robu, toda njeni genezi je mogoče slediti kot nečemu relativno avtohtonemu: iz enakih ali vsaj podobnih izhodišč kakor drugod po Evropi je pač prihajalo do razvojnega siljenja v podobne smeri in rešitve tudi pri nas. Ker pa se niso programsko racionalizirale in sistematizirale oziroma so se v programsko zavest spreminjale šele nekaj kasneje – z mnogo bolj nadarjenimi mlajšimi umetniki – je vse skupaj ostajalo le pri polartikuliranosti oziroma v »predstanju«. Toda bilo je in obstajalo je.

Takšna zapažanja seveda ne težijo v nikakršno periodizacijsko reformiranje; literarna zgodovina je pri svojem poslu najprej zavezana estetski selekciji, mi pa smo se le sklicevali tudi na literarno obrobje. Vendar je dobro imeti v mislih, da je začela s pluralnim in množičnim vrvežem slovenske literature v 19. stoletju v njej delovati tudi imanentna, lastna razvojna logika; ta je kajpada nujno analogična evropski, nikakor pa ni samo in izključno veriga njenih odbleskov – z marsikaterim dogodkom ali gesto je veliko zgodnejša, kot si sicer radi predstavljamo. Ker smo obremenjeni s stereotipi o nenehni in premi odvisnosti, pa vidimo v njih predvsem manj razumljive »motnje«, banalnosti ali eklekticizme in ne avtohtonih, čeprav še tako neobgljenih vzgibov. Ne kaže jih precejevati, spregledati pa tudi ne.