

RAZMIŠLJANJA O MODERNI UMETNOSTI

ZGODBA MED IMENOM IN STVARJO

Jože Horvat

NAČRT ZAPISA

Naslednji odstavki so posvečeni razmišljanju o današnji, predvsem prozni situaciji. Zanimanje bo naravnano k odnosu med propadanjem in nadaljevanjem literature, posebno pa k ugotavljanju o koncu romana in domnevi, da še vedno obstaja snovna možnost za epski tekst.

Seveda pa v tem primeru ne gre za to, da bi bili »modri« in varno poiskali »tretjo pot« — ampak le za to, da bi oba problema poglobili in povečali, ju napravili bolj pregledna, ju dozoreli... poiskali odgovor na vprašanja, kako in zaradi katerih nujnosti se porajata omenjeni nasprotji oziroma nalogi, zakaj se porajata, in ali koeksistirata v obliki besede in molka? — — — Sicer pa za nameravano besedilo ni moč povedati kratkega povzetka: problem se kljub vsemu dozdeva vsaj takó velik, da ga ni mogoče »nakazati« samo v uvodu; v prvem delu bi skušali orisati situacijo, ki je nastala danes s pojavom strukturalizma na eni strani in z nastopom nove, takó imenovane »neparlamentarne« opozicije v Evropi na drugi strani. Kajti v resnici sta filozofija in politika — v njunih okvirih sta doma omenjena dogodka — bregova, med katerima je literatura nastajala skozi vso zgodovino, pri tem pa je razumljivo, da ju je včasih preprosto »prestopala« in si skušala iskati novih smeri drugod. Sociologi bi za vsak tak primer iskali in verjetno tudi našli razlog v družbenih razmerah, ki so se bodisi ustalile ali naglo spremenile — in takšne primere bi bilo mogoče najti tudi pri nas, a vsekakor več agitk kot filozofskih razprav v književni obliki.

Misli o literaturi so objektivne tedaj, kadar se »opirajo na to, kar daje literatura kot celota« (Northrop Frye). To je nemara zares edino sredstvo, s katerim je moč ločiti pravilne literarne sodbe od tistih, ki temeljijo na okusu (če je npr. kritika modna, ima videz objektivnosti). Presojajo z drugih zornih kotov omogoča okoliščina, da se literatura od raznih humanističnih ved mnogokrat razločuje le po obliki: zgodovinski roman — zgodovina, vzgojni roman — pedagogika, politični tekst — politika itd. Podobne primere bi bilo mogoče navesti tudi za poezijo in dramatiko. Ta lastnost je literaturi pogosto podeljevala dnevno aktualnost in celo potrebnost, vendar je precej odvisna od njene substance, za katero je značilno tudi to, da jo vsak tak aspekt ponavadi zasenči. To pa je nemara tudi vzrok, da o njej govorimo.

Ko je namreč Hegel med drugim domislil tudi konec literature, s tem še nikakor ni zahteval ali predvideval, naj bi literatura nasploh prenehala obstajati ali naj bi jo kar ukiniti; še vedno je menil, da je za razumevanje resničnosti nujna, čeprav je hkrati poudaril, da bi se povsem izgubila v

odtujtvi, če bi jo prepustili čistemu mišljenju. In iz trditve, da se književnost od humanističnih ved mnogokrat ločuje le po obliki, bi logično sledilo, da se bo dejansko umaknila iz človekovih predstav šele tedaj, ko ne bo obstajala tudi nobena od teh ved. Dandanes kaj podobnega očitno še ne bi ugotovili, res je le, da pod vplivom pozitivnih znanosti te vede spreminjajo svoje dimenzije. Toda nove veje znanosti, kot recimo kibernetika, že zdaj povzročajo v človekovem delu novo revolucijo, s tem v zvezi pa si spremembe v družbi komaj lahko še predstavljamo — narava družbenih ved bo morala kazati drugačne kvalitete, s tem pa seveda tudi »vloga« literature. Seveda pa bi bilo več kot naivno opisovati tak čas; varno smo še v obdobju meščanske miselnosti in meščanskega razuma, ki pa bi ga bilo prav tako nevarno negirati, kajti zgodovinska alternativa še ni navzoča. Zdi se, da je s tem določena povsod enako imenovana »kriza« današnje dobe, ki se je vsaj v umetnosti po sodbi literarne zgodovine začela z romantiko. Razkol med človekom in svetom je odtlej postajal vedno večji, svojo kritično fazo pa je dosegel prav v modernem času, ko je dokončno razrešen: človek in svet postajata spet identična, vendar takó, da je človek žrtvoval svojo osebnost, ki mu je v masi postala ovira na poti do svobode, s tem pa je izgubil še tisto zatočišče, ki je veljalo nekoč še za edino merilo stvarnosti; človek je preprosto »mrtev«, še preden so se pokazali jezdecí atomske apokalipse. Ali je to naravna posledica znane Goethejeve ugotovitve: klasično je zdravo, romantično bolno?

Na drugi strani: nova evropska levica (»neparlamentarna opozicija«) se ne bojuje zgolj proti establishmentu; nastala je kot reakcija na lažni in preživeli humanizem in lažno in preživelo moralo. S tem implicite odklanja ves današnji življenjski stil kot posledico tehnološkega racionalizma in iz tega izviraajočega »enodimenzionalnega« mišljenja (H. Marcuse), kot posledico prenosa znanstvenih metod na področja tistih ved, kjer so imele doslej vrednost in pomen posameznikove subjektivne izkušnje. To se je moglo zgoditi takrat, ko je bila dana tista realnost, ki jo Marcuse imenuje »osupljiva harmonija svobode in zatiranja, produktivnosti in uničevanja, rasti in regresije«. Usodno podjarmljanje sta začutila takó vladajoči kakor vladani: »Pri vsej spremembi je gospostvo človeka nad človekom v družbeni resničnosti še vedno zgodovinski kontinuum, ki povezuje predtehnični in tehnični razum. Vendar družba, ki snuje in izvaja tehnično preobrazbo narave, spreminja bazo gospostva, v tem ko postopoma nadomešča osebno odvisnost (sužnja od gospodarja, podložnika od zemljiškega gospoda, vazala od fevdnega gospoda) z odvisnostjo od ‚objektivnega reda stvari‘ (od ekonomskih zakonov, od trga itd.).« V tem prostoru pa je očitno odveč način mišljenja, kjer je razum lahko razločeval med resnico in videzom, pravico in krivico, svobodo in nesvobodo itn., zakaj z industrijsko civilizacijo je bila eliminirana za to vsaka možnost. Takó so izginila vsa filozofska nasprotja, znana od Platona dalje; ambivalenca človeške narave, ki je v zadnji fazi zmerom skušala vplivati na družbeno prakso, v tekmi z novim racionalizmom ni mogla uveljaviti več nobenih pravil. Povsem logična se zato zdi Wittgensteinova zahteva: »Ne smemo postavljati nobenih teorij več. V naših opazovanjih ne sme biti ničesar hipotetičnega. Proč mora vsa razlaga, zamenjati jo mora le opis.« To kajpak pomeni konec filozofije, konec ideologij in konec še marsičesa. Nova evropska levica revoltira za-

torej zoper sodobno etabliirano družbo, ki sankcionira zapiranje miselnih horizontov, da s tem zlahka ohranja svoj predestinirani položaj. Kako in kje ta levica realizira svoj politični program, je seveda za literaturo brez pomena. Gibanje pa je pomembno toliko, ker hoče pojasniti strukturo modernega sveta, z namenom seveda, da bi ga spremenilo: kar je na tem duhovnega, bi za literaturo najbrž moglo biti zanimivo.

Medtem ko so za pozitivne znanosti vedno veljala dejstva, kot je npr. to, da je vsota notranjih kotov vsakega trikotnika zmeraj 180° , kar je bila zmeraj nadčasovna resnica, se je literatura konstituirala na spoznanju, ki je bilo temu prav nasprotno — da je namreč vsak človek enkrat, neponovljiv, s samosvojo usodo, s samosvojim karakterjem itn. Zavaljo te raznolikosti je bilo neštevilno individualnih izkušenj in resnic, ki so ustvarjale različne ljudi. Zdaj se v porabniški družbi pojavlja povsod enaka podoba množic, posameznikova usoda pa je določena s prisilnim odnosom do stvari in predmetov. Blago je postala primarna in edina vrednota, s katero je potrebno komunicirati.

Potemtakem ni naključje, da danes literarna teorija ugotavlja bistveni konflikt modernega pisanja v razmerju med imenom in stvarjo. Resnični odnos do predmetov se namreč ne dogaja na artikulacijski, pač pa na čutni ravni; artikulacija ali bolje: opis občutka je tisto dejanje, ki bi mu lahko rekli tudi začetek literarnega jezika. Jezik govori o stvareh, ki nas prizadevajo, ki so v družbeni rabi, razumljivo pa je, da družba določene stvari predpisuje, jih izdeluje na novo, s tem pa indirektno upravlja vso jezikovno zgradbo, takó da jo gradi ali odмира. Ker se literatura sporoča skozi jezik, ji je zato že vnaprej zapovedano oblačiti svoje občutke v stare jezikovne klišeje, tako da ponavlja pred bravcem besede, ki so le-temu že znane. Takšni literaturi pravimo navadno »slabo« čtivo; literatura ima namreč poseben cilj, ki takole pojasnjuje njen obstoj: s sveta praska imena, da bi prišla do stvari, ki niso bile transparentne ravno zavaljo imena. Franz Biberkopf govori berlinsko narečje, da bi osvobodil podobo, ki je ni mogel artikulirati ali povedati: njegov avtor kaže nanjo, podoba sama ni mogla biti imenovana. Literarni meta-jezik v tem smislu torej ni jezik nasproti čutilu naravnih besed, ampak odnos med podobami, prostimi dekoracij, ponaredb ali okrajšav. Tak jezik je sekularizacija sveta. Od navadnega jezika se razločuje tudi po tem, da ga pravzaprav ne oblikuje družba, »uči« ga sam avtor, pri tem pa mu more usmerjati ali zbujati tehniko njegovega dela jezik druge literature. Govor tega svojega jezika lahko imenujemo začetek literature. Zavaljo tega je že citirani N. Frye tudi zapisal: »Literatura more imeti za vsebino življenje, resničnost, doživetje, naravo, stvariteljsko resnico, družbene razmere, toda literatura sama ni narejena iz teh stvari. Literatura se oblikuje sama . . . Najbolj originalen je tisti pesnik, ki posnema bistveno tisto, kar se na njej ponavlja, kar jo zato lahko nadaljuje: razmerje med imenom in stvarjo, iz njega izhajajoči jezik podob. To je tudi njen osrednji in poglavitni problem. (Med prvimi se je pri nas z njim srečal B. Vodušek.)

Vse drugo od »problemov« sodi k literarni teoriji; ta ima vedno naravo preteklega, kajti navadno je zmeraj rezultat neke literature. O njih med drugim govorijo tudi številne napisane in nenapisane poetike, ki s tem, da jih

rešujejo, postajajo normativne. Vsebinsko morebitne nadaljnje literature smo omenjali toliko in zavoljo tega, ker prizadeva današnji čas — vendar pa tudi zato, da bi zdaj odstopili od nje; je namreč že znamenje in začetek literature.

1. TEHNIČNA IN LITERARNA JAVNOST

Znana je trditev, ki jo je zapisal Schiller, da je namreč roman samo polbrat pesništva. Podlaga za to trditev se zdi povsem realna; če namreč gledamo na pesništvo kot na kontinuirno človekovo dejavnost od antike do 18. stoletja, kaj lahko spoznamo, da je Poezija izoblikovala natančne in tudi dokaj toge forme, ki so jo legitimirale in s tem ločevale od drugih miselnih zgodovinskih tvorb. Prav tako ni treba pozabiti, da je s svojim izročilom tudi vsebinsko precej avtoritativno diktirala snov, ki naj bi jo ustvarjavec nato izoblikoval sam. Vse od svojega začetka, ki naj bi bil ritualnega izvora, obarvan dokaj mistično, je zmeraj težila za tem, da bi ohranila, prenovila ali celo aktualizirala svoje poslanstvo — službo nekemu ali nečemu vzvišenemu, nadčloveškemu in nadčasovnemu, denimo: transcendentnemu bitju; to bitje je zadobivalo v različnih epohah kajpada različna imena in različne funkcije; spočetka je bilo bog, ki so ga hvalili s petjem in plesom, pozneje morda pogansko »zlato tele«, neredko pa tudi osebni krščanski Bog. Takoj pa je treba dodati, da so se vzporedno pojavljali nič manj čašчени, eterični in neizmerljivi človeški položaji kot: ljubezen, smrt, revolucija, eksistenca, nič, dobrot, sovraštvo, prijateljstvo in številni drugi. Kadarkoli se je v pesništvu oglasil trend po odpiranju v druge- nemagične smeri, se pravi trend po spremembi službe, in je nastajal pojem angažiranosti, se je hkrati pojavila nasprotna tendenca: želja po poeziji v »čistem stanju«, sredotežna prizadevanja, ki so jo skušala vrniti njeni prvotni službi; ta služba je postala v zadnjih stoletjih zaradi razvrednotenih ciljev precej nevezana, svobodna. V pesništvu pa je tako kljub vsem odklonitvam prišlo do veljave osrednje duhovno dogajanje zgodovine.

V nasprotju od poezije je bila epika orientirana drugače od samih začetkov. Lahko bi rekli, da ni služila nobenemu idealu, zato pa tudi dolgo ni bila duhovno središče človekovih preokupacij. Kaj je epika — o tem obstajajo seveda številne teorije in nima smisla, da bi jih tu ponavljali: raje jih sprejmimo. Nekoliko preprosto ponovimo le glavno misel — epski tekst pripoveduje »navadne« stvari in dogodke, pri tem pa je nujno, da je opisovanje čim bolj natančno, dosledno in zvesto. To je bil edini cilj, ki mu je epika »služila«. Z romanom, ki je ustvaril nekoliko drugačno formo, se je ta razloček povečal predvsem motivno; vsaj spočetka je opisoval viteške pustolovščine, cigane, hudodelce, umetnike — pa tudi desete brate in rokovnjače. Resda je pozneje pristajal vedno bliže konfliktni družbi in razklanemu posamezniku, toda njegov prostor je bil s tem vedno globlje v »privatnih« sferah dogajanja. Besedilo samo pa se je spet obračalo k posameznikovemu zasebnemu kotu, njegovi nebrzdani domišljiji, ki se sprva ni dokopala do kritičnih pogledov na svet, s katerimi bi merila ali preusmerjala usodne poti junakov iz pripovedovane zgodbe. Tako so bili prvi romani fantazijske tvorbe degeneriranih vitezov, ki so se iz Francije širile po Evropi. Sčasoma je oblika takih tekstov seveda prevzemala drugačno vsebino; domišljija, bodisi da je govorila o tragičnem junaštvu ali o romantičnem kavalirstvu,

je postajala izraz kritične zavesti, kar pač najlepše potrjuje že Don Kihot. To pomeni, da človekovo zanimanje za privatno stran njegovega bivanja ni bilo več samo igra ali samo sebi namen, pač pa sredstvo za oblikovanje čisto miselnega, moralno-idejnega projekta, ki je resneje kazal najbolj temeljne vezi človeka s svetom. Ta orientacija je za roman ostala obvezna stoletja, nastopala je v različnih literarnih smereh, vlogah in namenih. Prepričevalnost in moč sugestivnosti je črpala ravno iz zasebnega izhodišča svojega obstoja. Tako je zaobsegala človeka v vseh dimenzijah, kajti roman je vseboval vse plasti njegovega privatnega bivanja: skrivnostne spletke, mistične nerazumljive usode, seksualne ekshibicije, psihološko iztirjenost, tragično zapostavljenost, enkratne eksistencialne radosti, visoko duhovno in znanstveno razgledanost in modrost, neizogibne stiske končnosti in smrti itd. Ti motivi so se predvsem v 19. stoletju prepletali, združevali ali razhajali v neštevilnih variacijah ali kombinacijah. Za roman so jih vezali posebni narativni elementi, ki niso bili predmet nobene druge literarne zvrsti ali znanstvene veje. Stimuliral jih je človekov zasebni odnos do sveta, ki je temeljil na tem, da se stvari dogajajo na privatnem in javnem področju, da pa posameznik nikakor ne prestopa njune razmejitvene bariere in se njegova usoda in njegova bit uresničujeta le v njegovem privatnem, celo družinskem krogu. In roman je bil komunikativen zato, ker je temu prepričanju vsebinsko ustrezal.

Veliko sodobnih romanov se začne s šokom. Kaj takega bi lahko najprej odkrili pri Kafki, končali pa denimo pri Michelu Butorju. Glavna oseba se nepričakovano znajde v situaciji, ki je ne more obvladati. Tako bravec zaide v past, kakor hitro odpre knjigo. Med branjem išče svoj odnos do tujih soigrajcev in tujega sveta; vendar se z izmišljenimi osebami pravzaprav nikoli ne identificira, nasprotno: osebe v romanu dobivajo poteze in lastnosti živečih ljudi, prostor in čas pa se prenašata v ustrezne sedanje kategorije. Šele tu je namreč vir interesa in tudi možnosti za soočenje. Bravec ne išče junakove rešitve, pač pa predvsem svoje, zato »uživa«, kadar jo najde in je »razočaran«, kadar se mu odmakne. Tako sleherni tekst in tudi roman prihaja v sodobni prostor in čas skozi zadnja vrata — skozi privatni akt branja in šele v tej zasebnosti postajata »knjižna« prostor in čas sedanja. (Eden najvidnejših primerov je tekst, ki zajema vsebino iz zgodovinske snovi, aludira pa na sedanjost.) Vse je seveda le odvisno od tega, ali kakšen roman lahko sprejme takšne futurne razsežnosti. Pri tem ima največji pomen njegova formalna struktura, kot: osebe, njihove vloge, scena ipd. — njegovi narativni elementi, ki med branjem navadno znova participirajo aktualno sedanjost. »Zaživijo« tam in tedaj, kadar jih človek pogrša — v situaciji absolutne, totalne samote, ki je tako rekoč valovna dolžina, na kateri pisatelj tekst oddaja, bravec pa ga sprejema. V nasprotju do nje v družbi takšno aktivnost doživljanja onemogočajo ekskluzivne institucije, v katerih posameznikov subjektivni prostor izginja kot predelovalni material v velikanske tovarne sodobne tehnične javnosti. Hiperprodukcija tega »mnenja« je tako očitna, da vse stvari prevzemajo enotno uniformiranost in njihova senzibilnost ne more na dan niti v tako izdiferenciranem področju, kot je literatura. Kdo bi npr. v sodobnem romanu še tvegala tako čisto doživetje, kot ga najdemo pri Andreju Bolkonskem, ki ranjen leži na bojišču in se skozi krvave trepalnice zazre v tisto modro nebo? Tako zvest in »neponarejen« opis bi bil danes le velika naivnost, kajti groba fizična

navzočnost stvari je zaprla pot transcendenci, predvsem pa čustvom. Toda s tem ni rečeno, da so človekovi čuti prikrajšani za dražljaje in užitke: na vseh koncih ponujajoča se javnost je založena z vsemi zasebnimi in privatnimi finesami; konzumirana privatnost se kaže v razkošnih bulvarnih barvnih revijah, neštevilnih reportažah, intervjujih, aferah, podlistkih ipd., ki jih beremo tudi po najrazličnejših časopisih, tednikih in stripih. Še več: nekoč strogo varovana privatna stran človekovega bivanja je tokrat postala balast. Ali ne želi večina tistih, ki se ukvarjajo bodisi s športom, literaturo, politiko, petjem, modo idr. stopiti pred množico ter ji razkriti svoje »privatne« zgodbe? Si prav po tej poti — na privatnem področju — pridobil navdušene pristaše in naslednike? — Priznati je treba, da je takšna manipulacija na višku in je zelo uspešna. To tudi pomeni, da namesto nekdanjih podlistkov, anekdot, prilik ipd. beremo danes bolj ali manj duhovite, seksualno začinjene zgodbe, življenjepisne »izpovedi«, spomine, napovedi, prerokbe in fantastične črtice. Vse to je bila nekoč izključna domena resnega proznega snovanja, ki je ne le vsebovala tematiko iz vseh družboslovnih ved, temveč jo tudi združevalo, sublimiralo ali razločevalo. Takšni so npr. veliki Goethejevi romani, pa tudi Krleževi (da omenimo samo dva avtorja, med njima je cela vrsta enakih ali celo pomembnejših) — kar pa se tudi pravi, da je njuno snov prav tako zadevala javnost v smislu univerzalnosti, toda njuno pisanje je ostalo dialog z njuno zasebno stranjo, pogojen s subjektivnim vzgibom oziroma inspiracijo. Roman je potemtakem prav tako težil iz privatnosti v javnost, vendar je ta težnja, dasi je v nekem smislu predstavljala osvobajanje od subjektivnosti, znova bila naravnana k zasebnosti in privatnosti. Načelo take javnosti je bilo nujno in tudi ustrezno, kajti stvari je jemalo iz molka, s katerim so bile obdane: javnost jih je afirmirala tako, da so skozi postajale komunikativne. Šele tukaj pa je opaziti bistvene razločke med tehnično in literarno javnostjo; medtem ko je za prvo značilno, da jih vse po bolj ali manj enaki metodi *demonstrira* (ne da bi pri tem — po Heideggerju — mislila) in jih tako dela enopomenske, jih po drugi strani literarna javnost *interpretira*, kar pa že samo po sebi vključuje raznovrstnost razlag. Ali drugače in konkretnije: tehnična javnost odkriva strukture, ki se jih ne polašča in jih ne skuša spremeniti, zakaj na podlagi spoznanih zakonitosti lahko ustvarja enake, podobne ali drugačne sisteme, roman pa je bil zmerom samo razlaga in skozi njo posvojitev dejanskega stanja. S tem seveda nočemo reči, da je treba žalovati za veliko, nekoliko romantično vlogo umetnosti — z zaskrbljenostjo po preteklosti oblikovanega človeka bi lahko le ponovili Rilkejevo misel, da »stvari izginjajo«. V končni posledici to namreč tudi pomeni, da z njimi izginjata tudi Osebnost in Usoda, ki so ju stvari konstituirale. Izginjanje stvari je evidentno v tem smislu, da postajajo dostopne skozi tehnično javnost, s tem pa niso več zadeva individualne privatnosti in zasebnosti. Ni jih mogoče več »ponotranjiti«, »poduhoviti«, jih tradicionalno »čutiti« — postale so predmet različnih ved in znanosti, ki so jim vzele vsakršno literarno vrednost. Morda bo zadoščal naslednji primer: kdo bi dandanes še pisal s tako religiozno zanesenostjo o mesecu in mu pripisoval numinozno ali kakršno koli nadzemeljsko naravo, kot se je to zgodilo nekoč pri starih Egipčanih, ko je nastajal mit o Izis in Oziris?

Prostor za roman se je potemtakem začel krčiti in ožiti s pojavom današnje civilizacije, z razveljavitvijo privatnosti in zasebnosti, ki ju je

proza nekoč tako kot poezija bogatila, plemenitila, moralno dvigala, osveščala, dasi je spočetka imela funkcijo igre oziroma zabave. Vse kaže, da si je danes ne moremo zamišljati niti v tej prvotni vlogi, četudi jo osvobodimo vseh »interpretacij« dejanskega stanja. Kajti zdaj ni več niti problem niti vprašanje, ali je namreč še mogoče pripovedovati klasično, t. j. opisovati izvirno: ali obstaja področje, o katerem bi literarna javnost mogla pričevati nenadomestljivo, izraziteje in bolj resnično, kakor to zmore tehnična javnost? Kakor zgodovinski proces razvoja odpravlja zasebno ali privatno človekovo dimenzijo, tako proza počasi izgublja »tla pod nogami« — že danes je v veliki meri samo ponavljanje besed, ki nimajo časovne substance; ne le da nima nobenega odziva v družbi: tudi kadar bi morala prizadevati le posameznika, mu najpogosteje govori o preteklosti; bravec ne najde v njej svoje rešitve, znova jo bere zaradi zabave in igre: njegovi problemi in problemi v romanu so različne kategorije, ki se ne srečujejo in tudi ne razrešujejo.

2. KULTURA IN ROMAN

Ker sta oblikovni in funkcijski namen romana resno ogrožena, je samo po sebi razumljivo vprašanje in hkrati utemeljen dvom o možnostih njegovega današnjega nastajanja. Med drugim se kaže v naslednjem: če je sodobni svet restituiral njegovo vlogo z vlogo lastnih proizvodov, stvari, ki so poleg vrednosti tako rekoč tudi vrednote, potem so nastale spremembe tudi v mišljenju: nekoč izrazito protistvarni akt, protipol stvarne resničnosti (ali mileje in drugače rečeno: teorija je pred prakso), se zdaj z le-to združuje; zdaj je mišljenje končno praksa; mišljenje postaja tehnika, v kateri pravičnost, ideologija, individualizem, morala in podobne značilnosti, ki so v veliki meri pogojevale roman, zadobivajo lastnost zamenljivosti; to bi pomenilo, da so doživele recesijo zaradi okoliščine, da tehnična družba proizvaja tudi zelo netehnične izdelke: »svobodo«, »ideologijo«, »individualizem«, »moralo«, »ljubezen«, »samoto« ipd. S tem je seveda osebnost, pri kateri se roman začne in konča, popolnoma destruirana, roman pa ne more uveljaviti dokončno ne eksperimenta, še manj pa kake bolj trajne veljavne oblike pripovedi.

Vendar obstaja že precej časa proza, ki svoj tekst snuje neodvisno od te osebnosti, ki je bila sposobna doživljati globlji smisel sveta; v čisti, klasični, zgodbni obliki nadaljuje pisanje navaden kriminalni roman, ki mu je malo mar za nasprotja med navedenimi kategorijami, s tem pa seveda tudi za literarnost svojega napora; osredotočen je na navaden fizični boj, na fizično onemogočanje, fizično nadvlado in premoč. Res da v njem nastopajo protagonisti, ki na videz hočejo živeti v pravičnosti, ljubezni in miru, vendar so to le tradicionalni humanisti, ki kriminalko ne zanimajo: nobena kriminalka ni napisana s takšnim ognjem in s takšnimi idejami; vse prej je v njej v ospredju nekaj izrazito neidejnega, namreč gola konfrontacija moči. Tudi ideje, katerih nosivec je med drugim bil tudi roman, postajajo namreč prav takó industrijski proizvodi kot avtomobili ali rakete. Pri tem moramo vedeti, da danes zdaleč nismo več »izobraženci« samo tisti, ki poznamo Homerja, Racina, Gogolja, Schillerja idr., ampak predvsem tisti, ki obvladajo ideje — zakone iz fizike, atomistike, kibernetike — to pa niso več dela filozofov in pesnikov, ki bi neposredno zbujala sočutje, usmiljenje, grozo in

strah, upor in kljubovanje, kot je nudil klasični roman. Zdaj so nekateri od teh elementov le še fiziološka dražila, katerih namen je samo čuten, ne da bi ob tem bilo treba skrbeti za recept, ki bi razreševal vprašanja, postavljena pred posameznika od neobvladane »usode«. V tej funkciji so uspešnejše sodobne neliterarne in nefilozofske ideje, saj so dosti konkretnjše; priznati je namreč treba, da so bile v romanu rešitve problemov pretežno abstraktne, shematične, splošne, svoj cilj pa so dosegale skozi takó nedoločljiv pojem, kot je umetniška prepričljivost oziroma pretresljivost, medij, ki je bil zgrajen na temelju fantazije in sugestije, ki seveda nikoli ni bila za vse veljavna. Tudi tu je razlog, da se med spraševavci književnih pojavov vrivajo dvomi o pomembnosti in vrednosti npr. Goethejevega ali celo Shakespearejevega literarnega koncepta, medtem pa bi najbrž težko ugotavljali kaj podobnega o Wienerjevih znanstvenih dosežkih ali ugotovitvah Mendeljejeva. Razumljivo je, da bi razločevalne značilnosti med obema sferama mogli utemeljiti s tem, da sta predmeta raziskav različna, po svoji strukturi nasprotna: prvi je spremenljiva subjektiviteta, drugi pa pozitivistična objektiviteta, pri tem pa je končni cilj delovanja prav tako neidentičen — njuna skupna lastnost pa je v vztrajanju pri definitivni resnici; literarno delo potemtakem prav tako nosi pečat resnice kot znanstveno odkritje, dasi je literarna resnica »drugačna« kot znanstvena.

Od take predpostavke je med drugim uspeval tudi roman; njeno verodostojnost in s tem roman pa razveljavlja domneva, katere podoba je mnogo manj opogumljajoča za nadaljevanje celotne književnosti; gre za vprašanje po bistvu in resnici tistega prostora, v katerem roman rezonira in ga po svoje tudi določa; za institucijo, za katero se vsiljuje vtis, da v menjavi vladarjev, sistemov in moral edina ohranja svojo sakralnost, trdnost pribežališča, avrelo utopije, ki se bo lepega dne razlila po zemlji, odpravila vse dileme, poboljšala ljudi in ustvarila nebeško kraljestvo: kultura. In vendar se identiteta med njo, torej njeno resnico in njenim imenom, izkaže za definitivno prevaro. Zadeva je drastična; kultura ni samo od danes in samo v tem trenutku tehnične civilizacije eden izmed instrumentov represije — v različnih oblikah je že od nekdanj bleščoč primer najbolj zvite, najbolj hinavske in najbolj uspešne infiltracije nasilja posebne vrste: ima »duhovno« naličje, njegovi izvrševavci pa se oblačijo v oblačila največjih človekoljubov. Tako se kultura sama po sebi ohranja in živi na račun nekulture, ki jo zategadelj mora nenehno reproducirati: ko kdo postane »kulturen«, mora drugi zato ostati »barbar«, saj bi se sicer njuni podobi ne mogli ločiti; zato kultura vedno znova rojeva idole, genije, duhove, zaradi katerih se nekulturniki prostovoljno odpovedujejo sami sebe. In kar je osupljivo: vtem ko se število osveščenih nosilcev kulture nenehno večja, so prav vsi vsak trenutek pripravljeni začeti npr. novo vojno. Ali je potem kultura še kaj zaresnega? Je mogoče vanjo verjeti? — Kultura je kvečjemu sleparija. »S studom zavrača smrad, ker smrdi sama; ker je njena palača, kot je na nekem sijajnem mestu zapisal Brecht, zgrajena iz pasjega dreka... Vsa kultura po Auschwitzu je s svojimi nujnimi kritikami vred smet« (Th. W. Adorno).

Kultura in roman?

Roman, ki je od nekdanj rad popisoval »širok življenjski tok«, jo je s tem na široko kreiral, saj je po eni strani zajemal snov iz najbolj zakotnih predelov bivanja, po drugi strani pa se dvigal v duhovno carstvo izbrancev;

skozi to možnost je skušal svojo enormno resničnost kultivirati, vnesti vanjo kulturo, t. j. pokazati jo kulturnemu svetu. Ali je po tej poti doživel kulturo Oskar Mazerath? Ahmed Nurudin? Ali Furij Nemezian? — Za primer vzemimo samo te tri junake, ki so v svojih deželah naleteli na bolj ali manj nedeljeno priznanje. Odgovor verjetno ne bo presenetljiv, zakaj vsi trije imajo dostojno mesto v kulturnem paviljonu, v katerem pa se zdi usoda Furija Nemeziana nekoliko nenavadna: (v knjigi) se je na svoji življenjski poti neposredno soočil s fenomenom kulture, pri tem pa je njegov avtor zastopal tezo, da majhnemu narodu »kultura teže postane malik«. Proti tej misli se zbuja dvom in tako bi jo bilo treba dopolniti: postane manjši malik, odstotek pa je enak. Toda ne glede na to: Nemezian na koncu zavrže vso rimsko-grško omiko in se preseli v barbarski del imperija. In to je tisto, kar je za slovenskega duha nenavadno, zakaj po ustaljenem izročilu se le-ta more ohraniti edino s pomočjo kulture in omike. Tej tradiciji, ki je priklepala večino nazorov slovenskih ustvarjavcev, se je Nemezian očitno izneveril, dasi morda tudi proti volji samega avtorja. Kljub temu pa je to poteza, ki je v prozi pri nas sveža in nova ter skoraj nekoliko predrzna glede na okoliščino, da je kultura kot institucija od mimoidočega zahtevala spodobnost: da je pred njo dvignil klobuk in se priklonil. Zato je ta poanta eden izmed elementov, ki oblikujejo vrednost celotnega romana.

Ko v taki situaciji še naprej razmišljamo o romanu, se nam le-ta razkriva kot dediščina, s katero smo se prisiljeni konfrontirati tudi v tem smislu, da ga nadaljujemo. Adornov radikalni sklep, da »utegne biti napak, da se po Auschwitzu ne da napisati več nobena pesem«, da pa »ni napačno manj kulturno vprašanje, ali se po Auschwitzu še da živeti«, se nam vendarle dozdeva preuranjen: njegova realizacija bi pomenila samomor, ki ga ne moremo storiti zavoljo nemoči, če pa bi ga storili iz protesta, sedanjih razmer prav tako ne bi spremenili. Konkretna oblika te dediščine je vloga, da kot gledavci ta svet sodoživljamo in ga nenehno preizkušamo s preteklim. Zato roman (kot vsa umetnost) ni le pogovor s samim seboj, pač pa dialog s sedanjostjo in preteklostjo. Zdaj se ne vsiljuje toliko nepotreben kot nemogoč, zaradi česar se njegova vloga s prizorišča zgodovine seli nazaj v svoj izvir: pisati bo tu možno le v mejah samega sebe, to pa je poskus, ki se ni obnesel niti pri Kafki. Ta dediščina pa ne zadeva samo pisca, marveč tudi bralca, kajti njegova aktivnost se danes le v maločem razločuje od bralčeve; pri tem ni treba apostrofirati njegove izolacije, njegovega individualnega akta branja, pač pa njegov resnični položaj v svetu. Toda medtem ko se izogiba nujnemu trgovinskemu odnosu (kot tega ne počne porabnik kriminalnega besedila), se umika iz realnosti, in kakor hitro postane zgolj konzument, se odreče romanu in s tem komunikacijskemu prostoru, ki mu pravimo »kultura«. Zgodovina izpričuje njegovo vedenje kot privilegij, ki se je dandanes znašel na seznamu komercialnega blaga. Oba načina razmerij do duhovne produkcije sta v nasprotju s pojmom svoboda in transcendirajoča bit. Tako se z zunanjega roba kulture vse poti stekajo v prazno središče, navidezno jedro, iz katerega nikoli ne požene resnica. Branje je le dekoracija informacij, ki jih dobivamo od drugod. Samo iz takšne ali podobne vloge se da razbrati nemoč tako branega kot beročega — in tu se vlogi umetnika in bralca izenačujeta: interes občinstva do (tudi) sodobnega literarnega dogajanja je očitno skrit v tem, da ni le umetnik umetnik, pač pa da je to tudi bravec. In v resnici je število bravecev čedalje

manjše, zakaj z osebnostjo umira tudi bravec. Njegovo opravilo je soočanje z dediščino, s katero ima v glavnem opraviti tudi umetnik.

Koherentnost med piscem in bravcem roman končno tudi živi, njuna usoda pa je nemara najrazločneje vidna danes zato, ker sta oba pred usodno odločitvijo, ko sta na tehtnici nadaljevanje in konec celotne literature.

PIRANSKO PISATELJSKO SREČANJE

Društvo slovenskih pisateljev in slovenski PEN klub sta bila tudi letos organizatorja in gostitelja zdaj že tradicionalnega Piranskega majskega srečanja pisateljev. Udeležba — srečanje je bilo letos tretjič — je iz leta v leto bolj reprezentativna, kar velja tako za predstavnike iz naših republik kot za goste iz tujine. Poleg Jugoslovanov so letos prišli v Piran še Francozi, Italijani, Avstrijci, Madžari in Romuni. Zaokroženo podobo tega srečanja je motila odsotnost Čehov in Slovakov, saj so bili na prvih dveh srečanjih ne samo številni, temveč obakrat tudi med najzanimivejšimi razpravljavci.

Tudi letos je bilo več daljših in krajših referatov na sicer zelo splošno temo »Deus ex machina, deus in machina«, ki pa so jo vendar vsi udeleženci, tudi številni diskutanti, razumeli kot spodbudo za živo razpravo o današnjem in jutrišnjem svetu ter o vlogi in mestu literature v njem. Iz obsežnega gradiva smo za objavo v naši reviji izbrali — tudi na osnovi njune odmevnosti na samem srečanju — razpravo tudi pri nas znanega francoskega pisatelja Jeana Brullera — Vercorsa in kratek poseg v razpravo hrvaškega kritika in esejista Predraga Matvejevića.

ČLOVEK JE ŠE VEDNO NAVZOČ

Jean Bruller-Vercors

Prihodnost književnosti glede na razvoj tehnike in strojev bi se lahko na prvi pogled zdel čuden naslov razprave. Ker nisem dovolj poučen o tem predmetu, se seveda ne bi upal trditi, da ga v preteklosti niso nikdar proučili; vendar mi ni znano, da bi bili kdaj obravnavali roman 18. stoletja glede na odkritja Volte ali Franklina, roman 19. stoletja glede na odkritje Wattovega stroja ali Dessmerjevega jekla ali roman v začetku tega stoletja glede na izum telegrafa ali letalstva. Seveda so pisatelji pričeli postopoma opisovati v romanih razne tehnične novosti, kot so poštna kočija, parna lokomotiva, avtomobil, čezoceanski parnik in letalo, tako kakor napudrane lasulje, krinoline in »kavbojke«: s temi predmeti so namreč opisovali običaje določene dobe. Toda zdi se mi, da še nikoli niso osvetlili bistvenih sprememb zgradbe romana samega — razvoja, ki ga ta zgradba kaže na primer v Franciji od Stendhala do Prousta — oziroma vzročnih povezav