

# LITERATURA

## **PRISPEVKI ZA SLOVENSKI LITERARNI PROGRAM**

Janko Kos  
Andrej Blatnik  
Matevž Kos  
Matej Bogataj  
Tomo Virk  
Milan Dekleva  
Iztok Osojnik  
Blaž Lukan  
Marko Juvan  
Denis Poniž  
Janez Strehovec

AVGUST 1995

50

- 2 Janko Kos: *Slovenska književnost včeraj, danes, jutri*
- 16 Andrej Blatnik: *Prihodnost književnosti je razbrati v zadnjem zapisanem stavku*
- 28 Matevž Kos: *Težave s programom*
- 50 Matej Bogataj: *O programu, ki se mu izteka rok uporabe*
- 57 Tomo Virk: *Literatura in politika*
- 80 Milan Dekleva: *Temna pesem, zastrti pesnik*
- 84 Iztok Osojnik: *Poezija in jutri*
- 97 Blaž Lukan: *Za dramo v moškem spolu!*
- 107 Marko Juvan: *Zaveza, ločitev ali zavezništvo? O razmerjih literature in literarne vede*
- 116 Denis Poniž: *Slovenska literatura in literarna znanost med domačijskim melosom in virtualno resničnostjo*
- 126 Janez Strehovec: *Literatura v dobi slikovnega*

Jubilejna, petdeseta številka revije *Literatura* je sestavljena tematsko. Naslov, ki smo si ga najprej zamislili kot delovnega, je – ob pomankanju boljšega – postal tudi "uraden". Zahteva pa krajše pojasnilo. Pričujočo številko sestavljajo razmišljanja o položaju, vlogi in pomenu literarnega pisanja danes, se pravi, ob koncu stoletja oziroma celo tisočletja. Seveda nam ne gre, kot nekoliko provokativno sugerira naslov, za formulacijo "literarnega programa" v dobesednem smislu. Časi tovrstnih, bolj ali manj voluntaristično-normativnih projektov so bržkone minili. Prispevki, zbrani v tej številki, skušajo predvsem ugotoviti, kakšno je današnje stanje, pa tudi iz tega stanja izvirajoče perspektive slovenske literature. Da bi razpravljanje vsaj do neke mere usmerili, smo sodelujočim poslali nekaj problemsko zastavljenih vprašanj oziroma tematskih izhodišč (današnja usoda postmodernizma, vprašanje generacij, žanri, novi družbeni položaj slovenske književnosti po osamosvojitvi in vzpostavitvi parlamentarne demokracije oziroma odnos med literaturo in politiko ...).

Našemu vabilu se je odzvalo enajst piscev. Povabili smo jih bistveno več. Ta, razmeroma slab odziv po svoje govori o težavnosti tovrstno zastavljenega razmisleka. Pa tudi o dejstvu, kako malo je danes na Slovenskem ljudi, ki so se pripravljene spopasti z dilemami v zvezi s položajem literature v devetdesetih. Nekaj odgovorov, zakaj je temu tako, ponujajo – vsak na svoj način in s specifične perspektive – avtorji *Prispevkov za slovenski literarni program*.



Uredništvo

**Janko Kos***Slovenska književnost včeraj, danes, jutri*  
(literarnosociološka skica)

Za presojo, kakšen je položaj slovenske književnosti tik pred letom 2000 in kakšen bo po tem letu, se zdi koristna primerjava z njenim stanjem tik pred prvo svetovno vojno oziroma z razlago, ki jo je takratnemu položaju posvetil Cankar v znanem predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura* (1907). S tem nočem reči, da je bila ta razlaga brez napak, toda celo z napakami je še zmeraj poučna kot prvi primer sociološke analize slovenskega literarnega razvoja. Brez tega tudi danes ne more biti pravega razumevanja, kaj je slovenska književnost, od kod prihaja in kam gre.

Cankar je v svojem predavanju s pojmom "slovenska kultura" mislil ne samo na umetnosti, ampak tudi na znanosti, kolikor so jih takrat že gojili na Slovenskem; pred vsem drugim pa seveda na književnost "moderne", na svojo lastno, svojih vrstnikov in sodobnikov. Spraševal se je, kdo je sploh sprejemnik te kulture in književnosti, nato pa prišel do sklepa, da se meščanstvo (buržoazija) sicer ponaša z njima, vendar ju ne potrebuje; za ljudstvo je moral ugotoviti, da ju ne razume in torej od njiju nima nobene koristi. Edinega pravega sprejemnika, ki to kulturo razume in potrebuje, je prepoznal v mladem meščanskem izobraženstvu, v dijakih, študentih, v svobodnih izobraženskih poklicih in učiteljstvu.

Ta analiza je zvečine držala, vendar je bilo v nji nekaj nejasnosti. Pod ljudstvom je Cankar razumel predvsem industrijski proletariat, kolikor ga je na Slovenskem takrat že bilo, pa tudi večinsko kmečko pre-



bivalstvo, zlasti revnejše in pavperizirano, iz katerega se je rekrutiral klasični delavski razred – ta večidel v ameriškem izseljenstvu. Da se te družbene plasti niso zanimale za umetnost slovenske "moderne", je razumljivo, vendar je Cankar spregledal, da je bilo kmetstvo še zmeraj množičen sprejemnik mohorjanske, večerniške in podobne literature; ta mu je ustrezala ideološko, moralno in bralsko. Industrijski proletarijat, iztrgan iz prvotnega kmečkega sveta, še ni prišel do sebi primerne branja, vendar tudi kdaj pozneje – v dobi, ko so izhajale knjige Cankarjeve družbe – ni postal množičen književni porabnik. Kar pa zadeva meščanstvo, v katerem je Cankar videl vladajoči, ljudstvu in zlasti proletariatu nasprotni pol razredne družbe, je bila njegova kulturna sestava bolj pestra, kot jo je naslikal v svojem predavanju. Slovensko meščanstvo je bilo na začetku 20. stoletja sicer številčno zelo šibko in niti malo podobno kultiviranemu meščanstvu, o katerem je pisal in mislil Thomas Mann, vendar je bilo že v posesti literature, ki je bila nacionalno meščanska in mu je torej ustrezala; vanjo so spadala dela Jurčiča, Stritarja, Tavčarja, Kersnika, Gregorčiča, Aškerca, Murnika, Govekarja in drugih. Toda res je, da se slovensko meščanstvo v svojem trgovsko-poslovnem povprečju ni pretirano zanimalo za kulturo, naj je bila meščanska, nemeščanska ali celo protimeščanska. Za to še posebno ne. Prav takšno je bilo razmerje tega meščanstva do književnosti "moderne". Njena dela so bila resda dostopna in razumljiva predvsem mlajšim meščanskim izobražencem, pa še tu je treba razločevati med zelo različnimi sprejemi pozameznih avtorjev "moderne". Od njenih pesnikov je bil duhu takratnega meščanstva gotovo najbližji Župančič s svojim vitalizmom, antiklerikalizmom in nacionalizmom, zato je bil razmeroma kmalu priznan za nacionalnega pesnika, s tem pa za predstavnika meščanske kulture. Podobno je bilo s slikarji impresionisti, ki jih meščanski okus na začetku stoletja sicer ni še zaznal niti priznal – prav to je izzvalo veliko Cankarjevo jezo, toda med prvo in drugo svetovno vojno je ta impresionizem postal slovenskemu meščanstvu pglavitna vrednota; temu primerno je ljubljanski župan Marko Natlačen finančno podpiral Jakopiča. Bolj zapleteno je bilo meščansko razmerje do Cankarjeve literature. Ta je bila do leta 1910 večidel izrecno protimeščanska, meščanstvu torej bolj izziv kot sprejemljiva vrednota. Ideološke prvine v Cankarjevih spisih so se

zdele nezdržljive z meščansko podobo sveta, čeprav je res, da tudi proletarske niso bile v pravem pomenu besede. Potrditev vsega tega je bilo vedenje takratnega vodilnega meščanskega pisatelja in politika Ivana Tavčarja ob Cankarjevi smrti. Kljub temu je že med prvo svetovno vojno Cankarja sprejel večji del mlajšega meščanskega izobraženstva, zlasti potem ko je v zadnjih delih (*Lepa Vida*, *Moja njiva*, *Moje življenje*, *Podobe iz sanj*) zbledela protimeščanska ost in je predstavo o razredni razdeljenosti slovenske družbe na meščanstvo in proletariat nadomestila misel o tragični usodi celotnega slovenstva in vsakega posameznika v njem. To je omogočilo, da je tudi Cankar med prvo in drugo vojno postal nacionalni pisatelj, tako za meščansko in delavsko, katoliško in socialistično stran, s pridržki zlasti pri liberalcih.

Sklep, ki ga je Cankar leta 1907 izpeljal iz svojih analiz kulturnega položaja, je bil ta, da se mora ljudstvo osvoboditi iz odvisnosti v meščanski družbi, verjetno s socialno revolucijo, tako mu bo kar sama pripadla tudi visoka slovenska kultura in mu postala pglavitna vrednota. Ta Cankarjeva zamisel je bila seveda utopična in se v obdobju slovenskega realsocializma (1945-1990), ki se je nanjo sicer rad skliceval, ni mogla uresničiti. Pač pa se iz Cankarjeve razlage ponuja sklep, da je v slovenski meščanski družbi njegovega in poznejšega časa obstajala književnost, ki je bila ideološko svobodna in avtonomna, včasih meščanska in pogosto protimeščanska, od Preglja in Podbevška do Bartola in Voduška. Takšno je sprejemalo mlado meščansko izobraženstvo, njegovemu levemu krilu je postala izhodišče za razredni boj, kot ga je že v Cankarjevi dobi oznanjal radikalnejši del socialdemokracije, ki je pozneje postal podlaga komunizmu v boljševiški različici.

Leta 1995 je socialni temelj, iz katerega dobiva slovenska književnost ne samo življenjske vzorce za svoje izmišljije, ampak tudi svoje recipiente, bistveno drugačen od položaja, v katerem je bila literatura "moderne" tik pred prvo svetovno vojno. Namesto družbe, razdeljene na meščanstvo in proletariat z vmesnimi kmečkimi in malomeščanskimi sloji, obstaja na Slovenskem drugačen tip družbe, ne več razredne v klasičnem smislu, temveč razslojene tako, da se v njenem središču razrašča srednji sloj, ki navzgor in navzdol prehaja brez vidnejših zarez v območje višjih in nižjih slojev.

Ta socialna sestava je v očitnem nasprotju z nekdanjo marksistično napovedjo, da bo proletariat prerasel v večinski razred, meščanstvo naj bi se skrčilo na maloštevilne kapitaliste, zapisane izginotju v revoluciji, vmesni sloji pa naj bi se večidel vključili v razširjeni delavski razred; ta naj bi postal lastnik proizvodjalnih sredstev in tako izgubil prvotno proletarsko naravo. Razvoj nikjer po svetu – niti v najbolj ortodoksnih državah realsocializma – ni krenil v to smer. V najbolj dinamičnih državah kapitalističnega Zahoda so se prenovili, razširili in tudi številčno prevladali novi srednji sloji, vanje je prešel večji del nekdanjega meščanstva, klasičnih vmesnih slojev in tudi vrhnji del delavskega razreda. Temu primerno se novi srednji sloji po vertikali praviloma delijo na višjo, srednjo in nižjo plast srednjeslojne populacije. Družba, v kateri prevladujejo te nove plasti, je nastala sicer tudi kot rezultat socialno-političnih reform, prav toliko ali še bolj pa je posledica znanstvenega in tehnološkega novotarstva, ki v temelju spreminja vsakdanji življenjski svet, zlasti kolikor posega vanj z množičnimi občili. Za oblikovanje novih srednjih slojev je bilo odločilno, da so znanstveno-tehnološke novosti v drugi polovici 20. stoletja omogočile splošno izenačenje v dohodkih, porabi, prostem času, zabavi, oblačenju, izobrazbi in obveščenosti; to vse homogenizira populacijo sicer na zelo povprečni, vendar tudi zelo široki ravni. Tako so odpadle razlike, ki so v 18. in 19. stoletju tako ostro zaznamovale razredno razdeljenost meščanske družbe.

Novi srednji sloji so nedvomo poglaviti nosilci t. i. postindustrijske družbe oziroma – kot se glasi ustrezna kulturno-filozofska oznaka – postmoderne dobe. Ob tem pa so nekatera sociološka vprašanja teh slojev še zmeraj odprta. Višji in nižji sloj v srednjeslojni družbi še zmeraj obstajata, saj bi bil pojem "srednjega" sloja brez tega nelogičen, vendar ni jasno, ali so ti sloji podaljšek klasičnega meščanskega in proletarskega razreda ali pa so po svoji sestavi in vlogi prav tako nekaj novega. Gotovo je vsaj to, da je za višji in nižji sloj v družbi, osredotočeni okoli srednjih slojev, bistveno odpiranje k srednjeslojni populaciji, morda celo želja preiti vanjo ali pa se z njo izenačiti vsaj na zunaj. Tej dinamični socialni strukturi ustreza politični in ideološki pluralizem parlamentarne demokracije, znotraj katere se morajo stranke potegovati za naklonjenost volivcev, predvsem različnih plasti srednjeslojne

populacije, po načelu boljše ponudbe in zatorej največkrat tako, da se na oblasti menjujeta leva in desna sredinska zasedba; to omogoča ravnotežje med interesi različnih srednjelajnih plasti oziroma njihovega razmerja do nižjih in višjih slojev; poglavitno načelo tega ravnotežja je racionalna pripravljenost na kompromise in čim širši konsenz. Veliko vlogo v socialnopolitični sestavi srednjelajne družbe imajo končno elite – politične, državoupravne, znanstvene, cerkvene, vojaške, ne nazadnje intelektualne, umetniške in kulturniške. Vendar sta njihov položaj in teža spremenljiva, odvisna od splošne socialno-gospodarske konstelacije, ki naj srednjim slojem zagotavlja varnost, blaginjo in individualne pravice.

V Sloveniji, kakršna je nastala po koncu komunistične oblasti in državni osamosvojitvi, je družbena sestava podobna. Tudi tu je večinski del populacije že srednjelajen in prav tako razčlenjen na nižjo, srednjo in višjo plast. V nižji sloj, ki deloma še ohranja poteze nekdanjega proletariata, sodijo predvsem delavski priseljenci drugih narodnosti, zato dobiva njihov socialni problem razvidne narodnostno-verske poteze in to utegne v prihodnosti postati za slovensko družbo in državo poseben problem. Nekoliko drugače zapleteno je vprašanje višjega sloja na Slovenskem, saj še ni jasno, kje ga iskati in kaj naj ta pojem pomeni. Nekdanje slovensko meščanstvo, ki je bilo socialno, politično in tudi intelektualno šibko, je bilo s komunistično revolucijo obsojeno na izginotje, nato razlastnjeno in kot tako odpravljeno. Novi višji sloj se zaradi težav v "tranziciji", "denacionalizaciji" in "lastninjenju" šele rojeva. Obstaja seveda možnost, da se v višji sloj slovenske srednjelajne družbe preoblikuje nekdanji vodilni sloj komunistične države, partije, državne uprave in "podružbljenega" gospodarstva. To bi lahko imelo precejšnje posledice za ustroj in mentaliteto srednjelajne večine. Ta možnost je najbrž razlog za politično nevrotičnost v večstrankarskem sistemu in znotraj posameznih strank ter verjetno razlog, da se ta strankarski sistem še ne more razčleniti po načelu dveh sredinskih blokov, bolj levega in bolj desnega, ki bi se menjavala na oblasti v skladu z možnostmi gospodarsko-socialnega položaja. Podobno velja za elite, ki se v današnji Sloveniji oblikujejo s težavo. Izhodišče jim je pač dediščina komunistične partijske elite, ki je nadzorovala gospodarsko, vojaško in znanstveno-kulturno elito, kolikor so te v socialistični Sloveniji sploh obstajale kot samostojni

organizmi in ne le kot podaljški partijske elite – ali pa s to vred kot podrejeni subjekti neslovenske politično-vojaške elite skupnega jugoslovanskega prostora.

Kljub takšnim pridržkom je slovenska srednjeslojna družba po svojih poglavitnih značilnostih primerljiva z drugimi evropskimi in ameriškimi družbami tega tipa; to seveda pomeni, da je socialnopolitična podlaga, s katero mora računati današnja slovenska književnost, podobna tisti, na kateri stojijo druge evropske in ameriške literature. Pri tem pa je vendarle treba upoštevati nekatere posebnosti slovenske srednjeslojne družbe, ki so posledica njenega nastanka in polpreteklega razvoja, hkrati pa takšne, da za slovensko književno problematiko ne bodo nepomembne.

Srednji sloj, ki sestavlja večinsko podlago nove slovenske družbe ali pa jo bo sestavljal zmeraj bolj, ni od nedavna, saj se je izoblikoval pod komunistično oblastjo v letih od 1945 do 1990. Sprva je bil namen slovenskih komunistov – podobno kot v vseh državah s komunistično oblastjo – da bi po izbrisu meščanstva in gospodarski, deloma pa celo fizični odpravi kmetstva zgradili po prvotnih marksističnih načelih delavsko-proletarsko družbo, ki bi jo obvladovala partijska politična elita. Toda po sporu z informbirojem in z gospodarsko-vojaško naslonitvijo na Zahod se je zgodil socialno-programski preobrat. Ta je vodil v ustvarjanje novih srednjih slojev, kot jih je zahtevalo razširjanje evropskih gospodarskih vzorcev, bančništva, tehnologije, življenjskega standarda, množične kulture, televizije, prostega časa, zasebnih gradenj, avtomobilizma, ne nazadnje moderne filozofije in umetnosti, humanistike in družboslovja. Seveda je vprašljivo, koliko je bil tak razvoj naključen, koliko pa tudi hoten. Toda zdi se, da ga je jugoslovanska in z njo slovenska komunistična partija, potem ko je dognala, da je novi srednji sloj mogoče nadzirati in ga politično celo uporabiti za utrditev oblasti, namerano pospeševala; zlasti ker je bilo mogoče v srednjeslojno populacijo vključiti tudi dobršen del nekdanjega meščanstva in celo iz vojnih ter prvih povojnih let sovražnega kmetstva. S tega stališča bi smeli Kardeljevo teorijo samoupravnega socializma, ki je nadomestila klasično marksistično teorijo, razumeti kot ustrezno ideologijo "socialističnih" srednjih slojev.



Slovenska srednjeslojna družba se je izoblikovala kot poseben primer novih srednjih slojev, vzporedno z njihovim nastajanjem v zahodnih družbah, in takšna je po letu 1990 prešla v parlamentarno demokracijo samostojne države kot njena socialna podlaga. Seveda slovenski srednji sloji kažejo niz potez, značilnih za srednje sloje drugje po svetu. To je razumljivo, saj jim življenjski svet določajo enaki gospodarski, tehnološki in kulturni vzorci. Vendar jim iz socialističnega izvora ostaja nekaj posebnosti, ki se zdijo na ozadju normalne tipologije modernega srednjega sloja bolj negativne kot pozitivne: prevladujoča apolitičnost, nenavajenost na javno življenje, skrbno varovano zasebnost, premajhna iniciativnost v gospodarskih, socialnih in kulturnih dejavnostih, zato pa uradniška privajenost, ki utegne preiti v konformnost in oportunitizem, nazadnje celo v parazitstvo. Večina teh potez se da razlagati kot zapuščina slovenskega realsocializma, deloma tudi premalo razvitega meščanstva. Vse pa so v očitnem nasprotju z mentaliteto srednjih slojev na Zahodu, ki so iz meščanske preteklosti svojih družb podedovali med drugim tudi svobodnjaštvo, politično zahtevnost, predvsem pa gospodarsko in socialno samozavest, voljo do tekmovanja, tveganja in dinamičnega prilagajanja. V vsem drugem kažejo slovenski srednji sloji podobne mišljenjske vzorce in celo prav tako razplatenost kot v drugih sorodnih družbah – večje nagnjenje k nacionalizmu v nižji plasti in močnejši kozmopolitizem v svojem vrhu; zelo malo pravega klerikalizma in dosti več antiklerikalizma – toda ta utegne v svoji prepotenciranosti biti tudi nasledek komunističnega obdobja.

Iz dejstev, ki jih lahko ponudi bežna sociološka analiza, sledi nekaj spoznanj, ki utegnejo biti uporabna za presojo sodobne slovenske književnosti, njene današnje vloge in prihodnjega pomena. Njen položaj je v primerjavi s tistim, ki ga je poskušal razložiti Cankar leta 1907, seveda bistveno spremenjen, vendar ostajajo nekateri imperativi njene ustvarjalnosti in recepcije isti. Tako kot je srednji sloj v samostojni slovenski državi naravni podaljšek srednjega sloja, rojenega v realsocializmu, tako je današnja slovenska književnost s svojim zunanjim položajem in notranjo problematiko dedič tiste iz preddemokratskega obdobja. Zato je temeljno vprašanje te književnosti prav to, kakšno je bilo njeno razmerje do srednjeslojne družbe in mentalitete v realsocializmu

in kakšno je lahko dandanašnji ali pa bo v bližnji prihodnosti. To razmerje se da seveda primerjati z odnosom, ki je obstajal v Cankarjevi dobi med slovensko književnostjo in meščansko družbo, s književnostjo, ki jo je meščanstvo rabilo za narodno reprezentacijo, ni je pa zares potrebovalo in je razen mlajših izobražencev ni niti bralo; literati "moderne" so mu to brezbriznost vračali tako, da so bili do meščanskega duha kritični ali celo radikalno protimeščanski. Za književnost po drugi svetovni vojni je mogoče reči, da ji je po kratkem obdobju socialističnega realizma komunistična oblast priznala estetsko avtonomijo, omejeno s strogimi politično-ideološkimi prepovedmi, vendar tako, da jo je tudi rabila za legitimizacijo svoje oblasti in to dokazovala z državnimi nagradami, subvencijami in posebnimi pisateljskimi privilegiji. Kljub temu je bila od začetka 50. let ta književnost v svojem večjem delu opozicijska do komunistične ideologije, včasih ostreje in drugič komaj opazno, posredno in prilagodljivo. Toda to je bila samo ena stran njene socialnopolitične vloge. Druga je povezana s tem, da je večji del te književnosti po letu 1950 postajal polagoma kritičen tudi do porajajočega se srednjega sloja, do njegovega življenjskega sloga, okusa, mentalitete in morale; toda to je bila tudi naravna posledica protimeščanske usmeritve, ki jo je slovenska književnost izpričevala že od Cankarjevih časov. Res je seveda, da je bila slovenska literatura v desetletjih med 1950 in 1990 odprta tudi za ideologije srednjelajnih plasti, tako da jih je včasih bolj ali manj izrecno potrjevala ali pa branila zoper ortodoksijo komunistično-proletarskih diktatov. Verjetno bi med ideologije, ki jih je v teh desetletjih literarno oblikovala in so bile ustrezen izraz srednjega sloja, morali prišteti t. i. intimizem, zlasti pa sentimentalni humanizem. Ta vloga takratne književnosti je bila v skladu s socialnopolitično konstelacijo komunističnega obdobja, pa tudi posledica tega, da so bili književniki mnogokrat po svojem socialnem statusu sestaven del novih srednjih slojev. S tem pa ni v nasprotju dejstvo, da je bila slovenska književnost v letih 1950-1990 v svojih vrhunskih primerih izrazito kritična ne samo do komunistične ideologije, ampak tudi do srednjelajnih življenjskih norm, meril in vrednot. O tem govorijo pozne Kocbekove pesmi, lirika Daneta Zajca, Gregorja Strniše, Vena Tauferja, Tomaža Šalamuna, Svetlane Makarovič in mnogih drugih; proza Vitomila Zupana, Lojzeta

Kovačiča, Dominika Smoleta, Pavleta Zidarja, Marjana Rožanca, Rudija Šeliga ali pa Draga Jančarja; dramatika Dominika Smoleta, Gregorja Strniše, Petra Božiča, Dušana Jovanoviča in Milana Jesiha. V najbolj reprezentativnih delih teh avtorjev se kritika komunistične oblasti prepleta z razgrajevanjem srednjleslojnih življenjskih vzorcev ali pa prvo prehaja v drugo – tako v Kocbekovih poznih pesmih, v Smoletovi *Antigoni*, kjer je socialnopolitična kritika "socialističnega" srednjega sloja posebno izrazita, ali pa v poznih Zupanovih romanih, kjer se oboje menjuje, vendar z zmeraj izrazitejšo negacijo srednjleslojnega življenjskega sveta.

Toda slovenska književnost je v tem obdobju poznala še drugačne oblike nasprotovanja življenjskemu redu novih srednjih slojev. Podobno kot se je v 19. stoletju poezija Baudelaira, Rimbauda, Mallarméja pod geslom pesniške avtonomnosti postavila zoper stvarnost meščanskega sveta, tako je podobno vlogo treba pripisati tisti povojni poeziji, ki ni stopala v neposredno opozicijo do srednjleslojnih socialnih modelov, temveč jih je zanikovala z ustvarjanjem absolutne, simbolične ali estetske poetičnosti; ta je že sama po sebi nasprotna povprečnim duhovnim in moralnim standardom srednjleslojnega življenjskega sloga. Takšno vlogo je mogoče pripisati moderni poeziji, kakršna se je zlasti po letu 1970 izoblikovala z Nikom Grafenauerjem, Ivom Svetino, Borisom A. Novakom in drugimi.

Slovenska književnost, kakršna nastaja sredi 90. let in se polagoma približuje letu 2000, po svoji duhovni in estetski, socialni in moralni sestavi, pa tudi po bralski recepciji spričo opisanih socialnih podlag ne bo mogla biti bistveno drugačna od te, ki je obstajala pred letom 1990. Z nje bo odpadla kvečjemu njena nekdanja socialno-moralna opozicija komunistični ideologiji in politiki. Pa še tu je vprašljivo, ali ne bodo dogajanja med drugo svetovno vojno in v obdobju komunistične oblasti šele zdaj postala velika snov slovenskega pripovedništva, tako tistega v novorealistični smeri kot tudi v modernistični in ne nazadnje v postmodernistični obdelavi. Praviloma bi moralo biti to obdobje najnovejšemu in prihodnjemu slovenskemu pripovedništvu in dramatici tisto, kar je bila doba restavracije Balzacu in drugo cesarstvo Zolaju.

Toda pravo težišče, ki najbolj živo določa to književno obdobje, bo seveda še zmeraj in celo zmeraj bolj problematika novega srednjlesloj-



nega sveta na Slovenskem, njegove socialne in moralne kondicije, ideološke mentalitete in življenjske prakse. Navsezadnje bo ta problematika določala tudi recepcijo, odmevnost in bralnost te literature, vse tja do banalnih vprašanj njene knjigotrške uspešnosti. Bolj od vsega tega je seveda odločilno vprašanje, v kakšno razmerje naj sodobna slovenska književnost stopa do življenjskega sveta srednjih slojev, ki so nosilci nove slovenske družbe, s tem pa seveda tudi samostojne države. Ali naj književnost ta življenjski svet potrjuje, ideološko opravičuje in se mu prilagodi ali pa naj ga s svojimi posebnimi duhovnimi, moralnimi in estetskimi merili suvereno sodi, kritično razgrajuje, po potrebi zanikuje in zavrača? Mogoči sta seveda obe optiki, toda umetniško plodna in književnosti vredna je kajpak samo druga. V Evropi od antike naprej literatura v nobenem svojih obdobjih – tudi ne v srednjem veku ali klasicizmu – ni bila le zagovor in obramba vladajočih elit, stanov, razredov, slojev, ampak jih je s svojimi duhovnimi, moralnimi in estetskimi standardi praviloma presejala, zato pa jim pogosto oponirala ali se vsaj dvignila nadnje, v suvereno distanco. Književnost, ki se iz prejšnje slovenske tradicije nadaljuje v srednjeslojno družbo samostojne Slovenije, ne bo mogla ravnati dosti drugače, če bo hotela ohraniti svoj legitimni, z evropsko in slovensko tradicijo zagotovljeni status. Pri tem seveda ne bo mogla računati na posebno naklonjenost povprečja srednjih slojev, njihovega standardnega okusa, bralnih navad in ideoloških obrazcev, po katerih zavedno ali nezavedno živijo. Temu primerno večinski del teh slojev najbrž ne bo sprejemal nove književne ustvarjalnosti, tako kot se ni zanj zanimal že pod komunistično oblastjo. Toda res je seveda, da takšno nezanimanje ni samo posledica morebitnega odpora, ki ga v srednjeslojnih bralcih zbuja književnost, ki tako ali drugače nasprotuje njihovi življenjski praksi, ampak je preprost nasledek znane resnice, da je tudi na Slovenskem beročih zmeraj manj, in to zlasti v tistih segmentih srednjega sloja, ki svoj prosti čas uravnavajo po vzorcih moderne tehnologije in množičnih občil; večidel jim za informiranje o svetu in zabavo zadostujeta radio in televizija. Kot v Cankarjevi dobi sme tudi današnja literatura računati predvsem na mlajši, izobraženi del teh slojev, v današnjem času torej na mlade izobražence, ki prihajajo iz vseh plasti srednjega sloja, pa tudi iz nižjih slojev, ali pa že postajajo del družbenih

elit. Takšnega bralstva je kljub vsemu vsaj potencialno zmeraj več, saj se z moderno tehnologijo, informatiko in množičnimi občili izobrazba v mlajših generacijah širi in stopnjuje; od tega bo imela korist tudi nova slovenska književnost.

Kljub vsemu pa ta v želji po čim širšem sprejemu in odmevu ne sme resignirati na širši krog srednjeslojnega bralstva, ki ni posebno literarno izobražen niti zavzet. Samo da ga ne bo mogla doseči z zelo hermetičnimi, le estetsko funkcionalnimi ali formalno zanimivimi besedili. Zelo verjetno bo pri bralcih, ki sestavljajo današnje bralsko povprečje in pripadajo glavni srednjih slojev, zbudila večje zanimanje, če bo socialno, moralno in tudi politično kar se da nazorna, izrazita, celo agresivna in izzivalna – seveda ob pomembnih vprašanjih, ki jih časopisje, druga množična občila in znanost zamolčujejo, a jih ravno literatura, ki nastaja iz neposredne, nazorne izkušnje, prva spravi na dan, tako kot se je to dogajalo v obdobju Balzaca, Tolstoja, Ibsena, Zolaja in Cankarja, pa tudi Kafke, Sartra in Solženicina. Prepohlevna literatura v današnjem svetu nima prave prihodnosti.

Iz socialnopolitičnih podlag nove slovenske književnosti je med drugim očitno tudi to, da bo zmeraj bolj pluralna, ne pa morda manj – pluralna v smislu mnogovrstnosti literarnih smeri, tipov, ravni, slogov in žanrov, tako glede ustvarjalcev kot tudi glede recipientov. Kot povsod po svetu bo povprečnemu srednjeslojnemu bralcu bolj kot visoka književnost povprečno ustrezala množična, zabavna, trivialna literatura s svojimi številnimi žanri in kolikor je povezana s filmom in televizijo. Naloga takšne literature je utrjevati ideološki horizont socialnih skupin, v današnjem času srednjih slojev. Takšno vlogo opravlja ameriška množična literatura, po nji se ravna pisatelji podobnih žanrov na Slovenskem. In tako bo slovenskih besedil te vrste verjetno zmeraj več; da bi jih bilo preveč, se ni bati, saj se bodo komaj mogla meriti z izdelki ameriške književne industrije ali podobnih evropskih producentov; gotovo pa je prav, da najde porabnik za takšno bralno potrebo ob tujem še domače blago.

Na ravni "visoke" književnosti bo pluralnost smeri, slogov in modelov še mnogo večja, spričo njenih razvojnih možnosti neizčrpna, pa tudi težko pregledna, saj pridejo v poštev ne le tiste smeri, ki se še niso izčrpale in se znova lahko vrnejo v literarno življenje, ampak tudi te, ki

so šele segle na Slovensko in tu še niso pokazale vseh svojih možnosti – od neorealizma do absolutne poezije, od obnovljenega eksistencializma do postsimbolizma, od neodekadence do modernizma in seveda postmodernizma kot zadnje velike usmeritve evropsko-ameriških literatur, s tem pa tudi slovenske. Sicer ni mogoče reči, katera teh smeri najbolj ustreza slovenskemu književnemu času okoli leta 2000, pač pa bi lahko dejali prosto po Voltairu – vse smeri so dobre, samo da niso dolgečasne. Ali literarnosociološko povedano – sodobni slovenski književnosti primerne so tiste smeri, ki duhovno, estetsko in moralno lahko vznemirijo slovenske srednje sloje, premagujejo njihovo mentaliteto, jim pomagajo do samospoznanja, razgrajujejo ideološke obrazce, kolikor ti ne ustrezajo dejanskemu stanju in možnostim teh slojev, ter jim tako pomagajo do socialne, moralne in politične "katarze"; in te je slovenska srednjeslojna družba, podedovana iz komunistične dobe, gotovo potrebna.

Vse to velja tudi za postmodernizem, ki je z literarnosociološkega stališča najmanj raziskan, pa tudi najbolj zapleten pojav. Zdi se, da bi ga iz tega zornega kota lahko razumeli kot tipično literarno smer novih srednjih slojev, saj s svojimi vsebinskimi in formalnimi vzorci ustreza duhu in okusu izobraženih bralcev tega socialnega sveta. Najprej seveda duhovnozgodovinsko, saj je očitno, da se novi srednji sloji nagibljejo k skrajni skepsi, agnosticizmu in relativizmu, vse to pa je značilno tudi za postmodernizem, če ga razumemo kot umetnostni izraz skrajnega metafizičnega nihilizma. Vendar se postmodernizem sklada s srednjeslojno mentaliteto tudi na otipljivejši, literarnoreceptijski ravni. Postmodernistična besedila se vračajo k literarni tradiciji, preskušeni in priljubljeni pri povprečnih bralcih, ali pa se obračajo k žanrom zabavne literature, ki so priljubljeno "domače" branje srednjih slojev, če ne drugače, v filmski in televizijski priredbi. Toda hkrati postmodernisti v to tradicijo in te žanre zvito vgrajujejo kritiko srednjeslojne mentalitete. Tako spodkopavajo njeno naivnost, ideološko preproščino in željo po neproblematični varnosti. Zato ustrezajo izobražencem iz teh slojev, ki si želijo samospoznanja, problematizacije svojega položaja in moralne odgovornosti zanj. S tega stališča je gotovo želeti, da bi se postmodernizem v današnji slovenski književnosti ne samo nadaljeval, ampak tudi razširil in poglobil, verjetno v smeri, ki se je v drugih literaturah že izkazala za

najplodovitejšo – ko postmodernisti nacionalno književno tradicijo povežejo z mentaliteto, tehnologijo in problematičnostjo srednjeslojne družbe. Ta povezava pri nas razen Jesihovih sonetov ali pa nekaterih proz Branka Gradišnika še ni bila dosežena, čeprav je bila potreba po nji bolj ali manj jasno opredeljena s predlogi za parafrazo klasičnega slovenskega motiva "Rošlin in Verjanko".

Navsezadnje je treba opozoriti na to, da bo v slovenski književnosti teh let obstajal tudi izrazit ideološki pluralizem, pač v skladu z mnogovrstno ideološko sestavo, značilno za mentaliteto slovenskih srednjih slojev. Ta sestava sega od levih do desnih ideologij. Nižjeslojnim bralcem bo morda pogosteje ustrezala književnost s konservativnimi, z domačijskimi ali celo nacionalističnimi poudarki, in to se bo kazalo tudi v njeni estetsko konservativni podobi. Mogoča je različica katoliške literature, čeprav je treba upoštevati mnenje, da se je doba takšne književnosti v Evropi končala okoli leta 1960; in pa, da to velja tudi za slovenske razmere, čeprav nas seveda zgodovinski razvoj literature – kot se je zgodilo v tem stoletju s politiko – zmore presenetiti s čim čisto nepričakovanim. Da bi se v slovenski književnosti teh let zmogla pojaviti dela, prežeta z izrazito ideologijo klerikalizma, ni verjetno – pod klerikalizmom je treba danes razumeti politično prizadevanje, da bi se cerkveni nauk v sistemu parlamentarne demokracije in z večinskim volilnim telesom vsilil tudi nevernemu delu srednjeslojne populacije kot življenjsko obvezen. Več je verjetnosti, da se bo v literarnih delih znova uveljavila ideologija antiklerikalizma – pod tem se dandanašnji razume ne samo nasprotovanje politični moči Cerkve, ampak nasploh veri, krščanstvu in Cerkvi kot legitimni duhovno-moralni stalnici evropskega in tudi slovenskega življenja; po volji antiklerikalizma naj bi se vse to iz javnosti umaknilo v zasebnost, kamor sta religijo hotela pregnati že meščanski in komunistični laicizem.

Od starejših ideologij, s katerimi se slovenska književnost še zmeraj utegne srečevati, bi lahko pomislili na komunistično in seveda na anarhistično kot na čisti primer skrajno leve ideološke tradicije. Komunistično-socialističnim obrazcem najbrž vsaj v izrecni obliki nova slovenska književnost ne bo dajala opaznejšega mesta, je pa čisto mogoče, da bo anarhična miselnost v nji imela večjo vlogo, zlasti v

tistem predelu književne ustvarjalnosti, ki bo frontalno nasprotoval srednjeslojni družbi in jo zavračal v imenu socialno obrobni skupin (priseljencev, zasvojevencev, homoseksualcev in feministk); pri tem je seveda jasno, da literarno, pa tudi socialno in moralno pomen vseh teh skupin ni enak in bo morda njihova teža tudi v novi slovenski književnosti porasla.

Ni izključeno, da bodo takšne ideologije odigrale vidnejšo vlogo v tistih književnih delih, ki bi hotela biti radikalna negacija srednjeslojne mentalitete, življenjskega sloga in eksistiranja. Vendar ni verjetno, da bi lahko postale osrednja ideološka silnica v duhovni sestavi književnosti, kakršna bo obstala okoli leta 2000 in po tem letu. Najplodovitejša zanjo se zdi še zmeraj sredinska ideološka izbira, ki bo do srednjih slojev ohranjala kritično distanco, prav s tem pa dvigala moralne, socialne in kulturne standarde te družbe, jo kultivirala in ji dajala oporo v obdobju velike nestabilnosti, ki nad te sloje prihaja z gospodarskimi, ekološkimi in planetarnimi spremembami prihodnjega stoletja. Tako bo slovenska književnost najlaže legitimirala svojo vlogo v sistemu parlamentarne demokracije, postindustrijske družbe in postmoderne kulture, hkrati pa nadaljevala in odločilno modernizirala vso prejšnjo slovensko literarno tradicijo.

**Andrej Blatnik**

*Prihodnost književnosti je razbrati v zadnjem zapisanem stavku*

**1. Novi svet**

Jesen 1993 sem preživeljal v naročju mednarodnega pisateljskega programa University of Iowa v Iowa Cityju v Združenih državah Amerike. Univerza je, kot vsako leto, izbrala približno trideset avtorjev iz tridesetih držav sveta (v skladu z demokratičnimi načeli je izbirala kar se da enakomerno, po šest ali sedem piscev z vsake celine, in ustvarila res zanimivo družčino, katere edini skupni imenovalec je bilo pisanje) in jim ponudila trimesečno gostoljubje, ki se ni ustavilo le pri uporabi sobe, televizorja, tipkalnih strojev in podobnega, pri organiziranem obiskovanju kulturnih in športnih prireditev ter izletništvu v naravo, temveč je kajpak ponudila tudi obilje literarnega dogajanja.

Seveda, literarna branja poznamo po vsem svetu, zato smo udeleženci mednarodnega programa nanje hodili s spremenljivim zanimanjem. Če je bral kdo izmed nas, smo se odločali v skladu z osebnimi simpatijami in radovednostjo; če pa je prišel kak nobelovec, smo se odpravili vsi, vsa pisateljska kolonija, in zdelo se mi je, kot da se nam ob tem pridruži pol mesta. Pravzaprav velik obisk na branjih ni nič nenavadnega, če se zavedamo, da v Iowa Cityju domuje najbolj znan univerzitetni program za učenje pisanja na svetu. Študentje, ki se prebijejo v ta program, lahko pričakujejo, da bodo kmalu po končanem študiju izdali knjigo pri kaki veliki založbi; tega pa v Ameriki sploh ni



tako preprosto doseči kot na primer pri nas.

Če je bral kak ugleden gost, navsezadnje tudi kdo izmed "naših", torej udeležencev mednarodne pisateljske delavnice, je pred njim nastopil, nemara za ogrevanje občinstva, še kdo domačih študentov, in v svojih nacionalnih književnostih dodobra uveljavljeni (v Ameriki pa brezimni) pisci smo se samoironično zbadali, češ da si moramo pa res zapomniti, kdo nas je uvedel, da se bomo čez nekaj desetletij lahko hvalili zanamcem: na svojem prvem ameriškem branju sem imel za predvoznika tega in tega Pulitzerjevega ali Nobelovega nagrajenca ali vsaj zelo prodajanega avtorja, ki ga zdaj prevajajo tudi v moj domači jezik, recimo v bengalščino, finščino, šono ali malezijščino. Da bi takšne časti lahko doletele tudi nas, nam nekako ni prihajalo na misel; tisto jesen je Nobelovo nagrado dobila Toni Morrison in njenim rojakom se je zdelo kar prav, da jo končno spet dobiva v Ameriki rojena oseba, ne pa kak naturaliziranec kot Czeslaw Milosz ali Josif Brodski oziroma Joseph Brodsky. Vsi Američani so imeli sicer polna usta večkulturnosti, a jasno so dajali vedeti, da imajo pri tem v mislih soobstoj različnih ameriških kultur, ne pa priznavanja kakih drugih, tujih. Večkulturnost je pač tisto jesen zvenela lepo in učinkovala kot ščepec nove zabele na pravoverno zeleno solato.

Občutek, da imamo pisci iz tujine v Ameriki status redke ptice v živalskem vrtu in da smo pravzaprav tudi zanimivi prav toliko, sta z menoj delila tako Britanec kot Egipčanka, tako Rus kot Mehičanka, tako tisti, ki niso v angleščini objavili niti vrstice, kot tisti, ki so imeli že samostojne knjige pri velikih založbah. In ko smo se dobivali na večernih zabavah, na katere je vsakdo prinesel kako svojo nacionalno kulinarčno posebnost in kjer so se iz kasetofona vrteli pestri zvoki iz najrazličnejših kotičkov sveta, smo se pač strinjali, da tako ne bo moglo biti več dolgo. Da je ameriški kulturni imperativ utrujen, da je zanimive avtorje mogoče prešteti na prste in da je vsem študentom, ki jih poslušamo na javnih nastopih in ki že zato, ker študirajo na *University of Iowa*, nemara pomenijo prihodnost ameriške književnosti, skupno to, da pišejo izjemno kultivirano in da svojo pisateljsko poklicanost jemljejo skrajno resno, da pa je žal opaziti, kako pravzaprav nimajo o čem pisati – vsa prebrana besedila teh pripadnikov različnih ras, spolov in socialnih skupin so si

bila čudno podobna in, resnici na ljubo, precej dolgočasna. Ah, smo se hahljali, ni več daleč dan, ko bodo to opazili tudi Američani, nekaj zgodovinskega zamika pri zaznavanju sveta jim je pa res mogoče pripisati.

Glej, minili sta komaj dve leti in z nekaj neučakane zagnanosti bi lahko rekel, da se je že začelo: vrsta avtorjev t. i. "majhnih, eksotičnih" književnosti se je v tem času že uveljavila tudi na Zahodu (in v Združenih državah kot najbolj izpostavljenem predstavniku Zahoda), najprej v "eksotičnem" getu visoke literature, zdaj pa prodirajo tudi na lestvice najbolj prodajanih knjig. Da so knjige Nizozemca Ceesa Nootebooma, Danca Petra Hoega, Norvežana Josteina Gaarnerja, Bolgara Viktorja Paskova, Finke Rose Liksom, Šveda Larsa Gustafssona, Katalonca Jesusa Moncade in kar številnih drugih (naj se omejim le na tiste, ki so ali bodo v kratkem dostopni tudi v slovenščini, vsaj v časopisih) stopile med dela, ki redno izhajajo v velikih jezikih, in med njimi krepko opozorila nase, je nedvomno mogoče imeti za znak, da diktatura velikih kultur popušča.

## 2. Dialogi

Ne bom rekel, da gre za kaj trajnega, tudi ne bom trdil, da so stvari daljnosežne, nemara lahko pritrdim skeptičnemu mišljenju, da gre pač za dialektiko drugačnega, vsako nacionalno literarno prizorišče vsakih nekaj let potrebuje kako osvežitev; a vendarle bi pripomnil, da se odnosi med velikimi in majhnimi kulturami vsaj začasno spreminjajo. Zdi se mi, da bo tudi zato prihodnost slovenske književnosti bolj povezana s svetovno književno usodo, kot je bilo v navadi doslej. In ta svetovna usoda bo bolj skupna, kot je kadarkoli bila. Da je svet postal, rečeno z znanimi besedami, globalna vas, je le eden izmed razlogov za takšne spremembe, nemara ne najpomembnejši. Pa vendar: možnosti za mednarodne literarne stike so večje kot kadarkoli poprej, letala letijo vse hitreje in karte so vse cenejše, večina državnih mej je prehodna, faksi in računalniška omrežja nam besedila (po potrebi tudi literarna) posredujejo brez zastojev, vsaj najbolj razširjeni svetovni jezik govori tako rekoč vsakdo, vsaj vsakdo tistih, ki se dandanes zanimajo za mednarodno



književno izmenjavo. Kdor se hoče seznaniti s pisanjem drugega, ima za to pravzaprav večje možnosti kot kadarkoli.

Ker se je svet tako zmanjšal, so se vzporedno povečale tako možnosti kot potrebe po spoznavanju njegovih robov. Etnocentrizma, evrocentrizma, amerocentrizma, vseh teh nerazumnih samokastracij bo moralo biti konec. Književnost prihodnosti jezikovnih in kulturnih meja ne bo razumela kot priložnosti za svoj lastni uspeh, to se v nerazumnem obsegu v Sloveniji dogaja še danes, temveč kot nesrečna naključja. Hkrati pa bodo v takem okolju, kjer se vse zbližuje, lokalne (morda tudi nacionalne) posebnosti, ne le tiste, ki jih zajema zgodba, tudi takšne, ki jih prinaša slog, še bolj zaželeni in bodo užile še več pozornosti.

Ne vidim sicer nuje, da bi Slovenci na teh temeljih sestavljali kak literarni program. (Čeprav bom, kakor ob vsaki priložnosti, izrazil prepričanje, da bi nam pragmatika, recimo kolikor toliko sistematično uveljavljanje slovenske literature, pomembno olajšala življenje tudi doma, saj tudi nam ni tuj običaj, da posebno cenimo tisto, kar se potrdi v tujini.) Sem pa mnenja, da bo naša literatura bolj kot doslej, ko se je to dogajalo le kot izjema nenapisanega pravila, morala imeti stik z drugimi svetovi: literarnimi, duhovnimi, pa tudi fizičnimi. Vselej znova me namreč preseneča, kako nenavadno majhna je slovenska potreba, da bi vzpostavljali stik s svetom. (Majhna seveda, če gledamo z gledišča majhnega naroda in če se omejimo na področje literature.) Če pa tak stik že vzpostavljamo, potem se tega lotevamo tako, da si krčevito želimo posneti modele največjih kultur in da si potem bolešno želimo, da bi nas natanko te kulture poznale in priznale. Ob takih rečeh si človek res zaželi nekaj zgodovinske nonšalance, ki bi jo lahko celo zlasti utemeljili. A naš spomin je selektiven, slabo je na primer znano, da je Ivana Cankarja bral ne le skorajda vsak slovenski intelektualec njegovega časa (to se današnjim literarnim veljakom dogaja le tedaj, ko pišejo politična besedila v dnevno časopisje), temveč tudi Thomas Mann, in ko zavijamo oči nad nakladami naših pesniških zbirk, se ne pozanimamo, kakšne so v Franciji ali Ameriki. Odgovor bi nam pouzmal precej vetra iz jader samopomilovanja.

### 3. Mlada pota

Seveda, samopomilovanje. Že kar nekako značilen sindrom slovenskega literarnega prizorišča. Nihče nas ne pozna (in nas tudi ne more poznati, saj nas ne more brati), nihče nas ne bere (in nas tudi ne more brati, saj ne zna edinega jezika, v katerem smo na voljo). Kot da bi šlo res za zaroto velikih sil, ki pa žal sega še precej pred čas udbomafijske diktature, s katero bi kajpak po potrebi zlahka opravili!

Na generacijo, ki ji (če kaj veljajo zapisi Toma Virka in Gorana Gluvića) pripadam, je naslovljenih veliko očitkov o karierizmu, kozmopolitstvu, konformizmu, pomanjkanju osebne izkušnje, premajhnem zastavku svoje lastne osebnosti v ugovoru družbi in podobno; seveda ti očitki niso naperjeni samo v literaturo, ampak naj bi veljali kar za generacijo (oziroma morda vse prihajajoče generacije) v celoti. Toliko očitkov, da sestavljajo že kar nekak stereotip, v katerem se potem vse zamogli in ni več videti (na primer), kdo (bodisi eksplicitno bodisi s svojo avtorsko prakso) podpira Crnkovića (ki si je kdove zakaj v splošni zavesi prislužil nekakšen status mejništva intelektualnega ekstremizma te generacije) in kdo mu ugovarja. Seveda vse očitano po merilih minulih dni drži, vprašanje pa je, ali je danes (in naš čas je kajpak danes) sploh mogoče drugače. Z drugimi besedami: nemara takšen pristop do sveta ni vprašanje osebne odločitve, temveč *edini mogoč* način.

Ta splošna zgodba se ponavlja v literaturi: tudi tu se je spremenilo marsikaj, česar še ne zmoremo ustrezno reflektirati. Seveda, nedvomno je, da je tukajšnje in okoliško ozračje najodličnejše zaznamovala pripovedna paradigma, kakršno je ustvarjal recimo Danilo Kiš, nesporno tudi, da je umik od tega vzorca dajala edinole kaka kunderovska ironija. Vendar so se časi spremenili in nelagodje ob današnjem položaju književnosti v, recimo, Srednji Evropi, je nemara kar nelagodje ob razkoraku med kriteriji preteklosti in potrebami prihodnosti. Literaturo mislimo na način, ki smo se mu priučili, pišemo pa na način, ki ga čutimo, bi rekel idealist.

## 4. Nova obzorja

Nikoli nisem mogel posvojiti nekako splošnega prepričanja, da postmoderna doba (in ustrezne umetnostne prakse v njenem okviru) zanika vrednote in etiko samo na sebi; ne, z relativizacijo, tu in tam ironijo, so postmodernistične umetnostne prakse po moji veri le kazale na nemožnost in neumestnost ene, vse zavezujoče lestvice vrednot in etičnega kodeksa, pa naj hoče takšno hierarhijo vzpostaviti cerkev, partija ali mišljenjska šola. Zdi se mi, da si v dandanašnjem svetu (tudi zaradi izkušenj, ki jih imamo s tovrstnimi zgodovinskimi poskusi) poenotenja vrednot ne moremo ravno želeti, tudi če menimo, da je kaj takega dandanes, ko sta resničnost in njeno zaznavanje razpršena bolj kot kadarkoli, sploh še mogoče. Izražanje kriterijev in vrednot pa je bilo za literarno pisanje od nekdaj ne samo privilegij (zaradi njega si je literatura v nekaterih zgodovinskih obdobjih pridobila več pomena, kot ga ima), temveč kar pogoj, brez katerega ne gre.

Res, od časa do časa se reči, povezane z vrednotami v literaturi, perverzno zaostrijo. V opomin ob sklicevanju nanje bi nam morala biti še ne docela končana zgodba, ki bi lahko bila tudi slovenska: skoraj vsi pisci iz Vzhodne Evrope, ki so bili znani v Združenih državah in sploh na Zahodu, so bili znani v podobi žrtev režima, komunizma, pomanjkljive ali neobstoječe svobode izražanja, cenzure in tako dalje. Iz teh razlogov jih je Zahod objavljaj in podpiral. Njihova zmožnost, da napišejo dobro pesem ali zgodbo, ni bila prav zelo pomembna. Zdi se celo, da je bil uveljavljen pogled na književnost Vzhodne Evrope takšenle: oprostite, dragi avtor, a če te niso doma nič zaprli, tvoje pisanje že ne more biti nič posebnega.

Gledanje na pisatelja kot na človeka, ki ve, kakšne bi stvari morale biti, in ki to svoje vedenje posreduje drugim, v najslabšem primeru kar v literaturi in navsezadnje celo kot nacionalni ali državni voditelj, je po mojem stvar, ki ne sodi v naše stoletje. Seveda imajo pisatelji, kot pač vsakdo, pravico izražati svoje politične poglede in ravnati v skladu z njimi, celo načelovati državnim aparatom, vendar je usmiljenja vredno, če postane orodje takšnih pogledov književnost, pisatelj pa to opravičuje kot "odgovornost do družbe". Rekel bi, da je dovolj velika že odgovornost do svojega lastnega dela. Sploh pa ljudi, ki

uporabljajo književnost kot sredstvo za doseganje česar koli drugega, ne morem prav razumeti. Ovinek je prevelik.

Ob tem pa se pojavlja še eno zanimivo vprašanje: zdi se, kot da bi Zahod hotel postopno zmanjševanje pripravljenosti vzhodnih pisateljev, da bi še nadaljevali po tovrstnih smernicah, nadomestiti s svojo proizvodnjo ideološko čuječne literature, ker pa se, v skladu s floskulami o demokratičnih tradicijah, ne more odločiti za enosmerno ideološko opredelitev, ne more jasno izreči *proti* čemur koli, se je domislil zapovedanega nevtralizma, priznavanja vsega in česar koli. Kot se običajno zgodi pri vnaprej zastavljenih konceptih, se je zgodilo tudi tokrat: zadeva se je sprevergla v svojo lastno karikaturu. Politična korektnost je strašna samocenzura. Literatura, ki se noče nikomur zameriti, nikogar prizadeti, je ohromljena, njen domet pa zanemarljiv.

Veliko pisateljev je podpiralo totalitarne režime, nekateri to še zmeraj počno. Vendar te njihove osebne odločitve, kakorkoli zgrešene že so, ne morejo dolgoročno vplivati na naše branje njihovih del. Ne glede na to, koliko sta D'Annunzio in Pound simpatizirala z nacifašizmom, je njuna književnost še zmeraj vredna prav toliko, kot če tega ne bi počela. In kako naj potem sodimo šele o ameriškem pisatelju, ki je ustrelil svojo ženo, in francoskem filozofu, ki je svojo zadavil? Ali pa o slovenskih kolegih, katerih biografije, z vsemi nezakonskimi otroki in napačnimi političnimi odločitvami vred, tudi niso vselej branje za nedeljske šole?

## 5. Pod lipo

Kljub omenjenim življenjskim sestavinam slovenske literarne biografije v sodobni slovenski književnosti ne vidim ne trivialnih žanrov ne nizkega jezika. Seveda, mogoče je ugovarjati vsaj prvemu, mogoče je navajati imena (v skladu s svojimi žanrskimi afinitetami morda že opozarjate: Fritz-Kunc, Sivec, Karlovšek, se sklicujete na Mondenin NN in večerniški roman ...), vendar se mi zdi, da gre, kadar po resnejšem in ne navijaškem pretresu sploh še gre, za izjeme, ki le potrjujejo pravilo, in to je, da je književnost v Sloveniji še zmeraj in morda za zmeraj nekako elitno početje, morda celo zmeraj bolj, saj se osupljivo in povsem v nasprotju s splošno tezo o barbarizaciji sveta zdi, da pri nas bolj kot tako imenovana "visoka" književna pisava zamira trivialna, celo tista, ki ima

v Sloveniji bogato tradicijo in je imela včasih tudi velik bralni odjem (to so kajpak večernice). Seveda, njeni odjemalci so bolj kot občinstvo visoke književnosti brez denarja in nemara posledično tudi brez časa, zato se je laže in ceneje zatekati k televiziji – a to so nemara že vprašanja, ki posegajo v zunajbesedilne razmere, zato jih bom tokrat preskočil.

Spremenjeni kriteriji za vrednotenje književnosti so prej posledica zasičenosti z nekaterimi literarnimi modeli kot česa programsko opredeljivega. Reči hočem: po daljšem času, ko je kraljevala, rekli bi, hermetična, teže berljiva literatura, ni nič nenavadnega, da se tudi literarni strokovnjaki zečenjajo bolj navduševati nad dostopnejšimi besedili, ki pa za dostopnost ne žrtvujejo svojega lastnega književnega dostojanstva. Seveda pa se ob tem pojavljajo novi problemi, ki jih še ne znamo dobro zaznavati, kaj šele da bi odgovarjali nanje: če vam bo dandanes univerzitetni profesor kot svoje priljubljeno branje navedel Stephena Kinga ali Ruth Rendell, nemara ni to nič hudega, še zlasti ne, če gre za profesorja fizike ali histologije. Nekoliko drugače je tedaj, ko to izrekajo ljudje, ki poučujejo literaturo; že v redu, King in Rendellova sta literatura, nedvomno celo dobra, zelo dobra literatura, zlasti v svojem žanru, vendar je taka izbira pač znak, da je bralec, torej univerzitetni profesor, ki bi moral poznati tudi robove in meje predmeta, ki ga obravnava v svoji znanstveni in pedagoški praksi, zasidran globoko v *mainstreamu*. Ampak tudi to bi bilo mogoče premostiti, kadar bi zmožel brati Kinga in Rendellovo tako, kot smo včasih brali Dostojevskega ali Joycea, kot počne kak Slavoj Žižek. Žal pa teoretski diskurz vse prepogosto zaznamuje nizanje stereotipov, prepisovanje vzpostavljenih literarnih topologij in – tu prihajamo do izvirnega greha – branje Kinga in Rendellove tako, kot ju bere sleherni naivni bralec. Užitek v suspenzu in spoštovanje preglednosti zgodbe sta nemara konec tisočletja le preveč preprosta kriterija, da bi jima prepustili mesto, kaj višje od enega dejavnika med mnogimi.

## 6. Domači prijatelj

Tu zastajam in se sprašujem: zakaj pravzaprav ta zastranitev h Kingu in k Rendellovi? Navsezadnje ju berem tudi sam in pri tem uživam. Navsezadnje je v Sloveniji še kdo, ki na univerzi uči književnost in pozna tudi kaj manj splošno znanega. – Ta tolažba je umestna, vendar

klavna. Priznati si bo treba, da moje nelagodje izvira iz dejstva, da so se stvari v književnosti spremenile tudi globalno, ne le znotrajliterarno, in da niso več takšne, kot so nas učili v šoli, da, celo takšne niso več, kot so se kazale, ko smo začeli objavljati, in od tega je, gledano s stališča večnosti, minil komajda kaj več kot hip.

Knjiga ne bo nikoli več imela položaja, ki ga je uživala pred desetletji. Ne gre le za to, da jo spodrinjajo popoldansko preživetveno fušanje, politična pornografija, televizija in ne nazadnje njena sestrnica neliterarna knjiga, kot se glasi znani založniški otožni pripev. Gre tudi za to, da se ritem in način življenja nasploh spreminjata in da se mora vse temu prilagoditi. Književnost ni izjema. Tudi najbolj znani izvajalci resne glasbe se brijejo po glavah in se obnašajo kot klovn, čeprav igrajo Bacha in Vivaldija. Nad tem se lahko zgražate, toda priznajte si, tudi vi ste se spremenili. Sprašujem se, ali si na avtobusu še upate prisesti k potniku, ki bere Dostojevskega, ali pa ga sumničavo opazujete spod čela – le kaj je pravzaprav narobe s tem tipom?

No, od tod je le še korak do sumničenja, da tudi omenjeni profesorji navajajo kot priljubljeno branje Kinga, ker se jim pač zdi, da je *in*, na skrivaj pa se zatekajo k čemu mnogo bolj hermetičnemu. Da, tudi to je mogoče. Globalna kultura, ki jo King v književnosti nemara povsem zadovoljivo predstavlja, nas pač sili v iskanje skritih koticov, v vse bolj zapleteno manevriranje med zapovedanim javnim in strastnim zasebnim (bralnim) užitkom. Književnost prihodnosti bo o tem zanesljivo pričala.

## 7. Perspektive

Če smo prišli že tako daleč, pa tvegajmo in se zazrimo v prihodnost, preteklost smo navsezadnje že preživeli. Sam sem optimist. Produkcija književnosti je kljub vsem sodobnejšim izraznim medijem še zmeraj neznanska. Bralci to vedo, saj je vse teže prebrati ali vsaj zaznati vse, kar se izda, sam pa govorim tudi kot urednik, ki pozna neizdane kupe rokopisov za vsako natisnjeno knjigo. Tu in tam dobimo tudi kako odlično delo, in to je pravzaprav dovolj; če pogledamo поблиže, se zdi celo, da je takšnih del nekako več, kolikor smo jih voljni in zmožni okrasiti z vsem potrebnim, jih nemara celo ponuditi tujini.



Ne skrbi me torej za prihodnost slovenske proze in poezije, nekoliko manj pa sem optimističen pri pogledih na dramsko in drugo medijsko (recimo scenaristično) pisanje; mojo skepso nemara kar prepričljivo potrjuje tudi trenutna tovrstna ustvarjalna ponudba med mlajšimi generacijami. Navedel bi lahko vrsto razlogov, zakaj ni dobrih prihajajočih dramatikov in scenaristov, omejil pa se bom le na enega, banalnega: ker se je socialni prostor tako razdrobil, da med specialisti (teoretiki ali praktiki) za posamezna umetnostna področja ni več ne socialnih ne strokovnih stikov. Občutek imam, da današnji mladi režiserji ne poznajo del svojih pišočih vrstnikov in jih ne nagovarjajo k dialoškim izdelkom, kot se je dogajalo menda v vseh prejšnjih generacijah. Vrsta scenarističnih delavnic, ki neprenehoma vznikajo v Ljubljani, se je sodelovanju s pisci leposlovja kar konceptualno odrekla; del razlogov je mogoče najti v odrekanju literarnemu, "avtorskemu" filmskemu modelu, ki je vsaj v Sloveniji doslej prevladoval in prinašal klavrne rezultate, vendar upoštevanje takšnih razlogov hkrati tudi kaže na skromno poznavanje današnjega slovenskega leposlovnega položaja: "insiderji" namreč vemo, da so se stvari spremenile tudi znotrajliterarno.

Zadeva postaja problematična za obe strani: slovenski režiserji ne morejo narediti dobrega filma, ki bi imel kolikor toliko dialoga, vsi zanimivi izdelki zadnjih let (vsi seveda kratkometražni) so nemi filmi. Pred pisatelji pa ni novih izzivov, ki bi jih pregnali iz zavetišča davno osvojenih položajev. Producenti na scenarije ne mislijo, kako tudi bi, saj nastajajo zaradi financiranih sinopsisov in ne narobe. Pisati filmski ali televizijski scenarij za predal pa tudi ni ravno spodbudno. V Sloveniji, kjer je razlika v prodaji med žanrsko uspešnico in hermetično pesniško zbirko kakih štiristo izvodov, bo imel ta izstop književnosti iz sodelovanja z bolj komunikativnimi umetnostnimi praksami še posebno daljnoročne posledice. Kar nekako samoumevno se mi zdi, da na to nihče ne misli.

## 8. Dom in svet

Naj prepustim malce sklepnega razmisleka še banalni praksi: če hočemo, da bi kdo opazil našo književnost, jo moramo pokazati. Sam zvem za dobre slovaške ali nizozemske avtorje ob njihovem prevodu v

angleščino ali nemščino. Zdi se, da bo prihodnost (ne le slovenskega) branja nasploh takšna, da bomo večino svetovnih avtorjev poznali po prevodih v velike svetovne jezike. Za neposredno prevajanje ne bo tako imenovanega "tržnega interesa". Takšne prevode proizvajajo že številne majhne književnosti same (tudi tako "majhne", kot je na primer japonska) in ni posebnega razloga, da se ne bi tega lotili tudi Slovenci. Če ne sistematično, se bodo tisti najbolj podjetni in željni uspeha v tujini posla lotili kar sami ali v sodelovanju s partnerskimi prevajalci. Drugače ne bo šlo. Iz slovenščine ali albanščine pač ni toliko prevajalcev, kot bi si želeli. In večina teh malo prevajalcev jih prevaja v nemščino ali angleščino, le redki, če sploh kdo, v novo grščino in finščino.

No, tako, da bomo tujemu jeziku prepustili vlogo posredovalca, bomo res izgubili nekaj integritete in svobode (kako ponosno zveneče besede!), lahko pa jo pridobimo tam, kjer je nismo nikoli imeli. Z vsem dolžnim spoštovanjem do časopisov in založb, ki skušajo predstavljati male književnosti v velikih jezikih, je treba opozoriti, da jim ni skupno le zanimanje za manj znane literature, ampak tudi to, da jih urejajo Zahodnjaki. In njihovo gledišče je, če to hočejo ali ne, gledišče Zahoda. To je za zahodne bralce res zelo priročno, ko pa se hočemo "Vzhodnjaki" poučiti o literaturi svojih sosedov, se reči nekoliko zapletejo. Če na primer beremo zadnje reprezentativnejše delo svoje vrste, Picadorjevo antologijo sodobne vzhodnoevropske proze *Description of Struggle*, bomo v njej našli le zgodbe vojne, obupa, revščine, lakote, na kratko: komunistične represije in postkomunistične depresije. Že prav, zgodbe so dobre, izbor ustrezen, vendar – ali imamo res samo to, ali smo prisiljeni, da imamo res samo to? Bodimo vzhodnjaško patetični: ali nimajo morda kaki Romuni tudi pisca, ki bi znal napisati ljubezensko zgodbo, ki bo enako dobra, morda celo boljša kot kaka britanska, in če ga imajo, kako naj zanj izvemo?

Odpiranje v svet pa nam bi navsezadnje koristilo tudi znotraj-literarno, ne le poslovno. V majhnem prostoru, kakršen je brez dvoma naš, se sodbe utrdijo prehitro in trajajo prevečno. Na odprtem so spremembe bolj samoumevne.



Pred kakimi desetimi leti sem, morda v odgovor na podobno anketo, zapisal, da je književni žanr prihodnosti žanr izpovedi. Če se ozrem po delih avtorjev, ki v zadnjem času zbuja pozornost na svetovnem književnem prizorišču, in če to oznako, torej izpoved, razumem nekoliko širše, ne v njeni katarzični razsežnosti, temveč kot posameznikovo osebno pričevanje, ki ne verjame, da bi lahko vplivalo na podobo sveta, to velja pravzaprav še dandanes. S tem, da je prihodnost bliže, kot je včasih bila. In da jo je v književnosti mogoče razbrati iz vsakega, najbolj pa iz nazadnje zapisanega (in prebranega) stavka. Zanesljivo pa danes, bolj kot kadarkoli poprej, za prihodnost drži vrnitev književnosti k njej sami. Prihodnost književnosti je književnost.

## Matevž Kos

### *Težave s programom*

*Mi imamo svoj smoter jasno pred očmi, zavedajoč se, da je vzvišen, da je svet. Zanj si hočemo prizadevati, dokler je kaj moči v nas. Ko pa bomo opešali, se ne bojimo: za nami stoje mlajše moči, ki gredo neustrašno z nami v ogenj in smrt za svete ideje!*

Anton Mahnič: *Nekaj več o našem programu* (1891)

*Zavedati se moramo pri tem, da poslanstvo književnika in umetnika, sploh kulturnega delavca, ne more biti samo sebi namen, temveč mora služiti napredku sveta, delovnega ljudstva, in samo temu.*

Miško Kranjec: *Za socialistično idejnost naše kulture* (1948)

*Prešeren je umrl, Levstik je znorel, Cankarja je odrešila smrt.*

Srečko Kosovel: *Kriza* (1925)

## I.

### Pod Prešernovo glavo

Ena poglobitnih, sklepnih misli, ki jih je Dušan Pirjevec formuliral v svojem znanem spisu *Vprašanje o poeziji* (1969), je ta, da je - v času "konca prešernovske strukture" - treba na novo premisliti celotno slo-

vensko literarno tradicijo, zlasti seveda Prešernovo poezijo, ki to tradicijo na ustrezni ravni sploh šele omogoča oziroma vzpostavlja. Danes, dobrega četrto stoletja od prve objave *Vprašanja o poeziji*, veljavnost tega poziva ni nič manjša. Kvečjemu narobe. Po drugi strani pa nekaj podobnega bržkone velja tudi za samo Pirjevčevo razpravo: prebrati jo je treba znova, slediti njeni *logiki* in skušati ugotoviti, koliko je Pirjevčev razmislek (še) aktualen oziroma koliko (še) ustreza novi socialnohistorični konstelaciji, v kateri se je znašel slovenski narod po padcu komunizma in ustoličenju svoje države – z njim vred pa tudi literatura, pisana v njegovem jeziku.

Izhodiščna predpostavka Pirjevčevega razpravljanja je, da je zgodovinska eksistenca naroda, kot je slovenski, se pravi, naroda brez države in njenih institucij, na družbeno-strukturni ravni pa nediferenciranega, bila mogoča le na način *gibanja*, to gibanje pa je zaradi realnih zgodovinskih okoliščin bilo v svojem temelju *blokirano* in *zavrto*. Bistveni določili vsakega tovrstnega kolektivnega gibanja skozi zgodovino sta *prihodnost* in eshatološki Cilj, ki se odpira na njenem horizontu; ni gibanja brez Cilja, tako kot je gibanje predpogoj, da pridemo do Cilja. Zgodovina Slovencev je bila zgodovina zavrtega gibanja, to pa zato, ker se na svojem potovanju v prihodnost ni moglo nasloniti na svoje lastne nacionalne institucije kot oblike samopodreditve narodove moči, zgodovinske upravičenosti in vitalnosti. Po Pirjevčevi razlagi se je realna eksistenca slovenskega naroda temu ustrezno lahko zagotavljala in vzpostavljala "le prek takšnih dejavnosti, ki potrebujejo za svoj obstoj kar najmanj institucionalne podlage". Takšna "dejavnost" pa sta predvsem umetnost in znotraj nje literatura, saj je jezik – njeno temeljno gradivo – "glavni medij nacionalne eksistence".

Posebni položaj slovenske literature znotraj slovenske nacionalne mitologije so Pirjevčevi učenci, zlasti Dimitrij Rupel, pozneje skušali dodatno, kulturno-sociološko osvetliti s sintagmami, kot sta na primer "državno namestništvo slovenske kulture" ali "slovenski kulturni sindrom" – pa do najnovejše, že privzdignjeno "pesniške" in parafrazirajoče Nietzscheja, ki jo srečamo pri Alešu Debeljaku: "rojstvo naroda iz duha pesmi". Vsem, tako Pirjevcu kot tudi Ruplu ali Debeljaku, je torej skupno, da kulturi, predvsem književnosti – in še posebej poeziji –, znotraj

slovenske kolektivitete in njene specifične zgodovinske usode podeljujejo izjemen položaj. Pirjevec med drugim navaja znane besede, koga drugega kot Josipa Vidmarja, po katerem je Prešeren "najvišja manifestacija našega duha", ali pa, da so Prešeren, Levstik, Cankar "naše velike osebnosti, ki smo jim v vsakem trenutku svojega zgodovinskega delovanja odgovorni". Odgovornost do zgodovine tako postaja odgovornost do literarne tradicije. Do Ciljev, ki so vpisani v njeno hrepenenjsko strukturo. Vendar so, in tu začne celotna zadeva postajati manj "samoumevna", *dejanske življenjske usode* svete trojice slovenske nacionalno-literarne mitologije – Prešerna, Levstika, Cankarja – bile v skorajda diametralnem nasprotju s (praviloma posthumnim) privzdignjenim statusom njihove Literature oziroma Poezije. To, na prvi pogled nekoliko nenavadno stanje, razkorak med bolj ali manj nesrečnimi človeškimi eksistencami omenjenih pisateljev in poznejšo kanonizacijo njihovih del, Pirjevec pojasnjuje na naslednji način: do *rehabilitacije* poezije pride takrat, ko napočijo svetovnozgodovinske spremembe, ki omogočajo vzvraten obrat perspektive, vrednotenja itd. To pa se lahko zgodi šele takrat,

"ko poezija kot 'upodobitev' obupne resnice ni več nevarna in katastrofična, ko kratko in malo ni več resnica, se pravi, v trenutku, ko se je v nacionalnem življenju nekaj spremenilo, in sicer tako, da ga včerajšnja kritika ne prizadeva več".

Skratka: pogled nacionalne ideologije poezijo "ponotranji", sprejme za svojo šele v tistem trenutku, ko poezija kot resnica o zgodovinski nemoči blokiranega gibanja ni več aktualna, ko je samo še podoba bolj ali manj oddaljene, preživete preteklosti. S tem, ko je postavljena v *preteklost* in njeno resnico, se *pogledu sedanjosti* – in njene resnice – kaže kot potrditev vitalnosti naroda-subjekta, saj naj bi bila obup in nesreča preteklosti oziroma posameznika v njej, o kateri, bolj ali manj prepričljivo, poročajo *klasiki* domače literature, zgodovinsko presežena. Zaporedne korake, ki so privedli do kanonizacije slovenske literature in ji omogočili status *klasike*, Pirjevec poimenuje *žrtvovanje*, *mitologizacija* oziroma *rehabilitacija* in *sakralizacija*. Konec "prešernovske strukture" napoči takrat, ko ti trije "postopki" niso več prevladujoči obrazec funkcioniranja slovenske literature znotraj družbeno-kulturne konstrukcije slo-

venske realnosti. Pirjevec ta konec, ki se je sicer napovedoval že nekaj desetletij prej, postavlja v začetek dvajsetega stoletja, dokončno in v vsej usodnosti pa se mu kaže v času nastajanja omenjenega spisa, se pravi, konec šestdesetih let.

"Prešernovska struktura" je tudi v tem obdobju še zmeraj privajeno določilo percepcije in vrednotenja slovenske besedne umetnosti, ima še vedno razmeroma močno institucionalno moč, ohranja se v šolsko-vzgojnih in podobnih institucijah, vendar njen dejanski vpliv in pomen pešata; slovenska poezija, poudarja Pirjevec, vse bolj deluje "pri sebi", neposredno in ne več prek žrtve, sakralizacije itd. Kar pomeni, da poezija (z njo Pirjevec po večini misli na literaturo nasploh in ne samo na poezijo v ožjem smislu besede) nima več nekdanjega pomena za "socialno zgodovinsko akcijo":

"Poezija se torej vrača sama k sebi. K sebi povrnjena poezija ni več akcija, pa tudi ne racionalno spoznanje. S stališča akcijskih potreb in razumskega spoznanja je poezija igra. Poezija, ki je igra, ni odpiranje svetlih perspektiv, pa tudi zanikovanje prihodnosti ni, stvarem, ki jih imenuje, ne dodeljuje niti smisla, a tudi ne razkrinkava njihove nesmiselnosti, ne ugotavlja, ali so resnične ali lažne, pravilne ali zgrešene, pa tudi nas ne uči, kako moramo z njimi pravilno ravnati."

Drugo ime za konec "prešernovske strukture" je torej "vračanje poezije k sebi". Znotraj konteksta Pirjevčeve razlage pa je mogoče to "vračanje" razumeti na več, med sabo morda tudi nasprotujočih si načinov. To je bržkone posledica dejstva, da Pirjevčev razmislek poteka hkrati na različnih ravneh: enkrat meri predvsem na družbeno učinkovanje literature in z njim povezano percepcijo konkretnih besedil, drugič pa besedo "vračanje" lahko razumemo na ravni same literature: ne več s poudarkom na socialnih in kulturno-političnih razmerah, ampak na imanentno literarnih, pa tudi bitnozgodovinskih metamorfozah, ki literaturo vračajo "nazaj" v njeno izvornost, ob kateri se, s Pirjevčevim besednjakom, šele odpre vprašanje o poeziji kot *igri jezika*, ki stvarem, svetu najprej dopušča, da sploh je.

Do podobnega sklepa pride Pirjevec tudi po izhodiščni, bistveno

bolj kronologiji zgodovinskega časa zavezani poti. Tu je v ospredju proces narodovega socialnega, političnega in kulturnega dozorevanja – ena posledic sprememb, ki jih ta proces omogoča, če ne celo zahteva, je prav tako obrat v percepciji literarnih besedil, zdaj prepoznanih in razumljenih kot *igra*, ki ni zavezana ničemur drugemu razen sama sebi, saj je odrešena ideološkosti, nacionalno-zgodovinske reprezentativnosti in z njo povezane instrumentalizacije. Obrat v percepciji "vzratno" velja za *celoto* narodove literarne tradicije, je, z drugimi besedami, predpogoj za neideološko in transhistoričnemu bistvu literature ustrezno branje. "Vračanje" literature k sami sebi na tej ravni potemtakem ni odvisno od nje same, ampak od splošne družbene konstelacije. Povedano drugače: usoda literature je v rokah bralcev, odvisna je od njihovih vsakokratnih, družbeno pogojenih "konkretizacij" in bralskih aktov, konec koncev torej od ideologije. V tem primeru Pirjevčev razmislek ni toliko vprašanje o poeziji, njenem "ontološkem bistvu", "umetniškosti" itd., ampak predvsem vprašanje o družbenih okoliščinah njene percepcije in vsakokratnem historičnem "učinkovanju". Vprašanje o poeziji je iz te perspektive moč zares zastaviti šele iz konca "prešernovske strukture". Poezija, kolikor je res poezija, sicer nosi "odgovor" že ves čas s sabo, vendar, in tu je verjetno bistvena poanta Pirjevčevega razmisleka, se ta "odgovor" razkrije šele takrat, ko po njem na primerni ravni lahko *vprašamo*. Ni odgovora brez vprašanja. Natančneje: kakršno vprašanje, takšen odgovor. Predpogoj za njegovo formulacijo je razpiranje "prešernovske strukture" – ko ta ne prekriva več literarne *stvari same*.

Bistven obrat Pirjevec odkriva v literaturi, ki nastaja konec šestdesetih let, se pravi, v času pisanja njegovega eseja. Za ta besedila Pirjevec dopušča možnost, da bodisi vztrajajo v prvotnem položaju, določenem s "prešernovsko strukturo", lahko pa iz nje tudi izstopajo in se – s Pirjevčevimi besedami – "sproščeno izročajo samemu vračanju". Pisatelju, pa tudi bralcu očitno pripisuje status nekakšnega subjekta: *odločitev* za vztrajanje v "prešernovski strukturi" ali za izstop iz nje je stvar pisateljske svobode in njegove zmožnosti avtorefleksije, bralčeva odločitev pa, ali bo na primer – če se vrnemo k *začetku* – Prešernove *Poezije* bral na star, ideološki način ali pa v skladu s spoznanjem o koncu "prešernovske strukture" in "vračanju" poezije k sami sebi ...



## Korak naprej, dva koraka nazaj

Naj na tem mestu svoje izvajanje nekoliko prizemljim. Kot je znano, je konkretna spodbuda za nastanek Pirjevčevega *Vprašanja o poeziji* bil napad številnih, bolj ali manj ogorčenih posameznikov, borčevskih združenj itd. na izid *Kataloga* (posebne številke revije *Problemi*), pa tudi *Slovenske apokalipse* Iva Svetine. Med temi napadi je bil najodmevnejši manifest *Demokracija da – razkroj ne!* (1968), izšel v osrednjem slovenskem časniku. S svojimi podpisi so ga obežili nekateri najbolj znani staroslovenci tistega časa: od Mateja Bora, Toneta Svetine, Franceta Bevka, Cirila Kosmača pa do Božidarja Jakca, Josipa Vidmarja in drugih borcev za demokracijo (ljudsko, seveda) in oplemenitenje človeka. Upošteva je horizont Pirjevčevega *Vprašanja o poeziji*, lahko manifest *Demokracija da – razkroj ne!* razumemo kot literarni program, nastal znotraj tradicionalnega pojmovanja književnosti, ki je ujeto v tisto, čemur Pirjevec pravi "prešernovska struktura"; vendar ne na njenem začetku, ampak v dobi njenega dokončnega izteka. To je verjetno tudi eden poglavitnih razlogov, da omenjeni manifest – razen poziva k onemogočenju *Kataloga* in drugih "deviacij" – za sabo ni pustil pravzaprav ničesar in ga danes k življenju lahko obudi le še sila zgodovinskega spomina. Njegovi učinki so bili celo kontraproduktivni, saj je pojavom, ki jih je napadel, s svojo gorečo gesto podelil večji pomen, kot so si ga ti – upošteva je zgolj njihov literarni pomen – "v resnici" zaslužili. Tekst, ki je, kljub svoji resnobni in aktivistični dikciji – ali pa ravno zato – za današnjega konzumenta precej zabavno branje, je bil, vsaj nekoliko, takšen očitno že v svojem času. Bolj kot vizija potencialne proti-smeri je bil odmev neke mentalitete, ideologije in razumevanja literature, ki konec šestdesetih, pa že dosti prej, ni imelo več prave moči. Poleg splošno abstraktnih in izpraznjenih določil o "odgovornosti" do Naroda in Zgodovine, "človečnosti" literature, o njeni zvestobi "dosežkom revolucije" in tistim idealom, ki jih je vzpostavila slovenska literarna tradicija, ne vsebuje namreč nobene pozitivno-konstruktivne in v pravem smislu besede *programske* opredelitve. Bolj kot dejanska je zato pomembna simbolna teža tega besedila: *Demokracija da – razkroj ne!* je, kronološko gledano, eden zadnjih skupinskih manifestov, nastalih znotraj slovenske

kulture in, kakorkoli že, posvečenih literaturi. Ob tem pa se na poseben način odpira vprašanje o dejanskem položaju programskih spisov znotraj slovenske književnosti: ali so namreč literarni programi in manifesti, kot jih pozna slovenska literarna tradicija, mogoči le znotraj "prešernovske strukture" kot njenega, če še zmeraj sledimo Pirjevcu, temeljnega kulturno-socialnega določila? Ali njen iztek, povezan s socialno diferenciacijo in vznikom številnih, med sabo različnih literarnih diskurzov, pomeni tudi konec programskih nastopov, spomenic in podobnih izdelkov, s katerimi pisateljske skupine nagovarjajo, obveščajo, provocirajo javnost?

Kljub temu da to vprašanje nekako samoumevno sledi iz dosedanjega razpravljanja, je očitno že v svojem izhodišču zastavljeno neustrezno: ena posledic "konca prešernovske strukture", če je ta zaznamovan z "vračanjem literature k sami sebi", bi bil namreč lahko kvečjemu vznik nepreglednega števila literarnih programov, seveda takšnih, ki ne nastajajo več v zavetju nacionalne substance in literature kot njenega pododdelka, ampak si svoj Cilj in perspektivo določajo onkraj in mimo nje, se pravi avtonomno ali pa vsaj ne z nacionalno substanco (ali kako drugo Idejo) kot svojim vrhovnim, svoje lastno početje osmišljajočim določilom. To konec koncev in na svoj način potrjuje že specifična in raznolika razvojna logika slovenskega literarnoprogramskega pisanja, kakor se je, če spomnim le na nekaj najpomembnejših (in pogled Slovencev samih nase in na svojo književnost formirajočih) tovrstnih besedil, vrstilo od prvotnega zametka pri Trubarju in nato pri Čopu, Levstiku, Stritarju prek bolj eksplicitno formuliranih pri Mahničju, Cankarju, pozneje posebej izrazito in primerno bombastično pri pripadnikih zgodovinskih avantgard, kot so Podbevšek, Kosovel in Delak, po koncu vojne in revolucionarnem prevratu pri ideologih komunizma oziroma sočrealizma, med katerimi je (bolj zaradi politične kot intelektualne teže) izstopal zlasti Boris Zihlerl, pa do nastopnih besedil povojne "kritične generacije" in tistih manifestov, ki so nastali v kontekstu neoavantgardistične evforije, konceptualno pa v skladu s tedanjo ultramodernistično poetiko - odzvanjo je omenjeni spis, ki govori o *demokraciji* in *razkroju*.

Literarni programi po svoje nedvomno usmerjajo "razvoj" književnosti, vendar z njihovim dejanskim pomenom, zlasti v modernejših časih, ne gre pretiravati. Največkrat pač - na način avtotematizacije - le



artikulirajo določeno poetiko ali določen tip pisanja, nanj opozarjajo javnost in si s tem skušajo priboriti posebno težo, socialni pomen itd. Zadeva postane usodnejša, kadar so avtorji programskih spisov ideologi in aktivisti, ki so dodatno oboroženi z argumenti politične moči. Znotraj slovenske literarno-kulturne zgodovine izstopata zlasti dva tovrstna pojava. Oba sta ujeta globoko v "prešernovsko strukturo", hkrati pa jo že presegata z nadnacionalno univerzalnostjo svojih ideologij: na eni strani je to militantni katolicizem, znotraj katerega se je kot njegov najdejavnejši ud konec prejšnjega stoletja odlikoval zlasti Anton Mahnič, na drugi pa komunistični aktivizem in njegovi ideologi, zadolženi za literarna vprašanja. Tako katolicizem (s podaljškom v klerikalizem) kot komunizem sta gojila do literature izrazito instrumentalen odnos: (tudi) literatura je sredstvo na poti k eshatološkemu Cilju, dovoljena ni kakršna koli, ampak le tista, ki dviguje borben duh in bojevito moralo. Obe ideologiji sta si bili strukturno podobni: od totalitarnega mišljenjskega modela, hierarhije metafizičnih resnic pa do jasno razpoznavnega sovražnika; na eni strani je bil to brezbožni liberalizem (pozneje komunizem), na drugi pa meščanska družba s svojo "bazo" in "nadstavbo" vred.

### Med svobodo v jeziku in nacionalno substanco

Dokončni obrat od tradicije, zaznamovane s "prešernovsko strukturo", se Pirjevcu kaže konec šestdesetih let dvajsetega stoletja. Pri tem ni naključje, da je to obdobje ekspanzije modernizma. Drugače povedano: šele modernizem in njegova poetika na Slovenskem dokončno in v vsej radikalnosti vzpostavita tip literature, ki ni zavezan nobenemu višjemu, tako ali drugače ideološkemu Cilju, kot si ga zastavljajo narod, razred ali kakšno drugo občestvo, ampak avtonomiji umetniškega dela, svobodnemu gibanju skozi jezik in odpovedi družbenemu angažmaju, kakršnega je od pisateljev in intelektualcev zahteval in pričakoval na primer še sartrovski eksistencializem. Modernistična literatura zato ni le izstop iz tistega, čemur Pirjevec pravi "prešernovska struktura" in kar je bistveno določeno s položajem književnosti v zgodovinsko blokiranem narodovem gibanju, z *načinom* njenega funkcioniranja znotraj slovenske kulturne tradicije, ampak prav tako slovo od totalitarnih projektov, ki so se s svojimi

voluntaristično-programskimi zahtevami dotaknili tudi literarnega ustvarjanja. Takšna projekta je na Slovenskem *zasnoval* ortodoksni katolicizem na eni, komunizem pa ne samo *zasnoval*, ampak nekaj desetletij tudi – toliko bolj pogubno – *udejanjal* na drugi strani.

Če je, grobo rečeno, v 19. stoletju slovenska literatura bila (tudi) eden izmed medijev narodovega samozavedanja in je bila ravno zaradi svoje posebne vloge izpostavljena pritiskom različnih, med sabo konkurenčnih ideologij, pa je po vzpostavitvi totalitarizma leta 1945, ki je, razumljivo, odpravil vsako, tudi ideološko konkurenco, dobila še novo razsežnost: postavljena je bila v položaj, ko je, tudi če si za svoj družbeni "angažma" ni posebej prizadevala, opravljala pomembno civilno emancipacijsko "funkcijo". V obdobju totalne ideologizacije so literarni teksti tako postali eden redkih medijev *svobode* in ideološke neobvladljivosti, ko pa sta, potem ko se je totalitarna struktura v petdesetih letih začela rahljati in je agitpropovski voluntarizem počasi začel prepuščati politično iniciativo manj nasilnemu partijskemu pragmatizmu, ki je dopuščal vse, kar ni ogrožalo temeljev njegove Oblasti, dramatika in zlasti romanopisje začela odpirati zamolčane, nezaželene teme, je del literarnega pisanja – posredno, seveda – dobil tudi opozicijsko politično razsežnost. In jo ohranil vse do osemdesetih let. Položaj književnosti je bil, strukturno gledano, vsaj nekoliko podoben tistemu iz 19. stoletja, le da je narodno-emancipacijsko in narodnoobrambno "učinkovanje" literature nadomestil poseben način branja, kot ga je prakticirala kritična javnost, ki je v velikih tekstih tega časa, na primer v poeziji Daneta Zajca, dramah Dominika Smoleta ali Primoža Kozaka, pa v poznejših romanih Vitomila Zupana in pri drugih avtorjih, zlasti tistih, ki so odpirali t. i. zamolčane teme (državljanska vojna, Goli otok, politični procesi), iskala, pogosto pa tudi našla globalne metafore za kritiko totalitarnega sistema in partijske države. Modernizem oziroma ultramodernizem sedemdesetih let se je tovrstni naravnosti večinoma odpovedal: sartrovsko *filozofijo svobode* in medvrstično družbenokričnost sta pri pomembnem delu piscev zamenjala "znotrajtekstualnost" in prepuščanje igri, ki jo ponuja svoboda – le da zdaj svoboda v jeziku, ki je, kot so za svojim učiteljem ponavljali slovenski heideggerjanci, "hiša biti". Tovrstni pisateljski praksi, še zlasti, če je gojila, sicer impliciten, a toliko bolj intenziven, dialog s Pir-

jevčevim mišljenjem, bitnozgodovinskim premislekom novoveškega subjektivizma in resnice revolucionarne akcije, so bolj kot literarno-programski in javnomanifestativni generacijski nastopi ustrezali avtopoetski in samorazlagalni spisi. Časi uglašene generacijske polemčnosti, kakršna je na primer še bila značilna za napad povojne "kritične generacije" na sentimentalne humaniste ali, nekoliko pozneje, modernistov na tradicionaliste, so očitno minili. Kar je bržkone tudi posledica uvida v logiko (neo)avantgarde, njene militantne teleološkosti in optimalne projekcije v prihodnost.

### Plamenice in solze

Eden paradoksov, povezanih z "družbenim položajem" slovenske literature v osemdesetih, je (tudi) ta, da so v državotvornem in protikomunističnem gibanju pomembno vlogo odigrali pisatelji (zbrani predvsem v svojem društvu in okrog *Nove revije*), odmevnost njihovih literarnih besedil samih po sebi pa je bila nedvomno manjša kot v minulih desetletjih. Tudi iz tega razloga – ali pa predvsem zato – je treba jasno razlikovati med dvema držama, ki se z nekakšno lahkotno "samoumevnostjo" tesno prepletata še danes: med pisateljem kot avtorjem pesniških, proznih, dramskih, esejističnih besedil in pisateljem kot javno osebo, političnim subjektom. V osemdesetih letih je namreč po svoje oživela "prešernovska struktura". Še več: brez nje takšen pisateljski angažma ne bi bil mogoč, saj so literati v prelomnih trenutkih nastopali kot dediči narodotvornih idej svojih predhodnikov od Prešerna naprej, pa tudi povojnih paraopozicijskih poskusov, do katerih je prihajalo predvsem znotraj ali prek posameznih literarnih revij. Gre za dediščino, ki je prispevala k temu, da so možje peresa v širši javnosti bili prepoznani kot "politični subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve". Zaradi svoje usode oziroma – glede na to, da so bili med njimi tudi *državni ljubimci* – usode marsikaterega iz svojih vrst (zaporne kazni, prepovedane revije, založniška diskriminacija itd.) so obenem bili med najbolj avtoriziranimi, da povedo *resnico* o naravi totalitarne oblasti. Vzporedno pa tudi o "zgodovinskih ciljih" slovenskega naroda; takšen položaj jim je omogočala slovenska literarna tradicija, natanko tista tradicija, katere družbeno funkcioniranje

Pirjevec poimenuje "prešernovska struktura" in ki je prek šolskih, vzgojno-dresurnih aparatov države, tudi komunistične (!), bila sprejeta kot del splošne identitete Slovencev, njihove zgodovine in kulture. Nanjo se je, v zainteresirano prirejeni obliki, seveda, sklicevala komunistična oblast, potem pa je – po logiki zgodovinske dialektike – ravno izročilo te tradicije prispevalo pomemben delež k pokopu povojnega režima in njegovega samoupravljalškega imaginarija. Če je torej konec "prešernovske strukture" književnosti omogočil avtonomen status, ki se je povsem uveljavil šele v dobi modernizma, in nevezanost na dediščino nacionalne ideologije, ki je literarna besedila vselej razlagala na sebi ustrezen način, predvsem kot potrditelj lastnega *zdaj*, je po drugi strani podaljševanje tega *konca* pisateljem omogočilo, da so odigrali svojo zgodovinsko vlogo. Pri tem javnem delovanju se, vsaj večina, ni mogla sklicevati na svoja lastna, bolj ali manj modernistična in ultramodernistična, nemalokrat hermetična ali esteticistična besedila, ki jih glavnina slovenskih državljanov gotovo niti ni poznala. Pa tudi če bi jih, jih ne bi razumela. Pa tudi če bi jih razumela, iz njih ne bi mogla potegniti nobenega konkretnega, predvsem pa ne spodbudnega napotila za zgodovinsko akcijo. Slovenski modernistični pisatelji so – na "idejno-tematski" ravni – namreč prej kot "rojstvo naroda" oznanjali "smrt subjekta" in "konec akcije", prej kot patos kolektivističnega gibanja nemoč komunikacije med posamezniki, posameznika s svojo mamo, pa tudi samega s sabo. Njihova "prevratna" besedila so, kar zadeva slovensko literarno tradicijo, vzpostavljala bolj dialog s *Soneti nesreče*, s *Ko dobrave se mrače* in s *Hišo Marije Pomočnice* kot pa – izvzemši posamezne primere domovinske lirike pri Tonetu Kuntnerju ali Jožetu Snoju – z *Zdravljico* ali *Naprej za stave slave*.

Šele razlika, vzpostavljena med pisateljem kot političnim subjektom-državljanom in pisateljem kot avtorjem literarnih besedil, med dvema, med sabo skorajda a priori nasprotnima *vlogama*, ali, manj funkcionalistično, *eksistencialnima držama*, onemogoča vrsto nesporazumov, ki smo jim priča zlasti po vzpostavitvi parlamentarne demokracije, ko se nemalokrat dogaja, da nostalgija po svinčenih časih na neki poseben, sprevržen način postaja stvar nostalgičnega, "še pomnite, tovariši" spomina. Spomina na čase, ko je "pisateljska eksistenca" – seveda v luči

"prešernovske strukture" - še bila polna Smisla in trdno stoječa, če parafraziram Cankarja, v *areni življenja*. Debata o domnevi, da je, potem ko se je ta arena preobrazila v komorni avditorij vlažne kleti, pisateljstvo izgubilo svoj smisel, pa je tu brezpredmetna, saj razpravljanje prenaša na neko povsem drugo, drugačno (morda psihosocialno) raven.

Zmanjšana pozornost slovenske družbe do literature, Pirjevec jo je (pravzaprav - posledično - kot nekaj pozitivnega) detektiral že konec šestdesetih let, je tudi posledica tega, da se novodobno slovenstvo vse bolj diferencira (politično-ideološko, stanovsko, po načinu preživljanja prostega časa itd.) in da tisto vlogo, ki je v starih časih (ne toliko dejansko kot na simbolno-reprezentativni ravni) pripadala književnosti in kulturi nasploh, v suvereni slovenski državi opravljajo njene, predvsem "državotvorne" sfere in institucije. Spremembo v *pogledu* nacije na svojo književnost dovolj nazorno potrjujejo tudi analize, napovedi in pričakovanja, nastali med vidnimi slovenskimi intelektualci, ko so razmišljali o - najprej še hipotetični, nato pa zmeraj bolj dejanski - slovenski državnosti. Najizrazitejši, pa tudi najodmevnejši primer tovrstnih refleksij srečamo v vseh treh "nacionalnih" številkah *Nove revije*: v znameniti 57., ki je leta 1987 prinesla *Prispevke za slovenski nacionalni program*, tri leta poznejši, naslovljeni *Samostojna Slovenija*, in pa bolj futuristično usmerjeni iz leta 1993: *Slovinci in prihodnost*. Kljub temu da so med uredniki in sodelavci omenjene revije po večini pisatelji ali ljudje, ki so tako ali drugače zavezani pisanju, lahko prispevke, ki se v teh zbornikih ukvarjajo s književnostjo, njenim pomenom za novodobno slovenstvo in morebitnim spremenjenim položajem v nacionalni državi, preštejemo na prste ene roke. Natančneje: zadostujejo trije prsti. Prispevkov v vseh treh zbornikih pa je, da je vse skupaj bolj drastično, skupaj skoraj devetdeset. Že samo to, povsem zunanje dejstvo dovolj prepričljivo sugerira, da slovenska literatura, kot je bil še pred pol stoletja kategoričen Josip Vidmar, ni več "naša najvišja manifestacija duha", poezija in umetnost pa - temu ustrežno - ne več najvišji smoter narodovega življenja. Pirjevčeva misel o "koncu prešernovske strukture" je z nastankom suverene slovenske države doživela svojo dokončno potrditev.

Obenem pa je, kot paradoksalno sklepno dejanje tega konca, slovenski parlament Prešernovo *Zdravljico* razglasil za državno himno.

## II.

## Nelagodje v demokraciji

Vsako razpravljanje o književnih generacijah, generacijskosti, pa tudi o literarni programatiki, ki običajno nastaja ravno znotraj (dejanskih ali predpostavljenih) generacijskih okvirov in menjav, je, razumljivo, vsakokrat obsojeno na dobršno mero shematičnosti. Približno v tem smislu, kot je, če uporabim udomačeno primero, shematičen pogled, ki s primerne razdalje opazuje gozd, pri tem pa spregleduje posameznost in različnost dreves. Če ostanemo na ravni *gozda*, se nemalo težav, bistveno več kot pri prejšnjih, odpira pri poskusu opredelitve za zdaj zadnje pisateljsko izoblikovane generacije, tiste, ki je luč sveta zagledala v šestdesetih in na književno prizorišče prikorabila v osemdesetih. Politični angažma, po katerem so se odlikovali njeni predhodniki, očitno ni bil njena domena. Po eni strani zato, ker sama ni imela travmatične izkušnje z revolucionarnim terorjem medvojnih in povojnih let, obenem pa je vladajoča komunistična ideologija v drugi polovici osemdesetih bila že toliko izpraznjena in na koncu svojih moči, da ni bila več spoštovanja vreden nasprotnik, ampak je delovala bolj kot neke vrste farsičen relikv, kot skupina cinikov na oblasti, katerih ideologija je bila samo še preživetvena retorika, ki je nihče, niti oni sami (razen starejših Tovarišev), ni (več) jemal posebno zares. Od tod torej, v usodnih, za Slovence prelomnih trenutkih nekakšna politična brezbržnost, seveda pa, da ne bo nesporazuma, na ravni literarne generacije kot kolektivnega subjekta in ne na ravni posameznikov, med katerimi je skorajda vsakdo, v prelomnih trenutkih, tako ali drugače opravil svojo, kot se temu primerno patetično reče, "državljsko dolžnost".

Če so se mlajši pisci, kar zadeva tradicionalno slovensko navezo med literaturo in politiko, odločili za načelno apolitičnost, za posebno vrsto politike torej, pa je šibkost njihove držbe bila in ostaja dejstvo, da



svoje lastne (a)političnosti niso (bili) zmožni reflektirati in da so prelahkotno jemali kot nekaj nediskutabilnega. Toliko bolj, ker se na Slovenskem tudi še sredi devetdesetih ohranja kulturniški stereotip o nekakšnem posebnem, malodane erotičnem razmerju med kulturo/kulturniki in politiko/politiki, ki ne upošteva diferenciacije tudi znotraj obeh navedenih polj družbenega, ne nazadnje pa radikalnih sprememb na ravni distribucije politične moči, ki jih je prinesel nastanek suverene slovenske države, uvedba parlamentarne demokracije in tekmovanje različnih ideologij oziroma strank za naklonjenost volivcev. Politizacija literature je mogoča seveda tudi v demokraciji, dovolj očitno pa je, da pisatelji v prihodnje – pa naj preteklost podaljšujejo tako ali drugače – ne bodo imeli takšne vloge kot v prejšnjem režimu, ko so bili pisci deklaracij, spomenic, ne nazadnje t. i. pisateljske ustave. (Tisti, ki so v devetdesetih postali profesionalni politiki ali pa poskušajo združevati oboje, pa so se očitno odpovedali svojemu prvotnemu poklicu.)

Ce je Miško Kranjec že leta 1955, ko je razmišljal o ideološki razpuščenosti slovenskih literatov, moral (z obžalovanjem, kajpada) ugotoviti, da "v našem društvu književnikov imamo 26 komunistov, toda to je 26 vrst komunizma", potem je seveda iluzorno pričakovati, da bi se v drugi polovici devetdesetih lahko vrnilo časi slovenske pomladi in da bi pisatelji, med katerimi so danes, kar zadeva njihovo politično prepričanje, tako levičarji, "jugonostalgiki", nacionalisti, populistični elitistični pristaši razsvetljene monarhije, desničarji kot tudi politični ludisti, anarhisti in antipolitični zasebniki, nastopili kot uglašeno politično telo. Edino, kar bi lahko zares strnilo njihove vrste ne glede na posamezna politična prepričanja, je bržkone neposredno ogrožena svoboda mišljenja, publiciranja in nasploh javnega delovanja, tiste nevarnosti torej, ki v temelju ogroža pisateljski poklic in ki jih marsikateri slovenski pisec dovolj dobro pozna iz nekdanjih, kar zadeva odnos med politiko in pisatelji, morda transparentnejših časov. Trenutek za vnovični angažma pisateljskega kolektiva bo napočil ob prvem državnem udaru. Ali pa takrat, ko bo kakšna stranka, bodisi pod vodstvom *Organizacije* ali *Civilne inici(j)ative*, na volitvah zbrala več kot petdeset odstotkov glasov. In, jasno, nemudoma ukinila naslednje volitve.

## Nelagodje v literaturi

Kljub temu da se posamezna literarna generacija "praviloma" – po logiki same biologije – vzpostavi prek konfrontacije s svojo generacijsko predhodnico, postososvojitvena "apolitičnost" ni (bila) toliko posledica simbolnega umora literarnih, v tem času še zmeraj oziroma zmeraj bolj "angažiranih" očetov, ampak bolj rezultat *prepričanja* (ne pa, kot rečeno, refleksije) o neprimernosti, anahronističnosti združevanja literarnega ustvarjanja in političnega angažmaja, literature in politike, razumljenih kot dve ločeni sferi, ki nista v nobeni neposredno kavzalni zvezi.\*

V tem kontekstu je pomembno tudi to, da je literarno-duhovna paradigma, na katero so se v osemdesetih naslonili številni, zlasti mlajši pisci, bil ravno *postmodernizem*. Dediščina lastne "postmodernističnosti", čeprav si jo je, resnici na ljubo, na začetku vsakdo razlagal po svoje (in tako je ostalo do danes), je prispevala svoj delež k temu, da se niso formirali kot generacijska skupina v klasičnem literarnozgodovinskem in sociokulturnem smislu, kot generacija, kakršnih kar nekaj pozna tudi slovenska književna preteklost. Postmodernizem, če ponovim znana, danes že bolj ali manj splošno znana, šolska "dejstva", je oznanil pluralizem različnih diskurzov, prepletanje in koeksistenco različnih pisav, s tem pa, med drugim, omogočil načelno spoštljiv odnos do literarne preteklosti – v nasprotju z na primer tistim, kakršnega je imela generacija modernistov-avantgardistov, verjetno zadnja literarna generacija v pravem smislu besede na Slovenskem. V osemdesetih, in to nekako velja tudi še

\* O tem, da iz literarno velikega opusa nikakor ne sledi nujno že tudi kakšno posebej konstruktivno politično delovanje, iz dobre pesmi, če poenostavim, demokracija, iz šepavih verzov pa holokavst, pričajo znane usode še bolj znanih piscev, katerih politično delovanje je bila bodisi velika pomota, naivnost ali pa samo nekakšna bizarnost, porojena iz izgube stika z realnostjo, kot posledica čudaškega značaja itd. Slavospevi diktatorjem, vojaškim zmagovalcem in junaškim akcijam so nemalokrat tudi rezultat svojevrstne estetske fascinacije ob prelomnih zgodovinskih dogodkih; spomnimo se samo Župančičeve pesniške pretresenosti ob smrti kralja Aleksandra ali pa vznihanosti ob zmagoviti Titovi pojavi, se pravi, ob dveh možeh, ki sta bila "rezultat" dveh povsem različnih zgodovinskih svetov in ideologij, oba pa sta skozi na stežaj odprta vrata vstopila v Župančičev pesniški imaginarij.

danes, literarna tradicija ni (bila) več objekt negacije ali parodije, nekaj, kar je treba ukiniti v imenu lastne literarne sedanjosti ali prihodnosti, temveč se je spremenila v poligon najrazličnejših pisateljskih tehnik in dialoških postopkov. To je posredno povzročilo, da so se, vsaj na tekstualni ravni, stroge meje med generacijami in različnimi, med sabo nekdanj diametralno nasprotnimi poetikami zabrisale.\*

Debate o postmodernizmu so v devetdesetih postale predvsem domena univerzitetnega po(d)uka. To dejstvo je – po znani analogiji z usodo modernizma znotraj literarnozgodovinskega diskurza – lahko pokazatelj, da je postmodernizma kot žive literarne smeri pravzaprav konec. Vendar bi bil takšen sklep prehitel, saj ostaja bolj ali manj nejasno, kakšen bi bil (v smislu velike, razpoznavno *nove* literarne smeri, kakršne so bile na primer romantika, realizem ali modernizem) lahko korak *naprej*; če kaj, potem je postmodernizem spodbil ravno to logiko vsakokratnega napredovanja, negacijo tistega *danes* v imenu tistega *jutri*. Vsak radikalen obrat, provizoričen skok *naprej* – ni radikalnosti brez konfrontacije različnih izmov – bi pomenil že padec nazaj v modernizem. Ali še dlje. In kar je še manj spodbudno: tudi to bi bilo lahko razumljeno kot svojevrstna, še posebno zvijačna gesta postmodernističnega uma. Itn.

Kakorkoli že: literarna devetdeseta so, poleg pregovorne avtopoetičnosti, o kateri se je razmišljalo že v osemdesetih, predvsem doba odprtosti in nepredvidljivosti. Sama po sebi sta to seveda prazna, *brez vsebinska* označevalca. Ki pa ravno zato pomenita napad na integriteto tiste dediščine, ki ji Pirjevec pravi "prešernovska struktura", ali pa – na drugi, časovno aktualnejši strani – vzbujata precejšnje nelagodje, nestrpnost in pozive k očiščenju in pomlajenju, oborožene z retoriko zaskrbljenega *Humanizma*, ki se, ob epohalni izgubi metafizičnega Smisla, ponuja kot nekaj "pristnega" in "eksistencialno zavezujočega". Polemičnost je kajpada nekaj, česar se lahko veselimo, saj bi sicer, kar

---

\* Eden redkih poskusov bojevitejšega med-, pa tudi znotrajgeneracijskega "obračunavanja" so v osemdesetih bili Črnkovičevi humoristično-kritiški zapisi, pa še ti kratkotrajni, ker je objekt negacije pač hitro zmanjkalo. Sam pa očitno tudi ni prav dobro vedel, za kaj mu, razen opozarjanja na provokativno zgovornost svoje lastne eksistence, pravzaprav gre.

zadeva t. i. literarno, pa še kakšno življenje, zavlada vladavina dolgčasa in sterilne spodobnosti, vendar zavračanje "relativnosti", vse dopuščajoče literarne pluralnosti in ideološke zmešnjave postmoderne, kakršno smo lahko na primer konec lanskega leta prebrali v uvodniku Braneta Senegačnika v *Novi reviji*, samo po sebi še ne ponuja veliko. Življenje brez Smisla je seveda problem, vendar načelne zahteve o tem, da je "treba" vse pojave presojudati v njihovi "globinski fakturi", da je "treba" izhajati iz "nove antropološke predstave" ali s predpostavke "nevprašljivega, nasebnega dobrega", tega Smisla – kot protipola, alternative totalitarizmu relativnosti – prav nič ne osmišljajo. Še zlasti, če ostajajo na ravni aksiomatike in nereflektiranega metafizičnega monizma. Glede na to, da je Senegačnikov esej *V iskanju izgubljene mere* kljub vsemu eden redkih načelno, splošnokulturno, izivalno polemično, očitno pa tudi literarno programsko zastavljenih spisov, nastalih v zadnjem času, mu že ta okoliščina podeljuje poseben status. Zahteva pa tudi komentar.

Senegačnik pravi: "Ko ugotavljamo kritičnost našega trenutka za človeško identiteto, postaja ob tem jasno, da je edina realna možnost obnova intenzivnega, doslednega in neusmiljenega samopremisleka." To seveda drži, toda če je najpomembnejši rezultat tega "neusmiljenega samopremisleka" apodiktična sodba, da se "resnično življenje [...]/ dogaja na ravni celote, tam, kjer so v gibanju vse plasti človekove biti", potem premišljevanje bržkone ni prišlo daleč, ampak kot svoj "rezultat" ponuja nekaj, kar je zgolj splošna misel. Poleg diskrepance med učinkovito sklepno poanto, pod katero bi se bil verjetno pripravil podpisati vsak pesnik, in argumentacijskimi spodrsaljaji, zlasti mešanjem različnih diskurzov, je temeljni problem Senegačnikovega teksta bržkone ta, da to splošno misel postavlja kot aksiom, ki mu omogoča, da o vseh pojavih, bodisi literarnih bodisi političnih, suvereno razsoja in se do njih opredeljuje. Ravno zaradi težave z izhodiščnim aksiomom, njegovo votlo abstraktnostjo, ki se ponuja kot rezultat posebno zahtevne intelektualne operacije, Senegačnikovo razpravljanje v nadaljevanju niha med retoričnimi vajami in konkretnimi, bolj ali manj aktual(istič)nimi opazkami o tem in onem, med katerimi je kakšna gotovo povsem točna, kakšna pa

prav tako gotovo tudi ne.<sup>8</sup>

Po Senegačnikovem prepričanju je stanje v sodobni slovenski umetnosti "zelo problematično in je s tem nadvse jasen pokazatelj problematičnega fundamenta celotne slovenske kulture". Ta fundament pa je spet problematičen zaradi močne (tako mentalne kot oblastne) kontinuitete komunističnega totalitarizma. "Druga stvar pa je, da ne gre zgolj za krizo nacionalne kulture, ampak je ta kriza le del veliko širše, lahko bi rekli kar planetarne krize." Po tem apokaliptičnem stopnjevanju preskoči na drugo raven in mimogrede pripomni, da v "sodobni slovenski umetnosti, še zlasti mislimo na literaturo in z literaturo povezane zvrsti, primanjkuje poetične vizije". To pa zato, ker "pesniki po večini ne izhajajo iz najglobalnejših samouvidov, v katerih se izkazuje inherentna navezanost posameznika na družbeni kontekst, družbenost njegove biti ..." Bombastična sintagma "najglobalnejši samouvid" spet ostaja v zraku, formulacija o družbenosti človekove biti je nekoliko konkretnjša, vendar ostaja nejasno, kaj naj pomeni, še zlasti, ker spominja na marksistično družboslovje, Senegačnik pa, očitno, ni marksist, saj sam pravi, da je "najgloblja vsebina človeške osebe" "v duhovni biti" oziroma da človeško življenje "ni zvedljivo na mrežo fizikalnih in socioloških dejavnikov". Naenkrat torej niz esejističnih približkov, navrženih opredelitev in med sabo nasprotujočih si kategoričnih, retorično pa bolj ali manj "učinkovitih" sodb. Dejstvo, da gre za esej, je za Senegačnikovo pisanje seveda olajševalna okoliščina. Oteževalna pa ostaja, da ne pove, kakšna je (razen citiranih Bennovih verzov na koncu spisa) pravzaprav dejanska podoba literature po njegovem okusu. Kar bi bila, glede na to, da je pri odklonilnih sodbah precej konkretnjši, skorajda njegova dolžnost. Vendar ima tudi tovrstna esejistično-razlagalna strategija svojo logiko:

<sup>8</sup> Sam se, tako ali drugače, strinjam z marsikatero od Senegačnikovih kritičnih pripomb k "aktualnim vprašanjem slovenske kulture in politike". Pa ne zaradi kakšne svoje posebne tolerance – tudi njeno zagreto oznanjanje se lahko hitro sprevrže v posebno vrsto nasilja –, temveč zgolj zato, ker se nekatere njegove predstave ujemajo z mojimi. Vendar so te nereflektirane predstave, bodisi Senegačnikove ali moje, v strožjem filozofskem smislu le pred-sodki, ideološka stališča, ne pa, kot sugerira pisec uvodnika v *Novi reviji*, epohalna resnica časa, izhajajoča iz predpostavljene vpgleda v predpostavljeno Celoto.

ostajanje na splošni ravni je pač edini način, da Celota abstrakcij in "najglobalnejših samouvidov", kar zadeva sodobno literarno pisanje, ostane nedotaknjena.

Senegačnikov programsko zastavljeni spis je nazorno, tako rekoč s svojo notranjo strukturiranostjo, ilustriral dileme, aporije in težave, s kakršnimi bi se prej ali slej soočil vsak poskus določitve ne toliko, v tradicionalni terminologiji, "kajstva" kot "najstva" literature. Še zlasti, če bi, tako kot Senegačnikova zastavitev problematike, izhajal predvsem iz "moralne" problematike, dodatno osvetljene, obenem pa tudi že "razrešene" s kategorijo "nevprašljivega, nasebnega dobrega" oziroma "temeljnega dobrega", kot – po zgledu *starih* – pravi Senegačnik. S tem se odpira ne več vprašanje morale, ampak seveda *etike*, etike kot tistega področja filozofije, ki je, v času "konca metafizike", postavljeno pred težke preskušnje; seveda če pod etiko mislimo na metafizični *sistem* pojmov s predpostavljenim najvišjim (pri Senegačniku "nevprašljivo, nasebno dobro"), od katerega potem z "dedukcijo" navzdol brez posebnih težav verificiramo vse podrejene in dokazovalni krog elegantno sklenemo.

### *Etično literature*

Kar zadeva osrednjo temo pričujočega spisa, lahko na tem mestu in s tem v zvezi dodam le to, da so literarni programi in manifesti na način kolektivnih ali celo normativnih poetik bili mogoči le na takšni ali drugačni metafizični podlagi: bodisi filozofije zgodovine kot nenehnega napredovanja z eshatološkim Ciljem pred sabo ali pa znotraj posebnega pojmovanja umetnosti, ki je kot njen vrhovni kriterij, smisel ali poslanstvo postavljalo tako ali drugače poimenovano metafizično Idejo (Dobrega, Lepega, Resničnega, Zgodovine, Napredka), razumljeno vselej v platonističnem smislu najvišjega bivajočega. Iz "konca metafizike", ki ga je Lyotard konec sedemdesetih let, na začetku intenzivnejšega razpravljanja o postmoderni, preimenoval v popularnejši in priljudnejši "konec velikih zgodb" (predvsem v tem, pomensko razrahljanem in filozofske usodnosti odrešenem smislu, za katerega ima zasluge že Lyotard, ga očitno razume – in zavrača – tudi Senegačnik), pa samo po sebi še nikakor ne sledi, da so tiste zgodbe, ki ostanejo literaturi – kaj pa je,



lakonično rečeno, literatura drugega kod pripovedovanje *zgodb?* –, samó še "male zgodbe". *Male* v tem smislu, da se izogibajo vsega, kar je *metafizično* in človeško Imanenco transcendirajoče.

Tovrstna razlaga je z druge, se pravi, afirmativne strani našla svoj odmev tudi znotraj slovenske literarne prakse, pa tudi publicistike osemdesetih in devetdesetih, in sicer na način dokaj pragmatične, zdravorazum(ar)sko-racionalistične argumentacije, češ da literaturi po "koncu velikih zgodb" ne preostaja drugega kot zapisovanje tistih, bolj ali manj melanholičnih, če ne celo sentimentalnih verzov in zgodb, ki jih piše t. i. vsakdanje življenje, razumljeno kot poslednje prizorišče življenjske neposrednosti in neponarejene pristnosti. Glavni junak takšnega življenja pa je seveda *Jaz*: bodisi v smislu *subjektivitete brez subjekta*, v tradicionalnejši različici pa kot nekakšna neointimistična substanca. Posledica tovrstne zožitve pojma *literarnega* pri posameznih piscih je bila svojevrstna "kompenzacija" tega literarnega manka (pa tudi manjše odmevnosti književnosti znotraj "postmoderne kulture") z razbohoteno kolumnistiko na splošnokulturne teme.

Idealen poligon za angažma "kritičnega intelektualca" je postala vojna v Bosni. Na posebno sofisticiran način, zlasti pri Alešu Debeljaku, je oživela "prešernovska struktura", le da, novi dobi primerno, prilagojena proti-vojni retoriki sočutnega pesniškega srca, lepe duše, ki *dejansko* nesrečo konkretnih žrtev vojne, če zaostrim, izkorišča za univerzalno zgražanje nad krivičnostjo vojn(e) ali agresivnostjo napadalca. S predpostavko, da je ta téma, pa tudi protivojni "angažma", predvsem na literarnih večerih in okroglih mizah po raznoraznih evropskih prestolnicah (ki jim običajno sledijo banketi), nekako rezervirana za pesnike kot posebno tenkočutne razlagalce krvavega "konca Jugoslavije". Ob tem se zastavlja vprašanje, ali ni v ta konec vpisanih preveč nesrečnih individualnih zgodb in usod, da bi jih lahko izmerilo katero koli, še tako prizadeto kolumnistično pero? Vojna je sicer priljubljena literarna snov vse od starih epov pa do novodobnih zgodovinskih romanov. Toda na literarno-esejističen, retorično samovšečen in večš način *pisati* o vojni, ki se dogaja *zdaj*, poleg tega še *blizu*, pomeni prestaviti pozornost s strašljive neposrednosti neliterarnih poročil in slik z balkanskih bojišč na Avtorja. Umetelno esejistovo trpljenje ob *nesreči drugih* morda sicer

dokazuje njegovo posebno subtilnost ali človečnost, razkazovanje te človečnosti naokrog, še zlasti tistim, ki so *dejanske* žrtve vojne ali že *vedo*, pa njeno legitimnost po svoje že spodbija.

Če so prizorišča vojne, genocida in preseljevanja narodov na delu ozemelj nekdanje Jugoslavije edina stvar, ki se oddaljenemu pogledu Zahodnjakov glede tega "območja" (kamor iz oddaljene perspektive, tako ali drugače, sodi tudi Slovenija) sploh zdi "zanimiva", bi bilo prepotencirano "ukvarjanje" slovenskih pisateljev z vojno kot temo, fenomenom itd. pravzaprav le voda na mlin tej cinični perspektivi (v ta kontekst seveda nikakor ne sodijo oblike *konkretne* pomoči žrtvam vojne; to je, upoštevajo resnico starega izreka, da med vojno Muze molčijo, dejansko tisto, kar največ šteje ...).

Morda bo o razpadu Jugoslavije ali pa o slovenski desetdnevni vojni izpod peresa slovenskega pisca nekoč prišlo kakšno monumentalno delo, vendar je tu oteževalna okoliščina, ki je predsvem tehnopoetske oziroma narativne, pa tudi duhovnozgodovinske narave: na kakšen način konec 20. stoletja napisati veliko epsko zgodbo, novodobno *Vojno in mir*, da bi ta s svojo realistično fakturo, klasično dramaturgijo in psihologijo, pa tudi na idejno-tematski ravni še delovala prepričljivo?

\* \* \*

Futurološke napovedi so seveda nehvaležna naloga, toda že če izhajamo iz današnjega stanja svetovne, pa tudi slovenske književnosti, ob tej pa upoštevaje še Pirjevčevo misel o koncu tiste strukture, ki ji pravi prešernovska, je toliko bolj očitno, da je - v dobi zrele teže literature - stvar vsakega pisca posebej, s kakšnim *smislom* bo napolnil samoto svoje sobe in prazni zaslon računalnika. Toda kljub pregovorno pluralistični dobi pravi izziv za pisce literarnih besedil bržkone ostaja ali celo izostreno postaja tisto, kar je *nemisljivo*, *neopisljivo*, *neizgovorljivo*, *neznansko*, tisto, kar se jezikovni artikulaciji vsakokrat znova izmakne. Imanenca Jaza, pa če goji še tako eksplicitno ali zgolj sramežljivo, "zasebno" distanco do radikalne *drugosti*, pa naj bo to sled Božjega, "območje" svetega, sublimnega ali lacanovskega Realnega, mora prej ali slej prekoračiti tisto mejo, ki iz znanega dela neznano. Če že kakšno, potem

bi edino tovrstno *dejavnost* literature lahko opredelili kot *etično*. Približno v smislu tistih stavkov Ludwiga Wittgensteina iz leta 1929, kot jih je zapisal eden njegovih učencev:

*Človek ima nagon za zaganjanje k mejam jezika. Mislite na primer le na začudenje, da nekaj obstaja. Začudenje ne more biti izraženo v formi vprašanja in ne obstaja sploh noben odgovor. Vse, kar lahko rečemo, je lahko a priori nesmisel. Kljub temu se zaganja v meje jezika. To zaletavanje je videl tudi Kierkegaard in ga je celo podobno označil (kot zaganjanje k paradoksu). To zaganjanje k mejam jezika je etika.*

## Matej Bogataj

### *O programu, ki se mu izteka rok uporabe*

Ko gledam več kot ducat raznobarnih *Problemov-Literatur* prepoznavnega malega formata in takoj zraven slab meter *Literatur*, zloženih po značilnih barvah letnikov, se mi zdi, da gledam dokumentirano življenje najmlajše literarne generacije od začetka osemdesetih do danes. Nekaj se drži teh zvežčičev, kar mi priključuje v spomin grajska štaberška razgrajanja, "športnorekreacijska" kramljanja v zunajsezonsko praznem smučarskem domu pri Treh kraljih na Pohorju, penovske in srednjeevropske debate na Bledu in Vilenici, v Stični, na Muljavi in nekje na meji med Prlekijo in Prekmurjem ob podelitvi kresnikov, potikanje po Jugi in pozneje po bližnji Evropi s celimi torbami *Literatur* za prijatelje in znance, piknike z obveznim nogometom in ohlajenimi zaboji piva ob sklepu sezone ob Savi, poznejša srečanja na Rožančevini ob podelitvi esejističnih nagrad, debate v Mraku, Emonski kleti, Nebotičniku, poleti ob Ljubljani in zdaj v Penu, evforične in samozavestne nastope po knjižnicah in knjigarnah ob izidih knjig vrstnikov. Prav nič nostalgično mi je jasno, da smo zdaj, s prihodom večje količine mlajših, ki so se že zbrali v jato in se zavedeli sebe kot nove potentne literarne formacije, (p)ostali samo še posamezniki, eni predvsem ali vsaj bolj kulturni delavci, drugi nesmrtni umetniki, odlični bralci in poznavalci ter lucidni esejisti. In da nam odslej naprej napak ne bo nihče več toleriral in jih opravičeval z mladostjo, vrline pa nam bodo ocenjevali z merili, ki niso naša, torej niso tista, s katerimi so bile neke stvari ustvarjane.

Po drugi strani je očitno ne le to, da so med izvirnim leposlovjem v *Literaturi* vse bolj zastopani neznani avtorji, tisti, ki so pri svoji prvi ali enih prvih objav, temveč tudi to, da je razmeroma velik del v zadnjih dveh letih knjižno objavljenih del pripadel refleksiji, od Teine knjige o slovenski poeziji do Tomovega pregleda proznega ustvarjanja kroga okrog *Literature* in monografije o Borgesu, Aleševih premišljevanj o bivši Jugi in sedanji vojni v njej, Andrejeve knjige o ameriški metafikciji. Pa še bo tega. Vse to me utrjuje v prepričanju, da gre za nekakšno čiščenje prostorov, za sortiranje in katalogiziranje vsega z namenom, da bi prepustili mesto valovom prihajajočih generacij.

\* \* \*

Ena izmed prvih stvari, ki se jih spomnim s svojih prvih sestankov na uredništvu *Literature*, kamor sem se hodil načrtno, da ne rečem institucionalno, pogovarjat s člani njenega uredništva in precej širokim krogom sodelavcev, je vic o rabinu, ki ga je ob neki priložnosti povedal Igor Zabel; k rabinu pride neki možak in mu razloži vse okoliščine spora z drugim možakom, rabin po poslušanju brez rezerve presodi, da ima povsem prav. Potem pride drug možak in predstavi svoje videnje spora in rabin, jasno, tudi njemu zagotovi, da ima čisto prav. Potem doma pove vso zgodbo svoji ženi, in ta ga opozori, da obe stranki ne moreta imeti prav. Rabin po krajšem premisleku reče, da ima tudi žena čisto prav.

Vic se mi zdi danes seveda cajtgajstovski – pa saj zato je tudi šlo, tak cajtgajst gor, pa tak cajtgajst dol, to so bile ob tem, kakšen je pravi intelektualec, najbolj zlorabljane kolumnistične teme – hkrati pa za naše takratno razumevanje literature tudi paradigmatski, saj se ukvarja ravno s premostitvijo nepremostljive razlike, s pristajanjem na več, pa čeprav paradoksalno združenih resnic. Z nečim, kar nas je kljub kar največji različnosti res držalo skupaj in prek različnosti dajalo prepoznaven skupen pečat.

Ne gre za to, da v prvi polovici osemdesetih nismo videli razlik med, recimo, Alešem Debeljakom in Markom Crnkovičem, med Tadejem Zupančičem in Markom Juvanom, med Luko Novakom in Vidom Snogem, med Vladom Žabotom in Branetom Gradišnikom, ki so kljub skup-

nemu poznavanju "postmodernih dokumentov" – to je bil tudi naslov ene najbolj udarnih Literaturnih rubrik s prevodi najbolj modnih tujih teoretskih in manifestativnih besedil – vidne tudi iz izbora metodoloških pristopov k branju in izboru citiranih avtorjev. Pa vendar se nam je zdelo povsem normalno, da smo se strastno, pa ne izključujoče, pogovarjali o vseh literarnih pojavih ter navzven delovali kot generacija. Omizje so tako sestavljali tako tisti, ki so pristajali na telesni kriterij branja in na spremljajočo bolečino, ščemenje in kar je še tega, na fiziologijo, na intenzivno izločanje posebne žleze med branjem prave literature, pa tudi zagrizeni strukturalisti, ki jim je bila literatura samo poseben, hierarhično ne višji način govora, posebna lega govorca, in vsi ti smo se skupno navduševali nad neko knjigo.

Ali zavračali nekatera poenostavljanja in premlevali mišljenjska izhodišča bombastičnih in izključujočih izjav, na primer tista, da je poezijo zamenjala trda publicistika ali da je teorija, ki se ukvarja s kar najbolj banalnim izdelkom množične kulture, dokaz aristokracije duha. In kljub nasprotovanju iz prstov scuzanim razdelitvam takratnega revijalnega prostora iz vrst najbolj trdega in dogmatskega jedra teorije okoli Razprav, ki je bilo bolj žaljivo kot polemično v svojih izjavah v medijih in je pripeljalo do odcepitve od Problemov in osamosvojitve, smo živeli in gojili široko zastavljen pluralizem, ki je pristajal na geslo "everything goes"; ne zato, da bi izenačeval vse po vrsti, temveč da bi pustil spregovoriti, da bi zvalil v dialog tudi najbolj zapostavljene vsebine, ki so jim osemdeseta pustila spregovoriti, pa naj je šlo za homoseksualnost, vzvišeno in hermetično ezoteriko, navduševanje za žanr in premostitev prepada med visoko in nizko literaturo ali raziskovanje estetike elektronskih medijev. S tega stališča ni prav nič čudno, da so se lahko v isti številki znašla besedila Bernarda-Henrija Lévyja o intelektualcih tretjega tipa, odlomek iz takrat še svežega *Foucaultevega* nihala Umberta Eca in Gerharda Sholema o judovski mistiki, ali Janeza Janše o mirovnem gibanju in oboroženem ljudstvu, Tadeja Zupančiča o Leeju Iacocci, Jeana Baudrillarda o ekstazi in obscenosti komunikacij ter tipologija medbesedilnosti v sodobni slovenski literaturi izpod peresa Marka Juvana. "Everything goes" je tako pomenil predvsem to, da so vse individualne poti skozi labirint tradicije legitimne in da ni mogoče ene



vnaprej izključiti, jo diskvalificirati s takšne ali drugačne, predvsem pa ne ideološke ali teoretske predpostavke.

Mimogrede; morda me ravno zato vse bolj navzoče izključevanje in obsojanje s stališča ideoloških ali zunajliterarnih predpostavk, ki sta se razpasli v slovenski kulturi v zadnjem času, še toliko bolj zbudeta, saj sem bil v obdobju svojih literarnih začetkov in časov pred njimi brez izjeme obkrožen z ljudmi, ki so vsakršno ideologijo v kritiki ali literaturi promptno obsodili. Še več; najbolj grobi posegi ideologije v umetnost so se nam vsem zdeli tako prenapeti, da smo se jim lahko kvečjemu smejali. Spomnimo se samo plakatne afere, ko se je žirija za celostno podobo ene zadnjih prireditev ob dnevu mladosti ujela na kičasti nacikunst Novega kolektivizma in s tem razgalila svojo estetsko usmeritev; učinkovit zagovor teorije, ki je govorila o citatu in njegovem provokativnem naboju, je bil po vsem tem bolj namenjen stroki sami, vse drugo je opravila z gromkim smehom že vsa obveščena javnost. Glede na ta primer in vse druge, ko je ideologiji v zadnjih vzdihljajih v agoniji gladko spodrsnilo, ne morem razumeti, da lahko vrstnik sesuje knjigo zato – in jo označi za blasfemično, to potegne za sabo cel plaz diskvalifikacij – ker se dva poljubljata v (zapuščeni) kapelici, ne morem razumeti, da lahko nekdo drug govori o homoerotični poeziji in pride do sklepa, da je poezija sicer kar dobra, le homoerotika je nekako odveč, ne morem razumeti, da je mogoče z eno samo nonšalantno gesto obesiti tistemu sonetistu, ki zna najbolje slovensko, všečno menjavanje podob in hipertrofijo slenga ter ga izenačiti s Pandurjevimi kičastimi podobami, verjetno samo zato, ker ta poezija ne vznikna iz nekega točno določenega duhovnega horizonta. Oziroma fundamenta, če smo natančnejši.

Ista odprtost kot pri pogrezanju v živo vrvenje kar najbolj različnih, pogosto pa tudi nasprotnih in na videz izključujočih se idej je veljala tudi pri sprejemanju kolegov. Prav tako, kot se je zdelo, mogoče kar malo preveč, samoumevno, da smo imeli za predstavnike svoje lastne generacije tiste, ki so se zaradi prevlade avantgardnih projektov, ki so prevladovali v Problemih-Literaturi, torej vizualne in konkretne poezije, prej držali ob strani in so objavljali svoja dela nekako ob naših, na primer Milana Kleča in Igorja Zabela, Zlatka Zajca in Štefana Remica, Iztoka Osojnika in druge. Pri tem smo v želji, da bi osnovali čim širše za-

stavljen generaciji, pogosto spregledali razlike v njihovem pisanju, to pa se je splačalo, saj nam je generacijski nastop, za katerega vsaj na začetku nismo imeli dovolj potencialov, na široko odprla vrata na literarno sceno.

Prodor nanjo je nastopil v zelo ugodnem trenutku, saj je bila ena pglavitnih lastnosti časa splošna brezbriznost za stvari, ki so se nanašale na literaturo kot literaturo. Družbena klima je bila veliko bolj naklonjena procesom demokratizacije, večje suverenosti in tistega, kar se je potem – na veliko presenečenje celo tistih, ki so stanje slovenstva artikulirali – izteklo v slovensko osamosvojitve. Debeljakova definicija, da smo generacija, ki ji ni treba ubijati očetov, torej ni bila samo pohlevna obljuba miroljubnosti, temveč posledica precejšnje brezbriznosti samih "očetov" za stanje literature.

Takrat sem bil prepričan o nečem, kar vidim danes za zmotno; da so naši duhovni očetje krog okoli Nove revije, ki je bil najbolj udaren, najbolj medijsko in družbeno izpostavljen, hkrati pa je bila v njem večina res velikih pisateljskih imen, od Daneta Zajca do Petra Božiča, od Draga Jančarja do Jožeta Snoja in Nika Grafenauerja, Borisa A. Novaka, da o teoretičnem krilu, na primer Marku Uršiču, Tinetu Hribarju, Dimitriju Ruplu, Tarasu Kermaunerju ali Ivu Urbančiču, katerih besedila sem (smo, z zadržki) požiral, sploh ne govorimo. Takrat sem seveda spregledal tiste, ki se jim je morda zgodila krivica ravno zato, ker so poudarjeni individualisti in hkrati niso tako uspešno izrabili mediageničnosti novega. Mislim seveda na tisto prozno, dramsko in pesniško dogajanje, ki ga povezujejo z ludizmom, novo prozo, z vsem tistim, kar smo odvrgli kot staro, ker se ni vnaprej in samoimenujoče lepilo na postmodernizem, na metafikcijo, na postmoderno, na vse tiste modne pojme, ki so vzburkali strašanski teoretski aparat, od akademskih srečanj, pa naj je šlo za eno- ali multidisciplinarnе simpozije in ankete po kulturnih revijah, do zadnjega pivskega koticčka študentov katere koli od teoretsko usmerjenih fakultet.

In ravno zanimanje za postizme, za njihovo lovljenje v mreže različnih družboslovnih panog, je omogočilo večjo prebojnost vseh tistih, ki smo pristali na to, da nas stlačijo v en predal. Če je bilo spremljanje proze v sedemdesetih stvar posameznikov, ki so poskušali prehoditi vse

živo vrvenje v prozi od Uroša Kalčiča do Borisa Jukića, od Branka Gradišnika do Toneta Perčiča, od Vladimirja Kovačiča do Emila Filipčiča in Frančka Rudolfa, potem smo mi kar naenkrat imeli celo kopico besedil tujih modnih avtorjev, ki so nam pomagala artikulirati trenutno slovensko produkcijo, imeli smo imena za pojave, ki jih je poznal vsak povprečen gledalec kulturnih oddaj ali bralec kulturnih strani v dnevnem časopisju.

Pri tem pa smo, predvsem seveda zaradi nenačitanosti in zaradi odsotnosti zgodovinskega spomina, marsikaj spregledali in poenostavili. Najprej to, da je bil prehod v intertekstualnost, v drugostopenjski govor, v citatnost in poudarjeno izmišljijo, z avtorefleksijo in problematizacijo avtorja vred, njegove avktorialnosti in narcizizma, ki je posledica suverenega ustvarjanja izmišljenih svetov, že opravljen. Emil Filipčič iz Ervina Kralja je bliže Johnu Barthu kot, na primer, Igor Bratož v svojem prvencu *Pozlata pozabe*, pa tudi v tem delu bi zlahka našli več kot samo sledove strategije ludizma, pa tudi drugostopenjskost jezika še ni nekaj vnaprej predpostavljene, temveč imamo še opravka s tistim sukljanjem okoli molka besede, ki je značilnejše za modernizem. Kaj je bolj poudarjena drugostopenjskost izjavljanja kot govorjenje v *Premem govoru*, zbirki dramskih in radijskih iger Milana Jesiha? In kako je treba tak premi govor, izjavljanje z glasom nekoga drugega, ob pristajanju na izgubo enovitega avtorskega glasu, izgovarjati, sta pokazala v radijski izvedbi *Butnskale* Emil Filipčič in Marko Derganc – zamolklo, oponašajoč globoke glasove brkatih možač in sesljajočih profesorjev. Verjetno je bila res neka zagledanost v prekoluzne avtorje kriva, da generacije iz sedemdesetih nismo dovolj zgodaj priznali za naše predhodnike, da nismo ob njihovih delih, čeprav se ta oznaka pri njihovih kritičkih vrstnikih ni pojavljala, so pa omenjali iste značilnosti, ugotovili, da gre za metafikcijo.

Da ne bo pomote; nikakor ne mislim, da lahko potegnemo med novo prozo in mlado prozo enačaj. Razlika pri mladi prozi je predvsem v radikalizaciji predpostavk iz sedemdesetih, predvsem kar se tiče statusa resničnosti, pa nalašč zaostren odnos do inovacije in avtonomnosti literarnih svetov. Šele pri Blatniku, Bratožu, Šušuliću se je začela literatura pogovarjati s prejšnjo, ne več na način prizivanja, temveč z dialogom, v katerem je bila uporabljena cela vrsta ready madeov iz

preteklosti. Citat torej ni bil več znižan, vsakdanji govor, temveč literarna tradicija, ne več jezikovni klišeji in obča mesta, ki so z uporabo izgubila prvotni pomen in dobila novega – med njima je pogosto komična napetost – temveč vzvišena in kanonizirana literarna dela, sklicevanja na pretekle literarne svetove, junake, motive. To je bilo mogoče predvsem zaradi poudarjene eruditskosti generacije, zaradi njene načitanosti, seveda pod vplivom Barthovih manifestov, v katerih je obudil Borgesa, njegov smisel za apokrifnost, za fiktivnost eksistence, za iskanje bizarnih citatov in zmot zgodovine.

Vendar to ne pomeni, da med generacijama ni razlik; te še posebej radi v zadnjem času spregledajo mlajši kritiki in katoliškemu miselnemu svetu zavezani krogi, ki generaciji osemdesetih očitajo nezavezujoče igračkanje z besedami, "intertekstualne akrobacije" oziroma ničemur zavezani ludizem, v nasprotju z njimi, ki da jim gre za "vse bolj radikalno zavezujoč način preiskovanja najoddaljenejših predelov človeške eksistence in njenega jezika. V literaturo pa se tako zopet vračajo individualnost, avtorski izraz in globoka osebna zavezanost." Čeprav iz pravljíčarstva, iz sklicevanja na Márqueza in Calvina, hotene razbohotene fantazijske neozemljenosti njihovih besedil nič takega ni razvidno.

Res pa je, da je prav polemčnost – ki jo je ravno zaradi odprtosti prostora vse več – ne glede na to, iz katerega kroga prihaja, obetavna novost; za lepoto dialoga med razlikami vsi tisti, ki nadvse ljubimo živahno iskrenje mnenj, zlahka žrtvujemo celo to, da pogosto ne gre brez poenostavljanj in pretiravanj pri iskanju zgledov za tak ali drugačen prehod blodnjaka literarne kreativnosti, da pri pavšalnih oznakah pogosto zaračunajo napake enega kar vsem in pripišejo besedilom lastnosti, ki jih zagotovo nimajo. Če se nam bo uspelo izogniti temu, da nagovarja vsak le svoj ozki krog (somišljenikov), utegnejo biti prispevki na vseh tradicionalnih srečanjih literatov živahni, ostrí, duhoviti, polemíčni. In za to nam navsezadnje tudi vsem skupaj gre; za razgibanje nekakšne splošne ignorance, za živahno konfrontacijo različnih mnenj, ki lahko samo obogati sicer zamrlo ali vsaj vrčičkarsko reciklažo idej.

## Tomo Virk

*Literatura in politika*

*"Škoda je vse tiste pristne moralne energije, ki se porazgubi npr. zato, ker njeni nosilci mislijo, da jo je moči uresničiti z opazovanjem kemijskih procesov v možganih ali pa s preučevanjem literarnih kanonov. Globinsko gledano daje namreč vsej znanosti in še toliko bolj literaturi kredibilnost samo življenje in ljubezen do njega."*

(Brane Senegačnik: *Slovenska družba v tranziciji in opravilo intelektualcev*)

*"Ponavljam, ravno nasprotno je res. Posamezniki, ki resno jemljejo svoje potrebe, ne morejo biti zlorabljeni za služenje potrebam politikov ... Ljudje, ki se zavedajo svojih resničnih potreb, so pogumnejši, bolj uporniški, tudi v javnem življenju. Manj podkupljivi so od tistih – naj bodo kakršnega koli političnega prepričanja, tudi levega –, ki mahajo z zastavami."*

(Adolf Muschg v pogovoru z Judith Ricker-Aberhalden)

## ((Uvod))

((Ko sem se ravno ubadal z vprašanjem, kako bi ta prispevek obrusil neproblematične splošnosti in vanj vdihnil nekaj "realnega" življenja, čeprav bi ga s tem naredil tudi bolj ranljivega, sem v *Delu*

prebral esej Braneta Senegačnika *Slovenska družba v tranziciji in opravilo intelektualcev*. Hvaležno se bom navezal nanj, saj mi ponuja priložnost za prav tisto "konkretnost", ki sem jo želel dati svojemu razmišljanju.

V odlomku, ki je bil objavljen v *Delu* in kot tak pomeni smiselno celoto, pisec retorično spretno – kot se predavanju tudi spodobi – polemizira z neko politično usmeritvijo in med drugim precej ostro obsodi zlasti intelektualce (v podobnem kontekstu pa so, čeprav ne povsem jasno, omenjani tudi z literaturo ukvarjajoči se), ki imajo do političnega delovanja skeptičen odnos; če sem prav razumel, korenini ta drža po njegovem mnenju v "maloumju" (najbližja razlaga v SSKJ: "ne-spametnost, neumnost"). Ta oznaka me je malce zbodla. V Senegačnikovem besedilu je (ne glede na to, ali se z njim strinjam) precej lucidnih ugotovitev. Vendar se mi je ob branju zdelo, da so podobno kot v njegovem nedavnem uvodniku v *Novi reviji* večkrat v slabi družbi preveč splošnih, površnih, zgolj retoričnih, včasih celo nedoslednih in morda tudi ne preveč strpnih sodb, ki njihovo učinkovitost kar nekako relativizirajo. Vedno sem se čutil blizu Senegačnikovim zavzemanjem za več duhovnosti v kulturnem prostoru, zato lahko le pritrdim denimo njegovi ugotovitvi, da pomeni biti intelektualec "hoteti videti duha, okusiti srce življenja". Nič manj se ne strinjam tudi s tole njegovo diagnozo (ki pa je sam, če smo pošteni, v tem eseju, pa tudi v omenjenem uvodniku, ne upošteva preveč dosledno): "Toleranca, sprejemanje različnosti, socialni čut, duhovni svet – vse to so zadeve, zaradi katerih je intelektualec poklican na svet." Toda ob tem globalnem strinjanju obstaja tudi vrsta problemov, na katere gledam drugače ter s katerimi se mi zdi smiselno in konstruktivno vzpostaviti dialog.

Da pa se ta *Uvod* ne bi čezmerno razširil, se bom predvsem omejil na tisto, kar se me pravzaprav najbolj tiče: namreč na – redke sicer – opombe o literaturi. "Literatura ne bo postala niti za las boljša, če jo kdo piše z veliko začetnico in jo kar tako, ne glede na fundus, iz katerega izrašča, razglašča za nosilko najvišjih moralnih načel," si lahko preberemo na nekem mestu Senegačnikovega besedila. Stavek je mogoče malce retoričen, saj polemizira z neko hipotetično trditvijo, ki je po mojem mnenju neutemeljena; težko bi namreč našli koga, ki bi res mislil, da bo



literatura boljša zaradi česa takega, kar navaja Senegačnik. Vendar to niti ni tako pomembno; bolj pozornosti vredno se mi zdi pri tem vprašanje, kaj je po Senegačniku tisti "fundus, iz katerega izraščá". Ker esej ni poetološka razprava, je seveda razumljivo, da ta "fundus" ni podrobno razložen. A iz konteksta je razvidno, da je nekako zajet v stavku: "Globinsko gledano daje namreč vsej znanosti in še toliko bolj literaturi kredibilnost samo življenje in ljubezen do njega." Toda če je tako, potem spet ne vem, komu je v tem pogledu namenjena polemična ost, kajti tudi to je na pogled sicer klena, a vendar precej splošna izjava, ki ji najbrž ne bo oporekal prav noben pisatelj ali raziskovalec literature, če je s tem mišljeno, da literatura raste iz življenja in je umetniška le toliko, kolikor nekako odseva to življenje (in ljubezen do njega). Tudi najbolj "hard-core" metafikcija – če vzamemo za primer kar najbolj skrajno obliko, ki pa pomeni pri nas zanemarljivo majhen, danes celo praktično že neobstoječ segment literature – namreč pravzaprav odseva neke poteze današnjega sveta in življenja. Ali če omenimo manj skrajno, a še vedno dovolj "liberalno" literarno usmeritev, na katero bi nemara lahko merila Senegačnikova ost: tudi nekateri slovenski metafikcionisti (recimo Andrej Blatnik in delno Igor Zabel) – ali pa v poeziji Milan Jesih, ki je pogosta tarča Senegačnikovih napadov – so vsaj po svoji "idejni" usmerjenosti *minimalisti*: to pa pomeni, da jih zanima prav *konkretno življenje* z malimi, včasih neopaznimi posebnostmi, ki so za to življenje – vsaj z njihovega vidika – bistvene in jih (tudi to lahko zapišemo) opisujejo z ljubeznijo do življenja. Če bi Senegačnikove besede vzeli strogo (in sam se eksplicitno zavzema za strogost, doslednost in resnico), bi torej videli, da je njegova pamfletistična ost v tem primeru uperjena proti zanemarljivo majhnemu, danes morda celo neobstoječemu delu literarne produkcije in je, če je res tako, zgolj retorična, takšna, kot je – vsaj po moji sodbi – značilna za politični diskurz.

Iz nekaterih drugih Senegačnikovih besedil seveda vem, da njegovo pojmovanje umetnosti sicer ni tako površno, ampak dobro premišljeno in globoko, kot je za senzibilnega pesnika tudi primerno. Toda v tem eseju so njegove izjave očitno drugačne, najbrž zaradi diskurza, ki ga v njem uporablja, ta pa je na več mestih precej abstrakten, površen, bolj kot na samo stvar uperjen na določen učinek, skratka: političen.

Tega ne omenjam iz škodoželjnosti. Nasprotno, moja opažanja so povezana z nekim obžalovanjem oziroma razočaranjem – ki pa je seveda bolj posledica nekaterih mojih pričakovanj in zanj ne morem naprtiti krivde Branetu Senegačniku. Ta pričakovanja zadevajo tale dejstva: s padcem jugoslovanske države, "socializma" in njegovih komunističnih nosilcev na Slovenskem je nastalo realno upanje, da se bo kultura – in tudi literatura – razvila bolj pluralno. To pričakovanje se je delno uresničilo, vendar ne v tej (s)meri, kot bi si želel. Predvsem sem namreč upal, da se bo – ne nazadnje zaradi močne tradicije, pa tudi zaradi nesporno nihilističnega časa, ki dovolj razločno kaže žejo po stabilnejših vrednotah – ob močni "laični" okrepila in celo razbohotila katoliška kultura, umetnost in literatura. Do neke mere je do tega res prišlo, in sicer predvsem v krogu okrog revije *Tretji dan*, zlasti pod zglednim urednikovanjem Matije Ogrina in ob sodelavcih, kot je na primer Brane Senegačnik. Toda intelektualno najprodornejši pisci – med tistimi, ki so izrazito katoliške provenience, pomeni najvidnejšo "apolitično" izjemo Gorazd Kocjančič – so večino svoje intelektualne energije porabili za kulturno-politične, če že ne kar politične cilje, dosti manj pa za vzpostavitev jasne, religiozno podprte umetniško-duhovne refleksije. Ta ugotovitev (naj bo pravilna ali napačna) ni mišljena kot očitek.<sup>5</sup> Svoja opažanja v zvezi s tem navajam le zato, da bi pokazal, v čem temelji tisto Senegačnikovo pojmovanje literature, s katerim se ne morem strinjati. Literaturi kot *umetniški* literaturi po moji presoji "kredibilnosti" nikakor ne daje "samo življenje in ljubezen do njega". Kredibilni bi bili potemtakem romani, ki bi jih potrjevalo samo življenje. (Ali tisti, ki bi potrjevali življenje? Ta nejasnost obstaja, vendar je za poanto povedanega nepomembna.) Toda ali ne bi iz tega sledilo, da so kredibilni na primer socialistično realistični romani Aleksandra Fadejeva? Ali morda, da so kot literatura (literarna umetnost) kredibilni tretjerazredni, a glede "potrjevanja življenja" povsem nesporni realistični romani? Vprašanje je retorično in odgovor bržkone

<sup>5</sup> Edini (komaj prikriti) pravi očitek tega uvoda je namenjem diskurzu, ki – čeprav izjavlja drugače – v resnici ne dopušča in ne razume drugosti in drugačnosti.

jasen. Umetniška literatura je kredibilna zgolj zato, ker je *umetniška*.

Obstaja sicer možnost, da sem napak razumel, kaj je mislil Senegačnik, ko je zapisal, da daje literaturi "kredibilnost samo življenje in ljubezen do njega". A gotovo je, da s tem ni meril na njeno umetniškost, ki je po moji presoji edina sposobna podeliti to kredibilnost. Seveda, če rečem zgolj: umetniškost, nisem s tem še ničesar bistvenega povedal; takšno govorjenje celo zapade Senegačnikovi kritiki govorjenja o literaturi z veliko začetnico. Toda čeprav je vprašljivo, ali je to umetniškost sploh mogoče zadovoljivo in dokončno definirati, pa je mogoče to vsaj poskusiti. Še več, način tega definiranja tudi zaznamuje duhovno provenienco raziskovalca, ki to počne. Zato je mogoče predvideti, kako približno bi bila videti definicija bistva umetniškosti, ki bi ustrezala religioznemu svetovnemu nazoru. Lahko bi bila približno takšna, kot jo je v knjigi *Na poti v postmoderno* zapisal Janko Kos: "o umetniškosti (je) mogoče reči, da presega empirično imanenco bivajočega sveta, njegovo razpetost med Bit in Nebit, Nekaj in Nič". Kot taka je "pomembna, vendar seveda ne edina oblika človekove udeležbe v skrivnostnem, filozofiji in znanosti gotovo nedoumljivem delovanju transcendence (...) Ob umetnosti spada v to vrsto bivanja tisto, čemur se pravi s tradicionalnim izrazom 'svetništvo', ali pa to, kar razumemo z besedo 'ljubezen', kadar nam ni sinonim za erotiko, prijateljstvo ali kako drugo različico naravnega človeškega druženja v bivajočem, ampak mislimo z njo na nekaj absolutno presežnega v tistem pomenu, v katerem je 'ljubezen' prvi ustrezno formuliral apostol Pavel in ki se nanaša na nekaj absolutno presežnega, podobno kot umetniškost ali svetništvo (...) (N)ajtežje dojemljiva oblika takšne presežnosti je (...) ideja Kristusa."

Če sprejmemo dejstvo, da je umetnost kredibilna zaradi svoje umetniškosti (in ne vidim, kako bi temu lahko nasprotovali), potem je seveda na prvi pogled očitno, da Senegačnik in Kos to kredibilnost različno ocenjujeta. Janko Kos jo pojmuje kot nekaj presežnega, kar "presega empirično imanenco bivajočega sveta" in je s tem torej povsem nasprotno Senegačnikovemu življenju in ljubezni do njega. Kos tudi eksplicitno izpostavi bistveno razliko med znanostjo in umetnostjo, ki ju Senegačnik v pogledu kredibilnosti izenači. Še več, Kos, ki - v nasprotju s Senegačnikom - ni izšel iz kroga katoliških intelektualcev, definira

umetniškost približno tako, kot bi to pravzaprav pričakovali od njih.

Zakaj označi Senegačnik "kredibilnost" literature v nasprotju z zgoraj pojasnjenim pričakovanjem? Gotovo ne zaradi pomanjkanja "pristine duhovnosti" ali miselne ostrine; pač pa verjetno zaradi tistega procesa preusmeritve intelektualnih moči predvsem v politično delovanje, ki smo ga omenili zgoraj, oziroma prav v tem konkretnem primeru: zaradi ene od poant tistega odlomka njegovega prispevka k Študijskim dnevom v Dragi, ki smo ga lahko prebrali v *Delu*. Nekoliko grobo je poenostavljena v stavku, da sta "(v)naprejšnja obsodba politike kot načina urejanja splošnih zadev in zavračanje potrebe po obstoju moralnih kriterijev (...) popoln nonsens, ki korenini bodisi v skrajnem maloumju, bodisi v kratkoročni politični strategiji".\*

Iz konteksta tega prispevka, pa tudi iz nekaterih drugih Senegačnikovih besedil je v tem navedku zaznavna težnja pokazati na nujnost spoznanja – ali morda celo opravičiti svoje lastno prepričanje o tem –, da je dolžnost (očitno vsakega človeka, posebno pa) intelektualca dejavna udeležba v političnem dogajanju. In prav iz te težnje potem izvira tudi pojmovanje kriterija kredibilnosti literature. V navedenem eseju Senegačnik neposredno sicer nagovarja predvsem intelektualca. Seveda pa je jasno, da je na Slovenskem intelektualec pravzaprav neločljivo spet z literatom; to se pokaže tudi v Senegačnikovem eseju, implicitno pa je že njegovim prejšnjim razmišljanjem in sploh nazoru kroga, ki mu pripada in nasprotuje načelnemu stališču, naj bi bila literatura oziroma literat kot

---

\* Grob, površen in ne preveč "intelektualski" je ta stavek iz več razlogov. Brez vzpostavitve kakršne koli morebitne razlike so v nadaljevanju nato naštetih na primer tisti, ki se raje kot s politiko ukvarjajo "z opazovanjem kemijskih procesov v možganih ali pa s preučevanjem literarnih kanonov" in podobno. Iz retorike predavanja precej nedvoumno sledi, da so to tisti "maloumneži" iz prejšnjega navedka. Še bolj "grob", le da v drugem smislu (namreč: grobo poenostavljen in rahlo neločilen) je sporni navedek. "Vnaprejšnja obsodba politike" je "kratkoročna politična strategija"? Poleg tega je skepsa do politike povezana z zavračanjem zahtev po obstoju moralnih kriterijev, kar je spet precej splošna in v tej splošnosti povsem retorična sintagma, ki pravzaprav ne drži, saj o nujnosti obstoja moralnih kriterijev dvomi le malokdo (vprašanje je le, kakšna je vsebina teh moralnih kriterijev!), vsekakor pa tega ni mogoče povezovati s tistimi, ki čutijo do politike skepsa in se raje predajajo – na primer – znanstvenemu delu.

taka iz aktualistično pojmovane politike izvzeta. Literat po tem mnenju ne sme plavati nekje v oblakih, ampak mora trdno stati na tleh, v življenju, ki ga – čeprav neusmiljena ali ravno zato – kroji politika, saj tudi njegovi literaturi daje kredibilnost ravno življenje.\*

Seveda se – znova – lahko strinjam z načelnim in splošnim Senegačnikovim stališčem, da je politika del kulture in da intelektualec mimo tega ne more. Prav tako ne mislim zanikati pomena, ki ga ima delovanje intelektualca tudi za sfero politike. Toda razlike se utegnejo

---

\* Senegačnik se zaveda, da tudi njegova sodba o tem ne sme plavati le nekje v oblakih, zato jo skuša filozofsko utemeljiti. Namreč s prepričanjem, da "današnji človek misli specialistično" in analitično, da mu manjka torej težnja k sintezi in celovitosti, ki zaznamuje duha in pravo duhovnost. Temu izhodišču je potem implicitna teza, da so vsi pojavi zajeti v celovitost življenja, ki ga živimo polno in duhovno le tedaj, če se pač dejavno ubadamo z vsemi temi pojavi. Eksplicitni sklep je pač v tem, da se morajo intelektuali nujno ukvarjati s politiko. Zakaj ne s svojim zdravjem, na primer prek športa, bi kdo hudobno dodal. Lahko pa bi bil manj hudoben in bi spomnil, da je ob idealu polnovrednosti življenja, ki nam je predvsem *per negationem* ponujen v obravnavanem eseju, nepolno tudi na primer življenje in delovanje Gregorja Strniše, ki nam je prav zato, ker je živel svojo, od gornje bistveno drugačno (po)polnost, zapustil pesniški opus, ki dela naš svet neskončno polnejši in bolj celosten, kot to zmore po moji sodbi politični angažma v Senegačnikovem smislu kritičnega intelektualca.

Teza o potrebi po celovitosti se zdi sicer sama na sebi sprejemljiva – do razlik pride predvsem ob vprašanju, kako naj to celovitost razumemo. Ugovore pa lahko vzbudi hipoteza, na kateri je utemeljena. Trditev, da "misli današnji človek specialistično", za kar je mogoče navesti vrsto dokazov, bi bila morda aktualna pred desetletji (ko je o tem pisal na primer dr. Trstenjak), danes pa je vsaj presplošna, če ne celo sporna. Zdi se, da je res ravno nasprotno. Ne samo v humanistiki, tudi v tehničnih in naravoslovnih znanostih obstaja (celo v skladu z duhom postmoderne dobe) težnja po interdisciplinarnosti; a ne le to, včasih znanstvene discipline celo presega tudi meje interdisciplinarnosti in posegajo na področja duha v najširšem, najbolj neomejenem smislu. Znanstvene in poljudnoznanstvene uspešnice (na primer Hofstadterjeve) so lep dokaz tega. Primer, ki kaže, da je podobno tudi pri nas, pa je Peruševa knjiga *Vse v enem, eno v vsem*, ki je pravzaprav v tem smislu *mainstreamovska* in je bila deležna tudi temu ustrezne pozornosti. Seveda te težnje stran od specializacije in k duhovnosti niso opazne samo v znanostih, ampak tudi v našem vsakdanjem življenju, v premikih k več duhovnosti (vštevši z vsemi negativnimi njujejdzevskimi pojavi), končno tudi v vedno bolj popularnem "zdravem načinu življenja", ki izhaja ravno iz celostne filozofije in prisega v prvi vrsti na *duhovnost*. Senegačnikova kategorična ugotovitev se zato zdi neutemeljena, v najboljšem primeru pa – če upoštevamo opisana dejstva, ki jih bo ne glede na to, kaj si o njih mislimo, težko zanikati – premalo razložena.



pojavitvi glede tega, kako pojmujeemo kulturo, zlasti pa, kako razumemo intelektualčev angažma v tej sferi: kot bolj "kulturniški" (in kot tak v širšem smislu tudi političen) ali "političen" v ožjem smislu? (Na ravni deklarativnih izjav izrazito politično razumnik mogoče celo ne bi hotel delovati; v praksi pa utegne biti dugače.) Delovati v skladu z neko točno določeno, celo strankarsko opredeljeno politično opcijo pomeni – pa naj tako delujoči slovenski intelektualci, tako ali drugače zbrani okrog več strank, to vidijo in priznajo ali ne – delovati politično v ožjem smislu, torej v okviru *političnega pragmatizma*. Domišljati si, da katera koli institucionalizirana politična opcija ni v prvi vrsti *pragmatična*,<sup>\*</sup> je po moji sodbi naivno. Zato mislim in opažam, da tak intelektualski angažma ni angažma za resnico, kot to eksplicitno terjaja Brane Senegačnik. To pa ne pomeni, da sem skeptičen do "idealnega modela" intelektualčevega angažmaja. Nasprotno, tudi na Slovenskem vidim jasen primer nekoga – in spet sploh ni važno, ali se z njim v celoti strinjam –, ki v tem smislu res deluje kot pravi intelektualec: namreč Draga Jančarja, ki mu ni pomembno, ali se njegova subtilna percepcija ujema s tem ali onim političnim pogledom, s programom in prizadevanji te ali one stranke, ampak neobremenjen z imperativi takšne ali drugačne "pravilnosti" in zavezanosti skupnemu političnemu cilju izpisuje resnico, kot jo v nekem trenutku vidi s svojim kritičnim očesom, brez negativne selekcije, ki bi nekatere politične subjekte (razumno je domnevati, da nihče ni popoln) izvzela iz kritike, druge pa satanizirala. S tem najlepše demonstrira tisto duhovno svobodo, ki jo intelektualec po moji sodbi nujno mora imeti, če naj v svojem poslanstvu – ki je res poslanstvo duha in resnice – primerno nastopi tudi v polju političnega. Drug tak primer tipične umetniške in intelektualske svobode je pisec *Norosti tedna* v *Dnevniku*, čigar diskurz na videz sicer ni povsem resen, ki pa se, kot nam živo dokazujejo njegove norčije, jasno spominja znanega dejstva, da je na nekdanjih evropskih dvorih (zlasti politična) resnica smela prihajati na dan samo iz

<sup>\*</sup> Ta izraz tu ni mišljen pejorativno; politika v določeni meri gotovo mora biti takšna, da dosega konkretne cilje, sicer so njena prizadevanja nesmiselna. Tudi "načelnost" v politiki je pragmatična; takšne so razne koalicije, strategije itd.



ust *dvornega norca*.

Ampak s tem sem pravzaprav že skrenil s tistega, za kar mi v tem prispevku gre, in skoraj padel v polemiko, ki se bolj kot v iskanju svoje lastne resnice izčrpava v iskanju prijemov, s katerimi bi spravila nasprotnika na kolena, pokazala njegove slabosti, ga s primernimi krepkimi izrazi ozmerjala in – če je mogoče – tudi osmešila. Prav to pa je tisto, čemur bi se rad izognil. Kljub temu – ali pa morda prav zato –, da vidim nekatere stvari drugače kot Brane Senegačnik, sprejemam njegovo besedilo kot izzivalno in povsem relevantno. To zadnje zlasti zato, ker vendarle (znova) razpira vprašanje mere političnega angažmaja intelektualca in prek tega – dejstvo, da govori eksplicitno predvsem o intelektualcu, ob poznavanju razmer seveda ne more biti protiargument – tudi literata oziroma literature. To vprašanje pa je pomembno predvsem iz razloga, da glede njega na Slovenskem obstajata najmanj dve mnenji. Prvo je blizu tistemu, ki ga zastopata Brane Senegačnik in krog sodelavcev (ali vsaj njegov del) okoli *Nove revije*. Drugo, bolj "apolitično", pa je bilo med drugim zapisano v programski usmeritvi revije *Literatura*, kot je bila predstavljena v *Uvodniku* v devetnajsti številki in je bila (in je ob priložnosti še) deležna tudi nekaterih odzivov, predvsem kritičnih. Odločitev za eno ali drugo mnenje torej ni samoumevna, ampak jo je treba nenehno utemeljevati. Zelo verjetno je, da sta bili obe strani večkrat tudi napačno, poenostavljeno razumljeni. Če so se "politični" izpostavljali očitkom fundamentalizma in celo populizma ter politikanstva, se je "nepolitičnim" očitalo eskapizem in vrsto manj prijetnih stvari, ki jih ne nazadnje vsebuje tudi Senegačnikov članek. Najbrž je res, da je bila večina očitkov neupravičena; res pa je tudi, da je v svoj "zagovor" dosti manj storila "apolitična" stran, morda zato, ker je menila, da bi bila morebitna polemika preveč *politična*, ali pa iz drugih, včasih mogoče celo osebnih razlogov. Kakorkoli že, razen občasnih zamer in očitkov, ki pa so bili največkrat namenjeni napačnemu naslovniku, med eno in drugo stranjo ni prihajalo do dialoga. To pa tudi pomeni, da najbrž ne ena ne druga stran nista imeli priložnosti, da bi kritično preverili svoja stališča – ali morda celo ugotovili, da so nekateri očitki, ki jih namenjata druga drugi, neutemeljeni. Senegačnikovo pisanje – ne le v tem eseju, ampak morda še bolj v omenjenem uvodniku v *Novi reviji* – je torej dodatno

pomembno tudi zato, ker kar kliče po prijateljski izmenjavi mnenj, s tem pa utegne privedi tudi do razčiščevanja in nemara celo korigiranja lastnih stališč na eni in drugi strani.

Namen kratkega prispevka, ki bo sledil temu predolgemu uvodu, prvotno pravzaprav ni bil eksplicitno soočenje z drugačnimi stališči, ampak predvsem skoraj asociativno, ne preveč strogo urejeno nanizanje nekaterih refleksijskih drobcev s temo literature in politike. Z nejevoljo opažam, da je *Uvod* to namero nespametno ogrozil; na tem mestu ga zato končujem.))

### Literatura in politika

Pred leti, točneje: leta 1987, sem že objavil esej z naslovom *Umetnost in politika*. Zaradi okoliščin, ki so znane (tedanje politične razmere: enopartijski režim, odvisni položaj Slovenije v Jugoslaviji), sem takrat nasprotoval tistim, ki so hoteli umetnost povsem izvzeti iz politike. Po eni strani se mi je zdelo, da je zlasti v totalitarnem režimu, mogoče pa tudi nasploh, umetnost že sama na sebi, kot takšna, nekako politično dejstvo. Jasno pa je bilo tudi, da je bila zlasti literatura (poleg posameznih del mislim tu tudi na pretežno literarne kulturniške kroge okoli revij *Beseda*, *Revija 57*, *Perspektive*, *Most*, *Revija 2000*, *Nova revija* in morda še katere) pravzaprav edini prostor, v katerem se je lahko izrazila politična – in sploh kakršna koli: duhovna, mišljenjska, nazorska, kulturna itd. – drugačnost. Leta 1995 so razmere drugačne. Slovenija je samostojna, družbeni red pa parlamentarna demokracija, s čimer pravzaprav odpadejo razlogi, zaradi katerih sem pred osmimi leti pisal svoj esej. Moja razmišljanja o današnji vlogi literature in politike so zato drugačna. Prav lahko, da zmotna. Vendar bom skušal navesti nekaj argumentov, ki se dotikajo problemov, do katerih se mora po mojem mnenju (danes) opredeliti vsak premislek o literaturi in politiki.

\* \* \*

Naj uvodoma postavim nekaj radikalnih, v njihovi splošnosti in

načelnosti morda spornih tez:

Med politikom in umetnikom oziroma pesnikom je nepremostljiv prepad. Biti umetnik (s tem mislim: biti to tudi *po duši*) namreč pomeni verjeti v izjemno, nevidno, na dolgi rok delujočo, zato pa toliko bolj bistveno vrednost in moč umetnosti. Biti politik pomeni nekaj drugega: biti stvaren, realen, uzrt v to, kar se trenutno in konkretno dogaja. Politika in umetnost v tem pogledu nista primerljivi. Če je kdo z vso svojo eksistenco literat, umetnik, potem se njegova ustvarjalnost izraža predvsem v umetnosti. Kdor se odreče tej moči, na primer v korist politične moči, je očitno izgubil vero v zadostnost umetnosti.

Oboje seveda ne gre. Umetnik in politik, umetnost in politika sta si preprosto mnogo preveč vsaksebi. Vstop v politiko običajno pomeni smrt pesnika. Ali v najboljšem (denimo Kocbekovem) primeru: pesnik, ki tudi v politiki ostane pesnik, zaverovan v svoje pesniško poslanstvo oziroma poslanstvo umetnosti sploh, je slab, lahko celo škodljiv politik. Kompromis ni mogoč: ali politik ali pesnik. Pesnik v politiki nima kaj iskati.

Tako jasno in radikalno stališče je po eni strani dovolj samo-umevno, po drugi strani pa utegne biti sporno. Ugovarjati mu je namreč mogoče, da pojmuje človeka kot izrazito omejeno, "specialistično" bitje, da ga – kot totalitaristični režimi – omejuje v njegovi svobodi in mu ne pusti biti kompleksna, celovita oseba. Toda v jedru takšnega ugovora bi bil skrit nesporazum, za katerega je najbrž kriva prevelika provokativnost gornjih tez. Te namreč nočejo trditi, da nekdo, ki piše poezijo, ne more biti na primer tudi predsednik države ali kak drug politik. Človek je gotovo celovito bitje, ki lahko v sebi zaobsega tako eksistenco pesnika kot politika.\* Pač pa se eksistenca pesnika in eksistenca politika izključujeta v tem smislu, da lahko soobstajata le druga *ob* drugi. Natančneje bi morali zato reči takole: v *trenutku*, ko je kdo pesnik, ne more biti politik. Ali drugače: misliti pesniško nikakor ne more pomeniti

---

\* Čeprav bodo seveda tisti literati, ki sintagmo o "svetotvornosti poezije" jemljejo resno – tudi na Slovenskem jih je nekaj, in nikakor niso na dnu pesniškega Parnasa! – temu morda ugovarjali.

misliti tudi politično.

To je pravzaprav tako samoumevno, da temu najbrž nihče ne bi ugovarjal; še več, tako govorjenje se lahko zdi celo povsem odvečno in nesmiselno. Pa vendar ni tako nesmiselno, če se spomnimo tega, da v slovenskem javnem življenju nekateri literati (v vlogi intelektualcev) nastopajo izrazito *politično*, to pa kot *pesniki*, *literati*. Pri tem je njihovemu nastopanju implicitno prepričanje (bodisi njihovo lastno ali poslušalcev) o apriorni verodostojnosti, ki jim jo podeljuje prav to, da so literati. Med razumniki, ki so se spustili v javno delovanje, ki bi ga težko označili drugače kot že kar v ožjem smislu politično, so posebno vidni – vsaj z mojega gledišča – prav oni.

Če skušamo premisliti razloge za ta pojav, naletimo na več dejstev, ki ga ne samo pojasnjujejo, ampak morda tudi opravičujejo. Gre seveda za znane, že večkrat predstavljene okoliščine. Temeljni razlog za takšno stanje je najbrž tradicionalna vloga pesnikov v narodovi zavesti oziroma tisto, kar je Dušan Pirjevec poimenoval "prešernovska struktura". V dobi Prešerna in Cankarja, ko smo bili Slovenci še dlje od svoje države kot pozneje v obeh Jugoslavijah, je bila pesniška beseda že sama na sebi politično dejanje. Pesniki in pisatelji so bili nosilci narodove identitete, ki se ni mogla udejaniti v svoji lastni državnosti. Zato smo Slovenci pesnike – čeprav smo jih za njihovega življenja zanemarjali, saj nam ni bila všeč resnica o nas samih, ki so jo kazali – po smrti povzdigovali na najvišji piedestal in jih sakralizirali. Ta sakralizacija se je prenesla tudi v poznejše čase, kazala pa se je na več načinov. Po literatih niso (bile) poimenovane samo številne ulice (kar je vendarle precej običajno), ampak med drugo svetovno vojno tudi vojaške enote, pozneje celo vojašnice. Prešernov dan je danes državni praznik; največja kulturna ustanova se imenuje po Ivanu Cankarju – čeprav je bolj namenjena drugim vejam umetnosti in smo imeli Slovenci vsaj v svetovnem merilu gotovo bolj odmevne umetnike. In končno tisto, kar je nemara najbolj značilno: da bi potrdili verodostojnost svoje politične usmeritve, so se po alibi – zlasti k Prešernu in Cankarju – zatekali ne samo ideologi prejšnjega enopartijskega režima, ampak je danes podobno potrebo po utemeljevanju svoje lastne politične vizije v misli in delu nacionalnih literarnih prvakov opaziti na primer tudi pri tistih političnih silah, ki so

najostrejši nasprotniki njegovih naslednic.

Ta posebna vloga umetnosti ni bila konstruktivna le v narodotvornem smislu, v času Avstro-Ogrske denimo, ampak se je pozneje, zlasti po letu 1945, izkazala za tvorno tudi v bolj ozko političnem smislu. Nazorska, mišljenjska in politična drugačnost, zlasti pa kritika tedanjega režima, so najprodorneje (včasih celo izključno) prihajale na dan prav z literaturo (omenimo le Zajčevu poezijo, Kocbekov *Strah in pogum* in *Lipicance*, Strniševe *Ljudožrce*, Grafenauerjev *Crngrob*, Snojev *Gavženhrib*, pisanje Marjana Rožanca, Hofmanov roman *Noč do jutra*, Torkarjevo *Umiranje na obroke* ipd.; sem sodijo seveda tudi krogi sodelavcev že omenjenih revij, od sredine osemdesetih let naprej pa tudi Društvo slovenskih pisateljev.) Tej tradicionalni vlogi literature so na neki način očitno zapadli tudi komunistični oblastniki, saj so – to kažejo tudi najnovejše, *nevtralne* analize – literaturi puščali relativno avtonomijo. Po drugi strani pa so njene ustvarjalce budno spremljali in jih imeli za politično skrajno nevarne. To pa spet – paradokсно – ne zaradi njihovega eksplicitnega, konkretnega političnega delovanja (temu so se ti zvečine odrekli, saj za kaj takega tudi ni bilo realnih možnosti), ampak prav zaradi *duhovne* moči njihove literature, ki je na Slovenskem svoj ugled bolj kot spoznanju o resnični vrednosti umetnosti najbrž dolgovala svoji tradicionalni sakraliziranosti in je zato režimu prav kot taka očitno predstavljala zelo pomembno nevarnost.

Tako seveda ne preseneča, da je do (vsaj po moji presoji) najodločilnejšega prispevka k uvedbi demokracije v Sloveniji prišlo po zaslugi delovanja kulturniških krogov, v katerih so prednjačili literati. Prav to pa je najbrž v njih znova aktualiziralo tiste momente prešernovske strukture, po katerih je literat posebno utelešenje narodove identitete, s tem pa tudi zanesljivi pokazatelj njegove usode.

\* \* \*

Omenjeni razlogi pomagajo osvetliti tradicionalno "politično" vlogo slovenskega pisatelja (in posredno tudi nakazujejo, zakaj so razumniki na Slovenskem predvsem tisti intelektualci, ki so tako ali drugače povezani z literaturo). Toda če držijo – potrjujejo jih mnoge analize, ovrgel

pa jih ni pravzaprav še nihče –, potem je najbrž tudi razumljivo, da je z osamosvojitvijo ter vzpostavitvijo demokracije, tema za Slovence tako ključnima dogodkoma, pri katerih so veliko vlogo odigrali prav kulturniki in literati ter s tem upravičili svoje tradicionalno poslanstvo, razlog za takšen posebni položaj pisateljev pravzaprav odpadel. Literatura je nedvomno še vedno narodotvorna; vendar ne več v tistem aktivističnem političnem smislu kot nekdanj, saj smo Slovenci danes že politični subjekt in literaturi tega manka ni več treba nadomeščati. Vsaj kar se javne, politične vloge tiče, je današnji slovenski literat po logiki Pirjevčeve teorije (ki ima gotovo svoje slabosti, a najbrž le ni povsem zgrešena) izgubil svojo tradicionalno avro, ki mu je vedno dajala tudi apriorno *politično* kredibilnost. Kot javno nastopajoči ni zato zaradi svojega pesništva v politiki nič bolj verodostojen kot kdor koli drug. (Sicer pa, če smo natančni, za svojega življenja tak tudi nikoli ni bil; "avra" sakralizacije mu je, kot opozarja Pirjevec, vedno bila dodeljena šele po smrti.) In kot literat – v nasprotju s svojim tradicionalnim poslanstvom – tudi ni nič bolj kot kdor koli poklican za to, da deluje tudi politično (če seveda beseda "politično" ne označuje nečesa, kar se tiče samega bistva narodovega obstoja in identitete).

S tem se je vzpostavilo pravzaprav neko "normalno" stanje, saj komu, ki je pesnik ali pisatelj, zaradi te njegove poklicanosti nikakor ne pripade politična ali moralna kredibilnost. Poznavalcem literature je najbrž odveč omenjati italijanske fašistične pesnike ali zadrti nacizem Knuta Hamsuna ali prav neverjetno grobi in aktivni protisemitizem Luis-Ferdinanda Célinea, če se omejimo le na najbolj izrazite primere. Globina pesniške intuicije in umetniškega uvida pred neverjetnimi političnimi zmotami – pa tudi osebnimi moralnimi zablodami – ni obvarovala ne njih, ne denimo Osipa Mandelštama, ki je Stalinu "iz čistega srca" zapel hvalnico le nekaj dni preden ga je dal ta umoriti. Tudi Borgesu, ki se je z občudovanja vrednim državljskim pogumom pokončno upiral Peronu, njegova poezija ni preprečila, da ne bi servilno pokleknil pred čilskim diktatorjem Pinochetom. Globoka in pristna religioznost, ki preveva dela Dostojevskega, se ne kaže ne v njegovem političnem ne osebem življenju, polnem kockarstva in prevar. Evropsko znana literatura Dobrice Cosića ali Milorada Pavića tema piscema ne daje dovolj kritičnega uvida,



da bi se zmogla izmakniti neverjetnemu političnemu brezumju, itd.\*

Še bi lahko naštevali, poleg "črnih ovc" tudi nedvomno svetlejših primere. A naša poanta bi ostala pravzaprav ista. To, da je kdo pesnik, ga preprosto ne odrešuje človeških zmot in zlasti v času, ko "prešernovska struktura" ne velja več, tudi ne avtorizira njegove politične vloge in delovanja. Moč poezije ne odloča o razumniški in politični verodostojnosti pesnika kot političnega subjekta. Zato je mogoče, da si v nekem trenutku s puško v roki drug zoper drugega stopijo – naj mi bo dovoljena ta slikovita primerjava – na eni strani Balantič in Hribovšek ter na drugi strani Kocbek in Vodušek.

\* \* \*

Gornja dejstva so znana, iz njih izhajajoči sklepi nekako samo-umevni. Tole pisanje na videz nemara strelja v prazno. Pravzaprav ne verjamem, da bi danes naleteli na literata, ki bi o sebi trdil tisto, kar gornje vrstice zanikajo: da ga namreč to, da je literat, posebej kvalificira tudi za nastop na političnem področju. Pa vendar je v (večkrat zelo hudih, čeprav verjamem, da nepremišljenih) očitkih, ki jih "politični" namenjajo svojim "apolitičnim" kolegom glede te apolitičnosti, implicirano prepričanje, da se je prav literat posebej dolžan angažirati tudi v tej smeri. Ta *dolžnost* utegne biti upravičena, kadar je podložena s kakim globljim metafizičnim dejstvom, denimo s tistim mankom in njegovo kompenzacijo, ki ju opisuje Pirjevec. Več kot upravičena je lahko tudi v razmerah, kadar je polje svobode in drugačnosti s politično represijo drastično zoženo, tako da politične razmere zahtevajo mobilizacijo vsakega civilno pogumnega državljana. Ker pa se zdi, da so tovrstni metafizični in politični razlogi danes odpadli, je morda vendarle premisleka vredna (z gornjimi primeri podprta) ugotovitev, da literatu za politično (ali moralno) delovanje zunaj literature *kot umetnosti* prav nič

---

\* Z literature bi lahko seveda preskočili tudi na intelektualce; na De Mannov in Heideggrov nacizem, ali pa na našim razumnikom dosti bolj znane in nekdanj visoko cenjene hrvaške, predvsem pa srbske razumnike, očete današnje morije na Balkanu!

ne podeljuje neke *apriorne* verodostojnosti, ki bi ga k temu posledično zavezovala. Res bo kvečjemu to, da se literati – kot pač vsi ljudje – očitno delijo na zelo različne "tipe"; kot "zasebniki" čutijo eni večjo, drugi manjšo naklonjenost do politike, eni manjšo, drugi večjo potrebo po delovanju v njej. Literatura je v smislu takega delovanja gotovo močno orožje, ki pa je lahko uporabljeno v dobre ali zlorabljeno – primerov ni malo – tudi v manj dobre namene.

Prav iz tega, morda res zmotnega, a gotovo iskrenega premisleka raste na primer moje prepričanje o tem, da politika danes ni prvenstvena naloga literata, ampak je to literatura. Sintagma o "vračanju literature k njej sami" zato v tem smislu opozarja na zgodovinsko dejstvo, da je imela literatura na Slovenskem (z njo pa tudi slovenski literat) v nekem smislu privilegirani položaj, saj je bila na neki način porok tudi za *politično kredibilnost*; da je v nekem trenutku izkoristila ta svoj posebni položaj in tvorno delovala predvsem politično; da pa je z novo nastalimi razmerami (ki ukinjajo tudi "politično avro" slovenskega literata in v literarnem okolju temelječega razumnika) – k sreči – napočil tudi čas, ko se literatura lahko "vrne k sami sebi".

"Vrnitev literature k sebi" pomeni pravzaprav njeno osvoboditev za čim večjo *umetniškost*, ki utegne biti zaradi literatovih aktualnih političnih "dolžnosti" v določeni meri blokirana. Da ta umetniškost ne gre nujno vstric s politično pravilnostjo, ali še več: celo z nacionalno pomembnostjo ne, ni samo specifična slovenske, ampak tudi drugih literarnih zgodovin. Pogosto se namreč dogaja, da kak narod svojemu pesniku ali pisatelju prisodi v okviru nacionalne literarne zgodovine večji pomen, kot pa mu – primerjalno – pripade denimo v svetovnem merilu. Tako je lahko tak nacionalni pesnik nekemu narodu izjemno pomemben, toda svetovna literarna zgodovina daje prednost komu drugemu. Seveda tudi svetovni literarni kanon ni absolutno merilo – in primer je lahko tudi slabo izbran. Toda omenjena dejstva nas opozarjajo na tole: vrsta literarnih del ima sicer res tudi politično razsežnost in tudi zaradi nje je lahko v okviru nacionalne kulture kako delo izjemno pomembno. Vendar pa tovrstna pomembnost ne izraža nujno tudi umetniškega dometa takega dela. Še več: če pomislimo na velika dela svetovne književnosti, ki so preživela zob časa in nam veljajo za pravo, najvišjo umetnost, moramo

priznati, da komaj najdemo kakšno, ki bi kot tako veljalo zaradi političnih razsežnosti. S tem ne mislim reči, da teh v njih ni; vsekakor pa niso kot take aktualne za današnjega bralca – za umetniško recepcijo bi bile najbrž celo moteče –, ki ga na teh delih prevzame predvsem tisto, kar se ne da opisati in lahko imenujemo le njihova *presežnost*. Ta pa gotovo nima nobene zveze z njihovo politično razsežnostjo. Umetniškost je celo tako pomembna, da na primer tudi slovenski razumniki, kadar skušajo opozoriti na kaj globokega, duhovno pomembnega, v ta namen navajajo odlomke iz del, ki so značilna po čim večji umetniški moči, ne pa – denimo – iz nacionalno-političnih razlogov. (Sicer tudi Brane Senegačnik, če vzamem ta primer, za moto k svojemu prispevku ne bi izbral odlomka iz Gottfrieda Bennja, ampak bi navedel kakega domačega pesnika ali pisatelja.)\*

Sintagma o vračanju literature k sami sebi je skušala torej opozoriti predvsem na to, da je po obdobju, ko se je bila literatura tako rekoč zavezana bolj posvečati tudi političnim vidikom – oziroma ko je to počela nehote, zgolj s tem, da je pač odsevala vsakdanjo življenjsko stvarnost v njeni globlji resnici – napočil čas, ko lahko več pozornosti posveti temu, zaradi česar je za nas sploh pomembna in (tudi politično!) učinkovita: svojemu bistvu kot umetnosti, *umetniškosti*. Vračanje literature k sebi torej ne pomeni njene izolacije od "celovitega življenja", kakršno zaznamuje "duha"! Ravno narobe je res! Literatura naj bi se vrnila k sebi, da bi bila čim polnejša, celovitejša. In prav takšna, polna in celovita, je šele v nekem bistvenem smislu tudi politična.

\* \* \*

Zadnje besede zvenijo nekoliko abstraktno. Na prvi pogled celo

---

\* Dodam naj še, da res ne vidim, v čem bi lahko bila zahteva po izvzetju literature iz aktualistične politike danes sporna. Kakršen koli imperativ o političnosti literature bi nas samo vrnil v že znano situacijo. Ne le v kako zapovedano literarno usmeritev, ampak v povsem (nihilistično) relativistično situacijo, v kateri je na primer Karel Destovnik Kajuh veljal zaradi svoje politične pravilnosti več od Balantiča ali Hribovska. Zavzemanje za "apolitičnost" literature ima pred očmi tudi ta absurdna dejstva.

sodijo v tisto razmišljanje o umetnosti, ki – po Branetu Senegačniku – literaturo "piše z veliko začetnico in jo kar tako, ne glede na fundus, iz katerega izrašča, razglša za nosilko najvišjih moralnih načel". Zato bom skušal te načelne besede vendarle nekoliko konkretizirati. Pri tem se bom "uklonil duhu postmodernizma" in to storil s citatom. Navedel bom dva odstavka eseja *Umetnost in politika*, ki sem ga leta 1987 objavil v reviji *Literatura*. Uvodoma sem tedaj napravil kratek poetološki ekskurz in kot epohalno bistvo umetnosti oziroma umetniškosti definiral "popolno", ki sem ga razumel kot "atribut absolutnega"; pri tem sem mislil približno tisto, kar v svoji razpravi *Umetnost in estetsko v postmoderni dobi* precej bolj nazorno in sistematično opiše Janko Kos. Odstavka se – zaradi verodostojnosti ju navajam nespremenjena – glasita takole:

"Odnos politike do umetnosti zaznamujeta dve značilnosti. Medtem ko je velik napor politike usmerjen v to, da bi polje svojega delovanja predstavila kot popolno, pa umetniška fikcija vzpostavlja lastno, prepričljivejše polje popolnosti, ki seveda ruši vsako popolnost 'navadne' (torej tudi politične) stvarnosti. Po tej plati je želja politike po ukinitvi umetnosti seveda razumljiva. In drugič: fikcija sproža pri receptorju imaginacijo, ki je ni moč voditi in kontrolirati, saj je zunaj vsakega koda ter je individualna. S tem vzpostavlja umetnost diskurz, diametralno nasproten avtoritarno-despotskemu diskurzu politike. Odnos politike do umetnosti je tudi v tem primeru lahko samo negativen.

Na drugi strani pa ima tudi umetnost oziroma kulturna sfera v celoti do politike negativen odnos – kot razkrivanje njene umazanosti, zvičajnosti, njenega zla itd. (V literaturi npr. že Cankar, danes Hofman, Rupel, Torkar, Kiš, Kalajdžić, Grass, Enzensberger, Koestler, Solženicin itd.) S tem, ko umetnost v svoj topos vključuje politiko, pa se ne oddaljuje svojemu bistvu – esteticizem in larpurlartizem sta z duhovno-zgodovinskega vidika presežena in kjer se danes pojavita, sta solzava in malodane smešna. V politiko je umetnost namreč neizbežno – četudi nasilno – potisnjena. Saj ostaja danes umetnost edini prostor, kjer se razkriva samonamenskost in agresivnost politike."

Odmislimo nerodnosti, ki bi jih danes opustil, in skušajmo gornje stavke brati v (tudi političnem) kontekstu časa, ko so nastali. Poanta, ki sem jo želel izpostaviti, je temeljila na dveh predpostavkah, ki bi ju

moral zaradi terminološke jasnosti najbrž nekoliko bolj izpostaviti. Prvič: razmerje med politiko in umetnostjo je nekaj zgodovinskega (pojem "politika" se nanaša, kot je razvidno, predvsem na aktualni režim). In drugič: to razmerje je obenem tudi nekaj nadzgodovinskega (pojem "politika" v tem smislu ni vezan na aktualni režim). Umetnost je – kot polje svobode in popolnosti – *a priori politična* v najširšem pomenu. Takšna pa je tudi v nekoliko ožjem, čeprav ne najožjem pomenu. Po eni strani nam to kaže na primer usoda velike, elitne umetnosti v totalitarnih, zlasti komunističnih sistemih (vsi totalitarizmi so protežirali populistično umetnost). Po drugi strani pa obstajajo tudi okoliščine, ko je sama realnost, iz katere umetnost črpa, politično tako enostransko (npr. v totalitarizmih in diktaturah) zaznamovana, da se to kaže tudi v umetnosti, ki svojo presežnostno funkcijo udejanja prav na podlagi umetniško oblikovane resničnosti. Takrat navadno tudi umetnik kot javna oseba prestopi meje umetniške ekskluzivnosti in postane – največkrat kot žrtev represije – politični subjekt.

Kot se mi kaže danes, so kriteriji za oceno, kdaj je nastopil trenutek za tak prestop – vsaj v (čeprav le formalni) parlamentarni demokraciji, kjer nikogar, še najmanj pa umetnika, zaradi svobode izražanja na primer ne morejo zapreti –, očitno lahko zelo različni, torej relativni, prepuščeni oceni posameznika. Kako torej ravnati v trenutku, ko družbena realnost ne ponuja takšnih razlogov za ta prestop, da bi bili – tako kot v diktaturah ali pri nas v prejšnjem sistemu – za vse (ali vsaj za zadostno večino) približno enako očitni in razvidni? Seveda po svoji vesti, ki je glede tega gotovo absolutni kriterij, vendar povsem subjektiven. Toda prav vera – priznam, morda res naivna – v presežno moč umetnosti tu ponuja možnost kriterija, ki – če že ni objektivni, vsaj – presega subjektivnost. Povsem stvarna in konkretna zgodovinska izkušnja namreč kaže, da umetnost, denimo literatura, vedno najbolj bistveno zazna resnico neke dobe. V tem smislu sama umetnost najbolj zanesljivo pokaže, kdaj je nastopil tak čas, saj ustvari oblike, v katerih je ne nazadnje prepoznavna tudi politična resnica trenutka. Umetnost ne postane politična na poziv; kot subtilna zaznavalka resnice sveta sama iz sebe zraste kot politična. Prav tu vidim v današnjem, gotovo res nihilističnem in zlasti v političnem kaosu težko preglednem svetu končno

tudi dodaten smisel tega, kar je morda nekoliko cinično mišljeno pod "poglabljanjem v literarne kanone", kar pa sam razumem kot zavzemanje za "čisto", se pravi, čim bolj *umetniško* literaturo. Resnico lahko resda dosegamo na različnih področjih. A prej ko v politiki se je - tudi tiste "politične" - nadejam v luči razprtosti umetniškega dela.

\* \* \*

Toda umirimo za konec žogo in se od teh "visokih" besed spustimo k zmernejšim. Poanta tega razmišljanja je - kot je, upam, razvidno - nekako tale: literat se seveda lahko ukvarja s politikom. Prav kot literatu mu je nedvomno dana neka globlja subtilnost, ki mu tudi resnico družbene stvarnosti lahko omogoči uzreti na izjemno jasen način in pomaga zaznati njeno včasih skrito, drugič le zamolčano resnico. Toda prav zato, ker je *celostna osebnost*, to je takšna, ki v sebi zaobsega več razsežnosti, se njegova literarnost, s tem pa tudi tisti globlji uvid, ki je znamenje *presežnega*, izčrpa v njegovi literaturi. Ali sta prenosljivi tudi na njegovo javno politično delovanje, je bolj prepuščeno nekakšnemu naključju. (Lep primer je politični Cankar, ki je bil *kot umetnik* nedvomno *nezmotljiv*, ne pa tudi kot politik!) Politično delovanje zato zahteva od pisatelja, ki je obenem tudi razumnik, kritičen samopremislek. V tem samopremisleku bi moralo biti zaobseženo tudi tole, že večkrat omenjeno spoznanje: to, da je literat, mu v političnem delovanju ne podeljuje nikakršnega vzvišenega, posebnega, "sakralnega" poslanstva (več). Še manj ga (ali kogar koli) upravičuje, da takšno delovanje zahteva od drugih. V luči tega prispevka se podrejanje poslanstva literature politiki zdi celo problematično. Posebno problematično predvsem zato, ker je prav s tem morda značilen pojav nihilizma.

Da bi pokazali, zakaj, se znova vrnimo na začetek tega sestavka. Umetnost je (če povzamemo Janka Kosa) ob religiji in transcendenci tisto redko področje, ki nam omogoča pokukati čez rob tega sveta in za katero je - z drugimi besedami - značilno *preseganje*. Je torej polje, ki nikoli ne stavi na aktualne, politične učinke, ampak na globlje, presežne resnice, na katerih so utemeljene tudi vse te aktualnosti. Kot smo skušali pokazati, je ravno s tem posebno učinkovito "politična". Neposluh za pre-



sežnost umetnosti vodi v njeno marginalizacijo. Veselje nad tem, da se je tradicionalna moralna obveza, ki jo je nosila slovenska literatura, sprostila in se lahko literatura posveti sebi, je bila sprejeta ponekod z ogorčenjem, gotovo pa z nerazumevanjem. To nerazumevanje je dvojne narave. Prvič: nerazumevanje globlje političnosti umetnosti prav kot umetnosti, kot polja svobode, popolnosti, preseganja. In drugič: nespoštovanje tiste njene globoke polnosti, zaradi katere jo Janko Kos v omenjenem besedilu primerja s svetništvom in ljubeznijo, ki jo simbolizira Kristus. Ali s še konkretnjšim primerom: komaj razumljiva pozabljenost dejstva, da lahko iz "nepolnega" življenja pesnika, kot je bil denimo Gregor Strniša, zraste pesniški svet tako velike polnosti, kot je ne zmore doseči nobena politična dejavnost.

Tovrstna skepsa, nespoštovanje in pozabljenost so pravzaprav žalostna posledica prav tistega nihilizma, ki ga navidezno napadajo. Kot nejeverni Tomaž je ta skepsa zmožna vere le v tisto, kar otiplje s prstom. To, da čuti potrebo po zamenjavi umetnostnega diskurza s političnim, izraža njeno nevero v realno moč umetnosti. Nihče seveda naivno ne verjame, da lahko umetniška beseda na primer prekine bosansko vojno ali podobno. (Saj je tudi politična ne more!) Toda tak morebitni ugovor pomeni globoko nerazumevanje vloge umetnosti in načina njenega učinka; ta nikakor ni konkreten, na ta način "viden", transparenten, ampak deluje na globlje strukture, odpira vedno nova obzorja duha ter s tem vpliva na – denimo – "mentaliteto" oziroma splošnega duha, ki se potem kaže v vseh oblikah našega življenja.

Takšen pogled zahteva – kot pri vsaki stvari, ki presega imanenco tega sveta – nemara res neko vero. Prepirati se o veri je seveda še bolj nesmiselno kot prepirati se o okusih. Pa vendar je to globalno delovanje umetnosti – in njeno učinkovitost – mogoče tudi bolj "analitično" razumeti. V eseju *Sramežljivost zgodovine* navaja Borges, ki mu ni manjkalo ne vere ne vedenja, skoraj neopazno opombo iz Aristotelove *Poetike* o Ajshilu, ki je spremenil dramo tako, da je "povečal število igralcev od enega na dva". Borges nadaljuje: "Drama je bila eden izmed obredov kulta in, kot vsak ritual, izpostavljena nevarnosti, da ostane nespremenljiva. To bi se prav lahko zgodilo, vendar so nekega dne petsto let pred Kristusom Atenci začudeno in mogoče zgroženo (...) opazovali

nenapovedan nastop drugega igralca. Kaj so mislili, kaj natančno so čutili tistega dne neke davne pomladi, v tistem gledališču medene barve? (...) Nikoli ne bomo vedeli, ali je /Ajshil/ (vsaj nepopolno) zaslutil pomnljivost tistega prehoda od ena do dve, od enosti do množine in tako do neskončnosti. Drugi igralec je vpeljal dialog in neomejene možnosti odziva enih značajev na druge."

Poanta Borgesovega eseja je razvidna: neki na videz nepomemben, gotovo pa singularen dogodek ima v sebi v bistvu razsežnosti, ki delujejo tisočletja. Vsako novo takšno odkritje pomeni širjenje duha, s tem pa tudi širjenje obzorja v vseh človeških dejavnostih, tudi na primer znanostih, tudi v načinu našega religioznega življenja ipd. Tako deluje umetnost, ki s svojo ustvarjalnostjo širi nova duhovna obzorja in posledično vendarle bistveno (so)vpliva na celotno življenjsko področje. Gornjemu primeru bi v tem pogledu morda lahko dodali še enega. Sveti Avguštin poroča, da je nekega dne začudeno opazoval (svetega) Ambrozija, ki "so mu le oči pobirale vrstice, mu je le srce prodiralo v vsebino, glas in jezik pa sta mirovala". Dogodek kot tak je na prvi pogled skrajno marginalen; pa vendar je v resnici zgodovinski in izjemno daljnosežen: Avguštin je bil priča "tihemu" branju, tehniki, ki je bila v tistem času skrajno redka in nenavadna, vendar je izjemno vplivala na človekovo duhovnost na sploh, saj je sopovzročila obrat v notranjost, imanenco, v tisti način duhovnega življenja, ki zaznamuje tudi sodobnika. Prav tak primer, opisujoč na videz droben, domala neopazen dogodek, na katerega sploh nismo pozorni, a ima epohalne razsežnosti, je nemara najboljša prisposodbična ponazoritev načina, na katerega "na dolgi rok" deluje umetnost.

\* \* \*

Absolutizacija politike – sicer prikrita za globokimi besedami o zgodovinski odgovornosti in dolžnosti vsakega posameznika –, kakršni smo včasih danes priča na Slovenskem zlasti ob vprašanju vloge intelektualca, pa tudi literata (umetnika), je *resnično* znamenje nihilizma. Je namreč posledica tiste estetizacije politike, ki sodi v okvir – po besedah Janeza Strehovca – *demonskega estetskega*. Seveda tudi nasprotna skrajnost verjetno ni ustrezna. Politike najbrž ni pametno demonizirati in je

odmisli iz stvarnosti, ki jo živimo. Toda človeku, ki je, denimo, v svoji težnji k absolutnemu deležen *polnega* in *celostnega* življenja, jo je neprimerno postavljati kot tisto, brez česar je za to polnost prikrajšan. Zatrjevanje, da je za polno življenje potrebno intelektualno angažiranje v politiki, je pravzaprav smešno s stališča tistega, ki takšno življenje živi tudi brez tega. S stališča človeka, ki je svoje življenje posvetil Bogu, na primer. Ali s stališča koga, ki najde to polnost v ljubezni ter jo razdaja ljubljenim osebam in jo prejema od njih. Ali s stališča avanturista, denimo alpinista, ki se mu zdi politika podobno nerealno, od konkretne življenjske stvarnosti povsem odtrgano početje kot apologetom političnega angažmaja "zgolj-literatura".

Ta prispevek naj sklenem s stavki, ki se mi zdijo zdaj skoraj nekoliko evforični in literarno ambiciozni, ki pa so bili najprej napisani stavki tega dolgega prispevka in – v nekoliko drugačnem jeziku, kot sem ga uporabil v besedilu – izpovedujejo temeljno občutje, iz katerega sem snoval ta esej. Takole se glasijo: *Na začetku evropske poezije stoji slepi pesnik Homer. Ne vem, ali je poezijo zakrivila njegova slepota. Zdi pa se mi, da nas neka druga slepota, slepota za globljo moč poezije, danes mnogo bolj kot znane Heglove besede znova postavlja pred vprašanje o koncu umetnosti.*

## Milan Dekleva

### *Temna pesem, zastrti pesnik*

Ne vem, kdo bo prvi otrok tretjega tisočletja: deklica, deček ali računalnik, ki misli, da je deklica ali deček. Vem pa, da bo prva pesem v obratu štetja nestabilna in negotova pesem. Prepričan sem namreč – upam, da v času opljuvanih vrednot vsi delimo ironijo samozavesti – o preseženosti, o zastaranosti človeka. Poeziji ni uspelo postati ogledalo življenja, navzlic temu, da jo je renesansa pojmovala kot odsevnik naše usode. Če zdaj, v negotovosti, misli, da je z mišljenjem treba nadaljevati, ugibam, čemu pesništvo ni niti posnetek (ogledalo je namreč mnogo več), kaj šele svetilnik našega bivanja, trkam v zid svoje lastne praznine. Ogledalo blešči. Svetilnik sveti. In pesem? Pesem temni. Pesem je definitivni znak teme. V temi pesmi pesnika ne bomo več videli. V temi pesmi pesnika ne bo več.

Izginevanje pesnika je povzročil veliki sum, ki se je prikradel skozi naplavine nesrečnega dvajsetega stoletja. Ime velikega suma je: usojenost kot absolutno načelo. V ospredje naše zavesti je determinizem stopil skozi katastrofe, bolečine, vojne in razočaranja, ki smo si jih zadali sami. Bestialnost subjekta je bila za človeka, ki je elegantno razpolagal s svetom, popolno presenečenje. Subjektivizem ni mrtev, kot si je želela postmoderna misel. Morda je rakav, poln metastaz, v fazi agonije, to pa pomeni, da je še nevarnejši kot prej. Kdo nam jamči, da ne bo umrl šele skupaj z nami? Subjektivizem ne prenese občutka usojenosti, saj je kot parazit prisesan na svobodno voljo. Veliki sum stoletja je torej obrambna

pozicija preseženega človeka, ki v končnici, kjer zmanjkuje figur in časa, računa na presenečenje.

Osupljivo je, da je čut za predoločenost razvilo stoletje, ki sta ga zaznamovala Heisenbergovo načelo nedoločljivosti in kvantna mehanika. Ali je naključnost, sine qua non kvantne fizike, sploh združljiva z idejo determiniranosti? Ali je v epohi, katere ključni simbol je blodnjak, v epohi razpršenih smeri, izgubljenih potokazov in vozniških redov, smiselno govoriti o predoločenosti? Ali ni kronanje usojenosti le človekov dokončni etični in moralni poraz, bedni umik pred sleherno odgovornostjo? Ali niso vprašanja, ki jih zastavljam in so sled mojega dvoma, hkrati že odgovor? Kjer je dvom, ni prostora za predoločenost. Ali pač?

Pač, pač. Prihod usojenosti je napovedal – v prejšnjem stoletju – veliki sanjač naše dobe, Nietzsche. Svojo napoved je moral plačati z nozostjo, kajti takrat je pomenilo biti prerok večnega vračanja istega bitinorec. Prerok determinizma, kakšno čudovito protislovje! Usojenost morda ne bo odpihnila Boga, vsekakor pa bo odpravila Preroke.

Danes, ko nam je prešlo v meso in kri, da lahko napovemo le nič, oziroma natančneje, da ničesar ne moremo napovedati, nam zaradi misli o predoločenosti ni treba znoreti. Zelo zanimivo so jo ustoličili številni zapisi o srčiki postmodernizma, o palimpsestnosti. Šele če palimpsestnost razumemo kot umetnost pre-pisovanja, kot niz poetičnih tolmačenj izvirnika, začutimo njeno shrlljivo globino, globino brezna. Vrtoglavost omejenjene ponikve so doživeli tako fiziki kot metafiziki, tako znanstveniki kot umetniki. Ubesediti jo bom skušal z dvema vrhovoma, ki se zrealita v isti reki, z razmišljanju Stephena Hawkinga in Jorgeja Luisa Borgesa.

Stephen Hawking je moral pristati na predoločenost zato, da bi ubranil dostojanstvo znanosti, Jorge Luis Borges zato, da bi ubranil plemenitost pesnjenja. Obzorja, ki sta jih razprla v dveh drobnih spisih, prvi v eseju *Ali je vse vnaprej določeno*, drugi v eseju *Novo spodbijanje časa*, so osupljiva. Formulirana so z različnim temperamentom in občutljivostjo, vendar se stikajo v istem epohalnem sumu.

”Začetno konfiguracijo vesolja je morda izbral Bog ali pa se je sama določila z zakoni fizike. Vsekakor se zdi, da je vse v vesolju določeno z razvojem, ki poteka v skladu z zakoni fizike, torej je težko razumeti, kako bi ljudje mogli biti gospodarji svoje usode,” piše Haw-

king. Kot znanstvenik zaupa v nespremenljivost, večnost fizikalnih zakonov. Nobenega dokaza ni, da bi se fizikalni zakoni v času spreminjali, zato Hawking pravi: "V teoriji vsega mora biti nekaj posebnega in preprostega." Posledica takšnega sklepanja je fantastična, saj bi velika teorija poenotenja določila, tako pravi avtor, trenutne lestvice hitov kot tudi datum, ko se bo Madonna znova pojavila na naslovnici *Cosmopolitana* (danes smemo dodati: možnost, da se nikoli več ne bo). Težko nam je razumeti, kako bi lahko bila teorija, ki bi vsebovala vse zapletenosti in podrobnosti življenja, nekaj preprostega. Dodatni problem je v tem, da "teorija poenotenja določa tudi vse, kar pravimo. Toda le zakaj bi moralo biti določeno, da bo to, kar pravimo, tudi pravilno?" se sprašuje Hawking. Teorija določenosti določa bistroumnosti in neumnosti, resnice in zmote, ki jih izrekamo, zato je treba, denimo, tudi tale esej brati z nasmehom.

Ko Hawking razmišlja, kako bi lahko bilo zapleteno vesolje determinirano s preprosto skupino enačb, meni, da odgovor "leži v načelu nedoločljivosti kvantne mehanike, to pomeni, da ne obstaja ena sama zgodovina vesolja, temveč mnogo različnih mogočih zgodovin ... Mi slučajno živimo v zgodovini z nekaterimi lastnostmi in podrobnostmi ..." Kot vidimo, Hawking razvija misel o "paralelnih svetovih," isto misel, ki jo je v svojih fantastičnih pripovedih in esejih razvil Jorge Luis Borges.

Mojster iz Buenos Airesa, častilec angleške književnosti in filozofije, bi se ob Hawkingovem predavanju iz leta 1990 nedvomno vznemiril. Oxfordski profesor potrjuje Borgesovo zamisel simetrične zgodovine, takšnega teka sveta, ki dopušča možnost ponovitve. Če Borges spodbija čas, ga spodbija samo zato, da bi bila mogoča vrnitev istega. Človekovemu bivanju mora odvzeti neskončnost, da bi prek mogoče ponovitve našel večnost. Neskončni niz namreč ponovitve ne dopušča; povsem drugače je s še tako številčnimi končnimi nizi (kakršna so človeška življenja ali življenja vzporednih svetov). Le v osiromašenju našega bivanja je mogoče zasnovati njegovo polnost: "Vnaprej sklepam tole: življenje je prerevno, da ne bi bilo tudi nesmrtno." Le v relativni skromnosti elementov, ki dajo končno število kombinacij in permutacij, je ponovitev konkretna možnost: "... domnevam, da število naključnih variacij ni neskončno. V duhu posameznega človeka ... lahko postuliramo obstoj dveh enakih trenutkov. Ko smo postulirali to enakost, se lahko



vprašamo: Ali sta tadva identična trenutka en in isti trenutek? Ali ponovitev enega samega člana ne zadostuje, da se razruši in pomeša časovni niz?" Borges v bistvu ponavlja za Eliotom: "Le v času se čas zmaguje." Borges ljubi ponovitve, tako kot jih je pred njim Uspenski, pred njim Kierkegaard, pred njim Plutarh, pred njim Pitagora, pred njim Zhuang Zhou, pred njim ... Ponovitve varujejo, so znak nekega načrta, pa čeprav je ta načrt nedoumljiv. Da bi se zavaroval, mora človek zlomiti svojo strast po svobodni volji in se prikloniti predoločenosti. Jorge Luis Borges ponavlja, da je konkretni človek vsi ljudje, da je konkretna lakota vse lakote na zemlji, da je konkretna pesem vse pesmi.

Pesem, ki je vse pesmi, je pesem brez pesnika oziroma pesem, ki so jih pred menoj napisali vsi drugi pesniki. In je pesem, ki bodo šele napisane, kajti: "Ne maščevanje, ne odpuščanje, ne zapori in niti pozaba ne morejo spremeniti neranljive preteklosti." Dodajam: ne morejo spremeniti neranljive preteklosti in prihodnosti, kajti današnji dan bo že jutri nepreklicna minulost. Napovedovanje prihodnosti je, kot vidimo, posel iluzionistov in šarlatanov: nepotrebno je napovedovati nekaj, kar je do zadnje malenkosti določeno in predvideno.

Ne vem, kdo bo prvi otrok tretjega tisočletja: deklica, deček ali računalnik, ki misli, da je deklica ali deček. Vem pa, da bo prva pesem v obratu tisočletja nestabilna in negotova pesem. Je to napoved? Sem tudi sam le iluzionist in šarlatan? Upam, da ne, kajti pesem, ki bo napisana v obratu tisočletja, je Homerjeva in Petrarcova in Villonova in Rilkejeva in Kocbekova in Zajčeva pesem. Vse pesmi je, kajti vse pesmi so bile nestabilne in negotove pesmi. Čez dvajset ali trideset let, ko bodo morda - s teorijo superstrune ali kakšne drugačne teorije poenotenja - razložene ne le prve, ampak tudi zadnje tri minute vesolja, bo pesmi več, zato bodo še bolj nestabilne in negotovejše. Vanje bo zajet večji krog kozmične predoločenosti in manjši krog (konkretnih) eksistencialnih podrobnosti, ki jim pravimo individualna svoboda, samozasnutje, samopostavitev, samoprebuditev ...

Naraščajoča nestabilnost temne pesmi, ki povzroča zastrtje pesnika, je, če jo gledamo v odnosu do sveta, edini vir svetlobe, ki se intenzivira. To ne pomeni, da pesem prevzema attribute božjega, ampak da postaja vedno bolj sveta, to pomeni: svetna, podobna svetu.

## Iztok Osojnik

*Poezija in jutri*

Postavljeno je bilo neko vprašanje, ki se nevarno nagiba proti vodam pogošnega futurizma. Nekaj, čemur se je treba izogniti, ne da bi se pri tem izognili tudi nagovoru, ki iz ponujenega za predmet pogovora veje še drugače. Veter resnobe postavlja misel v položaj, da že danes premisli tisto, kar naj bi bilo odločilno tudi jutri. Seveda v polju govora o pesniškem. Kako bo usodno govorilo v poeziji jutri? Kakšni bodo njen pomen, njena vloga in položaj, njen učinek, njena bitnost? Ali bo še obstajala in kako bo "zgodovinsko" bivala, bo še nastajala, nastopala in sodelovala v igri oblikovanja in pri odločitvah sveta? Vprašanje torej, ki ga je mogoče v skladu s svetovno težo pesništva razgraditi na podstopnje. Ali bo poezija še dogodek neskritosti sebe tega jutri? Bo kot taka še sodelovala v svetovnosti jutrišnjega sveta? In ali bo še nekaj človeško temeljnega v jutrišnjem "tukaj-zdaj" ali pa bo samo še relikv v muzeju zanimivih preteklosti, ki neobvezno nagovarja človeka v njegovem laičnem, konjičkarskem zanimanju, v njegovem "prostem", zunajsvetovnem času?

Vprašanje po tistem jutri sprašuje po tistem ne-še "tukaj-zdaj". A s tem še vedno ravno po "tukaj-zdaj", le da to pričakuje kot tisto, kar šele pride. Prvo je torej, da misli iz gotovosti o tem, da tisto jutri sploh bo. Gre torej za neko temeljno gotovost o biti kot trajanju. Pri pesništvu gre za nekaj, kar ima opraviti s tem izhodiščem. Poezija ima nekaj ključnega ravno s tem "tukaj-zdaj", ki pripade tako temu "je že tukaj" kot

tistemu "šele bo" z dogodkom kot prostorom te gotovosti v govorici. Tako sem odprl govorico za možnost razkritja, da imam opraviti s takim "tukaj-zdaj", ki je "tukaj-zdaj" pesniškega, kolikor o tem razmišljam ob branju pesmi. Namreč, gre za dogodek: dokler se mi "tukaj-zdaj" pesmi ne odpre, toliko časa o njej sploh ne morem govoriti, saj je v svojem pesniškem zame, za bralca gluha, je "me on" (nebivajoča), je ni. Kot neka zunanost je sicer lahko predmet, neki neodziven kos praznega znaka, ki nekaj pomeni le v spektru mojega razpolaganja z njo, ko leži tako neodzivna pred mano, toda v odprtosti njenega notranjega nagovora je ni, se ne odziva in njeno "tukaj-zdaj" ne sodeluje z mano. Taka je sicer lahko še vedno objekt kake pozitivistične strokovne raziskave, ki recimo šteje njene zunanje odlike: število vrstic, število najpogostejših samoglasnikov, razmerja števila in položaja zlogov med različnimi verzi, odkriva rime in asonance, šteje diareze in naglase ter podobno. Je, kakor je to lepo povedal v svojem predavanju ob podelitvi Büchnerjeve nagrade pesnik Paul Celan, *nekakšno marionetno, jambsko-peterostopno ... jalovo bitje brez otrok*. Lahko pomeni tudi snov, ki jo je treba osvojiti, recimo učno snov, ki se jo je treba naučiti na pamet. Ali pa snov nekega leksikonskega gesla, na primer: *trubadurska lirika*. Lahko je znanstveni dokaz, zapolnjujoč mesto v teoretični razpravi, ki dokazuje pravilnost svojega aksiomatskega izhodišča. Ali pa krinka za konstitucijo socialnega položaja. In tako dalje. Iz tega je razvidno, da je na poezijo moč naleteti v brazdi različnih naravnosti. Toda zanje lahko mirno rečem, da jo prej zgrešijo, kakor da se jim odpre kot resničen dogodek pesniškega, presegajoč to skritost pod plahto namena, ki črpa svoj smisel zunaj območja pesniškega. To namreč zahteva nekaj drugega. Treba se je ustaviti, vstopiti v "tukaj-zdaj" pesmi, da postane *moj "tukaj-zdaj"*. *Razširiti umetnost?* se sprašuje Celan. *Ne. Marveč pojdi z umetnostjo v svojo najbolj samosvojo tesen. In se osvobodi!* Tako govori pesnik, ki ga ni mogoče prezreti. Toda slišati ga pomeni za to tudi nekaj storiti. Ali kot v svojem *Züriškem pogovoru* pravi Heidegger: *Te stvari so premišljene.*

Vpeljal sem prostor in čas za dogodek pesniškega. Če torej vprašanje, ki je bilo zastavljeno na začetku tega razmišljanja, sprašuje po jutrišnjem, pri tem lahko meri samo na usodo in status tega "tukaj-zdaj", kakor bo jutri. Jutri, ki ga nikoli ne bo, če smo natančni. Tako se nam

torej pokaže možnost odgovora. Možnost, ki je v času in prostoru našla neko sled, sled največje bližine, sled prisotnosti, ki traja in osvetljuje mojo zavest, namreč v tem, da sem. Ko zdaj premišlujem to pesniško kot način biti razkritost tega pesniškega, sem v sijaju dogodka, ki ga *vidim-govorim* kot *to neskončno govorjenje iz čiste smrtности in zamanskosti* (Celan) tega "sem" in "sem, kjer sem pesem".

"Tu in zdaj" pesmi tako lahko rabi kot "most" med danes in nekim bodočim danes. Kako daleč proti jutri naj bo ta bodoči danes, da ga je že moč upoštevati znotraj kroga tiste bodočnosti, ki jo nagovarja vprašanje? Tega ne vem, vem pa, da obstaja zunanja meja bodočnosti, ki še pride v poštev. To je tista bodočnost, do katere še seže bodoča prisotnost govorečega – to je, človeka. Gre za povsem realno mejo, ki jo odmeri količina atomskega goriva v našem soncu. To je, seveda, le meja človeške tu-bitosti, ne pa tudi meja pesniške. Saj se vesolje biti z izginotjem človeka ne bo izničilo. Samo nagovarjalo ne bo več. Mrtvi znaki na papirju pa bodo še vedno sijali v goloti svoje eksistence. Čeprav se s tem problemom ukvarja veliko nasprotujočih si mnenj kvantnih fizikov, ki jih povzema znamenito Einsteinovo vprašanje: *Ali mesec še obstaja, če ga ne vidim?* Kakorkoli že, za zdaj je bodočnost (kljub ekološkim grožnjam) stvar realnega pričakovanja. Naše vprašanje je še smiselno. Pesem je, tako se kaže, skrinja prezence, ki vedno znova razkriva svoj brezmejni "tukaj-zdaj" z vsakim novim "branjem-vstopom-odprtjem" pesmi. Kot piše v pismu Gerschomu Scholemu Walter Benjamin: *Dialektična podoba sije ... podoba, ki sije v Zdaju Vednosti ... V njem je razrešitev tega, kar je bilo*. Benjamin tu sicer govori o neki sliki – o Kleejevi sliki *Angelus Novus* – ki je prišla iz preteklosti, a to velja tudi za pesem. Ali z besedami, pred kratkim prebranimi v ostrem polemičnem spisu, ki označuje konec epohe vladanja teoretične psihoanalize in vpeljuje morebiti novo "*prisilo svetlobe*": *Gre za neposredno in ponotranjeno vedenje* (pesniškega besedila; dodal jaz), *za tisto filozofsko možnost dostopa do želje drugega kot manifestacijo drugačne želje, za prvinsko odprtost v drugačnost in polisemijo interpretiranih besedil* (Gorazd Kocijančič, *Še*). Gre torej za odprtost za takšnost Zdaja Drugačnosti pesmi, namreč drugačnosti, ker gre za nekaj, kar je po govorici za zdaj – dokler ne stopim v to drugačnost – še drugo od mene.

Prišel sem do točke, ko je treba storiti prav to. Poglejmo, kaj se zgodi, ko konkretno preberem neko pesem. Tu ne smem spregledati dejstva, da je pred trenutkom, ko že berem neko pesem, še kako pomenljivo pred-dogajanje. Pri tem mislim na izbor. Tu v branje ne ponujam kar katere koli slučajno izbrane pesmi, ampak pesem, za katero že vem, kaj razpira. Izbral sem pesem, ki me je k temu nekako nagovorila: pesem znamenitega kitajskega pesnika *Velikega Li Poja* (v prevodu Alojza Gradnika), ki ima zelo značilen naslov:

*VEČNA PESEM*

*Ko pišem pesem, skozi okno zrem,  
kako se v vetru šibki bambus maja,  
razgiban kakor morja val, ko vstaja*

*vihar in žene vode tja in sem.  
Grmičevje šumi in mirijarda  
jutranje rose kapljic z listov pada.*

*Ko rišem črke k črkam na papir,  
se zde, da so kot cveti breskve v bregu  
vsenaokrog raztreseni po snegu.*

*Duh mandarin ne traja venomer  
in razpuhti, če žena ga nosila  
predolgo že je v gubah oblačila.*

*Če sonce srež obsije, bo skopnel.  
Le, kar na list zdaj pišem, tale spev  
bo večen, večen bo njegov odmev.*

Pustimo za zdaj ob strani dejstvo, da je bila ta pesem poslovenjena iz, mislim, nemškega prevoda. Dvakrat oddaljena od izvornika (to seveda takoj spomni na Platonovo razumevanje umetnosti!). Vem, nikakor ne gre za nepomembne reči, a vseeno se raje osredotočim na pesem. Jo je

treba posebej razložiti? Seveda. Umestiti jo je treba v povedano, v razmišljanje o usodi poezije v bodočnosti. Berem jo kot "pokazatelj" tega, kar se le nejasno kaže, gotovo pa še ni. Za zdaj sem na splošno zapisal, da ima poezija nekaj temeljnega s tem "tukaj-zdaj". Temu je seveda moč oporekati, toda o tem drugje. Namreč v "tukaj in zdaj" pesmi, ko jo berem, ko mi "ontološke oči" – če za hip zlorabim to slikovito primero – v težko umljivi kemiji prevajajo njeno govorico v stanje bitja, torej v neko polno in vitalno prisotnost, se ta pesem šele zgodi kot pesem, kot odprtost svoje odprtosti. V "tu in zdaj" pesmi, ki je tudi "moje tu in zdaj", se križa – naj to navedem? – tisto znamenito postmetafizično četverno neba in zemlje, človeškega in božanskega. Bit in govorica sta kakor pokrajina, kjer oživlja dogodek pesniškega – kajti vedno imamo opraviti z močnim antropičnim načelom, kot temu rečejo v kvantni fiziki. Zato kar začnimo z branjem. Tako slikovito in tako preprosto je napisana ta pesem, da jo je nemogoče zajeti v še bolj zgoščen povzetek. Toda naj poskusim. Že v začetku se znajdem v jasno razločnem, a dramatičnem dogajanju. Rojeva se dan. Kdo je zdaj ta, ki piše pesem in o katerem priča neka sled, ki jo imenujem sled "duha"? Ko piše, gotovo sedi kje blizu vsaj priškrnjenega okna (vem, papirnato je, presojni papir skriva pogled na bambus, a ga hkrati približa kot sence, ki udarjajo ob okvir in zvok, ki polni prostor izostrene senzibilnosti, v katerem se počasi oblikuje pesem), zunanji in notranji svet prestopita bregove in se zlijeta v poudarjeni pozornosti, ki jo osredišča sukanje čopiča po papirju. Čuden mir vlada sredi dramatičnega rojevanja dne, veter plete svoje šume iz globin zunanjega neba, grmovje stresa svoje veje, rosa pada v vlažnih kapljah na pleča te bližine in samote. Svet je odprt na vse strani, negiben v prisotnosti kot taki polni prostor te umirjene samote. A hkrati nepomemben, zgolj priča odprtega dogodka, ki je ves tukaj, do konca na dlani. Nič ne prekine te negibnosti, tudi pretanjena lepota pismenk, ki se pojavljajo pod čopičem, ne zmoti žlahtnega trenutka. Duh je padel v pesem in v vseobčosti in vseprisotnosti tega "tukaj in zdaj" vstaja tisto, kar molči v temelju prisotnosti. Vse mine, toda to, kar se je razprlo zdaj v totalnosti svojega "tukaj sem", je onkraj vsega. Večnost je, ki polni ta dogodek pesmi, zato bo večni tudi njen odmev.



*Umetnina razpira bivajoče v celoti in dopusti, da se dogodi neskritost, resnica biti kot taka (Hribar, Zemlja in nebo, ljudje in bogovi). Ta nas torej zanima, ta, drhteča kot večnost v pesmi, v kateri so spuhtele še zadnje sledi duha, ki je dvignil svoje oči-govorico. Večnost kot odprtost resnice biti, kot biti tu in zdaj v odprtosti razkrite biti.*

\* \* \*

V poglavju *Eksistiranje brez eksistirajočega* (Nova revija 153/154) Emanuel Levinas pravzaprav naslavlja sled "duha". *Odsotnost vseh stvari se vrne kot neka prezenca: kot kraj poniknjenja vsega, kot atmosferska gostota, kot polnost praznine ali kot mrmranje tišine. Po tej destruktiji stvari in bitij je (il y a) le še neosebno "polje sil" eksistiranja, ki nastopi, ko ni ničesar več. In to je anonimno. Ni nikogar in ničesar, ki bi to eksistenco vzel nase. Prazno in neobstoječe, ki nima niti začetka niti konca, ki traja. Gre vselej za isto sedanjost oziroma isto preteklost, ki traja ... Eksistiranje lahko označimo tudi s pojmom večnosti.* Tako; temu bi lahko rekel "prostor" časa, ki traja. Goli čas. Toda vseeno ni tako preprosto. O tem govorimo, jaz govorim. Torej sem kot govorica biti vseeno navzoč pri tem eksistiranju. Seveda, kot eksistirajoči, temu Levinas reče hipostaza oziroma odskok eksistirajočega od eksistiranja. Torej se v nekem delčku eksistirajoče in eksistirajoči le dotakneta. V odskoku. Če čistemu eksistiranju rečemo večnost, potem eksistirajoči za hip dogodja gole biti tudi sam "sodeluje" v večnosti. Je to mogoče? Do tega sem hotel pripeljati. Govorica, kjer se dogaja tak "ponovljen" skok (re-hipostaza, moj pojem), je pesniška govorica. Tam, kjer eksistirajoči doseže svoj temelj kot opazovanje v molku misli bivajočega, se nenedoma "oglasi" večnost v smislu anonimnega, brezosebnega, "čistega" eksistiranja. Ali dogodje samorazkritosti biti v ekstatični odprtosti zanjo. Vrnil sem se k *Li Tai Pojevi Večni pesmi*.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Naj potegnem še eno paralelo. Če se še enkrat ozrem po tisti *vedno isti sedanjosti oziroma preteklosti, ki traja*, oziroma, povedano še drugače, *k preteklosti prilotana sedanjost je v celoti dediščina te preteklosti, nič novega ni* (ibid.). Mar to ne pove ravno tega, kar dokazuje o začetnih trenutkih vesolja

To, kar nagovarja v *Večni pesmi*, je torej neko dvakratno seganje odprtosti v ta vseprisotni prostor-čas, ki skrbi za prazni dom golega eksistiranja. Prvič je odprto v tem "tukaj zdaj" same pesmi. Hkrati pa je kot odprtost temeljnega eksistirajočega tudi "tukaj-zdaj" tega, čemur bi lahko rekel bit "vesolja biti". Tako razkrito razkritost pesmi pa lahko že tudi slutim kot odgovor na vprašanje o usodi pesniškega v bodočnosti. Saj:

*Čas sedanji in čas pretekli  
sta oba morda navzoča v času prihodnjem  
in čas prihodnji vsebovan v času preteklem.*

(T. S. Eliot, *Štirje Kvarteti*, prev. Venio Taufer)

Ko govorim o usodi pesniškega, sem ves čas vpet v ambivaleten, a povsem konkreten odnos, ki ga ima človek do pesništva. Od začetkov našega sveta se iz pesmi širi čar božanskega, hkrati pa se nad njo tudi dviga senca izgona. Le kaj se je zgodilo Platonu, da je tako lahkomišelnost nagnal pesnike iz svoje Države. Mu je manjkalo čut za čas, za trajanje, za odprtost in vseobsežnost, znotraj katere odmeva tovrstno dogodje. Je pozabil na strašno usodo Pentejevo, ki ni znal (ali hotel) prepoznati božanske prezenice, ko je Dioniz stal pred njim in je pozneje končal raztrgan od svoje lastne matere, ki se ga je lotila v bakanalni ekstazi. Ali pa je klavska dejavnost ena izmed priznanih veščin v filozofovi Državi? Ta drži se obnavlja v celotni evropski zgodovini in danes ne zaostaja v svojem sovraštvu do poezije pri nekaterih, ki se imajo za prenikave analitike in za nepodkupljive "čuvanje in svečenike duha". K temu podcenjevalnemu odnosu do poezije je prispeval tudi Hegel s svojo izjavo o že minuli vlogi poezije v krogu samospoznavanja absolutnega Duha.

prasevanje, ki sta ga odkrila 1964 leta Arno Penzias in Robert W. Wilson. Potrdilo, da gre za isto preteklost oziroma sedanjost, ki danes še vedno traja. Meni se zdi to nepopisno pretresljivo: gledati v začetek veselja, ki ga – gledano s človeškimi očmi – odlikuje ta vseobsežna prezenca, ta razpotegnjena odprtost biti. Kako je že rekel Levinas: *kot polnost praznine ali kot mrmranje tišine*. Kar strese me. Nekje od daleč, mogoče iz Kitajske iz osmega stoletja, seže k meni neki dogodek, ki je zdaj z mano v tem "tukaj-zdaj".

Tako se je v današnjem času pojem o manjvredni ustvarjalnosti, ki v državi, strogo usmerjeni na učinek (namreč na dobiček in osebni privilegij kot današnje Vrhovno Dobro) – tokrat mišljen kot kratkoročen finančni učinek – nima priznane vrednosti in ustreznega mesta. Zato moram zdaj analizirati še eno stran pesniškega dogodka in skozi tako postavljeno lečo razkriti še en argument v prid moči in biti poezije tudi v prihodnosti.

Tu mislim na ljubezen v poeziji, na tisto, kar sem nekoliko že obdelal drugje. Na ljubezen kot "materialno silo", ki jo kaže več sintagem: transcendenca kot nagovor Drugega onkraj mišljenja biti, torej etično; problematika, ki jo odpira fenomen Želje, tako v psihoanalizi kot v trenutno izredno popularni apofatični teologiji, tako imenovana "znanstvena ljubezen", ki se pripenja na "transcendentalno" "vednost v realnem" in dejstvo tako imenovane "zrušitve kvantne funkcije", ki vpelje tisto, kar začudi, a kar tudi deluje (Heisenberg). Pomislimo – na žalost – na atomsko bombo. Izpostavljam torej to, kar poezija je, njeno najbolj notranjo skrivnost.

*Poezija se ne vsiljuje, ona se razstavlja (elle s'expose)* pravi Paul Celan. Poezija je torej nekaj podobnega kot, recimo, kip Miloške Venere, ki se razstavlja – daje na pogled – v neki sobi v Louvru. Zdaj opisujem znani dogodek iz fenomenološke literature. Res je, ta, ki hodi po muzeju v Louvru, tam ni slučajno, tako mimogrede, ko ravno hiti na kak posloven sestanek. Tja je že prišel z nekimi pričakovanji, z neko "naravnostjo". In ne samo to. Ni moč zatajiti, da je govorica nekaj, v čemer se je treba izuriti. V takem smislu kot recimo v matematiki, v znanstveni matematiki. Šele tako je mogoče pričakovati, da bo prišlo do nekega razkritja. Namreč tisti bralec, ki ne pozna konteksta in ne zna brati, bo le s težavo dosegel ostrino, ki mu edina omogoči suvereno poigravanje z niansami pomenov, tonov, ritmov in aluzij, ki šele skupaj sprožijo ta "tukaj-zdaj" harmonične vednosti. Tako kot je Benjamin razumel *idejo* literarnega dela. Ali kot Bahtin razlaga romane Fjodorja Mihajloviča. Simfonično. To je šele zares prava "vseбина" pesmi. A tudi tukaj se ne neha, saj ne gre zgolj za razumsko vednost, za nekakšno "informacijo", ampak za bitje, za skoraj "telesno koreografijo" ontološkega stanja bitja. Stopiti v dogodje samorazprtosti biti ni nobeno mistično doživetje, vendar zahteva neko izurjenost, ki se izkaže v trudu za mogoč nagovor biti.

Doživeti trenutek večnosti ni isto kot prebrati oglas v časopisu. Čeprav je nekako isto, toda šele v dogodju, v preblisku, v uvidu (o tem priča med drugimi tudi mogočna dokumentacija budističnih "zbujenj"). Zato je naravnost smešno pričakovati, da bo neizurjenemu bralcu, ki dvomi in ki nikakor ni pripravljen nekemu (še anonimnemu avtorju) priznati možnosti, da govori iz kroga nagovorjenosti, zadostovalo eno samo površno branje kake pesmi (tudi tu deluje efekt "placebo"). Zato ni verjetno, da bi se poezija samo iz razlogov, ki se utemeljujejo v njeni notranjosti (pri-sebnosti), razvila v množičen pojav. Eno je gotovo: poezija bo vedno vezana na samoto in virtuoznost, ki jo pričakuje tudi pri bralcu. Šele v tako zadovoljenem bralnem dogodju deluje transcendenca, ta pre-skok k bralcu. Kajti on je že Drugi, ki ga čaka to, da se šele prepozna kot Prvi. Namreč kot ta, ki se nenadoma zave: To je *moja* pesem, *mene* govori! Pesem je tedaj orodje, mehanizem *moči za upotegnitev poslušanja nazaj v samotnost, ki jo od posameznika zahteva poslušanje takih besed* (Heidegger). Mehanizem prestopanja v enotnem polju neobstoječe biti. In tu, na tem mestu, se sproži neki vitalizem, učinek na tistega bivajočega, ki misleče živi. Polnost, ki se veže na njegovo Željo, svetloba, ki izpostavi njegov obstoj. Neka težnja, neki čar, klic, ki pritegne in disciplinira pozornost – če je potrebno, vedno znova (to je konec koncev tudi del znanstvenega dokaza "resničnosti" nekega pojava) in brez pojasnila, nekako nezavedoma. In jo dobesedno prikuje in šele tako odpre za tisto, kar je že tu, za "tu in zdaj" pesmi. Ta ekstatična zlitost s samorazkritostjo pesmi je *vitalistična polnost*, je skoraj *telesna slast*, ki zadene bralca kot *dejansko izkustvo* (polnost praznine, mrmranje tišine?). Poezija je dogodek polnosti izkušnje, ki jo je mogoče opisati tudi kot duševno senzacijo. Je lokacija zadostitve želje, ki se vrača v smislu "ljubljenja mi vrača ljubezen":

<i>V ljubezenskem zagonu</i>	(v pogonu želje)
<i>me je upanje nosilo</i>	(mi je pritrjevala vera)
<i>poletel sem višje in višje</i>	(se je zgodilo)
<i>in končno sem cilj dosegel</i>	(in se izpolnilo – moji dostavki)

San Juan de la Cruz

Tu se potrdi tisto, k čemur po svojem biološkem bitju teži moja pred-zavestna, vitalistična pred-metafizična narava. Kakor neko znanstveno dejstvo, logika spajanja atomov v organske molekule, kemija življenja in podobne reči. Mit o temeljni preobrazbi takšnega, kakršen človek v svoji nezadovoljenosti je, se utemeljuje v prepričanju, da se je to že zgodilo nekomu Drugemu, ki pa po svojem bistvu ni nič drugačen od mene. Od tod vera v svetnike in čaščenje vzhodnjaških modrecev učiteljev. Mit predpostavlja neko Drugačno, polno in zadovoljno, ki čaka kot Doseženo v sledi neke osebne predpriprave in vloženega ustreznega napora.

Mit, ki je vgrajen globoko v ontogenetsko dno človekove psihične konstitucije, opozarjajoč nase z nenehnim iz-sevanjem želje, slutnje, hrepenenja, upanja itd. Vsi ti mnogoteri obrazi-pokazatelji temeljnega nezadovoljstva, ki posameznika konstituirajo kot "subjekt" in ga zapeljujejo v skušnjava, naj se lažno zadovolji z nadomestno skušnjo-akcijo, to je, z avanturo. Konec avanture seveda razblini iluzijo o nadmoči subjekta in akcija se izteče kot klavrn propad, ki načne tudi biološko bitje. V najslabšem primeru ga tudi ubije. Takrat pa je že prepozno. Človek kot subjekt črpa svojo učinkovitost iz prikritosti temeljnega manka, iz nasilnega preseganja nezadovoljstva. Želja, ki poganja tako samo-zavest, pomeni neko smer, dinamičen postulat, ki hoče tisto, od koder je že vnaprej določena - potešitev, ki je vedno znova ni.

Poezija ima znotraj takega zemljevida pomembno vlogo, saj locira tisto točko, kjer se dogaja razkritost kot presunjenost, kot beseda, ki zazveni, torej kot neka gotovost. Kot nekakšno zrcalno nasproti prihajajoče odgovarjanje nagovarjajočega. Beseda se napne v skoraj "vitalistični" polnosti, njen zven govori z resnico mojega bitja, moje bitje spregovori, se oglasi v njej. Temu zaželenemu odgovarjanju pa smo namenili neko besedo: ljubezen. Pesniško je v tem svojem "tukaj-zdaj" na vse različne načine, ki sem jih že opisal, vedno in predvsem to: ljubezen. Tista samorazkritost temelja, ki SE zgodi kot dogodek ljubezni, ki pride naproti iz pesmi kot neovrgljiva - vendar prazna, to je največji paradoks zadostitve želje - gotovost, ki je za vse čase: večnost. V odprtosti pesniške govorice nagovarja usoda prisotnosti, ki poteši željo

s preprostim DA. To Drugo je to Prvo. *Ta tvam asi*, v sanskrtu.

*Vloga poezije je v njeni "preteklosti"*. V tem, da je vedno že (bila) na tem mestu, ki ga mišljenje šele odkrije kot svoje po sebi zadostno. Rečeno enigmatsko: tam, kjer se božje skriva, je pesniško zgolj priča. Tozemska priča, ki v govorici vzdrži mero za pesniško stanovanje v božjem obličju. Čisto teološko. Nekdo, ki ga poznamo pod mnogimi imeni, vstane z besedo – ne kot stvarnik, ampak kot njen pečat: *Udari me kot pečat na svoje srce!* (Visoka pesem). Tako nagovarja iz predpesmi ta, ki zase ne zahteva razumevanja, ampak svobodo. Ki ne služi logičnemu, ampak navzočemu, "razstavljajočemu se" govoru. Glej, v strašni praznini, s katero to, kar obstaja, sije v očitvidnosti svojega tukaj, se brez podvajajoče avtorefleksije vleče neka sled: *Nekdo vidi!*

To, k čemur priganja hrepenenje, je to, kar molče sije v ekstatični odprtosti zase. Ta, ki tako doživi-piše pesem, je ta – bralec –, ki se sreča s tem, ki je tu že (bil). Drugi je zdaj ta, ki presenečen, a pritrjujoč gleda tega, ki je videl sebe v razkrivajočnosti dogodka-pesmi. Za trenutek, ker že v naslednjem hipu oba izgineta. V roki "ostaja" goli cvet in nenadoma se vse vrne sijoče v drugačni luči:

*V zrnu peska videti ves Svet  
in Nebo v Roži na poljani,  
Večni čas imeti v hip ujet  
in Neskončnost obdržati v dlani.*

(W. Blake, *Slutnja Nedolžnosti*, uvodna kitica, prev. Miha Avanzo)

Stati "znotraj" pesmi, v točki bitja, kjer vztraja "tu-zdaj" pesmi kot neki neminljiv, trajajoč čas, kot odprtost nekega biti, ki mu tudi smrt ne more do živega, saj gre za temni sijaj drugačnega, spraznjenega trajanja. Vedno znova opozarjam samega sebe: govorim, dogajam se v jeziku. Še taka praznina in tišina pomenita bližino bitja. Zato je to skoraj gigantska naloga: zdržati to najvišjo anonimnost – anonimnost prazne biti v neposredni tukajšnjosti govorice. Naj vzamem kot primer take bližine sugestivnost. Tudi sugestivnost je sevanje, neizogibno sevanje. In, v nekaterih primerih, tudi "noč razuma" – kadar gre za neko razumljivost,



za razumljivo odgovarjanje. Njegovi vzkliki, iz katerih pa vendar udarjata globina gotovosti in navdušenost poklica, so natrgani, zdijo se nerazločni. Je v zanosu preroka, zato je njegova pojava, kljub vsej klasičnosti oblike, zasvetila s tako močnim, tako obilnim žarkom, da je morala zaslepiti gledalce, ki jim je bila namenjena, zato se jim je celotna pojava morala zazdeti temna (L. Kostić). Vedno se mi je zdelo čudno, da tiste, od katerih sije največja luč, imenujejo temne. *Zastrašujoča in slavna je temnost Mallarméjeve lirike*, pravi nekje Hugo Friedrich. *Paul Celan – "pesnik temote"* končuje Mira Džordžević svoj uvod v izbor njegove poezije *Fuga smrti*. In seveda prvi izmed njih, *skoteinos* (temni, Diels, frg. 22 A 1a) par excellence, Heraklit Efeški. Tisto, kar pride naproti, včasih celo pred pričakovanjem in željo, se torej lahko zgodi v svojih vrhovih tudi "onkraj razuma" kot tema-svetloba s svojo lastno sugestivnostjo, preobrazujoč polje "metafizičnega" manka, ki zelo odlikuje vsakdanjost (današnjega) sveta, v dogodek ekstatičnega naboja, ki mi je več kot ljub in kot tak že vnaprej tisti, kamor nekaj človeško temeljnega – kakor sem pokazal – vodi po sebi. Poezija, ki strukturira to mesto tudi kot njegova zunanost, ima torej po temelju zagotovljen ta odločilni položaj v svetu. Vsaj toliko časa, dokler bo svet človeški.

S tem prehajam v sklepni del svojega prispevka. Moj odgovor gotovo ni povsem v skladu z običajnimi pričakovanji. Načrt je bil preprost. Sestopiti v poezijo že danes, da bom lahko prerokoval, kaj bo z njo jutri. Namreč, kaj bo v jutri ostalo od danes, ker iz tega raste jutri – tako rekoč iz nenehnega danes v nenehni še ne jutri. Trajanje, ki se ne rabi, in odtekanje, ki ne odteče. "Biti" pomeni "biti tu", predvsem pa: v največji bližini govornice. In ravno na tem mestu ima poezija odločilno vlogo. Kot dogajanje neke posebne z-godovine. Zgodovine povsem fizikalno definirane vesolja, za katero je najbolj čudno to, da je. Vesolje je, mi smo. Moč govornice, skoraj "vitalistična", je, da je "skromno" mesto objave te očitnosti. Generira temeljni mit naše prisotnosti, ki se dogaja kot zgodovinska mehanika-preobrazba razpona med skritostjo in neskritostjo, med pozabo in spomnjenjem, med nepozornostjo in čudenjem, med izgonom iz raja in zveličanostjo, med trpljenjem in božansko nespečnostjo. Svetloba tega vmesnega, prehodnega prostora je milost, ki se dogaja kot udarjanje valov, v kvantih, v zaletih, v

ekstatičnih sunkih, v katerih se krepi napor naše pozornosti. Poezija je eno izmed ognjišč, kjer prihaja do samosežigov največje občutljivosti in do ekstatičnega sijaja večnosti – v smislu odprte trajnosti.

Še enkrat poudarjam, da verjetno ne gre za populistično avanturo. Za nagovor "usode biti" je treba biti pripravljen. Vložiti je treba nekaj truda, ki se ne zadovoljuje zgolj s slutnjo, z igrivo radovednostjo, ali z enkratno bistrovidnostjo, ampak zahteva poglobljeno "branje", čez katero vodi-vleče ta "pesniška ljubezen". Ogenj, ki žge iz notranjosti. Zato ni pričakovati, da se bo pesniško občestvo razširilo prek današnjega obsega. Prej je verjetno, da bo še naprej omejeno na ozek krog "adeptov", ki bodo sledili na pol anonimni sledi v globine samosti, kakor jo zahteva intimnost pesniškega nagovora. Zato je povsem mogoče, da pride – vsaj začasno – do "redovne" ezoteričnosti, ki pa nikoli ne bo izgubila svojega "aristokratskega" položaja in seveda človeško ključnega pomena. Pesem govori v intimi skozi dno posameznikove duše in nevidno vpliva v tišini. Za sabo pušča težko določljivo sled, ki učinkuje na dolge roke. Današnji vpliv se oglasi kot jutrišnja "resničnost". Za vse vrhove velja isto: težka dostopnost, nejasna pot v nedrja zapletene samobitnosti in le včasih do praznine razpihani razgledi z vrha, kakor o tem poje "skoraj" anonimen sodobnik *Li Tai Poja*:

*Visoko na vrhu najvišjega hriba  
brez konca zrem na vse strani neba.  
Sam sem tukaj in nihče ne ve za to.  
Hladen mesec se svetlika v mrzlem izviru,  
toda v studencu ni zares nobenega meseca.  
Mesec sam je na visokem nebu.  
Tole pesem izgovarjam na glas:  
V tej pesmi ni nobenega Ch'ana.*

(*Han Shan*, iz kitajščine prev. Iztok in Jani Osojnik)

Odgovor: *Poezija je že danes.*

Maj 1995

## Blaž Lukan

### *Za dramo v moškem spolu!*

#### 1.

Za začetek si poskušajmo zamisliti pregled nacionalne književnosti brez dramatike: podoba narodovega književnega telesa bi brez nje gotovo ne bila popolna. Poskusimo pa si zamisliti tak pregled, ki navadno sledi vrstnemu redu poezija-proza-dramatika, z dramatiko na prvem mestu: tako zaporedje bi bilo vsekakor neustrezno. Dramatiki pripada v vsaki nacionalni literaturi tretje, torej zadnje mesto. To zadnje mesto pa nenadoma postane prvo, ko pomislimo na socialno funkcijo literature. Poezijo navadno definiramo kot umetnost zaprtega kroga, ki ima samo v specifičnih historično-socialnih razmerjih privilegirano mesto, proza zadeva konkretno duhovno bistvo (časa, nacije, družbe, individuuma) samo v dveh dimenzijah, brez bistvenega posega v prostor, drama pa pomeni literaturo (torej črko, besedo, zapis, knjigo) v tretji dimenziji, v prostoru. Poseg literature (dramatike) v prostor ne bi bil mogoč brez medija, s katerim je le-ta neločljivo povezana, torej brez gledališča kot "praktične" ustanove. Razpetost med črko in prostorom je stanje, ki najizraziteje zrcali bistvo dramske literature.

#### 2.

Ukvarjanje z dramatiko je samo na prvi pogled podobno ukvar-

janju z drugima dvema literarnima vrstama. Tako imamo v slovenski literaturi le malo pisateljev, ki bi pisali samo drame, torej "čistih" dramatikov, za marsikoga lahko rečemo, da je "čisti" pesnik ali pripovednik oziroma da je pisatelj, ki se mu je v bibliografiji bolj ali manj po naključju znašla tudi kakšna drama. Resda poznamo tudi le malo tujih (velikih) dramatikov, ki bi se okupirali samo z dramo in ne bi posegali na druga področja, a kljub temu sestavlja evropsko (in ameriško) literarno zgodovino niz avtorjev, za katere najprej in predvsem rečemo, da so bili dramatik, šele potem pa vse ostalo. Tako lahko za slovensko literaturo ugotovimo, da pomeni dramatika v njej zgolj nekakšen presežek ali odvod, ki navadno sledi ukvarjanju s poezijo ali prozo in se pri istem avtorju le redko oblikuje v avtonomen literarni korpus, enakovreden poetičnemu ali proznemu. Tako je v slovenski književnosti veliko avtorjev, ki so napisali samo po eno, dve, ali tri dramska dela, in le malo takih, ki bi se z dramo ukvarjali kontinuirano in poglobljeno. To seveda ne pomeni, da slovenska književnost ne pozna dramatikov in da kljub temu v njej ni dramskih opusov ali izrazitih dramskih del – to pomeni le, da moramo k slovenski dramatici pristopiti nekako tako, kot je zapisal France Koblar v uvodu v svoje magistralno delo *Slovenska dramatika* (Ljubljana, 1972): "Narod, ki je dolgo veljal za dramsko nenadarjenega ..., je vendar po mnogih poizkusih tudi v dramatici izoblikoval svoj obraz, če ne v velikih umetniških stvaritvah pa vsaj v značilnih, času in razmeram ustrezajočih pričevanjih." (str. 5)

### 3.

To je situacija, ki opredeljuje slovensko dramatiko od njenih začetkov naprej, in z njo je zaznamovan tudi naš čas. V sintagmi slovenska dramatika pa moramo ločiti oba njena člena, in to ostreje, kot je to potrebno ali mogoče pri drugih dveh literarnih vrstah: *slovenska* na eni in *dramatika* na drugi strani. Poglejmo najprej na drugo stran. Sintagma *dramatika* nas kar se da intenzivno pripelje do literarnega žanra in njegovih značilnosti. Če smo za trenutek povsem banalni in za poezijo rečemo, da je lahko tudi samo čustveni izliv, in če je proza lahko tudi samo zaokrožena pripoved, pa za dramo podobne banalne oznake ne bi

mogli najti. Čustveno nabita tirada, pospremljana s krčevito gesto, denimo, za dramo še ni dovolj. Drama namreč vselej implicira tudi zradbo, torej formalni postopek, ki prvotni verbalni material preoblikuje v dramsko formo, ki jo nekako lahko že tudi samo vizualno ločimo od prozne ali pesniške. Drugi pogoj za nastanek drame kot forme je njena dramatičnost, torej (dialoški) zapis napetosti oziroma konflikta, ki pulzira v njenem jedru. Seveda bi lahko tudi za drugi dve literarni vrsti ugotovili podobne specifične formalne in ontološke distinkcije, veljavne samo zanju, vendar pa samo v drami zasledimo napotila, ki njeno literarno fakturo vodijo v prostor, v gledališko uprizoritev. Če strnemo: drama je poudarjena forma, žanr kot tak, in drame ni dovolj samo napisati, treba jo je zgraditi. Drama je tudi vselej dramatična, pri tem svojo napetost lahko črpa že samo iz svoje lastne tавтоloške stiske; obenem pa je v njej vselej zapisano tudi nekaj, kar ni namenjeno branju, temveč uprizarjanju.

Prvi del sintagme - *slovenska* - nas skuša napotiti na duhovni teritorij, na katerem ta specifična literarna vrsta nastaja oziroma skuša biti ime za tisto konkretno obliko (formo, telo), ki se rojeva iz "duha naroda" (teritorija). V tem okviru moramo reči, da nas ta teritorij bolj kakor v metafizičnem zanima v fizičnem smislu, torej kot praksa, saj bi se radi (zasilnemu) spoznanju o (naši) dramatiki danes približali predvsem z njo - torej dramatiko - samo. Mnenja pa smo tudi, da naj bo slovenska dramatika (danes) predvsem dramatika in čim manj slovenska, saj jo bo šele to lahko konstituiralo kot avtonomno literarno vrsto ter kot "uporaben" gledališki material, enakovreden tujemu.

#### 4.

Res je, da dobra drama ne nastane naključno, pravzaprav - izhajajoč iz vsega do zdaj povedanega - dramatika nasploh ne nastaja kot rezultat naključnega, "spontanega" navdiha. Za dramo je potrebna najprej (inspirativna) odločitev, nato poznavanje žanrskih norm ter končno poseg, intervencija od zunaj. Drama, kot rečeno, vselej nastaja v tridimenzionalnem prostoru, ki vanjo projicira svoje entitete in ki vanj tudi drama (predvsem s pomočjo gledališke uprizoritve) posega, intervenira s svojo konfliktno zgradbo. V dramo kar se da izrazito sega čas

in tudi drama prodira (penetrira) vanj v vzajemnem ireduktibilnem erotičnem toku. To je prvi faktor nujnosti, ki lahko (sploh) rodi dramo kot literarno obliko. Drugi faktor nujnosti je veliko bolj pragmatičen: dramo lahko provocira že samo preprosta želja po njej od zunaj – vabilo, naročilo, natečaj, možnost konkretne uprizoritve v gledališču ipd. Kakor je seveda tudi za prozo ali poezijo spodbudna zavest o tem, da bo dokončano delo tudi natisnjeno, pa je za dramatiko zavest o njeni u-prioritvi (torej postavitvi v prostor, v vidno) veliko bolj odločujoča.

Če nekoliko pogledamo po svoji lastni gledališki zgodovini, vidimo, da je želja po dramatiki že v samih začetkih našega načrtnega gledališkega delovanja izražena v obliki posega od zunaj: Fran Levstik je, denimo, leta 1867 v prošnji občnemu zboru *Slovenske matice* v imenu *Dramatičnega društva* zaprosil za sredstva, namenjena "darilom za najboljša izvorna dramatična dela" (France Koblar: *Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, 10/1967, str. 32). Eksplicitna želja po literarnem (dramskem) delu, izražena v obliki vabila, naročila ali natečaja, pomeni gesto prostora (družbe, institucije, kapitala) literaturi (dramatiki) oziroma njenemu avtorju (dramatiku).

## 5.

Seveda je usoda takih gest vselej nepredvidljiva. O neuspehu našega prvega dramskega natečaja poroča Josip Stritar (1870); o relativnem uspehu natečaja za izvorno slovensko dramo leta 1955 izčrpno piše njegov iniciator Lojze Filipič; pomislimo pa tudi, da so denimo Strniševe *Žabe* dobile prvo nagrado na natečaju beograjske televizije (!). Morda je še najzanesljivejša gesta, ki zagotavlja nastanek in kontinuirano pisanje dram, njihovo redno in načrtno uprizarjanje. Ta gesta pa ne more biti nikdar enosmerna. Med dramo (literaturo) in njenim avtorjem ter gledališčem in njegovimi predstavniki obstaja namreč odnos vzajemne iniciacije. Drama iniciira uprizoritev in uprizoritev nato iniciira novo dramo. Ta (idealna) relacija pa je vpeta še v globalno mrežo, katere prvi konec tiči v rokah literature v metafizičnem smislu, drugi pa v rokah družbe v povsem fizičnem, pragmatičnem smislu. Tako lahko tudi



(utopično) idealna spodbuda, naslovljena na slovenske dramatike, rodi situacijo, o kateri – glede že omenjenega natečaja – piše Lojze Filipič: "Namesto da bi odprte možnosti rodile nadaljnje večje in bolj kvalitetne umetniške rezultate, so nekateri to razumeli kot konjunktorno situacijo, v kateri naj bi bila odprta pot na naš oder skorajda že vsemu, kar je napisano v dramskem dialogu." (*Živa dramaturgija*, Ljubljana 1977, str. 364) Pragmatični posegi so slej ko prej protetične geste (instrumenti), s katerimi je mogoče samo dodatno spodbuditi, opazno pripomoči ali uspešno dokončati neko dramatično dejanje. Resnične možnosti za njegov nastanek pa se skrivajo povsem drugje.

## 6.

Lojze Filipič v zapisu iz leta 1955 pravi tudi, da pozna naša dramatika samo dve plodni obdobji: "prvo desetletje našega stoletja s Cankarjem po kvaliteti in polovici dvajsetih in tridesetih let tega stoletja po kvantiteti" (*Živa dramaturgija*, str. 182). Tema dvema obdobjema lahko danes dodamo še šestdeseta leta tega stoletja z nekaj najizrazitejšimi avtorji (Dominik Smole, Primož Kozak, Gregor Strniša) in besedili naše dramske literature sploh, potem pa se moramo tudi sami ustaviti.

Misel o času, ki o(ne)mogoča nastanek kakovostne dramatike, ilustrirajmo z bežnim preletom obdobja štirih let po "dramatični" osamosvojitvi Slovenije, to je obdobja po rojstvu naše prve države z miniaturno vojno v njenem izhodišču, ki pomeni najbolj zgoščeno (mitološko) manifestacijo dramatičnega duha časa. V obdobju od sezone 1991/92 pa do vključno pravkar končane (1994/95) so vsa slovenska gledališča (skupaj z lutkovnima in zunajinstitucionalnimi) uprizorila od približno petnajst do dvajset novih slovenskih del na sezono. Če bi zabeležili še dela, ki niso bila uprizorjena in so bila samo objavljena oziroma poslana na različne natečaje ali razpise (natečaj *SSG Trst*, *Grumova nagrada* itn.), bi skupno število zraslo na več kot sto dramskih del v štirih letih. Število ni majhno, vendar se občutno skrči, ko ga pogledamo natančneje in pregledamo razmerja, ki so skrita v njem. Ob predpostavki, da so bila vsa kvalitetna dela, ki so bila v tem času

napisana, tudi uprizorjena (izjeme so seveda mogoče, čeprav zgolj značilne), najprej ugotovimo, da je število sestavljeno zvečine iz dramskih besedil, ki so bila uprizorjena enkrat samkrat, nadalje iz besedil, ki so nekakšni osamelci, saj pomenijo v teh štirih sezonah edino delo določenega avtorja, ter povečini tudi iz besedil, ki niti v literarnem niti v gledališkem smislu niso doživela omembe vrednega odziva. V številu oziroma v seznamu avtorjev je opaziti občutno odsotnost starejših avtorjev, ki imajo za seboj že prepoznaven dramski opus, dokaj dobro je zastopana srednja generacija, ki kontinuirano piše drame že vsaj dve desetletji, še največ pa je avtorjev mlajše in najmlajše generacije, ki šele začena pisati in so uprizorjene drame zvečine njihovi prvenci. Pri tem pa v najmlajši generaciji ni nobenega izrazitega ("čistega") dramatika (ali mladi dramatik pišejo tudi drugačno literaturo ali pa so tako ali drugače povezani z gledališčem), veliko dramatikov srednje generacije, ki je pred osamosvojitvijo slovela – vsaj tako je bilo videti – ne piše več, pri starejših avtorjih pa se nekako ne moremo znebiti občutka, da je večina izgubila stik z aktualnim literarnim in gledališkim trenutkom.

Če bi hoteli v seznamu dram, nastalih v zadnjem štiriletnem obdobju, poiskati delo, ki najizraziteje, naslikoviteje, gledališko in literarno najbolj učinkovito uprizarja naš trenutek, bi se kmalu znašli v zadregi oziroma bi se le težko odločili. Če smo povsem konkretni, lahko izmed imen, ki se v seznamu dramatikov pojavljajo največkrat oziroma katerih drame lahko glede na uprizoritveni uspeh in kritiške odmeve štejemmo za najuspelejše (Dušan Jovanović, Milan Jesih, Dane Zajc, Evald Flisar, Emil Filipčič, Tone Partljič, Milan Dekleva, Iztok Lovrič, Drago Jančar), sicer izberemo dve ali tri, ki po izrazitosti odstopajo od drugih, vendar pa ne najdemo (to je sicer že objektivno pogojena subjektivna sodba ...) nobenega dela, za katero bi lahko povsem brez pridržkov rekli, da pomeni resnično reprezentativni primerek trenutka na tem teritoriju po osamosvojitvi oziroma da pomeni "idealno" podobo časa, ki ga kot človeška bitja živimo v svetu kot takem nasploh.

## 7.

Ugotoviti moramo, da čas po nastanku nove slovenske države sam

po sebi za dramatiko še ne pomeni ničesar. Civilna država, demokracija, parlamentarizem, tržna ekonomija itn. itn. so pojmi oziroma dejstva, ki imajo za socialno oziroma politično življenje Slovencev sicer neko težo, vendar za slovensko dramatiko ne pomenijo a priori ničesar. Ti pojmi oziroma dejstva so samo zunanja obeležja časa, ki ga v tem trenutku (ki je odsev zgodovinske nujnosti in zaporedja) živimo, o njegovem bistvu oziroma duhu pa ne povedo prav ničesar. Dramatični duh časa se namreč skriva nekje povsem drugje. Spet prisluhnimo Lojzetu Filipiču, ki leta 1971, ko piše o "paradoksalnem zgodovinskem položaju slovenske dramske književnosti", zapiše tudi tole: "V docela izjemen kakovosten razcvet, v katerega se je naša domača dramska književnost letos po Smoletu in Kozaku vzpela s Hiengovim Osvajalcem ..., je to naše slovensko gledališko pisanje v tak vrh dozorelo v času, ko se je gledališče kot umetniško izrazilo znašlo malodane v slepi ulici družbene izolacije in hudih izraznih ter eksistencialnih stisk, v protislovij in nejasnosti prepolni labirintski zmedi pridobitniške, kečeskenovske džungle in v položaju, ko tehtne neudobne, tudi neprijetne in boleče eksistencialne in umetniške gledališke posledice v poplavi potrošnega in pogrošnega blaga, v katerega so gledališča prisiljena, če hočejo živeti, padajo ko kamni, vrženi v gluho močvirje." (*Gledališče, kultura, družba*, Ljubljana 1978, str. 463) Med politično relativno odprto (čeprav konfliktno), demokratično in od zunaj neogroženo situacijo našega časa in situacijo (časom) poznega eksistencializma, ki jo opisuje Filipič, zeva neka temeljna razpoka, o kateri si v tem trenutku ne upamo reči nič določnejšega. Povsem določna se nam namreč dozdeva neka druga stvar: tudi situacija, v kateri se slej ko prej znajde današnji, sodobni dramski pisec, je lahko utesnjujoča, in v njem lahko vzbuja prav tako eksistencialno stisko, kot jo je vzbujujala v dramskem piscu situacija poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. To stisko je "preprosto" treba "najti" (se znajti sredi nje) in se nato nanjo (dramatično) odzvati. Razlogi za stisko se vselej skrivajo v dejstvih, ki niso nič več pomembna: ali v pridobitništvu ali v jalovih strankarskih sporih, ali v politični presiji ali v navidezni politični toleranci, ali v hermetično zaprtih ali tudi v na stežaj odprtih mejah - le da prva spodbujajo neskončno željo po begu iz tesnega prostora, druga pa z neskončno odprtostjo v prostost vsako željo ubijajo. Konkretna manifestacije

časa so tisto, kar je mogoče od časa odšteti, zanemariti, abstrahirati. To, kar ostaja, je stiska, ki rojeva dramatični duh (oziroma je rojena iz dramatičnega duha) in ki je v temelju vsakega dramatičnega dejanja. Dramski pisatelj, ki konkretnih manifestacij od časa ne odšteje, temveč jih še potencira, jim dodaja svoj lastni delež (na primer peticije, odprta pisma, implicitni politični angažma, strankarski aktivizem itn.), preneha biti dramski pisatelj, saj izgubi svojo lastno izvirno dramatično stisko, s tem pa se mu odtuji tudi resnični dramatični duh časa. To, kar ostane, je samo še politika(ntstvo).

## 8.

Drama (in gledališče) se vselej rodi iz družbenega kaosa, v katerem je treba spregledati red od znotraj, ne od zunaj, z (duhovno, estetsko) kontemplacijo, ne s (političnim, institucionalnim) delovanjem. Drama pomeni zgradbo, strukturo, na katero od znotraj nalagamo vse zunanje, vse družbeno, politično; drama je (estetska, duhovna) družba in država v malem. Drama pa je vselej tudi telo, je jaz v neustavljivem toku konfliktov (kot bi rekel Primož Kozak), jaz kot jaz v "odprtosti razlike" (kot pravi Dušan Pirjevec v razpravi o Kozakovi dramatiki). V drami bivam skupaj s svetom v neposrednem, a vselej napetem stiku – in najpomembnejše vprašanje v zvezi z dramo, na katero pa v tem trenutku ne moremo dati odgovora, se glasi takole: "Kako v (sodobni – slovenski –) drami sem, kako smo v njej (uprizorjeni) mi vsi, kdo je njen resnični junak in v kakšnem odnosu je do nas, do mene kot osebe iz istega, njegovega časa? Ali sodobni slovenski dramski junak sploh (že) obstaja, ali je že konstituiran kot oseba s postavo in obrazom, ali pa se za zdaj pojavlja samo še v raztrganih obrisih?" Morda pa je to vprašanje sploh napačno zastavljeno, saj postmoderna dobi ne ustreza več, in ga je zato namesto v bistvenostnem smislu treba zastaviti samo še kot parcialno žanrsko vprašanje: "Ali obstaja dobra, učinkovita sodobna slovenska drama?"

## 9.

Odgovor na zastavljeno (sestavljeno) vprašanje je že vsebina

tistega, čemur je v iztočnici za to razmišljanje (rahlo provokativno) rečeno *slovenski literarni* (dramski) *program*. Če gre za program, potem to pomeni, da konkretne vsebine še nikjer ni, da gre samo za posodo, ki jo bo šele treba napolniti, njeno vsebino "razglasiti". Lahko pa to tudi pomeni, da nekaj že obstaja, vendar še ne v ustrezni obliki, kot skica, približek. Vsekakor je očitno, da bo naša dramska produkcija še nekaj časa polna "do malega samih smeti", kot je leta 1870 v spisu *O gledališču in slovenski dramatik* (*Kritični spisi*, Ljubljana 1971, str. 64) zapisal Josip Stritar, ki pa je o izboljšanju kakovosti slovenske dramatike tudi konkretno razmišljal: predlagal je opazovanje našega ljudstva – "V nizkih kočah, s slamo kritih, se vrše tragedije, kakor v svetlih palačah, saj človeško srce je vedno in večno enako." (*Kritični spisi*, str. 64) – ki mora biti seveda povezano s talentom, vajo v pisanju ter študijem velikih dramatikov. Josip Jurčič leta 1867 v članku ob ustanovitvi *Dramatičnega društva* opozarja na še eno pomembno literarno dejavnost, na pomen kritike: "Zakaj če je kje kritike, zares prave kritike potreba, potreba je je v dramatik" (*Zbrano delo*, X. knjiga, Ljubljana 1982, str. 43). Lojze Filipič leta 1955 predlaga več vnovičnih uprizoritev slovenskih dram po njihovih krstnih uprizoritvah, knjižne izdaje, večje tanieme, obenem pa graja ekskluzivno težnjo dramatikov, da pridejo na oder osrednjega gledališča, branijo pa se manjših gledališč, "kulturni molk" pisateljev, ki jim gledališča odklonijo besedila, njihovo samozaverovanost itn. Tudi Filipič misli, da se je treba drame naučiti pisati. Samo tako bo "trajna jalovost" slovenske dramatike postala le "začasna kriza", njeno presojo pa mora voditi "perspektivno načelo kvalitete" (*Živa dramaturgija*, str. 182 in napr.). (Samo mimogrede omenimo, da je Filipič vse, o čemer je pisal, v praksi tudi uresničil: njegovi zapisi o sodelovanju dramaturga z dramskim pisateljem so skorajda nepresegljivi.)

Ker je drama tako neločljivo povezana z gledališčem, tudi zanjo velja, da mora zajeti svet, ki ga uprizarja, v njegovi celovitosti. Tako kot je treba v vsakem novem obdobju premisliti gledališče kot celoto, je tudi o drami treba razmišljati v celotnem poteku (loku) njenih izvirnih razpetosti (med črko in prostorom, med žanrom in svetom itn.). Uporabimo še en primer iz naše gledališke zgodovine in prisluhnimo doktorju Valentinu Zarniku, ki je leta 1869 v deželnem zboru v svojem nastopu,

polnem gledališke erudicije in duhovite politične lucidnosti, spregovoril o podpori slovenskemu gledališču in slovenski drami, dotaknil pa se je tudi gledališča in drame na sploh. Tako je, denimo, povedal tudi tole: "Tudi pred nekolikimi leti vem, da je nek mladi Berlinec Tempeltey, ki zdaj v Weimaru na dvoru živi, napisal drama pod naslovom 'Antigone', kateremu se je tudi prisodila nagrada. Ta drama se je predstavljal v Beču in je neizmeren furore napravil ..." (*Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Ljubljana 10/1967, str. 45) Če pustimo vsebino njegovega govora ob strani, lahko vidimo, da je Zarnik uporabil za dramo – moški spol. Ne glede na objektivno razlago tega "spodrsaljaja" (prevod iz nemščine) in ne glede na (neumestne) spolne konotacije omembe te razlike, si poskušajmo za (pragmatični) konec zamisliti tole: kaj če bi za nekaj časa poskusili govoriti o drami ne več v ženskem, temveč v moškem spolu; kaj če bi poskusili govoriti o drami kot o osebi moškega spola, ki mora iz varne pisane in čipkaste sobice stopiti v sivi in surovi svet, v katerem ta trenutek prebivamo tudi mi ... Nič drugega ne potrebujemo za to, nobene "samostojne Slovenije", nobene "desno-leve opcije" in nobenega "narodnega gledališča" (historični patos nadomestimo z dramatičnim), samo dramo kot moža, ki nenadoma prestopi mejo svojega notranjega (zasebnega) ugodja in ki z odprtimi pljuči vdihne (zunanji) zrak, poln dramatičnega duha, ter nato zakriči – najprej v samoti, nato v dialogu s samim seboj, pa v prizoru z nami, ki smo zbrani okrog njega in ga nemočno opazujemo, ter končno v drami, ki se že odpira pod našimi nogami.



**Marko Juvan**

*Zaveza, ločitev ali zavezništvo? O razmerjih  
literature in literarne vede*

Jubilejna številka *Literature* nosi ironičen naslov, ki je parodična parafraza projekta neke veliko bolj ambiciozno naslovljene predloge. Sicer me navdaja precejšnja skepsa do takšnega trmastega – čeprav samoironičnega – oklepanja drže, ki je bila sredi 80.let na Slovenskem po eni strani dobrodošla opozicija "tradicionalnemu" pisateljskemu disidentstvu, z drugega zornega kota pa beg pred refleksijo političnih implikacij leposlovne govorice, umik v varno zavetje postmodernega "esteticizma" in "imoralizma". Kljub temu bom miselno figuro zavestnega samoomejevanja poprijel in jo še stopnjeval. Kakšen slovenski literarni program si namreč lahko, tudi v najbolj rafiniranih narekovajih, sploh lahko zamislím, kaj lahko prerokujem našemu književnemu prizorišču v naslednjih petletkah, ne da bi bil to neodmeven, deplasiran, samovoljen in didaktičen diktat, spisek želja mojega muhavega okusa, obrabljena travestija travestij manifestov ali domislek tipa "metaromantike"? Žal ne izpolnjujem nobenega pametnega pogoja za pisca literarnoprogramatično intoniranih spisov: že kar precej sem daleč od vsega spoštovanja in zavidanja vrednih literatskih obveščevalcev, ki uživaško, a tudi budno in ažurno spremljajo najnovejše premike na svetovnih literarnomodnih prizoriščih, da bi izluščili kakšno uporabno smernico za domače književno krojenje ali podporno zaledje tukajšnjim iskanjem; prav tako se ne udeležujem mednarodnih pisateljskih družabnosti, ki so priložnost za interkulturalne dialoške ozmoze, cepljenja in presaditve idej, ne utegnem brati

svežih tujih leposlovnih revij, da bi posnel navdihujoče in relevantne diskusijske teme, niti pustolovsko prečesavati marginalnih, eksotičnih, substandardnih ali pozabljenih con, ki ponavadi poživljajo obtok sklerotiziranim literarnim mainstreamom, niti ne res pozorno spremljati vse domače književne ustvarjalnosti, da bi odkril morebitne "napake slovenskega pisanja" ali izrazne niše, neizkoriščene potencialnosti; predvsem pa sam nisem pisatelj, ki bi bil sposoben "iz sebe" ustvarjati navdihujoče vizije.

Naslednjih nekaj vrstic, ki niso nič več od esejistične skice, torej ne bom posvetil sami literaturi, temveč dilemam in perspektivam njenega parazita pa obenem institucionalnega podpornika, literarne vede (če namreč ne bi bilo nje in njenih zgodovinskih predhodnikov – poetike, retorike, filološke tekstne kritike, bibliografije, biografije, estetike itn. –, tudi literatura ne bi bila to, kar je). Če sem še natančnejši, razmišljal bom o tistem delu vede, ki ima na skrbi študiranje slovenske lepe besede in se je je v znanstvenopolitični nomenklaturi z razlogi prijela uvrstitev med "nacionalne vede". Samo po sebi se razume, da gre za subjektiven pogled, ki ga – kolikor lahko presodim – določajo osebna socialna zgodovina srečevanja z literaturo (opuščanje pisateljsko-kritičskih vlog na račun znanstvene in pedagoške), disciplina moje stroke z njenim izročilom predstav, nalog, vlog, procedur, ideologemov in topik ter izkušnja s postmoderno paradigmo v književnosti in študijah o njej.

Odkar se bolj kontinuirano ukvarjam s stroko, ugotavljam, da je moje pisanje o literarnih rečeh razpeto med pretenzijami po empirično-analitični znanstvenosti, značilnimi za strukturalno-semiotične in sociološko-komunikacijske šole, ter precej močnejšo dediščino zgodovinsko-hermenevtičnega, stilnointerpretacijskega in kritičnega razlaganja slovenske književnosti, njenih besedil. V tem spisu želim racionalizirati svoje dosedanje in prihodnje obdelovanje tega polja z naukom, ki sem ga črpal iz postmoderne literarne in teoretske paradigme in za katerega menim, da omogoča nekakšno razgradnjo diltheyevske opozicije znanost – veda, ki je takorekoč pričakala moje pisanje, in to ne le na epistemološki ravni, temveč tudi na socialni in eksistencialni.

Dilema med znanstvenim in "vednim" pristopom se z vso perečnostjo zastavlja zdaj, ko so računalniki in scientizacija s svojimi postopki, tehnološkimi možnostmi in množico profesionalcev postali (že tudi na

Slovenskem) čisto izkustven vsakdan in ne samo stvar epistemoloških prepričanj, spekulativnih anticipacij, filozofične samorefleksije. Vzemimo za zgled samo bistveno novo organizacijo in distribucijo vednosti z literarnega področja v računalniško podprtih informacijskih mrežah, ki delujejo po načelih hiperteksta.<sup>7</sup> Če sami sledimo podatke, odpirajoč verige novih oken ob posameznih besedah, sintagmah (namišljen primer: Evropa - geografija - Slovenija - zgodovina - Prešeren - sonet - Sonetni venec - Orfej - mitologija - *Metamorfoze* ...), se v živo pričamo o postmodernih koncepcijah nehierarhične, razsrediščene distribucije informacij, o tem, da vednosti, ki jo je varovala naša stroka, ni mogoče več zadrževati zgolj v mejah njenega konteksta, in da je sistematizirana v čisto drugih povezavah, kot smo vajeni iz znanstvene metodologije. Materialno izkusimo tudi poststrukturalistične teorije medbesedilnosti, to, da je vsak tekst odprt, sestavljen iz neskončnih verig označevalcev in podtekstov. Z računalniškimi mrežami, v katerih beremo tekste, pobiramo informacije od vsepovsod ter sami, s svojimi posegi prispevamo k živahnemu obdelovanju aktualnih, zanimivih tem, doživljamo ekstazo interaktivne komunikacije, ki preplavlja s "fetišizmom knjige" slabo zavarovano sfero literarnega sistema ter ukinja hierarhije in razlike med realnim in imaginarnim, slikovnim in besednim, ustvarjanjem in potrošnjo, avtorjem in naslovnikom, materialom in konceptom, železjem in duhom.

Toda spomin stroke opozarja, da se je precep znanost - veda na Slovenskem zastavljal že tudi prej, ob prvih prodorih strukturalizma, semiotike, komunikologije, kibernetike, tekstne analize in teorije, numerične estetike, z začetki računalniške obdelave besedil, ki so v dokaj enovitem revialno-skupinskem kontekstu na področju "mišljenja" spremljali neoavantgardistične eksperimente in ludistično karnevalizacijo na področju "pesništva", kjer se je prav tako programsko dogajalo razdiranje tradicionalnih predstav o umetnosti in njeni avtonomiji ter ogrožanje avtoritete narodnega književnega kanona kot nosilca t. i. prešernovske

<sup>7</sup> Prim. George Landow: *Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology* (Baltimore, 1992); Miran Hladnik: *Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje*. Jezik in slovstvo 40/7 (1994/95)

strukture. Po aktualističnih, zainteresiranih, a v visoki disciplini univerzitetnega diskurza formuliranih reakcijah Dušana Pirjevca in Janka Kosa na te pojave in smeri (najbolj vneto jih je v literaturologiji 70. in začetka 80. let pri nas propagiral Denis Poniž) se je morda že zdelo, da je dokončno rešena dilema, ali je strokovno-institucionalno obravnavanje književnosti lahko znanost ali pa mu pritiče "zgolj" status vede, v kateri ima znanstvena metodologija vnaprej zamejen doseg. Literarnozgodovinsko in teoretično opazovanje namreč po Pirjevcu<sup>\*</sup> ne more seči do umetniškega "bistva" književnih del, do njihove umetniškosti, saj ta ni nekaj realno bivajočega, temveč "ireduktibilno razkrivanje difference". Predmet stroke je lahko samo besedna umetnost kot "realno socialno duhovno dejstvo" oziroma zgolj "materialna podlaga umetniške komunikacije". Tako je literarna veda/znanost historično nujno vezana na v bistvu hegeljansko podjetje: na racionalno razlago in ekspliciranje v umetnini čutnoestetsko predstavljenih idej, se pravi na obravnavo individualno psiholoških, nezavednih, družbenozgodovinskih determinant, skritih stilnih, ideoloških struktur. Po Kosovem zgledu<sup>\*\*</sup> bi k tovrstnim zadržkom lahko navrgli še nekaj znanstvenometodoloških pomislekov, češ da se stroka staplja tudi s čisto intuitivnimi, hermenevtično-divinacijskimi ali filozofsko-historičnimi procedurami ter z osmišljevalskimi konstrukcijami, pripovednostjo,<sup>\*\*\*</sup> ki jih ni mogoče meriti s kriteriji znanstvene verifikacije.

Pirjevec je v 70. letih z radikalno kritiko implicitno hegelovskih temeljev literarne vede programiral in zahteval ravno dosledno izpeljavo znanstvenosti, ki se zaveda, da ji skrito bistvo "umetniškosti" nujno

\* Dušan Pirjevec: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ur. I. Zabel (Ljubljana, 1991); Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti (1968), Znanost o umetnosti (1970), Možnosti in nemožnosti leposlovnih znanosti (1970), Strukturna poetika in literarna znanost (1973), Filozofija in umetnost (1978).

\*\* Janko Kos: *Znanost in literatura*. Sodobnost (1972/73). Isti: *Uvod v metodologijo literarne vede*. Primerjalna književnost 11/1 (1988). Isti: *Razvojni premiki v slovenski literarni vedi po 1945*. Razprave: dissertationes XIV (Ljubljana, 1991).

\*\*\* Nanjo je v literarni zgodovini opozoril Boris Paternu (Pripoved v literarni znanosti. V: Isti: *Razpotja slovenske proze*. Novo mesto, 1993).

uhaja. Kos je takšnemu, značilno modernemu purizmu in redukcionizmu postavljajal nasproti načela metodološkega pluralizma, v scientizaciji stroke, ki ji je Pirjevec odpiral pot, čeprav sam ni hotel iti po njej, pa je videl krizo. Literarni vedi je po Kosu tuja izključna empirično-analitična, "eksaktna" znanstvenost, če je ne fundirajo duhovnozgodovinski, predvsem pa fenomenološki vidiki, značilni za humanistiko. Čista semiotična ali lingvistična analiza naj bi literarno vedo celo ogrožala, ker da se z njo izgublja avtonomija tako predmeta kot metode (literatura postaja namreč izenačena z drugimi diskurzi, literarno delo z ostalimi teksti, z enakim pristopom se lahko lotevamo soneta in reklame, tragedije in telefonskega pogovora). To, kar pomeni Kosu krizo, je, mimogrede, kot smo se lahko poučili v zadnjih letih, za številne sodobne literarne teoretike, na primer za P. de Mana, J. Cullerja ali T. Eagletona, ravno perspektiva, da se stroka otrese ujetosti v akademski kurikulum ali se celo osvobodi od humanizma kot domnevne ideologije narodotvornih ustanov, kakršna je nacionalna literarna veda, možnost, da s svojimi spoznanji postane relevantna širše ter tako upraviči svoj obstoj; enovita teorija teksta, nerazrezana s tradicionalnimi delitvami na discipline, dovoljuje po eni strani obravnavo literature v okolju ostalih diskurzov, po drugi strani pa "literarne" prijeme, tropologijo odkriva v filozofiji, pravu, zgodovinopisju, politiki, psihi itn. Vendar pa svoje argumentacije tu ne mislim peljati naprej v to smer, ki jo je naša literaturologija komaj začela načenjati.

Želel bi opozoriti na to, da Pirjevca in Kosa kljub razlikam v postulatih (pisati znanost - pisati vedo) družiti predstava o tem, da je znanstveni pristop k literaturi nujno omejen in spoznavno hendikepiran, saj naj bi se dotikal samo občih, za individualni smisel književnega dela nebitvenih, zunanjih vidikov. To pa pomeni, da oba pisca v svojih doživljajsko-filozofskih konstruktih o naravi literature kot predmeta književne vede iščeta kriterij oziroma merilo za domet literarne vede/znanosti, in to tako, da je lik literarnega strokovnjaka postavljen v frustrirajočo *zavezo*, intimno bližino z literarno umetnostjo. Ta mu je nedosegljiv predmet spoznavne želje, kljub temu, da naj bi bil znanstvenik načelno do nje na metapoziciji oziroma, v skladu z logiko fenomenologije duha, na višji stopnji samorefleksije.

Naj diagnosticiranje te ambivalentne hierarhije, ki me je že zape-

ljalo v bližino poljudnega psihoanaliziranja, osvetlim z bolj empiričnim "družbenim korelatom". Predpostavka o nedotakljivosti "umetniškosti" z znanostjo namreč ni samo filozofska, temveč izhaja tudi iz institucionalno-socialne umeščenosti najvidnejših slovenskih literarnih znanstvenikov humanističnega tipa: močno so se angažirali na literarnem prizorišču in prav s svojimi strokovnimi deli – ne samo v vlogi intelektualskih publicistov ali pisateljev – dialogizirali z diskurzi zunaj univerzitetne znanstvene avtonomije. Niso bili zgolj opazovalci literature, temveč so jo tudi soustvarjali, bili so ji *zavezani*. Predvsem so že od Ivana Prijatelja dalje sodelovali pri formiranju, vzdrževanju, refleksijah, reinterpretacijah literarnega kanona kot izkazila narodne identitete, kljub temu, da so zlasti od Pirjevčevega prepričevanja predpostavk domače literarne vede do te problematike vedno zavzemali kritično razmerje. Niso pa se mogli oziroma hoteli iztrgati zavezi z literarnim sistemom, od tod frustracije, da jim vedno uhaja bistvo, umetniškost oziroma individualnost literarnega dela. Pirjevec se ni odločil za parafrazo grafenauerskega poetološkega preobrata, za preobrazbo iz "filo-sofične" literarne vede v "filo-tehnično" tekstno znanost, pač pa se je z refleksijo te problematike takorekoč "umaknil", naredil "prosto pot" za drugačne pristope, ki jih je tedaj najbolj goreče zagovarjal D. Poniž, za njim pa gojil predvsem mlajši slovenistični rod (Tone Pretnar, Marjan Dolgan, Miran Hladnik). Danes jih, v spremenjenih okoliščinah, artikulira spis Mirana Hladnika *Evropa in Amerika pa slovenska literarna veda*,<sup>22</sup> ki sloni na od Pirjevca – ta se je kot strokovnjak vedno čutil prav eksistencialno nagovorjenega od svojega predmeta – povsem drugačni "arhitektoniki odgovornosti" (Bahtin).

Ilustrativna je že razlika v značaju metodoloških samorefleksij Pirjevca, Kosa in Hladnika. Slednji namreč ne izhaja iz filozofsko-spekulativnega in deduktivnega metateoretskega razmišljanja, pač pa iz svoje empirične, socialne, praktične, jezikovne izkušnje z novim kon-

<sup>22</sup> Pirjevec, n. d., 89.

<sup>23</sup> XXXI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. M. Orožen (Ljubljana, 1995).



tekstom literarne vede, ki ga kot literarni znanstvenik živi in ne le anticipira: z računalniško tehnologijo, z informacijskimi mrežami, obstoječimi klasifikacijami in evidencami vednosti, z njihovo institucionalno organiziranostjo, jezikovnim samooznačevanjem v različnih kulturnih, zgodovinsko določenih kontekstih ipd. Še bolj se od Pirjevca ali Kosa oddaljuje Hladnik v stališčih in vrednostnem razmerju do literature. Literarno vedo vidi, predvsem po zgledu Siegfrieda J. Schmidta, kot socialno-kognitivno tekstno znanost, katere izsledki, pridobljeni s števničnimi, empiričnimi metodami, so verifikabilni, procedure, ki so do ugotovitev pripeljale, pa ponovljive. Predvsem pa mu cilj spoznavanja ni več individualna posebnost, smisel, "umetniškost" kakega dela ali pisateljskega opusa, temveč tisto, kar je v literaturi obče: sociozgodovinski kontekst produkcije, distribucije, recepcije in obdelave ter same tekstne strukture (slogovne, žanrske).

V tem, da "umetniškost" takšni znanosti ni dosegljiva, ne čuti Hladnik nobene frustracije več. Kot znanstvenik se je namreč odločil za načelno *ločitev* od literarnega prizorišča, od njegovega diskurza in socialne, za to, da v njem ne bo dejaven udeleženelec, zavezan temu, da bi z jezikom svoje stroke participiral na tokovih, smereh in problemih komunikacije, katere potek v osnovi trasirajo literati s pomočjo kritikov, esejistov, založnikov, žirij itn. Rečeno v terminologiji Schmidtovega konstruktivizma, si je izbral pozicijo zunanjega "opazovalca" literarnega sistema in ne udeleženca v njem (v njegovem diskurzu, problemih, tokovih, socialni), položaj, katerega institucionalno-komunikacijski kontekst je sistem znanosti.

Dilema se mi po vsem tem postavlja kot kar usodna alternativa, povezana s čisto otipljivimi socialnimi in eksistencialnimi razsežnostmi. Prva možnost je nadaljevati ter le konceptualno prenavljati humanistično tradicijo zavezanosti slovenski literaturi in njenemu socialnozgodovinskemu življenju, se torej posredno udeleževati relevantnih tem splošnejšega umetniško-literarnega diskurza (značilen in še svež primer: literarnovedne analize postmodernizma, ki so potekale vzporedno z njegovim uveljavljanjem, so predmet opazovanja pravzaprav same odločilno pomagale konstruirati). S tem se da raziskovalnemu delu kolikor toliko zagotoviti večjo odmevnost, zanimivost in relevantnost v domači javnosti (saj je literatura tako ali tako že stoletja domena ožjih intelektualskih

krogov, kolikor se ni množično trivializirala), kar dokazuje že dejstvo, da so med prodornejšimi literarnimi komentatorji literarnih reči tudi v moji generaciji v veliki večini esejisti, kritiki ali tisti, ki se trudijo/mo z raznimi spoji esejizma in strokovne discipline, "čisti" znanstveniki pa so hudo ogrožena vrsta.

Druga možnost je ločitev od literature kot sistema, odločitev za nekakšno "cinično distanco" zunanjega opazovalca, ki opazuje tudi početje drugih, prvostopenjskih opazovalcev, delujočih na prvi poti. Toda pri tem je treba tvegati, da te na Slovenskem skoraj nihče ne bo bral, saj je zaradi specifične številčne omejenosti nacionalne kulture sestav literarne znanosti personalno redko naseljen, zato po logiki "biti majhen, a imeti vse" skoraj na vsakogar med nami pade po več družbenih funkcij in zadolžitev, ki niso ravno znanstvene (npr. skrb za šolstvo, upravljanje ustanov, politika znanosti in njene finance, servisiranje založnikov s spremnimi besedami, leksikonskimi gesli, žiriranje v komisijah ipd.). Kot "čisti", empirično usmerjeni znanstvenik bi moral iskati in ustvarjati vezi s sorodno usmerjeni znanstvenimi disciplinami doma ter, če naj si dovolim parafrazirati Slavoj Žižka, postati državljani mednarodne tekstne znanosti.

Empirični pristop k literarnemu sistemu je vsaj zame vsekakor velik izziv, saj bi pravzaprav edino z njim lahko dandanes koherentno izpeljali tako zaželeno literarnozgodovinske "sinteze" (npr. slovensko književnost po l. 1945), ne da bi pri tem zapadali v odkrito ali prikrito priročništvo, subjektivno antologiziranje, slabo podprte posplošitve ter ekletične mešanice, ki jih je razkrinkaval že Jakobson. Toda zanj je potreben orjaški napor celih raziskovalnih skupin in ustanov, pri nas pa so literarni zgodovinarji še večji individualisti kot pisatelji (in s tem, mimogrede, v znotrajslovenskih okoliščinah ponavljajo značilne partikularizme, individualizme, slabo medsebojno poznavanje in sodelovanje t. i. "nacionalnih filologij").

Po drugi strani pa si ne morem kaj, da bi se mi tovrsten empiričen pristop ne zdel mestoma tudi "trivialen", poln truizmov, zamudnega potrjevanja tistega, kar je evidentno vsaki tenkočutnejši intuiciji, predvsem pa vse prevečkrat premalo intriganten in zanimiv. Ali konec koncev ne nudi večjega zadovoljstva branje tekstnega tajnopisa v osvetljavi kakšnega koncepta, ideje, teme, od katerih se čutim izzvanega, nagovor-

jenega? In ali ni treba empirična dejstva vendarle na koncu osmisлити, intepretirati? Preden jih po znanstvenih procedurah ugotavljamo, moramo imeti neko vnaprejšnje razumevanje, ki ga ni mogoče popolnoma analitično eksplicirati. Ali ni konstruktivistična ideja o zunanjem, drugostopenjskem opazovanju literarnega sistema svojski učinek neoavantgardističnih prelomov v samem sistemu umetnosti, tj. raznih oblik kritike esencialističnih pojmovanj literature, izzzvanih z umetnostnimi praksami, kakršne so "ready made"? Ali ni bil S. Schmidt, eden poglavitnih protagonistov te usmeritve, sam konkretistični pesnik?

To so vprašanja, ki jih je sprožala debata med hermenevti in empiričnimi znanstveniki v zadnjih letih in ki so, kot poroča Darko Dolinar, pripeljala tudi do raznih oblik pomiritev nasprotujočih si stališč.<sup>4</sup> Razgraditev diltheyevske opozicije znanost - humanistika je postala mogoča ravno znotraj postmoderne paradigme, zlasti zaradi njene vodilne misli o pluralnosti resnic oziroma o resnici kot konstrukt in učinku diskurzivnih praks, med drugim literarnoumetniške in literarnoznanstvene. Če namreč ni več ultimativne resnice o resnici, potem tudi literarnovedna hermenevtika ne more reduktivno iskati enega, pravega smisla, ozadja ali temelja literarnega besedila, pač pa raje razpira njegovo večsmiselnost, preplete raznoterih kodov, celo njihovo nedoločljivost. Toda tudi scientistična empirično-analitična veda se je po dolgotrajnih diskusijah ovedla, da je historično umeščena v enak kontekst, saj njegovega nagovora niti najbolj nevtralnno opazujoči znanstveniki ne morejo preslišati. Zato prihajajo v ospredje drugačni kriteriji znanstvenosti. Ne več fantazma resnice (skladnosti intelekta in reči ipd.), pač pa bolj retorično-pragmatična merila: ustreznost ponavljajoči se izkušnji ali diskurzivnemu polju, prepričljivost in dodelanost izpeljave, njena verjetnost, zanimivost in relevantnost. Mislim, da bi lahko tudi na teh osnovah iskali nov modus razmerja med literaturo in vedo o njej: niti zaveza, niti ločitev, temveč - *zavezništvo*. Naj podoba tega razmerja zaenkrat še ostane nedomišljena, a morda vendarle navdihujoča nebuloza, saj to pritiče vsakršnim programatičnim prispevkom.

<sup>4</sup> Darko Dolinar: Hermenevtika in literarna veda (Ljubljana, 1991), 120-146).

## Denis Poniž

*Slovenska literatura in literarna znanost med domačijskim melosom in virtualno resničnostjo*

(Poletna premišljevanja)

Vaše povabilo k sodelovanju ob jubilejni številki *Literature* odpira v spremnem dopisu toliko medsebojno povezanih, vzročno odvisnih vprašanj in dilem, da verjetno nanje ni mogoče odgovoriti niti v monografski študiji, kaj šele na prostoru, ki je na voljo v okviru pričujoče ankete. Ob tem se poraja še en pomislek, ki ga je mogoče formulirati nekako takole: nekateri od problemskih sklopov, ki jih ponujajo vaša cirkularna vprašanja, so verjetno aktualnejši in nedvomno tudi zanimivejši ter odmevnejši od drugih, zato se jih bo lotilo več avtorjev kot pa tistih, ki so nemara manj atraktivna, a zato nič manj pomembna za razumevanje celovitega vprašanja stroke in besedne umetnosti, ki je predmet te stroke. Prastari spor – morda bi morali najti kakšen drug, ustrežnejši in resničnemu stanju bližji izraz – med mišljenjem in pesništvom se posebno ostro zariše prav takrat, kadar ga skušamo omiliti z množico tem in vprašanj, ki naj bi navidezno kazala na prepletenost obeh načinov človeškega izražanja z besedami, še posebno v obdobju, kakršno doživljamo in ki ga na mikro ravnini zanamuje nekakšno "zgodovinsko poslanstvo slovenske poezije", na makro ravnini dogajanja evropske novoveške literature pa milenaristino (ob)čutenje, ki že samo po sebi prinaša s seboj "psihosocialne" podtone, ki se jih ni mogoče kar tako znebiti.

Zaradi vsega povedanega se je pravzaprav težko lotiti teme, ne da

bi pri tem bili ves čas v območju teh in podobnih vprašanj, ki dajejo osrednji problematiki posebno barvo in zven. Smo namreč v položaju, ko moramo redefinirati tudi tiste segmente slovenske literature, za katere se je zdelo, da so zunaj "metodičnega dvoma", hkrati se nam odpirajo novi pogledi na zamejsko in izseljensko literaturo, ki sta bili vsaka posebej in obe skupaj v čisto posebnem položaju: prva bolj ali manj favorizirana in druga anatemizirana s političnimi sredstvi in brez posebnega ozira na strokovna mnenja in izsledke literarne stroke (nekateri "uradni" literarni zgodovinarji so se delali, kot da tega problema sploh ni, drugi uradni kritiki so "udrihali" po nekaterih avtorjih in neokusno, brez trohice samokritičnosti ali samospoštovanja hvalili režimu vdane in ljube avtorje; med temi "literarnimi strokovnjaki" so tudi ugledni unverzitetni profesorji, celo akademiki, kritiki etabliranih (partijsko dirigiranih) glasil, glasniki t. i. "javnega mnenja" ipd.

Zdaj bi nekateri izmed njih radi – spet neokusno in brez posebne kritičnosti ali distance do svoje lastne znanstvene preteklosti – popravili vtis in se utirili v nove tirnice. Zdi se, da bo nujna polemika z njimi in njihovimi tedanjimi (in sedanjimi) nazori bolj zapletena kot pa samo odkrivanje "terrae incognitae" slovenske literature. O tem sem že nekajkrat pisal in tega problema tu ne bi znova načentjal. Opozarjam pa, da se stroka temu vprašanju ne bo mogla izogniti, če želi res temeljito duhovno prenavo. Ta pa je krvavo potrebna tako na tem, kot na vseh drugih področjih duhovnega življenja modernih Slovencev.

A zdi se mi, da nista mogoča noben kolikor toliko veljaven razmislek in nobena kolikor toliko trdna sodba o nekem avtorju, delu ali obdobju, če nimamo v zavesti celovite slike, še posebno za slovensko literaturo usodno pomembnega obdobja, ki mu lahko rečemo "poromantični modernizem", v katerem živimo še danes. Ne zavzemam se za ponavljajoče se vračanje k "mitičnim" oziroma "herojskim" začetkom slovenske literature, marveč za vračanje "k celoti", ki nam omogoča, da se odslikajo tudi tiste podrobnosti, ki so bile doslej skrite ali, še bolje, prekrite s tistim, kar je proizvajala "uradna" literarnozgodovinska zavest. Ta zavest pa ni mogla trpeti sodb, kakršne je izrekel na primer doktor Anton Slodnjak o Balantiču, Majcnu ali Preglju, ali literarnozgodovinskih raziskav, kakršnih se je lotevala doktorica Marja Boršnikova. Oba je bilo

treba upokojiti, če se ju že ni dalo drugače utišati. To je resnica nekega minulega časa; resnica našega pa zahteva, da o teh rečeh ne molčimo.

Prvi imperativ in edino razgledišče je torej ohranjanje zavesti o celoti in notranji odvisnosti posameznih struktur znotraj slovenske literature, ne da bi kar počez in poprek izključevali, zamolčevali in preskakovali imena, dela, epohe, notranje diference in estetske posebnosti. To nevarnost vidim tudi v osredinjanju na zadnja desetletja ali kar na t. i. postmoderno dobo, v katero naj bi zakoračili z drugimi kulturnimi narodi. Res je, našemu času moramo, kot njegovi sodobniki, posvetiti posebno pozornosti, mu nakloniti kar največ ustvarjalnih energij. Res pa je tudi, da je perspektiva "našega časa" nujno tudi zožitev, ki je ni mogoče vedno pojasniti zgolj z zanimanjem za sodobnost in njene probleme, marveč pomeni svojevrstno udobje in tudi nezanimanje za tisti širši zgodovinski kontekst, ki mu pripadamo v širših opredelitvah.

Razumem hlastno željo nastopajočih literarnoteoretičnih in literarnozgodovinskih generacij, ki skušajo s tem, da so kar najbolj zavezane "svojemu času", in zgolj svojemu času, ubežati sencam preteklosti in tistim ideološkim pritiskom, ki jih ta preteklost nosi s seboj. Razumem tudi ustvarjalno iskanje novih odgovorov na stara vprašanja brez pomoči in navzočnosti preteklosti, saj se je ta varljiva preteklost neštetokrat izkazala za slepilo in prevaro ali celo za neprijetno prikazen, ki je manipulirala z vsem in vsakomer, ki se ji je znašel na poti.

Postavlja se preprosto vprašanje: kje torej smo in kaj hočemo? Preteklost, takšna, kot je bila, se nam je, to je očitno, izmaknila in to za zmeraj. Prihodnost je negotova in komajda predvidljiva; njene razsežnosti nas vedno znova (neprijetno) presenečajo. Sistemi vrednot in norme za človeška ravnanja so vedno manj zanesljivi, vedno več je tistega, kar se dogaja kot človeka neposredno ogrožajoča nevarnost. Nova domačijskost slovenske literature, njen "patriotični" naboj in tudi njeno spogledovanje - v času po osamosvojitvi - z nekaterimi političnimi konstrukti in modeli je na dlani in zahteva poseben razmislek. Prav tak poseben razmislek bi zahtevala tudi posmodernistična želja po preseganju prej omejenjene domačijskosti in spogledljivi poskusi, da bi za vsako ceno vstopili v imaginarni evropski kulturni prostor. Slovenska literarna kritika je bila



nekdaj vpeta med dva pola, na eni strani je bila podaljšana roka ideoloških zahtev in predpisov (Bratki, Zihlerli, Ingoliči, Miški Kranjci itd.), na drugi strani kolikor toliko svobodna in nepristranska "strokovna" kritika (F. Koblar, V. Kralj, J. Kos, T. Kermauner, V. Klabus), vmes nedefinirana, predvsem pa nepredvidljiva kritika J. Vidmarja, A. Ocvirka in podobnih, za katero se nikdar ni vedelo, kaj je njen temeljni "smisel": "stroka" ali "ideologija". Seveda ideologija, skrita za stroko, za "argumenti", nikoli pripravljena na soočanje z nasprotnim, kritičnim mišljenjem ipd.

Pozneje – posebno od šestdesetih let naprej in od preboja, ki so ga tudi na tem področju izvedle *Perspektive* – je strokovna kritika postajala vedno bolj prevladujoča literarnoteoretična zavest, podobno kot se je tudi literatura vedno bolj izvijala iz spon dovoljenega in zapovedanega. Danes je absurdno govoriti o kakšni drugačni kot strokovni kritiki literature; seveda pa se je mogoče pogovarjati o njeni strokovnosti (marsikdaj, to velja tudi za pisanje *Literature*, bi bil primernejši izraz za velik del "kritiškega" pisanja na samem robu diletantizma /to niso prazne besede; to se da dokazati; vendar je tako razmišljanje spet predmet posebne razprave – nemara bi prav *Literatura* lahko eno izmed svojih prihodnjih števil posvetila temu vprašanju; tako bi dokazala svojo resno, avtonomno in strokovnokritično naravo/). Prav tako je zunaj diskusije kakovost literarnega pisanja; teza Tarasa Kermaunerja s konca sedemdesetih ali začetka osemdesetih let o tem, "da na Slovenskem še nikoli ni toliko ljudi pisalo tako dobre literature", velja tudi danes in o njej bi kazalo razpravljati na čisto poseben način. Ob koncu obdobja, ki je literaturo kot *Pesništvo* (*Dichtung*) postavilo zgolj v prostor estetskega, se je, paradoksalno, literarna veda, še posebno kritika, najbolj razmahnila in vplivala tudi na druga področja javnega življenja.

Zakaj torej toliko dvomov, če pa je snov, s katero potrjujemo svojo strokovno eksistenco, obširna, vitalna, raznovrstna in dovoljuje najrazličnejše (enakovredne, enako pomembne in vrednostno uravnotežne) kritiške posege, a tudi odpira visoke in raznovrstne zahteve po samorefleksivni presvetlitvi (spet puščam ob strani ekstremna pola sodobne slovenske literature, "patriotično" literaturo na eni in "provincialni" kozmopolitizem na drugi strani, ki sta v manjšini, čeravno

nista nepomembna in bo treba v prihodnje z njima še krepko računati). Mislim na večinski del literature in njegov široki horizont "notranjih" interesov, ki sproščajo vzporedne "notranje" interese literarnokritičnih strokovnjakov in njihovih metod. Smo vendarle sredi resne, profesionalne, strokovno utemeljene debate in prav bi bilo, da bi tu tudi ostali. Menda obstaja celo "ljubljska primerjalna šola"; če to drži, je ena njenih temeljnih nalog prav razmislek o "prehodu" v prostor neobremenjenega razmišljanja o literaturi in njeni "socialni" usodi v sredini devetdesetih.

Zakaj torej toliko problemov, ki se zdijo neodgovorjeni/neodgovorljivi? Je literatura v svojih estetskih razsežnostih, v svoji umetniški "presežnosti", v svojem kvazirealnem "preostanku" neulovljivi predmet stroke in hkrati izmikajoči se fenomen družbene konstelacije, v kateri umetnost in literatura ostajata na obrobju interesa in potreb, prepuščeni sami sebi in svoji prej omenjeni neulovljivi in neopisljivi biti? Če je tako, potem je "smisel" stroke nekaj, kar si je ta stroka izmislila kot alibi za svoj obstoj in svoj način vstopa v svet. Ta "smisel" je treba analizirati vsaj na dveh ravlinah: kot produktivni modus za del literarne produkcije, ki se v postmoderni dobi tesno naslanja na spoznanja ("postulate") literarne vede, teorije in filozofije umetnosti, različnih modernih vej estetike, celo na probablistične teorije in teorijo o virtualnosti. Tu sta teorija in praksa, "postulat" in njegova "realizacija", tesno, do ne-spoznavnosti povezani in prepleteni, tako da teoretične ravnine ni mogoče ločiti od praktične izvedbe in narobe. To se vidi tako v vedno bolj zapletenem, "učenjakerskem" slogu pisanja, ki ni samo vpet v mrežo citatnosti in referencialnosti, marveč tudi v izdelanem slogu strokovnega diskurza, ki postaja vedno bolj neobvezno, literarizirajoče izpovedovanje avtorskih stisk in zadreg. Te stiske se izrekajo prav z esejiziranim, na anekdotah in bajanjih utemeljenim jezikom (najlepši primer takega pisanja ponuja "guru" Umberto Eco; njegovi posnemovalci, tudi slovenski, mu ne sežejo niti do kolen, čeprav imajo o sebi in svojem "strokovnem" pisanju hudo visoko in majestetično mnenje). Tudi ta fenomen čaka na samostojno obravnavo, najprej kot razvitje problema v vseh njegovih socialnopsiholoških razsežnostih (avtor, strokovnjak, se mora nenadoma "dobrikati" občinstvu), nato kot del moderne "usode"

literarne znanosti v njeni celoviti, "planetarni" usodi, ki presega naše dileme, spore in spopad.

Hkrati je omenjeni "smisel" tudi generator lastne eksistence, in to eksistence v prostoru estetskega, kvazirealnega in v zadnjem času tudi virtualnega. Govoriti o "smislu" literarne teorije ali literarne produkcije torej pomeni tudi razpravljanje o nečem, kar se zavesti ne kaže v razvidni in prosojni obliki, marveč ostaja v opalnem svetu približkov in opisov, ki ohranjajo, tudi glede na govorce, svoj relativni smisel in ambivalentno vrednost.

Zdi se, da tiči tu ključ za razrešitev problema, ki je osrednji predmet našega razmišljanja. V trenutku, ko se je v prostoru slovenske kulture in literature zgodil "dvojni prelom", in sicer stroke, ki je ušla izpod dežnika ideološkega tutorstva in literature, ki se je hočeš nočeš zavedla svoje "osamljenosti" in "izvrženosti", se je odprla nova ravnina razpravljanja, ki dopušča več poti in več prijemov.

Najlažja je brez dvoma tista, ki meni, da je pač naravno stanje stvari tako, kot je, in da k temu skorajda ni mogoče ničesar dostaviti, predvsem ničesar takega, kar bi vplivalo na potek dogajanja in kar bi lahko zmotilo "notranji tok dogajanja". Smisel literature in smisel literarne stroke (nemara je bolj ustrezen, čeprav semantino manj natančen izraz namen) sta se v 20. stoletju dokončno razločila in razšla. Ker pa je simbioza obeh dejavnosti na Slovenskem vsajena v t. i. "nacionalno substanco", je seveda spoznanje o nepreklicni razločitvi povezano z mnogimi javno izkazanimi kolektivnimi travmami, kakršno predstavlja tudi ustanovitev nekakšnega Kulturnega foruma, v katerem so se zbrali tisti razumniki, ki sodijo umetnosti skozi prizmo prej omenjene t. i. nacionalne substance. Če namreč v modernem (postmodernem?) svetu literatura ne more več izpolnjevati nekakšnih temeljnih naciotvornih zahtev (pa naj bodo to znane Adornove, Heideggerjeve, Molesove ali Gadamerjeve teze o "neuporabnosti" umetnosti v tehnološko-upravljal-skem kompleksu modernega sveta ali postmoderni postulati o "retro" tokovih), če je obsojena na "samoprodukcijo logosa in telosa" (G. Genette), potem nastopijo z njo na Slovenskem resne težave, mnogo resnejše od onih, ki jih je analiziral Dušan Pirjevec v *Vprašanju o poeziji* že v začetku sedemdesetih let in jih dopolnil v zvezku Literarnega

leksikona z naslovom *Strukturalna poetika*. Za t. i. nacionalno substanco, ki se je v dobršni meri (nasilno) poistovetila s slovensko nacionalno bitjo (kot skupkom nacionalnih interesov na sihroni in diahroni ravnini), je namreč "odhod" literature iz naciotvornih in naciosekuritativnih sfer isto kot "izdaja". Prav zaradi tega dejstva ta nacionalna substanca ob vseh visokih in politično vznesenih tonih ne more sprejeti (argentinske) izseljenske literature, v kateri sta sicer prisotna elementa naciotvornosti in naciosekuritativnosti, vendar v manjši meri in prekrita z močnimi estetskimi naboji žalosti za mrtvimi, za izgubljeno domovino in domotožja po fizični navzočnosti doma. V nekaterih pogledih je literarno-estetska misel v matici daleč bolj militantna in agresivna od one v emigraciji: to je spet novo področje, ki ga bo morala pretresti slovenska literarnoteoretična veda.

Druga pot je na videz zapletenejša in njene posledice za razvoj literature usodnejše. Ta pot ne priznava resničnega stanja stvari, njegove zgodovinske vsajenosti v prelom moderne dobe v postmoderno, tehnoloških in informacijskih prelomov na ravni mišljenja in delovanja, marveč si pomaga s teorijo "vmesnih stanj" (zelo podobno teoriji prehoda iz enega družbenega sistema v drugega), v katerih se je znašla literatura na pragu postmoderne in postpostindustrijsko-informacijske epohe. Če stvari niso samoumevne in njihov tok nekaj naravnega, usodnega in danega, potem je z literaturo še vedno mogoče dejavno manipulirati in jo narediti samo za enega izmed presojnih elementov v mreži "družbenih interesov", ki zdaj niso več monokratski, omejujoči, represivni in estetsko reducirajoči, marveč pluralni in torej ipso facti "demokratični"; demokratično pa je tudi vsako početje, ki demokracijo "notranje utruje". S tem verbalnim paradoksom je dana prosta pot novi manipulaciji z literaturo: če je v monokratskem sistemu literatura, tudi z literarnoteoretičnimi "podpornimi" diskurzi težila h kozmopolitizmu (očitali so ga že pesniki Adi Škerl za *Senco v srcu*, ko so znameniti "štirje pesniki" pisali še povsem "nenevarno" poezijo), odprti strukturi, begu od naciotvornih mitov in sploh mitov (o revoluciji, "ponosnem človeku", samoupravljanju ipd.) v reistični in ludistični oziroma magistični in lingvistični svet, se je zdaj vrednostna optika obrnila. Na površje prihaja patriotična poezija (Kuntner, J. Snoj), njena vrednost se meri na javnih

mitingih in sploh v javni sferi. S tem ji ni odvzet njen temeljni "način", intima, marveč se sugerira tudi njena nova vloga.

Literarna stroka se je zatekla v svojevrstni eskapizem. Na eni strani se ukvarja z obdobji in problemi, ki sodijo v minule dobe in nimajo s sedanjostjo nobene razvidne neposredne povezave. Po drugi strani pa se stroka seli v razne forume, odbore, združenja in hkrati tudi na institucionalni ravni skuša držati korak z "javnimi", političnimi dejavnostmi; s stroko nima to početje nobene pametne zveze. Ustvarjen pa je videz zavzetosti in strokovne poglobljenosti, o samemu pojavu pa ni sprožena nobena resna debata. S tem pa je izgubljena tudi težko priborjena avtonomnost stroke in njenih metodoloških postopkov.

Če torej zagovarjam avtonomijo literarne stroke, tako kot sem ves čas zagovarjal avtonomijo literature, jo zagovarjam z dveh povezanih izhodišč. Najprej s samim ustrojem znanosti, ki je lahko uspešna le, kadar je samouravnani mehanizem, sledeč svojim lastnim spoznanjem in normam, ki si jih je ustvarila prav zaradi svoje "znanstvene" narave. A tu je še element "civilnosti", ki zagovarja samostojnost in samopreudarnost slehernega početja v javnosti in v imenu javnosti. Literarna stroka ne more pristajati na službo imaginarnim višjim ciljem ali celo samo delu teh višjih ciljev, ki se izkažejo za nekakšen strankarski interes, v katerem ni nič posebej "javnega" in "civilnega", temveč veliko drugih spodbud, ki pa si ne zaslužijo, da bi o njih spregovorili v pričujojem kontekstu. V tistem trenutku, ko stroka, ki je bila prej položena v zibel ideološkega (samo)cenzuriranja, postane žrtev novih zunajstrokovnih spodbud (pa naj bo namen teh spodbud še tako "plemenit"), se njena kredibilnost zmanjša najbolj, kar je le mogoče, njena "učinkovitost" pa se meri samo še s stopnjo njene lojalnosti tem ali onim "nacionalnim substancam".

V tem pogledu je zagotovo najboljčutiljivejši del literarne stroke prav literarna kritika. Njena vloga v monokratskem sistemu je bila najbolj izpostavljena, vsem na očeh. Pojem "režimski kritik" ni samo prazna floskula in zmerljivka užaljenih literatov, marveč pojmovna kategorija s strogo določenim obsegom delovanja in vpliva. Režimski kritik ni bil samo poklicni izničevalec literarnih del, ki so bila mrzka režimu, bil je tudi "posrednik" idej, ki jih je režim vcepljal tako literatom

kot publik. "Režimski kritik" je namreč "posedoval resnico" o literaturi, ki je bila sama del "resnice", ki jo je imel v oblasti monokratski režim. Ko je govoril *zoper* nekega avtorja, je hkrati javnosti tudi sporočal, *kako je treba pisati*, da bo takšno pisanje všečno režimu. Položaj je bil pravzaprav zelo jase: kdor ni želel s svojim pisanjem zaiti v težave, je imel na voljo dovolj navodil, kako je treba pisati (to se je lepo videlo leta 1980, po Titovi smrti, ko so številni slovenski pesniki in pisatelji zelo različnih idejnih in slogovnih usmeritev pisali naravnost ganljive žalostinke o umrlem ljubljene voditelju in učitelju, ki pa so vse imele zelo podobna sporočila. Kdor ne verjame, kaj se je dogajalo pred desetletjem in pol, naj gre brat recimo *Književne liste* ali *Sodobnost* iz tistega časa.)

Zdaj "navodil" ni več; pravzaprav že kar nekaj časa prihajajo od tam, od koder prihajajo vsi drugi tehnološki novumi, s katerimi je onesnažen sodobni svet. Danes nekaj velja samo tisti, ki svoja "navodila" dobiva od ameriških literarnih gurujev in profetov razglašene slave, vse drugo je zgolj dekoracija. Spet smo v oblasti formule, da je mogoče biti socialno uspešen literat samo tako in samo takrat, ko je neko pisanje nekemu, ki ima vpliv in moč, všečno. Šolski primer za to trditev je zadnja Jančarjeva knjiga esejev *Egiptovski lonci mesa*. Ne le, da je ta slavljena in nagrajena knjiga marsikje slogovno pomanjkljiva in kliče po lektorju, da je v njej komaj kakšen esej, ki ustreza formalnim določilom zvrsti (je pa v zbirki toliko več slavnostnih govorov in literarno-turističnih impresij), tipično je, da se ta knjiga v mnogočem prilega tistemu okusu, ki bo začel (ki začenja) krojiti estetski okus na Slovenskem.

Tako je to v mnogih primerih površna, strokovno vprašljiva vsevednost, tako tipična za "pisma bralcev". Vprašanje, zakaj recimo strokovno kompetentna žirija ob prej omenjeni Jančarjevi zbirki – čeprav jo honorira založnik, ki je knjigo izdal – pristaja na tako devalvacijo strokovnih kriterijev v času in prostoru, ko bi morali obveljati *samo strokovni, torej zelo profesionalni kriteriji*, ostaja zunaj obzorja pričujočega razmišljanja.

Vsiljuje pa se vsaj en sklep. Če se strokovnost uklanja času podložnim "argumentom" podobno, kot se je uklanjala v monokratskem sistemu ideološkim pritiskom, potem je vprašljiva na prvem mestu stro-



kovnost literarne stroke, ne pa "družbeni, politični pogoji", v katerih deluje in ki jih skuša ponuditi kot vzrok svojih minulih blokad in sedanjih frustracij. Vprašanje je torej vprašanje o stroki, ne pa o psihosocialnih okoliščinah njenega delovanja. Mišljenje, tokrat v obliki literarnoteoretičnega diskurza, kaže na svojo notranjo nekoherenco in na nesamostojnost, o kateri je mogoče razmišljati z različnih položajev. Ti pa bodo verjetno vsi privedli do podobnih sklepov, za samo naravo mišljenja ne preveč razveseljivih.

Opisane dileme odpirajo nov krog razmišljanja. V uvodu omenjeni spor med mišljenjem in pesništvom se nam po premisleku pokaže bolj kot spor med dvema oblikama tesno povezane dejavnosti in manj kot spor med dvema nasprotujočima si načinoma razlage sveta. Začarani krog je nekako sklenjen, čeprav si ne znamo povsem predstavljati, kaj to pomeni za literaturo na eni in literarno stroko na drugi strani. Še manj predstav imamo o tem, kaj to pomeni za posamezna področja literarne stroke, kam se skuša umestiti literarna kritika, kam teorija in kam zgodovina. Kje so meje "konkurenčnih klavzul" in meje prestopa v prostor socialnega in političnega angažmaja, pa v tem trenutku tudi ni mogoče zanesljivo napovedati.

Eno pa zagotovo drži: slovenska literatura in njena znanost, posebej kritiški del, ki spremlja sprotno produkcijo, imata samo dve možnosti. Lahko se bosta prepustili domačijskemu melosu in klicu populističnih siren ali pa si bosta prizadevali za avtonomni položaj znotraj moderne estetske teorije in prakse, vzdržali vse preskuse novih in neznanih izzivov ter stopili v enaindvajseto stoletje kot del moderne evropske zavesti.

Vse drugo so gole spekulacije utrujenega duha.

## Janez Strehovec

*Literatura v dobi slikovnega*

IGRIVI HEDONIZEM. Kako opisati pogloblitve lastnosti izte-  
kajočega se stoletja/tisočletja, v katerem se še vedno piše in dogaja nekaj,  
čemu je ime literatura, tudi slovenska literatura? To je čas neverjetne  
kompleksnosti, opredeljen s hkratnostjo neokratnih fenomenov, s ti-  
grovimi skoki sodobnikov k oblikam, fantazmam in slogom preteklosti  
in s (pogosto spekulativnim) odpiranjem v prihodnost, ki se jo miksa z  
vsebinami preteklosti in sedanjosti običajno kar se da profano, po-  
zitivistično, vedno manj mesijansko in eshatološko. To je obzorje, ki je,  
metaforično rečeno, napolnjeno z luksorsko piramido, kriogenetsko ob-  
delanim, zamrznjenim Disneyjem, z množico simulakrov po zgledu Ma-  
donne in mutantov, kot je Michael Jackson, med njimi in nad njimi pa  
je polno tudi kiborgov in virtualnih agentov, ki naveličani zgolj digitalnih  
eksistenc oprezajo za prostimi telesi, ki bi se jih radi polastili. Vedno več  
je vsega tukaj in sedaj. Kopičenje stvari (informacij, dogodkov ...) v  
informatični, medijski in spektakelski družbi postaja vedno bolj nev-  
zdržno, posameznik je v položaju, ko mora sprejemati veliko več inteli-  
gentnih in čutnih dražljajev, kot jih je sposoben predelati in predvsem  
izločiti. Prihajanje zadobi premoč nad odhajanjem, pritekanje kot naliv  
nad odtekanjem, čutnost se zato pregreva in morda že tali, kot bi jo  
smodili ponavljajoči se kratki stiki, in intelekt pogosto že deluje kot  
vozlišče v mreži, prek katerega poteka v različnih smereh promet in-  
formacij, ki ga tisti, ki rabi za posodo vozlišču, ne more ne omejiti ne

preusmeriti.

(Že premočno) stimuliran in prerazdražen posameznik informacijske družbe, konektiran na informatične stroje kot vmesnike za energetske mreže, ima telo, potrebno močne stimulacije in objektivirano v predmet oblikovanja. V modi, fitnesu, kozmetiki in (drugih) dejavnostih življenjskega sloga ga estetizira, modelira, pripravlja na uživanje in odpira igram. Te postajajo bistvene za sodobno življenje, in sicer prav spričo dveh svojih poglavitnih razsežnosti; na eni strani so to pravila, in sicer spoštovanje pravil na zamejenem prostoru, se pravi, igrišču, in tudi disciplina, povezana s temi pravili, na drugi strani pa divji zanos, se pravi, ekstaza igre, polna omotičnih in razžarjenih učinkov. Hedonizem in disciplina se danes več ne izključujeta, za lepoto/zdravje/imidž je treba tudi potrpeti. Življenjski slog se pri tem usmerja v igrivi hedonizem, postaja plutografski, razkošen. Tudi denar (in sicer veliko denarja) in prosti čas sta predpostavki posameznikov, ki se gredo ta slog z modeliranjem in investiranjem telesa v studiih za fitnes in akvatičnih parkih, nakupovalnih galerijah, velikih kulturnih središčih (od Beaubourga do Kinopolisa) in v tematskih parkih (ne le v različnih Disneyjevih deželah in svetovih, ampak tudi v digitalnih tematskih parkih po zgledu ameriških arkad Virtual World in Cybermind). Prav te ustanove postajajo trendovske za današnje posameznike, ki vsakodnevno sedenje pred računalniškimi zasloni kombinirajo in dopolnjujejo z dejavnostmi življenjskih slogov, pri katerih vstopajo v vloge flaneurjev, voyeurjev in nakupovalcev (v smislu angleškega termina shopper in ne purchaser).

Posameznik kot subjekt igrivega hedonizma in storitvenih, predvsem na informatiko oprtih opravil, ki ima vlogi *homo ludens* in *homo aestheticus*, torej je človek (morda, bolje, kar bog) igre in estetske prakse, ni edini in najvišji lik sodobnega posameznika. In tudi to je nekaj, kar sodi k temeljni opredelitvi dobe in estetiziranih postindustrijskih družb, namreč njegov soobstoj z drugimi liki sedanjega časa kot nove moderne (po postmoderni?); to je skrajna pluralnost in razlikovanost, povezana tudi s tem, da ne živimo vsi enako hitro, da je *homo aestheticus* recimo subjekt, ki znotraj neke časovne enote (recimo tedna, meseca) sprejema desetkrat več dražljajev in doživi stokrat več dogodkov

kot nekdo, ki v tistem času živi še v okviru slogov, značilnih za industrijsko ali celo predindustrijsko družbo.

**PREMOČ SLIKOVNEGA.** Ekstremno stimuliran in na informatične (protetične) stroje konektiran posameznik postindustrijske družbe in igrivega hedonizma (kot homo aestheticus) ni kaka vzorna postava človeka. Tudi logike slike z vsem paketom tehnologij videnja in pogledov, pa tudi bleščave, zastiranja in slepljenja ne postavljamo vrednostno nad pisavo, vendar pa bi se danes sprenevedali (pa četudi smo še tako dosledni literati), če ne bi ugotavljali in priznali, da živimo v svetu, v katerem je slika postala dominantna enota zaznavne ekonomije. Slika (mišljena kot podoba, torej ne v smislu uokvirjene slikarske slike) je ob pisavi in tudi namesto nje, nadomešča predmet in pogosto tudi prostor dogodkovnega. Kaj je treba zapisati o(b) današnjih slikah, tudi v smislu njihovega deleža na političnem gospostvu? Oglejmo si tole klasifikacijo:

**Slike, ki lahko nezakrite visijo na veliki petek.** Theodor W. Adorno je v svoji estetiki pisal o neodslikujočih estetskih slikah, ki gredo lahko skozi filter prepovedi slik (nem. das Bilderverbot). To pa so v njegovem času bile predvsem slike abstraktnega slikarstva. S prepovedjo slik je mišljen zgodovinski refleks (judovskega) monoteizma, ki je v boju proti magičnemu upodabljanju božanstev v politeizmu zagovarjal absolutno presežnost enega, nad vse mogoče upodobitve dvignjenega (nevidnega) Boga. To prepoved lahko danes brez težav obide večina slik, torej njihov *main stream*. Živimo v okolju slik, ki ne upodablajo nič božjega oziroma sploh ne upodablja več, niso več v nikakršnem odnosu do svojih modelov oziroma analogonov, zato jih prepoved, vezana na upodabljanje (transcendentnega), nikakor ne zadene. To so slike, ki ne pohujšujejo, kajti to so gole slike golega, povsem profanega sveta, navzočega kot mediatizirana gošča. Adorno je omenjal abstraktne slike modernističnega slikarstva, danes pa je to reka slikovnega, producirana in manipulirana z digitalnimi postopki, torej reka miksanih slik, ki se osredotočajo okrog poglavitne enote današnje slikovne kulture – okrog glasbenega videoklipa.

**Slike, ki se oblikujejo kot slike telesa.** Strast sodobnikov po slikah je neizmerna. Prizadevajo si za slike, ki jih ne bi le gledali, se

pravi, imeli samo v pogledu in zanj, ampak hočejo v slike stopiti, pasti vanje, se vanje potopiti in izginiti. Mislimo na tridimenzionalne, v nekem pogledu že kar telesne, globinske slike, za katere je značilno, da so proizvod sodobnih tehnologij od holografije do virtualne realnosti; potopitvene učinke pa skušajo simulirati tudi nekatere kinematografske fotografije (recimo Imax in Omnimax). Paradigmatično naravo za trend slik imaterialnih "teles" imajo prav hologrami kot slike optični pomnilniki 3-d, se pravi, virtualna telesa, ki agresivno segajo od mesta, na katero so pritrjena, proti gledalcu-sprejemniku in tako manjšajo ali celo odpravljajo nekdanji paradigmatični prostor med (avtoritarno, uokvirjeno) sliko in nekaj metrov oddaljenim opazovalcem.

**Slike politike in novodobne vojne.** V knjigi Alaina Grosricharda *Struktura seraja* je srhljiv opis oslepitve kraljevskih otrok v ispahanskem seraju in tudi interpretacija užitka despota, ki mu služabnik ne prinese očesa kot organa vida, temveč zenico: pogled sam. Gospostvo postane dopolnjeno v trenutku, ko lahko despot gleda sam pogled, ki ga drži v rokah. Biti gospodar je pomenilo ... in danes pomeni še bolj, biti gospodar pogledov, to pomeni odločanje o tem, kaj pride v sliko, kaj je (pol)zastrito na njenem robu in kaj mora biti zakrito, maskirano. Politične manipulacije v družbi medijev in zabave še izraziteje stopnjujejo tovrstno gospostvo s skrajno subtilno tehnologijo ponarejanj, slepljenja, miksa, montaže, suspenza in presenečenja. Novodobni politični boji so boji za to, da prideš v sliko (ko hočeš in je treba) oziroma da manipuliraš z njo.

Ob teh razredih slik pa bi lahko spomnili tudi na slike, ki netijo sovraštvo, prepir in celo spodbujajo k uboju tistega, ki ve za drugačno resnico slikovnega, kot je tista, v katero verjame vsakokratna večina. To pa je zgodba, ki jo je že dovolj slikovito opisal Platon v svoji prisposobi o votlini (v okviru *Države*) in ima številna in aktualna nadaljevanja. Tudi danes bi marsikdo ubijal spricho slike, ki stoji *nad* dogodkom ali stvarjo ter pomeni oblast in hkrati kapital.

HERMES 2000. To je znamka (švicarskega) pisalnega stroja, na katerega je pisal svojo literarno uspešnico *Neuromancer* (1984) ameriški pisatelj William Gibson in z njo ustoličil (proti)kulturno gibanje kiberpank, usmerjeno k problematiki življenja na informatičnih mrežah,

v matriki kiberprostora in na način kiborgov (kibernetičnih organizmov). Začetnik literarne smeri, izrazito odvisne od računalniške paradigme, je pri svoji temeljni dejavnosti, torej pisanju, v nasprotju s pričakovanji posegel k stroju stare, industrijske paradigme in tudi vsebino je konec koncev izrazil v obliki znanstvenofantastičnega romana in ne v kaki multimediji, high-tech predstavi, recimo po zgledu gledališča slik Roberta Wilsona in Jana Fabra ali pa ritualnih predstav *La Fura Dels Baus* in *Survival Research Laboratories*.

Zakaj omenjamo ta primer s *Hermesom 2000*? Zapisali smo že, da ni homo aestheticus kot z dražljaji različnih izvorov prestreljeni trendovski posameznik edina in najvišja oblika sodobnika, prav tako ne postavljamo samoumevno sedanjih slikovnih medijev nad diskurzivne, kajti od danes že v mnogočem presežene zgodbe o postmoderni sta vendarle ostali načeli pluralnosti in koeksistence; medijska, informatična, kibernetična kultura postaja vedno izraziteje mainstreamovska, to pomeni, da je že dominantna v nekaterih okoljih evro-ameriških postindustrijskih družb, toda ob njej obstajajo tudi drugi kulturni modeli in še posebno tisti, vezani na umetnost (in zato tudi literaturo). Zgodbe in nezgodbe sedanjosti je še vedno mogoče ustrezno izraziti tudi z literaturo (pa tudi v oblikah simfonične glasbe, v operi in z baletom) in prav omenjeni (literarni) kiberpank je avtorju tega besedila dovolj relevantna zvrst, v kateri se postavlja niz temeljnih vprašanj, povezanih z odnosom človeka in stroja, človeka in spolnosti, posameznika in življenja v informatičnih mrežah, kopiranja in kloniranja "jaza" na ravni programske opreme itn. Medij, pa čeprav še tako fascinanten, kot je na primer medij virtualne resničnosti, ni vse. Ustvarjalnost je nad medijem. Toda tu je vendarle neka kleč, ki mora relativirati to misel: Ustvarjalnost je nad medijem, vendar pa mora odgovorna ustvarjalnost danes vendarle najti kak stik tudi z njim; če že ne na ravni produkcije, tem in vsebin, pa vsaj na ravni reprodukcije in distribucije. Pri tem pa (tudi to sodi v "paket" pluralnosti) lahko zavzame stališče odklanjanja, negacije in upiranja.

**MEDIJSKA PROFANIZACIJA LITERATURE?** Sprenevedali bi se, če ne bi opazili, kako nelinearno kodirana in multimedijska resničnost, polna klonov, simulakrov in kseroksnih implikacij, že stopa v



sodobno literaturo, pa čeprav skrivno, podzemno. Nelinearno in hiper-tekstualno montiranje in miksanje različnih vsebin (tudi po zgledu glasbenega videoklipa in televizijskih nadaljevanj) vstopa v tehnologijo in dramaturgijo literarnega pisanja že kot vsakdanji postopek. Toda na drugi strani je tudi literarni modernizem obogatil recepcijo in tehnike umetnosti s številnimi postopki. Podobno kot se v sodobnem filmu vse vrti okrog tehnologije pogleda, videnja, vidcev, skrivanja, zakrivanja in gledanja tistega, kar polni rob filmske podobe, tako sta tudi vprašanje zaznavanja sveta in njegova konstitucija skozi pogled literarnih junakov že od nekdaj zanimala literarne pisce. Filmski in videozaslon pa tudi gledališki oder so pogosto skrivalnice, toda skrivalnica, polna presenečenj, je tudi (dobro) literarno besedilo s svojimi prazninami, nedoločenimi mesti in zahtevami po branju med vrsticami in prek praznin v njih. Med mediji in umetnostnimi zvrstmi je velikanska razlika, le po analogiji lahko ugotavljamo nekatera stičišča, z omembami literarnega miksa in suspenza nikakor ne vlečemo samoumevnega enačaja med slikovnimi umetnostmi in literaturo, vendar je prav spričo subtilnosti svojega koda, ki je zavezan abstraktnemu, nič naivnemu in profanemu mediju črke-besede-stavka in njegovi semantiki, literatura še vedno velika in odlična umetnost. Za pisca teh besed poleg (resne) glasbe in filma dejansko najvišja umetnost. Ni še vse popisano, manjkajo številni literarno konstituirani svetovi, po ulicah mest in mrež in sanj hodimo še sami, ker čakamo na družbo literarnih junakov in struktur, ki bi nas spremljale v sedanjih labirintih. Kljub vsem avantgardističnim in postmodernističnim premetavanjem slogov in postopkov je gotovo še prostor za inovacije tudi na ravni tehnologije pisanja/branja/molčanja prek literarnega besedila.

Zapisalimo smo že, da ustvarjalnost stoji nad medijem, toda danes mora vendarle upoštevati tudi sodobne medije. Predvsem tiste, podprte z računalniškimi tehnologijami. Besedilo kot čisto besedilo bo, jasno, še obstajalo, tudi prosperiralo, toda tu so še možnosti multimedije; pomislimo na že precej razširjeni cederom. Morda pa bo literatura pridobila kaj tudi s svojim odprtjem takšnim medijem? Predstavljajmo si novodobno Ano Karenino ali Gospo Bovary, ki ju bo jutrišnji bralec bral na računalniškem zaslonu izključno kot besedilo le do 13. ali 14. strani, potem pa ju bo lahko tudi prvič videl in slišal na kratkem videu, ki bo

poslej na vsakih 10 ali 15 strani dopolnjeval in nadgrajeval zgolj tekstualno "odvitje" romana. Pri kakem zahtevnejšem besedilu pa bo bralec z miško kliknil in odprl okno ter v njem ugledal junakov pogled na kakšno vprašanje ali vsebino. In na primer na 26. strani takšnega besedila se bo oglasila tudi glasba, kajti fino bo, če bomo zaslišali, kako sredi kakšne zvočne pokrajine razmišljata in sanjata kaka Justine ali Simone.

Je takšna različica nekakšne multimedijske literature, ki dopolnjuje in konkretizira svet zgolj tradicionalne pisave, razširitev literature (kot literature) ali pa zgolj njena naivna profanizacija in trivializacija? To vprašanje nikakor ni enostavno, usmerja namreč k multimedijski razširitvi prostora literature in s tem k literaturi, ki že ni več čista literatura, se pravi, literatura kot literatura. Tu se moramo zavedati, da literatura v takšni različici dejansko zadene ob sliko in njen digitalni kod, ki implicira osamosvajanje numeričnega od abecednega. Na zaslonih multimedije namreč prevladujejo numerične slike, ki niso več zavezane tradicionalni reprezentaciji; tisto, kar lahko predstavijo, so le virtualne resničnosti. Vsaka točka (piksel) na zaslonu je izračunljiva in manipulabilna ter se upira avtoriteti in svetosti črke/besede/stavka.

Takšen prehod literature tudi spominja na profanizacijo literature, na njeno prilagajanje modnemu bralcu, ki potrebuje kar se da veliko dražljajev znotraj čim krajše časovne enote. Gre za bralca kot nejevernega Tomaža (ta lik je tudi spremljevalec današnjega estetskega človeka), ki že ne zna več sestaviti zgodbe, če zraven tudi veliko ne vidi, sliši in otipa. To je bralec, čigar resničnost je iz ure v uro bolj modelirana z divjim ritmom MTV-jevskih spotov in CNN-ovskih poročil. To je bralec, ki v resnici sploh ni noben bralec več in ki tudi vedno slabše bere in piše; je subjekt nove (abecedne) nepismenosti.

Toda na to vprašanje je mogoč tudi odgovor, ki ni à priori negativen in v besedilih, ki bi jih nadgradili elementi slike in zvoka, odkrije tudi nekaj, kar lahko produktivno stimulira tudi zahtevnega bralca-uporabnika literature in umetnosti sploh. Pomislimo na, za marsikoga sicer bogokletno možnost, da bi tudi avtor Borgesovega, Hessejevega, Beckettovega ali Ecovega formata znal kaj početi s cederomom in bi ob svojih zgolj literarnih besedilih pokazal z računalniško grafiko tudi kak

labirint ali realno nemogoč objekt, ki bi ga bil vesel celo M. C. Escher. To je namreč možnost, da se glasbeni in vizualni dodatki ne bi zdeli kot profanizacija, ampak bi stvar, se pravi, povsem literarno besedilo nadgrajevali, kajti ob skrajno sofisticiranem in, po starih predstavah, abstraktnem pisanju bi stvar dopolnjevala vizualizacija z zglednim suspenzom, oglasila pa bi se lahko prav tako zapletena in dovršena glasba.

VIRTUALNOST. Pisec tega besedila pogosto piše in razmišlja o kulturnih in filozofskih implikacijah virtualne resničnosti in kibernetične umetnosti, vendar pa VR in z njo povezane umetnosti ne vrednoti posebno visoko. Stvar z vmesniki, potrebnimi za potopitev v VR, je namreč zelo zoprna. Da vstopi v interaktivno spreminjajoče se okolje, se mora uporabnik namreč opremiti, oborožiti s podatkovno rokavico (ali podatkovno obleko) in čelado z monitorjema za vsako oko posebej (ang. head mounted display, eyephone), za sodelovanje pri t. i. kiberseksu pa rabi celo naprave, ki delujejo na telesu kar se da odvratno. Virtualna resničnost bo verjetno omogočila dovršeno in neprisiljeno izkustvo alternativnih umetnih svetov šele takrat, ko si ne bo treba za vstop vanjo nadeti oziroma nataktni ničesar več, in bo omogočala uporabnikom primerno svobodo gibanja. Poleg te omejitve pa pri večini projektov VR moti tudi obsedenost njenih oblikovalcev, da s tovrstno novo tehnologijo konstruirajo modele (sintetične svetove računalniške grafike), ki so vzporedni z realnim svetom in mu skušajo biti kar se da podobni; videti je, da je njihov cilj prav nekakšen virtualni fotorealizem, torej "vse živo" spraviti iz aktualnosti tudi na raven virtualnega. Gre za projekte, ki imajo kompleks realnega sveta, tako da se užitek njihovih konstruktorjev usmerja k tistemu "še enkrat", to implicira podvajanje danega sveta z njegovim virtualnim dvojnikom.

Toda resnična virtualnost je šele tam, kjer nima več nobenega kompleksa dane realnosti in aktualnosti, kajti od njiju se povsem loči, tako da virtualni umetni svetovi niso več podobni nobenim "zunanjim", naravnim svetovom. Gre za čisto drugo, ki je sicer spremljevalec vsake velike ustvarjalnosti. Ob njem se konstituirajo vse umetnosti in še posebno literatura; sprenevedali bi se, če ne bi tudi pri njej in z njeno pomočjo odkrivali vrsto sintetičnih svetov, recimo kar umetnih rajev.

LITERATURA PROTI KULTURI. Ustvarjalnost je nad medijem, smo zapisali, to stališče pa je treba dopolniti še z mislijo, da je ustvarjalnost, tudi in posebno še literarna, nad kulturo svojega časa in v posebnih okoliščinah in časih tudi proti njej. Te okoliščine in časi so še posebno zreli ter vredni poudarka na Slovenskem (danes), saj se tu še vedno uveljavljajo obrazci nacionalnega kulturnega sindroma, kulture kot alibija in rojstva naroda iz duha pesmi. Družbena moč se (še) osredotoča okrog projekta "nacionalliteratstva", ki, tako je videti, ugaja tudi tistim, ki se pretvarjajo, da živijo iz njegove negacije, kajti tako pozitivno kot negativno opredeljevanje in vrtenje okrog te fantazme panslavistično romantičnega in predmodernega enačenja naroda in literaturé koristita tistim, ki se udeležujejo tega projekta. Delež pri nacionalliteratstvu in tudi še pri nekaterih drugih, s politično kulturno pedagogiko forsiranih in branjenih fosilnih kulturnih obrazcih (recimo v likovni kulturi vztrajanje pri paradigmi slikarja ploske slike kot "malarja") namreč pomeni denar, politično moč, torej kapital.

Literaturo kot vrhunsko ustvarjalnost pa je treba reševati pred kulturo tudi takrat, ko gre za politikantsko kulturo slovenskih kulturnikov, ki, ne bomo rekli gnjavijo, ampak kar terorizirajo javnost s svojimi izpovedmi, mnenji, kramljanji in nakladanji o vsem mogočem in nemogočem, povezanem z njihovim vsakdanjim duševnim in fizičnim stanjem ter političnimi ambicijami. Pri tem gre za njihova osebna, pogosto povsem profana in obskurna mozganja o vsem živem, za katera pa njihovi avtorji menijo, da jih je treba ne le zapisati, ampak tudi prenesti v javnost in z njimi zatežiti množičnim bralcem. In jim pogosto v podtonih celo zagroziti s politično diskvalifikacijo, če se ne bodo strinjali z njihovimi izpovedmi in pogledi. Že davno sem zapisal misel, ki jo ponavljam tudi v tem besedilu: Dobro je biti (slovenski) literat, umetnik in filozof, toda pri najboljši volji ne slovenski kulturnik – patološki nakladač o vesoljnih temah, poklicni "gnjavator" in terorist z zasebnimi ideologijami, se pravi, tudi nekdo, ki se v času strogih specializacij, delitve dela med strokami, še vedno gre nekakšnega polihistskega vsevedneža.

SLOVENSKA IDENTITETA: BOJ VITOVCA IN ROPANJE TURČIJE. Smo v prejšnjem razdelku prestrogo sodili slovenskemu kulturniku – univerzalnemu izpovedovalcu o vsem mogočem in nemo-gočem? Je lik takšnega intelektualca in morda-intelektualca res tako negativna osebnost, in to na Slovenskem danes, ko se uveljavlja brez-obzirni kapitalizem po angleškem zgledu izpred dveh stoletij, ko se raz-puščajo merila socialne države, ko se ljudje ekstatično, na pamet od-povedujejo celim desetletjem svojega minulega življenja in z njim po-vezane identitete in ko se v političnem življenju uveljavlja oholi stran-karski fundamentalizem? Ta vprašanja puščamo odprta, zahtevala bi veli-ko obsežnejše in temeljitejše razmišljanje, tukaj skušajmo te pojave misliti le v zvezi z nečim, kar bi lahko poimenovali slovenska kulturna identiteta. V nekem smislu sodi vanjo konec koncev tudi omenjena, sicer pogosto tragikomična drža kulturnika, ki se še vedno čuti poklican morda prav zato, ker je član dvomilijonskega naroda, da sodi o vsem, zavzema stališča, komentira, kritizira, pa tudi negira. Omenjena, skorajda pato-loška in piscu teh besed nedvomno zoprna pismenost (izpovedovalski čvek) je vendarle nekaj, kar tudi, pa čeprav kot negativna kvaliteta, sodi k tej identiteti. To je namreč etnična obsesija s pisanjem in popi-sovanjem, literarni nacionalnarcisizem.

Toda ali ni to stališče vendarle pretirano? Nacionalna kulturna identiteta? Jo sploh imamo? Je sploh mogoče pri dvomilijonski etniji, ki je ne krasijo in slavijo kaka izredna dejanja, govoriti o njej?

Morda pa je ravno v tistem kulturniškem izpovedovanju, ki izhaja iz velike negotovosti in hkrati neverjetne odprtosti do vseh tem in dilem sveta, neka slovenska posebnost, povezana s potjo navzgor in ven (v smislu odpiranja vplivom) in, na drugi strani, z nenehnim vračanjem k sebi, domov in v domovino? Slovenska identiteta kot neko negotovo prehajanje, nekaj tekočega, (kot) reka?

Močan element te identitete je nedvomno literatura, ki pa jo je treba razumevati, brati in doživljati prav iz specifične izkušnje življenja tukaj, na prepihu, v "reki" in ob njej. Niti malo ni tako dobra in re-levantna, kot o njej sodijo njeni današnji slovenski apostoli in apologeti, tudi tujec bi težko našel v njej kar koli, česar sam, iz svoje nacionalne literarne zakladnice, že ne pozna, vendar pa na slovenskem koncu sveta

deluje, in to še kar opazno, s koreninami, konstruira in konstituira kakovost duhovnega življenja tukaj in sedaj. Ker se pisec besedila ukvarja predvsem s filozofijo medijske kulture in kibernetične umetnosti, je morda to njegovo stališče za koga presenetljivo, vendar pa ga zavestno izpostavljam prav spričo tiste resnice medijske in telematične kulture, ki je v macdonaldizaciji, MTV-jevstvu, globalizaciji in homogenizaciji okusa, ki skuša kar se da temeljito abstrahirati etnokulturne razlike in z njimi povezane kulturne identitete. To je tudi kultura, ki sproti drzno krade in kapitalizira ideje in oblike, ki jih proizvajajo različne mladinske (sub)kulture ter različne robne in izvirne umetniške prakse. Toda če rečemo "ne, hvala" poglavitnim tokovom medijske kulture ter skušamo iz njih in pred njimi reševati le na nove medije oprto kibernetično "tehno" umetnost, še ni rečeno, da slepo sprejemamo slovensko literarno posebnost in kakovost. Spričo pogosto tudi ideološko forsirane pomembnosti za nacionalno kulturno identiteto spremlja namreč slovensko literaturo past lagodnosti, lenobnosti in togega, celo oholega samozadovoljstva. Postala je samovšečna, prehitro se zadovoljuje z doseženim, slavi "peteline" in politične delavce v njej, ošabno se povzdiguje v nebo, v dovolj znanem primeru pa se je v njej uveljavil celo neodgovorni generacijski šovinizem, ki poudarja in slavi le dela ene generacije in sesuva pisanja drugih, nastala pred njo in za njo. To področje in vse pojave na njem pa spremlja tudi literarni kot-da-akademizem, ki je v politični službi promocije določenega kulturnega, predvsem literarnega modela.

Skratka, kritike, nezaupanja, dvomov in nepodkupljivih premislekov sta potrebna oba antipoda današnje scene: na eni strani izrazito slovenska literatura, se pravi, njena institucija, ki vključuje tudi socialni kontekst in ideološko substanco nacionalliteratstva, in, na drugi strani, globalna in mainstreamovska medijska kultura, iz katere se še vedno prepočasi in s premalo močnimi deli izloča tudi t. i. kibernetična umetnost. Nekatere njene poglavitne kategorije, recimo celostna potopitev (angl. total immersion), so namreč bistveno povezane z medijskim kapitalom in ideološkim amerikanizmom. Vsa ta, tu le v kratkem predstavljena vprašanja pa nas nedvomno usmerjajo tudi k misli, da se danes dogaja (umetniška) literatura kot problem.



ŠOU v Ljubljani



Študentski kulturni dnevi – oktober 1995

filmfest

workshopi

*literatura*

**gledališče**

ples

kabaret

*razstave*

*koncerti*

performance

# LITERATURA

Mesečnik za književnost

Avgust 1995, št. 50, letnik VII

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Uredniški odbor: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Milan Dekleva, Marko Juvan, Ženja Leiler, Vanesa Matajce, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Sagadin, Vid Snoj, Aleš Šteger, Jani Virk, Uroš Zupan

Lektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Žiro račun: 50100-678-46647

Založnik: Založba Mihelač

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Cesta XV/18, 61000 Ljubljana; tel. 061/1234-829

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 840 SIT

Grafična priprava: T@V, Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Po mnenju Ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje petodstotni davek od prometa proizvodov.