

Razprava izhaja iz predpostavke, da je problem klasike mogoče pojasniti samo v okviru literarno-tipološkega sistema, ki namesto abstraktno formalnih kategorij, značilnih za ahistorične tipologije, postavlja tipe besedne umetnosti, ki imajo sicer tudi transhistorično funkcijo, vendar jih je mogoče izvajati iz konkretnih procesov oziroma struktur družbenozgodovinskega in duhovno-ideološkega sveta. Za takšne lahko veljajo predvsem tipi veristične, hermetične in klasične literature, ki jih je potrebno dojeti kot korelate razredno-socialnih in duhovno-metafizičnih antinomij razredne družbe. V tem kontekstu pripade klasiki vloga sinteze, ki v sebi integrira elemente verzima in hermetizma, s tem pa tudi transcendirata njuno literarno-umetniško omejenost in parcialnost.

Janko Kos

VPRAŠANJE O KLASIKI KOT LITERARNO- TIPOLOŠKI PROBLEM

V okviru literarne vede, zlasti primerjalne, je uporaba pojmov klasika, klasik, klasičen že po naravi same stvari usmerjena k strogi znanstvenosti, tj. k sistematični, historično in teoretično podprti analizi njihovih pomenov. Takšne uporabe seveda ni mogoče ločiti od precej starejšega predznanstvenega pomena, ki se je začel formirati že z aleksandrinškimi filologi, dokler ga ni Aulus Gellius prvi fiksiral s pomočjo davčnega termina »classicus« v oznako za jezikovno »prvorazrednega« avtorja. Potem ko je renesansa v 16. stoletju znova odkrila pozabljeni Gellijev termin, se mu je vsebinski obseg polagoma začel širiti, vendar se je prvotni predznanstveni pomen ohranjal vzporedno s prvimi nastanki znanstvene obdelave pojma vse do 20. stoletja.¹ Najti ga je mogoče še pri Goetheju v znameniti izjavi o tem, da je »klasika« zdravje, »romantika« bolezen; pri Sainte-Beuvu, ki je leta 1850 prvi poskusil začrtati literarno klasiko v svetovnem merilu, tako da je vanjo poleg evropskih vključil orientalske pesnike; ali nazadnje pri T. S. Eliotu, ki je v predavanju *What is a Classic?* l. 1944 za merilo »klasičnosti« razglasil idejo »zrelosti«. V teh in še v drugih manj reprezentativnih primerih se pojem klasika uporablja kot oznaka za avtorje, katerih dela se zdijo v jezikovnem, duhovnem ali formalnem pogledu prvovrstna, odlična, dovršena, mojstrska, na poseben način harmonična, zrela itd. Te oznake kažejo s svojo zasilno opisnostjo ali metaforičnostjo seveda na to, da ostaja pomen, ki ga poskušajo označiti, v njih nedomišljen in pojmovno nerazvit, se pravi, da obstajajo na ravni predznanstvenega mišljenja. Kljub temu je stvar, na katero merijo, po svoje vendarle nekaj resničnega, saj bi sicer jezik sam ne iznašel zanjo termina, ki ga splošna raba zmeraj znova potrjuje kljub njegovi pojmovni nedomišljenosti, nenatančnosti in večpomenskosti. Prav to je razlog, da mora literarna veda v svojih poskusih, kako dvigniti pojem klasike na znanstveno raven, upoštevati tudi njegove predznanstvene pomene, da bi od tod prišla do historično-teoretičnega problema klasike kot do enega svojih osrednjih vprašanj. Šele s tem se predznanstveni pojem spremeni v znanstveno vprašanje o tem, kaj pravzaprav pomeni v območju literature klasika ali klasičnost kot specifična forma in struktura njenega obstoja; pa ne samo o tem, kaj pomeni, ampak že tudi, kako je klasika duhovnozgodovinsko, družbeno-razvojno in socialno-historično sploh možna ali celo nujna. V tej obliki je vprašanje aktualno zlasti za literarno vedo, ki uvaja v svoje raziskave historično-materialistično perspektivo in metodo, saj je na prvi pogled očitno, da iz takšnega zornega kota pojem klasike ne more obstati pri naivno neposrednih pomenih, ampak mora dobiti mesto v zapleteni dialektiki družbenozgodovinskega sveta.

Znanstveno-filozofska obdelava pomenov, ki jih je obsegel prvotni pojem klasike, se je najprej razmahnila v obdobju romantike v literarni zgodovini in drugih umetnostnih vedah, pa tudi v takratni filozofiji umetnosti oziroma estetiki; skoz obdobje pozitivizma so ta prizadevanja prešla v literarno vedo 20. stoletja, zlasti v njeno duhovnozgodovinsko smer, prek te pa še v druge smeri znanstveno-filozofskega raziskovanja literature. Transformacija pojma klasike v znanstven problem je potekala tako, da se je cepila na dvoje paralelnih, včasih dopolnjujočih se, pogosto pa tudi nasprotnih znanstvenih

tokov. Najprej se je razvilo historično pojmovanje klasike, ki je pojmu do-delilo predvsem in samo historično funkcijo, kar pomeni, da je klasiko raz-umelo kot oznako za obdobja, v katerih je literatura doživela najvišji raz-mah. Takšna historična razsežnost se je skrivala že v predznanstvenem pojmu klasike, na primer pri Voltairu, ki je v delu *Le siècle de Louis XIV* že zarisal shemo osrednjih klasičnih obdobjev evropske kulture, literature in umetnosti – obdobje Aleksandra Velikega, cesarja Avgusta, papeža Leona X. in Ludvika XIV. Toda to so bili šele nastavki za historično-teoretično iz-delana pojmovanja, ki so postala značilna zlasti za romantično obdobje in so se do konca 19. stoletja dokončno utrdila. Ta pojmovanja so razvila obe možnosti, ki sta se skrivali v zgolj historičnem zasnutku klasike že od vsega začetka – prva je bila univerzalna, vodila je v priznanje ene same, enkratne, historično strogo omejene literarne klasike, druga je bila pluralistična, saj je pripeljala do konstituiranja klasike za vsako nacionalno literaturo posebej. Vodilni romantični teoretiki – med njimi predvsem Friedrich in August Wil-helm Schlegel, pa tudi gospa Staël – so klasiko izenačili z antično grško in rimsko literaturo, ki ji v historičnem zaporedju od začetka srednjega veka na-prej sledi romantična besedna umetnost.³ Podobno je Hegel pod »klasično formo umetnosti« razumel enkratni pojav antične umetnosti, pred katero je bila »simbolična«, sledi pa ji »romantična« umetnostna forma.⁴ Ob takšnem univerzalno-historičnem pojmu klasike se je z rastjo nacionalnih literarnih zgodovin v 19. stoletju razvil še pojem posameznih nacionalnih klasik, ki pa je prav tako izhajal iz starejših nastavkov predznanstvenega mišljenja. V tem smislu je za klasiko starogrške književnosti obveljalo Periklejevo obdobje, v rimski je enak pomen obdržal Avgustov »zlati vek«, italijanska klasika je po-lagoma obsegla celotno obdobje od Danteja do Tassa; francoska klasika je po tradiciji ostala omejena na t. i. »l'âge classique« 17. stoletja, medtem ko je španska ostala sinonim za »siglo de oro« na prelomu iz renesanse v 17. sto-letje; v nemški literaturi je za klasično obveljalo obdobje Goetheja in Schil-lerja, tj. weimarska klasika, medtem ko je bilo rusko literarno klasiko samo okvirno mogoče datirati v čas med Puškinom in Čehovom. Po zgledu večjih literatur se je dalo pojem nacionalne klasike prenesti tudi na manjše evrop-ske literature, tako na primer pri Slovincih, kjer odkriva poteze prave klasi-čnosti obdobje Čopa in Prešerna.⁵

Kljub temu da se zdi historično fiksirani pojem klasike – bodisi v uni-verzalni ali v zgolj nacionalni različici – na splošno razširjen in utrjen, je nje-gova znanstvena tehtnost v marsikaterem pogledu problematična ali celo šibka. Moteče je že dejstvo, da historično pojmovanje postavlja klasiko v obliki posebnih zgodovinskih obdobji, ki že po svojem bistvu ne morejo biti prava, v sebi sklenjena, bolj ali manj homogena obdobja, saj mora sleherno tako imenovanih klasičnih obdobji sprejeti vase poleg klasičnih avtorjev tudi manj klasične in nazadnje celo izrazito neklasične. To velja ne samo za ena-čenje antike s klasiko nasploh, ampak tudi za posamezne nacionalne literar-ne klasike – Periklejevo obdobje zajema poleg Sofokla tudi Evripida in Aris-tofana, rimski »zlati vek« ne samo Vergila in Horaca, ampak tudi Properca in Ovida, italijanska klasika na svojem vrhuncu poleg Ariosta tudi Pulcija in Bernija; ob weimarski klasiki ustvarjajo Jean Paul, Hölderlin in jenski ro-mantiki; pa tudi Prešeren je na gosto obdan z avtorji, ki s klasiko nimajo no-bene zveze. Ta dejstva opozarjajo, da klasika pravzaprav ne more biti oznaka za historično sklenjeno literarno obdobje, kot jih v literarnozgodovinski kro-nologiji predstavljajo na primer renesansa, barok ali romantika.

Še tehtnejši utegne biti očitek, da ostaja zgolj historično pojmovanje kla-sike brez znanstveno-filozofskega temelja. Ideja klasike, iz katere je edino mogoče izvesti smisel historičnih klasičnih obdobji, v takšnem pojmovanju sploh ni upoštevana, postavljena in razvita kot problem. S strogo teoretič-nega gledišča je seveda na prvi pogled očitno, da je o posameznih, historično omejenih klasičnih obdobjih mogoče razpravljati samo v razmerju do sploš-ne, ahistorične ali transhistorične ideje klasike, ki ni veljavna samo za to ali

ono historično obdobje, ampak določa bistvo klasičnega nasploh. Prav ta ideja ostaja znotraj historično pojmovane klasike kot sosledice ali vzporedja posameznih klasičnih avtorjev prezrta. In tako se izkaže, da se klasičnost znotraj zgolj historično postavljenega periodizacijskega sistema posameznih klasik spreminja v ahistorično konstanto, ki po svojem pravem bistvu sploh še ni tematizirana, kaj šele da bi postala znanstven problem.

To je najbrž razlog, da se je – potem ko se je historično pojmovanje klasike že na široko uveljavilo – začela polagoma razvijati še druga smer znanstvenega preoblikovanja predznanstvenih pomenov, skritih v pojmu klasika. Ta smer je po logiki same stvari naravnana v tisto, kar se zdi v pojmu ahistorično; kar se v različnih historičnih transformacijah klasike skriva kot zmeraj isti »tip« klasičnega; in kar je razlog, da je ta smer obveljala za tipološko. Njena osrednja naloga je očitno ta, kako ahistorično ali transhistorično bistvo klasike določiti kot poseben tip besedne umetnosti, različen od drugih tipov literarnega ustvarjanja. To je mogoče tako, da bistvo klasike postavi v višji sistem soodnosnih tipov, najpogosteje v obliki bipolarnih ali tripolarnih nasprotij. Klasika s tem ni več samo enkratno historično obdobje univerzalnega ali nacionalnega reda, ampak nadčasen pojav, ki se »realizira« zmeraj znova tako, da se menjava z drugimi, največkrat nasprotnimi nadčasnimi tipi besednih umetnin. To seveda pomeni, da bistvo klasike ni historično, tj. družbeno-razvojno in duhovnozgodovinsko določeno, ampak da poteka neposredno iz abstraktnih form človeškega duha samega na sebi, takšnih, kakršne obstajajo pred vsakršno historično-empirično realizacijo človeka v zgodovinskem procesu in ki so pred takšno realizacijo kot njegov »apriori« v kantovskem smislu. Prav zato je tudi klasika kot ena od apriornih form besedne umetnosti lahko nadčasna, večno se ponavljajoča in torej neskončna. V tem smislu je na podlagi načel, ki jih je razložil H. Wölfflin za razločevanje med likovno umetnostjo renesanse in baroka, postavil F. Strich klasiko v nasprotje z romantiko, resda predvsem v kontekstu nemške klasike in romantike, vendar s perspektivo na njun ahistorični, tipološki pomen.⁶ Iz drugačne perspektive je prišel E. R. Curtius do prepričanja, da je potrebno klasiko postaviti v nasprotje z literaturo manierizma, nato pa njuno menjavo v literarnem razvoju razumeti kot večni boj dveh nasprotnih literarno-oblikovalnih načel.⁷

S stališča literarne vede resda ni mogoče vnaprej zavračati tipologij takšne vrste, ker se pač ne dá apriori tajiti možnosti, da se v historičnih pojavih skrivajo morda strukture, ki jim pritiče tudi ahistorična ali transhistorična realiteta. Vprašanje je samo, kakšna naj bi bila njihova nadčasna realnost in kako jo znanstveno-filozofsko utemeljiti. To je problem zlasti za literarno vedo, ki v svoje raziskave uvaja marksistično metodologijo. Z vidikov historičnega materializma se neogibno odpira vprašanje, ali je sploh mogoče literarno tipologijo, v kateri naj najde klasika svoje legitimno mesto, graditi s pomočjo umetnostnih »tipov«, ki so sami na sebi abstraktni, ahistorični in formalni, brez zveze s historičnimi strukturami družbeno-duhovnega razvoja, pač pa zgolj večne forme človeškega duha, ki so v smislu Kantove kritične filozofije zasidrane v transcendentni strukturi zavesti in prav zato neodvisne od človekove konkretne družbenozgodovinske usode. Ahistorično v teh formah naj bi bilo torej popolnoma ločeno od vsega historičnega, med časovnim in nadčasnim naj bi obstajala nepresegljiva razpoka.

Poleg takšnih načelnih ugovorov je zoper abstraktno-formalne tipologije mogoče formulirati čisto konkretne zgodovinske in teoretične pomisleke.⁸ Ker ostaja pojem klasike v teh tipologijah abstrakten in formalen, se pogosto dogaja, da je tudi njegov pomen pretežno klasicistično obarvan, tj. da klasiki pripisujejo znane lastnosti klasicističnih literarnih smeri v sami antiki in zlasti od renesanse naprej, na primer ravnovesje, plastičnost, strogo enovitost, harmonijo, racionalnost in podobno. V tem smislu je F. Strich definiral bistvo klasike kot statično dovršenost, E. R. Curtius pa kot »naravo, dvignjeno k idealnosti«. Posledica takšnih opredelitev je ta, da postane pojem

klasike tako ozek, da vanj nikakor ni mogoče vključiti tistih klasikov, ki se izmikajo takšnim določilom – kar velja seveda za večji del srednjeveške in novoveške klasike od Danteja in Ariosta do Shakespeara. S tem pa pojem klasike že tudi izgublja splošni pomen, ki naj bi ga imel kot bistven člen ahistorično postavljene literarne tipologije.

Kot problematično plat poskusov, kako vključiti pojem klasike v abstraktno-formalno tipologijo, je navsezadnje potrebno omeniti še dejstvo, da marsikatera teh tipologij shaja tudi brez pojma klasike, kar seveda pomeni, da ta sploh ni neogiben člen ahistorično in bipolarno zamišljenih tipoloških sistemov. Problem klasike torej ne izhaja iz notranje problematike teh sistemov, ampak jim je vsiljen od zunaj kot zgolj formalen, kar ima za posledico, da je takšne tipologije mogoče graditi tudi brez njega, pač pa s pomočjo drugih pojmov, ki so brez zveze z idejo klasičnosti. V tej smeri je bila v zadnjih desetletjih izdelana vrsta tipologij, med njimi tudi takšnih, ki se opirajo predvsem ali vsaj delno na marksistično metodologijo. L. Timofejev si je zamislil bipolarno osnovo vsega literarnega razvoja v podobi nasprotujočih si umetniških »metod« realizma in romantike, ki jima sledi v vlogi sinteze še socialistični realizem; v teoriji G. Lukácsa je podobna vloga pripadla pojmom realizem in antirealizem, ki sta zamišljena kot ahistorični, v permanenten medsebojen boj zapleteni konstanti; J. Lotman je iz idej praškega strukturalizma prevzel teorijo, da se v literarnem razvoju izmenoma uveljavljata dve različni »estetiki«, ki sta po svojem bistvu spet formalno tipološki in ahistorično bipolarni – estetika istovetnosti in estetika nasprotnosti.⁹ Glavna hiba teh tipologij je torej ta, da v njih ni mesta za pojem klasike in da ne morejo pojasniti bistva klasičnosti, kar bi morala biti glavna naloga literarno-tipoloških sistemov.

S tem postaja toliko bolj očitna potreba po literarni tipologiji, ki ne bi bila samo abstraktno-formalna in ahistorična, ampak vsebinsko-konkretna, hkrati pa takšna, da s svojimi pojmi sicer sega v območje transhistoričnih ali celo ahistoričnih kategorij, vendar jih sočasno že tudi relativira, s tem da jih izvaja iz otipljivih historičnih izvorov.¹⁰ Iz takšnih predpostavk naj bi rasel literarno-tipološki sistem, v katerega bi bilo mogoče vključiti pojem klasike, tako da bi njegovo bistvo sprejelo vase tudi transhistorične razsežnosti, hkrati pa vendarle ostajalo v območju razvidne historičnosti; s tem bi odpadla nevarnost, da bi ga morali pojasnjevati s pomočjo transcendentno-kantovskih predpostavk. Zdi se, da je kaj takega mogoče doseči z uporabo večplastne znanstveno-filozofske metodologije, ki je na voljo sodobni literarni vedi, in v tem okviru zlasti z upoštevanjem možnosti, ki jih v to metodologijo prinaša metoda historičnega materializma. Iz te perspektive se dá s precejšnjo razvidnostjo razviti tipološka teorija o tem, da se v procesih svetovnega literarnega razvoja, kakršen poteka vsaj od konca arhaične družbe, kulture in poezije oziroma od začetkov historično izpričane razredno-slojne družbe, uveljavlja posebna dinamična »struktura«, ki jo v smislu dialektične enotnosti, medsebojnega konflikta pa tudi spajanja nasprotij v višje enote sestavljajo vsaj trije različni tipi besedne umetnosti. Te temeljne tipe se dá poimenovati s pojmi klasika, verizem in hermetizem, ki se zdijo tipološko primerni prav zato, ker jih literarna zgodovina večidel ne uporablja samo kot oznake za historična literarna obdobja in smeri ali pa se takšni uporabi celo ogiblje.¹¹ Hkrati je očitno, da klasični, veristični in hermetični tip literature ne morejo veljati za ahistorične, formalne, abstraktne kategorije, saj se že v samih oznakah zanje skriva otipljiva vez s konkretnim duhovnim in družbenim življenjem. Treba jih je torej razumeti sočasno v historičnem in transhistoričnem kontekstu; iz razmerja do družbenih struktur in do vsakokratne metafizike; socialno-historično in duhovnozgodovinsko.

Pojem klasike se v tako postavljeni tipologiji očitno veže na pojma verizma in hermetizma, tako da ga je mogoče razumeti samo v razmerju do obeh, in sicer kot sintezo, ki v sebi spaja in presega nasprotja, značilna za tipološko sestavo literarnih procesov, kakršni potekajo v okvirih tradicionalne

razredno-slojne družbe in njene vsakokratne metafizike. Pri tem je seveda bistveno, da tudi pojma verizem in hermetizem dojamemo ne kot omejeni literarnozgodovinski oznaki, ampak v vseh njenih historičnih in transhistoričnih razsežnostih. Pojem verizem s tega stališča ne more veljati za sinonim historičnih struj realizma ali naturalizma, ampak ga je treba razumeti iz izvornega pomena same oznake. Ta se nanaša na latinsko-rimski pojem resnice, »veritas«, razumljene kot »adaequatio intellectus et rei«, iz česar sledi, da je bistvo verističnega tipa besedne umetnosti v tem, da nastaja kot adekvatna podoba, prenos, upodobitev obče veljavne, vsem enako dostopne čutno-razumske izkušnje sveta in človeškega bitja. Tako pojmovana resnica je po svojem bistvu demokratična, plebejska, demotična, in to ne samo v abstraktno-formalnem gnoseološkem smislu, ampak povsem konkretno kot funkcija danega družbenozgodovinskega sveta. V takšni resnici utemeljena literatura se formira kot »mimesis« čutno racionalno dojete stvarnosti, dostopne v neposrednem izkustvu in zatorej zunaj dosega metafizike. Od tod sledi, da je veristični tip literature praviloma utemeljen na mimetičnem načelu, hkrati pa direktno ali indirektno naravnano zoper vsakokratno epohalno metafiziko svojega časa. Oboje je mogoče zato, ker se formira iz življenjskega izkustva in socialnega okolja srednjih ali nižjih slojev razredne družbe, kar ima za posledico, da je v veristični podobi sveta opazen bolj ali manj latenten delež naivnega realizma, empirizma in celo materializma. S tem nikakor ni v nasprotju dejstvo, da so veristični teksti skoraj redoma prežeti tudi z elementi vladajoče metafizike, katere nosilci so vladajoči razredi, vodilni sloji in elite. To dejstvo si je mogoče razložiti z znano Marxovo ugotovitvijo: »V vsaki dobi so nazori vladajočega razreda tudi vladajoči nazori, to se pravi, razred, ki pomeni vladajočo materialno silo družbe, je obenem tudi njena vladajoča duhovna sila. Razred, ki razpolaga s sredstvi za materialno proizvodnjo, razpolaga zato tudi s sredstvi duhovne proizvodnje, ker so mu, na splošno vzeto, zaradi tega podrejeni nazori tistih, ki nimajo sredstev za duhovno proizvodnjo.«¹² Prav zato kaže veristična literatura skoz dolga stoletja svojega razvoja zanimivo dvojnost. Z ene strani izhaja iz neposredne plebejske empirije, ki ostaja na videz zmeraj enaka; to daje tej literaturi pečat nekakšne nezgodovinskosti, ki ga potrjuje dejstvo, da ostaja ta literatura pogosto bolj sveža od klasičnih in zlasti hermetičnih tekstov – Herondovi mimijski jambi so za današnjega bralca vsekakor precej bolj berljivi od Pindarovih od. Toda z druge strani kaže veristična literatura v vsaki dobi tudi bolj ali manj viden pečat vladajoče metafizike, kar je razlog, da je mogoče razločevati med verističnimi teksti antike, srednjega veka, renesanse, baroka, razsvetljenstva, romantike in realizma – vse do modernizma 20. stoletja. Zdi se, da je samo z upoštevanjem obojnega vidika mogoče razumeti relativno konstantnost in hkratno historično diferenciranost, ki označujeta razvoj verizma v evropski literaturi od prvih začetkov do najnovejšega časa – od Hesioda, Arhiloha, Ezopa, Teokrita in Heronda prek Plavta, srednjeveških fabliaujev in fars, pikaresknih romanov renesanse in razsvetljenstva, meščanskih tragedij in komedij 18. stoletja do Zolaja, Gorkega, Šolohova ali Steinbecka; in od tod vse do množične literature, ki v vseh literaturah sodobnega sveta proizvaja literarna besedila, v katerih se sicer verizem spušča na nižjo raven, vendar ostaja še zmeraj po svojem bistvu mimetična »veritas«.

Iz ustroja veristične literature se zdi samoumevno, da je njena specifičnost povezana predvsem s posebnimi tematsko-motivnimi lastnostmi. Vendar jo je mogoče registrirati tudi na formalni ravni. Verizmu ustrezajo v literaturi čisto določene vrste, zvrsti, oblike in stili, ki so posebej primerni upodabljanju splošno veljavnega plebejskega izkustva. V razvoju evropske literature se za takšne izkazujejo na primer basen, didaktično pesništvo, komedija, roman, novela, morda že kar proza kot taka. Pri tem pa vendarle ni mogoče spregledati dejstva, da se v literarnem razvoju ustroj marsikatere teh form spreminja ravno s tem, da jo duhovnozgodovinske in socialno-historične silnice premaknejo v območje klasike ali celo hermetizma. V tem smislu

sta na odločilnih točkah svojega razvoja postali klasični basen in komedija, medtem ko sta roman in novela nekajkrat podlegla procesu hermetizacije, kar se z njima še zmeraj dogaja zlasti v območju modernistične literature. Ta in druga dejstva govoriyo seveda ne samo o veliki razširjenosti, bogastvu in pomembnosti deleža, ki gre verizmu v razvoju svetovne literature, ampak tudi o mejah in enostranostih njegovega literarnega sveta. Te meje je po svoje registriral že Platon v svoji »kritiki« poezije, ki lahko upravičeno velja za prvo in obenem že tudi za najostrejšo kritiko verističnega tipa literature, kar si je mogoče razložiti z dejstvom, da je Platon v njem že čisto jasno prepoznal demokratično-egalitarno in plebejsko formo besedne umetnosti.¹³

V tem zarisu literarne tipologije, ki temeljne literarne možnosti rekonstruira s pomočjo historično-materialistične metode, se kot polarno nasprotje verizmu postavlja hermetizem. Pojem meri na tisti tip literarne ustvarjalnosti, ki ga v grški antiki srečamo vsaj že v Pindarjevem obdobju, na primer pri Lasosu in podobnih avtorjih, nato predvsem v helenizmu, v pozni antiki, v srednjeveških pesniških tokovih, kakršni so bili »trobar clos«, »dolce stil nuovo« ali pa »les rhétoriciens« 15. stoletja, v petrarkizmu 16. stoletja in seveda predvsem v baroku, zatem pa v nekaterih skrajnih oblikah romantike, dokler ne doseže hermetična poezija vrhunec v francoskem simbolizmu in po njem v ultramodernizmu, kakršen se razvija zlasti v okviru avantgard vse do najnovejšega časa; v teh se hermetizem konstituira včasih čisto na novo in v zares ekstremnih oblikah. S pogledom na njegov historični razvoj je upravičeno videti v hermetizmu nasprotje verističnih form in to na vseh ravneh – socialno-historični, ideološki in formalno-estetski. Medtem ko se verizem pretežno postavlja na podlago mimetičnega načela, se hermetizem giblje v nasprotno smer, tj. k nemimetičnosti ali antimimetičnosti, s čimer seveda izloča iz literature predvsem splošno veljavno, demokratično in plebejsko izkušnjo sveta v podobi vsem dostopne veritas. Ta cilj je sam na sebi komajda dosegljiv; realizirala ga je bolj ali manj dosledno šele modernistična avantgarda, pa še ta predvsem programsko, medtem ko praktična realizacija tudi v njenih tekstih ostaja odprt problem.¹⁴ Z druge strani se v primerjavi z verizmom odkriva očitna povezanost hermetične literature z metafiziko. Motivno-tematska analiza tekstov Pindarja, Góngore, Novalisa, Hölderlina, Mallarméja ali pa poznega Rilkeja otipljivo pokaže, da je hermetizem teh in drugih avtorjev izpolnjen zelo pogosto z najvišjo religiozno, moralno, socialno ali estetsko metafiziko določene epohe. Ta značilnost je pa dosledna realizacija socialno-razrednega izvora, statusa in recepcije na videz še tako različnih oblik hermetične literature. Njeni nosilci so večji del pripadniki elit, ki obkrožajo središča moči v razredni družbi, postavljena v vrh vladajočih razredov in vodilnih slojev, ali pa celo same želijo stopiti na njihovo mesto, kar pomeni, da si pripisujejo vlogo opozitarne elite na duhovni ravni.¹⁵ Ta težnja se zdi pomembna zlasti za razumevanje historično-socialnih izvorov moderne hermetične literature od Baudelaira naprej. Najbrž ni naključje, da je ravno Baudelaire med prvimi formuliral misel o novi aristokraciji duha, ki da je poklicana za pravega nosilca nove, višje modernistične kulture.¹⁶ To dejstvo kajpak ne pomeni, da je bil tudi Baudelaire sam tipičen hermetičen avtor, kar bi bilo v nasprotju z globljim ustrojem njegovega pesniškega dela, ampak samo potrjuje socialno-historični položaj bolj ali manj vsakršne hermetične, antimimetične literature, ki je elitarno-aristokratska ne le po svojem izvoru, ampak predvsem po učinku v družbenozgodovinskem prostoru. Končno pa si je iz duhovno-socialnega bistva hermetizma mogoče pojasniti dejstvo, da prihaja ravno v območju hermetične literature zelo pogosto do izrazito novatorskih duhovnih in zlasti formalnih realizacij pesniškega sveta, v modernem času v načrtno-programski podobi tako imenovanih »inovacij«, ki pa ne ostanejo samo atribut hermetizma, ampak zelo pogosto preidejo polagoma še v druge tipe besedne umetnosti. Te inovacije so seveda znotraj hermetizma povezane s tematsko-motivno vsebino, ki je sama na sebi

ezoterična, ekskluzivna, nekomunikativna, tj. komajda razumljiva v okviru splošnega izkustvenega horizonta.

Iz te perspektive se hermetična literatura v svoji elitarno-metafizični, estetsko-avtonomni in skoraj absolutni digniteti prikazuje kot pravi antipod verizma v besedni umetnosti. Razlika med hermetizmom in verizmom, ki je obstajala na svoj način že v grški in rimski antiki, je bila bistvena za vsa nadaljnja obdobja evropske literature. Še posebej se zaostruje v današnji množični družbi, ko se celotna literarna produkcija polarizira v glavnem med dvema poloma – z ene strani se razširja kvantitativno prevladujoča proizvodnja množične literature, ki je po svojem bistvu veristična, z druge strani se zapira v svoje posebno socialno-literarno območje hermetična »manjšinska« literatura modernizma s svojimi skrajnimi avantgardnimi razraski.

Šele prek tipoloških razlik med veristično in hermetično literaturo se razpira možnost za natančnejšo določitev historičnega in hkrati transhistoričnega mesta, ki v okvirih takšne tipologije pripade klasiki. Iz vpogleda v bistvo verizma in hermetizma se za rešitev problema vsiljuje hipoteza, da se v klasičnem tipu literature odpira območje, v katerem se na višji, dialektično posredujoči ravni odpravljajo nasprotja hermetične in veristične besedne umetnosti. To pomeni, da se v klasičnem tipu spajata v enoto mimetična resnica verizma in pa k ezoteričnemu »bistvu« naravnana estetika hermetizma. Pogoj za to je seveda sočasno sintetiziranje demokratičnega življenjskega izkustva nižjih in srednjih slojev razredne družbe z vsakokratno vladajočo metafiziko te družbe, tj. njenih vladajočih razredov in vodilnih slojev. V tem smislu predstavlja klasika integracijo bistvenih plasti, ravni in silnic ne le literature določenega historičnega časa, ampak celotnega družbenega sveta, ki napolnjuje ta čas s svojo protislovno razredno-socialno dinamiko. Sinteza, ki nastaja v klasičnem tipu literature, ima torej predvsem konkretne historičen pomen, saj se zmeraj formira predvsem kot preseganje antinomij enkratne družbenozgodovinske konstelacije. Vendar se prek takšne historičnosti skriva v nji še pomen, ki sicer ni ahistoričen, pač pa transhistoričen v tem smislu, da klasika prerašča enkratne historične situacije in se spreminja v model antropološke sinteze nasploh, veljavne za daljši, praktično neskončen ali vsaj v svoji končnosti nedoločen časovni kontinuum. V takšni transhistorični perspektivi se klasika – kot je bilo v filozofiji umetnosti že večkrat nakazano – razkriva predvsem kot univerzalna sinteza občega in posebnega, abstraktnega in konkretnega, prek takšne sinteze pa morda celo kot integracija vseh možnih funkcij človeškega spoznavanja, vrednostnega hotenja in estetsko-čutnega doživljanja. Takšna integracija je uresničenje totalitete človeške biti, seveda ne v območju realne človeške eksistence, ampak iz te preneseno v območje t. i. umetniške popolnosti kot možne irealne forme za celostnost človeškega bitja.

V tej smeri razmišljanje o literarni klasiki zapušča območje same literarne vede in prehaja v problematiko, ki je področje filozofske teorije umetnosti. Pač pa se zdi s stališča literarno-tipološke teorije pomembnejše dejstvo, da se integracija klasike ne dogaja kot nekaj abstraktnega, ampak konkretno kot literarno-razvojen proces s svojimi motivnimi, formalnimi in stilnimi posebnostmi, ki se jih dá literarnozgodovinsko opisati po empirično določljivih lastnostih. S tega stališča je očitno, da je bila za klasiko od nekdanj značilna izbira čisto določenih tem, motivov, zvrsti, form in stilov. Zlasti za izbiro zvrsti je mogoče hipotetično trditi, da se za realizacijo klasike izkazujejo posebej primerne nekatere literarne vrste in zvrsti, med njimi predvsem visoka lirski poezija, ep in tragedija, da pa so zmožne klasičnega preoblikovanja tudi zvrsti, ki so prvotno nosile pretežno veristične poteze – na primer komedija in novela, do neke mere celo roman, čeprav je ravno za tega mogoče domnevati, da se po svojem ustroju najbolj odteguje klasiki in je morda celo nezmožen prave klasičnosti, kar se potrjuje z dejstvom, da je v evropski literaturi postal roman prevladujoča literarna zvrst ravno v času, ko je možnost klasike začela izginjati iz nje.

Poleg morfoloških vprašanj so za literarno-tipološko analizo klasike aktualni zlasti njeni sociološki vidiki, saj je očitno, da je klasika kot literarno-umetniški pojav družbenozgodovinsko opredeljena in situirana. Družbeno-podlago za nastanek klasike je potrebno iskati v tistih historično in socialno-razredno specifičnih konstelacijah, ki pesnikom omogočajo, da v svojem delu presežejo socialna in kulturna nasprotja vsakokratnega sveta razredne družbe, kar seveda pomeni, da morajo sintetizirati plebejske in aristokratske, naivno-realistične in metafizične horizonte njenega duhovno-ideološkega ustroja, da bi s tem prerasli omejitve, ki nastajajo v družbi, postavljeni na podlagah delitve dela in hierarhične oblasti. Takšnega pesnika lahko odkrivamo morda že v Homerju, kolikor nam ne pomeni samo nadaljevalca arhaičnih tradicij, prav gotovo pa že v zrelem Aishilu in Sofoklu, v Horacu in Vergilu, Danteju, Petrarcki, Boccacciu, Ariostu, Shakespearu, Calderónu, Molièru, Racinu, Schillerju in Goetheju, Puškinu in Prešernu. V zvezi s temi avtorji je seveda mogoče že tudi ugotoviti, da je kot pomemben del njihove specifične družbenozgodovinske konstelacije potrebno jemati tudi njihov socialni izvor in status, saj je očitno, da se že v obojem združujejo protislovne silnice njihovega družbenozgodovinskega sveta in jim omogočajo preseči veristične in hermetične vzorce v smeri klasične literature.

Temeljno vprašanje, ki se s tega gledišča kaže kot zares aktualno in problemsko, je mogoče formulirati kot vprašanje o možnostih klasike v današnjem modernem svetu. Zdi se, da so se v zadnjih sto petdesetih letih, tj. od konca romantike naprej, s krizo metafizike in tradicionalne razredne družbe možnosti za pravo literarno klasiko zmanjšale, ker je pač klasika kot poseben tip literature bistveno navezana prav na antinomije metafizično-ideološkega in razredno-slojnega sveta. To se potrjuje z dejstvom, da od srede 19. stoletja ni več zaslediti znamenj pristne klasičnosti v smislu integracije maksimalno dognanih spoznavnih, etičnih in estetskih funkcij v popolno celoto; celo največjih pisateljev tega časa, kot so bili Balzac, Tolstoj ali Ibsen, ni več mogoče imeti za klasike v tistem pomenu besede, ki lahko velja za literarno-tipološko verificiranega.¹⁷ Na mesto klasike je v tem času dokončno stopila nova forma preseganja polarnosti veristične in hermetične literature, ki še zmeraj ostajata glavni antinomični sili literarnega ustvarjanja. Ta nova forma zasluži ime moderne kvaziklasike, ker nasprotja veristično-hermetične vrste ne transcendira več sintetično-dialektično, v popolnost integralne celote, ampak njune elemente povezuje heterogeno, disonantno, refleksivno, lirsko ali groteskno, tj. neposredno, ne pa več posredovano prek višje celote abstraktnega in konkretnega, občega in posebnega. Takšna kvaziklasika za evropsko literaturo morda ni nekaj čisto novega, saj bi ji predhodnike lahko našli v Aristofanu, Petroniju, Rabelaisu, Cervantesu in Grimmelshausnu. Vendar pa je res, da se začenja razraščati predvsem v 19. stoletju s Hoffmannom, Balzacom, Gogoljem, Baudelaïrom, Ibsenom, Dostojevskim in Strindbergom, v modernem času s T. Mannom, Joyceom, Proustom, Kafko, Gidom in drugimi, vse do najnovejše kvaziklasike, v katero sodita vsaj Ionesco in Beckett.

Kolikor je diagnoza o nemožnosti klasike v modernem svetu pravilna, je mogoče iz nje s precejšnjo upravičenostjo sklepati, da je bila Heglova napoved o koncu umetnosti – s čimer je seveda mislil predvsem na konec klasične umetnostne forme – bolj ali manj realna. Literatura modernega sveta, kakršna po razpadu metafizike in z naraščajočo krizo hierarhičnih oblastniških struktur tradicionalne razredne družbe obstaja v obdobju poznega kapitalizma in zgodnjega socializma, mora ostajati razcepljena med ekstremni polarni smeri verizma in hermetizma. Ta razcepljenost ustreza nasprotju med zmeraj bolj razširjajočim se »čustvom« množičnega življenja v novi industrijski družbi in med obstojem duhovnih elit, ki so v tej družbi zmeraj bolj prepuščene same sebi, zaprte v svojo lastno socialno-duhovno problematiko. Kot višja oblika za premostitev temeljnega literarnega nasprotja moderne dobe lahko velja »stilus mixtus«, kakršen se je izoblikoval v okviru sodobne kvaziklasike; toda tudi zanjo bi natančnejše analize pripeljale najbrž do skle-

pa, da je svojo zrelost v zadnjih desetletjih že presegla, s čimer se odpira problem njenih nadaljnjih razvojnih možnosti.

Eno od temeljnih spoznanj, ki jih je mogoče formulirati na podlagi historično-materialistične obravnave pojma klasika v sklopu sistematične literarne tipologije, je končno tudi to, da je o možnosti prave klasike v okviru prihodnje, postkapitalistične ali brezrazredne družbe komajda mogoče razpravljati, kajti neogibna podlaga za nastanek klasike so bila ravno historična nasprotja tradicionalne razredne družbe in njene metafizike. Ko bi hoteli pojem klasike uporabiti tudi za takšno prihodnjo literaturo, bi bilo kaj takega mogoče kvečjemu v njegovem predznanstvenem pomenu, ki pa je seveda za literarno vedo, zgodovino in tipološko teorijo irelevanten.

Razprava prinaša v nekoliko razširjeni obliki teze referata, ki ga je avtor pod naslovom *Begriff der Klassik in marxistischer Sicht* pripravil za 9. kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost, ki je potekal v Innsbrucku proti koncu avgusta 1979.

OPOMBE

¹ Za historiat pojma klasika je potrebno upoštevati zlasti dela: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948); René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven 1963); H. Rüdiger, *Klassik und Kanonbildung* (v: *Komparatistik*, Stuttgart 1973).

² Predavanje T. S. Eliota je izšlo v nemškem prevodu pod naslovom *Was ist ein Klassiker?* v zborniku *Antike und Abendland III* (1948).

³ A. W. Schlegel: *Über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg 1809–1811; Germaine de Staël: *De l'Allemagne*. London 1813.

⁴ G. F. W. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Stuttgart 1953.

⁵ O problemu slovenske literarne klasike razpravljajo med drugim dela: Jože Pogáčnik, *Zgodovina slovenskega slovstva III* (Maribor 1969); Boris Paternu, *France Preseren in njegovo pesniško delo* (Ljubljana 1976–77); Janko Kos, *Matija Čop* (Ljubljana 1979).

⁶ H. Wölfflin je svojo umetnostno-stilno tipologijo razvil predvsem v delu *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München 1915), F. Strich pa v knjigi *Deutsche Klassik und Romantik* (München 1928).

⁷ E. R. Curtius, l. c. (poglavja o klasiki in manierizmu).

⁸ Znanstveno-kritično analizo abstraktnih in ahistoričnih tipologij je razvil A. Ocvirk v študiji *Novi pogledi na pesniški stil* (Novi svet 1951), ponatisnjeni zdaj v knjigi *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo II* (Ljubljana 1979).

⁹ Primerjaj dela: L. Timofejev, *Teorija književnosti* (Beograd 1950); G. Lukács, *Razprave in eseji o realizmu* (Ljubljana 1952); J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike* (Sarajevo 1970).

¹⁰ Razprava uporablja poleg pojma »ahistoričen« namerno še pojem »transhistoričen«, ker ji ta ne pomeni čiste negacije zgodovinskega, ki jo obsega prvi pojem, ampak meri na tisto, kar je sicer nadčasno in v tem smislu nadzgodovinsko, hkrati pa v globalni perspektivi vendarle tudi samo historično.

¹¹ Izraz »verizem« uporablja italijanska literarna zgodovina za oznako posebne vrste italijanskega naturalizma; podobno služi izraz »hermetizem« italijanski literarni vedi za oznako moderne italijanske poezije po letu 1925.

¹² Cit. po slovenski izdaji: K. Marx-F. Engels, *O umetnosti in književnosti*. Ljubljana 1950. Str. 15.

¹³ Mišljena je Platonova kritika poezije v 10. knjigi dialoga *Država* (Maribor 1976).

¹⁴ O problemu mimetičnosti in nemimetičnosti primerjaj: D. Pirjevec, *Strukturalna poetika in literarna znanost* (Slavistična revija 1973); J. Kos, *Vprašanje o mimetričnosti* (Sodobnost 1978).

¹⁵ Za problem elit je potrebno upoštevati zlasti K. Mannheima z deloma *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus* (Leiden 1935) in *Essays on the Sociology of Culture* (London 1956).

¹⁶ Baudelairova teza je citirana v knjigi E. Grassija: *Die Theorie des Schönen in der Antike* (Du Mont 1962).

¹⁷ O problemu klasičnosti v Tolstojevem delu je razmišljal mimogrede že G. Lukács v knjigi *Teorija romana* (1920), kjer je prišel do sklepa, da roman *Vojna in mir* kljub težnji k celostnosti epopeje ne doseže pravega epskega sveta.