

## Katalog in slovenska literatura

Matjaž Kmecl

Ne docela izvorno, pač pa duhovito je francoski publicist Jean Paulhan svojčas vesoljno pisateljsko občestvo razdelil na dvoje plemen: na retorike in na terorike. Z anagramsko besedno igro je pravzaprav ponovil znane poglede literarne zgodovine na slovstveni razvoj: ta naj bi bil pač nenehna igra med retorično inertnim vztrajanjem ter retorično revolucionarnim avantgardizmom. Retorični pisci naj bi bili po eni strani prepričani, da je literatura komuniciranje, sporazumevanje, jezikovna tradicija, literarna konvencija in na koncu koncev celo shema; teroriki po drugi strani vsak trenutek nastopajo zoper konvencijo in šablono, poudarjajo predvsem sami sebe in so zatorej naklonjeni ekshibicionističnemu samorazkazovanju, docela nenaklonjeni pa sleherni tradiciji.

— Domislica kot domislica, ki pa s svojim označevanjem pojava vendarle poudarja neko posebno, rekli bi socialno razmerje med avantgardnim in tradicionalnim v literaturi: nasilje, teror. Terorista si pač ni mogoče predstavljati, da bi se kaj dosti menil oziroma dogovarjal, raje potegne bombo iz žepa in nesentimentalno podre, kar mu ne ugaja ali pa mu je celo na poti. Brez dogovarjanja vzpostavi novo, svojo konvencijo; ker pa dvoje različnih konvencij ne more biti temelj istemu redu, prihaja sočasno do nenehnih spopadov in napadov. Tradicija namreč zavrača novo konvencijo kot tujek, hoče ga izločiti iz svojega telesa; brani se ga najprej z zvišano temperaturo, potem pa lahko tudi z mnogo bolj burnimi reakcijami: v napad pošlje vojsko retorikov, govornikov, branilcev javnega miru in morale, ponavljavec. Seme nasilja obrodi svoj cvet in sad.

Hvala bogu da je tako: nenehne retorične vaje in nenehno enakomerno komuniciranje postane ob vsej možni dovršenosti hitro na smrt dolgočasno. Izraz se, kakor bi rekli formalisti, algebraizira; s ponavljanjem ostane od prvotne živopisne, adamitsko prvinske predstave samo še znak, črka; od izpovedi le še vaja. Teroriki imajo prav, ko se temu upirajo: ob njihovem uporništvu pa doživljajo svoje očiščenje »na drobno« tudi številni retorični državljani, kar je navsezadnje dokazljivo z razvojem slovenske, še posebej sodobne literature. Kajti proces je praviloma tudi obraten: terorike sčasoma — bogsigavedi iz kakšnih razlogov — mine nekaj veselja do teroriziranja, njihovo zmernejše krilo se neopazno zbliža z radikalnejšimi retoriki in iz tega se porodi nanovo etablirana konvencija: konzervativne, neprilagojene retorike »povozi čas«, kakor takšen dogodek označuje nova neformalna koalicija, iz prihajajočih rodov pa se sočasno ali o prvem primernem trenutku porodi že nova ekstremna, napadalna, nepomirljiva avantgarda. Zmeraj je kaj novega, zatorej hvala bogu, da je tako.

Pa vendar načenja prav predstava o literarni avantgardi kot terorju v slovenski literaturi posebno vprašanje. Ne morda zato, ker naj bi bili Slovenci v zgodovini zmeraj le žrtev nasilja, in torej absolutno nepoklicani in neizurjeni za takšno početje (dovolj dokazov obstaja, kako večje in domiselno smo se skozi stoletja terorizirali navznoter, ko se že zaradi svoje majhnosti nismo mogli ustrezno izživeti navzven), marveč preprosto zaradi posebnega položaja, ki ga zaseda literatura v slovenski narodni zavesti ter institucionalni urejenosti. Kljub vsemu slikovitemu in gostobesednemu publi-

cističnemu zagotavljanju, — češ da so časi tako imenovane sakralizirane literature za Slovence danes mimo, da je danes literatura pač ena med mnogimi enakovrednimi funkcijami narodnega obstajanja, da torej ni več poglavitna nacionalna oziroma narodotvorna funkcija, — obstajajo namreč tudi nasprotna mnenja: da do izrazitejše tako imenovane »desakralizacije« najbrž še ni prišlo; ne ve se, zakaj; ali zaradi inertnosti razvoja ali zaradi posebnega delovanja ustanov (ne samo literature) v tem tako majhnem narodnem organizmu, kakor je naš. To delovanje je nujno drugačno kakor v večjih nacionalnih-državnih-kulturnih sredinah; če zaradi drugega ne, zaradi tržnega faktorja, kakor je nekaj številka nazaj na to duhovito opozoril Marjan Kramberger ob primeru slovenskega kulturniškega parazitizma. Če hoče majhen narod, kakršen je naš, vzdrževati svojo literaturo kot eno značilnih in vsaj po današnjih pojmovanjih nespornih funkcij narodne samobitnosti, mora tak parazitizem zavestno in z mnogimi žrtvami podpirati. Nacionalni kulturni trg, ki je v tem primeru omejen z drugim odločilnim narodnim faktorjem, z jezikom, je enostavno premajhen, da bi vso to reč urejeval avtomatično. Če bi literaturo prepustili le njegovim zakonitostim, bi ta kot odločilna narodno-potrjevalna funkcija hitro shitala. Narodnozgodovinsko izkustvo nam je za takšen primer izoblikovalo svarilen refleks, zato svoje literature kot svojega kolektivnega samopotrjevanja pač nočemo prepustiti stihiji: ustanovili smo posebne družbene ustanove, ki skrbijo zanjo; zlasti finančno — ker je po tej plati še najbolj ogrožena. Spoznanje o njihovi potrebnosti v družbi, kjer naj privatne — tudi mecenske — pobude ne bi bilo več, ter program zanje sta se porodila med NOB, ko je literatura dovolj očitno zadnjikrat potrdila svojo zgodovinsko pomembnost za slovenski narod.

Kakšno in kako učinkovito je danes to plačevanje literature, da sploh lahko obstaja, je drugo vprašanje: brez dvoma pa drži, da za slovenske razmere in možnosti kljub večnim lamentacijam ni tako zelo in docela obiskurno; »mokrocvetoče rož'ce« slovenske poezije rasejo zatorej v topli gredi in v krajih, »ki v njih sonce sije« — čeprav seveda večkrat bolj kislo. Pa vendarle.

Spričo tako urejenih razmer nam nenadoma pogled na funkcioniranje »terorične«, avantgardne literature odkriva tole vprašanje: Če obstaja za slovensko literaturo nacionalna topla greda kot tipična konvencija, otipljivo npr. Sklad za podpiranje založniške dejavnosti ipd., potem mora biti razmerje med konvencijo in avantgardo na tej relaciji zelo zamotano: po eni strani je »terorična« literatura izraz živega nacionalnega spreminjanja — zoper nacionalno stalnost potrjujočo »retorično« literaturo; je torej za potrjevanje ž i v e g a narodnega obstajanja nadvse dragocena. Po drugi strani pa je v naravi »terorične« literature, da ignorira vsakršno obliko konvencije, to je stalnost slovenske narodnosti. — Kako je torej s to literaturo pri nas? Če naj namreč preprosto fizično eksistira — bi sklepali po tej logiki —, se mora vsaj delno uklanjati konvencionalni urejenosti; če tega ne stori, je prej ali slej obsojena na fizični propad: privatnega mecenstva ni, trg, ki bi mimo naključnega mecenstva te reči avtomatično urejal, pa zaradi svoje premajhnosti te vloge ne opravlja.

S tem smo si vprašanje teoretično uzavestili, bodimo zdaj zgodovinsko konkretni.

— Kakšno je trenutno razmerje med »terorično« in »retorično« literaturo pri nas, je verjetno znano tudi manj razgledanemu bralcu. Najbolj dosledno avantgardistične pisce je danes mogoče najti v skupini, ki je zbrana okrog almanaha Katalog (1. zv. poleti 1968 kot enkratna depandansa revije Problemi; 2. zv. v zbirki Znamenja, Obzorja, 1969), pa tudi v drugih formalnih in neformalnih skupinah, »likovnike« npr. v skupini OHO; pred tem, po tem in med tem so se isti pisci pojavljali tudi drugje: zlasti v študentskem listu Tribuna, v reviji Problemi, sem in tja v Dialogih in še kje.

Literarna zgodovina in publicistika (npr. Paternu, Kermauner) je ustrezno pesništvo skušala označiti kot poezijo doslednega antiromantizma, popolnega deziluzionizma, antižupančičevstva — antikonvencionalnega, antiideologije, antieksistencializma: vrednostni sistemi v njej da razpadejo, iz tega sledi logična destrukcija gradnje (kot sestavljenosti »ideje«) ipd. Generalno razmerje do bralca naj bi predstavljala provokacija.

Vse te prvine je mogoče v smiselnem sistemu oziroma razvoju te poezije tudi resnično odkriti. Če si izberemo fenotipe postopne, stopnjevane demontaže tradicionalne predstave o literarnem tekstu, potem bi lahko rekli, da se na primer v znani Šalamunovi pesmi Gobice II kaže ena njenih prvih stopenj: kljub opuščeni interpunkciji je mogoče sintaktično zgradbo logičnih stavčnih enot kot sestavin te pesmi z lahkoto rekonstruirati:

Namreč tako je z vso to zadevo (:)  
najboljše stvari so gobice (:)  
gobice v juhi . . .

Se pa ob urejenem stavčnem izrazu v pesmi že pojavljajo vložki izoliranih besednih pomenov (začetek igre):

nič nič nič nič fiuuuu ena gobica.

Ti se do tradicionalnega okusa, ki računa s trdnim besednim pomenom in z logično urejenostjo sveta, vedejo pobalinsko frivolno: nesmiselno blebetajo in požvižgavajo, v bralcu sejejo prvi rahel upor v smislu negotovosti: ali sem predmet perfidnega norčevanja? Ta občutek se proti koncu, ko je vse bolj očitno, da niti sintaktično navidezno urejene in smiselne stavčne enote kot celotna zgradba ne hite v nikakršno urejeno izpoved, stopnjuje.

Zagoričnikov Don Quijote v 1. zvezku Kataloga predstavlja s svojim redom že precej bolj dosleden izid takšnega sintaktičnega razkroja; zvečine deluje z zvočno in ritmično in le še deloma z močno zabrisano pomensko-asociativno funkcijo razvrščenih besed:

. . . besede v veter veter v  
zdrob črepinje v kamen  
zdrob črepinje se obrača  
na veter veter se obrača  
na glavo čas se obrača . . .

Jezikovni pomen besede je pravzaprav zgubljen; vse bolj jo nadomešča njena zvočna in likovna izraznost; razcveta se tako imenovana topografska

oziroma likovna poezija — razpored črkovnih in besednih znakov naj spregovori z likovnim jezikom. Jezikovnost zgine potem do stopnje, kakršno npr. izkazuje Naško Križnar v 1. zvezku Kataloga, ko z različno razporejenim črkovnim gradivom s pisalnega stroja skuša likovno izzvati dojem, kakršnega vnaprej napoveduje naslov: Sladka in slana voda, Prodor hladne vode na površino, Podtalni tok, Človek v vodi. Potem se porazgubi tudi ta literarno-likovni pomen in kompozicija različnih pisnih znakov postane čista dekoracija (Zagoričnik: Tapete, 2. Katalog).

S tem je razkrojena konvencija glede literature kot jezikovno oziroma pomensko smiselno urejenega, grajenega besedila: predvsem je popoln razkroj doživela jezikovnost oziroma tako imenovana tekstualizacija sveta.

Toda zoper konvencionalni okus je proces deloval tudi na drugih ravneh. Tako je mnogo prahu svojčas vzdignil Chubbyjev spis o prezervativih v 1. zvezku Kataloga. »Dostojnemu« okusu se je pač zdelo nezaslišano, da more biti natančen popis sedmih različnih vrst prezervativov, ki jih je dobiti na domačem trgu, primeren za objavo v »časopisu za mišljenje in pesništvo«, ko pa je to lokacija za mnogo bolj kulturne in s tem posvečene reči. Podoben grešniško-izzivalen odnos je mogoče v številnih pesmih najti na ravni jezika: uvajanje banalnega, žargonskega, pogovornega-pouličnega jezika v kulturno tako posvečeno institucijo, kot je pesem ali literarna revija, ni drugega kot teror nad dobro vzgojenimi retoriki in njihovim pojmovanjem literature (primerjaj ob tem npr.: Milan Jesih — Pesmi ki, Problemi 83—84; Tomaž Šalamun — Draga Mile, 2. Katalog ipd.).

Do sem je stvar jasna in nekako v skladu z ugotovitvami slovenske književne zgodovine in publicistike: vse to je mogoče dojeti in izraziti s terminologijo in pojmovanjem književnih ved.

Toda že do sem si je morala ta publicistika pomagati s socialno-psihološkim pojmom ter izrazom »provokacija«: odnos literarnega avantgardista je izzivanje bralca; ne skuša ga prepričati in pridobiti za svojo vizijo sveta, marveč odbiti, pritegniti njegovo pozornost s škandaliziranjem. Prav ta metoda, vzpostavljanje takšnega razmerja do bralca, pa je v območju naše literarne konvencije našla razmeroma malo manevrskega prostora: slovenska narodna mentaliteta sprejema literaturo še zmeraj kot neke vrste posvečen tabu, zato je literarno provokacijo zelo hitro asimilirala. Navadili smo se, da pač moramo imeti literaturo, kakršno imajo drugod po svetu, če že hočemo biti kompletan narod; pri tem pa nas vprašanje, kaj da je in kakšna da je ta literatura, ni nikoli prav posebno zanimalo: sprejemali smo jo kot samoposebno, eshatološko nujo. — Dobro, če je Chubbyjevo popisovanje zaščitnih gubic literatura, je to sicer glede na Jurčičevega Desetega brata res nekoliko nenavadno, ampak razvoj gre — za božjo voljo! — naprej. Ne moremo večno živeti od desetih bratov, torej naj pač živi še Chubby!

Avantgarda je morala ob takšni mentaliteti verjetno hitro občutiti podzavestno zadrego: možnost provokacije kot temeljno obnašanje do bralca je v območju formalnega oziroma jezikovnega hitro kopnela. Vrste mladih pesnikov so novi način izražanja urno sprejele za sodobno obliko pesnjenja, dobili smo množično produkcijo jezikovnih proizvodov po Šalamunovem načinu in vsa reč se je začela nevarno približevati literarni etabliranosti, z njo pa neizogibnemu procesu samoodtujenja, priznanosti in s tem neavantgardnosti.

V tej bolj podzavestni kakor zavestni zadregi je potem naš avantgardizem reaktiviral nekatere reči, ki jih je sprva v smislu svoje neideološke (ne)angažiranosti zavrgel kot tradicionalističen balast: reči, ki pa so dotlej sicer v slovenski literaturi živahno cvetele in seveda cvetejo še danes. Iz elementarne potrebe po provociranju bralca si je potem, ko so literarni tabuji postali neobčutljivi, poiskal medij družbeno-ideološke konvencije. Po vsem sistematičnem razstavljanju logične tvorbe in konvencionalne forme se je v tem smislu Tomaž Šalamun v 2. zvezku Kataloga vrnil v okrilje jezikovne, to je sintaktične in kompozicijske logike ter k jezikovno-pomenski izrazljivosti jezika. Potreboval ju je pač, da je z njima zasnoval kar se da razumljivo in nedvoumno provokacijo zoper moralno in ideološko konvencijo sodobne slovenske družbe. Pesem, ki jo imam v mislih, nosi naslov Zakaj sem Fašist in je grajena docela logično, po vseh merilih kar se da tradicionalne literarne zgradbe. Uvodnemu vprašanju (naslov) sledi stopnjevano naštevande razlogov, zakaj da je pesniški subjekt fašist: ker ljubi ubijanje kot umetnost, ima rad raznovrstne okrutnosti, sadizem, pederastično dejavnost (zlasti med zamorci), zraven pa sovraži sentimentalno mehkužnost, debeluharsko samoupravljanje in podobne stvari. Fašizem da je svežina, moč, oblast in nihče ne more izpovedovalca prepričati o čem nasprotnem. Z infiltracijo mladih genijev v vojsko in udbo ter s ponižno zunanjo podobo se pripravlja na svoj veliki dan, na oblast.

To zdaj ni več provokacija v smislu imaginarnega »umetniškega« norčevanja, ni provokacija na ravni estetskega in formalnega, marveč gre za provokacijo na ravni ideologije. Edino kar veže prejšnji tip literature s tem, je ogoljena provokacija, izzivanje — brez predznaka »literarno«.

Torej smemo sklepati, da je prav takšna, gola provokacija tudi temeljna struktura vse te poezije in da je kot takšna z estetskimi, literarno-publicističnimi in literarnozgodovinskimi kategorijami le deloma pojmljiva in izrazljiva.

Hkrati nas sili v tole logiko:

1. Če je razmeroma obsežna plast mladih izobražencev sprejela provokacijo kot svoj poglavitni način družbenega in literarnega obnašanja, se v družbi in literaturi, kakršni sta danes naši, ne more počutiti bogve kako prijetno in zadovoljno.

2. Če to slučajno ni res, more biti katalogovstvo le literarna moda, ki mora imeti svojo literarno-zgodovinsko predlogo, svojega modnega kreatorja, svojega Diorja, in hkrati svojega učenega razlagalca, svojega R. Barthesa. (V tem primeru se lahko sprostimo, kajti moda ni nikoli prida nevarna, razen za žep seveda.)

Mogoče je seveda tudi še vzajemno učinkovalno obstajanje teh dveh elementov, da — preprosto rečeno — niti ne gre za popolno spontanost niti za docela opičje gestikuliranje, marveč da je — kakor ponavadi v življenju — obojega nekaj; tega več onega manj.

— V skladu z miselno lagodnostjo slovenskih literarnih ved in njenih tradicionalnih postopkov si bomo seveda skušali najpoprej podrobneje ogledati vprašanje pod številko 2: ozrli se bomo po morebitnih literarnih vzorih in po morebitnem duhovnem zaledju. — Za delno veljavno sklepanje v to smer je mogoče že po bežnem prelistavanju ustreznih literature dobiti nekatera otipljiva kažipotna opozorila: Tribuna je npr. leta 1965/66 objavila Kanibalski manifest Dada (1920) dadaističnega slikarja Francisa Picabia iz

njujorskega dadaističnega krožka. Manifest je prevedel Milenko Matanović, eden vodilnih katalogovcev; v istem letniku najdemo med drugimi bolj ali manj ustreznimi informacijami tudi poročila o tako imenovani topografski, vizualni poeziji (s tem v zvezi sta poleg Čeha Václava Havela omenjeni imeni Kurt Schwitters iz hannoverskega dadaističnega krožka, katerega ponatise vizualne poezije — »tipspiele« oziroma »lautdichtungen« je prinesla leta 1927/28 tudi slovenska dadaistično-futuristična revija Tank v številka 1 1/2—3, ter Tristan Tzara — eden od ustanoviteljev švicarske, to je prvotne DADA); sočasno je Tribuna prinašala tudi ponatise iz pravkar omenjene slovenske »internacionalnoaktivne revije« Tank. — Podobno zanimanje za dadaizem goji Tribuna kot šola in zbirališče ter prva vadnica mladih literarnih in siceršnjih avantgardistov še danes (v začetku letošnjega januarja je na primer objavila prevod Hansa Arpa »Dada pesmi«. Hans Arp je pri nas sicer bolj znan kot slikar iz kölnske DADA oziroma še predtem skupine »modri jezdec«, vendar so dadaisti praviloma izrazni univerzalisti: v skladu s kombiniranjem in zamenjevanjem izrazov gojijo literarno, likovno in podobno umetnost hkrati).

Opozorilo je, mislim, s tem dovolj jasno in za zgodovinarja obvezujoče: treba si je vsaj malce ogledati ta dadaizem; že zavoljo plastičnosti predstave.

Po razpravi hamburškega Ljubljancana Miklavža Prosenca (Die Dadaisten in Zürich, 1967) in po nekaterih drugih informativnih virih smemo sklepati in verjeti, da je prvotna — züriška — DADA z vsem svojim programom nastala predvsem iz socialne stiske, do katere je prišlo takole:

Med prvo svetovno vojno se je pred raznovrstnimi nacionalističnimi terorji v Švico zatekla številna pacifistična inteligenca iz vse Evrope: Švica je bila ta čas pač edina oaza miru, možnost azila. Tu se je nabralo toliko, da je ob že obstoječi politični emigraciji (ruski komunisti z Leninom in drugi) ter ob spremni prostitutivni sodrgi prišlo med njo do velikega pomanjkanja. Filistrozna švicarska potrošniška sredina pač ni zmogla in ob svoji zaplankanosti tudi ni bila voljna absorbirati vse kulturne ponudbe, s katero se je ta emigracija — navajena širokosrčnejših tržnih razmer — skušala preživljati: trg je bil enostavno premajhen. Zaščitnih instrumentov, kakršne poznamo mi, švicarska sredina ni poznala. Kljub visoki ravni te ponudbe je bilo vrtičkarsko-obrtniško občinstvo, ki je kulturo pojmovalo kot družbeno-formalno in torej docela nezanimivo sestavino življenja, gluho za vse predstave in spise, koncerte in slike. — Zlakotena emigracija je naglo in učinkovito na svoji koži spoznala, kaj pomeni tržnost v takšni sredini, kaj pomeni odsotnost stika med umetnikom in sprejemnikom, to je publiko. Hugo Ball, eden začetnikov züriške DADA, je ustrezno občutje strnil v formulacijo: »Kaj pove lepa harmonična pesnitev, če je nihče ne bere, če ne povzroči v času nobenega odmeva?«

Kar ni šlo s pomočjo socialne harmonije, prijateljskega pridobivanja, so potem pač poskusili z družbeno disharmonijo. 14. julija 1916, torej sredi mrtve sezone tako rekoč, je prišlo potem do prve DADA soareje. Ob njej je taisti Hugo Ball zapisal tole: Vsaka beseda, ki je tu izgovorjena ali zapeta, dokazuje vsaj to, da ta ponižujoči čas ni v nas izsilil respekta. Kaj pa naj bi sploh imponiralo ali respektiralo na njem? — Njegov idealizem? Že zdavnaj je postal smešen v svoji popularni in akademski izdaji . . . itd. — Za nastope (pri prvem je bil menda navzoč tudi Lenin) so si izmišljali vse-mogoče reči, ki bi kar se le da vznemirjale dostojnost švicarskega državljana.

Hülsenbeck je npr. iznašel tako imenovano gimnastično poemo, ki sta jo recitirala skupaj s Tzaro in zraven delala počepe ter druge proste vaje; v prostem prevodu za primer:

Ravnina  
Svinjski mehur, kotlaste pavke, cinober crucrucru  
Theosophia pneumatica  
velika duhovna umetnost = poém bruitiste . . . itd.

(bruitistična glasba je nekakšna predhodnica današnje elektronske muzike).

Za publiko je to bila atrakcija: bilo je dovolj *nemogoče*, dovolj *nezaslišano* in neverjetno *glede na vse veljavne konvencije*, da je bilo treba reč videti na svoje oči. Hülsenbeck poroča, da se je občinstvo na predstave zgrinjalo, hkrati pa klicalo policijo, psihiatre in prvo pomoč. Zgrazalo se je, šušljalo, jokalo, fine dame so omedlevale, gospodje so žvižgali na ključe in lesene pipe. Toda dadaisti so dosegli svoj namen: z nenehnim provociranjem in škandaliziranjem so si pridobivali publiko. Vznemirili so jo v njenem varnem prepričanju o veljavnosti reda, v katerem živijo. — Pri tem so pridno rušili jezik kot tradicionalno komunikacijo; če so futuristi podrli predvsem njegovo sintaktično strukturo, so dadaisti kljub konkurenčnemu in ideološkemu odporu do futurizma to sicer z veseljem sprejeli, zraven pa podrli tudi že tako in tako izolirano besedo in ji odvzeli pomen. V zvezi s tem je začela nastajati začuda znana in sodobna filozofija, ki jo ponazorimo z Ballom: »Vsaka stvar ima svojo besedo; tako je beseda sama postala stvar. Zakaj se drevo ne more imenovati plupluš ali pluplubaš, če dežuje?« (Naj nam je v oklepaju dovoljeno opozoriti na dejstvo, da je skoraj sočasno v Ženevi deloval znameniti de Saussure, eden duhovnih prednikov današnjega strukturalizma!)

Po končani vojni se je pisana družina razšla po vsej Evropi in ustanovila številna dadaistična središča: Tzara v Parizu (iz skupine se je kmalu razvil surrealizem), Hülsenbeck v Berlinu, znana krožka sta bila v Kölnu in Hannoveru, proti koncu desetletja pa je nekaj tega gibanja, premešanega s futurizmom, zajelo tudi Ljubljano (revija Tank). Značilna za vse te centre, ki jih je nekaj časa družila ideja tako imenovane dadaistične internacionale, je bila vse izrazitejša, v levo usmerjena politizacija, socialni angažma: kot da bi njihovo približevanje komunističnemu gibanju (zlasti v Nemčiji, kjer je mogoče slediti razvoju berlinskih dadaistov v okrilje proletkulta in Brechtovega gledališča) pogojeval rojstveni, izvorni greh züriške DADA — lačni odpor do meščanske in malomeščanske sredine. Nacizem kot nacionalistično politično gibanje je vse te krožke zatrl, številni dadaisti so se pred gestapom zatekli v emigracijo (Kurt Schwitters). — Pri nas je revijo Tank urejal Ferdo Delak, katerega dejavnost v okviru levo usmerjene delavske kulture je iz polpretekle slovenske kulturne zgodovine znana; politična intonacija surrealizma kot dediča francoske variante DADA je tudi znana: pri nas vsaj prek srbskega nadrealizma.

— Podrobnejša analiza oblikovalskih postopkov bi po vsem tem sicer natančneje pokazala stopnjo fiziognomične in karakterne sorodnosti med našo današnjo avantgardo in tradicijo evropskega dadaizma, vendar verjetno to ni potrebno: razmeroma precejšnjo istovetnost temeljnih struktur obeh zgodovinskih pojavov je mogoče zaznati tudi iz teh prejkone leksikografskih podatkov.

— Po drugi strani pa je spet trdno res, da je današnja slovenska avantgarda preveč trmoglavo, generacijsko združevalno in vitalno podjetje, da bi ga mogli odpraviti z golo modo ali s preprostim ugotavljanjem vzorništvu: to nam navezadnje zagotavlja že naveden pregled dejstev in premislek o njih. Prav v tem smislu naletimo na ravni strukture (in ne na ravni zgodovinske analogije) med drugim tudi na tole velikansko razliko:

Švicarska DADA je bila do detajla in do konca izpostavljena neusmiljenemu selektivnemu mehanizmu trga — se pravi, da je ni subvencioniralo prav nič — ne tradicija s formalno privzgojeno »potrebo« po kulturi ne mecen (vsaj zvečine ne) ne posebne institucije: kolikor in kakor je uspela navezati stik s publiko, tako je eksistirala. S tem je imela v rokah natančen seizmometer, ki ji je sproti kazal, kdaj s svojo provokacijo cilja v prazno in kdaj zadeva v črno. Nobena »sakraliziranost« početja oziroma institucije je ni ščitila.

Naš Katalog tega seizmografa nima. Spričo ustrezne institucionalne urejenosti bi za silo eksistiral ali vsaj vegetiral, četudi ne bi žive duše izzval k ničemur. — To pa je najbrž usodna invalidnost sleherne literarne, še posebej pa avantgardne dejavnosti, ki bistveno temelji na izzivanju; ki svojo eksistenco gradi na dejstvu, da se napadeni organizem brani tujih snovi, ki torej ne gradi na tradicionalistični strukturi in tradicionalistični blagohotnosti organizma do prijetnih in znanih reči. — Literatura, pa čeprav le samo po — nazivu, pri nas pač ni nikoli docela tuja snov, takšna je tradicija in takšno je v pretežni meri tudi stanje. — Ali določno: Ena začetnih in osnovnih provokacij današnje slovenske literarne avantgarde je zrasla na tako imenovani »desakralizaciji« literature, hkrati pa recidivizem, ali kakor bi že to reč imenovali, literarne »sakraliziranosti« posredno ali neposredno to njeno desakralizacijsko provokacijo subvencionira (ne mislim samo banalnega, neposrednega subvencioniranja iz ustreznih skladov, marveč apriorno, mentalitetno »subvencijo« provokacije kot literature) in jo s tem sproti odtuja samo sebi.

Čudna situacija, ki morda navzven ni tako zelo očitna, pa navznoter bržkone spočenja različne zadrege. — Če sem konkreten, naj za primer postavimo domnevo, da se mora Tomaž Šalamun na tihem najbrže močno čuditi, kako da njegova pesem Zakaj sem fašist ni žive duše v slovenskem kulturnem prostoru premočno razburila, ko pa je le nekaj borih let poprej veliko manj določna in veliko bolj spodobna Slovenska apokalipsa Iva Svetine iz skupine 442 vzdignila h glasnemu križarsko-brambnemu pohodu precej mogočno skupino bolj, zelo ali vrhunsko etabliranih slovenskih kulturnih delavcev.

Po drugi strani je — za primer — na nekaj ustreznih, bolj šibkih in bolj trotoarskih pozivov predsednik UO sklada za podpiranje založništva po televiziji javno pozval slovensko kritiko, naj kot edino usposobljena moč že enkrat izreče sodbo o Katalogu in Problemih ter o literaturi, ki se v njih pojavlja. Dokler da tega ne stori, mora UO sklada kot nacionalna administrativna ustanova, ki so ji te reči poverjene, subvencionirati *vso slovensko literaturo* v ravni vrsti: sklad ravna z denarjem ne s kritičnim sojenjem. — S tem je izrazil zadrego administrativne institucije, hkrati pa zelo natančno in izrecno opozoril na še veliko hujšo zadrego slovenske kritike.

Ta kritika, če bi pač bila, je v dvakrat težkem položaju: posebni slovenski zadregi se pridružuje še znana »internacionalna«, torej ne le provin-



cialna, marveč kozmopolitska zadrega kritike ob teh pojavih (kajti le taka zadrega pri nas kaj velja). — Prav zato to zadrego deloma le gojimo tudi pri nas: V smislu imanentne kritike, ki trdi, da obstaja vsaka umetnina po svojih posebnih, notranjih zakonitostih, da je sleherno preverjanje navzven nasilje nad njo, se odrekamo estetski sodbi: kajti estetska vrednost je relativna in sploh je vprašanje, kaj da to je, umetnost. Navsezadnje, če ni primernega kriterija, je umetnost najbolj demokratska ustanova na svetu — je vse, kar počnemo in kar se nam zdi, da je umetnost. — Uresničevalski obrazec za takšno kritiko je Barthesov »simulacrum«, subjektivna remontaža umetnine (postopek, ki ga je sam Lévi-Strauss označil za nezdržljivega s strukturalizmom, k čemur se vse to početje sicer prišteva). — Ob dadaističnih in neodadaističnih kompozicijah (zaradi izraznega univerzalizma oziroma izrazne polimodalnosti jih namreč težko imenujemo besedila) pa se je specializirana kritika že od nekdanj počutila nelagodno, da ne rečem inferiorno. O duhovnem proizvodu, ki je npr. takle

### W V V

čez celo stran (Matanović, Katalog 1,111), je sicer mogoče reči, da ga sestavljajo prvine — znaki, ki smo jih vajeni srečavati v zapisanem jeziku — torej tudi v literaturi —, da pa takole izolirani učinkujejo prej s svojo likovnostjo kakor pa z jezikovnostjo. Kaj naj z njimi literarni kritik? — (Seveda ostaja vprašanje: kaj naj z njimi tudi likovni kritik.)

— Po vsem tem naj rečemo, da nas takšna logika sili v dvom nad tem, ali je slovenska literarna avantgarda v današnjem položaju sploh lahko bogve kako funkcionalna transmisija družbene zadrege, ki jo verjetno mlada generacija živo čuti do slovenske družbe in do slovenske literature. Da noče biti le literatura, je pokazala sama. — Tako naglas izražen dvom seveda ne želi biti signal ustreznim skladom; ničesar tako pragmatičnega ga ne sestavlja. Nasprotno: prej živi v nelagodnem prepričanju, da vse to avantgardno početje, porojeno iz zgodovinskega ali pa strukturnega instinkta, kljub temu premore neobhodno funkcijo, da pa se mota v neki posebni, slovensko pogojeni godlji: da je pač svobodno le do zožene ograde slovenske zgodovine in strukture; da je pač hibrid med obstoječo inertno tradicijo in neko drugačno zavestjo, da je kot vsak hibrid torej silno bujno, da pa mu preti, kot vsakemu hibridu, velika možnost jalovosti.

— Morda bo kdo ugovarjal, češ, prazne marnje: kdor piše, provocira, nič novega v literaturi, nič izjemnega. — Ima prav; isto hočem reči tudi sam, le s temle dopolnilom: če razmerje med Katalogom in slovensko institucionalno organizacijo kot izrazom ustrezne narodne zavesti opazujemo v vlogi simptoma, se pravi znaka, ki opredeljuje slovensko literaturo nasploh, se od tod dalje odpira cela vrsta analognih, le da veliko bolj usodnih vprašanj v zvezi z estetsko »subvencioniranostjo« in potemtakem polnostjo slovenske literature, v zvezi z družbeno funkcionalnostjo te literature, pa navsedanje tudi v zvezi s sterilnostjo slovenske literarne kritike.