

REFLEKSIJA

Péter Krasztev *Smrt teme*

(Proza, ki je sledila postmodernizmu v Vzhodni in Srednji Evropi)

»Postmodernism was an honourable activity.«

RAYMOND FEDERMAN

»Odkrito rečeno: nikdar nisem prav razumel, kaj je postmodernizem.« Raymond Federman, teoretik in avtor šestih knjig postmodernistične proze, je leta 1991 na seminarju v Stuttgartu dovolil, da se mu je izmuznila ta pripomba. Med njegovim občinstvom so bili tam tudi John Barth, Malcolm Bradbury, William Gass in Ihab Hassan – veliki literarni preroki postmoderne. Govorniki so se zbrali, da bi pokopali postmodernizem. In reči moram, da je bil pokop docela pretanjen – tako kot rojstvo, ki so ga nadzirali pred nekaj desetletji.

Knjižico *The End of Postmodernism: New Directions*, ki je plod tega seminarja, sem opazil leta 1996. Preden sem preučil uvod, sem vedel, da je nekaj narobe. V Srednji in Vzhodni Evropi smo se leta 1991 pripravljali na hitro prenovno zadnje stopnje »modernega pripovedništva« in na zamenjavo zmotnih mitov prevladujoče ideologije. Namen te preнове je bil zmagoslavno zakorakati v »postmoderno stanje«: medtem so v Stuttgartu že zaprli krsto, povezano z vprašanji, ki si jih mi sploh še nismo zastavili. Ob tem mislim na tiste med nami, ki se ukvarjamo s tem, ali se je zgodila teoretična »sprememba paradigme« (poimenovanje, ki se k sreči ni nikdar pojavilo v tako majhni knjižici) ali pa je bilo ob nastanku politične svobode opaziti kakšen nov literarni kanon. Naš občutek za negotovost je nerazumljiv. Takrat je bilo očitno, da je bil prvoten namen družbenih sprememb preureditev literarnega (kulturnega) sistema

že v njegovih ustanovnih temeljih. To bi samodejno odpravilo veljavni kanon in namesto njega vpeljalo neki nov radikalen pluralizem. Tako smo vsaj mislili.

Iluzije

S pogledom nazaj se najbrž kot največja iluzija v obdobju 1989–1990 kaže naše tiho poistovetenje celostnosti (kot na novo dosežene mnogovrstnosti) s slovesnim ustoličenjem »postmoderne dobe«, ki se enakomerno razteza po celotnem našem območju.

V Stuttgartu je Malcolm Bradbury že leta 1991 predstavil idejo, da bo postmoderna v kateri koli kulturi odsevala moderno, iz katere izhaja. Vsaka moderna ideologija obljublja rešitev. Naš zapoznili in nerazviti modernizem nas je varal z obljubami o družbenih rešitvah, ki jih je dosegel samovoljno in nasilno. Po mnenju Raymonda Federmana se je postmodernizem na Zahodu začel s koncem avtorja, romana, umetnosti na splošno in celo bralca. Na našem območju so se prva postmodernistična dela pojavila, ko so pisatelji začutili smrt starega režima – v letih od 1980 do 1989, različno glede na posamezno državo. »Postmodernistična fikcija je eksperimentirala s smrtjo,« je zapisal Federman. In prav ima, tudi če govorimo o dveh različnih vrstah smrti. Naša je bila vesel eksperiment. Svojo resničnost smo videli skozi prizmo »napisanega« jezika, ki smo jo odkrili na novo – prek ironije in jezikovne parodije v pisanju Esterházyja in Hajnóczyja, Gombrowicza in Kundere, Srbov Danila Kiša, Davida Albaharija in Borislava Pekića, Slovakov Lajosa Grendla in Pavla Vilikovskega, Aleksandra Prokopjeva iz Makedonije in Viktorja Paskova iz Bolgarije, Litvanca Sauliusa Tomasa Kondrotasa, Rusov Vladimirja Sorokina in Jevgenija Popova ter prek ironije in jezikovnih travestij dveh pisateljev s priimkom Jerofejev – Viktorja in Venedikta. Bilo je tudi pisanje absurda Ismaila Kadaréja in še vedno smo se neprikrito čudili brezsravnosti eksperimentalne proze Edičke Limonova in Milorada Pavića, ki sta nas pripravila na medbesedilnost in metatekstualnost, na besedilno samonanašalnost, relativne vrednosti, trajen skepticizem. To je bil kanon – če je sploh

bil kakšen – ki nas je »socializiral«. To je, kar je zgodovina našla o nas, ko je pretrgala z nami – leta 1989, ko se nam je prvič uspelo oglasiti sredi toka dogodkov. Kako naj bi bili vedeli, da je bila to že preteklost?

Bradbury piše, da leta 1989 še ni bilo konca zgodovine, kot je trdil Fukuyama. Ta trditev je popolnoma utopična – v resnici so nas bolj zbegali kaotični problemi izpred petinštiridesetih let. Ihab Hassan je izjavil, da sta heideggerjevska »globalizacija« in Lyotardova »fragmentarizacija« samostojna postopka, ki vsak posebej potiskata obljubljen konec zgodovine še dlje stran. Takrat, pred sedmimi leti, bi lahko to imenoval intelektualno bahanje. Takrat sem porabil tedne in tedne, ko sem poskušal karakterizirati Srednjo in Vzhodno Evropo, ki se je razprostirala od Baltika do Albanije, kot sem se prepričal. Takšne trditve jaz danes ne bi podal: zdaj je jasno, da je tisto, kar je bilo na splošno označeno kot srednjeevropska in vzhodnoevropska književnost, samo iluzija. Schengenske meje so povzročile, da je naše območje že odtlej razdrobljeno na fragmente in razkosano. In iz neznanega razloga so se uradne institucije novo zgrajenih nacionalnih držav bolezensko usmerile v nacionalne vizije sodobnosti. Naš zadnji skupni jezik je bil naš posebni in intimni postmodernizem, naš kanon je bil dekonstrukcija zakonitih mitov despotizma.

Pravilnost in institucionalizem

Na območjih, kjer so bile oživljene kvazidiktature – v Jugoslaviji, Hrvaški, Slovaški in Belorusiji – bodo še nekaj časa povpraševali po literaturi, ki razbija ideologijo despotizma. Kljub temu je imel Fukuyama prav, ko je zagovarjal morebitno zmago demokracije pač kjer koli: ni potreben prerok, da napove, da bodo dogodki tudi tukaj potekali zelo podobno kot na Madžarskem, v Sloveniji, Poljski, Češki republikah in Estoniji. In kot je nekoč dejal Philip Roth: »V Ameriki deluje vse, toda nič ni pomembno, za železno zaveso pa je pomembno vse, ker nič ne deluje.« Do danes so se geografske meje med »tukaj« in »tam« premestile in tudi »nič« in »vse« nista več to, kar sta nekoč bila. Toda drugače je ostalo vse nespremenjeno.

Jasne povezave med »pravilnostjo« in »kanonizacijo« (»sposobnostjo kanoniziranja«) literature ni. Zsolt Farkas opazuje v razpravi *Canon and Culture War in the United States* navade uglednih teoretikov (primer je Harold Bloom), ki se pojavljajo sredi tudi najbolj »normalnih« (najbolj tolerantnih, najbolj mnogovrstnih itn.) ameriških stvari in poskušajo vsiliti red »anarhični« literaturi. Od odprave cenzure je Madžarska razmeroma normalna dežela v srednjeevropskem in vzhodnoevropskem prostoru. V življenju Madžarov imajo knjige in založbe veliko vlogo in so tako vzoren primer normalnosti v literarnem življenju. Brez dvoma je normalno, da mi, na primer, ne razlikujemo več med literaturo v »izgnanstvu« in literaturo »doma«, in čeprav še vedno ohranjamo termina »domovina« in »prek naših meja«, ta ne pomenita več ničesar. Popolnoma primerno je, da smo se vrnili k razkolu v literarni družbi pred letom 1945, vzporedno z uglednimi smernicami »meščansko nasproti ljudskemu« – podobni razkoli so se pojavili skoraj v vsaki državi tega območja, četudi vzdolž različnih smeri. Naš razcep je postal uraden sedem let po spremembi sistema. Nič posebnega ni, da se »svetovljanski« disidenti predtem niso ločili od ljudskega pisateljskega društva – navsezadnje lahko skrijemo zadrego, ki se pojavlja zaradi skupnega članstva s skupino kriptofašistov, vendar pa se zaradi skušnjave ne moremo upreti malim stvarim, s katerimi nas oskrbuje država (minimalen delovni čas, nadomestilo potnih stroškov, cenovno ugodne knjige in tako naprej).

Vse to je komaj kaj pomembno v stanju »normalnih« razmer, to je, ko literatura ni nič več kot besedilo, napisano, brano in morebiti interpretirano, in vse to brez stvarnega pomena. Nihče ni bil posebno zaskrbljen. Tudi ko je Ákos Szilágyi, vodja Literarnega združenja, zapustil društvo pisateljev in svoj odhod pospremil s komentarjem, da se mu je pristudilo, ko je moral hoditi v glavno pisarno v ulici Bajza (v javni debatni televizijski oddaji *Globoka voda* aprila 1991). V Srbiji, na primer, bi taka pritožba sprožila številna sovraštva: v tej deželi se spodobni posamezniki niso vključili v društvo pisateljev, katerega člani so aktivno podpihovali vojno

razpoloženje – po mnenju Drinke Gojković v razpravi *Trauma bez katarze*.

Srbija je bila druga skrajnost: trezni pisatelji so se umaknili iz ustanov, ki jih je podpirala država, in ustanovili svoje lastne neodvisne organizacije. Eden izmed ustanoviteljev »srbskih postmodernistov«, Filip David, je osnoval PEN nekdanjih jugoslovanskih držav, ki je organiziral K21K, literarni krog v Novem Sadu, katerega prvotni namen je bil, da se popolnoma distancira od uradne srbske literarne obravnave. Enak cilj, ki je vodil tudi slovaški PEN pod vodstvom Lajosa Grendla in v Makedoniji Društvo neodvisnih makedonskih pisateljev, ki je zraslo iz revije *Nase pismo*, se je postavil nasproti nacionalni ideologiji in s širjenjem same države, kljub izobčenju in celo smrtnim grožnjam. Drugje, v Bolgariji, kjer je država ideološko nevtralna, so se člani alternativnih pisateljskih društev postavili nasproti splošno sprejeti (patriotični) in akademski obravnavi na straneh revije *Literaturen vestnik*. Vendar tukaj ni šlo za »dialog«: v teh razmerah je književnost instrument za vsakodnevno ideološko vojno.

Na Madžarskem se je vedenje pisateljev medtem normaliziralo. Številni so prevzeli nase javne vloge in gojili svoj lastni razvoj v narodne institucije – narodu so predstavili vizijo rešitve in določili, kaj je spodobno in kaj ne. Generacija postmodernistov (tako kot njihovi ruski in slovenski kolegi) je obšla svet s štipendijami in javnimi branji, organizirali so prevode svojih del v nemški in angleški jezik in se posvetili različnim komisijam, da bi odredili, kako razpolagati s sredstvi. Tudi to je v redu – zaslužili so si privilegije. Nekatere mlajše generacije se kradoma vključujejo v literarne in kulturne razpoke v medijih. Nekdanji voditelji *Kroga Józsefa Attile* so na splošno igrali enako vlogo, kot jo je imela poljska skupina *Brulion*: povedali so preostalemu svetu (in komisijam), koga iskati. In tudi to je v redu, ker človek ne more živeti na svetu sam, ali kot je leta 1991 nergal John Barth v delu *The Novel in the Next Century*: »poklic s polnim delovnim časom, ki je, paradoksalno, le delna zaposlitev«.

Prav tako je upravičeno, da ima razredno stavkanje za povprečnost moč izdelovalca zvezd: Ali je bilo kje ali kdaj sploh drugače? Na koncu koncev popolnoma ustreza poteku stvari, da ves rompopom – od napovedovanja vidnih osebnosti prek mladih medijsko iznajdljivih talentov do skladišč, ki so zvrhano polna knjig, izdanih s pomočjo državnega denarja – ne zanima nikogar drugega kot samo notranji krog pisateljev. Poleg teh pisateljev so tudi filmarji, filozofi, zgodovinarji, glasbeniki, biologi, gledališki režiserji in kdove koliko še drugih skupin, ki se zanimajo za sponzorje. Zato vsi tavajo naokrog v svoji normalnosti, so enako »fragmentarni« v zrcalu Družbe nasploh, enako ločeni eden od drugega in od javnega mnenja na splošno. Nič ne bi moglo biti boljše – navsezadnje so postmodernisti navadili svoje kultivirano občinstvo, da se ne pusti zapeljati kateri koli manipulaciji in da ne pustijo nikomur, da ustvari kakšne kanone mimo njih, niti literarne niti druge. Vsaj glede na književnost smo prispeli do razmer, ki jih je napovedal Barth: študentje, intelektualci, učitelji, uradniki, založniki, kritiki in knjigo-tržci še vedno berejo njegov »produkt dobre kakovosti«. Vsi drugi berejo za zabavo – na plaži, na potovanju, pred spanjem itn.

Generacije

Tisoč dejavnikov lahko razloži, zakaj je prav tisto, kar je bilo na Madžarskem kanonizirano, pomanjkanje kanona. Pomemben element je bil zagotovo nezmožnost obeh, »klasično« živeče postmodernistične generacije in mladih entuziastov, ki so prvim sledili, da bi ustvarili edinstveno pripovedno delo, ki bi verodostojno zavladovalo obdobju prehoda (katerega konec se vidno obeta). Vsako desetletje samoderštva je bilo obširno prikazano, analizirano in ovrženo. Tranzicija je rodila prvovrstne objave, eseje in razprave, toda ne fikcije. Morda je kratka zgodba Imréja Kertésza *Protokol* izjema – vse, kar je napisal, je izjemno – določa povezavo med tistim prej, pred-postmodernistično fikcijo, in tistim, kar naj bi sledilo. Naj še enkrat citiram Bartha: »Toda četudi mnogo piscev pripovednega stila, znanega kot postmodernega, ni končalo svojih ustvarjalnih

razvojev ... in četudi se jim zdi, da niso popolnoma izčrpali možnosti stila ..., ne moremo dvomiti o tem, da je v osemdesetih upadlo zanimanje za skrajno samozavedanje, usmeritev v napredek in zgodovino ter pogosto basnopistično delo Barthelma ... Gassa ... Bartha in njihovih sodobnikov ... « Ta citat bom pozneje še nadaljeval.

Ta celotna predrugačitev – ta »normalizacija« – ima eno nesporno posledico. Ob »tržnih odnosih«, ali natančneje, njim v nasprotje, je literarno življenje postalo vedno bolj dinamično po vsem območju in to se je zgodilo brez prave navezave na popolno odsotnost sodobnih umetnosti. Iz posmrtnih ostankov literarnih kanonov in statičnih ustanov je vzknila možnost samostojnega pisanja in objavljanja – primerna književnost, za vse dosegljiva oblika osebne izpovedi. Revije so se pojavile in nato izginile samo zato, da so se potem znova pojavile, in nova gibanja so kot meteorji sledila eno drugemu.

»Med demokratičnimi narodi so vse nove generacije novi ljudje,« je trdil de Tocqueville in njegova ugotovitev je bila znova izražena v Srednji in Vzhodni Evropi na koncu dvajsetega stoletja. Navezava na generacijsko zavest ne obstaja, razen pri morebitnih izjemah, kot so Madžarska, Poljska in Jugoslavija, kjer je še obstajal neke vrste »demokratični minimum«. V teh družbah, ki so se ustalile v zaostanku in zunaj zgodovinskih dejstev, so omejevali objavlanje dogodkov, ki bi lahko okrepili občutek generacijske zavesti – družbena enovitost je bila eno temeljnih načel vseh utopičnih sistemov. Preden so se prestopne skupine organizirale predvsem na ideološki osnovi (na primer samizdat v nasprotju z uradno objavo), že na Madžarskem samo v devetdesetih letih, so se pojavile najmanj štiri nove generacije s svojimi antologijami ali revijami. Sedanje (ali precej oddaljene od že pozabljenih) revije teh različnih skupin so še vedno na policah večjih knjigarn v Budimpešti: *'84-es Kijárat*, *Nappali Ház, Törökfürdő és Sárkányfű*. Prva predstavlja današnjo generacijo, staro nekaj nad trideset let, preostale pa so v zgodnjih dvajsetih. Podobno dejavno se razširja tudi v drugih državah tega območja – na misel prideta bolgarska *Ab Marija* ali *Symposion* iz Novega Sada (druga izmed teh dveh revij je pokrivala celotno serijo

lokalnih gibanj). Člani te »generacijske družine« so še makedonska *Margina*, bosanski *Album*, hrvaški *Torpedo*, ki izhaja v Splitu, *Reč* iz Beograda in *Transcatalog* iz Novega Sada, ukrajinski *Post*, izhaja v Lvovu, in albanski *MM*, ki izhaja v Prištini in Tirani. Njihovo željo, da prekršijo utrjen kanon, kakršnega vidijo, kaže tudi tisk teh revij. Založniki so mladi. Spektakularno, če že ne ravno uspešno, nasprotujejo predhodnikom – čeprav so ti še vedno v dobri formi.

Hazai, Wievegh, Popov

Med razmeroma uspešnimi eksperimentalnimi romani so *Budimpeštanski sbizo* Attila Hazaija, *Vzgoja deklet na Češkem* Michala Wievegha in *Dan neodvisnosti* Aleka Popova (čeprav je zadnji bližje kratki prozi). Z estetskega vidika so vsa tri dela daleč od enoličnosti: *Budimpeštanski sbizo* je težko ocenljiv – je tipično skrivnosten »antitekst«, *Vzgoja deklet* je, nasprotno, prijetno branje in *Dan neodvisnosti* je prava mojstrovina. Toda naši ključni kriteriji naj bodo raje avtorska »drža«, položaj generacije in kako se to kaže v posameznem delu.

Hazai se veličastno poslavlja od »na-stavek-osredotočene« literature Esterházyja, Garaczyja in Gáboja Németha – besedilo je neurejeno, avtor preišljeno vztraja pri nemarnosti izrečenega (to daje pisanju neizbežno čuten občutek). Pripovedovalec, zasvojen z mamili, se pogosto vdaja diletantskemu filozofiranju in vse to znotraj (neizbežno neumne) ljubezenske zgodbe. Ta izhaja iz nešteti »tujih diskurzov«, katerih izvor je glasno razglašen (vsekakor prepoznaven), sredstvo, ki ohranja bralca konstantno dovzetnega, v pričakovanju novih citatov. Knjiga je opremljena z nagrobniki »uglednih« glasbenikov, filozofov, pisateljev in naravoslovcev, ki so jih zamenjale znamke, kot so Pall Mall, Duna TV in druge. Okrog njih krožijo literarni sodobniki: Miki Déri, Jászonyi itn. Sožitje mrtvih mojstrov in živih idolov, nevtralizirana svetova, to pa je normalno, odkar je mlada generacija nasprotje stari: vaši stavki so preobilni, vaše politiziranje in »popredalčkana literatura« nista več potrebna, mi obnavljamo zgodbo (na žalost je posvetil zadnjo tretjino romana –

neko vrsto romana znotraj romana – samo temu), znova se posvečamo času. Preživeti želimo leta tako – če je potrebno, tudi s pomočjo drog – da bomo videti zdravi. Vse se ne bere tako razumljivo, toda ne da se spregledati bralca, na katerega se knjiga navezuje. Usmerjen je tudi k določeni generaciji, h generaciji, ki se, če že ni vzknila znotraj subkulture, jasno identificira z alternativnim vrednostnim sistemom in ikonografijo.

Hazai brez dvoma želi, da je protagonist romana, Feri, značilna osebnost, »vzorčen primerek« atraktivne, talentirane, vendar zadržane in od sveta izčrpane generacije, ki je pretirano seksualna in odvisna od drog. Pripovedovalčev položaj ima določeno duhovno podobnost z Gertrude Stein v *Autobiografiji Alice B. Toklas*: avtorica piše o sebi v fiktivnih spominih (in tudi Gertrude Stein se izraža v »pokvarjenem« salonskem jeziku) in tako opisuje »alternativne« osebe dobe, tako kot Attila Hazai prikazuje (umetniško) generacijo devetdesetih prek Ferija, njegovega lastnega glasbenikovega alter ega.

Pripovedovalec v *Vzgoji deklet na Češkem* začneja pisati z namero, da bi končno ustvaril postmodernistični roman, to pa mu seveda ne uspe. Od začetka zgodbe – o odnosu med osiromašenim mladim učiteljem in njegovo milijonarsko učenko – gradi delo kot »prehodni roman« in izčrpava komunikacijsko protislovje med otrokom novega češkega kapitalizma in pripovedovalcem, ki še vedno nosi sledi starega režima. Wievegh izpušča jezikovno dimenzijo – navsezadnje spektakularne jezikovne novosti niso bile značilnost češkega postmodernizma. Po drugi strani v njegovem delu, tako kot v Hazaijevem, mrgolijo antijunaki, družbeni zoprniki, verstva, kulti in drugi očitni simboli subkulture. Poleg tega tudi velikodušno citira ikone preteklosti in bližnje preteklosti.

Wievegh je ves čas pretirano zvest resničnosti – zgodba je neizprosno linearna, razvija se prek konflikta-ljubezni-ohladitve-ločitve do tragičnega konca. Vmesni dogodki ne zmorejo niti okrepiti niti oslabiti razpleta. Prevladuje koncept »življenja kot romana« in avtor ne zanemarja posamezne priložnosti, ki jo na njegovo pot vrže vsakdanje življenje. Vendar je pomembna točka v

tem delu tudi predstavitev »izgubljene generacije«, ki se je ustalila v atraktivnem in talentiranem svetu ... Gáborja, junaka romana-v-romanu Attila Hazaiá, pripovedovalec prikazuje kot nov primerek grabežljivca: človek tranzicije. Proti koncu didaktične zgodbe je izgubljenec, razpade na koščke in to povzroči vrzel, ki jo avtor pripovedovalec zapolni z ironičnimi samonanašalnimi šalami. Wieveg se nasprotno ne more odvrniti od tega, da nameni svoji junakinji Kralovi smrt, ne more se odpovedati svojemu paradigma-tičnemu sodobnemu značaju. Avtomobilska nesreča, v kateri junakinja umre, je samomorilska. Tja pride, da bi izkusila vse možnosti, ki jih ponuja »svoboda« – ironija in skepticizem se v njeni generaciji nista razvila. Ta generacija se je osnovala v diktaturi, kjer je bila osebnost neobčutljivo pripeljana do blaznosti in norosti. Ta rešitev predlaga popolnoma drugačno držo kot Kundera in njemu podobni, ki si nenehno prizadevajo uničiti režim ali njegov mit. Nič ne more biti dlje od Wievegha kot postkomunistična nostalgija – to lahko potrди branje njegovega prejšnjega romana *Čudovita pasja leta* – toda tudi pri tem pisatelju književnost ni več sredstvo za bojevanje. Zgodovina diktature se pretaka skozi filter družbenega okolja: kot vsako obdobje je posledica, toda to je skrajnost tega pomena.

Pripovedovalec dela *Dan neodvisnosti* pripoveduje otroško zgodbo. Uvodni scenarij predlaga svobodoljubno komisijo, predtem pa pripoveduje spomine na »Veliko Lakoto«. Njegovi opisi tega izmišljenega dogodka ad absurdum čudovito posnemajo komunistično obdobje. Protagonist pripovedovalec natančno poroča o svoji družini, ki je pogoltnila vse, kar je našla v shrambi, in pozneje celotno območje očistila vseh ptic in brezdomnih živali. In prav ta družina se je odločila, da žrtvuje pripovedovalčevega deda. Medtem starec napenja vse moči, da bi jih prepričal, naj namesto njega pojedjo pripovedovalca – takrat šele otroka. Starši so preprečili razkosanje otroka in pripravili vse za razsekanje deda – medtem starec pade skozi okno in izgine brez sledi. Njegova usoda – morda ga je vzela domov druga družina in začinila njegovo žilavo meso, morda pa je pobegnil na svojih slabotnih nogah – ni znana, kajti

na tej točki postane »realistična« pripoved nenadoma zaprta in zgodba se mučno prevesi: starši opustijo iskanje sveže hrane in otrok, na pragu stradanja, v viziji znova sreča deda. Končno starši na obrobju mesta naletijo na mano in z njo preživijo, dokler ne minejo slabi časi.

Burka, farsa, travestija so bralčevi prvi odzivi, v resnici pa je še dosti slabše. Besedilo je brez kakršnega koli filozofskega komentarja. Je preprosto jasna in pristna pripoved, tipična za absurd – s priložnostnimi nepristnimi časnikarskimi citati. V delu ni sledi avtorjevih postmodernističnih predhodnikov, »kot v glasbi skomponiranih fragmentov«, ki jih je vpeljal Viktor Paskov: Popov opušča eksperimentiranje. Namesto tega gradi svoje fiktivne zgodbe in pri tem uporablja tradicionalna sredstva. Ta prikazujejo, kako brezizrazen v prozi je postal uničevalni impulz in koliko zanimivejše je obnavljanje preteklosti. Avtor znotraj samovlade ne raziskuje časovno-prostorskih metafor (tako ravna na primer Ádám Bodor v delu *Cona*) niti si ne prizadeva raziskovati najglobljega delovanja diktatorskega stroja s čustvenim obujanjem spominov na prijatelje in družino (tako kot Péter Nádas v delu *Knjiga spomina*). V nasprotju s Hazaijem in Wieveghom v besedilu samem – z njegovimi liki, njegovim pripovedovalcem, subjektivno logiko itn. – ne izraža radikalnih sprememb v vedenju, ki so se pojavile zaradi generacijskih menjav. Popov dovoljuje besedilu, da samo namiguje na to, kar ima avtor značilno za to obdobje. Tako Popov meni, da to obdobje zvečine pripada preteklosti in se da tako zapisati, tudi spoznati in osvojiti in da preteklost ne more več podpirati problematičnosti (razpada), ali pač, vendar zgolj če je zgodovina povsem na novo napisana.

Samo nekaj let po smrti »meta-pripovedi« je umrla tudi téma – tudi komunistična tema – in na njeno mesto stopa zgodba, ki si ne prizadeva več znova interpretirati preteklosti, ampak jo le vnovič ustvariti.

Spremembe

Preostali del že citirane Barthove fraze napoveduje, kje se bo naslednjič zgodila sprememba: »zavračanje minimalističnega neo-realizma zgodnjega Hemingwaya«. Nekolikanj je vznemirljivo, da sem v besedilu, objavljenem pred šestimi leti, našel skupne kategorije teh mladih pisateljev, ki jih z veseljem prebiram danes in ki so bili leta 1991 neznani literarnemu svetu. Pisatelji, kot so Michal Wievegh in Alek Popov, še en Čeh – Joachim Topol, Madžara László Darvasi in Pál Ficsku, Ukrajinec Jurij Andrukovič in Srb Vladimir Arsenijević, so že mimo točke, s katere bi jih lahko obravnavali kot »mного obetajoče talente«: dokazali so se in še posebno pri svojem občinstvu – njihove knjige se prodajajo v velikih nakladah. To ni zato, ker bi zvito zadovoljili pričakovanje občinstva, temveč preprosto zato, ker so otroci drugačne dobe. Postmodernistični guru Ronald Sukenick je nekoč trdil, da »realnost ne obstaja, čas ne obstaja, protagonist ne obstaja. Bog je bil vsemogočen avtor, toda umrl je in nihče ne pozna načrta ...« Dvomim, da bi lahko v današnjem svetu kateri koli razumen človek podal takšno trditev in ne morem si zlahka predstavljati bralca, ki bi danes razglašal jezikovno resničnost za edino pravo resničnost, se navduševal nad medbesedilnostjo in meta-tekstualnostjo in prosil za cinično relativnost vrednot in odpravo čustev.

Lahko bi premlevali, ali so ti avtorji ustvarili dela pravih umetniških odlik ali bo njihovo pisanje prišlo med zgodovinske opombe. Zagotovo je, da so se močno trudili, da so literaturo očistili »literarnosti«, postavili jezik nazaj na raven vsakdanjosti, pisali zgodbe o ljudeh in vtihotapili čustva, ljubezen in osebne odnose z opisanim nazaj v svoja besedila. In najbrž je naš instinkt, ki smo si ga izoblikovali v postmodernistični šoli, spoznal nekatera izmed teh besedil kot priložnostno didaktična in sentimentalna. Vznemirljivo je, da je proza znova »nekodirana« in »katarzična«, toda to je preprosto dolg zaradi teh sprememb. Postmodernistična književnost se je potrudila do skrajnosti. Ustvarila je svoje mojstrovine, tako kot so si jih že prejšnje literarne smeri pred njo, toda nikdar ni sama

postala *Književnost*, ni mogla ustvariti trajnega kanona – narediti to bi vsekakor bilo proti njeni naravi. Kar sledi, bo vrnitev k nečemu neskončno navzočemu. To je na našem območju moč zaslediti v delih Bohumila Hrabala in Imréja Kertésza: način pisanja, ki ga težko kategoriziramo, v katerem vsak bralec lahko najde svoj nivo in vnovič odkrije užitek branja.

Prevedla **Valentina Fras**