

UVOD V HISTORIČNO-TIPOLOŠKO SISTEMATIKO LITERARNEGA RAZVOJA

Janko Kos

Ljubljana

Razprava analizira problem literarnega razvoja na različnih ravneh, od razvoja posameznih avtorskih opusov do razvoja posameznih nacionalnih literatur, večjih literarnih regij, evropske in svetovne literature v celoti, literarnih smeri in obdobjih, vrst ali zvrsti. V tem okviru razločuje različne tipe literarnega razvoja, njegove notranje in zunanje vzroke. Ob evropski literaturi preverja možnost razvojnega periodiziranja s pomočjo duhovnozgodovinske metode in prihaja do sklepa, da je ta vidik potrebno dopolniti z ahistorično tipološkim. Evropski model literarnega razvoja ne pride v poštev za razlago orientalskih literatur starega in srednjega veka, pač pa je v nji mogoča uporaba tipološkega aspekta.

An introduction to a historical-typological systematics of literary development. The article analyses the problem of literary development on various levels, from the development of individual authors and their work, to the development of national literatures, literary orientations and periods, types and genres. Within this framework a differentiation is made between different types of literary development, and their internal and external causes. The possibility of a developmental periodisation with the application of the geistesgeschichtliche method is tested on European literature, with the conclusion that this aspect needs to be complemented by ahistorical and typological aspects. A European model of literary development cannot be applied in the interpretation of the oriental literatures of Antiquity and the Middle Ages. Applying the typological aspect is, however, feasible.

Pojem literarnega razvoja, postavljen v naslov te razprave, se zdi samo-umeven, vendar lahko postane z metodološkega stališča problem. O razvoju v pravem pomenu besede se govori v zvezi z naravnimi pojavi, v kozmologiji, geologiji in biologiji; zlasti v tej se izrecno nanaša na razvoj živih bitij, bodisi posameznih bodisi rodov in vrst. Prenesen pomen dobi, brž ko ga prenašamo na področja zgodovine, družbe, civilizacije in kulture – v teh območjih ne gre več za razvoj naravnih bitij in vrst, ampak za razvoj umetnih enot, spremenjenih v miselno abstrakcijo. Tak je njegov

pomen, ko govorimo o razvoju antične demokracije, o razvoju rimske države, o razvoju evropske filozofije, glasbe ali slikarstva, in seveda o razvoju katerekoli literature, na primer slovenske.

Od tod mora slediti premislek o tem, kakšnim logičnim pogojem mora zadostiti prenesena pojmovna raba, če naj bo smiselna, ne pa samovoljna ali samo metaforična. Glavni pogoj za takšno rabo je ta, da lahko opredelimo istovetnost nosilca (substrata, podstati) tega, kar se razvija, hkrati pa v enakost zmeraj istega vpeljujemo drugačnost; skoznjo se nosilec spreminja, obenem pa v različnosti vendarle ohranja svojo istovetnost. Ta logični pogoj velja tudi za uporabo pojma razvoj na področju besedne umetnosti, brez tega bi bilo razpravljanje o literarnem razvoju nesmiselno ali celo nemogoče.

Natančnejši pogled pokaže, da je razvoj literature mogoče raziskovati na različnih ravneh, z različnih stališč in v zmeraj drugačnem kontekstu, pa tudi ne zmeraj z enako upravičenostjo, odvisno pač od tega, za razvoj katere literarne enote nam gre in kaj naj bi bilo njegov nosilec ali substrat. Včasih je takšna enota avtorski opus; ko na primer govorimo o Prešernovem pesniškem razvoju ali pa o razvoju Cankarjeve poezije, pripovedne proze in dramatike. V obeh primerih sta substrat razvoja živi, realni Prešeren oziroma Cankar kot ustvarjalna posameznika, prepoznavna v vseh svojih delih, tako da se njuna istovetnost ohranja skozi vse spremembe njunega opusa; substrat je tu realna eksistenca osebe ali Jaza.

Medtem ko je nosilec avtorskega razvoja zmeraj konkreten, empirično enkrat in posamezen, se na bistveno drugačno raven postavlja substrat, iz katerega lahko izpeljujemo razvoj posamezne nacionalne književnosti – slovenske, francoske ali ruske. Njegov nosilec ni eksistenca posamezne osebe, ampak tista splošnost, ki zagotavlja takšni literaturi trajno istovetnost. To je v večini primerov jezik, šele z njim lahko nastane, v njem se spreminja in naposled tudi nehuje obstajati. Slovenska literatura je razvojna entiteta s prepoznavno trajno istovetnostjo samo tako, da se ohranja v istosti jezika, čeprav v še tako spremenjenih okoliščinah. V tem primeru je konstitutivnost jezika v literarnem razvoju tako velika, da njegove istovetnosti ne morejo razveljaviti še tako veliki geopolitični premiki. Nedvomno je del ene in iste slovenske književnosti tudi tista, ki je nastajala od začetka 20. stoletja v ZDA, ali pa emigrantska po drugi svetovni vojni v Argentini, ZDA, Kanadi, Avstraliji in po Evropi. Da pripada književnost zamejskih Slovencev kljub politični ločenosti od matične države isti nacionalni literaturi, je s tega stališča samoumevno.

Drugačen je substrat nacionalnih literatur, ki jezikovno niso samo svoje, ampak jim daje odločilno istovetnost posebna geopolitična, zgodovinska in tradicijska določenost. Tak je vsaj deloma razvojni položaj kanadske književnosti v francoskem jeziku, ki jo praviloma štejemo za posebno razvojno območje; še bolj naj to velja za književnosti v frankofonskih deželah Afrike ali Srednje Amerike. Zelo izrazit primer je irska književnost, večidel pisana v angleščini, tako da ji istovetnost daje šele posebna geopolitična, političnozgodovinska in duhovna tradicija. Podoben je položaj vseh literatur v angleškem jeziku, nastalih iz geopolitičnih posledic angleškega kolonializma od 17. stoletja naprej. Najvidnejši pri-

mer je angloameriška književnost v ZDA, ki je bila s svojim razvojem na začetku pripeta na britansko, a je po osamosvojitvi polagoma začela preraščati v nacionalno literaturo s samostojnim razvojem in posebno istovetnostjo.

Zapletenih vprašanj o razvoju nacionalnih literatur, njihovi istovetnosti in različnosti od drugih, tudi najbližjih, je še veliko, od avstrijske in švicarske do črnogorske ali flamske. Še težji problemi se odpirajo s poskusi, kako obravnavati skupni razvoj več nacionalnih literatur, povezanih v t. i. regionalne enote, na primer zahodnoevropskih, srednjeevropskih ali nordijskih. Ali je mogoče najti skupni razvojni imenovalca za poljsko, češko in madžarsko književnost, ki se zdijo najznačilnejše za srednjeevropsko območje, če naj ta geopolitični pojem uporabimo z ustreznim pomenom tudi za literaturo? Zdi se, da bi v ta namen morali primerjati razvoj teh književnosti vsake zase in zatem med sabo, nato pa ugotavljati, kaj jim je razvojno zares skupno. Vendar bi taka raziskava bila upravičena samo, če bi že na začetku izhajali iz jasnega pojma o tem, kaj je pravzaprav »srednjeevropsko«, kaj je bistvo takega pojma, saj bi šele to bilo zadosten razlog, da bi te književnosti povezali v regionalno enoto. Podobna težava je s poskusi, kako določiti razvoj evropske literature kot celote. Tudi zdaj je vprašljivo, ali je ta pojem sploh smiseln in kakšen pomen naj mu pripišemo, da bi lahko razpravljali o enotnem literarnem razvoju Evrope. Na prvi pogled se zdi, da je pojem evropske literature samo zbirni pojem za vse književnosti, ki so obstajale in še obstajajo v Evropi. V tem primeru bi morda s primerjavo razvoja vsake posamezne teh književnosti prišli do razvojne sheme, ki bi lahko obveljala za skupno, s tem pa upravičila govor o evropski literaturi kot posebni literarnorazvojni enoti. Vendar bi kaj takega bilo nemogoče, če ne bi najprej določili, v čem je »evropskost« različnih nacionalnih literatur na stari celini, nato pa raziskali, kako se ta »evropskost« razvojno pojavlja v vsaki teh književnosti posebej, in nazadnje, kdaj in kako se realizira kot skupen razvojni model. To pa pomeni, da je pogoj za raziskavo vseh višjih razvojnih enot, ki presegajo raven nacionalnih literatur, za njihovo jezikovno in geopolitično določenost, predvsem določitev »bistva«, ki šele konstituira takšne enote, jim daje istovetnost, s tem pa omogoča smiselno razpravljanje o njihovem razvoju.

Na drugačni ravni, zato težje in skoraj nerešljivo, se odpira vprašanje o razvoju orientalskih literatur v starem in srednjem veku, zlasti če jih mislimo z edninskim pojmom orientalska literatura. Podobno kot evropska literatura se zdi tudi ta pojem samo zbirni pojem mnogih književnosti starega Bližnjega vzhoda, Indije in Daljnega vzhoda. Vendar skupno »bistvo«, ki naj bi zbirnemu pojmu dajalo nekakšen substrat, tu ne obstaja, v nasprotju z evropsko, kjer je takšen substrat skupna kulturna tradicija judovsko-krščanskega temelja in grško-rimske antike. Literaturam, ki segajo od staroegipčanske do srednjeveške japonske, ni mogoče najti takšnega skupnega imenovalca, kar pomeni, da ne obstaja skupno »bistvo« orientalskih književnosti, iz katerega bi mogli izpeljati njihov skupni razvoj, kot je to hipotetično mogoče za evropsko literaturo kot eno samo literarno enoto. Dvomljivo je celo to, ali se da s primerjavo ori-

entalskih književnosti med sabo priti do zanesljivih dokazov o podobnosti njihovega razvoja, saj so jezikovno, geopolitično in kulturnozgodovinsko preveč daleč vsaksebi, da bi kaj takega bilo verjetno. Ostaja možnost, da bi bila razvojna primerjava mogoča vsaj med tistimi literaturami Orienta, ki so bile geopolitično in zgodovinsko med sabo povezane v prave regionalne enote. To velja zlasti za stare literature Bližnjega vzhoda, tj. za sumersko, akadsko, hetitsko, starojudovsko in egipčansko; pa tudi za arabsko in perzijsko, ne nazadnje za kitajsko in japonsko, deloma pa tudi za povezave indijske literature s perzijsko in arabsko, z druge strani s kitajsko, čeprav omejeno na posamezna zgodovinska obdobja. Vendar je tudi v teh primerih vprašljivo, ali je o povezavah te vrste mogoče razpravljati kot o razvoju pravih literarnih enot.

Navsezadnje se ob vprašanju o smislu literarnega razvoja odpira problem svetovne literature kot najširše razvojne enote. Na prvi pogled je pojem svetovne literature samo zbirni pojem za nacionalne literature vseh časov, jezikov in območij; v tem pomenu ne gre za enoto, ki bi ji lahko pripisali razpoznavno identiteto in bi ji pripadala skupna razvojna pot. Pojem svetovne književnosti je seveda mogoče preinterpretirati v tem smislu, da stopa v njegov pomen samo tisto, kar prerašča okvire nacionalnih literatur in postane šele s tem v pravem pomenu besede »svetovno«. Govoriti o razvoju takšne svetovne literature bi pomenilo raziskovati, kdaj, kje in s katerimi deli je nastajala takšna svetovna literatura. Smiselnost takšnih raziskav je vprašljiva, saj bi terjale samovoljne odločitve, kaj je v različnih kulturnih območjih lahko del svetovno priznane in ovrednotene književnosti – tisto, kar velja za »svetovno« v Evropi in Ameriki, prav gotovo nima enake veljave v arabskih deželah, v Indiji ali na Kitajskem.

Tretja možnost za razpravo o svetovnem literarnem razvoju je še ta, da bi pod svetovno literaturo mislili na literaturo nasploh, tj. na literaturo kot literaturo, ne glede na njen konkretni razvoj v posameznih nacionalnih književnostih. To bi pomenilo, da moramo izhajati iz vnaprejšnjega pojma o tem, kaj je »bistvo« literature kot besedne umetnosti, v čem je njena »umetniškost« in »literarnost« – v nasprotju z neliterarnim spisjem, in kako se to »bistvo« razvija od svojih začetkov, kdaj in kje se realizira v »čisti« obliki, pa tudi, kdaj začenja krneti ali se umikati drugačnim oblikam pisanja ali spisja. Ali se to dogaja že v starem Orientu ali šele pri Grkih in Rimljanih? Kakšen je bil razvoj »čiste« literature v novem veku in kakšen je njen položaj na pragu tretjega tisočletja? S tega stališča se pojem svetovnega literarnega razvoja pokaže kot poseben problem, ki terja izoblikovano teoretsko misel o »bistvu« literature ali celo umetnosti nasploh. Tu se odpre vprašanje, ali je takšno teoretsko védenje mogoče pri današnjem stanju estetike, filozofije umetnosti in ne nazadnje same literarne vede.

Pojem literarnega razvoja se ne postavlja samo na ravni nacionalne, evropske ali svetovne literature, ampak tudi na ravni posameznih literarnih obdobj, smeri, struj in tokov. Tako je mogoče razlagati razvoj obdobjno-smernih enot, kot so renesančna in baročna književnost, literatura razsvetljenstva, predromantike in romantike, vse do modernizma in post-

modernizma; na tej ravni leži razvoj antične ali srednjeveške književnosti, če ju uporabljamo kot literarno-obdobja pojma. Pogoji za takšne razlage so seveda izdelani pojmi o tem, kaj je renesansa, barok ali modernizem, saj o razvoju takih obdobij ali smeri ni mogoče razpravljati, če »bistva«, za katera v teh pojmi gre, niso vsaj okvirno določena. Brez tega ne bi vedeli, kaj pravzaprav raziskujemo in kateri razvojni potek naj bo predmet naše pozornosti. Od tod je potrebno sklepati, da tudi na tej ravni – podobno kot za razvoj avtorskih opusov, posameznih nacionalnih literatur in njihovih sklopov vse do pojma svetovne literature – ni mogoče razpravljati o razvoju brez substrata, ki je nosilec razvojnega procesa, to pa so v teh primerih »bistva« literarnih smeri in obdobij; ta jim zagotavljajo istovetnost in razvojno spremenljivost.

Podobna tej je razvojna raven literarnih vrst ali zvrsti. V literarni vedi je že dolgo uveljavljen model raziskovanja prav ta, ki si jemlje za predmet razvoj epa, romana, tragedije in še vsega drugega, čemur se teoretsko in historično posveča literarna genologija. Pogoji za takšne raziskave je izhodiščna pojasnitev pojma o »bistvu« vrste ali zvrsti, katere razvoj naj bi se pokazal v obdelavi ustreznega empiričnega gradiva. O razvoju romana ni mogoče razpravljati, če ne izhajamo iz vsaj obrisno izdelanega pojma o tem, kakšno je »bistvo« romana in v katerih besedilih ga je mogoče iskati; šele s tem se lahko prikaže njegov razvoj. To pa velja za vse podobne genološko-razvojne probleme.

S tem se potrjuje, da je problem literarnega razvoja v svojem izhodišču praviloma odvisen od pojma o tistem, kar je podlaga takšnega razvoja. To zahteva teoretski premislek o nosilcu, substratu ali podstati razvojnega procesa, za katerega nam gre, bodisi da je to eksistenca posamezne osebe, jezika ali naroda, določenega z jezikom ali geopolitičnim položajem, bodisi da so to abstraktna »bistva«, iz katerih se določajo literarna obdobja in smeri, vrste ali zvrsti. Raziskovanje literarnega razvoja terja v vseh primerih teoretsko domišljeno izhodišče.

Kot v vseh območjih narave, družbe ali kulture pojem razvoja tudi v literaturi ne vključuje samo stalni, napredujoči, dvigajoči se tip razvoja v pozitivnem pomenu besede, ampak zajema prav tako možnost negativnih razvojnih procesov. Pojem ima tako pozitivne, afirmativne konotacije kot negativne in destruktivne pomene. Razvoj nekega literarnega pojava je lahko trajen, neprekinjen in sklenjen, prav tako pogosto poteka skozi prekinitve, zastoje in daljše časovne vrzeli, vse do očitne regresije, ki vodi v upad, oslabitev in nazadnje v konec razvojnega poteka. Primer prvega razvojnega tipa je razvoj Prešernovega pesništva, ki v svojem notranjem in zunanjem poteku kaže poteze skoraj neprekinjenega razvoja, s spremembami, ki so jasno naznačene, s krajšimi premori, ki so uvod v novo razvojno fazo, v zadnjih letih z upočasnitvijo, ki ne vodi v pravo oslabitev; sledi ji hiter in naraven ustvarjalni konec. Prav zato je mogoče Prešernov pesniški razvoj razčleniti na zgodnje, zrelo in pozno obdobje. Nasprotnemu tipu pripada razvoj Linhartovega pesništva oziroma pisateljstva. Med njegovim mladostnim in zrelim obdobjem okoli leta 1790 ni videti nobene neposredne zveze in neprekinjenega poteka, v prvem obdobju je pisal nemško, v drugem slovensko, nemško pa le še v svojem

neliterarnem zgodovinoepisnem delu. V tem času tudi ni več pisal pesmi in ne tragedij. Poleg tega so bila njegova mladostna besedila relativno izvirna, poznejši komediji pretežno prevoda oziroma priredbi.

Na ravni nacionalnih književnosti je mogoče opaziti podobne razvojne razlike. Če začetke slovenske književnosti zastavimo že z Brižinskimi spomeniki, nato pa vanjo umestimo pismenstvo srednjega veka in cerkveno književnost med letoma 1550 in 1750, se njen razvoj pokaže kot izrazito neregularen, z daljšimi zastoji, presledki ali celo upadi, dokler se sredi 19. stoletja ne spremeni v neprekinjen, usklajen in napredujoč tok. Nasprotno je za francosko in italijansko književnost, ki s prvimi besedili nista dosti starejši od slovenske ali pa sta celo mlajši, mogoče ugotavljati razvojno stalnost z bolj ali manj enakomernim ritmom in brez večjih zastojev. Oba razvojna modela sta sicer značilna za večino evropskih, pa tudi zunajevropskih literatur, med drugimi tudi za staroorientalske.

Samoumevno je razvoj literarnih obdobj in smeri praviloma sklenjen, neprekinjen in v sebi zaokrožen, saj je bistvena za te literarne enote prav razvojna koncentričnost z razvidnim začetkom in koncem. Nasprotno je model neregularnega, prekinjenega in neenakomernega razvoja tipičen za večino literarnih vrst ali zvrsti. Razvoj tragedije je potekal z velikimi presledki in zastoji, z dolgimi obdobji, ko je tragedija izginila tako iz literature kot iz gledališča. Potek tragedije in njene »smrti« po tezi G. Steinerja je primer razvoja, ki beleži ne samo začetke in vzpone nekega literarnega pojava, ampak pokaže že tudi njegov očitni upad in celo konec. Tega sicer še ni mogoče – kljub znani Lukácsovi tezi o »koncu« romana – prepoznati v razvoju evropskega romanopisja, vendar je tudi roman vzorčni primer literarne vrste ali zvrsti, ki od antike prek srednjega veka do novoveškega romana doživlja zmeraj nove začetke, premore in upade, pa tudi ponovna rojstva in nov zagon, se pravi, da gre za model neregularnega razvoja z večkratno rastočo in padajočo črto. Drugačno podobo ponuja razvoj kitajskega, indijskega ali japonskega romana. Tu gre večidel za enkratno, razvojno ne popolnoma jasno, sicer pa zaprt model zvrsti z začetkom, obdobjem razcveta in zatem dokončnega upada, ki ga je šele v 20. stoletju lahko nadomestil prevzem evropskega pojma o romanu, njegovih pripovednih oblik in žanrov.

Vsi mogoči primeri literarnega razvoja opozarjajo – ne glede na raven, kamor so postavljeni – na vlogo, ki jo imajo v njihovem poteku zunanji in notranji vzroki; to seveda velja za vse razvojne procese, tudi v organskem, naravnem svetu. Kot povsod je tudi v literaturi pomen zunanjih ali pa notranjih vzrokov, ki kakorkoli učinkujejo na razvoj, ga uravnavajo ali celo sprožajo, od primera do primera različni. Pri Linhartu so bili odločilni zunanji vzroki, ki so bili krivi tudi za prekinitev, zastoj in nazadnje za obnovo njegove literarne dejavnosti. Pri Prešernu je na prvi pogled vidna popolna usklajenost notranjih in zunanjih motivov, ki so usmerjali njegov pesniški razvoj, seveda tako, da med zunanje prištejemo tudi sprejem literarnih vplivov, modelov in spodbud. Toda to velja za vse avtorje, ki so ustvarjali kontinuirano, k temu jih je silila močna notranja motivacija, pa tudi spodbuda literarnega okolja. Bolj zapleteni so vzroki, ki uravnavajo razvoj nacionalnih literatur. V teh kot posebnih razvojnih

enotah ne obstaja nekakšen notranji impulz, ki bi jih usmerjal v razvoj, razen če bi priznali obstoj narodove »duše«, ki bi ne glede na jezik, iz katerega se neka literatura razvija, ali pa geopolitično situacijo, ki ji daje kontinuiteto, bila pravi notranji vzrok njenega razvoja, medtem ko bi jezik, tradicijo in zgodovinski kontekst smeli imeti za zunanji vzrok. Toda teorije o narodovi »duši« so negotove in v sociologiji, psihologiji ter zgodovinopisju, pa tudi v literarni vedi presežene. Seveda bi lahko iskali notranje vzroke za razvoj neke nacionalne literature v jeziku, vendar je ta z ozirom na literaturo zmeraj nekaj presežnega, kar pomeni, da gre bolj za zunanji kot za notranji razvojni vzrok. Poleg tega pa številne literature v Evropi in Ameriki niso vezane na svoj samolastni jezik, ampak na drugačne nosilce. Ob vprašanju o razvoju nacionalnih literatur je končno potrebno upoštevati, da je vsaka taka literatura v svojem razvoju predvsem zaporedje posameznih avtorskih opusov in s tem vzrokov, ki jih uravnavajo.

Notranje in zunanje vzroke je mogoče razločevati tudi v razvojnem poteku literarnih smeri in obdobj, vrst ali zvrsti. V razvoju srednjeveške, renesančne, romantične ali simbolistične literature je za notranji vzrok treba šteti »bistvo«, ki določa, da so te smeri tisto, za kar se nam kažejo. To »bistvo« omogoča posameznim avtorjem razvitje bistvenih določil neke literarne smeri ali obdobja. V tem smislu je »bistvo« antične, baročne ali naturalistične književnosti notranji vzrok, ki se realizira v delih posameznih avtorjev. Ti avtorji so s svojo socialno, kulturno in moralno situacijo zunanji vzrok, ki soodloča o realizaciji »bistva« renesančne književnosti ali simbolizma; pa ne samo literarnih smeri in obdobj, ampak tudi »bistva« romana, tragedije ali novele. S tem se potrjuje, da je za literarni razvoj na vseh ravneh odločilno zlasti vprašanje o razmerju in vlogi notranjih in zunanjih vzrokov razvojnega procesa.

Vse to pa še zmeraj ne zadošča za pojasnitev, kako poteka razvoj literature na katerikoli ravni. Kot povsod drugje je tudi v literaturi razvoj samo tisto dogajanje, ki ga je mogoče razčleniti na posamezne faze ali stopnje, prek katerih temeljni substrat prehaja v spremenjena stanja in se s tem razvija. Pri Linhartu ali Prešernu, pa tudi za Jurčiča, Tavčarja, Cankarja ali Župančiča je mogoče v poimenovanje razvojnih faz uvajati preproste pojme za zgodnje, zrelo in pozno obdobje, vendar so ti pojmi zgolj formalni, kronološki, biografsko opisni, s tem pa za samo literaturo še čisto zunanji. Zato praviloma v poimenovanje avtorskih razvojnih faz uvajamo pojme za literarne smeri, obdobja in tokove – za Linhartovo mladostno fazo pojme viharništva, sentimentalizma ali predromantike, za zrelo obdobje razsvetljenstva in rokokoja; pri Prešernu je zgodnja fazo mogoče označiti s pojmi razsvetljenstva, anakreontike ali predromantike, zrelo obdobje se sklada z visoko romantiko, pozno pa s pozno romantiko ali celo postromantiko. Enaka pojmovna razčlenitev je mogoča še za vse druge avtorske opuse, ne samo slovenske, ampak prav tako za evropske avtorje od Danteja in Shakespeara do T. S. Eliota in S. Becketta.

Splošna raba potrjuje, da je razvoj nacionalnih literatur mogoče razčleniti z nanosom pojmov za literarne smeri, obdobja ali širše kulturno-zgodovinske dobe. Tako se razvoj francoske ali angleške literature razpe-

nja med srednjim vekom, renesanso z barokom in klasicizmom ter simbolizmom, modernizmom in postmodernizmom. Brez teh obdobjno-smernih pojmov razvoja teh in drugih literatur ni mogoče opredeliti. Razvoja evropskega romana ni mogoče razumeti, ne da bi govorili o antičnih, srednjeveških, renesančnih romanih, vse do modernističnega in postmodernističnega romanopisja. S tem se izkaže, da za historično razčlenitev literarnega razvoja praviloma ne zadoščajo kronološki pojmi, kot jih poznajo zgodovine nekaterih nacionalnih književnosti. Znano je, da se staroegipčanska ali kitajska književnost običajno delita po dinastijah, podobne oznake se uporabljajo za nekatera obdobja angleške literature; zgodovina italijanske členi njen razvoj najpreprosteje po stoletjih, od quattrocenta do novecenta. Za večino evropskih in tudi evroameriških književnosti so pa vendar dokončno uveljavljene literarnosmerne oznake – od antike in srednjega veka do magičnega realizma in postmodernizma na prelomu v tretje tisočletje.

Ob takšni pojmovni rabi se odpira več vprašanj o njeni razvojni razvidnosti in utemeljenosti. Če naj ti pojmi sestavljajo pravo razvojno zaporedje, ne pa samo naključno in nelogično sosledico, ki je zgolj empirična, mora biti razvidno, zakaj si sledijo prav v navedenem časovnem redu, ne pa kako drugače – zakaj na primer sledi renesansi barok, ne pa romantika, tej realizem in ne modernizem, ter podobno. Metodološka težava s temi pojmi je morda ta, da so večinoma prevzeti iz različnih področij, ved in disciplin in da mnogi od njih niso čisto literarni. Tako sta pojma za antično in srednjeveško literaturo prevzeta iz splošne politične in kulturne zgodovine, pojem renesanse prihaja iz kulturne zgodovine, prav tako razsvetljenstvo; barok in rokoko, deloma realizem in modernizem so bili najprej vpeljani v zgodovino likovne umetnosti; to velja tudi za postmodernizem. Čistega literarnega izvora so vsaj predromantika, romantika, naturalizem in dekadenca, ob teh pa še nekateri manj osrednji.

Raznorodnost tako pridobljenih pojmov je kriva, da njihovega zaporedja v literarnem razvoju ni mogoče utemeljiti na isti način, z enakimi merili in določili, oziroma je kaj takega zahtevna teoretska naloga. Na prvi pogled bi se zdelo za ta namen najprimernejše formalno-slogovno načelo, ki se je dokončno uveljavilo v zgodovini glasbe in likovne umetnosti. Muzikologija določa večino svojih historično-periodizacijskih pojmov – renesanso, barok, dunajsko klasiko, romantiko, impresionizem, ekspresionizem, novo glasbo in druge – s pomočjo formalnih kategorij, pomenijo ji slogovne enote; podobno razume zgodovina likovne umetnosti obdobja v razvoju slikarstva in kiparstva, zlasti pa arhitekture kot zaporedje posameznih slogov, iz nasprotja in razlik med njimi, tako že romaniko in gotiko, renesanso in barok, impresionizem in simbolizem, ekspresionizem in novo stvarnost. Takšno zgolj formalno-slogovno določanje posameznih smeri je v literarnem razvoju neizvedljivo, renesansa in barok v besedni umetnosti nista samo slog, opredeljen s specifično notranjo in zunanjo formo literarnih besedil; še manj je kaj takega mogoče odkriti v književnosti razsvetljenstva ali pa romantike, saj ne ene ne druge ni mogoče zvesti na en sam slogovni imenovalec.

Razlog za nemožnost, določati literarna obdobja in smeri zgolj po formalni strani, se skriva v drugačni morfološki sestavi literarnih del; vsebina

in forma sta v njih drugače postavljeni kot v glasbenih ali likovnih delih, tu najočitneje v arhitekturi. Dodaten razlog za takšno različnost je še drugačen eksistenčni modus ali ontološki status, ki je v literaturi bistveno različen od eksistence drugih umetnosti.

Ker razvoja literature ni mogoče razčleniti na posamezne faze s formalno-slogovnimi pojmi, bi se zdela mogoča rešitev problema ta, da bi formalna določila kombinirali z vsebinskimi, tj. motivno-tematskimi. Tako bi morali v pojem literarnega baroka poleg slogovnih značilnosti, kot jih poznata umetnostnozgodovinska in muzikološka veda, uvesti še opis motivov in tem, ki se zdijo za to obdobje in smer najbolj značilni. Težava je v tem, da je takih motivov in tem nepregledno število, predvsem pa ne bi bilo jasno, kateri od njih so zares baročni, kateri pa so to samo naključno in na videz. Metodološki problem je torej ta, da po empirično-induktivni poti ni mogoče priti do zanesljivega pojma o baročni literaturi, to pa velja še za vse druge literarne smeri in obdobja. Po tej poti tudi ni mogoče odgovoriti na vprašanje, zakaj je v razvoju evropske literature sledila renesančni ravno baročna književnost in ne katera koli druga, zveza med obema bi ostala nepojasnjena, s tem pa tudi notranja logika razvojnega poteka.

S tem se potrjuje, da je odgovor na vprašanje o pojmih, s katerimi lahko razčlenimo literarni razvoj, potrebno iskati v tistem, kar presega takó vsebino kot formo literarnih del, oziroma je podlaga obema. Takšno presežno je lahko samo duhovnozgodovinska struktura, ki jo je mogoče najti v globinski sestavi besedil; te pa ni mogoče opredeljevati empirično-induktivno, ampak deduktivno s pomočjo duhovnozgodovinske metode. S tega stališča se izkaže, da moramo zaporedje razvojnih obdobij, smeri in tokov razumeti iz zaporedja različnih duhovnozgodovinskih sestavov, ki nastajajo sicer drug iz drugega, vendar s prelomi, premiki in opozicijami. Te niso naključne, ampak so med sabo povezane kot členi kontinuuma, v katerem se istovetnost razvojnega substrata ohranja tako, da prehaja v drugačnost prek faz, ki jih lahko metodično razločimo, nato pa umestimo v enoten razvojni tok. Ta dobiva sicer od časa do časa resda obliko logično urejenih opozicij in negacij, vendar samo izjemoma spominja na Heglovo dialektično triado teze, antiteze in sinteze. Praviloma ga je nemogoče razlagati v podobi absolutno urejenega, vnaprej ciljno usmerjenega in strogo logičnega procesa. Na prvi pogled bi na primer bistvo antične književnosti, tj. njen duhovnozgodovinski sestav, sicer lahko dojeli kot tezo, ki jo srednjeveška literatura negira, dokler renesansa ne uresniči sinteze obojega. Podrobnejša analiza pokaže, da je duhovnozgodovinski horizont teh in drugih obdobij bolj mnogovrsten in njihov zaporedje bolj zapleteno, kot lahko ponazori logično-dialektična shema.

V analizi duhovnozgodovinske strukture, ki opredeljuje neko literarno obdobje, smer ali tok, je potrebno upoštevati vse tri ravni, prek katerih se to dogaja. Prva raven je raven metafizike, tj. biti in najvišjega bivajočega, iz katerih se človek razume kot posebno bivajoče. Druga raven je človekovo razmerje do metafizične instance, njegova podrejenost, odvisnost ali svobodnost. Tretja raven pa je podoba, ki si jo človek ustvari o samem sebi, se pravi, kako razume sam sebe, svojo notranjo sestavo in zunanji

položaj. Vse tri ravni se med sabo spajajo in določajo druga drugo, zmeraj kot celota človekovega »življenjskega sveta«, po terminologiji fenomenološke filozofije. S tega stališča se v razvoju evropskih književnosti od antike do tretjega tisočletja kažejo zaporedne stopnje istega razvojnega procesa:

V antični literaturi od Homerja in Sapfe do Vergila in Horaca je mogoče odkrivati duhovnozgodovinski sestav, ki določa tako vsebino kot formo njihovih besedil – človek je razumljen kot psihofizična enota, razlike med notranjim in zunanjim, čisto subjektivnim in zgolj objektivnim v njem še ni; v razmerju do metafizičnih temeljev sveta, do biti in najvišjega bivajočega ni svoboden, kar pomeni, da ni pravi subjekt, ampak objekt in medij teh višjih sil; metafizični temelj sveta so v tem življenjskem horizontu bogovi, podobni človeku s svojo psihofizično enovitostjo; bogovi so kot pravi subjekti, vendar omejeni z višjo metafizično substanco, bodisi z usodo bodisi z naravo; tidve ostajata temelj vsega tudi potem, ko v antični kulturi in besedni umetnosti bogovi stopijo v stran in se spremenijo v posebljenje narave ali usode.

V srednjeveški literaturi – pa ne le v njenih cerkveno-verskih zvrsteh, ampak tudi v sekularnih različicah, kot so bili junaški epi, viteški romani ali trubadurske pesmi – se je uveljavila nova duhovnozgodovinska sestava, utemeljena v krščanstvu, kot nasprotje antični in hkrati kot dopolnitev njenih izhodišč. Edina metafizična podstat vsega, tudi narave, usode, stvarstva in vsega živega je zdaj osebni in zgolj duhovni Bog, človeku bližnji po svoji duhovni podobi, obenem pa neskončno nad njim in po svojem bistvu umu nedosegljiv; do Boga je človek hkrati svoboden in odvisen, ker razpolaga s svobodno voljo, postavljeno pred izbiro »idej« dobrega in zlega, kot jih ustanavlja Bog, kar pomeni, da je človek sicer že relativen subjekt, a pravi subjekt je Bog; to pa je mogoče samo tako, da je človek razdeljen na dušo in telesnost, ni več psihofizična enota kot v antiki, med obojim je nasprotje ali vsaj različnost, kar omogoča človeku, da svobodno uresničuje »ideje«, ki so mu dane od Boga, položene v stvarstvo, naravo in usodo. To je temeljna duhovnozgodovinska struktura srednjeveške literature, prepoznavna v cerkveni himniki, epih in romanih 12. stoletja, v trubadurski poeziji, v Dantejevih in Villonovih delih.

Renesanso kot posebno obdobje literarnega razvoja in s tem kot pravo literarno smer je potrebno v grobih obrisih razumeti kot spoj antike in srednjeveške duhovno-literarne tradicije, nikakor pa je ni mogoče razložiti kot pravo oživitev antike in razvrednotenje srednjega veka. O tem nas prepričuje duhovnozgodovinska sestava njenih umetnostnih, tudi literarnih del. Renesansa želi odpraviti nasprotje med dušo in telesom, kot ga je poznalo srednjeveško krščanstvo, obnoviti hoče psihofizično enotnost človeka, ki jo je zaznavala v antiki; takšna obnova seveda ni bila dejansko mogoča, renesansa jo je realizirala samo fiktivno in estetsko, s tem da je posameznika razumela kot estetski organizem, v katerem se skladno dopolnjujeta duša in telo, razumljena še zmeraj po krščanskih predstavah. Renesansna postavitev človeka je bila mogoča samo tako, da je vsemu stvarstvu podeljevala lepoto, ki je posledica božjega stvariteljskega načrta, ne pa dana z naravo, usodo ali bogovi antičnega sveta – ti so za

renesanso samo estetski okras, ne metafizična resnica. Človek je sicer del naravnega sveta, deluje iz svojih nagnjenj, strasti in poželenj, vendar ne kot orodje nečloveških sil, ampak kot subjekt, ki stremi k skladnosti duše in telesa, njegova psihofizična enotnost je idealna uresničitev v božjem stvarstvu danih možnosti, ne pa apriorna nujnost, kot jo je čutil antični človek; nad človekom se ne razprostira svet bogov, narave in usode, ampak je človeško dogajanje posledica njegovih lastnih dejanj, človek je relatiiven subjekt, za kar ga je prepoznalo krščanstvo. Podlaga renesanse je v mnogih primerih panteizem, vendar je to krščanski panteizem, utemeljen v lepoti naravnega sveta, ki je antika ni poznala. V renesančni literaturi se pod vrnitvijo k antiki ohranja krščansko pojmovanje človeka kot subjekta in pa narave, za katero stoji instanca dobrega Boga.

Literarna obdobja in smeri, ki so sledile renesansi, so takoj po letu 1600 dobile novo izhodišče v prelomu, ki je filozofijo, znanosti in tudi umetnosti vodil v novoveški subjektivizem, racionalizem in empirizem. Bistveno v tem prelomu je bilo, da je na mesto poantične dvojnosti duše in telesa, utemeljene predvsem v platonizmu, stopilo novo pojmovanje človeka kot »jaza«, ki se čuti kot čista subjektivnost, kot »notranjost« in »psihična« zavest samega sebe, povezana s fizično stvarnostjo sveta, telesa in narave. V tej samopodobi se ima lahko za absolutni subjekt; razpet med čisto notranjost in stvarnost ustvarja svoj doživljajski svet, od tod njegova nova dinamičnost, ki dobiva dodaten zagon iz razcepa te subjektivnosti na razum in čutnost, duhovnost in nagonkost.

V tako zastavljenem duhovnozgodovinskem horizontu so za nadaljnji literarni razvoj obstajale različne možnosti, predvsem v smeri stopnjevanja subjektivnosti, njene čutnosti in čustvenosti, suverene domišljije in izvirne ustvarjalnosti. Prav to se je dogajalo v baroku, predromantiki, romantiki, dekadenci in simbolizmu vse do modernizma in postmodernizma. V nasprotno smer so bili naravnani poskusi, uveljaviti v literaturi objektivnost zunanje stvarnosti, postavljene nad čisto notranjost, oziroma razuma, nezaupljivega do samozadostne domišljije. To se je dogajalo v razsvetljenstvu, predvsem pa v realizmu in naturalizmu 19. stoletja in deloma v modernizmu.

Podobni procesi so v literarnem razvoju novega veka potekali na metafizični ravni. Spričo dejstva, da je človek postajal zmeraj bolj sam svoj subjekt, mu je bila predstava metafizičnih sil zmeraj manj relevantna, če pa se je ohranjala, je prešla v subjektiven doživljaj čiste notranjosti. V baroku, sporadično pa tudi še v razsvetljenstvu, romantiki in simbolizmu se je v tej podobi obnavljala instanca krščanskega Boga, praviloma pa se je metafizično obzorje novoveške literature premikalo v bližino panteizma, prek tega v agnosticizem in nazadnje v ateizem. Ta proces se je od konca 18. stoletja naprej prikazoval kot počasno drsenje v metafizični nihilizem.

Obojni potek – emancipacija človekove subjektivnosti in razpadanje metafizične nadresničnosti – je dosegel vrh, morda pa že tudi konec, v modernizmu in postmodernizmu 20. stoletja. V prvem je človek samo še čista subjektivnost, zavest, doživljanje sebe in sveta v sebi, nad njim ni razvidne metafizične instance, s tem pa tudi ne gotovosti o resnici, ki se

skriva za doživeto resničnostjo, svet je samo še predstava subjekta. V postmodernizmu izginja tudi gotovost, da je resničnost, ki jo človek doživlja prek psihičnih aktov svoje zavesti, prava resničnost, čeprav brez razvidne resnice; ker je onstran subjekta samo še nič metafizičnega nihilizma, v postmodernizmu ni več zagotovila, da je resničnost človekovega doživljajskega sveta nekaj gotovega, vsaj v subjektivnem pomenu verjetnega, ne pa videz in izmišljaja.

Z duhovnozgodovinsko metodo določene faze literarnega razvoja omogočajo, da jih razumemo kot smiselno zaporedje historičnih obdobij, ki si ne sledijo naključno, ampak po notranji logiki. Ta jih povezuje tako, da ohranja istovetnost razvojnega substrata, obenem pa uvaja vanj premike, brez katerih razvoj ne bi bil mogoč. S tem nastaja razvojni potek, ki ni enosmeren, vnaprej določen, kakršen se je kazal v Heglovi filozofiji zgodovine, ampak je odprt in nepredvidljiv, brez končnega cilja in vrha, ki bi bil lahko njegov sklep. Veljavnost tako pridobljenih duhovnozgodovinskih kategorij se potrjuje seveda šele z njihovo funkcionalnostjo in uporabnostjo v razlagi vseh mogočih pojavov in ravni literarnega razvoja – od razvoja avtorskih opusov in posameznih nacionalnih literatur do njihovih primerjalnih povezav v okviru evropske ali svetovne literature, ne nazadnje v razvoju literarnih vrst ali zvrsti. Faze Prešernovega pesniškega razvoja – zgodnja, zrela in pozna – dobijo konkretno vsebino šele s tem, da jih povežemo z razsvetljenstvom, predromantiko, romantiko ali bidermajerjem. Razvoj slovenske literature postane razumljiv šele potem, ko ga navežemo na obdobjno-smerne pojme baroka, razsvetljenstva, predromantike, romantike, bidermajerja, postromantike, realizma, naturalizma, dekadence, simbolizma in nove romantike, vse do modernizma in postmodernizma. Podobno velja za vse nacionalne literature v Evropi in obeh Amerikah. Ko bi hoteli razložiti razvoj evropske literature kot ene same razvojne enote, bi ga morali razčleniti na duhovnozgodovinsko razumljena obdobja in smeri, ne sicer v vsaki njenih literatur enako, pač pa v skupnem povprečju. Šele s tem bi se pokazalo, ali takšna razvojna enota sploh obstaja.

Periodizacija po duhovnozgodovinskih kategorijah velja enako za razvoj literarnih vrst ali zvrsti. Razvoj tragedije je opredeljiv samo, če ga razčlenimo skozi obdobja antike, srednjega veka, renesanse, baroka, in predromantike, njenemu upadu in »koncu« je mogoče slediti skozi duhovnozgodovinsko sestavo razsvetljenstva, romantike, realizma in simbolizma. Razvoj romana postane razumljiv samo tako, da ga podložimo s pojmi pozne antike, visokega srednjega veka, renesanse in baroka, nato pa literarnih smeri poznega 20. stoletja. Podobno se izkaže še za vse druge primere genološkega razvoja, od ode do soneta, od epa do novele, od komedije do dramatične absurda. Začetka ali konca neke literarne vrste ni mogoče razumeti brez upoštevanja duhovnozgodovinskih struktur, te jih ne obkrožajo samo od zunaj, ampak jih utemeljujejo in oblikujejo od znotraj.

Sistematika literarnega razvoja je s tem določena šele po historični strani, po časovni vertikali, po zaporednem in diahronem redu. Za razlago vseh mogočih pojavov literarnega sveta historična vertikala ne zadošča, nujno jo je dopolniti še horizontalno, sinhrono ali po sočasni osi. Ta ni

historična, ampak tipološka in ahistorična, resda ne absolutno, ampak samo relativno. Na nujnost tipološkega pogleda opozarja dejstvo, da vseh besedil nekega avtorja, nacionalne književnosti, obdobja in smeri, literarne vrste ali zvrsti nikakor ni mogoče razlagati le iz duhovnozgodovinskega temelja, ki ga postavljajo metafizično-antropološke silnice vsakokratnega zgodovinskega sveta. Iz takšnega duhovnozgodovinskega sestava so resda razložljivi osrednji avtorji in dela grške antike, od Homerja in Sapfe prek Ajshila in Sofokla do Pindarja, Kalimaha in Apolonija Rodoškega. Toda v starogrški literaturi obstajajo še drugačni avtorji in dela – Heziod, Ezop s svojimi basnimi, Sofron z mimi, Herondas z mimijambi, k tem bi morali pridružiti še Teokrita z bukolično poezijo ali Menandra s celotno »novo« komedijo. Podoben rez gre skozi srednjeveško literaturo. Tisto, kar je z duhovnozgodovinskega stališča bistveno za *Pesem o Rolandu*, *Pesem o Nibelungih* in viteške romane 12. stoletja, za večji del trubadurske poezije in nemškega minnesanga, predvsem pa za italijanski dulce stil nuovo in navsezadnje za Danteja, bi težko našli v vagantski poeziji, v francoskih farsah in fabliaujih, ne nazadnje v večjem delu Villonove poezije. S tem seveda ni rečeno, da bi tudi pri Heziodu ali Menandru, v zbirki *Carmina burana* ali pa v *Burki o jezičnem dohtarju* ne mogli odkriti značilnih sestavin metafizično-antropološke določitve človeka v antiki in srednjem veku. Vendar bi to v teh delih našli v precej manjši meri kot pri osrednjih klasikih antične ali srednjeveške literature. Kljub temu ni mogoče zanikati, da se v evropski literaturi od antike do sodobnosti precejšen del besedil odteguje določilom, ki jih postavljajo v razvidne obdobjno-smerne okvire po duhovnozgodovinskih načelih. Od tod mora slediti sklep, da pripadajo drugačnemu tipu književnosti in da je za njihovo razumevanje in razlaganje potrebna še drugačna, tj. ahistorična perspektiva. To pa pomeni, da je za razlaganje literarnih pojavov poleg historične pojmovnosti nujna še tipološka opredelitev. To velja že za antiko in srednji vek, toda dvojnost historičnega in tipološkega, diahronnega in sinhronnega, historičnega in ahistoričnega vpogleda je nepogrešljiva tudi za novejša obdobja literarnega razvoja. V Prešernovem primeru je potrebno upoštevati, da je pozna faza njegovega pesništva še zmeraj obarvana z romantičnim duhom, toda to se dogaja na način, ki je dosti manj izrazit kot v zrelem obdobju pred letom 1840. To je razlog, da jo poskušamo razumeti kot poznoromantično ali celo postromantično, deloma celo kot bidermajersko, da bi s tem zadostili historično-razvojnemu načelu. Vendar nobena teh oznak še zmeraj ne more opredeliti posebnega značaja teh pesmi, zlasti ne t. i. »fantovskih« ljubezenskih, pa tudi ne humornih in priložnostnih, ki so bile v zadnjem obdobju Prešernovega pesnjenja številne in izrazite. Zato je za Prešernov pesniški razvoj ob obdobjno-smernih pojmih primerna uporaba posebnih tipoloških oznak.

Za tipološko razčlenitev literarnega razvoja je na razpolago več znanih tipoloških dvojic ali trojic, od Schillerjeve do Lotmanove, vendar so mnoge od teh terminološko in pomensko zastarele, druge – na primer Lotmanova – le deloma tipološke, deloma pa bližje historičnim pomenom. Primernejša se zdi tipologija, ki postavlja sinhrono vsa mogoča literarna besedila v trije tipoloških skupin, zanje pa uporablja oznake veristično, klasično in

hermetično. Teh troje tipoloških oznak meri na troje tipov literature, ki se razlikujejo s tem, da se v vsakem od njih razmerje med metafizično resničnostjo, ki je nadčutna in nadempirična, in vsakdanjo empirijo stvarnega sveta oblikuje drugače, kar pomeni, da je delež enega in drugega bistveno različen, s tem pa je različen tudi življenjski svet, ki ga postavlja pred bralca. Vsak od treh literarnih tipov je določen ne samo z metafiziko, religijo ali filozofijo svojega časa, ampak tudi z ideologijami, ki jih lahko literatura prenaša z avtorjem na bralca, in ne nazadnje s socialnim izvorom, statusom ali interesom tako samega literarnega avtorja kot tudi njegovih potencialnih bralcev, oziroma z njihovo recepcijo.

Veristični tip literature se trdno oklepa vsakdanjega izkustva, kot ga poznajo zlasti ljudje iz nižjih in srednjih slojev; je torej plebejsko, »demokratično« in v tem smislu že kar občečloveško. To pomeni, da je v takšnih literarnih besedilih najmanj nadempiričnih, metafizičnih, filozofskih, pa tudi političnih ali socialnih idej; navzočnost religije v njih ni izključena, vendar gre v teh primerih za tip ljudske religije. Socialni izvor piscev je praviloma nižje- ali srednjeslojski, njena publika so pretežno prav ti sloji, vendar ni izključena recepcija med bralci višjih slojev ali elit. Nasprotno je hermetična literatura najtesneje povezana z višjimi idejami metafizike, filozofije, religije in etike svojega časa, tudi v estetiki zahtevnejša od veristične. S tem je relativno neodvisna od vsakdanje življenjske empirije, z avtorji in publiko postavljena v krog duhovnih elit, ki se povezujejo z višjimi ali vladajočimi sloji, čeprav so do teh lahko v izraziti opoziciji. Njeni avtorji prihajajo tudi iz nižjih in srednjih slojev, vendar tako, da se vključujejo v duhovno ali kulturno elito svojega časa. Končno je klasika – v tipološkem, ne pa seveda vrednostno običajnem pomenu – oznaka za literarna dela, v katerih se spaja višja metafizična, religiozna, politična, socialna ali etična problematika z vsakdanjim izkustvom, stvarnostjo, običajnim življenjskim svetom. V tem smislu je klasična literatura integracija in sinteza obojega. Z avtorji in bralci se opira na različne socialne sloje, ravni in recepcije, saj jih lahko dosega prek kanonizacije v šolah, izobraževanju in množičnih občilih vsaj toliko, kot to velja za veristično literaturo, in precej širše, kot je usojeno hermetičnim literarnim delom.

Uporaba opisanih tipoloških pojmov omogoča natančnejšo razvojno umestitev in opredelitev tistih literarnih pojavov, ki se izmikajo zgolj duhovnozgodovinski postavitvi na diahroni ravni. Dokončna določitev smisla, pomena in vloge literarnih pojavov v razvojnem procesu je mogoča šele s kombinacijo historične in tipološke ravni, pri čemer je delež ene ali druge v posameznih primerih različen. V Prešernovem primeru je izrazito romantična njegova poezija v zrelem obdobju, od *Slovesa od mladosti* prek *Sonetov nesreče* do *Sonetnega venca*, *Krsta pri Savici* in drugih besedil tridesetih let. Hkrati je ta poezija klasična, kar pomeni, da Prešernova romantika ne sodi v romantični hermetizem, ki prevladuje pri Hölderlinu, Novalisu ali Shelleyu, pa tudi pri Wordsworthu ali Keatsu. Prešernova klasična romantika – tako kot Byronova, Heinejeva, Mickiewiczova ali Puškinova – spaja visoko metafizično, socialno in etično problematiko z vsakdanjo empirijo, to ustreza tako njegovemu lastnemu socialnemu

izvoru in statusu kot tudi socialnemu položaju bralcev, ki jim je bila ta poezija namenjena. Drugačni sta bili njegova zgodnja poezija pred letom 1830 in pozna po letu 1840. V zgodnjih pesmih, kolikor so se ohranile in kolikor jih je sam objavil, je opaziti razsvetljenske, anacreontsko-roko-kojske ali celo predromantične prvine, vendar v duhovnozgodovinskem smislu nobena ni zares izrazita, razlog je ta, da v teh pesmih prevladuje vsakdanje izkustvo stvarnosti, zato niso klasične, ampak veristične. V Prešernovih poznih pesmih se ohranja romantičnost kot nasledek njegove romantično-klasične faze, vendar v oslavljeni obliki, nad duhovnozgodovinsko določenostjo tudi zdaj prevladuje s stvarnostjo določena empirija in jih premika v območje verizma.

Tipološka razčlenjenost, ki se pri Prešernu deli na razvojne faze, se pravi, da se izmenjuje zaporedno, ne pa sočasno, se pri drugih slovenskih avtorjih pogosto uveljavlja kot sočasnost različnih tipov in slojev. Na primer pri Cankarju, čigar pripovedni spisi zgodnje, zrele in pozne faze segajo od verističnih prek klasičnih do hermetičnih – veristične so zgodnje novele, roman *Na klancu*, pripovedi v knjigi *Troje povesti* ali ciklus *Moje življenje*, med klasična sodijo *Hiša Marije Pomočnice*, *Martin Kačur*, *Hlapec Jernej in njegova pravica* in *Kurent*, od dram *Kralj na Betajnovi* in *Hlapci*, k hermetičnim bi morali poleg *Nine* prišteti *Milana in Mileno*, *Voljo in moč* pa tudi *Podobe iz sanj*, od dram *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* in *Lepo Vido*. Cankarjev primer kaže, da se v nekem avtorskem opusu lahko različne tipološke ravni družijo sočasno, ne pa samo v časovnem zaporedju. Obenem se ravno ob Cankarju izkaže, da v t. i. slovenski literarni kanon prihajajo dejansko predvsem dela, ki jih s tipološkega stališča moramo razumeti kot klasična.

Še bolj kot za razvoj slovenske literature je tipološki vidik nujen za pojasnitev razvojnih razmerij v evropski in ameriški literaturi. Že za antično književnost se kljub duhovnozgodovinski enotnosti izkaže, da se njeni avtorji in dela razvrščajo v troje temeljnih tipov ali pa na prehode med njimi. S tega stališča se potrjuje, da moramo klasiko iskati v homerskih pesnitvah, v grški tragediji in »stari« komediji, v Vergilovih in Horacovih delih; hermetizmu pripadajo Pindarove ode, Kalimahovi epiliji, filozofske pesnitve Parmenida, Empedokla in Lukreca, medtem ko je verizem očitno v Heziodovih pesnitvah, Ezopovih basnih, Herondovih mimi-jambih, pa tudi v Plavtovih komedijah, Marcialovih epigramih. Od romanov je večina grških ljubezenskih pripovedi veristična, na prehodu iz verizma v klasiko stojita Heliodorov roman *Etiopske zgodbe* in Longosov *Dafnis in Hloe*, medtem ko sme veljati Petronijev *Satirikon* za pravo klasično besedilo, v nasprotju z Apulejevim *Zlatim oslom*, ki je bližji verizmu.

Tipološko različnost istega avtorja je mogoče odkriti že pri antičnih pesnikih, saj s svojimi deli nihajo med verizmom in klasiko, tako Katul, pa tudi Ovid. Toda podobno tipološko različnost je mogoče ne glede na duhovnozgodovinski kontekst, v katerega so vpeti, najti pri vseh pomembnejših evropskih pesnikih, pripovednikih in dramatikih, ki jih praviloma imamo za klasike, kar je v skladu z dejstvom, da glavnina njihovega opusa s tipološkega stališča izkazuje klasično sestavo. Kljub temu je ravno pri takih avtorjih mogoče odkriti tudi drugačne tipe besedne umetnosti.

Za Danteja velja, da njegovo delo v celoti z duhovnozgodovinskega vidika sodi v visoki srednji vek, *Božanska komedija* pa v klasiko; pač pa je njegova lirika v knjigi *Vita nuova* hermetična; to velja seveda za celotno poezijo dolce stil nuova. Cervantes je duhovnozgodovinsko manj enoten, nekatera dela so še pozna renesansa, v drugih – predvsem v *Don Kihotu* – stoji na prehodu iz renesanse v barok. Še bolj heterogena je tipološka sestava njegovih besedil. Klasičen je *Don Kihot*, v romanu sta že na zunaj, v podobi obeh protagonistov, poosebljena višji svet idej in pa prozaična vsakdanost nižje socialne sfere. Njegova pripovedna proza se v *Zglednih novelah* giblje med izrazitim verizmom v *Kotarčku in krojačku* ter hermetizmom v *Licenciatu Vidrieri* ali v *Pasjih pogovorih*, veristični so njegovi entremeses, hermetična kot vsi pastoralni romani pa *Galatea*. Tipološko in duhovnozgodovinsko nič manj raznovrsten je Shakespeare, hermetični so njegovi soneti, veristične njegove prve komedije, zlasti *Komedija zmešnjav* in *Ukročena trmoglavka*, večji del njegovih zrelih in poznih komedij ali tragedij pa izrazito klasičen, saj temeljijo v integraciji visokega in nižjega življenjskega sveta, empirije in etike, ki sega v metafiziko. To pa tudi tedaj, ko se iz pozne renesanse, ki napaja njegove komedije in tragedije devetdesetih let – *Beneškega trgovca*, *Romea in Julijo*, *Julija Cezarja* in druge – ta dramatika premika v krizo renesanse, nazadnje morda na prehod iz renesanse v barok, kot kaže razvoj od *Hamleta* do *Viharja*. Podobna tipološka razčlenjenost je opazna še pri drugih evropskih klasikih, na primer pri Goetheju, saj seže od verističnih pesmi prve faze prek hermetičnih himen sedemdesetih let v klasičnost tragedij in prvega dela *Fausta*, v romanih od *Wertherja* prek *Učnih let Wilhelma Meistra* do *Izbirnih sorodnosti*, ki pripadajo klasiki, medtem ko drugi del *Fausta*, *Popotna leta Wilhelma Meistra* in mnoge pesmi poznega obdobja kažejo vse značilnosti literarnega hermetizma, kar vpliva tudi na njihovo recepcijo. Tipološka heterogenost se pri Goetheju povezuje z duhovnozgodovinsko razčlenjenostjo, ki vodi iz poznega razsvetljenstva v predromantiko, iz te pa deloma že v romantiko.

Tipološke premike je najti ne samo v avtorskih opusih, ampak tudi v sestavi literarnih obdobj in smeri. Renesansa je ob klasičnih delih Petrarke, Boccaccia, Rabelaisa, Cervantesa in Shakespeara ustvarjala izrazito veristična besedila, med katera spadajo zlasti pikareskni romani, in hermetična dela, mednje je mogoče uvrstiti večji del petrarkistične poezije 16. stoletja, pa tudi pastoralne romane z njihovo dvorsko, plemiško in izobražensko recepcijo. V baroku je opazen velik delež hermetizma, vendar nista nič manj pomembna baročna klasika in verizem. Podobno velja za romantično literaturo, ki se skoraj v vseh nacionalnih literaturah, vključno s Prešernom, Puškinom, Leopardijem, Hoffmannom, Scottom in Vignyjem, člani na različne tipološke ravni. Nasprotno se zdi za realizem in naturalizem 19. stoletja, da bi morala v njima prevladati izrazita veristična usmeritev, vendar je pravilnejša sodba, da v najpomembnejših delih pri Stendhalu, Balzacu, Gogolju, Flaubertu, Tolstoju, Dostojevskem ali Zolaju nastaja prava klasična sinteza, čeprav z močnejšimi verističnimi sestavinami. Nasprotje temu je simbolizem s konca 19. stoletja in z začetka dvajsetega, ki je pretežno hermetičen, klasičen le poredkoma, verističen

skoraj nikoli. Nekoliko drugačna je tipološka sestava modernizma od prve svetovne vojne do srede stoletja. Glavna dela njegovih utemeljiteljev v prozi – Prousta, Joycea, Kafke, Woolfove – so nedvomno klasična, hermetičen je večji del modernistične poezije, v prozi redka dela poznega Joycea ali Becketta in seveda novega romana, medtem ko dramska besedila Pirandella, Ionesca, Becketta in drugih nihajo med hermetizmom in klasiko.

Razčlenjevanje na temeljne tipološke ravni je mogoče tudi v razvoju literarnih vrst ali zvrsti. Ep in tragedija sta praviloma sodila v klasiko, saj je bilo bistvo obeh v tem, da sta skozi podobe realnega, empirično gotovega sveta prikazovala življenjske položaje, ki so religiozno, filozofsko, socialno, celo politično, zmeraj pa moralno-etično relevantni prav s tem, da presegajo neposredno izkušnjo. Nasprotno sta bila roman in komedija od vsega začetka tipološko precej bolj raznovrstna. Komedija se je pri Aristofanu, Shakespearu, v velikih Molièrovih igrach, pri Beaumarchaisu, Kleistu, Gogolju ali Cankarju postavljala na klasično raven, veristična je bila v delih grške in rimske »nove« komedije, srednjeveških farsah, v Molièrovih burkah, v veseloigrach in vodvilih 19. stoletja ter na prelomu v 20. stoletje. Roman spada med zvrsti, katerih razvoj ves čas niha med različnimi tipi literature. Že v antiki je bil pogosto popularno verističen, tak se zdi v grških ljubezenskih romanih, kolikor so ohranjeni, morda tudi pri Apuleju, vendar že pri Heliodoru in zlasti Petroniju kaže klasične poteze. V renesansi je dosegel klasičen vrh z Rabelaisom in Cervantesom, ob teh pa je obstajal še hermetični tip romana, vanj smemo prišteti pastirske romane, kot tudi veristični s pikaresknimi deli. Z razmahom romanopisja v 18. in 19. stoletju se njegova podoba diferencira – od klasičnih romanov, kot so *Tom Jones*, *Učna leta Wilhelma Meistra*, *Gospa Bovaryjeva* ali *Vojna in mir*, *Besi* in *Germinal*, do hermetičnih pri Hölderlinu, Novalisu, Hoffmannu, Huysmansu, in do verističnih, kamor spadajo tudi popularni ali trivialni romani množične literature. Tipološka mnogovrstnost romana seže prav do postmodernizma, kjer je mogoče razlikovati klasičnost Fowlesove *Ženske francoskega poročnika* od hermetizma Calvinovega *Če neke zimske noči popotnik*, medtem ko Ecovo *Ime rože* učinkuje s spretno izrabo trivialnih žanrov, kar bi ga postavljalo prej v verizem kot v klasiko, h kateri stremi. Roman pa po tipološki mnogovrstnosti ni izjema, čeprav je v tem najizrazitejši. Didaktična pesnitev je bila na začetku, pri Heziodu, veristična, pri Parmenidu in Empedoklu hermetična, v Vergilovih *Georgikah* klasična. Tudi razvoj basni je bil na svojem začetku pri Ezopu verističen, takšna je ostala pozneje, šele Lafontaine jo je prenesel na klasično raven, čeprav pretežno formalno-estetsko.

S tem se tipologija za sistematiko literarnega razvoja kaže enako nepogrešljiva kot historični obdobjno-smerni pojmi, ki ta razvoj razčlenjujejo diahrono. Vse to pa seveda velja predvsem za razvoj evropske literature in njenih stranskih vej, podaljškov in prevzemov, za angloameriške in latinskoameriške književnosti od 19. stoletja naprej, ne nazadnje tudi za sodobne azijske in afriške literature, ki so iz evropskih sprejele oblike za literarne smeri, vrste in oblike.

Precej drugače se odpira vprašanje o literarni historično-tipološki sistematiki za orientalske literature starega, srednjega in še zgodnjega novega veka, če seveda njihov razvojni potek merimo po evropskih časovnih predstavah. Na prvi pogled je očitno, da za te literature ne morejo veljati historični pojmi obdobj in smeri, ustrežni za razvoj evropske literature od antike do danes, v zaporedju, ki ga lahko duhovnozgodovinsko razumemo kot enovit proces z lastno razvojno dinamiko. Tako razčlenjenega razvoja v starih orientalskih književnostih Bližnjega vzhoda, kot so bile sumerska, akadaska, hetitska, egipčanska ali hebrejska, gotovo ni, pa tudi v perzijski, staroindijski, kitajski in japonski ne. Za nekatere teh književnosti se je po tradiciji uveljavila kronološka delitev po vladarskih dinastijah, ta delitev je historično-razvojno nezadostna, čeprav se s svojimi razdelki tu in tam sklada s pomembnejšimi, t. i. klasičnimi ali pa nasprotno z izrazito neplodnimi obdobji teh literatur. Zato na tej podlagi ni mogoče zgraditi duhovnozgodovinske diahronije s pravimi razvojnimi fazami, prek katerih bi se odkrivala njihova istovetnost, obenem pa odkrivali tudi premiki v zaporedju avtorskih opusov, obdobj in zvrsti. Vsega tega za orientalske literature ni mogoče izkazati, ker so pač obstajale v drugačnih religioznih, socialnih, političnih koordinatah, različnih od teh, ki so določale razvoj evropskih literatur.

Kot edina možnost za historično razlaganje orientalskih književnosti v starem in srednjem veku ostaja njihova utemeljenost v verskih, versko-filozofskih ali religiozno-etičnih sistemih, ki so ne samo spremljali nastajanje in razvoj teh literatur, ampak odločali tudi o njihovi vsebini in formi. Obstoj in pomena teh sistemov si resda ni mogoče misliti v analogiji z duhovnozgodovinskim razvojem, ki je bil značilen za literarna obdobja in smeri v Evropi, ampak kvečjemu kot sočasnost, sosledico in medsebojno prežemanje teh sistemov. Praviloma med njimi ni bilo pravega razvojnega poteka, ki je v Evropi vodil k spoju antike in krščanstva, s tem pa tudi določal njen literarni razvoj. V Orientu je namesto takega razvojnega procesa prevladovalo soobstajanje religiozno-etičnih sistemov, nadomeščanje enega z drugim prek prelomov, tudi z nasilnimi prekinitvami in izničenji, v najboljšem primeru z njihovimi sinkretičnimi zlitji, ki niso vodila v pravi razvoj, ampak v stanje relativne stalnosti. Zato znotraj tako postavljenih versko-etičnih sistemov ni mogoče odkriti pravega literarnega razvoja v evropskem smislu, ampak kvečjemu posamezna obdobja razcveta, zastoja in mrtvila, nato pa spet čase obnove in novega razcveta.

Vse to velja zlasti za sumersko, akadasko ali staroegipčansko literaturo, od katerih sestavlja vsaka zase sklenjeno enoto od svojega nastanka do konca, ta se praviloma sklada s koncem religije in jezika, v katerih so se izoblikovale. V razvoju arabske književnosti je mogoče razlikovati predislamsko, tj. beduinsko poezijo, in islamsko, nastalo v okvirih islama, vendar oplojeno z mistiko, s perzijsko-indijskimi spodbudami in morda podloženo s helenistično dediščino. Kljub temu med obojima ni prave razvojne zveze. Podobno razpadejo iranske književnosti starega in srednjega veka na predislamsko, povezano z zoroastrizmom, in novoperzijsko, povezano z islamom in arabsko literaturo, tej sorodno po vsebini, oblikah in celo jeziku. V razvoju staroindijskih literatur je prav tako

mogoče razločevati obdobja skoraj izključno po religijskih menjavah in območjih – od vedske religije prek brahmanizma do budistične, džainistične in hinduistične; ta je glavna duhovnozgodovinska podlaga klasične sanskrske literature okoli začetka krščansko-evropskega štetja in prvih stoletij po njem. Še bolj zapleten je razvoj kitajske literature. Najstarejša njenih faz je predkonfucianistična, ohranjena prek konfucianizma, kasneje jo nadomestijo sinkretične povezave taoizma, budizma in neokonfucijanstva. Pri tem se literarno življenje razvija tako, da v posameznih književnih vrstah ali zvrsteh prevladuje ta ali ona sestavina versko-etičnega sinkretizma – v lirskih taoistično-budistična, v dramskih od 14. stoletja naprej neokonfucijska, medtem ko se roman izmenično giblje med taoizmom, budizmom in neokonfucijanstvom, največkrat v eklektični rabi vsega trojega. Iz takšnih duhovnozgodovinskih podlag ne sledijo prave historične enote, ki ustvarjajo diahrono zaporedje, saj so si pretežno sinhrono.

Preglednejša se zdi historična sestava starojaponske literature. V tej je od vsega začetka prevladovala sinkretična povezava šintoizma z budizmom, v romanih in zgodnji liriki se je nagibala k tradicionalni šintoistični usmeritvi, čeprav že prežeti z budizmom, v poznejši liriki in tudi dramatik se je močneje nagnila v zen budizem.

S tem se potrjuje, da duhovnozgodovinska pojmovnost, ki lahko pojasni evropski literarni razvoj, za periodizacijo orientalskih književnosti ne pride v poštev. Ta zahteva specifičen historičen pristop, ki si mora najti izhodišče v zgodovini azijskih religiozno-etičnih sistemov. Nekoliko drugačna je možnost uporabe tipoloških pojmov za besedila orientalskih literatur starega in srednjega veka. Spričo dejstva, da so bile tudi te literature morda še bolj kot evropske povezane z religioznimi, metafizičnimi ali filozofsko-etičnimi verovanji, hkrati pa postavljene v socialno, razredno ali slojno zelo diferencirane družbene sisteme, je razumljivo, da se njihova besedila postavljajo na različne tipološke ravni. Te je mogoče razumeti samo, če upoštevamo njihove povezave z verstvi, etiko ali ideologijami, ob katerih se zaokrožajo v razvidne literarnozgodovinske sklope.

Skoraj v vsaki od staroorientalskih literatur je mogoče odkriti obsežno plast hermetičnega slovstva, tako v poeziji kot v prozi. Njihova vrsta sega od *Taotekinga* in japonskih haikujev, prežetih z zen budizmom, prek *Upanišad* in *Bhagavadgite* do perzijske mistične poezije, Haririja, biblijskih apokaliptičnih spisov; vanjo spadajo že sumerski kulturni spevi ali pa egipčanska *Knjiga mrtvih*. Nič manj obsežna ni v teh literaturah plast verizma – vanjo moramo prišteti večino pesmi v *Šikingu*, Tufujevo liriko, kitajske romane 14. in 16. stoletja, pa tudi sočasna kitajska dramska dela, zgodbe in novele; v Indiji obsežno prozno območje basni, pravljic in pripovedk, ki so nato prešle v perzijsko in arabsko pripovedništvo; v staroorientalskih književnostih Bližnjega vzhoda spadajo sem sumerske basni, egipčanske pravljice, pripovedke in zgodbe, v poznejši arabski literaturi pa pripovedni cikli, med njimi zlasti *Tisoč in ena noč*.

Podobno kot v Evropi pripada status klasičnega tipa tudi v literaturah starega in srednjeveškega Orienta delom, ki veljajo za temeljna – v staroegipčanski Ehnatonovi *Himni soncu*, v akadski poeziji epu o Gilga-

mešu, v arabski književnosti poeziji Abu Nuvasa, v perzijski Firduzijevemu epu *Šahname*, pa tudi Omar Hajamovi in Hafisovi liriki; v indijski literaturi *Mahabharati* in *Ramajani*, Kalidasovim dramam in pesnitvam; v kitajski literaturi pripada temu tipu poezija Litaipoja, od romanov predvsem *Sanje v rdeči sobi*; v japonski poeziji pesmi »hejanske« dobe in roman Murasaki Šikibu *Zgodbe o Gendžiju*, pa tudi tisti haikuji Matsua Baša, ki niso strogo hermetični. V teh delih se podobno kot v evropskih literarnih klasikah integrira nadempirična resničnost s stvarnostjo vsakdanjega življenja. Končno pa ni mogoče mimo dejstva, da je status klasične poezije in proze potrebno priznati predvsem judovski oziroma krščanski *Bibliji*, saj je nastala tako, da so pesmi, zgodbe in drugi spisi, ki so se ohranili iz prastare tradicije, prvotno pa imeli bodisi hermetičen ali verističen pomen, pridobili v njenem okviru nov, širši in višji smisel, ki spaja vsakdanje življenje, stvarne zgodovinske in zasebne izkušnje z verstvom in etiko na ravni, ki je sinteza obojega. Prav to pa je bistveno za klasični tip literature.

■ AN INTRODUCTION TO A HISTORICAL-TYPOLOGICAL SYSTEMATICS OF LITERARY DEVELOPMENT

First, the article explains the metaphorical meaning of the notion of development, comparing it with its original meaning in the natural sciences, and discovering that research into literary development also demands a definition of the agent, a substratum, of the foundation of the development. This substratum is portrayed differently on different levels: in the development of some authorial opus, as a persona of the real author, in the development of national literature, as a language. A specific problem is posed by the determination of a substratum's development in supranational units (European, world, oriental literature), literary periods and orientations, types and genres. In all these cases it is impossible to explain a development without a prior determination of the notional 'essence' of these terms. The article refers to different developmental models and in illustrative cases outlines the roles played in them by internal and external causes. This is the basis for the second part of the article, which questions the possibility of a conceptually coherent analysis of development in European literatures or European literature as a whole. This seems possible to achieve with the application of the *geistesgeschichtliche* method, which explains a succession of literary periods and orientations on the basis of the metaphysical grounds that determine 'the life world' of historical humans. From this perspective the development of European literature from Antiquity to post-modernism is outlined. It turns out that the historicity of notions concerning periodisation need to be complemented by those concerning typology (verism, hermeticism, classics), since it is only at the intersection of the two that the real significance of

