

PAVEL JANOUŠEK

Cesar je nag!

(O literarni kritiki in njenih igrach)

Vsi poznamo Andersenovo zgodbo o nečimrnem vladarju, ki mu nobeno oblačilo ni bilo dovolj novo, zadosti drugačno in dovolj vredno občudovanja. Potem je na dvor prišel krojač, ki je znal ustreči cesarjevim muham. Sešil mu je obleko, ki je do tedaj ni nihče videl – namreč obleko iz čarobne snovi, katere lepoto znajo ovrednotiti samo izjemni, torej le modri, pošteni in resnicoljubni ljudje. Cesarjeve fiktivne obleke seveda ni nihče videl, čeprav so jo vsi na vse pretege hvalili: čim manj so bili prepričani vase in čim manj so bili pripravljene stopiti v konflikt s splošno sprejetimi nazori, toliko bolj vneto in na glas so jo občudovali. Razvnemali so se vse dotlej, dokler otrok, ki ni poznal družabnih pravil in se ni zavedal posledic svojih dejanj, ni zavpil:

»Cesar je nag!«

Literatura in kritika

Pravljico o cesarju in njegovih novih oblačilih nam že v otroštvu pripovedujejo kot zgled za hinavščino in prilizovanje. Kdo se ni nasmehnil neumnosti tistih, ki so hvalili barvo in vzorce neobstoječe obleke? Kdo ne bi čutil premoči nad prilizovalci, ki se bojijo sami sebi priznati lastno nezadostnost in predvsem podrejenost, ker pred »evidentno resnico« dajejo prednost osebnemu prestižu? Torej – tisto, kar je družbeno koristno videti, ima prednost pred tem, »kar je videti na lastne oči«. Poskusimo to Andersenovo pravljico osvoboditi njene moralne razsežnosti, opustimo iskanje tistih, ki podobnih neumnosti ne bi nikoli zagrešili, in skušajmo pravljico sprejemati kot vzorčni model situacije, v katero lahko zaide vsakdo. Ta Andersenova pravljica je lahko tudi prisposoda, ki nam postavlja temeljna estetska vprašanja o razmerju do (literarnega) dela, njegovega vrednotenja, in vzorec odnosa do tistega, ki vrednoti. Že dlje časa razmišljam o tem, koliko je situacija, ki jo je vzpostavil Andersenov goljufivi krojač s cesarjem in njegovimi dvorjani, podobna položaju, v katerem se praviloma znajde kritik njenega veličanstva Literature.

Vem – na prvi pogled je razlika očitna: čarobna obleka ni obstajala, medtem ko literarna dela obstajajo. Poleg tega pa nobeden pravi (literarni) kritik ne bi pisal o neobstoječem (literarnem) delu.

Pa je res tako? Mar obleke zares ni bilo? Ali ni šlo za revolucionarno umetniško dejanje, primerljivo z ustvarjalno aktivnostjo tistih, ki razgaljajo oder ali recimo oblačijo berlinski Reichstag v srebrnkasti ovoj? – Če se prava literatura

dandanes za mnoge začne tam, kjer se končajo tradicionalne literarne forme, in če se poezija začne tam, kjer namesto besed nastopi molk – ali se potemtakem obleka ne začne tedaj, ko jo njen ustvarjalec osvobodi blaga?

Andersenov krojač seveda ni bil samo navaden obrtnik, kajti vladarju ni obljubil le običajnega oblačila. Kot pravi ustvarjalec je obljubil umetniško delo, ki – če uporabimo deloma literarnokritičski argument – ne bo z ničimer zasenčeno z zastarelimi in konvencionalnimi formami, saj bo šlo k bistvu stvari in bo razgalilo realnost samo. Cesarjeva oblačila niso bila sešita iz tkanine, niso imela kroja, niso grela in niso zakrivala nagote. Še več: cesarjevim oblačilom ni manjkala niti estetski učinek, če sodimo po tem, kako so jih sprejemali recipienti. Neobstoječa tkanina je tako postala ničelni znak, torej znak, katerega semantična razsežnost je dana ravno z umanjkanjem znaka tam, kjer je pričakovano. Nujnost, da si morajo pojasniti provokativno neprisotnost znaka, je recipiente vrgla iz pasivnega sprejemanja lastne eksistence: pripravila jih je k samorefleksiji in k aktivnemu sodelovanju z ustvarjalcem ter jim omogočila in jih prisilila, da so v delo morali projicirati svoje lastno videnje.

Umetniško delo ali prevara?

Zdi se, da skrivnost tiči v veliki moči umetniške geste, ki je sposobna iz Nič narediti umetniško dejanje, artefakt, delo, umetnost. Krojač je ustvaril cesarjeva oblačila samo s tem, ko je izjavil:

»To so čudovita oblačila!«

Dvorjani pa so ta akt nastanka oblačil potrdili s svojim strinjanjem:

»Da, to so čudovita oblačila!«

Ta način ustvarjanja umetniškega dela s pomočjo avtorske in recepcijske geste je v sodobni umetnosti docela legalen vsaj že od dadaizma dalje. Zdi se, da lahko dandanes postane umetniško delo vse, kar je za kaj takega (torej za umetniško delo) dovolj jasno označeno in kar so recipienti tudi pripravljene sprejeti za umetniško delo. Omenjena konstitutivna gesta je v veliki meri zakodirana že v sami strukturi literarnega teksta, v izbiri, razvrščanju in medsebojnih povezavah njegovih posameznih sestavin, v demonstrirani pripadnosti k določenemu žanru ali zvrsti – torej v tem, kar lingvisti imenujejo znotrajtekstovne instrukcije. Konstitutivna gesta je seveda lahko vsebovana tudi v zunajtekstovnih instrukcijah, na primer v imenu avtorja, čigar sloves sicer ne spremeni kvalitete dela, ima pa moč vpliva na potencialne bralce. V vsakem primeru mora ta (konstitutivna) gesta biti priznana od zunaj, zlasti pri njegovih recipientih. Kajti kateri koli tekst postane literarni tekst šele takrat, ko je akceptiran kot literatura.

Ustvarjalna moč geste, da je nekaj »krasno, kvalitetno, izredno umetniško delo«, je tako velika, da lahko postane umetniško delo tudi objekt, ki sprva niti ni bil zamišljen za ta namen. Primer za to je znana dadaistična stranišna školjka, ki je postala fontana samo zato, ker jo je njen ustvarjalec osvobodil prvotnega namena in konteksta in razstavil pod oznako *Fontana*. Drugi skraj-

ni primer je Cangiullijevo gledališko delo z naslovom *Ne videti niti psa*: v *Osvobojenem gledališču* (v Pragi, op. prev.) ga je leta 1927 insceniral Jindrich Honzl, inscenacija pa je temeljila zgolj na tem, da publika po dvigu zavese nekaj minut dejansko ni na odru videla ničesar – niti psa (»pes« je v gledališkem žargonu tudi »funkcija« igralca brez teksta, čeprav ni statist, op. prev.). Citirana predstava je bila napačno navedena pod imenom F. Marinettija, 26. 2. 1927, skupaj s Honzlovim *Prizorom v zaumnem jeziku*. – Otrok, ki bi bil na inscenaciji *Ne videti niti psa*, bi zagotovo kmalu vzkliknil:

»Kdaj se bo pa kaj začelo? Saj na odru nikogar ni!«

Glede na to, da niso ohranjena (vsaj našel jih nisem) konkretna pričevanja o tem, kako je kultivirana publika *Osvobojenega gledališča* reagirala, lahko samo domnevamo, kolikšen odstotek gledalcev se je pri tem dejansko čutil ogovorjen z umetniškimi poslanstvom tega dela – in koliko gledalcev je uprizoritev samo »zdržalo«, preneslo. Že podatek, da pričevanj o tem dogodku ni najti, je morda lahko dokaz za dejstvo, da se publika ni čutila razburjena ali zapeljana, ampak se je dobro zavedala, da gleda avantgardno predstavo, ki korenito odstopa od konvencij – pa tudi, da je bila na sprejemanje takšnega dela že vnaprej naravnana. Na odsotnost gledališča v gledališču je gledalec torej očitno pristal in sprejel pravila igre.

Merila umetniškega vrednotenja

Četudi sta oba navedena primera lahko dejansko umetniški deli ali pa samo nezavezujoči inscenaciji, ki provokativno sprevračata vsakdanje umetniške konvencije, pa nazorno kažete, v kolikšni meri se recipient že na samem začetku svojega razmisleka o vrednosti in semantičnem obsegu določenega objekta, gestualno označenega kot umetniško delo (enako velja za stvaritve, strukturirane zelo tradicionalno), mora odločiti med dvema možnostma: ali določen objekt šteti za umetniško delo ali ne. Gesta »To so krasna oblačila!« ima tukaj ustvarjalno moč ne le pri razlikovanju med umetnostjo in neumetnostjo, temveč še bolj pri določanju vrednosti »znotraj« množine umetniških del. Dovolj bo znova opozoriti, v kolikšni meri na vrednotenje konkretnega dela očitno (pozitivno in negativno) vpliva domnevna zunanja veličina, recimo ime konkretnega avtorja. – So področja, kjer je sprememba vrednotenja zaradi zunanjih vplivov izrazljiva v dolarjih. Če boste imeli doma lepo sliko neznanega starega holandskega mojstra, ste lahko prepričani, da bo njena cena zrasla za nekajkrat, če se vam bo posrečilo dokazati, da gre za Rembrandtovo delo. Pri takšnem naraščanju vrednosti ima zagotovo delež želja določenih ljudi, da bi imeli v lasti relikvijo, ki se je je dotikala roka prav tega mojstra samega. Torej – gre za interes, ki je zunaj estetskega področja. Hkrati pa slavno ime nedvomno poveča občutljivost, dojemljivost, odprtost recipienta do estetskih vrednosti dela, kajti od slavnega avtorja se avtomatično pričakuje, da bo njegovo delo kvalitetno – medtem ko je pri neznanem avtorju kvaliteta kvečjemu presenečenje ...

V pravljici o cesarjevih oblačilih je krojačeva imperativna gesta »To so krasna oblačila!« spremljana z nalogo, ki jo lahko formuliramo takole: »Tvoja dolžnost je, da prepoznaš lepoto cesarjevih oblačil!« Mogoča pa je celo naslednja sankcija: »Če njihove lepote ne boš prepoznal, si bedak!«

Tiste, ki služijo na dvoru Umetnosti, postavlja gesta »To je umetnost!« na podoben način pred nalogo, da morajo določen objekt tudi dešifrirati kot umetnost.

Je tisto, kar nam ugaja, slabo?

Najobičajnejše vprašanje o kvaliteti je: »Ti ugaja?« To vprašanje predvideva, da je cilj umetnosti izzvati v naslovniku silno doživetje stvaritve, učinkovati na njegovo emocionalno in intelektualno dožemanje. Vprašanje »Ti ugaja?« ne vsebuje niti cilja niti dolžnosti; recepcijo in vrednotenje stvaritve postavi na ravni-vo všečnosti, primarnega estetskega vzgiba, ter predvideva sprejemnikovo premočrtno in spontano reakcijo. Ni dvoma, da nekatera dela ogovarjajo človeka natanko tako: potegnejo ga v svoj svet ali pa mu preprosto ugajajo. Prav tako ni dvoma, da številna dela, ki so splošno priznana kot kvalitetna, na sprejemnika ne delujejo na prej opisani način.

Že v otroštvu in nato v šoli se povrhu vsega učimo, da ni dobro vse, kar nam je sicer všeč. Dopovedujejo nam celo, da je večji del tega, kar na ugaja, slabo: kič, plaža, nizka literatura. Od neumetnosti se Umetnost z velikim U namreč ne ločuje kar sama, temveč jo razbiramo od manj vrednih umetniških del, eventualno objektov, ki sicer imajo vse znake umetniškega dela, a si imena Umetnost ne zaslužijo. Literaturo z velikim L dojemamo na ozadju produktov množične kulture, ki zgolj ugajajo, ki se dajo konzimirati in nimajo večjih zahtev do bralcev. Orodja kultiviranja posameznika, njegove vzgoje o umetnosti tako postanejo čisto drugačna, šolska vprašanja, ki že obsegajo cilj in sankcije. Sem sodijo na primer vprašanja v slogu: »Kako to razumeš?« In: »Kaj je pesnik hotel s tem povedati?«

S posameznimi literarnimi deli in z vso literaturo smo racionalno seznanjeni kot z vrednoto, ki nas presega, ki je – povrhu tega – »ne razumemo« in ki je tudi nismo sposobni oceniti, ker je nedvomna in zunaj dvoma. Individualno dožemanje stvaritve je nasproti tej vrednoti sekundarna: če je bralec ne bo doživel pri branju, mora to dejstvo sprejeti kot posledico lastne pomanjkljivosti, kajti pred nas je postavljena dolžnost »dokopati se« do splošno priznane kvalitete določenega literarnega dela. Še več: naša lastna kvaliteta je izpeljana iz splošno priznavane kvalitete literature, s katero komuniciramo.

V vrednost večine literarnih del le verujemo

Glede na število (recimo) literarnih del, ki so se skozi zgodovino človeštva in literature nagrmadila nad nami, je fizično nemogoče, da bi posameznik bil sposoben prebrati vse tekste in si potem oblikovati o njih samostojno mnenje. Tudi zato nam naši učitelji in prosvetitelji pogosto navajajo naslove del, ki jih ne poznajo in v njihovo kvaliteto le »verujejo«. Vsi skupaj na temelju zaupanja v

prednike le »verujemo« v določene vrednote – pogosto pa še to ne, vendar se jim (namreč tem vrednotam) vsaj ne upiramo. Literature se učimo kot sistem nadosebnih, nadindividualnih vrednot, skratka kot sistem, ki je nekako podoben tujemu jeziku. Osvajanje tega (nikoli docela osvojljivega) jezika pomeni učiti se posamezne besede, morfološke in sintaktične zveze, spoznati zgradbo in aparat, tako da bi potem vse skupaj znali uporabljati, na najvišji stopnji pa bi z uporabo tega aparata doživeli celo užitek. Cilj vzgoje o umetnosti je, da bi dane vrednote bile »všeč kar največ dijakom, bodisi zato, da bi jih (dijaki seveda) razumeli ali da bi jih bili nemara sposobni prepoznati«. Vsaj zadnji cilj je mogoče realizirati. Pogosto uporabljani stavek »To je po mojem velika umetnost!« namreč priča o tem, kako so tudi pripadniki – večinskega? – dela populacije, katere umetnost ne zanima, SPOSOBNI, da jo (umetnost seveda) identificirajo. Ta stavek ne zanika kvalitete dela, marveč je le stališče pripovedovalca, ki noče ali pa ne zna sprejemati umetnosti za svojo večno nalogo in jo zato prepušča komu drugemu. Zgodi se tudi, da zavestno prevzame nase sankcije, rekoč:

»Tega ne razumem (tega mi ni treba razumeti); sem samo (neumen) tehnik, naravoslovec, delavec, uradnik ...«

Kaj vse vpliva na sodbe o literaturi

Vsak od nas razsoja o umetniških dejstvih na drugačni ravnini lastnih intelektualnih možnosti, okusa, izobrazbe in kultiviranosti. Samo del populacije zavrača le golo konzumacijo umetnosti ter jo zavestno prevzema nase kot nalogo – bodisi zato, ker se za umetnost zanima, bodisi preprosto zato, ker se s pisanjem in govorjenjem o umetnosti preživlja. Tako počne z zavestjo, da je sposobnost razumeti umetnost po svoje posebna pravica intelektualne elite, ki zaznava drugim nedostopne vrednote. Ljudje, ki jim razumevanje umetnosti postaja zadeva profesionalne časti (na primer tisti, ki pišejo o literaturi), prihajajo v situacijo, ko je v interesu utrditve njihovega lastnega statusa quo bolj ali manj njihova dolžnost izkazovanje svojega razumevanja. Odločitev, da se posvetiš pisanju o literaturi, pomeni nenehno konfrontacijo s teksti, čeravno pri tem človek izpopolnjuje samega sebe in postopno prihaja na višjo raven, ko mu seveda prenehajo ugajati stvari, ki so mu bile prej všeč, sposoben pa je doživeti močan estetski doživljaj nad delom, ki bi mu bilo prej nedostopno in nerazumljivo. Smisel tega procesa korenini v dejstvu, da ne gre za končno točko na poti k cilju, marveč za pot, ki nima konca, za nenehno samospoznavanje in preseganje samega sebe. Gre za iskanje in širjenje lastnega obzorja, pri čemer se z literaturo pogosto ne samo srečujemo, ampak se v njej večkrat (pogosteje?) tudi zgublamo.

Nihče seveda ne pozna vse literature in nihče »ne razume« celotne literature – vendar se od strokovnjakov za literaturo vseeno pričakuje, da bodo njihova lastna spoznanja bolj ali manj skladna s splošno prizanimi vrednotami. Notranji občutki literarnega kritika pri vsakodnevem ukvarjanju z literarnimi teksti, ki jih identificira kot kvalitetne, zatorej lahko imajo široko skalo podob: od navdušenega vzklika »To mi je všeč!« do samoprečičevanja »Hočem, da bi mi to ugajalo!« pa vse do ugotovitve, kot »To bi mi moralo ugajati, če je umetnost!«

Tako pridemo do rahle razmejčitve: posameznik izraža neko sodbo o danem delu bodisi zato, ker ga sam osebno tako vrednoti, ali pa zato, ker je tako vrednoteno (od koga drugega, op. prev.). Pomeni, da kakšno literarno delo kritik najbrž vrednoti pozitivno zato, ker ga je zares dojel in mu je ugajalo, ali pa »samo« zato, ker ga – tako kot dvorjani v Andersenovi pravljici – dojema kot vrednoto, ki ji ni dorasel, torej ga hvali ali obsoja toliko glasneje, kolikor manj je prepričan vase. In obratno – literarno delo vrednoti negativno, ker mu pač ne ugaja, ali pa zgolj zato, ker za človeka na določeni kulturni ravni ni ugodno javno pokazati nagnjenje recimo do nizkih žanrov (kolikor to ni demonstriranje določene osebne ekskluzivnosti).

Na tem mestu ne bi relativiziral vrednosti literarnega dela kot družbene, v komunikaciji nastale realitete, niti smiselnosti kritike kot načina osvajanja na novo nastalih vrednot. Hočem samo pokazati na dejstvo, da se v vsaki posameznikovi izjavi o vrednosti umetniškega literarnega dela skriva napetost med individualnim dojetjem dela in njegovim nadosebnim vrednotenjem. Sporočilo literature je namreč ne le izražanje samega sebe, ekspresija avtorjevih čustev in nazorov, ampak tudi komunikacija z drugimi udeleženci literarnega življenja. Ta komunikacija je določena ne samo z avtorjevimi nazori o posameznem delu, ampak tudi z različnimi cilji, ki jih sporočilo (literature) lahko ima. Četudi se pogovori o literaturi in umetnosti praviloma odvijajo na tehtni, resni ravni in čeravno posamezni sogovorniki trdno zastopajo lastna sporočila, pa se posamezniki v diskusiji vedno ne samo »spovedujejo«, ampak se zavestno tudi »prezentirajo«: simpatizirajo z določenimi ljudmi in deli, polemizirajo z drugimi ljudmi in deli, želijo vplivati na druge udeležence, interesente za umetnost, konec koncev pa hočejo tudi demonstrirati svojo sposobnost izražanja podobnega sporočila. Ustrezno tem ciljem pač formulirajo svoj nazor ter izbirajo izrazna sredstva – v posameznih sporočilih je lahko razmerje med posameznimi cilji različno.

Je literarna sodba lahko objektivna?

Različne cilje sporočanja lahko najdemo ravno tako v literarnozgodovinskih kakor tudi v literarnoteoretičnih sporočilih, pri čemer so cilji najizrazitejši zlasti v literarni kritiki. Pa ne samo zato, ker kritika – v nasprotju z obema prej omenjenima tipoma razpravljanja o literaturi – ne deluje s tako trdnimi in vnaprej postavljenimi vrednostnimi merili, ampak predvsem zato, ker naj bi kritika bila dejavnik, ki je sposoben v množici novih tekstov najti prave umetnine in ki je končno zmožen najbolj vplivati na literarno dogajanje in prihodnje vrednote.

Napetost med individualnim dojetjem umetniškega dela in nadosebnim vrednotenjem se je zelo očitno razrasla v totalitarnem sistemu, kjer se je projicirala v pogostih razmišljanjih o objektivnosti in subjektivnosti kritiške sodbe. Popolnoma jasno je bilo zahtevano, naj se kritik ne pusti motiti z doživljanjem pri branju dela in naj se več ukvarja s tem, koliko tisti tekst prispeva k izgrad-

nji ali normalizaciji socializma. Za objektivnost je bilo šteto, če se je kritik ujemal z zunajliterarno, ideološko normo. Kritiki, ki so pristali na tovrstne zahteve, so se pogosto morali očitno postavljati v vlogo dvorjanov iz Andersenove pravljice, pa čeprav so – recimo – mnogi verjeli v to, kar so pisali. Ne pustimo se zapeljati: nadosebne norme vplivajo tudi na literarno življenje v netotalitarnih sistemih. Razlika je »samo« v tem, da je veličina, v odnosu do katere smo predvsem konformni, tokrat predvsem literarna norma.

Razkorak in razmerje med različnimi cilji sporočila, med individualnim dožemanjem, doživljanjem in splošno normo ponuja sporočevalcu, ki se ukvarja z literaturo, precejšen prostor, ki iz umetniške kritike, iz pisanja o umetnosti nikakor ne naredi zrcalnega odseva »objektivno določljivih vrednot«, temveč samonikel diskurz z lastno, doslej ne do kraja raziskano poetiko, z lastnimi pravili igre, pa tudi z lastnimi modami (na primer modnimi okusi, op. prev.), ki v odnosu do literarne tvorbe niso sekundarne, temveč primarne. Izrazito kritične osebnosti so sposobne, da se v okviru pravil in poetike gibljejo z lahkoto, da te norme priložnostno tudi prestopajo, vendar se iz njih nikoli docela ne izmaknejo.

K pravilom spada prav to, kar skušam dokazati s svojim razmišljanjem, namreč dejstvo, da četudi so pogovori o literaturi praviloma vodeni na liniji »ugaja mi – ne ugaja mi«, pa kljub temu ne obstaja direktno razmerje med bralskim doživetjem in vrednoto. Prej narobe – pogosto gre za indirektno odnos. Knjige, literarne artefakte, ki se dobro berejo (torej konzumirajo), navadno literarni strokovnjaki štejejo vsaj za literaturo lažje vrste. Noben kritik ne bo storil narobe, če knjig te vrste ne bo pohvalil. In nasprotno, nihče ne bo zgrešil, če bo pohvalil knjigo, ki je dovolj temna in nerazumljiva (in je še napisana v temnem in nerazumljivem jeziku). Posledica tega je, da imamo knjige, ki jih radi konzumiramo, vendar jih nihče ne šteje za Umetnost, ob tem pa obstajajo knjige, ki jih praktično nihče ne bere, vendar vsi vedo, da so Umetnost. (Če sem napisal, da tovrstnih knjig nihče ne bere, to vendarle ni čisto res, kajti vedno se najde kdo, ki jih prebere in je še posebej ponosen, ker je bil tega zmožen ali da je pri tem užival. Ta človek potem takšno knjigo mora pohvaliti.) Za tipičen (češki, op. prev.) primer lahko služi zelo ocenjevana literatura Vere Linhartove, kjer pri branju, kolikor vem, kapitulirajo tudi največji eksperti. Podoben zgled najnovejše češke literature je protislovnost usode in vrednotenja dveh mlajših prozaistov, Michala Viewegha in Jachyma Topola. Odmevnost in popularnost obeh avtorjev je precejšnja: pri Vieweghu, ki je bolj berljiv, vsaj nekoliko usiha, medtem ko je Topol preveč temen, da bi lahko postal kult. – Po recenzijah Topolove *Sestre* bi se dalo ugotoviti, koliko recenzentov je navedeno knjigo prebralo – med drugim tudi zato, ker se vsi kakor za rešilno slamico lovijo za pasažo sanj o koncentracijskem taborišču, torej za tisti del, ki je v prvi tretjini knjige in je povrhu vsega še edini kolikor toliko »razumljiv«. (To pa kritike ne ovira, da ne bi omenjene pasaže navajali z naslednjo formulacijo: »Kot na primer v pasaži ...«)

Literature ni mogoče podrediti splošnemu okusu

Če sem naredil vtis, da hočem razglašati obrat k trivializaciji literature, je resnica ravno nasprotna. Samo pokazati sem hotel na pravila, ki sestavljajo organski del procesa ustvarjanja vrednot. Obstoj teh pravil med drugim potrjujejo tudi poskusi, da bi jih nasilno spremenili. Prostor igre, ki ga ima na voljo kritika pri ustvarjanju vrednot, je recimo pri ustvarjalcih literature socialističnega realizma izzval predstavo, domnevo, da gre za prostor samovolje, kamor pa je mogoče poljubno posegati. Poskus prenesti težišče vrednot na literaturo, prilagojeno potrebam in okusu širokih slojev, torej na tisto literaturo, ki jo razumejo vsi, bi se moral praviloma končati neuspešno. S poskusom takšne vrste bi namreč bralca in literaturo nasilno podrejali povprečju, vzeli pa bi ji tudi možnost doseganja višjih ciljev. Pomeni, da se ne opredeljujem za trivializacijo, temveč samo izražam mnenje, nazor, da mehanizmi, ki obvladujejo oblikovanje literarnih vrednot, postavljajo posameznikom najrazličnejše vabe in pasti. Pri premagovanju teh pa sploh ne bi škodovalo, če bi se mnogi raziskovalci, kritiki in učitelji zavedali, do kolikšne mere je zanje postala avtomatizem.

Vloga otroka/kritika: cesar je bil oblečen

Doslej sem govoril izključno samo o krojaču in dvorjanih na dvoru Andersensovega cesarja, torej o tistih, ki predstavo o krasnih novih oblačilih krojijo in utrjujejo. V analizirani pravljici pa seveda nastopa tudi lik otroka, ki na koncu razgali resnico. Omenil sem že, zakaj v literarnem življenju (za razliko od pravljice) vloge tega otroka ne morejo imeti avtentični, neposvečeni in nevedni ljudje. Namreč, če bodo otrok, rudar ali inženir, dvomili o kvaliteti pesnitve *Maj* Karla Hyneka Mache (češkega romantičnega pesnika, 1810–1836, op. prev.), to ne bo spremenilo splošnega vrednotenja te pesmi, kajti ljudje iz omenjenih slojev so avtomatično izločeni iz elitnega kroga poznavalcev literature, ki imajo pravico sprejemati sodbe.

Otrok, ki odrešujoče vzklikne, da je cesar nag, lahko postane samo tista oseba, ki se giblje v literarnem življenju, skratka dvorjan, ki iz tega ali onega razloga poruši pravila igre. Motivacija za njegov vzklik je lahko (in navadno je tudi bilo) dejstvo, da »oficialno« dominirajoči literarni tok živi v nasilni laži, torej je nag. Ko v vlogo otroka vstopi kritik, dobi to dejanje moralno razsežnost, ki je blizu splošnemu nauku Andersenove pravljice. Pomeni, da formulira opozicijo med nami, ki resnico imamo evidentno in samoumevno v posesti, in med tistimi smešnimi dvornimi norčki.

Vloga otroka, ki vpije, da je cesar nag, pa je normalna vloga tudi v »normalnem« literarnem življenju. Praviloma jo igrajo mladi kritiki in tisti, ki vstopajo v literaturo s patosom drugačne orientacije, torej literati, ki se bojujejo proti cesarjem, ustaljenim vrednotam in konvencijam. Pri njihovih klicih sta pomembni dve točki. Prvo je dejstvo, da v takšnih primerih niso napadene ničle, marveč vrednote ali psevdovrednote. Kajti kritik oziroma jezni mladenič se zelo dobro zaveda, da lahko svoje stališče prezentira toliko očitneje, kolikor bolj

teatralno nastopi, oziroma njegov nastop doživi toliko več odmeva, kolikor večjo avtoriteto napade.

Po drugi strani, in to je še pomembneje, v podobnih sporih kljub vsemu ne gre za cesarjevo nagoto, marveč za kvaliteto blaga, za kroj in morda za nastope krojača in manekenov na modnih revijah. Kritik otrok razgalja neustreznost enega oblačila, hkrati pa šiva novo, in sicer takšno, kakršnega doslej še nihče ni videl. Ta nenadna pretvorba otroka v krojača in kasneje v dvorjana ali – še bolje – troedinost teh vlog je gibalni moment literature.

Cesar je bil oblečen.

Iz češčine prevedel Peter Kuhar

