

Boris Paternu

NASTANEK TEORIJE REALIZMA V SLOVENSKI KNJIŽEVNOSTI

(Referat za mednarodni slavistični kongres v Sofiji 1965)

Nastanek, narava in razvoj teorije realizma v slovenski književnosti 19. stoletja imajo v svojih najbolj splošnih črtah podobne lastnosti, kot jih lahko ugotovimo tudi pri mnogih drugih literaturah, zlasti slovanskih. Pozornejši pregled tega pojava pa nam seveda odkrije še vrsto posebnih značilnosti, ki jih je določal svojevrstni kulturni prostor in ki so jih pogajale specifične zgodovinske okoliščine.

Ena izmed najbolj vidnih značilnosti slovenske teoretične misli o realizmu je njeno razmeroma pozno uveljavljanje. Tej ugotovitvi je treba dodati dejstvo, da so splošni kulturni pogoji malega, politično neenakopravnega in nesvobodnega naroda, ki je bil tudi znotraj lastnega organizma v socialnem smislu še razmeroma malo zdiferenciran, izredno močno zavirali razmah izvirne teoretične misli. Tisto, kar je zadrževalo ločitev duhov in znatno omejevalo možnosti, da bi se uveljavila nekatera skrajna stališča v pogledih na vsebino in slog literarnega ustvarjanja, je bila narodnoobrambna zavest, ki je nekje na dnu družila književnike različnih idejnih smeri, leposlovje pa v takem ali drugačnem smislu vezala na njegovo pomembno funkcijo v utrjevanju narodne zavesti, v krepitvi skupnostnega obstoja.

V skladu s to zgodovinsko logiko stvari je tudi druga značilnost obravnavanega pojava. Teorija realizma se pri Slovencih ni pojavila kot izrazito nasprotje romantiki. Poezija Franceta Prešerna, ki pomeni prvi resnični in tudi po najzahtevnejših umetniških merilih svetovljanski vzpon slovenske poezije, je namreč kljub romantičnim razsežnostim osebnega doživljanja in izraza ostala v svojem jedru znotraj meja jasne, plastične besede ter demokratičnega boja za svobodo zatritega naroda in človeka sploh. Tudi romantična teorija Matija Čopa, ki je svoj literarnostetski koncept gradil pod močnimi pobudami bratov Schleglov, Goe-

theja, Byrona in poljske romantike, ni sprejela nobenih skrajnosti. Čop je odklonil romantično mistiko in fantastiko, pa tudi ekscese demonizma, satanizma in skrajne paradoksnosti v doživljanju sveta. Zavzel se je za »resno miselno poezijo« in pri vseh simpatijah do romantike ohranil globok odnos do »homerične resnice in preprostosti«. Kljub temu, da je Prešeren marsikje prestopil Čopova merila, je na dnu njenega romantičnega koncepta ostala močna zavest povezanosti z zgodovinsko usodo ogroženega naroda in prizadevna skrb za prebujo ljudstva iz »ne-doletnosti«.

Tudi starejši klasicizem pri Slovencih ni bil niti v teoriji niti v praksi tak, da bi se realizem moral ali mogel spopasti z njegovim konceptom. Baron Žiga Zois, ki je bil v devetdesetih letih 18. stoletja glavni literarni kritik prvemu slovenskemu pesniku Valentinu Vodniku, je v svojih sodbah izhajal iz francoske in nemške klasicistične poetike (Boileau, Ramler-Batteux), vendar je svoje estetske napotke prilagajal razsvetljskim, ljudsko poučnim in demokratičnim težnjam začetne slovenske poezije. Značilno je, da so njegova mentorska pisma prvič izšla v tisku ravno leta 1859 (Vodnikov spomenik), ko so se že vidneje uveljavile realistične težnje.

Skratka, slovenski realizem ni naletel na tradicijo, ki bi lahko resno ovirala njegovo rast, temveč je v svojih stremljenjih po zbližanju literature in obče življenjske stvarnosti našel v preteklosti mnogo oporišč.

Teorija realizma se pri Slovencih začne oblikovati v desetletju po marčni revoluciji. Do prvih programskih formulacij se povzpne v literarnokritičnem delu Frana Levstika med leti 1855 in 1868. Spričo močno konservativnih in še posebej kritiki nenaklonjenih razmer, ki so temu liberalnemu demokratu in nekompromisnemu izpovedovalcu resnice skrajno otežile osebno življenje ter javne nastope, je velik del njegovih kritičnih spisov ostal nedokončan ali celo v rokopisih.¹ Vendar so Levstikove literarne sodbe izhajale iz notranje dokaj enotne osnove, ki jo po njenem najglobljem idejno estetskem ustroju lahko uvrstimo v meje klasičnega realizma. Pri tem je seveda treba upoštevati, da se je kritikov estetsko teoretični koncept v marsičem prilagodil posebnim pogojem slovenske književnosti, zlasti nerazvite proze, ki se je le postopoma izvijala iz kmečko folklorne in moralistično poučne fabulistike. Levstikov vpliv na njen premik v realistično smer je bil posebno v letih 1858 do 1868 izredno močan.

¹ Fran Levstik, Zbrano delo VI, VII, DZS, Ljubljana 1956, 1958.

Na novo razvojno raven sta teoretično zamisel realizma privedla pisatelj Janko Kersnik v eseju *Razvoj sovetovne poezije* (Slovenski Narod 1878) in publicist Fran Celestin v študiji *Naše obzorje* (Ljubljanski Zvon 1885). Medtem ko je Levstik svoje sodbe v znatni meri gradil iz osnov tradicionalne klasične estetike in njene postavke prilagajal novim težnjam, pa sta Kersnik in Celestin izhajala že iz nekih drugih ter novejših osnov.²

Kersnikova zamisel realizma temelji že na pozitivizmu, ki je pri Levstiku še komajda opazen in bolj instinkt kot urejen nazor. Kersnik gleda na človeka kot na bitje, ki je docela podvrženo »naravi in njenim zakonom«. »Naš obstanek na svetu, na tej zemlji,« pravi nekje, »je odvisen od pogojev, ki so čisto materialni.« Novi čas je po njegovem čas znanosti, ne več »onega čistega idealizma«, na katerem je slonela »duh-teča, pa sedaj že ovela romantika«. Tudi sam meni, da je treba »spoznavati svet v njegovi objektivnosti, in kakor je bila prej vera in mitologija podlaga slovstva, tako bode tudi odslej in je deloma že samo vednost prva in edina podlaga literarnemu razvitku. Les extrêmes se touchent — na idealizem je prišel realizem«. Materialistični pogledi, ki stoje izza njegovega pojmovanja realizma, teže v smer biološkega oziroma miljejskega determinizma in evolucionizma. Pri tem so neutajljivi vplivi H. T. Buckleja (*The History of Civilization in England*) in W. Draperja (*Intellectual development of Europe*), ki ju je poznal iz nemških prevodov.

Vendar v Kersnikovem lastnem literarnem ustvarjanju, ki pomeni dokončno utrditev realizma pri Slovencih, ni prevladala vdanost v biološki determinizem. Za to je bila vrsta razlogov v pisatelju samem, pa tudi v literarnih in družbenih razmerah, ki so bile precej drugačne kot na evropskem zahodu. Materialistični pogledi, ki so zavzeli znaten del njegove miselnosti, so se mu obrnili v izrazito sociološko in psihološko smer. Pomembno vlogo je imel pri tem vpliv ruskega realizma, še posebej Gogolja, Tolstoja in zlasti Turgenjeva. Iz iste smeri pa je nanj močno vplival tudi Celestin.

Celestin je prišel iz idejnega območja ruske realistične kritike (Belinski, Hercen, Černiševski). V *Našem obzorju* je odločno nastopil proti tisti prozni tradiciji, ki je še vedno stregla »romantični zanimivosti pri-

² O Kersnikovih pogledih na realizem prim.: Anton Ocvirk, Slovenska literatura in realizem, Naša sodobnost 1961, str. 577—589, 692—708; o Celestinu glej monografijo Marje Boršnik, Fran Celestin, Ljubljana 1951, 326 strani.

povedovanja in značajev«. Zavzel se je za realistično ter kritično prikazovanje sodobnega življenja, zlasti na podeželju. Pri tem je s posebnim poudarkom opozoril na celo vrsto težkih gospodarskih in socialnih problemov, ki so uničevali kmečko ljudstvo in s tem daleč največji del naroda. Celestinov program pa ni težil samo h kritičnemu opazovanju in prikazovanju socialne resničnosti. Ves je bil naravnán še k nekemu višjemu namenu in cilju. Po njegovem naj bi bil pisatelj glavni namen, prikazati slabe in dobre strani resničnosti tako, da bo v bralcih budil željo, naj »se odpravi, kar je slabega, in zameni z dobrim«. Svoje misli je podprl s primerom *Lovčevih zapiskov*, s katerimi je Turgenjev vzbudil živalno zanimanje za ruskega kmeta tlačana in razširil misel o odpravi tlačanstva.

S Kersnikom in Celestinom je v slovenski književnosti 19. stoletja teorija realizma dosegla svoj vrh. Toda hkrati je prispela tudi že do prvih pojavov lastnega razkroja.

V Celestinovem programu se notranja enotnost med estetsko in idejno funkcijo umetnosti, ki so jo zagovorniki klasičnega realizma ohranjali še v trdnem ravnovesju, dejansko že podre. Kljub temu, da pisec *Našega obzorja* mestoma še upošteva »obliko« in »estetični užitek«, v njegovem programu vendarle očitno zmaguje misel, da naj bo književnost »sredstvo« idejnega pouka in družbenega napredka. S tem v resnici pristaja na aktualistično tendenčno literaturo, ki je s teoretičnega vidika ne moremo več postaviti v meje pravega realizma. Celestin sam je svojo smer imenoval »idealni realizem« oziroma »realistični idealizem«.

Pri Kersniku pa se je koncept klasičnega realizma razklenil na nekoliko drugačen način in v drugo smer. Njegovo sprejemanje realizma je po eni strani šlo znatno dlje ko Celestinovo. V svoji pisateljski praksi je namreč prikazal nekaj takih slik iz kmečkega sveta, kjer je človek že popolnoma nesuveren, scela uklenjen v brutalne zakone materialne resničnosti, samo še igra strahu in strasti v boju za goli obstanek ter posest. V eni izmed *Kmetjskih slik* glavni »junak« zgodbe ni več človek, temveč uradni akt, zemljiška knjiga s svojim neizprosno »intabulacijskim« redom stvari, ki določa pogubno usodo celega rodu (*V zemljiški knjigi*, 1884). Poleg tega Kersnik v svojo ustvarjalno metodo nekajkrat vnese že naturalistično dokumentacijski postopek in o njem celo programske govori. Njegov estetski nazor se nikjer več ne zagradi pred stvarno življenjsko resničnostjo. Leta 1884 zapiše: »Veruj mi, dragi, tudi v pandektah (pravnem zakoniku) boš našel poezijo, če jo boš hotel;

saj jo najdeš tudi v brezzobem polomljenem glavniku ali pa na umazani cunji, ki leži za hišo na smetišču.«

Vendar se pri Kersniku s temi radikalno realističnimi tendencami družijo še neke druge, izrazito nasprotne težnje. Že na zaključku omenjene razprave o svetovni poeziji je kot trajno in bistveno lastnost literarne umetnosti označil njeno boleče občutje sveta, kakršen v resnici je, in zato opozoril na njeno večno težnjo v »sanje«, v »srebrni pajčolan idealizma«. (Tu je mimogrede potrebno omeniti Josipa Stritarja, ki je, oplajajoč se zlasti ob Rousseauju in Schopenhauerju, že leta 1866 v eseju o Prešernu razvil svoje pojmovanje poezije iz teorije o večnem konfliktu med idealom in resničnostjo.) Tudi leta 1890 Kersnik svojo zamisel realizma dopolnjuje z dostavkom, naj zvesto prikazovanje resničnosti spremlja »hrepenenje po nečem nedoseženem«. To notranjo dvojnost prav tako odkrijemo tudi v njegovem lastnem pisateljskem delu. Izza objektivnega, na videz mnogokrat neprizadetega ali litotičnega prikazovanja čisto stvarnih in skrajno »prozaičnih« življenjskih dejstev, tiči zastrt, a vendar močan lirizem, ki je poln tragičnega občutja in brezizgledne tesnobe.

Skratka, klasična koncepcija realizma se v Kersnikovi teoriji, ki nam jo pozorneje osvetli njegova praksa, že prične notranje cepiti v dva nasprotujoča si pola, ki dejansko odpirata pot dvem bodočim smerem književnosti: naturalizmu in novi romantiki.

V osemdesetih letih in prvi polovici devetdesetih let nato v literarni kritiki lahko ugotovimo še celo vrsto pojavov, ki pričajo o resni krizi in razpadanju klasične teorije realizma. Tu naj opozorimo samo na dva, tri vidnejše primere tega procesa.

V skladu s krizo liberalizma in z okrepitvijo klerikalnih tendenc v slovenskem kulturnopolitičnem življenju nastopi leta 1884 v »Slovincu« duhovnik Anton Mahnič z radikalnim napadom na realizem. Izhajajoč iz »očitnih in trdnih aksiomov« katoliškega dogmatizma, z nestrpno odločnostjo postavi literaturi eno samo merilo: »popolna lepota je Bog« in »...bodi oblika še tako vzorno izpeljana, ako ji ni vpodobljena vzvišena ideja, nikdar ne bo tak umotvor vreden tega imena...«. Kljub temu, da Mahnič svojo zamisel književnosti skuša opreti na nekatere postavke klasične estetike (Aristotel, Ramler-Batteux) in »zdravega realizma«, njegov koncept v resnici predstavlja zelo omejeno obliko idejnega utilitarizma, ki naj služi verski vzgoji ter utrjevanju cerkvene

avtoritete. Estetske formulacije so bolj dodatek kot notranja vsebina njegove literarne ideologije.

Proti naturalizmu in hkrati proti katoliškemu dogmatizmu je v prvi polovici devetdesetih let nastopil mladi filozof Ivan Bernik (*Nekaj o lepem*, »Vesna« 1894). Izhajajoč predvsem iz estetske šole J. F. Herbarta in R. Zimmermanna, postavi trditev, da je edini namen umetnosti lepota, ki je suverena in neodvisna od predmeta oziroma idejne vsebine leposlovnega dela. Skladno s Herbartom in Zimmermannom meni, da je lepota v obliki oziroma v strukturalnih razmerjih, ki so lepa takrat, kadar so pravilna, harmonična. Bernikov nastop je v danih okoliščinah klerikalnega pritiska na umetnost imel svoj posebni pomen, čeprav je bil hkrati tudi umik v estetski formalizem. Z vidika našega problema predstavlja eno izmed variant razpadanja teorije realizma, čeprav je estetika, iz katere je izhajal, samo sebe imenovala »realistično«.

Stritarjeva literarna teorija pa skozi dolga desetletja druge polovice 19. stoletja kaže neuravnovešeno nihanje med različnimi možnostmi, ki so tako ali drugače načenjale ter po svoje ukinjale realistični nazor. Pa naj je šlo pri tem za njegov kult avtonomne poezije (»visoka gospa«) ali za njegov prehod na didaktični koncept literature ali za obrambo formalističnih pogledov.

Izraziti začetek novega obdobja pomeni nastop »moderne« v drugi polovici devetdesetih let. Med njene prve vidnejše programske manifestacije spada epilog, ki ga je napisal Ivan Cankar k svoji zbirki črtic *Vinjete* (1899). V njem beremo naslednje misli: »... Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva... Zunaj je zima in noč, ali v moji duši plava mehki pomladni vonj. S smehljajočimi očmi stopajo predme moje lepe mlade sanje...« Toda ta Cankarjev pogled navznoter in simbolistični pohod v novo, nadrealno resničnost dopolnjuje na koncu epiloga zelo bistven dodatek. Pisatelj se od svojih lirskih vinjet, ki so bile plod »tihega razkošja« njegove duše, že obrača k novi misli, k ideji »velikega teksta«: »Ali ta veliki tekst je strašen... Neprijetno je, če nima človek kruha, jaz vem to jako dobro... In že je obsenčil duh upornosti sestradane obraze in stiskajo se okrvavljene pesti; prišel bo čas, ko se bodo majali beli gradovi ob svitu krvave zore... Toda jaz za svojo osebo moram reči, da me vznemirja mnogo bolj to

strašno duševno uboštvo, ki je razlito kot umazano morje po vsi naši mili domovini.«

V teh programskih mislih se že nazorno pokažejo bistveni obrisi Cankarjevega literarnega koncepta. Koncepta, ki po eni strani predstavlja skrajno stopnjo v razkroju realistične in tudi naturalistične teorije 19. stoletja ter svobodno odločitev za subjektivno vizijo resničnosti; po drugi strani pa pomeni odločitev za »veliki tekst«, za kritično obravnavo objektivne družbene stvarnosti. Torej gre v resnici že za premik proti novi sintezi, ki se dogaja na višji razvojni ravni, kot jo je zmožel klasični realizem, na ravni nove idejne ter stilne formacije, ki je že onkraj realizma in jo slovenska literarna zgodovina označuje z izrazom »moderna«. Tudi v njej se je na poseben način uveljavila tista lastnost, ki je živela že v jedru slovenske variante klasicizma, romantike in realizma, namreč velika angažiranost ob ogroženi usodi slovenskega ljudstva. Zato je Cankarjev simbolizem ohranil mnogo realistične teže in se v znatni meri napolnil z revolucionarno družbeno kritiko.

*

Po tem zelo bežnem orisu najbolj splošne razvojne črte realističnih koncepcij v slovenski književnosti 19. stoletja se lahko z večjo orientacijsko gotovostjo ustavimo ob našem glavnem vprašanju: ob problemu nastanka in hkrati klasičnega jedra realistične teorije. Oboje nam razkrije pregled literarnokritičnega opusa Frana Levstika (1831—1887) oziroma estetsko teoretičnih izhodišč, iz katerih je izhajal.³

Vsako literarnoestetsko ideologijo lahko zanesljivo preverimo ob dveh temeljnih vprašanjih:

1. kakšen je njen pogled na poglobitve sestavine literarne umetnosti, bolj točno, katere konstitutivne elemente umotvora upošteva in kakšno hierarhično razmerje vzpostavlja med njimi;

2. kakšen je njen nazor o razmerju med pesniško resničnostjo in stvarno, objektivno resničnostjo.

Vsak literarni nazor odgovarja seveda še na celo vrsto drugih pomembnih vprašanj, toda po navadi te opredelitve izhajajo že iz omenjenih dveh problemskih središč.

³ Od tu naprej predstavlja referat izbor in dopolnitev nekaterih tez iz obsežnejše razprave: Boris Paternu, *Estetske osnove Levstikove literarne kritike*, Slovenska matica, Ljubljana 1962. Zato tu opuščam obsežnejšo dokumentacijo.

Kakšen je bil Levstikov nazor o sestavinah besedne umetnosti in njihovem razmerju?

Že v njegovih zgodnjih razmišljanjih o procesu pesniškega ustvarjanja odkrijemo spoznanje, da je vir poezije v čustveni napetosti, ki pri pesniku sproži izpovedno ustvarjalni akt, v katerem najde on sam svojo notranjo pomiritev, nekakšno psihično katarzo. Skratka, pesem mu pomeni sproščen in sproščujoč izliv čustva. Občutek čustvene pristnosti oziroma doživljajske resničnosti mu je res postal eden izmed bistvenih kriterijev, s katerimi je vse življenje nepopustljivo presojal pesniško tvornost svojih sodobnikov. Levstik je zavestno nadaljeval Prešernovo svobodno, lirsko izpovedno zamisel pesniškega poklica in se često opiral nanjo. Vendar z neko bistveno razliko. Prešernovo načelo proste »srčne« izpovedi in pomiritve je sprejel, toda doumel ga je že drugače. Če primerjamo Prešernove tovrstne izjave z Levstikovimi, vidimo, da je naš kritik inspiracijsko napetost in potešitev prenesel iz višjih duhovnih sfer v nižje, docela psihološke, čutno čustvene plasti človekovega doživljanja. Že v dijaških letih se je instinktivno približal pozitivistični misli, da pesniški navdih utegne imeti svoj najgloblji vzgib v fizioloških dejstvih ter procesih. Takih pogledov pri Prešernu seveda ni moč najti.

Drugi bistveni element pesništva je Levstik odkrival v fantaziji. Toda te ni pojmoval kot neko v fantastiko stopnjevano doživljanje, temveč — podobno teoretiku nemškega realizma F. T. Vischerju — kot sposobnost, s katero pesnik opredmeti svoja čustvena stanja, jih prelije v čutno nazorne podobe. Abstraktni metaforiki se je upiral, enkrat celo pri Prešernu, ki ga je sicer v vsem, tudi v pogledu izrazne naravnosti, postavljaj na prvo mesto med slovenskimi pesniki ter med njim in nemško romantiko leta 1881 potegnil ostro ločnico.

Levstik je menil, da poleg čustva in fantazije mora v ustvarjalnem procesu sodelovati tudi razum. Razum kot umska dejavnost, ki v nekem smislu nadzira domišljijo pri njenem iskanju podob. Pa tudi razum kot zavestno, dejavno in odgovorno idejno hotenje. Literarna dela je večkrat presojal z vidika njihove notranje logike in še češče razglabljal o idejni vrednosti leposlovnih proizvodov. Odmik od romantično intuitivne koncepcije pesniškega ustvarjanja, ki jo n. pr. srečujemo še v zelo izraziti obliki pri Ivanu Macunu (1849) ali Davorinu Trstenjaku (1853) in deloma še pri Radoslavu Razlagu (1853) ter celo pri Janezu Trdini (1850), je dokaj nazoren.

Kritikov pogled na jezik, kot nadaljnjo pomembno sestavino literarne umetnosti, je bil prav tako racionalističen, vsaj v prvem desetletju njegovih kritičnih prizadevanj. Kasneje je na tem področju podlegel hudo utopičnim, arhaističnim rekonstrukcijam. Vendar lahko skozi celotno štiridesetletje njegovih kritičnih nastopanj sledimo eni misli: jezik je le sredstvo, pripomoček ali »posoda« poezije, ne pa njen glavni namen. Kljub temu pa funkcije jezika le ni zapostavljal. Delo, ki je bilo v jezikovnem pogledu slabo, je zavrnil z vso odločnostjo, ne glede na idejno vsebino.

Poleg naštetih štirih prvin je poudarjal še eno: namreč estetski moment. In to vselej na takem mestu in na tak način, da z vso upravičenostjo lahko trdimo, da je estetski element štel za pglavitni konstitutivni element pesniške umetnosti, za nekakšen *conditio sine qua non* poezije. Ob vprašanju, kakšni so bili njegovi estetski nazori, se bomo pomudili kasneje, sem sodi samo ugotovitev o mestu in vrednosti lepotnega principa v književnem delu.

Seveda nam ves ta prikaz Levstikovega upoštevanja nekaterih bistvenih, čeprav še čisto elementarnih sestavin leposlovnega dela — slovenska literarna kritika se je v petdesetih in šestdesetih letih morala boriti za osnovna načela umetnosti in za svoj obstoj sploh — daje samo slutiti, v katero smer se je nagibal njegov literarni nazor. Bolj pomembno je vprašanje, kakšne medsebojne odnose je omenjenim sestavinam določil, v kakšno notranjo strukturo jih je povezal.

Prvo, dokaj urejeno ter nazorno formulacijo zastavljenega problema srečamo leta 1855 v njegovem fragmentarnem *uvodu h kritiki M. Valjavčevih Pesmi*. V tem ključnem tekstu njegove literarne estetike brez težav odkrijemo izrazito težnjo po notranjem sožitju, po integraciji vseh navedenih sestavin pesniške tvornosti. Menil je, da naj bo pesnikovo delo plod skladne in uravnovešene dejavnosti vseh bistvenih prvin: čustva, domišljije, razuma ter jezikovno izrazne (tudi muzikalne) zmogljivosti. Nobeni izmed njih ni dopustil docela neodvisne pravice do življenja. Postavljal jih je v razmerje medsebojne funkcionalne odvisnosti. V njegovi kasnejši kritični praksi, vse tja do srede osemdesetih let, srečavamo mnoge sodbe, ki so pravilno razložljive samo tedaj, če upoštevamo to njegovo stališče.

Enega izmed globljih razlogov, ki so v njegovi miselnosti pogajali tako integracijsko razmerje, je odkril sam. Potrebo razumskega posega

v ustvarjalni proces je namreč utemeljeval z mnenjem, da se ob docela nenadzirani dejavnosti fantazije pesniku lahko rodé nejasne, izkrivljene podobe sveta, groteskne prikazni, ki motijo naravno doživljanje stvari in naše razumno dojemanje sveta. Iz njegovih postavk jasno sledi, da naj se pesnikovo doživljanje in prikazovanje stvari kljub svojevrstnosti ne bi odtrgalo od nekega splošnega, širšemu krogu ljudi še dostopnega načina doživljanja oziroma izražanja. Medtem ko ga je sprva najbolj zanimalo vprašanje, kako se porodi in kaj povzroči pesniška izpoved v njem samem, pa se od srede petdesetih let naprej nenehoma ukvarja z mislijo, kakšen je njen učinek navzven, na bralca, na publiko.

Komunikativni princip je bil eden izmed bistvenih vzrokov, da se je odvrčal od takih pojavov v poeziji, ki bi lahko privedli do odtujevanja, do alienacije med njo in publiko. V tem pogledu je zelo značilna tudi njegova oznaka pesnika iz leta 1855. V pesniku ni odkrival tvorca, ki bi ustvarjal iz nekih višjih, nadnaravnih ali metafizičnih inspiracijskih pobud, kot si je te reči n. pr. razlagal še Macun. Poeta ni spravljal v zvezo z »bògom« ali z neskončnostjo, temveč ga je meril po normalnih ljudeh. Pesnik je bil zanj človek, ki je drugim enak, le da ima in mora imeti bolj razvito čustvovanje, močnejšo domišljijo, globlji razum ter večjo sposobnost jezikovne ponazoritve svojih doživetij. Preprosto, pesniškega genija je postavil med zemeljske ljudi. Realist Levstik si je prizadeval zasuti prepad med umetnostjo in občinstvom, med genijem in preprostim človekom, prepad, ki ga je včasih še tako boleče občutil romantik Prešeren.

Za kritikov literarni nazor pa je še posebej značilno, kakšno razmerje je vzpostavil med estetskim in idejnim elementom poezije. Estetsko formalnim vprašanjem je v svojih kritičnih spisih posvetil dokaj pozornosti. Pogosto je načenjal probleme kompozicije, prozodije, verza, muzikalnosti itd., vendar je večkrat poudaril, da pesniška »tehnika« ali »izkust«, se pravi, izrazna iznajdljivost sama po sebi, še ni umetnost. Po drugi strani pa se prav tako ni zadovoljeval z literaturo, ki bi prinašala samo neke idejne vrednote, a bi docela omalovaževala estetski moment. Levstik je odklanjal obe skrajnosti, tako estetski formalizem kot neestetski utilitarizem. Pesniške lepote ni pojmoval kot zgolj ugodje nad oblikami, temveč kot notranjo enotnost duhovne in oblikovne lepote, idejnosti ter forme. Estetski moment je, kot rečeno, štel za glavni konstitutivni del leposlovne umetnosti, toda pojmoval ga je izrazito vsebinsko, ne formalistično.

Pozorna analiza idejno vsebinskih sestavin, ki jih je vključil v estetsko substanco poezije že leta 1855 in jih v kasnejši kritični praksi večkrat potrdil, nas privede do spoznanja, da je imel v mislih določen kompleks pomembnih in čisto človeških vrednot etične, intelektualne in deloma vitalistične narave. Prevzet je bil nad enim in drugimi, a med njimi ni predpostavljaj nikakršne obvezne hierarhije. Zato sta mu bila umetniško pomembna tako Rihard III. kot »očitni tolovaj« velikih intelektualnih zmognosti, pa tudi drugi liki, da so le imeli kakršnokoli pomembno človeško lastnost, namreč lastnost, ki človeško bitje dviga nad žival. Skratka, njegov globlji estetsko-idejni vidik ni bil niti samo moralističen niti zgolj intelektualističen ali vitalističen, temveč široko humanističen.

Če te Levstikove poglede presojava z vidika takratne stvarne zgodovinske situacije, vidimo, da je svoj estetsko idejni koncept zgradil tako, da se je na eni strani lahko z estetskimi razlogi uprl nasilju klerikalnega utilitarizma nad sodobno slovensko književnostjo, po drugi strani pa je vendarle branil humanistično idejno jedro, ki je književnosti zagotavljalo pozitivno poslanstvo med prebujajočim se ljudstvom. In temu zgodovinskemu procesu je v bistvu služila celotna, ne samo literarna osebnost Frana Levstika. Ravno zaradi te svoje politične in demokratične zavzetosti je v lastni ustvarjalni praksi večkrat celo zapustil teoretične postavke o notranji zlitosti ideje s podobo ter se predal trenutnim potrebam časa, tendenčnemu aktualizmu, čeprav je bila ta smer v nasprotju z njegovo trajnejšo literarno estetiko.

*

Medtem ko nam pregled Levstikovih misli o konstitutivnih elementih leposlovne umetnosti in njihovem medsebojnem razmerju samo posredno odkriva realistično smer njegove kritike, pa nam njegovi nazori o drugem poglavitnem vprašanju, o razmerju med pesniško resničnostjo in stvarno resničnostjo odpirajo bistvo problema.

Že v mladostnih razmišljanjih o pesništvu se je večkrat ustavljal ob problemu resničnosti v poeziji. Le da je imel tedaj opraviti skorajda samo z liriko in je vprašanje zastavljal v njej primerni obliki. Če je hotel soditi o resničnosti v liriki, je ni mogel meriti z določenimi dejstvi iz objektivne stvarnosti, temveč jo je presojal samo z vtisi, ki so ga prepričali, da je izpoved izraz resničnega ali potvorjenega doživetja. Nastopal je z merilom resničnosti, toda subjektivne resničnosti. Subjek-

tivno resnično pa je seveda lahko vse. Toda pri Levstiku je ta subjektivizem imel znatno objektivno vrednost, ker je izhajal iz močno neizjemnih, naravnih in splošnočloveških percepcij življenja.

Kmalu pa je segel preko ugotavljanj psihološkega razmerja med resnico pesnikovega notranjega doživetja in izpovedjo. Začel je zavestno iskati tudi opredelitve, kakšno naj bo razmerje med strukturo poezije in stvarnostjo resničnega sveta. Njegove razrešitve vprašanja so bile sprva, v letih 1848—1853, še izrazito neuravnovešene. Nagibale so se zdaj v realistično, drugič spet v idealizirajočo smer. Njegova lirika nam kaže, da mu je proces zblíževanja z življenjsko stvarnostjo v sami pesniški praksi potekal organsko in brez večjih motenj, medtem ko so se mu v kritični zavesti vse tja do leta 1853 spopadali še nasprotujoči si pogledi na odnose med poezijo in stvarnostjo. Toda kmalu je odkril posebnost svoje pesniške poti in spoznal resnično naravo tistega pesniškega sveta, ki mu je najbolj ustrezal ter sproščal njegove inspiracijske zmogljivosti. Zavestno se je poslovil od »samotnih krajev« in »strašnega raja« nadzemelske pesniške lepote, kamor je hrepenel še v svoji zgodnji poeziji. Obrnil je hrbet vzvišeni poeziji izbrancev in zvest samemu sebi odprl srce preprosti domači zemlji ter njenim ljudem in stvarem. Svoje lirike ni več imenoval »Poezije« — kakor leta 1846 Prešeren — temveč samo »Pesmi« (1854). Njene snovi, motive in izraz je programsko zasidral v domače kmečko, docela neolimpijsko okolje. Njegova miljejska opredelitev lastne lirike je pomenila znaten korak k realizmu. Značilno je, da je ravno pesmi z izrazito miljejskim obeležjem vkomponiral v središče svoje pesniške zbirke iz leta 1854.

Vendar je bil še daleč od tega, da bi načelno pristal na deskriptivno metodo ustvarjanja, čeprav ji je v kasnejših letih sam večkrat podlegel. V njem je namreč trdno živelo prepričanje, da empirične oblike stvari še ne ustrezajo estetskim. Do obeh principov — objektivnega posnemanja in subjektivnega preobražanja — se je prvič uravnovešeno opredelil leta 1855 in na tem svojem stališču vztrajal bolj ali manj dosledno vse življenje.

Levstikovo izhodiščno mnenje je bilo, da umetnost ni kopija resničnosti, temveč nje preobrazba. Temeljni oblikovno estetski princip, po katerem naj bi pesnik ravnal, da bi iz realnosti ustvaril lepoto, je po njegovem še vedno princip skladnosti in enotnosti delov v organsko urejeni celoti. Ta težnja k preobrazbi oziroma idealizaciji stvarnosti pa je bila samo en del njegove estetike. Če je, kot smo prej omenili, umet-

nosti določil neke obveznosti do objektivnega, splošnočloveškega načina doživljanja, ji je moral določiti tudi neko obvezno razmerje do objektivne stvarnosti same. Torej je moral pesnikovo preobrazbo oziroma idealizacijo nekje omejiti. In res jo je omejil. Pesnik naj bi, po njegovem, sicer ustvaril lepoto, ki je v resničnosti sami ni, toda pri tem se ne bi smel predati zgolj abstraktno urejajočim nagibom, temveč naj bi upošteval tudi dejansko naravo resničnih stvari samih. Tako je načelo idealizacije strogo omejil z načelom objektivne naravnosti. »Umetnost«, piše leta 1859, »ne more dati tega, kar natura ni dala.« Ta trditev je bila seveda samo del njegove miselnosti in dopolnjeval jo je z mnenjem, da tudi »resnica sama na sebi, gola, ni poetična; to je le, kadar jo pokriva lepo zagrinjalo« (1878). Njegovo nastopanje proti deskriptivni metodi je bilo čisto logična posledica omenjenih nazorov o besedni umetnosti. In prav tako njegov nastop proti naturalizmu oziroma »hiperrealizmu« leta 1880. Skratka, poezija je bila zanj »umetnost, združena s prirodnostjo« (1881).

Levstik si je torej tudi v odnosih med dejansko in pesniško resničnostjo prizadeval vzpostaviti izrazito skladno, integrirano razmerje. Težil je po sintezi estetske in objektivne podobe stvarnosti, po zlitju idealnega z naravnim, subjektivnega z objektivnim, izraza z odrazom.

Ta načelna in seveda dokaj splošna razmejitve med umetnostjo in resničnostjo je dobila nazorno in otipljivo podobo v teoriji karakterja, ki predstavlja problemsko središče Levstikove kritične zavesti pa tudi kritične prakse. V programskem *Popotovanju iz Litije do Čateža* (1858) je poudaril: »Prvo je značaj in znanje človeškega srca ...« V nadaljnjih kritikah se je res z veliko pozornostjo ustavljal ob analizah nastopajočih oseb in njihovih dejanj. Zakaj je toliko kritičnih energij posvetil prav tem vprašanjem? Ena izmed najvidnejših značilnosti njegove literarne miselnosti je bil namreč izrazito antropocentričen pogled na ustroj književnega dela. Estetska načela je meril po človeku in človeka postavil tudi za poglobitveni predmet literature sploh. Vse ostalo, živo in neživo naravo je potisnil v ozadje kot nekaj, kar v umotvoru ne more imeti samostojne, od človeka neodvisne funkcije. Zatrjeval je: »Poet išče le dušnega življenja, torej mu more le človek in sam človek pravi predmet biti, vse drugo mu je le v to rabo, da človeka krasi.« Tako leta 1855. In podobno v *Popotovanju*: »Mislil bi, da je vsakemu umetniku človek prva reč, vse drugo ima toliko veljave, kolikor je dobi po njem.« Človekovo duševnost je postavil za glavno izhodišče, duhovno

lepoto za bistveni smisel književnosti. Te duhovne vsebine pa ni jemal metafizično, temveč psihološko in moralno. Tako so mu postali karakterji osrednji nosilci estetsko idejne vrednosti pripovednega ali dramskega dela.

Če iz mnogih poraztresenih sodb o značajih rekonstruiramo njegovo teorijo karakterja, pridemo do zaključka, da ne predstavlja nič drugega kot dosledno aplikacijo njegovih splošnih literarnoestetskih načel na posebno, psihološko področje književnega dela. Izključeval je možnost, da bi pesnik ali pisatelj psihološko stvarnost kopiral v vsej njeni nepregledni resničnosti. V svojo zamisel karakterja je dosledno prenesel prej navedena načela idealizacije. In sicer v dveh smereh: v duhovno ter v psihološko. Književnost naj bi prikazovala (poleg stranskih oseb) usode ljudi, katerih duhovna fiziognomija je človeško pomembna, pomembna v moralnem ali intelektualnem ali vitalističnem smislu. Poleg tega naj bi bile lastnosti značajev — ne glede na to, ali so dobre ali slabe, in take vselej so — druga drugi primerne, ustrezajoče si, skladne, v svoji celoti enotne. Lep karakter je po njegovem torej tisti, ki je poleg svoje človeške pomembnosti psihološko enoten, sam sebi zvest pri vsakem dejanju in vsaki situaciji. Nedvomno je tu šlo za prenos idealizacijskega načela skladnosti in enotnosti v psihološko strukturo oseb. Toda tudi tu je princip idealizacije omejil z načelom objektivne naravnosti. Menil je, naj se pisatelj v prikazovanju oseb izogne črno-bele tipizacije in naj ne gre čez meje naravnega in verjetnega. To dvojje pa jim zagotovi tako, da jih pusti delovati samo v mejah razumne motiviranosti. Kavzalni neksus je postal temeljna metoda Levstikove psihološke kritike.

Ostane vprašanje, kaj je sploh mislil z izrazom karakter. Njegova kritična praksa kaže, da je imel pred očmi kompleks človekovih emocionalnih, intelektualnih, moralnih in bioloških lastnosti, ki kot celota delujejo na določeni način. Pozornejša preiskava te Levstikove tipizacije pa pokaže, da je v svoji zamisli karakterja izključeval tako 'abstraktni tip kot docela slučajni individuum. Pisatelj naj bi v osebah prikazoval tisto, kar je v njih bistveno in v nekem smislu splošno, a takó, da se ne bi oddaljil od žive, individualne plastike. V mislih je imel individuum, razširjen v splošnost, zato govori o »individualnem načinu« (podčrtal B. P.) ravnanja oseb. Če pa hoče umetnik ustvarjati take ljudi, ki so enkratni, a hkrati ravnajo po neki splošno verjetni kavzaliteti duševnega življenja, mora, tako meni Levstik, najprej sam dobro poznati

»vsako gubo« človeške »duše«. S tem je dejansko pristal na eno izmed glavnih postavk realistične kritike, ki se glasi: umetnost je kljub njeni posebni resničnosti treba preverjati tudi z merili življenjske empirije. K izkustvenemu preverjanju psihološke podobe oseb pa je kazala še ena kritikova postavka: duševnost oseb naj se kaže v akciji, v dejanjih in ravnanjih, ob njihovem realnem stiku s svetom ter ljudmi. Zato ima Levstik še vedno v mislih dramatično zgodbo, ki človekovo notranjo resnico spreminja v otipljivo, realno usodo. Take zahteve so že same po sebi zavračale možnost neomejenega psihologiziranja, tako deskriptivnega kot intuitivnega prodiranja v zapletene labirinte človekovega notranjega sveta.

Kljub izredno dosledni zahtevi, naj bo v središču pisateljeve pozornosti človek, pa je Levstik v resnici tudi temu nazoru postavil neke meje. Od slovenske literature je namreč želel, naj prestopi prostor dotlej že močno uveljavljene lirike, ki je po njegovem svet prikazovala le bolj »v koséh«, in naj dá »veliko delo« na področju proze, skratka, celovitejšo sliko življenja. Zakaj pisateljevo »delo mora biti zrcalo svojega časa, mora stati na vogelnem kamnu narodskega života, sicer nima veljave, ker je enako poslopju, na pajčino zidanemu«. Torej bi morala biti tudi podoba človeka v tesni zvezi s podobo časa in prostora. Ta misel se je močno uveljavila n. pr. v kritiki prvega slovenskega romana, Jurčičevega *Desetega brata* leta 1868. V njej je kritik pogršel resnično socialno tipiko kmečkih oseb.

*

Taka bi bila v bistvenih črtah Levstikova literarnoestetska koncepcija. Seveda šele tedaj, ko jo notranje uskladimo in smiselno rekonstruiramo iz mnogih posameznih sodb, s katerimi je v javnosti ali zasebno spremljal pojave slovenske književnosti od začetka petdesetih pa tja do srede osemdesetih let. Če njegovo teorijo presojamo iz stvarne zgodovinske danosti, vidimo, da je izključevala tako romantični subjektivizem kot deskriptivni realizem, pa tudi tendenčni aktualizem, ki ne bi upošteval določenih estetskih nujnosti. In isto velja za pasivno posnemanje folklorne poezije ali proze, ne glede na to, da je leta 1858 slovenskim pripovednikom še priporočal nekatere motive ljudskega izročila. Pri tem namreč ni odstopil od svojih idejnoestetskih principov oblikovanja.

Za najbolj splošno usmerjenost Levstikove literarne estetike — čeprav je v ustvarjalni praksi sam večkrat zapustil njena načela — bi ustrežal izraz klasični realizem. To pa zato, ker je bila njegova zamišljena realizma taka, da nobeni posamezni sestavini umetniškega ustvarjanja ni dopuščala popolne osamosvojitve. Niti samo čustvo niti sama domišljija ali misel mu niso mogli predstavljati edine vsebine umotvora. Prav tako mu tudi oblika ali katerakoli njena izrazna prvina, n. pr. muzikalnost ali besedna figurativnost sama po sebi ni pomenila smisla poezije. Enako uravnovešen je bil njegov odnos do snovi. Predmet prikazovanja mu ni mogla biti niti samo narava niti zgolj družba, pa tudi človek ne, ki bi živel docela izven njiju. Končno tudi človeka ni obravnaval samo kot zunanje, fizično bitje, a prav tako ne kot zgolj notranji, psihični pojav, temveč ga je vezal na tipičnost časa in prostora. Skratka, uprl se je vsakemu okrnjenemu vidiku oziroma »omejenemu izrazu« (F. T. Vischer) literarne umetnosti. Gre za kompleks postavk, ki so bile značilne za tisto obdobje realistične literarne miselnosti, ko je — kljub zelo niansiranim in v marsičem različnim koncepcijam — prevladovalo mnenje, da naj bo umetnina bolj ali manj skladen ter enoten organizem vseh bistvenih elementov ustvarjanja. In da naj bo izraz neokrnjene, celotne osebnosti ustvarjalca, ki se kljub svoji posebni naravi še ni odtrgal od objektivne stvarnosti ter njene pregledne tipičnosti.

Kakor hitro pa so realisti svojo literarno prakso ali estetiko začeli poglobljati v eno samo smer in težiti po njeni osamosvojitvi oziroma absolutizaciji, lahko govorimo o razkrajanju klasičnega realizma, ki je lahko šlo v različne smeri: v aktualistično tendenčno, v naturalistično deskriptivno, v psihološko, impresionistično ali formalistično smer. Prav preko takih zastranitev od celovitega pogleda na življenje in suvereno kritičnega dojetanja stvari s celotno osebnostjo so se ustvarjalna izhodišča začela premikati v golo zunanjo opisnost ali v subjektivne prostore pesnikove duševnosti. Proces razkroja oziroma notranje dezintegracije klasične teorije realizma smo prav iz teh izhodišč nakazali v uvodnem poglavju.

Čeprav je sociološko etiketiranje umetniških nazorov včasih težko in prečesto pragmatično početje, se nam pri estetiki klasičnega realizma ponujajo določena znamenja, ki so bila otipljiv izraz družbene danosti. Ne glede na izjeme in mnogotere razlike je tako ali podobno pojmovanje umetnosti ustrezalo glasnikom tistih družbenih sil, ki so stale tik pred

svojo zgodovinsko afirmacijo ali sredi nje. Torej tistemu stanju človekove biti in zavesti, ko sta na stopnji konkretnega uveljavljanja svojih teženj ter idealov, njihovega uresničevanja v objektivni stvarnosti. In to na tisti stopnji uresničevanja, ki še ni tako daleč, da bi se znašlo pred nerazrešljivimi protislovji. Šele te so človeka gnale v skrajne situacije: v nepremagljiv notranji dvom, v tesnobo osamljenosti, v beg iz resničnosti, v anarhično revolto ali v razosebljeno podreditev stvarnosti. Življenjska stvarnost se jim ni kazala kot vedno nova, tuja in grozljiva uganka, temveč kot nekaj razumnega in kljub vsem svojim protislovjem ali slabostim popravljivega. Človek v njej ni bil nejasno nevaren ne drugim ne samemu sebi. Prevladovala je vera v spoznavnost vzrokov, posledic ter smisla človekove kritike in akcije. Temu življenjskemu občutju je tudi v literarni teoriji ustrezal jasen, močan, dosleden in dejavni človeški tip, čigar tragedija je imela svoj smisel, kot ga je imela Levstikova, čeprav se je končala v duševni omračenosti.

Misleci in glasniki tovrstnih družbenih situacij 19. stoletja so svoje misli, čustva in želje prilagajali dani resničnosti in to resničnost hkrati aktivno spreminjali. Med posameznikom in družbo, med čustvom in mislijo, med mislijo in dejanjem, med idealom in resničnostjo pa tudi med lepoto in dobroto kljub vsem disonancam še ni bilo prave odčititve, temveč zavestno, dejavno, v dialektičnem smislu harmonično razmerje. Estetika takih ljudi je nosila, čeprav na različnih stopnjah družbene, idejne in umetniške razvitosti, podoben red stvari. Zanj so morda najbolj značilne ravno težnje po notranji integraciji vseh bistvenih strukturnih elementov besedne umetnosti. Težnje, ki se tako izrazito pokažejo pri analizi idejno estetskih izhodišč Levstikove literarne kritike.

Njegovi kritični fiziognomiji so udarila odločilno znamenje mladostna leta 1848—1855. Estetski nazori, pridobljeni v tem času z razmeroma prizadevnim teoretičnim študijem, se mu kasneje niso več bistveno spreminjali, temveč kvečjemu dopolnjevali. Njihova izhodišča je treba iskati v družbenih okoliščinah marčne revolucije. Prav te okoliščine so povzročile vrsto pojavov, ki so značilni za prej omenjeni tip človekovega razmerja do sveta. Kljub temu, da so bili demokratični plodovi revolucije že po dveh letih, z nastopom Bachovega absolutizma, nasilno zatrti — in morda prav zato — in da so prišla na dan mnoga grozeča znamenja notranjih političnih ter socialnih trenj, se je vendarle

okrepila vera v dejansko uresničitev meščanskih idealov narodne ter osebne svobode. Posebno med mladim rodом, ki je v petdesetih letih stal pred nalogo, da v bližnji bodočnosti nastopi s stvarnim političnim delom. Vidnejši del te slovenske mladine se je v svojem življenjskem in literarnem okusu zavestno odvrčal od romantične razklanosti med absolutnimi in realnimi vrednotami ter se odmikal od depresivnih posledic tovrstne razklanosti: od pesimizma, elegizma, sentimentalizma, »bolnih počutkov« in podobnih stanj (R. Razlag, D. Dežman, J. Trdina, Levstik). Dobivala je izrazitejši smisel za stvarnost, za trezno kritiko in preobrazbo resničnosti. Tudi prvi pomembnejši pesnik in esteta tega rodu, Levstik, je bil človek bojevite, objektivno dejavne narave, mislec, ki so mu bile, kot je zapisal sam, tuje vse »daljne, strme visočine« kakor tudi »temnih brezen globočine«. Razumljivo je, da niti v svojem takratnem življenju niti v nazorih o umetnosti ni mogel pretrgati vezi med lastno osebnostjo in družbo, med lepim in dobrim, med idealom in stvarnostjo, med umetnostjo in resničnostjo. Integracijske tendence so v njegovi estetski zavesti lahko dolga desetletja vztrajale zato, ker sta bili njegova družbenopolitična zavest in vera v življenje povezani z ljudsko, demokratično smerjo zgodovinskega razvoja. S smerjo, ki se ni korumpirala in pokazala v luči absurda, kot so se pokazale druge smeri meščanske miselnosti in politike že kmalu po marčni revoluciji, izrazito pa v sedemdesetih letih, ki so odločno spodmaknila tla integracijski zavesti in tudi Levstika samega privedle v hude notranje krize. Vendar je vztrajal v odporu proti vsem oblikam človekove in umetniške dezintegracije ne glede na to, da jih je stvarnost vse bolj podpirala.

*

Levstikov estetski koncept pa seveda ni bil pogojen samo po njegovi splošni idejni usmerjenosti, temveč tudi po določeni literarnoteoretični šoli. Že na prvi pogled je jasno, da pri tem ne gre za neke izvirne, docela nove poglede na vprašanja literarne umetnosti. Pozornejši študij geneze Levstikovih estetskih postavk nas privede do zaključka, da so se mu pogledi oblikovali ob avtorjih klasične literarne estetike. Že njegova srednješolska izobrazba je bila izrazito klasična in je temeljila na razmeroma urejenem spoznanju Aristotelovih in Horacovih nazorov o pesniški umetnosti ter podaljškov njunih pogledov v sodobni čas. Po zaključku šolske vzgoje je mladi Levstik vneto segel po Lessingovih

kritičnih spisih in jih temeljito preštudiral.⁴ Pri Lessingu je naletel na take estetske nazore, ki niso izključevali njegovih lastnih kritičnih hotenj, temveč so jih v marsičem podpirali in celo osveščali. V njem je srečal misleca, ki je z dosledno logiko, ostro dialektiko ter sugestivno besedo branil notranjo skladnost vseh bistvenih vrednot leposlovne umetnosti. Pozorna primerjava obeh avtorjev nas pripelje do spoznanja, da se je jedro Levstikove estetske kritike oblikovalo ravno ob nemškem kritiku. Pa naj gre za vprašanje konstitutivnih elementov poezije in njihovega notranjega razmerja ali za razmerje med umetnostjo in resničnostjo ali za teorijo karakterja. Posamezne genetične vezi kažejo seveda še k drugim avtorjem: k Ramler-Batteuxu, Jeanu Paulu, Goetheju, Schillerju, Börneju, deloma k Wienbargu, Herbartu in Zimmermannu, medtem ko je ruske teoretike realizma začel spoznavati šele v sedemdesetih letih in še to bolj posredno, zlasti preko Celestina. Vendar so bili vsi ti vplivi bolj obrobni v primeri z Lessingovim. Našteli bi lahko pravo množico konkretnih vezi med njima. Tu naj omenim samo dejstvo, da je bila *Hamburška dramaturgija* (1767—1769) prva in glavna šola Levstikove karakterološke, realistično psihološke kritike. V Dramaturgiji se je namreč Lessingov spontani realizem najbolj sprostil klasicističnega »antikiziranja«, posebno pri analizah odrskih mojstrov in realističnega igralca Ekhofa, ki mu je bil nekakšen gledališki Laokoon. Ameriški literarni teoretik R. Wellek je ugotovil, da je Lessing postavil temelje psihološkemu realizmu v literarni kritiki 19. stoletja.⁵ To velja nedvomno tudi za slovensko realistično kritiko, ki je prav pod Lessingovim vplivom najprej zaživela na področju psihološke karakterologije.

Levstikova navezanost na avtorja *Laokoonta* (1766) in *Dramaturgije* pa ni bila zgolj ozko literarna. V njem je spoznal bojevitega in skrajno poštenega nacionalnega reformatorja, ki je nemško književnost osvobodil tuje duhovne nadoblasti, radikalno obračunal z domačim književnim diletantizmom in z globoko moralnimi razlogi utemeljil obrambo ostre kritike, čemur je tudi Levstik posvetil velik del svojih moči. V Lessingu je srečal humanista, ki je priznaval enakovrednost narodov. In misleca, ki je človekov etos osvobodil konfesije. Povrhu vsega ga je

⁴ Na nekatere posamezne vezi med Lessingom in Levstikom je slovenska literarna zgodovina že opozorila. Prim.: Josip Vidmar, Franceta Levstika literarna kritika, Ljubljanski Zvon 1931; Anton Slodnjak, Frana Levstika zbrano delo V—VI, 1935—1935; VI—VII, 1956—1958; Anton Ocvirk, Levstikov duševni obraz, Levstikov zbornik, Ljubljana 1935.

⁵ R. Wellek, A history of modern criticism 1750—1950, I, London 1955, 175.

Levstik štel za Slovana, kar takrat ni bilo brez pomena. Skratka, med obema osebnostima in tudi dobama je obstajala cela vrsta podobnih psiholoških, idejnih in družbenih teženj, ki so ustvarile posebne afinitetne pogoje, zaradi katerih je Levstik sprva instinktivno, nato pa čisto zavestno iskal opore pri Lessingu.

Vendar bi morali Levstikovo kritiko obsoditi za zgodovinski anahronizem, če bi Lessingu sledil docela zvesto in mehanično. Tega ni storil. V pogledih na proces pesniškega ustvarjanja pa tudi v teoriji karakterja se je pomaknil bliže k biološkemu in sociološkemu determinizmu. Tudi pri vsebinski in izrazni demokratizaciji književnosti je šel znatno dlje. Poleg tega je občutno okrnil Lessingov apolinični estetski ideal, kakršnega je postavil v *Laokoontu*, in težil po estetsko svobodnejših učinkih. Ravno tako je razmajal ekskluzivnost učiteljevega moralnega kriterija. In kar je najbolj značilno: nikjer ni upošteval metafizičnih filozofskih izhodišč, s katerimi je nemški kritik utemeljeval včasih svoje estetske principe, trdeč, da je umetnina mikrokozmos, v katerem morajo vladati isti zakoni kot v makrokozmosu, n. pr. zakon harmonije, razumnega moralnega reda, kavzalitete itd. Takih spekulativnih dedukcij pri Levstiku seveda ni, vse je izvajal iz človeka in življenja samega, ne iz kake kozmične imanence. V vseh naštetih primerih mu je liberalizacija Lessingove koncepcije odpirala nove možnosti k zblizanju literature in stvarnosti, k zblizanju na ravni tiste stilne formacije, ki jo imenujemo realizem.

Toda ti odmiki in razhajanja ne spremene osnovnega dejstva, da je Levstikova pot v teorijo realizma vodila preko klasične literarne estetike, bolj točno, preko Lessinga.

*

Nastajanje teorije realizma na osnovah starejše klasične estetike seveda ni pojav, ki bi bil značilen samo za slovensko književnost.

Opozorimo na nekaj primerov iz nemške književne teorije in estetike, ki sta bili še najlaže dostopni našemu prvemu programatiku realizma.

Jean Paulovo delo *Vorschule der Aesthetik* (1804), ki ga je Levstik poznal, je predstavljalo primer literarne estetike, ki je bila polna notranjih protislovij. Če bi Paulove posamezne trditve jemali izolirano, bi lahko v njegovem delu našli obrambo izrazito romantične, a prav tako tudi klasicistične in realistične literarne smeri. Z vidika celote pa

vendar ni moč prezreti neke osnovne težnje, ki se bolj ali manj jasno prebija skozi protislovja zanesenih formulacij. Ta poglobljena ost Rich-terjeve umetnostne miselnosti je bila naperjena proti nemški romantiki, predvsem proti njenim pohodom v neskončno in neznano, proti njeni abstraktnosti ter zanikanju čutnega, stvarnega sveta. *Vorschule der Aesthetik* je načelno branila princip plastične umetnosti. Romantike je Jean Paul imenoval pesniške »nihiliste«. Po drugi strani pa se je prav tako uprl »matérialistom« ali »hlapčevskim popisovalcem resničnosti«. Toda za plastično prikazovanje življenja je bil tako zavzet, da so mu bili »materialisti« še vedno ljubši kot megleni romantiki Novalisove vrste, ki so slikali »eter v etru z etrom«. »Nihilistom manjka snovi,« je menil, »materialistom oživiljene snovi, skratka, oboji se srečujejo v nepoeziji.« Kljub temu, da je od časa do časa sam pristal na romantičnih tleh metafizične spekulacije, je vendarle njegov koncept pomenil močno korekturo romantike, korekturo v smeri objektivne življenjske plastike. To svoje hotenje pa je izvajal s pomočjo zahteve po klasičnem ravnovesju med subjektivnim in objektivnim oblikovalnim principom. Zatekel se je na točko teoretičnega »ekvilibriranja med zunanjim in notranjim svetom«. Povrnil se je k načelom skladnosti in enotnosti, položil na vrelce nemške romantične fantastike »termometer razuma« in se odločil za tako strukturo umetnine, v kateri bo spet uveljavljena »harmonična sredina vseh sil in položajev«. In dejstvo je, da se je pri teh svojih hotenjih večkrat ozrl nazaj na Lessinga in pri njem poiskal opore.

Klasično načelo skladnosti in ravnovesja se je izredno močno uveljavilo tudi pri predstavnikih formalistične smeri nemške poromantične estetike, n. pr. pri Herbartu in Zimmermannu (1858, 1865). Le da se je tu omejilo samo na ožje področje zunanjih in notranjih kompozicijskih proporcev v strukturi umetnine. Seveda je ta formalistična ekskluzivnost, ki je zanikala vsakršen pomen vsebinskih sestavin umetnosti, po drugi strani pomenila nedvoumen razkroj klasičnih pogledov.

Filozofsko spekulativni kakor tudi formalistični smeri se je že v tridesetih letih odločno uprl vodilni teoretik Mlade Nemčije L. Wienbarg s svojim delom *Aesthetische Feldzüge* (1834). Prizanesel je edinole Jeanu Paulu. Prizadeval si je dokončno podreti zid med lepoto in resničnostjo, med umetnostjo in stvarnostjo, pa tudi med estetiko in politiko. Sodobnost je razumel kot prehodno dobo, polno disonanc, nemira, raztrganosti in dvomov, kot čas, ki nima enotnega svetovnega

nazora in zato tudi ne enotne, normativne presoje lepega. Kdor bi hotel ustvariti enoten estetski kodeks, bi po njegovem moral prej ustvariti novo religijo, novo moralo, novo umetnost in novo družbo. Schillerjevo tezo o estetski vzgoji je postavil na glavo in zapisal, da mora iti moralna, politična in socialna preobrazba pred estetsko. In tej stvarni preobrazbi naj služi umetnost s svojo teorijo vred. Toda njegova vera v liberalno demokratično preobrazbo družbe in človeka, v poravnavo nasprotij med stanovi pa tudi med fizičnim in duhovnim delom, vera v vsesplošno dezalienacijo ga je po drugi strani privedla do tega, da je svojo aktualistično estetiko protesta dopolnjeval z globoko vero v harmonični estetski ideal. Grška ureditev družbe in uravnovešenost antičnega človeka sta mu bili globlji življenjski vzor, antična lepota vzor umetnosti, skladnost in enotnost vzor stila. Zato se je upiral deskripciji in na tihem tudi aktualistično tendenčni književnosti, čeprav jo je za sodobnost sam propagiral. Verjel je, da bo nad pepelom njegovega rodu vstala nova klasika, da pride čas, ko »resnično ne bo več prostaško, idealnemu sovražno in nasprotno«. Tako je njegovo dionizično revolto dopolnjevala globoko apolinična vera v razumno ureditev sveta. In ni naključje, da se je tudi Wienbarg tu in tam oprl na Lessingove estetske postavke.

Omeniti kaže še predstavnika mladoheglovske estetike realizma F. T. Vischerja, ki mu je Lukács nadel ime »zmernega realista«. Vischer je bil razmeroma popularen teoretik realizma, znan tudi izven meja, zlasti med Rusi. Sistem Vischerjeve izredno obsežne estetike (1846–57) je bil naravnian predvsem proti brezsnovnemu idealizmu nemške romantike, ki je umetnost odtujila objektivnemu svetu. Toda, kakor je Vischer romantičnemu subjektivizmu postavljajal za korektiv resničnost samo, tako je tudi opisnim realinom postavljajal domišljijjo in čustvo za korektiv njihove hladne objektivitete. Umetnost mu je bila spoj enega in drugega, bila mu je »subjektivno objektivna lepota«. Enako, čeprav nekoliko bolj prizanesljivo, je obsodil tendenčno literaturo. In nič manj odklonilen ni bil njegov odnos do tistih »ledenih cvetov« poezije, ki niso bili nič drugega kot izraz formalistične virtuoznosti. Priznaval je, da je lepota umetnine v njeni formi, toda hkrati je trdil, da je oblika rezultat vsebine, je ideja, ki je prešla v formo. Vischer je zavrnil vse ekstremne pojave sodobne literature in se uprl vsem njenim »omejenim izrazom«. Njegova prizadevanja so težila k regeneraciji moderne literature, k regeneraciji v smislu ponovne klasične integracije njenih razhajajočih se

vrednot in sestavin. Toda bil je učenec Heglovega zgodovinskega pojmovanja stilov, zato se seveda ni zavzemal za mehanično posnemanje starega klasičnega stila, temveč za prilagoditev temeljnih klasičnih principov sodobni razvojni stopnji umetniškega doživljanja ter izražanja. Zavzemal se je za tako imenovano »svobodno prilastitev resnično klasičnega«, ki po njegovem v vseh časih ohranja svojo urejajočo vrednost.

Kako je Vischer poskusil aktualizirati načela klasične estetike?

Njegova splošna težnja je bila: »klasično pojmovani moderni stil«. In ker je pod »modernostjo« razumel tri literarne smeri, romantično, aktualistično tendenčno in deskriptivno realistično oziroma »naturalistično«, je naštel tri rešitve. Nakazal je tri tipe moderne klasike: poezijo, ki predstavlja združitev »romantične vsebine s klasično obliko«; zatem tendenčno literaturo, v kateri pa bi bila ideja brez preostanka zlita s snovjo, s podobo; in končno klasično očiščeno realistično književnost. Najbolj se je nagibal k tej zadnji rešitvi, k prikazovanju stvarnosti, nad katero pa naj bi bila razlita luč »ideala«, oziroma pregrnjena »razjasnjujoča duhovna tančica« (*»verklärender geistiger Schleier«*). Prav ta definicija je v skorajda dobesedni obliki prodrla k Slovencem, najdemo jo leta 1878 pri Levstiku in Kersniku, čeprav sta jo razumela v nekoliko različnem smislu. Vischer je šel v snovni in stilni demokratizaciji književnosti dokaj daleč. Saj je želel, da naj bo literatura napisana tudi za neizobraženega meščana, delavca in kmeta. Zavedal pa se je že bistvenih socialnih dejstev, ki so razbila harmonični red stvari izven človeka, v človeku samem, pa tudi v razmerju med človekom in družbo in zato seveda prav tako v umetnosti. Vendar je trdno verjel v razumno ter demokratično preobrazbo družbe, v ukinitvev alienacije in zato tudi v novega, celovitega človeka ter v novo klasiko. In tudi pri njem ni naključje, da je Lessinga proglasil za najbolj tvorno izhodišče sodobne kritike, seveda s pripombo, da je to pozitivno tradicijo treba prilagajati sodobnemu stanju književnosti.

Za vse naštete teoretike je značilna neka skupna lastnost. Čeprav so se med seboj razhajali v mnogočem in celo v aplikaciji klasičnih principov na sodobno umetnostno problematiko, so njihovi pogledi na književnost ostali izrazito antropocentrični. Zato so teoriji karakterja vsi posvečali izredno veliko pozornost. Izhajali so bolj ali manj dosledno iz prepričanja, da je človek suvereno, razumno bitje, ki s svojo zavestjo zmore obvladati grozeči svet protislovij ter disonanc.

Tudi pri ruskih realističnih kritikih, ki so si z vso odločnostjo prizadevali zblížati literaturo in stvarnost, je bil antropocentrični nazor dokaj trden. In tudi pri njih lahko ugotovimo, da so se v estetskih postavkah pogosto naslanjali na starejšo klasično šolo.

Belinski je z vsem svojim temperamentom uveljavljal realizem »naturalne šole« z Gogoljem na čelu (čigar vpliv je začel med Slovence občutneje prodirati v petdesetih letih), se upiral psevdoklasicizmu zagovornikov »karamzinske izobrazbe, ki jih retorika potolaži, resnica pa ujezi«, in se zavzel za prodor čisto vsakdanje stvarnosti, »življenjske proze« v književnost. *Mrtve duše* je naravnost slavil kot »poemo, zasnovano na patosu stvarnosti«. Vendar je res, da mu je estetsko merilo ostalo prvi pogoj vsake prave umetnosti. Didaktični književnosti se je uprl prav tako kot larpurlartizmu in enako kot goli deskripciji. Tako imenovanemu »fiziološkemu orisu vsakdanjega življenja« je prisodil podrejeno mesto. V tem pogledu je celo na Gogolja naperil določene očitke. Pri Belinskem lahko zasledimo težnjo po notranjem sožitju emocionalnih, fantazijskih in razumskih sestavin v zelo izraziti obliki. Umetnost mu je bila »reproducirana stvarnost«, toda reproducirana tako, »kakor znova ustvarjen svet«. Moment idealizacije je v njegovi realistični estetiki neutajljiv, čeprav ga je končno izenačil z momentom tipizacije. Zakon tipičnosti mu je bil eden izmed tistih trajnih zakonov literarnega oblikovanja, ki jih »ni moč brez kazni podirati«. Tudi presojanje karakterjev po kavzalni logiki je v njegovih kritikah nekaj rednega. Končno pa je pristal na enega izmed glavnih načel klasične estetike, na princip skladnosti, enotnosti in celovitosti. V oceni *Junaka našega časa* je umetniško delo proglasil za »čisto poseben, celoten, skladen in vase zaprt svet, v katerem so vsi deli v skladu s celoto«. Oba principa, tipizacijo in harmonizacijo, pa je neprestano omejeval z merili naravnosti ter verjetnosti. In tudi pri njem naletimo večkrat na Lessingovo ime kot ime pomembne kritične avtoritete. Belinski se je torej v zgradbi tistih estetskih kategorij, ki so tudi zadevale razmerje med pesniško in stvarno resničnostjo, močno oprl na staro šolo klasične estetike, čeprav jo je do skrajne meje — mnogo dlje kot n. pr. Levstik — prilagodil svojemu času in bolj razvitim realističnim tendencam sodobne ruske književnosti. Šel je tudi mnogo dlje kot omenjeni nemški teoretiki.

Černiševski je stopil še korak naprej. V razpravi *Estetski odnosi med umetnostjo in stvarnostjo* (1855) je postavil tezo, da je življenje bolj resnično in celo bolj lepo kot umetnost, ki je lahko samo nadomestilo.

medla reprodukcija stvarnosti. »Ne morem si misliti obraza,« piše v istem delu, »ki bi bil lepši od obrazov, katere sem videl v resničnosti.« Zato se je uprl vsem teorijam o idealiziranju, »popravljanju« ali »umivanju« resničnosti. Pristal je celo na »dagerotipno portretiranje stvarnosti«, pa tudi na književnost, ki bi bila samo »učbenik življenja«. Toda kljub očitnemu razkroju teorije klasičnega realizma lahko ugotovimo, da je sprejel mnoga načela klasične estetike tisti trenutek, ko je začel razpravljati o »lepi formi«, ki jo je proglasil za »neogibno lastnost slehernega umetniškega dela«. Sprejel je n. pr. Heglovo in Vischerjevo zahtevo po enotnosti ideje s podobo in se na nekem mestu deklarativno odvrnil od deskriptivne metode. Navsezadnje je sprejel tudi umetnostno načelo o potrebi skladnosti in enotnosti, boreč se proti prehudi reliefnosti posameznih delov. Plehanov je čisto upravičeno opozoril na tesno zvezo med Černiševskim in Lessingom.

Bolj dosledno se je od klasičnih principov odvrnil šele Dobroljubov, ki je v oceni Ostrovskega *Nevihite* leta 1860 zavrnil vso normativno estetiko od Aristotela do Vischerja in se razšel z mnenjem, da bodi umetnina zgrajena harmonično, enotno, zaključeno ali na zlitju individualnega s tipičnim. Toda pri njem vendarle še srečamo misli, naj pisatelj oblikuje po načelu logične resnice ter razumne verjetnosti in naj prikazuje bistvene strani življenja.

Celo pri francoskih mislecih realizma naletimo na analogne, čeprav ne tako izrazite oblike sožitja s klasično tradicijo. Stendhal je n. pr. odločno nasprotoval vsakršnemu »visokemu, elegantnemu« in »prijetnemu« slogu, pravilom akademske estetike sploh. A prav tako je leta 1830 zavrnil mnenje, da bi umetnost smela biti »stenogramsko« točna reprodukcija stvarnosti. Pristal je na princip ustvarjalne selekcije, na tako imenovano »lepo laž«.

Pri Balzacu bi te zakone lahko iskali v načelih socialne, miljejske, psihološke in moralne tipizacije, v pisateljski metodi, kakršno je, čeprav naslonjeno na prirodoslovno teorijo okolja in vrst, definiral v uvodu k *Človeški komediji* leta 1842. Docela očitni pa so v njegovi, skorajda aristotelski formulaciji razlik med romanom in zgodovino. Balzac je ustvarjal v obdobju, ko je francoska meščanska družba že pokazala absurdno resničnost svojih nekdanjih revolucionarnih gesel o svobodi, enakosti in bratstvu, toda on je še verjel v »zmago človeka nad samim seboj«. In tudi v pogledih na strukturo umetniškega dela se ni predal

niti kaotičnemu iracionalizmu niti moralnemu agnosticizmu niti brezosebnemu formalizmu.

Z našega vidika so zanimivi Tainovi pogledi na umetnost. Kljub izrazito zgodovinskemu, pozitivističnemu in determinističnemu obravnavanju umetniških pojavov je imel Taine trden estetski nazor. Zgradil ga je ob grški klasiki, ki mu je pomenila najvišji in najlepši izraz »zdravega ter uravnovešenega človeka« (Uvod k zgodovini angleške književnosti, 1864). Bil je proti umetnosti — stenogramu življenja. Od nje je zahteval »zmožnost, zadeti in izraziti vodilno značilnost predmetov«. Tako preustvarjanje »iz realnega v idealno«, iz posamičnega v tipično pa mora, po njegovem mnenju, potekati po urejajočem principu skladnosti in enotnosti. Vsi učinki slike, kipa, pesmi, simfonije ali zgradbe naj bi bili usmerjeni proti isti točki, tako meni v svoji *Filozofiji umetnosti* (1865).

Navedeni primeri iz nemške, ruske in v manjši meri tudi francoske književnosti kažejo, da so se programatiki realizma pogosto naslanjali na starejšo tradicijo klasične literarne estetike, zlasti na njene integracijske težnje po celovitem, skladnem ustvarjalnem postopku in po notranje uravnovešeni strukturi umotvora. Kolikor pa so te, sicer svobodno povezete in sodobnemu književnemu razvoju prilagojene principe opuščali ali zoževali, so se oddaljevali od teorije klasičnega realizma in omogočali njen razkroj.

Levstikov primer v slovenski književnosti nas prav zaradi svoje razmeroma zelo nezdiferencirane, preproste in enotne podobe istega procesa, podobe, ki je bila plod manj razvitih, manj razčlenjenih literarnih in tudi socialnih pojavov, zelo prepričljivo opozarja na problem estetsko teoretičnih vezi med realizmom in starejšo klasično estetiko. Opozarja pa nas tudi na historične ter idejne vzroke te afinitete.

R é s u m é

Après un aperçu sur les principales lignes d'évolution et sur les qualités particulières de la théorie du réalisme dans la littérature slovène du XIX^e siècle, l'étude aborde un des problèmes essentiels de ce phénomène, à savoir la question du «noyau classique» de la théorie réaliste chez les Slovènes, et de la genèse intrinsèque de ce noyau. On trouve la réponse en analysant les principaux points de départ esthétiques et théoriques de la critique littéraire de *Fran Levstik* (1851—1887).

La conception critique de Levstik est analysée d'abord sous deux aspects: 1. quelle était sa manière de voir les éléments constitutifs fondamentaux de l'œuvre littéraire et leurs rapports réciproques; 2. quel était son avis sur le rapport entre la vérité poétique et la vérité objective. L'analyse montre que Levstik recherchait une activité vive, et pourtant équilibrée, de tous les éléments constitutifs du travail créateur. Aucun de ces éléments — sentiment, imagination, intelligence, idée, expression — ne devait arriver à une émancipation complète, mais ils devaient tous s'intégrer à l'ensemble. Levstik établissait un rapport semblable entre la vérité poétique et la vérité objective, c'est-à-dire un rapport représentant la synthèse des principes subjectifs et objectifs de la création des formes, la synthèse de l'individuel et du typique, de l'expression et du reflet. Il gardait une inébranlable fidélité à l'opinion qu'une œuvre d'art doit représenter un organisme plus ou moins harmonieux et uni, fait de tous les éléments essentiels de la création poétique, et une expression de la personnalité intacte, entière et souverainement critique de son créateur, une expression qui, en dépit de sa nature spéciale, ne s'est pas encore séparée de la réalité objective et de ce qui, dans cette réalité, est typique. Puisque la manière de laquelle Levstik comprenait la structure d'une œuvre d'art était expressément anthropocentrique, tous ces jugements de principe se montrèrent le plus clairement dans sa théorie sur le caractère et dans ses jugements sur les caractères des personnages littéraires.

C'est bien pour cet ordre idéologique et esthétique au sein de ses aspirations à un rapprochement de la littérature et de la vie que la conception de Levstik peut être rangée dans les limites du réalisme classique. A savoir: dans les limites de cette esthétique réaliste qui n'a pas encore donné son approbation à l'émancipation de divers éléments constitutifs de l'œuvre littéraire, ou bien au relâchement de l'intégrité classique et à son dispersement en diverses directions possibles: p. ex. vers l'actualité tendancieuse, la description, le naturalisme, la manière expressément psychologique, le formalisme. Et c'est justement sous cet angle que l'auteur esquisse dans le premier chapitre le processus de la décomposition ou de la désintégration intérieure de la théorie classique du réalisme chez les Slovènes. L'étude attire l'attention aussi sur le fond idéologique et sociologique de ce phénomène. La conception du réalisme classique était en somme conforme à cet état de l'existence et de la conscience de l'homme du XIX^e siècle où celles-ci se trouvaient dans la phase de l'affirmation plus ou moins concrète de leurs tendances et aspirations critiques, enfin dans cette phase de la réalisation qui n'arrive pas encore assez loin pour se trouver devant des antagonismes pour qui il n'existe pas de solution idéologique. Ce n'est que dans cette dernière phase que l'homme sera placé en des situations extrêmes: doute intime invincible, angoisse de la solitude, fuite devant la réalité, révolte anarchique ou subordination dépersonnalisée à la réalité. Derrière l'idéologie littéraire de Levstik, qui s'opposait, soit en pleine conscience soit instinctivement, au processus de plus en plus menaçant de l'aliénation, on sent agir un démocratisme libéral non entamé.

La deuxième partie de l'étude traite le problème de la genèse intrinsèque de la conception littéraire et esthétique de Levstik dont le fond s'est modelé

sur l'esthétique classique traditionnelle, surtout sur celle de Lessing. Mais Levstik débarrassa sa théorie de nombreux articles expressément classicistes et métaphysiques, pour l'adapter à ses tendances réalistes et à l'état de la littérature slovène de son temps. Bien des signes indiquent aussi diverses autres influences (Ramler-Batteux, Jean Paul, Goethe, Schiller, Börne, Herbart, R. Zimmermann, Wienbarg, Vischer, réalisme russe, Celestin, etc.).

La formation de la théorie du réalisme sur les fondements d'une esthétique classique plus ancienne, et notamment sous l'influence de Lessing, n'est pas un phénomène qui serait caractéristique seulement pour la critique littéraire slovène. Le dernier chapitre de l'étude s'occupe spécialement de ce problème de portée européenne, et l'auteur signale toute une série d'exemples analogues dans des conceptions littéraires et esthétiques étrangères. Les auteurs allemands sont les plus nombreux, puisqu'ils ont été les plus accessibles pour l'horizon théorique de Levstik (Jean Paul, Herbart, Zimmermann, Wienbarg, Vischer), ensuite viennent les critiques russes (Belinski, Černiševski, Dobroľjubov), tandis que Balzac et Taine sont cités seulement à titre de comparaison. Les exemples cités montrent que, dans les grandes littératures comme chez nous, la pensée réaliste cherchait à s'appuyer sur les classiques, surtout en ce qui concerne son aspiration à un procédé de création harmonieux, intégral, et à l'équilibre intime dans la structure d'une œuvre littéraire. Mais quand elle restreignait ou abandonnait ces principes, qu'elle avait librement adoptés pour les adapter à l'évolution littéraire contemporaine, elle s'éloignait de la théorie du réalisme classique et elle travaillait à sa désagrégation.

Si le problème des rapports entre la théorie du réalisme et l'esthétique classique plus ancienne est tellement bien mis en lumière par le cas de Levstik, c'est parce qu'on y trouve une image relativement simple, unie et non différenciée de ce phénomène, une image qui était le résultat des conditions littéraires et sociales moins développées.