



MED TRADICIJO IN AVANTGARDO I. (1945—1970)

Janko Kos

Zgodovinske obletnice se zdijo primerna priložnost za spominski pregled tistega, kar se je v tem času pomembnega zgodilo v kulturi; priložnost, ki utegne biti mikavna zlasti za slovstvenega kritika, če bi hotel takšno obdobje zajeti v skupen pretres, ali pa za slovstvenega zgodovinarja, ki bi želel kljub nevarni bližini snovi to dobo znanstveno pojasniti v luči historičnih značilnosti, kolikor se jih dá seveda v nji

že zares jasno zagledati.

Da velja kaj takega tudi za čas, ki nas loči od leta 1945, ko se je z osvoboditvijo začela nova družbenopolitična doba slovenstva, se razume samo po sebi, saj ni mogoče tajiti, da ta leta tudi za razvoj slovenskega slovstva pomenijo dovolj obsežno, v sebi zaokroženo, od prejšnjega vsaj na videz ločeno, predvsem pa proti čisto novi prihodnosti naravnano obdobje. Ali je to obdobje samo prehod v nov razmah slovenske slovstvene ustvarjalnosti, kot bi utegnili misliti maloštevilni optimisti? Ali pa je — kot menijo spričo nekaterih novosti v razvoju svetovne civilizacije čisto nasprotni duhovi — veliko bolj uvod v konec slovenstva kot posebnega socialnega in duhovnega sveta, s tem pa tudi v konec slovenske književnosti? Med takšnima skrajnostma se giblje današnji pogled na prihodnjo usodo slovenskega slovstva. Kako naj bi torej ne izrabili priložnosti za pogled na tisto, kar se je v njem zadnjih petindvajset let dejansko dogajalo? Kot zmeraj je tudi dandanes najboljša pot, kako se izogneš preveč abstraktnim, iz nejasnih eshatoloških pričakovanj porojenim pogledom na usodo sveta, najbrž ta, da poskušamo doumeti svojo polpreteklost, s tem pa tudi sedanjost iz pojmov, ki naj pomagajo odkriti njeno stvarno, zares historično, s tem pa tudi relativno in prav nič dokončno podobo.

Da bi se ji vsaj malo približali, je potrebno na začetku upoštevati čisto preprosta, morda že kar banalna dejstva. Mednje spada vsekakor podatek, da je po letu 1945 tudi za razvoj slovenskega slovstva minilo do danes natančno petindvajset let; to pa je po dosedanjih izkušnjah vsaj približno tista okrogla številka, ki jo naštejemo za prejšnja zaokrožena obdobja slovenskega literarnega razvoja, saj se vsa praviloma gibljejo od dveh do treh desetletij: približno trideset let je minilo od izida *Pisanic* do nastopa Kopitarjeve predromantične generacije; Prešernov čas in s tem doba slovenske romantike sta trajala ne več kot petindvajset let; od revolucije v letu 1848 pa do leta 1870, ko se konča doba mladoslovenstva in se začneja slovenski liberalizem, mineta dve desetletji, in tudi doba liberalizma v slovenskem slovstvu traja do srede devetdesetih let 19. stoletja; čas slovenske moderne je zaobsegel skoraj natančno dve desetletji, sledil mu je skoraj prav tolikšen

čas književnosti med obema vojnama. Seveda podatkov o trajanju posameznih obdobij slovenskega slovstvenega razvoja ni mogoče razglasiti za metafizično pravilo ali za znanstveno potrjen zakon, ki naj velja tudi v prihodnje. Ko bi bilo tako, bi morali kar a priori verjeti, da se je povojno slovstveno obdobje pravkar končalo in že stopamo v novo ali pa smo vsaj tik pred tem, ko se bo kaj takega čisto jasno zgodilo. Seveda bi se lahko kdo skliceval na nastop mlade avantgardne generacije v zadnjih letih, češ da je že dejansko odprla vrata v novo literarno obdobje na Slovenskem, ko bodo fiziognomijo slovstvenega dogajanja določale čisto nove sile, drugačne od teh v zadnjih dveh desetletjih. Takšno stališče, ki ima na svoji strani nekaj prepričljivih argumentov, bi seveda pomenilo, da so povojna leta za slovenski slovstveni razvoj že zaključen čas, tako da lahko o njem razpravljamo zares samo še kot o nečem preteklem; kar pomeni, da so nam lahko že pravi predmet historične analize in se znova potrjuje izkušnja o dvajsetletnem trajanju posameznih obdobij slovenskega slovstvenega razvoja.

Kot o vseh vprašanih, ki jih še ni potrdila daljša historična izkušnja, tudi o tem še ni mogoče izreči dokončne besede. Kdor verjame v metafizično gotovost periodičnega ritma, ki spremlja slovensko slovstvo že od vsega začetka, lahko seveda pričakuje, da se bo njegova veljavnost izkazala tudi zdaj. Kdor želi, da bi v našem slovstvu napočilo čisto novo obdobje, v katerem ne bo kaj dosti sledov prejšnjega, naj verjame, da že stopamo vanj; in kdor upa, da se ustvarjalne sile, ki so določale podobo povojnim desetletjem, še niso izčrpale, mora zaupati, da se bo njihov razmah nemoteno nadaljeval, z njimi pa tudi obdobje, ki so mu tako ali drugače že vtisnile svoj pečat.

Toda namesto da bi se ukvarjali z vprašanji, ki so za zdaj nerešljiva, poleg tega pa takšna, da ne zbujejo samo znanstveno radovednost, ampak prizadevajo tudi našo eksistenčno, socialno in moralno opredeljenost, je potrebno opozoriti še na drugo stran problema, ki je za razumevanje povojnega slovstva najbrž pomembnejša. Bolj od tega, s čim je to obdobje podobno prejšnjim, je zanimivo vedeti, v čem se od njih razločuje; zanimivo zato, ker je od takšnega védenja vsaj malo odvisna tudi sodba o njegovem prihodnjem trajanju. Tu pa že ni mogoče mimo dejstva, da se slovensko slovstvo med letoma 1945 in 1970 vsaj v eni stvari čisto jasno loči od vseh prejšnjih obdobij slovenske književnosti — gre za slovstvo po socialnopolitični revoluciji, ali s preprosto besedo za porevolucijsko slovstvo. Ali pa ni s tem že tudi povedano, zakaj ga ni mogoče primerjati z nobenim od prejšnjih obdobij našega slovstvenega razvoja? Na slovenskih tleh je to obdobje prvi primer porevolucijskega slovstva. Resda so na naš literarni razvoj vsaka po svoje vplivale francoska revolucija iz leta 1789, evropske revolucije v letu 1848 in nazadnje oktobrška revolucija, toda ta vpliv je bil posreden, oddaljen in počasen; ni ga sprožilo dogajanje iz središča slovenskega socialnega, političnega in kulturnega prostora, ampak nas je doseglo iz tujih revolucijskih središč v obliki zmeraj širših valov, ki bi seveda utegnili zanetiti s počasnim tlenjem iskro izvirne slovenske revolucije, toda samo v primeru, da se niso v našem socialnem prostoru polagoma izgubili, ker niso naleteli na dovolj močne odzivne sile. Da se je kaj takega zgodilo šele v letih med 1941 in 1945, je zadosten razlog, da je slovstveno obdobje, ki ga živimo, prvi primer porevolucijskega slovstva na Slovenskem.

Toda če ga že ni mogoče primerjati z nobeno od prejšnjih slovstvenih dob, ga je potrebno soočiti vsaj s primeri porevolucijskih slovstev v svetu, da bi se iz njihovih izkušenj pokazalo, kakšno literarno problematiko skrivajo v sebi. Morda nam bo prav ta pomagala razumeti katero od potez, značilno za četrto stoletja slovenske literature po letu 1945. V poštev za primerjavo pridejo trije klasični primeri evropskih porevolucijskih slovstev — angleška literatura po revoluciji leta 1649, francoska po letu 1789 in pa ruska po oktobrski revoluciji. Naj bodo ta slovstva med sabo še tako različna, jim je že na prvi pogled skupna vsaj tale značilnost: nobeno ne pomeni v literarnem območju podobne revolucije, kot jo je prinašalo družbi sočasno socialnopolitično dogajanje. Nobena naštetih revolucij ni prinesla v angleško, francosko ali pa rusko slovstvo svojega časa vidnejšega preloma s prejšnjimi slovstvenimi obdobji. Prav narobe — vzporedno s prevrati revolucionarnih let se v teh slovstvih razvijajo in po svoji lastni logiki nadaljujejo literarne smeri izpred revolucije vse dotlej, dokler se ne izčrpajo in se slovstveni razvoj neogibno ne obrne v novo smer. S tem v zvezi je pa že druga, morda še zanimivejša posebnost razmerja med revolucijo in sočasno literaturo. Porevolucijska slovstva v Evropi so po svojem literarnem pomenu večidel konservativna, če jih primerjamo s splošnim tokom evropske literature, tako da morajo priti prenovitve vanje šele iz drugih slovstev, pogosto prav iz tistih dežel, ki sploh niso poznale revolucije ali pa so bile celo izrazito protirevolucijske. Revolucionarna Anglija je po letu 1649 vztrajala v literarnem baroku s sledovi renesanse in rahlimi nastavki klasicizma, tako da je morala šele v obdobju restavracije in kasneje, po »slavni« revoluciji leta 1688, razviti literarno naprednejši klasicizem, močno oprta na slovstvo absolutistične Francije. Francoska literatura je bila v letih revolucije in bonapartizma med najbolj konservativnimi evropskimi slovstvi, saj je trdovratno vztrajala v preživellem klasicizmu, in to v času, ko so nekatere evropske dežele že prehajale iz predromantike v romantiko; tako se ni čuditi, da je morala slovstvena prenovitev priti iz vrst zunanje ali pa notranje emigracije, dokler je ni zares sprostila šele restavracija. Ruska porevolucijska literatura je v primerjavi s prejšnjima precej bolj zapleten primer; v nji se še izpred revolucije nadaljujeta drug ob drugem dva tokova, tradicionalni in avantgardni, tako da je bilo to slovstvo prek svoje avantgarde v stiku z literarno najnovejšimi gibanji Evrope, s svojo tradicionalno smerjo pa izrazilo konservativno. Pri tem ni brez pomena dejstvo, da je bila avantgardna smer vsaj na zunaj bližja socialnopolitični revoluciji, tradicionalna smer pa do revolucije vsaj deloma skeptična ali celo odklonilna. Notranja nasprotnost takšnega slovstva se je nato z razvojem porevolucijske družbe v Stalinov bonapartizem neogibno prevesila v zatrtje avantgarde in v preobrazbo tradicionalnih slovstvenih sestavin v socialistični realizem.

Zdi se, da bi izkušenj dosedanjih porevolucijskih slovstev v Evropi lahko sklepali vsaj to, da socialnopolitična revolucija nikakor ne gre vštric z literarno prenovitvijo in so porevolucijska slovstva celo pogosto konservativna; da pa vendarle tudi v njih neogibno nastane prej ali slej preobrazba ob dotiku z novimi tokovi, razen seveda če tega ne preprečijo od zunaj socialnopolitične sile. Od tod se pa kar same vsiljujejo domneve o globljih značilnostih slovenskega slovstva po letu 1945 kot tipične porevolucijske književnosti. Najprej seveda ta, da tudi slovenska nacionalna in socialnopolitična revolucija v razvoj domačega slovstva ni prinesla že sama po sebi

kake globlje prelomnice, saj se je ob nji in mimo nje to slovstvo razvijalo naprej v smeri, ki je prevladala že v predrevolucijskem času. S tega vidika je pač najpomembnejše dejstvo, da smo Slovenci takoj po koncu moderne, v dvajsetih letih, sicer doživeli obdobje ekspresionizma, ki je bilo nedvomno v zvezi s številnimi sunki duhovnega in estetskega prevrata v evropski književnosti okoli prve svetovne vojne; da pa je bil naš ekspresionizem po svojem duhovnem in estetskem ustroju vendarle eden najmilejših in najmanj revolucionarnih primerov tega dogajanja — z izjemo pojavov, ki so ostali ob strani ali pa sploh niso ob svojem času prišli v javnost (Anton Podbevšek, Kosovelovi *Integrali*); in da se je celo tak ekspresionizem moral v tridesetih letih umakniti socialnemu realizmu, ki je bil z vidika literarnega razvoja seveda konservativen ali vsaj strogo tradicionalen; ob njem se je ekspresionizem ohranjal naprej, vendar tudi ta v polovični, zmeraj manj revolucionarni, zato pa v tradiciji približani podobi. Da se je to zgodilo ne iz kakšne zunanje prisile, ampak iz notranje nujnosti samega literarnega razvoja, ni mogoče tajiti; pa tudi tega ne, da se je ta proces nadaljeval skozi revolucijo in nato še po vojni. Slovstvo, ki ga je podedovala porevolucijska doba, je bilo izrazito tradicionalno, če že ne kar s širših evropskih vidikov konservativno.

Pomen izrazov »razvoj«, »konservativnost«, »tradicionalnost« ali celo »napredek« je v zvezi z besedno umetnostjo in z umetnostjo nasploh seveda tako poseben, da je potrebno že na tem mestu opozoriti, kako zelo se razločuje od pomena, ki ga imajo ti pojmi navadno v območju praktičnega socialnega ali moralnega življenja. Tu je tisto, kar velja za konservativno ali tradicionalno, s stališča svoje koristnostne funkcije hkrati vsaj na videz že tudi slabše; novo se zdi napredno zato, ker bolje rabi določeni funkciji praktičnega življenja. V območju umetnosti pa imata staro in novo veliko drugačen pomen. Tudi tu je seveda novo v primeri s starim znamenje razvoja ali celó napredka, toda takó, da tej besedi ni mogoče že kar mehanično pripisovati vrednostnega pomena. Nove ideje, teme ali oblike v literaturi pomenijo nedvomno razvojno nujnost spričo tistih, ki so bile v rabi že desetletja in so se po logiki časovnega dogajanja izrabile; vendar pa nove strukture, ki nastajajo iz teh idej, tém in oblik, zaradi vsega tega še niso boljše od prejšnjih, saj ni videti, da bi na primer Proustovi ali Joyceovi romani bili več vredni od Stendhalovih ali Tolstojevih že kar zato, ker so elementi, iz katerih nastaja struktura modernega romana, z literarnorazvojnega vidika nedvomno novi, razvojno višji in v tem smislu celo naprednejši. Bilo bi seveda že kar slepo, ko bi tajili, da se tisto, kar je s tega stališča novo, izkaže včasih za slabše od starega. Toda iz tega nikakor še ne sledi, da se porajanje takšnega novega dá s preprostimi sredstvi ali nasprotnimi ukrepi onemogočiti. Navsezadnje umetnostni razvoj zmeraj znova dokazuje, da se v njem zgodi vedno samó tisto, kar je bilo razvojno neogibno, zato pa tudi neustavljivo, ne glede na vrednostne pridržke, ki jih morda upravičeno imamo do takšnega razvoja. Z druge strani pa seveda zgodovina umetnosti daje nekaj tolažbe tudi tistim, ki jim je obstoj starega bolj pri srcu od novosti, saj jim zmeraj znova kaže, da novo nastaja tudi tako, da se vrača k staremu, se pravi h kaki tradiciji, ki jo je razvoj na videz že čisto onemogočil, nato pa spet nenadoma odkril v nji možnost novega začetka.

Brž ko pristanemo na misel, da se razvojni in vrednostni vidik na slovstveno dogajanje sicer pogosto križata, nikakor pa ne docela ujemata, je že mogoče z večjo gotovostjo spregovoriti o tradiciji, konservativnosti in

napredku v slovenskem slovstvu po letu 1945. To slovstvo se je začelo porajati iz predvojnega socialnega realizma, njegovih idejnih, tematskih in oblikovnih elementov; ob teh je živela seveda še dediščina ekspresionizma in postekspresionizma, toda socialnopolitično ozračje jo je potisnilo na obrobje ali pa njen vpliv močno omejilo. Kljub temu pa položaj nikakor ni bil tak, da bi se predvojni socialni realizem po letu 1945 kaj dolgo lahko nemoteno razvijal iz svojih starih osnov. Socialni realizem, kot so ga pred vojno predstavljali v poeziji Igo Gruden, Mile Klopčič in Bogomil Fatur, v pripovedništvu Juš Kozak, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Prežihov Voranc in Ciril Kosmač, v dramatikii Bratko Kreft in Ferdo Kozak, v kritiki pa na primer Ivo Brnčič, je bil po svojem duhovnem in estetskem ustroju precej kompleksen pojav, saj so se vanj stekale sestavine iz najrazličnejših izvirov — iz poetičnega realizma 19. stoletja, naturalizma, slovenske moderne, ekspresionizma, deloma pa že tudi iz socialističnega realizma v pravem pomenu besede. Prav zato je bil ta ustroj od osebnosti do osebnosti nekoliko drugačen; toda tako, da je celotna smer ostajala vendarle vseskozi v mejah slovenske duhovne in estetske tradicije, segajoče k Cankarju, Levstiku in Prešernu, ne da bi jo v kaki zares bistveni stvari poskušala preseči ali celo zanikati.

Zal se slovenska literarna veda še ni podrobneje in zares vsestransko ukvarjala z ustrojem predvojnega socialnega realizma, kar bi bil seveda prvi pogoj za razumevanje njegovega nadaljnega razvoja v porevolucijskem slovstvu. In tako je mogoče opozoriti samo na tiste značilnosti, ki so v njem vidne na prvi pogled, ne da bi terjale podrobnejšo raziskavo, obenem pa so vendarle takšne, da brez njih ni mogoče doumeti slovstvenega razvoja po letu 1945 vse do danes. Tu je misliti najprej na notranji spor, ki ga je v porevolucijski literaturi sprožila zahteva, naj se naš socialni realizem preobrazí in poenoti v smislu ruskega socialističnega realizma, prikrojenga potrebam slovenske socialnopolitične situacije. Ta zahteva se je uveljavljala razmeroma kratek čas, ne da bi bila zares otipljivo dosegla svoj namen, to pa iz razlogov, ki so kar se da raznovrstni. Najbolj viden, pa tudi najbolj zunanji je seveda ta, da je spremenjena socialnopolitična situacija odvzela zahtevi po formiranju socialističnega realizma ostrino, nato jo pa postopoma ovrgla. Vendar bi sodili le preveč preprosto, ko bi razlog, da se socialistični realizem v slovenskem porevolucijskem slovstvu ni mogel do kraja izoblikovati, videli samo v takšnih zunanjih spremembah, saj bi v primeru, da je bila težnja k socialističnemu realizmu utemeljena v samem slovstvenem razvoju, vendarle bilo naravno in celo neogibno, da bi se uveljavila kljub spremenjenim socialnopolitičnim razmeram. Zato je potrebno naštetí še druge razloge, na primer tega, da je zahteva po preobrazbi in poenotenju predvojnega socialnega realizma naletela na jasen ali prikrit odpor večine njegovih predstavnikov, pa ne le teh izpred vojne, ampak tudi iz partizanskih časov, na primer Mateja Bora; in da so se temu odporu kaj kmalu pridružili pisatelji in kritiki mlajše generacije. Toda takoj je potrebno pripomniti, da tudi ta odpor ni bil samemu sebi vzrok, ampak da se za njim skriva že tretji, morda najpomembnejši razlog za neuspeh socialističnega realizma v slovenskem porevolucijskem slovstvu. Našli ga bomo pač v okoliščini, da ta smer ni imela za svoj razvoj dovolj opore v tradiciji socialnega realizma pred vojno, pa tudi v slovenskem slovstvu 20. in 19. stoletja nasploh. Ruski socialistični realizem se je v tridesetih letih teoretično in praktično izobli-

koval na tradiciji, ki je segala z Maksimom Gorkim na začetek tega stoletja; prek tega pa je z nekaterimi svojih zahtev, kot so na primer zahteva po pozitivnem junaku, moralnem optimizmu, ljudekosti in idejnosti, v širšem smislu segal še bolj nazaj v tradicijo ruskega slovstva 19. stoletja; pa ne samo k Černiševskemu, ampak tudi k Tolstoju, Nekrasovu, Dostojevskemu in drugim, k posebni obliki njihovega razmišljanja o moralnih vprašanjih, iskanja moralno pozitivne osebnosti ali pa že kar odkritega moralnega in socialnega vzgajanja.

Možnosti za nastanek socialističnega realizma v slovenski literaturi so bile seveda čisto drugačne. Predvsem že v samem socialnem realizmu pred vojno ni bilo toliko elementov pravega socialističnega realizma, da bi se bila iz njih ta smer razvila po naravni poti, samogibno in brez zunanje siljenja. Ne da bi jih popolnoma manjkalo, saj jih najdemo nekaj vsaj pri Prežihovem Vorancu ali Bratku Kreftu; toda ti elementi so bili samo delni in so se vključevali v drugačne idejne ali estetske celote; pri drugih predstavnikih predvojnega socialnega realizma jih pa sploh ni najti. Še bolj je to mogoče trditi za splošno idejno in estetsko tradicijo slovenskega slovstva, segajočo nazaj k Cankarju, Levstiku in Prešernu. Če bi ob Cankarju še zmogli razmišljati, kako se je v letih od 1907 do 1909 skoraj sočasno z Gorkim približal nekaterim zahtevam socialističnega realizma, je to za njegovo celotno duhovno in estetsko usmerjenost seveda komaj mogoče trditi; o Levstikovem Martinu Krpanu je na prvi pogled jasno, kako daleč je ne le od pozitivnih junakov socialističnega realizma, ampak tudi od pozitivne moralne osebnosti, ki jo je iskala ruska književnost 19. stoletja; in nazadnje bi zlasti v Prešernovem pesniškem svetu ne mogli najti pravih sestavin, ki bi v kakršnikoli obliki lahko rabile za izhodišče samorodnega socialističnega realizma na Slovenskem. Skratka, slovenska slovstvena tradicija nikakor ni bila takšna, da bi bil njen razvoj sam iz sebe prišel do izoblikovanja socialističnega realizma, bodisi takega, ki bi bil podoben ruskemu, ali pa tistega, ki bi nosil izvirnejše slovenske poteze.

Naravna posledica takšnega stanja je bila, da je teženje k socialističnemu realizmu v porevolucijski dobi kmalu ponehalo. Kdor se je v njem le poizkušal, se je spet vrnil k podlagam predvojnega socialnega realizma; drugi pa so se jih še bolj oklenili, saj so samo tu našli sebi in slovenski tradiciji primerno pisateljsko osnovo. Toda reči bi morali še več. Vrsta predvojnih in medvojnih predstavnikov socialnega realizma je vse do danes ostala ne le zvesta osnovam te smeri, ampak je iz njih črpala navdih za številna, v marsičem pomembna in v primeri s predvojno dejavnostjo celo nova dela. Ko si poskušamo razložiti ta nenavadni pojav, ki postavlja na laž domnevo, da utegne biti temelj našega socialnega realizma po toliko desetletjih vendarle že izčrpan, ne moremo mimo njegove duhovne in estetske kompleksnosti. Prav dejstvo, da je duhovna pa tudi pisateljska osnova socialnega realizma nastala iz raznorodnih elementov kritičnega in poetičnega realizma, slovenske moderne in naturalizma, pa še ekspresionizma in celó socialističnega realizma, omogoča njegovim predstavnikom še zmeraj, da s spreminjanjem poudarkov v to ali ono smer ostajajo sicer zvesti njegovi duhovni in estetski tradiciji, obenem pa v tem okviru vendarle prehajajo v nova območja. Le tako si lahko pojasnimo v okviru socialnorealistične obravnave podeželja nastanek tako novega romana, kakršen je na primer Potrčev *Na kmetih*; ali pa naglega prehoda v sodobno socialno kritiko, ki je bil

značilen za Potrčevo trilogijo o Kreflih; ali pa nihanja iz življenjskega optimizma v pesimizem, ki ga je opaziti v Borovem pesniškem razvoju med zbirkami *Bršljan nad jezom* in *Sled naših senc*. Vzrok tem spremembam je bil seveda tudi v spremenjenem socialnopolitičnem in moralnem ozračju, toda omogočala ga je prav tako notranja prožnost socialnega realizma, saj je že od vsega začetka bilo pisatelju na voljo, da je v njem poudaril zdaj sestavine poetičnega realizma ali socialne kritike, drugič spet etos cankarjanstva ali pa življenjski vitalizem, oplojen še ob Župančičevi moderni. Ta prožnost je predstavnikom socialnega realizma v porevolucijskem slovstvu med drugim omogočala, da so po potrebi sprejemali nove idejne in estetske elemente, ne da bi se bili odtujili svoji temeljni tradiciji. Primer za to je Kosmačeva novela *Balada o trobenti in oblaku*, ki je nastala nekaj let po Hemingwayevi povesti *Starac in morje* in bi na prvi pogled lahko veljala za slovensko različico istega problema; vendar je med Hemingwayevim starcem in Kosmačevim Temnikarjem že tudi toliko razločkov, da ni mogoče tajiti, kako zelo je ta junak zavezan predvojnemu duhu socialnega realizma, prek tega pa še starejši slovenski duhovni tradiciji.

Zato je najbrž tudi napačno trditi, da se je iz predvojnega socialnega realizma razvila po vojni bistveno nova smer, imenovana z oznako »sentimentalnega humanizma«, kot bi utegnili sklepati iz nekaterih domnev slovstvene kritike in literarne zgodovine. Sestavine »sentimentalnega humanizma« so bile navzoče že v predvojnem socialnem realizmu, pred tem pa v našem ekspresionizmu, cankarjanstvu, poetičnem realizmu, če ne že seveda v Prešernu in srednjeveškem ljudskem pesništvu. Zato je v »sentimentalnem humanizmu« veliko pravilneje videti sestavni del slovenske duhovne tradicije, ki ni šele od včeraj ali od danes, ampak sega stoletja nazaj; in še manj seveda nekakšno popolnoma novo slovstveno smer zadnjih dveh desetletij. Pač pa je res, da so v idejni strukturi povojnega socialnega realizma elementi »sentimentalnega humanizma« znova stopili v ospredje, vendar najbrž ne bistveno močneje, kot jih je bilo v njem zaznati že pred vojno.

Vse to pa seveda še ne pomeni, da se je trajnejši vpliv socialnega realizma v porevolucijskem slovstvu omejil samo na starejše, že pred vojno ali med vojno delujoče pesnike in pisatelje. Prav narobe, saj bi najbrž spregledali eno bistvenih potez povojnega slovstvenega razvoja, ko ne bi videli, kako je ta vpliv prehajal v območje mlajših generacij. To velja predvsem za prve povojne generacije, ki so stopile v javnost do leta 1950, pa tudi še po tem letu, in so se v prvem času morale še soočiti z zahtevo po uveljavitvi socialističnega realizma v slovenskem porevolucijskem slovstvu. To so bile zlasti generacije, ki so se zbirale najprej v Mladinski reviji in nato pri Besedi. Kako močno so temeljile v duhu in estetiki predvojnega socialnega realizma, kaže pogled na pripovedništvo, poezijo in celo kritiko tega rodu — na pripovedništvo od Bena Župančiča prek *Ljubljanskih razglednic* Lojzeta Kovačiča pa do novel in romanov Pavleta Zidarja; na poezijo od Petra Levca, Lojzeta Krakarja in Ivana Minattija do avtorjev zbirke *Pesmi štirih* in do začetnega Daneta Zajca; slovstveno kritiko v vrstah Mladinske revije in Besede, ki je bila kljub pogostnim sporom s starejšimi predstavniki socialnega realizma vendarle v precejšnji meri zakoreninjena še v estetiki te smeri, saj se je navezovala med drugim zlasti na Iva Brnčiča — kar se vidi že iz preprostega dejstva, da je v duhu teh načel večidel kritično odklonila Kocbekove novele v knjigi *Strah in pogum*. Prav

takšna drobna, čeprav nikakor ne neznčilna dejstva kažejo, kako dvoumno je bilo razmerje te generacije do prejšnjih slovstvenih smeri. V svojem izhodišču je bila zavezana socialnemu realizmu in je nekaj let tudi nadaljevala njegovo izročilo, čeprav seveda v različnih oblikah in od osebnosti do osebnosti drugače. Zato je bila nezaupljiva do starejših osebnosti slovenskega ekspresionizma in postekspresionizma, ki so bile po vojni v tihi opoziciji zoper vladajoče izročilo socialnega realizma; in tako so bili tudi kritični napadi iz vrst mlajših generacij na te smeri bolj ali manj nadaljevanje polemike, ki jo je predvojna kritika socialnega realizma naperjala zoper ekspresionizem in postekspresionizem tridesetih let.

Toda ob tem že ni več mogoče tajiti, da je bilo razmerje mlajše generacije do socialnega realizma po svojem bistvu vendarle drugačno od tega, ki je na to smer priklepalo starejše književnike. V duhu te generacije ni bilo več uravnovešene skladnosti, ki je omogočala predvojnim socialnim realistom, da so tudi v porevolucijskem času vztrajali v duhovno in estetsko tako kompleksnem, pa vendar na videz preprostem toku, v katerem so elementi poetičnega realizma obstajali z roko v roki z odmevi naturalizma, slovenske moderne in celo ekspresionizma. Novele in romani Bena Zupančiča niso bili več tisto, kar je živel v prozi Miška Kranjca ali pa Cirila Kosmača, opisujejo kmečko podeželje; Lojze Kovačič je z *Ljubljanskimi razglednicami* sicer ostajal še v mejah socialnega realizma, toda prav ta način je kmalu in za marsikoga kar nepričakovano hitro opustil; Minatti, Menart, Zlobec, Kovič ali Pavček se v svojih prvih zbirkah niso premočno oddaljevali od tradicionalne poezije socialnega realizma, vendar njihove pesmi kljub vsemu niso bile več isto s predvojno poezijo Iga Grudna ali Bogomila Faturja, pa tudi ne s povojno Borovo; in celo v mladi slovstveni kritiki je bilo iz sporov, v katere se je neprestano zapletala, čutiti, da ne misli več soglasno slediti estetski ideologiji socialnega realizma predvojnih časov. Vse to velja seveda še za vse druge predstavnike te generacije, na primer za poznejšo prozo Pavleta Zidarja, za katero je mogoče s pridržkom še zmeraj trditi, da izhaja pravzaprav iz zasnov socialnega realizma, da pa se vendar od njih odmika v na videz čudni enostranosti, ki bi bila v klasičnih časih te smeri pač nemogoča.

Ta in podobna dejstva so zadosten razlog za misel, da se je prav v tej generaciji začelo tisto, kar bi lahko imenovali razkroj predvojnega socialnega realizma; razkroj, ki je samo drugo ime za razpad sinteze, ki jo je ustvarjal socialni realizem od vsega začetka, na njene sestavne elemente, od tod pa seveda iskanje novih možnosti, h katerim bi se dalo iz razkrojene sinteze najti izhod. To pa je bila hkrati že prva stopnja v slovstvenem razvoju porevolucijskega obdobja, ki so ji kmalu sledile še druge, da bi v končni posledici pripeljale do tistega, kar se zdi na prvi pogled popolno nasprotje tradiciji, iz katere so mlade povojne generacije izšle — nasprotje, ki mu zdaj najrajši dajemo nekoliko obrabljeno oznako slovstvena avantgarda.

(Se nadaljuje)

bogato zastopane z naravno in žgano umbro, nearsovo rjavo, puzzuolsko zemljo in svetlim ter temnim Caput mortuum; modre s svetlim in temnim ultramarinom in prusko modro. Zelene zastopajo svetle in temne kromoksidove ter zelena češka zemlja, ki jim sledi še cinkova bela in črne.

Vse drugo je umetnost odnosov, »arhitekture« slike, kot je sam povedal. Končamo lahko z razlago bistva njegovega slikarskega snovanja v zadnjem obdobju, ki jo je dal sam: »Prvobitni elementi so v umetnosti vedno isti, le zunanja forma se menjava. Zato sem gojil barvo, njeno bogato izraznost in njen materialni nanos; gojil kompozicijo, ravnovesje gmot, ki sem ga po potrebi tudi rušil. Slika se mi pričinja z robom okvira, likovni izraz se v svojem tempu dviga do viškov, ki zopet upadajo in se končujejo na robu okvira. Slika je v okviru zaključen organizem, tudi če bi bila povsem brezpredmetna. Izvenlikovna vsebina v sliki ni nujna.«² Do popolne brezpredmetnosti Kos ni hotel, že dolgo pa je raziskoval izključno slikarski fenomen barve. Njegova izredna emocionalna inteligenca mu je omogočala, da je skozi petdeset let ustvarjalnega dela ohranil sveže, intuitivno občutje za barve in še stopnjeval iznajdljivost v iskanju novih kombinacij, racionalni pol njegovega ustvarjalnega duha pa je vedno znova in znova organiziral te iznajdbe v urejene slikarske organizme. Sedaj je opus zaključen in samo v nekakem imaginarnem muzeju si lahko razvrstimo to, po Sloveniji in svetu raztreseno, deloma že uničeno zbirko slik, ki zbujajo občudovanje in spoštovanje.



MED TRADICIJO IN AVANTGARDO III

Janko Kos

Razkroj socialnega realizma v povojnem slovenskem slovstvu, ki se ga dá s precejšnjo natančnostjo opazovati v delu pripovednikov, rojenih med letoma 1924 in 1932, ni zapustil prav nič manjših sledov v pesništvu te generacije. Morda je zaradi narave poezije bilo znamenj takšnega razkroja v nji več, bolj neposrednih in že na prvi pogled opaznih. To je razlog, da ga je slovstvena kritika že zgodaj opazila, nato pa mu je veliko pozornost posvetila ideološka interpretacija slovstvenih del, da bi v njem odkrila ideološke premike, ki so jo zanimali. Izsledki, do katerih je po tej poti prišla, so bili resda vnaprej omejeni z ideološkim vidikom, tako da se zdijo z umetnostnofilozofskega pa tudi slovstvenozgodovinskega gledišča premalo vsestranski, pa tudi primerni svojemu predmetu. Kljub temu jim ne gre odrekati zasluge, da so zlasti v idejni vsebini tega pesništva osvetlili marsikatero sestavino, iz katere se da spoznati brez večjih težav, kako pomemben in hkrati obsežen je bil proces razkroja socialnega realizma tudi v poeziji prvega povojnega rodu.

Znamenja tega razkroja so po svojem bistvu enaka tistim, ki se jih dá razbrati iz mladega povojnega pripovedništva, čeprav dejstvo, da se pojav-

² Francè Stelè: »Umetnost v Primorju«, Ljubljana 1960.

ljajo v okviru drugačne slovstvene vrste, kot zmeraj v podobnih primerih povzročča, da isti slovstveni proces dobiva vendarle nekoliko drugačno podobo. Tudi pesnikom, ki so stopili v javnost okoli leta 1950 ali pa šele v tem času zares dozoreli in se ustvarjalno sprostiti, se je poznalo, da so odraščali v ozračju duha in poetike socialnega realizma; vendar že v svojih prvih delih niso mogli zatajiti, da ga ne bodo mogli nespremenjenega obnavljati in prenašati naprej. Podobno kot v spisih njihovih pripovednih vrstnikov se jim je začelo dogajati, da je prvotna duhovna in oblikovna sinteza socialnega realizma začela v njihovih pesniških tekstih razpadati na svoje sestavne dele. Nekateri njenih elementov so začeli zgubljati svoj nekdanji pomen ali so pa sploh izginili — sèm spada zlasti zavest o zgodovini kot bistveni razsežnosti posameznikovega življenja, pa tudi konkretnjša razredna opredeljenost, ki je socialnemu realizmu omogočala, da je usodo dobrega malega človeka povezoval s socialnimi razmerji in dogajanjem. Spet druge sestavine so se močneje pomaknile v ospredje — na primer tako imenovani sentimentalni humanizem, ki je bil od vsega začetka bistven element socialnorealističnega duha, a je zdaj doživel nove pesniške poudarke. S tem seveda še ni rečeno, da se je dediščina socialnega realizma v tem pesništvu že popolnoma predrugačila ali celo sprevrgla v svoje nasprotje. Prav narobe, marsikatera zasnova se je v ustvarjanju mlade pesniške generacije ohranjala nespremenjena naprej. Pojmovanje človeka ji je ostajalo v osnovah še zmeraj senzualistično, tako da je v njem odkrivala predvsem težnjo k čutni sreči in pa etičnost dobrega srca; in tudi svetovni nazor, ki ga je bilo slutiti za takšnim pojmovanjem, je bil po svojem bistvu še zmeraj materialističen ali vsaj pozitivističen v smislu 19. stoletja. Navsezadnje je bila tudi oblikovna usmerjenost te poezije še precej časa izrazito konservativna, kar je jasno kazalo, da vztraja pri estetskih načelih, ki jih je sredi tridesetih let v slovenski poeziji znova postavil prav socialni realizem. Vse to je kajpada več kot gotovo, in vendar ni mogoče tajiti, da so duhovne in oblikovne sestavine socialnega realizma dobivale v pesništvu mlajših generacij že drugačen pomen, kot so ga imele poprej; to pa iz preprostega razloga, ker se je razkrajala celota, v katero so bile vključene, njihova notranja povezanost in somernost je izginila, nadomestila jo je pa izrazita poudarjenost posameznih sestavin, ki se odslej vežejo v drugačne pomenske in estetske sklope. Vendar bi močno pretiravali, ko bi trdili, da gre že za novo, dosledno zastavljeno in v sebi zaokroženo pesniško smer. Veliko primernejša bi bila beseda o počasnem oddaljevanju od izhodišč socialnega realizma in razpadu njegovih motivnih, idejnih in nazadnje celó oblikovnih zasnov; o oddaljevanju, ki je iz socialnega realizma na videz vodilo tu in tam nazaj k slovenski moderni, k novi ali stari romantiki in k drugim pesniškim smerem, ki jim je bila poezija socialnega realizma tako ali drugače zavezana. Prav zato bi bila pretirana kakršnakoli oznaka, ki bi proces takšnega prehajanja, oddaljevanja in razkroja poskušala zajeti v okvir izoblikovane pesniške smeri. Tem bolj, ker so se posamezni pesniki te generacije razvijali zelo različno; eni so podobo svoje poezije oblikovali iz izhodišč, ki so jih našli že kmalu na začetku, ne da bi se od njih kaj bistveno odmaknili; drugi so polagoma začeli težiti k cilju, ki ga je v tistih letih začel označevati pojem moderna poezija — pojem, ki zveni dandanes že precej nejasno in pavšalno, saj mu zmeraj novi sunki pesniških avantgard sproti spodmikajo pomen in podirajo jasno določene meje.

Po vsem tem je zares mogoče trditi, da se pozornemu očesu tudi v poeziji generacije, rojene med letoma 1924 in 1932, odkriva proces, ki se začenja z razkrojem socialnega realizma, končuje pa — vsaj v posameznih primerih — s prehodom v tako imenovano moderno poezijo, pri čemer bi bilo seveda za takratne slovenske razmere šele potrebno natančneje določiti, kaj ta pojem pravzaprav konkretnije pomeni. Pa tudi brez tega je več kot na dlani, da sodijo sèm s svojim pesniškim delom Peter Levec in Ivo Minatti, za njima pa predvsem Ciril Zlobec, Tone Pavček, Janez Menart in Kajetan Kovič. Tudi Lojzeta Krakarja bi morali uvrstiti v ta okvir, čeprav je prav pri njem potekala črta pesniškega razvoja močno po svoje, tako da so bili tudi rezultati nekoliko drugačni. Z manjšo upravičenostjo se vanj uvršča poezija Ade Škerlove, ki je na prvi pogled resda več kot vabljiva ilustracija za ponazorilo procesa, kako se je povojna poezija iz območja socialne stvarnosti selila v subjektivno intimnost. Toda kot pri marsikaterem slovstvenorazvojnem pojavu gre tudi tu bolj za zunanjo vzporednost kot za vzročno zvezo, saj je bila ljubezenska lirika zbirke *Senca v srcu* (1949) v svojem izhodišču komajda v kakšni zvezi s socialnim realizmom, pač pa je z motiviko, idejami in celo z obliko izhajala predvsem iz Gradnika in iz ženske lirike tridesetih let, ki je pa že sama bila pod močnim Gradnikovim vplivom. In tako ta poezija ni toliko pričevanje o razkroju socialnega realizma, kolikor bolj dokaz za to, kako hitro in izrazito se je že v prvih povojnih letih ob socialnem realizmu oglasila tradicija še drugih slovstvenih smeri, ki so bile na zunaj sicer manj zmagovite, vendar v novih zgodovinskih položajih še zmeraj aktualne.

Od pesnikov, rojenih okoli leta 1930, sta tu seveda še Dane Zajc in Gregor Strniša, početnika in najpomembnejša zastopnika tiste pesniške smeri, ki je v šestdesetih letih, potem ko je bil socialni realizem med mlajšimi rodovi že v polnem razkroju, postala viden tok slovenske poezije, a ji slovenska slovstvena zgodovina še ni našla zares primerne imena, tako da bo v okviru tega razmišljanja imenovana s komaj zadostno oznako poezija absurda. Za začetnega Daneta Zajca bi utegnila obveljati domneva, da je vsaj nekaj časa sledil izročilu socialnega realizma, čeprav že v močno razkrojeni podobi; toda v nasprotju s pesniki, ki jim je bil po letih ne le vrstnik, ampak precej časa tudi z njimi v slovstvenih zvezah, se iz teh izhodišč ni razvijal organsko naprej, ampak se je od njih kar naenkrat z ostrino pravcatega obrata odvrnil v nasprotno smer, tako da je skoraj nepričakovano iznašel nove možnosti poezije absurda. Zveza s socialnim realizmom pri Zajcu torej obstaja, toda ne v podobi organskega razvoja, ampak prav narobe, v obliki odboja, nasprotja in negacije, o čemer priča najglasneje znana pesem *Jalova setev*, v globljem umetniškem smislu pa ves notranji in zunanji ustroj njegove poezije. Toda naj bo tako ali drugače — omenjena zveza se ohranja na dnu Zajčevega pesniškega sveta in ga v marsičem določa, čeprav najbrž ne prav po bistvenih straneh. Iz nje je mogoče razumeti tudi nekatere razločke, ki ga ločijo od drugega predstavnika poezije absurda, Gregorja Strniše. Ta pač nikoli ni bil zakoreninjen v duhu in poetiki socialnega realizma, do poezije absurda je prišel torej iz čisto druge tradicije, kolikor je pri tem sploh mogoče trdneje sklepati na kako izročilo. In tako je tudi njegov pesniški svet dokaz, kako tudi v povojnem slovenskem slovstvu razvoj nikakor ne poteka logično iz enega samega duhovnega toka, kot bi včasih hotela preveč enosmerna ideološka interpretacija slovstvenih

tekstov, ampak večidel iz mnogih vzporednih tokov, ki se prepletajo, odbijajo ali pa samo spremljajo, nato se pa v najbolj nepričakovanih oblikah srečujejo in celó zlivajo v nove tokove.

Razumljivo je, da bi za pesnike, rojene po letu 1932, komajda še lahko preišljali o vezeh, ki jih priklepajo na socialni realizem v zares neposredni obliki. Iz tega rodu je na primer Saša Vegri, katere pesniški začetki ne kažejo povezanosti s tradicijo socialnega realizma, pač pa kot vsa ženska lirika na Slovenskem segajo nazaj k moderni, vsaj malo k ekspresionizmu, Gradniku in še kam. Vrstnik ji je Venó Taufer, rojen prav tako leta 1934, čigar pesniške težnje pa kažejo v čisto drugo smer, saj je mimo dedičev socialnega realizma, pa tudi mimo obeh pesnikov, ki sta na Slovenskem ustanovila pesniško šolo eksistencialnega absurda, prvi ali vsaj med prvimi začel tipati v smeri, ki smo jim zapovrstjo dejali modernizem, angažirana poezija, avantgarda in že kar antipoezija. Vsem tem novotam je Taufer že od svojega prvega vstopa v javnost naprej pripravljal pot; morda ni šel v vsaki zares do konca, tako da ga je delo drugih, mlajših pesnikov v marsičem kmalu prehitelo; vendar ni mogoče tajiti, da je rast avantgardizma v slovenskem pesništvu proti koncu petdesetih let in nato v šestdesetih bila vsaj na začetku močno zaznamovana prav z njegovim prizadevanjem.

S tem so pa že vsaj približno začrtane meje procesu razpadanja socialnega realizma v povojnem pesništvu mlajših avtorjev. Ta proces je bil skoraj do konca petdesetih let osrednji in po svojih rezultatih najvažnejši pojav slovenskega pesniškega življenja, dokler ga ni okoli leta 1960 nadomestila rast poezije absurda, vzporedno z njo in nato zmeraj bolj pa razmah različnih oblik pesniške avantgarde, vse do antipoezije v najnovejšem času. In kar je še bolj razvidno — ta proces je bil čisto podoben tistemu, ki je sočasno potekal v pripovedništvu teh generacij.

Navsezadnje bi seveda tudi za dramatiko lahko izkazali podoben proces, vendar prav tu z manj značilnimi rezultati. Starejša dramska generacija, ki je začela ustvarjati že pred vojno, je skoraj v celoti ostala zvesta dramaturgiji, motivom in idejam socialnega realizma; sem ne spadajo samo skoraj vse drame Ivana Potrča, Mire Miheličeve in Mateja Bora, ampak tudi Igorja Torkarja vse do iger, kakršna je na primer *Zlata mladina* (1969). Razkroj te dramaturgije bi pričakovali v delih generacije, rojene med letoma 1924 in 1932. Vendar je po čudnem spletu okoliščin dramatika te generacije po svojem razvojnem pomenu precej neenaka. Pisci, rojeni okoli leta 1925 — mednje spadata na primer Janez Žmavc in Mirko Zupančič — so v glavnem sledili še socialnemu realizmu, tako da je v njihovem delu manj sledov tistega notranjega razkroja, spreminjanja in oddaljevanja, o katerem je toliko znamenj v delu njihovih pesniških ali pripovednih vrstnikov. Prav zato loči to skupino tak razmik od dramskih piscev, rojenih med letoma 1929 in 1932 — od Dominika Smoleta, Primoža Kozaka in Petra Božiča, h katerim moramo primakniti še dramsko ustvarjalnost pesnikov Daneta Zajca in Gregorja Strniše. Za tadva je sámo po sebi razumljivo, da je njuna dramatika samo podaljšek njunega pesniškega programa; in tako spadajo igre, ki sta jih napisala, v poetično dramatiko absurda. Toda tudi za druge je več kot značilno, da jih že na začetku ne priklepa nobena vez na dramsko izročilo socialnega realizma. O zelo posredni zvezi bi zmogli govoriti samo ob Dominiku Smoletu, ki je vsaj deloma izšel iz dramskega cankarjanstva — cankarjanstvo pa je bilo eden od izvirov, iz katerih se je porodil predvojni

socialni realizem. Toda cankarjanstvo, katerega se spominjamo ob Dominiku Smoletu, je že od vsega začetka bilo brez zveze s kontekstom, v katerega ga je vključil socialni realizem. Za Primoža Kozaka in Petra Božiča je popolnoma jasno, da njuno dramsko ustvarjanje prav od začetka ni bilo v nobeni zvezi z dramaturgijo, zlasti pa ne z duhom socialnega realizma. Da gre v vseh treh primerih za novega duha in dramaturgijo moderne dramatike, ki se postavlja kot nasprotje dramatiki socialnega realizma, je skoraj gotovo. Manj gotovo je seveda, v čem je bistvo te moderne dramatike in kakšne so zlasti njene skupne poteze, saj so si avtorji tako zelo različni, da zmanjkajo oznake za njihovo raznovrstnost — če je že Peter Božič bil predvsem zastopnik dramatike absurda, znane iz svetovnega slovstva, in si pri Smoletovih igrah, ki se gibljejo na meji med poetično dramo, dramatiko absurda in novim cankarjanstvom, za silo še lahko pomagamo z opisi, pa ob Kozakovih političnih dramah, tragedijah in tragikomedijah takšno izrazoslovje odpove. Ali se ne odpira od tod poseben pogled na razkroj socialnega realizma v ustvarjanju mlajših poveljnih generacij? Naj je bil ta proces še tako pomemben in do šestdesetih let pravzaprav osrednji, je v pesništvu in pripovedništvu potekal drugače kot v dramatiki, bodisi zaradi narave teh zvrsti, zaradi njihove tradicije v slovenski literaturi ali pa zaradi različne narave talentov, ki so v eni ali drugi zvrsti postali bistveni nosilci razvoja.

Še veliko važneje je seveda vedeti za vzroke, ki so povzročili, da se je ta proces začel že nekaj let po vojni, se nato v petdesetih letih stopnjeval, proti koncu tega desetletja pa že odstopal mesto pojavom poezije in dramatike absurda, modernizma in začenjajoče se avantgarde. Tu ni misliti samo na nekakšne notranje, bolj ali manj skrivnostne vzroke, ki bi sami od sebe silili slovstvo v to smer, ampak na otipljive zunanje spodbude, vplive in učinke, prihajajoče iz literarnega ozračja, ki je obdajalo mlade ustvarjalce vsa ta leta in jih obdaja v spremenjeni podobi še dandanašnji. Velik del teh vplivov je prihajal in še zmeraj prihaja seveda iz tujih slovstev. Vendar ni mogoče popolnoma zanemariti dejstva, da je po vojni poleg prevladujočega socialnega realizma obstajala v slovenskem slovstvu — na videz sicer odrinjena, ideološko nezaželena in zato razvrednotena — vrsta smeri, ki so lahko s svojim zgledom vplivale na podmladek socialnega realizma in s tem pospeševale, če že ne kar usmerjale razkroj njegovih duhovnih in estetskih zasnov.

Tu je bilo najprej Gradnikovo pesniško izročilo, ki je imelo v pesniških krogih razmeroma precejšen vpliv; iz njega je prek ljubezenske lirike Ade Škerlove kaj kmalu segla v poveljni pesniški tok spodbuda, ki se ni zdela v soglasju s poetiko socialnega realizma in je prav zato pomagala razklepati njegovo duhovno in motivno enotnost. Toda bolj od gradnikovske tradicije, ki je bila sredi 20. stoletja kljub vsemu že močno starinska, bi morali pričakovati zares aktualnih spodbud od drugih smeri, ki so se v poveljno slovstvo prenesle še izpred vojne. Med temi je na prvem mestu potrebno omeniti postekspresionizem, kot sta ga v poveljno literaturo prenesla predvsem Anton Vodnik in Edvard Kocbek. Spričo različnosti teh avtorjev je seveda upravičen pomislek o kakršnikoli enotnosti našega postekspresionizma; dvomiti bi se dalo celo o tem, ali gre res za eno samo slovstveno smer. Poleg tega se v njenem ozadju skriva nerešeno vprašanje o slovenskem ekspresionizmu. Ali je vse tisto, kar imenujemo s to oznako, zares bilo ekspresionizem, zlasti v primeri z nemško smerjo tega imena? Ne da bi se ogrevali za po-

polno revizijo zamisli o slovenskem ekspresionizmu, kot da takšne smeri pri nas sploh ni bilo — pač pa za to, da je bil ekspresionizem na Slovenskem precej drugačen od nemškega; da je bilo zlasti v njegovem katoliškem delu veliko usedlin poznega simbolizma, zlasti rilkejevstva, in tudi cankarjanstva; iz tega sledi, da med našim ekspresionizmom in pa novo romantiko ni moglo biti tistega duhovnega in estetskega preloma, o katerem radi govorimo iz izkušenj evropskega ekspresionizma. Vse to pa velja seveda tudi za postekspresionizem tridesetih let in po tej vojni.

Ko tehtamo delež, ki sta ga utegnila imeti Anton Vodnik in Edvard Kocbek v razvoju prvih povojnih slovstvenih rodov, je že na prvi pogled seveda videti, da je bil Vodnikov delež razmeroma majhen in da je samo Kocbeku pripadla odločilnejša vloga v razvoju stran od izhodišč socialnega realizma; pa še to zares samo domnevno, ker je to vlogo treba šele podrobneje izkazati. Vodnikova lirika je pri mladih pesnikih po letu 1950 uživala lepo priznanje, čeprav ji slovstvena kritika iz vrst te generacije ni bila preveč naklonjena; toda v svoji lastni pesniški dejavnosti ji ti pesniki niso sledili, saj je bila le preveč oddaljena od izhodišč, ki so jim kljub vsem spremembam ostajali še zmeraj zvesti. Nekoliko drugače se bo glasila sodba o Kocbekovem vplivu na pisateljsko delo te generacije, toda prav ta sodba ima opravka z zapletenimi problemi, saj gre v Kocbekovem primeru ne le za čisto pisateljske, ampak tudi za ideološke učinke. O teh je potrebno soditi, da niso bili kaj prida pomembni, in to iz dveh preprostih razlogov. Kolikor je bilo v Kocbekovih povojnih delih še zmeraj miselnih sestavin nekdanjega mladega katolištva iz poznega ekspresionističnega obdobja, so bili mlajšim pesnikom in pisateljem z začetka petdesetih let razmeroma tuji, saj sta bila njihov svetovni in življenjski nazor zakoreninjena, če že ne v takrat ortodoksnem marksizmu, pa vsaj v svobodomiselnem materializmu in pozitivizmu, tako da za sprejem religiozno spiritualnih ali etičnih zasnov v tem krogu zares ni bilo pravih nastavkov. Vsekakor bolj je bil občutljiv za eksistencialistične miselne prvine, čeprav so tudi te utegnile prodreti v ozračje dedičev socialnega realizma šele potem, ko so že doživeli razkroj njegovih osnov ali pa celo obrat stran od njih; in takšnih eksistencialističnih prvin je bilo v Kocbekovem povojnem delu več kot dovolj. Tu pa že trčimo ob drugi razlog, zakaj Kocbekov ideološki vpliv tudi v tej smeri ni bil zelo izrazit: kolikor se je mlada povojna generacija že zanimala za eksistencializem, ga je zajemala iz evropskih izvirov, najprej iz Sartra, Marcela in Jaspersa, nekoliko pozneje pa predvsem iz Heideggerja.

Po vsem tem ostane na voljo domneva, da je utegnil biti pomemben predvsem Kocbekov slovstveni vpliv v pristnem pomenu te besede, segajoč v območje motivov, zvrsti in sloga ter šele prek teh posredno tudi v svet idej. Vendar so tudi tu potrebne omejitve. Zbirka *Groza* je izšla šele leta 1963, tako da Kocbek s svojo povojno poezijo že zaradi časovnega zaostanka ni mogel globlje vplivati na osrednji pesniški tok. Dnevniški zapiski v *Tovarišiji* (1949) so prav gotovo imeli velik odmev pri bravcih, vendar je težko presoditi, kakšen je utegnil biti njihov pomen za razvoj pripovedne proze, zlasti v mlajši generaciji. In tako ostane za ugotavljanje tega vpliva na voljo predvsem zbirka *Strah in pogum* iz leta 1951 s svojimi štirimi novelami. Proza v nji je bila po svojem duhu in deloma celo obliki v očitnem nasprotju s pripovedništvom socialnega realizma. Njen notranji in zunanji ustroj se zdi zapleten, saj še danes, po dvajsetih letih, ko že zdavnaj več ne zbuja

občutkov, s katerimi je nekoč odbijala privržence socialnorealistične poetike, ni kar tako lahko razbrati izhodišč in izvirov, iz katerih je nastala. Iz predvojnega ekspresionizma in postekspresionizma je ni mogoče razložiti, saj tega tipa proze nista poznala, pa tudi sicer sta bila revna s pripovedništvom; še manj bi jo mogli razložiti iz druge slovenske proze teh let. Pač pa se ponuja primerjava z evropsko prozo, ki je nastala prav tako iz vojnega časa, v ozračju levičarskih ideologij, sicer pa že z izrazitim eksistencialno etičnim ali že kar eksistencialističnim podtonom. Od takšnih del so mogle biti za slovensko okolje tega časa aktualne posebno Vercorsove novele, ki so izšle do leta 1948 v izvirniku, leta 1950 pa že tudi v slovenskem prevodu, in seveda Sartrove novele v zbirki *Zid* (1941), predvsem prva s tem naslovom.

Že na prvi pogled je videti, da se Kocbekove novele iz zbirke *Strah in pogum* s svojimi zunanjimi lastnostmi navezujejo predvsem na Vercorsov tip vojne in hkrati etično eksistencialne novelistike; o tem priča izbira slikovite in včasih že kar romantične snovi, menjava zunanjšega opisa in notranje meditacije, lirskega razpoloženja in dramatično zastavljene fabule in ne navsezadnje v pozitivno etično perspektivo pomaknjena poanta. Podobno kot Vercorsove novele se tudi Kocbekovo pripovedništvo s svojimi pisateljskimi postopki giblje večidel v območju konservativne poetike, pri tem pa ob Vercorsu ves čas izkazuje elemente, ki so značilno Kocbekovi tako v slogu in načinu opisovanja kot v meditaciji in celo v kompoziciji, saj jih poznamo tudi iz njegovih memoarskih zapisov in pesništva.

Vendar je skoraj nemogoče, da ne bi bili tej prozi vsaj bežen zgled tudi Sartrovi spisi, zlasti novela *Zid*, ki je bila takoj po vojni že klasičen primer, kako se dá motivika novega revolucionarnega in vojnega dogajanja prenesti v območje eksistencialistične meditacije. Obenem se s tega vidika odkrivajo že tudi velike razlike med obema tipoma pisanja. Od teh so vidne zlasti čisto pisateljske, opisovalne in tehnično obrtne, ki se jih dá seveda razložiti z zunanjimi razlogi, z drugačnim pisateljskim talentom, zgledi in usmerjenostjo, a so vsaj deloma odvisne tudi od globljih duhovnih razločkov. Tu pa že ni mogoče mimo zanimivega nasprotja, ki loči Sartrovo in Kocbekovo novelistiko že kar v osnovah. Na prvi pogled je jasno, da je Sartrova novela *Zid* v svojem jedru zaznamovana z eksistencialistično filozofijo, čeprav je v nji na zunaj le malo filozofemov, medtem ko je v Kocbekovi noveli *Blažena krivda*, ki je za primerjavo najprimernejša, že v jezikovni plasti eksistencialističnih krilatic precej, pa kljub temu čutimo, da je osnova pod njimi drugačna. O razliki govori zelo določno zlasti razplet obeh novel. Sartrov junak Pablo Ibbieta kljub temu, da mu grozi smrt, ne izda falangistom republikanskega voditelja, samo za šalo jim imenuje pokopališče, kjer naj bi se skrival; toda po čudni logiki naključja ga najdejo prav na pokopališču, junaku bo zaradi tega smrt odpuščena in ne ostane mu drugo, kot da se spričo absurdnosti sveta prepusti krčevitemu smehu. Prav nasprotno se dogaja v razpletu Kocbekove novele *Blažena krivda* — junak Damjan naj bi po naročilu svojega komandanta likvidiral partizana Štefana, osumljenega zveze z gestapom; po hudih notranjih bojih naročilo izvrši in kot za kazen ga nato piči kača; toda takoj nato se izkaže, da Štefana ni smrtno zadel, kačji strup odneha, Štefan pa razodene, da je bil med partizane resda poslan za izdajavca, toda na znotraj se je že ločil in odločil drugače. V dveh tako različno komponiranih novelah se kaže dvoje različnih pogledov na razmerje med notranjim in zunanjim svetom. Pri Sartru je notranji človekov

jaz, tako imenovani »duh«, na videz jasen in trden, toda v razpletu se izkaže, da je njegov položaj v svetu čisto naključen, saj se njegove namere sprevržejo v svoje nasprotje; človekov etos se v nesmiselnem svetu sprti spreminja v gnusen absurd. Drugačno razmerje človeka in sveta, duha in stvarnosti prikazuje Kocbekova novela — junakova notranjost je v sebi nalomljena in omrtničena, saj jo razdvaja konflikt med dvema moralama, med »zgodovino« in individualno vestjo »človečnosti«; ker tega boja junak ne more odločiti sam, se prepusti mehanizmu omame in strasti, ki ju dojema kot obsedenost in zlo od znotraj, tako da šele iz njih izpolni ukaz »zgodovine«; toda komaj je zlo rojeno, že pride rešitev in očiščenje od zunaj, saj je stvarnost s svojimi naključji — in s tem najbrž s svojo stvarno zgodovino — narejena tako, da zlo dejansko le ni bilo storjeno; še več, tisto, kar je terjala »zgodovina«, sploh ni bilo nujno, izdajavec ni bil izdajavec, konflikt se izteče v soglasje med »zgodovino« in človečnostjo.

Poizkus razložiti razločke, na katere opozarja primerjava, odpira razgled po zanimivih možnostih. Ali je eksistencializem Kocbekove novele samo navidezen, tako da so za njeno pravo jedro odločilne druge, starejše miselne plasti personalizma, mladega katolištva, ekspresionizma in še česa? Ali gre morda za strogo časovno določene ideološke kombinacije z »zgodovino« in človečnostjo oziroma za poizkus spraviti jih v zasilen notranji in zunanji sklad? Ali pa je v noveli na delu duhovna volja krščanskega eksistencializma po zgledu Soerena Kierkegaarda, tako da je novela samo nova različica zgodbe o Abrahamu, s to razliko seveda, da je pri Kocbeku stopila na mesto boga »zgodovina«, ki zahteva od junaka etično nemogoče, pa ga — potem ko svoj dolg izpolni — s svojo transcendentno vsemogočnostjo od zla odveže in ga v veri potrdi? Tudi takšna interpretacija je mogoča, čeprav bi ji najbrž kdo s krščanskega stališča moral postaviti nasproti resne metafizične in celo etične ugovore.

Toda bolj od vprašanja, kako idejno interpretirati Kocbekove novele je na tem mestu važno pregledati, kakšen je bil njegov učinek na razvoj sočasnega pripovedništva povojnih generacij. Na prvi pogled se zdi resda prav majhen, saj ni mogoče ugotoviti, da bi kaj prida posegal v pripovedništvo, ki se je okoli leta 1951 zlasti pri mlajših piscih polagoma usmerjalo iz sporočenih duhovnih in estetskih okvirov socialnega realizma. To velja za pisateljski razvoj Bena Zupančiča, Lojzeta Kovačiča in njunih manj značilnih vrstnikov; nato pa za nekoliko poznejše začetke Vladimira Kavčiča v zbirki novel *Čez sotesko ne prideš* (1956) in za roman Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*, izdan v knjigi šele leta 1958. In tako se zdi, da je tok takratne proze šel mimo pripovedništva Kocbekovih novel in njihovega eksistencialno etičnega sveta — z eno samo mogočo izjemo, in to so novele Andreja Hienga po letu 1951. Iz začetkov tega pisatelja v letu 1948, znamenovanimi z izrazitim dekadencijskim naturalizmom, etičnim psihologizmom in jedrnatim objektivizmom, se po negotovosti prvih let polagoma izoblikuje tip daljše novele, ki ostane za Hienga značilen skozi vsa petdeseta leta. Da bi odkrili zvezo s Kocbekovim pripovedništvom, moramo seveda odmisлити nekaj njegovih bistvenih sestavin — predvsem partizansko motiviko, ki je za Kocbeka ne le na zunaj, ampak tudi notranje obvezna, in pa raven filozofske meditacije, na katero mora dvigniti dogodke in like, če naj mu pisateljsko zaživijo. Obojega pri Hiengu ni, zato pa mu ostaja ustroj eksistencialno etične, romantično fabulativne in skoraj dramatično zasnovane

novele, ki naj — ne meneč se za stvarno zgodovinsko in hkrati ideološko zastavljene zahteve socialnega realizma — razpleta napetost dobrega in zla v človeku. Samo da se je ta ustroj v Hiengovih novelah spustil na drugačno raven — snov je zgubila stik z »zgodovino«, postala je veliko bolj fantazijska, skoraj izmišljena in literarna, duhovna perspektiva je opustila svojo filozofsko zahtevnost in se spreprostila v običajno etiko krivde, usmiljenja ali kazni; narasli so elementi zunanje slikovitosti in izjemnosti, čutne in čustvene dražljivosti, skoraj baročnega podobarstva, dinamičnosti in kontrastov, pa tudi spretne živopisnosti, živahnega tempa in lirsko sočnega sloga. Kar je bilo pri Kocbeku še nekako trdo in preveč slovesno v svoji težnji k višji duhovni veljavnosti, se je zdaj pretopilo v individualno spretno, sočno in hkrati bolj čutno dražljivo kot ideološko pomembno pisateljstvo.

Vse to pa je najbrž opora za trditev, da je imel postekspresionizem v povojnem slovenskem slovstvu drugačne učinke od tistih, ki bi jih pravzaprav pričakovali. Namesto da bi se križal z izročilom socialnega realizma, je nehote oplodil smer, ki je odslej potekala vzporedno z razkrojem socialnega realizma in s počasnim prehajanjem njegovih dedičev v območje modernejše književnosti, vendar je hkrati z njim ostajala še tostran preloma s tradicijo.

(Se nadaljuje)

ANTIPIRAMIDA

Vselej

vselej brezpotja

vselej brezpotja ravnine

vselej brezpotja ravnine priganjajo

vselej brezpotja ravnine priganjajo osamele

vselej brezpotja ravnine priganjajo osamele znake

vselej brezpotja ravnine priganjajo osamele znake odgovarjati

vselej brezpotja ravnine priganjajo osamele znake odgovarjati potniku

potniku odgovarjati znake osamele priganjajo ravnine brezpotja vselej

potniku odgovarjati znake osamele priganjajo ravnine brezpotja

potniku odgovarjati znake osamele priganjajo ravnine

potniku odgovarjati znake osamele priganjajo

potniku odgovarjati znake osamele

potniku odgovarjati znake

potniku odgovarjati

pot . . .



MED TRADICIJO IN AVANTGARDO IV

Janko Kos

Pogled na povojna dogajanja v slovenskem slovstvu nas zmeraj bolj prepričuje, da se v njem polagoma, vendar zagotovo nadaljuje, obenem pa tudi izteka tradicija. O tem, ali je ta iztek dokončen ali pa bo morda že kar kmalu prišlo do njene ponovne, če že ne kar stopnjevane obnovitve, bo mogoče seveda domnevati šele na koncu tega razmišljanja.

Že zdaj pa je potrebno ugotoviti, da tradicija, o kateri je govor, pravzaprav ni ena sama, ampak da gre za več vzporednih, med sabo močno različnih tradicij. Imena zanje v naši slovstveni zgodovini še niso do konca utrjena, marsikatera oznaka se ne zdi zares prikladna, in tako se zdijo za označitev trojne tradicije, ki je iz predvojnega slovstva prodrla v sodobno slovensko slovstvo, še najprimernejši pojmi socialni realizem, postekspresionizem in postsimbolizem.

Takoj je seveda potrebno opozorilo, da teža teh treh tradicij, pravzaprav že kar treh slovstvenih smeri, za sodobni literarni razvoj nikakor ni enaka. Da je temu tako, je pokazal že bežen, prav zato pa tu in tam še precej pomanjkljiv pregled, kako sta na pisateljski razvoj povojnih generacij učinkovala socialni realizem in postekspresionizem. Zares razvita, na vse strani razmahnjena slovstvena smer je bil od obeh pravzaprav samo socialni realizem, saj je v tridesetih letih, ko se je pojavil, zajel ne le poezijo, ampak

tudi pripovedništvo v prozi in dramatiko, ustrezen odmev pa našel tudi v slovstveni kritiki, esejistiki in publicistiki, tako da zares predstavlja osrednjo slovstveno smer tridesetih let. Česa podobnega ne moremo trditi za postekspresionizem, kakršen se je pojavil po letu 1930. Že takrat je zajemal samo redke posameznike, poleg tega pa iz razlogov, ki so tičali pač v njem samem, ni segel v območje pripovedništva in dramatike, ampak ostal omejen na lirsko pesništvo; njegova miselnost je segla kvečjemu še v slovstveno kritiko in napol filozofsko esejistiko. Postekspresionistično tradicijo sta prenesla v povojno slovstvo Anton Vodnik in Edvard Kocbek, obadva predvsem s pesništvom; toda Kocbeku je bilo dano, da je s svojimi partizanskimi memoari, še bolj pa z zbirko *Strah in pogum* prispel v območje pripovedništva in tako prešel mejo, ki je bila slovenskemu postekspresionizmu začrtana že od vsega začetka. Toda ob tem ne gre pozabiti, da je postekspresionizem že pred vojno, še bolj pa med njo in po nji, doživljal notranje spremembe, ki so ga vsaj deloma odmaknile od prvotnih izhodišč — v poeziji Antona Vodnika je narasel delež sestavin, ki so ga približale simbolističnemu izročilu, Kocbek pa se je v svojem pripovedništvu primaknil v območje eksistencialistične miselnosti in k njeni prozi, čeprav je oboje preoblikoval po svoje, saj je iz evropskih eksistencialističnih spodbud izdelal na podlagi slovenskega mladokatoliškega izročila posebno, v določenem smislu že kar izvorno različico slovenskega krščanskega eksistencializma, pri čemer bi pa bilo šele z natančnejšo razčlemba potrebno ugotoviti, ali gre z evropskega stališča zares za eksistencializem v globljem pomenu besede ali pa za pojav, ki ostaja izrazito slovenski, v mejah svojih temeljnih izhodišč.

Ob tem ne gre prezreti, da je razvojna pot našega postekspresionizma še toliko bolj nejasna, ker se v ozadju ves čas skriva še zmeraj nerešeno vprašanje njenih izhodišč. Po logiki oznake poteka postekspresionizem tridesetih let iz ekspresionizma dvajsetih, ki ga slovenska slovstvena zgodovina običajno raztegne na večino mlajših avtorjev tega desetletja. Vendar so se že pred časom oglasili pomisleki spričo dejstva, da naši katoliški ekspresionisti pravzaprav niso pravi vrstniki ekspresionizmu, kot ga poznamo iz Nemčije, pač pa se veliko bolj navezujejo na novoromantično poezijo, kakršno je v nekaterih svojih razvojnih obdobjih posebej poznal simbolist Rainer Maria Rilke. Od tod je celo nastal predlog, naj bi v slovenskem slovstvu dvajsetih let razločevali med pristnim ekspresionizmom, kamor bi šteli vsaj Srečka Kosovela, Mirana Jarca, Toneta Seliškarja ali celo Slavka Gruma, in pa mladokatoliško slovstveno smerjo, imenovano tako po ideoloških podlagah, iz katerih je izhajala. Toda predlog je imel dvoje slabih strani, ki se jih ne dá prezreti; ločeval je pojave, ki so bili med sabo v času vsaj slogovno in estetsko, če že ne marsikdaj tudi duhovno povezani; poleg tega pa je označeval slovstvene pojave preveč samo po njihovih ideoloških sestavinah, kar je v opreki s strogo slovstvenozgodovinsko terminologijo. In tako bo pač tudi zanaprej bolje govoriti o slovenskem ekspresionizmu kot o duhovni in estetski celoti, čeprav morda z večjim poudarkom na posebnem mladokatoliškem toku, ki je prinašal v splošni ekspresionistični okvir vendarle svoje posebne duhovne in tudi umetniške vidike. Kljub temu pa bo seveda vprašanje slovenskega ekspresionizma in z njim postekspresionizma še zmeraj ostalo odprto.

Naj bodo takšna stranska vprašanja še tako vredna pozornosti, je vendarle res, da se tudi ob njih in mimo njih teža postekspresionistične

tradicije za naš povojni slovstveni razvoj zarisuje v dovolj jasni podobi. Razloček s tradicijo socialnega realizma je na prvi pogled močno viden. Ta je stopila v povojno slovensko slovstvo kot na vse strani razmahnjena slovstvena smer, zajemajoča ne le poezijo, pripovedništvo in dramatiko, ampak tudi literarno ideologijo v pravem pomenu besede; temu primeren je bil učinek na mlado generacijo. Okoli leta 1950 je oplodila precejšen del mladih pesnikov, pripovednikov in dramatikov, pa tudi slovstvene kritike in publiciste, nato pa se je v njihovem delu začela na znotraj in navzven spreminjati, tako da je že po nekaj letih prišlo do tistega, kar lahko upravičeno imenujemo razpad njenih duhovnih in estetskih osnov. S pripombo seveda, da je bil ta razpad ploden za razvoj mladih rodov v marsikateri smeri. Precej drugačen je bil učinek, ki ga je imel v teh letih in pozneje na slovenski slovstveni prostor postekspresionizem. Predvsem sta ga predstavljala samo dva zares pomembna avtorja, Anton Vodnik in Edvard Kocbek. V slovstveni svet mlajših nista segla v večjem obsegu — razen morda Kocbekova pripovedna proza prek Hiengovih novel iz petdesetih let. Toda na splošno bo pač potrebno sprejeti misel, da je bil vpliv postekspresionizma v mlajšem slovstvenem rodu razmeroma majhen, in to ne toliko iz pisateljskih, kolikor predvsem iz ideoloških razlogov. Med težnjo k metafizičnemu dojetju sveta, ki se je v našem postekspresionizmu ohranjala še iz časov mladega katolištva, in pa med ideološko naravnostjo mladih generacij po vojni, naj so bile usmerjene materialistično, pozitivistično, agnostično ali pa skeptično, je zeval prevelik jez, da bi bilo lahko prišlo do resničnih notranjih stikov. To velja najbrž tudi za tisti del, ki je ohranjal zvezo s krščansko tradicijo, a je bil duhovno in estetsko usmerjen vendarle precej drugače, da bi se bil mogel zares plodno navezati na postekspresionistično tradicijo. Tako pa je vsaj za zdaj videti, kot da se ta tradicija — potem ko je sama v sebi doživela po vojni nedvomno še precejšen razvoj — vendarle bolj izteka, kot da bi se nadaljevala v novih slovstvenih generacijah.

Ali je kaj takega mogoče trditi tudi za tretjo vrsto tradicije, ki se ji dá slediti v povojno slovensko slovstvo — to je za tradicijo našega postsimbolizma? Preden poskušamo vprašanju najti primeren odgovor, je potrebno pojasniti, kaj naj si pravzaprav mislimo pod to oznako. Najbrž se ne bomo zmotili s trditvijo, da je zadevo mogoče in tudi potrebno osvetliti najprej z evropskega, šele nato pa jo preudariti še s posebnega slovenskega vidika. Tu pa že ni mogoče mimo dejstva, da je bil pozni simbolizem v evropski književnosti 20. stoletja nenavadno pomemben tok; iz tistega, kar imenuje C. M. Bowra »dediščina simbolizma«, je v našem stoletju zrasla vrsta velikih postsimbolistov od Paula Valéryja, Rainerja Marije Rilkeja do Aleksandra Bloka, Borisa Pasternaka in W. B. Yeatsa; pa ne samo to — postsimbolizem se skriva v ozadju marsikatere modernistične smeri, tako da ga najdemo v pesniškem delu marsikaterega pesnika, ki je izšel iz radikalnih programov kubizma, futurizma, imagizma ali nadrealizma, a je svoje zrelo delo izoblikoval vendarle tako, da je duhovne in estetske novosti teh tokov naslonil na tradicijo poznega simbolizma — spomnimo se samo na Guillaumea Apollinaira, T. S. Eliota, Frederica Garcío Lorco ali pa Paula Eluarda. Brž ko nam vse to stopi pred oči, že ne moremo zanikati, da je bil postsimbolizem v prvi polovici 20. stoletja silno pomembna, če že ne kar najpomembnejša struja v pesništvu Evrope, Amerike in navsezadnje tudi Sovjetske zveze.

S tega vidika se že odpre zanimiv razgled na usodo simbolizma v slovenskem slovstvu. Iz šolskih razlag naše polpretekle književnosti že dolgo vemo, da je simbolizem prenesla na naša tla slovenska moderna, nato pa ga v okviru možnosti vključila v svoje zasnove. Priznajmo seveda, da se je to zgodilo samo v omejenem obsegu in da je delež simbolizma v slovenski novi romantiki razmeroma skromen. Morda bi lahko tvegali trditev, da je v primeri s pristnim simbolizmom, kot so ga zasnovali na primer v francoskem pesništvu Baudelaire, Rimbaud, Verlaine in Mallarmé, predstavljal zares samo zelo blede odsev pravega simbolističnega hotenja — ustvariti s pomočjo simbolov in besedne zvočnosti poezijo absolutne lepote, segajoče v metafizične, če že ne kar mistične globine ne le človeške eksistence, ampak bitja sploh. Takšno hotenje se je zares dosledno uresničilo samo pri poznem Mallarméju, pri drugih simbolistih se je moralo hočeš nočeš prilagoditi vsebinskim in oblikovnim neogibnostim pesniškega ustvarjanja in s tem izgubilo velik del svoje absolutne, prav do skrajnega mističnega esteticizma segajoče radikalnosti. Kljub temu ne bo pretirano trditi, da je simbolizem tudi tako prešel v območje slovenske moderne le z nekaj svojih zunanjih sestavin, nato se pa v nji spojil z drugimi prvini v sintezo, v kateri o prvotnem prizadevanju simbolizma zares ni več kaj prida sledu. Po vsem tem se zdi upravičena domneva, da se simbolizem v slovenskem slovstvenem prostoru za moderne nikakor ni izživel tako, kot bi se očitno moral, če naj bi bil tudi pri nas opravičeno nalogo, ki mu je bila usojena v večini večjih evropskih slovstev. Opravičeno pa je ni zaradi posebnega socialnega in moralnega ustroja takratnega slovenskega literarnega prostora, ki nikakor ni dopuščal, da bi se bilo pri nas zmoglo kaj prida razmahniti slovstveno hotenje, ki je bilo tako zelo v nasprotju z nalogami, ki jih je opravljala bolj ali manj vsa dotedanja slovenska književnost.

Ali pa je s tem že tudi povedano, da je simbolizmu bilo že vnaprej usojeno, da nikakor ne bo v slovenskem slovstvenem razvoju pomenil kaj več kot stransko prvino, kaj šele da bi bil prerasel v izrazito slovstveno smer? Priznajmo, da bi bilo kaj takega misliti naivno, saj je le več kot jasno, da si vsaka duhovno in estetsko dovolj utemeljena možnost v slovstvenem razvoju navsezadnje le najde primeren čas za razmah in učinkovanje; posebno še v prostoru, ki še ni utegnil zaradi svoje zaostalosti razviti in uveljaviti vseh življenjskih, s tem pa tudi umetniških možnosti, ki jih skriva v sebi človeška eksistenca. Resda slovstveni razvoj simbolizmu v slovenskem slovstvu še precej časa ni bil kaj prida naklonjen. Potem ko je slovenska moderna sprejela nekaj njegovih prvin, a ga po bolj bistvenih straneh vendarle odrinila na obod svojega sveta, mu je prav s tem za prvi desetletji 20. stoletja pravzaprav onemogočila prodor v slovenski slovstveni prostor. Toda nič bolje se ni godilo simbolizmu po letu 1918, ko je bilo slovenske moderne s Cankarjevo smrtjo in z Župančičevim pesniškim molkom pravzaprav konec. Nastopil je čas ekspresionizma, ki je zoper estetsko absolutnost simbolizma postavil svoj etično humanistični in metafizični program, s tem pa simbolizem zanimal, še preden se je ta na Slovenskem sploh dodobra utegnil uveljaviti. Resda se je nekaj simbolističnih prvin, zajetih iz začetnih in srednjih obdobji Rilkejeve poezije, presadilo v katoliško obliko ekspresionizma, kot jo je predstavljal predvsem mladi Anton Vodnik; toda morale so se spojiti s sestavinami mladokatoliške ideologije, pa še s splošnimi duhovnimi in slogovnimi značilnostmi ekspresionizma v celoto, ki bi jo

kljub vsemu zares težko imeli za simbolizem v pravem pomenu besede. Simbolistična težnja k čisti lepoti, ki ji pripada veljava metafizičnega absoluta, je bila v mladokatoliškem toku našega ekspresionizma, pa tudi poznejšega postekspresionizma ves čas omejena z religiozno metafizičnim in etičnim doživljanjem v tradicionalnem pomenu besede.

To velja tudi za postekspresionizem tridesetih let, čeprav je v tem času na primer v poeziji Antona Vodnika, toda v nasprotju s Kocbekovim pesništvom, naraščalo število estetsko dekorativnih elementov, ki so gotovo — če drugače ne, vsaj prek svojih rilkejevskih izvirov — v zvezi s simbolizmom, a jih je bilo vseeno premalo, da bi bili razklenili metafizično in etično humanistični svet kolektivne krščanske idile, ki se je v tej poeziji ohranjala še iz njene mladokatoliške preteklosti. Toda sočasno je tudi nastanek socialnega realizma, ki se je kaj kmalu povzpел v vodilno slovstveno smer tridesetih let, pripomogel, da se je zdela težnja k simbolizmu dokončno izrinjena iz slovenskega literarnega prostora. Ali ni bilo odslej več kot nesmiselno v tem slovstvu stremeti k ciljem, vsaj od daleč podobnim tistim, ki so jih v evropskem pesništvu zasnovali simbolisti od Baudelaira in Mallarméja pa do Rilkeja in Valéryja?

Zato je toliko bolj nenavadno, da se je simbolizem spet pojavil v slovenskem slovstvenem prostoru prav na koncu tridesetih let. Vendar bi skorajda pomislili, da se je pač rodil z ene strani kot reakcija na zmagojuči socialni realizem, z druge pa kot odziv na že zastarana načela postekspresionizma. Seveda ni šlo več za prvotni simbolizem, ampak za postsimbolizem v pravem pomenu besede, v katerem se je pristno simbolistično izročilo v marsičem že ugladilo ali se je pa pomešalo s prviniami drugih, novejših slovstvenih tokov.

Morda je prav to razlog, da ga je tako težko razločiti, saj ga slovstvena zgodovina doslej ni kaj prida zaznala. Po večini ga je zamenjavala z drugimi tradicionalnimi tokovi predvojne literature, predvsem seveda s postekspresionizmom, kot da je tisto, kar so prinesli nekateri mladi pesniki tik pred drugo svetovno vojno, bilo samo preprost podaljšek postekspresionizma, kakršen je izšel iz ekspresionizma mladokatoliških časov. Vzrok za to je vsaj deloma ta, da se je obnovljeni simbolizem pojavil najprej v krogu katoliških revij, Doma in sveta in zlasti Dejanja, kjer je bilo ozračje v marsičem zaznamovano še z mladokatoliško duhovno in estetsko preteklostjo. Pa tudi sicer se je v mladem pesništvu, ki je svoj korak sprva še nekam negotovo usmerjalo proti starim, pa spet obnovljenim idealom simbolizma, ohranjalo veliko sestavin drugačnih slovstvenih tokov. Tu je bila najprej močna usledina postekspresionizma z njegovimi mladokatoliškimi razpoloženji ali pa samo zunanjimi rekviziti; poleg nje pa tudi vplivi gradnikovstva, bodisi v motivih in idejah bodisi v obliki, če že ne kar samo v tonu. Vendar pozorno oko že v tej prvi dobi nastajajočega slovenskega postsimbolizma razbere tipična znamenja, ki ga ločijo od vzporednih tokov, obenem pa napovedujejo, v kaj se bo pozneje razvil. Glavno znamenje, ki je vsem drugim rabilo za podlago, je bila volja služiti lepoti z veliko začetnico kot največji življenjski vrednoti, kot absolutu duhovnega in pesniškega življenja, in to ne glede na kakršnekoli tradicionalne metafizične in konfesionalne, pa tudi socialne in moralne opredelitve. Čista lepota, pojavljajoča se kot notranje občutje ali pa samo kot zunanja forma, največkrat pa seveda kot oboje hkrati, je spet postala upoštevanja vredna vrednota slo-

venskega slovstva, kar že lep čas ni bila niti v ekspresionizmu niti v socialnem realizmu. In še drugi del postsimboličnega programa, ki nujno dopolnjuje prvega — iskanju in ustvarjanju takšne lepote se mora posvečati pesnik ne iz nekakšne splošne metafizične veroizpovedi, ki jo je mogoče gojiti v svetovnonazorski, socialni ali politični skupini, ampak kot izjemen, osamljen in s svojim posebnim dojetjem sveta posvečen posameznik, ki si ustvarja estetsko metafiziko iz svoje subjektivnosti, oprt kvečjemu na izkušnje drugih podobnih posameznikov pred njim — kot so bili na primer Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke ali Valéry.

Šele na podlagi takšnega osrednjega načela je mogoče jasneje razločevati, kateri pojavi predvojnega slovstva spadajo v postsimbolizem in kateri ne. Šele iz njega je mogoče začrtati mejo med mladimi postsimbolisti in pa deset let starejšimi postekspresionisti, kakršna sta bila Anton Vodnik in Edvard Kocbek. Sestavin, skupnih obema tokovoma, je precej, tako da se zavemo, kako močno sta vsaksebi, šele ob dejstvu, da v mladem postsimbolizmu že kar očitno izginja vezanost na skupni, pravzaprav že kar skupinski metafizični svet, ki je bil postekspresionizmu obvezen še iz mladokatoliških časov, čeprav je zlasti v Vodnikovi poeziji postajal zmeraj bolj subjektiven. Z druge strani nam metafizično utemeljeni in hkrati čisto individualno zasnovani kult lepote, ki je dajal obnovljenemu simbolizmu notranjo moč, pomaga razločevati med novo smerjo in pa tistim drugim tokom, ki se je pojavil v katoliškem slovstvu tik pred vojno kot nasprotna utež socialnemu realizmu in najbrž tudi postekspresionizmu, a se ni usmerjal v svobodno iskanje simbolizma, ampak je prav nasprotno zlasti ob Gradnikovem duhovnem in oblikovnem zgledu stremel nazaj v vezanost tradicionalne vrste ter bil zato duhovno in estetsko izrazito konservativen. Včasih je oboje zares težko ločiti, nedvomno zato, ker se v posameznikih obe težnji nerazločno prepletata. To je razlog, da pravzaprav še ni dokončno jasno, kam uvrstiti na primer Franceta Balantiča ali pa Ivana Hribovska, ki je prav tako tragično padel, ujet v zunanjo usodo slovenske kontrarevolucije, a je bržkone pomembnejši pesnik od Balantiča.

Toda naj bo tako ali drugače — gotovo je, da med začetnike in nato najvidnejše predstavnike slovenskega postsimbolizma lahko uvrstimo vsaj Ceneta Vipotnika in Jožeta Udoviča, saj sta izročilo te smeri prenesla skozi vojni čas in ga po vojni razvila v eno od temeljnih smeri slovenskega pesništva. Seveda predvsem pesništva, ker je podobno kot naš postekspresionizem tudi postsimbolični tok ostal razmeroma ozka smer. V pripovedništvo ni segel in tudi ne v dramatiko — seveda če ne prištejemo vanj vsaj še delo Jožeta Javorška, ki je bil na postsimbolizem, njegovo estetiko in celó življenjsko filozofijo nedvomno vsaj deloma navezan, čeprav na drugi, verjetno preprostejši ravni. Vendar bi celo v primeru, da bi Javorškove povojne drame uvrstili v dramatiko našega postsimbolizma, morali upoštevati njihovo posebno duhovno in estetsko problematiko, ki nikakor ni takšna, da bi lahko reprezentirala najbolj osrednjo težnjo obnovljenega simbolizma na Slovenskem.

To bomo v polni moči našli predvsem v poeziji Ceneta Vipotnika in Jožeta Udoviča, kot se je razvijal iz predvojnih let skozi vojno, da bi se v Udovičevem pesništvu po vojni še kar naprej presnavljala, v Vipotnikovem pa kmalu dosegla svojo zenitno točko in se nato čisto v klasičnem duhu tega pesnika sama v sebi zaokrožila in nato za dalj časa, čeprav — kot

upamo — ne za trajno umolknila. Toda ob vsem tem ni mogoče prezreti tudi notranjih razločkov med obema pesnikoma, ki so tako veliki, da bi morali pravzaprav govoriti že kar o dveh različicah našega pesniškega postsimbolizma. Vipotnikova poezija je svoj vrednostni sistem simbolističnega kulta lepote že pred vojno gradila iz občutja zunanje, slogovne in verzne forme kot kristalizacije notranje volje do lepote, v kateri naj se uveljavi estetska metafizika človeškega sveta mimo, včasih pa tudi ne glede na vsebinsko plat poezije. Zato je bila forma Vipotnikovih pesmi pred vojno in še lep čas med vojno vsa v znamenju formalnega manirizma v najboljšem pomenu te besede, spominjajočega včasih že kar na baročni manirizem; toda to je bil seveda predvsem manirizem, ki se je ne tako redko pojavljal v evropski simbolistični poeziji zadnjih sto let. Hkrati se je v Vipotnikovi liriki že od vsega začetka skrivala težnja h klasičnosti čiste, uravnovešene, plemenite in hkrati racionalne forme — in tudi ta je v evropskem simbolističnem pesništvu močno navzoča že od Baudelaira naprej. Ta težnja je v Vipotnikovi liriki navsezadnje prevladala, saj so v njenem znamenju napisane skoraj vse njegove povojne pesmi, čeprav ohranjajo v svojih slogovnih prvinah tu in tam še precej manirističnih prvin. Hkrati s takšnim oblikovnim razvojem se je menjavala vsebinska stran tega pesništva, na videz v soglasju s obliko, mnogokrat pa tudi neodvisno od nje. Pesnika je vodila iz začetnega gradnikovstva pred vojno in še med vojno zmeraj bliže k motivni in idejni tipičnosti socialnega realizma, pa tudi slovenske moderne, zlasti Župančiča, in še bolj nazaj k virom evropske romantične poezije pri Prešernu, Puškinu ali Goetheju. Toda ves čas je ne glede na vsebinske menjave ostajala v ospredju pesnikove pozornosti volja do forme kot do kristalizacije čiste lepote, utemeljene v sebi ne glede na socialno ali moralno uporabnost, s tem pa spremenjene v metafizično vrednoto čez vse druge, čeprav še tako individualno in zgolj subjektivno. Torej razlog dovolj, da v Vipotnikovi poeziji odkrijemo dosledno uresničenje temeljnega simbolističnega načela, kolikor se je lahko utelesil sredi zgodovinsko določenega in omejenega prostora novejšega slovenskega pesništva.

Precej drugače se bo glasila sodba o Udovičevem postsimbolizmu. V njegovi poeziji je od vsega začetka prevladovala ne volja do čiste zunanje forme, katere najvišji izraz je kot v Baudelairovem primeru seveda predvsem formalna klasika, ampak veliko bolj notranja lepotna vizija, zagon, občutek ali že kar ritmično gibanje pesniškega duha, ki se prav v tem gibanju doživlja kot izvir čistega lepotnega doživljanja. Ta zasnova je v Udovičevem pesništvu zorela precej počasi. Docela se je razmahnila šele po vojni, ko se je lahko prepustila imaginaciji notranjih duhovnih in moralnih stanj brez ozira na zunanje menjave v vojni, družbi in politiki. Da jo je pesnik do kraja uresničil, se je naslonil ne le na različne izkušnje evropske simbolistične poezije, ampak je vanjo pritegnil tudi nekaj motivnih, slogovnih in tehničnih prvin nadrealizma, kar v postsimbolizmu ni tako redek primer, saj podobne kombinacije odkrijemo pri Garcíi Lorci, Paulu Eluardu, Dylanu Thomasu in še kom. Tako dobljena sinteza ima pa v Udovičevi liriki čisto slovensko naravo, saj s svojimi duhovnimi koreninami sega nazaj k naši novi romantiki, obnavljajoč prvine sentimentalizma, senzualizma in moralizma, ki so že dolgo značilne za slovensko duhovno tradicijo. Kljub temu je v njenem žarišču čutiti predvsem voljo do lepote, ki je osrednji doživljaj pesnikove eksistence, tako da vanjo povzema tudi svoje moralne in socialne izkušnje.

Ta volja pa je seveda brez temelja v katerikoli priznani, sistematični in racionalno dognani metafiziki; je čisto subjektivna in pesniško individualistična, kar je zadosten razlog, da jo uvrščamo v duhovni okvir obnovljenega simbolizma. Da je v njem zakoreninjena, izpričuje med drugim tudi dejstvo, da se je Udovičeva pesem nekako sočasno z Danetom Zajcem in Gregorjem Strnišo v nekaterih pesniških ciklih poskušala približati motiviki in tonu poezije absurda, vendar z manjšo prepričljivostjo, kot da je njen pravi dom zares samo simbolistična mitologija svetlobe, domišljjskih privedov in podob iz simbolistično izbrane, pa tudi estetsko olepšane narave.

O tem, da je bil pomen postsimbolizma sredi petdesetih let in še čez leto 1960 v slovenskem pesništvu izjemno velik, govorijo odmevi pa tudi sodbe, ki jih je izrekala o njegovih dosežkih slovstvena kritika. Bolj zapleteno se zdi vprašanje, koliko je postsimbolizem vplival na povojne pisateljske generacije. Tu je misliti seveda predvsem na rod, ki je izšel iz socialnega realizma, nato pa je v svojem delu razklepal njegovo motivno, idejno in oblikovno dediščino, da bi iz njenega razpada našel pot k novim možnostim slovstvenega ustvarjanja. Da jim je pri tem morala priti prav katera od sestavin postsimbolizma, je več kot verjetno. Vendar bo na splošno obveljala trditev, da te generacije kot celote nikakor ni pritegnil absolutni kult lepote, ki je v postsimbolizmu ohranjal videz metafizične vrednote, ki so jo temu kultu vtisnili prvi evropski simbolisti. Ali je bila mladim povojnim rodovom spričo zgodovinskih, socialnih in kulturnih izkušenj, iz katerih so zrasli, takšna težnja vendarle preveč tuja, da bi jo bili lahko napravili za osrednjo, že kar metafizično os svoje duhovne in pesniške eksistence? Najbrž bi samo v poeziji Kajetana Koviča lahko opazili naravnost k lepoti, pravzaprav velikokrat že kar h klasiki čiste zunanje forme, ki je v mnogočem značilna za postsimbolizem ne le na Slovenskem, ampak v Evropi sploh. Vendar ta težnja za Kovičevo liriko ni edino odločilna, saj se menjava z drugimi, ki segajo nazaj v dediščino socialnega realizma ali pa potekajo iz njenega razpada. Pravzaprav niha med obema poloma svojih duhovnih in estetskih navdihov, tako da je ni mogoče ujeti na en sam imenovalec, še manj pa jo je seveda mogoče razglasiti za nadaljevanje našega povojnega postsimbolizma.

Zato najbrž ne bo napačna sodba, da se tudi tradicija postsimbolizma v povojnem slovstvu podobno kot tradicija socialnega realizma in postekspresionizma bolj izteka, kot pa da bi se nadaljevala v mlajših generacijah. Tudi postsimbolizem v mladem rodu ni našel pravih nadaljevalcev svojega duha in slovstvenega programa. Toliko bolj, ker pri tem ni misliti samo na dediče socialnega realizma, ampak tudi na skupino pesnikov in pisateljev, ki so proti koncu petdesetih let zasnovali poezijo absurda, ob nji pa od te poezije bolj ali manj neodvisno pripovedništvo in dramatiko absurda. Od obeh pesnikov absurda, Daneta Zajca in Gregorja Strniše, je prvi že na zunaj kar se da daleč od metafizičnega kulta lepote bodisi v notranjem občutju bodisi v zunanji formi. Pač pa je nekaj sestavin obojega nedvomno odkriti v Strniševi liriki. Prav zato bi razloček med obema pesnikoma lahko nemara ponazorili s shematično mislijo o tem, da izhaja poetika Daneta Zajca pravzaprav iz disharmonične izraznosti ekspresionizma, Strniševa pa iz lepotnega občutja poznega simbolizma. Toda pri Strniši je to občutje ostalo v službi eksistencialnega absurda kot glavne duhovne, s tem pa tudi pesniške podlage njegovega pesništva. S tem se pa kar se da oddaljuje od duhovne

in pesniške tradicije postsymbolizma v slovenskem slovstvu; pravzaprav ji je že kar nasprotno.

Tako nam ostane spoznanje, da se prav ob poeziji absurda šele docela zavemo, kako se z njo končuje ena od tradicij slovenskega slovstva in kako s tem nastaja položaj, ko začenja to slovstvo iz objema tradicije drseti v na videz neznano, vendar navsezadnje vnaprej določeno smer, ki jo ponavadi zajemamo v pavšalni pojem avantgarde. Toda o tem, ali je ta obrat stran od tradicije dokončen ali pa samo stvar prehodnega časa, lahko več pove šele analiza ne le poezije, pripovedništva in dramatike absurda, temveč predvsem drugih, v pristnejšem pomenu besede avantgardnih slovstvenih oblik, ki so se pojavile na Slovenskem v zadnjem desetletju.

(Se nadaljuje)

BESEDA TUJIH AVTORJEV

SLOVO OD ELIT

Erwin K. Scheuch

Erwin K. Scheuch (rojen leta 1928) je profesor sociologije na univerzi v Kölnu, ustanovitelj Inštituta za primerjalna družbena raziskovanja in vodja Centralnega arhiva za empirične socialne raziskave v Zahodni Nemčiji.

Študiral je nacionalno ekonomijo in statistiko, nato sociologijo, etnologijo in psihologijo v ZDA. Kasneje se je izpopolnjeval na Massachusetts Institute of Technology v empirični sociologiji in študiju dokumentacijskih sistemov.

Scheuch je avtor številnih publikacij o metodologiji socialnega raziskovanja ter empirično socioloških študij o strukturah moči v sodobni družbi, o problemu prostega časa ipd.

Esej Slovo od elit je bil objavljen v zbirki Das 198. Jahrezent, ki je izšla konec leta 1969 v Hamburgu.

I

Domnevni obstoj elit postaja za mnoge že pohujšljiv. Še pred nekaj leti pa je bilo moderno tarnati o pomanjkanju »pravih« elit.

Pred manj kot desetimi leti je veljalo za vsakdanjo modrost tistih, ki so si prislužili označbo »intelektualci«, da so se pritoževali nad skromno kulturno, duhovno in človeško ravno tistih, ki so po kapitulaciji leta 1945 prevzeli vodilne položaje. Jezik takratnega zveznega kanclerja Adenauerja je novinarjem zahtevnih domačih časopisov dal priložnost, da so se čutili zvišene. V navadnem smislu visoko izobraženi zvezni kancler Kiesinger pa kaže, da obvladanje jezika še ničesar ne pove o ravni kakega politika.

v isti državni skupnosti. Čeravno naj bi ta cilj uresničili z »duhovnim orožjem« (mit geistigen Waffen) je tovrstno ščuvanje zločin (duhovni) proti elementarnim načelom humanosti (listine in proklamacije OZN), proti vsemu tistemu, kar lahko imenujemo moralno bogastvo sodobnega omikanelega sveta.

Kako dolgo še? »Zgodovina« je že nekajkrat take in podobne izpade postavila na zatožno klopi z znanimi (ob)sodbami.



MED TRADICIJO IN AVANTGARDO — V

Janko Kos

V povojnem slovenskem slovstvu, zlasti še po letu 1960, je postalo več kot jasno, da se v njem že iztekajo vse tri pomembnejše tradicije predvojne književnosti, kot jih obsežejo pojmi socialni realizem, postekspresionizem in postsimbolizem. Najpomembnejša med njimi je bila seveda socialnorealistična; prav zato je bil njen razpad tako močno na očeh. Poleg tega se je njena usoda razločevala od usode

drugih dveh v tem, da se nikakor ni končala s starejšimi generacijami, ampak je močno vplivala na prve povojne rodove in šele v njihovem delu dočakala razkroj, ki je bil že hkrati znamenje njenega konca. Postekspresionizem in postsimbolizem se ne moreta pohvaliti s tako pomembnim, že na zunaj razburljivim upadom, saj sta bila ves čas po vojni omejena na razmeroma majhen ustvarjalni krog; v mlajši generaciji nista našla večjega odmeva in tako se je njuna razvojna pot končala skoraj neopazno — kolikor seveda lahko govorimo s tem v zvezi o koncu v pravem pomenu besede.

Zelo pazljivemu očesu bi se odkrilo, da se je proces, s katerim se je končala pot slovenske slovstvene tradicije izpred vojne, v svoji dokončni podobi dogodil že sredi petdesetih let, vsekakor pa proti letu 1957. Toda to je bil že čas, ko se je začela pojavljati nova slovstvena smer, za katero bi komajda našli kaj boljšega od oznake poezija, dramatika in pripovedništvo absurda. Ker se je najmočneje, pa tudi zares¹otipljivo izoblikovala predvsem v pesništvu, bi o celotni smeri morali nemara razmišljati v zvezi s poezijo absurda. V pripovedništvu in dramatiki se je podobna duhovna in estetska usmerjenost uveljavila precej manj jasno, velikokrat bolj v vsebini kot tudi v obliki slovstvenih del ali pa tako, da so se s pravo literaturo absurda menjavale in mešale še druge slovstvene prvine. Toda ne glede na takšne pomisleke, ki jih lahko potrdi šele natančnejša analiza, je že zdaj potrebno ugotoviti, da je bila tako imenovana književnost ali poezija absurda v slovenskem povojnem slovstvu prva smer, ki ni izhajala iz tradicije in bila torej tradicionalna. Pravzaprav se je v določnem pomenu besede usmerjala zoper tradicijo predvojnega slovstva, in to kar v vseh njenih oblikah — v socialnorealistični, postekspresionistični in postsimbolistični. Če naj posežemo po nekoliko pretirani oznaki, bomo trdili, da je bila prva antitradicionalistična slovstvena smer povojne književnosti. Med poezijo absurda

in tradicijo je zeval razmik, pravzaprav že kar prelom v pravem pomenu besede. Kdor bi na vsak način želel v razvoju slovenske povojne književnosti najti nekakšno črto prelomnico, bi jo moral začrtati prav ob začetku nove književnosti absurda. Z njo se je v razvoju tega slovstva zgodilo nekaj dokončnega, v njegovem notranjem tkivu se je nepopravljivo pretrgala nit, ki je povojno slovstvo povezovala s tradicijo v najširšem pomenu besede. In res se je od pojava poezije absurda naprej razvijala povojna književnost čisto drugače, kot bi pričakoval, kdor bi jo načrtoval iz tradicionalnih izhodišč. Šele odslej se je kar naenkrat odprla pot slovstvenim pojavom, ki bi jih malo pred tem v slovenskem literarnem prostoru ne mogli niti najmanj pričakovati. Začela se je doba slovenskega slovstvenega avantgardizma z vsemi njenimi različicami; in čeprav so se še tako oddaljile od književnosti absurda in jo celo zanikale, je vendarle še preveč jasno, da bi brez nje pravzaprav ne bile mogoče. Poezija absurda je bila v pravem pomenu uvod v avantgardizem, naj je to bilo morda še tako nasprotno njenim pravi namenom. S tem, kar je storila v slovenskem slovstvenem prostoru, je omogočila vse tisto, kar je moralo priti po nji, v marsikaterem primeru pa celo prek nje.

Da bi prav doumeli njeno globljo naravo, je seveda neogibno premisliti dvoje strani, ki obe zadevata razmerje književnosti absurda do tradicije. Najprej gre za pomislek, ali je ta smer za slovensko slovstvo zares nekaj popolnoma in dokončno novega. Ali res v prejšnjih obdobjih slovstvenega razvoja nikakor ni najti prvin, ki bi vsaj od daleč napovedovale nastanek pojava, ki mu danes z bolj ali manj ustrezno oznako pravimo književnost absurda? Zdi se, da bi takšne prvine z lahkoto opazili vsaj pri nekaterih pesnikih, pisateljih in dramatikih za petdeset let nazaj, toda samo v redkih, pravzaprav že kar skrajnih primerih njihovega pisateljskega dela. Morda že tu in tam pri Cankarju, nato pa zlasti pri nekaterih ekspresionistih, pri Miranu Jarcu, Slavku Grumu in posebej v zadnjih tekstih Srečka Kosovela, kot so se nam do kraja razkrili šele z objavo *Integralov* (1967). Manj sreče bi z iskanjem takšnih prvin imeli v tridesetih letih, toda prav gotovo bi jih v precejšnjem številu našli raztresene v pesmih in sonetih Boža Voduška. Ali pa je vse to že zadosten razlog, da bi omenjene avtorje imeli za predhodnike poezije in književnosti absurda na Slovenskem? Priznati moramo, da so elementi tistega, kar to oznako zares zasluži, v njihovem delu brez zunanje in notranje povezave, za katero bi s pravo upravičenostjo uporabili pojem absurdnega. Od zgodnjega Mirana Jarca do zrelega Boža Voduška se je res marsikateri pisec približal dojetju absurdnosti, toda to dojetje je bilo vendarle zajeto v širše vidike tradicionalnega sentimentalizma, moralizma ali celo racionalističnega realizma, ki so že precej časa značilna sestavina slovenske literature. Brž ko pa sprevidimo, da je temu res tako, moramo razmišljanje o predhodnikih književnosti absurda na Slovenskem previdno omejiti.

Nekoliko drugače se mora glasiti sodba o razmerju poezije absurda do tradicije, kolikor se jo dá domisliti z najširšega vidika, ki je na to razmerje sploh mogoč. Na njene duhovne podlage je potrebno pogledati z zares evropskega gledišča in v globlji historični perspektivi, pa se že pokaže, da izvira celotna književnost absurda kljub svoji navidezni iztrganosti iz tradicionalnih temeljev navsezadnje vendarle iz polpreteklega ali že kar zares preteklega časa. Morda se kaj takega najlepše vidi na Albertu Camusu,

klasiku evropske književnosti absurda in hkrati že kar filozofije absurda, če naj miselnost te vrste imenujemo, kakor jo je sam razumel. Čeprav se s svojo problematiko vrašča v tok eksistencialistične filozofije, je vendarle še preveč jasno, da osnovne dileme Camusove miselnosti segajo nazaj v evropsko romantiko; da pravzaprav nadaljujejo nekatere skrajne ideje romantičnega pesimizma, nihilizma in metafizičnega obupa. V književnosti absurda brez dvoma še zmeraj odmeva bolečina romantičnega človeka, ki meri svet z merili svojega subjektivizma, prav zato pa najde v njem samo še nerazumnost, nesmisel, demoničnost nič, neskladnost negativnosti in praznine — skratka, vsega tistega, kar se skriva za modernejšim filozofskim pojmom absurdnost. Zato ni napačno trditi, da je sodobna književnost absurda s svojimi nitmi še zmeraj pripeta na romantični subjektivizem v njegovi najbolj skrajni, samega sebe uničujoči in razkrajajoči podobi. Od tod pa seveda ni daleč do sodbe, da ta književna smer vendarle ni v popolni opreki s tradicijo, kot bi se zdelo na prvi pogled; bolje bi bilo reči, da jo nadaljuje v smeri, ki je bila vsaj v zametkih nakazana že v tej tradiciji, a je zanjo postala navsezadnje usodna.

Toda kljub takšnim pomislekom, ki vodijo v najbolj zapletena, v evropski znanosti in filozofiji še ne do konca pojasnjena vprašanja, je vendarle več kot upravičeno trditi, da se je književnost absurda pojavila v povojnem slovenskem slovstvu zares z znamenji globljega preloma, prav s tem se pa iztrgala iz obstoječe slovstvene tradicije. Nikakor ni mogoče tajiti, da se je nova smer že kar od vsega začetka razraščala v pojav, ki ga ni bilo mogoče več spraviti v sklad s katerokoli tradicijo prejšnjega slovstva, pa naj mislimo pri tem na socialni realizem, postekspresionizem ali pa postsimbolizem. Vsem trem je v enaki meri nasprotovala, in to ne v manj pomembnih stvareh, ampak že kar iz osnov, na katerih so te smeri utemeljile svoje duhovne in estetske tvorbe. Ali še konkretnije povedano — nova smer je zavrgla najvažnejše ideje svetovnega in življenjskega nazora, ki je bil v taki ali drugačni obliki pomemben za ustvarjanje socialnih realistov, postekspresionistov in postsimbolistov.

Toda da bi zares dojeli globlji razloček, ki je kar naenkrat zazeval med novo smerjo in pa prejšnjo literarno tradicijo, je potrebno vsaj v obrisih zarisati duhovni temelj, na katerega se je književnost absurda opirala in se nanj v glavnem še zmeraj opira. Da gre v tem temelju predvsem za doživetje tako imenovanega absurda, se razume samo po sebi. Potrebno je poseči po razlago tega pojma k Albertu Camusu, pa se že pokaže, kaj je utegnil pomeniti tudi za novo duhovno ozračje v povojnem slovenskem slovstvu. Camus je svoje pojmovanje absurdnosti in njenega pomena razložil v knjigi *Sizifov mit* (1942) — v knjigi, ki je vsi slovenski predstavniki književnosti absurda niso morda niti brali, verjetno pa niti ne poznali njenih idej; prav zato je toliko zanimiveje vedeti, v kakšnem obsegu je v Camusovi filozofiji absurda obsežno razpoloženje, ki je prišlo na dan tudi v poeziji in književnosti absurda, zrasli na Slovenskem proti koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let. Po Camusovem mnenju je smisel absurdnosti v tem, da med človekom in svetom, v katerem je človeku usojeno živeti, ni in ne more biti nobenega pravega skladja. Medtem ko je bistvo človeške subjektivnosti, zaobsežene v dvojnosti razuma in srca, slej ko prej neuničljiva težnja k absolutnemu, k enotnosti, popolnosti in urejenosti sveta, pa svet tej globlji človekovi naravi nikakor ne ustreza, saj ni niti razumen niti urejen niti

popoln. Njegov zakon je smrt, njegova pravila se zdijo nerazumno naključje, namesto razumne urejenosti muči človeka z blodno nejasnostjo. Skratka, svet je v enaki meri nasproten človeškemu razumu in srcu. Zato je nerazumen in slab, razmerje takšnega sveta in človeka je absurd. Ta je seveda večer in nerazrešljiv, saj mora človekova želja po absolutnem trajati, dokler bo obstajal človek; prav tako pa tudi sveta ni mogoče iz nerazumne stvari spremeniti v razumno. Narava sveta in človeka je apriorna, prav tak pa je tudi absurd, ki nastaja iz njunega medsebojnega razmerja. Svet je za zmeraj brez smisla — prav to je zadnji pomen Camusovega pojmovanja absurdnosti in s tem vogelni kamen njegove filozofije.

Priznajmo seveda, da Camusova filozofija po toliko letih, odkar je nastala, niti za Evropo niti za Slovenijo ni kaka novost; zato so tudi pojmi, s katerimi jo je mogoče opisati, samo ponovitev že izrečenega. Pač pa je potrebno opozoriti na posledice te miselnosti, ki so za razumevanje povojne književnosti absurda na Slovenskem še posebej važne. Filozofija absurda, kot jo je opredelil Camus, je mogoče domisliti v različnih smereh, ki iz nje kar same sledijo. Prva je tako imenovana misel o upornem človeku, kot jo je razložil že sam Camus in je v svoji prvotni obliki preprosto misel o tem, da mora človek v absurdnem svetu vztrajati pri svoji pravi človeški naravi; to pa pomeni, da ne more in ne sme nasedati upanju v smiselnost ali v smiselno popravo sveta niti sodelovati v njegovi nerazumnosti; skratka, sredi absurdnega sveta naj ostaja samosvoj, brezbrizen in ponosen. Prav ta misel kaže seveda, kako močno je Camusova filozofija absurda z marsikatero sestavino pripeta na problematiko, ki jo je v evropski kulturi prva odprla romantika.

Toda Camusovo filozofijo absurda se dá domisliti še v drugih smereh, ki jih sam ni doledal, a so morda še zanimivejše, pa tudi pomembne za razumevanje književnosti absurda na Slovenskem. Camus je strogo razločeval med svetom in človekom, tako da je absurdnost pripisal samo svetu, človeku pa njeno nasprotje. Toda brž ko priznamo tudi enotnost sveta in človeka, se začne zavest o absurdu seliti iz sveta v človeka ali vsaj v svet, kolikor je tvorba človeka. Kar naenkrat se izkaže, da ni nesmiseln samo svet v podobi vesoljske narave, ki obstaja mimo človeka in ne glede na njegovo posebno eksistenco. Absurdnost začne razjedati tudi človeka, ki mora v tem svetu živeti in postaja s svojim delovanjem neogibno njegov sestavni del, s tem pa podobno ustrojen. S svojimi dejanji se nehote zapleta v strukturo zunanjega sveta, s tem pa ta dejanja povzemajo vase njegovo nesmiselnost. Tako se človek kar naenkrat v svojih delih spoznava kot v ogledalu, kako je tudi sam s posledicami svojega delovanja soodgovoren za absurdnost usode ali narave. Ne more jih docela zatajiti, naj je še tako zelo prepričan, da je njegova lastna subjektivnost dobra in lepa; tvorbe njegove dejavnosti so absurdne, čeprav so nastale iz čiste težnje k absolutnemu, harmoniji in enotnosti, se pravi k nečemu, kar bi bilo utelešeno nasprotje absurdnega sveta. Od tod pa je samo še korak do priznanja, da je navsezadnje morda že kar tudi človekova subjektivnost v svojem jedru absurdna, se pravi neenotna in nerazumna, morda celo bolj od navidezne absurdnosti vesoljske narave. S tem se seveda filozofija absurda znajde pred vprašanji, ki jih sama od sebe komajda še lahko razreši. Toda jasno je vsaj to, da se s takšnimi vprašanji konča pot, ki jo je prehodila od preprostega, v svojem bistvu še precej romantičnega prepričanja o nasprotju med razumno člo-

veško subjektivnostjo in pa absurdnostjo nečloveškega sveta. Od romantičnih izhodišč je prešla v območje pravcatega nihilizma, ko postane bolečina zaradi absurdnosti človekovega obstoja že kar neznosna in si mora človek poiskati novih duhovnih vidikov, da bi jo lahko prerasli ali pa vsaj laže prenašali.

Vse to moramo imeti pred očmi, ko poskušamo razumeti razdaljo, ki loči književnost absurda od duha tradicionalnega slovenskega slovstva izpred vojne, pa tudi iz prvih povojnih desetletij. Zdaj je postalo dodobra jasno, čemu je nova smer prelomila ne le s tradicijo socialnega realizma, ampak tudi postekspresionizma in postsimbolizma. Od socialnega realizma se ni odtrgala morda zato, ker bi zatajila kako splošno idejo materialističnega ali pa pozitivističnega nazora, v katerem je ta slovstvena smer koreninila — prav narobe, za marsikaterega predstavnika slovenske književnosti absurda bi zlahka trdili, da je po svojem svetovnem nazoru ostal materialist ali pozitivist. Pač pa je veliko pomembneje, da je nova smer zavrgla idejo, ki je bila za duhovni in estetski razmah socialnega realizma pravzaprav veliko odločilnejša — da obstaja med človekovo razumno-čustveno naravo in zunanjim svetom narave oziroma zgodovine vendarle globlja skladnost ali da je vsaj človeška narava sama v sebi skladna, ker se njena čutna in etično čustvena stran navsezadnje le ujemata v višje soglasje. V ozračju književnosti absurda se je vera v takšna soglasja do kraja razblinila; sprevrgla se je v spoznanje, da sta narava in zgodovina vse prej kot smiselno razumna; ta misel se je v najbolj skrajnih primerih stopnjevala do odkritja, da je tudi človek sam že po svojem notranjem ustroju absurden. Ali pa ne sledi od tod spoznanje, zakaj je bila nova smer kar se da tuja tudi duhovnim osnovam našega postekspresionizma in postsimbolizma? Postekspresionisti so še iz časa svojih mladokatoliških začetkov ohranjali vero v harmonijo sveta, osnovano v njegovi transcendentni ali pa imanentni posvečenosti. Zdaj je gotovo, da ne more biti takšnemu nazoru nič bolj nasprotno od občutja, ki se je vgnezdilo v književnost absurda in je govorilo, da je svet — bodisi v podobi transcendentne narave ali pa že kar iz imanence človekovega lastnega ustroja — nepopravljivo neskladen, nerazumen in zato absurden. Nekaj podobnega, čeprav na nekoliko drugačni ravni velja za razmerje tega občutja do duhovnih in estetskih osnov našega postsimbolizma. Tudi temu je bila izhodišče vsega metafizična, čeprav še tako individualno in zgolj pesniško zamišljena harmonija sveta; v tej se je skrival izvir lepote, ki naj jo pesnik s simbolnimi sredstvi ustvari, da bo zasijala iz tvorb njegovega duha z vsem svojim višjim pomenom.

Po vsem tem se zares ni mogoče upirati misli, da je prav književnost absurda proti koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let v slovenskem povojnem slovstvu izvedla prelom, ki se je na tihem že precej časa pripravljala. To je bil nič več in nič manj kot prelom s temeljnimi, pravzaprav že kar metafizičnimi izročili vse prejšnje literarne tradicije — prelom z metafizično idejo socialnega realizma o apriorni skladnosti človekove čutnosti in moralnosti, s krščansko metafiziko postekspresionizma in z metafizičnim kultom lepote, ki se je ohranjal v našem postsimbolizmu. Vse to se je kar čez noč znašlo iz oči v oči z načelom nove smeri, da te in njim podobne metafizične ideje niso nič prav trdne v primeri z veliko konkretnjšim občutjem, da je svet, v katerem obstajamo, absurden; da je takšno naše raz-

merje do sveta in da je morda navsezadnje absurden celo naš lastni stroj, se pravi naša človeška subjektivnost.

Pozornemu očesu se seveda odkrije, da ostaja v poeziji in književnosti absurda, naj bo v svojem občutju nesmisla še tako skrajna, neka stvar vendarle zunaj območja absurdnega. Ta stvar je sama literatura ali še bolje poezija. Naj se absurd sveta zajeda še tako globoko v človeško subjektivnost, ostaja na njenem dnu izvir, ki je absurdnosti nedostopen, tako da ga vsak hip lahko prerašča, povzame vase in osmišlja v nekaj, kar očitno ni več absurdo. Takšna moč je dana literaturi in poeziji. In tako se na dnu književnosti absurda ohranja vseskozi vera v smiselnost poezije, vera, ki je najbrž zadnji ostanek romantike v tem duhovnem svetu, a je vendarle zanj tako važna, da bi brez nje pravzaprav ne mogel obstajati. Ta vera je razlog, da se književnost absurda pravzaprav še zmeraj lahko pojavlja kot bolj ali manj tradicionalna oblika književnosti — se pravi književnosti, v kateri imajo jezik, pomeni, stavki, metafore, simboli in podobe stvarnega sveta kljub svoji včasih drzni nelogičnosti vendarle še zmeraj bolj ali manj tisto funkcijo, ki so jo imeli v vsej dosedanji književnosti. Književnost absurda je zato sicer že prelom s prejšnjimi tradicijami slovenskega slovstva, vendar šele na meji modernizma, ki se začena prav tam, kjer se je književnost absurda ustavila — namreč pri spoznanju, da tudi sama književnost podlega temeljnemu zakonu sveta in človekove subjektivnosti, in da je torej z njima vred absurda. Šele ko postane tudi sama literatura del absurdnega sveta, se do kraja razvežejo njene tradicionalne vezi, da bi lahko stopila v območje skrajne eksperimentalne svobode, ki je po svojem bistvu pravzaprav stanje čiste indiferentnosti, pustolovščine in igre.

Šele ko upoštevamo vse probleme, ki določajo književnost absurda, ustvarjajo v nji razločke in jo usmerjajo k različnim duhovnim pa tudi estetskimi vidikom, lahko s pridom raziščemo, kako se je ta smer uveljavila v slovenskem literarnem prostoru okoli leta 1960, nato pa se nadaljevala prav do zadnjih let. O tem, da se je razmahnila predvsem v poeziji, ni mogoče dvomiti, saj jo v najdoslednejši in zares zaključeni podobi najdemo predvsem v pesniških tekstih Daneta Zajca in Gregorja Strniše, ob tem pa še v njuni poetični dramatik. Razločki med obema pesnikoma seveda kar se da nazorno kažejo, kako različne oblike lahko dobi poezija absurda ne le po svoji duhovni, ampak tudi oblikovni podobi. Temelj zanje je najbrž skrit že kar v globljih vidikih, s katerih pesnika doumevata absurdnost sveta in človeka. V Zajčevi poeziji, kot jo je razkrila zbirka *Požgana trava* (1958), a sta jo nato razvijali naprej zbirki *Jezik iz zemlje* (1961) in *Ubijavci kač* (1968), je zavest o absurdu jasneje izražena, včasih kar deklarativna ali celo racionalistična — o tem med drugim govori iz uporaba načelnega pojma »nesmisel«, ki se s patetičnim poudarkom pojavi v prvi zbirki. Za začetnega Zajca je značilno, da omejuje absurdnost najprej na stvarnost sveta, medtem ko samemu subjektu pripisuje še zmeraj smiselno polnost, čisto v smislu romantične subjektivnosti; polagoma pa se absurdnost iz zunanjega sveta seli v sam subjekt in ga od znotraj spodnaša. Nasprotno je v Strniševi poeziji iz zbirk *Mozaike* (1959), *Odisej* (1963) in *Zvezde* (1965) problematika absurda že od začetka zastrta, absurdnost sveta se nejasno sprepleta z absurdnostjo človeškega bitja, saj je oboje povzeto v mračno območje podzavestnega. Toda razločki so tudi zunanji in navsezadnje formalni. Skupno obema pesnikoma je morda samo to, da svojo simboliko in

metaforiko v marsičem jemljeta iz fantastike, zasnovane na nekaterih izkušnjah nadrealizma, pri tem pa ne prideta do prave nadrealistične poetike, ampak njene motivne sestavine sproti vključujeta v poezijo absurda. Vendar gre že tu njuna pot čisto v nasprotno smer. Zajc gradi poezijo absurda iz patosa ekspresionistične izraznosti, toda tako, da je podobnost z ekspresionizmom čisto zunanja, saj ji manjkajo tipične duhovne osnove ekspresionizma, oprtega na metafiziko humanističnega etosa. Strniša je problematiko absurda dojel s stališča statične, vizualne in na videz čiste estetske kontemplacije, ki se ji absurd kaže predvsem kot predstava, polna grozljive in demonične, vendar na svoj posebni način tudi dekorativne lepote. To je stališče, za katerim nehote slutimo sorodnosti s tradicijo esteticizma, ki sega nazaj v simbolizem in v fin de siècle, morda pa že kar v parnasovstvo, larpurlartizem ali črno romantiko. Toda takšna podobnost tudi Strniše ne približa pravemu simbolizmu, ker je s svojim duhovnim bistvom pripet predvsem na doživljaj absurdnosti.

Naj je različnost obeh pesnikov še tako velika, pa vendar ne more biti dvoma o tem, kako zelo pripadata poeziji absurda in s temeljnimi značilnostmi svojega sveta iz nje izhajata. Pač pa je o takšni pripadnosti precej težavneje soditi, ko ugotavljamo, kako se je ta smer uveljavila v območju dramatike in pripovedništva. Na videz je več kot gotova sodba mogoča o igrarh Petra Božiča (*Zasilni izhod*, 1957; *Križišče*, 1958; *Vojaka Jošta ni*, 1962; *Kaznjenci*, 1963; *Dva brata*, 1965), saj se že po svojih zunanjih, formalnih in dramaturških značilnostih precej zvesto približujejo svetovni dramatiki absurda, kot jo posebljajo predvsem imena Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet ali pa Fernando Arrabal, Harold Pinter in Edward Albee. Res se v Božičevih igrarh kaže dramski svet absurdnega v tipičnih oblikah absurdne moralitete, groteske, satire ali celo parodije. Včasih morda formalno in dramaturško niso docela izoblikovane, saj prebogosto prehajajo v opis in meditacijo, vendar vsaj na zunaj zajamejo vase glavne teme gledališča absurda. Šele pozornejšemu očesu se pokaže, da doživljaj absurda v tej dramatiki vendarle ni tako zgosten in na vse strani zaključen, kot bi bilo potrebno, da bi zmeraj prerasel v organski umetniški svet z obćim pomenom. Z doživljajem absurda se v nji prepletajo še drugačne prvine, ki so izrazito osebno ali časovno določene, kolikor ne segajo nazaj v slovensko literarno tradicijo — na primer cankarjanska moralistika osebnega izpovedovanja in obračunavanja s samim seboj, bohemska kritika meščanskega reda in na njem zgrajene civilizacije, pa še psihoanalitično raziskovanje avtobiografskih odločitev in ujetosti. Še bolj se ti elementi razrašćajo v Božičevi prozi, zlasti v romanih *Izven* (1963) in *Na robu zemlje* (1968), tako da ju je komajda mogoče imeti za primerek pripovedništva o absurdnem v pravem pomenu besede.

In tako nam za pretres književnosti, kolikor se je pojavljala v območju proze in še posebej dramatike, ostajata na razpolago samo še dva pomembnejša avtorja, ki ju zunanje vezi časa sicer povezujejo v isti razvojni krog, a je šele potrebno ugotoviti, s kakšno upravičenostjo jima je mogoče nadeti enako ali vsaj podobno oznako. Najprej je vreden pozornosti Dominik Smole zaradi romana *Črni dnevi in beli dan* (1958) in pa iger, ki segajo od *Potovanja v Koromandijo* (1956) in *Groteske brez premora* prek *Igric* (1957), *Antigone* (1960) pa do *Veseloigre v temnem* (1966) in *Cvetja zla* (1967). Za roman je potrebno ugotoviti, da nadaljuje prozno tradicijo, ki

kaže nazaj k Cankarju, vendar tako, da v modernejšem duhu in obliki povzema elemente moralizma, psihologizma in sentimentalizma, ne da bi prešel mejo, onstran katere se začenja vpogled v absurdnost človekovega duhovnega sveta. Pač pa se vsebini in formi književnosti absurda močnejše približuje Smoletova dramatika, vendar ves čas tako, da niha med tradicijo cankarjanstva, ki socialno negativnemu svetu postavlja nasproti idealizirani novoromantični subjekt, in pa vidiki, ki vodijo navsezadnje v filozofijo in književnost absurda. Toda med obojim je včasih že kar težko natančno razločevati. V *Antigoni* je v središču antiteza med redom meščanskega življenja, posvečenega in podprtega z oblastjo, in pa svobodnostjo čistega individua, kar je nedvomno še čisto novoromantično stališče; vendar je vsaj narahlo obarvano že tudi z občutjem, da je družbeni svet morda sam na sebi nekaj absurdnega, čemur se lahko postavi po robu samo še ponosni in zato uporni absurden človek v smislu Camusovega Sizifa. Več je absurden misli in poetike v Smoletovih *Igricah*, čeprav se tudi tu svetlika skoznjno novoromantična, včasih zares močno cankarjanska domišljija o čistem človeku sredi grotesknih mehanizmov meščanskega obstoja, tako da ne veš, ali so ti mehanizmi posledica apriorne absurdnosti vsega človeškega ali pa samo izrodek nepristne, nečiste in torej pokvarjene, ne pa zares absurde eksistence. V *Veseloigri v temnem* in *Cvetju zla* se delež absurda nedvomno stopnjuje; to kaže njuna dramaturgija, ki se približuje svetovni dramatici absurda, čeprav v nji še zmeraj živi tudi nekaj miselnosti novoromantičnega dualizma. V drami *Krst pri Savici* (1968) se je avtor vrnil ne le k bolj tradicionalni dramaturgiji, ampak tudi k miselnosti, za katero bi morali pravzaprav dvomiti, ali nosi v sebi kako enotnejšo duhovno perspektivo ali pa konkretnost sveta razume zgolj iz njegovih posameznih in delnih, historično socialnih, nacionalnih in moralno eksistencialnih sestavin.

Na prvi pogled je nekoliko presenetljivo povezovati z dramatiko absurda igre Primoža Kozaka, saj se zdijo, vsaj na zunaj, pa tudi po svojih najbolj notranjih osnovah kar se da daleč od motivike, idej in oblik te smeri. Ali niso drame *Dialogi* (1962), *Afera* (1961), *Kongres* (1968) in pa *Legenda o svetem Che* (1969) že s svojo obliko, ki je nekoliko abstraktnjša, klasicizmu in modernemu filmu približana različica realistične dramaturgije, zelo daleč od poezije Daneta Zajca ali Gregorja Strniše, od tipično avantgardnih iger Petra Božiča v smislu gledališča absurda, pa tudi od podobnih krajših iger Dominika Smoleta, kjer se povsod tako ali drugače uveljavlja simbolna metaforika, skozi katero se zdaj bolj, zdaj manj določno oglašča občutje, da je svet absurden, z njim vred pa morda tudi človek? S tega vidika je beseda o književnosti absurda za Kozakove igre v formalnem smislu gotovo neprimerna. Vendar pa ni mogoče popolnoma mimo dejstva, da z nekaterimi značilnostmi svojega sveta tudi ta dramatika kroži po obodu enake problematike, naj jo prikazuje na videz v še tako jasni, racionalni in torej čisto neabsurdni podobi. Primoža Kozaka zanima človek seveda predvsem kot »homo politicus«, njegove drame so bile zato bolj ali manj natančno označene za politične drame; pravilneje bi bilo reči, da so igre političnega absurda. Iz avtorjevih dramskih tekstov ne sledi, da je konkretni svet človeške eksistence v vseh svojih razsežnostih — od ontološke do vsakdanje socialne in moralne — v najglobljem pomenu besede absurden; kaj takega iz njih ne more slediti, ker jih te razsežnosti zanimajo samo prek problema človeka kot političnega bitja. Toda eksistenca, osredotočena na

politično igro posameznika s samim seboj in s sebi enakimi, se navsezadnje skoraj v sleherni teh iger pokaže kot absurd. Povsod se nasprotja, spopadi, obrati in nasilja iztečejo v rešitev, ki je pravzaprav brez višjega, socialnega in moralnega smisla; v nji ni ničesar drugega razen zakona gole politične igre v znamenju moči; kratka, tudi politična eksistenca je v svojem globljem bistvu absurd. Brž ko upoštevamo to potezo Kozakovega dramskega dela, moramo priznati, da vendarle ne stoji tako vstran od duhovnega, s tem pa tudi literarnega prizadevanja svojih najbližjih sodobnikov.

Slovstvena generacija, ki je dosegla vrh predvsem v letih okoli 1960, se je v povojni literarni razvoj zapisala tako, da je zarezala v njegove tradicionalne osnove globljo duhovno prelomnico; metafizičnim veram, iz katerih je tradicija izhajala, je postavila nasproti občutje absurda, čeprav v zelo različnem obsegu in pomenu ali pa vsaj z različnim zunanjim videzom. Poezija, pripovedništvo in dramatika absurda se podobno kot marsikatera prejšnja smer v slovenskem literarnem prostoru seveda niso utegnili v vsaki teh zvrsti razviti zares polno in na vse strani jasno. Toda že s svojim pojavom so začrtali mejo, onstran katere se je črta slovstvenega razvoja zmogla ali pravzaprav morala neogibno naravnati pravi literarni avantgardi naproti.

(Konec sledi)

BEETHOVEN — MIT, POTVORBA IN RESNICA

(Ob dvestoletnici skladateljevega rojstva)

Marijan Lipovšek



Znana nemška revija *Der Spiegel* ima v letošnji 37. številki (7. septembra 1970) kot *Titelgeschichte* — s tem da objavi naslov glavnega ali pa vsaj najbolj senzacionalnega članka obenem s primerno sliko na zunanjem ovitku — nekaj strani obsegajoč spis z naslovom »Beethoven — Abschied vom Mythos« (»Beethoven — slovo mitu«). Če drži opomba v kazalu, je to pogovor s skladateljem Kaglom o

Beethovnovi glasbi. Misli v članku so torej Kaglove. *Spiegel* jih povzema kot vredne objave na najvidnejšem mestu revije, ki jo pozná evropska in tudi druga javnost po mnogih nenavadnih, presenetljivih, neprijetno odkritosrčnih in podobnih novicah iz vseh mogočih področij javnega življenja našega sveta. Posebno je sunil *Spiegel* v nemške vojaške in gospodarske kroge z objavami domala škandaloznih podatkov o različnih perečih vprašanjih. Načenjal je vprašanja o zares ogroženih zadevah in se s tem seveda zameril mnogim voditeljem in drugim ljudem. Sedaj posega na področje glasbene zgodovine in ji skuša ob Beethovnu dati drugačno sliko, kakor smo jo navajeni že več kot sto let. Človek bi prvi hip mislil, da tak članek izgublja pomen, znanstveno trdnost in pomembnost, če ga objavlja revija, ki ji gre nedvomno za zunanjo gesto, ko skuša uveljaviti sama sebe. Toda manj

MED TRADICIJO IN AVANTGARDO II (1945—1970)



Janko Kos

Ko prihajamo do spoznanja, da slovenskega slovstvenega razvoja zadnjih petindvajsetih let ni mogoče razumeti, če ne upoštevamo, kako se je to slovstvo polagoma oddaljevalo od tradicije socialnega realizma, ki je bil na Slovenskem v tridesetih letih, med vojno in še prva leta po vojni prevladujoča slovstvena smer, se seveda ni mogoče zadovoljiti s takšnimi splošnimi, bolj ali manj abstraktnimi ugotovitvami. Potrebno je seči natančneje v ustroj socialnega realizma, da bi se pokazalo, kateri so bili pravzaprav elementi, iz katerih je obstajal in v delu starejših generacij še zmeraj obstaja. Šele s tem lahko pojasnimo, kako je potekal razkroj te smeri v delu mlajših rodov po letu 1950.

Žal moramo priznati, da slovenska literarna veda še ni natančneje razčlenila idejne, pa tudi estetske zgradbe socialnega realizma, saj si ni niti še čisto na jasnem, kako naj ga imenuje, niti ga še ni zares natančno oddelila od smeri, ki so se razvijale z njim vzporedno. O tem nas pouči pogled na najnovejša zgodovinska dela s tega področja, na primer na šesto knjigo obsežne *Zgodovine slovenskega slovstva*, kjer je Lino Legiša obdelal tudi literarne tokove tridesetih let, se pravi dobo socialnega realizma. Tu je vse slovstvo obdobja označil za »novi realizem«, vanj pa je prištel ne le Mileta Klopčiča, Iva Brnčiča, Juša Kozaka, Miška Kranjca ali Prežihovega Voranca, ampak tudi Edvarda Kocbeka, Boža Voduška in celo zrelega Antona Vodnika, ne da bi bilo jasno povedano, ali tudi vsi ti sodijo v območje »novega realizma« ali so pa samo po letih, in torej naključno njegovi sodobniki. In tako je že kar od vsega začetka potrebno razmisliti vsaj o dveh vprašanjih, ki za presojo o tem, kako je z usodo socialnega realizma v sodobni književnosti, nikakor nista brez pomena. Najprej o tem, ali je oznaka »realizem« zares primerna za večino pesnikov in pisateljev tridesetih let, ne glede na to, ali mislimo pri tem na »novi« ali kak drug tip realizma; in nato še o tem, kateri teh piscev bi utegnili utemeljeno veljati za socialne realiste. Obojemu bi morali navreči še vprašanje, kako je pravzaprav s pojmom »nova stvarnost«, ki se v zvezi s tridesetimi leti slovenskega slovstva tu in tam tudi omenja.

Priznajmo, da spravljajo ta vprašanja slovensko literarno vedo spričo neraziskanosti problematike v upravičeno zadrego. Vsaj kot izhodišče iz nje nam lahko rabi samoumevno spoznanje, da pojem realizem kot oznaka za slovenska trideseta leta ne more imeti bistveno drugega pomena od tistega, ki ga ima v Evropi že od konca romantike. Ta pomen je ne glede na odtenke, ki jih je dobival v posameznih obdobjih ali slovstvih, tako zelo jasen,

da realizma kot slovstvene smeri nikakor ni mogoče več zamenjavati niti z novo romantiko, dekadenco in simbolizmom niti z ekspresionizmom in z drugimi modernimi tokovi. Za realizem so v primeri s temi smermi značilni ne samo posebni tehnični postopki v pesništvu, pripovedništvu in dramatik, ampak že kar temeljni pogled na resničnost, se pravi svetovni in življenjski nazor, iz katerega izhaja poseben pogled na človeka in s tem njegova podoba v literaturi. S tega vidika se seveda kar samo izkaže, da v območje realizma ni mogoče na primer prišteti iz tridesetih let slovenskega slovstva niti zrelega Antona Vodnika, čeprav je v zadnjih ciklih zbirke *Skozi vrtove* (1941) morda več sledov stvarnega sveta kot v njegovem mladostnem ekspresionizmu, niti Edvarda Kocbeka z zbirko *Zemlja* (1934). Tu nam kaj prida ne morejo pomagati skovanke kot »metafizični«, »magični« ali pa »mistični« realizem, ker pač teh pojmov nikakor ni mogoče spraviti v sklad s tistim, kar realizem lahko zares historično utemeljeno pomeni v slovstvenem življenju. Če bi že hoteli na vsak način najti kako skupno ime za pisce tridesetih let, ki so v mladosti bili ekspresionisti, pozneje so se pa od svojih začetkov vsaj delno odmaknili, ne da bi se zares približali katerikoli obliki realizma, bi jih morda najprimerneje združili pod oznako postekspresionizem. Posebno poglavje v slovstvenem razvoju teh let je Božo Vodušek z *Odčaranim svetom* (1939), saj idejna in estetska zgradba njegovih pesmi in sonetov prepričljivo nakazuje, da je iz ekspresionizma prešel v območje poezije, ki bi jo glede na evropsko pesniško tradicijo lahko imeli za realistično; vendar s pripombo, da v njegovem primeru ne gre za socialni realizem, ampak za različico, ki bi bolj zaslužila ime psihološki ali etični realizem; ta se resda tu in tam približa socialnemu, večinoma pa gre svojo pot. Morda je prav zato predvojna Voduškova poezija ideologe socialnega realizma po svoje privlačevala, v marsičem pa jih vendarle puščala nezadoščene ali jih celo odbijala. Nazadnje so posebno poglavje v slovstvenem razvoju tridesetih let še mlajši pisci, ki so nastopili proti koncu obdobja, tik pred izbruhom vojne. Nekaterih med njimi, na primer Ceneta Vipotnika ali Jožeta Udoviča, ni mogoče uvrstiti niti v podmladek socialnega realizma niti med nadaljevalce našega postekspresionizma, saj se v njihovem delu veliko prej nadaljujejo elementi evropske dekadence in simbolizma med Baudelairom in Valéryjem; zato bi tej smeri, kolikor gre sploh za smer, primerneje rekli kar novi simbolizem ali še bolje postsimbolizem; s pripombo, da so se njegovi predstavniki utegnili v kasnejšem razvoju tu in tam približati socialnemu realizmu ali pa modernim smerem, ki so v Evropi tako ali tako izšle deloma iz postsimbolizma.

Šele ko v slovstvu tridesetih let vsaj približno razločimo prevladujočo smer socialnega realizma, ob nji pa še duhovno in estetsko dediščino postekspresionizma ter nastavke obnovljenega ali celo moderniziranega simbolizma, je mogoče vsaj približno odgovoriti tudi na vprašanje o novi stvarnosti. Iz razpoložljivih dejstev ni videti, da bi to bila v tridesetih letih prava slovstvena smer, pač pa kvečjemu literarni slog, ki ga opazimo tu in tam pri predstavnikih različnih smeri — na primer pri Kocbeku v *Zemlji* ali Seliškarju v *Pesmih pričakovanja*, pa tudi v Klopčičevih *Preprostih pesmih* in ne nazadnje celó Voduškovih sonetih. Prav zato ta slog ni istoveten z nobeno od smeri, ki jim ti pisci pripadajo; toliko manj seveda z realizmom, zlasti s socialnim realizmom.

Po vsem tem se zdi samo po sebi umevno, koga in kaj je potrebno šteti v okvir socialnega realizma, kakršen je obstajal že pred vojno in se po nji razvijal prav v najnovejši čas. V pesništvu tridesetih let so bili socialni realisti vsaj zreli Seliškar, čeprav obremenjen z močnimi usedlinami ekspresionizma v idejah in nove stvarnosti v slogu, Mile Klopčič in Igo Gruden; v dramatiki Bratko Kreft, Ferdo Kozak in Ivo Brnčić; v pripovedništvu pa Miško Kranjec, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač in Anton Ingolič, pa tudi zreli Juš Kozak. Že imena sama na sebi kažejo, kako različnega rodu je bil naš socialni realizem že od vsega začetka, saj so vanj prihajale osebnosti, zrasle v slovenski moderni, ekspresionizmu, postnaturalizmu ali pa socialističnem realizmu; temu primerno so bili tudi elementi, iz katerih je nastajal, zelo različni — od naturalističnega pojmovanja okolja in smisla za človekov biologizem prek vere slovenske moderne v človekovo notranjost, cankarjanskega spiritualizma, Župančičevega vitalizma in ekspresionističnega moralizma pa do revolucionarne perspektive in razredne zavesti socialističnega realizma. Toda naj so bili ti elementi še tako raznovrstni, in čeprav so se v vsakem piscu združevali kar se da različno, so se v okviru skupne slovstvene smeri vendarle spajali v celoto, ki je enkratna in značilna prav za slovenski socialni realizem. Zato ni dovolj naštevati samo izvore, iz katerih se je ta slovstvena smer porodila, ampak se je potrebno dokopati do povezave med njenimi notranjimi in zunanji sestavinami, da bi tako odkrili njen globlji duhovni in estetski ustroj.

Tu pa že ni mogoče mimo dejstva, da zajema ta ustroj prav vse plati socialnorealističnega ustvarjanja — njegovo motiviko, idejno vsebino, estetiko njegovega sloga, pripovedno in pesniško tehniko, zvrsti in oblike; pa ne samo to, ampak tudi razmerje te smeri do beročega občinstva. To razmerje je na prvi pogled morda najbolj zunanje, vendar tako značilno, da se prav od tod odpira pogled na bistvo socialnorealističnega slovstvenega programa. Najbrž ne bo mogoče tajiti, da ga oblikuje predvsem težnja doseči s svojim pesniškim ali pisateljskim sporočilom čim širšo množico bravcev. Sporočilo slovstvenega dela mora biti v pravem pomenu besede demokratično in v tem smislu »komunikativno«, kar pomeni, da mora biti namenjeno ne kakemu ozkemu krogu izobražencev, ki se bližajo slovstvenim umetninam z izbranim okusom, posebno izobrazbo in izbirčnim vživetjem, ampak pravemu »ljudskemu« bravcu, ker je pač — kot bi dejal Descartes — čut za resnico in lepoto v umetnosti pri vseh ljudeh načelno enak kot sestavni del njihovega zdravega razuma, življenjskega izkustva in moralnega čuta. Iz tega je sledila seveda nujnost, naj se slovstvo ravna čimbolj po estetski tradiciji, ki je zajela najširši krog prebivavstva, deloma že prek šole, in jim tako že po izobrazbeni zahtevnosti ne more biti tuja. Zato v slovstvu socialnega realizma pravzaprav ne more biti mesta za estetske novosti, ki preveč odstopajo od takšne tradicije — če že mora priti do prenovitve slovstvenih prijemov, naj bo postopna, nikakor pa ne tako radikalna, da bi kar na mah pretrgala z obstoječim slovstvenim okusom, njegovimi navadami in pravili. S tem v zvezi se samo po sebi razume, da v takšni slovstveni smeri ni pravega mesta za artizem, ki bi eksperimental s čistimi estetskimi učinki in se že bližal manirizmu; pa tudi ne za estetiko, ki bi prevladala nad idejnimi in motivnimi učinki, kot da je v slovstvu glavno že kar harmonija, čutna popolnost ali s preprosto besedo lepota. Demokratična dostopnost, ki jo terja socialni realizem, se namreč ne ustavlja

samo pri izbiri slovstvenih sredstev, tehnike in sloga, ampak sega prek tega v območje idej in motivov. Resničnost, ki naj jo literatura posreduje bravcu, naj bo že sama po sebi splošno dostopna, vsakomur umljiva in blizu; zato naj si pisec ne išče snovi v izjemnih življenjskih položajih, psiholoških pojavih in duhovnih vsebinah; prikazuje naj jo s stališča, ki je socialno in psihološko obče veljavno; pri tem seveda ta obča veljavnost ni nekaj abstraktnega, ampak določena z danimi socialnimi, psihološkimi, ideološkimi in že kar izobrazbenimi navadami beročega občinstva.

Da je temeljni pristop socialnega realizma k bravcu zares zasnovan na načelu demokratične vsebinske in oblikovne dostopnosti, pričuje že površen pogled na njegov predvojni in povojni razvoj — na poezijo od predvojnega Iga Grudna ali Mileta Klopčiča do povojnega Mateja Bora; na pripovedništvo od Prežihovega Voranca do povojnega Cirila Kosmača ali Ivana Potrča; na dramatiko od predvojnega Bratka Krefta do povojnih Potrčevih ali Borovih dram. Vendar pa načelo demokratične dostopnosti seveda še ne more razložiti osnovnega hotenja socialnega realizma, saj je samo po sebi še čisto abstraktno in lahko zato obseže najbolj različne konkretne vsebine. Navsezadnje je na tem načelu slonelo tudi poprečno slovstvo slovenskih katoliških večernic, pa je bila ne le njegova duhovna, ampak tudi estetska raven čisto drugačna, da o socialni sploh ne govorimo. Demokratično komunikativnost slovenskega socialnega realizma je zares do kraja mogoče razumeti šele iz elementov, ki se v njegovih delih spajajo v slovstveno celoto — od snovnih do idejnih in oblikovnih.

Morda najvidnejše in že na prvi pogled opazne so snovne sestavine socialnega realizma. Resničnost, ki naj jo zajame v svoje podobe, se omejuje na notranje in zunanje življenje posameznika, ki je izrazit pripadnik svoje socialne skupine — razreda, sloja, plasti ali celega naroda. V središču je predvsem eksistenca tako imenovanega malega človeka, tj. posameznika iz socialno nižjih, izkoriščanih, odvisnih ali zatiranih slojev — kmečkega kajzarja, proletarca, delavca, rudarja, pripadnika zatiranega narodnega občestva, izobraženca, študenta ali mladostnika. Seveda se lahko v ospredje socialnega realizma pomakne tudi življenje višjega socialnega sloja, toda predvsem v namenom prikazati ga v razmerju do nižje socialne plasti ali pa razkriti njegovo notranjo, največkrat negativno podobo. Tu se snovni elementi socialnega realizma seveda že vežejo z njegovimi idejnimi, ideološkimi ali filozofskimi sestavinami v pravem pomenu besede. Te so že na prvi pogled kolikor toliko jasne, toda ob podrobnejšem pregledu vendarle bolj zapletene, kot si mislimo.

Med idejne elemente socialnega realizma gre šteti predvsem svetovni in življenjski nazor, na katerega je pripeto njegovo pojmovanje človeka. Svetovni nazor, na katerega se naslanja, je v svojih temeljnih potezah materialističen ali vsaj pozitivističen v smislu 19. stoletja. To pomeni, da mu je resničnost istovetna s čutno zaznano in zaznavno stvarnostjo zunaj človeka in v človeku. Poleg te ne obstaja kaka višja ali globlja resničnost, ki bi jo lahko samo slutili, pa ne čutno zaznali. Človek je del takšne čutne stvarnosti, določen je z njenimi biološkimi, fiziološkimi in socialnimi zakoni. Zato je njegova narava v svojem bistvu čutna — pojmovanje človeka v socialnem realizmu je s te strani senzualistično. Človeka sestavljajo z biologijo določeni in socialno oblikovani nagoni, potrebe, poželjenja in nagnjenja — vse to je v njem izraz naravnega življenja, katerega del je.

V takšni senzualnosti je utemeljena tudi njegova sreča oziroma težnja k sreči.

Tu se pa začneta že druga stran socialrealističnega pogleda na življenje in človeka, ki je ni mogoče izvesti iz prejšnje, saj jo od zunaj dopolnjuje in v globljem pomenu besede šele osmišlja. Čeprav je človek senzualno bitje, njegova senzualnost po svojem bistvu ni mehanično brezdušna, naturalistično groba in zato izvenmoralna. Senzualni človek je namreč v svojem stremljenju k sreči, ki jo išče v zadostitvi svojih čutnih potreb, nagnjen in poželenj, hkrati že tudi plemenit in dober; v njem je poleg čutnosti tudi tisto, čemur pravimo s preprosto besedo srce. Takšne kakovosti človeka seveda ni mogoče izpeljati iz materializma niti iz pozitivizma, saj iz dejstva, da je duševnost proizvod materije, še ne sledi mehaničen sklep, da je človek po svojem bistvu dober. Vera v človeka je torej v to pojmovanje prišla od drugod — če odštejemo širše evropske izvire, vsaj iz Cankarja, slovenske moderne, Prešerna in romantike, razsvetljenstva in ne nazadnje iz stoletne miselnosti v patriarhalnih razmerah živečega ljudstva, kot se je izkazala že v slovenski ljudski pesniški in pripovedni ustvarjalnosti.

Če se torej v človeku skladno združujeta čutnost in srce v enoto, ki je podlaga ne le sreče, ampak tudi moralnosti, nastane seveda vprašanje, od kod v človeškem svetu zlo. Ker je svetovni nazor, iz katerega socialni realizem izhaja, materialističen ali pozitivističen, mora odpasti možnost, da bi izvir zla ali pa opravičilo zanj našli v metafizičnih silah onstran čutne resničnosti. Izvir zla je torej v samem človeku. Toda človek ne obstaja abstraktno sam zase, ampak v določenih socialnih razmerah, te pa hkrati ustvarja in pod njimi trpi. Iz takšne dvojnosti nastaja dvojen pogled na izvir zla v človeku, ki je za ideologijo socialnega realizma nadvse bistven. Človek, ki hrepeni po sreči in je dober po srcu, mora živeti v socialnih razmerah, ki so slabe; nasproti po svojem bistvu dobremu človeku stoje socialne razmere, ki so zlo. Toda takšen dualizem, ki na videz razdeli svet na dobrega človeka in slabe socialne razmere, ni dokončen. Tudi socialne razmere nastajajo iz človeka, nosijo jih konkretni ljudje, zato mora biti zlo, ki prihaja vanje, že v samih ljudeh. S tem se dualizem dobrega in zlega prenaša nazaj v človeka, vendar tako, da dobro obstaja še zmeraj v njegovem središču, kot njegova substanca, medtem ko so zla nagnjenja naključna stran človeka, njegova akcidenca. Ko bi namreč bila njegov substancialni del, bi se perspektiva, iz katere pojmuje socialni realizem človeka, nalomila na njegova duhovna osnova bi razpadla. Torej mora biti dobro substanca v človeku, zlo pa njegova akcidenca. Prav zato se zlo lahko iz človeka razrašča v slabe socialne razmere, te pa učinkujejo nazaj na človeka, ga kvarijo, v njem povečujejo delež zla ali pa prinašajo trpljenje tistim, ki ostajajo zvesti dobremu v sebi. Torej so navsezadnje le socialne razmere ključni vzvod v nastajanju zla in vzrok njegove moči nad človekom. Ker je dobro v človeku substancialno, je seveda mogoče upati, da bodo s potekom zgodovine nastale spremembe socialnih razmer, in sicer tako, da bo v njih dobro bistvo človeka prišlo v skladnost s človeško eksistenco, s tem pa se bo zmanjšala na minimum človekova zla akcidentalnost. Gre torej za upanje v zgodovino, ki postaja s tem bistvena razsežnost socialnorealističnega pogleda na človeka. To upanje seveda nikakor nima oblike eshatološkega prepričanja, po katerem je pot do zadnjih ciljev zgodovine že vnaprej načrtana in nezmotljivo določena. Slovenskemu socialnemu realizmu bi najbrž delali krivico, ko bi

mu pripisovali dogmatično gotovost eshatologije. Prav narobe — zgodovinsko upanje socialnorealističnega humanizma je bolj negotovost kot popolna trdnost, to pa zaradi temeljnega dualističnega pogleda na človeka. V posamezniku, ki je sinteza čutnosti in srca, biologije in moralnosti, je dobro resda substancialno. Toda zlo v njem se iz akcidence pod težo slabih socialnih razmer ali pa nenaklonjene zgodovine vsak hip lahko razrase iz akcidence v substancialnost; ta bi v tem primeru resda bila nenaravna, toda njena moč zato ne bi bila nič manjša. Prav zato je optimizem socialnega realizma zmeraj bolj ali manj na meji pesimizma. To še toliko bolj, ker vidi in priznava v svetu poleg zla, ki izhaja posredno ali neposredno iz človeka, še drugo zlo — zlo, ki prihaja nad človeka v obliki smrti, minevanja, naključja iz nečloveške narave. Do tega zla je človek bolj ali manj brez moči. S tega stališča pa je senzualno dobri človek seveda lahko samo žrtev življenja kot usode, ne pa zmagovavec nad njim. Zato mu ostane kvečjemu sočutje s samim seboj, ali z drugo besedo, tako imenovana sentimentalnost, kar daje njegovemu humanizmu prav gotovo bolj ali manj opazen pridih sentimentalnosti. Toda ta sentimentalnost ni sentimentalnost brez razloga, saj je utemeljena v celotnem položaju človeka v vesolju, socialnem svetu in zasebnem življenju.

V tej obliki lahko idejne sestavine socialnega realizma opišemo seveda samo, če jih izluščimo iz posameznih slovstvenih del in jih nato poskušamo urediti v bolj ali manj jasen ideološki sistem. Da takšnega sistema v samih delih pravzaprav ni, se razume samo po sebi; zlasti ne tam, kjer se posreči piscem dvigniti idejne elemente v območje prave umetniške strukture. Za razlago te strukture, še bolj pa posameznih del, v katerih se je uresničila, seveda preglednica ideološkega sistema nikakor ne zadošča; morda jo celo onemogoča, saj uniformira nekaj, kar je po svojem bistvu daleč od vsake mehanične logike. Toda za boljši pregled nad najsplošnejšimi značilnostmi celotne smeri je skoraj neogibno pregledati njene idejne elemente tudi v podobi urejenega sistema. Samó tako lahko stopi pred nas splošno duhovno bistvo smeri, ki je za slovstveni razvoj socialnega realizma v marsičem odločilno.

Jasni pa postanejo tudi izviri njegovih idejnih elementov. Zdaj že ni več mogoče tajiti, da so prešli v socialni realizem iz najrazličnejših duhovnih ali umetnostnih gibanj, saj segajo deloma nazaj v slovenski ekspresionizem in moderno, v poetični realizem iz dobe liberalizma, k Prešernu in v razsvetljenstvo, deloma pa v družbeno teorijo socializma in historični materializem, tu in tam celo k zasnovam ruskega socialističnega realizma. Naštevanje takšnih izvirov seveda ne pomeni, da so se v območju slovenskega socialnega realizma različni idejni elementi mehanično združili v heterogeno, notranje nepovezano celoto. Prav narobe — naj bodo izviri še tako raznoteri, se med sabo vendarle ujemajo v povezavo, ki je več kot samo vsota svojih sestavin; prav takšna se zdi značilna ne le za socialni realizem kot posebno smer slovenskega slovstvenega razvoja v zadnjih desetletjih, ampak za razvoj slovenske duhovne tradicije v celoti.

Nazadnje je vsaj na kratko mogoče pregledati še oblikovne elemente, ki so bili v književnosti socialnega realizma od vsega začetka v skladu z njegovo snovno in idejno utemeljenostjo. Socialni realizem je v svojo slovstveno prakso prevzel iz tradicije nekaj osnovnih obrazcev sloga, zvrsti in oblik, ki so ostali zanj tudi kasneje bolj ali manj ves čas značilni, čeprav

z manjšimi prenovitvami ali prenaredbami. Večina teh obrazcev sega v 19. stoletje. V pesništvu socialnega realizma se je uveljavljala predvsem tipičnost čustveno-miselne pesmi v smislu osebne izpovedi, življenjskega izraza ali socialne programatike, včasih odeta v pripovednost, vseskozi napisana v racionalno logičnem slogu, prepletenu z ne preveč izjemno metaforiko ali epitetonezo, sicer pa kolikor toliko blizu vsakdanjemu, čeprav v pesniškem smislu oplemenitenemu jeziku — tipičnost, ki sega v poetiko realizma in romantike 19. stoletja. V pripovedništvu so socialnemu realizmu postali osnovni modeli povest, novela in roman, kot sta ju izoblikovala realizem in naturalizem 19. stoletja — s podrobno zunanjo opisnostjo, smiselno zaokroženo kompozicijo in zlasti klasično pojmovano psihologijo kot logično zaključeno, z zunanjimi sredstvi opisljivo duševnostjo, za katero se ne skriva podzavest ali logiki nedostopna resničnost. Vse te lastnosti so postale domače tudi dramatik socialnega realizma, saj je s svojo dramaturgijo prav tako segala v realizem in naturalizem, bodisi v obliki miljejsko ali psihološko analitične drame Ibsenovega tipa ali pa s kolektivno dramo po naturalističnem vzoru. Ali pa ni s tem že do kraja povedano, da se je estetika socialnega realizma v glavnem gibala v okviru, ki je temeljil na izkušnjah 19. stoletja, predvsem romantike, realizma in naturalizma, da bi iz njih izbirala tisto, kar je ustrezalo njenim snovnim in idejnim sestavinam?

Šele ko je vsaj v glavnih obrisih pred nami podoba sestavin, iz katerih nastaja slovstveni ustroj socialnega realizma, se da razmišljati o tem, kako se je ta ustroj v povojnem slovstvu spreminjal ali celo razkrajal. Da se je začelo prav z mlajšimi generacijami po letu 1950, je bolj ali manj dognano. Toda zdaj je mogoče že tudi podrobneje premisliti, v kakšni obliki je ta proces potekal in kam je pravzaprav pripeljal. Tu pa že ni mogoče mimo domneve, da se je kaj takega dogajalo predvsem z izločanjem in opuščanjem posameznih elementov, ki so bili za slovstveni ustroj socialnega realizma značilni, rahljala se je povezava med njimi, celota je postajala neskladna ali enostranska, in sicer tako zelo, da je počasi že kar izgubljala svoj prvotni pomen. Resda pri tem ni šlo za nenaden premik, ki bi kar nenadoma porušil celotno idejno, snovno in oblikovno zasnovo, pač pa za postopen razvoj, ki je od pisca do pisca potekal nekoliko drugače. Zato največkrat ni mogoče potegniti črte ločnice med prvimi vidnimi znamenji opisane dekompozicije socialnega realizma in pa njenimi dokončnimi rezultati, ko so iz njegovega ustroja izpadli ne le posamezni elementi, ampak se je bistveno spremenila že kar celota.

Seveda ni mogoče tajiti, da se tak razkroj tu in tam kaže tudi pri starejših piscih izpred vojne, vendar skoraj nikoli ne v takšni meri, da bi pripeljal do razrušenja socialnorealističnih zasnov. In tako ga je v pravem pomenu besede mogoče opazovati predvsem v ustvarjanju pesnikov in pisateljev, ki so se formirali v zadnjih letih vojne ali pa šele po vojni sicer še iz duha socialnega realizma, vendar v takšnih okoliščinah, da je bil njihov nadaljnji razvoj neogibno zaznamovan s premiki, ki so jih vodili stran od izhodišča, s katerim so začeli. Pri tem seveda ni nujno, da bi bil šel ta proces zares do svojega doslednega konca, saj se je lahko na sredi ustavil ali pa se celo vrnil k izhodišču. Drugod spet ni bil kar nič postopen, ampak je nenadoma, na prvi pogled celó presenetljivo preskočil na raven, ki je bila temeljem socialnega realizma ne samo tuja, ampak že kar nasprotna.

Morda se te različice v povojnem razvoju socialnega realizma najjasneje kažejo v pripovedništvu mlajših rodov, saj je potrebno le mimogrede pogledati na zaporedje pisateljskih del Bena Zupančiča, Lojzeta Kovačiča, Vladimira Kavčiča ali Pavleta Zidarja, pa se že pokaže, kako različna pota so hodili, ko so se eden bolj, drugi manj odmikali od socialnorealističnih izhodišč povojne slovenske proze. Že v prvih knjigah Bena Zupančiča, v zbirkah novel *Štirje molčenci in druge zgodbe* (1951) ali pa *Veter in cesta* (1954), je opaziti snovni odmik, ki je postal nato značilen tudi za druge mlajše pripovednike. Medtem ko je predvojnimi pisateljem socialnega realizma bila glavna snov kmečko podeželje, je mlajšim zares predvsem mestni človek. Sam na sebi ta premik seveda še ne pomeni kakega odločilnega preloma s tradicijo socialnega realizma, vendar pa prinaša s sabo vendarle probleme, ki utegnejo vplivati tudi na idejno in oblikovno stran slovstvenega ustvarjanja, saj je jasno, da terja prikazovanje mestnih ljudi in njihove vsakdanje socialne, psihološke in moralne eksistence nekoliko drugačno optiko, če že ne kar druge idejne in oblikovne prijeme. V Zupančičevih novelah je bilo nekaj teh posledic že opaziti — na primer hladnejši ton v opisovanju človekove čutne in čustvene narave ali pa izginjanje socialnega konteksta, ki je bil za predvojni socialni realizem tako pomemben, saj je dobrega malega človeka vseskozi moral postavljati v okvir določenega socialnega sloja nasproti drugemu, višjemu in moralno negativnemu sloju. Zupančičeve novele so že pisane iz spremenjenega socialno zgodovinskega položaja; posledica je ta, da stopa socialno nasprotje, ki je bilo za socialni realizem ena od bistvenih opredelitev človekove eksistence, v ozadje ali pa postaja nerazvidno, če že ne kar nepomembno; v noveli *Veselica* ga resda poskuša obnoviti na novi podlagi, vendar ta nima več tiste ostre razvidnosti, ki so jo po vojni starejši socialni realisti, na primer Ivan Potrč ali pa Ignac Koprivec, še zmeraj dosegali v obravnavanju kmečkovega sveta. Še bolj se takšno nihanje kaže v Zupančičevih romanih *Sedmina* (1957) in *Meglica* (1966). V prvem je vrnitev v vojni čas omogočila pisatelju, da je vsaj v spominski domišljiji obnovil zgodovinsko socialni položaj, v katerem je lahko mali človek socialnega realizma spet zaživel v svoji tipičnosti; v *Meglici* je socialnozgodovinska razsežnost njegove eksistence morala skoraj popolnoma odstopiti mesto socialno neproblematični individualni idili in psihološki intimnosti. Oboje kaže na razpadanje osnov socialnega realizma, čeprav pisatelj ohranja in celo načelno poudarja socialno humanistični pogled na človeka kot na enoto čutnosti in srca, ujeta v ozki krog socialnih možnosti. Da gre za odmikanje iz središča socialnega realizma in za razpadanje njegovega temeljnega ustroja, priča med drugim tudi oblikovno novotarstvo romana, ki s simbolizmom in psihologizmom zapušča tla objektivnega opisa.

Precej drugače je potekal pisateljski razvoj Lojzeta Kovačiča, če ga merimo od *Ljubljanskih razglednic* (1954) do prve objave *Dečka in smrti* (1960). Ciklus novel o malih, pa tudi drugačnih ljudeh ljubljanskega okolja je že pokazal nekatere novosti, ki niso bile popolnoma v skladu s tradicijo socialnega realizma — na primer naturalistično naravnost na zunanje podrobnosti človeške eksistence in v psihološki detajl, predvsem pa odsotnost zgodovine kot tiste razsežnosti človekovega položaja, ki se zdi s stališča socialnega realizma če že ne bistvena, pa vsaj pomembna; zato se pisateljevo prikazovanje človeškega sveta že ustavlja v zaprtem krogu sta-

tične trenutnosti, ki je pravzaprav nezdružljiva s socialnorealističnim pojmovanjem človekove določenosti ne le z biologijo, ampak tudi s socialnim pomenom zgodovine. V ozadju takšnih sprememb je slutiti vplive Joycevega cikla *Ljudje iz Dublina* ali pa Dos Passosovih romanov. Kljub temu se v osrčju zgodnjega Kovačičevega pripovedništva vendarle še v precejšnji meri ohranja problem malega človeka v nasprotju z višjimi socialnimi plastmi — malega človeka, v katerem se čutnost in srce mučita sredi stvarnosti, ki sicer ni več zgodovinska, a je še zmeraj pojmovana kot nasprotje substancialno dobrega v človeku. Ta proza je sicer že na robu socialnega realizma, vendar po svoji temeljni težnji najbrž še zmeraj spada vanj. Kaj takega bi komajda lahko trdili za Kovačičev nedokončani roman *Zlati poročnik* (1956), kjer je sentimentalni humanizem že popolnoma prekrit z objektivizmom natančnega, skoraj naturalističnega pogleda na človeško eksistenco, kakršna je v svoji goli biološki in socialni empiričnosti, brez pridihov zgodovine ali morale. Toda to ni bila zadnja stopnja v razvoju tega pisatelja v stran od tradicije socialnega realizma. V povesti *Deček in smrt* se zdi, da je zanihal v drugo skrajnost — iz zunanjega naturalizma, v katerem sentimentalni humanizem izginja za objektivno opisnostjo, v docela ponotranjeni svet psihologizma, kjer se je socialnozgodovinski svet malega človeka z njegovo substancialno dobroto skrčil na čisti, neizkušeni doživljajski obzor majhnega dečka, ki mu zunanji svet predstavlja samo še tujo, iracionalno, v svojih socialnih in zgodovinskih razsežnostih nedoumljivo gmoto.

Še veliko odločnejši in hitrejši razvoj v stran od zasnov socialnega realizma je s svojimi začetki izkazal Vladimir Kavčič, saj je že v novelah zbirke *Čez sotesko ne prideš* (1956) videti, kako jih ni mogoče več meriti z osrednjo kategorijo socialističnih realistov — s podobo po svojem bistvu dobrega človeka, ki ga ogrožajo socialne razmere, a se iz svoje žrtvovanosti biološki in socialni usodi rešuje z upanjem v zgodovino. Kavčičevi mali ljudje po svojem bistvu niso več dobri, pa tudi ne izrečno slabi; strah za eksistenco jih žene v iracionalne situacije, v katerih se zgodovina največkrat izkaže kot krvnik brez milosti, pa tudi brez smisla. To je seveda popoln odmik od ideologije socialnega realizma, zlasti od njegovega sentimentalnega humanizma, kolikor seveda Kavčičevega neusmiljenega poigravanja z usodo malih ljudi ni razumeti kot skoraj sadističnega obračuna takšnega humanizma s samim seboj, ne da bi pri tem njegova temeljna dilema bila opuščena. Toda res je, da dobivata zgodovina in človek v takšnem pisateljskem svetu že bistveno nove kakovosti, ki jih slovenski socialni realizem še ni poznal.

Pripovedništvo Pavleta Zidarja se zdi za celo generacijo mlajše, saj segajo njegove prve zbirke novel šele v začetek šestdesetih let, njegova najboljša povest *Sveti Pavel* v leto 1965, druga, zmeraj bolj številna dela pa na konec šestdesetih let. Vendar ni mogoče dvomiti, da tudi Zidarjev pisateljski svet spada v območje, v katerem poteka razkroj socialnega realizma, ali bolje povedano, njegov razpad na posamezne elemente in nato obrat k novim smerem. Za čudo je v osrednjih Zidarjevih delih prvotni ustroj smeri pristneje ohranjen kot v delih nekaterih njegovih starejših predhodnikov. Mali človek mu pomeni v tej ali oni obliki zmeraj socialno in moralno središče človeškega sveta, socialne razmere pa tisto usodno moč, ki malega človeka nečloveško muči, uničuje ali razkraja. Ob njem ves čas zarisuje

podobo socialnih slojev, ki so po svojem moralnem bistvu negativni proti-igravci malega človeka, njegovega hrepenenja po sreči in zadostitvi. In tako je socialno humanistična ostrina Zidarjevega pisateljstva bolj izrazita, kot je bila na primer v Kovačičevih *Ljubljanskih razglednicah*; je torej pristnejši dedič socialnega realizma. Kar ga od tega odmika, je neuravnovešena, pravzaprav že kar med največje skrajnosti napeta podoba človeške eksistence. Tudi Zidar odkriva v človeku čutnost in srce, biologijo in moralo, toda dobro in zlo se v tej človeški podobi že tako prečudno mešata, da ne vemo več, kaj je za človeka substancionalno in kaj akcidentalno — dobro ali zlo. Čutnost je v njem čudno sprevržena, saj mu je zlasti v obliki spolnosti zdaj izvir največje moralne zavzetosti, če že ne zamaknjenosti, zdaj spet vir gnusa in pogube. Samo po sebi se razume, da tak pogled na človeka ne more več dajati socialnemu realizmu tiste trdnosti, ki jo ima v delih starejšega rodu, ampak ga prav v osrčju lomi in razkrajja. Sicer pa je tak razpad osnov opazen tudi v Zidarjevi pisateljski tehniki in slogu — prva se nagiba v subjektivnost, drugi v metaforični manirizem, oboje pa se zdi slabo združljivo s tradicionalno estetiko socialnega realizma.

V delih mlajših povojnih pripovednikov se torej zares dogaja razpad socialnega realizma na njegove sestavine, razkroj njegovega ustroja in prehod v nove smeri. Ta razkroj poteka v najrazličnejših oblikah, zato je skoraj nemogoče zajeti to pripovedništvo pod skupno oznako nove smeri. Resda bi ob tem ali onem lahko govorili o poetičnem, za drugega o objektivnem ali kritičnem, za tretjega spet o sentimentalnem realizmu, vendar bi nobena teh oznak ne bila kaj prida, ker pač ne gre za zares izoblikovane smeri, ampak za razpadanje starih osnov in za prehajanje k novim. Našteti pisatelji so predvsem dediči in hkrati razkrojevalci socialnega realizma; cilj, h kateremu so usmerjeni, je v večini primerov pripovedništvo tako imenovanega modernega romana. To pa je pojem, ki bi ga v okviru sodobnega slovenskega slovstva morali še natančneje raziskati, da bi se pokazalo, kaj pravzaprav pomeni v prehajanju tega slovstva med tradicijo in avantgardo v pravem pomenu besede.

(Se nadaljuje)



Janko Kos

Med tradicijo in avantgardo VI

Brž ko se nam zares na široko odpre razgled po gibanju slovenskega slovstva med letom 1945 in 1970, ne moremo več dvomiti o tem, da predstavlja poezija in književnost absurda tisto mejno črto, ob kateri se razhajata dva literarna pa tudi duhovna in moralna svetova. Tostran ločnice, ki jo je sicer ne preveč številna skupina pesnikov, pripovednikov in dramatikov absurda začrtala zdaj bolj, zdaj manj odločilno in dosledno, segajo različno razvejani in razviti poganjki tradicije — od socialnorealistične do postekspresionistične in postsymbolistične. Kljub temu da so se vrsto desetletij med sabo duhovno in estetsko razločevale, spodrivale in si nasprotovale ne le s svojim svetovnim in življenjskim nazorom, ampak že kar s svojimi oblikovnimi postopki, jih je zdaj doletela v glavnem enaka usoda, saj se je poezija in književnost absurda od vseh enako odvrnila. Njihovim različnim metafizičnim in estetskim temeljem je postavila nasproti enotno, iz neposrednega doživljanja porojeno občutje, da so svet, narava in zgodovina v svojem razmerju do človeka absurdni in da je najbrž absurden tudi človek sam v svojem socialnem, zasebnem in kozmičnem bitju; razen v eni sami stvari seveda — in to je narava same literature ali še bolje poezije. Ta je izvzeta iz absurdnosti, pravzaprav edina, ki prerašča absurd sveta in človeka; prav to je tudi razlog in hkrati utemeljitev, da obstaja in zakaj da obstaja. S tem je pa že povedano, zakaj je poezija in književnost absurda šele ločnica, ob kateri se končuje slovenska slovstvena tradicija, ne pa popoln obrat od nje in že kar preobrat. Ali ni prav s tem, da še zmeraj temelji na veri v poezijo kot poezijo, se pravi v globlji smisel umetnosti in literature, ostala v mejah tistega, kar je slovenska tradicionalna književnost od nekdanj bila ali vsaj hotela biti?

Onstran meje, ki se v slovenskem literarnem prostoru načrtuje s pojavom poezije in književnosti absurda, se začanja širiti prostrano in za zdaj še precej nepregledno območje književnosti, za katero še nimamo ali pa niti ne moremo imeti enotnega pojma, tako da jo v izrazoslovni stiski hočeš nočeš moramo imenovati kar literarna avantgarda. Priznajmo seveda, da je pojem kar se da splošen, poljuben in neobvezen, predvsem pa čisto relativen, saj je uporaben v sleherni dobi za marsikaj, kar vsaj na splošno ustreza njegovim nejasnim obrisom. Da je res tako, nas prepriča že površen pogled na splošno sprejete leksikonske opredelitve tega, kaj je avantgardno — na primer, da je avantgardno »ekstremno napredna umetnostna smer s posebnim nagnjenjem k stilističnemu eksperimentu.« V takšni definiciji je nejasno, kaj naj v območju umetnosti pomeni izraz »napredna«; še važneje bi bilo vedeti, kaj se skriva za pojmom »eksperiment«, ki se zdi že na prvi pogled dvoumen. Prav to pa navaja k misli, da je literarna avantgarda zelo približna, površna in zares samo zasilna oznaka za vse tisto slovstveno dogajanje, ki se začanja v slovenskem literarnem prostoru onstran poezije

in književnosti absurda, in sicer tako, da se z njo in prek nje pravzaprav odpira.

Nejasnost in zasilnost pojma pa je že tudi zadosten razlog, da je od vsega začetka ne glede na konkretno podobo sodobne literarne avantgarde na Slovenskem potrebno načelno opisati temelje, na katere je njeno početje postavljeno; šele od tod se dá razumeti možnosti, ki se tej smeri odpirajo, pa čeprav jih šele neizkoriščene nosi v sebi. Tu pa že ni mogoče mimo tiste misli o sodobni literarni avantgardi, ki izhaja že iz vsega, kar je bilo povedano o poeziji in književnosti absurda na Slovenskem. Potem ko se je v mejah njenega duhovnega in pesniškega sveta rodilo občutje o absurdnosti sveta in človeka, je od tod sledila možnost za naslednji korak, ki ni bil nič več in nič manj kot ta, kako prestaviti v območje absurdnega tudi samo literaturo, poezijo in umetnost. Literatura ni izvzeta iz absurdnosti sveta in človeka, kar pomeni, da ne predstavlja več izjemnega prostora, kjer naj bi sredi občega nesmisla nastajal nekakšen osamljen, samozadosten in višji smisel — pravzaprav edini, ki ga lahko človek doseže, skritega za pojmi lepota, poezija, resnica, ideja ali že kar ustvarjalnost. Brž ko vse to za razumevanje in vrednotenje literature ni več važno, postane tudi sama literatura absurdna. V nji ni nobenega smisla, tako da je v pravem pomenu besede nesmiselna. Ker pa je nesmiselna, v nji ni več nobene samobitne vrednote, kar pomeni, da poezija in literatura prenehata biti posebna, v sebi utemeljena vrednost poleg drugih vrednosti ali celo nad njimi.

Ali pa to, kar v sebi nima več nobenega smisla in tudi ne samobitne vrednosti, sploh lahko še obstaja? Res bi se na prvi pogled zdelo najbolj smiselno, da književnost, brž ko prestopi mejo absurdnega in postane tudi sama primer absurda, preneha obstajati, saj je doslej očitno obstajala samo zato, ker so ji pripisovali popolnoma konkreten smisel in vrednost. Priznajmo, da tej logiki ni mogoče ugovarjati. Edini pravi in zares dokončni dokaz, da je literatura postala absurdna, bi bil najbrž ta, da bi dokončno in v vseh oblikah prenehala obstajati. Toda kaj takega bi bilo in tudi dejansko je v nasprotju z obstojem literarne avantgarde, ki goji slovstveno dejavnost še kar naprej, čeprav je načelno vsaj na videz prekoračila mejo absurdnega in se v njem tako rekoč zavestno in hote udomačila. Kaj se torej dogaja z literaturo v svetu literarne avantgarde? Kako je mogoče, da to slovstvo še naprej živi in celo v najbolj banalnem pomenu besede uspeva? Tu pa že ni mogoče mimo drugih možnosti, ki se odprejo literaturi, brž ko preide tudi sama v območje absurdnega. Dejstvo, da še kar naprej obstaja, čeprav je izgubila vsakršno lastno vrednost in smisel, nas zavaja v domnevo, da ji morata prihajati vrednost in smisel odslej od zunaj. Postala je sicer sama na sebi absurdna, toda prav takšna je lahko ali celo morala postati orodje nečesa, kar je samo po sebi smiselno in vredno. Nenadoma smo se znašli v položaju, ki je ravno nasproten tistemu, ki ga je ustvarila poezija in književnost absurda: tej je bil svet, hkrati s človekom, brez smisla in vrednosti, prazen in zavržen, medtem ko je sama bila smiselna, polna in edina vredna; v novem svetu literarne avantgarde se vsaj na prvi pogled zdi, da je sicer sama literatura brez smisla in vrednosti, da pa zunaj nje vendarle obstajajo smisli in vrednosti, ki jim takšna literatura lahko s pridom služi, postaja medij za njihovo realizacijo, če že ne kar banalno sredstvo in orodje.

Nad vse važno vprašanje je seveda, kakšna sta pravzaprav vrednost in smisel, ki naj bi jima absurdna literatura odslej rabila. Ali je mogoče, da obstaja onstran sveta, kakršen se je razkril poeziji in književnosti absurda, sploh še kakšen smisel, bodisi v naravi in zgodovini bodisi v človeku, kakršen nastaja iz obojega? Kaj takega bi bilo mogoče kvečjemu tako, da bi literarna avantgarda zoper občutje absurdnosti zasnovala nekakšno novo metafiziko, v kateri bi bile utemeljene nove vrednosti in novi smisel. Toda kaj takega se vsaj za zdaj v duhovnem in pesniškem svetu avantgarde ni zgodilo. Od tod pa kar samo sledi, da so vrednote in smisli, ki se jim absurdna literatura odslej naprej lahko udinja, kvečjemu naključne, samovoljne, izmišljene ali celo samo navidezne; predvsem pa ne nove, ampak ostanek tistega, kar je živelo v svetu starih metafizikov, a se je odtlej znašlo brez tal pod nogami, v nekakšni praznini in brez prave teže, prav zato pa postalo primerno, da se nam ponudi kot zasilna, prav nič obvezna in že čisto naključna vrednota. Literatura, ki je postala tudi sama absurdna, lahko v svetu literarne avantgarde odslej živi samo tako, da se spreminja v medij navideznih, naključnih, samovoljnih ali celo čisto nedomišljenih vrednot. Ali pa je morda prav v tem dokaz in znamenje njene absurdnosti?

Zdi se, da bi na vprašanje morali odgovoriti pritrdilno, tako da bi se prav s tega vidika potrdila absurdnost literature, ki ni absurdna le sama po sebi, ampak tudi po tem, da se nesmiselno vdaja in služi nečemu, kar je samo po sebi navidezno, izmišljeno, naključno ali celo lažljivo. Od tod bi seveda logično sledilo, da je tudi obstoj, ki ga literatura črpa iz tako navideznega bistva, že sam po sebi navidezen. Toda bolj od vprašanj, ki kar nehote silijo v zapletenost filozofske spekulacije, nas na tem mestu morajo zanimati možnosti, ki se iz opisanih izhodišč odpirajo absurdni književnosti v svetu literarne avantgarde. Teh možnosti je zares več, pač odvisno od tega, kakšni vrednosti in smislu naj se udinja literatura, ki je izgubila svoj lastni smisel in vrednost. Prva in najbrž tudi najplodnejša možnost je ta, da postani poezija odslej oblika in vrsta »igre«. V literaturi ne iščimo več smisla in vrednosti, ampak »igro« zaradi »igrec«. S tem postaja literatura medij, v katerem se uresničuje človekova želja do igranja. To pa seveda pomeni, da se v sami »igri« skrivata smisel in vrednost, zaradi katerih je »igra« vredna, da jo igramo. Brž ko sprejmemo takšno domnevo, moramo priznati, da se v »igri« skrivata vrednost in smisel, zaradi katerega je vredno, da postane literatura medij »igrec«. Toda v »igri« se ne skriva kaj drugega kot tisto, kar so v svetu romantične metafizike imenovali »svoboda«, »spontanost«, »pustolovščina«, »neposrednost« in kar je še tem podobnih vrednot. Literarna avantgarda, ki utemeljuje in ohranja slovnost v imenu »igrec«, mora torej navsezadnje priznavati »svobodo«, »spontanost«, »pustolovščino« in samo »igro« za vrednote, ki so v določenem smislu apriorne. Toda kaj takega so bile lahko samo v svetu romantične metafizike absolutnega in avtonomnega subjekta; o tej pa slutimo, da je razpadla, tako da je ni več mogoče s popolno resnobo jemati kot nekaj za naš čas resničnega. »Svoboda«, »spontanost« in »igra« so zatorej v svetu literarne avantgarde lahko samo navidezne in izmišljene vrednote; so tudi same lahko le »igra« v pomenu predstave, ki jo igramo sebi in drugim iz jasne zavesti o njeni neresničnosti. Toda tudi v tem primeru ostaja še zmeraj nerešeno vprašanje, zakaj pravzaprav igrati takšno predstavo. Všečnost takšne predstave se lahko utemeljuje samo s »svobodnostjo«, »spontanostjo«

ali estetskim videzom »igre«; s tem se pa znova, tako rekoč v neskončnost podaljšuje vera v vrednote, ki se jih ne dá utemeljiti in so torej samo navidezne.

Druga možnost, ki naj v svetu literarne avantgarde podpre obstoj literature, je vsekakor ta, naj literatura postane orodje in medij za socialno, politično ali moralno »akcijo«. V tradicionalnem slovstvenem svetu bi takšni literaturi dejali preprosto tendenčna literatura. In res je avantgardistična književnost »akcije« vsaj na videz naslednik klasične tendenčne literature. Toda od te se razlikuje v stvareh, ki so zanjo vendarle bistvene. Klasična tendenčna literatura je s svojimi idejami pomenila obliko socialne, politične ali moralne akcije, ki je bila načrtovana v mejah metafizično trdnega, določenega in podprtega sveta; narava in zgodovina sta bili v njem tako pojmovani, da je bila »akcija« ne samo smiselna in mogoča, ampak tudi nujna. Ničesar takega ni mogoče opaziti v avantgardistični literaturi »akcije«. Potem ko je poezija in književnost absurda došla naravo in zgodovino kot nekaj absurdnega, sta za literaturo takšni tudi ostali; pojavila se ni nobena nova filozofska ali umetniška metafizika, ki bi lahko dala naravi in zgodovini smisel, ki ne bi bil absurden. Svet in človek, narava in zgodovina sta torej v svetu literarne avantgarde nujno še zmeraj absurdni; »akcija«, ki naj bi ji rabila ta literatura, je torej lahko samo »akcija« v absurdnem svetu. Toda takšna »akcija« seveda ne more biti akcija v pravem pomenu besede; akcija je zmeraj in samo realizacija ideje, ki se vnaprej vgrajuje v smiselni, metafizični trdni zaris sveta. Brez tega ni pravega razloga pa tudi ne mesta za akcijo. »Akcija«, ki naj bi se realizirala v avantgardistični literaturi, je torej samo navidezna; čeprav bi se še tako rada utemeljila v dejanju, ji kaj takega ni in ne bo dano v pravem pomenu besede. Pač pa ji je na razpolago, da iz »akcije« napravi obliko »igre«, »svobode«, »spontanosti« in »pustolovščine«. Toda s tem se seveda ta možnost avantgardistične literature umika v območje »igre«, za katero je bilo že mogoče izreči misel, da je utemeljena še v stari, romantični metafiziki avtonomnega in absolutnega subjekta — da pa je takšna utemeljenost dandanes ne samo nemogoča, ampak že kar navidezna in neresnična. Tudi literatura »akcije« se v območju sodobne avantgarde nujno spreminja v predstavo, ki naj bo dokaz »svobode« in »spontanosti«, a je seveda tudi v tem samo videz.

Nazadnje ostane avantgardi še ena možnost, kako absurdno literaturo, ki je ostala brez lastne vrednosti in smisla, napolniti od zunaj z nečim, kar se zdi samo v sebi tako zelo utemeljeno, da tudi poeziji in literaturi lahko ohranja obstoj. Ta možnost je svet proizvodnje in potrošnje: literatura naj postane njen sestavni del brez kakršnihkoli prednosti pa tudi zadržkov. Slovstvo odslej ni kaka posebna, vzvišena dejavnost v smislu »umetnosti«, ampak je samo oblika proizvodnje in potrošnje, kot vsaka druga in prav zato ne boljša ne slabša od drugih oblik proizvodnje in trošenja. Da je res tako, bi bilo seveda šele potrebno dokazati s primerno filozofsko ali znanstveno razčlenbo pojmov »proizvodnja« in »potrošnja«, »umetnost« in »literatura«. Toda ne glede na nejasnost pojmov, ki je seveda obžalovanja vredna, se zdi še važneje spregledati temeljno težavo, ki tudi v tej smeri ne dopušča avantgardistični literaturi, da bi se oprla na zares trdna, ne samo navidezna in samovoljna metafizična načela. Če naj poezija in literatura, potem ko sta sami na sebi postali absurdni, dobita smisel in vrednost iz območja proizvodnje in potrošnje, mora biti to dvojje takšno, da v

sebi in iz sebe potrjuje vrednost in smisel človeškega sveta. Toda odkar sta se v poeziji in književnosti absurda svet in človek izkazala za enako absurda, tudi proizvodnja in potrošnja nista izvzeti iz občega kroženja absurdnosti. Svojo vrednost in smisel sta imeli v svetu klasičnega senzualizma in materializma, kolikor se je seveda v njima skrival prikrit panteizem — vera v božansko naravo proizvodnje in trošenja takšnega snovnega. Brez takšnega panteizma sta proizvodnja in potrošnja samo še čisto mehanično kroženje, nastajanje in použivanje snovi v človeškem svetu, zato pa tudi popolnoma brez smisla in vrednosti, zgolj naključni in samovoljni dejavnosti. Prav to pa velja za proizvodnjo in potrošnjo današnjega časa, ko je metafizika panteizma kot vse druge metafizike dokončno razpadla in izginila iz območja pristnega mišljenja in doživljanja. Proizvodnja in potrošnja v sebi nimata več nobene apriorne vrednosti in smisla. Zato je zares nemogoče, da bi že s svojim golim obratovanjem lahko dali absurdni literaturi kakršnokoli vrednost in smisel, s tem pa tudi zadosten razlog za obstoj. Literatura se seveda lahko popolnoma komercializira in s tem preide v obči obrat proizvodnje in potrošnje. Toda s tem še zmeraj ne bi prišli do dokaza, zakaj naj literatura sploh obstaja kot proizvodnja in potrošnja. Obstoj komercialne literature navsezadnje ni nobena novost, nov bi moral biti kvečjemu metafizični dokaz, da mora vsa literatura biti zgolj in samó proizvodno in potrošno blago, pa prav nič drugega — takšnega dokaza pa seveda ni, ker metafizično ni več mogoč. Kar torej avantgardno literaturo sili, da se poskuša utemeljiti kot gola proizvodnja in potrošnja, ne more biti vera v apriorno vrednost proizvodnje in potrošnje, ampak nekakšen skrit pomen, ki ga pripisuje obema: v proizvodnji in potrošnji vidi obliko »igre«, ki naj bo vir »spontanosti«, »pustolovščine« in »svobode«; literatura naj bi prek proizvodnje in potrošnje postala deležna njune mehanične igrivosti. Avantgardna literatura se torej tudi po tej poti vrača k pojmu »igre«, »spontanosti« in »svobode«, okoli katerih njeno mišljenje in doživljanje ves čas kroži, pa naj dojema »igro« kot čisto estetsko igranje v pravem pomenu besede, kot »akcijo« v socialnopolitičnem in moralnem svetu ali pa kot proizvodnjo in potrošnjo. Slej ko prej ostaja ujeta v pojme romantične metafizike, rastoče iz doživljanja avtonomne in absolutne subjektivnosti. Toda za vero v takšno subjektivnost dandanes ni več nobenega veljavnega metafizičnega ali historičnega razloga, tako da mora v svetu literarne avantgarde ostati njena duhovna osnova videz, predstava in izmišljotina, ki se zaman poskuša utemeljiti v nečem drugem, kot je njen lastni *circulus vitiosus*. »Igra« se lahko utemelji samo s »svobodo«, ta s »spontanostjo«, ta pa spet z »igro« ali čim podobnim, in ta krog se nato izteka v tisto, čemur se v logiki pravi *regressus in infinitum*.

S tem so postali kolikor toliko jasni načelni temelji in možnosti, na katerih se literarna avantgarda razvija, dokler ostaja v okviru, ki si ga je sama začrtala. Že pregled teh temeljev kaže, da je avantgardno slovstvo na Slovenskem po svojem bistvu sicer bolj enotno, kot bi se zdelo na prvi pogled; da pa je v tej enotnosti vendarle toliko možnih različic, da iz njih kar sama od sebe sledi velika zunanja pestrost novega literarnega gibanja. O tem govori že množica pojmov, s katerimi ponavadi označujemo različne pojave, smeri in tokove te literature in od katerih vsak zase označuje posebno stran njene problematike, zdaj bolj po vsebinski, zdaj pretežno po oblikovni plati, vendar tako, da nobeden od njih ne zajame te literature v

celoti, kaj šele da bi jo označil prav po njenem bistvu. Takšna je seveda že s splošnim pojmom avantgarda, ki lahko rabi samo za najsplošnejšo orientacijo po slovstvenih tokovih onstran poezije in književnosti absurda. Toda podobno je tudi z drugimi izrazi, ki so nam na razpolago, naj so se že uveljavili ali pa še čakajo, da najdejo v literarni publicistiki primerno mesto. Sèm spada prav gotovo termin »antipoezija«, ki je znan iz evropske rabe, spada pa tudi v okvir literarne avantgarde na Slovenskem, ne da bi ga doslej zanjo kaj prida uporabljali. Po svojem pomenu se zdi kot nalašč primeren za oznako parodičnih, ironičnih in satiričnih elementov v poeziji Tomaža Šalamuna in njegovih posnemavcev, zlasti tam, kjer je hote in zavestno postavljena na glavo estetika tradicionalne poezije, tako da postaja poetično prav njeno nasprotje — seveda v smislu »igre« šokiranja in izziva. Toda celotne pesniške problematike v avantgardi ta termin seveda ne more zajeti. Podobno velja za oznako »angažirana poezija«, ki se zdi v marsičem primerna za ves tisti del avantgardne poezije, ki se namesto v esteticistično »igro« usmerja vsaj na videz v socialno »akcijo« — ta se največkrat, kot že pri Šalamunu, naravnava predvsem v destrukcijo obstoječih ideologij morale, naroda, socialnega reda in umetnosti; toda drugje se poskuša prebiti v območje ideoloških gesel nove levice, da bi tako našla neposreden stik s socialno in politično stvarnostjo, s tem pa se dvignila nad esteticizem čiste antipoezije in njene igrivosti. Vendar prav zato tudi ta oznaka zajame samo del avantgardne literature, in še to ne najznačilnejšega. Več sreče je imel v literarni publicistiki izraz »reizem«, ki je nastal iz želje označiti novo literarno gibanje prav v njegovem bistvu, kot da gre v literaturi, ki se začenja onstran poezije in književnosti absurda, predvsem za prvenstvo reči pred človekom, kot da se že človek sam spreminja v reč med drugimi rečmi. Vendar se zdi, da je tako razumljeni pojem obsegal samo eno razsežnost nove literarne smeri, morda celo bolj njeno motiviko, slog in tehniko kot pa bistvene poteze njene notranje strukture. Zlasti v prozi se zdi beseda o »reizmu« kar pripravna, da natančneje označi njen pogosti predmetno opisni svet; vendar se je nanjo mogoče manj zanesti, ko poskušamo iz takšne opisnosti sklepati na duhovno bistvo te proze, saj se to večidel razkrije kot nekaj bolj zamotanega, pa tudi večstranskega, kot je opisovanje gole predmetnosti. Sicer pa velja nekaj podobnega tudi za druge izraze, ki poskušajo vsak po svoje označiti to ali ono motivno, oblikovno ali slogovno posebnost te literature. Na primer pojem antipsihologistične proze, ki meri na odločilni premik v razvoju moderne proze od psihologizma njegovih klasikov k poudarjenemu odporu zoper opisovanje tako imenovane duševnosti, ki je značilen zlasti za francoski »novi roman« — tudi ta pojem meri vendarle bolj na pripovedne strukture te proze kot na njeno vsebinsko bistvo. Ali pa pojem poparta ali popartizma, ki se da s pridom prenesti na marsikateri pojav sodobne literarne avantgarde na Slovenskem, saj je na prvi pogled opaziti, kako sega zlasti njena poezija, od časa do časa pa tudi proza, po sredstvih, ki jih je v likovni umetnosti prvič uveljavil angleški in ameriški popartizem. In spet moramo priznati, da tudi ta pojem zadeva bolj motiviko, formo in slog avantgardnih slovstvenih tvorb, in še to ne vseh, kot pa njihove notranje, duhovne in pesniške strukture. Navsezadnje bo veljala takšna ugotovitev tudi za splošno rabljeni pojem tipografska poezija, ki je pomemben del literarnega avantgardizma, čeprav seveda njegova najbolj esteticistična skrajnost, saj na prvi pogled spominja na tehnični artizem aleksand-

rinške technopaignia, pa naj še tako zelo nadomešča tradicionalne besedne forme z uporabo zgolj grafičnih znamenj. In končno je tu še pojem »ludizem«, ki lahko koristno rabi za oznako tistega duhovnega jedra literarne avantgarde, ki je z vsem svojim bistvom usmerjena v »igro« kot edino mogočo obliko človeškega obstoja — s pripombo seveda, da ta pojem ni čisto literaren, ampak velja za sleherno obliko eksistence, ki se hoče zasnovati kot »igra«.

Že številnost in različnost pojmov, ki se jih dá uporabljati za oznako avantgardnih slovstvenih pojavov na Slovenskem, dovolj razločno kažeta na veliko neenotnost in neuglašenost gibanja. Obseg njenih vsebinskih struktur se razpenja med dvema skrajnostma — med socialno angažiranostjo tendenčne literature in čistim esteticizmom, toda tako, da se oboje pogosto prepleta; sredi obeh skrajnosti pa se prav v središču literarne avantgarde razkriva ideja »igre« kot tista žariščna točka, ki po svoje določa vse skrajnosti in usmerja prehode med njimi. Vsebinski razčlenjenosti ustreza oblikovna, ki zajame v svojo pahljačo najbolj skrajne različice formalnih novosti, nabrane iz razvoja evropske in ameriške literarne avantgarde zadnjih šestdesetih let. Ni namreč mogoče zamolčati dejstva, da sta neenotnost in raznovrstnost današnje literarne avantgarde na Slovenskem v precejšnji meri določeni že s tem, da zajema svoje vsebinske in formalne sestavine iz skoraj vseh avantgardnih smeri, ki so se zvrstile v Evropi po prvi svetovni vojni do danes. Kar bi se moralo izživeti na Slovenskem že pred desetletji, nas je dokončno in zares v živo doseglo šele zdaj. In tako so se v našem avantgardnem prostoru drug poleg drugega naselili odmevi skoraj vseh starejših ali novejših avantgardnih gibanj evropskega slovstva od kubizma, futurizma, dadaizma, imagizma in ekspresionizma do nadrealizma, konstruktivizma, modernega romana, francoskega »novega romana«, poparta in še vseh drugih, ki so pravkar vzcveteli ali pa šele nastajajo. Slovenska literarna avantgarda jih sproti povzame vase, prepleta in meša po svoji trenutni potrebi, ki je predvsem potreba po »igri«. Od tod nastaja velikokrat pomanjkljiva utemeljenost in notranja neusklajenost prevzetih sestavin. Toda prav nazadnje bi med viri, iz katerih nastaja literarna avantgarda na Slovenskem, ne smeli zamolčati še deleža nove levice. Kot povsod po svetu je literarni avantgardizem tudi na Slovenskem posredno ali neposredno povezan z nastajanjem, širjenjem ali upadanjem novolevičarskega gibanja. Tisti del avantgarde, ki je naravnani v socialno angažirano poezijo ali prozo, je seveda njen neposredni podaljšek. Toda tudi za vse druge tokove literarne avantgarde se dá s precejšnjo upravičenostjo trditi, da jih, naj bodo še tako esteticistični, vendarle skrivna vez priklepa na duhovno strukturo nove levice, ali morda še bolje povedano — da tudi nova levica odkriva v tej literaturi svojemu soroden obraz. Skrivne sorodnosti med literarno avantgardo in novo levico, ki so pogoj za njuno občasno sodelovanje in celó prepletanje, se dá opaziti že v zunanjih stvareh, ki so jima skupne — na primer v potrebi po destrukciji danih struktur, oblik in ustanov dosedanje evropske civilizacije, v katerih vidita obe nekaj »meščanskega« in zato destrukcije vrednega; v obeh živi torej potreba po razvrednotenju vseh vrednot. Toda njuna sorodnost je še globlja, saj takšna družnost v razvrednotenju ne bi bila mogoča, če bi se ne strinjali v osnovni vrednoti, v imenu katere je takšno razvrednotenje mogoče — kajti vsako razvrednotenje terja za svoj temelj vrednoto, v imenu katere naj bo opravljeno. Tu pa se že

odpira vprašanje o globlji metafizični določenosti evropske levice sploh in nove levice še posebej. Iz kakšnih metafizičnih obratov v svetu evropskega človeka je ta levica postala mogoča, kaj jo nosi in omogoča, kje so meje njenega svetovnozgodovinskega obzora? Na tem mestu je potrebno odgovoriti vsaj na vprašanje o metafizičnem izviru novolevičarskega gibanja, ki se zdi tako zelo povezano z današnjo literarno avantgardo, da se tudi njuni metafizični izvori prepletajo. O novi levici velja, da se je uprla vsem klasičnim evropskim metafizikam in iz takšne negacije zavrгла vse dosedanje oblike socialnega življenja — od države, družine, zakona in izobraževanja do umetnosti, filozofije, znanosti in tehnike; to pa je lahko storila samo tako, da se je zasedla v metafizičnem temelju, ki se zdi globlji, daljnosežnejši in trajnejši od klasičnih metafizik. Našla si ga je v neposrednem doživetju »svobode«, »pustolovščine«, »spontanosti« in »igre« kot tistih razsežnosti človeka, ki se zdijo nedotakljive, same sebi edini izvir in potrdilo. Ali s preprostejšo besedo — metafizični izvir nove levice je romantična metafizika absolutnega in avtonomnega subjekta, dognana do najčistejše in najbolj iskrene skrajnosti. Prav ta metafizika pa je navsezadnje tudi najgloblji izvir literarne avantgarde, pravzaprav temelj, ki jo omogoča in ji daje če že ne potrditev, pa vsaj videz upravičenosti. Nova levica in literarna avantgarda sta zares sadež z istega metafizičnega drevesa. Samo tako je mogoče njuno sožitje, prepletanje in skupno razraščanje ali upadanje.

Usoda ne samo nove levice, ampak tudi literarne avantgarde na Slovenskem je zato najtesneje povezana z nadaljnjo usodo romantične metafizike avtonomnega in absolutnega subjekta. Toda preden je mogoče vsaj mimogrede namigniti na to usodo, je nujno vreči bežen pogled na slovstvena dela, porojena iz literarne avantgarde na Slovenskem sredi metafizičnih, literarnih in socialnopolitičnih izhodišč celotnega gibanja. Kakšni so slovstveni dosežki, ki lahko nastanejo iz takšnih podlag, in ali so sploh v pravem pomenu besede mogoči? Ali iz »igre«, ki je čisti pojav »svobode« in »spontanosti«, sploh lahko še nastaja literatura v pravem pomenu besede? Zdi se, da takšno misel zelo zgovorno postavlja na laž dejstvo, da se je iz vrst današnje literarne avantgarde že doslej porodilo lepo število del, ki jih je slovenski literarni prostor ne le vsrkal vase, ampak jih bo slovenska literatura — če jih še v celoti ni — prej ali slej priznala za nujen člen svojega gibanja in prizadevanja. To dejstvo je vsekakor ali vsaj na videz v nasprotju s prejšnjo domnevo, ki pa ji prav tako ni mogoče odreči smisla in pomena. Protislovje bomo razrešili z opozorilom, da so najboljša dela literarne avantgarde pravzaprav tista, ki ne izražajo njenega najbolj pristnega duhovnega jedra, ampak takšna, ki nastajajo ali na njenem obodu ali pa še iz drugih duhovnih in umetniških sestavin. O tem nas prepriča že bežen pogled na najvrednejša besedila, ki jih je literarna avantgarda doslej ustvarila v območju pesništva, pripovedništva in dramatike. V poeziji je njen najvišji, pravzaprav pa tudi edino pristni in notranje veljavni dosežek povezan z imenom Tomaža Šalamuna. Njegovi zbirki *Poker* (1966) in *Namen pelerine* (1969) sta vsekakor zaznamovani z mnogimi bistvenimi vsebinskimi in oblikovnimi potezami literarne avantgarde od ludizma do socialne angažiranosti v podobi destrukcije veljavnih narodnih, moralnih in umetniških vrednot, pa še reizma in poparta v motiviki in slogu. Toda odlika tako zgrajenega pesniškega sveta je ta, da vse skrajne možnosti, ki so mu na razpolago, neprestano povezuje, tako da vsak hip ustvarja največjo mogočo notranjo pestrost in

raznovrstnost pesniške igre, ki se ji predaja, gibajoč se z veliko gibčnostjo med skrajnim esteticizmom, ironijo, verizmom in igrivo domišljijo. To pa je spet mogoče samo tako, da vse te sestavine povezuje na temeljih nečesa, kar ni samo »igra« niti čista »spontanost« ali »svoboda«, ampak preprosto poezija v starem, čisto tradicionalnem smislu besede. Poezija je tu še zmeraj višja struktura doživljanja in ustvarjanja, ne pa »igra« v pravem pomenu besede. S tega stališča se zdi Šalamunova poezija postavljena pravzaprav na obod literarne avantgarde, morda na prehod iz poezije absurda, iz katere je navsezadnje izšla, in pa pristno literaturo avantgarde. Pri drugih pesnikih avantgarde takšne notranje strukture večinoma ni najti, kar je najbrž razlog, da njihovo pesniško proizvodnjo občutimo zares kot proizvodnjo verzov, se pravi kot nekaj mehničnega, priučenega ali celo epigonskega v pravem pomenu besede, in to tem bolj, čim bolj se približujejo idealu avantgardnega besednega manipuliranja.

Še bolj je razmik med bistvom literarne avantgarde in njenimi slovstvenimi dosežki viden v območju pripovedništva. Tu se je seveda pred vsemi drugimi potrebno spomniti Rudija Šeliga zaradi novel v knjigi *Kamen* (1968) in pa malega romana *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968), medtem ko o slovstvenih tekstih, ki jih je avtor objavil pozneje, še ni mogoče reči nič dokončnega. Da gre vsaj na zunaj za skrajno avantgardno obliko pisanja po zgledu francoskega »novega romana«, za tip antipsihologistične proze ali za slog »reizma«, je več kot očitno. Toda brž ko se vprašamo po notranjem bistvu tega pisateljstva, se že oglasi vrsta pomislekov zoper njegovo pretesno zvezo z literarno avantgardo. Šeligovo pripovedništvo je že po svojih formalnih potezah daleč od »svobode« in »spontanosti« vsakršne »igre«, pač pa pravcati primer v slovenski prozi redko strogega, metodično pravilnega, racionalno nadzorovanega in skoraj klasičnega pisateljstva, ki se zaradi svoje vsebinske in slogovne tveganosti in izpostavljenosti seveda le težko razmahne v širino, a je tudi takšno vredno vse pozornosti. Še bolj je oddaljenost od literarne avantgarde vidna v območju vsebinskih struktur, kjer se Šeligova proza največkrat izkaže za sintezo socialnorealističnih motivov, duhovnih razpoloženj iz književnosti absurda in podtalnih vzgibov sentimenta, ki je od časa do časa še čisto romantičen. In tako se ravno najznačilnejši in doslej najpomembnejši pripovednik literarne avantgarde izkaže za njenega duha pravzaprav zelo malo značilen, če že ne od nje bistveno oddaljen. Toda zanimivo je, da bi tudi o drugih najboljših pripovednikov tega kroga zmeraj znova le s težavo ugibali, koliko in s čim so pravzaprav zadolženi avantgardi v pravem pomenu besede. Tu je seveda nadarjeni Mate Dolenc z zbirko novel *Menjalnica* (1970), kjer je središče vsega ozračje »igre«, vendar tako zelo prepleteno z romantičnimi podtoni melanholijske, ironijske, spleena in ljubkega hedonizma, da je že kar nujno dvomiti o pravih zvezah te mikavne proze z nečim pristno avantgardnim; in če upoštevamo, da je ta vsebina prelita v oblike tekočega, spretnega in v marsikaterem pogledu zares ljubkega pripovedovanja po zgledu tradicije, je sledove avantgarde mogoče najti zares samo v prikupnem videzu »igre« in pa lahkotne potrošnje, ki naj ji ta proza po svoje prav tako ustreza kot bolj zahtevnemu literarnemu poznavalcu. Toda s tem še ni odgovorjeno na vprašanje o prihodnjih možnostih te proze. To velja še za pripovedništvo Dimitrija Rupla, ki je izrazitejša zmes želje po »igri«, novolevičarske ideologije in prizadevanja proizvajati za komercialno potrošnjo, pa tudi mon-

dene proze, ki sega nazaj k Andreju Hiengu in Jožetu Javoršku — s to razliko, da za zdaj še manjka osnova, na kateri bi se te sestavine lako združile v trdno in prav iz tega učinkovito literarno celoto.

Tretje ime, ki v območju literarne avantgarde zares nekaj pomeni, je ime Dušana Jovanovića zaradi romana *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969) in za širše občinstvo morda še bolj z igro *Znamke, nakar še Emilija* (1969). Toda kolikor je o romanu težko soditi, ali s svojo parabolično mislijo in tehniko sploh ustreza globljemu prizadevanju literarne avantgarde, je seveda za *Znamke, nakar še Emilijo*, največjega ali pravzaprav edinega bestsellerja slovenskega gledališča v zadnjem desetletju, mogoče ugotoviti, da stoji še na prehodu med dramatiko absurda — tej pripada deloma s svojo motiviko, idejo in celo tehniko — in pa gledališčem avantgarde, ki teži k videzu čiste »igre«, združenemu z uporabo takšnih motivov in učinkov, ki naj dokažejo komercialnost ali vsaj možno komercializacijo umetnosti. Združitev obojega v Jovanovićevo igro pojasnjuje njen uspeh, ne more pa seveda odgovoriti na vprašanje o notranji strukturi te igre, o njeni enotnosti in tudi o možnostih nadaljnje dramskega ustvarjanja v tej smeri.

Ali pa se iz pregleda dosežkov današnje slovstvene avantgarde na Slovenskem ne ponuja kar sam od sebe odgovor na vprašanje o možnostih njenega literarnega razmaha ne le v sedanosti, ampak tudi za prihodnje? Zdi se, da je v tem gibanju tem več možnosti pristnega literarnega ustvarjanja, čim bolj se giblje na obodu svoje lastne ideologije in torej v stran od osrednje ideje o eksistenci kot »igri«, zasnovani v »spontanosti« in »svobodi«. Poizkus za vsako ceno slediti tej ideji in jo uresničiti v praksi, bi ga nujno vodil v stran od literature in v preizkus, kako takšno idejo uresničevati v konkretni eksistenci. Toda vprašanje je seveda, ali lahko konkretno existenco še oblikuje ideologija, ki je s svojim jedrom zasidrana v romantični metafiziki absolutnega in avtonomnega subjekta. Čeprav se zdi ta metafizika od vseh metafizik najbolj trdoživa in sama v sebi utemeljena, je vendarle za današnji čas že preživela, zmeraj bolj navidezna oblika resnice. Doživljaji »svobode«, »spontanosti« in »igre«, ki jih ponuja človeku, so samo še čisti videz, za katerim ni ničesar, razen čistega brezdna. Absolutni in avtonomni subjekt je zadnja metafizična sanjarija evropskega človeka, njegova »svoboda«, »spontanost« in »neposrednost« spadajo v ropotarnico, v kateri so se znašli vsi rekviziti dosedanjih metafizik. Prav zato je slovo od tega zadnjega metafizičnega videza tako težko, da se obeta odigrati z nerazumnimi krči nasilja in samonasilja. Toda to slovo bo najbrž nujno, če naj se odpro evropskemu, s tem pa tudi slovenskem človeku novi socialni in moralni vidiki. Ti vidiki bodo verjetno izkrcili novo pot tudi razvoju slovenske literature in na novo določili razmerja med tradicijo in avantgardo v nji — razmerja, ki so med letoma 1945 in 1970 tako bistveno določala vso njeno zunanjo in notranjo podobo.

(Konec)