

Daljni pes na tujca laja.  
V mrazu ždi otrpli vrt  
in na vzhodu tiho vzhaja  
ali jutro ali smrt.



Janko  
Kos

## Teorija in praksa moderne slovenske proze

Čeprav je predmet, ki se mu posveča ta razprava, na prvi pogled preprost in jasno določen, se ob njem že po površnem premisleku odpira več zanimivih vprašanj.\* Najprej se vsiljuje misel, katera proza je pravzaprav ta, ki naj jo imenujemo »moderna slovenska proza«; nato pa, s kakšno pravico zasluži to ime. Odgovor je mogoč samo, če nam je vsaj približno znan pomen besede »moderno«, pa ne samo današnji, ampak tudi njen izvir in historični razvoj. Ta nas v območju literarnih pojavov vodi precej daleč nazaj, vsaj na konec 17. stoletja, ko je v francoski literaturi izbruhnil znameniti prepir med »starimi« in »modernimi«, ko je ta francoska beseda vsaj v glavnih obrisih že nosila tisti pomen, ki ji ga hote ali nehote dajemo danes. Nastala je na podlagi latinskega predloga »modo«, kar pomeni ravnokar, nedavno; toda v nji je bil navzoč tudi vpliv sorodne besede »moda«, ki izvira iz latinskega samostalnika »modus«, ta pa je pomenil mero, način. V skladu s takšno etimologijo je bilo že za Francoze, ki so bili sodobniki spora med »starimi« in »modernimi«, moderno preprosto to, kar je novo, nedavno, najnovjše, ker je po meri in načinu novega v primerjavi s starim. Za takšnim postavljanjem pojmov se je seveda skrivala ideja, brez katere bi bilo takšno primerjanje nemogoče — ideja, da je novo na svoj posebni način primernejše, ustrežnejše od starega, v tem smislu torej boljše, ne pa slabše, to pa zato, ker se svet giblje, spreminja in pomlaja; kar je bilo, je samo še staro, in kar prihaja, je novo, mlado, hkrati pa osnovano na vsem, kar je že bilo in torej za korak naprej od vsega starega. Za vsakršnim razločevanjem med starim in novim, modernim in nemodernim, se torej skriva ideja napredovanja — samo ker svet napreduje, ima smisel govoriti o modernem kot o nečem smiselnem, vrednem ali celo nujnem, čemur se moramo uklanjati, ker je boljše od starega, ali pa preprosto zato, ker se sami čutimo nove in nam vse novo po sami naravi bolje ustreza od starega; prav zato je za nas v polnem obsegu besede moderno. Ko bi svet ostajal zmeraj isti, se vrtel v krogu naprej pa spet nazaj ali pa bi mi sami pod različnimi menjavami novih časov čutili, da ostajamo v bistvu zmeraj isti; ali pa če bi se nam zdelo, da se z menjavami časov svet spreminja celo na slabše, kot so včasih mislili antični misleci, bi seveda govorjenje o modernem izgubilo vsakršen smisel, postalo bi nepotrebno in preprosto nemogoče. Ker pa dandanašnji verjamemo, da ni tako, ima pojem moderne za vse nas poseben smisel, ki mu prihaja iz ideje

neprestanega napredovanja kot temeljnega zakona človeškega sveta; ta določa, da se v tem svetu vse staro sčasoma zamenja z novim, slabše z boljším, neprimerno s primernejším. Govorjenje o modernem torej samo na sebi že tudi vključuje afirmativen odnos do takšne menjave, iz njega nujno izhaja in se z njim ohranja.

Ko torej v območju literarnih pojavov današnjega časa uporabljamo izraz moderno, se že gibljemo v okviru čisto določenih predpostavk; iz njih izhajamo, ne da bi se jih zmeraj jasno zavedali in ne da bi jih morali zmeraj znova preverjati ali celo utemeljevati. Že samo dejstvo, da opisana raba besede »moderno« sega v 17. stoletje, nas seveda opozarja, da tudi predpostavke te rabe niso kaj prida starejše — na splošno povedano gre pač za tiste metafizične, spoznavnoteoretske in antropološke predpostavke, s katerimi se je po koncu renesanse dopolnil prehod v tako imenovani evropski novi vek; ta še zmeraj traja in tako tudi naše mišljenje še zmeraj izhaja iz teh predpostavk. Med njimi je za govorjenje o modernem v literaturi pač najvažnejša ta, ki pravi, da se razvoj človekovega zgodovinskega, socialnega, kulturnega sveta dogaja tako, da iz starega, že preživelega in zato nerabnega prehaja s časom v tisto, kar je primernejše njegovemu spreminjajočemu se, novemu in hkrati nujno drugačnemu bistvu. Vendar nas na tem mestu bolj od splošnih značilnosti takšnih predpostavk zanimata posledici, ki sta za logiko moderne literature in za razpravljanje o nji pomembnejši. Prva je relativnost vsega modernega. Iz dejstva, da se človeški svet neprestano spreminja iz starega v novo, sledi samo na sebi, da vsakršno moderno sproti že tudi zastareva, iz novega se spreminja v staro, iz modernega postaja nemoderno. Vsaka stvar je moderna samo za določen čas, kar pomeni seveda, da ni moderna sama na sebi, ampak zaradi okoliščin, v katere je razvojno postavljena; o njeni modernosti je mogoče govoriti samo za določen čas, tako da gre za prilastek, ki ji pripada zmeraj samo pogojno, začasno, za tale hip in nato nikoli več. Druga posledica je za razmišljanje o moderni literaturi še važnejša, hkrati pa presenetljiva. Čim bolj smo iz ljubezni do novega prepričani, da mora potekati spreminjanje človeškega sveta pospešeno, tako da se bo staro zmeraj hitreje zamenjevalo z novim, primernejším in boljším, kolikor pa se temu upira, zbuja prav zato v nas povečano željo, da bi se čim hitreje umaknilo novemu, toliko hitreje poteka tudi proces, ki nemoderno nadomešča z modernim, ukinja in presega staro, namesto tega si pa izmišlja tisto, kar mora stopiti na njegovo mesto kot zares moderno. Zagon proti modernemu je zmeraj hitrejši, s tem pa tudi zmeraj večja obraba modernega; kar je komaj postalo moderno, je že na tem, da se bo moralo še bolj modernizirati ali pa sploh umakniti nečemu, kar bo znova, morda čisto drugače ali že kar presenetljivo na nov način najmodernejše. Skratka, gre za posebno, zmeraj očitnejšo in neustavljivo logiko sveta, v katerem je govorjenje o modernem nekakšna slepa nujnost, ki jo priznavajo vsi — ti, ki se modernemu ustavljajo ali mu celo odkrito nasprotujejo, ali pa tisti, ki ga pozdravljajo ali bi ga celo za vsako ceno hoteli še bolj pospešiti. Oboji so ujeti v obrat, ki deluje sam na sebi — na podlagi predpostavk, ki so bile opisane.

Razmišljanje o modernem v literaturi nas je tako mimogrede pripeljalo v sredo najbolj razburljivih pogledov na logiko sodobnega sveta, ki se zdi

\* Razprava je nastala na podlagi avtorjevega predavanja v Društvu za primerjalno književnost SRS, v januarju 1975.

na prvi pogled zaradi naštetih značilnosti skoraj skrivnostna in prav zato kot nalašč mikavna za filozofsko raziskovanje. V čem je gonilo tega sveta in kam vodi njegova zmeraj bolj pospešena, v zmeraj novo izumljanje modernega naravnana pot? Toda takšna vprašanja presegajo konkretno načrtani obseg predmeta, ki se mu posveča ta razprava — in ta je seveda pojem, smisel, obseg tako imenovane moderne slovenske proze. Iz vsega, kar se je dalo mimogrede ugotoviti o pojmu modernega, sledi, da vsebina tega pojma nikakor ni čisto preprosta. Kaj je pravzaprav moderno v slovenskem proznem pripovedništvu ta trenutek, ali še točneje v letu 1975? Vnaprej je jasno, da je pomen modernega tudi v tem območju v pravem smislu relativen; sredi neprestanega spreminjanja vsega novega v staro, modernega v nemoderno, je tvegano katerikoli pojav razglašati za modernost samo na sebi, ne da bi natančno ugotovili, kdaj, kako dolgo in zakaj je moderen — predvsem pa, ali je še moderen in kako dolgo mu pritiče ta oznaka. Za boljše razumevanje tega problema v območju literature se kar sama ponuja primerjava s slovenskim slikarstvom najnovejšega časa. Za tega vemo, da bi bili v zmoti, ko bi njegove najmodernejše pojave iskali v smereh abstraktnega ekspresionizma, informela, poparta ali pa oparta, saj je očitno, da je ta trenutek zares moderno predvsem slikarstvo, ki ga imenujejo novi realizem, fotografski realizem ali kar hiperrealizem v mnogih njegovih različicah. Od tod bi se dalo domnevati, da se tudi v slovenski literaturi, predvsem v pripovedništvu in morda še v dramatikii, obeta podobna vrnitev k realizmu, seveda v tisti moderno skrajni obliki, ki jo poskuša označiti geslo hiperrealizma. Res bi nekatera znamenja utegnila kazati v to smer, kar bi pomenilo, da moramo zares moderno slovensko prozo iskati šele v prvih nastavkih takšnih novih smeri. Vendar so to res šele nastavki; izkušnje slovenskega literarnega razvoja povrh vsega opozarjajo, da se zaradi posebnih okoliščin v slovenskem literarnem prostoru marsikateri literarni tok nikakor ni mogel razmahniti — včasih iz preprostega razloga, ker si v tem prostoru ni našel dovolj nadarjenih nosilcev, tako da je predčasno zamrl in v literarnem razvoju pustil za sabo občutno praznino.

Vse to je zadosten razlog, da mora v tej razpravi oznaka slovenska moderna proza ostati veljavna za tisti tip proze, ki velja za moderno približno od leta 1968 naprej, tj. od časa, ko se je javnost o njem naučila govoriti in misliti kot o modernem, pa od tedaj do danes še ni našla razloga, da bi mu ta vzdevek odrekla ali pa mu postavila nasproti drugačen, modernejši tip, čeprav je seveda kaj takega načelno čisto mogoče. Proza, ki jo moramo imeti v mislih, je v literarni kritiki, publicistiki in tudi znanosti dobila od svojega prvega razmaha najrazličnejše nazive — imenovali so jo izmenoma ali hkrati reistična, antipsihologistična, ludistična, deskriptivna, objektivna ali kar po francosko »école de regard«, lahko pa tudi po francoskem zgledu proza novega romana. Vendar se zdi, da se nobena teh oznak ne bo do kraja uveljavila, ker je vsaka po svoje negotova, saj ne zajema bistvenih potez te proze zares v celoti, ampak jo označuje samo po tej ali oni — zdaj vsebinski, idejni, duhovnozgodovinski ali ideološki, drugič spet po formalni, stilni ali že čisto tehnični. Toda dejstvo, da te proze ni mogoče zajeti v enoumno oznako, je v veliki meri povzročeno tudi s preprostim razlogom, da je sama na sebi neenotna, raznovrstna, včasih že kar protislovna. Če naj jo predstavljajo imena Rudija Šelige, Braca Rotarja, Marka Švabića ali pa Dimitrija Rupla, moramo priznati, da so si ti pisatelji vse prej kot zares

enaki ali v bistvenih stvareh istovrstni. Kako naj sestavljajo smer, gibanje ali šolo, ki zasluži eno samo literarnozgodovinsko in teoretsko oznako? Sicer je pa videti, da ni nič drugače s francoskim novim romanom, iz katerega vsaj deloma izvajamo nastanek in značilnosti moderne slovenske proze. Tudi v novi roman so od vsega začetka poleg manj vidnih avtorjev prištevati Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute in Michela Butora, čeprav je bilo kaj kmalu očitno, da so razločki med njimi vsaj tako veliki kot skupne poteze, na podlagi katerih so jih združevali pod oznako novega romana. V nadaljnjem razvoju so se razločki med njimi še povečali, tako da so nazadnje, ko se je iz novega romana s prihodom mlajših piscev formiral tako imenovani novi novi roman, iz gibanja k zmeraj nanovo moderni prozi nekateri prvotnih opornikov sploh odpadli. O čem podobnem za moderno slovensko prozo resda še ne moremo govoriti, vendar je očitno, da so se med njenimi pisci v teh zadnjih letih razlike povečale, kar je glede na avtorski razvoj seveda popolnoma naravno. Toda ali je spričo vsega tega sploh še mogoče o tej moderni slovenski prozi govoriti kot o nekakšni trdni, pojmovno določljivi, literarno razvojno opisljivi enoti? Ali pa je morda veliko bolje razpravljati zgolj o posamezni prozi Šeliga, Švabića ali Rupla, ne da bi jih kakorkoli povezovali v enoto, skupino, gibanje? Priznajmo, da bo o vsem tem odločila šele prihodnost. Pojem moderne slovenske proze, ki naj zajame vase našete avtorje, je zato za zdaj samo nedokazana predpostavka, ki nima prave znanstvene vrednosti, pač pa samo delovno, ker omogoča vsaj zasilno omejitvev in razporedbo gradiva, ki je na razpolago.

S tem se seveda predmet, o katerem naj govori ta razprava, pomika v negotovo, močno relativno in nejasno osvetljava. Prav zato ni mogoče kar preprosto in na prvi pogled enoumno odgovoriti na vprašanje, kaj naj pomeni pojem moderna slovenska proza. Toda s tem v zvezi je že tudi drugi pomislek. Ali naj takšno prozo, ki niti kot pojem ni docela dognana, obravnava že kar literarna znanost na tipično znanstven način? Ali je kaj takega sploh mogoče, in če je — s kakšnimi namerami in posledicami lahko kaj takega počne? Položaj literarne kritike je v tem pogledu veliko preprostejši, saj ji je na prosto dano, da dojame in razume besedila tako imenovane moderne slovenske proze tako ali drugače, jih vrednoti po svojih konservativnih ali modernih, morda že kar radikalnih merilih, jo zanika ali afirmira — v slehernem primeru bo počela samo tisto, kar se za literarno kritiko edino spodobi in je za njeno naravo samoumevno. Položaj literarne znanosti je čisto drugačen, saj ji ne more biti samo do tega, da bo moderno slovensko prozo kar preprosto ovrednotila po občutkih ali pojmih, ki ji prvi pridejo na pamet, ampak da jo bo predvsem v pravem pomenu besede spoznala, kar pomeni, da mora bistvene lastnosti te proze poenotiti, urediti njena dela po sistematičnih vidikih, formulirati stične točke med njimi, vsaj v glavnih potezah določiti razvojni proces, iz katerega nastajajo, opisati razmerja med njimi, predvsem pa strukture in elemente teh del in še marsikaj drugega, kar sestavlja pravi predmet literarne znanosti. Toda ali je vse to sploh mogoče storiti ob pojavu, ki kot pojem ni še docela jasen, ker pač še ni pomaknjen v preteklost, zato pa tudi še ni omejen, pregleden, zaokrožen, skratka, še ni »odmrl«? To med drugim tudi pomeni, da do takšnega pojava literarna znanost še nima distance, ki je nujna, če naj ga sploh jasno dojame. Poleg tega je ob moderni slovenski prozi že na prvi pogled videti, da njena pojavnost še ni v pravem pomenu besede pripravljena od beročega

občinstva, pa tudi od literarne kritike, kar seveda pomeni, da še ni dojeta, ovrednotena in praktično preskušena z vseh mogočih, po možnosti čimbolj različnih plati. Vsi pa vemo, da literarna znanost lažje obravnava na znanstven način predvsem gradivo, ki je v omenjenem smislu že bolj ali manj preparirano, pripravljeno in postavljeno. Zato ta pomislek ne velja samo za odnos literarne znanosti do moderne slovenske proze, ampak do vsake novejša ali celo najnovejše literarne produkcije. Ali je takšna produkcija sploh že lahko predmet literarne znanosti?

Ob moderni slovenski prozi se tej težavi pridruži še druga, ki je značilna za razmerje literarne znanosti do tistih pojavov, ki se sami imajo za moderne, poudarjajo svojo modernost in želijo biti skoz ta pojem na poseben način dojeti in ovrednoteni. Težava, za katero gre, je po svojem bistvu povezana s tistim, kar je bilo uvodoma povedano o posebni logiki modernega, oziroma o stališču, s katerega naj literarna znanost obravnava takšno moderno literaturo, v našem primeru torej moderno slovensko prozo. Če gledamo na problem načelno, moramo priznati, da sta literarni znanosti spričo teh proznih tekstov na voljo dva popolnoma različna, pravzaprav že kar diametralno nasprotna pogleda na njihov literarnorazvojni pomen, smisel in seveda tudi vrednost. Prvo možno stališče je v tem, da literarna znanost v svoji obravnavi moderne slovenske proze izhaja iz predpostavke, da je ta proza epohalna novost, radikalen odmik od tradicije, zanikanje vsega prejšnjega in pravi začetek absolutno novega, kar je bistvo modernosti, skratka, nova doba slovenske proze in literature sploh. Takšno stališče bi bilo najbrž v skladu z namerami same moderne slovenske proze, ki po logiki svojega nastanka, razvoja in obstanka hoče veljati za moderno v opisanem smislu, saj se s tem potrjuje in utemeljuje. Za literarno znanost bi izbira takšnega stališča pomenila, da vnaprej pristaja na temeljno pretenzijo moderne slovenske proze, kar seveda ne bi bilo v skladu z znanstvenostjo, ki pač ne more pristajati na takšne apriorne predpostavke; v praksi bi takšno stališče pomenilo, da bi literarna znanost v tekstih te proze iskala predvsem in samo elemente, ki potrjujejo idejo njene modernosti, prezrla pa naj bi vse, kar s to idejo ni v skladu. Tu se pa že odpira možnost drugačnega stališča — literarna znanost naj ob novih sestavinah odkriva v tej prozi tudi navezanost na tradicijo, kar seveda nehote to prozo razmodernizira, relativira in reducira njeno modernost vsaj deloma na že znano. Takšno stališče je za tekste moderne slovenske proze v marsikaterem pogledu seveda neugodno, ker ji omejuje razvojni zamah, zmanjšuje njene pretenzije ali jo celo spravlja v notranjo negotovost. Kljub temu je pa najbrž v skladu s samim literarnim razvojem, saj je razumljivo, da bo ta prek obstoječega vodil k še bolj modernemu; vse, kar v tem trenutku velja za novo, se bo morda v kratkem spremenilo v tradicionalno, kar med drugim pomeni, da se bo v tkivu njegove trenutne modernosti razkrilo marsikaj, kar je navezano še na izročilo in bo zmeraj bolj očitno, čeprav ga ta trenutek zakriva še videz novega. Ali ne bi bilo za literarno znanost prav zato zelo primerno, da bi že zdaj za videzom odkrivala tradicionalno, s tem pa spravljala na dan tisto, kar se bo tako in tako odkrilo po nujni samega razvoja?

O tem, katero stališče je za literarno znanost pravo, bo presodila prihodnost. Marsikaj seveda že zdaj kaže, da je bistvu znanosti primernejša druga možnost, saj znanost svoj predmet dejansko spoznava predvsem tako,



da nespoznano gradivo vključuje v mrežo že kolikor toliko znanega; pojavnost, ki bi bila tako zelo absolutno nova, še nevidena in neznana, da bi se v nobenem primeru ne dala zajeti v že obstoječe znanstvene kategorije, bi bila praktično nespoznatna, znanost z njo ne bi vedela kaj početi. Zato je nujna predpostavka njenega dela ta, da meje že znanega predstavlja v območje še nespoznanega, neznano s tem reducira na že znano, hkrati pa seveda tudi znano širi in razvija z elementi tega, kar se šele odpira in razkriva.

Vendar na tem mestu, ko gre za to, s kakšnega stališča je mogoča znanstvena obravnava moderne slovenske proze, ni važno samo, katera možnost je za znanost prava, ampak prav toliko ali pa še bolj, kaj iz obojega za samo znanost pa tudi za literaturo, s katero naj se ukvarja, pravzaprav sledi. Naj si znanost ob modernih literarnih pojavih izbere to ali ono možnost — v slehernem primeru se hote ali nehote vključuje v kroženje tistega, kar smo imenovali nenehna, zmeraj bolj pospešena menjava starega in novega, modernega in nemodernega; s svojimi sodbami, naj bodo konservativne ali radikalne, postaja sestaven del modernega literarnega obrata in pogona, ki z zmeraj večjim pospeškom zahteva novo, ustvarja moderno, hkrati pa ga že sproti potiska v tradicijo in stopnjuje nujnost še modernejšega. Da ima ukvarjanje znanosti z najnovejšo, moderno literaturo zares takšne posledice, so med drugim pokazali že tudi znanstveni prispevki, posvečeni problemom moderne slovenske proze. Pri tem je bilo vseeno, ali so ji priznavali posebno epohalnost ali pa so jo poskušali v konservativnem smislu izvesti na že znane, v tradiciji vsebovane elemente; v obeh primerih so postajali del ozračja, ki spodbuja modernost in jo posredno pomaga proizvajati, s tem pa eden od dejavnikov samega literarnega obrata. Prihajalo je celo do paradoksov, da so bili učinki takšnih znanstvenih prispevkov včasih v nasprotju z njihovimi nameni, da pa se je na koncu vendarle uveljavila predvsem tista njihova funkcija, ki prispeva k pospešenemu proizvodnji modernega, modernejšega in najmodernejšega. S paradoksalnostjo je tu misliti na dejstvo, da so radikalne sodbe o izjemni epohalnosti moderne slovenske proze v primerjavi z vsem prejšnjim, katerih namen je bil vsekakor potrjevanje njene modernosti, učinkovale na samo literarno ustvarjalnost včasih prav narobe, pravzaprav že kar konservativno, saj so s svojim neomejenim pritrjevanjem ustvarjale v samih avtorjih prepričanje, da je vse bistveno že doseženo, in s tem seveda tudi v njihovi prozi samovšečni status quo ali celo stagnacijo; toda prav s tem so se sčasoma izkazale avtorjem nevarne in moteče, tako da je kot reakcija nanje moralno priti do novega, pospešenega prizadevanja k nadaljnji modernizaciji modernega, k še bolj korenitemu preseganju že preseženega. Toda nič drugače se ni godilo tudi nasprotnim, konservativnim razlagam, ki so moderno slovensko prozo poskušale demistificirati, se pravi, pod njeno moderno pojavnostjo odkriti tudi zavezanost tradiciji. Takšne razlage vsekakor niso mogle imeti namena, da bi spodbujale modernost k še večji drznosti ali celo pospeševale tempo njenih novotarij, vendar so pogosto imele prav takšen, pospeševalen učinek. S svojim dokazovanjem, da moderno le ni tako moderno, kot se zdi samo sebi in za kar bi hotelo obveljati, so pisce nehote spodbujale k dodatnim inovacijam, ki naj bi jih potrdile kot zares moderne. S tem je tudi ta vrsta znanosti postala ena od gonilnih sil obrata, v katerem se literatura neprestano modernizira. Ali pa je znanosti takšna vloga sploh primerna in zanjo

sámo zaželena? Dilema, pred katero literarna znanost ob najnovejši moderni literaturi okleva, torej ni v tem, s kakšnega stališča naj gleda nanjo, ampak predvsem to, ali naj o nji sploh govori, saj je po vsem tem jasno, da je vseeno, kako to počne — dejstvo, da jo obravnava, jo v slehernem primeru spreminja v soudeleženca v igri, ki se ji pravi neprestana modernizacija moderne literature, pospeševanje njenega obrata in pogona. Vse to pa se dogaja seveda zato, ker je takšno obratovanje bistveno povezano s strukturo sveta, v katerem obstajamo z vsem, kar smo in hočemo biti. Očitno je, da postaja v tem svetu zmeraj hitreje potekajoči čas temelj vsega. Načrtno in hoteno pospeševanje časa oziroma vsega, kar se v njem dogaja in dozoreva, naj služi realizaciji in zagotavljanju človeškega bista, ki se v toku časa sámo iz sebe proizvaja. Zato mora čas teči zmeraj hitreje, njegov obrat se mora obračati z zmeraj večjim pospeškom; s tem človek sam sebi dokazuje, da je gospodar sebe in svojega sveta, tako da ga neprestano avtonomno proizvaja, obvladuje in spreminja. To se mora dogajati tudi v svetu umetnosti oziroma literature, kar prihaja do veljave v nenehni modernizaciji njenih vsebin in oblik, struktur in funkcij. Bistvo tega moderniziranja je navsezadnje torej določeno s tistim, čemur se pravi v sodobni filozofiji, zlasti marksistični, samoproizvajanje človeka; posledica tega je bistveno nova vloga časa v vsem, kar se človeškega dogaja — vse se meri samo še s časom, iz časa in za čas. Sámo po sebi se razume, da imajo svoj delež pri ustvarjanju takšnega obrata tudi znanosti, med drugim in na svoj način tudi literarna znanost, brž ko se loteva tistega, kar je v literaturi sodobno, še živo ali v utečenem smislu moderno.

Literarna znanost se mora torej odločati ne le o tem, ali naj obravnava moderno literaturo, med drugim tudi moderno slovensko prozo, s konservativnih ali radikalno modernih stališč, ampak predvsem o tem, ali naj jo sploh obravnava — se pravi, ali naj postane del modernega literarnega obrata ali ne. Vendar priznajmo, da se tej posledici pravzaprav ne more izogniti. Njen molk o tekoči, moderni literaturi bi bil alibi, ki se ga dá razumeti spet sámo kot nemo, po svoje pa vendar zgovorno vlogo v dogajanju, ki mu pravimo razvoj moderne literature. Ali pa ne bi s takšnim molkom hkrati zatajila svojo poklicanost, da znanstveno spoznava tudi tisto pojavnost, ki se iz megle še nedoločene, pojmovno nejasnega in neznanega izvija v svetlobo že znanih kategorij, da bi se te ob novem gradivu preskusile, dopolnile in spremenile? Literarni znanosti po vsem tem ne ostaja kaj drugega, kot da pristane na neogibno včlenjenost v obratovanje same literature, v upanju seveda, da bo ne glede na vlogo, ki jo v takšnem obratu mora igrati, iz svoje udeležbe v njem vendarle dosegla predvsem tisto, kar je zanjo bistveno, to pa je seveda novo, širše in globlje spoznanje procesov, ki potekajo v literaturi ne samo v tem ali onem trenutku njene današnje modernosti, ampak segajo iz sedanosti nazaj v preteklost in so hkrati že tudi določeni s svojimi prihodnjimi možnostmi.

S tega stališča se tudi moderna slovenska proza kaže kot predmet, ki se mu je mogoče približati z voljo do znanstvenega spoznanja in seveda s tveganjem, da takšna obravnava nehote postane sestavni del vsega, kar se dogaja z moderno literaturo in okoli nje. Zdi se, da je v marsikaterem pogledu za znanstveno spoznavanje moderne slovenske proze prikladen zlasti vidik primerjalne književnosti, saj se ob nji ponuja kar sama od sebe zlasti primerjava moderne slovenske proze s sočasno evropsko oziroma francosko

prozo novega romana kot tisti postopek, ki naj osvetli nekatere od struktur-nih, duhovnozgodovinskih in tudi čisto literarnih potez, ki so za moderno slovensko prozo bistvene. Takšna obravnava je mogoča seveda samo iz predpostavke, da se ta proza posredno ali pa že kar neposredno giblje paralelno z novim romanom, čeprav seveda z manjšim časovnim zaostankom desetih let, saj vemo, da je francoski novi roman dosegel pravi razmah tik pred letom 1960 in da se je moderna slovenska proza izoblikovala okoli leta 1970. Takšna časovna črta je za slovenske literarne razmere nekaj normalnega; podoben časovni razmik med evropsko in domačo literarno ustvarjalnostjo lahko ugotovimo za vsa prejšnja obdobja, samo da je bil v večini še precej večji. Vendar pa za primerjavo moderne slovenske proze in novega romana ni zanimiva samo časovna sosledica, ampak veliko bolj podobnost in pa razločki med obema. Predpostavka za takšno primerjanje mora biti seveda splošno priznana teza, da je slovenska literatura v sleher-nem svojih obdobjih uveljavljala podobne smeri, vsebine in forme, kot jih je pred tem formirala evropska književnost, vendar zmeraj s posebnostmi, ki nikoli niso bile nekaj naključnega, ampak so se v različnih prevojnih stop-njah ponavljale, tako da so postajale za slovensko literaturo tipične. Prav zato jim lahko rečemo slovenske literarne konstante. Ko torej poskušamo razpravljati o teoriji in praksi moderne slovenske proze v primerjavi s fran-coskim novim romanom, je potrebno že od vsega začetka imeti pred očmi omenjene konstante, saj predstavljajo izhodišče za pravilno razumevanje tega, kar se na evropskem ozadju dogaja v tako imenovani moderni slovenski prozi z njenimi teksti in avtorji.

Podrobnejši razbor teh konstant je lahko seveda predmet posebne razprave. Zato naj bodo na tem mestu na kratko omenjene samo tiste, ki utegnejo biti zanimive za razumevanje moderne slovenske proze. Zdi se, da bi morali sem uvrstiti zlasti tele tipične poteze doslejšnje slovenske lite-rature: da je namesto velikih literarnih form, zvrsti in oblik uveljavljala večinoma male, kar se je pokazalo že v srednjeveškem cerkvenem in ljud-skem slovstvu, pozneje se je pa zmeraj znova potrjevalo v usodi takšnih form v slovenskem literarnem prostoru, kot so tragedija, epska pesnitev pa tudi roman; da je od literarnih vrst skoraj v vseh obdobjih prevladovala lirika nad epiko in dramatiko, kadar so si pa bile skoraj enakovredne, se je v pripovedništvu ali v drami praviloma razbohotila močna liričnost, tako da je bilo mogoče govoriti o občasni subjektivizaciji in lirizaciji slovenske proze in dramatike, kolikor se nista ti dve seveda spajali z liriko že kar v posebne vmesne ali mešane vrste; da se skoz slovenski literarni razvoj od ljudske pesmi naprej vleče kot rdeča nit tako imenovani plebejsko demokra-tični humanizem, iz katerega se napajajo najznačilnejša besedila do najno-vejšega časa, zlasti seveda pri Prešernu, Levstiku, Tavčarju, Cankarju, Ko-sovelu ali Prežihu, humanizem, ki skozi ljubezen do malega človeka postavlja njegovo človečnost za vrednoto, za model človeka nasploh, s tem pa za mero in merilo vsega človeškega, kar je seveda historično in socialno dolo-čen, vendar zato nič manj bistven prilastek slovenske literarne dejavnosti; da je bila v zvezi s tem za slovenski literarni prostor od vsega začetka tipična odsotnost literarnega aristokratizma, individualizma, hermetizma v njegovih najbolj skrajnih formah; in da je za slovensko literaturo v precejšnji meri bila zmeraj značilna tudi odsotnost metafizike, kar je potrebno raz-umeti v tem smislu, da ta literatura v primerjavi z evropskimi izviri pravi-



loma opušča velike metafizične teme, ideje in okvire — ta premik opazimo, brž ko primerjamo Trubarja z Lutrom, Prešerna s Hölderlinom, Novalisom ali Shelleyem, Cankarja z Nietzschejem, Dostojevskim, Maeterlinckom ali Strindbergom, Zupančiča z Whitmanom ali Baudelairrom, saj je pri vseh videti, kako se jim doživljaj in misel iz metafizičnega okvira samogibno obračata v empirično socialni in zgodovinski svet, da bi si v njem našla ustrezno mesto, se z njim omejila in zadovoljila.

Na prvi pogled je jasno, da vse te in druge konstante, ki bi jih lahko našli v doslejšnjem razvoju slovenske literature, niso večne, nespremenljive in za zmeraj edino mogoče. Prav narobe — veljavne so samo, dokler jih kakšna zgodovinska menjava bolj ali manj ne sprevrže. Prav zato nas mora seveda zanimati, kako je z njimi v območju moderne slovenske proze. Ali so se v njem že radikalno sprevrnile v čisto nekaj drugega, kar je bilo doslej značilno za slovensko književnost, zlasti za njeno prozo? Ali pa so tudi ob vzporednicah s francoskim novim romanom znova uveljavile svojo moč, pri čemer mislimo na preprosto dejstvo, da so se morda tudi skoz motive, ideje in forme moderne proze prebile vanjo takšne poteze, kot so nagnjenje k malim formam, lirizacija in subjektivizacija pripovedi, navzočnost demokratsko plebejskega humanizma, nemetafizičnost, naravnost v empirično konkretni, zgodovinski in socialni svet kot edini mogoči okvir človeških izkušenj?

Avtorjev, ob katerih lahko iščemo odgovor na to osrednje vprašanje, je vsaj na prvi pogled precej, saj je literarna kritika, za njo pa tudi zgodovina uvrstila med predstavnike moderne slovenske proze poleg Rudija Šeliga vsaj še Dušana Jovanovića, Braca Rotarja, Marka Švabića in Dimitrija Rupla, da ne omenjamo nekaterih, ki se tem pridružujejo prav v zadnjem času, pa jih moramo za zdaj pustiti še čisto ob strani. Toda tudi med omenjenimi lahko šele natančnejši premislek odloči, kdo in zakaj pride v poštev za pretres, ki naj odloči o bistvenih strukturnih potezah moderne slovenske proze, njene teorije in prakse. Dušan Jovanović z romanom *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* (1969) in Braco Rotar z novelami *Moloh* (1968) stojita časovno resda na začetku razmaha moderne proze na Slovenskem, vendar sta objavila vsak le po eno delo, nato pa utihnila; v obeh primerih gre za mladostna besedila, kar je seveda razlog več, da ju ni mogoče s popolno pravico pritegniti v iskanje bistvenih potez moderne slovenske proze; očitno se kaj takega da storiti le na številnih, razvitih, v pravem pomenu besede trdno postavljenih pojavih. Nekoliko drugačen je primer Marka Švabića. Njegova, doslej edina knjiga *Sonce, sonce, sonce* (1972) je mladostno delo, toda z mnogimi potezami zrelosti in v svojo smer dognane dokončnosti. Kljub temu je tudi tega avtorja težko jemati za veljaven zgled, ob katerem naj literarna znanost ujame splošno značilne poteze na široko razmahnjene literarne pojavnosti, ker jo pri tem ovira ne toliko maloštevilnost avtorjevih del, kolikor predvsem njihova zunanja in notranja heterogenost, kar je razlog, da je ta pisec za zdaj še nepregleden, neulovljiv, v svojih možnostih še ne do kraja razviden. O njegovem posebnem domišljijem, oblikovalnem in zlasti jezikovnem talentu se resda ne dá dvomiti. Prav tako je že dejstvo, da so za Švabićevo prozo značilne prav takšne lastnosti, ki na ozadju slovenske literarne tradicije in za razmišljanje o današnji veljavi njenih konstant zbujaajo precejšnjo pozornost — na primer njegov duhovni, etični in tudi estetski aristokratizem, sposobnost za radi-

kalno igrivost, ki se ne ustraši nobenih, še tako sprevrženih literarnih posledic takšne igre, skoraj popolna odsotnost humanizma, ki smo ga v slovenski literaturi bili doslej vajeni, pa še posebna ostrina ironije, parodičnosti in satire, ki v nasprotju s slovensko tradicijo ostaja pri svojem delu popolnoma hladna, estetsko ravnodušna in vzvišena, k čemur sodi tudi uvažanje homoerotičnih tem, ki so prav tako v nasprotju s slovenskim literarnim izročilom, v katerem je bila heteroseksualnost obvezna, etično edino veljavna sestavina ljubezenskega sveta, kot ga je demokratično plebejski humanizem zares priznaval za svojega. Spričo takšnih lastnosti bi bila morda tudi Švabičeva proza kot nalašč primerna za obravnavo, ki naj v moderni slovenski prozi preskuša veljavo slovenskih literarnih konstant. Vendar govori zoper takšno možnost okoliščina, da je pripovedništvo tega pisca za zdaj še močno razdrobljeno v kratke oblike, ki so po svoji vsebini in obliki preveč raznovrstne, saj segajo od Rimbauda in Lautréamonta do Kafke, preskakujejo iz dekadence fantastike in parodije v nadrealizem, v kufkovo pravljico, pa spet v romantično ironijo, moderno grotesko in nazadnje v skrajnost ludistične besedne razposajenosti. Spričo takšne raznovrstnosti seveda ni mogoče dognati, kaj od vsega tega je že v pravem pomenu besede realizirana literatura, kaj pa šele preskušanje različnih možnosti. Nekoliko drugače stojijo stvari z Dimitrijem Ruplom, ki je doslej izdal poleg novel vsaj že troje samostojnih romanov — *Tajnik šeste internacionale* (1971), *Čaj in puške ob štirih* (1972) in pa *Čas v njej rabelj hudi* (1974). Z ozirom na avtorjevo mladost je to že precejšen opus, po svojih zunanjih lastnostih tudi v precejšnji meri izgrajen; gre vseskoz za isti tip romana, ki ga avtor že suvereno ponavlja in po potrebi tudi variira. Kljub temu je ta proza za presojo modernega slovenskega pripovedništva še zmeraj problem zaradi svoje notranje sestave, saj se kaže predvsem kot namerna in hkrati nehotna mešanica estetstva, komercialnosti, literatstva, tradicije, modernizma, satire, krvavo resne ideologije pa spet igre z vsem, tako da njeno pravo središče, od koder bi morala dobivati literarno ali celó umetniško obstojnost, še ni do kraja jasno. Vprašanje, ali je ta proza avtentična ali pa prigodna, od zunanjih okoliščin odvisna psevdoliteratura govekarjevskega tipa, ostaja še zmeraj odprto. Dokler pa vrednostno ne bo opredeljena, je seveda ni mogoče jemati za gradivo, ob katerem naj se pojasnijo splošno veljavne strukture, procesi in zakonitosti.

Tako se po pregledu piscev moderne slovenske proze izkaže, da za njeno znanstveno obravnavo pride za zdaj v poštev samó Šeligovo pripovedno delo, ki je tako po zunanjem obsegu kot po bistvenih lastnostih kot nalašč primerno, da v primerjavi francoskega novega romana in moderne slovenske proze osvetli tisto, kar nas lahko v nji najbolj zanima. Šeligo med drugim tudi omogoča, da takšna primerjava zajame ne samo pisateljsko prakso, ampak tudi teorijo, saj je ravno ta pisec med drugimi najboljše in najjasnejše formuliral svoja teoretična izhodišča. Seveda s tem v zvezi ne bo potrebno znova opozarjati na tiste vsebinske in formalne, ideološke ali čisto literarno tehnične vidike moderne slovenske proze, ki so bili že natančno obravnavani v literarni kritiki, interpretaciji ali zgodovini, med drugim zlasti pri Tarasu Kermaunerju v spremni besedi k Šeligovi zbirki *Kamen* (1968), v razpravi Janka Kosa *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu* (Sodobnost 1969), v študiji Borisa Paternuja *Avantgardizem v navzkrižju struktur* (Slavistična revija 1971), pri Helgi Glušič v obravnavi *Novi roman*

v sodobni slovenski prozi (Slavistična revija 1973), da omenimo samo prve in najznačilnejše razlage. Zato v tej razpravi ne bo potrebno govoriti o tistih vidikih moderne slovenske proze, ki so bili že obravnavani s pomočjo pojmov filmska proza, reizem, deskriptivnost, ob problemih časovnih perspektiv ali pa iz skrivnih duhovnozgodovinskih, antropoloških in humanističnih premikov, ki jo poganjajo v iskanje novih literarnih postopkov, oblik in sloga. Pač pa bosta v ospredje postavljena aspekta, ki sta doslej ostala zunaj natančnejše pozornosti, a sta za določitev strukturnih potez te proze morda ključnega pomena. Prvi nas vabi k primerjavi teorije francoskega novega romana in pa teoretičnih pogledov moderne slovenske proze, ali natančneje povedano teorij Robbe-Grilleta in Šelige; drugi terja nato še primerjavo pisateljske prakse obeh literarnih šol oziroma piscev, ki ju predstavljata. Pri tem je potrebno upoštevati, da je Robbe-Grilletova teorija dejansko vplivala na teoretična načela slovenskega pripovedništva, kot lahko posnamemo iz nekaterih Šeligovih zapisov in izrečnih izjav; nasprotno pa po javnih zagotovilih tega pisca pisateljska praksa francoskega novega romana nanj ni napravila posebnega ali skoraj nobenega vtisa, pri čemer misli na Butorov roman *Modifikacija* in na Robbe-Grilletove spise, kolikor jih je spoznal, tako da med obojima ne obstaja neposredna vzročna zveza ali dejanski odnos (*rapport de fait*), kot ga imenuje primerjalna književnost. Toda kot zmeraj je smisel takšnih izjav tudi v tem primeru potrebno jemati s pridržki. Sicer pa bistvo problema ni v tem, ali se dá ob samem gradivu izkazati francoske vplive na teorijo in prakso modernih slovenskih pripovednikov; mnogo važnejše je vprašanje o smislu podobnosti oziroma razločkov med obojima ne glede na morebitne medsebojne zveze. Primerjava Robbe-Grilleta in Šelige naj pokaže, v čem se njuna teorija sklada in s čim razhaja, kakšna je pri obeh skladnost praktične izvedbe s teoretično zasnovo in kako se navsezadnje v tej praksi razkriva njuna bistvena podobnost ali različnost. Pri tem naj bo analiza ves čas naravnana k vprašanju, ali se v teoriji in praksi moderne slovenske proze, postavljene ob francoski novi roman, še zmeraj uveljavljajo slovenske literarne konstante ali pa morda že izginjajo in napravljajo prostor novim ali vsaj zametkom zanje.

(Konec sledi.)

V mali kosmati malhi ležé  
daljna, neznana, bleščeča kraljestva.  
Zverca je šibka. Počiva na tleh.  
Velika utripa z neba sinja zvezda.

V Preveč jasna, od straha, vstaja zarja.  
Park je majhna ugasla kovačnica.  
Visoke stolpnice okrog parka  
zro s polzastrtimi okni v tla.

Izmed hiš dva tiha koraka.  
Kratka živalca na poti leži.  
Ne diha sredi čistega zraka.  
Dvojni korak bolj na glas zazveni.

Mladenka, mladenič na poti parka.  
Fant brčne zverco z zamrle poti.  
— Resnico! Resnico! mu glas udarja.  
Šepne dekle: Odpusti mi.



Janko  
Kos

### Teorija in praksa moderne slovenske proze

Prvi del primerjalne analize, ki naj pokaže bistvene posebnosti moderne slovenske proze na ozadju francoskega novega romana, se dá opraviti najpreprosteje tako, da postavimo drugo ob drugo teorijo in prakso obeh, nato pa poskušamo razbrati, v čem se stikata in kje razhajata. V ta namen je potrebno upoštevati predvsem teoretske spise, ki jih je Robbe-Grillet leta 1963 zbral v knjigi *Za novi roman* (Pour

un nouveau roman), pri tem pa iz posebnega razloga upoštevati tisto, kar je Robbe-Grilletovega izšlo v slovenščini — leta 1965 je revija *Problemi* objavila prevod njegovega »bruseljskega« predavanja, hkrati s predavanjem Nathalie Sarraute in Luciena Goldmanna — toda tega predavanja Robbe-Grillet v svojo knjigo ni sprejel; leta 1967 je prav ta revija prevedla še temeljni članek *Narava, humanizem, tragedija* (Nature, humanisme, tragédie, 1958). Razlog, zakaj je potrebno pri razmišljanju o slovenski teoriji imeti pred očmi prav teh dvoje besedil, je seveda ta, da sta utegnili najbolj vplivati na miselnost moderne slovenske proze, oziroma na njeno teorijo. Vendar pa za primerjavo kajpak ne zadostujeta, saj je slovensko teoretsko



različico potrebno presoјati na ozadju celotnega Robbe-Grilletovega mišljenja, to pa je razvidno še iz drugih besedil, kot so zlasti *Pot k romanu prihodnosti* (Une voie pour le roman futur, 1956), *Novi roman, novi človek* (Nouveau roman, homme nouveau, 1961) in *Od realizma k realnosti* (Du réalisme à la réalité, 1955—1963). Za presojo teoretskih podlag moderne slovenske proze pridejo v poštev Šeligovi zapisi — najprej pogovor v Knjigi 1968, nato članek *Neporabna proza* (Dialogi, 1968) in še razmišljanje *Linearna shematika postopka* (Problemi, 1972).

Odvisnost slovenske teorije od francoskih zgledov je jasna na prvi pogled, kaže jo kronologija citiranih tekstov, nanjo opozarja Šeligo izrečno, ko poskuša opisati svoje razmerje do teorij Sarrautove in Robbe-Grilleta: »Filozofija<sup>4</sup>, ki sem jo odkrival v tovrstnih izdelkih, mi je bila veliko bolj blizu.« Vendar na tem mestu morebitni vplivi ne bodo predmet raziskave, pač pa samo notranja razmerja, podobnosti in razločki. S tega stališča je pa mogoče že spočetka s kar največjim poudarkom zagotoviti, da sta si francoska in slovenska teorija moderne proze resda na prvi pogled zelo podobni, da pa se že ob bežnem pregledu pokažejo tudi razlike, ki niso zgolj ključne, ampak se jih dá razumeti kot splošne in nujne, takšne pa vgraditi v razmišljanje o problemu slovenskih literarnih konstant v sedanjem času.

Podobnostim bomo posvetili manj prostora, saj se jih lahko domislamo že ob navadnem branju teoretskih spisov Robbe-Grilleta in ustreznih besedil Rudija Šelige; nanje opozarjajo ključni pojmi, jasno zapisane teze, podobne formulacije, soroden besednjak in gesla, ki se nam v teh tekstih odkrivajo že kar na površju; prav zato so najprej prišle v zavest javnosti, tako da je navajena presoјati takšne teorije večinoma kar po teh zunanjih znamenjih. Sēm bomo morali prišteti predvsem nasprotje do vsakršnega psihologizma, antropomorfizma in antropocentrizma kot tistih podlag tradicionalne literature, na katerih zares moderna besedna umetnost ne more več zasnovati svoje vsebine, pa tudi ne forme. Iz teorij francoskega novega romana in moderne slovenske proze je sámo na sebi očitno, da jima človek ni »merilo sveta«, se pravi, da ni pravi subjekt realnosti, kakršno doživlja in si jo predstavlja; da je takšna subjektnost zgolj samoprevara in naivna mistifikacija; da je smisel sveta, življenja in samega sebe, do katerega prihaja tako, da v svetu venomer igra vlogo nekakšnega pravega, edino pooblaščenega osebká, samo navidezen, saj ta smisel ni nič drugega kot projekcija človeka v stvari, ki bi se jih rad polastil, jih prepredel s svojo človečnostjo, jim s tem vsilil svoj edino veljavni zakon; iz česar sledi, da mora moderna proza pregnati iz svojih tvorb predvsem uprizarjanje takšnega smisla, to pa bo najbolje dosegla tako, da bo dala govoriti stvarem samim, opis človeka kot duhovno središčnega bitja pa nadomestila z opisom stvari, predmetnosti, čistih pojavov, sredi katerih človeku ne bo pripadla posebna subjektna vloga, ampak bo tudi sam samo še enakovreden pojav med drugimi pojavi; ker ne bo več subjekt, bodo tudi stvari zgubile vlogo podrejenih objektov, literatura bo prešla v območje, kjer sveta ne bo obvladovalo pogubno razmerje subjekta z objektom, ampak je vse samo še čista, nedolžna, prvič zagledana, iz največje neposrednosti dojeta pojavnost — kar naj bi takšno literaturo v višjem smislu približevalo sorodnim filozofskim težnjám fenomenologije. Ob tej težnji, ki je nedvomno najvidnejša, je v spisih francoske in slovenske prozne teorije mogoče odkriti še drugo, ki je prav tako postavljena v ospredje. To pa je zagovor čisteга estetstva, pravza-

prav že kar larpurlartizma, ki mu literarna umetnina ne more biti sredstvo za nobeno stvar zunaj nje same, ker je pač sama v sebi popolnoma zaokrožena, popolna, strukturno dovršena, samozadostna; umetnost je torej avtonomna, njena besednost je nekoristna in nerabna, zlasti seveda za namene dnevnih socialnih, moralnih in političnih ideologij; skratka — literatura je in mora biti popolnoma neutilitarna. Takšno stališče, ki ga je Evropa, kot vemo, podedovala iz dobe romantike hkrati s predpostavkami, iz katerih nujno sledi, je značilno — vsaj tako se zdi — ne le za teorije Robbe-Grilleta o novem romanu, ampak tudi za načela, na katerih naj bi slonela moderna slovenska proza, kot jo je teoretsko nakazoval Šeligo v zapisih leta 1968 in 1972. Vendar se že ob teh temeljnih podobnostih, brž ko jih pregledamo nekoliko natančneje, izkaže že tudi globlja različnost. Začenja se pri razumevanju same literarne umetnine, njene prave narave, bistva in vloge, konča pa pri smislu, zaradi katerega naj moderna literatura obstaja. V teoretskih člankih Robbe-Grilleta je bolj ali manj dosledno izpeljana misel, da mora biti moderno literarno delo, kot ga hoče novi roman, zares do kraja avtonomna tvorba, sicer zgrajena tudi iz prvin realnega sveta, vendar ne tako, da bi bila nanj navezana ali od njega celo odvisna; zato takšna proza ne more biti podoba, posnetek in odsev realnosti; to pa seveda pomeni, da mora biti napravljena tako, kot da nam o nji ničesar dejanskega ne sporoča. Biti mora torej neodvisna, popolna in svobodna stvaritev, ki bralca ne navaja k primerjavi z realnim svetom, ampak ga usmerja zgolj nase, na svoje posebne estetske lastnosti, na svoj avtonomni literarni ustroj. Zanimivo je seveda vedeti, ali je Robbe-Grillet tej teoriji primerno tudi svoja lastna prozna dela naravnal tako, da niso več posnetki realnega sveta, in kako se mu je kaj takega pravzaprav posrečilo; nato pa še, kakšen cilj naj bi vse to imelo, ali še preprosteje povedano — čemu naj v teoriji in nato še dejansko služi takšna avtonomna literatura.

Ta plat Robbe-Grilletove teorije in prakse se jasno pokaže prav v primerjavi z izhodišči teorije, kakršno je na podlagi francoskih zgledov, še bolj pa najbrž iz lastnih miselnih nagibov formulirala moderna slovenska proza. O tej se dá vnaprej reči vsaj to, da opredeljuje ustroj proznega dela bistveno drugače; nato pa se še izkaže, da je tudi cilj, h kateremu je takó pojmovano delo naravnano, postavljen drugam kot pri Francozih. Iz zapisov, ki jih je objavil Šeligo v letu 1968, je videti, da razume literarno delo, zlasti prozno, dualistično, kot da se v njem skriva dvojna narava ali vsaj dvoje različnih funkcij. Z ene strani je tudi moderno prozno besedilo sporočilo o realnem svetu zunaj besedne umetnosti; ta očitno za sprejem besedila ni čisto brez pomena, saj nas njegovi stavki tako ali drugače navajajo na realnost, nam o nji nekaj pripovedujejo, jo kažejo in odkrivajo. Toda z druge strani je v besedilu še nekaj čisto drugačnega, pravzaprav prejšnjemu nasprotnega, ker pač ni samó sporočilo o svetu, ampak hkrati tudi avtonomna stvaritev s čisto svojimi zakoni, sklenjenim ustrojem, ki ni odprt navzven, ampak sam v sebi trdno sestavljen, zvezan, z notranjim težiščem, ki priteguje vso našo pozornost, s tem pa je sam v sebi poln, popoln, samozadosten. Po Šeligu je estetska narava dela prav v tej poluti njegovega ustroja, v nji se skriva jedro, ki daje celotni tvorbi »notranjo validnost«. Od tod se seveda ponuja zanimivo vprašanje, kako je mogoče, da bi bilo literarno delo sporočilo, s tem pa seveda že kar podoba ali celo »posnetek« realnega sveta v Aristotelovem smislu, in sočasno nekaj čisto nasprotnega,

kar naj bi bralec dojemal v isti sapi s prejšnjim. Ali je kaj takega sploh mogoče in kako je uresničljivo? Na tem mestu je bolj od odgovorov na takšna vprašanja važna primerjava z Robbe-Grilletom, kjer o takšni dvojnosti moderne proze teoretično ni skoraj nobenega sledu; prav nasprotno, Robbe-Grillet nam na primer zatrjuje, da »umetnina ne vsebuje ničesar« (*O nekaterih preživelih pojmih*, 1957), ali pa da ima delo »v samem sebi svojo realnost« in da ni »pričevanje o zunanji realnosti« (*Čas in opis v današnji pripovedi*, 1963); in končno, da roman »ne služi razlaganju, prevajanju stvari, ki obstajajo pred njim, zunaj njega«, to pa zato, ker ne izraža, ampak išče, in »tisto, kar išče, je on sam«, se pravi, da ustvarja realnost, je torej iznajdba in izumljanje realnosti (*Od realizma k realnosti*, 1955—1963).

Zdaj ne more biti več dvoma, da obstaja v teoriji francoskega novega romana in pa moderne slovenske proze že v pojmovanju literarnega ustroja kar se da značilen razloček, ki ne more biti naključen. O bistvu tega razločka lahko seveda kaj več pove samo podrobnejša raziskava o tem, kaj je pravzaprav namen tako zgrajene proze, kot si jo zamišlja v teoriji Rudi Šeligo, in kakšen je smisel popolne, estetske avtonomnosti, kakršno terja z druge strani Robbe-Grillet. Vnaprej je videti, da imajo celo iste sestavine, izražene s podobnimi gesli, kot je na primer »nazaj k stvarem« ali pa »stran od antropocentrizma«, različne funkcije. Še bolj velja vse to za tista načela, ki so značilna samó za slovensko teorijo, takšno pa je predvsem načelo o tem, da je moderno prozno besedilo vendarle tudi »sporočilo« o svetu, ne pa zgolj avtonomna, vase zaprta stvaritev. Ali pa ni prav zato tako imenovana naravnost v čisto pojavnost »stvari«, čimbolj brez »smisla«, navsezadnje v teoriji moderne slovenske proze nekaj drugega kot pri Francozih? In res se iz pojmov, s katerimi opisujejo Šeligovi teoretski zapisi svoj namen, kaj hitro izkaže, da je cilj proze, ki v sebi nosi »sporočilo« o svetu, to pa v čimbolj k čisti stvarnosti naravnani podobi, predvsem ta, da iz naše zavesti odstranja stereotype, skozi katere smo navajeni gledati realnost, se pravi tako imenovano lažno zavest, ideologijo, ki ni istovetna z resnico realnega sveta v nas in okoli nas. To pa pomeni, da takšno literarno delo prodira v resnične, žive, še ne odmrle plasti realnega sveta, z njega s svojim posebnim, tako rekoč že kar »fenomenološkim« postopkom snema okosteno skorjo ideologije, napačno razumljene zgodovine in podobnega; torej vsebuje takšna literatura »resnico« o svetu, se pravi o realnosti, kakršna obstaja zunaj literature, hkrati pa seveda tudi po nji, saj se ravno v njenem sporočilu premika v pravo, »resnično« osvetljava. Hkrati je iz teh zapisov že tudi razvidno, kakšno poslanstvo naj opravlja takšno literarno sporočilo. Predvsem je večkrat poudarjeno, da mu ne more biti do tega, da bi vplivalo na svet, spreminjalo človeka v njegovem stvarnem življenju, češ da bi kaj takega bilo iluzorno, možnostim in zmožnostim prave literarne umetnosti čisto neprimerno. Vendar smemo na podlagi povedanega sklepati, da takšna literatura vpliva vsaj na bralčevo zavest s tem, da mu odkriva realnost v drugačni luči, kot je je navajen iz utečenih predstav, klišejev in stereotipov; prav s tem torej prenavlja zavest, jo čisti stare navlake in postavlja na nov način v svet, v stik z njim in s samo sabo. Toda čemu? Iz dodatnih razlag, ki se vrtijo večidel okoli pojma »humanizem«, razumljenega kot historični aktivizem in konstruktivizem v smislu skrajnega antroposubjektivizma, lahko končno razberemo, da je takšna moderna proza na svoj posebni način na-

perjena zoper miselnost, ki želi stvarnega, enkratnega, tu in zdaj živečega, končnega človeka žrtvovati na oltarju načrtnega konstruiranja zgodovine, racionalnega eksperimentiranja s človekom ne glede na pretekle izkušnje in sedanje potrebe, zgolj v imenu utopično zamišljene prihodnosti. Vloga in učinek moderne proze sta torej razumljena v nasprotju do tiste miselnosti, ki razume socializem religiozno, eshatološko in že kar pocerkvajeno, ko poskuša živega človeka ukleniti v nadizkustven dogmatičen red, ki v imenu prihodnosti razveljavlja sedanost, v imenu abstrakcij vsakdanjo konkretost, v imenu ideje živo izkustvo. Očitno je, da se teorija moderne slovenske proze postavlja prav zoper takšno miselnost, od tod njene terjatve čiste sedanosti, očiščene vsakega smisla, zgolj iz konkretnega trenutka, trdne resničnosti stvari, ki ne dopuščajo nobenega slepomišenja z dogmatičnimi abstrakcijami, z nepreverljivimi idejami ali pa že kar z religiozno transcendenco takšne ali drugačne vrste.

Po vsem tem ni mogoče več tajiti, da ima v teoriji moderne slovenske proze pojmovanje literarnega dela čisto konkreten namen in pomen, pa ne v nekakšnem metafizičnem smislu, ampak kar v najbolj otipljivem, empiričnem, socialno-zgodovinskem okolju. Vidna je tesna zveza te teorije z določno, historično opredeljeno ideologijo, in sicer tako, da v marsičem predstavlja negativno reakcijo nanjo. S tem seveda ostaja od nje odvisna, hkrati pa z njo vred obtiči v konkretnem zgodovinskem svetu, sredi njegovih vnaprej določenih premis, protislovij in ozko začrtanih meja. Vse to velja predvsem za tezo o sporočilni funkciji modernega proznega dela. Vendar s precejšnjo gotovostjo domnevamo, da je v to smer naravnana tudi druga teza o literarnem delu kot samozadostni, zgolj estetski, avtonomni tvorbi. Ta je seveda naperjena predvsem zoper teorije o socialno utilitarni literaturi, med drugim tudi zoper idejo angažirane književnosti, kot jo je v povojnih letih razglašal del francoskega eksistencializma pod Sartrovim vodstvom. In res se v Šeligovih teoretskih zapisih čisto izrečno pojavlja tudi Sartrovo ime v zvezi z nekim mestom spisa *Kaj je literatura?* (*Qu'est-ce que la littérature?* 1948), kjer Sartre s primeri razlaga bistveni razloček med poezijo in prozo, ki je v tem, da poezija jemlje besede kot čiste stvari, ne kot orodja za prenašanje smisla, medtem ko so prozi besede samo sredstva za dejavno osmišljanje sveta in s tem orodje za ustvarjanje ideologij; iz česar seveda sledi, da je angažirana literatura v območju proze legitimna zadeva. Šeligo je to teorijo obrnil po svoje z zahtevo, naj ima beseda tudi v prozi podoben ustroj in vlogo kot besede, barve, zvoki v poeziji, slikarstvu ali glasbi, tj. postane naj enako avtonomna. Najbrž ni pretirano videti tudi v tej tezi samo dopolnilo k prejšnji, saj gre tudi zdaj predvsem za to, da se literatura izmakne dogmatični ideologiji, kar je seveda bila od nekdanj želja vsakršnega esteticizma ali larpurlartizma.

Teorija moderne slovenske proze je torej po obeh plateh — s tezo o sporočilni funkciji in s postavko o estetski avtonomnosti literarnega dela — zavezana predvsem odporu zoper neživljenjsko in neumetniško ideologijo. Iz obeh tez sledi, da je moderna proza vračanje k trdni, zunajideološki, nereligiozni stvarnosti sami na sebi, se pravi k prvotnemu izkustvu, k čisti pojavnosti pred vsakim vnaprej začrtanim, zato pa že tudi nepristnim smislom. Ali lahko od tod že sklepamo, da je takšna proza sama na sebi nosilka posebnega, drugačnega, po svoje spet ideološkega smisla? Ali pa ostaja popolnoma zunaj vsakršne ideološke zavezanosti, vrednostnih sistemov,



smisla kot takega? Ta plat je v teoriji moderne slovenske proze precej nejasna ali samo nakazana. Iz formulacij, ki so ponekod neposredno prevzete iz miselnosti francoskega novega romana, se včasih vsiljuje sklep, da lahko literarno delo s pomočjo čistega opisa stvari ostane zunaj vsakega smisla, se pravi, docela neideološko. Kljub temu pa misel Šeligovih teoretskih zapisov tudi v tem pogledu ni čisto dosledna. Ker si pač ni mogoče zamisliti literarnega dela kot sestavljenke čistih stvarnih opisov, prihaja bolj ali manj izrečno do spoznanja, da tudi v moderni prozi smisel obstaja, da pa ni vnaprej pripravljen in načrtan, trden in nepremičen, ampak nedoločen, neulovljiv, sprti spreminjajoč svoje pomene in odtenke, ali pa tak, da je pravzaprav večpomenski. Izjave te proze naj bi torej bile polivalentne. Seveda je rezultat tako ustrojene pripovedi predvsem ta, da se v njenih stavkih ne more naseliti nekakšna sklenjena, vnaprej preiščljena, dogmatično izdelana ideologija. In tako se tudi s te strani pokaže, da je teorija moderne slovenske proze bila določena predvsem z razmerjem do konkretnih silnic socialnozgodovinskega položaja, se pravi empiričnega sveta, in da je svoje glavne teze ustvarjala predvsem po meri njegovih časovno določenih nuj, protislovnosti in izzivov.

V vsem tem moramo najbrž videti že tudi glavni razlog, da se ta teorija sicer izrečno poslavlja od tradicionalnega realizma, da pa v nji ni popolnoma dokončne odpovedi temeljnemu načelu realizma, tj. odpovedi literaturi kot »mimetičnemu« predstavljaju in uprizarjanju realnosti, zlasti socialne in moralne; s tezo o sporočilni naravi literarnega dela jo še zmeraj dopušča oziroma jo celo na nov način uvaja in omogoča. Prav tako v tej teoriji ni nikjer opaziti, da se izrečno ograjuje od občutij, meril in motivov tako imenovanega plebejsko demokratičnega humanizma, ki je bil bistvena sestavina skoraj vse pretekle slovenske literature. Ves čas sicer razglašča nujnost, da se moderna proza poslovi od vsakršnega antropomorfizma in antropocentrizma, kot se glasita pojma, povzeta po Robbe-Grilletu ali drugih teoretikih, vendar nikjer ni znamenj, da merita kakorkoli na demokratično plebejski humanizem. Hkrati je pa že na prvi pogled jasno, da pojma antropocentrizem in antropomorfizem v Šeligovi rabi tudi ne pomenita tistega, kar jima gre v okviru Robbe-Grilletove teorije novega romana. Če jima pri Šeligu pomen prihaja predvsem iz empiričnega socialnozgodovinskega sveta, potem je območje, kamor ju postavlja Robbe-Grilletova teorija, precej širše in globlje, pravzaprav že kar metafizično.

Prav to pa je najbrž bistvo čisto drugačnega Robbe-Grilletovega stališča, kot ga lahko skozi sicer podobne formulacije razberemo iz njegovih osrednjih teoretičnih spisov, med drugim iz razprave *Narava, humanizem, tragedija*, ki je bila slovenskim bralcem dostopna v prevodu že leta 1967, zlasti pa iz eseja *Od realizma k realnosti*. Povsod je videti, da drugačno pojmovanje literarnega dela, ki ga Robbe-Grillet strogo omejuje na avtonomijo estetskega predmeta brez vsakršne sporočilne funkcije o danostih realnega sveta, nikakor ni samo prazna, bolj ali manj formalna posebnost, ampak da se za njim skriva že kar drugačno razumevanje literature, njene učinka in pomena. Odpoved antropocentrizmu, kar pomeni predvsem odpoved pretiranim, že kar samovoljnim in namišljenim ambicijam človekovega razmerja do sveta in vloge v njem, ima pri Robbe-Grilletu zelo izrazito metafizično vlogo. Očitno mu ne gre samo za odpor do časovno, zgodovinsko in empirično določene ideologije, ampak za precej več — za

ново metafizično postavitev literature, prek te pa tudi človeka. V nasprotju s teorijo moderne slovenske proze, ki je literaturi odrekla vsakršen zares dejaven vpliv na ustroj realnega človeškega sveta, ima po Robbe-Grilletu moderna proza prav v tem pogledu veliko ali celo odločilno vlogo, saj pomaga dograjevati novo razmerje človeka do sveta in samega sebe; pa ne samo empirično, socialno ali moralno, s pomočjo pravilnejših, resničnejših predstav o svetu, ampak veliko bolj pri koreninah. Spreminja ga torej odločilno, v bistvu, tj. metafizično. Literarno delo naj ne učinkuje na bralca tako, da bi mu v mimetičnem smislu kazalo »resnico« sveta, čistilo njegovo zavest in jo tako očiščeno na novo postavilo iz oči v oči s svetom, ampak se mu ponuja na ogled samo po sebi, kot samobitna konstrukcija čisto nove vrste, ki v svojih posebnih strukturnih lastnostih ustvarja model še neznanega človeškega razmerja do stvari in sebe. S tem da stopa v bralčevo zavest, odločilno spreminja to zavest — pa ne samo po njeni socialno-moralni vsebini, ampak že kar po njeni formi, ustroju, bistvenih lastnostih. To pa seveda pomeni, da konstruira novega človeka ali vsaj odločilno pomaga pri njegovem izumljanju.

Seveda se od tod že odpira vprašanje, za kakšnega novega človeka gre Robbe-Grilletu in kakšen je pravi smisel volje do novega človeka. Zdi se, da ga ni mogoče docela razumeti, ne da bi opozorili na zvezo z metafizično tradicijo, ki sega nazaj k Nietzscheju in še kam, z druge strani pa tudi na negativno razmerje tega stališča do eksistencializma in filozofije absurda, kot sta se uveljavila v Sartrovem in Camusovem delu. Zlasti ta plat je v ozadju Robbe-Grilletove metafizike človeka precej očitna, saj se na več mestih izrečno obrača zoper eksistencialiste, svoje delo pa razume kot prelom in odpoved takšni tradiciji. Robbe-Grillet odklanja tako imenovano tragično občutje sveta in iz tega izvedeno misel o absurdnem človekovem položaju. Ker ve, da segajo korenine takšne misli v tisto temeljno razumevanje sveta, ki vidi v človeku subjekt, v svetu njegov objekt, razmerje med obema pa občuti kot večno neskladje, ki prinaša človeškemu srcu zmeraj znova staro romantično bolečino, odklanja Robbe-Grillet predvsem vse oblike takšnega romantičnega razkola, češ da spreminja človeka v nezadoščeno, trpeče, melanholično bitje z »nesrečno« zavestjo; odklanja torej osnovno razmerje subjekta in objekta, postavljeno na dualistično nasprotje med človeško subjektivnostjo in objektivnostjo zunanjega sveta. Prav tu je iztočnica Robbe-Grilletovega vztrajnega zavračanja vsakršnega antropocentrizma, ki se sprevrača v zahtevo, naj človek zapusti držo vsemogočnega subjekta, ki po mili volji razpolaga s stvarmi, jim vsiljuje svoj način bivanja, svoj življenjski načrt in smisel; namesto tega naj se spremeni v enakopravno stvar med stvarmi, kar seveda pomeni, da bo z njegovo subjektivnostjo prenehala obstajati tudi objektivnost stvarnega sveta, med človekom in svetom bo nastalo novo razmerje, svet in z njim človek se bo znova rodil. To pa ne bo čisto navadno in vsakdanje, ampak pravcato metafizično rojstvo. S tem da bo človek v razmerju do sveta ne subjekt ne objekt, ampak enakopravna stvar med stvarmi, bo njegova zavest zgolj pasiven pogled, ki v stvari ničesar ne proicira, vanje ne vnaša nekakšnega smisla; šele v takšnem pogledu bo svet spet čist, brez smisla in namena, nedolžen in prvoten kot v prvem raju. Razkol med subjektom in objektom bo odpadel, hkrati z voljo do smisla bo zapadla tudi nevarnost absurda, romantičnega svetobolja, melanholije, pesimizma in tragičnosti. Ali kot pravi Robbe-

Grillet — svet ni niti smiselni niti absurden, svet preprosto jè. Človek si bo pridobil prvotno nedolžnost, spontanost in pristnost bivanja, skladno s sabo in svetom, onstran vsakršne tragičnosti, nesmisla in bolečine. Nikjer ne bo več nekakšnih višjih idej, za—svetov in transcendence, ki bi ga strašili izza pojavov in mu zbujaali občutek o lastni nesreči, bivanje bo polno, iz neposrednega smisla stvari kot takih.

Še bi lahko opisovali privid novega človeka, vendar je na tem mestu važnejša misel na bistvo takšne metafizične težnje, se pravi vprašanje o tem, od kod prihaja Robbe-Grilletu vizija na novo postavljenega človeka in kam je pravzaprav namenjena. Tu pa že ni mogoče mimo spomina na Nietzscheja. Že pri njem se je iz romantičnega izročila porodilo geslo, naj se človek osvobodi vsakršnih višjih idej, transcendence, nadčutnih svetov in morale, ki je z njimi v zvezi, da bi s tem prešel onstran vseh dualizmov, ki prinašajo v njegovo bivanje razklanost, dvom, bolečino in občutek ničnosti spričo nedosegljivega. Ta problematika je navzoča tudi v Robbe-Grilletovi misli, naperjeni zoper tragičnost človeškega bitja. Hkrati je v nji skrita tudi misel, ki je bila Nietzscheju najgloblji navdih — da bo človek s takšno globljo pretvorbo svoje eksistence stopil na mesto boga, ki je mrtev, da bo človek postal bog. Eksistenca novega človeka, ki jo v teoriji predlaga Robbe-Grillet, sicer ni dionizična eksistenca Nietzschejevega nadčloveka, saj ji za to manjka radoživosti in volje do moči, vendar se volja do pobožanstvenja človeka v nji prav tako uveljavlja, čeprav v drugo smer. Novi človek Robbe-Grilleta hoče biti bog v tistem posebnem smislu, ki je bil drag antičnemu duhu, pa ravno nasproten poznejšemu krščanskemu pojmovanju — ne bog, ki je dejaven subjekt, vsemogočen in hkrati trpeč, ampak božanski v tem, da je v smislu Aristotelove teologije čista polnost, brezbržnost, ne-dejavnost in brezčutnost, nezmožnost in nevednost za trpljenje, nerazcepljenost na objekt in subjekt, čisto zrenje samega sebe in sveta, s tem pa seveda onstran smisla in absurda. Ko poskuša Robbe-Grilletova teorija povzdigniti človeka na raven takšne eksistence, uteleša poseben tip antropoteizma, ki sicer nadaljuje tradicijo 19. stoletja, vendar z značilnimi spremembami. Robbe-Grilletov antropoteizem se nedvomno bistveno razločuje od Heglovega, ki postavlja človeka za nosilca absolutnega duha, od Feuerbachovega ali pa mladostno Marxovega, ki mu je človek sam sebi najvišje bitje, ali pa od Comtovega, ki razglašča človeštvo za »veliko bitje«. V vseh teh oblikah se spreminja človek v božanstvo, ki je konstruktor, samoproizvajalec in ustvarjalec samega sebe še v smislu grško-krščanske tradicije boga kot vélikega dejavnega subjekta. Pri Robbe-Grilletu odpadajo s pobožanstvenega človeka vsa znamenja vsemogočne ustvarjalnosti, ostaja mu samo še volja, da bi se z odpovedjo antropocentričnosti, se pravi z nekakšno samokastracijo dokopal do eksistence, ki bi bila v estetskem smislu božanska in popolna, za kar je potrebna predvsem neodvisnost od tragičnosti, razkola, bolečine in občutkov absurdnosti.

Zdaj je mogoče reči že tudi kaj več o tem, zakaj je Robbe-Grilletova teorija novega romana tako očitno naperjena prav zoper Sartrov eksistencializem in Camusovo filozofijo absurda. Eksistencializem je bil od Kierkegarda pa do Sartrovega dela *Bit in nič* v marsičem predvsem kritika različnih oblik antropoteizma, ki jih je izumilo 19. stoletje, od tega pa podedovalo 20. stoletje, saj je s svojimi tezami dokazoval, da je človek sam v sebi načeto, nepopolno in razklano bitje, tako da zaman teži v pobožanstvenje

samega sebe. Ne glede na takšno polemiko z eksistencializmom in tudi ne glede na dejstvo, da je Robbe-Grilletova različica antropoteizma v marsičem izvirna, je potrebno vsaj mimogrede navreči misel, da je tudi njegova pozicija kot vse druge pozicije antropoteizma v 19. in 20. stoletju seveda iluzorna, saj so vse bolj ali manj ostanek metafizike, oziroma zmotne predpostavke, da ukinjamo boga tako, da postavimo na njegovo mesto človeka. Vendar nas na tem mestu od teh metafizičnih predpostavk veliko bolj zanima vse tisto, kar je pomembno za primerjavo s teorijo in prakso moderne slovenske proze. Po vsem, kar je bilo povedano o obojem, že ni več mogoče dvomiti, da je Šeligo v svojih teoretskih zapisih sicer posnel nekaj elementov Robbe-Grilletovega stališča, vendar ni povzel metafizičnega jedra. Šeligova teoretska pozicija ni metafizična, ampak izkustveno zgodovinska, socialna ali morda celo moralistična. Vse to je seveda v skladu s slovensko tradicijo od Prešerna naprej, ki praviloma ni naravnana k metafiziki, ampak v konkretno, socialno in moralno stvarnost. Zato je tudi razumljivo, da v Šeligovih teoretskih zapisih sicer najdemo tu in tam kakšno ost ali popravek na račun eksistencializma, da pa v celoti vendarle ni videti tiste osrednje polemike, ki Robbe-Grilletovo teorijo ves čas navaja na eksistencialistične predhodnike kot na tisti člen, ob katerem je ta teorija edino razumljiva. Razlog za drugačnost je pač ta, da moderna slovenska proza ne teoretsko ne praktično ni imela pred sabo močnejše eksistencialistične ostaline, zoper katero bi morala razvojno reagirati, poleg tega ji je pa tudi manjkala metafizična ost, ki bi jo morala privedi v izrazit spor z eksistencialističnimi tezami.

Ali pa vse to velja tudi za razmerje med prakso francoskega novega romana in prakso moderne slovenske proze? Ob številnih primerih literarne preteklosti se dá ugotavljati, ali pisatelji res dobesedno sledijo teoriji ali pa se njihovo konkretno delo v važnejših točkah od nje odmika ali jo celo zanikuje. Toda običajno je tako, da praksa z manjšimi odmiki le potrjuje avtorjeva teoretska izhodišča, saj oboje praviloma izhaja iz situacije, ki se na teoretski ravni izraža sicer drugače kot v konkretnih literarnih tvorbah, v sebi pa vendarle nosi skupen zasnutek, ustroj in težnjo. To pravilo se tudi na primeru francoskega novega romana in moderne slovenske proze v glavnem potrjuje, tako da se dá s pridom razpravljati ne samo o skladnosti teorije in prakse pri Robbe-Grilletu ali Šeligu, ampak povrh vsega tudi o ustreznih razlikah med obema tipoma proznega pripovedništva.

Soditi o tem, koliko se je Robbe-Grilletu posrečilo uresničiti metafizično težnjo teorije, tj. napraviti iz proze sredstvo za konstruiranje novega človeka, novega človeškega razmerja do sveta, je iz več razlogov težavno. Tu je misliti predvsem na dela, objavljena v letih 1955—1965, ko je nastajala tudi Robbe-Grilletova teorija; gre torej za romane *Videc* (Le voyeur, 1955), *Ljubosumnost* (La jalousie, 1957), *V blodnjaku* (Dans le labyrinthe, 1959) in *Hiša srečanja* (Maison de rendez-vous, 1965). V vsebini, kompoziciji, slogu in tehniki teh del je pisatelj zmeraj dosledneje razstavljal stari model sklenjenega, fabulativno in figurativno nazornega, logičnega in smiselnega, tj. antropomorfnega in antropocentričnega sveta in ga nadomeščal z ustrojem, v katerem človek očitno ni več pravi, dejavni subjekt, stvari okoli njega pa ne pravi objekt njegove misli, volje in dejanja. S tem se je prav gotovo močno približal točki, kjer bralec tega novega sveta ne bo občutil nič več kot tragičnega, smiselnega in seveda tudi ne absurdnega; saj kjer ni več nobene sledi po smislu, se ne more več roditi občutek absurd-



nosti. S tem bi bil cilj Robbe-Grilletove proze pravzaprav dosežen. O tem, ali je ta cilj docela realiziran, so seveda mogoče različne sodbe, odvisno od načina, kako ta dela beremo. Kajpada bo še tako velik skeptik moral priznati, da se je Robbe-Grilletu z omejitvijo vsebinskega sveta na poseben, pravzaprav zelo ozek krog motivov, s skoraj popolno izločitvijo vrednostnih idej o svetu in nazadnje s posebno opisno tehniko stvarnega sveta, s filmsko menjavo poglednih, prostorskih in časovnih perspektiv v precejšnji meri posrečilo pričarati pred bralčeve oči obris sveta, ki je za marsikoga morda dolgočasen, to pa v precejšnji meri zato, ker se zdi zares brez smisla, niti logičen niti absurden, kratka, onstran običajnih človeških predstav o nujnih prilastkih sveta, ki naj nam ga pokaže literarno delo, če naj bo sporočilo o svetu, podoba sveta in zlasti nosilec konkretnega, socialnega, moralnega ali celo političnega smisla. Po drugi strani se pa dá domnevati, da osrednji cilj te proze vendarle ni do kraja dosežen. Robbe-Grillet je v enem svojih zadnjih teoretskih spisov tega časa, v eseju *Od realizma k realnosti*, sam odkritosrčno namignil, da preti tudi deskriptivni prozi novega romána takšna ali drugačna nevarnost, da s svoje dosledne poti nehote zdrsne v občutje absurda, negativnosti in tragičnosti, se pravi v tisto, čemur se je hotela na vsak način izogniti, to pa zato, ker s svojimi razstavljenimi, fragmentarnimi, na golo opisnost skrčenimi podobami sveta zoper svojo voljo začenja zbuhati vtis nekakšne golote, manjkanja, odsotnosti nečesa, kar je morda za svet bistveno. In res se marsikdaj zdi, da nas ob branju *Vidca* ali pa *Ljubosumnosti* namesto radosti ob pogledu na bivanje onstran razmerja med subjektom in objektom, onstran vsakršnega smisla in nesmisla, radosti, ki bi morala biti dionizična ali vsaj pogansko prvotna v Nietzschejevem smislu, začenja obhajati melanholiji podobno čustvo nekakšne praznine, odsotnosti, zapuščenosti in nezadoščenosti, če že ne kar pravecate ničnosti in hladu sveta, v katerega nam je po pisateljevi volji usojeno gledati. Seveda je tudi to samo eden od možnih načinov branja teh del, vendar je možnost očitna, poleg tega pa izrecno potrjena s pisateljevo teorijo. Ali kot pravi Robbe-Grillet — »s sumom absurdnosti se vrača metafizična nevarnost; nesmisel, akavzalnost, praznina povlečejo nezadržno za sabo za-svetove in nad-naravo.«

Če že ne bi mogli z vso gotovostjo trditi, da se je Robbe-Grilletu posrečilo doseči cilj, ki si ga je v teoriji nove proze s takšno jasnostjo zastavil, je pa jasno vsaj to, da njegovi romani zares niso sporočilo o resnici empiričnega, socialnozgodovinskega sveta. To dosega jo ne samo z deskriptivno tehniko in montažo prizorov, ki stvarnost parcelizirajo v brezzvezne fragmente, ampak tudi z motiviko, ki je zlasti v *Vidcu* in *Ljubosumnosti* skoraj izključno omejena v zasebnost, predvsem s pozornostjo za pojave erotičnega sadizma in morda tudi patološko razkrojene zavesti. Socialni kontekst oseb in dogodkov je potisnjen na rob in skoraj brez pomena. To pomeni, da je glavno sredstvo, s katerim Robbe-Grillet jemlje prozi funkcijo sporočilnosti o socialnozgodovinskem svetu, predvsem to, da iz ustroja pripovedi izpušča idejno-vrednostno plast. Ideologije v teh delih kot da ni. Pisateljev odnos do socialnih položajev in profilov oseb je skorajda nevtralen, brezbrizen ali vsaj neizrazen. Ali pa nemara tudi to nevtralnost občutimo navsezadnje kot posebno vrednostno stališče, kot ideologijo posebne vrste? Toda res je seveda, da v Robbe-Grilletovih delih zaradi opisanih lastnosti zares ni skoraj nobenega sledu humanizma v smislu ljubezni do človeka pa tudi ne kakš-

nega izrazitega pesimizma na njegov račun, kaj šele ljudomrzništva. Oboje je iz teh besedil v enaki meri odsotno. S pomočjo domišljije si seveda v ozadju lahko zamislimo nekakšno osebno pisateljevo problematiko, ki se prek motivov erotičnega sadizma vleče od prvih del vse do romana *Načrt za revolucijo v New Yorku* (Projet pour une révolution à New York, 1970). Vendar moramo priznati, da mu je v romanih tudi to samó gradivo, ki ga oblikuje s popolno zadržanostjo, brez vrednostnih čustev. V tem smislu ta praksa nedvomno ustreza teoriji, ki razglša estetsko zaprtost literarnega dela v lastni ustroj, s tem pa prekinja vsako sporočilno zvezo s socialno-zgodovinskim svetom. To se po svoje kaže tudi v Robbe-Grilletovem slogu in ritmu, ki sta vseskozi hladna, skoraj brez emocionalnih sestavin, tako da se ves čas s skrajno disciplino postavljata čim dlje od vsakršne liričnosti, patetičnosti pa tudi metaforične simboličnosti.

Šeligova pisateljska proza, ki sega vsaj od zbirke *Kamen* (1968) in *Triptiha Agate Schwarzkobler* v istem letu do zbirke *Poganstvo* (1973), se v temeljnih potezah kaže močno adekvatna teoriji, ki jo je avtor ta čas razložil v teoretskih zapisih. Kot v teh ni sledu po pravem metafizičnem navdihu v smislu Robbe-Grilletovega antropoteizma ali po zgledu Nietzscheja, pač pa bolj opozorilo na sporočilno funkcijo proze, se v jedru Šeligovih pripovednih besedil odkriva predvsem sporočilo o čisto določenem, konkretnem socialno-zgodovinskem, empirično postavljenem in razumljenem svetu. Na to kaže že motivika, ki je zajeta iz socialnega okolja, ki se ga dá krajevno, časovno, sociološko in psihološko razbrati. V tako predstavljenem svetu so s posebno pozornostjo poudarjene njegove socialno-psihološke, razredne, slojne, generacijske ali profesionalne poteze; človek je postavljen v jasna razmerja institucij, poklicev, dela in prostega časa, morale in socialnih skupin, tako da so obrisi sveta ves čas empirično otipljivi, socialno-zgodovinski, konkretni v smislu časovno in prostorsko omejenega, pa tudi določenega izkustva. Poročilo o tem svetu je sicer na videz res objektivno, strogo predmetno in nevtralno, vendar je navsezadnje le postavljeno v takšno osvetljavo, da se sám od sebe odteguje vsakršni dogmatični ideologiji in ji postavlja nasproti nereligiozno podobo sveta. S svojo stvarno natančnostjo in izrazito omejenostjo na socialno sfero intersubjektivnih odnosov v krogu sodobne industrijske družbe se pogosto močno približuje novemu realizmu, vendar spet v drugačnem, manj metafizičnem in bolj socialnozgodovinskem smislu, kot ta izraz uporablja v nekaterih teoretskih tekstih Robbe-Grillet. Njegov osnovni podton namreč ni spokojna brezbržnost čistega pogleda, ki je že onstran vsega »človeškega, preveč človeškega«, ampak socialno moralna občutljivost, ki niha od na videz poganskega zadovoljstva v čutni polnosti življenja pa do občutja bolečega dualizma, skoraj romantične bolečine in tragičnosti, kakršne Robbe-Grillet seveda ne pozna in ne prizna.

Kljub temu da ta proza vsebuje bolj ali manj jasno sporočilo o »resnici« socialnozgodovinskega sveta, kakršnega postavlja pred bralčeve oči in kot ga pač razume, pa to sporočilo v nji ni preveč izpostavljeno. Znotraj besedila ga omejuje tista druga težnja, ki je po Šeligovih teoretskih zapisih za ustroj literarnega dela prav tako važna kot sporočilna, to pa je težnja k samozadostni avtonomnosti teksta, k njegovi čisti estetičnosti v smislu sklenjene forme, tehnike in sloga. S te strani se zdi literarno delo zgolj samo sebi namen, torej drugače kot pri Robbe-Grilletu, kjer je v teoriji in praksi

estetska narava dela, njegov slog predvsem orodje metafizično antropološkega namena. V Šeligovih prozih delih je podobno kot v njegovi teoriji videti značilen razmik med sporočilom, tj. vsebino dela, in pa njegovo samozadostno veljavnostjo, tj. formo. Zdi se, kot da si oboje stoji nevtralnno nasproti, pravzaprav se med sabo oboje omejuje, ovira in prehiteva, kar pa je po svoje spet samo dodaten izvir za posebne literarne čare te proze. Vendar ostaja Šeligo ravno s takšno vsebinsko-formalno, sporočilno-estetsko dvojnostjo izrazito v mejah slovenske literarne tradicije, ki je bila v svojih najbolj odličnih dosežkih vseskozi navezana na socialnozgodovinski svet vsakdanje izkušnje in s tem daleč od prave metafizike, tako da je literaturo razumela predvsem kot sporočilo o takšnem svetu s posebnimi socialno-moralnimi nalogami, ki jih takšno sporočilo lahko prenaša z avtorja na bralca; obenem jim je pa kot v izravnavo dodajala poudarjeno estetsko komponento lepe forme, sloga, poetičnosti, da bi s tem dosegla tako imenovano skladnost vsebine in forme, resnice in lepote kot najvišjega možnega ustroja literature — ustroja, ki so ga idealno uresničili zlasti Prešeren, Cankar in Župančič, ki jih prav zato priznavamo za prave klasike slovenskega slovstva.

S tem se seveda že izkazuje, da ostaja moderna slovenska proza s Šeligom v območju ene od osrednjih konstant tradicionalnega literarnega prostora — tako kot se seveda tudi v teoriji in praksi Robbe-Grilletovega romana nadaljuje prenekatera stalnica francoskega literarnega izročila. Pozornemu očesu se v Šeligovi prozi kajpak takoj zatem odkrijejo še druge poteze, ki jo prav tako navezujejo na slovensko literarno tradicijo, čeprav morda niso opazne na prvi pogled niti ne v avtorjevi teoretski misli priznane. Takšen je najbrž plebejsko demokratični humanizem, ki smo ga doslej odkrivali skoraj v vseh osrednjih delih slovenske poezije, proze in dramatike, pa ga zdaj prepoznavamo tudi v motivnih in idejnih plasteh Šeligove, tj. moderne slovenske proze. Na prvi pogled je skorajda zakrit, ker ga na poseben, skoraj nameren način prikriva forma, slog, opisno predmetna tehnika, ki naj bi uveljavljala predvsem odpoved antropocentrizmu in antropomorfizmu. Vendar je tudi pod nepreglednimi, včasih gostimi in težkimi elementi takšne oblike mogoče začutiti tone humanizma, ki je plebejski in demokratičen, bolj čustven v smislu posebnega življenjskega okusa in simpatije kot razumski, morda celo bolj nezavesten kot osveščen, pa vendar nazoren, saj ga izpričuje že dejstvo, da nas pisatelj ves čas vztrajno, s posebno naperjenostjo postavlja pred podobe malih ljudi iz tako imenovanih nižjih in samo deloma srednjih slojev socialistične družbe, zlasti seveda preprostih deklet, uradnic, natakarc, pa šolarjev, vajencev, huliganov, komercialistov, delavcev, ljudi iz podjetij, mladoletnikov in podobno. Pisateljstvo oko jih opazuje z na videz hladno nevtralnostjo, vendar iz sosledice in povezanosti teh motivov v celoto ni mogoče preslišati podtona čustvene, moralne in socialne solidarnosti, ki izdaja pisateljevo globljo navezanost na ta svet, pač v tistem smislu, v katerem je bil na primer Ciril Kosmač navezan na male ljudi svoje ožje domovine, kmetstva in kajžarstva, ali pa kot bi kaj takega dandanes lahko trdili še za Ivana Potrča, da omenimo samo pisatelje, ki v sebi posebljajo najbolj klasično izročilo slovenske domačijske proze. Dejstvo je, da je Šeligov svet socialno in moralno homogen svet plebejske demokratičnosti, iz katerega je izključen ne le vsakršen aristokratizem, ampak ga tudi samega po sebi lahko razumemo predvsem kot imanentno kritiko kakršnekoli aristo-

kratičnosti pa tudi buržoznosti, bodisi v otipljivo socialnem ali pa prenesenem duhovnem in moralnem pomenu.

Z natančnim razborom bi v tej prozi lahko našli še druge konstante, ki so bile za slovensko literaturo ves čas tipične in jih — kot vse kaže — tudi moderna slovenska proza v svoji praksi ne opušta. Med njimi se že površnemu pogledu ponuja nagnjenost k malim literarnim formam, k črtici, noveli ali kratki pripovedi. Šeligo doslej ni ustvaril romana, kar pa velja pravzaprav še za druge, čeprav drugačne predstavnike te moderne proze, saj se celo pri Dimitriju Ruplu izkaže, da so njegovi romani večidel le razširjene novele, ki jim manjka motivike in problemskega zamaha za pravi romanski obseg. Toda v tem samo obnavljajo potezo, ki je bila za slovenski roman značilna že pri Kersniku in Tavčarju, Cankarju in celo Prežihovem Vorancu, kjer je ves čas opaziti nemožnost, da bi se roman oblikoval iz ene same, dolgoročne snovi, tako da si mora pomagati s ciklično ali pa kolektivno organizacijo motivike.

Končno je tu še težnja k lirizaciji vsebine in forme, ki je bila za slovensko pripovedništvo že od začetka močno značilna, dokler ni dosegla vrha s Cankarjem, tako da je niti program socialnega realizma ni mogel bistveno omajati. V Šeligovi prozi je njeno navzočnost opaziti že v podobi motivov in idej, v počasnih opisih stvari, ki se redoma spreminjajo v lirično zastrto topografijo nečesa, kar nosi v sebi komaj zaznaven, pa vendarle pristen liričen soj, povrh vsega še z izrazito melanholično barvo, torej precej drugače kot pri Robbe-Grilletu, kjer so takšni opisi večidel hladno geometrični, tehnični ali celo inženirsko naravoslovni. Zlasti je njihova liričnost občutna, kadar se prevesijo v domišljajske prizore razgibane fantastike, ki bi sicer na videz lahko bila v sorodu z mističnostjo, vendar je — na primer v zadnjem delu *Triptiha Agate Schwarzkobler* ali pa v nekaterih tekstih *Poganstva* — skoraj praviloma bližja razpoloženjski poeziji kot pa pravi metafiziki. Z liričnostjo sta napojena tudi slog in ritem te proze, to pa tako, da jo vanjo zanašata predvsem z ritmično izrazitim ponavljanjem enolično razmeščenih opisnih razdelkov, stavkov in besed, z enako organizirano skladnjo, ki nosi s sabo nekoliko enoličen, vendar izrazit čustven tok. Ta je včasih samo pritajeno liričen, drugič spet skoraj patetičen, zmeraj pa prek prislovov, zaimkov in poudarnih določil subjektivno obarvan. Takšen je v izrazitem nasprotju s slogom in ritmom Robbe-Grilletove proze, ki je vsa hladna, hoté neritmična, poudarjeno razumska in skoraj matematično zadržana.

Ali pa ni od tod samo še korak do poudarjene misli o tem, da se v moderni slovenski prozi kljub mnogim stičnim točkam s teorijo in prakso francoskega novega romana ohranja vrsta pomembnih konstant iz prejšnjih obdobij slovenske literature, pravzaprav že kar glavne med njimi? Njihova navzočnost je celo tako izrazita, da ostanejo v senci spremembe, ki so se v tej prozi morda zgodile prav na račun sporočene tradicije. O teh spremembah bo prav zato mogoče spregovoriti šele čez čas, ko bo že do kraja očitno, kakšne možnosti ima pred sabo ta proza in kam se bo obrnilo pisateljstvo ne samo Šelige, ampak še drugih, mlajših ali celo najmlajših avtorjev toka, ki mu za zdaj bolj ali manj upravičeno pravimo še zmeraj kar moderna slovenska proza.

(Konec.)