



Janko
Kos

Slovenska literatura po modernizmu

Slovenska literatura po modernizmu je tisto, čemur se dá preprosteje reči slovenska literatura osemdesetih let 20. stoletja, morda pa že malo pred tem desetletjem in še po njem.¹ Ali določeneje povedano – z literaturo »po modernizmu« se naj razume novo obdobje slovenskega literarnega razvoja, ki se je morda začelo že sredi sedemdesetih let, ali vsaj okoli 1980, in je proti letu 1990 v polnem teku, gotovo pa bo trajalo še po tem letu, morda cela devetdeseta leta in vse do 2000. Seveda je na prvi pogled videti, da se vprašanje o trajanju obdobja in o njegovem koncu izteka v območje literarnozgodovinske futurologije.² Takšna futurologija v času, ko se na različnih znanstvenih področjih pojavljajo teorije o prihodnosti tega ali onega segmenta človeške zgodovine, družbe in usode, ni ravno nekaj nemogočega, seveda s pogojem, da bi literarna zgodovina zares že poznala zakone, ki uravnavajo umetnostno ustvarjanje ne le v preteklosti, ampak tudi v sedanjosti in prihodnosti.³ Ker pa takšne vednosti literarna veda še nima ali pa je sploh nikoli ne bo dosegla, je na tem mestu potrebno opustiti vse domneve o prihodnjem poteku in trajanju najnovejšega obdobja slovenske literature in se omejiti na raziskovanje njegovih morebitnih začetkov, današnjega stanja in že izoblikovanih značilnosti.

V ta sklop vprašanj spada že kar premislek o tem, zakaj imenovati to literaturo ravno literatura »po modernizmu« in ne kako drugače. Ali ne bi bilo prav tako ali pa še bolj primerno govoriti o postmodernistični literaturi in o obdobju postmodernizma kot o novem literarnem času na Slovenskem? Saj je v primerjavi s prejšnjim obdobjem, ki mu je dajal pečat modernizem, posebnost novega ravno ta, da se kot o tistem novem, s čimer se ta čas razlikuje od prejšnjega, govori predvsem o postmodernizmu. Ta je torej

¹ Za začetek novega obdobja se najpogosteje ponuja okrogla letnica 1975, čeprav le kot približna datacija za začetek postmodernizma. Povezana je torej z vprašanjem, kaj je postmodernizem v sodobni slovenski literaturi, upravičiti jo je mogoče šele s pretresom tega pojma.

² Gre za področje, ki bi po definiciji spadalo v znanost, za katero je O.K. Flechthaim leta 1949 izumil izraz futurologija, poznamo pa jo predvsem po delu H. Kahna in A. J. Wienerja *The Year 2000* (1967). Kolikor mi je znano, poskusi za literarnozgodovinsko ali literarno futurologijo v pravem pomenu besede ne obstajajo.

³ Z ugotavljanjem takšnih zakonov so se doslej ukvarjale predvsem ciklične teorije o literarnorazvojnih procesih, se pravi ciklične tipologije (F. Strich, D. Čiževski in drugi), vendar so njihove hipoteze preveč negotove, da bi lahko služile za podlago literarni futurologiji kot pravi znanosti.

razločevalno merilo za primerjavo s sedemdesetimi in šestdesetimi leti, merilo, ki nam šele omogoča, da z osemdesetimi začenjamo nekakšno novo obdobje, različno od prejšnjega.

Vse to je seveda res. Naj bo naše razmerje do tako imenovanega postmodernizma takšno ali drugačno, je že zdaj očitno, da bo vsakršno razpravljanje o slovenski literaturi »po modernizmu« moralo v središče svojih analiz postavljati predvsem zapleteno pojavnost postmodernizma, da bi odkrilo, kaj prihaja iz nje novega v današnji razvoj slovenske besedne umetnosti in s čim jo oddaljuje od prejšnjih obdobj. Kljub temu pa vendarle obstaja močan argument zoper možnost, da bi slovensko književnost, kakršna se oblikuje zadnjih deset let, poimenovali kar preprosto po postmodernizmu in celotno obdobje, ki bo iz tega desetletja verjetno seglo še naprej v devetdeseta leta, krstili po njem. Pravzaprav gre za dva mogoča ugovora. Prvi je ta, da načelno še zmeraj ni jasno, kaj je bistvena posebnost postmodernistične literature; to seveda pomeni, da nimamo v rokah zanesljivega določila, s katerim bi lahko presodili, kateri avtorji in dela pravzaprav spadajo v njeno območje. Zato seveda ta pojem ne more biti vnaprejšnje izhodišče v premislek tistega, kar se dogaja s sodobno slovensko literaturo, ampak je prav narobe že sam eno od osrednjih vprašanj, s katerimi se mora tak premislek šele ukvarjati; in ki torej lahko šele v svojem rezultatu pripelje do odločitve o tem, kaj je postmodernistično v slovenski literaturi osemdesetih let, ne pa da bi iz tega pojma že kar izhajal kot iz nečesa gotovega, trdnega in priročnega. Drugi mogoči ugovor zoper poimenovanje s postmodernizmom je pa ta, da ravno zaradi nejasnosti samega pojma še ni mogoče reči nič zanesljivega o tem, kakšno mesto pravzaprav gre postmodernizmu v literarnem dogajanju našega časa. Ali je res že osrednji tok te literature, kot sta bila pred tem eksistencializem in modernizem? In če bi že bil – ali bo kaj takega ostal tudi še po letu 1990? Prav takšna vprašanja nas spravljajo v zadrego, saj naj bi bilo po nekaterih razlagah postmodernizma v slovenski literaturi že konec, po drugih pa se njegov razmah šele začneja.⁴

Toda naj bo s tem tako ali drugače – edini mogoči izhod iz takšnih stisk je pač ta, da se za zdaj odpovejmo določnejšim izrazom za poglobitvo usmeritev današnje slovenske literature, njeno bistvo pa opisujemo zgolj z negativno določitvijo, da gre pač za literaturo »po modernizmu«.⁵ Takšna formulacija ima to prednost, da že določno zarisuje mejo novega literarnega obdobja in ga oddeljuje od prejšnjega, čeprav seveda sama na sebi ne pove nič določnega o tem, kaj je tisto novo, ki daje literaturi v tem času nekakšne posebne poteze ali celo daljnosežen pomen za prihodnjo literarno ustvarjalnost. Se pravi, da vseeno omogoča videti današnje slovensko literarno stanje kot že zaokroženo območje s svojimi posebnimi značilnostmi, razvojno smerjo in dinamiko.

⁴ Tine Hribar v razpravi *Sodobna slovenska poezija*, objavljeni 1984 v antologiji s tem naslovom, ugotavlja: »Na začetku osemdesetih let se začne upad postmodernizma v definitivnem pomenu besede, se pravi, slabitev ali celo ukinjanje nekaterih zgoraj navedenih elementov postmodernizma«. To bi torej kazalo že na njegov konec. Po drugih avtorjih, še bolj pa po izidu ustreznih besedil se spet zdi, kot da se postmodernizem sredi osemdesetih let šele začneja – kar opozarja na zapletenost problema.

⁵ To pomeni, da je z načelnega stališča za razumevanje sodobne slovenske literature bolj kot vprašanje o bistvu modernizma pomembno vprašanje, kaj je bilo bistveno za modernizem in zakaj se končuje. Prim.: J. Kos, *Konec modernizma*, *Sodobnost*, 1988, str. 240–251, 386–393, 513–520, 655–662.

Vendar pa je treba priznati, da se tudi v tej na vse strani previdni označitvi skriva nejasnost, ki bi koga lahko zapeljala v pretirane predstave. Ali naj govorjenje o slovenski literaturi »po« modernizmu, ki naj bi se začela sredi sedemdesetih let ali pa vsaj okoli 1980, pomeni, da je v tem času modernistične literarne smeri in njenih številnih tokov že popolnoma in čisto konec? In da je torej modernizem za slovensko literaturo, kakršna se začrtuje proti devetdesetim letom, ne samo številčno, ampak predvsem po svojih dosežkih popolnoma neprišteven? Na prvi pogled je videti, da bi bilo trditi kaj takega ne samo pretirano, ampak tudi v nasprotju s smiselnim razpravljanjem o »koncu« te ali one literarne smeri. Kadar se v literarni zgodovini postavlja končna meja kakšnega obdobja, s tem seveda ni mišljena popolna ugasnitev literarnega toka, ki mu je dajala temeljni pečat. Slovenska literatura, kakršna se je oblikovala po revoluciji v letu 1848 oziroma po Prešernovi smrti v naslednjem letu, je bila seveda literatura »po« romantiki; to dejstvo je v marsičem določalo njeno osrednjo problematiko, ne pomeni pa seveda, da je bilo romantike v tem obdobju že konec, saj je – prav narobe – s svojimi mnogovrstnimi podaljški in preobrazbami v obliki t.i. postromantike bila še zmeraj eno glavnih gibal literarnega procesa vse do konca 19. stoletja. Podobno je bilo z literaturo slovenske moderne, ki lahko v marsičem upravičeno velja za literaturo »po« realizmu oziroma naturalizmu, to pa spet ni prav v nobenem nasprotju z dejstvom, da so imeli realistično-naturalistični tokovi v času moderne še zmeraj veliko vlogo, pa ne le pri zapoznelih realistikah in naturalistikah, kot so bili Finžgar, Kraigher, Kvedrova, Vladimir Levstik ali Pugelj, ampak tudi v mnogih delih Ivana Cankarja, naj se je ta načelno še tako zelo že leta 1899 distanciral od naturalističnega literarnega programa. Podobno se dá ugotavljati za obdobje ekspresionizma, da je bil sicer zares literatura »po« moderni, vendar le tako, da je v svoji močno heterogeni literarni usmeritvi ohranjal skoraj vse osrednje tokove prejšnjega obdobja; ali pa za obdobje socialnega realizma, da je predstavljalo seveda literaturo »po« ekspresionizmu; ob tem pa spet ni mogoče zamolčati, da so precejšen delež tega časa zlasti v poeziji prispevali avtorji, v katerih se je ohranjalo ekspresionistično izročilo, saj so iz njega izšli – Anton Vodnik, Kocbek, Božo Vodušek, Balantič in še mnogi drugi – in da predstavlja prav v tem obdobju Bartolova proza očiten, pa tudi zelo izrazit podaljšek ekspresionističnih tokov v obdobje, ki se zdi sicer na prvi pogled skozinsko socialnorealistično.⁶ Sicer pa vse to velja tudi za socialni realizem in njegov »konec«. Za literaturo po letu 1950, za katero se je v glavnem že udomačilo dvojno poimenovanje po eksistencializmu in modernizmu, je gotovo upravičeno reči, da se v svojih novih usmeritvah giblje v stran od socialnorealistične; da je torej literatura »po« socialnem realizmu. Ob tem je pa vendar na prvi pogled videti, da so v nji še zmeraj soustvarjali ne le starejši avtorji predvojnega socialnega realizma – Potrč, Kosmač, Ingolič, Bor ali Grabeljšek – ampak tudi mlajši in najmlajši – od Bena Zupančiča do Janeza Menarta in Ervina Fritza – ki so socialnokritične

⁶ Ta dejstva niso brez pomena za tako imenovani »revival« Vladimira Bartola, o katerem bo v tem spisu potrebno spregovoriti posebej, saj predstavlja značilen člen sodobnega literarnega položaja. Med pisatelje, ki so sredi socialnorealističnega obdobja izhajali še iz ekspresionističnih tokov, je po svoje mogoče uvrstiti še Vitomila Zupana, ki je bil sicer za generacijo mlajši od Bartola, vendar za generacijo starejši od Balantiča, vsekakor pa vrstnik Potrču, Boru, Godini ali Torkarju.

prvine iz prejšnje tradicije prenašali v najrazličnejše novodobne sestave, vse do izrazitega antimodernizma.⁷

Vse to opozarja na osrednje vprašanje slehernega literarnega obdobja, ki naj ga razumemo kot literaturo »po« prejšnjem – v teh obdobjih se veljava tradicije, zoper katero se oblikuje »novo« obdobje, ne le ohranja, ampak tudi obnavlja, včasih celo tako, da šele zdaj lahko pride do njenih vrhunskih dosežkov. Novost takšnega obdobja torej ni v tem, da bi v njem vse prejšnje zamrlo ali postalo neplodno, ampak zgolj to, da se je v njegovem središču oblikovala nova literarna smer, ki s svojimi hotenji potiska celotno literarno dogajanje v novo konstelacijo, s tem pa določa tudi tokovom, ki so že tradicija, drugačno mesto, funkcijo in učinkovitost.

Ta in podobna spoznanja je treba imeti v mislih, ko poskušamo razumeti, kaj naj pomeni poimenovanje literature osemdesetih in devetdesetih let kot literature »po modernizmu«. Gre seveda za novo literarno konstelacijo, v kateri modernizem nima več odločilnega mesta in v katerem tudi stari spor med modernizmom in antimodernizmom, ki je bil tako značilen za čas po 1950, pa tudi še za šestdeseta leta, nima več pravega pomena, saj ga je čas že prerasel in morda celo pozabil. Toda ta nova konstelacija ni prav nič v nasprotju s tem, da modernizem kot še zmeraj živo ustvarjalno območje slovenske literature obstaja naprej in šele zdaj prihaja do svojih morda najvišjih dosežkov. Res je samo, da so se v obdobju, ki ga smemo datirati že kot čas »po modernizmu«, unesli najskrajnejši tokovi avantgardnega ultramodernizma, ki so ob svojem času – med leti 1965 in 1975 – najbolj razvneli duhove, a se je takoj po 1975 izkazalo, da so njihovi prvotni sunki morali hitro presahnuti, tako da je bilo vztrajanje v ultramodernistični usmeritvi nenaravno pretiravanje, podaljševanje nečesa preživelega in s tem brezupno plavanje proti toku. Toda morda je bilo ravno presihanje ultramodernizma ob letu 1975 znamenje, da se končuje obdobje modernizma nasploh in da prihaja čas za literaturo »po« modernizmu. Kolikor pristanemo na takšno mejo in za začetek novega literarnega obdobja izberemo že kar sredo sedemdesetih let, potem je toliko lažje razumeti, zakaj »klasični« modernizem, ki je bil v primerjavi z ultramodernizmom avantgarde zmeren, po tem letu nikakor ni presahnil, ampak prav narobe šele zdaj dal iz sebe svoja najboljša dela.

Tu ni misliti na tista besedila iz srede ali konca sedemdesetih let, ob katerih se šele vnema pravda o tem, ali so še zmeraj modernistična ali pa že postmodernistična; problem takšnih del je čisto poseben, pojasniti ga je mogoče šele v okviru natančnejšega premisleka o tem, po kakšnih določilih naj bi pravzaprav ugotavljali navzočnost postmodernizma v slovenski literaturi »po« modernizmu.⁸ Pač pa je tu vrsta avtorjev in tekstov, ob katerih se skoraj ne dá dvomiti o tem, da nadaljujejo osrednji tok modernistične

⁷ Za zapleteno prehajanje zaporednih literarnih tokov skozi različna obdobja slovenske literature 20. st. prim.: F. Zadravec, *Zgodovina slovenskega slovstva V–VII*, Maribor, 1970–1972; Jože Pogačnik, *Zgodovina slovenskega slovstva VIII*, Maribor, 1972; J. Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana, 1988; Lado Kralj, *Ekspresionizem*, Ljubljana, 1986.

⁸ Med-takšna dela sodijo predvsem številna pesniška besedila iz let 1975–1980, v katerih so literarna interpretacija, zgodovina in kritika poskušale odkriti čim zgodnejša postmodernistična znamenja, a je njihove domneve potrebno šele preverjati v širšem kontekstu mednarodnih postmodernističnih pojavov. Prav to velja tudi za tisti del sočasne slovenske dramatike in pripovedništva, v katerem je literarna zgodovina iz želje po čim večji sistematičnosti hotela prepoznati enakovreden razmah postmodernističnih dramskih in pripovednih modelov.

književnosti, ne pa, da bi ga poskušali prelomiti v tako imenovani postmodernizem ali v kako drugo podobno smer. Nekatera teh del so izšla tik pred letom 1980 ali šele sredi osemdesetih let, tako da napeljujejo k misli, kot da so nastala že sredi obdobja, ki naj velja za literaturo po modernizmu. Med njimi so nekatera takšne vrednosti, da šele v njih lahko prepoznamo najvišje dosežke, ki jih je bil zmožen modernizem na Slovenskem.

Med temi avtorji je na prvo mesto potrebno postaviti Lojzeta Kovačiča z deli, ki jih je objavil prav v tem času. Njegova pisateljska pot je bila od začetka petdesetih let reprezentativna za celotno obdobje eksistencializma in modernizma s svojim izhajanjem iz realistično-naturalistične tradicije, s počasnim približevanjem modernizmu in spet z občasnim umikanjem iz njegovih zasnov; to se je v celotnem razvojnem loku Kovačičevega pripovedništva izkazalo kot stopnjevanje k duhovno-literarni sintezi, v kateri gre modernizmu središčno, čeprav uravnoteženo in nikoli prepoudarjeno mesto. Če lahko v *Ljubljanskih razglednicah* (1954) prepoznamo še stopnjo realistično-naturalističnega izhodišča z nekaj prvina mi začetnega modernizma, nekako v slogu zgodnjega Joycea ali zrelega Dos Passosa, se v romanu *Deček in smrt*, nastalem v letih 1960–1968, izoblikuje prvi veliki tekst slovenskega literarnega modernizma, ki v gosto mrežo svojih opisov zavesti vključuje tudi nekatere eksistencialistične teme; v dvojni knjigi iz leta 1972 so *Sporočila v spanju* dosleden zapis »sanj« in s tem eden najlepših primerov tovrstne modernistične literature na Slovenskem, medtem ko se kratki roman *Resničnost* s svojim izrazitim verizmom ponovno izmika modernistični skrajnosti, čeprav seveda ni mogoče prezreti, da se neposredna življenjska izkušnja, iz katere nastaja večina Kovačičevih besedil, tudi to pot preceja skoz fino, čeprav komaj opazno sito modernističnega toka zavesti. Za tistega, ki bi hotel konec slovenskega literarnega modernizma postaviti že kar v sredo sedemdesetih let, češ da se postmodernistična smer uveljavi že okoli 1975, konča pa kmalu po 1980, je spet komajda razločljivo dejstvo, da je Kovačičev zares velik, v vsakem pogledu skoraj »klasičen« modernističen tekst, ki niti še ni popolnoma dokončan – roman *Pet fragmentov* – izšel šele leta 1981. To je seveda dokaz več za vijugavo razvojno pot Kovačičevega pisateljstva, obenem pa potrdilo za domnevo, da modernizem živi naprej in ustvarja celo svoje vrhunske tekste še potem, ko je že konec obdobja, v katerem je bil osrednja, res reprezentativna in v duhovno-literarnem pomenu besede epohalna smer. Toda res je, da je šele v knjigi *Pet fragmentov* Kovačičevo življenjsko izkustvo dobilo podobo, ki je docela v skladu s poetiko modernega romana, kot ga terja modernizem, pretežno v smislu Joyceovega romana toka zavesti, vendar z izvirno adaptacijo teh pripovednih vzorcev na novo življenjsko empirijo. Ponoven odmik od modernizma predstavlja Kovačičeva pripovedna trilogija *Prišleki* (1984–85), izšla že sredi osemdesetih let. V tem delu, ki bo upravičeno obveljalo ne le za vrh Kovačičeve proze, ampak morda sploh za osrednje delo slovenskega pripovedništva zadnjih desetletij, je v ospredju pisateljeva neposredna življenjska izkušnja, ki prerašča v svojevrsten literarni verizem, h kateremu je bil ta pisatelj sicer naravnan že od začetka. Kljub temu pa tudi *Prišleki* niso v nasprotju z modernistično tradicijo; v pisateljski izkušnji, ki se v tem delu zaokroža v skoraj klasično obliko veristične literature, je še zmeraj navzoč temeljni obrazec toka zavesti, njenih psihičnih vsebin in doživljajev, tako da je tudi ta pripoved še zmeraj pripeta na tradicijo modernizma. Resda že modernizma »po« modernizmu, kar lahko pojasni,

zakaj se v njem modernistična podoba sveta s svojo posebno metafiziko in antropologijo tako rekoč sproti raztaplja v bogatem gradivu neposredne življenjske empirije. Toda s tem je tudi to delo še zmeraj dokaz za obstoj modernistične tradicije in njenega pomena za čas, ki je že onstran modernizma.⁹

Nekoliko drugačen primer takšne literature je Drago Jančar; ta je okoli leta 1980 z vrsto proznih del stopil v ospredje novega slovenskega pripovedništva. V primerjavi s Kovačičem je za dve generaciji mlajši, pripada rodu, rojenemu okoli leta 1950, kar bi seveda lahko pomenilo že rod, iz katerega naj bi bili izšli prvi slovenski literarni postmodernisti. S tem v zvezi je najbrž dejstvo, da se ob Jančarjevih romanih in novelah že ponuja priložnost za zgodnje prepoznavanje postmodernističnih začetkov v slovenski prozi; spadajo torej med dela, ob katerih se lahko odpre spor o tem, ali pripadajo še modernizmu ali pa je njihovo mesto že na postmodernistični strani. Čeprav je ta problem mogoče pretresti šele v okviru splošnega premisleka o možnostih in dosežkih slovenske postmodernistične proze, je vendar že na tem mestu potrebno opozoriti na tista Jančarjeva dela, ki so še pretežno modernistična, s tem pa dokaz, da modernizem ostaja živ tudi v obdobju, ki je že onstran modernizma, ne pa da bi iz njega dokončno in brez sledu izginil. Jančar je seveda bistveno drugačen tip pripovednika od Kovačiča. Ta je po osrednjem modelu svoje proze izrazito avtobiografski, oprt na neposredno empirijo svojega življenja, kar ga nedvomno približuje velikim mojstrom evropskega »klasičnega« modernizma Joyceu, Proustu, Kafki ali Virginiji Woolfovi, ki so bili vsi po vrsti pisatelji svojega lastnega spominskega izkustva; verjetno je takšna avtobiografskost neposreden pogoj njihovemu modernizmu; tako tudi pri Kovačiču. Nič podobnega ni opaziti pri Jančarju; kolikor se v njegovih proznih delih skrivajo avtobiografske izkušnje, so prikrite za literarnimi motivi, prispodobami in emblemi. Vendar kaj takega še ni v nasprotju z modernizmom; končno je podoben tip pisatelja tudi Rudi Šeligo, ki je s svojimi »reističnimi« besedili okoli leta 1970 obveljal za enega osrednjih nosilcev slovenske pripovedne proze po zgledih francoskega »novega romana«, ki se nagiblje v ultramodernizem. Toda naj bo tako ali drugače – v Jančarjevem pripovedništvu iz srede sedemdesetih let in še po 1980 je zlahka odkriti vrsto del, ki spadajo še v dediščino modernizma, različnih od Kovačičeve proze še v tem, da se v njih ob modernizmu ohranja razmeroma močnejša plast eksistencialističnih tem in motivov. Morda je s tem dejstvom mogoče v Jančarjevem pisateljskem razvoju razložiti nihanje k modernizmu in spet od njega v stran, nihanje, ki je drugačno od Kovačičevega prav v tem, da gre Jančarju praviloma za oblikovanje eksistencialističnih tem, ki same po sebi še ne zahtevajo modernistične obdelave, ampak jih je mogoče povezati tudi z drugačnimi, bolj tradicionalnimi pripovednimi vzorci, kakor se je pokazalo že pri klasičnih eksistencialistične literature Malrauxu, Sartru ali Camusu. Samo tako si lahko razložimo, da je Jančar leta 1978, ki je bilo že na pragu novega literarnega obdobja, objavil dvoje, med sabo na prvi pogled različnih del. Prvo je bila knjiga *O bledem*

⁹ Posebno mesto v razvoju Kovačičevega pisateljstva gre njegovi knjigi Prah (1988), ki je v podnaslovu označena kot »dnevnik, zapažanja, reminiscence«. Za Kovačičevo razmerje do modernizma je v tej vrhunski zbirki pripovednih, spominskih in miselnih fragmentov značilno, da se teksti, ki so kot zapisi toka zavesti, nehotnih spominov in povezav, menjujejo s »klasično« obliko aforizmov, opazk in maksim, ki segajo v tradicijo Pascala, La Rochefoucaulda, Goetheja, Nietzscheja in drugih.

hudodelcu, mojstrovina slovenskega literarnega modernizma, bogata med drugim tudi s tem, da sočasno uporablja vse mogoče tehnične prijeme modernistične pripovedi in samoizpovedi – od govora v prvi osebi in drugoosebnega nagovarjanja po zgledu Butorove *Modifikacije*, pa do prepletanja teh in drugih postopkov v zapleteno dvotirno opisovanje toka zavesti;¹⁰ nasprotno je bil roman *Galjot* zamišljen v obliki historične pripovedi, ki služi nadhistoričnemu prisposodabljanju eksistencialnih, verjetno kar eksistencialističnih življenjskih položajev; to seveda pomeni, da ne spada v ožje območje modernistične literature, pač pa nadaljuje druge tipične tokove petdesetih in šestdesetih let, ko sta bila eksistencializem in modernizem s svojimi menjavami v središču literarnega dogajanja. Pomembneje je videti, kako se ti tokovi v drugih Jančarjevih pripovedih podaljšujejo v sredo osemdesetih let, v zbirko *Smrt pri Mariji Snežni* (1984) in v roman *Severni sij* (1985). S prvo knjigo se je pisatelj – vsaj tako se zdi na prvi pogled – premaknil na rob postmodernistične proze, saj je v prvi in drugi noveli (*Smrt pri Mariji Snežni*, *Dve sliki*), morda pa tudi v tretji *Ogenj*, opaziti vpliv J. L. Borges, tako posrednega prek D. Kiša kot neposrednega. Ta vpliv bi bil lahko zadosten razlog, da bi o tej prozi morali razmišljati že v zvezi s problematiko postmodernizma v sodobni slovenski literaturi, ko bi bila seveda postmodernistična faktura Borgesove proze že popolnoma razvidna. Ker pa je ravno Borgesov delež v nastajanju pripovednega postmodernizma še zmeraj problem, ki se ga dá obravnavati šele v širših svetovnih primerjavah, je tudi to Jančarjevo prozo za zdaj potrebno pustiti ob strani in jo pritegniti v premislek šele potem, ko bo mogoče reči že kaj več o prvih začetkih in o razmahu slovenskega postmodernizma po letu 1980. Pač pa je v knjigi *Smrt pri Mariji Snežni* zadnjih dvoje pripovedi, *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora*, po svoji pripovedni strukturi nedvomno takšnih, da ostajata v območju modernizma, prežetega z eksistencialnimi ali že kar eksistencialističnimi prvini, kar je za Jančarja sicer pravilo. Vendar ni kaj dosti drugače tudi z romanom *Severni sij*, ki spada gotovo med najboljše slovenske romane osemdesetih let, resda ne v tistem smislu, kakor je to mogoče reči za Kovačičeva dela, pač pa v pomenu kultivirane, tehnično in stilno brezhibne, po motivih in idejah svetovljanske proze, ki domiselno in učinkovito združuje domači in tuji svet, izvirno gradivo in splošno veljavne duhovne obrazce. V tem romanu je seveda problem morebitni Borgesov vpliv, ki bi utegnil napeljati misel na postmodernizem, ko ne bi bil ta vpliv razmeroma neznaten, bolj stilen kot globinsko konstitutiven. V vsem drugem pa kaže roman predvsem na zveze s »klasično« modernistično ali polmodernistično prozo, med drugim zlasti h Kafki, Brochu, morda tudi k Musilu, najvidneje pa najbrž k Hermannu Hesseju z njegovim *Stepnim volkom*, na kar opozarjajo motivne, situacijske in duhovno-razpoloženske vzporednice. Mimo takšnih povezav, ki same na sebi seveda niso odločilne, se v *Severnem siju* razločno kaže struktura modernističnega besedila, ki z različnimi pripovednimi perspektivami in s temu primernimi pripovedovalci – prvoosebno personalnim, tretjeosebno personalnim in tretjeosebno avktorialnim, če naj v primerni kombinaciji uporabim znane kategorije F. Stanzla – ponazarja različna duhovna stanja zavesti, ki je sama po sebi

¹⁰ Seveda ni nujno, da bi Jančar tehniko drugoosebne pripovedi prevzel ravno od Butora. Končno je nekoliko drugačno različico takšne pripovedi – morda kot prvi na Slovenskem – uvedel že Bartol v svoji *Kantati o zagonetnem vozlu*, objavljenem tudi v knjigi Al Araf (1935).

edina, prava, v neprestanem gibanju razvijajoča se resničnost. Seveda pri Jančarju ta zavest večidel ni čisto pravi, čisti tok zavesti, ker ji dajejo eksistencialno-eksistencialistične teme nekaj tiste substancialne podlage, ki preprečuje, da bi se zares razvezala v en sam, metafizično in moralno neomejen, na nobeno sistemsko resnico zvedljiv tok zavestnega življenja. S to omejitvijo pa to Jančarjevo besedilo govori vendarle o še zmeraj veliki pomembnosti modernizma v obdobju, ki ga sicer upravičeno imenujemo literatura po modernizmu.

Domnevo, da gre modernizmu kljub vsemu in še zmeraj velik pomen, bi seveda lahko podprli s sklicevanjem še na številna druga dela, v katerih je njegova navzočnost bolj ali manj razvidna. To se bo dalo storiti tedaj, ko bo stekla beseda o postmodernizmu in se bo morda za mnoga besedila izkazalo, da so še zmeraj bolj modernistična kot postmodernistična. Še več bi našli takšnih dokazov v zajetni produkciji povprečnih ali podpovprečnih literarnih del, tudi izrazito epigonskih, kjer se modernizem v zastrašujočem obsegu pojavlja kot najbolj priročen, utečen in zato tudi konvencionalen vzorec literarnega ustvarjanja. Vendar pa to ne bi bila več potrditev njegovega današnjega pomena, ampak že argument za domnevo, da je kljub še zmeraj močni navzočnosti modernistične smeri po letu 1980 potrebno to obdobje imeti že za literaturo po modernizmu. Ta domneva je na prvi pogled v nasprotju z jasnimi dokazi o tem, da ravno v tem času nastajajo vrhunska, v svoji izvirnosti in posebnem pomenu zares reprezentativna dela slovenskega literarnega modernizma. Zoper takšno veljavo modernizma morda res govorijo znamenja naraščajoče plime postmodernizma in temu podobnih usmeritev. Toda ta znamenja so še nejasna in se je nanje težko sklicevati brez natančnejše presoje o tem, ali gre res za postmodernizem, pa tudi v katerem pomenu in na kakšni literarni ravni. Zato je močnejše dokaze za literaturo po modernizmu potrebno iskati v splošnem kulturnem, umetnostnem in literarnem ozračju, v spremembah okusa, vrednot in meril, ki že jasno kažejo, da modernizem sredi osemdesetih let ni več tisto, kar je bil v petdesetih in šestdesetih letih, pa tudi še po letu 1970. Iz spominov na čase, ki so bili na Slovenskem »zlati« časi modernistične umetnosti, je mogoče sklepati, da so ti časi za zmeraj minili. Če se je zdela umetnost modernizma ob svojem začetku in vzponu edino primerna »moderna« dobi, tako rekoč njen edino mogoči, samoumevni in legitimni umetnostni izraz, za katerega se je zdelo, da bo trajal še kar naprej, saj si ni bilo mogoče zamisliti, da bi ga lahko zamenjalo kaj drugega, novim časom primernejšega, je zdaj gotovo, da modernizem ni več čisto nov, pa tudi ne edino mogoč slog moderne dobe; to pa je spet samo posledica spoznanja, da z moderno dobo ni še konec vsega časa, ampak da ji sledi še modernejša, tako imenovana postmoderna epoha.¹¹ Samo tako je mogoče, da se jeokus za umetnost – kot že tolikokrat poprej – naveličal tudi modernizma, tako da ga že čutimo kot nekaj preživelega, obrabljenega, izpraznjenega. Morda je ta sprememba najočitnejša v svetu arhitekture. Ko je moderna arhitektura t.i. »mednarodnega sloga« (international style), čeprav v še tako zmerni obliki, zavladata v prvih desetletjih po vojni tudi na Slovenskem, se je zdela srečen premik iz tradicij Plečnikovega neoklasicizma; dandanašnji se zdijo njene oblike prazne, konvencionalne, brez domišljije in duhovno-estetskega

¹¹ Za problem moderne in postmoderne dobe prim. razpravo J. Kosa *Postmoderna doba* (Sodobnost 1987, str. 945–963).

naboja, priče preživelega časa, ki je hotel arhitekturo in urbanizem podvreči čistemu funkcionalizmu in racionalizmu življenja, ki je bilo tedaj zaželeno, a se kaže zdaj kot neprijetna utopija. Podobno je v slikarstvu – ko smo sredi petdesetih let doživljali izbruh slovenskega abstraktnega in polabstraktnega slikarstva, je bil njegov čar velik, predmetno slikarstvo se je ob njem v hipu zazdelo pusto, prazno in trivialno; zdaj pa že nekaj let vse teže prenašamo čezmerno epigonsko proizvajanje novih in novih poganjkov takšnega abstraktnega slikarstva, z zmeraj močnejšim občutkom, da se je tudi modernistično slikanje – tako kot pred njim impresionistično, realistično, bidermajersko ali romantično – spremenilo v postan tok, iz katerega ni več poti naprej. To kajpak spominja na podobne občutke nelagodja ob epigonskem ponavljanju elektronske in konkretne glasbe; to pa je razlog, da tudi takšno glasbo občutimo kot že nekaj minulega, ob čemer se zdi preprostejša glasba kakega P. Glassa ali S. Reicha umetnostno zanimivejša ali vsaj obetajoč začetek nečesa drugačnega. Od tod je mogoče sklepati, da tudi novodobna sprememba okusa v literarnih stvareh ni naključna, ampak v skladu s splošno preobrazbo umetnostnega sveta. Ni treba biti ravno izrazit privrženec postmodernistične literature, da bi priznali, kako nas literarni modernizem v svoji kar naprej množeci se, ponavljajoči, povprečno epigonski izvedbi del po starih modernističnih vzorcih utruja, pa naj gre za zmeraj enake pripovedne postopke v opisovanju zavesti, psihe ali predmetnosti, za svobodno kopičenje asociacij, amorfnih misli, razbitih stavkov in samo še grafično postavljenih svobodnih verzov v poeziji, ne nazadnje za ponavljanje istih absurdnih situacij, likov in dialogov v dramskih besedilih.

Pri tem seveda ne gre za to, da ne bi znali ceniti posameznih del, v katerih je modernizem postal po posebni avtorjevi zaslugi edino mogoča oblika tistega, kar nam je voljan ponuditi kot enkratni spoj svojega spoznanja sveta, volje do etosa in izdelave učinkovitih estetskih form. Pač pa bo stvar bolj v tem, da nam modernizem ne more biti več vrednota na splošno in sam na sebi, kar je bil ob svojem nastanku kot živ obet novih umetnostnih doživetij. To pomeni, da se je z njim zgodilo podobno kot že z naturalizmom, realizmom ali romantiko, ki nam tudi ne morejo biti več vrednote same na sebi, ampak samo toliko, kolikor jih prepoznavamo v tem ali onem besedilu Stendhala, Hölderlina, Flauberta, Zolaja ali Strindberga, ki jih sprejemamo in vrednotimo kot čisto konkretna posamezna besedila, ne pa zato, ker bi bila nosilci nekakšne splošne vrednosti romantike, realizma ali naturalizma. Skratka, tudi modernizem je za naš čas že preteklost in s tem nekaj historičnega. Prav v tem pa je bistvo tistega, čemur lahko zdaj že rečemo literatura po modernizmu.

Ta nova, po svojem bistvu historična distanca do modernizma pa seveda ni posledica zgolj nekakšne naveličanosti, mehanične potrebe po novem, svežih umetnostnih doživljajih in podobnem, kot bi se utegnilo zazdeti ob površni presoji. Če naj ta premik pravilno razumemo, bo potrebno priznati, da gre za več kot samo za samovoljno spremembo muhastega okusa. Razlog, da se poslavljamo od modernizma in si namesto njega želimo kaj drugega – nekateri postmodernizem in drugi spet kaj tretjega – bo pač ta, da se je v zadnjih desetletjih neopazno znova premaknila celotna metafizična, antropološka in moralna podlaga umetnosti, kar se zdaj samo po sebi izteka v novo obdobje, ki je tudi za slovensko literaturo obdobje po modernizmu.

(Se nadaljuje.)

RAZBITO imela sem ogledalo
 OGLEDALO na njegovi gladini
 so bile moje oči
 še temnejše in še bolj žalostne
 kot so v resnici

v njem sem se ogledovala
 vsako jutro
 zato sem preživela
 toliko žalostnih dni

od dne
 ko sem ga hote razbila
 se ogledujem
 le še v tvojih očeh



Janko
 Kos

Slovenska literatura po modernizmu

VI

Primerjava ene od Bartolovih predvojnih novel s tematsko podobnim Kafkovim oziroma Borgesovim besedilom je bila namenjena predvsem vprašanju, ali je Bartola res že mogoče prišteti med postmoderniste. Rezultat je bil očitno negativen. Pač pa je ta primerjava nehote opozorila na nepojasnjene sestavine, skrite v pojmu postmodernizma pod vsem tistim, kar se zdi zanj formalno-stilno značilno. Te sestavine predstavljajo njegovo duhovnozgodovinsko podlago, se pravi tisto, kar je za postmodernizem dosti bolj odločilno kot zgolj ta ali ona formalna, stilna, že kar tehnična posebnost, ki jo največkrat razumemo kot »vračanje« k preteklim literarnim smerem, zvrstem, stilom in formam s pomočjo t. i. simuliranja, imitiranja, palimpsestnega postopka, citiranja ali intertekstualnosti.¹ Takšne značilnosti so sicer za postmodernizem mnogokrat reprezentativne, čeprav ni mogoče s popolno gotovostjo trditi, da so zares nujne; brez dvoma so pa šele drugotne, izvedene iz duhovnozgodovinskega temelja, kjer se odloča o tem, kako postmodernisti razumejo transcendenco, imanenco, resničnost, resnico, vlogo subjekta in s tem celoto metafizičnih vprašanj, ki ležijo v temelju sleherne umetnostne smeri, ki je zares pomembna, v svojem času odločilna in morda že kar epohalna.

Iz tistega, kar je bilo mogoče reči o duhovnozgodovinskem, pravzaprav

¹ Na tej ravni se dá različne pojme, ki so jih v zvezi s postmodernizmom na Slovenskem uporabljali T. Kermauner, podpisani, T. Hribar in M. Juvan, uporabljati kot sinonime s podobno vsebino.

metafizičnem temelju postmodernizma, seveda sledi, da s svojim »vračanjem« k preteklim, tradicionalnim, že preseženim umetnostnim oblikam, pa tudi temam in motivom v primerjavi z modernizmom nikakor ni nekaj retrogradnega, staromodnega in že kar restavracijskega. V resnici je v temeljnih stvareh »naprej« od modernizma, pravzaprav dosledno nadaljevanje tistega, kar je bilo v modernistični literaturi najbolj radikalno; to pa tako zelo dosledno, da se postmodernizem zdi kot prelom z modernizmom, obrat stran od njega in celo njegovo zanikanje. Za razmerje med modernizmom in postmodernizmom je značilna tako kontinuiteta kot diskontinuiteta, vendar oboje na isti poti v metafizični nihilizem. Umetnost modernistov – ne le literarna, ampak tudi likovna ali glasbena – je zavrgla »resnico«, ki je dajala tradicionalnim umetnostnim oblikam še v poznem 19. stoletju trdno organsko formo, ker je bila zgrajena v obliki sistema, ki s svojo spoznavno, pa tudi etično in estetsko mrežo daje resničnosti podobo, kjer je vsaka stvar na svojem razvidnem sistemskem mestu, s tem pa v skladu z resnico. Kljub temu da v modernizmu te resnice ni več, ostaja tisto, o čemer govorijo modernistična literarna dela, še zmeraj resnično in je s tem resnično v pravem pomenu besede. Ta gotovost jim prihaja od tod, ker so govorjena iz neposredne izkušnje »tu in zdaj«, iz toka zavesti, ki je sam sebi resničen v slehernem trenutku svojega gibanja, pravzaprav na sleherni točki, ko se čuti istoveten sam s sabo, kar mu je zadostno potrdilo lastne resničnosti. To pa seveda zato, ker ta zavest ni samo posamezna empirična, bolj ali manj naključna, ampak je transcendentalna zavest sama na sebi, obstoječa neodvisno od vsega posameznega s svojimi splošnimi strukturami, zakonitostmi, psihičnimi akti in vsebinami.

V literaturi postmodernistov se zdi na prvi pogled stvar ravno obratna. Njene tvorbe vsekakor nimajo več namena predstavljati nekaj, kar je za pisatelja in bralca zares resnično kot neposredna izkušnja splošno veljavne zavesti. V tej literaturi takšne neposrednosti ni več, saj se že na prvi pogled vidi, da nastaja večidel iz nekakšnih umetnih, literarnih in drugih izvirov, ki jih avtor ponavlja, posnema ali »palimpsestno« citira, ne pa da bi zajemal iz neposredne navzočnosti svoje lastne ali splošno človeške zavesti z njeno spremenljivo, obenem pa zmeraj enako resničnostjo. Resničnost je iz postmodernizma očitno izginila, in to zlasti v tisti svoji zadnji, po svoje najdoslednejši in najbolj neposredni podobi, ki jo je ustvarjal modernizem. Namesto tega – vsaj tako se zdi – se v postmodernistično literaturo vrača resnica v obliki enovitega sistema s trdnimi obrisii sveta, pojmovno mrežo in z organsko izdelanostjo oblik za vsakršno stvarno pojavnost. Ta resnica nastaja očitno tako, da jo postmodernisti jemljejo iz pretekle umetnosti, pa tudi iz filozofije ali znanosti, jo s tem po svoje restavrirajo ali vsaj posnemajoč ponavljajo. Vendar bistvo njihove umetnosti ni v tem, da se vračajo k nji, ampak v tem, kako to počno. Primer Borgesove zgodbe *Jug*, še izraziteje pa drugi primeri novejše postmodernistične literature, kažejo, da praviloma povzemajo v svoja besedila ne eno samo resnico z njenim sklenjenim sistemom, ampak kar dvoje ali celo več različnih resnic, jih postavljajo drugo poleg druge in svobodno kombinirajo; s tem dosežejo, da se medsebojno izničijo, razveljavijo in odpravljajo. S tem uresničujejo načelo, ki ga je prvi zapisal Nietzsche proti koncu svojega *Tako je govoril Zaratustra*, za njim pa ponovil Bartol na začetku romana *Alamut*: »Nič ni resnično, vse je dovoljeno.« Vendar to najbrž ni edina možnost, kako lahko postmodernizem na videz obnavlja in hkrati razveljavlja resnico kot sistem. Najbolj

razširjena oblika njegove prakse je resda ta, da v svoje tvorbe povezuje resnice zelo različnih kultur, stilov, žanrov in tem, izkušenj in življenjskih ravni, tako da se v skupni vsoti njihova vrednost za bralca izniči in se pokaže, da resnice ni in je ne more biti. V tej smeri se odpira postmodernizmu skoraj neizčrpna zaloga možnosti, v svojih delih lahko meša vsakdanjo resničnost in fantazijo, zgodovinsko stvarnost in izmišljeno resničnost, visoko in trivialno književnost, v eno samo besedilo lahko prenaša zakone najbolj različnih, izključujočih se zvrsti; tako lahko pomeša ravni zgodovinskega, kriminalnega, fantastičnoznanstvenega in erotičnega romana ali pa združi v celoto literarno zgodovino, esej in fantazijsko fabuliranje, se pravi oblike, ki so imele po tradiciji svoja lastna pravila in jih ni bilo mogoče svobodno kombinirati. Če pa se je to dogajalo – kot na primer v romantiki – je bila takšna zmes podvržena poenotenju, v katerem je odločilno vlogo imela osrednja resnica, ki je obvladala vse ostale in jih povezala v celoto. Prav to se v postmodernizmu ne sme zgoditi, različne resnice ostajajo v njem heterogene, nespojilive, enakovredne, brez prave skupne podlage, ki bi pomenila eno samo višjo resnico. Sicer je pa najnazornejši zgled za to postmodernistična arhitektura, kjer se sestavine različnih zgodovinskih slogov sestavljajo drugače kot v t. i. historičnih slogih 19. stoletja, kjer so se pogosto povezovali elementi gotike, romanike in renesanse, vendar po načrtu, ki naj bi ustvarjal videz homogene, harmonične, »estetske« celote; v mnogovrstnosti naj bi se po znanem »klasičnem« načelu uveljavilo načelo enote. V postmodernističnih arhitekturnih zmesih ta enota manjka, od tod vtis njihove čudnosti, bizarnosti ali že kar »kičaste« neprijetnosti.²

V literaturi postmodernizma se dekonstrukcija resnice s pomočjo medsebojnega razveljavljanja njenih mnogovrstnih historičnih modelov pokaže zlasti iz primerjave s takšnimi značilnimi tradicionalnimi zvrstmi, kot sta parodija in travestija. Razločevanje med postmodernizmom in temi formami je ne samo mogoče, ampak tudi potrebno, ker postmodernistična dela včasih spominjajo na parodične ali travestijske vzorce, vendar je med obujim bistvena razlika. V parodiji se resda zmeraj srečujeta dve resnici – resnica parodiranega predmeta in resnica stališča, s katerega se predmet parodira. Bistvo parodije je v tem, da si ti dve resnici nista enakovredni, ampak je resnica parodiranega sveta popolnoma izročena resnici parodije, da si jo ta podredi, jo obvlada in razvrednoti. Nasprotno si v postmodernističnem besedilu stojijo različne resnice nemočno nasproti, ni jih mogoče hierarhično urediti niti preseči; to seveda pomeni, da ostajajo spoznavno in etično nepresegljive, njihov skupni učinek je dostopen samo še estetski predstavi, zato bi bilo upravičeno trditi, da je umetnost postmodernizma po svoji poglavitni razsežnosti estetska ali celo esteticistična. S tem je najbrž v zvezi pogost občutek, da je na nji nekaj »kičastega«, kar pa je samo drug izraz za to, da se njene tvorbe izmikajo spoznavnemu in etičnemu stališču, bralca ali gledalca pa navajajo zgolj k čistemu čutnemu užitku, to pa seveda še ne pomeni, da so brez kognitivnih ali etičnih dimenzij; res je samo, da se te v njih samih razveljavljajo, namesto trdnega sistema ustvarjajo vtis protislovnega vakuuma, ta pa se tembolj lahko napolnjuje z živopisnimi estetskimi učinki. Morda se dá s tega stališča razložiti tudi skrivna nagnjenost

² Prim. spise Charlesa Jencksa o postmodernistični arhitekturi, zlasti knjigo *Jezik postmoderne arhitekture* (*The Language of Postmodern Architecture*), kjer pa duhovnozgodovinska podlaga postmodernizma ni zarisana s primerno ostrino, ampak je njegova pojavnost zgolj eklektično opisana s pojmi, kot so historicizem, regionalizem, eklekticizem ipd.

postmodernistične umetnosti, zlasti literature, do izrabe trivialnih »žanrov«, kot so pustolovske, znanstvenofantastične, kriminalne ali pornografske pripovedi. Resnica teh žanrov je sama na sebi šablonska, konvencionalna, navidezna, prav zato jih lahko postmodernistična literatura uporablja za zgolj estetski kalup, ki je že sam na sebi dokaz za nemožnost resnice, ki naj bi bila ne le trden, ampak tudi živ sistem.

S čisto teoretičnega stališča se novost postmodernističnega razmerja do resnice v literaturi najočitneje pokaže ob vprašanju o zgodovinskem romanu. Aristotel je v svoji *Poetiki* razmerje med zgodovinopisjem in poezijo razložil tako, da bi moral biti zgodovinski roman, če bi ga že poznal, čisto nemogoča zvrst: zgodovinar popisuje »posamezno«, pesnik »splošno«, gre za dvojce različnih in nezdružljivih ravni resnice, za dvojce njenih različnih sistemov; ali preprosteje povedano – zgodovinopisje in literatura sta dva različna žanra, katerih resnici obstajata druga mimo druge, nikoli pa ne kot ena sama enota. Temu navkljub je romantika ustvarila zgodovinski roman kot posebno literarno zvrst, v kateri se naj resnica zgodovine in resnica poezije združita v sistem višje resnice, ki je seveda resnica romantične subjektivitete. To možnost je najjasneje načelno zagovarjal Alessandro Manzoni v času, ko je ustvarjal svoje zgodovinske drame in seveda *Zaročenca*; vendar je ravno on v poznejših letih možnost zgodovinskega romana kot višje romantične sinteze preklical in se vrnil k prvotnemu Aristotelovemu stališču, da sta resnici zgodovine in pesništva nezdružljivi in ju torej ni mogoče poenotiti v literarno delo.³ V postmodernizmu je žanr zgodovinske pripovedi – od Borgesovih zgodovinskih zgodb in Barthovega *Trgovca s tobakom* do Ecovega *Imena rože* ali Süskindovega romana *Parfum* – precej pogost, to pa tako, da se v njem zgodovina in fantazija združujeta ne v sintezo, ampak v heterogeno celoto, kjer sploh ne gre več za ustvarjanje sveta, v katerem bi se resnica zgodovine in resnica pesništva zivali v nekakšno skupno resnico, ki bi bila hkrati zgodovinska in umetniška. V postmodernistični pripovedi ostajata vsaka zase, različna dela razlomljene celote, ki ni več sestavljiva; toda to pomeni, da je tudi vsaka posebej kot resnica dvomljiva, brez višjega systemskega okvira, v katerega bi jo bilo mogoče umestiti, v skrajnem primeru torej irelevantna. Zato Barthovega *Trgovca s tobakom* ni mogoče imeti za zgodovinsko »resničen« roman o prvi polovici 18. stoletja, Ecovega *Imena rože* ne za »resnično« zgodovinsko podobo visokega srednjega veka in tudi Süskindovega *Parfuma* ne za kolikor toliko verjetno zgodbo o času poznega 18. stoletja, kot je to lahko veljalo za različne pripovedi E. T. A. Hoffmanna, Scotta, Manzonija ali Hugoja. Vse to pa velja seveda še za vse druge tradicionalne vzorce, postopke in sestavine, ki jih uporablja postmodernistična literatura po svojem posebnem ključu, na primer za simbole, alegorije in prisposdobe, ki so na videz sicer podobni tem iz tradicije, dejansko pa niso več ne to ne ono v pravem pomenu besede, saj manjka systemski okvir resnice, na katero naj bi se nanašali; so torej samo še simboli ali alegorije samih sebe – če ima takšna opredelitev sploh kakšen smisel.

S pogledom na številna, med sabo pogosto zelo različna postmodernistična besedila se vendarle zdi, da je postopek kombiniranja dveh ali več systemskih resnic, ki naj se združijo v heterogeno, spoznavno in etično

³ Prim. razpravo J. Kosa *Roman med zgodovino in moralo*, objavljeno kot uvodna beseda k Manzonijevima *Zaročencema* (Sto romanov, Ljubljana, 1977).

nevtalizirano celoto, sicer v tej literaturi najbolj pogost, vendar ne edini. Načelno in praktično je čisto mogoče, da se postmodernist – na primer Patrick Süskind v romanu *Parfum* – opira zgolj na en sam historični literarni vzorec ali vsaj na več njegovih različnih sestavin, ki pa vendarle pripadajo enemu samemu modelu. S tem nastane namesto nove, izvirne kombinacije nekaj, kar se na prvi pogled zdi veliko bolj samo posnetek in torej res »imitacija« že znanega. S tem odpade možnost, da bi se s kontrastiranjem različnih sistemskih ravni njihove resnice med sabo razveljavljale, kot terja postmodernistično zanikanje vsake metafizične transcendence pa tudi imanence. Da bi bila takšna »imitacija« vendarle postmodernistična, mora pisatelj izbrani model obravnavati tako, da ga od znotraj izvotli, ga z bizarno povezavo njegovih posameznih delov preobrne, s tem pa doseže tisto, kar je očitno cilj postmodernizma – pokazati, da je svet, z njim pa tudi literatura, mogoč samo skozi mrežo različnih sistemov in s tem resnic, vendar pa so vsi ti sistemi navidezni, nadomestljivi drug z drugim, enako veljavni in s tem po Nietzschejevi opredelitvi iz leta 1885 vsi enako neresnični. Opisana možnost postmodernistične literature je seveda natančno tista, ki jo je v radikalni, zato skoraj absurdni podobi predvidel Borges v zgodbi o pisatelju Pierru Menardu, ki je hotel še enkrat napisati *Don Kihota*, napisal pa ga je tako, da se je besedo za besedo skladal s Cervantesovim – in bil vendar nekaj drugega, novega in izvirnega. Smisel tega bizarnega domisleka je očitno ta, da je celo absoluten posnetek historičnega izvirnika vendarle novost, kolikor ga izvzame iz referenčnega okvira njegove zgodovinske resnice in ga ponovi v svetu, v katerem ta resnica ne obstaja več, je torej votla in neugotovljiva. Prav to je čisto neposredno Borges izrekel v neki drugi zgodbi, kjer popisuje, kako Averroes poskuša doumeti smisel Aristotelovega pojma tragedije, pa tega seveda ne zmore oziroma ga razume čisto napačno.

Novost, s katero postmodernizem odločilno presega modernizem, pa ni zgolj v takšnem razveljavljanju resnice kot sistema, ki naj bo tudi v literaturi poglobilni oblikovalni princip, saj je brez takšne resnice shajal že modernizem. Odločilni korak, ki ga je postmodernizem napravil prek modernističnega literarnega izkustva, je veliko bolj ta, da zanika ne le resnico, ampak predvsem možnost, da bi se v obzoru literarnih del sploh še prikazovala resničnost kot neposredna, zavesti dostopna in v njeni samogotovosti razvidna navzočnost sveta. Najlepše se sicer ta bistveni premik kaže na filozofski ravni, kjer ga je doslej najbolj bistroidno formuliral Jacques Derrida v svoji kritični obravnavi nekaterih Husserlovih pojmov, kategorij in stališč. Podobno kot psihologija Williama Jamesa, Freudova psihoanaliza, Saussurova lingvistika ali pa sociologija Maxa Webra spada Husserlova fenomenologija – hkrati s filozofijo Henrija Bergsona, mladega Wittgensteina in drugih – med značilna miselna prizadevanja 20. stoletja, v katerih ni pretežno prepoznati vzporednico modernizmu v literaturi, likovni umetnosti ali glasbi. V tem območju ostaja verjetno še tudi filozofsko-znanstveni strukturalizem med obema vojnoma in po drugi svetovni vojni, tako da bi šele v poststrukturalizmu s konca šestdesetih let smeli videti miselni prelom s tradicijo, vzporedljiv s prelomom, ki je približno ob istem času potekal s prehodom literature iz modernizma v postmodernizem.⁴ Zato ne more biti

⁴ O povezavi poststrukturalizma in postmodernizma sicer nekateri razlagalci dvomijo, na primer Andreas Huyssen v uvodni razpravi za zbornik *Postmoderne* (1986), ki sta ga uredila

naključje, da je razveljavitev neposredne resničnosti, ki naj bi jo posedovala modernistična zavest, a jo postmodernistična literatura očitno ukinja, v filozofski obliki formuliral Derrida že leta 1967 v spisu *Glas in fenomen* (*La voix et le phénomène*).⁵ Spis, ki noče biti kaj več kot komentar nekaterih mest v Husserlovih *Logičnih raziskavah* iz leta 1900, ko se je pisalo rojstno leto ne le »moderne« filozofije, ampak tudi literature, tj. modernizma, vsebuje predvsem razkritje še zadnje »korenike«, ki priklepa Husserlovo misel na metafizično tradicijo, in to kljub njeni izrecni volji, da bo filozofijo zavesti zgradila brez vseh metafizičnih postavk. Iz Derridajeve analize se izkaže, da Husserl še zmeraj pripada tradiciji, ki nadaljuje »grško metafiziko prezenca v »moderno« metafiziko prezenca kot samozavedanja«. To pa zato, ker si po Husserlu zavest še zmeraj pripisuje možnost »neposredne in originarne prezentnosti«, tako da se ji kaže »bit kot prezenca«, ta pa ni drugega kot substanca – »samemu sebi identično v prisebnosti, ki iz substance naredi subjekt«. Od tod sledi, da tok zavesti, o katerem je po Williamu Jamesu in Husserlu govorilo 20. stoletje zlasti v zvezi z modernistično literaturo, ni nič drugega kot »absolutna subjektivnost«, se pravi tisto, kar »vznikne »zdaj« v točki aktualnosti, v originarni izvorni točki«, kar Derrida citira po Husserlu. Temeljni koncept fenomenologije kot metafizike je torej »živi-prezent« in zoper to temeljno stališče postavi Derrida v veri, da je potrebno izruvat iz filozofske misli še to zadnjo metafizično sled, tole končno tezo: »Nikakršne konstituirajoče subjektivnosti ni.« V tej tezi ni pretežno prepoznati filozofsko vzporednico stališču, ki se v postmodernistični literaturi uveljavlja kot pglavitna novost v razmerju do resničnosti, zavesti in sveta; podobno kot je v Husserlovi postavitvi zavesti, ki se zdi Derridaju še zmeraj metafizična, mogoče razbrati položaj, strukturo in veljavo zavesti, kakršna leži v temelju vse modernistične literature, ki je njena predpostavka in tisto, kar jo omogoča. Ali z drugačnimi besedami povedano – potem ko je modernizem odpravil metafizično transcendenco in možnost resnice kot sistema, namesto nje pa ohranil imanenco zavesti, ki skriva v sebi temelj vse resničnosti, je postmodernizem odpravil tudi imanenco, s tem pa literaturo odvezal od resničnosti.

Ta in podobna razmišljanja potrjujejo, da je bistvo postmodernistične literature potrebno iskati predvsem v njenih duhovnozgodovinskih določilih, vsebinskih in ne samo formalnih. To seveda ne pomeni, da so formalne poteze, ki so jih doslej našli v postmodernističnih delih številni literarni kritiki, teoretiki in zgodovinarji, napačne ali navidezne. Toda res je, da niso zanesljive, dokler jih ne utemelji ustrezna duhovnozgodovinska interpretacija; ta šele pokaže, ali so zares povezane s postmodernistično zasnovo ali pa so zgolj zunanje, prevzete iz postmodernističnih del in prenesene na zamisli, ki po svojem izhodišču niso postmodernistične, podobno kot se dá modernistične formalno-stilne postopke uporabljati v pesmih, romanih ali dramah, ki niso modernistični, ampak po svojem pravem zaledju realistični, neoromantični ali simbolistični. Zato je potrebno formalna določila, ki so jih doslej teoretično opredelili razlagalci postmodernizma, upoštevati z vso

skupaj s Klausom R. Scherpejem. Vendar je mogoče različna stališča uskladiti s tezo, da poststrukturalizem ni enoten, z literarnega stališča se nagiblje na obojno stran, modernistično in postmodernistično.

⁵ V slovenskem prevodu je izšel leta 1988 v zbirki »Studia humanitatis«. Ta temeljni spis novejšje filozofske misli je prevedla Zoja Skušek-Močnik; v njenem prevodu se posamezne Derridajeve ali Husserlove formulacije navajajo tudi zdaj.

pozornostjo, hkrati pa vendar jemati tudi s primerno previdnostjo, saj se lahko nanašajo na besedila, ki niso po svojem pravem bistvu postmodernistična. Zato je krog, ki ga takšna določila zarišejo postmodernizmu, ponavadi preširok. To se je zgodilo že leta 1977 D. Lodgeu, ko je v knjigi *Načini modernega pisanja* naštel formalne postopke, ki naj bi bili značilni za postmoderniste, nato pa za vsakega naštel primere: za »protislovje« ne le Vonnegutovo *Mačjo zibelko*, ampak tudi Beckettovega *Neimenljivega*, pa Vidalovo *Myro Breckinridge*; za »permutacijo« ne samo Borgesove zgodbe, ampak tudi Beckettovega *Watta*; za »diskontinuiteto« Becketta, Sukenicka in Barthelma, za načelo »slepega naključja« Burroughsa, za »eksces« Brautigana pa tudi francoske »nove romane«; in končno za »kratek stik« Nabokova z *Bledim ognjem*, pa spet Vonneguta in Bartha. Ob naštetih avtorjih se vendarle zdi, da bi marsikdo – Beckett, Robbe-Grillet – deloma ali v celoti sodil v modernizem. Obenem bi bil mogoč ugovor, da tudi naštete formalne kategorije niso ravno take, da bi jih morali na prvi pogled priznati za postmodernistične, saj nekatere – protislovje, permutacijo, slepo naključje – srečamo že pri Joyceu, Eliotu, futuristih, dadaistih in nadrealistih.

Tudi D. Fokkema se je v razpravi *Semantična in sintaktična organizacija postmodernističnih tekstov*, ki je bila objavljena leta 1986, omejil na formalno določitev postmodernistične smeri.⁶ Potem ko je uvodoma naštel njene pglavitne predstavnike – med Italijani Calvina, pri Nemcih Handkeja, Botha Straussa, Thomasa Bernharda, Petra Roseia, med Nizozemci in Flamci Willema Frederika Hermansa ali Leona de Winter, od Američanov Bartha, Barthelma, Pynchona, Cooverja, od drugih pa še Borgesa in Robbe-Grilleta – je na kratko sicer poskušal opisati »svetovni nazor« postmodernistov, češ da so zavrgli vse poskuse skonstruirati model sveta in razglasili za nemogoče in nekoristno ustanavljati hierarhičen red, svetovni model kot sistem trdno določenih prioritet; zato zanikajo legitimnost metafizičnih pojmov pravice in razuma, dobrega in zla, vzroka in posledice, s tem pa da sledijo Nietzscheju; in da navsezadnje zavračajo tudi poskuse modernistov, da bi skonstruirali koherenten, čeprav še tako hipotetičen model sveta; pglavitno načelo, ki ga priznavajo, je torej načelo nehierarhičnosti. Vendar tega opisa, ki se po svojih pglavitnih idejah sklada vsaj približno s tistim, ki ga je preskusil pričujoči spis, Fokkema ne razvije podrobneje, ampak se rajši ukvarja z natančno razčlenitvijo formalnih določil, ki naj bi bila reprezentativna za postmodernistične pisatelje. S tega stališča našteva lekseme, ki da so jih postmodernisti najpogosteje rabili, in jih deli po značilnih semantičnih poljih, ki so v nasprotju z modernizmom in značilna za postmoderniste; med njimi so pglavitna označena s pojmi, ki jih je imenoval že Lodge, a so jim dodani še novi – asimilacija, multiplikacija in permutacija, senzorična percepcija, gibanje in mehanizacija. Podobno se zatem loteva še sintaktičnih pravil postmodernizma; njegove stavčne strukture opisuje tako, kot da so v primerjavi z modernističnimi nekako prelomljene, nepravilne in fragmentarne, na ravni obsežnejših tekstnih struktur pa prav tako opaža številne oblike fragmentacije, diskontinuitete, redundantnosti, pa še posebno ljubezen do kombinatoričnih pravil, ki posnemajo matematične postopke. Med avtorji, ki naj potrdijo takšne formalne značilnosti, se poleg tistih, ki jih je že uvodoma našteval, pojav-

⁶ Fokkemova razprava je izšla v zborniku *Approaching Postmodernism*, v njegovi lastni ureditvi.

ljajo še García Márquez, Cortázar, Butor, Beckett, Vonnegut, Sukenick, Bond, Fowles, Fuentes, Malamud in še mnogi drugi. Toda kot je že o formalnih postopkih, ki jih Fokkema uvršča med postmodernistične, mogoče podvomiti, ali zares vsi že po svoji naravi sodijo zgolj v postmodernizem in ali je kaj takega sploh mogoče empirično preveriti, je tudi za našete pisatelje vprašljivo, ali jih smemo vse enako, v celoti ali vsaj deloma imeti za postmoderniste.

Da ni tako, je pokazal B. McHale v razpravi *Sprememba dominante iz modernističnega pisateljstva v postmodernizem*, objavljeni prav tako leta 1986.⁷ Ker se ni zadovoljil z naštevanjem posameznih formalnih značilnosti postmodernizma, je poskušal najti za njimi skupno duhovnozgodovinsko »dominanto«, ki naj bi ga razločevala od modernizma. Tako je prišel do teze, da je dominantna modernizma epistemološka, v postmodernizmu pa ontološka. Prvo pomeni, da se pozornost v modernističnem besedilu koncentrija na spoznavoslovna vprašanja, kaj je znano, kdo kaj ve in kako, s kakšno gotovostjo, kakšne so meje vednosti. Nasprotno pa ontološka dominantna v postmodernizmu pomeni, da mu gre za vprašanja, kaj je svet, kakšne vrste svetov so mogoče, kako so zgrajene, v čem se razlikujejo, kako obstaja svet, ki ga tekst projicira, in kako je strukturiran. Med obojima se dogaja prehod – epistemološka negotovost postane na določeni točki ontološka pluralnost ali nestabilnost. Ta opis duhovnozgodovinske pozicije modernizma in postmodernizma je sicer nekoliko svojevoljen in v terminologiji ne preveč posrečen, saj daje filozofskima izrazoma »epistemološko« in »ontološko« le preveč popularen pomen, vendar pa v bistvu ustreza tistemu, kar je bilo z drugačnimi besedami mogoče opredeliti kot položaj resnice, resničnosti in transcendence v modernizmu in postmodernizmu. Vsekakor se z uporabo takšnega vsebinskega merila za postmodernizem kmalu pokaže, da je bilo razvrščanje pisateljev zgolj po formalno-stilnih vidikih preširoko, tako da je med tistimi, ki sta jih Lodge in Fokkema razglasila za postmoderniste, kar vrsta takih, ki spadajo mednje samo napol ali pa so šele na prehodu. McHalu se s tega stališča pokaže, da je od treh Beckettovih zadnjih romanov *Molloy* še modernističen, *Malone umira* na prehodu iz modernizma v postmodernizem, *Neimenljivi* pa že postmodernističen; pri Robbe-Grilletu je *Ljubosumnost* še modernistična, *V labirintu* prehaja k postmodernizmu, postmodernističen je šele roman *Hiša srečanj*; pri Fuentesu so prvi romani iz šestdesetih let še vsi zapovrstjo modernistični, postmodernistični pa šele od leta 1967 naprej, z vrhom seveda v »klastičnem« romanu postmodernizma *Terra nostra* iz leta 1976; in končno je tudi pri Nabokovu treba razločevati med modernistično fazo, kamor spada *Lolita*, prehodom v postmodernizem, ki ga zaseda *Bledi ogenj* iz leta 1962, in pravim postmodernističnim delom, kot ga reprezentira *Ada* (1969). Ob takih avtorjih pa ostaja še cela vrsta drugih, ki so jih prišteli med postmoderniste, a po McHalevom mnenju to nikakor niso; mednje uvrsti Nathalie Sarraute, Manuela Puiga, Williama Gassa in druge.

Konsenza o tem, kdo med pisatelji v svetu, Evropi in tudi v ožjem slovenskem ali jugoslovanskem svetu je postmodernist, torej še ni. Ob uporabi strožjega vsebinskega pojma, kot ga je predlagal McHale, se brž izkaže, da postaja marsikatero ime v tej zvezi dvomljivo; to seveda pomeni, da zgolj formalna določila ne morejo zarisati veljavne meje med moderniz-

⁷ Prav tako v zborniku *Approaching Postmodernism*.

mom in postmodernizmom, pa tudi z drugimi literarnimi smermi zadnjih desetletij. O pripadnosti postmodernizmu lahko veljavno razsoja samo duhovnozgodovinski pogled, naravnano ne le na zunanje formalnosti, ampak predvsem na tisto, kar je v postmodernizmu bistveno. Od tod sledi, da je tudi ob presojanju o tem, kaj je v sodobni slovenski literaturi postmodernistično in kaj ne, potrebna precejšnja previdnost.

Razgled po postmodernizmu v drugih literaturah in v svetu kot celoti opozarja še na drugo, nič manj pomembno dejstvo. Celo med pisatelji, ki jih bolj ali manj soglasno priznavamo za postmoderniste, je toliko razlik, da je potrebno o postmodernizmu misliti ne kot o popolnoma enotni, ampak zelo raznovrstni literarni usmeritvi. Zdi se, da prihajajo te razlike vanj vsaj iz dveh poglavitnih izvirov. Prvi je razčlenjenost po nacionalnih literaturah. Podobno kot obstajajo precejšnje razlike med nemškim, angleškim ali francoskim modernizmom, ki potekajo iz zelo različnih, čeprav med sabo povezanih tradicij teh literatur, zaradi česar je Musilova proza drugačna od Proustove, ta pa od Joyceove, je tudi za postmodernizem očitno, da se mora v Latinski Ameriki oblikovati drugače kot v Severni, v Angliji drugače kot v Italiji in da bo tudi francoski bistveno različen od nemškega. Sámó po sebi se razume, da je tudi v manjših literaturah, kolikor se je v njih pomembneje razvil, imel vrsto značilnih potez njihove duhovne, literarne, formalno-stilne tradicije; zato je pri Srbih nekoliko drugačen kot v hrvaški literaturi in v tej različen od slovenskega. Na splošno bi smeli sklepati, da bomo lahko o slovenskem literarnem postmodernizmu s pridom govorili šele potem, ko bo že jasnih nekaj njegovih posebnih, prav po slovensko značilnih in izvirnih potez, ki ga bodo od evropskega ali svetovnega razločevale vsaj toliko, kolikor lahko govorimo o slovenskih variantah romantike, postromantike, neoromantike, simbolizma, ekspresionizma, socialnega realizma, eksistencializma in seveda zlasti modernizma kot tiste smeri, ki je postmodernizmu najbolj predhodna.

Ločnica po sredi postmodernizma pa ne poteka samo na nacionalnih ravneh, ampak tudi po stopnjah njegove tipološke razčlenjenosti. Podobno kot lahko v modernizmu razločujemo med zmernim in skrajno radikalnim, je tudi postmoderniste glede na bolj ali manj dosledno realizacijo temeljnega vzorca mogoče razdeliti na zmernejše in radikalnejše, pri čemer bo pri prvih postmodernizem zelo blag, nevsiljiv, včasih komaj opazen, pri zadnjih pa očiten, v svojih vsebinskih in formalnih izpeljavah skoraj agresiven, s tem pa že kar šolski vzorec tistega, čemur lahko tudi v filozofsko-metafizičnem smislu rečemo postmodernistično. Seveda bi takšno preprosto razdelitev lahko zamenjali z bolj znanstveno in za postmodernistično literaturo uporabili eno od dosegljivih tipologij. V tem primeru bi tako kot za vse prejšnje literarne smeri, obdobja in tokove smeli govoriti vsaj o treh tipih postmodernizma: verističnem, klasičnem in hermetističnem.⁸ Za postmodernistični verizem bi veljala vsa tista dela, v katerih se njegovi duhovno-formalni obrzci ponujajo bralcu nevsiljivo, dostopno njegovemu vsakdanjemu izkustvu, tako da jih lahko še zmeraj dojema kot »resnico« svojega izkustvenega sveta. Nasprotno gradi postmodernistični hermetizem svoja besedila s skrajno izrabo temeljnega postmodernističnega modela resnice, resničnosti in transcendence; to seveda daje tem delom tisto radikalno,

⁸ Podrobneje je problematika teh tipoloških pojmov razložena v razpravi: J. Kos, Vprašanje o klasiki kot tipološki problem, Primerjalna književnost, 1980, št. 1.

nenavadno, bizarno podobo, ki lahko velja komu za postmodernizem »par excellence« in ki je praviloma namenjena izbranemu, elitnemu bralstvu, »to the happy few«. In končno bi morala biti v postmodernizmu vsaj načelno mogoča tudi »klasika«, tj. »zlata sredina« med njegovo posebno metafizično »resnico« ali bolje »neresnico« in vsakdanjo izkustveno resničnostjo, kjer se lahko oboje spaja v celoto, ki je hkrati eno in drugo, s tem pa na poseben način v isti sapi popularna in izbrana; v smislu duhovnozgodovinske, družbeno-historične in socialno-razredne vsebine določenega časa torej »integralna«. Seveda so vse to le teoretični modeli. Šele čas bo polagoma odkril, ali obstaja kaj takega, kot je postmodernistična »klasika«, in določil, kako daleč segata krili njegovega hermetizma in verizma.

Za zdaj je gotovo vsaj to, da se pri pisateljih, ob katerih obstaja vsaj približen konsenz njihovega postmodernizma, dajo ugotavljati ne le nacionalne ali tipološke razlike, ampak da se pod to različnostjo dovolj razločno kaže bistvo postmodernizma, za to pa naj bi obveljala dekonstrukcija ne le resnice in transcendence, ampak tudi resničnosti, vsebovane v neposredni samonavzočnosti zavesti, njenega izkustva in v njem konstituiranega sveta. To ne velja samo za južnoameriški postmodernizem, kot ga je morda v »klasični« obliki realiziral Borges, ali za ameriško metafikcijo, ki morda v celoti sploh ni postmodernistična, vendar gotovo bogata njegovih najrazličnejših variant, ampak tudi za tista evropska romaneskna besedila, v katerih že bolj ali manj jasno vidimo prvovrstne, čeprav ne enakovredne dosežke postmodernističnega romanopisja – Ecovo *Ime rože*, Calvinov roman *Če neke zimske noči popotnik*, Robbe-Grilletovega *Djinna* in Fowlesovo *Žensko francoskega poročnika*. Za Ecovo in Calvinovo delo je na prvi pogled čutiti, da pripadata tradiciji urejene, mirno tekoče, po svoje sladke italijanske proze, ki sega nazaj k Manzoni, Straparoli, Boccacciu in nemara celo še bolj nazaj vse do latinskega Apuleja. Razlika med njima je seveda ta, da je Calvinov roman umetniška mojstrovina, Ecov pa predvsem popularna uspešnica; mimo tega pa še ta, da spada Calvino s svojim besedilom v območje visokega postmodernističnega hermetizma, Ecov pa v poljudnejši verizem, od tod seveda njegov uspeh pri bralcih. Pod takšnimi razlikami se pri obeh – pri Ecu šibkeje in pri Calvinu zelo radikalno – kaže bistvo postmodernizma. Eco je v svoj tekst domiselno povezal sistemske obrazce najrazličnejših romanesknih tipov, od detektivskega, romantično zgodovinskega in grozljivega do kulturnozgodovinskega ali »profesor-skega«, kot so mu dejali v 19. stoletju; med sabo se ti obrazci izničujejo, tako da nobenega ni mogoče imeti za dejansko »resnico« romana; kljub temu obstaja pod njimi »ideja«, ki bi jo lahko razumeli kot aktualno popularno sporočilo ljudem 20. stoletja in s tem kot del njihovega splošnočloveškega izkustva; prav v tem je najbrž verizem celote. Tega v Calvinovem *Če neke zimske noči popotnik* prav gotovo ni, celota se kaže kot skrajno bizarna sestavljena najrazličnejših pripovednih modelov, resničnosti in resnic – od ciklične orientalske in srednjeveške pripovedi do vzorcev pustolovskega, detektivskega, ljubezenskega, znanstvenofantastičnega, bondovskega, pornografskega in še katerega žanra, z dodatnimi modernističnimi novostmi, kot je drugoosebni pripovedovalec, ki ga je po drugi svetovni vojni v modernistično pripoved uvedel Michel Butor; namen tako heterogene celote je ne le virtuozno preigravanje vanjo položenih »žanrov«, ampak predvsem medsebojno izničevanje njihovih »resnic« kot samó pogojnih, poljubnih in prigodnih sestavin v »igri« sveta, kjer ni ne resnice ne

prave resničnosti. Spet drugače sta naravnana Fowlesova *Ženska francoskega poročnika* in Robbe-Grilletov *Djinn*, ki bosta verjetno obveljala za »klasično« postmodernističnega romana. Fowles izhaja iz trdne angleške pripovedne tradicije, ki sega v sredo 18. stoletja, s svojim vrhom pa v 19. stoletje. *Ženska francoskega poročnika* je zasnovana na videz kot posnetek viktorijanskega romana. Šele pozornejše oko odkrije, da ne gre za imitacijo, ampak za pravo postmodernistično sestavljenko vsaj dveh plasti in s tem »resnic«. Prva je »resnica« tradicionalnega pripovedovalca, ki v slogu 19. stoletja pripoveduje ljubezensko zgodbo, v kateri ni pretežno odkriti motivov, likov in situacij iz Dickensa, predvsem pa iz Thackerayovega *Semnja ničevosti* – kot pri Thackerayu gre tudi pri Fowlesu za ljubezenski trikotnik med angleškim gentlemanom, njegovo spodobno meščansko izvoljenko in pa sumljivo žensko iz nižjega sloja, samo da je v *Ženski francoskega poročnika* ta zgodba povzeta brez satirične ironije, zato pa opremljena z romantičnim sentimentom in spravljena v zvezo s prerafaelskimi témami. Toda ob tej zgodbi je v romanu še druga raven – raven sofisticiranega novodobnega pripovedovalca, ki stoji nad viktorijanskim časom, ga gleda skozi očala Marxa, Freuda in teorije »novega romana«, sociologije in zgodovine, kar seveda pomeni, da si v romanu stoji nasproti dvoje »resnic«, od katerih je komajda mogoče katero imeti za »pravo«; med sabo se spodbijata, kar se po svoje kaže v dejstvu, da se roman končuje z dvema ali celo tremi različnimi konci. Spet drugače je postmodernistični roman zasnovan v Robbe-Grilletovem *Djinnu*, ki izhaja iz logične, racionalne in hkrati čutno elegantne tradicije francoske pripovedne proze, segajoče nazaj h gospe Lafayette, Voltairu in Diderotu. Pri Robbe-Grilletu je seveda oprta na obrazce detektivskega, znanstvenofantastičnega in vohunskega romana, vendar brez njihove sklenjene »resnice«; ta je ukinjena s tem, da se obrazci teh romanov ponavljajo v začaranem cikličnem krogu, ki se spiralno zapleta v zmeraj bolj nepregleden in hkrati votel klobčič; ta se zdi nepredirno skrivnosten ravno zato, ker v njem ni več niti »resnice« niti sledu resničnosti.

Naj bo nacionalna ali tipološka raznovrstnost postmodernistične literature še tako velika, se ob teh razločkih kaže v njenih delih vendarle skupno bistvo, ki ga ni mogoče zamenjati z modernizmom, pa tudi ne s kako drugo polpreteklo ali sedanjo literarno usmeritvijo. Prav to bistvo je mogoče uporabljati kot merilo pri tistih avtorjih in besedilih, za katera smo bolj ali manj upravičeno v dvomu, ali so res postmodernistična. Med avtorji, ki jih Fokkema, deloma pa tudi Lodge in McHale prištevajo brez posebnega premisleka med postmoderniste, so takšni vsaj Handke, Beckett, Cortázar, Butor, pa tudi Malamud in García Márquez. Pri teh in drugih pisateljih bi morali šele s pazljivo analizo njihovega metafizičnega in gnoseološkega statusa ugotoviti, ali res stojijo v območju postmodernizma, in če, s katerimi deli. To bi bilo potrebno storiti tudi v okviru sodobnih jugoslovanskih literatur, kjer ime postmodernizma uporabljajo razmeroma na široko, nepazljivo in velikodušno, zlasti tedaj, kadar vse, kar karkoli podlega Borgesovemu vplivu, samogibno razglašajo za postmodernistično, čeprav je ta vpliv pogosto zunanji, formalen in stilno-tehničen. To je morda primer zlasti v srbski književnosti. Danilo Kiš s svojo *Grobnico za Borisa Davidoviča* kaže seveda številne poteze, povzete po Borgesu, vendar substanca njegove proze ni postmodernistična, kajti ne samo da je po svojem učinku na bralca socialnopolitično angažirana, ampak se ji zgodovinsko življenje

kaže še v luči »resnice«, ki je krvavo zaresna, po svojem metafizično-etičnem izvoru najbrž eksistencialistična.⁹ Postmodernizem lahko seveda v svojo kombinacijo različnih »resnic« priteguje tudi eksistencializem, vendar samo takó, da ga razveljavlja in preigrava z drugimi »resnicami«, kar se verjetno dogaja že pri Borgesu. Več pravega postmodernizma je v srbski literaturi gotovo pri Miloradu Paviću, v njegovem *Hazarskem besednjaku*, ki bi ga po formalni, kompozicijski in stilni strani lahko imeli za skoraj »klasično« uspešnico postmodernistične proze. Vendar je tudi v njem opaziti podlago, ki morda ni čisto ustrezna tej smeri, v avtorjevem ponazarjanju usode izginulih, pozabljenih in »tragičnih« narodov, ljudstev, držav je preveč zaresne skrivnosti, nekakšnega transcendentnega smisla, ki verjetno spada bolj v simbolistično tradicijo kot v novo, postmodernistično dekonstrukcijo vsakršne resnice, resničnosti in transcendence. Podobno razločevanje med tem, kaj je dejansko postmodernistično in kaj samó na zunaj, bi bilo seveda potrebno preskusiti tudi na sodobni slovenski literaturi; to bo potrebno storiti v posebnem poglavju pričujočega spisa.

Da bi se v luči takšnega primerjanja pokazalo, kako je s postmodernistično tradicijo na Slovenskem, je za sklep teh preverb mogoče ponuditi primerjavo Bartolovega *Don Lorenza de Spadoni*, ki je bil hipotetično označen za postmodernistično pripoved, z romanom *Parfum* Patricka Süskinda, ki gotovo spada med postmodernistične uspešnice današnjega časa. Ta primerjava naj hkrati ilustrira tisto posebno možnost postmodernizma, ko se njegova dekonstrukcija resnice ne dogaja s pomočjo medsebojnega kombiniranja različnih historičnih »resnic«, ampak kar s pomočjo imitiranja ene same med njimi, vendar tako, da jo pisatelj od znotraj preriva, izvotli in s tem oropa njenega prvotnega smisla.

Na prvi pogled sta si Bartolova in Süskindova pripoved seveda močno enaki. Obe se bereta kot mojstrski posnetek pripovednih vzorcev romantične dobe, obema je osrednji junak izobčenec, zanikovalec dobrega, plemenitega, urejenega človeškega sveta, človek Kajnovoga rodu, izvržek človeštva, toda hkrati potomec satanovih padlih angelov, saj mu je na čelo vtisnjen žig absolutnega zla, ki je morda enakovredno absolutno dobremu ali celo kaj višjega. Ob tej skupni temi ni težko prepoznati, da je pri Bartolu in Süskindu obravnavana iz bistveno različnih zornih kotov. Bartolova pripoved, ki je bila napisana leta 1924, nadaljuje izročilo zlih junakov predromantičnega in romantičnega satanizma, ki se začne s Schillerjevim »hudobnim« bratom Franzom Moorom v *Razbojnikih*, doseže enega od vrhov v Lewisovem *Menihu*, nato pa doživi svojo poetično glorifikacijo v Byronovem *Kajnu* in še marsikje; sem spada tudi postavljenost junaka v renesančno dobo. Stil, v katerem Bartol pripoveduje svojo zgodbo, pa ni več preprosto romantičen, s svojim posnemanjem pobožne legendarne pripovedi je za romantiko preveč rafiniran. Stilno vzporednico bi mu lahko našli v Flaubertovi *Legendi o usmiljenem bratu svetem Julijanu*, to pa seveda kaže na bližino literarne dekadence. In res tudi Bartolove metafizično-etične pozicije ni mogoče razumeti drugače kot na dekadenci ravnih. Njegov satanistični junak je povzdignjen v svet dekadence zapeljivosti, satanske lepote, o kateri je govoril Baudelaire, in že kar nadčloveškega sijaja; medtem ko je bil Lewisov menih Ambrosio nazadnje pahnjen v peklensko

⁹ O tem, ali je Kiš prešel v postmodernizem s knjigo Enciklopedija mrtvih, v slovenskem prevodu objavljeno leta 1987, bi bil potreben poseben premislek.

brezno, da bi bil v njem deležen večne kazni, se Bartolov don Lorenzo vrže vanj zato, da bi se iz njega povzdignil poveličan v padlega angela, ožarjen s peklenkim ognjem, ki je ogenj očiščenja, izbranstva in onstranske lepote. S tem se seveda izkaže, da je Bartolova pripoved v celoti zasnovana v območju čisto določene, trdne, enoumne »resnice«, in da je to »resnica« dekadence.

O Süskindovem *Parfumu* je nemška literarna kritika že ob izidu leta 1985 ugotavljala, da se stilno zgleduje pri novelah Heinricha von Kleista; najbolj nenaklonjeni ocenjevalci so očitali, da je močno »kičast«, to pa je mogoče razumeti tudi kot priznanje, da gre za izrazito postmodernistično besedilo. Poznavalcu nemške romantične književnosti ne morejo uiti dejstva, ki so za razumevanje *Parfuma* odločilnejša; da je namreč v celoti sestavljen iz motivov, tem in oblik, ki jih je najti pri E. T. A. Hoffmannu, deloma pri Tiecku in Chamissu. Süskindov junak Grenouille je podobno kot Hoffmannov »gospod Cinober« iz istoimenske povesti resda na zunaj grd, odvraten in že kar nečloveški, vendar prav tako obdarjen s čudežno močjo, da se v odločilnih življenjskih trenutkih zazdi ljudem odličen, sijajen, nadčloveški in že kar božanski. Süskindov junak ima seveda skrivno hibo – je brez svojega posebnega človeškega vonja, zato je usodno prikrajšan za nekaj bistveno človeškega, podobno, kot je prikrajšan Chamissovo Peter Schlemihl, ki je izgubil svojo »senco«, s tem pa bil za zmeraj izgnan iz človeškega sveta. Toda po osrednji motivni zamisli je *Parfum* povezan predvsem s Hoffmannovo povestjo *Gospodična de Scudéry* (1819). Tu je v središču vsega zločinski umetnik, draguljar Cardillac, ki izdeluje najlepši nakit svoje dobe, a ga demonične sile, njegova »zla zvezda«, ženejo, da kupce nakita na skrivaj ubija, da bi si spet prilastil »odtujeno« mojstrstvo svojega duha. Tudi Süskindov Grenouille je umetnik najvišje vrste, dišavar demonično nadčloveških veščin; tudi on povezuje umetnost z zločinom, saj mora, da bi prišel do najvišjega, absolutnega, esencialnega človeškega vonja, ubijati mlade, lepe, nedolžne deklice. Süskind je torej svoje besedilo ustvaril tako, da je vanj povzel nekaj značilnih romantičnih tem, z njihovo žanrsko, formalno in stilno obdelavo vred. Celota je zgolj posnemanje že danega vzorca, v nji ni nobenega kombiniranja različnih ravni, resničnosti in resnic, ki je značilno za večino postmodernistov od Borgesa do Fowlesa in Eca; gre za žanr, v katerem so že romantiki pomešali sestavine zgodovinskega, umetniškega, grozljivega, kriminalnega in celo znanstvenofantastičnega romana. V tem smislu v tem besedilu ni nič takega, da bi se v njem različne historične »resnice« med sabo razveljavljale. Pač pa je pisatelj postopek postmodernističen s tem, da znotraj natančne imitacije romantične pripovedi z domiselnim preobračanjem njenih sestavin dosega izpraznitev simboličnih pomenov, s katerimi je romantika ponazarjala ideje umetništva, absolutnega, demoničnosti, izobčenosti in podobnega. V Süskindovi pripovedi so posamezni motivi samo na videz nosilci takšnih simboličnih pomenov, v svojem izkupičku se njihova vsebina izničuje, kar ustreza temu, da so v postmodernističnem svetu ideje umetništva, absolutnega in seveda tudi odtujenosti samo še »resnice« brez sistemske podlage, s tem pa enako neresnične kot vse drugo.

(Se nadaljuje)

Krotka celota je ranjena.
 Vznemirjena duša,
 v tej strmi minuti
 so črne roke
 zasegle
 tvojo ljubezen.



Janko
Kos

Slovenska literatura po modernizmu

II

Misel o tem, da je slovenska literatura osemdesetih let in okoli leta 1990 literatura »po modernizmu«, ima po vsem tem vsaj ta pomen, da je v nji prevlada modernizma že mimo, da pa ta literatura seveda ni povprek in počez postmodernistična. Zelo mogoče je seveda, da ima v nji postmodernizem tisti osrednji, za celotno sestavo novega literarnorazvojnega obdobja ključni pomen, ki prav s tem postavlja to obdobje kot zares novo. Toda ta možnost ne more biti izhodišče v premislek o tej literaturi, ampak kvečjemu njegov rezultat. Prav zato se zdi veliko bolje govoriti o literaturi »po modernizmu« kot pa o postmodernističnem obdobju slovenske literature.

S tem je samo še razvidnejša nujnost govora o tem, kakšno vlogo ima postmodernizem v njenem razvoju, kakšen delež mu pripada, kateri avtorji in dela spadajo v njegovo območje in kakšni so njihovi literarni dosežki. Že pri opisovanju deleža, ki v sodobni slovenski literaturi gre modernizmu, se je pokazalo, da ponekod ostaja odprto, kaj je v nji še modernistično, kaj pa morda postmodernistično, kar seveda pomeni, da tudi modernizma po 1975 ali vsaj 1980 ni več mogoče trdno presojati, ne da bi že vedeli, kakšni so morebitni postmodernistični tokovi, ki vdirajo po splošnem prepričanju že nekaj časa v slovenski literarni prostor. Težava je samo v tem, da ne v svetu ne na Slovenskem še ni na razpolago nedvomna vednost o tem, kaj je bistveno za postmodernizem in po katerih znamenjih ga lahko prepoznamo že na prvi pogled; da si moramo za takšno vednost čimbolj prizadevati, se razume samo po sebi, vendar pa je videti, kot da je za zdaj vsekakor nikjer še ni.¹

¹ S tem ni zanikano, da je literatura o postmodernizmu po svetu in že tudi pri nas tako številna, da postaja že kar nepregledna. Toda njeno glavnino sestavljajo še zmeraj pretežno publicistični, programski, kritični ali apologetski spisi, ki postmodernistično problematiko večinoma bolj komplicirajo, kot pojasnjujejo. Pač pa obstaja že nekaj strogo znanstvenih analiz postmodernistične literature, zlasti v krogu nizozemske komparativistike, o katerih bo v tem razpravljanju še govor, vendar pa za zdaj še niso v središču pozornosti tistih, ki se želijo ukvarjati s postmodernizmom.

Položaj, ko je treba razpravljati o postmodernizmu, ne da bi bilo jasno, ali je kaj takega sploh lahko že plodno, se zdi na prvi pogled brezizhoden. Da bi si olajšali izhod iz njega, je najbolje pristati na najlažjo, pa tudi najmanj zahtevno pot – pregledati, kaj je bilo doslej storjenega za določitev, kaj je v slovenski literaturi zadnjega desetletja postmodernistično in kako torej poteka razvoj slovenskega literarnega postmodernizma. Pri tem ni misliti na vse, kar so pri nas že o postmodernizmu pisali na splošno, po zgledu ali s pomočjo tujih teoretikov, iz njih prevajali in na tej podlagi samostojno razmišljali naprej, ne da bi tako pridobljene pojme natančneje prenesli na domače literarno gradivo. Takšnega splošnega razmišljanja o postmodernizmu v literaturi – pa tudi v drugih umetnostih in na splošno v kulturi – je bilo že doslej nenavadno veliko, morda več kot poprej o katerikoli drugi aktualni literarno-umetniški smeri. Bibliografija vseh razprav, člankov in krajših obravnav bi bila za ta čas precejšnja. Vendar na tem mestu še ni zelo pomembna, kajti bolj kot splošna slovenska vednost o postmodernizmu nasploh nas za zdaj zanima, kaj so doslej premišljali o postmodernizmu v sodobni slovenski literaturi. Tega pa je v kolikor toliko sistematični podobi precej manj, tako da je ne samo pregledljivo, ampak tudi omogoča natančnejši kritični premislek o tem, kaj je torej s postmodernizmom v slovenski literaturi »po modernizmu«. Šele na podlagi takšnega premisleka bo mogoče spregovoriti kaj več o samem pojmu postmodernizma in o tem, kateri od njegovih utečenih pomenov bi bil najprimernejši ne le za svetovno literarno dogajanje, ampak tudi za pojav literarnega postmodernizma na Slovenskem, morda tudi širše na jugoslovanskih tleh.

Kljub temu je vsaj za uvod potrebno mimogrede omeniti, kdaj se je beseda o postmodernizmu prvič pojavila v slovenskem kulturnem mišljenju, kakšni so bili njeni prvotni nastavki, da bi se od tod pokazalo, s kakšno podlago so se prvi slovenski analitiki lahko lotili vprašanja, kako je pravzaprav s postmodernizmom v sodobni slovenski literaturi.² Podatki o prvih omembah resda niso popolnoma natančni, vendar se dá vsaj približno reči, da segajo v sredo sedemdesetih let, ko je bil tudi v svetu pojem šele na pohodu, natančne literarnozgodovinske in literarnoteoretične raziskave postmodernizma se pa še niso niti začele, tako da je bil pojem še zmeraj pretežno publicističen. Pri tem je zanimivo, da se postmodernizem tudi na Slovenskem pojavi prvič morda s tistim starejšim pomenom, ki ga je dobil že v tridesetih letih v območju španske literarne misli, kjer je meril na literaturo »po moderni« z začetka stoletja, se pravi, da je pomenil oznako za bolj ali manj epigonsko, oslabiljeno ali že spremenjeno nadaljevanje novoromantičnih, dekadencijskih in simbolističnih tokov, ki so jih Španci že okoli leta 1900 imenovali »modernismo«, Slovenci pa po nemškem zgledu »moderna«. S tega stališča je seveda čisto mogoče, da bi se literarna dediščina, ki so jo Kette, Murn, Župančič, Cankar in še kdo zapustili mlajšim generacijam, od začetka prve svetovne vojne naprej imenovala »postmoderna« ali kar »postmodernistična«, za njene nosilce pa bi šteli na primer Vladimira Levstika, Frana Albrehta, Pavla Golio, Cvetka Golarja, Iga Grudna, mladega Juša in Ferda Kozaka pa še koga. V tem pomenu bi morali šteti za »postmodernistično« seveda vse, kar je iz teh tokov seglo do

² O začetkih in usodi pojma postmodernizem na Slovenskem razpravlja podrobna študija Andreja Blatnika *Pojem postmodernizem v slovenski literarni publicistiki* (Ljubljana, 1987, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo).

druge svetovne vojne in še po nji. Zdi se, da je v takem pomenu uporabil pojem Jože Pogačnik v spisu *Inavguracija sodobnosti*, natisnjem v knjigi *Teze in sinteze* leta 1976; morda je to v slovenski literarni vedi prvi primer tako uporabljenega izraza. Avtor razpravlja v svojem spisu o Kosmačevem romanu *Pomladni dan*, ki je izšel leta 1953. Med drugim pravi o njem tole: »Prelom z realistično strukturo je ustvaril prazen prostor, ki ga je bilo treba z nečim napolniti«; nato ugotavlja, da je bilo Kosmaču v ta namen na razpolago predvsem izročilo moderne in ekspresionizma, in končuje: »V načelu je mogoče trditi, da je v Pomladnem dnevu ob socialno-realističnem jedru opaziti navzočnost postmodernističnega in postekspresionističnega stilnega kompleksa.« Iz konteksta se dá razbrati, da vidi avtor znamenje premagovanja realizma s pomočjo »postmodernizma« zlasti v obnavljanju simbolističnih stilnih sestavin kar seveda pomeni, da mu je »postmodernizem« označba za obujanje simbolizma, njegovo uporabo, morda v smislu t. i. postsimbolizma. Toda iz tega bi morali sklepati, da tu še ne gre za postmodernizem, ki naj bi premagoval dediščino modernizma, ampak šele za opustitev realizma s pomočjo tistega, s čimer je že moderna presegla realistično-naturalistično poetiko 19. stoletja. S tem se potrjuje, da je ta prvi primer pojma v slovenski literarni vedi približno enak prvotni španski rabi, ki tudi še ni merila s postmodernizmom na novo smer po modernizmu, ampak na dediščino moderne, tj. nove romantike, dekadence in simbolizma po prvem razmahu teh smeri na začetku stoletja.

Seveda s tem še ni prav nič rečeno o tem, da bi bila taka raba na Slovenskem nemogoča ali nesmiselna. Res je samo, da bi iz nje sledilo med drugim to: marsikaj, kar se nam kaže v povojni poeziji Kocbeka, Udoviča, Ceneta Vipotnika, morda pa še mlajših generacij, kot dediščina simbolizma, dekadence in nove romantike, bi morali imenovati »postmoderno« ali »postmodernistično«. Kaj takega bi morda ne bilo popolnoma nezanimivo.³ Toda v vsakem primeru bi bilo v nasprotju s splošno rabo, ki je gotova vsaj v tem – ne glede na to, kaj si natančneje predstavlja pod postmodernizmom – da je s tem imenom treba imenovati literarno smer, ki je že »onstran« modernizma, ta pa seveda že »onstran« literarnih tokov, ki jih je slovenska literatura prvič sprejela v dobi moderne. S tega stališča seveda Pogačnikova raba pojma, ki o »postmodernizmu« sicer ne govori na splošno, ampak ga umešča v slovenski literarni razvoj, o tem razvoju še ne pove ničesar takega, kar bi bilo povezano z nastankom in razvojem postmodernizma v sodobni slovenski literaturi.

Po letu 1976 se je pojem s svojim novejšim pomenom polagoma začel pojavljati tudi v slovenskem kulturnem prostoru, vendar je trajalo še nekaj časa, da je ta pomen postal izrazito konkreten in sodoben. Ko je izraz postmoderni uporabil leta 1980 Tine Hribar v razpravi *Princip tehnopoetičnosti*, mu je podložil pomen, ki se zdi glede na to, kar danes povezujemo s postmodernizmom, še zmeraj nenavaden ali celo dvoumen.⁴ Omenil ga je samo enkrat, v stavku: »Klasika postmoderne (Mallarmé, Schönberg, Malevič) niso bili larpurlartisti v tehno-poetičnem pomenu.« Iz konteksta, v katerega je tu postavljena postmoderna, se dá ta pojem razumeti na dva

³ Prav zato je do takšnega označevanja v nekaj primerih zares prišlo, saj so sicer redki razlagalci značilnosti, ki so se jim zdele bistvene za postmodernizem, podaljšali nazaj h Kocbeku ali Udoviču. S tem je seveda prišlo do zamenjave postmodernizma s postsimbolizmom, morda pa še z drugimi starejšimi tokovi.

⁴ T. Hribar: *Princip tehnopoetičnosti*. Problemi, 1980, št. 1–2, str. 1.

mogoča načina. Najprej kot da gre pri Mallarméjevem skrajnem simbolizmu, ki se morda nagiblje že v modernizem, in pri zgodnjih modernistih Schönbergu in Maleviču za to, da stopa z njimi umetnost iz obdobja moderne, ki je predvsem čas simbolizma, v obdobje »po« taki moderni, kar naj označuje ime postmoderna. Ali pa da je to umetnost dobe, ki jo je Arnold Toynbee imenoval postmoderna doba in jo začel že z letom 1875, tako da bi Mallarmé, Schönberg, Malevič in vsi drugi mojstri evropske umetnosti s konca 19. in začetka 20. stoletja res že lahko veljali za reprezentativne nosilce »postmoderne« umetnosti. Vendar pa ta pomen, naj je sam na sebi še tako mogoč, ne more biti istoveten s tistim, kar naj pomeni pojem postmodernizma za svetovno, evropsko in tudi slovensko literarno dogajanje v drugi polovici 20. stoletja. Da je temu res tako, dokazuje dejstvo, da je tudi Hribar v svojih poznejših spisih podelil postmodernizmu predvsem tak pomen.

Po teh začetnih poskusih v uvajanju novega literarnosmernega pojma se je termin postmodernizem takoj po letu 1980 spremenil v nekaj splošno znanega, za marsikoga vabljivega, za druge spet dvomljivega ali celo nezaželenega. Vendar je vsaj od leta 1982 naprej – ne glede na razlike v razumevanju in vrednotenju tega, kaj naj bi bil – po splošnem mnenju predstavljal ime za izrazito novo, najnovejše, v pravem pomenu sodobno ali šele prihajajoče kulturno-umetnostno dogajanje, o katerem je prav zato potreben načelen, kritičen, morda že tudi historičen premislek. Ta splošna pozornost za postmodernizem se je začela leta 1982, ko je v Sodobnosti stekla anketa pod naslovom *Postmodernizem – kaj je in v čem ga vidimo*, in se nadaljevala še v začetek naslednjega leta. Z odgovori in naknadno polemiko so v nji sodelovali Tomaž Brejc, Dragotin Cvetko, Taras Kermauner, Peter Krečič, Janko Kos, Denis Poniž, Aleš Vodopivec, Dimitrij Rupel, Boris Štih in Cvetko Zagorski. Kot je videti iz imen, je bila anketa samo v enem delu posvečena literarnemu postmodernizmu. Takšno anketno, posvetovalno in nazadnje še kar simpozijско ukvarjanje s postmodernizmom se je nadaljevalo še nekaj let. V letu 1984 je v Književnih listih časopisa Delo izhajala podobna anketa, ki se je je udeležilo trinajst avtorjev, večidel mlajših, iz različnih območij, toda večidel literarnih, in spet je bilo osrednje vprašanje enako – kaj je postmodernizem, kaj videti v njem, kaj od njega pričakovati, kako ga vrednotiti in podobno. Očitno ta tema po dveh letih še zmeraj ni bila izčrpana, kajti k postmodernizmu se je vrnil posvet, ki ga je priredilo v letu 1986 Društvo za primerjalno književnost.⁵ Med sogovorniki v tem krogu je nastopilo dvanajst literarnih zgodovinarjev, teoretikov, kritikov ali interpretov, med njimi nekaj filozofov in umetnostnih zgodovinarjev; deloma takih, ki so sodelovali že v prejšnjih debatah, deloma mlajših, kar seveda pomeni, da je razpravljanje o postmodernizmu zajelo že več generacij in polagoma prešlo v najmlajšo – v nasprotju z začetkom teh razprav, ko so imele glavno besedo še starejše generacije.⁶ S tem pa takšnih posvetov še zmeraj ni bilo konec, kajti nov posvet o postmodernizmu je leta 1987 priredil marksistični center pri CK ZKS. K temu je treba dodati še dejstvo, da je od leta 1987 v številnih literarnih, znanstvenih, strokovnih in dnevnik

⁵ Diskusija s tega posveta je bila objavljena v reviji Primerjalna književnost, 1986, št. 2.

⁶ Na zunaj se je premik razpravljanja o postmodernizmu v krog mlajše generacije pokazal s tem, da je njegovo središče postala revija Problemi-Literatura, tako s prevodi ustreznih tujih besedil kot z izvirnimi prispevki poglobitvinih esejistov, teoretikov in interpretov mlajše generacije.

glasilih začela izhajati cela vrsta prevedenih ali izvirnih tekstov o problematiki postmodernizma. Njihovo število se je v zadnjih letih nabralo že v tako množino, da bi jo mogla zajeti kvečjemu natančna bibliografija, zlasti ko bi revijskim objavam priložili še spremne besede, uvode in podobno, natisnjene v knjižnih izdajah prevedenih ali izvirnih del, za katera se je zdelo, da jih je treba povezati s pojmom postmodernizma in zato ta pojem ob njih tako ali drugače aktualizirati.

Vse to so na prvi pogled samo zunanje banalnosti, ki pa ob pojmu postmodernizma na Slovenskem določno opozarjajo na značilno posebnost. Nikoli poprej se v slovenskem kulturnem in literarnem prostoru ni zgodilo, da bi bila kakšna nova umetnostna smer ali gibanje sprejeta s takšno publicistično, strokovno, nazadnje že kar znanstveno pozornostjo, ampak je vse to potekalo dosti bolj mimogrede, naključno ali celo neopazno. Seveda je publiciteta okoli postmodernizma povezana s splošnim mehanizmom množičnih občil in obrata, v katerega ta občila pritegujejo tudi literarne dogodke, publicistiko in celo literarno vedo. Vendar pa ni mogoče mimo dejstva, da se je ta mehanizem na Slovenskem razživel najprej ob pojavu postmodernizma in da se razpravljanje, ki ga je spravil v tek kmalu po letu 1982, še zmeraj ni izteklo.⁷

Bolj od zunanjih dejstev je na tem mestu seveda pomembna problematika, ki se je v debatah in objavah že izoblikovala in ki je lahko podlaga za tisto, kar naj bo pomenska vsebina postmodernizma na Slovenskem. Najprej je tu splošen, načelen in abstrakten pomen samega pojma. Toda ta je sam na sebi tudi na Slovenskem – podobno kot po svetu, v Ameriki in Evropi – še zmeraj tako spremenljiv, dvoumen in negotov, da bi ga komajda lahko spravili na skupni imenovalec. Zato bo ta stran slovenskih razmišljanj o postmodernizmu za zdaj puščena ob strani. Mnogo primernejša se zdi tista njihova razsežnost, ki se dotika določene umetnostne, zlasti literarne problematike na Slovenskem, to pa tako, da pojem postmodernizma nanaša na pojave, za katere se zdi primeren ali celo nujen. V tej smeri se obeta kaj več kot samo abstraktno razpravljanje o tem, ali je postmodernizem potrebno razumeti tako ali drugače. Seveda je namen vsakega premisleka o postmodernizmu na Slovenskem tudi to. Vendar se zdi pot do takšne pojasnitve najprimernejša skoz obravnavo pojavov, ki jih je kritična, literarno-znanstvena ali pa filozofska misel doslej prepoznala za postmodernistične. Ob pozornejši presoji se seveda lahko izkaže, da to sploh niso ali pa da je vprašanje o njih neodločeno, toda prav s tem se lahko pojasni, ali je pomen, ki ga pripisujemo postmodernizmu, pravi – v skladu z razvojnimi možnostmi slovenske literature po letu 1970, ali v nasprotju z njenimi dejanskimi premiki.

Na žalost je bilo takšnih prognoz slovenskega literarnega postmodernizma po letu 1975 ali 1980 razmeroma malo, vsekakor precej manj od splošnih razlag postmodernizma, naslonjenih na teoretične modele, obrazce in analize tujih avtorjev. Poleg tega je bilo spričo negotovosti s pojmom postmodernizem skoraj neogibno, da so te prve obravnave postmodernističnih pojavov v slovenski literaturi sedemdesetih in osemdesetih let ostajale

⁷ S tem se zastavlja posebno vprašanje o tem, kakšna je morda notranja zveza med nekaterimi značilnostmi postmodernistične literature in pa literarnega obrata, ki v prihajajoči postmoderni dobi postaja zmeraj bolj tehnološki, kapitalski in mednarodni. Zato bi bilo takšnemu obratu v zvezi z literaturo po modernizmu – tudi s slovensko – treba posvetiti posebno pozornost.

večidel shematične, improvizirane in prehitre. Poskušale so se sicer opreti na razviden kriterij za določanje postmodernizma v literaturi, toda ravno ta kriterij je v opredelitvah slovenskega postmodernizma moral ostati provizoričen, predvsem pa problematičen glede na to, da je bil pojem tudi v svetovnem merilu v tem času še nedodelan.

S tem se vnaprej izkazuje omejena veljavnost vseh dosedanjih poskusov za prepoznavanje slovenskega literarnega postmodernizma. Kljub temu je presoja teh poskusov edina možnost, da bi presegli njihovo začasnost ali nedomišljenost, nato pa se dokopali do trdnejše predstave o tem, kaj je postmodernizem v slovenski literaturi okoli leta 1990 in po čem ga prepoznati, kar bi bil seveda že tudi odgovor na vprašanje, kolikšna je njegova dejanska vloga v najnovjšem literarnem razvoju, morda pa tudi pomen za prihodnost.

Kot rečeno, je prve teh poskusov najti v anketi Sodobnosti iz leta 1982, čeprav s poudarkom, da je v seriji njenih prispevkov samo nekaj takih, ki se res konkretno ukvarjajo s postmodernizmom v slovenski literaturi. Prvi te vrste je bil Kermaunerjev, ki je že v naslovu postavljal vprašanje »Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma«. ⁸ Avtorjev odgovor na to vprašanje je v prispevku nekoliko nerazviden, ker ime postmodernizem uporablja samo tu pa tam in še to tako, da ga enači s »hipermodernizmom«, kar bi se danes utegnilo zdeti *contradictio in adiecto*. Kljub temu se dá reči, da Kermauner pod tistim, kar opisuje kot najnovejše stanje slovenske literature, vendarle misli na postmodernizem in da za opis tega stanja uveljavlja pojmovno mrežo, ki verjetno meri na bistvo postmodernistične umetnostne prakse, seveda tako, da je oboje iz njegove razlage potrebno šele izluščiti. Iz frekvenčnosti nekaterih besed je mogoče sklepati, da postmodernizem v slovenski literaturi sedemdesetih in začetnih osemdesetih let po Kermaunerjevi misli nastaja v okviru epohalnega dogajanja »retradicionalizacije« kot posebnega primera »simulacije« v postindstrijski kulturi. Pod takšno retradicionalizacijo uvršča različne tipe simuliranja, imenuje jih resantizacija, remagizacija, remitizacija, refolklorizacija, rearhaizacija, rehistorizacija, repolitizacija, renacionalizacija itd. S simulacijo se v teh primerih razume »poskus imaginiranja nečesa, kar je izgubljeno«, zato lahko postmodernizem, razumljen kot retradicionalizacija, definira takole: »... ni obnova, ampak simulacija tradicije; zato spada na globlji ravni v hipermoderni sistem ali v baudrillarovski postmodernizem kot ena njegovih strategij«. Obenem pa tako razumljenemu postmodernizmu, v katerem se skriva »osnovni dogodek dobe: simulacija, manipulacija, izguba realnosti«, poskuša najti sociološki »ekvivalent«. Najde ga v na novo nastajajočem slovenskem srednjem sloju, ki da je »socialna substanca« takšne simulacije.

Opisani pojem postmodernizma je torej kriterij, po katerem je Kermauner v tem prispevku izvedel diagnozo, kaj je v slovenski literaturi zadnjih let že območje postmodernizma. Kot je videti iz celote, mu je glavno znamenje postmodernizma vračanje k tradiciji – k »svetemu«, mitom, magiji, folklori, nacionalnemu, zgodovini in še čemu – to pa s pomočjo simulacije, se pravi uprizarjanja vsega tega, kot da je resnično, pa seveda ni, tako da je takšna simulacija samo nov izraz vse trdnejšega in temnejšega metafizičnega, poli-

⁸ T. Kermauner: Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma. Sodobnost, 1982, str. 479.

tičnega, socialnega, kulturnega in vsakršnega nihilizma, ne pa njegovo preseženje. Na prvi pogled je seveda verjetno, da ideja simulacije v računalniškem smislu, kot jo Kermauner razume po Jeanu Baudrillardu, ni brez zveze s postmodernizmom, kot ga razlagajo številni svetovni teoretiki, se pravi s tistim pomenom, ki ni samo formalen, zunanji in površen, ampak hoče zadeti v epohalno bistvo postmodernizma. Pojem simulacije v tej zvezi očitno meri na tisto, kar se v postmodernizmu dogaja s tako osrednjimi stvarmi, kot so človek – subjekt, njegova subjektiviteta, resnica, resničnost in nazadnje človeško razmerje do transcendence. Vendar pa je vprašanje, ali je simulacija zaradi svoje dvoumnosti, nenatančnosti in celo metaforičnosti za vse to pravi izraz, in ali zadostuje za razlago postmodernističnih pojavov. Če se v njih dogaja to, kar se lahko imenuje simulacija »svetega«, magičnega, mitičnega in še drugih tradicionalnih realitet, se seveda neogibno zastavlja vprašanje, po čem lahko spoznamo, da gre v postmodernističnih besedilih zgolj za njihovo simulacijo, ne pa za pristnost njihove dejanske navzočnosti. Če naj na primer Borgesove zgodbe obveljajo za postmodernistične, bi morali dokazati, da so podobne tradicionalnih svetov, ki jih ta pisatelj obuja, simulirane, ne pa »resnične«. In v čem se torej razlikujejo od takšnih podob na primer pri Poeju, kjer naj ne bi smele biti takšne? Ali pa je morda težava v tem, da v literaturi in seveda v umetnosti nasploh ni mogoče razločevati med pristnim in simuliranim? Kako naj dokažemo, da Prešernova ljubezenska čustva, romantična ljubezen in iz nje potekajoča usoda niso simulacija, ampak njeno nasprotje? Navsezadnje bi bila v tej smeri mogoča celo splošna teza, da je bistvo umetnosti v celoti simulacija, kar pa bi seveda pomenilo, da ta ni kaka posebnost postmodernizma. S tem je samó opozorjeno, da ideja simulacije, kot jo je pri nas najbrž prvi uporabil v zvezi s postmodernizmom Kermauner, gotovo opozarja na kaj bistvenega v njem, vendar pa ni tako enoumna, da bi to bistveno lahko res jasno postavila kot pravo, pa tudi kot empirično, analitično in strukturalno opisljivo bistvo postmodernistične literature. Torej ga je potrebno premakniti na drugo raven in uporabiti za njegovo razlago še drugačne pojme.

Premisleka potrebne bi bile še nekatere druge sestavine Kermaunerjevega kriterija za postmodernizem, vendar jih je na tem mestu mogoče omeniti samo mimogrede, ker za določanje postmodernističnih pojavov v slovenski literaturi niso tako odločilne. Simulacija kot bistvo postmodernizma je seveda mišljena kot bistvena sestava nove postindustrijske, računalniške in informacijske civilizacije, kot taka pa je preširoka za določanje posamezne umetnostne smeri, saj tudi romantike, realizma ali simbolizma ni mogoče izvesti iz socialno, ekonomsko in tehnološko epohalnega ustroja zgodovinskega sveta v celoti. Poleg tega je pa najbrž težko postaviti enačaj med strukturo postmoderne civilizacije in položajem slovenskega srednjega sloja okoli leta 1970, ki naj bi bil socialni okvir za porajanje postmodernizma na Slovenskem; tak srednji sloj je pač še precej daleč od planetarne civilizacije, kakršno oblikujejo računalniki, množična občila in informacijska tehnologija.⁹ Ne nazadnje je problem tudi Kermaunerjevo enačenje

⁹ Bistvena posebnost tega srednjega sloja je najbrž ta, da je »socialističen«, tj. da se je formiral v gospodarskem, političnem in kulturnem sestavu tega družbenopolitičnega tipa, tako da je iz njega pridobil lastnosti, ki ga najbrž razločujejo od srednjih slojev v meščanski demokraciji.

postmodernizma s hipermodernizmom. Če je po logiki same stvari ultramodernizem tudi v literaturi skrajna oblika modernizma in če je postmodernizem navsezadnje ne le podaljšek, ampak tudi v razvojnem nasprotju z modernistično smerjo, potem ga je potrebno razmejiti zlasti od hipermodernizma, saj se njegovo bistvo lahko jasno profilira le v razmerju do najskrajnejših modernističnih tokov.

Morda je v tej posebnosti Kermaunerjevega pojmovanja obstajala glavna težava za jasno prepoznanje avtorjev in del, ki jih je v svojem prispevku razglasil za nosilce novih, tj. postmodernističnih tendenc. Toda če odštejemo negotov položaj nekaterih avtorjev na meji med hipermodernizmom in postmodernizmom, bi po Kermaunerjevem kriteriju morali med postmodernisti stati vsaj Ivo Svetina z zbirko *Bulbul*, Jože Snoj v knjigi *Žalostinke za očetom in očetnjavo*, Šeligove igre, kot na primer *Lepa Vida*, pesniške zbirke Svetlane Makarovič, morda pa tudi zgodovinski romani, kakršnih eden je na primer Jančarjev *Galjot*. Vendar tudi ta seznam morebitnih postmodernističnih avtorjev v Kermaunerjevi diagnozi iz leta 1982 ni dokončen, saj se mu ob Šeligovi *Lepi Vidi* kaže možnost, da bi uvrstili vanj celo Mraka kot »predhodnika simuliranja« v slovenski dramatik. Ta primer seveda opozarja, da je glavni problem diagnoze v tem, kako določiti, kdaj je realiteta literarnega dela simulirana in kdaj ne. Kdaj je na primer »sveto« v pesniškem besedilu pristno in kdaj samo simulacija?

S tem se je z vso težo zastavil problem, ki je še zmeraj poglavitna težava vsakega razpravljanja o postmodernizmu v slovenski literaturi »po« modernizmu. Obenem se je vsaj v obrisih začel oblikovati prvi vtis o tem, kdo bi utegnili biti slovenski postmodernisti. Ta vtis ni bil naključen, kajti med maloštevilnimi drugimi poskusi po letu 1980, da bi se obseg slovenskega literarnega postmodernizma zarisal konkretnije, se pojavljajo skoraj isti avtorji, kar pa seveda vodi k domnevi, da je bil najbrž tudi kriterij za njihovo določanje podoben, čeprav morda definiran z nekoliko drugačnimi pojmi kot pri Kermaunerju. Vendar se od drugih prispevkov v anketi iz leta 1982 skoraj nobeden podrobneje ne ukvarja s postmodernizmom na Slovenskem, razen mojega, ki je bil objavljen pod naslovom *Težave s postmodernizmom*.¹⁰ Tudi v tem prispevku gre za poskus določitve postmodernizma, njegovega bistva in meja, obenem pa že tudi za aplikacijo takó dobljenega pojma na sodobno slovensko literaturo. Kriterij takšne določitve je v glavnem podoben Kermaunerjevemu, čeprav izražen z nekoliko drugačnimi pojmi in njihovo razpostavo. Med »zunanji« značilnostmi postmodernizma je poudarjeno »vračanje k smerem in stilom izpred modernizma, imitiranje njihovih sestavin, stilnih potez in funkcij«, kar ustreza Kermaunerjevemu pojmovanju simulirane tradicije; med bolj bistvenimi pa povezanost z metafizičnim nihilizmom in s tipom fluidne zavesti, ki da je značilna za modernizem. S tem je tudi v mojem prispevku podobno kot pri Kermaunerju kljub prizadevanju, da bi se čimbolj nazorno začrtala razlika med modernizmom in postmodernizmom, stopila v ospredje predvsem njuna medsebojna kontinuiteta znotraj obsežnejšega duhovnozgodovinskega, civilizacijskega in kulturnega procesa. Ob strani je ostalo vprašanje, ali je torej razlika med modernizmom in postmodernizmom res samo zunanja, motivno-stilna ali pa gre vendarle za bistven premik tudi na duhovno

¹⁰ J. Kos: *Težave s postmodernizmom*. Sodobnost, 1982, str. 633; ponatisnjeno v knjigi *Moderna misel in slovenska književnost*, Ljubljana, 1983, str. 272–284.

zgodovinski ravni, se pravi v stvareh, ki zadevajo status transcendece, resnice, resničnosti in subjekta – šele s tem bi se seveda postmodernizem lahko legitimiral kot zares nova literarna smer, ne pa le kot podaljšek modernizma, morda zgolj kot njegovo stopnjevanje in radikaliziranje v že začrtani smeri. Iz današnje perspektive je seveda jasno, da je zanimiva samo druga možnost, verjetno pa tudi za razumevanje postmodernizma plodnejša, saj bi brez globljega premika obrat postmodernistov nazaj k tradiciji moral obveljati za povrhen, naključen in samovoljen pojav, zgolj za stvar snovnega gradiva, motivnega repertoarja in stilnega kombiniranja, ne pa za globljo nujnost duhovno-umetnostne ustvarjalnosti v čisto določenem zgodovinskem času. Predvsem pa brez takšne razlage ostaja nepojasnjeno, kdaj je vračanje k tradiciji zares postmodernistično, kdaj pa sploh ne gre za kaj takega, ampak pač za nadaljevanje, obujanje in prenavljanje kakšne še zmeraj žive literarne tradicije, na primer neoromantične, dekadencične, simbolistične, ekspresionistične, naturalistične, socialnorealistične. V svojem prispevku iz leta 1982 sem kot razločevalno znamenje postmodernističnega sprejema tradicije navedel nujnost, da se tradicija v tem primeru povzema »skoz filter modernističnega izkustva«, se pravi njegovega metafizičnega nihilizma in fluidne zavesti. Vendar je taka distinkcija presplošna, poleg tega pa postmodernizem še zmeraj bolj povezuje z modernizmom, kot da bi ga razločevala.

Vse to so seveda vprašanja, ki ostajajo današnjemu premisleku o tem, kaj je bistvo postmodernizma. Kar pa zadeva konkretno določitev slovenskih postmodernističnih del in avtorjev, je razumljivo, da je bila njihova izbira v mojem prispevku zaradi podobnosti kriterija v glavnem enaka Kermaunerjevi, v nekaterih pogledih kvečjemu razširjena in dopolnjena. Tako sem med postmodernistična dela prištel Šeligove drame *Čarovnica iz Zgornje Davče*, *Lepa Vida* in *Svatba*, Svetinovo poezijo, liriko Svetlane Makarovič, Milana Jesiha in Borisa A. Novaka; od dramatikov še Petra Božiča z njegovimi najnovejšimi deli in tista Jovanovičeva besedila, ki so prešla v novo varianto neorealizma ali celo socrealizma (*Osvoboditev Skopje*, *Karamazovi*); iz proze Branka Gradišnika kot avtorja, ki se že zgleduje pri piscih ameriškega postmodernizma.

K avtorjem in delom, ki so se že leta 1982 pojavljali v prvih diagnozah postmodernizma na Slovenskem, je bilo seveda mogoče postaviti še druga imena. Ob pesnike še dramatike in pripovednike, ki jih prve aplikacije postmodernističnega pojma niso upoštevale. Vendar je takšno dopolnjevanje potekalo razmeroma počasi, najprej za lirsko poezijo in šele čez nekaj let tudi za pripovedništvo. Na splošno pa je v prvih letih ostajal izbor avtorjev v prvotno začrtanem krogu, o čemer pričata predvsem dva poskusa, ki sta takoj po letu 1982 poskušala sistematizirati na novo pridobljeni pojem postmodernizma v območju slovenske lirске poezije. Prvi je bil storjen v moji študiji *Slovenska lirika 1950–1980*, objavljeni v letu 1982, drugega je opravil Tine Hribar v obsežni razpravi *Sodobna slovenska poezija*, ki je izšla leta 1984.¹¹

Od obeh je zanimivejša Hribarjeva, ker izhaja iz nekoliko drugačnega, v nekaterih pogledih – tudi vrednostno – celo bistveno spremenjenega

¹¹ J. Kos: *Slovenska lirika 1950–1980. Sodobnost*, 1982, str. 1098; študija je bila napisana kot spremna beseda k antologiji *Slovenska lirika 1950–1980*, ki je izšla leta 1983 v zbirki Kondor. Študija T. Hribarja je izšla v antologiji *Sodobna slovenska poezija* (Maribor, 1984), na str. 175–283.

pojma o postmodernizmu. Zato ji bo treba na tem mestu posvetiti posebno pozornost. Kar pa zadeva mojo presojo, kaj je postmodernistično v slovenski liriki od srede sedemdesetih let, je treba reči, da je izhajala v glavnem še zmeraj iz kriterija, ki se je v glavnih obrisih izoblikoval v anketi leta 1982. Za postmodernistično je spoznala tisto liriko mlajših pesnikov, ki se »skoz formo modernistične zavesti vrača k različnim pesniškim tradicijam, ne da bi zavrгла bistvo modernizma«. Pri tem je bilo poudarjeno, da se v takšnem vračanju skriva »duhovno-estetska dvoumnost«, med drugim tudi tako, da na primer za nekaterimi slogovnimi prvini te lirike, ki kažejo na to transcendenco, ne stoji »metafizična transcendenca, ampak samo jezikovno konstruiranje« takšne transcendence, kar seveda pomeni, da se v tej poeziji ne obnavlja živa tradicija, pač pa se v nji »fluidna zavest modernizma vsaj na zunaj poskuša pripeti na obstojnost sveta, ob kateri bi lahko premagala svojo lastno neomejenost, nihilistično odtrganost od vsakršne substance . . .« Na prvi pogled je videti, da se kot poglobitni kriterij postmodernizma v teh formulacijah ohranja pojem navideznega imitiranja tradicije oziroma simuliranje, kot je ta postopek imenoval Kermauner. S tega stališča je bila v moji študiji o slovenski liriki med leti 1950 in 1980 deloma prišteta med začetnike postmodernistične lirike že Svetlana Makarović, nato pa izrecno Milan Jesih, Ivo Svetina in Boris A. Novak. Izbrani avtorji seveda kažejo, da bi bilo mogoče pesniški krog slovenskega postmodernizma v tej smeri širiti in dopolnjevati še naprej, nič pa še ni bilo dokončno odločeno o tem, ali je kriterij za prepoznavanje postmodernistov dovolj trden in jasen, pa tudi ne, v kakšni obliki naj bi bil uporaben za dramatiko in končno za pripovedništvo. To pa je bila njegova najbolj odprta, morda tudi problematična stran, saj je iz razvoja postmodernizma v drugih literaturah, jasno, da ga je potrebno rekognoscirati predvsem v pripovednih zvrsteh in da je iz njih mogoče dobiti najbolj zanesljiva znamenja, kaj je in kaj ni postmodernizem. Ali pa je morda posebnost slovenske literature – kot že v mnogih prejšnjih obdobjih – tudi zdaj ta, da se neka literarna smer naseli predvsem v njeni poeziji, s tem pa dobi tudi ta smer drugačne, morda celo slovensko specifične poteze – kar pomeni, da bi se prav to lahko dogajalo s postmodernizmom na Slovenskem. To pa je seveda vprašanje, ki mu ni mogoče najti odgovora že na začetku, ampak šele na koncu premisleka o tem, kaj je pravzaprav postmodernizem, bodisi v svoji splošno svetovni konstelaciji, bodisi v kaki bolj specifični na Slovenskem.

(Se nadaljuje.)

Slovenska literatura po modernizmu

Janko
Kos

III

Zanimivost prvih poskusov iz leta 1982, da bi ugotovili, kakšno vlogo dobiva postmodernizem v najnovejši slovenski literaturi, je nedvomno ta, da so ga iskali v poeziji, ne pa v pripovedništvu ali dramatik; oziroma da je to dvojje prišlo šele kot dodatek k tistemu, kar se je za postmodernizem izkazalo v delu pesnikov mlajših generacij od približno 1975 naprej pa tja do začetka osemdesetih let.

Seveda se dá to opravičevati z znanim mnenjem, da je bila lirika od nekdaj poglavitna literarna vrsta na Slovenskem in da se je vse, kar se je literarno-umetnostno pomembnega dogajalo, zgodilo v njenem mediju. Temu splošnemu mnenju bi se dalo v podrobnostih tudi ugovarjati. Slovenska romantika se je resda s Prešernovo poezijo izoblikovala skoraj izključno v lirski sestavi, ne pa kot drugje po Evropi tudi v pripovedni prozi in dramatik. Toda že za slovensko moderno nikakor ni res, da bi njene poglavitne novoromantične, dekadentne ali simbolistične ideje zaživele samo kot lirika, ampak so bile njihov medij prav tako ali še bolj Cankarjeve pripovedi in drame. Kar zadeva obdobje slovenskega socialnega realizma, je več kot gotovo, da je bilo ustrezno mesto zanj predvsem pripovedništvo, medtem ko bi za povojne tokove eksencializma in modernizma takšno diagnozo morali šele izdelati. Toda če vitez ne vara, bi se morala glasiti v tem smislu, da njihova najbolj reprezentativna dela niso nastajala samo v območju poezije, ampak prav toliko v dramski in pripovedni umetnosti, kar po svoje spodbija mnenje o absolutnem prvenstvu lirskega v slovenski literaturi in seveda zlasti o tem, da bi se kakšna literarna smer, potem ko se je iz svetovnih ali evropskih okvirov prenesla v slovenski literarni prostor, po logiki stvari morala izoblikovati pretežno na pesniško lirski ravni.

V zvezi s postmodernizmom se vprašanje zaplete še zaradi posebnosti, ki jih kaže njegovo formiranje v drugih literaturah. Če so se slovenska romantika, deloma moderna in zlasti ekspresionizem, reprezentativno uveljavili predvsem v liriki, je bilo kaj takega omogočeno s splošno sestavo teh smeri, kakršna se je izoblikovala povsod po Evropi. Nasprotno se pa zdi začetni prodor postmodernizma v slovensko poezijo spričo počasnejših postmodernističnih tokov v pripovedni prozi in dramatik če že ne presenetljiv, pa vsaj nenavaden, kajti v nobeni literaturi Severne in Južne Amerike, pa tudi Evrope, ni kaj dosti sledov o tem, da bi se postmodernizem najmočneje in zlasti na začetku formiral v poeziji. Kolikor se sploh že dá govoriti o njegovi bistveno literarni naravi, se je ta izoblikovala skoraj izključno v pripovedni prozi, tako da ga vsebinsko in formalno zares otipljivo lahko razberemo samo iz nje.

Kako si torej razlagati dejstvo, da so ga prve slovenske analize – med njimi leta 1982 predvsem Kermaunerjeva in moja – aplicirale najprej na liriko, v nji našle največ potrdila za navzočnost postmodernizma v slovenskem literarnem prostoru in se šele zatem začele truditi, da bi ga dodatno odkrile še v pripovedništvu ali dramatik? Tradicionalna, vendar ne dovolj

zanesljiva razlaga bi bila ta, da se praviloma vsaka literarna smer na Slovenskem lirizira, to pa seveda zadeva ob pomislek, da bi bila takšna sprememba v lirski medij za postmodernizem vendarle tvegana, saj bi bilo potrebno predhodno šele ugotoviti, kako naj se tisto, kar nam je bilo doslej znano samo kot pripovedna struktura, pojavlja v poeziji, da bi bilo isto, pa vendar izoblikovano po drugačnih strukturnih zakonih.

Druga mogoča razlaga za začetno rekognosciranje postmodernizma v slovenski liriki od leta 1975 naprej bi bila lahko ta, da se je moral postmodernizem zaradi posebnih razvojnih potreb slovenske literature sedemdesetih let, zlasti njene poezije, bolj ali manj adekvatno realizirati najprej v poeziji; in da je šele tej začetni, morda ne zmeraj dosledni ali pristni realizaciji postmodernizma lahko sledil samemu bistvu postmodernizma ustreznejši razmah v pripovedništvu in morda še v dramatikii. O tej možnosti bo potreben poseben premislek. Že zdaj pa je mogoče opozoriti, da jo nekatere posebnosti literarnega razvoja okoli leta 1980 in po tem letu če že ne potrjujejo, pa vsaj dopuščajo. Če je verjeti Kermaunerjevem in mojim trditvam iz leta 1982, se je postmodernistična poezija na Slovenskem uveljavljala že od 1975 naprej s pesniškimi besedili Iva Svetine, Jožeta Snoja, Svetlane Makarovič, Milana Jesiha in še koga; nasprotno se je postmodernistična proza, ki jo za takšno priznava večji del kritike proti koncu osemdesetih let, izvijala iz svojih prvih zarodkov zelo počasi. Tu je misliti seveda na njene nosilce iz vrst mlajše in najmlajše generacije. Branko Gradišnik je svojo prvo knjigo, *Čas*, objavil že leta 1977, toda v nji je večina tekstov modernističnih, en sam morda nosi nekaj potez Borgesove proveniencije.¹ Tudi v naslednji Gradišnikovi knjigi, *Zemljazemljazemlja*, iz leta 1981 je delež modernizma še zmeraj precejšen, le polagoma vdira vanj vrsta postmodernističnih elementov.² Gradišnikova zbirka *Mistifikcije* iz leta 1987 je po svoji sestavi takšna, da v večini besedil uveljavlja vsebinske in formalne poteze, o katerih je mogoče trditi, da se zdijo na ozadju svetovne literarne problematike postmodernistične v tistem pomenu, ki ga ponujajo besedila najuglednejših predstavnikov severnoameriške, latinskoameriške ali evropske postmodernistične proze. Podobno je s pisatelji, ki pripadajo še mlajši generaciji, rojeni okoli leta 1960. Skupinsko je nastopila v letu 1983 s knjigo *Mlada proza*, toda v nji bi med primeri siceršnje satire, parodije in groteske le s težavo našli primere, ki razodevajo prave postmodernistične lastnosti.³ Istega leta je izšla prva samostojna knjiga enega teh avtorjev, *Šopki za Adama venijo* Andreja Blatnika, ki vsebuje šestnajst zgodb, a je nekaj izrazitejših postmodernističnih potez opaziti v eni sami, druge pripadajo večidel utečeni modernistični tradiciji. Delež postmodernizma je v tej prozi postal opaznejši v skupni knjigi dvanajstih avtorjev *Rošlin in Verjanko ali odlagani opravek slovenstva* (1987), vendar ne pri vseh, njegove oblike se očitno prepletajo z modernističnimi vzorci ali pa s takimi, ki jih je težko

¹ Gradišnikova zbirka *Čas* vsebuje črtice, novelete, tudi napol pesmi v prozi, ki so po svoji lirski sestavi modernistične; prva med njimi, *Čas*, kaže nekaj borgesovskih potez, tako da bi jo lahko šteli med prve odmeve Borgesove proze na Slovenskem, kar seveda kaže na prve poganjke postmodernizma.

² Tudi o postmodernističnosti teh tekstov je težko soditi, prva besedila v knjigi so znanstvenofantastična, kar sámo na sebi še ni postmodernizem; v večini drugih del prevladuje modernistična sestava.

³ Avtorji knjige *Mlada proza* so Andrej Blatnik, Franjo Francič, Matjaž Potokar, Andrej Rozman in Vojko Stavber.

ločiti od znane satirične, parodistične in feljtonske tradicije, ki seveda sama na sebi še ni postmodernistična, lahko pa spominja nanjo z vzporednimi ali sorodnimi elementi.⁴ Šele v letu 1987 in 1988 izidejo iz te generacije dela, ki so po najbolj veljavnih merilih postmodernistična, na primer Blatnikov roman *Plamenice in solze* ter zbirka *Pozlata pozabe* Igorja Bratoža. S tem v zvezi ni brez pomena, da se kritiki, teoretiki in prevajalci iz te generacije začnejo zanimati za postmodernizem oziroma za prozo ameriške metafikcije, ki jim velja za njegov pravi primer, šele od leta 1985 naprej; in da izide izbor iz te proze z naslovom *Ameriška metafikcija* prav tako v letu 1988.⁵

Po vsem tem ni mogoče tajiti, da nekatera dejstva pritrjujejo domnevi, da je bil postmodernizem v slovenski liriki po letu 1975 šele začet, morda še ne čisto pravi reprezentant te smeri, in da je o pristnem postmodernizmu mogoče govoriti šele od leta 1985 naprej, ko se pojavi v pripovedni prozi. Kljub vsemu pa tudi takšna razlaga zadeva ob precejšnje težave, saj bi jo morali dopolniti s pojasnilom, kakšna je lahko razlika med manj pristnim in pravim postmodernizmom, med tistim v liriki in tem v pripovedništvu in kakšen je kljub temu enoten kriterij za postmodernizem, naj bodo njegove oblike še tako različne.

Ta težava kar sama od sebe kliče še po tretji razlagi. Najti jo je mogoče v domnevi, da kriterij, po katerem se je določala nova usmeritev slovenske lirike sredi sedemdesetih let, ni bil dovolj natančen, premišljen in preverjen; in da tisto, kar se je po tem kriteriju pokazalo za slovenski lirski postmodernizem, ni bilo zmeraj postmodernistično v pravem pomenu besede, ampak šele zasilno ime za navidez podobne, samo sorodne ali pa sploh drugačne tokove, ki so začeli napolnjevati slovenski literarni prostor v času, ko je bil modernizem že izčrpan in je sam v sebi iskal nove možnosti, med drugim tudi take, da se je začel obračati k tradicijam, ki jih je sprva zavračal, pri tem pa je bilo takšno vračanje vsaj na prvi pogled podobno postmodernizmu, v resnici pa seveda po svoji temeljni sestavi drugačno. S tega stališča bi moral za pravi postmodernizem veljati šele ta, ki se je po zgledu ameriških, pa tudi južnoameriških in evropskih postmodernističnih prozaistov začel uveljavljati sredi osemdesetih let, s posameznimi primeri Borgesovega vpliva pa najpoprej okoli leta 1980.

Takšna razlaga bi pomenila, da je potrebno postmodernizem v slovenski poeziji od leta 1975 naprej jemati s precejšnjim pridržkom, pač glede na problematičnost merila, ki ga je določalo. Tu pa že ni mogoče mimo dejstva, da je merilo, formulirano leta 1982 pri T. Kermaunerju in meni, bilo tega leta v glavnih potezah enako in da je obseglo pod pojem postmodernizma bolj ali manj iste avtorje; da pa je T. Hribar že leta 1984 predložil za rekonosciranje postmodernizma nekoliko drugačno merilo, drugačno ne samo po zunanji podobi svojih formulacij, ampak tudi pomensko in vrednostno. Tudi to merilo je poskušalo pod pojem postmodernizma zajeti najnovejšo poezijo iz srede sedemdesetih let; v glavnem je obseglo iste

⁴ Teh dvanajst avtorjev je bilo rojenih večinoma okoli leta 1960, pripadali naj bi torej prvi pravi »postmodernistični« generaciji: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Franjo Frančič, Feri Lainšček, Andrej Lutman, Lela B. Njatin, Andrej Rozman, Franc Sever, Liljana Šaver, Milan Vincetič, Jani Virk in Igor Zabel. Mnoga dela, ki so jih ti avtorji objavili samostojno, kažejo seveda, da marsikdo ne vstopa v postmodernizem.

⁵ Knjiga, ki prinaša dva teoretična teksta J. Bartha in jo je Aleš Debeljak pospremil s študijo Prolegomena za ameriško metafikcijo, predstavlja prvi pravi prodor postmodernizma v slovenski literarni prostor, in to iz generacije, ki bi po letih lahko veljala za postmodernistično.

avtorje, resda z nekaterimi dopolnitvami, ki so bile značilne, vendar ne ravno bistvene.

T. Hribar je svojo razlago postmodernizma predložil v obsežni študiji *Sodobna slovenska poezija*, objavljeni leta 1984 v antologiji z istim naslovom. Ko predstavlja zapovrstjo pesnike, ki sodijo v ta okvir, se okoli leta 1975 srečuje s prvimi pojavi »transavantgarde«, in jo poveže s postmodernizmom, nato pa določi njene prve pesniške nosilce. Za takšnega mu obvelja predvsem Venó Taufer z zbirko *Pesmarica rabljenih besed*, objavljeno leta 1975; posebej opozarja na avtorjevo spremno besedo k tej knjigi, češ da jo »lahko imamo za enega izmed programskih tekstov slovenskega postmodernizma«. Podoben program odkriva v kratkem besedilu, ki ga je objavil I. Svetina istega leta v *Sodobnosti* pod naslovom *Beseda trismegistos*; v njem vidi programski zasnutek Svetinove zbirke *Dissertationes* (1977); to pomeni, da se okrog teh letnic razvršča vdor postmodernizma v sodobno slovensko liriko.

Zdi se, da T. Hribar ravno ob Tauferju odkriva tisto, kar mu nato služi za definicijo postmodernizma. Vanj šteje na primer Tauferjevo zavestno rabo »mitičnega obrazca zaklinjanja in priklicevanja kot palimpsestni postopek ohranjanja sledi«; v novi Tauferjevi poeziji se mu kaže »orfičnost postmodernizma«, predvsem pa se mu njen postmodernistični status potrjuje z dejstvom, da se »vrača k svetemu«. Podobno odkriva zvezo Svetinovihi poetičnih načel s postmodernizmom ob njegovi teoriji o »ekonomiji emblemov«, kot jo je razložil v *Besedi trismegistos*: »Iz srede modernističnega esteticizma že teče in žari postmodernistični semantizem...«, zatem pa »nastajanje in razvoj postmodernističnih elementov« beleži še v Svetinovi poeziji, od gazel, ki jih je leta 1975 objavil v *Sodobnosti*, in njihovega »orientalizma« pa do »palimpsestnega postopka«, značilnega za zbirko *Bulbul* iz leta 1982. Na tej podlagi izdela kratko, zgoščeno formulacijo, ki naj obseže bistvo tako videnega pesniškega postmodernizma. Za postmodernizem naj bi bili bistveni značilnosti: »1. namerna uporaba palimpsestnih postopkov, 2. hagiopoetizacija sveta«. Nato pa postmodernizem razloči od modernizma še s pomočjo ontoloških oziroma magično-predteoloških kategorij – »modernizem se giblje v prostoru ontološke diference, postmodernizem počiva na skušnji o svetosti sveta.« Ali z drugimi besedami – po T. Hribarju sta bistveni določili postmodernizma, vsaj kakor se je realiziral v najnovejši slovenski poeziji, na vsebinski ravni »sveto«, na formalni pa »palimpsestni postopek«.

Seveda je na tem mestu pomembno in zanimivo predvsem to, kaj pomeni takšno določilo v primerjavi s tistimi opredelitvami, ki sva jih s Kermaunerjem zapisala leta 1982; temeljnega pomena za razumevanje postmodernizma na Slovenskem je pač vprašanje, v čem se te opredelitve med sabo razlikujejo in kaj pomeni njihova različnost za spornost pojma. Vendar je prej potrebno pregledati, kaj iz te opredelitve sledi za historično in kritično razlago slovenskega pesniškega postmodernizma, njegovega trajanja, nosilcev in perspektiv. Kljub temu da je kriterij za njegovo določanje zdaj drugačen, se tudi T. Hribarju prikažejo med predstavniki slovenske postmodernistične lirike ista pesniška imena, pa tudi začenja jo ob istem času, tj. okoli leta 1975. Izjema je seveda Venó Taufer, saj se v prvih prognozah postmodernizma, kot sva jih leta 1982 pisala s Kermaunerjem, ni pojavljal, a ga T. Hribar prišteva »med sprožilce postmodernizma«. Pač pa se tudi pri Hribarju v zvezi s postmodernizmom omenja Svetlana Makarovi-

vič, nato pa ob Tauferju po vrsti še Niko Grafenauer, Ivo Svetina in Milan Jesih z zbirko *Kobalt* (1976), češ da se pri vseh uveljavlja »palimpsestni postopek«. O Jesihu je rečeno, da ga označuje »palimpsestna nostalgija po nostalgiji, preprežena zato s parodijo in ironičnim sarkazmom«; o Borisu A. Novaku, da je »osrednji predstavnik postmodernističnega pesništva«; in ob Alešu Debeljaku, da je »podtalni tok postmodernizma preroški«. Ob Svetlani Makarovič je celo Tomaž Šalamun prištet med avtorje, v katerih je mogoče odkriti »blizu srede sedemdesetih let že vrsto postmodernističnih elementov«. Toda na splošno se v Hribarjevi diagnozi navsezadnje pokažejo predvsem Taufer, Svetina in Novak kot pglavilni pesniki, ki jih je treba šteti med utemeljitelje postmodernizma na Slovenskem, to pa zato, ker so »zavestno, tako rekoč programsko zastavili upesnjevanje svetosti sveta in metodično vpeljali palimpsestni postopek glede na tradicijo«.

Spričo tako širokega zajetja novejše slovenske poezije v postmodernistično obdobje je v Hribarjevi razlagi nekoliko presenetljivo, da se začne slovenski pesniški postmodernizem sicer z letom 1975, da pa ga z začetkom osemdesetih let že tudi končuje ali vsaj namiguje na možnost njegovega bližnjega konca. »Na začetku osemdesetih let se začne upad postmodernizma v definitoričnem pomenu besede, se pravi, slabitev ali ukinjanje nekaterih zgoraj navedenih elementov postmodernizma.« In dalje: »Morda se bo celo izkazalo, da je postmodernizem izrazito prehodna zadeva, da je kot tak obstajal le nekaj let. Da ga je bilo, ko so se začele na začetku osemdesetih let širše razprave o njem, pravzaprav že konec.« Ta presenetljiva konstatacija o koncu postmodernizma na Slovenskem, ki torej ne upošteva možnosti postmodernizma v pripovedništvu ali dramatik, se proti koncu Hribarjeve razprave dopolnjuje z vidiki, ki pojem postmodernizma razširjajo za nazaj, k starejšim pesnikom in prejšnjim pesniškim obdobjem. Sem spada Hribarjeva ugotovitev, da »izredno veliko postmodernističnih elementov lahko najdemo že pri Udoviču in zlasti pri Kocbeku«; da je na primer Kocbekovi zbirki *Žerjavica* in *Nevesta v črnem* vsekakor treba uvrstiti »v postmodernistično obdobje, čeprav sta nastali večinoma že prej«. S tem se seveda odpira bistveno vprašanje, ali je postmodernizem sploh historična smer in obdobje, s tem pa člen literarno-umetnostnega razvoja, ali pa gre za ahistorično stanje »duha«, ki ga je najti v najrazličnejših zgodovinskih trenutkih. Zdi se, da se Hribar navsezadnje nagiblje k tej razlagi, saj spričo tako disperznih pojavov postmodernizma ugotavlja: »Obstaja poetična podstat, ki ni podvržena razvoju.« Toda če je to res in če je postmodernizem, če že ne v celoti, pa vsaj deloma določen s takšno podstatjo, ga ni več mogoče imeti za obdobje literarnega razvoja, iz historičnega pojava se spreminja v ahistorično realiteto, to pa je seveda v nasprotju s samim imenom zanj, ki že s predpono jasno kaže na svojo historično postavljenost, odvisnost in končnost.

S tem se seveda odpira vprašanje o merilu, po katerem je umerjena takšna podoba postmodernizma. T. Hribar zarisuje območje slovenske postmodernistične lirike po letu 1975 približno v istem obsegu, kakor sva ga zarisala s Kermaunerjem leto ali dve poprej, vendar z razliko, da mu poskuša določiti že tudi konec, saj naj bi se postmodernizem okoli leta 1980 že tudi končeval. Če pa zanemarimo to razliko, se tudi pri Hribarju postmodernistična poezija poznih sedemdesetih let razprostira čez približno ista pesniška imena in dela – razen z izjemo Tauferja, ki sem ga vsaj jaz, verjetno pa tudi Kermauner, izvzel iz prvega postmodernističnega vala in ga

prišel med najizrazitejše moderniste ali že kar ultramoderniste. Ob podobnosti diagnoze, ki odkriva začetni postmodernizem v slovenski poeziji, pa je na prvi pogled vidna že tudi različnost merila, s katerim je napravljena. Hribarjevo merilo vsebuje sicer nekaj enakih elementov, vendar so razporejeni drugače, opremljeni so z drugim vrednostnim nabojem, tako da je njihov končni učinek pravzaprav nasproten.

Na splošno se zdi, da je Hribarjevo pojmovanje postmodernizma, kakor ga vidi v novejši slovenski poeziji, pozitivno in afirmativno, medtem ko je bilo razmerje, ki sva ga Kermauner in jaz formulirala v letu 1982, mnogo bolj distancirano, diferencirano, kritično in v nekaterih pogledih izrazilo zadržano. Ta razlika prihaja na dan ob elementih, ki so temu pojmovanju sicer skupni s Hribarjevim, le da so pri njem drugače postavljeni, imenovani in ovrednoteni. Takšna sta zlasti njegova osrednja pojma »sveto« in pa »palimpsestni postopek«. Pojem »svetega« se pojavlja izrecno v Kermaunerjevi razlagi postmodernizma, saj med primeri »simuliranja« nečesa preteklo tradicionalnega omenja resakralizacijo, to pa pomeni, da se v postmodernizmu s simulacijo uprizarja tudi »sveto«. V moji razlagi postmodernizma »sveto« ni posebej imenovano, vendar se razume, da spada med tiste tradicionalne vsebine in forme, ki jih postmodernizem imitira, se pravi obnavlja na ravni videza, kot ga določata metafizični nihilizem in s tem nihilizmom izpraznjena modernistična zavest.

Ob »svetem« se v teh pogledih na postmodernizem odkrivata vsaj dve temeljni razliki. Najprej je očitno, da se »sveto« pri Hribarju pojavlja kot glavno, pravzaprav pa tudi kot edino vsebinsko določilo postmodernistične poezije, medtem ko je pri Kermaunerju in meni »sveto« samo ena od mogočih vsebin, ki jih postmodernizem lahko simulira ali imitira; verjetno je celo takó, da po tej razlagi za »sveto« sploh ni nujno, da se pojavlja v obzoru postmodernističnega pesnika, kajti namesto »svetega« lahko obnavlja kako drugo sestavino arhaične, tradicionalne ali polpretekle kulture; to seveda pomeni, da »sveto« sploh ni neogibno določilo postmodernizma. Nasprotno se je pri Hribarju spremenilo v najgloblje konstitutivno določilo postmodernistične pesniške umetnosti, saj bi brez njega ostala v osnovi nedoločena.

S tem v zvezi je še druga razlika. »Sveto« pri Kermaunerju in meni se lahko znotraj postmodernizma pojavlja samo kot stvar simulacije in imitacije, ostaja torej nekaj umetnega, nepristnega ali celo navideznega. To pa seveda pomeni, da to »sveto« ni več »sveto« s tisto veljavo, ki jo je imelo v arhaičnem, sakralnem in morda tudi še v metafizičnem svetu srednjeveškega krščanstva. S stališča vrednostnega mišljenja, ki je prevladalo v novo-veški dobi, je »sveto« sicer lahko komu najvišja, avtonomna in absolutna vrednota, vendar samó, če je pristno; če ni, je kot vrednota samo še nekaj pogojnega, odvisnega in relativnega. Spričo dejstva, da v Kermaunerjevi in tudi v moji perspektivi »sveto« v postmodernizmu ne more biti več pristno, je od tod mogoče sklepati, da ne more veljati za absolutno vrednoto v pravem pomenu besede; in da je tako postavljeno »sveto« zgolj relativna historična vrednota postmodernističnega umetnostnega repertoarja. Prav nasprotnega mnenja je bil Hribar, ko je odmeril »svetemu« v postmodernistični poeziji osrednje mesto. To »sveto« mu je pristno, pravo in resnično, morda celo absolutno. Ali to že tudi pomeni, da je »sveto« v postmodernizmu isto, kot je bilo v katerikoli drugi dobi, od arhaičnih naprej? Če bi bilo temu tako, potem je takšno »sveto« brezčasno, izvzeto iz zgodovine in

torej ahistorično. Toda spet se vsiljuje vprašanje, ali je nekaj tako brezčasnega sploh lahko določilo postmodernizma, ki je mogoč samo kot zgodovinski, enkratni, minljiv in odvisen pojav.

Druga razlika, ki v primerjavi Hribarjevega kriterija za postmodernizem s tistimi, ki so bili zapisani v letu 1982, takoj zbuja pozornost, zadeva »palimpsestni postopek«. Ta se v Hribarjevem pojmovanju postmodernizma pojavlja kot njegovo formalno določilo, se pravi kot element, prek katerega se postmodernizem odmika od drugačnih postopkov modernizma, pa tudi drugih literarno-umetnostnih smeri. Na prvi pogled je videti, da zavzema mesto, ki ga je Kermauner v svoji opredelitvi postmodernizma podelil »simulaciji«, medtem ko v moji opredelitvi to mesto zaseda »imitacija«. Seveda se od tod odpira zanimivo vprašanje, ali niso »palimpsestni postopek«, »simulacija« in »imitacija« morda različna imena za isto stvar, pri tem pa se seveda za različnostjo imen skriva tudi pomembna razlika. Na prvi pogled je videti vsaj to, da se za takšno različnostjo skriva predvsem različno vrednostno razmerje do tistega, kar je pri Hribarju dobilo ime »palimpsestnega postopka«. Sama imena kažejo, da »simulacija« in »imitacija« označujeta formalno strukturo postmodernizma bolj kritično kot afirmativno, medtem ko so konotacije, povezane s »palimpsestnim postopkom«, v duhovno-umetnostnem pogledu dosti bolj pritrjujoče, saj predstavljajo to strukturo v območje nečesa zastrtega, skrivnostnega, sugestivnega, estetsko, morda pa tudi spoznavno in moralno dragocenega, izjemnega, celo nedosegljivega.

Kakor je bilo mogoče postaviti kritičen vprašaj pred pojme, iz katerih sva leta 1982 Kermauner in jaz poskušala opredeliti slovensko postmodernistično poezijo, tako je tudi Hribarjevo merilo potrebno soočiti s kritičnimi ugovori in pripombami. Ali je »sveto« res bistveno za postmodernizem? Ali je mogoče njegove formalne poteze zajeti v pojem »palimpsestni postopek«? Mogočih pomislekov je veliko, na tem mestu naj naštejemo samo tiste, ki so za problem slovenskega postmodernizma najbolj odločilni.

Kar zadeva vlogo »svetega«, je najprej pomisliti na vlogo, ki mu gre v sodobnem svetu nasploh, ne le v postmodernistični umetnosti. Na tej ravni se dá zagovarjati teza, da »sveto« v današnjem duhovnozgodovinskem svetu ne more biti več tisto, kar je morda bilo v prvotnem, arhaičnem, magično-predteološkem času. Uporaba pojma »sveto« zadnjih dvesto let kaže, da je – kakor vsi drugi tradicionalni pojmi, ideje in imena zanje – postal plen modernega vrednostnega mišljenja, se pravi pragmatičnega relativizma, ki poganja iz globin metafizičnega nihilizma. Zato se lahko lastnost »svetega« odslej pritika najrazličnejšim stvarim, ki pomenijo nekemu absolutno vrednoto, so mu torej brezpogojne, nedotakljive in s tem »svete«. Zato se lahko »sveto« imenuje življenje kot tako, spomin na prednike, domovina, zemlja – »sveta si, zemlja, komur plodiš« – narod, država, narava, ljubezen, svoboda, mati, vera, vojna, in še in še. Skratka, »sveta« lahko postane v tem relativnem vrednostnem svetu vsaka reč, ki se komu zdi najvišja vrednota. Toda to pomeni, da gre le še za okrasni pridevek z metaforičnim pomenom, ki je prenesen in torej ne meri več na eno samo, trdno določeno in za razumevanje obvezno entiteto. O takšnem »svetem« se dá seveda razpravljati, ali je še pravo in pristno »sveto« ali pa je samo še simulirano in imitirano, vendar se zdi njegova vsebina preveč razkrojena z vrednostno perspektivo, da bi beseda o »svetem« lahko sploh še bila pravo vodilo razmišljanju o tem, kaj se skriva za metaforičnimi

zvezami, ki jih poskuša pokriti iz magično-predteološke faze prevzeta misel »svetega«.

Če je ta ugovor zoper možnost, kako s »svetim« določiti bistvo postmodernizma, načelne narave, so drugi pomisleki bolj določni in pragmatični. Najprej je treba pomisliti na to, da se »sveto« ne pojavlja med določili postmodernizma, ki jih navajajo najbolj upoštevane analize, teorije in razlage esejistov, kulturnih programatikov, predvsem pa literarnih, umetnostnih teoretikov in zgodovinarjev; in če bi se, bi mu pripadlo postransko mesto med drugimi določili, verjetno celo z drugačnimi imeni. Še najprej bi se kaj takega našlo pri Ihabu Hassanu, saj v svojih eklektičnih, opisnih in heterogenih formulah postmodernizma našteva tudi takšne, ki imajo morda zvezo s »svetim« – »zakramentalnost«, »dionizični ego«, »primitivni Jezus«; vendar pa je iz popolnoma drugačnih sooznak videti, da bi tudi v tem primeru imelo »sveto« za razumevanje postmodernizma zelo dvoumno, negotovo in nejasno vlogo. Večidel se pa v zvezi s postmodernizmom sploh ne omenja, in to velja zlasti za raziskave, ki ne želijo biti programske, apologetske in zgolj afirmativne, ampak zgodovinsko ali teoretično objektivne. Zato se »sveto« ne pojavlja v Jencksovih opisih postmodernistične arhitekture, pa tudi ne v literarnoznanstvenih analizah, ki jih objavljajo David Lodge, Matei Calinescu, Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Douwe Fokkema, Brian McHale in še mnogi drugi.⁶ Vendar problem ni samo v tem, da v znanstvenem spisju o postmodernizmu »sveto« praviloma sploh ne vstopa med njegova vsebinska določila, ampak je vprašanje treba postaviti že na bolj temeljni ravni. Tudi ko bi se »sveto« teoretično formuliralo kot jasen pojem, primeren za analizo postmodernizma, ni videti, kako naj bi ga uporabili za bistveno opredelitev takšnih postmodernističnih avtorjev, katerih dela so že prešla v železni repertoar postmodernizma ali pa se vanj s splošnim konsenzom najpogosteje prištevajo – od Johna Bartha, Donalda Barthelma in Roberta Cooverja prek Johna Fowlesa, Umberta Eca, Itala Calvina, poznega Alaina Robbe-Grilleta do Milorada Pavića, da ne govorimo o Borgesu, Beckettu ali Nabokovu, ob katerih so mnenja, kar zadeva njihovo postmodernističnost, razdvojena in ne ravno enotna. Seveda bi se dalo nekatere Borgesove novele ali celo Fowlesov roman *Ženska francoškega poročnika* spraviti v zvezo s »svetim«, če bi ga ustrezno preinterpretirali, vendar bi tudi v tem primeru še ne postalo njihovo osrednje določilo, ampak le eden od številnih, mogočih in ne nujnih, pristnih ali samo imitiranih elementov.

Dodaten pomislek, ki ga je mogoče izreči v tej smeri, pa je ta, da se »sveto« veliko bolj kot v postmodernističnih besedilih pojavlja – čeprav ne zmeraj in povsod – v svetu literarne romantike, neoromantike, simbolizma in postsimbolizma. Tema »svetega« je gotovo navzoča v poeziji Novalisa, Hölderlina in Shelleya, pri Rilkeju, Claudelu, Valéryju; na Slovenskem bi jo lahko registrirali v delih Murna, Cankarja in Zupančiča, Kosovela, Antona Vodnika in Kocbeka. In tako je čisto verjetna domneva, da je »sveto« za te smeri dosti značilnejše kakor za postmodernizem; iz tega seveda sledi domneva, ki jo zdaj lahko samo navržemo, a jo bo potrebno natančneje izdelati – da je morda tisti del novejšje slovenske poezije, ki po

⁶ Zanimivo je, da D. Fokkema v svojem spisku leksemov, ki da so v postmodernistični prozi najštevilnejši in reprezentativni, ne omenja »svetega«. Pač pa so navedeni: zrcalo, labirint, zemljevid, potovanje brez cilja, enciklopedija, oglaševanje, televizija, fotograf, časopis.

letu 1975 obuja tematiko »svetega«, bolj kot s postmodernizmom v rodu s tokovi dekadence, nove romantike in simbolizma, morda v njihovi prenovljeni ali najnovejši transformaciji.

Kar velja na vsebinski ravni za »sveto«, se na formalni ravni ponavlja s »palimpsestnim postopkom«. Tudi za tega je mogoče ugotoviti, da ga ni najti v bolj ali manj obširnih katalogih formalnih postopkov, ki naj bi bili bistveni za postmoderniste. Seveda je čisto mogoče, da so ti katalogi pomanjkljivi, njihove kategorije pa neustrezne, vendar je nenavadno, da se ne bi »palimpsestni postopek« v njih pojavil pod tem imenom, če res označuje poglavitno strukturo postmodernističnih literarnih del. Ko na primer D. Lodge našteva načela postmodernističnega pisanja, omenja tale: protislovje, permutacija, diskontinuiranost, naključnost, eksces in kratek stik. Podobno je pri D. Fokkemi, kjer so za tipično postmodernistične razglašeni tile postopki: asimilacija, multiplikacija in permutacija, senzorična percepcija, gibanje, mehanizacija, fragmentacija in zlasti neselekcija. Na prvi pogled je videti, da se nobeden teh principov ne sklada s pojmom »palimpsestni postopek« in da bi jih s težavo spravili v njegov pomenski okvir.

Seveda je čisto mogoče, da so ti in drugi raziskovalci postmodernizma, kakršen dejansko obstaja v literarnih delih in ne le v programih esejistov, teoretikov in avtorjev, spregledali značilnosti, kakršne se dá zajeti ravno s pojmom »palimpsestni postopek«. Toda to bi pomenilo, da bi morali v besedilih, kakršni so na primer Barthov roman *Trgovec s tobakom*, Ecovo *Ime rože*, Calvinov roman *Če neke zimske noči popotnik* ali pa Robbe-Grilletov *Djinn*, najti takšne poteze, ki se ne morejo označiti z nobenim od formalnoanalitičnih pojmov, ki jih je doslej uporabilo to raziskovanje, in poseči zaradi njihove neustreznosti po pojmu »palimpsest« oziroma po besednih zvezah, ki se z njim lahko sestavljajo. Toda če naj bi bilo kaj takega mogoče in potrebno, bi moral biti izraz »palimpsest« zares jasen, pomensko natančno določen in nedvoumen. Vendar je na prvi pogled videti, da se v zvezi s sodobnimi literarnimi teksti lahko uporablja samo kot zelo nedoločna metafora, ki se zdi privlačna prav zaradi svoje komaj nakanazane simboličnosti, ne pa, ker bi dejansko merila na nekaj formalno oprijemljivega, preglednega in preverljivega. Palimpsest v pravem pomenu besede je samo papirus ali pergament, s katerega so izmili ali postrgali prvotno besedilo in prek tega napisali nov tekst; in na katerem lahko s posebnimi tehničnimi, fizikalnimi ali kemičnimi postopki zbrisano besedilo spet obnovimo, ker nam je dragocenejše od povrhnega. Česa takega v postmodernistični literaturi, naj jo razumemo tako ali drugače, seveda ni in ne more biti. Zato ima »palimpsest« v zvezi s to literaturo lahko le izrazito metaforično-poetičen pomen, skoz katerega morda res nerazločno sevajo nekatero posebnosti njenih formalno-stilnih struktur; ki pa bi jih morali opisati z drugačnimi, določnejšimi in tudi bolj diferenciranimi besedami, če naj bi se tisto, na kar mislimo, izkazalo za postmodernizem res kot bistveno, ne samo domnevno ali celo izmišljeno.

(Se nadaljuje)

Slovenska literatura po modernizmu

Janko
Kos

IV

Pregled meril, ki so jih slovenski literarni teoretiki, interpreti, zgodovinarji leta 1982 oziroma 1984 uporabili za določitev postmodernizma v najnovejši slovenski literaturi, kaže slej ko prej na njihovo problematičnost, negotovost in seveda tudi neenotnost, saj so se v nekaterih bistvenih stvareh med sabo razlikovala ali si celo nasprotovala. Drugi pomislek, ki se vsiljuje ob teh merilih, je seveda ta, da so bila uporabljena predvsem za področje lirike, dosti manj pa za pripovedništvo in dramatiko, kar se zdi še posebej nerodno spričo znanega dejstva, da se v svetovnem literarnem prostoru postmodernizem uveljavlja skoraj izključno v pripovedni prozi.

Od tod se dá sklepati, da na takšnih merilih pač ni mogoče utemeljiti širše analize postmodernizma, kakršen je v slovenskem literarnem prostoru obstajal morda že konec sedemdesetih, gotovo pa že proti koncu osemdesetih let. Poskusov v to smer resda ni bilo veliko, vsaj ne takšnih, ki bi hoteli v pregledno celoto zajeti vse pojave, ki lahko sodijo v ta okvir. In kolikor jih je bilo, so bili približni, pogojni, primerni za prvo informacijo, ne pa seveda za vstop v dejansko problematiko postmodernizma, ki se lahko odpre šele onstran takšnih meril, pregledov in na hitro sestavljenih sintez.

Značilen, morda celo edini primer takšnega poskusa, da bi se na podlagi obstoječih meril izdelala splošna podoba slovenskega literarnega postmodernizma, je ta, ki sem ga opravil sam leta 1987 za novo izdajo svojega *Pregleda slovenskega slovstva*, se pravi priročnika, ki že vrsto let opravlja bolj ali manj nehvaležno nalogo ponuditi zainteresiranemu bralcu kolikor toliko priročno vednost o slovenskem literarnem razvoju.¹ Ko je knjiga nastala – leta 1974 – je bil še čas modernizma, zato se je sklenila s prerezom skoz povojne avtorje, dela in smeri ter se ustavila ob modernističnih tokovih.² Leta 1987 bi bil tak sklep že anahronističen, ob modernizmu je bilo treba postaviti že tudi postmodernizem, seveda v podobi, ki so jo dopuščala dotlej znana in uporabljena slovenska merila za ta pojav. Njihova problematičnost je bila sicer že očitna, zato te podobe ni bilo mogoče izrisati preveč določno in trdno, pač pa z zelo okvirnimi, bolj pogojnimi kot dokončnimi potezami, tako da je bilo sicer nasprotje med modernizmom in postmodernizmom vsaj na zunaj vidno, a je ob zunanjih razlikah notranja sestava postmodernizma ostajala vendarle odprta.

Tak je v najnovejši, dopolnjeni izdaji že zaris svetovnega literarnega položaja, ki naj bi uokviril tisto, kar se tudi na Slovenskem lahko imenuje postmodernistična literatura sedemdesetih in osemdesetih let. O tem polo-

¹ J. Kos: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana, 1987. Gl. zadnje poglavje z naslovom *Sodobna književnost (1945–1985)*.

² Prva izdaja *Pregleda slovenskega slovstva* iz leta 1974 sicer še ni vseh pojavov modernistične literature določno postavljala pod pojem modernizma, ampak jih je imenovala z delnimi oznakami. Posplošitev v modernizmu je bila izvedena šele v izdaji iz leta 1987, se pravi vzporedno in v razmerju do postmodernizma.

žaju je rečeno, da je »že kmalu po letu 1960 v številnih literaturah, predvsem v ameriški, prišlo do krize modernizma, začela se so literarna iskanja, ki jih označujemo s skupnim, čeprav še precej nedoločnim imenom postmoderne ali postmodernizma. Na Slovensko so začela prihajati iz novejših ameriške, evropske in latinskoameriške pripovedne proze, kot jo predstavljajo imena Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Kurt Vonnegut, John Barth, John Fowles, Umberto Eco, Italo Calvino in druga. Ti zgledi odpirajo nove možnosti za pripovedništvo; iz skrajnega modernizma se vrača k tradiciji in iz obojega ustvarja nove, včasih nenavadne in presenetljive zmesi. Manj opazno so se postmodernistični zgledi uveljavili v območju poezije in dramatike.«³

Imena, ki naj v tem okviru predstavljajo svetovni literarni postmodernizem, so seveda tista, ki jih za takšne bolj ali manj soglasno priznava mednarodna literarna publicistika, a so obenem tudi na Slovenskem nastopila v tej vlogi; ob strani ostaja vprašanje, ali vsi ti pisatelji stojijo znotraj postmodernizma v enaki meri; in seveda tudi to, ali je ta pri vseh istega tipa in vrste. Šele obravnava teh problemov bi pokazala, kako je razčlenjen svetovni postmodernizem, kako se razlikuje od literature do literature, kako je sam v sebi razplaten; kaj mu zares pripada in kaj samo deloma. V tem zarisu je seveda opuščena tudi vsaka bolj vsebinska utemeljitev postmodernizma. Nikjer ni omenjeno kako specifično določilo, kot je »imitacija«, »simuliranje«, »sveto« ali »palimpsestni postopek«, to pa zato, ker so že upoštewane nezanesljivost, relativnost in nepreverjenost takšnih meril, in seveda to, da za zdaj še niso priznana za splošno veljavna. Kot edino določilo je ostalo pravzaprav razmerje postmodernizma do tradicije in modernizma. Oboje je za postmodernizem seveda značilno le v medsebojni zvezi – vračanje k tradiciji ne more biti značilnost izključno postmodernizma, saj je takšnih vračanj v sodobni literaturi več in različnih; kar pa zadeva modernizem, je s postmodernizmom povezan že po imenu in ga je torej treba vključiti v pojmovanje postmodernistične literature; kako, je posebno vprašanje, ki ga v takšnem priročniškem pregledu ni bilo mogoče zastaviti in še manj nanj odgovarjati.

Razumljivo je, da na tako splošnih predstavah o postmodernizmu v evropskih in zunajevropskih književnostih tudi za slovenski literarni postmodernizem ni bilo mogoče napraviti kaj več kot zarisati okvir in pogojen tloris tistega, kar naj bi vsaj približno nosilo to ime. To je bilo storjeno v tej obliki: »Po 1975 se v sodobni slovenski književnosti začenja počasen obrat stran od modernizma k postmodernizmu. Njegova glavna značilnost naj bi bila ta, da sicer ohranja mnoge modernistične značilnosti, vendar poskuša njegovo vsega zunanjšega osvobodeno, včasih že kar razpuščeno in samovoljno opisovanje zavesti nadomestiti s trdnejšimi oblikami, to pa tako, da iz literarne tradicije jemlje motive, teme in forme, s katerimi lahko gradi trdnejša, estetsko zanimiva ali že kar dražljiva dela; v isti namen mu služijo vzorci nizke, zabavne ali trivialne literature – znanstvenofantastičnih, erotičnih, kriminalnih romanov – ki naj dajo literaturi snovno privlačno jedro; njegov duhovni pomen ostaja pogosto nejasen ali dvoumen. Nekdanji modernisti, še bolj pa mlajši književniki, se preusmerjajo k različnim postmodernističnim tokovom: v liriki obnavljajo ljudsko, mitično, dekadenco, simbolistično tradicijo, to pa tako, da jo cepijo na postopke moderne

³ N. d., str. 354–355.

poezije (Svetlana Makarovič, Ivo Svetina, Milan Jesih, Boris A. Novak, Milan Kleč in drugi); v pripovedni prozi spet gojijo bolj sklenjeno obliko romana in novele in jih povezujejo z aktualno etično pa tudi zgolj domišljjsko tematiko (Drago Jančar, Branko Gradišnik, Mate Dolenc); v dramatikki se vračajo k tradicionalnim snovem zgodovinske, moralistične ali politično angažirane igre (Dušan Jovanovič, Drago Jančar, Rudi Šeligo in drugi), obnavljajo dramsko zgodbo, opuščajo razpuščeno dramaturgijo absurdnega gledališča in uvajajo spet smiseln dialog, vendar jih od nekdanje realistične dramatike loči uporaba številnih odrskih postopkov modernega gledališča (odrska montaža, sanjski prizori, alegorika in simbolika). O enotni dramaturgiji teh iger še ni mogoče govoriti.⁴

Kar v tem opisu slovenskega literarnega postmodernizma najprej in samo od sebe zbujajo pozornost, je to, da ga poskuša registrirati predvsem na formalno-stilni ravni, s pomočjo snovnih, motivnih in kompozicijskih elementov, značilnih za posamezne zvrsti, ne pa na duhovnozgodovinski ravni, kjer bi bilo potrebno zastaviti vprašanje o subjektu, resničnosti in resnici, transcendenci in metafiziki, ki določajo postmodernistični literaturi ne samo vsebino, ampak tudi formo, tako da se šele od tod pokaže pod povrhnostjo, ki je morda včasih zavajajoča, njeno pravo bistvo. Seveda je res, da se je cela vrsta literarnih zgodovinarjev in teoretikov, ki se je že pred letom 1980 posvetila raziskavi postmodernizma, lotila njegovih posebnosti prav na formalno-stilni ravni in da se šele v zadnjih letih polagoma, zato pa toliko bolj vztrajno loteva tudi epistemoloških, ontoloških in metafizičnih vprašanj, povezanih z njegovim nastankom in razvojem.⁵ Toda res je, da se iz teh prizadevanj za zdaj še ni oblikovala zares enotna predstava o bistvu postmodernizma, iz katere bi se dala pojasniti tudi njegova formalno-stilna problematika.

Toda naj bo z obeti za prihodnje raziskovanje postmodernizma tako ali drugače – iz določil, ki se jih je v *Pregledu slovenskega slovstva* dalo uporabiti za njegov splošen opis, so zatem v obravnavi posameznih, zlasti mlajših avtorjev sledile konkretne ugotovitve o tistih potezah njihovega dela, ki naj bi jih uvrščale med postmoderniste. Medtem ko so Venó Taufer, Tomaž Šalamun in Niko Grafenauer brez preostanka prišteti med čiste moderniste, je o Svetlani Makarovič rečeno, da obnavlja »arhaični svet« in »posnema ljudsko verzificiranje«, da pa s tem ponazarja sodobna duhovna stanja: »Poezija Makarovičeve se s tem oddaljuje od modernističnih novosti, njeno obnavljanje starih izročil bi lahko razumeli kot obrat k postmodernizmu.« Podobno se o Ivu Svetini, ki da je poezijo »spet približal nekdanji dekadenci in simbolizmu, vendar skozi novosti moderne lirike«, sklepa, da ga je v tem smislu mogoče prišteti med nosilce postmodernistične poezije na Slovenskem; med mlajšimi pesniki naj bi to veljalo vsaj še za besedila Borisa A. Novaka, ki da »v smislu postmodernizma povezujejo klasično strogo obliko, verz in slog s temami, tonom in hermetičnostjo modernizma«, in za pesmi Aleša Debeljaka, ki nadaljujejo »v teh letih začrtano postmodernistično smer«.⁶

⁴ N. d., str. 357–358.

⁵ Primer pretežno formalno-stilnega pristopa k postmodernizmu je bil na začetku teh raziskav zlasti D. Lodge, v zadnjem času pa D. Fokkema; poskus nasprotnega, bolj vsebinskega, duhovnozgodovinskega ali filozofskega pristopa je med drugimi v najnovejšem času opravil B. McHale.

⁶ N. d., str. 373, 374, 376.

Skromneje se je delež postmodernizma dalo zarisati v besedilih novejših slovenske pripovedne proze. Medtem ko sta Jože Snoj in Florjan Lipuš tudi s svojimi zadnjimi deli postavljena še v območje modernizma, je za Šeligovo zbirko *Molčanja* ugotovljeno, da se bliža postmodernistični prozi, in za Draga Jančarja – pa še zanj le deloma – dopuščena možnost, da se v njegovih zadnjih delih pojavljajo že tudi »nastavki« postmodernistične pripovedi, in to od romana *Severni sij* naprej: »V romanu je opaziti že tudi vpliv alegorično-paraboličnih novel Jorgeja Borgesa; tem se je Jančar približal oblikovno v nekaterih novelah zbirke *Smrt pri Mariji Snežni*, s tem se pa usmeril bliže k postmodernizmu.«⁷ Nato pa je samo še za Marka Švabiča rečeno, da se je v novejših delih približal novim oblikam postmodernistične proze, in seveda za Branka Gradišnika, ki da se je »usmeril s svojimi psihološkimi, tudi znanstvenofantastičnimi in satiričnimi pripovedmi k postmodernizmu«.⁸

Že v območju pripovedništva je bilo na konkretnih delih s pomočjo še tako širokega merila težavno najti prava znamenja postmodernizma. Še teže je bilo s tem v dramatiki. Tu se je *Pregled slovenskega slovstva* v splošnem orisu teh tokov ustavil sicer ob imenih nekaterih mlajših dramatikov, ki da so morda že stopili v območje postmodernizma, med drugim ob imenu Dušana Jovanoviča, vendar je tudi za njegova zadnja dela, ki da so v nasprotju s prejšnjimi modernističnimi, bilo mogoče ugotoviti samo tole: »Nasprotno se je v *Osvoboditvi Skopja* in *Karamazovih* vrnil k slogu realistične dramatike s prvinami ekspresionistične dramaturgije, da bi na ta način dal dramatik družbeno odmeven, kritičen in angažiran pomen.«⁹ Že tu je vidna problematičnost postopka, ki postmodernizem določa zgolj z »vračanjem« k različnim oblikam literarne tradicije izpred modernizma; zato je bilo za Jovanoviča samo na splošno mogoče predvideti možnost, da gre za postmodernizem, v konkretni označitvi njegovih zadnjih del pa se je seveda spričo narave takšnega vračanja izkazalo, da pojma postmodernizem ni mogoče uporabiti s pravo legitimostjo. Več možnosti za to nudi Jančarjeva dramatika, zato je ob *Disidentu Arnožu* in *Velikem briljantnem valčku* navsezadnje rečeno: »Jančarjeva dramatika s svojo sklenjeno dramaturgijo, ki ni več realistična v pravem pomenu, je nastala po obdobju dramskega in gledališkega modernizma; v nji je tudi nekaj vplivov iz literature Jorgeja Borgesa. Zato jo je mogoče prišteti že med značilna dela postmodernističnega toka.«¹⁰ Ta domneva se seveda opira na predhodno ugotovitev, da je Borgesov vpliv opazen tudi v Jančarjevih pripovedih. Toda spet je nezanesljivost takšnega določanja v tem, da celo Borges sam ni od vseh nesporno priznan za postmodernističnega pisatelja; in kolikor je, seveda od tod ne sledi nujnost, da je vsak njegov vpliv že tudi prenašalec postmodernistične literature. Tu je pomisliti na znano dejstvo, da je Borges že v sedemdesetih letih močno vplival na Danila Kiša in njegove politično-eksistencialne pripovedi, Kiš pa je s svoje strani spet vplival na nekatere slovenske sodobnike, zelo verjetno zlasti na Jančarja, tako da v Jančarjevem delu borgesovskih značilnosti ne bi smeli izvajati samo neposredno iz Borgesa, ampak prav toliko ali še bolj posredno iz Kiša. Problem je v tem, da Borgesov literarni model – tudi če ga brez pridržka prepoznamo za postmodernističnega

⁷ N. d., str. 391, 393.

⁸ N. d., str. 396.

⁹ N. d., str. 405.

¹⁰ N. d., str. 408.

– izgublja pri Kišu svoj postmodernistični fundament in se spreminja v zgled drugačne, bolj tradicionalne literature, ki je morda eksistencialistična, vse-kakor pa ne postmodernistična v pravem pomenu besede.

Končno je med slovenskimi dramatikami, ki jih je T. Kermauner že leta 1982 povezal s postmodernizmom, tu še Rudi Šeligo. Za njegove igre s konca sedemdesetih let je v *Pregledu slovenskega slovstva* mimogrede ugotovljeno, da je v njih »združil mitično simboliko s sodobno stvarnostjo, obnovil dramsko zgodbo in novoromantično čustvenost, kar lahko pomeni prehod iz modernizma v postmodernistično dejavnost.«¹¹ Tudi zdaj se izkaže za vprašljivo določitev postmodernizma z idejo »vračanja« ali »obnavljanja« nečesa, kar je modernizem zavrgel in kar naj bi s postmodernizmom postalo spet veljavno in zanj konstitutivno. Problematično je prav to, da v takšnem »vračanju« še ni nič takega, kar bi lahko postmodernizem določalo zares strukturno, saj je samo na sebi še čisto prazno in je tisto, za kar se s takšnim »vračanjem« obnovljeni elementi uporabljajo, lahko karkoli, ne pa ravno postmodernistična literatura.

Po vsem tem ni mogoče dvomiti, da bo vprašanje o postmodernizmu v slovenski literaturi potrebno postaviti v širši okvir, pretresti vse njegove mogoče vidike, predvsem pa uporabiti za njegovo razločevanje še drugačna merila ob teh, ki so jih upoštevale doslejšnje analize. Gotovo bodo za ta namen odločilni teoretični pogledi na bistvo postmodernizma, kot so jih formulirali evropski in ameriški literarni zgodovinarji, ki nočejo biti samo njegovi apologeti ali kritiki, ampak jih zanima dejansko mesto postmodernizma v svetovnem literarnem razvoju; in seveda medsebojna primerjava teh pogledov, saj je že zdaj očitno, da se v marsičem razlikujejo in je za mnogovrstnostjo teh teorij šele potrebno odkriti skupno točko, v kateri se – če že ne združujejo, pa vsaj sekajo in prelamljajo. Nič bolj koristna seveda ne bo primerjava slovenskih del, ki naj bi veljala za postmodernistična, s svetovnimi – čeprav tudi o teh ni mogoče reči, da je konsenz o tem, kdaj in zakaj spadajo v postmodernizem, že dosežen. Ob takšnih nalogah pa je misliti tudi na to, da analize slovenskega literarnega postmodernizma ne bo mogoče zadovoljivo izpeljati, ne da bi zajela zlasti njegovo razmerje do modernizma, kakršen se je na Slovenskem začel uveljavljati sredi petdesetih let, in do antimodernizma, ki ga je spremljal v šestdesetih letih in se nato podaljšuje vse do najnovejšega časa.

Za uvod v to problematiko naj bo kot skromen poskus opravljena analiza tistega, čemur se lahko reče »revival« ali oživitev Vladimira Bartola v slovenskem literarnem prostoru današnjega časa; to pa iz preprostega razloga, ker je takšno oživljanje mogoče spraviti v zvezo z rastjo slovenskega postmodernizma osemdesetih let. O tem govori vsaj dvoje dejstev, ki sta na prvi pogled čisto zunanji, a se v povezavi z drugimi pokaže, da ne moreta biti naključni. Ko je leta 1985 v Trstu izšla iz Bartolove zapuščine povzeta mladostna pripoved *Don Lorenzo de Spadoni*, jo je mlad kritik spravil v zvezo s postmodernizmom, nekako v tem smislu, da bi Bartol s tem besedilom utegnil biti njegov slovenski predhodnik.¹² Tri leta pozneje – v letu 1988 – je pri Književni mladini Slovenije, v zbirki Aleph, ki je nominalno pa tudi dejansko zbirka slovenske postmodernistične smeri, izšla knjiga Bartolovih novel iz let 1935–1940, sicer že objavljenih v Modri ptici,

¹¹ N. d., str. 409.

¹² Vladimir Bartol: *Don Lorenzo de Spadoni*. Trst. 1985.

vendar šele zdaj združenih v knjigo pod naslovom *Med idilo in grozo*.¹³ Takó manifestativno izdana knjiga je bila opremljena s spremnimi izjavami več mlajših avtorjev, ki so – z izjemo Mirana Košute, ki se je priključil temu krogu pač kot strokovnjak, poznavalec Bartola – večidel pisci, prevajalci ali teoretiki literature, ki se na Slovenskem pojavlja pod geslom postmodernizma: Andrej Blatnik, Igor Bratož, Marko Crnkovič, Luka Novak in Tadej Zupančič.¹⁴ Iz takih okoliščin bi utegnili na hitro sklepati, da je do oživitve Bartolove proze na prehodu v osemdeseta leta zares prišlo z odkritjem tistih njenih besedil, sestavin in potez, ki si jih lahko prisvaja nova postmodernistična generacija; in da je dejansko prav Bartol ne le predhodnik slovenskega literarnega postmodernizma, ampak že morda tudi dokaz, da na Slovenskem obstaja nekakšna lastna postmodernistična tradicija; kar seveda pomeni, da se dá ob Bartolovih tekstih razbrati, kaj je pravzaprav bistvo postmodernizma na Slovenskem; in morda – če jih primerjamo z ustreznimi besedili svetovne postmodernistične literature – že kar postmodernizma nasploh.

Vendar je takoj potrebno opomniti, da je Bartolov »revival« – če ga že tako imenujemo – precej bolj zapleten pojav, kot se zdi iz teh nekaj podatkov. Predvsem ga ni mogoče razumeti brez upoštevanja različnih obdobji v recepciji Bartolove proze. Potem ko je v tridesetih letih izdal tri poglavitna dela – dramo *Lopez*, novelško zbirko *Al Araf* in roman *Alamut* – je po vojnih letih vse do 1956 živel in delal v Trstu, s tem pa bil razmeroma odmaknjen od središčnih literarnih dogajanj v matični Sloveniji. To seveda ne pomeni, da je bil v literarnem svetu pozabljen; prav narobe, leta 1946 je izšel *Alamut* v češkem prevodu, 1954 v srbskem, po Bartolovi vrnitvi v Ljubljani pa nova, tržaška izdaja romana (1958).¹⁵ V prvih desetih letih je objavljal članke in kritike v tržaški reviji *Razgledi* in v ljubljanskih *Naših razgledih*; nekateri teh tekstov niso bili neodmevni. Toda res je, da je kot literarni ustvarjalec ostajal ob strani, objavil je samo *Tržaške humoreske* (1957) in avtobiografske spomine; večjih rokopisov, med njimi *Don Lorenza* in roman *Čudež na vasi*, ki so mu še izpred vojne obležali v rokopisu, ni mogel ali pa niti ni želel objaviti, kar velja vse do smrti leta 1967. Čas Bartolove literarne »pozabe« se torej začne okoli leta 1960 in traja skoraj do srede sedemdesetih let. Seveda bi razlog zanjo lahko iskali v literarnem položaju, ki so ga določale najsplošnejše socialnopolitične nuje, med drugim prevlada socialnega realizma. Ta je že v tridesetih letih s svojo ideologijo in estetiko postal prevladujoča smer, ki je usodno omejila tudi odmev Bartolovih predvojnih spisov, ne da bi ga bila popolnoma onemogočila. V povojni družbi je postala edina legitimna predstavnica že minulega in še bolj sedanjega časa, ob čemer so morali drugače usmerjeni pisatelji – med njimi ne le Bartol, ampak tudi Božo Vodušek, Stanko Majcen, Anton Vodnik, Ivan Mrak, Slavko Grum, deloma Kocbek in še kdo – ostajati v ozadju. Z drugimi besedami povedano: razlog za Bartolovo umaknjenost na slovenski literarni rob naj bi bila takratna institucionalizacija slovenske literature, ko je bila ta literatura družbeno normirana kot nacionalno-moralna ali pa kot družbeno-ideološka institucija. Vendar ima takšna raz-

¹³ Vladimir Bartol: *Med idilo in grozo*. Novele (1935–1940). Ljubljana, 1988.

¹⁴ Iz objav teh avtorjev je sicer znano, da se njihova stališča do postmodernizma razlikujejo, pa tudi sama v sebi spreminjajo, vse do zanikanja njegovega pomena ali obsega.

¹⁵ Prim. bibliografijo Bartolovih del, ki jo je objavila T. Kolarič v Jadranskem koledarju za leto 1974 (Trst).

laga svojo slabo stran v tem, da lahko pojasni Bartolovo literarno usodo samo v tridesetih letih in zatem v prvem povojnem desetletju, nikakor pa ne več v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, ko je bil Bartol dejansko komajda še navzoč v tisku, založbah in publicistiki. Toda ravno ta leta niso bila več čas trdnega socialnega realizma, ampak razmahnjenegega literarnega eksistencializma, modernizma in zatem že tudi agresivne avantgarde. In tako bo potrebno poglobitvi razlog za »pozabo« Bartola v tem času iskati predvsem v dejstvu, da so bile generacije, iz katerih je v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let rasla bogata eksistencialistična, modernistična in avantgardna literatura, preveč zaposlene same s sabo, da bi bile mogle skrbeti za sloves pisatelja, ki jim je bil morda tako ali drugače blizu, vendar ne tako zelo, da bi ga morale postaviti ob lastna dela ali celo nadnje.

Oživitev Bartola se je dejansko začela šele v času, ko je zamah te literature že ponehaval, se pravi v letih, ko sta modernizem in eksistencializem z avantgardo vred že izčrpavala svoje možnosti. Spremenjeni položaj je prisilil teoretike teh generacij, da so začeli obzor eksistencialističnih in modernističnih tokov širiti tudi na svoje morebitne predhodnike. Prav to jih je pripeljalo do prvih poskusov Bartolovega »oživljanja«. Zasluge zanj ima T. Kermauner, ki je za izbor predvojnih novel *Demon in Eros*, izdan leta 1974, napisal spremno besedo pod naslovom »Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature.«¹⁶ Šlo je za ponatis izbranih besedil iz predvojne zbirke *Al Araf* in še nekaterih drugih. Naslov spremnega esesa jasno pove, v imenu česa je bil leta 1974 zasnovan Bartolov »revival« – Bartolova proza je tu mišljena kot predhodna stopnja k sodobnemu eksistencializmu in modernizmu, v nji naj bi se že med vojnama izvršila »destrukcija socialnega humanizma«, ki jo je dokončno uveljavil v svojih delih rod povojnih eksistencialistov in modernistov – od starejših Vitomil Zupan, od mlajših Dane Zajc, Gregor Strniša, Dominik Smole, Primož Kozak, Tomaž Šalamun in še mnogi drugi; in v tem pomenu je Bartol njihov predhodnik.

To pa pomeni, da oživljanje Bartolove literature na svojem začetku ni potekalo iz zveze s postmodernizmom, ampak kot podaljšek eksistencialistično-modernističnega obdobja, ki si je – kot vsako obdobje v svojem izhodišču ali na izteku – poiskalo v tradiciji tako imenovane »predhodnike«. Ali naj to že tudi pomeni, da v Bartolovih predvojnih delih ni najti nobenih sestavin tistega, kar bi se lahko imenovalo postmodernistično? Mlajša generacija, ki je po letu 1980 prevzela oživljanje Bartolove zapuščine v svoje roke, je mislila drugače. Odgovor na vprašanje pa je seveda mogoče najti samo prek primerjave Bartolovih besedil s tistim, kar v sodobnem svetu bolj ali manj upravičeno velja za postmodernizem.

Po letu 1974 je preteklo skoraj deset let, da se je Bartolovo ime spet pojavilo v slovenskem literarnem prostoru, kar seveda pomeni, da *Demon in Eros* še ni bil pravšnji dokaz za njegovo oživitev. Ta se je v pravem pomenu besede začela šele leta 1984, ko je z obsežno spremno besedo Draga Bajta izšel v Mariboru nov natis *Alamuta*, v Trstu pa iz zapuščine objavljeni roman *Čudež na vasi*; leta 1985 je bil prav tako iz zapuščine objavljen mladostni tekst *Don Lorenzo de Spadoni* s spremno besedo Ivanke Hergold, in končno leta 1988 izbor *Med idilo in grozo*, spet v ureditvi Draga Bajta, hkrati pa s spremnimi besedami avtorjev mlajše generacije,

¹⁶ Vladimir Bartol: *Demon in Eros*. Ljubljana, 1974.

rojene okoli leta 1960, se pravi tiste, ki bi lahko bila po rojstnih letnicah nosilka slovenskega postmodernizma in ki je to vsaj deloma v svojih načelih in literarni praksi.¹⁷ S tem se je »revival« Vladimira Bartola, ki se je začel v znamenju eksistencializma in modernizma, dejansko premaknil v območje postmodernizma. Nanj so ga mlajši teoretiki izrecno pripeli ob *Lorenzu de Spadoni*, vsaj posredno pa ob izboru *Med idilo in grozo*.

Kar zadeva zgodbo o renesančno demoničnem in diaboličnem junaku Lorenzu, lahko seveda šele primerjava z ustreznimi postmodernističnimi teksti ugotovi, ali gre res za približevanje duhovno-literarni sferi, ki je v današnjem času dobila s postmodernizmom primerno ime, ali za kaj drugega. Ob ponatisu Bartolovih novel iz let 1935–1940, ki je dobil privlačno ime *Med idilo in grozo*, pa ni pretežno ugotoviti, da o kakem postmodernizmu v njih ne more biti sledu, saj nadaljujejo motiviko in tematiko meščanske proze, kakršna se je v slovenski literaturi spočela v primitivnejši obliki že s Franom Govekarjem, nadaljevala pa bolj avtentično z Lojzom Kraigherjem, Milanom Pugljem, Ivom Šorlijem, Vladimiro Levstikom in še kom; v poznih Bartolovih novelah se ta naturalistični tok približuje svoji skrajni meji, kjer dobiva ostre protimeščanske, amoralistične in nihilistične poteze; te mu prihajajo morda iz dekadencnega ozadja, morda pa že iz izvirov, ki so eksistencialistični. S tem se seveda možnost za povezavo Bartola s postmodernističnimi tokovi skrči na zgodbo o don Lorenzu in morda še na katero njegovih predvojnih zgodb iz *Al Arafa*, vendar tu že s precejšnjo previdnostjo.

Seveda je v analizi Bartolovega »oživetja« potrebno upoštevati, da so ga uravnale še druge, stvarnejše sile, ne pa samo menjave literarnih smeri, struj in idej. Verjetno so bile zanj pomembne tudi spremembe v institucionalnem položaju slovenske literature. Nanj so v zadnjih desetletjih vplivali temeljni premiki, ki literaturo kot nacionalno-moralno ali družbeno-ideološko institucijo polagoma nadomeščajo z drugačnimi literarno-institucionalnimi sestavi. V času modernizma se je literatura morala vzpostavljati kot estetsko-avtonomna institucija, medtem ko postmodernizmu na institucionalni ravni precej boljše ustreza tržno-proizvodni model. Očitno je, da se reprezentativni teksti postmodernistične literature – na primer *Ecovo Ime rože*, *Ljubezem v času kolere* Garcíe Márqueza ali pa Süskindov *Parfum* – spreminjajo v uspešno literaturo ne v imenu nacionalno-moralnih norm, družbene ideološkosti ali estetske avtonomnosti, na katero so se sklicevala modernistična dela, pač pa kot tržna proizvodnja in potrošnja.¹⁸ Zato ima v njihovem nastajanju, razširjanju in recepciji zmeraj večjo vlogo mehanizem literarnega obrata s svojimi utečenimi oblikami (reklamnimi komentarji, priporočili, interpretacijami, pogovori, intervjuji, predstavitevami, polemikami, anketami, statistikami itd.), ki se jim po potrebi lahko pridruži še literarnoznanstveni obrat s svojimi raziskavami, analizami, simpoziji, zborniki, predavanji in podobnim. Vsi ti obrati in tudi sama literatura kot tržnoproizvodna institucija so na Slovenskem za zdaj sicer še skromno

¹⁷ Iz dejstva, da so pri pripravi, izdaji, ureditvi ali komentiranju teh izdaj bili udeleženi zelo različni avtorji, ni težko ugotoviti, da so bili tudi motivi za njihovo ukvarjanje z Bartolom različni. Na tem mestu seveda ni zanimiva njihova različnost, ampak splošna determinacija teh različnih spodbud.

¹⁸ Dela U. Eca, Garcíe Márqueza in P. Süskinda so v tej tvezi omenjena kot »reprezentativna« dela postmodernizma, kar seveda še ne pomeni, da bi jih vsa enako in z isto upravičenostjo lahko imeli za postmodernistična v pravem pomenu besede.

razviti, vendar razvoj v to smer postaja močno opazen. Zato se »oživitve« nekdanj prezrtih ali pozabljenih pisateljev, med kakršne spada tudi »revival« Vladimira Bartola, vsaj deloma dogajajo že tudi znotraj takšnega institucionalno-obratnega delovanja literature na ravni proizvodnje in potrošnje.

S te strani je mogoče Bartolov »revival« primerjati z »oživitvijo« nekaterih drugih pisateljev in pesnikov, ki so bili Bartolovi sodobniki, a jih literatura kot nacionalno-moralna ali pa družbeno-ideološka institucija ni mogla sprejeti vase, tako da se je lahko to zgodilo šele v času, ko se je konstituirala že tudi v obliki estetsko-avtonomne ali pa proizvodno-potrošne institucije, se pravi v obdobju modernizma in postmodernizma. Seveda so te »oživitve« potekale drugače od Bartolove in praviloma tudi pred njo, pri čemer so odigrali v vsaki od njih svojo vlogo različni razlogi, poleg umetnostnih tudi socialni, ideološki, politični in literarnoznanstveni. Tak je bil primer Srečka Kosovega z *Integrali*, ki je več kot ilustrativen, saj nazorno kaže, kako se na Slovenskem dogaja »revival« kakega pisatelja. Ko je A. Ocvirk leta 1946 izdal prvo knjigo Kosovelovega zbranega dela, vanj ni hotel uvrstiti vseh »konstruktivističnih« pesmi, kar pomeni, da jih niti literarni in literarnoznanstveni obrat. Razlogi, ki so govorili za njihovo kanonizacijo, niso bili nacionalno-moralni ali družbeno-ideološki, ampak izrazito priznan tako v imenu literature, ki je nacionalno-moralna institucija, kot s stališča te, ki se postavlja kot družbeno-ideološka instanca; o tej priznanosti pričuje dejstvo, da so bila njegova besedila sprejeta v šolske čitanke tedanjega časa. To pa ni veljalo za Kosovelove »konstruktivistične« tekste, zato ni naključje, da so se lahko kanonizirali šele v obdobju modernizma, ko se je slovenska literatura postavila tudi v obliki estetsko-avtonomne institucije. Izid *Integralov* leta 1967 pomeni, da se je to končno zgodilo, pokaže pa tudi način njihove »oživitve«: *Integrali* so postali literarnoznanstven in hkrati založniški dogodek v trenutku, ko sta jih sprejela vase literarni in literarnoznanstveni obrat. Razlogi, ki so govorili za njihovo kanonizacijo, niso bili nacionalno-moralni ali družbeno-ideološki, ampak izrazito estetsko-avtonomni, njihov »revival« je bil torej mogoč v okviru literature kot estetsko-avtonomne institucije. Da se je kaj takega zgodilo prav v času slovenskega modernizma, ni moglo biti naključje. S tem je potrjeno, da se modernizem kot literarna smer praviloma podružblja na ravni literature kot estetsko-avtonomne institucije.

Nekoliko drugače, vendar v enakem časovnem okviru se je uresničila »oživitev« Grumovega literarnega dela. Grumov *Dogodek v mestu Gogi* je bil sicer leta 1931 sprejet z razmeroma ugodnim odmevom pri kritiki, vendar se njegovo literarno delo v celoti ni zdelo primerno literaturi, ki se utemeljuje kot nacionalno-moralna ali družbeno-ideološka institucija. Posledica je bila večdesetletna »pozaba« Gruma, ki je trajala še nekaj let po njegovi smrti. Grumov »revival« se je začel leta 1954 z uprizoritvijo *Dogodka v mestu Gogi* v ljubljanskem Mestnem gledališču. Prvi ga je torej odkril gledališki obrat in za njim – leta 1957, ko je izšel komentiran izbor njegovih besedil pod naslovom *Goga, drame in proza* – tudi literarni obrat. Načelo, na katero se je lahko sklicevalo takšno oživljanje »mrtvega« pisatelja, je bila seveda lahko samo estetska avtonomija literature, tudi Grumov »revival« je bil v zvezi z razmahom poveljnega modernizma in njegove utemeljenosti v literaturi kot estetsko-avtonomni instituciji.

Za primerjavo z Bartolovo posmrtno usodo je poučna še literarna »oživitev« Stanka Majcna, ki spada v isto generacijo kot Kosovel, Grum,

Bartol, Vodušek, Mrak in drugi. Poskus Majcnove »oživitve« se je začel že leta 1966 oziroma 1967 – torej še za avtorjevega življenja – ko so bila v zborniku *Upornik* objavljena tri njegova dramska besedila (*Apokalipsa*, *Dediči nebeškega kraljestva*, *Zamorka*) in sta izšli dve knjigi njegovega *Izbranega dela*.¹⁹ Oboje je poteklo iz literarnozgodovinskih prizadevanj, vendar ne bi mogli trditi, da je bila posledica že tudi pravi »revival« Stanka Majcna v slovenskem literarno-gledališkem prostoru. Razlogi za takšno neučinkovitost so bili morda tudi politični ali ideološki, vendar se zdi, da je bil glavni razlog pač ta, da Majcnovih del ni bilo mogoče brez preostanka vključiti v model estetsko-avtonomne literature in s tem prilagoditi okusu modernističnega obdobja. Do »oživljanja« njegove dramatike je lahko prišlo šele v osemdesetih letih, najprej v gledališkem obratu, ko je bila z očitnimi postmodernističnimi prvini postavljena na oder *Apokalipsa*.²⁰ In šele nato še v literarnem obratu, ki ga že utemeljuje postavitev literature kot proizvodno-potrošne institucije. V tej ne odločajo več nacionalno-moralni, družbeno-ideološki pa tudi ne estetsko-avtonomni kriteriji, ampak pretežno »tržnost« literarnih del, se pravi njihova interesantnost, izzivalnost, šokantnost, dražljivost, in to s kateregakoli stališča in s katerimkoli predznakom. V takšnem okviru so končno lahko zbudile zanimanje tudi Majcnove še neobjavljene drame, *Revolucija* in *Brez sveče*.²¹

Brž ko primerjamo Bartolov »revival« s Kosovelovim ali Majcnovim, opazimo, da je kljub nekaterim posebnostim bližji Majcnovemu. Potem ko je T. Kermauner aktualiziral Bartolove predvojne novele v izboru *Demon in Eros* (1974), in to v navezavi na eksistencializem in modernizem, se je pokazalo, da ta navezava ni bila dovolj učinkovita, da bi Bartolova proza v slovenskem literarnem prostoru znova in zares zaživela. Priti so morala osemdeseta leta s spremembo okusa v postmodernistično smer, predvsem pa se je morala spremeniti institucionalna narava slovenske literature. Da Bartolov »revival« po modernističnem modelu ni mogel uspeti, je razložljivo iz dejstva, da tudi Bartolove literature – podobno kot Majcnove – ni mogoče spremeniti v veljavno količino slovenskega literarnega obrata na ravni literature kot estetsko-avtonomne institucije, kajti na tej ravni ponuja Bartolova proza manj, kot bi terjala stroga literarno-estetska presoja.²² Pač pa je seveda upoštevanja vredna s stališča literarne interesantnosti, izjemnosti, dražljivosti, šokantnosti in kar je še meril, ki kaj veljajo v svetu literature, ki hoče biti predvsem institucija na ravni proizvodnje in potrošnje, s tem pa konkurenčna v smislu modernega tržnega obratovanja. Da se je to z Bartolovo pripovedno prozo kmalu po letu 1980 res zgodilo, pričuje način, kako je bila vključena v literarni obrat z njegovimi založniškimi, reklam-

¹⁹ *Upornik*. Slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori. Ljubljana, 1966. Izdajo je uredil in z razpravo pospremil F. Zadavec. Izbrano delo S. Majcna, ki je v dveh knjigah izšlo 1967 pri mariborski založbi Obzorja, je uredila M. Boršnik.

²⁰ Gre seveda za uprizoritev *Apokalipse*, ki jo je v gledališču Glej režiral M. Zupančič; postavitev je bila eden ključnih dogodkov postmodernističnega gledališča na Slovenskem.

²¹ Drama *Revolucija* je bila prvič objavljena v knjigi Majcnovih dramskih besedil leta 1988 (zbirka *Kondor*) v ureditvi G. Schmidta; o drami *Brez sveče* je prvi javno pisal T. Kermauner v članku *Verska dramatika Stanka Majcna (Naši razgledi, 1989, št. 7, str. 198)*.

²² Že predvojna kritika – zlasti B. Vodušek v oceni *Al Arafa*, objavljeni leta 1936 v *Ljubljanskem zvonu* – je očitala Bartolovi prozi premajhne umetniške, estetske, jezikovnostne dosežke. Značilno je, da se tudi Kermaunerjeva predstavitev Bartola, ki je bila sicer mišljena kot ponovna inauguracija njegovega literarnega pomena, konča z opozorili na skromno estetsko, jezikovno in slogovno fakturo njegovih novel. S tem seveda ni rečeno, da so takšne kritične sodbe še zmeraj edino mogoče in upravičene.

nimi, predstavitvenimi in vsemi drugimi mehanizmi, katerih pomemben del so lahko tudi raziskovalni pristopi v mejah literarnoznanstvenega obrata.

Iz te perspektive se nakazuje že tudi rahla zveza Bartolove literarne usode s postmodernizmom ali vsaj z institucionalno naravo literature v obdobju literature »po« modernizmu, katere pomemben del predstavlja tudi postmodernizem. Toda o tem, ali je Bartol bil res predhodnik postmodernizma in koliko je v njegovih delih postmodernističnih sestavin, ta zveza seveda še ničesar ne pove. Na vprašanje o tem lahko odgovori šele primerjava njegovih pripovedi z besedili, ki po svetovnih standardih veljajo za postmodernistična. Takšna primerjava je mogoča ob sorodnih temah – na primer, če bi ob temi smrti primerjali Bartolovo predvojno novelo *Kantata o zagonetnem vozlu* s tipično modernistično in zatem postmodernistično obdelavo te teme v Kafkovi prozi *Sanje* in v Borgesovi kratki zgodbi *Jug*; ali pa ob temi diabolično-demoničnega izobčenca iz človeške skupnosti Bartolovo »renesančno« novelo *Don Lorenzo de Spadoni* in pa Süskindov roman *Parfum*.

(Se nadaljuje)



Boštjan M.
Zupančič

Smisel

I.

Seveda je beseda prevelika za vsakdanje življenje. Lahko pa tudi, da je bilo vsakdanjosti kar nena doma preveč; lahko, da se je človek naenkrat ovedel, da rutine vsakdanjosti morajo nečemu služiti in da tisto, k čemur morda vodijo, nikakor ne more biti del prav teh vsakdanjih opravil. Človek se nekega dne zbudi, se pogleda v ogledalu in se vpraša, čemu sploh služi njegovo življenje v celoti,

skupaj z ženo, otroki, kariero, bogastvom... V čem je pravzaprav namen vsega tega...

V tej točki sta možni dve skrajni stališči. Po eni strani je povsem mogoče živeti iz zavedne ali nezavedne postavke, da je življenje samo sebi namen, da je igra, v kateri poleg poteka časa ni potreben kak dodaten smisel. Na drugi strani te imanentne pozicije, pri kateri je vse, kar je žle obseženo, v *tukaj* in zdaj, pa je transcendentno stališče, ki išče osmislitev obstoja in početja *onstran* danega, onstran očitne dejanskosti, onstran preveč doumljenega vsakdanjega bivanja.

Nobeno od obeh stališč, kakor bomo videli, ni nesprijemljivo in človečnost se lahko izraža skozi obe filozofske skrajnosti. Poglejmo najprej, kakšne prvine si lahko naštejemo imanentno stališče v svoj prid.

Mlad človek živi iz rok v usta, povsem stopljen s trenutkom, brez distance do dogajanja, popolnoma prepuščen toku časa, od katerega se le na trenutke (od)loči s svojo zavestjo: Delo in ljubezen sta temeljni determinanti takega bivanja in absorpcijska sposobnost obeh je v veliki meri tisto, kar človeka pri obeh fascinira. Ko pravim »absorpcijska vrednost«, mislim pri tem na to, da nas ti dve »dejavnosti« največkrat tako močno prevzmeta, da se nam ni treba več zavedati ne sebe ne svoje minljivosti. Zato se

Iz ptičje smrti.
 Iz steklenice groze.
 Iz zamaškov niča.

Ki počijo. Odletijo.
 In se nekje daleč
 sami od sebe razletijo.



Janko
 Kos

Slovenska literatura po modernizmu

V

Primerjava različnih poti, po katerih je v zadnjih dvajsetih letih prišlo do tistega, čemur se lahko reče oživitev ali »revival« Srečka Kosovela, Stanka Majcna in Vladimira Bartola, pred tem pa že Slavka Gruma, je pripeljala vsaj do delnega uvida, kako se je zanimanje za Bartolovo prozo ponovno razmahnilo ravno v času, ki bi moral po izračunih literarne

zgodovine veljati za začetek slovenskega postmodernizma.¹ Vsakega teh primerov je bilo mogoče povezati s spremembami v območju tistega, kar se po zgledu literarnih sociologov, zlasti Petra Bürgerja, dá imenovati »literatura kot institucija«. Obuditev interesa za Grumovo dramatiko in za Kosovelove »integrale« je bilo mogoče izrecno razumeti kot pojav, ki ga je rodila preusmeritev slovenske literature petdesetih in šestdesetih let k modernizmu. Edino Bartolov »revival« ustvarja med drugimi podobnimi vtis, kot da gre za oživljanje nečesa, kar ustreza morda že okusu postmodernistične generacije in kar je torej – če ne drugega – vsaj rahla anticipacija postmodernistične literature. V tem smislu so bila najbrž zamišljena gesla, s katerimi je slovenski literarni obrat reklamiral izdajo Bartolovega mladostnega besedila *Don Lorenzo de Spadoni* in zatem še knjižno izdajo njegovih zadnjih predvojnih novel pod naslovom *Med idilo in grozo*.

Ali pa je po vsem tem mogoče reči, da ta vtis temelji že kar na dejanskih postmodernističnih potezah Bartolove proze? In če temu ni tako – ali gre morda za optično prevaro, ki jo je potrebno razložiti z bolj zamotanimi povezavami med postmodernističnim okusom sedanjega časa in

¹ V prejšnje nadaljevanje tega spisa, objavljeno v 6.–7. številki Sodobnosti, se je na str. 650 vtihotapila v opis Kosovelovega »revivala« vrsta tiskarskih pomot. Prizadeti stavki se pravilno glasijo: »Ko je A. Ocvirk leta 1946 izdal prvo knjigo Kosovelovega zbranega dela, vanj ni hotel uvrstiti konstruktivističnih pesmi, kar pomeni, da jih niti literarni niti literarnoznanstveni obrat še nista mogla sprejeti za ‚svoje‘. Kosovel je bil seveda že pred vojno sprejet v slovenski literarni kanon, bil je priznan tako v imenu literature, ki je nacionalno-moralna institucija, kot s stališča te, ki se postavlja kot družbeno-ideološka instanca; o tej priznanosti pričuje dejstvo, da so bila njegova besedila sprejeta v šolske čitanke tedanjega časa. To pa ni veljalo za njegove konstruktivistične tekste, zato ni naključje, da so se lahko kanonizirali šele v obdobju modernizma, ko se je slovenska literatura postavila tudi v obliki estetsko-autonomne institucije.«

posebnostmi Bartolovih literarnih spisov? O tem naj odloči – kolikor je to sploh že mogoče – primerjava nekaterih Bartolovih besedil najprej s takimi, ki so po splošnem mnenju modernistična, in nato s temi, ki se zdijo kolikor toliko zanesljivo postmodernistična; upošteva je ob tem seveda dejstvo, da splošno veljavnega konsenza o tem, kateri svetovni avtorji so zares reprezentativni nosilci postmodernizma, pravzaprav še ni.²

Na tej ravni je gotovo mogoče primerjati to ali ono Bartolovo prozno delo s Kafkovimi in Borgesovimi, to pa tako, da nam Kafka obvelja za klasika začetnega modernizma okoli prve svetovne vojne, Borges pa za prvega pravega predhodnika postmodernistične literature tik pred drugo svetovno vojno in še po nji. Seveda so pri obeh mogoči tudi ugovori in nasprotna mnenja. Ihab Hassan, ob njem pa še kdo, je mimogrede postavil Kafka na stran postmodernizma, vendar v tako širokem in neobveznem pomenu, da je ta določitev ostala brez odmeva. Toda to se je zgodilo v eni prvih Hassanovih knjig, v *Razkosanem Orfeju* (*The Dismemberment of Orpheus*) iz leta 1971, kjer je med nosilce postmodernizma poleg Kafke razvrstil brez posebnih razložkov še Bartha, Salingerja, markiza de Sada, Hemingwaya, eksistencialiste s Sartrom, pa še Geneta in Becketta. Zaporedje teh imen kaže dovolj razločno, kako negotovo je bilo okoli leta 1970 napovedati, katera pisateljska imena bodo predstavljala literaturo, ki je v tem času zelo počasi začela dobivati ime po postmodernizmu – vprašanje, ki je na Slovenskem proti letu 1990 še zmeraj odprto. Toda po toliko letih je gotovo vsaj to, da Kafka ne spada več med pisateljska imena, ki jih postavljamo med predhodnike, začetnike in nosilce postmodernizma. Novejši raziskovalci, ki preučujejo postmodernizem s strogo znanstveno analizo konkretnih literarnih del, Kafke večidel ne omenjajo med mogočimi avtorji postmodernizma. Zato njegovega imena sploh ni več najti v obsežnem repertoarju pisateljev, ki je leta 1986 – v zborniku *Approaching Postmodernism* – služil D. Fokkemi za preverjanje kategorij, s pomočjo katerih bi se dalo določiti, kaj je postmodernizem v literaturi in kaj ni. Podobno Kafke ni več najti pri B. McHalu, ki v istem zborniku, vendar z drugačnimi merili preverja pojem postmodernizma na Faulknerju, Beckettju, Robbe-Grilletu, Fuentesu, Nabokovu in drugih; Kafke ni med njimi. Toda to je razumljivo, saj McHale ravna nadvse previdno celo s temi avtorji, ki jih marsikdo brez pridržkov in v celoti postavlja znotraj postmodernistične literature. McHalu se zdi bolje, da pri Robbe-Grilletu, Fuentesu in Nabokovu razločuje med deli, ki so še modernistična, in temi, ki šele prehajajo v postmodernizem, nazadnje pa izbere med njimi taka, v katerih se je postmodernizem uresničil zares po svojih bistvenih določilih. Tako ostaja Kafka nedvomno zunaj postmodernističnega območja, kot klasik modernizma.

Ne čisto gotov, pa vendarle precej drugačen od Kafkovega je videti na zemljevidu sodobnega literarnega sveta položaj Jorgeja Luisa Borgesa. Njegovo ime so začeli povezovati s postmodernizmom od prvih poskusov, kako določiti obseg in pomen nove literarno-umetnostne usmeritve. Ko je John Barth leta 1967 objavil svoj esej *Literatura izčrpanosti* (*The Literature of Exhaustion*), ki je obveljal za manifest zgodnjega postmodernizma, se je v njem skliceval predvsem na Borgesove pisateljske izkušnje.³ Barth je leta

² Najpreprostejši dokaz za navedeno misel je dejstvo, da se spiski postmodernističnih avtorjev, ki jih najdemo pri D. Lodgeu, I. Hassanu, D. Fokkemi, B. McHalu, F. Jamesonu in drugih, v mnogih pogledih razlikujejo.

³ Barthov esej iz leta 1967 je izšel v slovenskem prevodu v Naših razgledih 14. 3. 1986.

1980 objavil nov esej z naslovom *Literatura izpolnjenosti* (The Literature of Replenishment), v katerem je poskušal dati postmodernizmu nekoliko drugačno podobo.⁴ Prav to ga je prisililo, da je premaknil Borgesa nazaj proti modernizmu; formulacije, s katerimi je to storil, res niso bile zelo jasne, vendar se zdi, kot da bi bilo Borgesu zdaj mesto nekje na prehodu iz modernistične literature v postmodernistično. Toda ne glede na takšna omahovanja je Borges ostal med poglavitnimi avtorji, na katere se sklicuje sodobno raziskovanje postmodernizma; ponovno ga najdemo v zaporedju pisateljskih imen, iz katerih si jemlje D. Fokkema gradivo za preskušanje kategorij, po katerih presoja bistvene poteze postmodernizma. Toda takšno razumevanje Borgesa je bolj ali manj že splošna last, saj je beleženje njegovega vpliva na Umberta Eca, Milorada Pavića ali Danila Kiša, na Slovenskem pa na Draga Jančarja, Andreja Blatnika ali Branka Gradišnika, postalo že obvezna sestavina vsakršnega razmišljanja o postmodernizmu v literaturi. Največ, kar se dá torej reči o Borgesu, je vsaj to, da sodi če že ne v območje razvitega, zrelega, visokega postmodernizma, pa vsaj med njegove predhodnike, začetnike ali zgodnje avtorje.

S tega stališča se dá Bartolovo prozo postaviti v primerjavo s Kafkovo in Borgesovo, se pravi na razpotje med modernizmom in postmodernizmom, da bi se izkazalo, kateri je bližji in kaj od tod sledi za slovenski literarni položaj. Za takšno primerjavo se ponuja več možnosti, vendar naj bo med njimi izbrana ena sama, ob témi, ki se zdi pomembna tako za Kafko kot za Borgesa in Bartola. To je téma smrti. Za Kafko je dovolj znano, kako središčno mesto pripada smrti v njegovih daljših in krajših tekstih – od novel *Sodba*, *Preobrazba*, *Gladovalec*, *V vojaški koloniji* do romana *Proces*. Ob Borgesu skoraj ni mogoče izgubljati besed o tem, da se večji del njegovih kratkih zgodb – iz zbirke *Izmišljije* (Ficciones) in od drugod – kot obseden vrti okoli problema človekovega konca, največkrat nasilnega, ubijalskega in krutega. Kar pa zadeva Bartola, prevlada smrtne téme v novelah iz knjig *Al Araf* in *Med idilo in grozo* na prvi pogled ni tako očitna, vendar se problem smrti pojavlja ravno v najizrazitejših, tako da o njegovem posebnem pomenu za Bartolovo pisateljstvo ni mogoče dvomiti. In tako je potrebno ob Kafki, Borgesu in Bartolu postaviti vprašanje, na kakšni ravni in iz kakšne perspektive oblikujejo témo smrti. Je ta obdelava pri vseh treh enaka ali pa je v globljem pomenu besede različna? In če je različna, ali je to razliko mogoče razložiti z domnevo, da je pri Kafki modernistična, v Borgesovi prozi verjetno postmodernistična, pri Bartolu pa ali eno ali drugo – če ne gre seveda za raven, ki jo je potrebno razumeti zunaj teh literarnozgodovinskih določil?

Za Kafko tipičen, hkrati pa najkrajši primere obravnave smrtne téme je najti v kratki prozi *Sanje*, nastali leta 1914, najbrž kot sestaven del priprav za roman *Proces*.⁵ V zgodbi nastopa Josef K., začenja se s stavkom »Josef K. je sanjal«, konča pa z ugotovitvijo: »Ko je to videl, se je ves očaran zbudil.« Med tema stavkoma so s stališča tretjeosebne pripovedovalca opisane Josefove sanje, pripovedna perspektiva je strogo »personalna«, v nji se pojavlja samo tisto, kar doživlja, vidi, sliši in misli njen junak. Zgodba je zgolj opis junakovih sanj; resničnost, ki se v nji pojavlja, je

⁴ Drugi Barthov esej o postmodernizmu je bil v slovenskem prevodu objavljen leta 1987 (Problemi, št. 1 za to leto).

⁵ V slovenskem prevodu L. Kralja so *Sanje* izšle kot prvo besedilo izbora Babilonski rov (Kondor, 1985).

znotraj njegove zavesti, pravzaprav gre za tok zavesti, njegove psihične vsebine so edina, najbolj neposredna in pristna resničnost, o kateri pisatelj lahko govori. V nji ni nič umetnega ali izmišljenega, vse je zgolj neposredna izkušnja zavesti, tako neposredna, da je ni mogoče ujeti v sistem, ki bi lahko veljal za »resnico«. Zato doživljaju smrti, ki je v tej zgodbi poglavitna psihična vsebina junakove zavesti, ni mogoče določiti smisla, ki bi ga presegal in bi si ga lahko razložili z nekakšno idejo, ideologijo, moralnim, religioznim ali filozofskim sistemom. Prav zato smrt v tej Kafkovi prozi ni nekaj abstraktnega, nekakšna smrt sama na sebi, ampak je tako zelo povezana z drugimi poglavitnimi vsebinami junakove zavesti, da je iz njih sploh ni mogoče izločiti; njen smisel je zatorej čisto konkreten, s tem pa pojmovno nedoločljiv. Josef K. v sanjah zaide na pokopališče, tu gleda od blizu, kako umetnik vklesuje nekomu nagrobni napis nad »sveže nametano gomilo«; in ko spozna, da vklesuje njegovo lastno ime, se »vdere v zemljo«. Še prej pa je rečeno: »Navsezadnje ga je K. razumel; ni bilo več časa, da bi si izprosil odpustanje...« Seveda tega pasusa ni potrebno povezovati z drugimi značilnimi mesti iz Kafkovih del, da bi ugotovili, kako je v njem doživljaj smrti spojen z doživljaji sramu, krivde in zadostitve tej krivdi, s tem pa integriran v neposredno resničnost konkretne zavesti, ki se kaže takšna, kot je, brez potrebe po abstraktni vključitvi v sistem nadrejenih idej, pojmov in norm. Pri Kafki je vse zmeraj resnično, toda resnice o tem ni. To pa lahko velja za vso modernistično literaturo. V zvezi s Kafkovo zgodbo *Sanje* je zato mogoče reči, da smrtno témo spreminja v najbolj neposredno konkretno resničnost, to pa tako, da se smrt utemeljuje v krivdi in kazni; in da se to dogaja v okviru modernizma, ki edini omogoča takšno obravnavo smrti, ne da bi jo ekspliciral z ideološkim naukom te ali one morale, politike ali religije.

Ob Kafkove *Sanje* je potrebno postaviti eno od Borgesovih zgodb iz knjige *Izmišljije*, da bi se pokazalo, ali je téma smrti pri tem pisatelju postavljena na enako raven in s tem v območju modernizma ali pa se iz tega območja že bistveno odmika s prav posebnimi potezami, ki bi jih smeli imenovati postmodernistične.⁶ Ko bi vnaprej upoštevali mnenje, da Borgesovo mesto v literarnem razvoju še ni docela izmerjeno, in pristali na domnevo, da se postavlja v prehod iz modernizma proti postmodernizmu, bi morali seveda vnaprej priznati, da je takšna analiza tvegana in vse prej kot naravnana k jasno zarisanim pojmom. Preskušena naj bo na Borgesovi kratki zgodbi *Jug*, za katero je gotovo vsaj to, da je njena poglavitna tema smrt, konec, minljivost posameznega človeškega bitja. Razlika s Kafkovimi *Sanjami* je na prvi pogled ta, da se junakova smrt ne dogaja v sanjskem toku zavesti, ampak v stvarnem svetu, časovno in prostorsko natančno določenem – čas je februar leta 1939, kraj Buenos Aires in argentinsko podeželje proti jugu. Juan Dahlmann, »tajnik v mestni knjižnici«, se po naključju rani v glavo, skoraj umre zaradi sepse, po dolgi agoniji v bolnišnici končno ozdravi; s srečnim občutkom ponovnega rojstva se odpelje na svoje podeželsko posestvo, izstopi na samotni postaji, sedi v podeželski krčmi, tu ga izzovejo prostaški pijanci, sprejeti mora izziv »na nož« z enim od njih; zgodba se sklene s podobo junaka, ki nebogljn stopa iz krčme, da bo v neenakem, naključnem in očitno nesmiselnem boju ubit. Nekakšno razlago tega dogodka ponuja pripovedovalec na začetku, kjer je omenjena

⁶ Borgesova zbirka *Ficciones* je prvič izšla leta 1944.

»usoda, slepa za resnično krivdo«, kar bi seveda pomenilo, da ravna s človekom slepi fatum, muhasto naključje, ki je s človeškega stališča absurdno, breztemeljno in nerazložljivo. V primerjavi s Kafka torej smrt pri Borgesu ni konkretno vpeta v človekovo subjektiviteto kot celoto, tako da se ob smrtnem doživljanju nujno odpirajo še druge plasti resničnosti, ki se neprestano preliva skoz zavest, vprašanje o smrti pa lahko prehaja v druga temeljna vprašanja, na primer posameznikove krivde in nekrivde. Vsega tega pri Borgesu ni, smrt je tu zgolj dejstvo samo na sebi, ki prav zaradi svoje iztrganosti vsemu drugemu zbuja posebno občutje votlosti, ničnosti in s tem groze. Vendar pa s to razliko ne more biti pojasnjeno, ali pripada Borgesov *Jug* modernizmu ali pa morda že sega v postmodernizem, v ta namen so potrebne še druge primerjave. Formalno je seveda zgodba blizu zgodbarstvu 19. stoletja, vendar ne Edgarju Allenu Poeju, ki je bil sicer eden od zgledov Borgesovega pripovedništva, ampak kratki noveli francoskih realistov in naturalistov. Po kompoziciji bi jo lahko približali nekaterim Maupassantovim zgodbam, po lakoničnem slogu pa Flaubertovi prozi. Tretjeosebni pripovedovalec je na začetku vseveden ali »avktorialen«, pozneje pa ves čas »personalen«, postavljen v osišče junakove zavesti – kar bi seveda lahko pomenilo modernistično potezo, ko ne bi bila takšna personalna perspektiva znana že realinom in naturalinom poznega 19. stoletja. S tem se samó potrjuje, da Borgesova zgodba v primerjavi s Kafkovim modernizmom obuja ali celo »imitira« pripovedne vzorce realistično-naturalistične tradicije. To se še potrdi z dejstvom, da *Jug* s svojim izhodiščnim motivom pravzaprav posnema motiviko Tolstojevih novele *Smrt Ivana Iliča*, kjer se junak prav tako na začetku naključno poškoduje, od tega smrtno zboli in na koncu umre. Toda prav ta konec, ki je v primerjavi z Borgesovim veliko bolj »naraven«, verjeten in nekako »zakonit«, opozarja na to, da Borgesova zgodba nikakor ni preprosta imitacija realističnega vzorca. Razlika se pokaže ob dejstvu, da sta Tolstoj in Borges svoji zgodbi napisala iz enakega avtobiografskega doživljanja – poškodbe, ki je vsakega po svoje ogrozila z realno ali samo domišljeno smrtno nevarnostjo. Ta doživljanj je Tolstoj domislil v zgodbo, v kateri smrt ni več golo naključje »slepe usode«, ampak je vgrajena v sistem psiholoških, socialnih in moralnih zakonitosti; ta sistem je Tolstojeva resnica sveta oziroma je resnica v okvirih realizma 19. stoletja; nasprotno je Borges prvotni motiv razvil v drugačno pripovedno zamisel, katere pglavitna značilnost v primerjavi s Tolstojevim realizmom, pa tudi s Kafkovim modernizmom je njena neenotnost, nesistemsost in s tem neresničnost, saj je sestavljena iz dveh različnih delov, ravni, sistemov, s tem pa zložena iz dveh različnih resnic, od katerih nobena ni »prava« in edino možna. Njuna sestava je takšna, da se v skupnem seštevkú izničujeta v tem smislu, da so mogoče različne resnice, toda vse navidezne; pa tudi resničnost, ki naj bi jo pojasnjevale, ni ena sama, ampak sestavljena, umetna in nikoli zares resnična. Podrobnejši pregled Borgesove zgodbe pokaže, da je res sestavljena iz dveh različnih delov, s tem pa tudi iz dveh različnih resničnosti in resnic. V prvem delu se kaže stvarno Dahlmannovo življenje v Buenos Airesu z njegovo poškodbo, boleznijo in ozdravljenjem; to je seveda izkustvena resničnost, kot bi jo lahko priznal tradicionalni realizem, vendar ni napravljena čisto po njegovi meri, kajti resnica, s katero je osvetljena, je zvedena na golo mehaniko fizičnega naključja, brez širše mreže bioloških, psiholoških, zgodovinskih in socialnih determinizmov, ki so sestavljali poseben sistem tega realizma in s tem njegovo resnico. V dru-

gem delu zgodbe se dogajanje premakne v čisto drugačen svet, na raven izjemnega, pustolovskega, primitivnega življenja, kot ga poznamo iz pustolovskih žanrov trivialne literature. S tem prestopa pripovedovalec v svet drugačne resničnosti in drugačne resnice, to pa spet tako, da sistemsko resnico teh žanrov obnavlja po svoje, jo reducira na njeno rudimentarno shemo in sprevrča v njeno nasprotje – junak pravega pustolovskega žanra bi zmagovito preživel junaško preskušnjo, tu pa bo v usodnem dvoboju ubit človek iz čisto drugačnega, civilnega in s tem neustreznega sveta. Borgesova redukcija trivialnega žanra je v zgodbi vidna že s tem, da dobi prizor izzivanja skoraj sanjski pomen, saj se zdi, kot da tuji, nevarni ljudje, vejo za junakovo ime... Ta okoliščina bi utegnila navesti na domnevo, da se v Borgesovi zgodbi neopazno srečujeta stvarna in sanjska resničnost. Toda to je samo ponoven dokaz, da jo dejansko sestavlja dvojje različnih resničnosti, resnic, ravni in sistemov, kar seveda pomeni, da v nji ni več ene same resnice, kot je bila značilna še za literarne usmeritve 19. stoletja – od romantike do simbolizma, pa tudi ne več ene same, pristne in v sebi utemeljene resničnosti, kot jo je ustvarjal modernizem iz neusahljivega toka zavesti, njenih psihičnih zakonov, vsebin in ustvarjalnih možnosti. Če bi pristali na misel, da je Borgesova zgodba po svojih bistvenih potezah postmodernistična, bi od tod za postmodernizem sledilo, da je zanj bistvena nova postavitev resnice in resničnosti, pa tudi subjekta, ki je njun »nosilec«: enovitost sveta v okviru ene same resnice, kar je bilo značilno za tradicionalne smeri pred modernizmom, je zdaj nadomestil pluralizem resnic, pravzaprav sistemov resnic, ki se med sabo izključujejo, se spodbijajo ali vsaj indiferentno obstajajo drug poleg drugega; in prav tako je na mesto enovite resničnosti, ki je dajala podlago modernizmu na ravni neposredne izkustvene zavesti, ki je resnična tu in zdaj, stopilo mnoštvo resničnosti, izkustvenih in umetnih, ki se dodajajo druga drugi, ne da bi se združile v eno samo. V Borgesovi zgodbi *Jug* je zato smisel celote popolnoma odprt, nejasen in dvoumen. Če bi zgodbo razumeli kot preprosto ponazoritev stare modrosti, da je usoda posameznega človeka slepa igra naključij, bi jo podcenjevali. O smislu Dahlmannovega konca se ne dá reči nič določnega. Muhasto naključje? Načrt vesoljne volje? Božja previdnost? Kazen za krivdo, po kateri mineva ob svojem času in kraju vse bivajoče, kot bi rekel Anaksimander? Borges se igra z vsemi temi tradicionalnimi razlagami, vse so enako mogoče in nemogoče, veljavna pa nobena. Svet ostaja skrivnost, pravzaprav uganka, ki je zastavljena tako, da nanjo odgovor ni mogoč. Skoz ta temeljni položaj resnice in resničnosti v Borgesovi zgodbi je mogoče reči že tudi kaj več o pomenu njenega imitiranja tradicionalnih književnih form, stilov in obrazcev. Borgesovo vračanje od modernizma v literarno izročilo, ki ga je radikalni modernizem zavrnil ali pa razbil na njegove sestavine, ni nekaj poljubnega, nedolžnega in zgolj formalnega, saj je njegov namen prav ta, kako s pomočjo različnih kosov te tradicije ustvarjati pluralizem resnic in resničnosti, sredi katerih stoji subjekt, ki ni več njihov »nosilec« v klasičnem smislu, ampak kvečjemu mesto, kjer se križajo, razhajajo in nalegajo druga na drugo. Skratka, subjekt postmodernistične proze ni več substanca, ampak samo še relacija ali mreža relacij.⁷

⁷ S tem seveda ni odgovorjeno na vprašanje, ali v postmodernizmu subjekt sploh še obstaja ali pa je morda na poseben način »ukinjen«. Za odgovor bi bil potreben natančen pretes, kaj pomeni beseda »subjekt« od srednjeveške sholastike naprej, mimo Descartesa do poststrukturalizma.

Po vsem tem se zdi upravičeno pričakovati, da se bo iz primerjave Bartolove proze s Kafkovo in Borgesovo potrdilo ali ovrglo ne le kaj postranskega, ampak temeljno razmerje te proze do modernizma in postmodernizma, s tem pa seveda ni rečeno, da mora Bartolovo delo pripadati enemu ali drugemu, saj se navsezadnje lahko izkaže kaj čisto tretjega. Iz številnih Bartolovih zgodb, ki se končajo s smrtjo, se zdi za takšno primerjavo primerna *Kantata o zagonetnem vozlu*, ki jo je pisatelj uvrstil v izbirko *Al Araf* (1935). Podobno kot Borgesova se konča z junakovo smrtjo; Zvonko Karara, ki ga pripovedovalec spremlja s svojo pripovedjo od mladosti pa do smrti, je vsestransko uspešen poganjek svojega meščanskega okolja, navajen na vsakršne življenjske užitke, menjavo ljubic in ugodnih socialnih možnosti, toda ko se ravno pripravlja na to, da bo tek svojega mladega življenja okronal s prikupno ženitveno partijo, ga na cesti povozi avto, razlog za nesrečno smrt je zelo banalen – pomarančen olupek, na katerem mu je spodrsnilo. Na prvi pogled se torej zdi Bartolova zgodba precej bližja Borgesovemu *Jugu* kot Kafkovim *Sanjam*. Njena smrt ni sanjska podoba, ki jo izloča iz sebe nezavedno, da se v nji strdi skrivna resničnost človekovega posameznega obstoja, pač pa je to smrt sredi dejanskega sveta, vključena v mrežo njegovih vzrokov in posledic. Te se zdijo na prvi pogled nekako podobne tistim pri Borgesu – Dahlmann se rani ob oknico na stopnišču, od tega skoraj umre, v krčmi postane predmet izzivalnih neznancev in ta dogodek bo povzročil njegovo smrt; pri Bartolu se smrt Zvonka Karare pripravlja z verigo naključij, ki v svoji povezavi pripeljejo do tega, da junaka prav ob tem času in na tem kraju zaradi padca ob pomarančnem olupku povozi prav ta avto . . . Tako bi na prvi pogled za obe zgodbi veljalo, da sta samo eksempla za preprosto resnico, kako nič hudega slutečega posameznika doleti po muhasti igri naključij nepričakovana, najbolj nespametna in absurdna smrt. Vendar se je že za Borgesovo zgodbo izkazalo, da je njen celotni pomen drugačen, bolj zapleten in da ga ni mogoče razumeti brez posebnega položaja resnice in resničnosti v postmodernizmu. Ali je kaj takega mogoče odkriti tudi v Bartolovi *Kantati*? Tu pa že ni mogoče mimo dejstva, da je resničnost te zgodbe popolnoma enovita in da v nji ni pluralizma resnic in resničnosti, ki spreminja Borgesovo zgodbo v nerešljiv emblem. V središču ene same resničnosti je seveda tudi pri Bartolu naključje, ki pa ima drugačno podobo kot naključja v Borgesovi zamisli. Zgodbo pripoveduje pripovedovalec, ki je junakov mladostni znanec; v spominskih fragmentih in v drugi osebi – tako da nagovarja umrlega junaka – se zapovrstjo spominja zaporednih postaj Zvonkovega življenja, pri vsaki pa že kot vsevedni pripovedovalec zlovešče ali pa tudi škodoželjno omenja dogodek, ki bo usodno posegel v junakovo življenje in prispeval drobec v njegovo na videz naključno smrt – na primer zasaditev oranžnega nasada, iz katerega se bo znašla usodna pomarančna lupina. Po tej strani se zdi Bartolova zgodba kot ponazoritev radikalnega nauka o determinizmu, na primer Demokritovega, ki zvaaja vsakršno naključnost na mehanizem samih nujnosti. Ko bi bilo to v zgodbi bistveno, bi jo morali premakniti v območje realizma in naturalizma, se pravi precej daleč ne le od postmodernizma, ampak tudi od modernizma. Pa tudi če ne bi pristali na takšno razumevanje, bi morali priznati, da je pripeta na starejšo tradicijo s svojim pojmovanjem resničnosti – ta je še zmeraj tu, ena sama, enovita in trdna, vendar ne v smislu modernizma, saj ne gre za tok zavesti, ki je sam sebi edina prava izkustvena resničnost, ampak za stvarnost, kot jo določajo

zgodovinski, biološki, socialni, psihološki in drugi mehanizmi; to pa je resničnost, kot sta jo postavljala v literaturo realizem in naturalizem 19. stoletja. Seveda bi lahko predvideli, da Bartol takšno tradicijo samo imitira ali simulira, podobno kot Borges v zgodbi *Jug*, kar bi pomenilo, da gre vendarle že za postmodernistični obrat k preteklim formam in slogom. Ugovor zoper takšno možnost bi bil ta, da v sestavi Bartolove *Kantate* ni opaziti pluralizma resničnosti in resnic, večsistemskosti, umetelnosti in protislovnosti teh ravni, značilnih za Borgesa in verjetno za postmodernizem nasploh. Kljub temu pa ob Bartolu nikakor ni mogoče govoriti o preprostih podaljških realistične tradicije in o njenem dobesednem posnemanju, kajti determinizem naključij in nujnosti v *Kantati o zagonetnem vozlu* ni poglobljena stvar, ampak je samo ozadje osrednje teme, pravzaprav orodje za njeno razvite. Razpoznamo jo na tipu junaka Zvonka Karare in pripovedovalca – ta je očitno istoveten s samim pisateljem, v zgodbi nastopa tako, da se obrača k junaku z drugoosebnim nagovorom kot njegov stari znanec. Oba sta v primerjavi s Kafkovim in Borgesovim junakom ostro opredeljena, opremljena z vrsto konkretnih moralnih pridevkov, ki jih Kafka in Borges ne poznata. Kafkov junak je sicer obremenjen s kompleksom krivde, sramu in kazni, vendar so te »lastnosti« konstitutivni del njegove zavesti, zato jim ni potrebna zunanja razlaga, ki bi jih izvajala iz psiholoških, socioloških ali ideoloških resnic. Narobe je Borgesov Dahlmann sicer na zunaj konkretno določen s časom, krajem, poklicem, izvorom in še s čim, toda sam na sebi je čisto nedoločen, v njegovi podobi ni ničesar, kar bi lahko postalo predmet moralne sodbe, bodisi pozitivne ali negativne; moralno in socialno je skoraj brezbarven, tako zelo je zunaj vsakršne krivde in kazni, pa tudi zasluge in plačila. Prav to pa je stališče, s katerega predstavlja v Bartolovi noveli pripovedovalec osebnost in usodo Zvonka Karare. Ves čas ju spremlja z izrazito afektivno, moralno in celo socialnokritično sodbo – čustveno razmerje do junaka se mu spreminja iz začetnega občudovanja v zavist, iz te v prezir, odpor in celo sovraštvo, nazadnje v škodoželjnost in iz te – v trenutku junakove smrti – v sočutje – nekako v tem smislu, da se mu za trenutek začuti enakega, saj morda tudi že njega samega čaka nekje naključna, mehanična in čisto absurdna smrt, na primer v obliki kamna, ki mu bo po skrivni nujnosti fizikalnih zakonov nekoč padel na glavo. Toda z izjemo tega zadnjega momenta, ki prinaša v zgodbo nekaj malega eksistencialne ali celo eksistencialistične resničnosti, je celota naravnana v ostro socialno-moralno obsodbo junaka, ki je reprezentativno poosebljenje meščana, koristoljubneža, uživača, filistra, konformista, brezvestneža, povprečnega amoralista in meščansko prevejanega vitalista. Iz te perspektive se izkaže junakova naključna smrt dejanje višje pravičnosti, »kazen«, ki jo vsevedni pripovedovalec napoveduje in beleži z zadoščenjem, ki ni zgolj njegova zasebna stvar, ampak ima očitno splošen moralen pomen. Pripovedovalec je nosilec sistema vrednot, ki predstavljajo resnico tega besedila, saj v svojo sistemsko mrežo zajemajo vsa njena dejstva – v nasprotju s Kafkovo prozo, kjer takšnega sistema ni, in z Borgesovo, kjer je takšnih sistemov dvoje ali celo več. Ključno vprašanje je torej, kakšno je stališče, iz katerega pripovedovalec presoja osebnost in usodo Zvonka Karare. Da ne gre za krščansko moralno greha, milosti in usmiljenja, je očitno na prvi pogled. Pač pa se iz celote pripovedovalčevih oznak ponuja sklep, da vidi v Zvonku Karari utelešenje »razumnega« meščana v tistem smislu, kot ga je razumelo že pozno 19. stoletje z Nietzschejem na čelu in kot ga je v literarnem

prostoru evropske moderne na prehodu v 20. stoletje najizraziteje formulirala dekadenca. Zvonko Karara je negativno nasprotje zares svobodnega človeka moči in volje, nagona in duha, ki se dviguje nad malenkostno preračunljivi svet koristoljubnega meščanstva. V Bartolovi *Kantati* idealni nosilec zares svobodnega, močnega in s tem estetskega človeka sicer ni neposredno navzoč, kajti pripovedovalec, ki govori v njegovem imenu, se s tem nosilcem ne more istovetiti. Kljub temu da čuti do meščanskega junaka odpor, sovraštvo in prezir, se vendarle ne more dvigniti nadenj – zdi se, da ostaja na skrivnem zavezan temu meščanskemu svetu, vsekakor preveč, da bi se lahko povzpел v svet »onkraj dobrega in zlega«, kjer bi lahko neomejeno razvil sile zares svobodnega človeka. To se eksplicitno pokaže ob junakovi smrti, ko se mu pripovedovalec nenadoma začuti enak v tem smislu, da je prav tako nemočno izročen naključju slepega življenjskega mehanizma.

S tem se pokažejo meje Bartolove zavezanosti dekadenci tradiciji, meje, ki so verjetno njegova posebnost, hkrati pa eden od čarov njegove literature, saj ji dajejo nadih nečesa dvoumnega, ironično svobodnega in ne docela izrečenega. Morda je to tisto, kar se je zazdelo mlajši generaciji po letu 1980 kot odsev ali znamenje postmodernizma. Vendar je takšna prognoza bila najbrž pretirana. Primerjava *Kantate* z Borgesovo prozo opozarja na temeljno razliko, ki je določena pač s tem, da se v Borgesovi zgodbi *Jug*, ki sicer ni med njegovimi najznačilnejšimi ali najbolj radikalnimi, uveljavlja pluralizem resničnosti, resnic in njihovih sistemov, pluralizem, ki utegne biti bistvena značilnost postmodernizma v literaturi, pa ne le tu, ampak tudi v arhitekturi, glasbi, slikarstvu ali gledališču; in da je Bartolova zgodba nasprotno utemeljena še v enovitem sistemu resnice. Ta sistem se v glavnem prekriva z literarno-duhovnim prostorom dekadence, seveda v tistem temeljnem pomenu, ki vključuje vase tudi različne oblike ničejanstva v njegovih podaljških po letu 1900. V Bartolovem primeru se dekadenci izročilo naslanja še na močno plast naturalizma, kar tudi v evropskem okviru ni izjemno; pridružuje se ji nekaj prvin zgodnjega eksistencializma, ki pa vendarle niso tako močne, da bi preglasile temeljno dekadenci inspiracijo, kvečjemu ji dodajajo temnejše, bogatejše in dražljive barve.

Domneva o dekadenci izvora in sestavi Bartolove proze lahko dodatno pojasni afiniteti, ki so jo do nje na začetku osemdesetih let začutili privrženci postmodernizma na Slovenskem. Dekadenci za postmodernizem ni samo ena od mnogih preteklih literarnih smeri, iz katerih si lahko za lastno rabo prilagača motivne, tematske, kompozicijske, stilne in še druge formalne sestavine, ampak je zanj morda posebej važna. S svojo umetelno, pretežno estetsko in pogosto manieristično naravo mu je posebej blizu, tako da bi v postmodernizmu, kadar se očitno naslanja na dekadenci izročilo, lahko zaznali posebno vrsto neodekadence. Vendar bi bilo to ime zavajajoče, kolikor bi prekrilo temeljno razliko med obema, ki je pač v tem, da je dekadenci resničnost organizirala še zmeraj znotraj enega samega sistema resnice, v katerem so ontološki, epistemološki in tudi vrednostni vidiki resničnosti še zmeraj enovito določeni, nasprotno pa je v postmodernizmu tak sistem dokončno razpadel, nadomestilo ga je množstvo resnic, ki ne sestavljajo več prave resničnosti celote, ampak jo samo nadomeščajo, prav s tem pa že tudi onemogočajo. V literaturi se mora takšno množstvo sistemov, kot je v razmeroma skromni, vendar vseeno zaznavni obliki pokazala analiza Borgesove novele *Jug*, nazorno pokazati v posebni vsebinski in

formalni organiziranosti besedila. Kjer ta ni dovolj izrazita, prihaja seveda do težav pri odločanju, kaj je in kaj ni postmodernistična literatura.

Kar zadeva literarnozgodovinski položaj Bartolove proze, bi ga brez večjih težav potrdila primerjava njegovih besedil še z drugimi, na videz sorodnimi deli sodobnega postmodernizma. Tako bi se dalo primerjati njegovega *Don Lorenza*, napisanega že leta 1924, z znano postmodernistično uspešnico Patricka Süskinda *Parfum*, prvič objavljeno leta 1985, v slovenskem prevodu natisnjeno dve leti zatem. Težava takšne primerjave ne bo na Bartolovi strani, saj je njegova zgodba o izbščencu, potomcu Kajnovega rodu, po svojem literarno-duhovnem položaju v glavnem razvidna, pač pa se odpira vrsta kočljivih vprašanj ob Süskindovem romanu. Ali je to besedilo zares postmodernistično in se v njem zares kaže pluralizem resnic, ki naj bi bil bistven za postmodernizem? Da bi bilo mogoče odgovoriti na ta in še druga podobna vprašanja, je seveda Bartolovo prozo in Süskindovo besedilo potrebno prestaviti v najširši krog tistega, čemur se lahko reče svetovna postmodernistična proza, upoštevaje razločke med Süskindom, Fowlesom, Calvinom, Garcío Márquezom, ameriškimi metafikcionisti, Barnesom ali poznim Robbe-Grilletom in prestaviti v ta krog še tisto, kar pomeni postmodernizem za slovensko literaturo po letu 1980.

(Se nadaljuje.)



Janko
Kos

Slovenska literatura po modernizmu

VIII

Pričujoči spis se je proti svojemu koncu začel zgoščevati v misel, da je v slovenski literaturi – potem ko je v skladu s splošnim literarnim razvojem stopila v čas »po modernizmu«, kar se je zgodilo proti koncu sedemdesetih in na začetku osemdesetih let – modernizem res pričel usihati, da pa se postmodernizem, ki naj bi po logiki same stvari moral stopiti na njegovo mesto, nikakor še ni razvil v zelo razvidno, pa tudi ne v prevladujočo literarno smer. Kaj takega se ni zgodilo niti v delih mlade generacije, rojene okoli leta 1960, za katero bi pričakovali, da se bo v celoti zapisala novi smeri, da bi jo nato uveljavila v vseh poglavitnih literarnih vrstah in zvrsteh.

Med razloge za takšno stanje bi lahko uvrstili različna dejstva, med drugim tudi to, da obstaja poleg postmodernizma v današnji slovenski literaturi še vrsta literarnih smeri, tokov in gibanj, ki še zdaleč niso izčrpali vseh svojih vsebinskih in formalnih možnosti. Njihove nosilce je najti v starejših in mlajših generacijah, kar pomeni, da odloča o veljavi teh literarnih smeri – in z njimi vred tudi postmodernizma – navsezadnje generacijska vitalnost, vztrajnost in trdoživost. Kljub vsemu bi pa bila takšna razlaga le preveč vitalistična ali celo biologistična, čeprav seveda tudi takšnih življenjskih menjav v literarnem dogajanju ne gre podcenjevati. Prav gotovo pa ne morejo pojasniti njegovega zapletenega bistva. V ta namen je v razlagi potrebno pritegniti širši duhovnozgodovinski, socialni, moralni, verjetno tudi politični kontekst, ki obdaja slovensko literaturo na prehodu v devetdeseta leta in v katerem je tudi sama tako ali drugače udeležena. Šele iz tega konteksta bi se najbrž odprl odgovor na vprašanje, ali se bo postmodernizem razmahnil v vladajočo literarno smer devetdesetih let in ali bo postal poglavitna usmeritev mlajših generacij. In če ni verjetno ne eno ne drugo – katere razvojne smeri so slovenski literaturi v tem času še na razpolago, da bi si v njih našla možnost novega, ne le formalno-estetskega, ampak predvsem duhovnega in s tem pravega umetniškega razmaha.

Odgovor na ta vprašanja ni odvisen samo od konteksta, za katerega gre, ampak seveda tudi od načina, kako razumemo postmodernizem. Ta pojem je bil na straneh te razprave opredeljen strogo literarnozgodovinsko, vendar ne zgolj formalno-stilno, kot so poskušali in še poskušajo mnogi raziskovalci, ampak predvsem s pogledom na njegove vsebinske podlage, tj. duhovnozgodovinsko. Od tod se je izkazalo, da je postmodernizem mogoče razumeti kot nadaljevanje modernizma in sočasno kot odklon od njega, kar pomeni, da je med obema takó nasledje kontinuitete kot tudi diskontinuitete. S tem se potrjuje upravičenost obeh nazorov, ki jih je že lep čas mogoče srečevati v mnogih diskusijah o postmodernizmu oziroma njegovem razmerju do modernizma. Za pojasnitev takšnega dvojnega, na videz že kar protislovnega razmerja se je ponudila domneva, da je postmodernizem do svoje literarne predhodnice pač v takšnem dvojnem razmerju zato, ker se

v njegovi duhovnozgodovinski sestavi nadaljuje temeljna usmeritev k metafizičnemu nihilizmu, da pa prav ta usmeritev v postmodernistični literaturi doživlja nov, še radikalnejši in v nasprotno smer obrnjen prevrat – ne samo da v literarnih delih ne more biti več resnice kot sistemske enotnosti, v katero se dá zajeti pojavno raznoterost – ta premik je uveljavil modernizem – ampak iz nje izginja tudi neposredna resničnost zavesti oziroma psihičnih vsebin, katerih nosilec je Jaz. Ta resničnost je bila v modernizmu nadomestilo za sistemsko resnico tradicionalne literature, tako da bi modernistično literaturo lahko upravičeno imenovali »literaturo zavesti«. S tem se je metafizični nihilizem, ki se mu je evropska literatura polagoma bližala že v dobi naturalizma, dekadence in simbolizma, notranje zaokrožil in dosegel svojo umetnostno dovršitev. Kar se je zgodilo v postmodernizmu, se zato kaže kot nadaljevanje in hkrati prevratno stopnjevanje metafizičnega nihilizma okoli njegove lastne osi. Ne samo da v literarnih delih ne obstaja več sistemska resnica, ampak tudi neposredna resničnost zavesti ne more biti njihova trdna podlaga. Skratka, postmodernizem se je docela osvobodil tako resnice kot resničnosti, prišel je v stanje popolne svobodnosti, kjer je vse samo še pogojno, samovoljno, navidezno in izmišljajsko. Na voljo mu je popolnoma svobodna uporaba vseh mogočih historičnih modelov, vzorcev in elementov – od snovnih do duhovnih, formalnih in stilnih – da iz njih svobodno kreira svoja besedila. Zato bi se dalo reči, da je metafizični nihilizem šele v postmodernizmu dosegel vrhunec, prek katerega bo težko iti še kam dlje, tako da je postmodernizem ne le najskrajnejše, pač pa tudi zadnje literarno utelešenje metafizičnega pa tudi spoznavnega, socialnega in nenazadnje moralnega nihilizma. V skladu s tem je dejstvo, da postmodernistična literarna dela praviloma ne nudijo bralcu nikakršnih zares trdnih, razvidnih in veljavnih spoznanj o metafizičnem, historičnem in socialnem svetu, pa tudi ne kakršnihkoli moralnih obrazcev za njegovo vrednotenje. Zato se včasih zdi, da sta iz njihovega ustroja izginili spoznavna in etična komponenta tako zelo, da jim ostaja samo še estetska razsežnost, kar bi pomenilo, da so samó estetske ali že kar esteticistične tvorbe, kot da je s popolnim prehodom v estetsko območje ukinjena tudi njihova umetniškost. Vendar se zdi, da se v osrednjih delih postmodernistične literature – pri Borgesu, Calvinu, Ecu, Barthu ali Fowlesu – to ne zgodi; naj bo njihova »podoba sveta« v spoznavnem in moralnem pogledu še tako nihilistična, skeptična ali relativistična, je vendarle za njenim estetskim bliščem čutiti globljo metafizično negotovost, vznemirjenost, pravzaprav tesnobo, ki je nova oblika človekove spoznavne in moralne orientacije v dobi dovršenege nihilizma.

Tako pojmovana postmodernistična literarna smer v današnjem svetu ne stoji sama zase, ampak je povezana z vsemi drugimi duhovnozgodovinskimi, kulturnimi, tudi družbenopolitičnimi in socialnimi segmenti tega sveta. Vsaj za filozofijo je že dovolj jasno, da je prek poststrukturalizma, »nove filozofije« in »dekonstrukcije« v zvezi z literarnim postmodernizmom, čeprav še ni pojasnjeno, kako tesno je to razmerje. Vsekakor je postmodernizem v literaturi pojav »sui generis«, ki ga je nujno razločevati od vzporednih pojavov na drugih duhovnih, kulturnih in družbenih področjih. Predvsem pa moramo postmodernizem ločiti od pojma postmoderne dobe kot širšega historičnega horizonta, pred katerim se profilira specifična problematika ne le postmodernistične literature, ampak tudi poststrukturalizma in še vseh drugih vzporednih kulturnih tvorb. Pojem postmoderne

dobe meri pač na veliko širše območje, ki vse te pojave zajema in tudi presega, saj nikjer ni rečeno, da se mora postmoderna civilizacija v literaturi in drugih umetnostih dovršiti ravno s postmodernizmom, v filozofiji pa z »dekonstrukcijo« in sorodnimi tokovi. Prav narobe, oboje je najbrž samo del kulture, ki se bo razrasla v postmodernejši dobi in bo zanjo v celoti zares značilna. Toda vse to velja samo s pogojem, da strogo razločujemo med pojmom postmodernizma v literaturi in postmoderno dobo kot posebnim imenom za kompleks širših časovnih razsežnosti, pravzaprav že kar za epoho, ki bo sledila »modernejši dobi« novega veka, predvsem pa zadnjima dvema stoletjema novoveške civilizacije v Evropi in Ameriki, ki je zrasla in po svetu še zmeraj raste iz ideoloških programov razsvetljenstva, katerih najskrajnejši podaljšek so bile tudi komunistično-socialistične utopije in njihov radikalni totalitarizem. Ker se zdi, da bo teh programov in radikalizma, pa tudi eshatoloških projektov, iz katerih so zrasli, nujno konec z nastopom t. i. postindustrijske družbe z njeno informatiko, kibernetiko, predvsem pa ekologijo, omejeno rastjo proizvodnje in potrošnje, je od tod mogoče sklepati, da je vse to končna vsebina pojma postmoderna doba. Da se literarni postmodernizem s tem pomenom postmoderne dobe ne sklada, da pa je z njim v nekakšni zvezi, je videti na prvi pogled – tako kot je modernizem do skrajnosti razvil »gospostvo« subjekta v območju umetnostnega ustvarjanja ter s tem prignal osrednjo idejo novoveškega progresizma do vrhunca, tako je tudi odpoved postmodernistov neomejeni inovativnosti in izvornosti za vsako ceno moč razumeti kot samoomejitev umetnostnega totalitarizma v meje mogočega, kot vračanje iz absolutnega kreacionizma k omejenim možnostim kombiniranja snovi, idej in form, shranjenih v repertoarju tradicionalnih smeri, žanrov, stilov, nato pa uporabljenih na ozadju nihilističnega sveta brez resnice in resničnosti, kjer ostaja namesto vsega tega samo še velika »črna luknja« kot zadnji spomin na izginjajočo metafizično transcendenco in hkrati kot klic k zapolnitvi metafizične praznine z novo transcendenco onstran metafizike in njenega nihilizma. Težnja k takšni zapolnitvi bo prav gotovo ena osrednjih duhovnih preokupacij postmoderne dobe. V literarnem postmodernizmu je navzoča komajda v svoji negativni podobi, kot zavest o odsotnosti takšne transcendence, to pa je očitno znamenje, da postmodernizem še ni literatura postmoderne dobe v pravem pomenu besede, kaj šele v celoti.

Pojmovanja postmodernizma, ki jih najdemo v zadnjem času na Slovenskem, se s to razlago v glavnem skladajo ali pa ji vsaj niso nasprotna. A. Debeljak je v knjigi *Postmoderna sfinga* (1989), ki je posvečena predvsem postmodernejši dobi ali družbi, zelo malo pa postmodernistični literaturi, pristal na razločevanje med postmodernizmom kot umetnostno-literarno smerjo in postmoderno dobo kot oznako epohe, družbe in civilizacije, čeprav v tem razločevanju morda ni bil dovolj strog in odločen. V nasprotju s tem se zdi, da je T. Hribar v knjigi *Svéta igra sveta* (1990) v svojem izhodišču zavrnil literarnozgodovinsko razločevanje med modernizmom in postmodernizmom, s tem pa tudi sam pojem postmodernizma kot historične literarne smeri; namesto tega naj bi govorili samo o umetnosti »v postmodernejši dobi«, kar seveda pomeni, da je zares relevantna samo misel o postmodernejši epohi. Vendar je s tem že tudi nehote povedal, da obstaja med postmoderno dobo in postmodernizmom kot historično kategorijo umetnostnih ved razlika in da se njuna vsebina nikakor ne pokriva. To se potrjuje še z dejstvom, da Hribar povezuje postmoderno dobo z mislijo

o »svetem« kar bi lahko pomenilo, da bo v tej epohi metafizični nihilizem presežen. Za Hribarja takšna vrnitev »svetega« sicer ne pomeni ponovne postavitve transcendence ali celo ponovnega »vstajenja« Boga, ker pač meni, da je »sveto« mogoče brez »božjega«. Čeprav se lahko zdi takšno osamosvajanje »svetega« samo na sebi problematično, ne more biti dvoma o tem, da je tu postmoderna doba mišljena veliko širše in po svojem bistvu drugače od tistega, kar je mogoče videti v postmodernizmu kot historični literarni smeri. Iskanje in doseganje »svetega« seveda ne more biti kakšna posebna značilnost postmodernistične literature, kajti ta po svojem bistvu ne more preseči nihilistične metafizike, »sveto« ji ne more biti nič zaresnega, lahko ga seveda simulira in imitira, vendar je kaj takega samo ena od mogočih variant njenega estetskega obnavljanja preteklih modelov človeškega sveta. S tem se potrjuje, da razlika med postmoderno dobo in postmodernizmom ni nekaj zunanjega, besednega ali celo naključnega, ampak da nastaja prav zaradi posebne povezanosti, pa tudi različnosti postmoderne epohe in literarnih smeri, ki prihajajo vanjo iz sprevrnjene dediščine modernizma.

V svetovni literarni vedi, ki se vsaj že deset let ukvarja s postmodernizmom, v zadnjem času ni prišlo do bistveno novih pogledov nanj. Večidel se utrjuje prepričanje, da gre za novo literarno smer, strujo, tok, ki ga je treba razločevati od modernizma. Hkrati se takó razumljeni postmodernizem še zmeraj meša s širšim filozofskim konceptom postmoderne dobe ali družbe, kar je razumljivo, saj se takšnih analiz lotevajo ne samo literarni komparativisti, ampak tudi sociologi, filozofi, kulturni zgodovinarji, vendar pa to natančnejši obravnavi ni v korist. K temu je potrebno dodati še dejstvo, da tudi novejša literarnozgodovinske razlage – zlasti v krogu D. Fokkeme – ostajajo večidel formalno analitične in se ne trudijo dovolj za širšo, predvsem duhovnozgodovinsko dojetje postmodernizma; s tem zahajajo v razlagalno zagato, kar se kaže med drugim tako, da se v najnovejših delih o postmodernizmu, kot so knjiga *Raziskovanje postmodernizma* (Exploring Postmodernism, 1987), zbornik *Postmoderna ali boj za prihodnost* (Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft, 1988) ali pa posebna številka madžarske revije *Helicon* iz leta 1989, posvečena postmoderni oziroma postmodernizmu v literaturi, ni zgodilo in se ne dogaja nič novega. Že znane misli o postmodernistični literaturi se ponavljajo, pojmi izgubljajo potrebno razvidnost ali celo zahajajo na stranpoti, kjer je komaj še jasno, kaj postmodernizem je in kaj ni.

Kako bo z usodo modernizma in postmodernizma v slovenski literaturi po letu 1990, seveda ni odvisno samo od tega, kako razumemo te pojme, ampak tudi od socialnopolitičnega konteksta, znotraj katerega se ta literatura razvija. Upoštevati bo treba socialne, politične, moralne in sploh vsakovrstne ideološke spremembe, nastale proti koncu osemdesetih let, in seveda tudi biološke premike v sestavi literarnih generacij. Menjava, staranje in pomlajanje, prihajanje in odhajanje generacijskih valov v literarno življenje ima tudi v našem času svojo posebno težo, ne da bi seveda temu momentu pripisovali prevelik pomen, ki bi zapeljeval v preprost biologizem. Vsaj na splošno je treba reči, da sta se generacijska sestava in dinamika v slovenski literaturi prav skoz zadnja leta že močno spremenili, vendar najbrž ne v smeri, ki bi bila bistveno naravnana h krepitvi čisto novih literarnih smeri, kot je postmodernizem. Generacije, rojene okoli let 1910 in 1920, ki so bile dolgo vrsto desetletij poglavitne nosilke podaljša-

nega socialnega realizma, obnovljenega ekspresionizma in simbolizma, pa tudi začetnega eksistencializma in modernizma, so se večidel umaknile iz živega literarnega dogajanja, mnogi teh avtorjev so že med pokojnimi, leta 1987 je odšel V. Zupan in leta 1990 J. Javoršek, se pravi avtorja, ki sta bila še v sedemdesetih letih v središču literarnega dogajanja. Precej drugače je z generacijo, rojeno okoli 1930. Vrsta njenih pomembnejših avtorjev res ni več med živimi, leta 1981 je preminil P. Kozak, 1987 G. Strniša in v letu 1990 M. Rožanc. Toda prav iz te generacije, ki je bila in je še zmeraj poglavitni nosilec najrazličnejših, tudi kontroverznih literarnih smeri, je tu še vrsta pisateljev in pesnikov, ki z novimi deli, objavljenimi zadnja leta, dopolnjujejo svoj duhovno-literarni svet iz izhodišč, ki so si jih izdelali že pred desetletji, a se za plodne izkazujejo še na pragu devetdesetih let. Med njimi so tako L. Kovačič, P. Zidar in V. Kavčič kot C. Zlobec, J. Menart, J. Snoj in še kdo. Spričo dejstva, da je v tej generaciji vendarle vrsta avtorjev začasno ali pa morda bolj ali manj dokončno prenehala z literarnim delom, je seveda mogoče domnevati, da gre za rod, ki polagoma zaokroža svoje življenjsko delo, s svojimi zadnjimi knjigami celó stopnjuje njegov pomen, ne da bi s tem v literarno dogajanje prinašal bistveno nove sestavine. Nekoliko drugačna sta sestava in položaj generacije, rojene okoli leta 1940, ki ji pripadajo N. Grafenauer, T. Šalamun, F. Lipuš, E. Fritz, F. Rudolf in še mnogi drugi. Ti avtorji so nedvomno v svoji najboljši ustvarjalni dobi, o čemer pričajo njihova zadnja dela, toda res je, da se v teh delih nadaljujejo in potrjujejo predvsem povezave z modernizmom, neosimbolizmom, eksistencializmom ali antimodernizmom, iz katerih so ti avtorji izšli proti koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, kar seveda pomeni, da kakih bistvenih razvojnih premikov v tem generacijskem območju ni pričakovati. Če k vsemu temu primaknemo še dejstvo, da tudi literarna usmeritev obeh mladih generacij iz let 1950 in 1960 še ni docela razvidna; in ker se zdi delež postmodernizma v njihovih delih razmeroma manjši, kot bi pričakovali, se od tod sam po sebi vsiljuje vtis, da morajo vse napovedi, kako bo z njegovo nadaljnjo usodo na Slovenskem, ostati vse prej kot gotove. Zlasti, ker bo razvoj slovenske literature po letu 1990 nedvomno močno odvisen od širšega socialno-političnega in duhovno-kulturnega konteksta. Ta pa je ravno zdaj prestopil v fazo velikega preobrata, ki bo skoraj gotovo usodno vplival tudi na literarno dogajanja. Pravzaprav se z njim končuje eno in začena drugo obdobje v razvoju slovenske literature, kot se pač zaključuje skoraj petdesetletna doba v zgodovini slovenskega naroda, povezana z vladavino komunizma ali socializma, odpira pa se čas, ki bo kot nasprotje obojemu postkomunističen, verjetno tudi postsocialističen.

Teško je presojati, v kakšni meri in kako se bo ta zgodovinski preobrat vtisnil v slovenski literarni razvoj. Vsaj približno lahko ugibamo, kaj se utegne zgoditi z nekaterimi odprtimi vprašanji literarne polpreteklosti in bližnje sedanjosti. Na prvi pogled bi se komu lahko zazdelo, da bo moralo tudi v literarnem območju – tako kot v ideologiji, politiki in še kje – priti najprej do prevrednotenja dogodkov, avtorjev in del vse tja do leta 1945, če ne še pred tem, ki se iz nove socialnopolitične perspektive nenadoma kažejo drugače, kot smo jih bili navajeni gledati vsa ta leta. Kljub vsemu pa takšno prevrednotenje najbrž ne bo tako daljnosežno in odločilno, kot ga lahko pričakujemo ne le v politiki, ideologiji in socialnem življenju, ampak tudi v nekaterih območjih kulture, ved in strok, kot so na primer filozofija, zgodovina in sociologija. To pa zato, ker je literatura tako kot še večina

drugih umetnosti živela po letu 1950 vendarle po svojih notranjih zakonih, ki so bili neodvisni od ideologije komunistično-socialističnega tipa. Tej so jo poskušali podrediti v povojnem času socialističnega realizma, vendar je moral pritisk v to smer kmalu popustiti. Osvobajanje literature izpod ideološkega vodstva ni potekalo brez mučnih krčev, vendar je po letu 1950 polagoma nastal za povojno slovensko literaturo prostor relativne svobode. Ta resda ni bila popolna, ampak ves čas vódena, nadzorovana in omejena, predvsem pa večja v formalno-stilnih stvareh kot na vsebinsko-duhovni ravni. Kljub temu je bila tu, in na razpolago pišočim, da jo izkoristijo vsak po svojih močeh, pogumu in pameti. Posledica je bila ta, da je bil od leta 1950 naprej večji del slovenske literature v bolj ali manj očitni opoziciji do vladajoče ideologije, sistema in politike. Njen odpor je bil seveda raznovrsten – posreden ali neposreden, prilagodljiv ali radikalen, pasiven ali aktiven. Kadar je bil dejavnejši in tvegán, je zadeval ob ovire in prepovedi; od tod so se rojevali konflikti, ki so se utegnili sprevreči v zaostritve, te pa so se redoma končavale z represijo, tako v primerih V. Zupana, E. Kocbeka, revije *Beseda*, L. Kovačiča, *Revije 57*, M. Rožanca, revije *Perspektive* in še marsičesa drugega. Med časi takšne zaostritve so trajala krajša ali daljša obdobja s svobodnejšo ideološko konstelacijo, kar je imelo za posledico, da so brez večjih ovir prišla v javnost dela, ki so bila ne le literarno pomembna, ampak tudi politično, ideološko in socialno prelomna. Pa tudi represije, do katerih je v petdesetih in šestdesetih letih prihajalo dovolj pogosto, v sedemdesetih in osemdesetih pa že manj, so bile po svoji teži različne – včasih javne in drugič prikrite, pogosto trde, nič manj pogosto pa bolj zastrašujoče kot dejanske. Če torej povojni položaj slovenske literature že ne terja prevrednotenja, pa kliče vsaj po natančnejši zgodovinski razlagi v kontekstu, ki mu ga je postavljala vladajoča ideologija; samo tako bi se pojasnila zapletena razmerja, ki so literaturo povezovala s političnimi instancami, socialnimi podlagami in ideološkimi modeli oziroma jo gnala v nasprotje.

Izdelava takšne zgodovinske, analitične in hkrati kritične retrospektive bo nedvomno ena glavnih nalog slovenske literarne vede v bližnji prihodnosti. Za zdaj je mogoče samó opozoriti na elemente, ki bi utegnili biti zanjo pomembni in ki morda omogočajo tudi sklepanje na literarni razvoj za devetdeseta leta. Natančnejši razgled po literaturi v letih 1945–1990 bo v nji najbrž odkril zapletena razmerja med umetnostjo in ideologijo, literaturo in politiko. Opozicija in konformizem sta se v literarnem dogajanju prepletala tako zelo, da ju je včasih težko razločevati, iz obojega je nastajala vrsta zapletenih situacij, ki so svobodomiselnim ustvarjalcem dajale dovolj možnosti za razmah, a jih opozarjale, do kam smejo s svojo duhovno, moralno in zlasti politično radikalnostjo. Ta ni smela prestopiti mejá, onstran katerih bi se utegnila profilirati nedvoumna protirežimska opredelitev. Približevanje tem mejam, njihovo prestopanje in ne nazadnje prenašanje posledic so bili odvisni od marsičesa, med drugim tudi od prepletanja razmerij med partijci in nepartijci, komunisti in nekomunisti, marksisti in nemarksisti v literarnem življenju, zlasti okoli javnih glasil, revij, založb, društev in krogov, v katerih so se zbirali literati v tesnejše delovne združbe. Toda gradivo za raziskavo tega stanja je še nezbrano, tako da je zelo težko razpoznavati dejanske obrise takšnih razmerij, kaj šele odkriti v njih značilne zakonitosti.

To je poskušal v zadnjem času T. Kermauner v priložnostnem zapisu

o revialni situaciji okoli Besede, Revije 57 in Perspektiv, pri čemer se je pokazalo, da so podatki o stvareh, pri katerih so bili udeleženi še živeči, pomanjkljivi in zato čisto mogoče zmotne razlage celo pri najboljših name-nih. Za primer naj iz Kermaunerjevega članka navedem izjavo: »Celo Revijo 57 so v nemajhni meri vodili komunisti. (Šele na koncu te revije izključeni: Kozak, Kos, Pučnik).« Izraz »komunist« je tu očitno sinonim za »partijca«, toda postavljen je v kontekst, v katerem ne drži. Revijo 57 sta od začetka do konca urejala V. Taufer in V. Klabus, ob njima jo je »vodil« uredniški odbor, ki je štel enajst članov. Med osebami, ki jim Kermauner pripisuje, da so vodili Revijo 57, je bil edino Kozak ves čas član njenega uredniškega odbora, Pučnik samo nekaj časa, potem ko je v njem nadome-stil S. Rozmana, Kos pa nikoli. O tem, kdo od vseh teh je bil član partije, ni trdnih podatkov, ker to ob svojem času ni bilo znano ali pa se o tem sploh ni govorilo; in kolikor je bilo znano, se za to mnogi nismo niti zanimali, ker samo na sebi ni bilo zelo pomembno. Zato je tudi o podatkih, ki jih je mimogrede navedel Kermauner, mogoče reči samo toliko, kolikor o tem govori spomin na stike s prijatelji in bližnjimi sodelavci pri tej ali oni reviji. Taufer in Klabus, ki sta uredniško »vodila« Revijo 57, nista bila člana partije in prav to bi smel domnevati o večjem delu revijskih »odbornikov«. J. Kos, ki ga omenja Kermauner, prav gotovo ni bil nikoli partijec. Za P. Kozaka domnevam, da je bil v partiji samo nekaj let, dokler ga niso prav v letu 1958 izključili, za J. Pučnika je pa tako ali tako znano, da je bil partijski tri mesece in so ga nato zaprli. Ti primeri dokazujejo, kako negotove so lahko sodbe o tem, kdo in kdaj je bil tesneje povezan s komu-nistično organizacijo; razlog za negotovost je verjetno ta, da so bile te zadeve od nekdaj bolj ali manj pol-javna stvar ali pa jih je čas že zbrisal iz našega spomina, kar se je morda mimogrede zgodilo tudi Kermaunerju. Ne glede na takšna ali drugačna dejstva pa je seveda treba vedeti, da so bila v povojnem literarnem – pa ne le literarnem, ampak kulturnem in duhovnem življenju nasploh – razmerja med partijskim, komunističnim in marksističnim zelo komplicirana in jih je težko spraviti na en sam imenovalac iz preprostega razloga, ker ti pojmi niso čisto sinonimni. Tisti, ki so bili partijci, so to postali iz zelo različnih razlogov, eni iz prepričanja, drugi zaradi služb in položajev, tretji po naključju ali inertnosti, nekateri celo po sili ali iz preprostega prilagajanja vsakdanjemu okolju. Prav zato se ne dá reči, da je bilo biti partijec in biti komunist eno in isto; po prepričanju pravi komunisti so bili pač samo nekateri partijci in tudi o tem, da bi bili vsi marksisti v filozofsko-nazorskem pomenu besede, se dá dvomiti. Velja pa tudi narobe. Marksizem se je dalo razumeti ne le kot doktrino partije, ampak še kot zgolj filozofsko-znanstveno metodologijo historičnega materi-alizma, ta pa je bil seveda na razpolago tudi nepartijcem in nekomunistom, če se jim je zdel primeren za znanstveno, filozofsko, strokovno rabo. Na tej ravni marksizem ni bil istoveten niti s partijsko pripadnostjo niti s komuni-stično ideologijo, kar je seveda naravno, saj lahko komunist iz historičnega materializma izpelje dokaze za neogibni prihod komunistične družbe, neko-munist pa argumente za njeno zgodovinsko nemožnost. Vsa ta neskladja pa opozarjajo vsakogar, ki bi hotel razlagati povojni literarni razvoj skozi socialno in politično dogajanje teh let, da mora ob čim večji zanesljivosti podatkov upoštevati predvsem jasnost uporabljenih pojmov, zlasti za sociopolitične pojave, ki so s svojo mrežo posegali včasih samo na zunaj, drugič pa zelo globoko v literarni razvoj.

Na splošno bi socialne, moralne in politične položaje, skozi katere je šla slovenska literatura med leti 1945 in 1980, lahko opisali v tem smislu, da je bil njen večji del takoj po koncu druge svetovne vojne pripravljen slediti partijski ideologiji, da pa je že okoli leta 1950 večidel prešel v bolj ali manj odkrito opozicijo do partijske diktature. Ta večinski del slovenske literarne srenje je bil po svojem duhovnem izvoru svobodomiseln, v glavnini verjetno ateističen, v moralni sferi humanističen, v politiki demokratičen ali apolitičen, vsekakor pa pluralističen. Seveda je treba vedeti, da je partija literarno opozicijo, kolikor jo je lahko brez večjega tveganja prenašala, bolj ali manj tolerirala ali v nekaterih pogledih celo sankcionirala. Poseben položaj je imel v teh okvirih katoliški del slovenske literature, ki pa je bil razmeroma neobsežen. Partija ga je postavljala v politično strogo določene meje, pri čemer je bila njegova navzočnost v javnosti – zlasti, kolikor bi utegnila imeti političen pomen – natančno odmerjena ali omejena. Zato ves ta čas niso mogla iziti neobjavljena dela S. Majcna, pa tudi že objavljene pesmi F. Balantiča in I. Hribovska niso mogle v javnost, razen kolikor se niso izmuznile nadzoru v antologijskih izdajah, kakršna je bila antologija *Živi Orfej* (1970). Kjer se katoliški literarni del ni zdel politično nevaren, tem omejitvam ni bil podvržen in je bila njegova usoda enaka položaju opozicijske svobodomiseln literature. O tem se dá razmisliti ob izhajanju del ne le E. Kocbeka, ampak tudi A. Rebule, V. Truhlarja, A. Capudra in še koga.

S političnim prevratom v zadnjem času se opisana socialnopolitična konstelacija sicer spreminja, vendar je še čisto odprto, v katero smer in s kakšnimi posledicami, pa ne le za zunanjo usodo literature na Slovenskem, ampak tudi za njeno notranjo sestavo. Da bo ta sprememba tako ali drugače vplivala na razmah in upad literarnih smeri, tokov in gibanj, med drugim tudi na usodo postmodernizma v devetdesetih letih, je skoraj gotovo, vendar se bo to dogajalo pač šele prek zapletenih premikov v ideološki, duhovnozgodovinski, metafizični sferi. Svobodomiseln poveljni literarni del je doslej živel v bolj ali manj izrazitem območju liberalnega ateizma s primesmi panteistične, vitalistične ali kakšne druge laične religioznosti; v svojem najbolj radikalnem delu se je izrazilo oblikovala kot literatura metafizičnega nihilizma, kar se je pokazalo predvsem pri modernistih šestdesetih in sedemdesetih let; deloma pa je z G. Strnišo in M. Rožancem že nihala v smeri religioznih iskanj, ki naj bi zapolnila ali celo premagala nihilistični horizont. Ta splošni miselni okvir se je vsaj deloma razlomil s Pirjevčevo eksplicitno zavrnitvijo liberalnega ateizma v predavanju *Bog ateistov* iz leta 1977 in z njegovim sočasnim poskusom prenesti problem Boga v ontološko problematiko same literature, resda naslonjeno še na Heideggerjevo misel o »biti«. Vendar ni skoraj nihče nadaljeval Pirjevčevega prizadevanja v to smer. T. Hribar je namesto tega v osemdesetih letih začel uvajati tudi v literarno razpravljanje témo »svetega«, vendar brez »božjega« in seveda tudi brez Boga, kar se lahko zdi spričo dokončnosti zloma novoveške metafizike in njenega iztekanja v nihilizem razumljivo, morda celo smiselno, lahko pa se izkaže tudi za stranpot. Vsekakor se s temi iztočnicami odpira vprašanje, v kakšni duhovni, metafizični, ontološki in tudi moralni navezavi naj odslej poteka slovenski literarni razvoj. To vprašanje zadeva zlasti usodo postmodernizma na Slovenskem, saj je iz njegovega bistva dovolj očitno, da je povezan še z metafizično usodo nihilizma. Svobodomiseln ateizem, ki ga določa nihilistični horizont in je v zadnjih desetletjih predstavljal poglavitno duhovnozgodovinsko silo v razmahu

slovenske literature, še ni presežen; vprašanje je, ali ga bo lahko preseгла ideologija »svetega«. Toda ravno metafizični nihilizem, na kar je upravičeno opozoril T. Kermauner po svojem obratu h katoliškemu krščanstvu, je iz sebe porajal vrhunsko opozicijsko literaturo V. Zupana, D. Zajca, T. Šalamuna, P. Kozaka ali pa D. Jančarja, tako kot je že pred vojno začela iz njega rasti poezija B. Voduška ali pa proza V. Bartola. S tem se samo potrjuje, da osrednje vprašanje slovenske literature – potem ko se je osvobodila iz okvirov partijske diktature in se rešila svoje opozicijske vloge v teh okvirih – ostaja še zmeraj predvsem metafizični nihilizem kot tista iztočnica, iz katere vodijo naprej najrazličnejše poti – takšne, ki ga nadaljujejo in poglobljajo, najbrž na postmodernistični ravni, in te, ki ga želijo preseči ali ga celo dejansko presegajo – kolikor je seveda kaj takega v današnjem položaju sveta že mogoče.

(Konec.)



Anton
Ingolič

Črni kurent

– Hú-ju... hú-ju... úuu...

S temi kriki se je kmalu po sončnem zatonu skozi gosto brezje prebijal kurent. Njegovi kriki so se tako ostro zadirali v predvečerno tišino, da se je poskrilo vse, kar je bilo živega v mladem brezju in na njivah pa travnikih tostran in onstran Drave. Strah in grozo je zbujala tudi v črn narobe obrnjen ovčji kožuh oblečena mogočna postava s krinko divjega merjasca, ki mu je

iz gobca molel dolg, rdeč jezik, v čeljustih pa so mu šklepetali svinjski čekani. Pisani kurji peruti, ki sta nadomeščali uhlje, sta pri vsakem poskoku zaplahutali, puranova peresa vrh glave pa so zaplesala. Nič manj strahu ni zbujala kratka palica, na debelejšem koncu ovita z iglasto ježevo kožo. Kurentove skoke in poskoke pa je spremljalo neuglašeno zvonjenje večjih kravjih in manjših kozjih zvoncev, obešenih na verigo, s katero si je kurent opasal kožuh.

– Hú-ju... hú-ju... úuu... je vsak čas zatulil in z ježevko zamahnil po golih brezovih vejah in vejicah.

Kolikor bolj se je bližal Dravi, toliko bolj je plahnela njegova demonska divjost, prehajala je celo v človeško stokanje in vekanje.

– Húuu... júuu... úuu...



Janko
Kos

Slovenska literatura po modernizmu

VII

Podobno, kot se je to v skromnem izboru dalo napraviti na svetovni literarni ravni, je tudi v ožjem območju slovenske literature mogoče opraviti poizkus, ki naj vsaj za prvo silo v njenih besedilih razloči tisto, kar je dejansko postmodernistično, od tega, kar se takšno samó zdi ali pa je bilo za postmodernizem razglašeno po zunanjih znamenjih, prehitro in brez premišljenih meril. Seveda je tudi zdaj potrebno ravnati z vso previdnostjo, upošteva še marsikaj, kar je bilo v zadnjem desetletju po svetu in pri nas povedanega o bistvenih značilnostih postmodernizma; med najnovejšimi razlagami svetovne komparativistike vsaj še zbornik *Raziskovanje postmodernizma* (Exploring Postmodernism, 1987) in med deli domačega raziskovanja knjigo A. Debeljaka *Postmoderna sfinga* (1989). Razumljivo je, da bo v izhodišče te analize postavljena predvsem vrsta tez, ki jih je o bistvu postmodernizma formuliral pričujoči spis, med njimi predvsem teza o nezadostnosti zgolj formalnega pogleda in o nujnosti vsebinske določitve na duhovnozgodovinski ravni, ki edina lahko zagotovi postmodernizmu pomen in veljavo, ki ne bosta naključna, samovoljna in reklamno poljubna.

Kot uvod v takšen preizkus naj bodo te teze uporabljene najprej pri Kiševi zbirki *Enciklopedija mrtvih*, ki je v srbskem izvirniku izšla leta 1983, tj. v času, ko se je začel živahneje razgibavati tudi slovenski postmodernizem, in je v slovenskem prevodu izšla ravno v letu 1987, ko je bil že v očitnem razmahu, tako da je morda tudi prevod Kiševe zbirke že sestavni del novega literarnega položaja. Vendar je z zahtevnejšega duhovnozgodovinskega gledišča mogoče prav o tej Kiševi knjigi podvomiti, ali jo res lahko imamo za postmodernistično v pravem pomenu besede. Že za Kiševo bolj znano delo iz leta 1976, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, se je mimogrede pokazalo, da sicer po stilu, formi in kompoziciji svojih besedil v marsičem spominja na Borgesove pripovedi in je seveda tudi dejansko od njih odvisna, da pa sodi po svojem bistvu v precej drugačen, humanistično angažiran tip literature, kar seveda ne more biti prava sfera postmodernizma. Ali se je Kiš temu močneje približal s svojo *Enciklopedijo mrtvih*? D. Rupel, ki je slovenskemu prevodu pripisal spremno besedo pod značilnim naslovom *Apokrifi in palimpsesti*, se je odločil za mnenje, da je Kiš v tej knjigi nedvomno postmodernist, opozarjajoč na dejstvo, da je drugačna od *Grobnice za Borisa Davidoviča*, saj uporablja tehniko palimpsestov in apokrifov, s tem pa je izrazil »literarna«, oprta na predhodno literarno in kulturno gradivo v tistem smislu, ki ga je v literaturo po modernizmu – ta je takšno gradivo uporabljal šele neeksplicirano – uvedel prav Borges. Zoper takšno mnenje je mogoč ugovor. *Enciklopedija mrtvih* je nedvomno bližja Borgesovemu pripovedništvu kot pa najbolj znano, verjetno tudi najbolj dognano Kiševo delo. V nji je dosti več tistih elementov, ki se zdijo že pri Borgesu značilno postmodernistični – uporaba že napravljenih literarnih besedil, virov in neliterarnih dokumentov, mešanje zgodovinskih pričevanj

in literarne fikcije, palimpsestnega nanašanja avtorjevih »izmišljij« na že dane predloge, simuliranje in imitiranje znanstvenih sporočil, ekspertiz, interpretacij in podobno. Za odločitev, ali je Kiševa zadnja proza postmodernistična ali ne, pa takšni elementi še niso dovolj, ker so sami po sebi formalni, po svojem prvotnem izvoru pa ne ravno šele postmodernistični, saj je nekatere poznala že romantika in so jih za njo po potrebi uporabljali simbolizem, dekadenca in tudi modernizem; seveda je zelo verjetno, da so bili postopki literarne imitacije, citatnosti, simulacije in palimpsestnosti znani že grškemu helenizmu in iz njega izvedeni rimski literarni praktisi. Zato za opredelitev postmodernizma navzočnost takšnih formalnih elementov sama po sebi še ne pove dovolj, odločilnega pomena je vprašanje, na kakšno duhovnozgodovinsko raven so postavljeni. Tu pa že ne more biti dvoma, da je ta raven v Kiševi *Enciklopediji mrtvih* bistveno drugačna od duhovno-tematskega obzorja, znotraj katerega se gibljejo Borgesove kratke zgodbe, po njih pa tudi ustrezna daljša Barthova, Calvinova ali Fowlesova dela. Poučna je zlasti primerjava Kiševih zgodb o smrti, nasilju in življenjskem nesmislu s tistimi Borgesovimi pripovedmi, v katerih se pojavljajo podobni motivi in teme. Pri Borgesu je s teh tém zbrisano ravno tisto, kar bi jim lahko dajalo čisto določen metafizično-eksistencialen pomen v smislu humanistične tradicije, s svojo radikalno relativizacijo, pluralizacijo in nihilistično skepsjo jim Borges dosledno odjema vse tisto, kar bi jih lahko opredelilo za edino mogočo resnico o resničnosti, tako da v tej prozi ni niti resnice niti resničnosti, na katero naj bi se nanašala v tistem smislu, ki ga pozna literatura pred postmodernizmom, vključno z modernistično, ki sicer ne pozna več resnice kot sistema, pozna pa resničnost kot tako. Nasprotno z Borgesom je pomen teh motivov in tém v Kiševi *Enciklopediji mrtvih* tak, da jim gre z resnico in resničnostjo »zares«. Smrt, trpljenje, krivica, bolečina, nasilje, obup, absurd, nič in še marsikaj drugega so Kišu prava resničnost z zelo določnim moralnim, pa tudi metafizičnim predznakom. Ozračje, v katero so postavljeni, je vseskozi humanistično ozračje absurda in revolte, kot ga je v literaturo uvedel eksistencializem, zlasti s Camusovo filozofijo in književnostjo absurda. Res je podoba te resničnosti pri Kišu temnejša in obupnejša, brez tiste dostojanstvene drže, ki jo terja od človeka v absurdnem položaju Camus, kljub temu pa gre vendarle za literarni podaljšek istega duhovnozgodovinskega sveta, ki bi ga po strožjih historičnih merilih morali imenovati posteksistencialističnega.

Primer Danila Kiša je seveda poseben, tipičen morda predvsem za srbsko literaturo in njena razmerja do mednarodnih literarnih tokov. Kljub temu se ravno od tod potrjuje potreba, naj sorodne slovenske primere presodimo z enako previdnim merilom, da bi se izkazalo, kateri njenih avtorjev in del sodijo v pristno območje postmodernizma in katere bi kazalo izločiti iz njega, ker stojijo znotraj drugačnih območij ali na prehodu med njimi. Za lažjo orientacijo po tako zapleteni problematiki in spričo gradiva, ki nikakor ni več tako neobsežno, se zdi za njegovo preglednejšo razporeditev primerno uporabiti načelo generacij, ki naj pokaže, kje sploh iskati slovenske literarne postmoderniste. Primerjava z generacijami v svetovni literaturi pokaže med drugim vsaj to, da najdemo po svetu prve predhodnike in najstarejše avtorje postmodernizma že v generaciji, rojeni okoli 1900, saj spadata vanjo Borges in Nabokov, vendar s pripombo, da se je Nabokov obrnil k postmodernizmu šele po svojem šestdesetem letu, ko je bil nastop nove smeri že očiten. V generacijo iz leta 1910 sodita Beckett in

Burroughs, ki pa sta kot postmodernista problem; tako se podlaga novih literarnih tokov zares utrdi šele z generacijo iz leta 1920, ki ji po vrsti pripadajo Robbe-Grillet, Vonnegut, Calvino, Grass, Salinger, Murdochova in Lessingova. Vendar je tudi pri teh še zmeraj odprto, kako je z njihovim postmodernizmom; za Robbe-Grilleta in Calvina je tako ali tako očitno, da sta v njegovo območje stopila šele z novejšimi deli, medtem ko so preostali avtorji za postmodernizem ne preveč značilni ali celo sporni. In tako se v svetovnem merilu zdi prva prava generacija postmodernistov tista iz leta 1930, v kateri so bili rojeni Fuentes, García Marquez, Barth, Coover, Barthelme, Fowles, Brautigan, Vidal, Roth, Kesey, Eco in številni drugi, ki se največkrat pojavljajo na spiskih postmodernističnih imen; njim se iz rodu okoli 1940 poleg mnogih drugih pridružujeta Pynchon in Handke, iz še mlajšega okoli 1950 pa Süskind. Primerjava teh literarnih generacij z menjavo slovenskih generacijskih valov seveda sama na sebi še ne pomeni ničesar, vendar je vsaj okvirno potrebno upoštevati dejstvo, da se v slovenskem literarnem razvoju v primerjavi z evropskim ali svetovnim gibljejo generacijski valovi tako, da prihajajo praviloma deset do trideset let pozneje, v povprečju pa skoraj redoma z dvajsetletnim zamikom. Od tod bi se dalo sklepati, da bosta pravi generaciji, iz katerih se rojevajo slovenski postmodernisti, šele tisti dve iz leta 1950 in 1960. Za rod, rojen okoli 1930, je skoraj gotovo, da je bil predvsem nosilec obnovljene nove romantike, eksistencializma in zmerne modernizma; s tem seveda ni mogoče izključiti možnosti, da se ne bi kateri teh avtorjev, ki v našem času dosegajo skoraj že šestdeseto leto, podobno kot Robbe-Grillet ali Calvino, pridružil novim postmodernističnim tokovom, vendar je kaj takega lahko samo izjema, morda v zadnjih delih Rudija Šeliga. Za rod, rojen okoli 1940, bi lahko sklepali, da bo bližji postmodernističnemu obdobju, da pa je glede na tradicionalni ritem slovenskega literarnega razvoja zanj še zmeraj nekoliko prezgoden. Med poglavitnimi avtorji tega rodu so nekateri v slovensko književnost šele uvajali pravi, skrajni, radikalni modernizem, drugi so nadaljevali postsimbolistične in eksistencialistične tokove, tretji so obnavljali realistično tradicijo v podobi t. i. antimodernizma. Med njimi je le malo takih, ki bi jih dosedanje raziskave postmodernizma na Slovenskem uvrščale med njegove zgodnje predstavnike. Izjema sta Niko Grafenauer in Svetlana Makarovič, vendar celo tu ni prišlo do pravega soglasja, ali takšna postavitev drži; in tako spadata prav tadva avtorja med tiste, za katere bo potrebno šele z natančnejšo raziskavo ugotoviti, ali je povezovanje njihovih imen s postmodernizmom upravičeno. Za zdaj se pa dá o generacijah iz let 1930 in 1940 reči kvečjemu to, da je med njunimi avtorji samo izjemoma – podobno kot v svetovni literaturi ob Borgesu, Nabokovu, Robbe-Grilletu ali Calvinu – mogoče najti ustvarjalce, ki so bodisi predhodniki postmodernizma ali pa s svojimi poznejšimi deli njegovi sopotniki. Vendar je oboje šele možnost, ki jo je potrebno preverjati z veljavnimi merili, ne pa da bi jo vnaprej sprejemali kot utemeljeno ali celo potrjeno.

In tako ostaneta pravi literarni generaciji za vznik slovenskega postmodernizma predvsem rodova, rojena okoli 1950 in 1960. Seveda ni mogoče mimo dejstva, da je tudi med temi avtorji vrsta takih, ki obnavljajo tradicije eksistencializma, modernizma in celo postsimbolizma ali pa snujejo nove različice antimodernizma; vendar je med njimi največ imen, ki se omenjajo v povezavah s postmodernistično poezijo, prozo ali dramatikom. Takšna so imena avtorjev, rojenih okoli 1950 – Ivo Svetina, Milan Jesih, Drago Jan-

čar, Boris A. Novak in seveda Branko Gradišnik. Še več je takih imen v generaciji iz leta 1960, v kateri bi na prvi, morda celo površen pogled morali iskati nekakšno »trdo« jedro slovenske postmodernistične smeri – Andrej Blatnik, Igor Bratož, Lela B. Njatin, Igor Zabel, Aleš Debeljak, Brane Mozetič, Vlado Žabot in drugi.

S tem se vprašanje o slovenskem postmodernizmu zoži – z izjemo morebitnih predhodnikov in starejših sopotnikov – na dela dveh mlajših generacij, ki sta šele sredi svojega ustvarjalnega vzpona ali morda celo na samem začetku. Toda naj bo z njima tako ali drugače – tudi ob teh avtorjih in delih ni še prav nič jasno, ali jih smemo v celoti in po vrsti prišteti med postmoderniste, saj se kaj takega lahko izkaže šele z ustrezno interpretacijo, katere rezultati niso predvidljivi. Navsezadnje bi se lahko sklicevali na položaj okoli avtorjev svetovne literature, ki jih je literarna kritika ali celo literarna veda še pred časom oklicevala za postmoderniste, a so polagoma takšne sodbe postale zmeraj manj gotove. Francoski novi roman je pred desetimi leti veljal nekaterim raziskovalcem – na primer D. Lodgeu – bolj ali manj povprek in počez za postmodernistično tvorbo, polagoma se je izkazalo, da bi kaj takega bilo mogoče videti kvečjemu v Robbe-Grilletu; toda celo ob njem je zahtevnejša znanstvena razlaga pripeljala do sklepa, da se je Robbe-Grilletova proza šele v določenem razvojnem trenutku obrnila iz modernizma v postmodernizem – po sodbi B. McHala se je to zgodilo z romanom *Hiša srečanj* (*La Maison de rendez-vous*, 1965), pa še ta sodba je morda pretirana, saj se je pisatelj svet dokončno zasedel v postmodernizmu šele z zadnjimi deli, zlasti z romanom *Djinn*. Podobno se kaže položaj okoli ameriške »metafikcije«, za katero je že precej časa v veljavi mnenje, da predstavlja reprezentativen vzorec postmodernistične pripovedne proze, tako da je precejšen del teoretikov bistvene poteze postmodernizma razbiral kar iz njenih besedil. Iz primerjave teh besedil z drugimi deli svetovnega, zlasti južnoameriškega in evropskega postmodernizma je bilo že kmalu mogoče izreči dvom o tem, ali je ameriška »metafikcija« res v celoti najznačilnejša za nove tokove. Počasi je bilo vsaj v obrisih zaslutiti bolj zapleteno naravo njenega pripovedništva – nekako v tem smislu, da je deloma zapisano še poznemu ali celo skrajnemu modernizmu in da je v njem šele potrebno poiskati sestavine, značilnosti in besedila, s katerimi zapušča modernizem; kar pa spet seveda ne pomeni, da bi morali ameriško »metafikcijo« kar v celoti izenačiti z modernistično tradicijo; prav narobe – ob takšnem izročilu obstaja v nji gotovo močan segment tistega, kar lahko upravičeno velja za postmodernizem. Toda vse to je dokaz več, da je v današnji literaturi – svetovni, evropski in tudi slovenski – potrebna zelo skrbna, previdna, natančna razločitev modernizma in drugih smeri od tega, kar prihaja zares šele »po« modernizmu in je torej v pravem pomenu besede postmodernistično.

V konkretnem slovenskem literarnem prostoru od srede sedemdesetih let naprej je takšno razločevanje povezano še z dodatnimi, včasih prav zapletenimi vprašanji. Po letu 1975 je v tem prostoru potekal bolj ali manj očiten proces zastarevanja modernizma, ki je pri šibkejših, minornih in odvisnih avtorjih prav kmalu prišel do notranje izpraznjenosti, epigonskosti in jalovosti. Podobno se je dogajalo z deset let in več staro tradicijo eksistencialistične literature. Tako je začel nastajati vakuum, ki je gotovo od vsega začetka pripravljal prostor postmodernizmu. Vendar ta ni bil edina mogoča smer, ki naj bi ta vakuum napolnila. Za izhod iz modernističnega

samoponavljanja so bile in so na razpolago še druge možnosti – med drugim povezovanje modernističnih sestavin z vsakdanjo, veristično empirijo ali pa s prvimi polpretekli in pretekli smeri, kar se lahko dogaja v obliki očitnega »vračanja« k postsimbolizmu, eksistencializmu, realizmu ali celo k dekadenci v podobi neodekadence. Nikakor ni nujno, da bi sleherno takšnih »vračanj« morali imeti za postmodernistično, saj je obračanje k tradicionalnim motivom, temam in formam samo na sebi še nekaj čisto zunanjega, formalnega in naključnega; pravi postmodernistični smisel mu dá šele posebna funkcionalnost teh elementov v okviru splošnega duhovnozgodovinskega sestava, ki ga lahko odkrijemo pod empirično povrhnostjo literarnih besedil. In tako je čisto mogoče, da bi se nam dela, ki smo jih na hitro razglašali za postmodernistična, ob natančnejšem pretresu pokazala za mnogovrstne kombinacije modernizma, postsimbolizma, neodekadence in podobno, in bi jih zato morali oddeliti od pristne postmodernistične literature; in da bi šele s takim razločevanjem prišli do pravilnejšega spoznanja o tem, katera slovenska literarna dela po letu 1975 ali morda šele po 1980 zares pripadajo postmodernizmu.

Zdi se, da je to najlaže storiti ob obeh avtorjih iz generacije okoli 1940, ki so ju predhodne analize začele uvrščati med značilne nosilce pesniškega postmodernizma na Slovenskem – Svetlano Makarovič in Nika Grafenauerja. Za pesnico *Pelin žene* (1974) in drugih zbirk, s katerimi se je dokončno potrdila ne le kot doslej najizvirnejša slovenska pesnica, ampak tudi kot nosilka morda najmikavnejšega, zato pa tudi popularnega tipa moderne povojne lirike, ni pretežno dognati, da njeno obnavljanje, citiranje, posnemanje ljudskih pesniško-fantazijskih, mitičnih in obrednih modelov nima nobene zveze s postmodernističnim imitacijskim, simulacijskim, palimpsestnim ali citatnim vračanjem v preteklost. V poeziji Makarovičeve z njeno tesnobo, smrtjo, zlom in vsemi drugimi, včasih diaboličnimi in satanističnimi atributi takšnega sveta gre očitno »zares«; tisto, o čemer govorijo njene pesmi, je prava resničnost, stališče, s katerega je predstavljena, je resnica. Če bi jo hoteli literarnozgodovinsko opredeliti, bi jo morali povezati s pojmom posteksistencializma, morda z nekaj prvimi neodekadence.

Podobno se bo najbrž iztekla pravda o postmodernizmu ob poeziji Nika Grafenauerja. Sredi sedemdesetih let je z zbirko *Štukature* (1975) obveljal za mojstra soneta, prenesenega na posebno matrico prefinjenega modernizma in podloženega s tanko mrežo simbolizma, kar je bilo naravno spričo dejstva, da je njegova poetika hkrati prisegala na Mallarméjeva in poznejša modernistična načela. To usmeritev je nadaljeval s knjigo *Palimpsesti* (1984), ki kljub svojemu na videz postmodernističnemu naslovu stopnjuje predvsem simbolistične razsežnosti tega pesništva; doslej najizrazitejša stopnja v to smer je dosežena v Grafenauerjevi najnovejši zbirki *Izbrisi* (1989), ki sicer izdeluje svoj svet z mnogimi »citati« iz Heraklita, Nietzscheja, Heideggerja, Hölderlina, Rilkeja, Prešerna, Celana in še koga, vendar tisto, kar od tod nastaja, ni pluralnost mnogih resničnosti, od katerih nobena ni prava in ki tudi ne predvidevajo skupne resnice, v kateri bi bile usklajene, ampak se mnogovrstne pesniške podobe, besede in reminiscence usmerjajo k skupni perspektivni točki, ki leži najbrž v transcendenci, naj bo to bit, bog ali neka druga nadsvetna resničnost. Modernistična pesniška tehnika ostaja v teh pesmih poglavitno orodje pesnjenja, kar pa seveda znova opozarja na bistveno naravo Grafenauerjeve najnovejše poezije, za katero ni pravo ime postmodernizem, ampak simbolistična nadgraditev

modernistične tradicije, da bi ta preseгла nihilistično ravnodušnost modernizma do resnice in njeno zaprtost v imanentno vsebino lastne zavesti kot edine mogoče resničnosti znotraj sveta. S tem seveda ni rečeno, da bi ta ali oni avtor iz generacije 1940, ki ji pripadata Grafenauer in Makarovičeva, ne utegnil v najnovejšem literarnem kontekstu slovenskega literarnega razvoja prestopiti v območje postmodernizma. Kljub vsemu je pa precej več možnosti, da se bo ta generacija, ki je bila poglavitna nosilka radikalnega in poznega modernizma, vračala iz njegovih epigonskih podaljškov k izvirom eksistencializma in simbolizma, ki sta imela okoli leta 1960, ko je stopala v javnost, močan delež v literaturi nekoliko starejših generacij – od Kocbeka do Smoleta in Strniše, ne da bi se v njihovem delu že zares izčrpala.

Položaj generacije iz leta 1950 je v literaturi po modernizmu nedvomno nekoliko drugačen. V času njenega dozorevanja in prvih javnih nastopov je v svetu že obstajala začetna, čeprav na Slovenskem komajda opazna težnja, ki je iz modernizma vodila v postmodernizem. Kljub temu ali pa morda ravno zato je bil tudi ta rod v sedemdesetih letih še močno navezan na domačo modernistično tradicijo, sodeloval je celo v njeni radikalizaciji skozi kratko obdobje neoavantgardizma na Slovenskem in bil šele sredi sedemdesetih let postavljen pred dejstvo, da se čas modernizma za mlajše generacije hitreje in odločilneje izteka kot za starejše, kar je seveda pomenilo nujnost preusmeritve ali vsaj uvajanja drugačnih elementov v obstoječe modernistično izročilo. S tem so vnaprej nakazane že tudi omejitve, s katerimi moramo računati, ko iščemo v avtorjih in delih te generacije prve prave nosilce slovenskega literarnega postmodernizma.

Dejstvo je, da tudi pri tistih pesnikih, pisateljih in dramatikih, ki iz generacije 1950 najprimerneje ustrezajo takšnemu pričakovanju – pri Dragu Jančarju, Ivu Svetini, Milanu Jesihu in Branku Gradišniku, pa tudi Borisu A. Novaku in še kom – najdemo na začetku predvsem modernistične zasnove. Taka je na primer Jančarjeva zgodba *Krištof*, objavljena leta 1973 v zborniku *Skupaj*, ali pa Svetinova zbirka *Plovi na jagodi pupa magnolija do zlatih vladnih palač* iz leta 1971; takšna je prva Jesihova pesniška zbirka *Uran v urinu, gospodar* (1972), in celo prva knjiga Gradišnikovih zgodb, *Čas*, iz leta 1977, kjer sicer naslovna zgodba kaže že nekaj potez Borgesovega pripovedovanja in bi torej lahko veljala za prvi primer postmodernistične literature na Slovenskem, vendar so vse druge črtice in novelete po svojem temeljnem zasnutku še modernistične, vključno s svojo obliko, ki pogosto seže do pesmi v prozi, in lirskostjo svoje notranje zgradbe. In tako bo potrebno pri presoji preusmerjanja teh avtorjev iz modernizma upoštevati izhodiščni položaj, pri čemer najbrž ni brez pomena sicer nevelika starostna razlika med njimi. Vsekakor ni naključje, da je Gradišnik, ki je stopil v javno uspešnost najpozneje, tudi najmlajši med njimi in da se je ravno z njim ta generacija dotaknila prvič postmodernizma. Na splošno pa je seveda potrebna ob teh avtorjih posebna previdnost, saj je vnaprej jasna njihova postavljenost na križpotje, ki nastaja z iztekanjem modernizma in od koder vodi vstran več različnih poti; postmodernistična je samo ena med mnogimi.

Zdi se, da je potrebno ta izhodiščni položaj upoštevati zlasti pri razumevanju literarnih besedil, ki sta jih doslej objavila Jančar in Svetina, med sabo neenaka avtorja, razen v tem, da so ju literarni kritiki, interpreti, znanstveni strokovnjaki, zgodovinarji ali teoretiki tu in tam spravljali v zvezo s postmodernizmom ali ju pa že uvrščali med njegove reprezentante

na Slovenskem. Iz natančnejšega pregleda se pokaže, da je pravo stanje stvari nekoliko drugačno. Jančar, ki je z izdajo svojih novel v knjigi *O ble-dem hudodelcu* (1978) v glavnem zaključil svoje modernistično obdobje, je v pripovedih in dramah po letu 1980 – v romanu *Severni sij*, dramah *Disident Arnož in njegovi*, *Veliki briljantni valček*, v novelski zbirki *Smrt pri Mariji Snežni* – snoval dela, ki obnavljajo eksistencialne teme, in jih hkrati postavljaj v trdnejše formalne okvire, ki se gibljejo v zelo širokem razmiku od Hesseja prek Kafke do Borgesa, vendar tako, da je nekdanja neposrednost modernistične zavesti podrejena strožji formalni logiki. To bi kajpak lahko kazalo na postmodernistično podlago, zlasti, ker je v nekaterih nove-lah viden Borgesov zgled. Vendar se ravno ob njih izkaže, da vzorec ni prevzet v svoji prvotni podobi, ampak spremenjen podobno kot že pri Kišu. Resničnost, ki jo gradi Jančar v teh besedilih, ni dvoumna zgradba več različnih resničnosti, od katerih nima nobena prave veljave, ampak je ta resničnost zmeraj postavljena na ostrino tistih eksistencialnih položajev, kjer ne more biti več dvoma, kaj je človek, kakšen njegov obup, padec in ogroženost. Skratka, ta literatura ni postmodernistična, ampak postavljena v območje tokov, ki izhajajo iz eksistencializma, a bi jih zaradi nove ostrine, s katero so postavljeni, smeli imenovati posteksistencialistične.

Precej drugače, pa vendar ne čisto tuje Jančarju se usmerja Svetinova poezija, ki predstavlja enega vrhunskih dosežkov povojne slovenske poezije oziroma iz te poezije zrasla dramatika. Izvori njegove začetne poezije so bili seveda modernistični, iz njih poteka tudi v zadnjih delih bogato tkana mreža asociativne pesniške tehnike. Vendar se ta že od zbirk *Joni* (1976) in *Dissertationes* (1977) podreja motivom, temam in formam, ki usmerjajo pesnikovo domišljijo k izvirom starih, arhaičnih, predvsem orientalskih kultur, verstev in poezij, od starožidovske do perzijske in arabske, pa tudi k poznejšim in novejšim vse do Rimbauda. Tako se v knjigi *Péti rokopisi* (1987), ki jo smemo imeti za enega najboljših dosežkov tega pesništva, drug ob drugem pojavljajo skoz obliko prozne pesmi po zgledu Rimbaudovih *Illuminacij* z njihovim modernističnim slogom – *Rimbaud* je celó naslov ene teh Svetinovih pesmi – motivi in teme iz stare zaveze, evangelijev, perzij-skih pripovedi, korana in Danteja. Ta posebna heterogena zmes bi na prvi pogled zares spominjala na postmodernistično obnovo preteklega kulturno-umetnostnega blaga, ko ne bi bila prežeta z zanosom posebne religije čutov, z zavestjo o enosti človeka s substancialnostjo čutnega sveta kot božanske podlage vsega; od tod ekstatičnost, ki sproti preplavlja pesnikove podobe s pričevanjem o zvezi Jaza z Enim. To seveda ni več modernizem, ni pa tudi nič takega, kar bi se lahko imenovalo postmodernistični pluralizem resnic in razveljavitev resničnosti kot take. Pač pa bi morali ob Svetinovi poeziji pomisliti na zelo izvirno povezavo nekdanjega modernizma z neodeka-denco, ki ima na sebi resda nekaj skupnih potez s postmodernizmom, zlasti v duhovno uporabi simulacijske, palimpsestne in citatne tehnike, a je po svojih duhovnozgodovinskih podlagah drugačna. Enako zvezo bi našli v Svetinovi igri *Šeherezada* (1988), ki nadvse uspešno nadaljuje tradicijo poetične dra-matike, ki sta jo na Slovenskem uveljavila v šestdesetih letih Dane Zajc in Gregor Strniša; samo da jo Svetina iz nekdanje povezave zmernega moder-nizma s simbolizmom prestavlja na področje modernistične obnove neode-kadence, o čemer pričuje že dejstvo, da je njena daljna predhodnica bila že Wildova *Saloma*. Razlika z Wildom ni samo v tem, da je Svetinova igra neodekadenčna, oprta na pesniške novosti modernizma, ampak da je avtor

vanjo vgradil s temami tesnobe, smrti, sistemske represije, revolte in absurda močne eksistencialne prvine, kar lahko razumemo kot priključitev na novejšje posteksistencialistične tokove, ki jih je bilo razpoznavati že v Jančarjevih besedilih, a stopajo pri Svetini v posebej bogato, že kar razkošno zvezo z neodekadenco.

Nekoliko bolj zapleten je Jesihov primer. Njegova poezija in dramatika sta že kmalu po 1970 dosegli svoj prvi vrh, saj sodijo *Grenki sadeži pravice* (1974) med poglobitve dosežke moderne slovenske dramatike. Že v teh delih sta bila navzoča izrazita parodična razsežnost in značilen verizem; oba sta presegala modernistično podlago, iz katere je praviloma rasla ta literatura. V tej modernistični postavitvi je bilo tudi prvine ironije, parodije in vsakdanje empirije mogoče razumeti kot sestavino zavesti, ki se v svojem gibanju neprestano razdvaja v sentiment in njegovo samoironizacijo. Toda to bi pomenilo, da ta zavest z vso svojo notranjo ambivalentnostjo, modrostjo in dobrodušno odprtostjo vsemu, kar stopa vanjo, ostaja vendarle tipična modernistična zavest, ki ji je vse psihično, neposredno in spontano prava resničnost, ne pa nekaj, kar je samó ena mogočih resničnosti, ki jih je mogoče poljubno konstruirati, postavljati drugo poleg druge in s tem nakazovati njihovo pluralno pogojnost v svetu, kjer ni več ne prave resnice ne tej ustrezne resničnosti. Skratka, zgodnja Jesihova besedila do srede sedemdesetih let so bila gotovo primer zrelega, če že ne poznega modernizma. Proti letu 1980 in čez se je njegovo pesniško, pa tudi dramsko delo začelo spreminjati v tem smislu, da je modernistična faktura stopala v ozadje, okrepili so se pa elementi parodije, ironije, satire in verizma. Ta proces je opazen zlasti v Jesihovih dramskih dialogih, večidel za radijske igre, ki so leta 1989 izšli zbrani v knjigi *Premi govor*. Ali je svet teh iger modernističen ali pa morda že prestopa v postmodernizem? Seveda so polne imitacij, citatov, pastišev in podobnih obrazcev, tako da bi po formalni strani lahko veljale za primer postmodernistične literarne smeri. Zadržek zoper takšno sklepanje bi lahko bil ta, da je ob takšnih postopkih v Jesihovi novejši dramatici vendarle bolj ali manj opazna plast ironije, parodije, celo satire, kar seveda pomeni, da jih ne moremo kar takó zvesti na pluralnost različnih resničnosti, od katerih ni nobena prava, ampak so si bolj ali manj enakovredne, v zadnji instanci torej vse enako neveljavne, in da zato tudi ne more biti resnice, ki bi jih zajela v sistemske celote. Zdi se, da v Jesihovih dramskih besedilih še zmeraj obstaja višja instanca vse razumevajoče, modre in v svoji dobročudnosti etične drže, ki pozna nekakšno zadnjo resnico »življenja«. Če je vse to res, potem seveda te igre ne stojijo v območju postmodernizma, ampak ustvarjajo s svojimi smešnimi situacijami poseben podaljšek modernizma, okrepljenega in osveženega z močnimi prvini verizma, se pravi z neposredno življenjsko empirijo, od koder prihaja najbrž tudi opisana višja modrost. Ta je tista točka v Jesihovem dramskem svetu, ki je sama na sebi resnična, ne pa samo ena od mnogih mogočih resničnosti, ki so vse enako simulirane. S tem bi odpadla možnost, da bi to dramatiko povezovali s postmodernizmom, kakršen naj bi v slovenski literaturi obstajal vsaj že od leta 1980 naprej. K tej ugotovitvi je potrebno vendarle dodati majhen popravek. Svet, ki se v Jesihovih igrah prikazuje s smešne plati, je sicer na poseben način resničen, vendar je ta resničnost v sebi nekako dvojna, dvoplastna in s tem tudi ambivalentna – najprej je resničen zorni kot, iz katerega ga dramatik vidi in o njem parodično govori, obenem je pa na svoj način resnična tudi predmetnost, ki

jo njegov govor ironizira in parodira, resnična celo s tistim, kar je na nji najbolj preprosto, banalno in mizerno. S tem se Jesihova parodična drža oddaljuje od tradicionalne ironije, parodije in satire; in ker s tem vsaj napol uvaja sovrednost dveh različnih resnic, ki ju ni več mogoče spraviti pod pokrov višje sinteze, bi lahko dejali, da je vsaj že na pol poti k postmodernizmu.

Če bi se ob Jesihovi dramatikci dalo reči, da se je samo približevala postmodernizmu, bi za poezijo, kot jo vsebuje njegova zadnja zbirka *Soneti* (1989), veljalo, da se mu je približala na način, ki je za slovensko poezijo najbolj naraven. Velika poetičnost teh sonetov raste iz mešanice najrazličnejših plasti, ravni in sestavin – iz razpoloženske pesmi, romantične ironije, stroge sonetne forme, osebne izpovedi, manierizma, skrajnega verzma in hermetizma, ironije, parodije, teatralike in komedijantstva, večidel tako, da ni mogoče ugotoviti, katera od njih je dominantna, resničnejša od drugih, kar je seveda posledica dejstva, da je prevladujoča vloga ironije in satire pridušena, včasih celo močno zmanjšana. Hkrati so porasli postopki citiranja, palimpsestnega nakazovanja, igrivega simuliranja, to pa v tako naglem in pestrem zaporedju, da ni več mogoče ugotoviti, kdaj je kaka resničnost sploh še resnična in kaj naj bi bilo v tej ambivalentni, pravzaprav že kar polivalentni sestavi sveta resnično. Morda je resnično vse, kar se v tej poeziji prikazuje, lahko pa seveda tudi nič. Če tako razumemo Jesihove sonete, potem bi jih smeli imeti za pravi primer slovenskega pesniškega postmodernizma, pri čemer je poudarek nemara že na »slovenskem«, pač v tem smislu, da dobiva postmodernizem tu posebne barve, ki mu prihajajo iz nekakšnega splošnega, nedoločljivega »slovenskega« duha, pa tudi konkretnije od tod, da si svojo palimpsestno citatnost jemlje iz slovenske poezije od Prešerna prek Jenka in Gregorčiča do Voduška in Menarta, čemur pa stojijo seveda ob strani dovolj pogosti citati iz svetovne literature.

Podoben, samo še izrazitejši razvoj v smeri postmodernizma je mogoče razpoznati v prozi najmlajšega avtorja iz generacije 1950, Branka Gradišnika. Ta izrazitost je seveda razumljiva spričo dejstva, da gre to pot za pripovedništvo, to pa je v svetovni postmodernistični literaturi najbolj reprezentativna temeljna zvrst; in pa, ker je Gradišnikova proza v neposrednem stiku z osrednjimi obrazci postmodernistične proze v svetu, zlasti s tistimi iz ameriške metafikcije, pa tudi Borgesove in še kakšne druge. Ta razvoj se stopnjuje od prve zbirke, *Čas* (1977), prek knjige *Zemljazemlja-zemlja* (1918) do zadnje, *Mistifikcije* iz leta 1987. Če je *Čas* bil z izjemo prvega besedila, kjer je že čutiti Borgesa, večidel sestavljen iz modernističnih črtic in novelet, in je bil tudi v drugi knjigi modernizem še zelo opazen, pravzaprav še zmeraj prevladujoč, postmodernizem pa komajda šele nakazan v uporabi znanstvenofantastičnih motivov, je v zadnji knjigi njegov delež že popolnoma jasen. V zbirki se Borges izrecno omenja, pa tudi sicer je njegov vpliv očiten. Vendar za razumevanje *Mistifikcij* ni pomemben ta vpliv sam na sebi, ampak predvsem način, kako je uporabljen. Zdi se, da se že bistveno loči od tistega, kar je zveza z Borgesom pomenila Danilu Kišu ali pa v najnovejši slovenski literaturi Dragu Jančarju. Gradišnikove pripovedi so večidel zgrajene po oblikovnih postopkih, ki jih običajno pripisujemo postmodernizmu – imitiranje klasičnih, pa tudi trivialnih žanrov, prepisovanje in nadpisovanje že obstoječih tekstov, parodiranje in travestiranje teh oblik, vendar brez satiričnega funkcioniranja, mešanje literarne fikcije in zgodovinske, dokumentirane resnice, literature in neliterature; in kar je

še podobnih modelov, v katerih se nepredvidljivo mešajo najrazličnejše resničnosti z ustreznimi tipi resnice. Posebnost takšne rabe v novih Gradišnikovih pripovedih je ta, da se formalni postopki postmodernizma prenašajo večidel na domače, tradicionalno sporočene ali celo aktualne slovenske »snovi«, kar seveda pomeni, da se je v tej prozi postmodernizem motivno, tematsko in včasih celo formalno naslonil na slovenski »življenjski svet«. Kljub temu bi za večino teh besedil lahko trdili, da se postmodernizem v njih prek formalnih sestavin uveljavlja tudi po svojih duhovnozgodovinskih, vsebinskih in strukturalno-globinskih potezah. Resničnost jim razpada na različne segmente, od katerih ni nobeden posebej privilegirana kot zares prava, edina resničnost; resnice, ki jih te zgodbe ponujajo kot ključ za razumevanje svojega predmetnega sveta, so različne, med sabo se pogosto izključujejo – zgodovinske, psihološke, literarne, empirične, spekulativne, znanstvene, domišljijske in tako naprej; vsaka zase je na svojem področju veljavna, ko pa se znajdejo druga ob drugi v isti zgodbi, se medsebojno razveljavijo, izvotlijo in razpadejo. Kjer se zgodi prav to, imamo opravka s postmodernizmom v pravem pomenu besede. In ker ima večina teh proznih pripovedi v sebi vrsto značilnih potez slovenskega »življenjskega sveta«, bi od tod lahko tvegali sodbo, da je ravno Gradišnik v svojih zrelih delih uspešno izdelal prve pristne slovenske primere postmodernistične proze – nekaj podobnega, kot je storil Jesih za slovenski pesniški postmodernizem v sonetih, če bi se seveda odločili za takšno kvalifikacijo njegove zadnje pesniške knjige.

Po vsem tem ni mogoče mimo domneve, da je bil postmodernizem v delih generacije iz leta 1950 sicer razmeroma še redek, da pa je že ta generacija ustvarila prve odločilne primere slovenskega literarnega postmodernizma. Toda od tod bi samo po sebi sledilo, da mlajša generacija avtorjev, rojenih okoli leta 1960, ne bo prvi rod slovenskih postmodernistov, pač pa očitno že drugi generacijski nosilec postmodernističnih tokov, prav zato še širših, izrazitejših in močnejših.

Vendar je položaj postmodernizma v delu najmlajše generacije, ki je seveda v marsičem šele na začetku svoje literarne poti, čeprav že ima prve literarne uspehe in priznanja, precej bolj zapleten, kot se zdi na prvi pogled. Najprej se nepristranskemu opazovalcu vsiljuje vtis, da postmodernizem v tej »mladi« poeziji, prozi ali celo dramatikii nikakor količinsko ni tako zelo prevladujoč, kot bi bilo pričakovati. Zlasti velja to za pesniški del, ki šteje sicer vrsto bolj in manj pomembnih imen, vendar večidel takih, da bi lahko zanje uporabili predvsem pojme modernizma, postekstencializma, antimodernizma, obnovljene neoromantike in vseh njihovih mogočih verističnih ali hermetičnih variant, le zelo redko pa pojem postmodernizma. To velja zlasti za oba pesnika, ki sta – ob Alešu Debeljaku, ki stoji s svojo poezijo najbrž še bliže Niku Grafenauerju – upravičeno pritegnila največ kritične, pa tudi bralske pozornosti, resda s popolnoma različnimi odlikami – za Alojza Ihana in Braneta Mozetiča. Ne za prvega ne za drugega za zdaj še ni mogoče najti primerne imena, ki naj bi ju umestilo v razvojno gibanje nove slovenske poezije; vendar ne more biti dvoma, da v postmodernizem ne sodijo niti Ihanove pesmi, ki so praviloma parabole, eksempli in moralitete, niti Mozetičeva besedila, ki so na prvi pogled predvsem ekstatičen govor mučne in mučene telesnosti, a so poleg tega še kaj drugega. Toda gotovo je vsaj to, da je v Ihanovih pesmih resnica ena sama, v Mozetičevih

pa resničnost neposredno gotova, če ne v modernističnem, pa morda v eksistencialnem pomenu besede.

Sámo po sebi je razumljivo, da je za zdaj delež postmodernizma dosti večji v proznem pripovedništvu te generacije, vendar bi se motili, ko bi pričakovali, da je bistveno močnejši od tistega, ki ga je bilo mogoče odkriti v besedilih nekaterih pisateljev prejšnjega rodu. Za avtorje, ki so leta 1987 sodelovali pri zborniku *Rošlin in Verjanko ali odlagani opravek slovenstva* in jih je vsega skupaj dvajset, je bilo že mogoče ugotoviti, da skoraj polovica med njimi nima tesnejšega stika s postmodernistično prozo. Če bi od preostalih na hitro roko izbrali nekaj reprezentativnih imen, bi se naknadno pokazalo, da je tudi v njihovem delu postmodernizem navzoč samo deloma. Od avtorjev, ki so pritegnili pozornost s prvimi, nastopnimi ali zreliimi deli v zadnjih dveh letih, so tu seveda Vlado Žabot, Jani Virk, Lela B. Njatin in Mart Lenárdič. Za Virkovo krajšo prozo ali pa roman *Rahela* (1989) je skoraj gotovo, da nima kaj prida opraviti z vsebinskimi in formalnimi strukturami postmodernizma, pač pa se giblje v precej bolj odprtem, manj obvezujočem območju verizma, vsakdanje empirije in različnih tokov pripovedne tradicije, tudi novoromantične, eksistencialne in postrealistične. Drugače je seveda z Lenárdičevo zbirko *Moje ženske* (1989), s ciklično pripovedjo Lele B. Njatin *Nestrpnost*, ki je izšla istega leta, in ne nazadnje z romanom Vlada Žabota *Stari pil* (1989). Vsa tri dela, ki gotovo spadajo ne le med zanimiva, ampak po svoje že tudi dognana dela nove slovenske proze, se izmikajo možnosti, da bi jih spravili v zvezo s postmodernizmom v pravem pomenu besede. To velja zlasti za Lenárdičeve koncizne, izvirne, slogovno in jezikovno izjemno enovite tekste, v katerih se mešata stvarnost in domišljija, vsakdanji verizem in hermetična ironija; po snovi, motivih in temah nadaljujejo Klečevo prozo, lahko pa bi jim našli povezave s Kafka, Millerjem ali Bukowskim. Kljub temu, da je zmes ironije, refleksije in izmišljije v Lenárdičevih tekstih težko ulovljiva v pojmovno oznako in bi jim tudi ime modernizma ne ustrezalo, pa skoraj ne more biti dvoma, da je v psihološkem smislu ta mešanica vendarle resnična, osredotočena okoli jedra, ki ga lahko imamo za resnico avtorja, njegove subjektivitete, osebnosti in s tem življenjskega sveta. Nekaj podobnega bi veljalo za *Nestrpnost* Njatinove in Žabotovega *Starega pila*. Tu je sicer bližina postmodernizma opazna vsaj v nanašanju njune pisateljske tvarine na znane obrazce tradicionalnih, večidel trivialnih pripovednih žanrov, kot sta srhljivka in erotično-pornografski roman. Vendar se ta zveza v obeh primerih postavlja znotraj pripovedi, ki je sporočilo o sanjskih ali napol sanjskih zavestih; pri Žabotu se tretjeosebna pripoved giblje po Kafkovem zgledu, pri Njatinovi se zdi bližja novejšim zgledom holokavstične, znanstvenofantastične, negativno-utopične, pa tudi ženske erotične proze, filma in stripa; po motivih in opisni tehniki bi se sanjsko-filmske orise *Nestrpnosti* dalo primerjati z orisi v Robbe-Grilletovi knjigi *Načrt za revolucijo v New Yorku*. Vendar je vse to manj važno od dejstva, da v globinski sestavi te proze ni opaziti policentrične, polivalentne, pluralne resničnosti, kot jo prinaša postmodernizem. V sugestivni predstavitvi popotovanj Žabotovega junaka skoz močvirno, nagnito in sluzasto moro erotično travmatičnih doživljajev je središče vsega zavest s svojo psihično samonavzočnostjo; podobno se tudi veriga doživljajev Njatinine junakinje sestavlja v enoten tok zavesti, ki v vsakem trenutku ohranja svojo notranjo povezanost, umljivost in neposredno navzočnost; kar

bi seveda pomenilo, da je temeljni model te pripovedne resničnosti ena od novih mogočih variant modernizma.

Tako ostaneta iz proze najmlajše pisateljske generacije na Slovenskem za premislek o postmodernizmu na razpolago predvsem Andrej Blatnik in Igor Bratož. Blatnikov pisateljski razvoj je od prve knjige, zbirke šestnajstih zgodb z naslovom *Šopki za Adama venijo* (1983), ki je bila z izjemo določnejših postmodernističnih formalnih potez v zgodbi *Stvarnik* vendarle pretežno modernistična, vodil polagoma k pristnejšim postmodernističnim zasnovam. Ta pot je zdaj predstavljena v knjigi *Biografije brezimnih*, ki obsega zgodbe iz let 1982–1989. Del teh zgodb je še modernističen, preostali del uveljavlja formalno, pa tudi že vsebinsko povezanost z novimi postmodernističnimi tokovi, o čemer govorijo spodbude iz Borgesa in ameriške metafikcije, pa tudi Kafke, Kiša, Becketta in Robbe-Grilleta, morda že tudi iz lastne slovenske tradicije, zlasti Gradišnikove in Jančarjeve. Meje med modernizmom in postmodernizmom v tej prozi ni mogoče natančneje zarisati, zlasti ker je čisto mogoče, da so zgodbe, ki zvenijo modernistično, pravzaprav bolj postmodernistična simulacija ali vsaj nevtralna imitacija modernizma, ne pa modernistično pisanje v pristnem pomenu. Da pri tej Blatnikovi prozi ne gre za zgolj formalno povzemanje postmodernizma, pričuje temeljno razpoloženje, ki je hladno, nevtravno, onstran moralistično humanističnega razmerja do sveta, bolj ali manj torej podobno razpoloženju, ki ga je najti že v Gradišnikovih *Mistifikcijah*. Docela se je Blatnikova pripoved odprla postmodernističnim zasnovam v romanu *Plamenice in solze* (1987), ki je že na zunaj opremljen z vsemi ekscentričnimi formalnimi domisleki, ki jih je uvedel postmodernizem v spodobno tekoči red tradicionalnega pripovedništva; Blatnikov roman je po svoji notranji zgradbi prepleten z mrežo obrazcev, motivov in tém iz trivialnih žanrov, od pustolovskega, znanstvenofantastičnega in politično dokumentarnega do vohunskega in negativnoutopijskega, pri tem pa te mreže napolnjuje z reminiscencami iz visoke literature od Petronija do Cankarja in Kafke. Po duhovno-zgodovinski sestavi je ta zmes skoraj popoln postmodernizem, saj v nji ni več niti neposredne resničnosti niti ne kake veljavne resnice, tudi ne humanistično angažirane, s katero je v srbski literaturi obtežil Borgesove obrazce Kiš, na Slovenskem pa Jančar. In ker se Blatnikov roman dogaja daleč od slovenskega prostora in časa, bi se moglo reči, da gre ne samo za pravi primer »trdega«, ampak tudi zelo svetovljanskega postmodernizma. Morda je tudi v tem nekakšna razlika z dosedanjim postmodernizmom nekoliko starejše generacije, ki je z Brankom Gradišnikom postmodernistični model posrečeno podomahčila in ga napravila »slovenskega«.

Kar velja za Blatnikov roman, je prav toliko ali še bolj veljavno za knjigo Igorja Bratoža *Pozlata pozabe* iz leta 1988. Da gre za radikalni postmodernizem, je videti iz načina, ki virtuožno ali artistično preigrava vse mogoče vsebinske in formalne elemente postmodernističnega pisateljstva, vključno z imitiranjem tipično modernističnih oblik; posebnost avtorjevega prijema je morda ta, da čisto literarnost povezuje z glasbeno inspiracijo in da možnosti jezikovnega stila preizkuša vse tja do skrajnih oblik hermetičnega manierizma. Kaj več o postmodernizmu, kot se prikazuje v tej knjigi, seveda še ni mogoče reči, saj je avtorjev pripovedni začetek – razen seveda tako, da je značilnost tega začetka ravno ta, da gre za prvi prvenec kakega slovenskega pisatelja, ki začenja s samim postmodernizmom, ne pa, da bi se vanj šele polagoma razvil.

Dejstvo, da ima postmodernizem v pesniškem in pisateljskem svetu najmlajše literarne generacije še zmeraj razmeroma omejen delež, pa med drugim dokazuje, da je za slovensko literaturo, ki živi še večidel iz zapuščine starejših smeri simbolizma, eksistencializma, postrealizma in seveda zlasti modernizma, postmodernizem še zmeraj nova smer. Zato bi se njegov pravi položaj odkril šele iz pogleda na splošno sestavo današnje slovenske literature, njenih duhovnozgodovinskih, socioloških in ne nazadnje moralnih podlag.

(Se nadaljuje.)



Dušan
Moravec

Iz monarhije v monarhijo

1

Dramskih besedil Lojz Kraigher* v vojnem času ni pisal. V poznih letih omenjana zasnova *Žive* je bila očitno res le zasnova, nemara le misel na novo delo; *Umetnikova trilogija* je nastala v tretjem letu po razpadu stare monarhije, Cankarju v spomin. Toliko bolj pa je vznemirila pisatelja zagrebška krstna uprizoritev *Školjke* (1917), pripravljena v času, ko je bila Ljubljana že četrto leto brez svojega gledališča.

Pobuda ni prišla z njegove strani; nasprotno, za namero hrvaških gledališnikov je zvedel iz zagrebških listov in tudi premiere, ki je bila sprva določena za pomlad, pozneje pa pomaknjena v jesenski termin, se ni mogel udeležiti. Za Kraigherjevo – v Ljubljani že ob rojstvu nezaželeno – dramo se je posebej zavzel ravnatelj Josip Bach, ki je ob branju »prav užival« in je nameraval uprizoriti to delo tudi ob širokopotezno načrtovanem gostovanju v Ljubljani (to pa je bilo Govekarju »prezahtevno« in ga je onemogočil); po volji je bila tudi Hinku Nučiču, rojaku v zagrebškem ansamblu, ki je prevzel režijo in sam igral Tonina (Borštnik je bil doktor Podboj), druge vloge pa je zaupal uglednim hrvaškim dramskim umetnikom. Kraigherjevo ime zagrebškim kulturnim krogom tisti čas ni bilo neznano; ob času premiere je izhajala *Mlada ljubezen* v vodilni slovenski leposlovni reviji, pa tudi glasovi o *Kontrolorju Škrobarju* so že segli do hrvaške prestolnice. Med vse prej kakor nerazvajenimi in nerazgledanimi zagrebškimi kritiki *Školjka* sicer ni zbudila tako vznosenih pohval kakor v gledališkem vodstvu, odmevi pa so bili sorazmerno številni in zapisana je bila tudi prenekatera dobra beseda; posebej še Livadičeva v uglednem dnevniku »Obzor« (ponatisnjena tudi v »Ljubljanskem zvonu«); tega je *Školjka* prijetno iznenadila in sprejel jo je kot »tipičan produkt jedne mlade poletne književnosti naših dana«; njen talent mu je bil razkošen, blesteč v vseh barvah in niansah in kljub posameznim pomislekom je kritik slovensko dramo naklonjeno sprejemal. Še bolj zanimivo pa je za nas, da se je s Kraigherjevim besedilom zavzeto ukvarjal tudi mladi Branko Gavella, ki je pozneje svojo usodo tako tesno povezal s slovenskim gledališčem. Bodoči režiser je bil v svojih presojah

* Odlomek iz monografije, ki izide pri Državni založbi Slovenije