

nastajajo neredko v območju različnih tradicij — od neoromantičnega simbolizma in zmernega modernizma do prenovljenega realizma ali pa podaljškov eksistencialističnega toka. Vendar bi misel o sodobni slovenski literaturi bila močno pomanjkljiva, če ne bi upoštevala, da je v nji zmeraj bolj navzoča tudi posebna umetniška problematika, ki ima svoj višji duhovni, socialno-moralni in družbenozgodovinski pomen, najprimerneje pa jo označuje ravno pojem postmodernizma.



Dimitrij
Rupel

Literatura kot igra

(Prispevek za srečanje P.E.N. — maj 1982)

Naslov »Literatura kot igra« mi je bil dan z določenim namenom in v določenem kontekstu, zato ne bi bilo prav, če bi se temu namenu oz. kontekstu izognil in že kar takoj v začetku zavil po svoje. »Igra« naj bi bila eden od treh literarnih načinov, treh njenih obrazov. Trije obrazi pa so: »literatura kot boj«, »literatura kot avantura« in »literatura kot igra«. Zadnji obraz *naj* bi meril na neko posebno

literarno gibanje, pri nas na Slovenskem razvejano predvsem v 60. letih in znano pod skupnim imenom »ludizem« (od latiskega *ludo, ere*).

Ko omenjam »ludizem«, sem dolžan opozoriti na glavnega tolmača in zagovornika te smeri na Slovenskem, Tarasa Kermaunerja, ki je dal takšne sintetično oznako dogajanja v naši literaturi 60. let oz. začetka sedemdesetih:

»Nevključeni, nevezani člani se znotraj sistema igrajo; umetnost kot igra, ne pa kot posvetitev, ne kot nekaj naravnega in ne kot ideja. Torej ludizem.

Umetnost kot igra stvari, ne pa kot srca, subjektov, trpljenja, vizij; torej reizem.

Umetnost kot senzacija telesa, ne pa duše: torej karnizem.

Umetnost kot igra z neobveznimi drogiranimi skrivnostmi, ne pa kot obred nečesa svetega torej misticizem.

Umetnost kot para-svet znotraj jezika, ne pa skozi kri, rane in smrt; torej lingvizem...« (T. Kermauner, *Žrec avantgarde i njezin grobar*, Zagreb 1980, str. 33).

Ob tem Kermaunerjevemu besedilu bi dodal dve pripombi: to besedilo je namenjeno demistifikaciji in eliminaciji ludizma, kar pomeni, da je njegov nekdanji zagovornik v najnovjšem času prišel do novih spoznanj o literaturi in se mu odpovedal; Kermauner v nadaljevanju svoje razprave (o ludizmu, reizmu, karnizmu, misticizmu in lingvizmu) razširja področje svoje kritike še na »eksperimentalizem«, »avantgardizem« in »modernizem«, na »larpurlartizem« in »esteticizem«, češ da so se izčrpali in izrabili, in da literatura novega časa zahteva novo usmeritev.

Če bi se držali Kermaunerjevih smernic, naša razprava o literaturi kot igri ne bi bila bogve kako smiselna in se pri njej ne bi dolgo zadrževali: saj bi bila potrditev in zapečatenje nečesa preminulega in historičnega, bila bi neaktualna in nepotrebna, banalna in nezanimiva. Ko sem prevzel nalogo, govoriti o literaturi kot igri, tedaj nisem imeli namena kreniti za Kermaunerjem, saj prevzemati neaktualne in nezanimive naloge ni nekaj pretirano vznemirljivega in intelektualno stimulativnega.

Toda že Kermauner je pri svojem razpravljanju o literaturi kot igri naletel na nekatera problematična mesta (ki pa jih v besedilu, ki sem ga citiral, ni reflektiral). Se je mogoče kar v eni sapi odpovedati celotni *moderni* umetnostni tradiciji; se je mogoče odpovedati *igrivi* naravi literature?

Seveda ne gre le za literaturo in umetnost, kajti vrsta avtorjev, od filozofov in sociologov do matematikov in strokovnjakov s področja komunikacijskih in informacijskih znanosti trdi, da se v modernem času spreminja sama narava človeka oz. njegov položaj; da se je iz človeka, ki mu pravimo »homo sapiens« in kasneje »homo faber«, v našem času razvil »homo ludens«.

Če pa gre pri teh spremembah za neke nenaključne in od posameznega pogleda neodvisne, tako rekoč *epohalne procese*, bomo morali skrajno skrbno premisliti odločitve o aktualnosti oz. neaktualnosti neke družbene, kulturne in umetniške usmeritve, kot smo jo navedli maloprej. Naj nam je tako vseč ali ne, je princip igre (v družbenem načrtovanju, v matematiki in v umetnosti) nekaj prej ko slej aktualnega in temeljnega.

Igra je nasprotje resnosti. Od te izjave, ki je najbrž sprejemljiva za vse, pa moramo še nekoliko globlje. V slovenščini je beseda *resnost* povezana z besedami *zaresnost* in *resnica*; torej se igra postavlja tudi v nasprotje s tem, kar je *res* in *prav*, pa tudi s tem, kar je pravilno, točno in ustrezno, logično in racionalno itn. Da smo na pravi sledi, nas med drugimi prepričuje tudi Johan Huizinga, ki prav tako ugotavlja, da je »v naši zavesti igra . . . zoperstavljena resničnosti« (*Homo ludens*.) Toda igra, naprej ugotavlja Huizinga, »je v zadnji posledici predvsem *svobodno dejanje*«. Igra, piše naš avtor, ni niti »običajno« niti »pravo« življenje, ampak je »predvsem izhod iz njega v neko začasno sfero dejavnosti z neko lastno težnjo«. Na prvi pogled to pomeni, da je »igra nekakšen intermezzo v vsakdanjem življenju, kot delovanje v času sprostitve in zaradi sprostitve . . .«, vendar je navsezadnje igra »nujna, nujna za posameznika kot biološka funkcija in nujna za družbo«. Seveda igra ni nujna na ta način, kot je nujna prehrana, je pa nujna podobno, kot je nujna *ljubezen* — Huizinga npr. ugotavlja veliko vlogo igre pri parjenju oz. spolnosti, kar velja za svet vseh živih bitij. Potem Huizinga sklene: »Cilji, ki jim služi (igra), so zunaj neposrednega materialnega interesa ali posamezne zadovoljitve življenjskih potreb . . .«.

Rekli smo, da je potreba po igri v nekakšni zvezi s potrebo po ljubezni. Ali bi lahko nekaj podobnega rekli tudi za razmerje med igro in literaturo nasploh? Paul Valéry, eden od tvorcev modernizma, nam bo pritrnil. Zanj je pesniško čustvo drugačno od vseh drugih čustev oz. občutkov, kajti »daje nam občutek iluzije ali iluzije sveta (*sveta*, v katerem so dogodki, podobe, bitja, stvari, če že spominjajo na tiste, ki naseljujejo navadni svet, po drugi strani nerazločljivo, ampak intimno povezani s celoto naših občutkov)«. Gre za ustvarjanje sveta, pravi Valéry, ki v bistvu *ni praktičen*, za ureditev, za

»sistem odnosov brez zveze s praktično ureditvijo«. Valéry tu uporablja pomembno besedo: »iluzija«, ki izvira iz besede »ludo, ludere« in je tedaj v neposredni zvezi z našo temo, z *igro*. Po Valéryjevem mnenju poezija (recimo, da to posplošimo na literaturo v celoti) ne more shajati brez iluzije oz. brez igre. Tedaj je naš naslov (literatura kot igra) pravzaprav pleonastičen oz. tавтолоški, kajti literature brez igre sploh ni. To velja kajpak za Valéryja in za moderno literaturo: Če bi zdaj hoteli dokazati, da je literatura nekaj drugega kot igra, bi morali poseči po literarnih zgledih iz *pred-modernega* časa, ali pa bi morali trditi, da smo se znašli v času, v katerem Valéryjeve (in ne samo njegove, seveda) opredelitve ne veljajo več. Morali bi govoriti o *postmodernizmu*.

S tem pa se seveda odpira tako rekoč nepregledno in neznansko področje premišljanja. Premisliti bi namreč morali, če so v današnjem času nastopile okoliščine, ki razveljavljajo pravila, ki veljajo za moderno literaturo in za moderni svet v celoti. To razmišljanje pa ni nevarno in naporno samo zaradi tega, ker nas vodi k spekulacijam in k predvidevanju nečesa, česar še ni, in k zaznavanju in negotovemu opredeljevanju nekih na splošno neopaznih procesov, ampak zato, ker bi lahko — kot se pogosto dogaja — zašli v izenačevanje pred-modernizma in po-modernizma, oz. v *reduciranje* potsmodernizma na predmodernizem. Še več, predvidevanje in spekuliranje samo je ena temeljnih značilnosti moderne informacijske in komunikacijske vede, ki se, kot vemo, utemeljuje ravno s *teorijo igre*. Vprašanje je, če si lahko v tem primeru sploh pomagamo brez igre, kar spet pomeni, da nas igra določa na neki temeljni in nepoljubni način.

Z vsem tem nočem trditi, da se dandanašnji ne odpirajo našim očem doslej neznani in nezaznani pogledi ali da ni pod soncem nič novega. Hočem reči predvsem to, da se nam refleksija modernizma in hipoteza post-modernizma odpira šele s pomočjo orodij, ki jih je »izdelal« modernizem, oz. do katerih smo prišli s pomočjo in v znamenju načela igre.

Na tem mestu se mi zdi pomembno vstaviti opozorilo, da se nam je med razpravo pojem igre pojavil v dvojni vlogi, oz. da ga uporabljamo v dveh zvezah:

1. igra kot temeljna značilnost literature nasploh, kot načelo, ki je vgrajeno v moderno premišljevanje in npr. v moderno znanost; torej gre za *implicitno* načelo oz. določilo moderne literature;

2. igra kot *eksplicitna* značilnost, kot neposreden izraz moderne umetnosti in seveda tudi literature, recimo kot značilnost slovenske ustvarjalnosti v šestdesetih in sedemdesetih letih stoletja.

Seveda sem perpričan, da gre v obeh primerih za isto načelo oz. za isti pojav, kar navsezadnje ugotavlja sam Kermauner, ko gibanja v moderni slovenski literaturi povezuje ne le z modernizmom in eksperimentalizmom, ampak tudi z moderno postindustrijsko, kibernetično družbo. Res pa je, da literatura, o kateri piše naš avtor, *igro* in igrivost postavlja tako rekoč v prvi plan. Takšno postavljanje v prvi plan, ta do skrajnosti razigrana in demistificirana umetnost nastaja v nekih posebnih razmerah in je rezultat prav posebnega položaja umetnosti, ki ga na tem mestu ne morem do konca in niti ne prav zadovoljivo pojasniti. Naj rečem le to, da je takšno radikalno izjavljanje (v prid igri in igrivosti) posledica neke posebne stiske, v katero je zašla naša umetnost. Opišem lahko le nekaj glavnih potez današnjega umetnikovega/pešnikovega položaja — seveda v razmerah (jugoslovanskega,

samoupravnega . . .) socializma, pri čemer moramo upoštevati, da smo Slovenci kot maloštevilen narod s kratko politično in nacionalno zgodovino še poseben oddelek oz. posebna različica modela.

Menim, da smo Slovenci še posebno in bolj intenzivno fascinirani z igro in svobodnimi dejanji, ki jih ta pojem subsumira. V 19. stoletju, tako rekoč od nastanka stare Jugoslavije, so bile slovenski literaturi naložene skrajno resne naloge, kar bi bilo mogoče sintetično označiti z domnevo, da nam zaradi zunanje ogroženosti (po nemških oz. avstrijskih gospodarjih) ni bilo dano razviti več vrst resničnosti, tj. tiste diferenciacije in pestrosti, ki jo navadno imenujemo družbena delitev dela. Slovenska literatura je morala biti složna in enotna s slovensko politiko in je pogosto sama prevzemala vlogo politike pa tudi znanosti pa ideologije pa celo vere. Bili smo narod v nastajanju ali v osvobodilnem boju, in prostora za posamezna svobodna dejanja znotraj poglavitnega svobodnega dejanja (nacionalne osamosvojitve) tako rekoč ni bilo. Situacija se je nekoliko izboljšala po prvi svetovni vojni, ko smo Slovenci stopili v nekakšno »svojo« državo. Toda tudi v tem času so bile »zunanje« naloge velike in slavne, in velik del literature se je podrejal tem zunanjim ukazom. Iz tega časa so nam ostali — poleg posameznih izrednih literarnih prebliskov, med katere štejem denimo Župančiča, Kosovela, Kocbeka, Gruma in še koga — zanimivi dokumenti v obliki socialne literature, tj. zametkov socialističnega realizma. Socialistična revolucija je pritegovala slovenske pisatelje s podobno močjo, kot jih je nekoč pritegoval narodnoosvobodilni boj po letu 1848. No, leta 1941 je nastopil drugi, poglavitni narodnoosvobodilni boj za Slovence — in čeprav se morda to komu zdi pretirana trditev, bom rekel, da je imel vrsto skupnih značilnosti s tistim prvim. Že spet so bili naši glavni sovražniki Nemci. Že spet je bilo prostora za eno samo resničnost, »nam vsem dodeljeno«. Za Valéryja je obstajalo mnogo resničnosti že leta 1927.

Jasno je, da smo morali slovenski pisatelji po vojni »odreagirati« svoj kompleks »enoresničnosti«, in da smo to počeli z velikim navdušenjem — in seveda ob gromozanskih odporih.

Stvar se komplicira, po svoje pa tudi razjasnjuje, če povem, da so slovenski pisatelji oz. slovenski kulturni delavci stopili v revolucijo po eni strani združeni in enotni, po drugi pa že tudi diferencirani. Bila je to nekakšna pogojna enotnost, ki naj bi se po revoluciji razmahnila in razdelila na vse strani, v vse mogoče smeri svobode in v mnogotere resničnosti. Slovensko osvobodilno fronto (OF), ki je vodila narodnoosvobodilni boj in revolucijo na Slovenskem, so v začetku sestavljali predstavniki naslednjih skupin: komunistov, krščanskih socialistov, Sokolov in »kulturnih delavcev«, pri čemer so imeli kulturni delavci nekakšen samostojen položaj.

Pri tem je pomembno povedati predvsem dvoje. Slovenski kulturni delavci (to pa so bili predvsem pisatelji; še celo predstavnike krščanskih socialistov je med vojno vodil pesnik!) so spričo zunanje nevarnosti (in še posebej po letu 1943) pristali na skupen boj, na enotnost oz. — če se izrazim po Valéryjevo — na *eno samo resničnost*. Ta pristanek je bil nekaj skrajno resnega in racionalnega in v njem ni bilo prostora za tiste umetniške postopke, ki jih kot samoumevne za umetnost sprejema moderna kultura v dvajsetem stoletju.

Prej smo rekli, da je ena od pomembnih značilnosti igre njena moč napovedovanja in predvidevanja (vizionarstvo), oz. da je za predvidevanje

nujno potreben »igralski« položaj. Značilnost našega osvobodilnega boja in sploh vsakega boja oz. vojne pa je, da morajo biti njeni/njegovi cilji zelo trdno postavljeni, in da — kakor hitro so postavljeni — o njih ne more biti debate in v njih nobenega omahovanja. Cilji revolucije so bili postavljeni in postavljeni v eno smer: torej ni bilo nikakršne potrebe za kakšno drugo smer ali za nove cilje. Nasprotno: nove smeri so morale biti začasno suspendirane: program je bil postavljen in treba ga je bilo samo izvršiti.

Ni nenavadno, če je Edvard Kardelj v sedemdesetih letih naslovil svojo politično oporoko *Smeri razvoja političnega sistema*, in če je poudaril potrebo po iskanju novih smeri s sintagmo »pluralizem samoupravnih interesov«. Odprl je temeljno vprašanje modernega slovenstva, moderne politike in seveda tudi moderne kulture. V njej ima kardinalno vlogo prav igra z vsemi svojimi atributi.

Prišli smo zelo daleč od naslovne teme, vendar se temu skoraj ni bilo mogoče izogniti. Če je nastopil v najnovejšem času trenutek za literarni preobrat od eksplicitne igrivosti in neresnosti k nečemu drugemu, se to seveda ne bo zgodilo (se ne bi smelo zgoditi) v imenu posploševanja in poenotenja, to se pravi kot *vrnitev na staro* enotnost in nediferenciranost; ampak v imenu igre in svobode. Torej bo naslednja faza literature slej ko prej igriva in svobodna, čeprav v njej ne bo tiste na prvi pogled očitne igrivosti, ki je bila navzoča v literaturi 60. in 70. let, o kateri poroča Taras Kermauner.