

Zrcalo življenja ali njegov vzor: o realizmu v 20. stoletju

Špela Virant

Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
spela.virant@guest.arnes.si

Prispevek poskuša na primeru tako imenovanih ahistoričnih realizmov 20. stoletja pokazati, kako lahko podmena o univerzalnih, ahistoričnih funkcijah literature v njenem odnosu do neliterarne realnosti prispeva k poglobljeni historični obravnavi literarnih pojavov.

Ključne besede: literarne smeri / realizem / novi realizem / funkcije literature / ahistoričnost / univerzalnost / Lukács, György

Vprašanje univerzalnosti literature in univerzalnosti v literaturi gotovo ni pereč problem sodobne literarne vede, vsaj ne na prvi pogled, saj se mu lahko elegantno ogne tako v posameznih zgodovinskih kot v teoretskih študijah. Na dan pride šele, ko si natančneje ogledamo temelje, na katere se opirajo te študije, ali ko se spričo metodološkega pluralizma vprašamo po kompatibilnosti obstoječih metod ter o smernicah razvoja novih metodoloških orodij. Ob tem se porodi vrsta podvprašanj: kaj naj bi bila univerzalnost literature, je o njej danes še mogoče govoriti, je koncept univerzalnosti sploh potreben in, če že, kje naj bi jo iskali. Niz teh vprašanj že nakazuje smer razmislekov. Univerzalnost literature kot nekaj, kar je vsesplošno, kar je vedno bilo in vedno bo, nespremenljivo in prisotno v vseh kulturah v vseh časih, je znanstveno, kakor danes razumemo znanost, nedokazljiva, saj bi jo bilo mogoče opazovati le z gledišča, ki je samo univerzalno, izven časa, nadčasovno ali brezčasno, kot tako torej dostopno samo božjemu očesu. Literarni znanstvenik bi si, da bi jo lahko zaznal, torej moral lastiti posvečen, že kar svečeniški položaj, ki mu zagotovi razsvetljenje. Sodobna znanost takšna stanja povezuje s posebnimi nevrološkimi pojavi. Slavni nevrolog Oliver Sacks občutenje božje prisotnosti razlaga kot posameznikovo interpretacijo specifičnih nevroloških stanj. Pri tem sicer ostaja previden in poudarja, da je takšna religiozna interpretacija omenjenih nevroloških pojavov možna, a ne nujna, ker je odvisna tudi od drugih dispozicij posameznika, ki doživlja te pojave (325). Sacksova previdna razlaga je pomembna zato, ker se humanistične vede

v zadnjih dveh desetletjih pogosto opirajo prav na nevrologijo, razvijajo se raznovrstne nevroznanosti (od nevrodidaktike do nevroteologije), da bi svojemu področju zagotovile znanstvenost, objektivnost in posredno spet univerzalnost; izhajajo namreč iz predpostavke, da lahko ugotovitve nevrologov štejejo za obče veljavne in jih posplošimo na vse ljudi, saj se opirajo na raziskave, opravljene na tisočih in tisočih testnih oseb. Sacks, ki izraža mnenje mnogih nevrologov,¹ nas tukaj opozarja, da poznavanje določenih nevroloških pojavov še ne pomeni, da je mogoče posploševati posledice, ki jih ti pojavi proizvedejo v človekovem predstavnem svetu. Te posledice so odvisne od vrste drugih dejavnikov in so stvar *interpretacije*. S tem pa smo spet tam, kjer smo že bili: pri enem od osrednjih pojmov literarne vede. Ta problematika kaže, da vprašanje univerzalnosti literature in univerzalnosti v literaturi ni premlevanje starega sholastičnega spora o univerzalijah, temveč zadeva aktualni razvoj literarnovedne metodologije.

Če torej ne more utemeljiti univerzalnosti literature ne svečeniški status literarnega znanstvenika ne nevrološka znanost, kaj še preostane? Veliki slovar tujk v geslu »univerzalen« že v prvi točki navaja sintagmo »univerzalni episkopat«. To nas opozarja, da je pojmovanje univerzalnosti v zahodni kulturi zgodovinsko tesno povezano z institucijo in oblastjo, pa tudi s skupnostjo in dogovorom. Čeprav je institucionalizacija univerzalnosti gotovo zanimiv pojav, pomemben za razumevanje zgodovine literarnih sistemov, zlasti tako specifičnih področij, kot je zgodovina literarne didaktike, je za razvoj literarne vede v ožjem smislu pojem univerzalnosti bolj plodovit, dokler ostaja predmet dogovorov (in potencialnih sporov). Kot tak, torej uporabljen z zavedanjem njegove provizoričnosti, je lahko hevristični pripomoček, ki pomaga premostiti prepad med historičnim in ahistoričnim pogledom na literaturo. Podmena o ahistoričnih kvalitetah v literaturi lahko pripomore k boljšemu razumevanju zgodovinskih kontekstov in njihovega vpliva na literaturo določenega zgodovinskega obdobja. Pojem univerzalnosti je morda preveč obremenjen, da bi omogočil lahkotno premagovanje omenjenega prepada, a si je težko izmisliti boljšega. Georges Didi-Huberman v knjigi *Podobnost prek stika* (2013) uvaja pojem »anahronističnega vidika« (7–22), ki naj bi nekako posredoval med golo preteklostjo in dokončno sedanostjo »postmoderne« stanja, istočasno pa naj ne bi bil »zavračanje zgodovine« (8). Tudi njegov pojem je problematičen in ne reši naše zagate z univerzalnostjo, artikulira pa podoben problem, s katerim se sooča sodobna praksa pisanja o umetnosti, ki nadčasovnega ali brezčasnega vidika ne more utemeljiti, noče pa zvodeti v plitko nizanje zgodovinskih dejstev.

Če bi se torej zedinili, da prilagojen in omejen pojem univerzalnosti – ob pomanjkanju primernejših – začasno potrebujemo kot pripomoček,

se lahko vprašamo, kje naj iščemo univerzalnost? Patrick Colm Hogan, ki se pri svoji koncepciji univerzalnosti v literaturi po eni strani opira na kognitivne znanosti in s tem posredno na nevrobiologijo, po drugi pa na sinhrono jezikoslovje, omeji pojem tako, da loči absolutno in statistično univerzalnost. Zadošča, da se določena značilnost ali relacija pojavlja v določenem številu tradicij, ki je večje od naključno napovedanega (*Cognitive* 133). Išče pa jo predvsem v narativnih strukturah, odvisnih od načina, kako ljudje razmišljamo o določenih kognitivnih procesih, zlasti o čustvih, zlasti o sreči (*Cognitive* 135); tako identificira tri univerzalne strukture: romantično, junaško in žrtveno (*Cognitive* 135–138; *Mind* 17–44). Ob že omenjenih metodoloških pomislekih se ob predlagani tipologiji vsiljuje misel, da je treba tudi pri interpretaciji interpretacij kognitivnih procesov upoštevati različne možne dispozicije, kot je v Hoganovem primeru tudi vpetost v angloameriško kulturo, ki tej tipologiji verjetno nudi več opore kot druge kulture. Ne glede na možne ugovore, pa tudi zagovore in potencialno uporabnost Hoganovega modela, naj na tem mestu opozorimo le na eno šibkost: njegov model premalo upošteva dimenzijo časa, tako v temeljnem ahistoričnem pristopu kakor tudi v konkretnem lociranju univerzalnosti v fiksnih elementih in strukturah, relacije in procesi, ki jih na polju kognicije poudarja, pa so pri aplikaciji v polju literature deležni manj pozornosti. V nadaljevanju bomo poskušali pokazati, kako lahko dinamizacija modela univerzalnosti, torej upoštevanje časovne dimenzije in iskanje univerzalnosti v relacijah in procesih, prispeva k razumevanju določenih literarnozgodovinskih pojavov, in sicer na konkretnem primeru realizmov v 20. stoletju, teh v dobi modernizma in postmodernizma nekoliko anahronističnih pojavov.

V 20. stoletju se v Evropi, ZDA in Sovjetski zvezi pojavlja vrsta različnih realističnih tendenc v literaturi, pa tudi v likovni umetnosti in filmu. Poleg specifičnih poimenovanj, kot so socialistični realizem, nova stvarnost, humanistični realizem, neorealizem in hiperrealizem, največkrat naletimo na oznako novi realizem, ki se nanaša na različne pojave. Pogosto gre le za poskus opredelitve sorodnosti med realizmom in določenimi literarnimi tendencami, ki še niso natančno opredeljene. Tako se na primer pojavlja v zvezi z nekaterimi tendencami v dramatikii po letu 1990, da bi jih ločili od tako imenovane postdramatike, in se med drugim nanaša na dramska dela, ki jih v Veliki Britaniji združuje oznaka *in-yer-face theatre*. Poleg del, ki jim kritiki in stroke priznavajo sorazmerno visoko umetniško vrednost, se realistične tendence pojavljajo tudi v trivialni literaturi in umetnosti diktatur, na primer v nemškem nacionalsocializmu. Če te realizme primerjamo med sabo in z realizmom 19. stoletja, je najprej očitno, da jih od slednjega povečini loči predvsem izgubljena povezava s pozitivizmom, zato jih lite-

rarna zgodovina pogosto opredeljuje kot ahistoričen pojav, kot slogovno regresijo, formalno deviacijo. Če pa med sabo primerjamo dela avtorjev, kot so Maksim Gorki, Erich Kästner, Alberto Moravia, Arthur Miller, Alain Robbe-Grillet, Heinrich Böll, Mark Ravenhill ali Biljana Srbljanović, če omenimo le peščico tistih, katerih dela so kritiki tako ali drugače povezovali z realizmom, je očitno, da se prav slogovno močno razlikujejo med sabo, da so na različne načine inovativna, kvalitetna in vplivna. S slogovnimi elementi bi težko opredelili univerzalnost, kar pa pomeni, da ahistorično pojmovanje realizma kot sloga ne more dovolj dobro razložiti kompleksnih, nadnacionalnih in inovativnih realizmov 20. stoletja. V kontekstu zgodovine 20. stoletja pa se zlasti v Evropi vedno znova pojavljajo realistične tendence, vzporedno z drugimi tokovi, z različnimi političnimi predznaki in z različnimi estetskimi aspiracijami. Mnoga od najbolj zanimivih literarnih del z značilnostmi realizma so nastala v tistih obdobjih 20. stoletja, ki niso bila neposredno zaznamovana s pripravami na vojno, s potrebo po velikih družbenih spremembah in s samo vojno, torej, grobo rečeno, v obdobjih družbene stabilizacije po prvi svetovni vojni, po drugi svetovni vojni in po koncu hladne vojne. Gre torej za obdobja, ko vsakdanje preživetje ni bilo več ogroženo, ko je bil svet sicer rešen, vendar ne tak, kot so ga ljudje poznali prej, stabilnost družbe pa še ni prešla v okostenelost. Takšne specifične okoliščine nazorno prikaže Helmut Lethen v študiji o novi stvarnosti v nemški književnosti, ki jo datira v čas od 1924 do 1932. V Nemčiji se je šele leta 1924 z **Dawesovim načrtom končalo** vojaško izredno stanje, kar je omogočilo stabiliziranje družbe (19). Te faze pa je bilo konec že leta 1933, ko je oblast prevzel Hitler. Lethenova študija na konkretnem primeru prikaže vpetost literarnega dogajanja v družbeno-politične razmere, obenem pa opozori na določene probleme, primerljive s problemi, kakršni se pojavljajo v fazah družbene stabilizacije v drugih obdobjih in drugih deželah. Predvsem je to problem travmatiziranih, izgubljenih generacij, ki so se morale znajti v svetu z drugačnimi geografskimi mejami, ideologijami, tehnologijami, vedenjskimi normami in jeziki. Svet sam je bil za njih tako nov, da inovativnosti ni bilo treba iskati v umetnosti, temveč je bilo, prav nasprotno, dobrodošlo poseganje po starih umetniških strategijah, znanih iz 19. stoletja. Istočasno pa je bil svet že dovolj urejen, da je bilo mogoče integrirati izkušnje literarnih smeri 20. stoletja. Z izjemo trivialne umetnosti in umetnosti nacionalsocializma realizmi 20. stoletja vključujejo – tudi na zgolj slogovni ravni – izkušnje predhodnikov: nova stvarnost izkušnje ekspresionizma, realizmi po drugi svetovni vojni izkušnje modernizma, realistične tendence zadnjega desetletja 20. stoletja pa izkušnje postdramatike in postmodernizma. Torej ne gre za naivno vračanje k starim obrazcem, pogojeno z oteženimi socialni-

mi razmerami. Druga značilnost, ki se pokaže ob umestitvi v zgodovinske kontekste, pa ni nič manj presenetljiva: ti realizmi, katerih jedro naj bi bilo zrcaljenje realnosti, razmeroma malo povedo o svetu, v katerem nastajajo. Najbolj izrazito je to v nemški literaturi po drugi svetovni vojni, torej v deželi, ki je bila najbolj razdejana in kjer je bil ideološki preobrat najhitrejši in najradikalnejši. W.G. Sebald, ki se je kot literarni znanstvenik in pisatelj temeljito poglobil v to literaturo, kritizira avtorje, ker naj bi po njegovem mnenju potlačili poraz in kratko malo zamolčali bombardiranje Nemčije in težka povojna leta v ruševinah (11–120).

Pojavljanje teh različnih realizmov v kontekstu zgodovine 20. stoletja je mogoče do neke mere pojasniti, če se vprašamo po funkciji literature in njenem odnosu do realnosti. Z razvojem modernizma se uveljavi prepričanje, da je mogoče umetnost – glede na njeno razmerje do realnosti – v grobem razdeliti na dve skupini: na mimetično in antimimetično umetnost. Prva, mimetična, kamor se uvršča tudi realizem, si prizadeva, da bi čim bolj natančno posnemala realnost, zrcalila svet. Realnost, ki jo pri tem ustvarja, je drugotna, odvisna od primarne, neliterarne. Antimimetična umetnost pa se deklarativno odreka posnemanju, ustvarja realnost, ki je avtonomna, vzporedna in enakopravna neliterarni. Ob teh dveh velikih skupinah se pojavljajo še dela, ki jih ni mogoče uvrstiti ne v prvo ne v drugo. Razlogi, zakaj to ni mogoče, se najbolj očitno kažejo na primerih tako imenovane angažirane literature. Ta dela niso tako radikalna kot antimimetična umetnost. Ohranjajo odnos do neliterarne realnosti, a je ne želijo predvsem posnemati, temveč jo hočejo spremeniti. S tem postavijo na glavo razmerje med literaturo in realnostjo. Ohranjajo sicer medsebojno odvisnost, a jo obrnejo v korist literarne realnosti. Literarna realnost tu postane primarna, je zgled in vzor, ki naj bi ga zdaj posnemala neliterarna realnost. Z vidika teoretskih predpostavk, na katere se sklicujejo zagovorniki mimetične in antimimetične umetnosti, so takšne pretenzije nemožne in naivne, v umetniških praksah pa se med sabo prepletajo elementi posnemanja, vzpostavljanje avtonomije in težnje po spreminjanju sveta.

Umetniška dela prve in druge skupine se ločijo med sabo predvsem glede na svoj odnos do referencialnosti, tretja pa se diferencira zlasti s koncepcijo časa in njegovo vlogo v razmerju med literarno in neliterarno realnostjo. Pri mimetični umetnosti je neliterarna realnost, imenovana tudi objektivna realnost, ne le neodvisna od literarne, temveč je tudi časovno vedno pred njo. Literarna realnost nastaja v njej in iz nje, lahko se naknadno nanaša nanjo, zrcali svet, kakršen je bil, je ali bo. Antimimetična umetnost nasploh zavrača takšno nanašanje. Ne ena ne druga pa ne dopušča možnosti, da bi umetnost posegala v realnost, nanjo vplivala ali jo spreminjala. Razumljivo je, da je ne more spreminjati, saj se je objektivna

realnost v razmerju do literarne vedno že zgodila. V tem razumnem – ali vsaj treznem – pogledu preži protislovje, ki se razodene zlasti tam, kjer se literarna realnost nanaša na prihodnost: literarna realnost se v tem primeru namreč naknadno nanaša na realnost, ki se objektivno sicer še ni zgodila, vendar je v razmerju do nje vendarle pojmovana kot predhodna, primarna in neodvisna. Besedila, zasnovana na tej konceptiji časa, najdemo v samih začetkih literature. Mednje spadajo ne le besedila, ki hočejo ohranjati spomin na pretekle realne dogodke, temveč tudi prerokbe in oraklji. Na njej temeljijo stilizirane podobe pesnika kot preroka in ne nazadnje tudi znamenite študije o realizmu Györgyja Lukácsa.

György Lukács, za katerega je realizem umetnost, ki zrcali bistvo sveta, ne pa njegov bežni zunanji videz, se odločno zavzema za priznavanje objektivnosti zunanjega sveta, ki je po njegovem mnenju edini pravi temelj spoznanja (*Probleme* 5). Prav tako je odločno in argumentirano proti subjektivizmu v literaturi, ki reducira ali ignorira zunanjo objektivno realnost in se osredotoča le na njen odblesek v posameznikovi zavesti. Do te točke zveni zagovor realizma stvarno in trezno, v nadaljevanju pa Lukács svojo hvalnico pravega realizma utemeljuje prav z njegovimi preroškimi sposobnostmi in zmožnostjo anticipacije družbenih razvojev. Čeprav je izraz »preroški«, ki se pojavlja nenavadno pogosto, dosledno postavljen med narekovaje (*Za realizem* 56, 58), pa njegova uporaba ni naključna rešitev terminološke zagate, temveč je posledica Lukácsseve časovne konceptije razmerja med objektivno realnostjo in literarno realnostjo. Po narekovajih bi lahko sodili, da je Lukács zaznal protislovje, ki je inherentno temu konceptu in ki je bilo, kot bomo poskusili pokazati kasneje, usodno za razvoj socialističnega realizma po drugi svetovni vojni. Toda najprej si natančneje oglejmo še razmerje med literarno in neliterarno realnostjo, kakor ga predpostavljajo dela, ki smo jih uvrstili v tretjo skupino.

Tretja skupina literarnih del, ki jih ne moremo brez težav označiti niti kot mimetična niti kot antimimetična, temelji na predpostavki, da literatura lahko posega v neliterarno realnost. Dopušča možnost, da je literatura ne le zrcaljenje sveta, kakršen je, temveč nekaj, kar lahko vpliva na razvoj sveta, ki šele nastaja. Objektivnosti zunanjega sveta, kakor jo razume Lukács, sicer ne zanika, vendar v njeno pojmovanje vnese časovno razsežnost, ki se najbolj odraža v razumevanju preteklosti in prihodnosti. Preteklost tu »objektivno« ne obstaja, ker je minila. Obstaja le v zavesti, če se je spominjamo in kakor se je spominjamo. Podobno velja za prihodnost, ki je odprta, obstaja pa v predstavah in snovanjih. Lukács ločuje le realistično priznavanje objektivne stvarnosti na eni strani in subjektivistično, antirealistično negiranje te stvarnosti na drugi, obe pa imata isto časovno zaporedje: najprej obstaja objektivna realnost, nato umetnost, ki jo priznava ali negira. Tretja

skupina literarnih del se razlikuje od obeh Lukácsevih prav po pojmovanju tega zaporedja, se pravi po pojmovanju razmerja med literaturo in svetom, ki pa ni nič manj staro, saj na njem temeljijo vsa besedila, ki hočejo spremeniti svet. Mednje sodita ne le angažirana in didaktična literatura, pač pa že uroki, čarni izreki in molitve. Časovno zaporedje, kakršnega zagovarja Lukács, omogoča, da umetnik velja za preroka in vidca, ki vidi prihodnost in jo ubesedi. Obrat tega zaporedja pa omogoča pojmovanje umetnika kot čarovnika, ki s svojimi besedami spreminja in usmerja razvoj prihodnosti, ustvarja podobo, ki jo realnost nato lahko »posnema«. Obe pojmovanji časovnega razmerja med literaturo in realnostjo v zgodovini književnosti obstajata vzporedno in se celo mešata. Čeprav je »preroški« model protisloven, je bolj razširjen v racionalističnih pristopih, na primer pri Lukácsu. »Uroški« ali »čarovniški« pa je bolj ostentativno izražen v pristopih, ki so kritični do racionalizma – kot na primer v romantičnih opevanjih besedne magije ali v esteticizmu –,² prisoten pa je lahko, kot rečeno, tudi v didaktični ali angažirani literaturi. Razpon besedil – od urokov do angažirane literature – je zelo velik; ločimo jih lahko glede na cilje, ki jih želijo doseči v realnem svetu, in glede na sredstva, ki jih uporabljajo, oboje pa je pogojeno z zgodovinskimi okoliščinami.

Že ob primeru urokov in molitev se kaže problem vrednotenja besedil, ki temeljijo na verjetju v moč besede in v katerih je bolj ali manj jasno berljiv namen, da to moč uporabijo za spreminjanje sveta. Intenca in funkcionalnost sta v umetnosti 20. stoletja vsaj tako sumljivi kot mimitičnost. Uroki in molitve, ki jih mnoge literarne zgodovine pojmujejo kot začetke literarnega ustvarjanja, odlikuje pesniški jezik, ki gotovo ustreza Jakobsonovi definiciji poetske funkcije jezika, vendar pa estetska podoba tega jezika ni sama sebi namen, temveč ima jasno funkcijo onkraj jezika. Ugajati želi bogovom in jih na ta način premamiti, da bodo človeku naklonjeni ravnali njemu v korist, ga osvobodili spon ali ozdravili njegovega konja (*Merseburški uroki*). V tem smislu je razlika med besedili, ki pri bogovih delajo reklamo za človeka, in sodobnimi reklamnimi besedili le v metafizični komponenti, ker pa je njihova koristnost in uporabnost za sodobne bralce precej upadla, jim lahko pripišemo predvsem poetsko funkcijo. Teže to pozabimo pri novejši angažirani umetnosti, še zlasti če svoje cilje jasno izrazi v spremnih besedilih, kot je to na primer storil Bert Brecht. Podcenjevanje te literature ali ignoriranje te njene razsežnosti pa kaže na problem v recepciji Jakobsonovih teorij, saj se zdi, da je v določenem obdobju 20. stoletja obveljal kriterij, da je poetska funkcija edina, ki jo sme imeti umetniško besedilo, vse druge – tudi »uroška«, ki bi jo po Jakobsonovi sistematiki le pogojno lahko umestili med referencialno in konativno – pa zmanjšujejo njegovo vrednost; to ni bilo v skladu z nje-

govimi teorijami, istočasno pa je odvrčalo pozornost od drugih funkcij, katerih raziskava bi lahko prispevala k literarnozgodovinski refleksiji določenih literarnih pojavov.

Šele Roland Barthes je s preusmeritvijo pozornosti z besedila na bralca teoretsko podprl tudi možnosti za raziskavo funkcij, ki jih literatura lahko prevzame v razmerju do bralca (v nasprotju s funkcijami znotraj samega besedila), kar je po Lacanovi reviziji koncepcije znaka v skladu s poststrukturalistično preusmeritvijo interesa na procese označevanja in učinke označevalcev. Barthes v kratkem besedilu *Smrt avtorja*, ki najavlja to menjavo paradigme, zapiše: »Življenje vedno samo posnema knjigo, ta knjiga sama pa je tkivo znakov, spodletelo posnemanje, ki se neprestano podaljšuje.« (22) Barthes v tej kratki izjavi ne le odpravi redundantni problem posnemanja, pač pa tudi obrne časovno zaporedje umetnosti in življenja, podobno kot že Oscar Wilde, vendar brez Wildovega esteticističnega imperativa. Ker učinkov označevalcev ali – z Barthesovimi besedami – tega, kako življenje posnema knjigo, ni mogoče določiti in nadzirati, so možnosti interpretacij besedil in tudi možnosti učinkov na zunajjezikovno realnost odprte, istočasno pa postane avtorjev namen nepomemben. Ko govorimo o modelu razmerja med literarno in neliterarno realnostjo, ki dopušča možnost vpliva prve na drugo, to, prvič, še ne pomeni, da je ta vpliv mogoče trdno določiti, in drugič, spraševanje po možnih funkcijah ne pomeni nujno že restitucije avtorjeve intence, kakor kaže že Barthesov model. Vendar pa lahko upoštevanje avtorjeve predstave o funkcijah lastnih besedil, kakor se vpisuje v ta besedila in kakor jo je mogoče razbrati iz kontekstov, pripomore k razumevanju samih besedil in njihove recepcije.

Besedila lahko, kot rečeno, stremijo k različnim ciljem. Cilj je lahko pragmatične narave, kot je ozdravitev konja, pri molitvah je bolj metafizičen, pri razsvetljenski didaktični literaturi je cilj spoznanje, ki vodi k ravnanju v obče dobro, esteticizem želi estetsko oblikovati svet po umetniški podobi, socialno angažirana literatura stremi k družbeni pravičnosti, če pa verjamemo Freudu, imajo umetniki tudi libidinalne cilje, ki se vpisujejo v umetnino.³ Besedila, v katerih se zdi stremljenje po denarju in prestižu preveč očitno vpisano, torej stremljenje, nujno za delovanje literarnega sistema, so označena kot trivialna. Pri tem primeru se očitno kaže tudi povezava med besedilom, recepcijo in avtorjevimi cilji ali, natančneje, cilji, ki so avtorju ali besedilu pripisani v postopku recepcije, ta pa se s časom lahko spreminja, kot kaže primer urokov, ki so izgubili pragmatično funkcijo. Upoštevanje potencialno intendiranih funkcij, vpisanih v besedila zavedno ali nezavedno, v praksi literarne zgodovine ni novost, saj ta določene formalne značilnosti razlaga po načelu, da cilj upravičuje sredstva. Tako se na primer pogosta raba komparacij, prilik in basni v literaturi razsvetljenstva prepri-

čljivo pojasnjuje z željo po razumljivosti in poučnosti besedil. Vprašanje pa je, kako nam spraševanje po funkcijah literature lahko pomaga pri primeru, ki smo ga izbrali, torej pri razumevanju realizmov 20. stoletja.

Kakšne bi torej lahko bile morebitne funkcije realističnih tendenc v literaturi 20. stoletja? Recepcijo teh realizmov je močno zaznamoval Lukács, čeprav jih je večinoma zavračal, saj po njegovem mnenju ne zrcalijo bistva sveta in totalitete družbeno-ekonomskih razmerij. Zaznamoval jo je zlasti s pojmovanjem objektivnega sveta in literature kot zrcala, torej s »preroškim« modelom, s tem pa je postalo spraševanje po morebitnih drugih funkcijah te literature odvečno. Toda od tega modela odstopa že socialistični realizem, kakršen se je po drugi svetovni vojni uveljavil v deželah realnega socializma, saj naj bi zrcalil neizbežni, vnaprej določeni razvoj družbe v komunizem, torej v »objektivno« že obstoječo prihodnost, istočasno pa naj bi imel tudi didaktično funkcijo in bralce vzgajal za socializem in komunizem. Ker pa je bralca težko motivirati, da bi se trudil za nekaj, kar se bo tako in tako zgodilo, je ta vzgojni projekt spodnašal samega sebe in na bralce učinkoval predvsem tako, da jih je spodbudil k pasivnosti. Problem tega projekta je, da je poenostavil literarni pojav, ki se je razvil v času revolucij na začetku stoletja, torej v povsem drugačnih zgodovinskih okoliščinah, ga priredil v ideološko orodje in ga predpisal kot recept za literarno ustvarjanje, sočasno pa so se že pojavljale drugačne realistične pisave kot odziv na nove okoliščine. Izrazit primer je književnost v nemškem jeziku, v kateri se na vzhodu z ustanovitvijo NDR ustoliči socialistični realizem, na zahodu pa sami pisatelji terjajo realistično, stvarno, slogovno nepretenciozno pisanje.⁴ Literarna besedila, ki nastanejo v Nemčiji v teh prvih povojnih letih, so brez ideoloških predznakov. Slogovno so izrazito lakonična, brez podrobnih opisov in ukrasnih pridevkov, ki bi sicer doprinesli k natančnemu zrcaljenju sveta, a bi istočasno terjali ideološko opredelitev in odpirali neprijetna vprašanja. Günter Eich na primer v pesmi *Inventura* (11) popisuje svojo lastnino, skromen zbir uporabnih predmetov, nujnih za preživetje. Med njimi je tudi plašč. Vsak natančnejši opis plašča bi izzval neprijetna vprašanja. Je plašč siv vojaški ali črn meščanski? Za kakšno uniformo gre? Je to plašč ubitega Juda? Redukcija opisa zunanega videza ni približevanje »bistvu« realnosti, kakor terja Lukács, temveč je funkcionalna v danih zgodovinskih okoliščinah, saj izpušča tiste podrobnosti, ki bi lahko poglobile ideološki razkol, formulira pa tisti minimalni imenovalec, ki je skupen vsem bralcem, ne glede na prepričanja in travmatske izkušnje: plašč kot uporaben predmet, ki ščiti pred mrazom. Tako v trenutku, ko se je sesula stara, uveljavljena podoba sveta in z njo tudi uveljavljeni miselni in vedenjski vzorci, svetovni nazori in jezikovne norme, nova pa se še ni ustalila, ustvarja podobo, ki ne zrcali

sveta, kakršen je, temveč poskuša najti konsenz o tem, kaj lahko družba v določenem trenutku sprejme kot podobo realnosti. Funkcija literature je torej, da v družbi deluje kohezivno, posamezniku pa olajša orientacijo v svetu zabrisanih kontur. Usmerjena je v prihodnost, kakor je inventura trenutek, ko popišemo, kar je v sedanjosti ostalo od preteklosti, in to odnesemo s seboj v prihodnost. Konsenz o tem, kako lahko gledamo, kako zmoremo in smemo gledati na svet, je v takšnih zgodovinskih okoliščinah nujen za rekonstrukcijo sveta po vojni. Če na realistično literaturo poveljnih obdobij ne gledamo v luči Lukácsevega »preroškega« modela kot na umetnost, ki le posnema, kar že je, temveč jo beremo kot umetnost, ki želi aktivno sodelovati v oblikovanju prihodnje, še nedoločene realnosti, postanejo bolj razumljive tudi njene formalne značilnosti.

V obdobjih, ko je v 20. stoletju vladala sorazmerna ekonomska, socialna in politična stabilnost, z njo pa tudi stagnacija na umetniških področjih, so avantgardistična gibanja z inovacijami delovala potujitveno, proti avtomatizaciji zaznav, proti zastarelemu, monolitnemu, okostenelemu pogledu na svet in v korist pluralizacije in odpiranja novih izraznih in življenjskih perspektiv. V poveljnem svetu, ki je že sam po sebi postal tuj in je na vsakem koraku spodnašal zaznavanje in vedenje, avtomatizirano pred vojno, takšno potujevanje ni imelo prioritete pomena. Prav nasprotno, vračanje k starim ubeseditvenim strategijam je nudilo oporo in olajšalo orientacijo. V primeru trivialne literature gre najpogosteje za nepremišljeno prevzemanje starih postopkov, ki podpirajo nostalgijo in poskus bega v stare, predvojne čase. Kompleksnejša besedila pa na formalni ravni opravijo nekakšno inventuro znanih postopkov in iz tega, kar je ostalo, oblikujejo nove izrazne načine, ki sicer še spominjajo na realistično pisanje 19. stoletja, se pa od njega tudi tako močno oddaljujejo, da so literarni zgodovinarji problematizirali upravičenost izraza »realizem«. Takšen primer je delo Heinricha Bölla, ki je sicer sam skoval izraz »humani realizem« (105), a je v romanu uporabil postopke, znane iz modernizma, in celo take, ki bi jih lahko označili kot postmodernistične. Spomnimo le na fragmentiranost, ironijo, poigravanje s pripovedno perspektivo v romanu *Biljard ob pol desetih* in z različnimi ravnmi fikcije v romanu *Skupinska slika z gospo* ter tematizacijo pripovedovanja v noveli *Izgubljena čast Katharine Blum*. Vendar ti postopki v njegovih delih niso izpostavljeni kot formalne inovacije, temveč so integrirani v besedilo kot samoumevni, nepretenciozni gradniki, ki podpirajo tok pripovedi. Böll v svoji prozi torej uporabi sredstva iz predvojnih literarnih struj in jih preoblikuje tako, da vodijo naprej v nove pisave, in če sam govori o »humanem realizmu«, potem ne zato, ker bi njegova proza zrcalila humani svet, temveč zato, ker naj bi pripomogla k temu, da bi takšen postal.

Analiza literarnih, poetoloških in literarnozgodovinskih oziroma teoretskih besedil, ki izpostavi koncepcijo časa in razmerja med realnostjo in umetnostjo, nam torej lahko pokaže dva temeljna modela, ki zaznamujeta predstave o tem razmerju vse od začetkov literature. Provizorično smo ju označili kot »preroški« in kot »uroški« model. Čeprav kaže, da v vseh obdobjih literarne zgodovine obstajata vzporedno, se včasih mešata ali izpodrivata, bi ju že zaradi te variabilnosti težko šteli za univerzalni kategoriji. Če pa ju razumemo kot predpostavko, lahko dobimo orodje, ki omogoči, da zaznamo podobnost in primerljivost določenih literarno-estetskih pojavov. V naslednjem koraku pa lahko s primerjavo ugotovimo razlike med njima, ki so pogojene z njuno zgodovinsko vpetostjo. Na eni strani nam to omogoči, da primerjamo tako različne pojave, kot so srednjeveški uroki in sodobna družbeno angažirana literatura, in da – s pomočjo ugotovitve, da gre pri obeh za poskus uresničevanja podobnih funkcij jezika v individualnem in kolektivnem snovanju prihodnosti –, prepoznamo bistvene razlike pri udejanjanju teh funkcij in s tem tudi njihovo zgodovinsko pogojenost. Na drugi strani pa nam omogoči, da v domnevno ahistoričnih kategorijah, kot je na primer ahistorični realizem, s primerjavo podobnosti in razlik ugotovimo, da sicer gre za ponovljivost nekaterih literarnih značilnosti, ki so pogojene s ponovljivostjo določenih zgodovinskih okoliščin – na primer z reorganizacijo življenja po koncu vojne –, vendar se v konkretnem zgodovinskem procesu močno razlikujejo med sabo. Z obeh strani se torej podmene ahistoričnih kategorij stekajo v historičnemu pogledu. Nihanje med historičnim in ahistoričnim vidikom, takšen »anahronističen« pogled, sicer v končni fazi vodi v historičen pogled, ki pa poskuša preseči golo nizanje zgodovinskih dejstev v smislu, da od zgolj priznavanja nujnosti zgodovinskega pogleda vodi k razumevanju pomena tega pogleda.

OPOMBE

¹ Prim. npr. intervju z nevrobiologinjo HannahMonyer, nevrofiziologom Wolfom Singerjem in zgodovinarjem znanosti Michaelom Hagnerjem: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=42785>. (3. 4. 2014)

² Prim. npr. pesem *Bajalica (Wünschelrute)* Josepha von Eichendorffa, kjer čarobna beseda šele odpre pot do spoznanja sveta, ali pa esej Oscarja Wilde *The Decay of Lying* (1889). Wilde v eseju še prav poudari časovna razmerja med umetnostjo in realnostjo: „Life goes faster than Realism, but Romanticism is always in front of Life. The third doctrine is that Life imitates Art far more than Art imitates Life.“ (239) Wilde pri tem loči dva tipa umetnosti, in sicer realizem in »romantično« umetnost. Realizem ne dohaja življenja, »romantična« umetnost pa je tista, ki prehiteva življenje. Življenje sledi tej »romantični« umetnosti in jo posnema.

³ Freud v *Predavanjih za uvod v psihoanalizo* dopusti možnost umetniku, introvertirancu in potencialnemu nevrotiku, da libido prenese na svojo domišljijo, to pa preoblikuje v

umetnino, ki publiki omogoči dostop do lastnega nezavednega. Na ta način si v realnosti pridobi to, o čemer je prej le sanjaril: časti, moč in ljubezen žena. Libidinalna investicija v sanjarjenje se mu povrne v realnem svetu (359–360).

⁴ Prim. npr. Wolfgang Borchert, *Das ist unser Manifest* (310).

LITERATURA

- Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. (Temeljna dela).
- Böll, Heinrich. *Frankfurter Vorlesungen*. München: dtv, 1968.
- Borchert, Wolfgang. *Das Gesamtwerk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
- Eich, Günter. *Fabula rasa*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- Didi-Huberman, Georges. *Podobnost prek stika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013.
- Freud, Sigmund. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1997.
- Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts*. New York; London: Routledge, 2003.
- – –. *The Mind and Its Stories*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit. 1924–1932*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1975.
- Lukács, Georg. *Probleme des Realismus*. Berlin: AufbauVerlag, 1955.
- – –. »Za realizem gre.« *Estetika in politika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2013. 31–72.
- Sacks, Oliver. *Drachen, Doppelgänger und Dämonen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2013.
- Sebald, W.G. *Luftkrieg und Literatur*. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1999.
- Wilde, Oscar. *A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

A Mirror of Life or Its Model: Twentieth-Century Realism

Keywords: literary periods / realism / new realism / functions of literature / ahistoricity / universality / Lukács, György

The issue of universality in literature is relevant when addressing the compatibility of literary studies methods and trends in developing new methodological tools at the moment when, at the one extreme, the ahistorical conception of literature is being justified with allegedly universal biological facts, and at the other extreme historical research merely dissolves into listing of facts without reflection. The hypothesis of universality can be used as a tool that leads to an in-depth historical view on specific literary phenomena. To illustrate this, the author discusses instances of twentieth-century realism that appeared after the First and Second World

War and after the Cold War. This tool, however, represents a hypothesis about the universality of functions that writers and recipients ascribe to literature in its relation to non-literary reality.

There were three parallel models of the relationship between literary and non-literary reality during the twentieth century, which, despite being resolved in theory, have continued to interconnect in reception practice. They can be schematically described as a mimetic and anti-mimetic model, and a model of engaged literature. Taking into account the temporal dimension, it can be established that they are based on two conceptions of the temporal relationship between literature and the world: the first, on which the models of mimetic and anti-mimetic art are based, proceeds from the assumption that non-literary reality exists before literary reality. The latter refers to the former, but it cannot change it. It can mirror or predict it, but can never change it. The second conception, on which the model of engaged literature is based, allows for literary reality to exist before non-literary reality and to influence or even produce it. The oldest examples of texts that are based on this premise are incantations, examples of which can be found across all periods. The analysis of new realistic writings shows that they do not find satisfaction in merely mirroring the world, but also want to shape it; hence, they assume the function of providing a consensual image of reality, which in periods after a war offers society and individuals a foundation for reconstructing social reality. Taking this function into account in similar, but different, historical circumstances can explain the formal differences and diversity of these types of realism.

Junij 2014