



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Karikatura na naslovnici: *Hinko Smrekar, »Naši prešerno-slovci«, lavirana perorisba (Ilustrirani Slovenec, 1926, št. 49)*

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Tomo Virk

POD PREŠERNOVO GLAVO

Slovenska literatura in družbene spremembe:
nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja

Ljubljana
2021

TOMO VIRK
POD PREŠERNOVO GLAVO
Slovenska literatura in družbene spremembe:
nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja

Acta comparativistica Slovenica, št. 4
ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

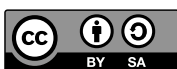
Uredil: Matevž Kos

Recenzenta: Tone Smolej (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)
Vid Snoj (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani)
Prelom in oblikovanje: Aleš Cimprič
Lektura: Tina Vrščaj

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Izdal: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Prva izdaja, prvi natis
Naklada: 300 izvodov
Tisk Birografika Bori d. o. o.
Ljubljana 2021

Knjiga je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239 in raziskovalnega projekta J6-8259, ki ju je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (CC BY-SA 4.0)

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na
<https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610604075

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=41378307
ISBN 978-961-06-0405-1

E-knjiga
COBISS.SI-ID=41956355
ISBN 978-961-06-0407-5

Kazalo

7	Predgovor
11	TRADICIONALNA STRUKTURA SLOVENSKE KNJIŽEVNOSTI
11	Uvod
14	Pirjevčevi pogledi na posebnosti slovenske literature
30	Slovenske literarne konstante oziroma specifike po Janku Kosu
33	Kritike, korekcije in dopolnitve »prešernovske strukture«
48	Sklep
51	MED DRUGO SVETOVNO VOJNO IN SAMOSTOJNOSTJO
52	Družbenopolitične in kulturnopolitične razmere
65	Dogajanje v literarno kulturni sferi
65	»Ziherlova era«, ždanovščina, agitprop
70	Kritična generacija, kulturniško oporečništvo
80	Konec šestdesetih, »svinčena« sedemdeseta ter njihova protislovja
84	Prevrednotenje uradno dirigirane zgodovine v romanu osemdesetih let
98	Epilog
102	Literatura in politika: družbena vloga literature v novih razmerah partijske diktature
107	SLOVENSKA LITERATURA 1990–2020
107	Leta tranzicije
107	Družbenopolitični položaj
110	Slovenska literarna kultura v času tranzicije
110	Predhodna razprava: analiza stanja v delu Nadežde Starikove
117	Literatura tranzicije
117	Predosamosvojitveni začetki
118	Kulturni šok

120	Devetdeseta leta
120	Proza
131	Dramatika in poezija
138	Pripis
143	NOVO TISOČLETJE
143	Politične spremembe in družbena situacija
145	Slovenska literatura v novem tisočletju
145	Proza
148	Vojni roman
155	Izbrisani
160	Sklep
162	Dramatika
164	Na prehodu iz prehoda: družbenokritično, a še-ne-politično
166	Politični preporod slovenske dramatike in gledališča: politično gledališče in politična drama
166	Slovenska »politična« drama na sledi tradicije
170	Politično v postdramskem gledališču. Simona Semenič: študija primera
175	Politična radikalizacija gledališča
178	Zagate slovenske politične drame in političnega gledališča ter njuna družbena vloga
181	Poezija
191	SKLEPNE SINTEZE
195	DRUŽBENI POTENCIAL LITERATURE: VIZIJA
199	VIRI IN LITERATURA
211	SUMMARY
217	IMENSKO KAZALO

Predgovor

Dušan Pirjevec je v svojih spisih pogosto poudarjal, da je literarna umetnina obenem *mimesis* in *poiesis*. Takole pravi na nekem mestu: literarno delo ima

dve razsežnosti; ena se imenuje: biti bivajoče, biti predmet; drugi se pravi: biti. Po svojem pomenu sta to dve bistveno različni razsežnosti: ena ima ontični, druga ontološki značaj. V umetniškem delu sta združeni obe, vendar tako, da je nenehoma na delu tudi bistvena razlika med njima. V delu je na delu razlika med bivajočim in bitjo. Tej razliki se reče ontološka diferenca. Umetnina je z njo usodno zaznamovana in je njeno razkrivanje. (Pirjevec 1991 41)

Razloček med ontičnim in ontološkim je torej za Pirjevca razloček med umetniško in – pogojno rečeno – »neumetniško« razsežnostjo. To razmerje je Pirjevec razložil tudi v povezavi s Heglovim pojmom *čutno svetenje ideje* oziroma ob pojmu *posnemanje*. Vsaka umetnina je po tem pojmovanju čutno svetenje ideje in tako posnemanje, *mimesis*; toda njena umetniškost – *poiesis* – je ravno tisto, kar to posnemanje oziroma čutno svetenje ideje presega, se mu izmika. V tej dvodelni (po Pirjevcu izrazito metafizični) strukturi, ki je sicer obče mesto tradicionalne literarne vede, je mimetična plat umetnine tista, v kateri najde Pirjevec mesto za (tradicionalno) literarno znanost. Pirjevec tej dodeljuje vlogo raziskovanja predvsem idejne, mimetične, »neumetniške« plasti literarnega dela, sam pa si z inovativnim pristopom v svojih najpomembnejših razpravah prizadeva razjasniti umetniškost. Pri taki delitvi je literarna znanost na prvi pogled omejena na nekaj nebistvenega, saj je mimetična plat glede na umetniškost nekako »nižja«. Vendar to po Pirjevcu ne spodbija utemeljenosti literarnih znanosti, saj je očitno, da imajo literarna dela pač tudi to mimetično-posnemovalsko plast. Čeprav je umetniškost umetnine zunaj dometa mimetičnosti (in literarne znanosti), pa brez mimetične razsežnosti umetnine ne more biti. Kajti – kot je rečeno v študiji *Znanost o umetnosti* – »umetnost je realno socialno dejstvo, je bivajoče med bivajočim na način tokov, gibanj, šol itd. Klasicizem, romantika,

realizem itd. so načini samoutemeljevanja umetnosti, so načini samopostavljanja umetnosti v status realnega socialno duhovnega dejstva, v status bivajočega« (prav tam 34).

Pričujoča študija¹ o družbeni vlogi slovenske literature se osredinja ravno na to, kar je po Pirjevcu naloga tradicionalne literarne znanosti. Metodološko izhodišče njenega zanimanja je okoliščina, da je literarna umetnina vsekakor tudi »realno socialno dejstvo«, vpeto v svojo dobo, kulturo, družbo. Ta njena vpetost je dvosmerna: na eni strani ji doba, kultura, družba vtiskujejo svoj pečat, na drugi strani pa dobo, kulturo, družbo tudi sama sooblikuje. Vsebinska podlaga za raziskavo so dozdejšnje ugotovitve slovenske literarne vede in komparativistike o posebni, »specifični« naravi tega razmerja med slovensko literaturo in družbo, njen cilj je najprej preveriti te ugotovitve, nato pa raziskati naravo tega razmerja za novejša obdobja slovenske literarne kulture, tudi za najnovejše, ki se – če iz pragmatičnih razlogov postavimo markantno zgodovinsko zarezo – začinja približno s slovensko osamosvojitvijo.

Razprava bo torej naravnana literarno- in kulturnozgodovinsko; zajela bo dobršen del slovenske književnosti sploh, vendar ne v celoti. Starejša obdobja bodo le shematično in sintetično povzeta v teoretskem uvodnem poglavju, konkretnije pa se bo slovenski literarni kulturi posvetila šele za obdobje po drugi svetovni vojni. A tudi za to obdobje bo to počela v zoženem zornem kotu, z gledišča, ki motivira to raziskavo in jo usmerja proti njenemu cilju: preučitvi strukturnih sprememb v slovenski literaturi po vzpostavitvi parlamentarne demokracije in nacionalni osamosvojitvi. Raziskava se zato osredinja na prikaz slovenskega literarnega sistema v drugi polovici 20. stoletja in prvih dveh desetletjih 21. predvsem z gledišča družbene vloge literature. Glede tega je torej parcialna, čeprav meri na zaokroženo celoto; pomeni namreč torzo še ne napisane zgodovine slovenske osamosvojitve.

Ta knjiga je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja«, ki ga je financirala ARRS. Projekt je potekal pod okriljem Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ter v sodelovanju s Fakulteto za humanistične študije Univerze na Primorskem (Koper) in z Znanstvenoraziskovalnim centrom Slovenske akademije znanosti in umetnosti, namreč s tamkajšnjim Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede. V projekt so bili poleg mene kot vodje vključeni Varja Balžalorsky Antić, Jernej Habjan, Marko Juvan, Matic Kocijančič, Matevž Kos, Krištof Jacek Kozak, Vanesa Matajč, Anja Skapin, Alen Širca, Gašper Troha in Igor Žunkovič. Njihovi dragoceni

1 Glavni naslov si sposoja pri dramski uspešnici Alenke Goljevšček iz leta 1984.

prispevki so bili kot rezultat projekta objavljeni v dveh tematskih blokih dveh uglednih revij (srbske in slovenske) in v posameznih razpravah, knjižnih ali revijalnih, vključenih v bibliografijo na koncu te knjige. Posebno zahvalo sem dolžan Matevžu Kosu. Projekt, ki smo ga skupaj izpeljali, je namreč zgolj logično nadaljevanje njegovega raziskovalnega projekta »Strukturni premiki v slovenski literaturi in literarni zavesti po letu 1990«, in osnovna izhodišča, ki usmerjajo tudi to knjižno študijo, izhajajo iz njegovih ugotovitev in hipotez, podanih v več člankih, najbolj zgoščeno in celovito v razpravi »Sodobna slovenska literatura v kontekstu: med marginalnostjo in globalnostjo«.

Veliki Vrh, decembra 2020.

Tradicionalna struktura slovenske književnosti

Uvod

Slovenska literatura na svojih začetkih – podobno kot tudi evropska literatura v starejših obdobjih – ni imela kake posebej izstopajoče družbene vloge. Uporabna je bila zaradi vzgojne in izobraževalne funkcije (podajala je na primer zglede za retorične, gramatične in etiške priročnike, snov za pridige itn.), za verske oziroma liturgične namene, pa tudi kot sredstvo za razvedrilo, a v nobeni od teh funkcij ni bila edinstvena, družbeno zares pomembna in tako rekoč nenadomestljiva v tem pomenu, da bi ji bil priznan status posebne družbene »institucije«. To se je – podobno kot za velik del evropskih književnosti – začelo spreminjati šele v obdobju romantike in ob rojevanju moderne nacionalne zavesti, zares pa se je nova konstelacija na Slovenskem učvrstila šele v drugi polovici 19. stoletja. Za kakšen premik je šlo, lepo ponazarja zgodovina modernega akademskega, »znanstvenega« literarnega zgodovinopisja. To se je namreč rodilo na začetku 19. stoletja, in sicer z oblikovanjem novega razumevanja in obsega pojma literatura, obenem pa tudi ob razvitju zgodovinske zavesti in vzporedno z izoblikovanjem nacionalnih zavesti. Zaznamovala ga je dvojna, v obeh primerih značilno romantična težnja: nacionalistična in kozmopolitska. Pri bratih Schlegel je bila literarna zgodovina sprva zasnovana izrazito nadnacionalno,² pozneje pa, ko naj bi postala zaradi svoje vloge pri zbujanju in utrjevanju nacionalne zavesti³

2 »Prve moderne literarne zgodovine, ki so jih predstavili brata Schlegel in Coleridge okrog leta 1800, so bile kozmopolitske, primerjalne in neprofesionalne. S tem zadnjim mislim na to, da ti možje še niso imeli institucionalnega statusa« (Neubauer 2005 110; podobno Cornis-Pope in Neubauer [ur.] 2004 8). Prim. tudi Behler 1992. – Vendar se zaradi »narodnobuditeljskih« nalog celo pri teh »možeh« kozmopolitizem začne umikati nacionalnemu vidiku; zadnje dunajsko predavanje Friedricha Schlegla leta 1812 že nakazuje na prehod iz kozmopolitske literarne zgodovine v nacional(istič)no (Cornis-Pope in Neubauer [ur.] 2004 8).

3 Zlasti tam, kjer je bil ta proces potreben, npr. pri manjših narodih v okviru Avstro-Ogrske monarhije, na ozemlju današnje Nemčije, delno tudi Italije, skandinavskih držav (Neubauer

privilegirana in se je ustoličila kot »univerzitetna« disciplina, se je spremenila tudi njena narava. Devetnajsto stoletje je bilo tako predvsem stoletje velikih nacional(istič)nih literarnih zgodovin. Lep primer je De Sanctisova *Storia della letteratura italiana* (1870–1871), v kateri avtor poudarja, da je zgodovina italijanske književnosti identična z zgodovino same Italije.⁴ Ta tip nacional(istič)ne literarne zgodovine sta podpirali tako tedanja pozitivistična kot tudi nekoliko poznejša duhovnozgodovinska metoda, in podrejena ji je bila tudi primerjalna literarna zgodovina (Sinopoli 1999a 11), saj je študij virov in vplivov rabil predvsem za izpostavitve nacionalne specifike oziroma v nekaterih primerih: superiornosti posamezne književnosti in tako tudi nacije. Z menjavo znanstvenih – in posledično metodoloških – paradigem je ta romantični tip literarne zgodovine zgubljal legitimnost (čeprav se seveda zlasti v nacionalnem literarnem zgodovinopisju delno še ohranja).

Usoda literarnega zgodovinopisja v 19. stoletju je nekakšen *pars pro toto* za tedanja usodo celotnega literarnega sistema v mnogih evropskih literarnih kulturah, tudi slovenski. Okoliščina, da Slovenci, ki so bili do prve svetovne vojne del Avstro-Ogrske, tako dolgo niso imeli svoje lastne države in njenih institucij, je med drugim povzročila, da je poseben, v 19. stoletju privzdignjen »nacionalni pomen dobila kultura, znotraj nje pa predvsem literatura, saj je jezik pač temelj in glavni medij nacionalne eksistence« (M. Kos 2014 271; gl. tudi M. Kos 2009 42). Slovenska literatura – takšna je vsaj njena prevladujoča (sámo)podoba – je bila v 19. stoletju eden izmed najpomembnejših medijev narodovega samozavedanja. Pa tudi še pozneje je bila zaradi svoje posebne družbene vloge in nacionalne konstitutivnosti vseskozi izpostavljena pritiskom različnih, med sabo konkurenčnih ideologij. Tem pritiskom in poskusom instrumentalizacije so se nekateri pisatelji upirali bolj, drugi manj uspešno.

Literarni zgodovinarji so že zgodaj opazili to značilno obliko vpetosti literarne kulture v družbeno življenje. Tega razmerja pa niso raziskovali in tolmačili zgolj s sociološkega ali kulturološkega gledišča, temveč tudi z izrazito literarno-estetskega. Že zelo kmalu so namreč začeli iz te okoliščine pojasnjevati nekatere strukturne, tipološke, formalne, estetske značilnosti (zlasti kanonizirane) slovenske literature. Predvsem tisti, ki so se posebej posvečali tipološkim značilnostim, »bistvu« ali pa specifičnim potezam

2005 110). Zato Anglija in Francija, ki v tem obdobju že imata dovolj solidno, tudi družbeno-ekonomsko podprto nacionalno samopodobo, svoje prve nacional(istič)ne literarne zgodovine dobila nekoliko pozneje, proti koncu stoletja (Cornis-Pope in Neubauer [ur.] 2004 8).

4 Ko se je literarna zgodovina v 19. stoletju institucionalizirala, »je morala plačati ceno za to: literatura je morala služiti nacionalnim interesom; v njej so videli izmed enega najavtentičnejših izrazov narodovega duha« (Neubauer 2005 110).

slovenske književnosti, so te poteze in značilnosti (tudi literarno razvojne, npr. t. i. slovensko »zamudništvo«) pojasnjevali iz družbenozgodovinskih okoliščin, v katerih se je porajal narod – ali z drugo terminologijo: je nastajala namišljena skupnost Slovencev.

Skoraj vse značilnosti prevladujočega razumevanja te konstelacije v slovenski literarni vedi v 20. stoletju je že leta 1921 v spisu »Domovina, glej umetnik!«, ki je izšel v *Cankarjevem zborniku*, zgoščeno formuliral Ivan Prijatelj. Takole je zapisal: »Vsebina Cankarjevega dela je njegova lastna in našega naroda žalostna, stara povest o tem, kako je bila vedno nespoznana in nepriznana umetnost sama na sebi v narodu, ki je životaril majhen, nesvoboden v kaosu vseh začetkov« (Prijatelj 1921 27). Prijatelj govori o »rani slovenske kulture«, ki je v »narodnem suženjstvu« (prav tam 28). To stanje slovenskim umetnikom preprečuje, da bi bili predvsem in zgolj umetniki, in jim nalaga, da so najprej ideologi. »Merilo za umetnine [...] bi morali biti samo zakoni lepote. V resnici pa pri zaslužjenem, eksistenčno ogroženem narodu ni tako. Suženj pozna samo onega, ki mu rahlja verige. Težko je biti umetnik v malem, zaslužjenem narodu« (prav tam 28). In v svoji monumentalni *Kulturni in politični zgodovini Slovencev* iz leta 1940 to potrди ob literaturi mladoslovencev:

Vobče se mora reči, da »mladoslovenska« literatura kljub temu, da je pri Slovencih prvič za Čop-Prešernovo klasično romantiko priznavala in gojila leposlovje kot najvišji izraz narodne duševnosti, še vendar ni držala koraka s tedanjo svetovno literaturo in ni prišla do izrazite, enotno in globoko fundirane literarne smeri. Elementi tradicionalne romantike so se v nji družili z novimi devizami začetnega realizma na tak način, da so čim dalje večji preves dobivale poslednje. Umetnost kot taka ji ni bila glavno vodilo, ampak vzpostavitev naroda kot takega, osamosvojitve naroda vsaj v kraljestvu duševnosti v nadomestilo za nedostatek politične in državne samostojnosti. Problem malega naroda je bil že takrat in je ostal do danes problem tudi naše literature ... (Prijatelj 1940/5; 30).⁵

V teh kratkih odlomkih se že skoraj v celoti zariše to, kar bomo v nadaljevanju v skladu z uveljavljeno rabo zaradi ekonomičnosti izražanja rahlo

5 Marko Juvan označi zadnji odlomek za »sintetične literarnozgodovinske ugotovitve o slovenski literaturi kot nadomestku političnih institucij naroda« (Juvan 2008 54). Formulacija je popolnoma ustrezna; v kontekstu naše razprave velja zgolj opozoriti na razliko med »političnimi institucijami naroda« in »političnimi institucijami demokratičnega sistema«, ki so po svoje seveda tudi »politične institucije naroda«. V prvem primeru gre za nacionalno vprašanje, v drugem za vprašanje političnega sistema v ožjem pomenu besede.

ohlapno imenovali »prešernovska struktura«. ⁶ Če zreduciramo Prijateljeve ugotovitve na posamezne alineje, se namreč pokaže taka podoba:

- slovenski narod je majhen, nesvoboden;
- vzpostavitev politične in državne samostojnosti vsaj trenutno še ni na vidiku;
- literatura nadomešča ta manko, je realizacija naroda »v kraljestvu duševnosti«;
- prvo vodilo literature zato ni umetniškost, ampak narodnoohranjevalna in narodnokonstitutivna vloga; literati morajo biti najprej ideologi, šele potem so lahko umetniki;
- od tod zaostajanje za vodilnimi evropskimi literarnimi tokovi (zamudništvo);
- prava umetnost, »umetnost sama na sebi«, ki torej ni podvržena imperativu (nacionalne) ideologije, pri Slovencih zato nima ustreznega ugleda.

Skoraj vse te ideje je, ne da bi se izrecno skliceval na Prijatelja, nekaj desetletij pozneje začel odmevno razvijati Dušan Pirjevec, zlasti v posamičnih razpravah (»Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini«, 1954; »Glavne karakteristike razvitka slovenačke literature«, 1963; »Slovenska literatura in slovenska zgodovina«, 1966; »Vprašanje o poeziji«, 1969; »Vprašanje naroda«, 1970;⁷ »Pri izviri slovenskega romana«, 1972). Ker so bile prav Pirjevčeve teze glede tega najvplivnejše – ne nazadnje je on avtor pojma *prešernovska struktura* – in jih je (ob Dimitriju Ruplu, avtorju izraza *slovenski kulturni sindrom*) najizrecneje pojasnil, bomo to problematiko izčrpnije predstavili ob njegovem primeru.

Pirjevčevi pogledi na posebnosti slovenske literature

Pirjevec je v svojih zgodnejših spisih predvsem obnavljal tedaj že utečeno »veliko zgodbo« o posebnostih zgodovine slovenske literature. V razpravi »Glavne značilnosti razvoja slovenske literature« te posebnosti izhodiščno utemeljuje s temi razlogi: Slovenci smo majhen narod; geopolitično smo na preprišanem položaju med Vzhodom in Zahodom;⁸ po začetni državnosti

6 Izraz se ponavadi uporablja v nekoliko širšem pomenu, kot si ga je zamislil Pirjevec kot njegov iznajditelj; v tem širšem, ohlapnejšem pomenu ga uporabljamo v navednicah, v ožjem, Pirjevčevem pa brez.

7 Zadnji dve razpravi sta bili knjižno objavljena leta 1978.

8 Ta preprišni položaj – v »Vprašanju o poeziji« mu da Pirjevec nekoliko drugačno vsebino: razpetost med platonizem in aristotelovstvo – je bil takoj po drugi svetovni vojni splošna

(Karantanija) nas je doletela »izguba politične samostojnosti«; zgodaj smo ostali brez plemstva, vodilni sloji so bili zvečine nemški; tudi slovensko meščanstvo je bilo šibko; dovršen del zgodovine smo bili dvojezični, slovenščina postane uradni jezik šele po svojem tisočletnem obstoju. Ali kot to formulira sam:

Zato pa moramo, ko govorimo o slovenski literaturi, najprej upoštevati to, da gre za literaturo malega naroda, ki živi na zelo izpostavljenem ozemlju, ki je zelo zgodaj izgubil politično samostojnost, svoje plemstvo in vodilni razred, ki je bil stoletja razdeljen na različne upravno-teritorialne enote, izpostavljen poskusom fizičnega iztrebljenja in nenehnemu pritisku raznarodovalnih teženj, zlasti germanizacijskih. Zato je naravno, da slovenska literatura ni izraz neoviranega civilizacijskega in splošno kulturnega razvoja slovenskega naroda, ampak jo očitno zaznamujejo te težke zgodovinske okoliščine, obenem pa tudi vsa tista prizadevanja, s katerimi so se Slovenci poskušali konstituirati in afirmirati kot samostojen in suveren narod in s katerimi so branili svoj nacionalni obstoj, kulturo in literaturo. (Pirjavec 1963 382)

Te zgodovinske in (geo)politične okoliščine so potem po Pirjvcu vplivale tudi na nekatere značilne poteze slovenske književnosti. Na prvem mestu je tu zamudništvo,⁹ potem prepričanje, da slovenska literatura k evropski ni prispevala nobene estetske inovacije, odsotnost klasicističnega epa in tragedije zaradi manka plemstva, omiljena recepcija evropskih literarnih smeri (npr. naturalizem brez moralnega relativizma in dekadence, moderna brez spiritualizma in mistike simbolizma), v splošnem pa še konkretnost in »etično-moralna konstruktivnost«, ukvarjanje z nacionalnim vprašanjem, odsotnost abstraktnih vprašanj, eksperimentov in ekscesov ter podrejenost »neki višji normi« (prav tam 382–386). Slovenska literatura je bila v mnogih obdobjih »eminentno angažirana«, to pa zaradi »akutnega narodnega problema« (prav tam 385; 386). Umetniških vrhuncev to ni oviralo pri razvoju, dovršen del literarne produkcije pa. Toda kljub angažiranosti slovenska literatura – ravno zaradi nacionalnega vprašanja – prave družbene kritičnosti ni premogla: pisatelji niso razkrivali notranjih protislovij slovenske kapitalistične družbe in meščanstva, »saj so se bali, da bodo tako načenjali politično enotnost v boju proti političnim pritiskom osrednjih nemških oblasti« (prav tam 386).

floskula, ki so jo slovenski politiki pogosto uporabljali. V slovenski literarni kulturi jo je nemara najbolj poudarjal Vladimir Bartol, ki je ne le snoval roman z naslovom »Med Vzhodom in Zahodom« ter tako naslovil niz dnevniških zabeležk, ampak je ta položaj tudi izrecno reflektiral, še posebej glede na svojo lastno usodo, ki jo je – kot rojeni Tržačan – občutil glede tega kot paradigmatiko.

9 Za novejšo sistemsko-teoretično razlago slovenskega literarnega zamudništva gl. Habjan 2014.

Proti koncu razprave pride Pirjevec do teh ugotovitev:

Vse to nam pokaže, da sta se v zgodovini slovenske književnosti pojavljali dve težnji in dve načeli. Na eni strani spontani ustvarjalni impulz suverene umetniške osebnosti, ki revolucionarno posega v tok dogajanja ter brezobzirno ruši stara pravila in forme ter po svoje oblikuje nov svet, na drugi strani pa se proti temu postavlja načelo angažiranosti, ki je bilo po svoji naravi in moči nekaj specifičnega. Tu namreč ne gre za razredno ali kolektivno angažiranost, pa tudi ne za konkretno politično pripadnost, temveč za mnogo višji princip, za splošni nacionalni princip, ki je ravno zaradi te svoje splošnonacionalne narave in vsebine mnogo bolj imperativen od drugih načel [...] V zgodovini slovenske književnosti so bila z estetskega gledišča najpomembnejša tista obdobja, v katerih sta se obe ti dve načeli lahko združili v naravno sintezo. (Prav tam)

V Pirjevčevih razpravah, nastalih po t. i. heideggerjanskem obratu okoli leta 1964, dobijo te misli značilno »pirjevčevsko« obarvanost in formulacijo, v znamenito *prešernovsko strukturo* pa se (že pred odmevnim besedilom »Vprašanje o narodu«, ki je pri razpravah o tej temi zvečine poglavitna, če ne celo edina referenca) zgostijo okoli leta 1966, in sicer v razpravi »Slovenska literatura in slovenska zgodovina«. Pirjevec poskuša tu pojasniti strukturne specifikke slovenske literature predvsem ob analizi obdobja od leta 1848 pa do konca prve tretjine 20. stoletja. V tem času namreč »tvori literatura smisel in temelj naše nacionalne eksistence« (Pirjevec 1966; 1),¹⁰ vendar obenem v usodi njenih ustvarjalcev ta literatura tudi doživlja nenehno blokado. Tako prihaja do protislovnega položaja, da Slovencem literatura pomeni (v »nekoliko pretirani formulaciji«, kot zapiše) obenem vse in nič.¹¹

Da bi to pojasnil, se Pirjevec najprej vpraša, kaj sploh je literatura, kadar se pojavlja kot smisel in temelj nacionalne eksistence. Specifiko tako razumljene slovenske literature najde v tem, da ta uveljavlja »samo splošne in abstraktne kategorije, ki imajo značaj absolutnih vrednot« (Pirjevec 1966 4), kakršne so na primer rajska lepota in nebeška poezija pri Stritarju, lepota in duh pri Vidmarju, Lepota in Resnica pri Cankarju, narod itn. »Če je torej literatura temelj in smisel narodne eksistence, potem to pomeni, da utemeljuje narod svojo eksistenco s svojo službo absolutni vrednoti, da priznava ravno to vrednoto za merilo samega sebe in da se ji podreja« (prav tam 5).

10 Ker je tekoča paginacija v zborniku prav ob Pirjevčevem besedilu zamešana, navajamo izvirno Pirjevčevo paginacijo, ki je prav tako ohranjena.

11 Ali kot precizneje formulira v spisu »Vprašanje o poeziji«: najprej nič in potem vse (Pirjevec 1978 60).

Toda tak položaj naroda ni nekaj običajnega. Narod kot tak – torej zunaj te slovenske posebnosti – je politična volja, ki hoče sama odločati o svoji usodi. Če naj narod – kot subjekt – odloča sam o sebi, mora vzeti usodo v svoje roke, mora biti svoboden in utemeljen sam v sebi. »Samo takšna utemeljitev na samem sebi in v samem sebi ohranja popolno svobodnost subjekta in njegove akcije« (prav tam 5). To pa seveda pomeni, da subjekt ne more biti utemeljen v ničemer, kar je zunaj njega. Subjekt je zato v svoji volji neomejen, edina meja mu je tuja moč. »Zato so tudi vse vrednote, v imenu katerih tak subjekt nastopa, čisto instrumentalne vrednote« (prav tam 6).

Tak je položaj naroda kot subjekta nasploh. Toda pri slovenskem narodu se pokaže neka posebnost. Slovenski narod se namreč kot subjekt zgodovine ne utemeljuje sam v sebi in iz sebe, ampak »se uveljavlja kot služabnik absolutnih in večnih vrednot« (prav tam). Te vrednote niso, tako kot pri resničnem subjektu, zgolj nekaj instrumentalnega, zato omejujejo svobodo historičnega subjekta in načelo neomejene akcije. »Po svojem temeljnem pomenu so negacija svobodne akcije, po svoji vsebini so nekaj izrazito duhovnega: kultura, poezija, duh, lepota itd., zaradi svoje neinstrumentalnosti pa se spreminjajo v eshatologijo in mitologijo« (prav tam).

Pirjevec v nadaljevanju sociološko-zgodovinsko pojasnjuje, da Slovenci zaradi majhnosti in šibkosti nismo mogli sprejeti principa svobode in neomejene akcije, ki je sicer značilen za držo t. i. »zgodovinskih narodov«, saj bi s tem priznali pravico močnejšega, kar pa bi bilo za nas kot šibkejše avto-destruktivno. Zato tudi nismo mogli pristati na princip samoutemeljevanja in smo lahko svojo utemeljenost iskali le v nekem univerzalnem in obenem duhovnem principu. Subjekt na Slovenskem se je tako uresničeval samo v službi poeziji, duhu, lepoti itn. (in slovensko – narodno – življenje se je dogajalo zunaj državnih institucij).

Vse to pripelje Pirjevca do teze, da Slovenci kot narod v tem času niso polnokrvni subjekt, da slovenska zgodovina ni zgodovina subjekta zgodovinske akcije, ampak se dogaja kot gibanje, katerega resnica – in ne le orodje – je literatura. Narod namreč ne more kot subjekt z zgodovinsko akcijo poskušati udejanjiti svoje subjektivnosti, torej nacionalne samostojnosti, ampak to projicira v bodočnost kot svoj cilj. Ta naravnost v prihodnost pa je značilnost gibanja. »Gibanja so nomadi zgodovine, naravnana so v čisto prihodnost in samo iz nje prejemajo svoj smisel. Zato je gibanje obloženo z eshatološkimi, hiliastičnimi, mitološkimi in religioznimi prvinami ter je za razliko od družbe totalitarno in enopolno« (prav tam 9).

Ta eshatološkost, mitološkost in ideološkost gibanja pa še ne pomeni sama na sebi tudi odsotnosti akcije. Izhodišče gibanja kot takega je le nemožnost realizacije njenega cilja v sedanjosti; narod kot subjekt je v gibanju

zavrt in omejen le glede uresničitve svojega cilja v sedanjosti. Toda pri Slovencih je tudi to samo gibanje zavrt in blokirano, saj pričuje na primer slovenska literatura »o nemožnosti realizacije in zavrženosti ali problematičnosti zgodovinske akcije nasploh« (prav tam 11), torej ne le v sedanjosti. Od tod tale Pirjevčev sklep: »nemožnost realizacije v sedanjosti je izhodiščna situacija gibanja, zavračanje in nemožnost za totalno zgodovinsko akcijo pa je specifična poteza slovenskega gibanja« (prav tam). Takšno gibanje torej ne zavrača le uresničitve cilja v sedanjosti, ampak tudi v prihodnosti in tako onemogoča vsakršno akcijo, kar ima za posledico pasivnost in hrepenenjskost.¹² In takšna je resnica slovenskega naroda kot v sebi blokirane gibanja.

Ta resnica je seveda boleča, zato »narod kot blokirano in nerazvito gibanje ,noč' literature kot resnice o samem sebi, pač pa – kakor smo že videli – ,hoč' literaturo kot posvečenje samega sebe, kot absolutno in univerzalno vrednoto, kot mitologijo« (Pirjavec 1966 12).¹³ Iz Pirjevčevih izvajanj je popolnoma razvidno, da ravna narod tako zaradi samoobrambnih mehanizmov. Ti tudi pojasnjujejo, kako lahko posamezno literarno delo, ki v narodu sprva zbujajo občutek ogroženosti, pozneje prerase v delo mitološkega pomena oziroma funkcije. Dela, ki govorijo resnico, so sproti uničevana

s svojimi ustvarjalci vred. Načeloma je jasno, da postane lahko literatura mitologija šele v trenutku, ko izgubi svojo resničnost, ko se resnica, iz katere se je porodila, skrije. Proces, v katerem izgubi delo moč resnice in se spremeni v splošno in abstraktno vrednoto, poteka pri vsakem avtorju drugače. Poteka pa ta proces le tako, da se narodno gibanje tako ali drugače prilagodi tisti resnici, ki ga je prvotno tako močno prizadela. (Prav tam)

Zato je literarno delo sprva potisnjeno v anonimnost, in to za toliko časa, dokler je resnica, ki jo kaže narodu, za narod boleča, se pravi, dokler niso presežene njene zgodovinske okoliščine. Ko pa se to zgodi, pade delo v drugo skrajnost. Z avtorjem vred se pojavi »v panteonu večnih in abstraktnih vrednot« (prav tam 1966 12) in postane kot takšna vrednota – kot smisel in temelj nacionalne eksistence – sakralizirana žrtev.¹⁴

12 »Za razliko od gibanja pa zavrt gibanje sploh ni pravo gibanje, saj se ne giblje, se ne premika in ne potuje, je v bistvu le prestopanje na enem in istem mestu in je nenehoma izpostavljeno skušnjavi sedanjosti, ki jo lahko premaga le silovito hrepenenje po prihodnosti, sicer se namreč utegne izkazati, da se vse dogaja nenehoma le v eni in isti pokrajini, ki se kar sama ponuja, da bi bila trajnejši dom« (Pirjavec 1978 66–67).

13 O mitologizacijski razsežnosti in vlogi tradicionalne slovenske književnosti gl. npr. Dović 2007.

14 Kot to opiše – ob ugotovitvi, da je za Slovence poezija najprej nič in potem vse – v »Vprašanju o poeziji«: »Poezija potemtakem ne more imeti neposrednega socialno zgodovinskega

Vse te zamisli je Pirjevec nato ponovil, razširil in dopolnil v svojem najbolj znanem in najodmevnejšem spisu o tej temi »Vprašanje o poeziji«. Ta spis je za nekaj desetletij začrtal razumevanje te problematike v dobršnem delu literarne vede na Slovenskem, a je bil v novejšem času deležen tudi ostrejših kritik. Zaradi te dvojne recepcije in razjasnitve smiselnega jedra Pirjevčevih pogledov si bomo ta Pirjevčev spis v nadaljevanju ogledali nekoliko podrobneje.

V »Vprašanju o poeziji« Pirjevec ne izpeljuje znanstveno rigidne, celovite in vsestransko argumentirane, s konkretnimi podatki podprte študije¹⁵ (da to sicer zna, je več kot dokazal s knjigo *Ivan Cankar in evropska literatura*), temveč gre pravzaprav za polemičen esej, ki naj s fenomenološko »bistvogledno« naravnostjo aktualno politično provokativno poezijo (šlo je za *Katalog* ter *Slovensko apokalipso* Iva Svetine), ki je bila trn v peti komunističnim oblastem, ubrani tako, da – tudi ob pomoči sociologije in njenih pojmov – pojasni »bistvo« poezije ter njen pomen za slovenski narod, zgodovino in družbo. Pirjevec sam opozarja, da tak pristop »pušča odprtih celo vrsto vprašanj in tako ponekod zbuja vtis improvizacije [...] Vse to je samo gola skica« (Pirjevec 1978 54). Tudi ko se loti nacionalno zgodovinske problematike, uvodoma pove, da bo sicer opisal »temeljni ustroj naše nacionalne zgodovine. Vendar nas ta ustroj v tem trenutku ne zanima sam na sebi, marveč zgolj v luči vprašanja o poeziji« (prav tam). To je tudi poglobitveni razlog, da so Pirjevčeve formulacije včasih nenatančne in kje tudi pretirane; a to je posledica njegove zavestne izbire, da osvetljuje in poudarja predvsem en del, eno plat, zato da bi s selekcijo bolje osvetlil »bistvo« tega, kar želi povedati.

Za kakšen tip redukcije gre pri tem, je nemara dobro razvidno iz Pirjevčevega »prevoda« ugotovitev Janka Kosa, vzetih iz Kosove knjige *Prešernov pesniški razvoj*. Pirjevec Kosa korektno povzema takole:

V *Sklepu* te knjige zatrjuje njen avtor, da je Prešeren s »komaj dosegljivo reprezentativnostjo« »izrazil« in »celo določil socialno, moralno in življenjsko miselnost svoje skupnosti za več desetletij naprej,« kajti »življenjski nazor, iz katerega je doumel sam sebe, skupnost in širši svet, je odloč[il]no vplival na slovensko miselnost [...]«. Ta misel pa je od »Prešernove dobe do danes bila

učinka, sama na sebi in čisto neposredno nima značaja akcije ali spoznanja, zato tudi ne stopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno in to v dvojnem smislu: najprej je uničena, najprej je žrtev, nato pa doživi rehabilitacijo in povišanje. Poezija kot samozavest in samoutemeljevanje naroda je rehabilitirana, povišana, sakralizirana žrtev; je sveta žrtev in je zato tudi nedotakljiva. V zgodovino stopa poezija samo prek lastne smrti« (Pirjevec 1978 61).

15 To pa seveda ne pomeni, da svoje izpeljave jemlje lahkotno in jih nima za zavezujoče.

ves čas podlaga slovenskega življenjskega občutja, saj je niso zares bistveno mogla spremeniti tudi nadaljnja kulturna slovenska dejanja od Levstika prek Cankarja in Župančiča vse do najnovejših časov, ko je marsikatera socialna, moralna in celo ontološka prvina Prešernovega pesniškega sveta postala in ostala osnova slovenske socialne miselnosti.« (Prav tam 55–56)

Te Kosove formulacije nato takole »prevede« v svoj »bistvogledni« diskurz:

Navedeni stavki pripovedujejo očitno o tem, da se je temeljna struktura našega nacionalnega bivanja do kraja zasnovala prav v Prešernovem času, se izrazila ravno v Prešernovi poeziji in tako izražena je določila vse naše nadaljnje bivanje, kar vse pomeni, da je poezija znotraj slovenske zgodovine edina prava in s tem tudi samo bivanje določujoča zavest; poezija je potemtakem edina samozavest slovenskega naroda. (Prav tam 56)

Pri vsakem prevodu se seveda kaj izgubi; pri stopnjevanju formulacije – z izrazi, ki jih pri Kosu ni – do esejistično udarne (in zato seveda pretirane) teze o poeziji kot »*edini* [poudaril T. V.] samozavesti slovenskega naroda«, pri tej redukciji na »bistvo«, se seveda izgubi ustrežnejša in celovitejša Kosova, a za Pirjevčeve namene premalo radikalna ugotovitev, da se je »slovenska socialna, moralna in življenjska miselnost« zgostila (ne v kakem filozofskem delu, temveč) v Prešernovi poeziji, in da so se s to miselnostjo Slovenci lahko identificirali tudi pozneje – kar je seveda dejstvo, ki ga ni težko dokumentirati. Pirjevčeva »redukcija« vsega tega ne zanika, temveč očitno priznava in jemlje kot samoumevno predpostavko. Le da vse to na poti do »bistva« postavi v oklepaj in zato ne omenja. Namen in »bistvo« *bistvoglednega* pristopa je pač operiranje z bistvi.¹⁶

Podoben prenos se zgodi tudi pri povzemanju Vidmarjevega govora med vojno na partizanskem kongresu slovenskih kulturnih delavcev. Tam je Vidmar povedal tole:

Ali je naša borba v skladu z duhom, sanjami in željami naših velikih osebnosti? Sklicujemo se nanje in trdimo, da ravnamo v soglasju z njimi. Nocoj, pred tem zborom, bi hotel te trditve podpreti nekoliko podrobneje, predvsem kar zadeva posebnosti naših treh literarnih velikanov: Prešerna, Levstika in Cankarja, zlasti pa kar zadeva Prešerna, ki je in ostane najvišja manifestacija našega duha, ki je zdaj in za vedno naš genij. (Prav tam 57)

16 Pri operiranju z »bistvi« poskuša Pirjavec seči globlje, v prikrite »resnice«, ki so zadaj za »pojavi« (kar je sicer samo na sebi vsaj danes – verjetno pa že od nekdaj – težnja prav vsake, tudi najtrše znanosti). Njegove pogosto pretirane in zavajajoče formulacije so v dobršni meri tudi posledica fenomenološkega pristopa, torej *redukcije* na »bistvo«, in to je pač treba vzeti v zakup, če se želimo dokopati po intendiranega smisla njegovih izpeljav.

Pirjevec to spet »prevede« takole:

Tista naša velika osebnost, ki nas je ustvarila in ki nas nenehno nadzoruje, je poezija ali literatura. Po freudistično bi se reklo, da je poezija naš superego. / Poezija je potemtakem naša najvišja vrednota, in če je tako, je seveda tudi »cilj« naše narodne eksistence in njeno glavno potrdilo. Tako je vsaj razvidno iz nekega drugega Vidmarjevega teksta. (Prav tam)

V tem duhu, nadaljuje Pirjevec, kot bistvo in temelj narodnega obstoja, se je poezija razumela tudi sama. To je njena samopodoba: namreč, da se razume kot narodotvorna, »kot utemeljevanje naroda«. In to ni le varljiva samopodoba: »To samoutemeljevanje seveda ni nič izmišljenega, ko pa je le res, da je bila literatura vse do začetka dvajsetega stoletja središče naše kulture, se pravi edini organ naše zavesti, našega samoutemeljevanja in legitimiranja« (prav tam 58).

To je spet ohlapna formulacija, ki z identično redukcijo kot pri »prevodu« Kosa lahko zavaja. Namreč: ali Pirjevec res misli, da je bila literatura *edini* »organ naše zavesti, našega samoutemeljevanja in legitimiranja«? Ali ni recimo sam leta 1963 pisal, da »slovenska literatura ni izraz neoviranega civilizacijskega in splošno kulturnega razvoja slovenskega naroda, ampak jo očitno zaznamujejo te težke zgodovinske okoliščine, obenem pa tudi vsa tista prizadevanja, s katerimi so se Slovenci poskušali konstituirati in afirmirati kot samostojen in suveren narod in s katerimi so branili svoj nacionalni obstoj, kulturo in literaturo« (Pirjevec 1963 382)? Pirjevec torej dobro ve, da so bila poleg literature še druga »prizadevanja« nacionalnega samoutemeljevanja in legitimiranja. Je to pozabil, je spremenil svoje stališče? Oboje se zdi malo verjetno. Prej gre za to, da esejistično ohlapno – bržkone zaradi boljše izostritve teze – uporablja nekatere pretirane izraze. Predvsem pa – to je vidno tudi iz celotne razprave in je treba še posebej poudariti – Pirjevec tu še ne razvija svojega lastnega stališča do te problematike, temveč zgolj analizira (in zaradi »bistvogledja« tudi malce pretirano »reducira«) tovrstno sámopodobo slovenskih literatov, recimo pri Stritarju in Vidmarju. Z zgornjimi formulacijami namreč opisuje predvsem (po svoje povzeto, seveda) »bistvo« njihovih izjav, malo pozneje pa še Prešernovih.

Pirjevec pri tem spet opozarja na parcialnost svojega pristopa, saj pravi, da s »tem še niso popisane vse razsežnosti realnega zgodovinskega pomena poezije na Slovenskem niti ne naše razumevanje lastne literature in njene zgodovine. Kljub temu pa navedena dejstva zadoščajo vsaj glede namena, ki je v tem, da opišemo še neka druga dejstva [...]« (prav tam 58). Ne gre torej za celovit opis, temveč za selektivnega; velja le v določenem pogledu, ki ga Pirjevec izpostavlja zato, da bi opozoril na nekaj konkretnega, česar

»ponavadi ne opazimo« (prav tam) – in tu je zdaj v tem spisu prvi dejanski namig na *prešernovsko strukturo* v tistem pomenu, kot ta pojem vpeljuje Pirjevec. To pa je, da Prešerna sicer res izjemno poveljučujemo, toda obenem pozabljamo, »da so Prešerna njegove izjemne lastnosti, ki so bile vir njegove pesniške izjemnosti, pahnile v trajni konflikt s svetom, ki je Prešerna očitno zapostavljal, poniževal ali zaradi grobega nerazumevanja omalovaževal« (prav tam 59), tako da je celo poskusil samomor. Podobno je bilo tudi z Levstikom in Cankarjem; vsi trije so bili nerazumljeni umetniki in tragične usode. Pokaže se, »da je poezija sicer res najvišja manifestacija našega duha, izrazilo in določilo naše usode, vendar pa je hkrati tudi uničevalka enkratnih življenj svojih lastnih ustvarjalcev« (prav tam). Poezija »'žre' svoje otroke«. Vprašanje je zdaj samo, ali to počne kot poezija ali kot »najvišja manifestacija narodovega duha, njegovo samozavedanje in njegova samozavest« (prav tam)? Kajti če velja to drugo, potem bi bila poezija »svoj lastni samomor« (59). – Tu je spet nakazana Pirjevčeva lastna distanca do nacionalistične paradigme. To je pravzaprav nekakšna patologija,¹⁷ in Pirjevčevih pretiravanj zato ne kaže vselej jemati dobesedno, saj jih je potreboval zato, da bi pokazal, v kako problematično sovisje nazadnje pripeljejo: v paradoks avtodestruktivnosti, po katerem je poezija najprej nič in potem vse. – Kaj je ta nič in kaj je ta vse? – to je naslednje Pirjevčevo vprašanje.

Poezija je *nič* »le v trenutku, ko se neposredno pojavi« (prav tam 60), vse pa lahko postane samo z rehabilitacijo. Tega po Pirjevcu ne more narediti sama. Torej narodotvorno nikakor ne deluje sama po sebi in sama od sebe,¹⁸ temveč samo prek procesov recepcije, distribucije, znanstvenega in kritiškega procesiranja, kanonizacije – za »rehabilitacijo« je namreč potrebno (to je seveda jasno, čeprav te postavke pri Pirjevcu niso izrecno navedene) vse to:

Poezija potemtakem ne more imeti neposrednega socialnozgodovinskega učinka, sama na sebi in čisto neposredno nima značaja akcije ali spoznanja, zato tudi ne stopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno in to v dvojnem smislu: najprej je uničena, najprej je žrtev, nato pa doživi rehabilitacijo in povišanje. Poezija kot samozavest in utemeljevanje naroda je rehabilitirana, povišana, sakralizirana žrtev; je sveta žrtev in zato tudi nedotakljiva. V zgodovino stopa poezija samo prek lastne smrti. (Prav tam 61)

17 Da gre s tega zornega kota za »patologijo«, opaža – izrecno sicer v navezavi na Ruplov »slovenski kulturni sindrom«, po smislu pa verjetno tudi glede na »prešernovsko strukturo« – tudi Juvan (Juvan 2008 7).

18 Marijan Dovič ob kritiki Pirjevca zapiše, da v nasprotju s Pirjevčevim pojmovanjem »sama poezija nikakor ni imela moči, da bi nacionalne in politične težnje v zadostni meri distribuirala v svojo kulturno okolico in jih uveljavila« (Dovič 2007 77). Očitno je marsikaj odvisno od tega, kako razumemo pojem »sama poezija«.

Vtis je, nadaljuje Pirjevec, da je za Slovence bila vredna le poezija, ki je bila najprej zaničevana, ki je njen čas ni razumel. »Stopnja zaničevanosti je v premem sorazmerju s stopnjo pesniške vrednosti« (prav tam 62). A Pirjevec se tu ne ujame v past abstraktnega posploševanja. Poudari, da ta model ne velja za vse. Vtis torej ne drži čisto, čeprav »[n]ekaj nedvomno je na tem« (prav tam).

Torej: na tej točki razprave zakoni dogajanja še niso razvidni; paradoks »vse in nič« še ni pojasnjen. Za rešitev paradoksa je treba najprej odgovoriti na dve vprašanji: »prvo sprašuje o izrednem pomenu poezije, drugo pa o njenem uničevanju znotraj slovenske zgodovine« (prav tam 63). Prvo vprašanje je vprašanje »o temeljni strukturi te zgodovine, ki pa je hkrati temeljna struktura slovenskega naroda« (prav tam). V nadaljevanju Pirjevec nato kot odgovor na to vprašanje obnavlja podobo te strukture, kot jo je razvil pred tem v spisu »Slovenska literatura in slovenska zgodovina« in sem jo že podrobno prikazal. Na to okostje potem nanese nekatere nove poudarke in razločevanja. Ti novi poudarki pa spet nekoliko razrahljajo na začetku rekonstruirano »nacionalistično« paradigmo. Izkaže se, da se literatura in narod ne prekrivata v celoti. Poezija sicer odgovarja na potrebe naroda kot blokiranega gibanja in izpolnjuje svojo narodotvorno funkcijo, vendar je to le ena njena razsežnost. Poleg tega je po Pirjevcu tudi »ona sama« (ravno kot taka, kot ona sama, pa narodotvorne funkcije nima). Kot to izpeljuje Pirjevec: »Med temi določili poezije znotraj naroda kot zavrtega gibanja in poezijo kot tako pa pride do raznih konfliktov« (69) in žrtev. Kajti poezija kot taka seveda »ni vezana izključno na nacionalno zavest« (69), zadeva človeka kot celoto (ki seveda tudi ni zreduciran zgolj na nacionalnost, kar bi nemara lahko sklepali iz kake dvoumne »bistvogledne« formulacije), nacionalni princip, zlasti kot zavrto gibanje, pa ne. Poezija ne more biti le v službi nacionalnega principa

in bo torej nujno izpolnjevala tudi to, kar je glede na interes tega zreduciranega načela docela odveč ali pa celo škodljivo. V poeziji pride do besede tudi vse tisto, česar okrnjeni nacionalitetni princip že načeloma ne more prekrivati oziroma zajeti vase. To velja predvsem za tako imenovano intimno človekovo sfero, kamor spada zlasti erotika, posebej še, če je obtežena s senzualističnimi poudarki. (Prav tam 69–70)

To »[n]asprotje [znotraj poezije] je očitno nekaj apriornega; ko se poezija sredi blokiranega gibanja pojavi, je že v konfliktu« (prav tam 70). V takem konfliktu *ostanejo* predvsem literati tipa Jenko, Murn, Kette: »žrtve, ki ne morejo doživeti sakralizacije« zaradi erotičnosti,¹⁹ ki je nekaj intimnega in

19 Ob erotiki zato tudi eksperiment (kot nekaj individualnega) ne žanje odobravanja. Naša poezija se zato nikoli sama iz sebe ne prižene do skrajnosti (prav tam 71), ker bi to

ne narodno pomembnega. Drugače je po Pirjevcu s Prešernom. Ta konflikt se izrazi tudi pri njem, a ne *ostane* pri tem. Tudi pri Prešernu je na primer erotika pomembna, a je »do kraja uskladena z nacionalnim čustvom« (prav tam), zato Prešernove poezije ne razumemo kot zgolj nečesa intimnega, tako kot to velja za Murnovo, ampak izpolnjuje tudi narodotvorno funkcijo.

Erotika in skrajni eksperimenti torej ovirajo in onemogočajo rehabilitacijo. Omogoča jo neki drug konflikt: »Prešernov, Levstikov in Cankarjev« (prav tam 72). Cankar in Prešeren imata vero v prihodnost (kar je za narod kot gibanje nujno); Cankar je verjel »v slovensko narodno vstajanje in je bil že zaradi tega veren član v prihodnost verujoče, a v blokirano gibanje zaklete nacionalne skupnosti« (prav tam). Podobno velja tudi za Prešerna. Problem je po Pirjevcu le njun pesimizem; ta je v radikalnem zanikanju sedanjosti, ki seveda še ni realizirani narod, temveč šele narod kot blokirano gibanje. »Poezija je [...] izrekanje resnice o blokiranem gibanju« (73), narod kot blokirano gibanje pa ne more sprejeti te resnice o sebi, zato tudi zavrača to poezijo; toda vseeno – in to je aporija, paradoks – poezijo ob enem nujno potrebuje:

Kljub temu pa je še vedno res, da je poezija v situaciji blokirane gibanja osrednji medij narodovega samopotrjevanja, njegovo izrazilo in določilo. Vendar to ne more biti neposredno in kakor sama po sebi raste v skladu s svojimi notranjimi določili, kajti narod jo potrebuje samo kot tolažbo in vero, se pravi kot eshatologijo in mitologijo. V eshatologijo in mitologijo pa je povzdignjena redno prav tista poezija, ki je bila zanikana in ki je bila hkrati beseda resnice. Zato je treba zdaj premisliti sam proces rehabilitacije in sakralizacije, se pravi tisti proces, v katerem se poezija dvigne iz nič v nedotakljivo narodno vrednoto. (Prav tam 74)

Kdaj torej nastopi rehabilitacija? Tedaj, ko nastopijo ustrezne družbeno zgodovinske in politične spremembe, ko se torej – v primeru Slovencev – narod začne institucionalizirati. »Iz tega pa je hkrati že jasno, kdaj se rehabilitacija sploh lahko dovrši; samo takrat, ko poezija kot ‚upodobitev‘ obupne resnice ni več nevarna in katastrofična, ko kratko in malo ni več resnica, se pravi v trenutku, ko se je v nacionalnem življenju nekaj spremenilo, in sicer tako, da ga včerajšnja kritika ne prizadeva več« (prav tam 75). To se glede Prešerna po Pirjevcu prvič zgodi šele tedaj, ko se položaj Slovencev znotraj Avstro-Ogrske zares spremeni in nastopi tudi notranja diferenciacija (med staroslovenci in mladoslovenci). Rehabilitacija in sakralizacija nastopita torej takrat,

pomenilo, da deluje zgolj po lastni notranji logiki. Zato zavračanje Podbevška in zapleti s Kosovelom.

ko poezija kot resnica o nemoči blokiranega gibanja ni več aktualno živa. V tem trenutku se pesniško pesimistična podoba narodovega gibanja spremeni v podobo že presežene preteklosti in postane zaradi tega pravzaprav najvidnejše potrdilo narodne moči, ki je očitno tako velika, da se ji je posrečilo premagati prav to temno in težko preteklost, upodobljeno in ohranjeno v črnih likih poezije. Zato je načeloma jasno, da bo najzanesljivejše potrdilo narodove moči prav tista poezija, ki je bila za svoj čas kar najbolj pesimistična, ki je najbolj intenzivno izpovedovala resnico dvojne stisnjenosti, se pravi tista, ki je najbolj jasno in najbolj zvesto izrekala resnico svojega sveta in bila zato zares prava poezija. (Prav tam 76)

Vendar po Pirjevcu to še ne zadošča. Mitologija je lahko le prava poezija, zato je ta struktura vendarle malo bolj zapletena:

Če namreč takšno gibanje res potrebuje mitologijo in če lahko nastane mitologija res samo iz prave poezije, potem gibanje poezije ne more samo sproti uničevati ali zaničevati, marveč jo mora tudi omogočati. Sprašujemo se tedaj, kako je v opisanih notranjih razmerjih slovenske zgodovine kot dogajanja blokiranega gibanja poezija kot resnica sploh možna, če pa je tako rekoč že a priori izpostavljena uničevalskemu pritisku? (Prav tam 76–77)

To je bilo po Pirjevcu mogoče le zato, ker je bil »[s]lovenski literarni prostor [...] zasnovan totalitarno, monopolistično in monocentralistično in te njegove lastnosti so samo reprodukcija temeljnih razsežnosti naroda kot blokiranega gibanja« (prav tam 77). Narod kot blokirano gibanje si prav zaradi svoje dvojne ranljivosti notranje diferenciacije ne more privoščiti. Zato je bil Prešeren – tako nekako izpeljuje Pirjavec svojo nekoliko bizarno argumentacijo – kljub svoji nepriznanosti oziroma ne glede na to v svojem času vendarle edini pravi pesniški talent. Slovenski svet je Prešerna sicer

zanikoval, vendar je bil hkrati ta svet tako urejen, da ga je tudi potrjeval, omogočal mu je, da je bil [...] edini izvoljeni organ nebeške poezije in rajske lepote na Slovenskem²⁰ [...] Ravno v takšnem monocentričnem sistemu pa

20 To seveda še zdaleč ne pomeni, da je bil edini literat. A ker je dosegel najvišjo stopnjo umetniškosti, je bil za narod kot dvakrat blokirano gibanje, ki se utemeljuje le v sluzenju absolutnim vrednotam, eminentni simbolni lik z reprezentativno vrednostjo. Seveda pa je poleg tega obstajala – in tudi imela svojo vlogo – še druga literarna produkcija: »Vendar pa je takšna totalitarna in monocentrična struktura lahko prekrivala le tisti del realnega bivanja slovenskih ljudi, ki ga je obvladoval dvojno reducirani nacionalitetni princip« (prav tam 77), vsa ostala področja pa ostajajo zunaj umetniške literature in tako zunaj simbolne nacionalne funkcije, na primer mohorjanke. Tu se dobro pokažejo slabosti ali vsaj možnosti nesporazumov, saj se zdi, kot da bi tovrstna »bistvogledna«

se je lahko skrajno nesrečni in grobo omalovaževani pesnik utemeljeno utemeljeval neposredno v Poeziji, ki je že sama po sebi dosledno zanikanje grdega, nečloveškega in zavrženega socialnozgodovinskega sveta, tako da se je pesnikova nesreča lahko dogajala kot dokaz čistosti Poezije in pesnikove zvestobe tej čistosti. (Prav tam 77–78)

Iz te zapletene in ne vselej prepričljivo argumentirane konstelacije Pirjevec nato formulira svojo *prešernovsko strukturo*. Po njegovem je mogoče »njen pomen [...] z nekoliko ‚banalnimi‘ besedami povedati takole: pesnik je ‚voljan biti‘ pesnik in s tem tudi žrtev le, dokler mu je ‚zagotovljeno‘, da je edini izvoljeni organ nebeške poezije in rajske lepote. Vse to mora biti ‚zagotovljeno‘, sicer ostane narod ne le brez resnice, marveč tudi brez potrdila in brez mitologije. In vse dokler je narod blokirano gibanje, so takšna zagotovila tudi zares dana, iz česar hkrati sledi, da je Prešernova struktura zares plodna lahko le v določeni splošno zgodovinski strukturi« (prav tam 78) – in ne ves čas zgodovine Slovencev.

Prešernovska struktura se razveljavlja že takoj po Prešernu. Nastopi več enakovrednih literatov, a to še ni pravi pluralizem, ker med njimi ni tekmovalnosti. Še vedno prevladuje nacionalna naravnost, le nacionalnega prvaka ni. Prešernovska struktura zdaj ni v enem samem pesniku, temveč v vseh skupaj: »[P]esniške strukture [...] so združene v enem in istem v tipično prešernovski strukturi, ki pa se očitno ni mogla več zbrati sama v sebi do tiste mere, da bi se strnila v en sam umetniški opus, v eno samo notranje skladno in zares veliko umetniško dejanje« (prav tam 78), kar pomeni, da je v drugi polovici 19. stoletja »že začela izgubljati svojo produktivno sposobnost« (prav tam 79). Obnovi in radikalizira (čeprav po svoje tudi odmre; tudi tu Pirjevec ni čisto jasen) se šele pri Cankarju, pri Župančiču pa nekako ni ohranjena. Župančič (ki je sicer pravi pesnik) jo celo relativizira, ko relativizira pomen Prešerna kot nacionalnega pesnika. Sploh pa v moderni prešernovska struktura ne prekriva več celotnega literarnega življenja; pojavi se notranja diferenciacija kot posledica širitve slovenskega institucionalnega življenja in s tem notranje diferenciacije naroda. Zdaj se »cankarjansko prešernovska struktura« (Pirjevec jo nekajkrat imenuje tudi tako) ne more »več ohranjati le s pomočjo deklarativne in čisto neposredne identifikacije z abstraktnim načelom Poezije« (prav tam 81), saj na primer Župančič dokazuje, da poezija lahko obstaja tudi na drugačen način.

redukcija prezrla dejanski pomen, ki ga je imela ta (mohorjanska) literatura za ohranjanje jezika in nacionalne zavesti. Pirjevec tega pomena gotovo ne bi zanikal, a pri njegovem »reduksijskem« pristopu je vse to pač postavljeno v oklepaj.

Že ob Cankarju začnja torej jasna podoba Pirjevčeve prešernovske strukture nekoliko bledeti. Pirjevec literarnozgodovinskih »dejstev« vendarle ne želi docela žrtvovati lepoti, čistosti in učinkovitosti svoje konstrukcije. Še bolj se ta čistost zamegli ob Župančiču, ki – zato ker je že za svojega življenja čaščen avtor – prešernovsko strukturo zanika, obenem jo pa – nekoliko nenavadno – tudi znova obudi, vsaj v tistem delu, da njegova poezija spet postane nacionalna svetinja. Župančič kot slavljani Poet je »res obnova prešernovske strukture, ko pa je to postal, je kot pesnik umolknil in molčal je skoraj celih trinajst let« (prav tam 83). Župančič pesni samo, ko gre narodu za nohte, ko bi spet bila potrebna prešernovska struktura, pa v povojnem stalinizmu (oznaka je Pirjevčeva), ko ni »prave institucionalizacije in notranje diferenciacije« (prav tam).

Pirjevčeve sklepne misli o prešernovski strukturi gredo takole:

Prešernovska struktura je torej začela svojo tvorno moč izgubljati že v drugi polovici prejšnjega stoletja. Nato pa je doživela dvojno smrt: v Cankarjevem radikalnem dvomu in v Župančičevem molku. Ta smrt se dogaja v skladu s sproščanjem slovenskega naroda v gibanje in z njegovim preurejanjem v institucionalizirano in notranje diferencirano družbo. Zato lahko rečemo, da doživlja ta struktura danes svojo tretjo smrt [...] Njene norme in njena gesla družbe kot družbe ne zavezujejo več, kar jasno priča o nekih novih razsežnostih našega nacionalnega življenja, čeprav ima ravno prešernovski mit zlasti v našem kulturnem življenju še vedno precejšnjo institucionalno moč, vendar pa je brez prave tvorne sile. (Prav tam 83–84)

»Danes« (torej okoli leta 1969, ko je nastal Pirjevčev spis) je konec prešernovske strukture. Narod je postal nacija in »ne potrebuje več ene in enotne poezije« (prav tam 84). »Narodu in družbi ni več potreben stari, t. j. pesniški način samoizražanja in samodoločanja, ni jima več potrebna stara mitologija, zato tudi žrtve niso več potrebne« (prav tam; gl. tudi Pirjevec 1954 283). Poezija je zdaj lahko ona sama. Jasno se pokaže to, kar na začetku razprave morda ni bilo dovolj razvidno. Pirjevec *ne* propagira prešernovske strukture, temveč jo analizira, opredeli njeno zgodovinsko bistvo in razglasi njen konec; kot pravi sam: »pričujoče razmišljanje govori iz konca prešernovske strukture in iz začetka vračanja poezije k sebi« (Pirjevec 1978 86).

* * *

Pirjevec ostaja pri pojasnjevanju nacionalno obarvane zgodovine slovenske literature v okviru tistih osnovnih parametrov, ki jih je zarisal že Ivan Prijatelj. Poleg tega pa poskuša s *prešernovsko strukturo* osvetliti še eno od

specifik te zgodovine. Pri tem je včasih bolj, drugič manj prepričljiv in notranje dosleden.²¹ Čeprav osrednje ogrodje – tako se zdi – približno drži, pa nekatere teze in formulacije veljajo samo ob omejitvah ali sploh ne.

A prešernovska struktura ni edini Pirjevčev prispevek k raziskovanju specifike slovenske literature. Drugo tako področje je pravzaprav osrednje področje njegovega raziskovanja v zrelem obdobju, področje romana. V nadaljevanju bomo zato nekaj pozornosti posvetili še temu.

Posebna vloga slovenske literature izhaja po Pirjevcu iz posebnega problema nacionalnosti in zato ni nekaj splošno zakonitega, kar naj bi veljalo na primer za celotno evropsko literaturo nasploh, ampak je slovenska (nemara ne le slovenska, vendar pa značilno slovenska) posebnost. Ta je v tem, da se slovenska literatura – če povzamemo s Pirjevčevimi besedami – »skoraj vedno utemeljuje po načelu neinstrumentaliziranih univerzalnih in abstraktnih vrednot, torej na eshatološki in mitološki način, kar hkrati pomeni, da se ne utemeljuje metafizično in zato v njej ne moremo najti obsežnejših in zares koherentnih metafizičnih struktur, ki praviloma predstavljajo racionalno osnovo vseh velikih literarnih dejanj« (Pirjevec 1966 13–14). Takšna velika in konkretna metafizična struktura, ki Slovincem manjka, je seveda zaobsežena ravno v tradicionalnem evropskem romanu, kot ga Pirjevec razvije v svoji teoriji romana. Političnozgodovinska, kulturnozgodovinska in literarnozgodovinska analiza rabijo Pirjevcu najprej kot obramba poezije pred aktualnimi političnimi pritiski, nazadnje pa predvsem kot podlaga za literarnoteoretične izpeljave.

21 Nekoliko nenavaden je že okvir razprave, aktualna problematika. Pirjevec kar dvakrat zapiše, da »ni naroda, ki bi v določenem trenutku svoje zgodovine [mišljen pa je Pirjevčev aktualni trenutek; op. T. V.] posvetil toliko in tako intenzivne pozornosti ravno poeziji« (prav tam 54). Konkretno tudi navaja, kdo vse se je kritično odzval na (zlasti Svetinovo) poezijo: »Ljudska skupščina Socialistične republike Slovenije, republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije, republiški odbor Zveze združenj borcev NOV, centralni komite Zveze mladine Slovenije, univerzitetni komite Zveze komunistov Slovenije. To so nedvomno takšne institucije, ki reprezentirajo skoraj celoto slovenskega javnega življenja« (prav tam 1978). Glede na to, da je to »oglašanje« pomenilo najmanj »administrativni pritisk«, in glede na to, da je odnos tedanjih oblasti do literatov dobro poznan, je nekoliko presenetljiv tale Pirjevčev sklep ob koncu razprave: »Zato lahko rečemo, da doživlja ta struktura [namreč prešernovska; op. T. V.] danes svojo tretjo smrt. Dokaz za to je preprosto dejstvo, da kljub vsem naporom in ugledu, ki ga še uživa, ni mogla priklicati nad to, kar se ji kaže kot nihilizem in straniščna poezija, nobenega hujšega političnega ali administrativnega pritiska« (prav tam 84). Izpeljava sklepa je bizarna, saj so posegi politike in represivnih aparatov na literarno polje v tistem času najmanj primerljivi s tegobami, ki so od oblasti doletele Prešerna; zelo verjetno pa celo precej strožji. Pirjevec bržkone meri na to, da ob *Katalogu* in Svetini oblast ni uporabila radikalnejših represivnih ukrepov (temveč se je zadovoljila »zgolj« z ostro javno obsodbo, ki so jo izrekli domala vsi njeni reprezentativni organi).

To zadnje se zdi potrebno še prav posebej poudariti in osvetliti. Pirjevec s svojimi raziskavami nima niti konkretnih političnih ali ideoloških ciljev in namenov (npr. v duhu nacionalizma 19. stoletja)²² niti ne predlaga normativne poetike ali literarnega programa, tako kot na primer Fran Levstik, ki postavlja nacionalnost pred umetniškost (in je tako tudi sam eden od razlogov za Pirjevčeve ugotovitve), in tudi ne kanonizira ter glorificira, ne spočenja mitizacije, tako kot Stritar (ali pozneje Vidmar). Pač pa reflektira tradicionalno strukturo slovenske književnosti bodisi kot (na primer v »Vprašanju o poeziji«) živahen in ugleden udeleženec pri aktualnem dogajanju na slovenskem kulturnem in literarnem prizorišču, kot zagovornik umetniške avtonomije, pravice poezije, da je – končno – to, kar je, torej *ona sama*,²³ ali pa kot literarni znanstvenik, ki – v socioloških, kulturnozgodovinskih, filozofskih teorijah – išče pojasnjevalni mehanizem za posebnosti, ki jih – ne glede na te teorije, z razmeroma »imanentnim« branjem – zaznava pri tradicionalni slovenski literaturi. Paradigmatski primer za to je njegova teorija slovenskega romana. Pirjevec je – predvsem pod literarnoteoretskim vplivom Lukácsa in pod filozofskim vplivom Heideggerja – oblikoval veličastno teorijo evropskega romana, ki lahko po spekulativni globini, filozofski podkrepljenosti in izvirnosti (pa tudi vplivnosti, vsaj znotraj slovenskega prostora) uspešno tekmuje z Lukácsovo in Bahtinovo. Tradicionalni evropski roman, ki je – vsaj po Pirjevcu – bitnozgodovinsko utemeljen kot umetnost, je predvsem predmoderni novoveški roman, za katerega je značilen aktivni junak, ki dejavno posega v družbenozgodovinsko stvarnost, a v tej akciji propade, zato se ti romani načeloma končujejo tragično, z junakovo katastrofo. A prav ta katastrofa je – obenem s predhodno junakovo akcijo, ki se utemeljuje v metafizični ideji – pogoj za umetniškost romana. Ta je – in tu se Pirjevec, ki se je dotlej zgledoval predvsem pri romanih abstraktnega

22 Kot je razvidno iz »Vprašanja naroda«, je načelo narodnosti po Pirjevcu že odigralo svojo zgodovinsko vlogo in se dogaja pravzaprav konec tega načela. Ne nazadnje: narod je po Pirjevcu subjekt volje do moči, to pa je nekaj, kar velja (na sledi Heideggerja) preseči.

23 Tudi zato je Pirjevca zgrešeno potiskati v mračnjaško »nacionalistično« paradigmo. Pirjevec zgolj ugotavlja nacionalistično paradigmo za posamezna obdobja slovenske književnosti, a ne meni, da je literatura že *načelno* vpeta v nacionalno strukturo. Pirjevčevo lastno razumevanje literature vsekakor izstopa iz paradigme »kulturnega nacionalizma« in kakršnekoli instrumentalizacije literature sploh. »Vprašanje o poeziji« je glede tega dovolj zgovorno. Opozoriti velja, da take drže Pirjevec ni zavzel šele po heideggerjanskem obratu, temveč jo izkazuje že v polemiki z Marjo Boršnikovo v spisu »Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini« iz leta 1954. Značilna je tale njegova pripomba: »»Brez dvoma je zanimanje, ki je veljalo literarni zgodovini pred zadnjo vojno, po osvoboditvi popustilo. Popustilo je hkrati z zanimanjem za literaturo kot tako. Dokler je imela naša književnost politično prebudno vlogo, je imela pač osrednjo funkcijo v našem narodnem življenju. Odkar smo postali samostojen političen narod, takšne funkcije nima več. Pa je mar to dokaz, da sploh nobene funkcije več nima?« (Pirjevec 1954 283).

idealizma iz Lukáčseve tipologije, za navdih obrne k Heideggerju – v razprtju ontološke diference, v uvidu v zmotnost identifikacije z idealom, z vrhovno metafizično idejo, in v uzrtju biti, ki romanu dodeljuje njegovo umetniškost (roman kot *poiesis*). Toda posebnost tradicionalnega slovenskega romana je po Pirjevcu ta, da ne odseva te metafizične strukture (in zato ni zares mogoč kot tradicionalni evropski roman, ki je umetnost, temveč je prej ideologija). Za slovenski roman je namreč značilen pasivni junak, ki ni zmožen prave socialno zgodovinske akcije, razloge za to pa je treba po Pirjevcu iskati v nacionalno politični zgodovini Slovencev, namreč v politični odvisnosti od drugih, velikih nacij, ter v skladu s tem v težnji po uveljavitvi lastne nacionalne subjektivnosti, ki pa se je iz pragmatičnih razlogov lahko udejanjala le kot pasivno hrepenenje in se je kot taka prenesla tudi v literaturo, konkretno, v strukturo romanesknega junaka.²⁴ Posebnost oziroma »specifiko« slovenskega romana je treba razumeti prav v tem duhu, da je izstopajoča tipološka značilnost tradicionalnih slovenskih romanov (pasivnost, hrepenenjskost, blokada umetniškosti na račun nacionalne ideje) tesno povezana – in pogojena – s *posebnim* kulturno- in političnozgodovinskim razvojem slovenskega naroda, kot ga je Pirjavec razvil zlasti v spisih »Slovenska literatura in slovenska zgodovina« in »Vprašanje o poeziji«, ter pojasnljiva z njim. Pirjavec kot izredno (avto)reflektiran mislec tako izpelje celoten hermenevtični krog: od delov k celoti in od celote nazaj k delom.

Slovenske literarne konstante oziroma specifike po Janku Kosu

Podoba o splošnih značilnostih ali »specifikah« slovenskega literarnega sistema, ki jo je izpostavil že Ivan Prijatelj, vplivno pa osvetlil Dušan Pirjavec, je v literarni vedi na Slovenskem dobršen del 20. stoletja prevladovala. Avtorji (Boris Paternu, Dimitrij Rupel, Jože Pogačnik in drugi) so vsak po svoje opozarjali na posebnosti, značilnosti in »specifike« slovenske književnosti, to pa tako, da so bile njihove ugotovitve v splošnem skladne z ugotovitvami Prijatelja in Pirjevca. Zlasti kulturno- in političnozgodovinskega zarisa, pa temeljne postavke o nacional(istič)nem imperativu slovenske književnosti, ki ima posledice tudi za njeno estetsko podobo, zvečine niso problematizirali, temveč so vse to jemali za samoumevno (pred)postavko, na podlagi katere so potem pojasnjevali posamezne »specifike«. Nemara najvztrajnejšo pozornost je temu posvečal Janko Kos, ki je tudi najbolj izostreno ter teoretsko podkrepljeno izpostavil nekatere značilne »konstante« slovenske književnosti, vezane na opisano podlago.

24 Podrobneje o tem v Virk 1991b; 1997b.

V spisu »Teorija in praksa moderne slovenske proze« je tako na primer ugotavljal,

da je slovenska literatura v slehernem svojih obdobjih uveljavljala podobne smeri, vsebine in forme, kot jih je pred tem formirala evropska književnost, vendar zmeraj s posebnostmi, ki nikoli niso bile nekaj naključnega, ampak so se v različnih prevojnih stopnjah ponavljale, tako da so postajale za slovensko literaturo tipične. Prav zato jim lahko rečemo slovenske literarne konstante. (J. Kos 1975 210)

Kos te konstante opredeli takole:

- v slovenski literaturi so se »namesto velikih literarnih form, zvrsti in oblik uveljavljale večinoma male ...« (prav tam);
- značilna je prevlada lirike nad epiko in dramatiko, če pa so enakovredne, se v drami oziroma prozi razbohoti liričnost;
- v ospredju je plebejskodemokratski humanizem; vrednota je človečnost malega človeka; ta je model človeka sploh;
- značilna je »odsotnost literarnega aristokratizma, individualizma, hermetizma v njegovih najbolj skrajnih formah« (prav tam);
- končno pa slovensko literaturo zaznamuje tudi »odsotnost metafizike [...] ta literatura v primerjavi z evropskimi izviri praviloma opušča velike metafizične teme, ideje in okvire« in je naravnana »v empirično konkretni, zgodovinski in socialni svet kot edino mogoči vir človeških izkušenj« (prav tam 210–211).

Vse te »konstante« so seveda izpeljive iz posebne zgodovinske in politične usode slovenskega naroda, tudi če Kos te izpeljave tu izrecno ne opravi. Nekaj podobnega velja tudi za njegov poskus določitve specifike slovenskega romana, torej poskus, ekvivalenten Pirjevčevemu in – kot bomo videli – po rezultatu tudi usklajen z njim. Tega poskusa se prvič temeljito loteva v spremni študiji k Cankarjevemu romanu *Hiša Marije Pomočnice*. Tu že ugotavlja tri značilnosti zlasti tradicionalnih kanoniziranih slovenskih romanov. Prva je ta, »da je v 19. stoletju, nato v Cankarjevem pisateljstvu in morda še vse do našega časa v slovenskem romanopisju oblika kratkega, novelsko razširjenega ali cikličnega romana skoraj izključno prevladovala« (J. Kos 2009 467). Druga posebnost »je pasivnost, trpnost, nedejavnost slovenskih romanopisnih junakov v primerjavi z aktivnim junakom velikega evropskega romana« (prav tam 469), tretja »značilnost klasičnega slovenskega romanopisja« pa je po Kosu tema iskanja sreče: »Slovenski klasični roman je roman srečoi-skateljstva, njegov junak je po svojem bistvu iskalec sreče« (prav tam 473). Lahko jo najde (v tem primeru ima roman srečni konec) ali pa tudi ne, toda

v obeh primerih mu je sreča predvsem in samo pasivno čutno-čustveno stanje. Prav zato je skoraj neogibno, da se tudi iskanje takšne sreče uveljavlja predvsem kot pasivno pričakovanje, trpno sprejemanje dogodkov, okoliščin ali možnosti, ki naj jo omogočijo, ali pa seveda narobe – pokopljejo vsako upanje vanjo. Kar je po svojem bistvu pasivno, ne more nastati drugače kot s trpnostjo. (Prav tam 474)

Ta tradicionalna lastnost slovenskih romanov (ugotavljal jo je tudi Pirjevec, a jo je imel za neestetsko) je ohranjena tudi v Cankarjevih romanih, le da s pomembno specifikjo. »Cankarjevim junakom je ta sreča že od vsega začetka odtegnjena, skoraj sleherni njegovih romanov se začne v položaju, ko je bralcem, podzavestno pa tudi samim junakom jasno, da jim je cilj nedosegljiv« (prav tam).²⁵ Zato je primerna oznaka za te romane »hrepenenjska spiritualnost«.

Kos torej že v tej razpravi o Cankarjevih romanih povsem jasno opredeli njihovo slovensko specifikjo; Cankarjeve romane umesti tudi tipološko in tako že zasnuje sistematično rešitev, ki jo povsem eksplicitno in v vseh podrobnostih nato izpelje poldrugo desetletje pozneje, v razpravah »Teze o slovenskem romanu« ter »Ep in roman na Slovenskem«. Tu prvič konkretno in podrobno razdelano uporabi svojo dvoravninsko tipologijo, ki jo je sicer razvil že v razpravi »Pota romana«, in specifične slovenske lastnosti romana, kakor jih je v študijah k *Stotim romanom* postuliral ob Cankarjevi *Hiši Marije Pomočnice*, zdaj natančno tipološko definira. Specifika slovenskega romana se mu sicer še vedno kaže v območju problemskega romana, a zdaj mnogo določneje, v tistem od štirih Lukácsevih tipov, ki to specifikjo posebno jasno izraža:

Deziluzijski roman je reprezentativen tip slovenskega romanopisja, saj mu lahko pripišemo večino najpomembnejših besedil, vendar s pripombo, da dobi deziluzijski roman v slovenskem sociokulturnem prostoru poteze, ki jih v evropski literaturi praviloma nima, se pravi v romanih Jacobsena, Gončarova, Turgenjeva, Flauberta, ki jih ima Lukács za primere takšne romanske proze. Kot specifično slovensko določilo stopa v ta tip romana junak, ki ni samo nosilec »lepe duše«, razočarane nad svetom in zato umaknjene v pasivno držo svoje zasebnosti, ampak se ob tem čuti za žrtev tega sveta; kot nedolžna in včasih tudi grešna žrtev, ki pa v slehernem primeru izkuša na sebi krivično moč stvarnosti (biološke, družbene, zgodovinske, celo metafizične). Vrh je ta tip romana dosegel s Cankarjevimi romani od *Tujcev* do *Milana in Milene*, ki so zato v tem smislu najbolj »slovenski«. (J. Kos 1991a 50)

25 Tudi tu se Kosovi pogledi s Pirjevčevimi v celoti ujemajo. Za moderni roman – sem pa sodi tudi Cankar – je po Pirjevcu značilno ravno to, da ni izhodiščne identitete med bitjo in bivajočim, temveč je ontološka diferenca razkrita že na začetku. Od tod pasivnost junakov modernega romana.

Vendar sodijo vanj tudi vsi poznejši osrednji slovenski romani, »vse do romanov, ki so značilen primer postmodernizma (Blatnikove *Plamenice in solze*)« (prav tam).²⁶

Čeprav Kos ne izpelje – tako kot Pirjevec – izrecne in podrobno predstavljene navezave ugotovljenih specifik slovenskega romana na okoliščine slovenske nacionalne in politične nesamostojnosti v 19. stoletju in v prvi polovici 20., na to vendarle nakaže:

Kolikor je tip deziluzijskega romana žrtve najbolj reprezentativen model slovenskega romanopisja, je s svojo specifičnostjo seveda vezan na sociokulturne podlage slovenstva v 19. in 20. st.; s spremembo teh podlag je pričakovati tudi spremembo njegovih tipičnih vzorcev. (J. Kos 1991a: 51)

Kosov zadnji stavek implicira, da je spremembo »sociokulturnih podlag slovenstva« šele »pričakovati« oziroma (ker se beseda »pričakovanje« tu pravzaprav navezuje na spremembo tipičnega vzorca slovenskega romana in ne na družbene okoliščine) da se ta pravkar dogaja. Najbrž ni prevelika spekulacija domneva, da je s spremembo sociokulturnih podlag slovenstva Kos mislil na spremembo, ki jo je prinesla slovenska osamosvojitve. Vsekakor je njegovo teorijo slovenskega romana mogoče razumeti tudi v tem smislu, in nekatere poznejše raziskave so njegova predvidevanja o spremembi tipičnih vzorcev potrdile.²⁷

Kritike, korekcije in dopolnitve »prešernovske strukture«

Podoba o slovenski književnosti, ki jo zaradi ekonomičnosti imenujemo »prešernovska struktura«, je torej zaznamovala dovršen del oziroma kar večino literarnovednih razprav na Slovenskem. Občasno se je pojavila kaka kritika, a se vsaj znotraj literarne vede ni zares uveljavila.²⁸ Do sprememb oziroma do modifikacije te podobe je – pričakovano – začelo prihajati po slovenski osamosvojitvi, ko so se »sociokulturne podlage slovenstva« spremenile, to pa je sprožilo premike ne le v značilni estetski strukturiranosti literarnih besedil,

26 In pa seveda nekateri – čeprav redki – sočasni ali starejši, na primer Tavčarjeva *Visoška kronika*, ki pomeni »enega od vrhov slovenskega deziluzijskega romana« (J. Kos 1991b: 385), ali Stritarjev *Zorin*, ki je »prvič v celoti realiziral ustroj deziluzijskega romana« (prav tam).

27 Prim. Virk 2004b.

28 Misel o »prešernovski strukturi« se je uveljavila tudi zunaj slovenskih meja. Gl. npr. Đurić 2011. – Delno afirmativno delno kritično Pirjevčevo teorijo – ob smiselnem povzetku – v novejšem času obravnava Vid Snoj v svoji monografiji *Nova zaveza in slovenska literatura* (2005).

temveč v celotnem literarnem sistemu, na primer v založniškem pogonu, pa tudi seveda v literarnem zgodovinopisju. Začele so se pojavljati kritike, ki so ustaljeno podobo »prešernovske strukture« ostro zavračale ali jo vsaj dopolnjevale. To je bilo pričakovati ne le zaradi temeljite družbenopolitične spremembe, temveč tudi zaradi Pirjevčeve (in Ruplove) teorije same. Docela logično je, da so se skoraj pol stoletja po nastanku mnoge njune formulacije pokazale kot zastarele in neustrezne, nekateri poudarki pa pretirani.

V prvem poosamosvojitvenem desetletju sama Pirjevčeva teorija sicer še ni bila deležna ostrejših kritik, temveč prej celo nekakšnih repriz. Podobno kot je Pirjevec v *Vprašanju v poeziji* sicer razgrnil sakrosanktno in mitološko vlogo literature pri Slovencih kot nerealiziranem nacionalnem gibanju, a obenem to vlogo, ki je vključevala *prešernovsko strukturo*, torej nazadnje tudi mitologizacijo in sakralizacijo nacionalnih pesnikov, njihovo postavitve na nacionalni piedestal, oznanjal za preživeto, stvar preteklosti, ki literaturi kvečjemu preprečuje, da bi bila ona sama, sta to njegovo osrednjo intenco – tudi ob sklicevanju na njegove analize ter izrecno na prešernovsko strukturo – v svojih *prispevkih za slovenski literarni program* povzela tudi denimo Matevž Kos in pisec te razprave (gl. M. Kos 1995; Virk 1995), oba pa z enako poanto, ki je bila kritično usmerjena v nadaljevanje političnega (v najožjem pomenu besede) angažmaja slovenskih pisateljev tudi še po osamosvojitvi, zlasti v prepričanje o posebni izvoljenosti literatov za to, ki je ta angažma pogosto spremljala. Če ne prej, je bilo po njunem mnenju z osamosvojitvijo za vselej konec tega, kar simbolizira prešernovska struktura, torej zaveze pisateljev – in njihove domnevne tradicionalne posebne usposobljenosti – za politično delovanje v korist naroda. Pisatelji in pisateljice naj se – takšna je bila nekako njuna poanta –, namesto da so (ali želijo biti) poklicni ali samooklicani politiki ter arbitri na področju politike, vrnejo k svojemu delu, k literaturi sami (ki je seveda lahko tudi angažirana). Kosov kolega se je na Pirjevčevo teorijo, povzeto brez pomislekov, navezal že v svoji dve leti prej objavljeni razpravi »Slovenska nacija in slovenska literatura«. Tu je najprej rekapituliral Pirjevca, nato pa ugotovil, da je treba v novih družbenih okoliščinah pojem naroda in vlogo literature v njem na novo premisliti. Narod ne sme biti več mišljen, tako kot pri Pirjevcu, kot subjekt volje do moči, kajti tako pojmovanje vodi v nacionalizem, temveč kot eden od temeljev postmodernih pluralnih identitet v sodobni družbi. Eden od sklepov razprave – sicer pisane v še precej okornem pirjevčevsko-heideggerjanskem jeziku – je bil, da je treba prenoviti tudi »slovensko literarno zgodovino, ki bo morala ,prevrednotiti svoje dosedanje vrednote‘ in celotno nacionalno literarno produkcijo še enkrat premisliti, tokrat brez njene narodnoohranjevalske vloge« (Virk 1993 256).

»Prešernovska struktura« je torej kmalu po osamosvojitvi že zbujala rahlo nelagodje, vendar krivda za to nelagodje še ni bila naložena Pirjevcu kot zgolj avtorju te teoretske konstrukcije. To se je zgodilo šele dobro desetletje pozneje. Dve najbolj temeljiti, artikulirani in argumentirani korekciji Pirjevčeve teorije sta prispevala Marko Juvan in Marijan Dovič.

* * *

Marko Juvan v razpravi »‘Slovenski kulturni sindrom’ v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini« Pirjevčevo tezo o prešernovski strukturi in njego (ter Ruplovo) razumevanje tesne povezanosti (zlasti tradicionalne) slovenske književnosti z nacionalno problematiko ostro zavrača in o njej sodi, da je »vsaj pretirana, če ne zgrešena« (Juvan 2008 7). Povzetek razprave je tak:

Ruplova teorija o »slovenskem kulturnem sindromu« (SKS), podobno kot Pirjevčeva »prešernovska struktura« (PS), razlaga estetsko zavrtost slovenske književnosti kot posledico njene nacionalne funkcije – nadomeščanja politike in ideološke »nadstavbe« nedržavnega naroda. Obe teoriji sta vprašljivi, ker sta izpeljani predvsem iz samoperpcij slovenskih literatov in zanemarljiva širši primerjalni kontekst: SKS ni nobena slovenska posebnost, ampak ena izmed variantnih uresničitev evropskega kulturnega nacionalizma. Iz iste ideološke matrice izhajata tudi slovenska nacionalna in primerjalna literarna zgodovina. (Juvan 2008 1)

Iz tega je najprej razviden čisto jasen ugovor proti razumevanju »prešernovske strukture« kot zgolj slovenske specifike. Obenem je tudi, tako se zdi, vsaj nakazano ali posredno izrečeno, da med estetskimi značilnostmi slovenske literature in njeno nacionalno funkcijo ni zares tipične povezave, vsaj ne take, kot jo ugotavlja Pirjavec (Rupla puščam ob strani, saj njegovih pogledov nisem podrobneje predstavil), pa tudi, da so sámoperpcije slovenskih literatov glede tega zgrešene. Toda takšno razumevanje povzetka bi bilo morda prenačljeno, saj se smiselna vsebina Juvanovih tez ne prekriva čisto z ostrino, s katero so izrečene. Juvan korektno povzame Pirjevčevo razumevanje problematike. Dopolni ga z natančnejšo, konkretnejšo analizo Prešernove tovrstne sámoperpcije in zlasti z opozorilom na Stritarjevo kanonizacijo Prešerna. Iz te Juvanove obravnave dobimo o tesni notranji povezanosti tradicionalne slovenske literature z nacionalnim vprašanjem v osnovi pravzaprav zelo podobno predstavo kot iz predstavljenih Pirjevčevih obravnav. Vseeno pa Juvan Pirjevčevo teorijo ostro kritizira. Njegovi zadržki so, kot se zdi, dvojne narave: teoretično metodološki (ali morda celo ideološki?) in vsebinski. Metodološki zadržek je denimo – vsaj posredno – razviden iz tega odlomka:

Ravno ob Stritarjevem esejiziranju Prešernove pesniške samopodobe je Pirjevec izoblikoval svojo literarnozgodovinsko koncepcijo »prešernovske strukture«. Če gre v tem primeru za kakšen sindrom, bi lahko govorili kvečjemu o sindromu motnje distance med znanostjo in njenim predmetom: literarna zgodovina očitno posvaja samopercepcije in samoupodobitve tistih izbranih književnikov, ki ji je v preteklosti sama pomagala kanonizirati. Je torej literarna zgodovina formacija znotraj dolgega trajanja iste mentalitete, ki je v prejšnjem stoletju določala literaturo? (Prav tam 7)

Juvan, ki sam pokaže, kako se je to, kar Pirjevec imenuje »prešernovska struktura«, dejansko oblikovalo v samopercepciji kanoniziranih literatov (zlasti Prešerna) in njihovih razlagalcev ter kanonizatorjev – ki torej tega ne zanika –, Pirjevcu predvsem očita (ne napačni prikaz tega, temveč) pomanjkanje »distance med znanostjo in njenim predmetom«. Očitno torej meni, da gre za metodološko napako: Pirjevec bi moral za razlago »predmeta«, ki je v dobršni meri identičen z Juvanovim, uporabiti pojasnjevalni diskurz drugega reda, ki bi z distance s čisto drugimi pojmi kritično ovrednotil to samopercepcijo (in jo znal umestiti v širši kontekst evropskih nacionalizmov).

Iz Juvanovega članka ni razvidno, da bi svoje izpeljave razumel denimo kot dialog med dvema legitimnima, čeprav različnima metodološkima pristopoma, temveč po vsem sodeč meni, da Pirjevcu primanjkuje znanstvene distance. Očitek je med drugim izrečen v tej obliki:

Treba se je zavedati, da sta Pirjevčeva »prešernovska struktura« (PS) in Ruplov »slovenski kulturni sindrom« (SKS) sicer poskusa znanstvenega, filozofskega in zgodovinskega metaopisa vloge literarnega diskurza v slovenski družbi, a sta oba pojma že sama prav tako proizvoda te družbe. (Prav tam 2)

Pirjevec torej želi biti distanciran, znanstven in najbrž tudi avtoreflektiran, a to ne more čisto biti, ker je njegova teorija pač determinirana s svojim časom in okoljem, najbrž tudi s tako ali drugačno ideologijo. Je tudi odziv na aktualno konkretno stanje,²⁹ in Pirjevec očitno že zato ne

29 Na burne odzive na *Katalog in Svetinovo Slovensko apokalipso*. – Tudi Juvanov in Dovičev odnos do »prešernovske strukture« bi se dalo umestiti v konkretne, aktualne kontekste. Najprej spominja na spopad med teorijo in literaturo z začetka osemdesetih, ki je nazadnje pripeljal do razhoda v reviji *Problemi*. Tipologija spopada je bila podobna, pomembno vlogo pri »Teoriji« pa je igral Rastko Močnik kot zapriseženi sovražnik vsega, kar je povezano s prešernovsko strukturo, pa tudi izpostavljanja posebnega pomena literature, naj bo to njen nacionalni pomen ali bitnozgodovinski, kot ga je zagovarjal denimo Pirjevec. V času, ko sta nastali razpravi Dovića in Juvana, je bil na oblasti Janez Janša, v delu intelektualne elite pa se je začel izražati močan odpor do nacionalistične, domovinske, osamosvojitvene retorike aktualne oblasti; tudi pri razkrivanju tega diskurza je pomembno vlogo igral Močnik, na katerega se Dovič izrecno opira, Juvan pa prav v tej razpravi ne, zato pa v nekaterih drugih.

more imeti distance. Tiha podmena – ki je Juvan sicer ne eksplicira – je, da Juvanovi lastni teoriji ta distanca uspeva, torej, da Juvan svoj predmet, Pirjevčevo prešernovsko strukturo, obravnava čisto brez vsake povezave z, recimo, aktualnimi spopadi in poskusi legitimizacije v akademskem polju literarne vede oziroma s takimi ali drugačnimi ideološkimi predpostavkami.³⁰ Če bi se izkazalo, da Juvan res tako meni, bi to seveda kazalo na nenavaden zdrš glede metodološke samorefleksije.³¹ Če ne drugega, bi bilo treba pri tej polemiki upoštevati izhodiščne epistemološke razlike med obema metodama ter osvetliti načelne postavke vsake od njiju, ki vsaj delno generirajo tudi njune izsledke. Za ustrezno dojetje »mestne vrednosti« oziroma »dejanskega smisla« rezultatov kake teorije – lastne ali tuje – je koristno upoštevati tudi »odklon«, ki ga povzroči sólo »orodje«. Tako bi denimo ob oceni »znanstvenosti« Pirjevčevega pristopa vsekakor morali upoštevati, da fenomenološka metoda, ki jo Pirjevec uporablja, že načeloma ne temelji na »hladni kritični distanci« do svojega predmeta in ne operira s heterogenim pojmovnim arzenalom, temveč poskuša misliti ta predmet »iz njega samega«, zato tovrstna distanca pravzaprav ni njen sestavni del. V srži Juvanovega ugovora je tako zelo verjetno tudi apriorno

30 Na nekem mestu zapiše Juvan na primer takole: »Tako nacionalna literarna zgodovina kakor njena mlajša sestrška stroka, primerjalna književnost, nista samo opazovalki polja, ki ga opisujeta, ampak sta s svojim diskurzom in institucionalnim delovanjem odločilno prispevali h kognitivnemu oblikovanju svojega predmeta, tj. k mentalnemu zarisovanju mej enote, imenovane ‚slovenska književnost‘« (prav tam 11). – Ni dvoma, seveda. Res je tako. Vtis je le, da Juvan morda predpostavlja, da za njegov pristop to ne velja. A taka predpostavka bi bila seveda zmotna. Zmoten je zato tudi sklep, kolikor ta predpostavka velja za premiso, iz katere je že samo na sebi mogoče povleči sklep, da so zgoraj omenjena dognanja obeh apostrofiranih strok nerefektirani kulturni nacionalizem in zato zgrešene ter napačne (vsekakor bolj od Juvanovih pogledov). Kot da bi bil »kulturni nacionalizem« *esenca* (ali raje, če je to komu bolj všeč: *struktura*), ne pa prav tako teoretični konstrukt, ki »kognitivno oblikuje svoj predmet«. – Juvan zelo dobro detektira in kritično reflektira nekatere (tudi Pirjevčeve) epistemološke maneve. Zdi pa se, da se njegova refleksija včasih nekoliko prehitro ustavi pred avtorefleksijo in zato otrpne v ideologijo. Tako denimo že v svojem »prispevku za slovenski literarni program« pravilno ugotavlja, da je slovenska kritiška in literarnovedna refleksija postmodernizma pojav, ki ga je preučevala, prav s tem obenem tudi sama soustvarjala (Juvan 1995 113). Posebej ob postmodernizmu je na tovrsten *konstruktivizem* literarne vede (ki je v naravni povezavi z *antiesencializmom*) odmevno opozarjal že Brian McHale v uvodnih metodoloških opombah svoje knjige *Constructing Postmodernism* iz leta 1992, skupina okoli Siegfrieda Schmidta pa zunaj tega konteksta seveda že prej. Vsaj v detvetdesetih letih se je zavest o tem tudi v slovenski komparativistiki že dodobra utrdila. To konstruktivistično *miselno figuro* Juvan nato, kot vidimo, ponovi tudi ob kritiki Pirjevca in »nacionalizma« slovenske literarne vede ter komparativistike, obenem pa iz nje očitno izvzame svojo lastno kritiko.

31 Ali pa morda na nekoliko togo in avtoritativno althusserjansko držo.

zavračanje fenomenoloških pristopov, to pa je diskusija, ki zadeva polje akademskih spopadov, ne pa razmerje med neodvisno znanstvenostjo in naivno slepoto.³²

Če odstranimo metodološke zadržke, bi se utegnilo zdeti, da samo vsebinsko oziroma »predmet« – če je to slovenska književnost, kakor jo zaznamuje nacionalno vprašanje, oziroma njena tovrstna samopodoba – Juvan (zlasti ob razlagi Prešerna) vendarle razume precej podobno kot Pirjevec. In na zelo splošni ravni to gotovo drži, sicer sploh ne bi bil mogoč vsebinski zadržek, ki ga Juvan izreka in ki bolj kot celoto zadeva pravzaprav nianse. Ta zadržek se pri njem zgosti v štiri ugovore, ki pojasnjujejo, zakaj je Pirjevčeva (in Ruplova) teorija po njegovem zgrešena. Za našo razpravo je pomembno pregledati predvsem te zadržke, jih preveriti in na tej podlagi začrtati obrise naše lastne diagnoze tradicionalne strukture slovenske književnosti oziroma slovenskega literarnega sistema v celoti.

Prvi Juvanov očitek je tale:

Slovenska književnost ni bila edino sredstvo za oblikovanje nacionalne identitete niti v 19. stoletju, kaj šele v dvajsetem. Na nacionalno noto so igrale tudi druge umetnosti, zlasti gledališče, glasba in slikarstvo.³³ (Prav tam 7)

- 32 Gre bolj za različnost pristopov: Pirjevca s fenomenološkim seveda bolj zanima »bistvo«, *differentia specifica*, torej razlika, to, kar je posameznim pojavom različno, Juvana z njegovim sistemskim pristopom »sistem«, »struktura« (le da v drugem pomenu kot pri Pirjevcu), to, kar je pojavom skupno. Obe metodi se lahko tvorno dopolnjujeta. (Dialektika »identitete in diference« je zanimivo izražena pri Doviću: »Kolikor so namreč vzponi nacionalnih in etničnih identitet v regiji netili medsebojna trenja in konflikte, pa tudi izbrise drugačnih identitet, in v tem prispevali k raznolikosti (četudi z negativnimi stranskimi učinki), so si bili v strukturnem smislu presenetljivo podobni« (Dović 2007 87).
- 33 Podobno opozarja Potocco, čeprav ne zanika čisto posebnosti literature pri tem: ugotavlja, da je literatura »med umetnostmi v ‚privilegiranem‘ položaju zato, ker je s svojo determiniranostjo v obstoju jezika in jezikovne logike najustreznejši mehanizem simbolne konstrukcije in še zlasti mitološke narativizacije«, obenem pa opozarja na »zmožnosti simbolne konstrukcije in mitološke narativizacije v drugih umetnostih«, zato sklene, da je literatura, »tudi če jo razumemo kot privilegirani diskurz mitološke narativizacije, slejkoprej le eden od mehanizmov v institucijah, ki jih je mogoče zajeti z izrazom nacionalni kulturni aparat« (Potocco 2011 136). – V nekoliko širšem kontekstu na to opozarja tudi Wachtel: »Vendar pa je bilo lepilo, ki je držalo skupaj ta gibanja [narodnega prebujanja v srednji in vzhodni Evropi], bolj kulturno in jezikovno kot politično, in prav kulturna osnova gibanj je razlog, da se po vsej srednji in vzhodni Evropi pisatelji, skladatelji in likovni umetniki devetnajstega stoletja, ki so navdih črpali iz vrelca ljudske kulture, še danes obravnavajo kot narodni junaki – Petöfi, Mickiewicz, Mácha, Prešeren, Smetana in Dvořák so za nekdanj podrejena ljudstva avstroogrskega cesarstva to, kar sta za Američane George Washington in Thomas Jefferson« (Wachtel 2003 31). – Vendar verjetno ni naključje, da so za povprečno slovensko zavest to lepilo vselej bili predvsem literati, slikarji, skladatelji in likovni umetniki pa nekoliko manj.

Pa ne le umetnosti, temveč časopisje, pa intelektualci in izobraženci z drugih področij, duhovniki, politiki itn. – Juvanovo opozorilo glede tega je vsekakor na mestu. Vsak celovit poskus prikaza oblikovanja slovenske nacionalne identitete bi moral upoštevati vse to, v novejšem času tudi še marsikaj drugega (na primer šport).³⁴ Toda vprašanje je, ali je to res usoden očitek za Pirjevčeve poglede, formulirane v razpravah, ki ne želijo podajati celovitega kulturnozgodovinskega pregleda, ampak se izrecno osredinjajo zgolj na vlogo literature, poezije, romana. Pirjevec je, kot smo videli, v spisu »Vprašanje o poeziji«, na katerega se Juvan najbolj sklicuje, sam poudarjal, da to problematiko zarisuje le v splošnih obrisih, da torej izpostavlja predvsem tisto, kar je za njegove teze najpomembnejše. Da se je obenem zavedal prispevka tudi tistih dejavnikov, ki jih omenja Juvan, se zdi samoumevno. Res pa je, da je literarni kulturi glede oblikovanja nacionalne identitete pripisoval prednostno vlogo, in to ne čisto neupravičeno. Podobno kot pri nekaterih drugih evropskih narodih je tudi pri Slovencih ravno literarna kultura *najbolje* simbolizirala nacionalno zavest (že zato, ker temelji na jeziku, ki je nacionalen), in ta povezava se je nekako vrasla v sámpodobno Slovencev. To je – in tu zdaj dopolnjujemo Pirjevca, ne da bi modificirali jedrni smisel njegovih tez – razvidno na več ravneh. Najprej na tisti najočitnejši v literarnem obratu: pri literarni kanonizaciji³⁵ (to lahko seže, kot bomo videli, tudi do formalnih značilnosti), seveda pa še na mnoge druge načine. Že Pirjevec opozarja na poimenovanje partizanskih enot – po lastnem razumevanju *narodnoosvobodilnih* – po pesnikih in pisateljih; pri tem je po njegovem nenavadno to, da se imenujejo tudi po pesimističnih (in ne le optimistično bojevitih) lirikih.³⁶ (Če ob to dodam anekdotičen primer iz osebne izkušnje: v komunistični Jugoslaviji se je tolminska kasarna JLA imenovala – tako kot ena izmed partizanskih brigad – po Simonu Gregorčiču; seveda ne zato, ker je bil duhovnik, pač pa *kljub* temu, da je bil duhovnik,³⁷ *zato*, ker je bil *pesnik*.) Naprej: slovenski

34 Teга sploh ne šele v najnovejšem času. Že zelo zgodaj so Slovenci na mednarodnih tekmovanjih želeli nastopati kot Slovenci in ne pod zastavo večjih skupnosti, katerih del so bili.

35 Čisto vseeno je, ali je ta kanonizacija »pravična« in »nevtralna« ali pa ideološka; nacionalni literarni kanon, kakršen je bil vzpostavljen, je imel in še ima – tudi če ga danes morda zanikamo in želimo prevetriti – močno simbolno težo in tudi čisto realne družbene učinke.

36 Vsaj pet brigad se je imenovalo po pesnikih: Prešernova, Cankarjeva, Kosovelova, Levstikova, Gregorčičeva, pa nobena po kakem drugem umetniku.

37 Pri slavnostnem govoru na »zakletvi« se je poveljujoči major mučne zagate rešil tako, da je Gregorčiča predstavil kot »velikega slovenskega heroja«. Neslovenski vojaki (ti so bili seveda v veliki večini) so lahko to v duhu tedanjega časa razumeli le tako, da gre za partizanskega heroja.

nacionalni praznik posvečuje le enega umetnika, Prešerna (spet potrditev, da je v slovenski družbeni zavesti ravno on nacionalna simbolna figura); osrednja slovenska kulturna ustanova se imenuje po Ivanu Cankarju, čeprav literarne prireditve v njej ne prevladujejo in čeprav imamo v svoji zgodovini mednarodno odmevnejše in pomembnejše umetnike z drugih področij; nacionalna nagrada za dosežke na področju (vseh!) umetnosti se imenuje Prešernova nagrada, enako nagrada za najboljše diplomsko ali magistrsko delo na ljubljanski univerzi ne glede na področje (to sta lahko tudi veterina ali agroživilstvo, na primer). Tudi nacionalna himna kot napol sakralno besedilo je pesem sakraliziranega nacionalnega pesnika, največjega, kar jih imamo (in to nikakor ni splošna značilnost himen, temveč precejšnja izjema). V ta niz sodi še »*uporaba literarnih mitov kot argumentov v političnem boju*« (Dović 2007 79) v vseh različicah; citati iz Prešerna, Cankarja in drugih kanoniziranih literatov so bili v vseh obdobjih in so še vedno ne le mota slavnostnih govorov najvidnejših državnih osebnosti, temveč tudi borbene parole političnih strank. Ne nazadnje sodijo v ta kontekst izjemnega nacionalnega in družbenega pomena slovenske literature še t. i. »pisateljska ustava«, nesporna pomembna vloga (prepir se odvija le glede velikosti deleža), ki so jo pisatelji neposredno odigrali pri političnem procesu slovenske demokratizacije in osamosvojitve, torej pridobitve državnosti, pa tudi še vedno veljaven sloves – čeprav zgolj kot stereotip – pri tujcih, da smo narod pesnikov (o poimenovanju ulic in trgov ter o osrednjih spomenikih ni treba govoriti, ker je to res razmeroma splošen pojav). – Vse to blaži Juvanovo kritiko in z dejstvi argumentira,³⁸ pa tudi pomaga razumeti dejanski smisel Pirjevčeve teze – če že ne njegove, pa vsaj moje lastne –, da je pri oblikovanju slovenske narodne zavesti med vsemi umetnostmi *prednostno* (to pa seveda ne pomeni tudi izključno) vlogo odigrala literatura.

Drugi Juvanov vsebinski ugovor je podan v tej obliki:

Že Pirjevec je namignil (prim. 1978: 77), da je bil velik del literarne produkcije, zlasti poljudne in lahke, do iskanja lepote kot projekta narodne metafizike precej ravnodušen. Trivialna literatura je raje sledila drugim ciljem (zabavnim, vzgojnim, nabožnim, poučnim ipd.) in ni bila pripravljena igrati vloge »sakralizirane žrtve«. (Prav tam 8)

38 Da ne bo sporazuma, naj to, kar se zdi očitno, vendarle še posebej poudarim: na posamezne izkaze nacionalnega pomena literature z gornjega obsežnega seznama gotovo lahko naletimo tudi pri nekaterih drugih narodih, a v skupnem seštevku Slovenci ostajamo prvaki; daleč nadpovprečna gostota teh pojavov – ki nas vendarle vsaj kvantitativno razločuje od drugih – upravičuje govor o *specifiki*.

Tu pravzaprav ni dobro videti, zakaj naj bi bil to ugovor proti Pirjevčevi teoriji. Juvan celo sam priznava, da to opaža in upošteva tudi Pirjevec, zato je nenavadno, da ta ugovor sploh navaja. Očitno vidi tu nasprotje s tezo o literaturi kot sakralizirani žrtvi. Toda videli smo, da Pirjevec v svojem prikazu posebej poudarja pač vlogo tiste literature, ki si je zagotovila dovolj velik simbolni kulturni kapital, da je lahko odigrala svojo narodnooblikovalno in narodnoohranjevalno vlogo. Zaveda pa se – in to tudi pokaže –, da ta literatura ne izčrpa celotne slovenske literarne produkcije (pa tudi, kot smo videli, vseh človekovih potreb, ki jih lahko zadovoljuje literatura, ne).³⁹ Za ta Juvanov drugi ugovor se zato zdi, da bi bil kot ugovor – ne pa predvsem kot koristno dodatno opozorilo; to gotovo je – za Pirjevčevo teorijo usoden le, če bi komu uspelo dokazati, da je imela »trivialna« literatura (ki je, kot sem opozoril ob Pirjevcu, vsekakor tudi bila udeležena pri ohranjanju in krepitvi nacionalne zavesti) enak simbolni kapital kot »sakralizirana« in da je enako reprezentativno sooblikovala narodno zavest kot tista, ki je bila kanonizirana (a to bi bilo precej težko pokazati; dlje kot do poimenovanja kake ulice ali kakega lokalnega kulturnega doma domet te literature, kar zadeva njen simbolni kulturni kapital, ne seže).

Tudi tretji Juvanov ugovor, ki govori o tem, da »estetske zavrtosti mnogih slovenskih leposlovnih besedil« ne moremo razumeti *zgolj* kot posledico njihove nacionalne funkcije, je zanesljivo koristno opozorilo in precizacija, ni pa nujno usoden protiargument. Vsaka posplošitev je nevhvaležna, saj jo je skoraj vedno mogoče demantirati z nasprotnimi primeri, in to seveda velja tudi za Pirjevčeve (ali moje, ali Juvanove) generalizacije. Dejstvo je, da je Pirjevec vsaj mimogrede nakazoval tudi na druge dejavnike, ki so oblikovali posebnosti slovenske literature, tudi njeno »zavrtost«, in bi se z Juvanovim opozorilom gotovo strinjal, ne da bi zato spremenil svojo teorijo.

Niz Juvanovih kritičnih pripomb sklepa tale ugovor:

Predvsem pa to, da književnost deluje kot medij za oblikovanje nacionalne identitete, ni nobena slovenska posebnost, ampak lastnost mnogih drugih evropskih književnosti od konca 18. stoletja naprej. Prav tega dejstva se je doslej slovenska literarna veda premalo zavedala, ker je bila pri diagnosticiranju »sindroma« preveč avtarkična in je zanemarjala primerjavo z ideologijami in praksami zgodovinsko sorodnih literarnih sistemov v Evropi. (Prav tam 8)

39 Pirjevec je tudi popolnoma jasen, da prešernovska struktura ne velja za celotno slovensko književnost.

Juvan še dodaja, da je na to opozarjal že sam leta 2001,⁴⁰ nato pa še M. Dović leta 2007.⁴¹ – Vsebinsko jedro tega ugovora sploh ni sporno; zdi se le nekoliko pretiran, saj je »to, da književnost deluje kot medij za oblikovanje nacionalne identitete«, že dalj časa tako rekoč obče mesto literarne vede sploh, ne le slovenske.⁴² Te splošne povezave med literaturo in ohranjanjem nacionalne identitete seveda tudi Pirjevec ni razglašal za slovenski *unikum*. Take posplošujoče sodbe iz Pirjevčevih obravnav nikakor ne bi smeli izpeljevati, če te obravnave razumemo tako, kot so bile verjetno mišljene. Pirjevec denimo v »V vprašanju o poeziji« zapiše: »Za vse narode je njihova poezija izredno pomembna manifestacija njihovega duha«, doda le: »vendar pa pri nobenem narodu ni ta manifestacija – kakor pri Slovencih – tako izključno vezana prav na nesrečne usode« (Pirjevec 1978 61). To je sicer – v tem »dodatku« – nemara res teza, ki bi jo bilo treba še preveriti, vendar pa Pirjevec obenem dovolj jasno demantira sodbo, da naj bi imel »to, da književnost deluje kot medij za oblikovanje nacionalne identitete«, za slovensko posebnost. Vsaj posredno je mogoče Pirjevčevo mnenje glede tega izluščiti tudi iz njegovih starejših razprav, v katerih je prav tako pisal o tej slovenski značilnosti. V razpravi »Glavne karakteristike razvitka slovenačke literature« je na primer zapisal: »Iz tega pa je očitno, da sta notranja dinamika razvoja slovenske literature in notranja struktura slovenskih ustvarjalnih prizadevanj bistveno drugačni od notranje dinamike in notranje podobe tistih velikih evropskih literatur, ki so jih ustvarjali veliki in politično samostojni narodi« (Pirjevec 1963 387). To lastnost je torej razumel kot posebnost samo glede na položaj literature pri velikih, »zgodovinskih« narodih. Res pa je, da o podobnostih z razvojem književnosti malih narodov izrecno ni pisal.

40 Sam pa dodajam, da je bilo to opažanje pri njem navzoče že prej. V razpravi »Postmodernizem in ‚mlada slovenska proza‘« takole piše o romaneskni besedilih v sedemdesetih in osemdesetih letih »Tako so vzbujala (slabo) vest politike in na neki način, soroden narodnokonstitutivnim funkcijam slovenske in drugih ‚malih‘ literatur v 19. stoletju, nadomeščala manjkajoče institucije ‚normalnega‘ političnega pluralizma« (Juvan 1988 49). Juvan torej že tu mimogrede opozarja na sorodnosti z drugimi »malimi« literaturami, ne zavrača oziroma problematizira pa še teze o nadomeščanju, kompenzaciji.

41 Pri genezi opozarjanja na to Juvan očitno spregleda precej starejšo razpravo Janka Kosa »Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti« iz leta 1986, ki slovenski literarni sistem ravno primerja »z ideologijami in praksami [nekaterih] zgodovinsko sorodnih literarnih sistemov v Evropi«. Pri tem je zelo premišljen in kar se da stvaren. Sorodnosti glede značilnosti nacionalnih literatur ugotavlja tako na horizontalni kot na vertikalni ravni, morebitne specifike pa predpostavlja kvečjemu na presečišču obeh ravni. Ta pristop je simpatičen zaradi celovitosti: opozarja na sorodnosti, ne izključuje pa možnosti specifik, ki jih v preveč splošne teoretične strukture zazrt pogled rad spregleda, čeprav je realno gledano težko preprečiti, da jih ne bi vendarle našli.

42 Tudi sam sem, če pristavim še svoj lonček, o tem pisal v Virk 2007 147.

Branje »po smislu« torej pokaže, da Juvan značilnosti slovenske književnosti, kot se je ustalila v sámpodobu ustvarjalcev in ustvarjalk ter spremlja-joče kritike, esejistike in dobršnega dela literarne vede, kljub poudarjanju razlik pravzaprav ne vidi dosti drugače kot Pirjevec, le da to razume predvsem kot sámpodobo slovenskih literatov,⁴³ pa nacionalnih in primerjalnih literarnih zgodovinarjev, ki ne zmorejo ustrezne znanstvene distance, ter da sam uporablja drugačno teoretično zaledje, poleg sistemskih teorij zlasti sodobne teorije (kulturnega) nacionalizma.⁴⁴ Zanimivo je, da tudi to izhodišče ni tako zelo diametralno nasprotno Pirjevčevim ugotovitvam. Če na primer Juvan zatrjuje, da »lahko danes za zanesljivo izhodišče sprejmemo povzemajočo ugotovitev komparativista Joepa Leerssena, da je nacionalizem internacionalen pojav in da se je tako kot epidemije širil prek državnih, jezikovnih ali etničnih mej« (prav tam 9), ta res (ne šele danes) splošno sprejeta in popolnoma samoumevna »ugotovitev« (ki zato ne potrebuje tako natančnega sklica na konkretnega teoretika) ne le ni v nasprotju s Pirjevčevim mnenjem, ampak se pravzaprav v celoti ujema z njim, na primer z izpeljavami v »Vprašanju naroda«, kjer Pirjevčeva geneza »nacionalizma«, torej narodnega vprašanja, ni nekompatibilna s povsem drugače formulirano genezo tega pri Juvanu (gl. Juvan prav tam). Pri Pirjevcu tudi ni nobenega znamenja, da bi »nacionalizem« pripisoval zgolj Slovencem, ne pa ga razumel – tako kot Juvan – »kot transnacionalni diskurz, ki je oblikoval neko matrico predstav, topik, ciljev in strategij delovanja« (prav tam 10); stvar je le v tem, da obravnava Pirjevec ta problem pač pri Slovencih, in ne v širšem kontekstu. Ko Juvan – učeno in široko razgledano, čeprav črpa iz razmeroma majhnega števila (sekundarnih) virov – nasproti Pirjevcu dokazuje navzočnost »kulturnega nacionalizma« pri celem nizu narodov, tudi pri velikem ruskem, in daje vtis, da s tem pobija Pirjevca, je treba zgolj še enkrat navesti in po smislu ustrezno razumeti Pirjevca, ko ta pravi, da je za »vse narode [...] njihova poezija izredno pomembna manifestacija njihovega duha«, pa vidimo, da je Juvanova kritika uperjena bolj v *namišljenega* oponenta kot dejanskega. Včasih se zato celo zazdi, da gre Juvanu v prvi vrsti za to, da bi pri Pirjevcu opisane značilnosti slovenske književnosti, pa tudi s Pirjevčevimi izsledki

43 Zakaj naj bi ta sámpodoba veljala za zgrešeno, spet ni čisto samoumevno oziroma je stvar (nazorske, ideološke) debate. Tudi če razumemo narod *zgolj* kot »namišljeno skupnost«, je ta namišljena skupnost realna entiteta družbenega življenja s čisto konkretnimi učinki v realnem svetu, torej v dejanskem življenju posameznikov in skupnosti, zato se zdi nekoliko prenagljeno, če občutje »narodnosti« preprosto zavrnamo z zamahom roke kot »fantazmo«. Nekaj podobnega velja tudi za sámpodobo. (Tudi to utegne torej nazadnje biti zadeva nazora, ideologije, metode, ne pa opozicije dejstvo-nedejstvo, resnica-neresnica, znanstveno-neznanstveno.)

44 Implicitno pa še česa drugega, npr. kritike kanona itn.

usklajeno slovensko literarno zgodovino pisje, lahko opredelil kot »kulturni nacionalizem« in v slovenski literarnovedni diskurz vpeljal novo pojmovno orodje, nove metodološke prijeme ter novo ideološko ozadje. Tako vsaj daje slutiti tale sklep:

Ravno kulturni nacionalizem je potemtakem tisti splošni kontekst, v katerega se umešča ne samo opisana simptomatika »slovenskega kulturnega sindroma« v slovenski književnosti (s kultom jezika, poudarjanjem »narodotvornosti« leposlovja, z mitizacijo pesnikov kot narodnih prerokov in voditeljev, invencijami zgodovinskih izvorov ipd.), temveč vsaj toliko tudi formacija slovenske nacionalne in primerjalne literarne zgodovine. (Prav tam 11)

* * *

Z dobršnim delom Juvanovih izpeljav – tudi pripomb – se je sicer mogoče strinjati; nenavadno je predvsem distanciranje od »celote«, pretirana averzija do slovenskih »specifik«, predvsem pa izrazito kritična, nedialoška naravnost do drugačnih metodoloških pristopov od njegovega, kar ima za posledico, da je njegova kritika, če si sposodim kar njegove besede, »vsaj pretirana, če ne zgrešena«, saj zaradi razumevanja »po črki« in ne »po duhu« marsikaj spregleda. Marijan Dovič pri svojem zavračanju Pirjevca uporablja nekoliko milejše oznake, čeprav se v razpravi »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in ‚slovenski kulturni sindrom‘« s podobnega zornega kota kot Juvan – pa tudi s podobnim izidom – loteva kritike »prešernovske strukture« (in slovenskega »kulturnega sindroma« pri Ruplu). Podobno kot Juvan tudi Dovič osnovne poteze konstelacije, ki uokvirja Pirjevčevo prešernovsko strukturo, po vsem sodeč sprejema. Tudi po njegovem je slovenska literatura »predstavljala privilegirani prostor, kjer je zamisel [o slovenski nacionalni zgodovini] skupaj z njenimi političnimi implikacijami doživljala kontinuirano obnavljanje« (Dovič 2007 71), in tudi sam se očitno strinja z oceno, da se je »predvsem v drugi polovici devetnajstega stoletja [...] nastajajoči literarni sistem s svojo notranjo strukturo znašel v navzkrižnem primežu zahtev po estetski avtonomiji na eni in nacionalno-političnih imperativov na drugi strani – takšna situacija pa je še globoko v dvajsetem stoletju le počasi popuščala« (prav tam 73). Tudi sam to nazadnje postavlja v splošno znani širši kontekst:

Znano je, da je bilo »ustanavljanje« nacionalnih literatur po vsej Evropi v veliki meri povezano s procesom oblikovanja narodnih identitet. Toliko bolj je bila ta povezava odločilna v majhnih kulturnih skupnostih, ki so se nahajale v politično podrejenem položaju: tu bi bilo resnično mogoče govoriti o »oblikovanju nacionalne identitete skozi literarna besedila«. (Prav tam)

Ujemanj z osnovno konstelacijo, ki je generirala tudi Pirjevčeve razprave, je pravzaprav toliko, da se človek sprašuje, kaj – razen za celoto razmeroma nepomembnih podrobnosti – sploh še preostane na voljo za Dovićevo kritično pero. Kajti tudi ko z naklonjenostjo prevetri Močnikovo kritiko slovenskega literarnega »nacionalizma« in pravzaprav Pirjevčevih tez, osrednjega jedra teh tez ne ovrže, temveč jih prej potrjuje. Takole namreč ugotavlja:

Ideološka zapletenost je razlog, da je literatura v tem času slovenski nacionalistični ideologiji nujno potrebna, a da ta literaturo kot umetnost kontinuirano onemogoča. Meščanska ideologija si je literaturo prisvojila in iz literarnih proizvajalcev naredila svoje intelektualce, hkrati pa jo je s tem okrnila, jo onemogočila v njeni umetniški razsežnosti. (Prav tam 76)

Pa celo izrecno takole:

Ogrodje teze je pravzaprav težko spodbijati: slovenska literatura je nedvomno nastajala pod močnim pritiskom nacionalne ideje in v razmerah, ko prave in diferencirane nacionalne politike še ni bilo. Čeprav je literatura proizvajala kohezivne učinke že s tematiko, je literaturo kot najizrazitejšo kulturno formacijo izrabila nastajajoča (nacionalna) politika kot argument za lastno afirmacijo – kot argument zastopnikov naroda, ki ga je formirala in legitimirala literatura. Da je ta naveza imela določene posledice za besedilno produkcijo, je nemogoče zanikati: od Prešerna prek nenavadnega Trdine, pa vse do Cankarjevih načeloma avtonomističnih zamisli je emancipacija naroda ostajala pomembna motivacija literature. Legitimno vprašanje je tu morebiti kvečjemu, v kakšni meri je literatura zares porajala politiko, v kakšni pa je nastajajoča politika instrumentalizirala literaturo in njene »slavne možove«? Ali drugače: koliko so literarni »slavni možovi« dejansko »sloveli«, preden jih je za slavne proglasil nacionalistični diskurz? (Prav tam 77)

Dović torej tudi sam priznava to, kar poskušam izpeljevati sam, namreč, da je »ogrodje« Pirjevčeve »teze [...] težko spodbijati«. Tudi retorično vprašanje na koncu navedka, ki je sicer videti kot delno spodbijanje, se izteče natanko v smeri Pirjevčeve teze: tudi po Pirjevcu narod najprej zaničuje svoje velike literate, dokler ne nastopi z njihovo instrumentalizacijo obrat k njihovemu slavljenju (to je celo ena izmed osrednjih tez *prešernovske strukture*). Od kod torej ob vseh teh (celo izrecnih) ujemanjih vendarle odločna kritika pri Doviću?

Dovićevo nestrinjanje s »prešernovsko strukturo« temelji, tako se zdi, predvsem na dveh ugovorih. Prvi je podoben enemu od Juvanovih: prešernovska struktura ni samo slovenska specifika (prav tam 78; 87), in opozorilo na strukturno sorodnost nekaterih osnovnih potez (ne pa vseh) »prešernovske

strukture« s položajem pri nekaterih drugih narodih je vsekakor koristno in dobrodošlo, seveda z omejitvami, ki smo se jih že dotaknili.⁴⁵ Drugi je nekoliko bolj zapleten, zato (spet) navajam daljši odlomek:

Silovita samozavest literature, da lahko tako rekoč »spreminja svet«, da lahko utemelji narodno gibanje, ki je kulminiralo v globoko ukoreninjenem prepričanju (tako globoko ukoreninjenem, da vanj zares ne posumi niti Pirjevec!), da nas brez poezije »sploh ne bi bilo« ali pa bi bili »slabše utemeljeni«, sloni v resnici na trhljih temeljih ali je vsaj močno pretirana. Če upoštevamo širši kulturni, politični in gospodarski kontekst (v Prešernovem času sploh, pa tudi pozneje), postane jasno, da sama poezija nikakor ni imela moči, da bi nacionalne in politične težnje v zadostni meri distribuirala v svojo kulturno okolico in jih uveljavila. Razlog za to je seveda po eni strani gotovo institucionalna »zavrtost« nacionalnega razvoja, po drugi pa tudi nerazvitost medijskega in umetnostnega sistema, npr. časopisov, založb, knjigotrštva. V tej situaciji torej literatura, kjer se nacionalna ideja resda artikulira in tematizira, s svojimi zamislimi ne more narediti preboja.⁴⁶

Dejanski preboj je možen šele tedaj, ko si literaturo s pomočjo prefinjenih ideoloških operacij prisvoji vse močnejši družbeni sloj, tj. nastajajoče slovensko nacionalistično meščanstvo v drugi polovici 19. stoletja. Za ta čas je odločilen silovit vzpon medijskega sistema, ki ga je med drugim omogočil padec strogega predmarčnega cenzurnega reda [...] Obenem se naglo krepí samozavestna slovenska politična formacija; izoblikuje se vse bolj diferencirana gospodarska in politična elita z močno potrebo po legitimaciji. Ravno ta sloj prevzame nacionalno emancipacijo na lastna ramena, pri čemer se opre na poezijo – obstoj kakovostne poezije v nacionalnem jeziku privzame kot ustrezno kulturno »izkaznico«, hkrati pa ta poezija tudi sama artikulira temeljno zamisel nacionalne emancipacije. Tako nastane svojevrsten »kulturni sindrom«: vzpon naroda ni mogoč zgolj kot vzpon poezije, ampak predvsem kot vzpon poezije, kot si jo je za svoje potrebe prisvojil in tudi prikrojil vladajoči nacionalistični sloj, ki je prek medijev obvladoval tudi nastajajoči slovenski javni diskurz (ta diskurz je od Bleiweisovih *Novic* dalje svojo legitimnost dobival od na nacionalni kulturi zasnovanega medijskega prostora). Teza o slovenskem kulturnem sindromu, kolikor se zdi mikavna in samoumevna, je torej nekakšna dvoživka: hkrati drži in tudi ne drži (Dovič, Slovenski pisatelj). (Prav tam 77–78)

45 Dodam naj le še tole: strukturne sorodnosti seveda ne izključujejo specifik. Obe skrajnosti sta enako absurdni.

46 Če natančno beremo Pirjevca, potem vidimo – saj v tem je ravno srž prešernovske strukture! –, da Prešeren neposredno narodnotvorno ne deluje »v Prešernovem času«, temveč ob svoji poznejši sakralizaciji. Kot pravi Pirjevec: »Prešeren kot najvišja manifestacija slovenskega duha, kot izrazilo in določilo slovenskega bivanja, je rehabilitirani Prešeren« (Pirjevec 1978 61), rehabilitacija pa je potekala v času, ko navedeni Dovičevi zadržki verjetno ne veljajo več.

Da Pirjevčeva pol stoletja stara esejistična, heideggerjansko formirana retorika danes zveni staromodno in okorno ter zato tudi marsikje pretirano, o tem seveda ni dvoma. Zato je treba brati po smislu.⁴⁷ Doviću je treba priznati, da vsaj delno to brez dvoma počne, zato teze o slovenskem kulturnem sindromu (ki se ves čas neločljivo prepleta s tezo o »prešernovski strukturi«) – kljub morebitnemu drugačnemu namenu, vendar iz intelektualne poštenosti – ne more v celoti zavreči: zanj je »nekakšna dvoživka: hkrati drži in tudi ne drži«; če bi Pirjevec svoje teze časovno natančneje in bolj sistematično diferenciral – kot to zanj tako rekoč naredi Dović –, potem bi te očitno držale bolj, kot držijo v svoji splošni obliki. Vendar tu ne gre le za korektnjšo izdelavo posameznih podrobnosti, temveč v bistvu še za nek globlji, po svoje ontološko obarvani filozofski (morda pa celo nazorski in ideološki) očitek. Nakazan je v prvi povedi zgornjega navedka, izražen pa tudi tule:

Če nekdo izjavi, da je Prešernov Krst pri Savici temeljni tekst za Slovence, ta izjava nikakor ni dovolj natančna, temveč je prej zavajajoča: temeljni tekst lahko postane šele, ko mu dodamo zgodovino njegovih reprodukcij, kontradiktornih interpretacij, kulturnih in političnih konfliktov, ki jih je proizvajal, in njegovega medbesedilnega vpliva; na kratko, zgodovino njegovega kanoniziranja. Poleg tega je treba upoštevati tudi zgodovino njegovih različnih uporab, ali tudi – nekoliko patetično rečeno – »zlorab« v drugih kontekstih vse do današnjih dni. (Prav tam 72)

Pirjevec se nemara v duhu *mišljenja in pesnjenja* res izraža nekoliko poetično, a prav njemu, ki je pri nas med prvimi – če ne celo prvi – vpeljeval in razlagal Ingardnovo ontologijo in fenomenologijo literarnega dela, pravzaprav ne bi smeli pripisovati naivnosti, da bi poezija kot *kvazirealna intencionalna tvorba* kar sama na sebi, iz nekakšne mistične ontološke pozicije, izolirano od svojega konkretnega udejanjenja življenja v literarnem in splošno družbenem sistemu, proizvajala učinke, značilne za »prešernovsko strukturo«. Bolj razumno se zdi domnevati, da je bilo vse to, s čimer Dović čisto smiselno dopolnjuje Pirjevca, pri Pirjevcu vendarle tiha predpostavka, ki pa jo je njegova retorika nemara res nekoliko zbrisala (fenomenološko »postavila v oklepaj«), nikakor pa ne popolnoma spregledala. Kot smo lahko videli, Pirjevec navsezadnje celo sam izrecno zapiše, da poezija »ne more imeti neposrednega socialno zgodovinskega učinka« in da »zato tudi ne vstopa v zgodovinskost in socialnost neposredno, marveč posredno« (poudarki moji).

47 Še danes pravzaprav stojim na stališču iz leta 1995, da ima Pirjevčeva teorija »gotovo svoje slabosti, a najbrž le ni povsem zgrešena« (Virk 1995 70).

Sklep

Zdi se torej, da sodobne kritike osrednje ideje slovenske in primerjalne literarne zgodovine – sem sodi tudi denimo »prešernovska struktura« – niso zares ovrgle, temveč so jo le nekoliko dopolnile s koristnimi opozorili, predvsem pa presadile v drug konceptualni, metodološki, teoretski in v končni posledici nazorski okvir. Temeljna tipološka razlika med »tradicionalnimi« pristopi in njihovimi omenjenimi kritikami je predvsem osredinjanje na individualno, posebno, specifično na eni strani ter na sistem, strukturo na drugi. Na delu so trije značilni tipi diskurza znotraj humanistike, od katerih »tradicionalni«, »esejistični« ostaja bolj specifično »humanističen«, »znanstveni« in »teoretični« (»diskurz Teorije«) pa se bolj bližata družboslovju.⁴⁸ Ta razlika se seveda izraža tudi kot razlika med »fenomenološkim« in »konstruktivističnim« pristopom. Fenomenološki se poskuša svojemu predmetu čim bolj približati, konstruktivistični pa si prizadeva za distanco, »oddaljeni pogled«. V duhu epistemološke paradigme – ki seveda ima svojo težo – o družbeni konstrukciji realnosti je narod namišljena skupnost in nekakšna fantazma, »kulturni nacionalizem« pa patološki pojav znotraj vseobsežnega sistema. V človekovi vsakdanji zavesti, na »fenomenalni« ravni, pa vseeno ostaja dejanskost oziroma realnost, vsaj pred dobo virtualne realnosti edina taka, ki si zares zasluži to ime.

Ne glede na te načelne, teoretske, filozofske in ideološke razlike pa se, tako se zdi, vsi ti pogledi na slovensko literarno zgodovino glede marsičesa ujemajo. Tista konstelacija, ki jo z udarnim geslom (seveda le približno in nenatančno) zastopa izraz »prešernovska struktura«, do neke mere ustrezno označuje oziroma pojasnjuje strukturne značilnosti tradicionalne, morda vsaj delno pa tudi moderne slovenske književnosti. Pri Slovencih je – zlasti v 19. stoletju (podobno kot pri mnogih drugih evropskih narodih), a s podaljški še vsaj do slovenske osamosvojitve – literarni sistem svoj simbolni kapital v boju za družbeno pomembnost uveljavljal tako, da se je skliceval na svojo narodotvorno in narodnoohranjevalno funkcijo. Povedano nekoliko drugače: zaradi politične nesamostojnosti in nacionalne ogroženosti slovenski literarni sistem ni bil podrejen zgolj zahtevam estetske oziroma umetniške odličnosti, temveč je bil zavezan tudi narodnoohranjevalni, narodnokonstitutivni in narodnoobrambni funkciji. To seveda ne pomeni, da slovenska literatura ni dosegala estetskih oziroma umetniških vrhuncev; tudi ne pomeni, da je bila slovenska literatura edini vzvod za uveljavljanje nacional(istič)nih potreb in zahtev. Toda omenjena konstelacija je globlje zaznamovala ne le celoten

48 Prim. Virk 2016.

literarni sistem, temveč tudi slovensko družbo nasploh ter percepcijo in samopercepcijo Slovencev (denimo kot naroda pesnikov). Determinirala je literarni (estetski) okus, prek tega vplivala ne le na založniške politike, nagrajevanje, kanonizacijo,⁴⁹ šolske kurikule in literarnozgodovinske selekcije ter hierarhizacije, temveč – kot kažejo na primer Paternujeve raziskave o liričnosti, pa denimo Kosove in Pirjevčeve razprave o specifičnosti slovenskega romana – tudi na konkretne estetske izbire pri delu slovenskih pisateljic in pisateljev. Pri tem je šlo za kompleksen preplet zgodovinskih okoliščin, sá-mopodobe literatov in postopne učvrstitve te samopodobe (prek omenjenih vzvodov) v kolektivno zavest. Rezultati tega procesa so, tako se vsaj zdi, očitni: »nacionalistična paradigma« na eni strani oblikuje ne le literarni kanon, temveč vpliva tudi na notranje formalno podobo slovenske književnosti (ali vsaj na njeno vrednotenje); na drugi strani pa tudi slovenska družba na mnogih ravneh izkazuje zavezanost tej paradigmi.

V nadaljevanju bo raziskava poskušala ugotoviti, kako vztrajna je bila ta struktura. Njeni razlagalci so opozarjali na njeno tesno navezanost na družbenopolitično stvarnost. Pri tem so omenjali več mejnikov, na primer notranjo diferenciacijo slovenske družbe v drugi polovici 19. stoletja, razpad Avstro-Ogrske in nastanek kraljevine SHS oziroma Jugoslavije, kot najizrazitejši zarezi, ki bi morali močnejše pretresti »prešernovsko strukturo«, pa se pojavljata leti 1945 in seveda 1990 oziroma 1991. Naša nadaljnja pozornost bo zato veljala tema dvema prelomoma in morebitnim strukturnim spremembam, ki sta jih povzročila.

49 Lep primer – dobro namreč ponazarja neverjetno vztrajnost te osnovne matrice – utegne biti usoda Vladimirja Bartola, ki mu ta značilna konstelacija (kot »najbolj kozmopolitskemu«, »najmanj slovenskemu« slovenskemu avtorju) ni omogočala kanonizacije. Ta se je začela dogajati šele proti koncu 20. stoletja. Razlog zanjo si je mogoče razlagati z diametralno nasprotnih stališč, obe pa potrjujeta neverjetno trdoživost »prešernovske strukture«. Prva razlaga je, da je konec 20. stoletja »nacionalistična« paradigma popustila, in to je omogočilo v literarni kanon pripustiti tudi Bartola. A mogoča je še ena razlaga. Rehabilitacija Bartola je v veliki meri (na primer pri B. Paternuju in M. Hladniku, pa tudi pri nekaterih drugih) – ob pomoči Bartolove literarizirane samopodobe v sklepnem delu tretje knjige *Mladosti pri Svetem Ivanu* – potekala prav v tonih preinterpretacije njegovega dela kot angažiranega v smeri narodne osvoboditve oziroma osamosvojitve Slovencev; po tej razlagi se je Bartol umestil v kanon po starih, tradicionalnih, s »prešernovsko strukturo« zaznamovanih kriterijih.

Med drugo svetovno vojno in samostojnostjo

V času rahljanja teritorialno vezanih množičnih identifikacij in prehajanja v nov tip (danes ne več) moderne nacionalne zavesti smo bili Slovenci – v nasprotju z velikimi evropskimi nacijami, a podobno kot še nekateri drugi mali narodi, zlasti tisti v primežu Habsburške monarhije, Avstrijskega cesarstva in Avstro-Ogrske – prikrajšani za politično institucionalizirano nacionalno »bit« in obsojeni na status projekta, »gibanja«, kompenzirane »biti« v podobi literature/kulture.⁵⁰ Tako kot se je proces, ki se je nazadnje iztekel v osamosvojitve, sprožil »z jezikovnim in književnim gibanjem, ki se je začelo v drugi polovici 18. stoletja« (Vodopivec 2006 21), je ostajala literatura tudi v nadaljevanju med najpomembnejšimi gradniki – če ne celo najpomembnejši – nacionalne zavesti. Čopovo prepričanje, »da je razvita književna kultura najpomembnejše merilo narodne zavesti« (prav tam 48), je resda odsevalo zgolj splošno romantično nacionalistično miselnost, a za Slovence je veljalo tudi onkraj okvirov romantike. Leta 1848 s programom Zedinjene Slovenije slovenstvo sicer za kratek čas dobi političen značaj; a že leto, dve pozneje se to spremeni: »Slovensko narodno gibanje je torej ponovno dobilo predvsem književnokulturno naravo« (prav tam 69).

Vsaj na prvi pogled se je lahko zdelo, da bo bistveno spremembo glede tega prinesel razpad Avstro-Ogrske ob koncu prve svetovne vojne in da bodo Slovenci končno lahko udeleženi politični program Zedinjene Slovenije, vendar so se ta pričakovanja kmalu izkazala za preveč optimistična. Takoj po vojni oblikovana enomesečna »Država Slovencev, Hrvatov in Srbov« je bila kljub realizirani nacionalni suverenosti mnogo prekratke sape, da bi lahko izpolnila zadani cilj, njeni naslednici, Kraljevina SHS in Kraljevina Jugoslavija,

50 »V skladu s poznim nastankom politično-nacionalnih elit na Slovenskem in tudi poznim razvojem političnega življenja v Avstro-Ogrski so se politične dileme Slovencev v 19. stoletju – vsaj spočetka in bolj kot drugod – reševale v slovenski literaturi. Reševanje političnih dilem na literarnem področju je bila sicer značilnost t. i. 'nezgodovinskih narodov', tj. tistih evropskih narodov, ki niso imeli lastnih političnih elit (Slovaki, Slovenci itd.)« (Pelikan 2015 55–56).

pa slovenskega nacionalnega vprašanja še zdaleč nista rešili, temveč sta ga puščali v statusu – če uporabimo Pirjevčevo terminologijo – gibanja. V težkih okoliščinah slovenski samostojnosti nenaklonjene vidovdanske ustave in poznejše diktature kralja Aleksandra z oktroirano ustavo je projekt nacionalne suverenosti še naprej ostajal deziderat, ki je zaradi spremenljivosti slovenske politike in njenega pragmatizma – večina strank, zlasti levo usmerjenih, je podpirala jugoslovanski centralizem; celo med Slovenci ni bila redka sodba o enem, jugoslovanskem narodu in treh plemenih – svojo najstalnejšo podporo še vedno imel v kulturi, posebej v literarni kulturi. Najbolj artikuliran izraz tega je bil seveda Vidmarjev *Kulturni problem slovenstva* iz leta 1932, ki je potrjeval prepričanje, da je prava »bit« slovenstva v njeni kulturi oziroma literaturi.

Do čisto drugačnega preloma je nato prišlo po drugi svetovni vojni. Že med njo je bil – v precejšnji meri po zaslugi literatov Kocbeka in Vidmarja – eden glavnih ciljev Osvobodilne fronte tudi preobrazba slovenskega (tradicionalno pasivnega in podložnega) nacionalnega značaja, obenem pa dokončna realizacija sanj Zedinjene Slovenije. In res: slovenski kulturi se po drugi svetovni vojni »[v]saj na videz [...] ni bilo več treba bojevati za temeljne nacionalne pravice« (Gabrič 2006 900). Literatura je počasi dobivala novo družbeno vlogo.

Družbenopolitične in kulturnopolitične razmere

Takoj po drugi svetovni vojni se je Slovenija znašla v večnacionalni državni tvorbi, sprva imenovani *Demokratska federativna Jugoslavija*. Ta začasni državni konstrukt je bil posledica taktiziranja komunistov, ki so vodili partizansko odporiško gibanje in Jugoslavijo (ob manjši pomoči zaveznikov) osvobodili okupatorskih sil, a so bili, kar zadeva povojno politično ureditev, soočeni s skrbmi in pritiski (zlasti zahodnih) zavezniških sil. Tem so obljubili parlamentarno demokratično Jugoslavijo. Za ta namen je bil že leta 1944 na Visu sklenjen sporazum med Titom in predsednikom jugoslovanske begunske vlade Ivanom Šubašićem o skupnem oblikovanju vlade in izvedbi večstrankarskih volitev. Toda to je bila zgolj farsa in pesek v oči zahodnim zaveznikom.⁵¹ Zlasti v Srbiji in na Hrvaškem so se sicer dejansko resneje

51 To dobro opiše Aleš Gabrič. Zahrbna taktika partije pod taktirko Kardelja je leta 1945 bila, da za Zahod – pa tudi navznoter za nekomuniste – na videz dopuščajo politični pluralizem, da v Ljudsko osvobodilno fronto (koalicijo, podobno OF) celo vključijo tudi vidne »reakcionarje« in jim dajo zveneče, a nepomembne funkcije, toda vse to kot pesek v oči, kot Potemkinovo vas, kot predstavo za Zahod in za nekomunistično ljudstvo, medtem ko zares vse prevzema, vodi in usmerja partija (gl. Gabrič 2019 17–18).

lotili obnavljanja in prenavljanja predvojnih političnih strank ter formiranja novih, a na Slovenskem se to pravzaprav ni zgodilo, saj komunisti tega niti iz taktičnih razlogov niso nameravali dopustiti. Nekatere nazorske skupine in ostanki predvojnih strank so to sicer načrtovali, a so pravilno ocenili položaj in strank niti niso uradno registrirali. Novembra 1945 so bile izvedene »volitve« (dejanska komunistična oblast je svoje nasprotnike nenehno šikanirala, javno blatila in tudi fizično onemogočala), na njih je zmagala Ljudska fronta, za širše množice – ki niso v celoti podpirale komunistov – privlačnejše ime, pod katerim se je dejansko skrivala Komunistična partija (ta se sprva sploh ni registrirala kot stranka in je, formalno gledano, delovala ilegalno! Tito je monopolno vlogo partije navzven, v terminologiji, prikrival vse do leta 1947; gl. Gabrič 2019 111). Ne glede na ime so po volitvah krmilo v državi v celoti prevzeli komunisti pod vodstvom Tita, državo preimenovali v »Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo« in vpeljali totalitarni režim sovjetskega tipa. Stike z Zahodom so ohranjali le še iz taktičnih razlogov, dejansko pa so se takoj po vojni naslonili na svojega edinega pravega zaveznika in vzornika, Sovjetsko zvezo.

Slovenija je bila ena od federativnih enot z relativno večjo avtonomijo kot v prejšnjih državnih skupnostih, katerih del je bila. Tudi ozemeljsko je bila zaokrožena bolj celovito kot kdaj prej. In čeprav se je ves čas obstoja v komunistični Jugoslaviji morala spopadati s centralističnimi težnjami jugoslovanske, predvsem srbske politike, se je vendarle vsaj formalno še najbolj približala ciljem Zedinjene Slovenije.

Prva povojna leta so bila po vsej Jugoslaviji, posebej tudi v Sloveniji, na eni strani leta olajšanja zaradi končane vojne in optimističnega izgrajevanja nove družbe, ki naj bi temeljila na pravičnejših osnovah kot predvojna Jugoslavija, na drugi strani pa grobe partijske diktature, ki se je začela z revanšističnimi pomori domobrancev, ustašev, nekaterih političnih nasprotnikov komunistov, pa tudi naključnih beguncev, ki so v zadnjih dneh vojne pobegnili na avstrijsko Koroško v objem zahodnih zaveznikov (Angležev), a so jih ti iz politično-taktičnih razlogov vrnilo Jugoslovanom. Ti pomori, ki so potekali skrajno brutalno, nečloveško in barbarsko, so se v dobršni meri dogajali prav na slovenskem ozemlju, a v največji tajnosti, tako da javnost zanje zvečine ni vedela. Nekaj tovrstne zločinske dejavnosti, na primer ugrabitve in pomori političnih nasprotnikov, je potekalo tudi v zamejstvu (gl. Klabjan 2010; N. Troha 2012). Po zgledu sovjetskega modela so tudi na Slovenskem nove oblasti kmalu začele iskati namišljene »notranje sovražnike«, ki so jih na montiranih sodnih procesih – te so spremljali javni pogromi – eksemplarično in zelo strogo kaznovali (pogoste so bile smrtne obsodbe; odvzem vsega premoženja je bil skoraj pravilo). Najodmevnejši so bili

Nagodetov proces (1947) in tako imenovani dachauski procesi (1948–1949). Na Nagodetovem procesu so na stroge (tudi smrtne) kazni obsodili predvojnega liberalnega politika Črtomirja Nagodeta, ustanovitelja Stare pravde, in njegove ožje sodelavce (danes najbolj znani osebnosti tega kroga sta bili Ljubo Sirc in predvojna komunistka Angela Vode), in sicer zvečine pod izmišljenimi, skonstruiranimi obtožbami, da so vohuni »imperialističnih« sil. Ob okupaciji Slovenije je Nagode s svojo skupino že pred OF pozival na boj proti okupatorju, in po ustanovitvi OF se je s Staro pravdo vključil vanjo, a so jih zaradi političnih nesoglasij (Nagode je nasprotoval brezobzirni prevladi partije znotraj OF) izključili. Tik po vojni se je Nagodetova skupina sestajala, čeprav liberalne stranke uradno niso registrirali. Zaradi opozarjanja na totalitarno naravo novega sistema in kot potencialna politična opozicija (zlasti zaradi partijske diktature se prava opozicija seveda ni mogla razviti)⁵² je postal komunističnim oblastem prevelik trn v peti, zato so se ga brutalno znebili. – Nič manj okrutni niso bili dachauski procesi. Tu so bili vohunstva, saboterstva in rušenja sistema obtoženi nekateri predvojni komunisti, poleg tega pa še drugi sodelavci OF, njihovi somišljeniki in sploh zavedni Slovenci, ki so jih nacisti internirali v zloglasno koncentracijsko taborišče Dachau, a so internacijo preživeli; tudi tokrat so se (s smrtnimi obsodbami ali z dolgotrajnimi zapornimi kaznimi; nekaj obsojencev je tudi umrlo med mučenjem v zaporu) komunisti brutalno znebili »motečih elementov«, v dobršnem delu iz lastnih vrst.

Javnost je te procese, ki so bili zaradi eksemplaričnosti in zastrahovanja spektakelsko zrežirani, seveda spremljala, njihovega dejanskega ozadja in narave pa zvečine ni poznala; o vsem tem se ne javno ne zasebno ni smelo razpravljati, in ti procesi so desetletja ostajali tabu tema tako v javnem življenju kot tudi za zgodovinopisje. Podobna anatema je veljala za vse, kar je bilo povezano z jugoslovanskim koncentracijskim taboriščem Goli otok (njegova »ženska« različica je bil Grgur). Poletu 1948 je bila sprejeta znamenita resolucija Informbiroja, na kateri je sovjetska partija (ob podpori svojih satelitov)

52 Nekoliko drugačen poudarek daje temu Aleš Gabrič (2019); čeprav v svoji knjigi izjemno dobro dokumentira ravno policijsko in partijsko nasilje nad morebitno opozicijo in njeno grobo onemogočenje, opozarja še na druge dejavnike, ki so onemogočili njeno delovanje. Ta opozorila so sicer upravičena, a vtis je (potrjujejo ga tudi oba spremna zapisa v kolofonu knjige), da v končni sintezi avtor nekoliko zmanjšuje pomen nasilnega partijskega in policijskega zatrtja in odločilno težo pripisuje drugim okoliščinam, namreč nesposobnosti »opozicije«. Ta poudarek je nekoliko drugačen od tega, kar najdemo pri Gabriču v zgodnejših delih, ko npr. o opoziciji zapiše: »T. i. kulturniška opozicija ni bila nikakršna organizirana politična opozicija. Take v Sloveniji ni bilo od prvih povojnih let, ko so partiji nasprotno politične grupacije na različne načine, predvsem na skonstruiranih sodnih procesih, uničili ali izrinili iz javnega življenja« (Gabrič 1995 38).

jugoslovansko partijo, ki ni želela čisto glede vsega pristajati na sovjetski diktat oziroma direktive, temveč je hotela voditi razmeroma samostojno (čeprav na začetku ne dosti manj nasilno) politiko, obtožila odmikanja od Leninove in Stalinove linije ter sovražnega odnosa do Sovjetske zveze. Komunisti s Titom na čelu so se bali vojaškega posredovanja, zato so »strnili vrste«, tako da so grobo obračunali z vsemi dvomljivci in omahljivci, ki se v tem sporu – zavedati se je treba, da je partija sama poleg kulta Tita nič manj gojila tudi kult Stalina; in jasno je bilo, da je v hierarhiji partijske internacionale Stalin više od Tita; ne nazadnje je bila Sovjetska zveza Jugoslaviji zgled – niso takoj jasno in odločno postavili na jugoslovansko stran. Partija je brezobzirno in kruto, le da tokrat manj na očeh javnosti, spet obračunala s potencialnimi nasprotniki v svojih lastnih vrstah.⁵³ Zelo veliko jih je končalo v nečloveških razmerah taborišča na Golem otoku.

Povojna štirideseta leta so torej v Sloveniji (tako kot v vsej Jugoslaviji) potekala sicer v znamenju obnove porušene domovine in graditve novega družbeno političnega sistema, obenem pa so to bila leta najstrožje partijske diktature stalinskega tipa (za stalinizem je med drugim to obdobje krstil tudi dolgoletni komunist Dušan Pirjevec).⁵⁴ Sovjetski model se je – kljub sporu z informbirojem – v osnovnih potezah obdržal še desetletja. Partija je ne le nadzorovala, temveč tudi z direktivami neposredno vodila in usmerjala zakonodajno, izvršilno in sodno oblast, na vsa pomembnejša mesta v družbi je nastavila svoje kadre, vse pomembne odločitve – tudi gospodarske ali sodne na primer, ali tiste na področju kulture – pa so najprej premleli in odločili najvišji partijski organi, ki so nato svoje direktive prepustili v izpeljavo drugim, po nazivu za to pristojnejšim. Vzpostavila se je politično, nazorsko, mišljenjsko, idejno enoumna družba.

To se je poznalo tudi v slovenski kulturni politiki tega časa. Tudi v kulturi je bil, tako kot v politiki, vzpostavljen sovjetski, ždanovski model:

Kidrič, Kardelj in vodilni slovenski komunistični kulturni ideolog Boris Zihherl so umetnika in znanstvenika podrejali potrebam revolucije, kulturo pa prilagajali njihovim lastnim ideološko-propagandnim potrebam. Na obljube o svobodi umetniškega ustvarjanja, ki so jih kulturnikom v OF ponavljali že jeseni 1944, med sporom o »partizanski brezi«, so po vojni pozabili in vse bolj poudarjali doktrino marksizma-leninizma. (Gabrič 2006 901)

Proti so bili sprva edino Kocbek in krščanski socialisti, vsi pa so si bili enotni glede zavračanja dela »kulturnikov, ki so bili med vojno na nasprotni

53 Temu je treba dodati še tako imenovane »kulaške procese« z vrhuncem v letih 1949–1951.

54 Gl. Pirjevec 1978 84.

strani, in [so] si prizadevali zabrisati sledove njihovega dela« (prav tam).⁵⁵ Tovrstnih ideoloških čistk so se lotevali zelo dosledno. Sestavili so celo seznam prepovedanih del, ki jih je bilo treba odstraniti iz vseh knjižnic in uničiti. Strogo čiščenje knjižnic je trajalo do leta 1948. Prepovedanih knjig pozneje niso uničevali, temveč so jih spravljali v poseben zaprt oddelek v NUKu (gl. Švent 2010).

V nasprotju s staro Jugoslavijo, v kateri je bila cenzura uzakonjena in zakonsko regulirana, v komunistični Jugoslaviji cenzure uradno ni bilo (gl. Gabrič 2010). Pa vendar je obstajala in bila še učinkovitejša kot prej.⁵⁶ Sprva je to delo opravljal – spet po sovjetskem vzoru – agitprop (večinoma je bil pod vplivom Zihlerla, ki je dolga leta – že med vojno – deloval v jugoslovanskem agitpropu –, a ker Zihlerla prva leta po vojni ni bilo v Sloveniji, je agitpropovsko delo tedaj opravljal Pirjevec). Ko so agitprop leta 1952 formalno odpravili, so njegovo delo opravljale razne komisije za nadzor tiska in kulture, ideološke komisije (tudi ideološko komisijo pri CK ZKS je vodil Zihlerl), pozneje, po administrativnih spremembah delovanja kulturnih društev, pa upravni odbori. Ves čas so seveda obstajale tudi bolj pretanjene oblike cenzure, na primer samocenzura,⁵⁷

55 Že zelo kmalu po vojni so tako na smrt obsodili in ustrelili tedaj hromege pisatelja in antikomunista Narteja Velikonjo (strica Janeza Stanovnika, ki za bližnjega sorodnika očitno ni želel posredovati). Glavni tožilec na procesu je bil Jernej Stante, ki je Vladimirju Bartolu – ta je po vojni nekaj let deloval v Trstu – naročil, naj pridobi za vrnitev v domovino oblastem prav tako neljubega antikomunista Antona Novačana. Bartol je svoje snubljenje Novačana natančno popisal v svojem dnevniku in v humoreski *Tržaška novela 1948*.

56 To zelo dobro opiše Dović: »Izkušnje disidentov v totalitarnih režimih so ravno implicitnost izpostavile kot razlog, da je totalitarno cenzuro mogoče razumeti kot bistveno bolj *perversen* model nadzora od njenih predhodnic [...] To je cenzura, ki komajda pušča dokumentirane sledi (pritiski ideologov, zasebni klici, prijateljski pogovori), in paradoksnost je o teh kvečjemu mogoče ugibati iz aluzij v tistih (literarnih) tekstih, ki so se igrala igro ‚cenzuriranja cenzorjev‘« (Dović 2010 296). In: »Ni nikakršnega dvoma o tem, da so se najhujše cenzorske prakse razvile ravno v navezi z radikalnimi ideologijami. Vemo pa tudi, da so si vzorci totalitarnih cenzur presenetljivo podobni. To gotovo velja za kulture vzhodnega bloka, kjer so čas od leta 1945 do 1990 – z le manjšimi razlikami – zaznamovali skoraj identični posegi. Uvertura je bila ukinitve starih časopisov, revij, založb, gledališč in združenj ter uničenje ali odstranitev vseh spornih publikacij iz javnosti. Sledilo je ustanavljanje novih stanovskih društev, seveda očiščenih ideološko neprimernih članov, ter nacionaliziranih monopolnih državnih založb in gledališč. Vzpostavljena je bila stroga cenzura, katere namen je bilo utišanje kritičnih intelektualcev (grožnja anateme, zapora ali celo eksekucije) in popoln nadzor nad izmenjavo informacij z zahodom. Umetnosti je bila vsiljena ideologija socialističnega realizma, humanistiki pa stalinizem, univerzitetne čistke in ideološko kadrovanje (Neubauer, General introduction 36)« (prav tam 297).

57 V socializmu oziroma komunizmu je bila samocenzura »tako rekoč samoumevna in kot del vsakdanjega miselnega okvira neprimerno učinkovitejša od neposredne cenzure, s tem pa je postala tudi eden ključnih vzvodov ohranjanja avtoritarne oblasti in njene dolgotrajne stabilnosti« (Režek 2010 218; gl. tudi Poniž 2010).

ena najbolj podlih oblik so bile »samoiniciativne« akcije budnih tiskarniških delavcev, ki oblastem neljubega dela preprosto niso želeli tiskati (to je med drugim v celjski tiskarno doletelo tudi Kocbekovo poezijo v obdobju, ko po aferi s *Strahom in pogumom* ni smel objavljati).

Eno redkih izjem v tem obdobju brutalne sovjetizacije na področju kulture in humanistike je pomenil študij primerjalne književnosti na ljubljanski Filozofski fakulteti, ki je bil pod vodenjem Antona Ocvirka »v povojnih letih trdega socializma in njegove marksistično-leninistične ideologije pravcata svobodna oaza« (J. Kos 2015 24). Kot se spominja in ocenjuje Janko Kos, je bila »[p]ovojna komparativistika [...] šola kritičnosti in skepse v času, ko je komunistična oblast zahtevala vero v najbolj nemogoče stvari, ki so bile izmislje ideološke fantazije« (prav tam). To se je pokazalo tudi pri odnosu komparativistov do socialističnega in socialnega realizma. Ocvirk kot velik ljubitelj Andréja Gida je namreč že leta 1946 kritiziral socialni realizem Voranca, Ingoliča in Kranjca ter tako nakopal težave uredniku *Novega sveta*, kjer je kritika izšla, namreč Jušu Kozaku, ki je moral odstopiti.⁵⁸

V jugoslovanskih, pa tudi slovenskih razmerah je bil to razmeroma osamljen pojav. Na prvem kongresu Zveze književnikov Jugoslavije 1946 v Beogradu postane namreč socialistični realizem uradno zapovedana smer, in partija nad vso kulturno in literarno ustvarjalnostjo izvaja oster ideološki nadzor. Rahlo popuščanje se začne po sporu z Informbirojem. Jugoslavija pretrga s papagajskim posnemanjem sovjetskega zgleda in začne ubirati nekoliko mehkejšo »pot v socializem«. Ker je s Sovjetsko zvezo izgubila svojega najmočnejšega zunanjega zaveznika, nekoliko omili tudi svoje sovražno stališče do Zahoda. Leta 1949 – nominalno – celo prizna delno avtonomijo literarnega ustvarjanja, in sicer nekako takole: dopušča estetsko neodvisnost ter možnost za umetniški eksperiment, ostaja pa omejitev glede izbire tem in načina njihove obravnave. Tako nastane značilno protislovje: deklarirana svoboda ustvarjanja, a pod partijskim nadzorom (gl. Starikova 2018 16).

Kratkotrajno obdobje odjuge se kaže v več potezah. Agitprop začenja leta 1949 opuščati sovjetski model, in to že nakazuje na počasno poslavljanje od zapovedanega socialističnega realizma. Miško Kranjec, ki se je izkazal za nadpovprečno zagretega izvrševalca partijske ideološke diktature na področju kulture, zlasti literature, sicer – ob Borisu Zihlerlu, seveda – še ostaja partijski in socrealistični ideolog, a njegov vpliv upada. Vodenje Društva slovenskih pisateljev leta 1950 od njega prevzame Bevk. Kocbek izkoristi priložnost in leta 1950 piše proti kulturnemu vulgarizmu in propagandizmu, snuje pa tudi že literarno demonstracijo drugačnega pisanja od dotlej

58 Ocvirk polemiko proti socialnemu realizmu ob Faulknerju leta 1952 nadaljuje, pridružita pa se mu še Pirjevec in Kos.

zapovedanega. Nekoliko se liberalizira literarna *Mladinska revija*,⁵⁹ leta 1951 pa začne izhajati nekakšna njena naslednica, znamenita *Beseda*. Leta 1952 socialistični realizem zavrne tudi Juš Kozak, tedaj upravnik drame SNG in pravzaprav sodelavec in član oblastne garniture.⁶⁰

Tega leta je še nekaj za kulturno politiko pomembnih (simbolnih) dejanj v smeri popuščanja od ždanovskega vzorca. V Ljubljani je 3. kongres Zveze književnikov Jugoslavije, na katerem Miroslav Krleža, ki je že v tridesetih letih polemiziral s komunisti glede socialističnega realizma, tega kritizira in doživi podporo (Krleža tu med drugim tudi izrazi svojo podporo *Besedi*). Novembra istega leta je 6. kongres jugoslovanskih komunistov v Zagrebu, na katerem formalno razpustijo agitprop. Istega leta je Edvard Kardelj »v Nišu oznanil, da je v socialistično Jugoslavijo končno prišla svoboda umetniškega ustvarjanja, seveda v formalno-estetskih zadevah, ne pa tako, da bi spodbijala veljavo ‚socialističnega humanizma‘ in njegovih partijskih nosilcev« (J. Kos 2015 40).

Ta rahla liberalizacija, ki so jo sprožili zunanjepolitični dejavniki,⁶¹ pa ne pomeni prave liberalizacije kulturne politike, še manj politike nasploh. Vodstvo slovenske partije sklene konec leta 1950 (natančno: na seji politbiroja KPS 20. 12. 1950) obračunati s krščanskimi socialisti in posebej s Kocbekom kot edinim potencialnim opozicijskim voditeljem (čeprav pri Kocbeku zaradi emocionalne privrženosti partizanski »tovarišiji« teh ambicij sploh ni bilo), in politični obračun⁶² izpelje prek napada na Kocbekovo nove-

59 Zlasti ko jo leta 1949 prevzameta Mejak in Minatti. V reviji začnejo s kritiko ideološke, tendenčne literature. Leta 1951 jo zato kritizira Boris Kidrič in tako verjetno sproži njen konec.

60 Po mnenju Janka Kosa se s tem v slovenski kulturi ne sklene le ideologija socialističnega realizma, ampak začne razpadati tudi marksizem, ki je v njej dokončno poražen leta 1954 (J. Kos 2015 60). Do konca šestdesetih let se v spisih kritične generacije sicer še vedno ohranja, le da oplojen s Sartrom, Camusem in Heglom, okoli leta 1960 pa se z nastopom Heideggerjeve filozofije kulturniki zvečine dokončno odvrnejo od njega (prav tam 2015 96).

61 Šlo je pač »za kulturno odjugo, spodbujeno z najvišjega političnega vrha, zaželeno in koristno v gospodarsko-političnih dogovorih socialistične vladavine z zahodnimi demokracijami« (J. Kos 2015 40).

62 Ta se je po svoje začel že med vojno, in to v ne ravno plemeniti obliki. Ne gre le za znamenito Dolomitsko izjavo, temveč še za druge vrste nepoštenih taktik. Komunistični aktivisti so nenehno pritiskali na moralno labilnejše in bolj oportunistične člane krščanskih demokratov, naj prestopijo v njihove vrste. Kot je v svoji zadnji knjigi razkril in z dokumenti podprl Igor Omerza, se je eden vidnejših krščanskih socialistov v OF, nečak enega vodilnih krščanskih socialistov in ustanovnih članov OF Aleša Stanovnika, Janez Stanovnik, leta 1944 na skrivaj (torej: brez vedenja Kocbeka in dotedanjih nazorskih oziroma političnih sopotnikov) včlanil v partijo, na zunaj pa (tudi še po vojni) deloval kot krščanski socialist, tudi kot nosilec vidnejših funkcij. Tako je bil vir zaupnih podatkov za komuniste, obenem pa njihova Potemkinova vas, saj so pred narodom – ter pred zahodnimi zavezniki – z vključevanjem »nekomunistov« v oblastne strukture dokazovali svojo domnevno politično pluralnost in demokratičnost (gl. Omerza 2020).

listično zbirko *Strah in pogum*, v kateri vidi spodkopavanje ugleda in pačenje prave podobe NOB (še ena od strogo cenzuriranih in ideološko nadzorovanih tem povojne slovenske družbe). Leta 1952, ko Kocbeka dokončno politično osamijo in mu prepovejo objavljati (celo poezijo), Ziherl, ki je leto prej s Kardeljem na 5. plenumu CK ZKS kritiziral izdajateljsko politiko slovenskih založb, skupaj z Miškom Kranjcem zahteva ukinitvev *Besede*, češ da je revija preveč podlegla škodljivemu vplivu zahodnih, meščanskih idejnih tokov. Vendar oblasti proti *Besedi* kljub strinjanju z Ziherlom ne ukrepajo; zaradi za svoj ugled škodljivih (tudi mednarodnih) odmevov na odstranitev Kocbeka iz političnega, javnega in literarnega življenja se drugim represivnim ukrepom proti odmevnejšim kulturnikom in literatom za nekaj časa odrečejo, čeprav jih čisto ne odpravijo. Leta 1954 zmanjšajo subvencijo mariborski reviji *Svit* (pokoplje jo Miško Kranjec), izhajati pa preneha tudi kopraska revija *Bori* (tudi to onemogočijo administrativno-birokratsko, z ukinitvijo subvencije).

Sredi petdesetih let se uveljavi že omenjeni nov način političnega nadzora in cenzure nad kulturo, ki ostane do konca političnega sistema: razne komisije za nadzor tiska in kulture ter ideološke komisije. Po kratki agitpropovski odjugi postaja partija spet vse manj strpna do drugače mislečih.⁶³ Mladi literarni kritiki in filozofi (najbolj izrazito Janko Kos in Taras Kermauner)⁶⁴ polemizirajo s partijskim videnjem kulture in literature, izrecno z Ziherlom in Vidmarjem,⁶⁵ v ideološko tog in zaprt slovenski prostor pa

63 »Vodstvo ZKJ je po Dilasovem primeru ocenilo, da je ideološka odjuga prehuda in da nadzor komisij SZDL in organov družbenega upravljanja ne zadošča, in ustanovilo zvezno in republiške ideološke komisije partije« (Gabrič 1995 5).

64 Mladi kritični filozofi so seveda sami morali poskrbeti za svojo izobrazbo, če so v dobi ideološkega monizma želeli biti filozofsko razgledani. Kot stanje v institucionalni filozofiji, zlasti v povezavi z umetnostjo in kulturo, na začetku petdesetih let duhovito opisuje Kos: »O pravi filozofiji ni bilo več sledu, leta 1950 – dve leti po informbiroju – so še zmeraj izhajali prevodi primitivnih sovjetskih knjig o ‚marksistični dialektični metodi‘ in ‚marksističnem filozofskem materializmu‘ [...] Filozofske misli o literaturi in kulturi naj bi našli v odlomkih iz Marxa in Engelsa, pa še v Leninovih zapisih; prevesti jih je moral Josip Vidmar, ki ni bil nikoli marksist in kaj takega kot pravi meščan ne bi mogel postati. Nato je prišel na vrsto Plehanov, ki ga je moral prevajati Dušan Pirjevec, ki ni bil več marksist, in navsezadnje še Lukács, ki ga je moral za Borisa Ziherla prevesti Taras Kermauner; ta je morda bil marksist ali pa tudi ne« (J. Kos 2015 9).

65 Tudi z Vidmarjem, čeprav je Vidmar polemiziral z ždanovstvom Ziherla – Aleš Gabrič (gl. njegov povzetek polemike z Ziherlom in z uradno partijsko ideologijo v Gabrič 1995 44 isl.) ga tako celo uvršča v kulturniško opozicijo (prav tam 52) –, a je vseeno še ohranil ideološki odnos do posameznih literarnih del in pojavov, in ta njegova drža se vse do konca ni spremenila. Vidmar je celo svojo kritiko modernih idejnih smeri v literaturi »okoli leta 1970 [...] z ocenami o nezdržljivosti ‚surrealizma, eksistencializma, fenomenologije, strukturalizma in reizma‘ s socializmom znova tudi politično in ideološko zaostрил« (Vodopivec 2006 448).

vpeljujejo nekatere sodobne zahodne miselne tokove. Vse to – zlasti pa še objava *Zlatega poročnika* Lojzeta Kovačiča (tema je bila precej realističen opis prestajanja vojaškega roka v JLA – še ena tabu tema vse do osamosvojitve) – je razlog za ukinitve revije *Beseda*. Nadomesti jo *Revija 57*, to pa po njeni ukinitvi (po kratkem premoru) revija *Perspektive*. V vseh teh revijah osrednje jedro urednikov in sodelavcev sestavljajo isti mladi kritični intelektualci, ki ne spodkopavajo temeljev sistema, poskušajo pa rahljati rigidne ideološke miselne vzorce. Oblasti ustrezno reagirajo: leta 1958 prvič aretirajo Jožeta Pučnika in ga obsodijo na dolgoletno zaporno kazen. Represija se uveljavlja tudi v gledališčih: »Sledile so afere v letih 1956 in 1957: odstranitev igre Jožeta Javorška iz repertoarja Drame SNG, ukinitve literarnih revij Bori in Beseda ter ukinitve treh gledališč – kranjskega, koprškega in ptujskega« (Gabrič 1995 6).

Občasno se sicer dogodijo manjše, načelne in zato kozmetične spremembe.⁶⁶ Na sestanku filozofov in sociologov novembra leta 1960 na Bledu je deležna odmevne kritike marksistična teorija odraza (poleg Zihlerla sta jo najostreje branila Boris Majer in Božidar Debenjak), kar pomeni dokončno slovo od ždanovščine in ima simbolno posledico leta 1961 v umaknitvi Zihlerla z mesta predsednika ideološke komisije CK ZKS. Nastopi eno od kratkotrajnih obdobj »relativnega sožitja med partijsko oblastjo in kulturniškim oporečništvom« (J. Kos 2015 73). Vendar partija še vedno obvladuje celotno družbeno sfero, tudi kulturo, in izvaja ideološki nadzor, od katerega ne misli popustiti; »Jugoslavija je bila v prvi polovici šestdesetih let še vedno policijska država« (Vodopivec 2006 361). Na začetku desetletja je bila tudi politično negotova; ob razpravi o novi ustavi sta se spopadla centralistični Rankovičev in »avtonomistični« Kardeljev model. »Vendar so ostala razhajanja med najvišjimi voditelji v javnosti še nekaj časa prikrita. O napetih in vse slabših nacionalnih in medrepubliških odnosih so tako namesto političnih elit javno [...] spregovorili književniki« (prav tam 359), na primer Dobrica Ćosić v letih 1960/61 v polemiki s Pirjecom.⁶⁷ A ta prenos kulturi vsaj v

66 Te so bile skoraj vedno posledica začasnih odjug. Na primer, kot meni Gabrič za to obdobje, »[p]o normalizaciji odnosov s Sovjetsko zvezo in z drugimi vzhodnoevropskimi državami politični vrh v Jugoslaviji ni več tako ostro nastopal proti notranji opoziciji, ki jo je običajno videl v vrstah intelektualcev« (Gabrič 1995 222); vendar so bile te »odjuge« kratke, pogosto pa so se časovno prekrivale z represijami. To na primer velja tudi za »Kardeljev govor na III. kongresu ZK Srbije 28. aprila 1954«, ki je po Gabriču grajal »pretirano enostransko prevlado ideološkega ocenjevanja« (prav tam 193), vendar se to »v praksi« očitno ni kaj dosti poznalo. Tovrstne izjave vodilnih komunistov na raznih javnih forumih in zasedanjih so bile včasih res znaniške drugačne usmeritve, pogosto pa zgolj retorične floskule, tako kot nenehni govor o svoboščinah, edini pravi demokraciji, blagostanju itn.

67 Proti velikosrbskemu nacionalističnemu jugoslovanarskemu centralizmu je s srbskim sogovornikom sicer že leta 1956 polemiziral Janko Kos, a ta polemika ni imela tako velikega javnega odmeva kot tista med Pirjecom in Ćosićem.

Sloveniji ni prinesel preveč dobrega. Po letu 1962 namreč sledi v skladu z izrecnimi Titovimi smernicami zaostrovanje kulturne politike, in v Sloveniji – spet iz ideoloških razlogov – leta 1964 tako rekoč ukinejo eksperimentalni gledališči *Oder 57* in *Ad hoc* ter revijo *Perspektive* (»nadomestijo« jo *Problemi*). Zaradi do slabosti sistema kritičnih člankov Jožeta Pučnika sledi več aretacij članov uredništva, Jožeta Pučnika pa obsodijo na dolgoletno zaporno kazen. Partija je sicer sredi šestdesetih let dopuščala nekaj notranje kritike, zlasti kritike posameznih negativnih pojavov v družbi, popolnoma neizprosna pa je bila do kritične obravnave že omenjenih tabu tem, socialističnega sistema kot takega, še posebej v njegovi jugoslovanski različici, ter partije in vodilnih nosilcev oblasti (ki so bili brez izjeme komunisti). Ob ukinitvi *Perspektiv* je zato revija celo bila deležna nekaj pisem javne podpore, a temu so sledile »čistke«: komunistična oblast je zamenjala uredništva *Tribune*, *Naših razgledov* in *Sodobnosti*, saj je bila mnenja, da ne prispevajo dovolj odločno k izgradnji novega reda in ne napadajo ter ne razkrivajo razrednega sovražnika, temveč celo vpeljujejo ideje iz kapitalistično-imperialističnega okolja.

Premik zlasti na področju kulturne politike po ukinitvi *Besede* in nihanja v zaostrovanju med politiko ter kulturo zelo dobro označi Janko Kos. Opozori na polemiko med Zihelrom in Vidmarjem sredi petdesetih let, iz katere je kot zmagovalec izšel Vidmar, ki je odtlej v imenu partije bdel nad kulturo in je bil mladim besedovcem zmerno naklonjen. Toda ker sam ni bil zares komunist, temveč je v dokajšnji meri ostajal svobodomiseln meščan, so bile oblasti tudi do njega rahlo nezaupljive. Naklanjale so mu visoka mesta v kulturi, resnejšega političnega vpliva pa ni imel, vsekakor ne takega, »da bi lahko soodločal o temeljnih zadevah« (J. Kos 2015 73). Takole nadaljuje Kos:

Iz ptičje perspektive je bilo videti tako, kot da se je partija znebila prevelike teže tako zastarelih marksistov-leninistov v podobi Borisa Zihlerla kot tudi liberalnih kulturnikov s svojega »desnega« krila, kot sta bila Ferdo Kozak in Josip Vidmar. S tem je nastal prostor za tisto, kar je prihajalo in zavladalo na začetku šestdesetih let. Prihajal je čas čistega političnega pragmatizma, ko ni bila več pomembna ideologija, ampak samo še preračunljivo izbiranje med različnimi možnostmi, ki bi lahko zagotavljale obstoj sistema, od policijsko trdih do mehkejših, na prvi pogled popustljivih in naklonjenih, in sicer tako, da so se menjavale v nekakšnem logičnem zaporedju. Prihajal je torej čas za Borisa Kraigherja in Staneta Kavčiča, pod njima se je začela in končala zgodba o *Perspektivah*. (J. Kos 2015 73)

Sredi šestdesetih let v slovenski politiki odločneje nastopita Stane Kavčič in Boris Kraigher. Posledica je spet kratkotrajna liberalizacija v politiki, zlasti v gospodarstvu, pa tudi v kulturi. Že leta 1964, torej v

letu ukinjanja gledališč in revij, sme Prešernovo nagrado dobiti Kocbek (čeprav le ob pogoju, ki ga komisiji postavi partija: da jo dobi skupaj z Miškom Kranjcem), in leta 1966 DZS celo natisne Balantiča (a izkaže se, da je »odjugo« ocenila napačno; politika intervenira in vse izvode – razen že poslanih v knjižnico – morajo uničiti).⁶⁸ Leta 1969 začneta izhajati ne-režimski reviji s katoliškimi uredniki in sodelavci (katoliške intelektualce je partija ves čas imela za edino mogočo resno politično, intelektualno in moralno opozicijo) *Prostor in čas* in *2000*. A »liberalizem« (ki zajema tudi študentske nemire v letih 1968 in 1971) je spet bolj kratke sape. Ko leta 1968 nastopi skupina *OHO* in *Katalog* ter *Tribuna* objavita režimu neljuba besedila (Ivo Svetina se s *Slovensko apokalipso* dotakne prepovedane tabu teme NOB), te pojave ostro obsodita na primer Vidmar in Bor. Leta 1972, z odstavitvijo (formalno »odstopom«) Kavčiča kot predsednika slovenske vlade (politični grob si je skopal leta 1969 v proticentralistični »cestni aferi«,⁶⁹ ob kateri so se pojavljali celo »plakati, na katerih so bile izražene tudi zahteve po samostojni Sloveniji«; Gabrič 2006 1060), je bilo nato sprostitev v politiki, delno pa tudi v kulturi in literaturi, konec. Nastopila so »svinčena sedemdeseta«:

Na politično-ideološki ravni se je zgodila vrnitev k boljševistični praksi, diktaturi proletariata in, kar zadeva partijsko politiko, »demokraciji centralizmu«. Odgovor državljanske večine na zaustavljeno »liberalizacijo« niso bili množični protesti, temveč pasivizacija, h kateri sta pripomogla potrošniška evforija in nastajanje apolitičnega socialističnega srednjega sloja, vse bolj zasidranega v življenjskem pragmatizmu in oportunizmu. (M. Kos 2019a 108)

Za obdobje vnovične ideološke zaostitve na področju kulture (politično je seveda najprej šlo zlasti za čistko med Kavčičevimi privrženci, predvsem liberalnejšimi gospodarstveniki) so značilna odpuščanja do oblasti kritičnih profesorjev s humanističnih in družboslovnih fakultet ter druge čistke v kulturi, leta 1975 ukinitve revije *Prostor in čas* (eksekutor je bil Jože Javoršek), zadrževanje v »bunkerju« že natisnjenih romanov o tabu temah (Hofmanove *Noči do jutra*, Torkarjevega *Umiranja na obroke*) itn. Leta 1974 je bil za nekaj mesecev zaprt Drago Jančar zaradi posedovanja prepovedane emigrantske literature. A osrednji »svinčeni« dogodek desetletja na

68 Balantiča pa ni zavračala le uradna ideologija; tudi kritični generaciji, zbrani okoli *Perspektiv*, je bil tuj in se niso ogreli zanj. Prvi mu je v svoji nemški zgodovini slovenske književnosti ustrezno mesto odkazal Slodnjak (gl. Kos 2015 17).

69 Vendar ne le ob njej. Morda še pomembneje je bilo, da se je zameril Titu, ko je zavrnil ponujeno mesto predsednika zvezne vlade.

področju (literarne) kulture je bila vnovična »afera Kocbek«. Leta 1975 je bil v Trstu v brošuri revije *Zaliv* objavljen Pahorjev in Rebulov intervju z njim, v njem pa je med drugim spregovoril tudi o povojnih pomorih pri nas. Knjiga je bila v Sloveniji prepovedana, Pahorju je bil za nekaj let prepovedan vstop v Slovenijo, dva slovenska sodelavca revije in avtorja prispevkov, novinar Viktor Blažič in sodnik Franc Miklavčič, medvojni partizan in eden vidnejših članov OF iz Kocbekovega kroga, sta bila obsojena na zaporne kazni. Kako ostro je oblast sredi sedemdesetih let še reagirala na vsakršen namig o prepovedani temi povojnih pomorov, lepo kaže tudi primer

preprostega kmeta Franca Luzarja, ki je za družinske člane leta 1966 opisal, kako je preživel vojno in čas po njej. Delo je naslovil *Spomini skrivača Marka*. V njih je bil enako oster do kolaboracionistov in partizanov, saj je spoznal teror obeh strani, tudi on pa je opisal povojni izvensodni pobjo slovenskih domobrancev. Leta 1974 so spomini prišli v napačne roke. Policijska preiskava, ki je sledila, je pokazala, da si je Luzar dopisoval s slovenskimi oddajami Deutsche Welle, Vatikan in BBC London, kar je oblast štela za sovražno propagando. Na sodišču je Luzar ponovil, da je vse zapisano resnično doživel, kar so ocenili le kot vztrajanje na sovražnih stališčih in je bil zato leta 1976 obsojen na štiri leta strogega zapora. (Gabrič 2002 203)

Politični in kulturnopolitični kurz sta se spremenila šele po Titovi smrti leta 1980, ko so prvič nekoliko bolj sproščeno zaveli svobodnejši tokovi v politiki, predvsem pa v kulturi in literaturi. Leta 1982 začne po dvoletnih zapletih in oviranjih – tudi ob Vidmarjevem nasprotovanju – izhajati *Nova revija*, ki odigra izredno pomembno vlogo pri strmoglavljenju komunističnega režima, zagotovo pa že na začetku osemdesetih let najbolj učinkovito in vsestransko razbije partijski idejni monopol. V tem desetletju izhajajo prej prepovedane knjige (Hofman, Torkar, Balantič itn.). Izide tudi ponatis *Strahu in poguma*. Dejavno politično vlogo prevzame Društvo slovenskih pisateljev pod predsedovanji Toneta Pavčka, Toneta Partljiča in Rudija Šeliga. Pisatelji in pisateljice na svojih tribunah posegajo tudi v politično debato in pomembno prispevajo k liberalizaciji togega sistema. Pisatelji se lotevajo prav vseh dotlej prepovedanih, tabu tem. Počasi jim začnejo slediti tudi že prvi zgodovinarji. Slovenci se leta 1983 – v polemiki o skupnih programskih jedrih, ki sta jo na Slovenskem javno spodbodla pisatelja Menart in Zlobec – precej družno uprejo jugoslovanskemu centralizmu in zahtevajo večjo avtonomijo ter sčasoma tudi ustavno zagotovljeno pravico do odcepitve. Kongresi ZSMS, SZDL, ZKS kažejo na spremembo politike v liberalnejšo smer. To se kaže zlasti pri ZSMS, ki se odmika od partijske linije, posebej

njeno glasilo *Mladina*. V ZK je za predsednika izvoljen realist Kučan, ki, kot pokaže razvoj dogodkov, dobro zazna duha časa in tudi sodeluje pri liberalizaciji javnega, političnega in kulturnega prostora.⁷⁰ Oblast leta 1986 dovoli za Božič javno voščilo vernikom prek TV nadškofu Alojziju Šuštarju; naslednje leto se mu pridruži še predsednik SZDL Jože Smole (ki se ga zato in zaradi dobrodušne fizionomije oprime ime Božiček).

Istega leta se začnejo na ravni Jugoslavije procesi, ki dogajanje v Sloveniji pospešijo. Jugoslovansko vodstvo predstavi novo, centralistično zasnovano ustavo, Srbska akademija pa znameniti *Memorandum*, »v katerem je kot krivce za jugoslovansko krizo ocenila ustavo iz leta 1974 in njen (kon)federalistični princip, katerega največja žrtev naj bi bili Srbi. Oboje, zahteve zvezne vlade po centralizaciji in oživljenje velikosrbske ideologije in srbske mitologije, je bilo dovolj močan povod za vnovično definiranje slovenskih nacionalnih ciljev« (Gabrič 2002 216). Leta 1987 tako izide znamenita 57. številka *Nove revije* z nacionalnim programom za samostojno Slovenijo, leta 1988 pa DSP in Slovensko sociološko društvo pripravita t. i. »pisateljsko« (oziroma »sociološko-pisateljsko«; Gabrič 2006 1176) ustavo. Tega leta se začnejo organizirati prve slovenske demokratske stranke, na drugi strani pa se zaostrijo odnosi med JLA in Slovenijo. Civilna in vojaška varnostna služba aretirata »četverico«, in to je uvod v širši ljudski odpor proti (zlasti jugoslovanskemu komunističnemu) vodstvu. Slovenija leta 1989 sprejme ustavne amandmaje in vpelje parlamentarno demokracijo. 25. junija 1991 Slovenija – kljub odporu vodilnih politikov preteklega režima⁷¹ – razglasi še državno samostojnost in neodvisnost.

70 Vseeno pa velja upoštevati Gabričevo opozorilo, da tudi v tem obdobju »[k]ljub navidezni idili med kulturniško opozicijo in oblastjo prepovedi in afere tudi v Sloveniji niso bile nikakršna redkost [...] Kar je Slovenijo bistveno ločilo od ostale države in ostalega vzhodnega sveta, je bila tedanja sodna praksa. V Sloveniji je bilo namreč sredi osemdesetih let že povsem običajno, da so bili posamezni članki prepovedani, ne da bi bili preganjani tudi njihovi avtorji. Prav tako ni bilo nič več neobičajno, da je sodišče zavrnilo ovadbo tožilstva proti tej ali oni reviji« (Gabrič 2002 211).

71 Ti so bili seveda navezani na SFRJ in njen sistem, in njihova osebna politična preferenca je bila sama na sebi legitimna. Toda kot predstavniki svojega naroda so bili zavezani njegovi referendumski odločitvi. Milan Kučan je to modro sprejel in se upravičeno vpisal med osamosvojitelje. Precej manj to velja za Staneta Dolanca, nemara takrat še vedno najmočnejšega in najvplivnejšega Slovenca v Jugoslaviji, pa tudi za »očeta naroda«, zadnjega predsednika predsedstva SRS pred osamosvojitvijo, Janeza Stanovnika, ki je sicer leta 2002 prejel Zlati častni znak svobode Republike Slovenije »za izjemne zasluge pri obrambi svobode in uveljavljanju suverenosti Republike Slovenije«, a je Igor Omerza z dokumenti dokazal, da je bil vse do konca burnega dogajanja leta 1991 odločen nasprotnik osamosvojitve (gl. Omerza 2020).

Dogajanje v literarno kulturni sferi

»Ziherlova era«, ždanovščina, agitprop

Slovenska književnost je, gledano v celoti, glede na pretežno neugodne razmere v tem obdobju izkazovala presenetljivo vitalnost, prožnost, inventivnost, samostojnost ob hkratni navezavi na zahodne estetske tokove in smeri, ter idejno pluralnost, vse to v precej večji meri kot literatura v nekaterih komunističnih deželah s še strožjim političnim režimom (recimo v Sovjetski zvezi). Takoj po vojni je sicer nekaj časa res prevladovala že pred vojno zasnovana poetika socialističnega realizma (na primer v delih Miška Kranjca, Antona Ingoliča, Ivana Potrča), a socialistični realizem se ni zares uveljavil. Bolj od njega je bil še vedno vitalen že pred vojno močni socialni realizem, ki so ga najvplivneje razvijali Prežihov Voranc, Miško Kranjec in Ciril Kosmač.

Ce že ni učinkovito zaživel v sami literarni praksi, pa je socialistični realizem vendarle monopolno zaznamoval prvo povojno petletje kot pravzaprav edina zares dovoljena in uradno zapovedana literarna smer (formalno to zapoved na zvezni ravni⁷² izreče prvi kongres zveze književnikov Jugoslavije leta 1946 v Beogradu),⁷³ ki so jo partijski ideologi promovirali ter dirigirali po sovjetskem vzorcu.⁷⁴ To pa je pomenilo predvsem tole:

Partijski ideologi pod socialističnim realizmom niso pojmovali samo estetske teorije in umetniške smeri, ampak širše gledano kulturnopolitični koncept, ki je določal tudi vlogo umetnika v družbi, odnos umetnosti do ideologije, revolucije, objektivnosti in subjektivnosti ipd. Od umetnikov so zahtevali, naj se podredijo »širšim družbenim zahtevam«, ki jih je v ozadju predpisoval agitprop. Umetniška dela naj bi opisovala zlasti herojski boj proti okupatorju

72 Na Slovenskem se to normiranje začne že prej, med vojno, na primer »v ustanovitvi uradne cenzure (jeseni 1944), še prej pa v militantnih direktivah, imenovanih *Smernice* [...] Ti pojavi že pomenijo avtohton začetek socialističnega realizma, ki se je začel ozirati po sovjetskem socrealizmu, kar je bilo naravno, saj je sovjetska revolucija veljala slovenski za vzor« (Bernik-Dolgan 1988 301).

73 Seveda pa ni ostalo le pri kongresni deklaraciji. V Sloveniji so »uvoženo« [t]eorijo socialističnega realizma [...] širili zlasti številni prevodi člankov sovjetskih kulturnih ideologov, objavljeni v revijah *Novi svet*, *Vprašanja naših dni*, *Mladinska revija*, v dnevnem časopisju in v propagandnih brošurah, izvirnih slovenskih člankov, ki bi se teoretično ukvarjali s problematiko socialističnega realizma, pa ni bilo prav veliko« (Gabrič 2006 904).

74 Kot v svojem celovitem prikazu socialističnega realizma zapiše Drago Bajt, je bil »temeljni odnos med sovjetskim in slovenskim socialističnim realizmom – odnos med očetom in sinom, med starejšim in mlajšim bratom, navsezadnje tudi med učiteljem in učencem« (Bajt 2016 11).

in vremo ljudi pri obnovi osvobodene domovine, optimistično pričakovanje ljudi, ki so stopili iz temne preteklosti kapitalizma v svetlo sedanost socialistične ureditve. (Gabrič 2006 904)

Teh zahtev so se komunistični oblastniki do leta 1950 precej strogo držali. V tem duhu so svoje romane tedaj pisali zlasti Kranjec, Ingolič in Potrč (ta je te težnje kazal tudi v drami). Večina drugih uveljavljenih (zlasti Prežihov Voranc in Kosmač) je nadaljevala s socialnim realizmom. Pojavili pa so se seveda tudi poskusi odstopanja od zapovedane poetike, ki so naleteli na neodobravanje ali vsaj na oster odpor. Partija tako na primer ni bila preveč zadovoljna z igro ugledne pisateljice in sodelavke OF (zato med vojno dvakrat zaprte) Mire Mihelič (Puc) »*Svet brez sovraštva*« iz leta 1945, ko je bila v nasprotju z idejami partije o revolucionarnem boju v delu takrat še Mire Pucove opisana utopična vera v svet brez sovraštva« (Gabrič 1995 93). Precej slabše jo je odnesla (predvojna) drama partizana Vitomila Zupana *Stvar Jurija Trajbasa*, ki je prvič izšla leta 1947 in sta jo ostro napadla pisateljski kolega Potrč in desetletja vodilni partijski kulturni ideolog ter osrednje ime agitpropa, ždanovec Boris Zihlerl; ta jo je – čeprav »spada v socialni realizem, ki je bil tedaj prevladujoča smer v slovenski dramatik« (Troha 2015a 22) – v kritiki z značilnim naslovom »Dekadentstvo pod videzom borbe proti malomeščanskim usedlinam« označil za dekadentno, kar je bila v tistem času skrajno negativna ideološka oznaka. Ostro okrcana je bila tudi pesniška zbirka uglednega predvojnega pesnika Antona Vodnika *Srebrni rog*, ki je izšla leta 1948 in je bila pisana v značilni Vodnikovi, od socialističnega realizma zelo oddaljeni poetiki. Vodnik je kot tesen medvojni sodelavec OF⁷⁵ po vojni sicer smel objavljati, a to ni preprečilo ostre ideološke kritike izpod peresa Franceta Filipiča.⁷⁶ Podobno leta 1949 zaradi »meščanske« in »erotične« poezije napadejo intimistično zbirko Ado Škerl *Senca v srcu* ter leto pozneje Hiengove *Študije o nenavadnih značajih*, s katerimi se je avtor prav tako opazno odmaknil od uradno zapovedano poetike. Z Ado Škerl so še posebej učinkovito obračunali: izgubila je službo, grozil ji je celo zapor, javno se je morala

75 Jeseni 1941 je »začel prek krščansko-socialistične skupine tesneje sodelovati z OF. V njegovem stanovanju so bili sestanki aktivistov OF, ki so se jih med drugimi udeleževali: Tone Fajfar, Edvard Kocbek, Lidija Šentjunc, Josip Vidmar, Aleš Stanovnik, Anica Černejeva idr. Pri njem je bilo tudi nekaj sej IOOF z Borisom Kidričem, dr. Brecljem idr. Tam je bilo pod skrbstvom Ane Zihlerlove tudi skladišče Rdeče pomoči za partizanske otroke. Zaradi sumnje policije je bil dvakrat aretiran in odgnan v zapor: pozimi 1942 v belgijsko vojašnico (aretiran po MVAC), spomladi 1943 pa v bivšo šempetrsko ‚kasarno‘ (aretiran po italijanski policiji), kjer je nekaj časa delal družbo pisatelju Prežihovemu Vorancu« (France Vodnik, navedeno po Buttolo 1986 153).

76 Zbirko je sicer zelo pozitivno ocenil avtorjev nazorski somišljenik Janez Gradišnik, a zgovoren je komentar France Buttolo ob tem: »Seveda pa je bila Gradišnikova ocena za tedanji čas že skoraj nedojemljivo pogumna« (Buttolo 1986 155).

zagovarjati na prireditvah, izšla je samostojna publikacija z negativnimi kritiki njene knjige, v svojih političnih nastopih jo je napadal celo sam Kardelj, in v naslednjih letih je seveda imela težave z objavljanim svoje poezije (njena naslednja pesniška zbirka je izšla šele poldrugo desetletje pozneje).⁷⁷

Kako si je ideologija nasilno in prav groteskno prilasčala monopol nad vsakršno resnico, celo umetniško, je v svojem že kar kulturnem romanu *Prišleki* antologijsko ponazoril Lojze Kovačič. Na nekem mestu popisuje pogovor med svojim mladim junakom Bubijem in »delegatom«. Pogovor poteka malo po zaključku druge svetovne vojne, dotika pa se zgodbo, v kateri je mladi pisatelj malo pred koncem vojne v reviji *Slovenska mladina* popisal očetovo smrt. Delegat Bubija okara, češ da je objavil »klerikalno propagando« (Kovačič 2007 689). Bubi je odkrito presenečen, in Kovačič prizor opiše takole:

Nisem znal povedati drugega, kot da je to samo zgodba o Vatiju, ki ga je na večer, nekaj ur pred smrtjo, obiskal odljudni šentjakovski župnik, da bi ga spovedal. Tretja varianta že, napisana v prvi osebi, čeprav še zdaleč nisem bil prepričan, če mi je opis uspel ... še zmeraj sem sumil, da ni resničen, ker v njem niso bili naštetni vsi občutki ... »Ne briga me, če si zadovoljen ali ne,« je trdo odgovoril delegat. »Skrbi me, kakšno kolobocijo si objavil v organizacijskem glasilu LMS na naši gimnaziji ... Opisal si duhovnika, ki izpoveduje umirajočega in kako se je ta skesal za grehe, ki jih sploh ni imel ... Vnesel si v članek razmišljanje o bogu in ga pisal z veliko začetnico ... poleg tega si navedel skoraj celo molitev in kesanje ...« Bil sem začuden. Tako sem doživel in tako napisal ... edino, kar me je motilo, je bilo, da nisem prodril v bistvo dogodka ... »Napisal sem, kakor se je zgodilo,« sem rekel. Delegat je vstal in začel hoditi po ravnateljevi pisarni, ki je imela tri velika okna. »Take stvari bi moral popraviti ali izpustiti. Predvsem pa napisati z novega zornega kota. Si razumel? Ti ni nihče svetoval ali se te ni nič prijelo?« ... »Nisem mogel napisati drugače, kot je bilo.« Delegat se je postavil k oknu in govoril s hrbtom obrnjen proti meni. »Ali se misliš postaviti po robu vsej naši družbi s svojo nagonkostjo? ... Sovjetski pisatelji so postavili na svojem kongresu tezo, da je treba pisati resničnost. Ampak kakšno resničnost? Objektivne resničnosti ni, to je buržoazna laž ... vsaka resničnost je razredno pogojena ... Opisati resničnost pomeni, fant moj, poudariti take teme in snovi, ki so naši družbi koristne in naše stvarnosti dostojne ...« (Kovačič 2007: 689–690)

Pisatelji s svojim čutom za duhovno in ustvarjalno svobodo so bili za stalinistične razmere še posebej nedovzetni. Zato ne preseneča, da se jih je v prvih povojnih letih kar nekaj znašlo za zapahi,⁷⁸ čeprav so bili zvečine vsaj

77 Gl. Balžalorsky 2019a.

78 Ali pa so bili deležni drugačnih šikan, tako kot na primer pravnica in pisateljica Ljuba Prenner, ki jo je DSP pod vodstvom vestnega izvrševalca partijskih direktiv Miška

sodelavci OF ali somišljeniki, če ne celo dejavni partizani z opazno partizansko kariero. V letih 1948 in 1949 so tako aretirali in na dolgoletne zaporne kazni obsodili Vitomila Zupana (sprva na deset, po pritožbi na 18 let; odsedel jih je sedem in zaporništvu popisal v slovitem romanu *Leviatan*), Jožeta Javorška (na sedem let; odsedel je tri) in Dušana Pirjevca (ta jo je odnesel najboljše, saj je bil že kmalu izpuščen).⁷⁹ Na dachauskih procesih sta bila leta 1948 oziroma 1949 na dvanajst let zapora in prisilnega dela obsojena Igor Torkar (izpuščen po štirih letih) in Ludvik Mrzel (odsedel je šest let). Mrzela⁸⁰ so med drugim obtožili tudi ideološke neprimernosti njegove literature. Leta 1949 je bil na štiri leta prisilnega dela (kazen so mu pozneje skrajšali na dve leti) kot politični prestopnik kaznovan eden največjih slovenskih pesnikov in dramatikov sploh Gregor Strniša, leta 1951 za krajši čas prav tako iz političnih razlogov nič manjši pesnik Dane Zajc, istega leta pa med služenjem vojaškega roka zaradi »širjenja protidržavne propagande« še Marjan Rožanc.

Najodmevnejši grobi poseg politike v svobodo umetniškega ustvarjanja je bil povezan z » afero Kocbek«, ki je izbruhnila ob izidu Kocbekove novelistične zbirke *Strah in pogum* (1951). Pravi razlog za pogrom proti Kocbeku seveda ni bil kulturno-ideološke ali estetske narave, temveč politične. Najvišje partijsko vodstvo je sklenilo, da se mora znebiti svojega najzvestejšega medvojnega sopotnika, enega (vsaj po funkcijah)⁸¹ vodilnih medvojnih in povojnih jugoslovanskih in slovenskih politikov, to pa preprosto iz (docela neutemeljenega) strahu, da bi se krščanski socialist Kocbek, ki je vedno manj soglašal s politikom partije – ta se namreč ni držala obljub, podanih v okviru OF –, postavil na čelo fantomske politične opozicije. Za zunanji povod so izbrali (pravzaprav odobreni; Vidmar, tedaj še predsednik Prezidija Ljudske skupščine LR Slovenije, je rokopis pred izidom prebral in knjigo z nekaj pripombami odobril) izid *Strahu in poguma*, partizanskih novel, ki pa so partizanstvo umetniško prikazovale v okviru personalističnega filozofskega nazora. Knjiga je bila sicer deležna tudi redkih estetskih zavrnitev (in še redkejših pohval), toda glavnina napadov je bila izrazito politične narave. Kocbeku, ki je s svojim odmikom od zapovedane črno-bele perspektive

Kranjca zaradi kršitve kulturnega molka med vojno (očitek ni bil čisto upravičen) izključilo iz svojih vrst, nato pa jo je oblast še dvakrat za kratek čas zaprla (1947, 1949) zaradi domnevnih stikov z »emigracijo«.

79 Priznati je treba, da trojica pravzaprav ni bila obsojena toliko zaradi pisateljske dejavnosti (čeprav je oblastnike motila tudi ta), temveč verjetno bolj zaradi objestnih norčij, s katerimi so po tedanji zakonodaji storili »zločin zoper javno moralo«.

80 Interniran je bil na Goli otok. Svoje izkušnje je zaupal Branku Hofmanu, ki jih je nato uporabil v *Noči do jutra*.

81 Seveda pa so komunisti Kocbeku (podobno kot Vidmarju) taktično dodeljevali zgolj lepo zvoneče, dejansko pa ne enako vplivne politične funkcije.

po mnenju kritikov prikazoval popačeno podobo NOB, so očitali sovražno idejno nastrojenost. Za ta namen so angažirali ne le publiciste, temveč celo delavske kolektive po vsej republiki, ki so – zvečine ne da bi prebrali knjigo, pač pa po direktivi partijskih organov – v svojih sindikalnih glasilih ostro protestirali proti knjigi in njenem avtorju. Kocbeka so posledično razrešili vseh političnih in javnih funkcij, umakniti se je moral iz političnega življenja in desetletje tudi ni smel objavljati pod svojim imenom,⁸² niti poezije ne; en tak poskus sredi desetletja se je končal s »spontano« samocenzuro celjske tiskarne, ki se je menda »uprla« tiskanju »sovražnega elementa« v Koledarju Mohorjeve družbe. Direktor tiskarne je založbi poslal tako izsiljevalsko cenzurno pismo:

Kot direktor tiskarne pa ne bom dovolil, da bi tudi naš kolektiv, t. j. kolektiv, katerega vodim, trpel na ugledu, ki si ga je s trdim delom tako v Sloveniji kakor izven nje ustvaril. Zato zahtevam, da odstranite vse Kocbekove pesmi iz vsebine koledarja in jih nadomestite s pametnejšimi zadevami, ki bodo v korist Vašim naročnikom. Dokler tega ne storite, pa s tiskom teh pol ne bomo nadaljevali. (Kocbek 1993 385–386)

Pri tej aferi je šlo torej zares za klasičen političen obračun s političnim nasprotnikom (dejansko je bil to Kocbek le delno), ki pa je navzven izzvenel kot konflikt med politiko in literaturo. Partija je jasno pokazala, naj si literarna srenja ne dela nikakršnih utvar glede (duhovne) svobode svojega delovanja. Odločno je demonstrirala, da so meje dopustnega v umetnosti in

82 Konec petdesetih let so se oblasti odločile za »vračanje bivših nasprotnikov v javno življenje«, to pa »je partijski in oblastni vrh izkoriščal v propagandne namene za dokaz, da je družba vse bolj demokratična« (Gabrič 1995 84). To je seveda zadevalo tudi Kocbeka in njegovo vračanje v literarno javnost. Ta sredi petdesetih let še ni bila zaželeno, konec petdesetih let je pa oblastem prišla prav. Kot to vračanje povzema Aleš Gabrič: »Da naj bi najprej objavili pesmi, sta nakazala Kardelj in Kraigher že leta 1958. To se je zgodilo z nekajletnim zaostankom tudi zato, ker so se polemike o nacionalnem vprašanju začele leta 1958 po VII. kongresu ZKJ, slovenski partijski vrh pa se je močnejše odzval proti centralističnim težnjam po letu 1959. Pri tem je spodbujal kulturnike, ki so na glas poudarjali nacionalno slovensko in katerih stališča so bila širše znana. Opozoriti je treba še na dve stvari. Kocbekovemu vračanju v javnost je pripomogel mladi ustvarjalni krog, ki je bil v agresivnosti vedno korak pred starejšo generacijo. Res pa je, da je pobudo od urednikov Perspektiv Dominika Smoleta in Tarasa Kermaunerja prevzel, ob podpori politikov, starejši ustvarjalni krog. Kocbek je začel leta 1961 objavljati v Naši sodobnosti in takoj zatem še v Perspektivah, v Mohorjevem koledarju 1962 so izšle pesmi, ki so jih izločili iz koledarja za leto 1956, Slovenska matica pa je leta 1963 izdala pesniško zbirko *Groza*, ki jo je leta 1956 zavrnil založniški svet Obzorij. Vse skupaj je potekalo z vedenjem in odobravanjem oblasti, pri čemer je imel vidno vlogo republiški sekretar za kulturo in prosveto Beno Zupančič, ki je bil za kulturnike zelo ustrezen sogovornik« (prav tam 1995 189–190).

njihova interpretacija trdno v rokah vladajoče stranke in njenega ideološkega ter represivnega aparata. Dokazala je, da glede tabuiziranih ideoloških tem – v konkretnem primeru je to NOB, torej partizanstvo in revolucija – ne dovoli niti najmanjših odstopanj od zapovedane ideološke linije. Glede tega je torej politika izbojevala demonstrativno zmago nad literaturo, umetnostjo oziroma svobodno ustvarjalnostjo nasploh.

Kljub pogromu proti avtorju pa je imela zbirka vsaj za kulturno sfero, pa tudi širše, vendarle tudi osvobajajoč učinek. Kocbek je izkazal svobodo duha, ko je prestopil meje z uradno ideologijo dovoljenega in zapovedanega. Ob njem se je že nakazovalo tisto, kar bo postalo pozneje vse bolj razvidno in očitno: da pri partijskem vmešavanju v literaturo ne gre za estetski ali kulturni spopad, temveč za politično intervencijo. V totalitarnem političnem sistemu je boj za miselno, duhovno, estetsko svobodo pravzaprav tudi implicitno političen boj, boj proti političnemu sistemu. Knjiga *Strah in pogum* je bila tako ena zgodnejših in verjetno vplivnejših pobud za rahljanje togih miselnih vzorcev v slovenski kulturi nasploh, zagotovo pa v literaturi. Odlična ruska poznavalka slovenske literature Nadežda Starikova ocenjuje, da je izid Kocbekovih novel odločilen prelom v razvoju slovenske književnosti, saj je Kocbek s svojim zgledom mlajše avtorje spodbudil pri njihovih lastnih, vladajoči ideologiji nasprotnih literarnih iskanjih (gl. Starikova 2018 17).⁸³

Kritična generacija, kulturniško oporečništvo

Oblast je bila torej do pisateljev in pisateljic že od samega začetka stroga. Toda spor z informbirojem in razplet tega spora, ki sta vsaj za nekaj časa nekoliko spremenila politično togost jugoslovanske komunistične diktature, sta razrahljala tudi togo ždanovščino v kulturi. Možnost

odkrite kritike stalinizma [je] pripeljala do tega, da načela socialističnega realizma sovjetskega tipa v slovenski literaturi niso pustila globokih sledov in so pisatelji nadgrajevali svojo lastno tradicijo socialnega realizma ter njegov strpnejši odnos do avtonomije ustvarjanja in drugih umetniških tendenc.

83 Kot še zapiše avtorica o tedanji slovenski literaturi: »V teh okoliščinah je bila literatura prisiljena iskati nove možnosti osvetlitve problema svobode in nesvobode, položaja človeka v totalitarni državi; našla jih je z uporabo paraboličnosti, mitološkosti, abstraktne simbolike in groteske. Uporaba sredstev modernistične in avantgardistične poetike je spodbudila oblikovanje novega estetskega sistema, ki je temeljil na polifoniji različnih teženj.« Individualnost dobi pod vplivom eksistencializma prednost pred kolektivnim, to pa ima za posledico »subjektivizacijo opisov, poskuse podajanja občutka metafizične drame človeštva in vsesplošne tragičnosti bivanja« (Starikova 2018 20).

Njihovo navduševanje nad najnovejšimi filozofsko-estetskimi koncepti je pripeljalo do intelektualizacije in psihologizacije literarne ustvarjalnosti. (Starikova 2014 11)

Socialističnemu realizmu se slovenska literatura odpove (vsaj od jugoslovanskega pisateljskega kongresa leta 1952 v Ljubljani, ko ga je ostro napadel Krleža, močno izgubi svoj ideološki naboj; k temu pripomore tudi ukinitvev agitpropa istega leta), »vendar je v petdesetih letih prevladovala še zmeraj smer, ki je izhajala iz predvojnega socialnega realizma« (J. Kos 2002 352). To pa ni zavrlo nekaterih pomembnih odmikov in premikov. V vseh zvrsteh se poudarek od bojovite družbene kritike premakne k težavam posameznika, malega mestnega (v nasprotju s prejšnjim podeželskim) človeka. Spet so omogočene nekatere predvojne smeri, na primer ekspresionizem, z mladim rodopazem pa začnejo pritekati tudi nove idejne in filozofske usmeritve. Leta 1953 izidejo *Pesmi štirih*, ki pomenijo (po prvencu Ade Škerl pravzaprav drugi) odmik od zapovedane »kramparske« in »graditeljske« poezije, leto pozneje podobno »intimistično« usmerjene *Novele* Andreja Hienga, Lojzeta Kovačiča in Frančka Bohanca. Hieng (*Usodni rob*, 1957) do konca desetletja še naprej piše kratko prozo, ki vpeljuje nove estetske prvine. Na področju romana to najbolj intenzivno počneta Beno Zupančič s *Sedmino* (1957) in Dominik Smole s *Črnimi dnevi in belim dnem* (1958) – v emigraciji pa Zorko Simčič leta 1957 s *Človekom na obeh straneh stene* –, ki v slovensko daljšo prozo odločneje vpeljujejo poteze modernega, celo modernističnega romana, nove romantike in eksistencializma, torej tistih zahodnih »meščanskih«, »dekadentnih« smeri, ki so bile še nekaj let pred tem ne le sumljive, temveč že kar prepovedane. Estetsko-idejna sprostitvev in pluralizacija sta opazni tudi v poeziji, kjer v petdesetih letih svoja dela objavijo Ivan Minatti, Janez Menart, Ciril Zlobec, Tone Pavček, Anton Vodnik, Lojze Krakar, Kajetan Kovič in drugi. Na področju dramatike okostenele estetske vzorce razbijajo predvsem Mirko Zupančič, Dominik Smole in kontroverzni Ivan Mrak (zadnji bolj v internih krogih kot v javnosti).

Vse to pestro literarno dogajanje v primerjavi s prvimi povojnimi leti širi prostor ustvarjalne in duhovne svobode⁸⁴ in ima glede tega tudi splošnejši družbeni učinek. Vendar je imela ta »liberalizacija« svoje meje

84 Čepprav je stanje še vedno daleč od idiličnega. Ko poznejši tako rekoč »klasiki« slovenske poezije Dane Zajc, Venko Taufer in Jože Snoj poskusijo konec desetletja objaviti svoje pesniške prvence pri založbah, jih iz ideoloških razlogov (kritični sopotniki so zavrnitev upravičeno razumeli kot »konformistično gesto režimske kulturne politike«; J. Kos 2015 108) povsod zavrnejo. Leta 1958 zato Zajc in Taufer svoji zbirki izdata v samozaložbi, Snoju pa to ne uspe več; tisk prepreči nadobudna samozaščitna in osveščena tiskarniška cenzura.

in ceno. Medtem ko je takoj po vojni ideološki in policijski aparat komunistične oblasti v dobršni meri ravnal »preventivno« (nezaželene pojave so vnaprej preprečili), se začnejo v petdesetih letih prve ostrejšše konfrontacije med literarno kulturo ter oblastjo in njenimi represivnimi vzvodi, ki so odmevale tudi javno. Prva taka je bila »afera Kocbek«. Čeprav so oblasti po eliminaciji Kocbeka (zaradi neprijetne javne odmevnosti afere tudi v tujini) nekaj časa »mirovale«, petdeseta leta, kar zadeva politično in ideološko represijo nad pisatelji, vseeno niso bila zelo mirna. To je dobro razvidno pri politiki do literarno-kulturnih revij. Partija jih, kadar ne izpolnjujejo njenih ideoloških pričakovanj in se preveč liberalizirajo, (prek svojih posrednikov; partija je ne le v politiki, ampak tudi v gospodarstvu, šolstvu, kulturi itn. o vseh stvareh odločala sama, svoje direktive pa potem v izpeljavo prepustila formalno za to pristojnim organom in mehanizmom) največkrat »regulira« in disciplinira (dejansko pa ukine) z odvzemi ali zmanjšanji subvencije. Ko se *Mlada pota* leta 1951 ideološko sprostijo, so prisiljena prenehati izhajati; nadomesti jih revija *Beseda*. V letih 1954 in 1955 ukinejo, kot že povedano, še dve reviji, ki sta oblastem trn v peti, *Svit* in *Bore*. Že leta 1952 nastajajo tudi predlogi za ukinitvev komaj rojene *Besede* (proti njej odločno nastopita Zihlerl in Kranjec), a se likvidacija revije nekoliko zavleče.

Beseda je bila kot osrednja, in ne »lokalna« slovenska revija v (zlasti intelektualni in kulturniški) javnosti seveda precej odmevnejša od mari-borskega *Svita* in koprskih *Borov*. Zato je imel obračun z njo tudi navzven bolj političen značaj kot pri njiju. V *Besedi* so sodelovala »imena, ki so pomembno sooblikovala prostor slovenske književnosti vsaj do osemdesetih let« (Štuhec 2000 482). Prvi urednik je bil Ivan Minatti, pozneje (leta 1953) sta urednikovanje prevzela Janko Kos in Ciril Zlobec. Kot kritika in esejista, pa tudi ostra polemika z Zihlerlom in Vidmarjem, sta izstopala Kos in Taras Kermauner, pridružil se jima je še Primož Kozak. Revija je bila pretežno literarno usmerjena – tudi njena kritika vladajoče ideologije se je omejevala na kritiko kulturne politike, ne političnega sistema nasploh –, v skladu s tradicijo slovenskih literarnih revij pa je skrbela tudi za pretok filozofskih, teoretičnih, esejističnih misli in idej. Zlasti publicisti⁸⁵ so kot svojo osrednjo nalogo razumeli kritiko (tedaj še z marksističnih izhodišč) »obstoječe ideologije, s partijo in državno oblastjo zahtevanega marksizma-leninizma in prek tega že kar marksizma nasploh«, čeprav je v *Besedi* ta polemika predvsem »potekala na umetnostnem področju in okoli estetskih

85 Med njimi je bil do leta 1955 tudi nekdanji agitpropovec, nato pa še večkratni »konvertit« Pirjevec, ki se je nato umaknil k *Naši sodobnosti* in za nekaj časa postal celo ideološki nasprotnik »kritične generacije«.

vprašanj« (J. Kos 2015 54)⁸⁶ in še ni segala, tako kot pri njenih naslednicah, tudi na druge segmente družbe in celo na družbenopolitično ureditev kot tako. A že to je zadoščalo, da si je revija prislužila sloves »oporečništva«.

Prvi cenzurni ukrep je revijo doletel ob poskusu objave nekega Sartrovega članka, ki ga je predlagal Kos, ki pa je bil za tedanje partijske ideologe »politični prekršek, sledila je Zihlerova intervencija in postavljeno besedilo je moralo iz tiskarne« (prav tam 46). Svojo protiideološko (v bistvu torej: protirežimsko) naravnost je revija sicer odločno pokazala že v prvi številki z objavo Camusevega⁸⁷ eseja »Umetnik in svoboda«, ki kritizira nasilne ideološko politične posege v umetnost. Revija se je tako – v okviru literature, kjer je spodbujala nova estetska iskanja, ter humanistične misli – izrecno in programsko zavzemala za uveljavljanje in širjenje mišljenjskega pluralizma ter ustvarjalne in duhovne svobode. To je tudi demonstrialo s svojimi literarnimi objavami, nazadnje z *Zlatim poročnikom* Lojzeta Kovačiča. Besedilo je za današnjega bralca popolnoma nedolžno.⁸⁸ Toda JLA je bila (in je ostala še desetletja) tako kot NOB v jugoslovanski družbi tabu tema, zato je politično intervenirala partija (ki je seveda ni zmotilo le Kovačičevo besedilo, temveč svobodomiselnaravnost besedovcev nasploh) in revijo leta 1957 ukinila. Vendar ni mogla zaježiti širjenja polja duhovne svobode, ki ga je izpeljala *Beseda*.

Mladih literatov in kritičnih intelektualcev ukinitvev *Besede* ni paralizirala; takoj nato so ustanovili novo revijo s podobnim sestavom sodelavcev, *Revija 57*; kontinuiteta z *Besedo* se je kazala že v tem, da so jo partijski veljaki imenovali kar »nova Beseda«. Oblast je sicer želela to kontinuiteto pretrgati in je postavila pogoj, da v uredništvu ne smeta sodelovati Janko Kos in Ciril Zlobec. Urednika sta zato postala Vital Klabus in Venko Taufer. *Revija 57* se je še odločneje kot njena predhodnica lotila širjenja meja ustvarjalne, duhovne in idejne svobode ter je – z močnejšo vključitvijo filozofov in sociologov – tudi že izrecneje posegala v politično kritiko, na primer s članki Jožeta Pučnika, ki so med drugim kritizirali kult osebnosti (to pa tako, da je bilo jasno, kako

86 Kar zadeva estetska vprašanja, *Besedini* kritiki niso zavračali le klasične sorealistične poetike, ki je bila oblastem najbolj pogodu, temveč – zlasti Kos in Kermauner – tudi tako imenovani »sentimentalni humanizem«, ki se je po vojni kazal v delu nekaterih nad novo stvarnostjo razočaranih pisateljev in pisateljic (med drugim tudi pri tako rekoč »dvornem« režimskem poetu Mateju Boru, pa pri Potrču, Kranjcu, Benju Zupančiču itn).

87 To ni naključje; revija je s prevodi precej naredila za seznanjanje z eksistencializmom.

88 Kot šest desetletij pozneje upravičeno ugotavlja Janko Kos, ki je uredil številki s Kovačičevim besedilom: »Ko prebiram vsebino, je vredno pozornosti samo nadaljevanje Kovačičevega *Zlatega poročnika*, vsekakor ene njegovih boljših proz, vendar tako usmiljene do JLA, da si komaj predstavljam, kako naj bi zaradi teh vojaških podob spravila na noge celo socialistično Jugoslavijo od Triglava do Djevdjelije« (J. Kos 2015 74).

očitki letijo tudi na aktualnega državnega voditelja). Za tedanje oblasti je bilo to seveda nezaslišano. Reviji so pustili živeti le do naslednjega leta, ko so jo ukinili, obenem pa zaradi objav v njej zadnjega oktobra 1958 aretirali Pučnika in ga obsodili na dolgoletno zaporno kazen.

Z *Revijo 57* so torej obračunali brutalneje kot pred tem z drugimi revijami, čeprav se osnovno načelo komuniciranja med kulturo in oblastjo ni kaj dosti spremenilo. »O usodi Revije 57 in njenih sodelavcev so od konca leta 1958 odločali v drugih državnih organih in ne v tistih, ki so bili odgovorni za kulturno področje« (Gabrič 1995 278); odločali so torej v samem republiškem partijskem vrhu. Politiko je – spet po Kocbeku – očitno popadla bojazen, da se v reviji vzpostavlja nevaren prostor svobode, ki bi lahko pomenil (pa čeprav zgolj v kraljestvu duha udejanjeno) alternativo aktualnemu političnemu sistemu. Ta bojazen je bila sicer pretirana, gotovo pa ne čisto brez podlage. Kot ugotavlja Aleš Gabrič:

Po zasnovi in v ostrini kritike je bila Revija 57 svež pojav v slovenskem kulturnem prostoru. Šla je korak dlje od drugih ukinjenih revij mlajše generacije (Svit, Bori, Beseda), saj se kritika ni več omejevala na kulturo in kulturno politiko. Predvsem Jože Pučnik je v člankih kritiziral državo in družbo, ne pa le njenega dela, tj. duhovne nadgradnje. Kritike so sicer še pristajale na socialistični koncept, vendar so ga sodelavci Revije 57 razumeli precej drugače kot oblastna struktura in se je moč vprašati, ali so sploh govorili o isti stvari. (Gabrič 1995 280)

Posledica te in drugih represivnih akcij, ki so potekale v tem obdobju, je bila, da revija ni takoj dobila svoje legitimne naslednice. Nekoliko razširjeni krog obeh ukinjenih revij svoj domicil najde šele čez leto in pol v reviji *Perspektive*.⁸⁹

Inkriminirani Pučnikovi članki so bili sicer sociološke, filozofske in politične narave, a omogočilo jih je »literarno okolje«. Prostor duhovne in mišljenjske svobode, ki sta ga (do likvidacije) vzpostavili sprva *Beseda*, potem pa *Revija 57*, je bil vendarle prvenstveno proizvod literarne kulture. Ne le zato, ker je tej pripadala velika večina sodelavcev in skoraj vsi uredniki, temveč tudi iz drugih razlogov. Eden je bil gotovo ta, da je literatura kot polje besedne umetnosti s svojo načelno večpomenskostjo, idejno odprtostjo, pa tudi metaforičnostjo, torej nedobesednostjo že po svoji naravi tisti prostor, ki lahko najbolj neopazno in na pogled »neškodljivo« ruši ideološki monolit totalitarne mentalitete, posledično pa tudi politične strukture. Zato je partija na

89 Mnogi avtorji *Revije 57* v vmesnem obdobju v Sloveniji niso mogli objavljati, zato so članki polnili srbske, bosanske in makedonske revije, v katerih so jih sprejeli z odprtimi rokami (gl.J. Kos 2015 92).

področju umetnosti in kulture, najintenzivneje pa prav na področju literature tudi dopuščala ideološko polemiko veliko prej, preden je bila ta mogoča na drugih področjih (v zgodovinopisju, sociologiji, ekonomiji, teoriji političnega sistema ipd.). Prav skozi ta vrata je slovenska literarna kultura ne le s svojimi umetniškimi izdelki, temveč tudi s širšo družbeno refleksijo, ki jo je omogočalo njeno širjenje mišljenjske svobode, počasi začela dobivati politično težo. Tako je vsaj mogoče razumeti ne le današnjo sodbo zgodovinarjev, temveč celo letno poročilo tedanjih represivnih organov:

Slovenski politični vrh je torej o mlajši generaciji intelektualcev razmišljal v povsem političnem kontekstu, njeno delovanje je analiziral s političnim besediščem in jo, konec koncev, tudi začel ocenjevati kot politični problem. V letnem poročilu notranjega ministrstva za leto 1958, torej v času ukinitve *Revije 57* [...], je bilo prvič jasno zapisano, da stara predvojna opozicija ni več glavna nevarnost, temveč da ta zdaj prihaja iz druge smeri: »Glede sovražno-propagandne aktivnosti ostankov meščanskih strank je poudariti, da se je le-ta v glavnem omejevala na razne diskusije in komentarje [...], problem pa predstavlja mlajša inteligenca, ki se ne strinja s socialistično ureditvijo pri nas.« (Gabrič 2019 225)

* * *

Revija 57 za slovensko literarno življenje v tem času ni bila edini primer, ob katerem je literatura ostro trčila z oblastmi. Nekaj podobnega – čeprav z nekoliko manj usodnimi posledicami – se je dogajalo na gledališkem področju. Leta 1956 je SNG razpisala anonimni natečaj za izvirno slovensko dramo, ki bi jo uprizorila na svojem odru. »Člani ideološke komisije CK ZKS novosti niso odobraval. Anonimni natečaj SNG⁹⁰ so imeli za neprimerno metodo, saj so bila lahko nagrajena in na spored uvrščena dela za oblast spornih piscev Jožeta Javorška, Igorja Torkarja in Dominika Smoleta« (Gabrič 1995 141). Nagrajeno Javorškovo farso *Povečevalno steklo* so po nekaj predstavah na politični pritisk umaknili. S tem so v SNG sami proizvedli farso,⁹¹ saj so umaknili igro, ki so jo sami nagradili. Ideološka komisija CK ZKS je malo pozneje intervenirala tudi proti uvrstitvi Javorškove igre *Veselje do življenja* na repertoar, vse to iz čisto ideoloških razlogov. Podobno usodo je potem doživela še Javorškova igra *Manevri*, ki so jo zato uprizarjali napol ilegalno v izvedbi Kulturno umetniškega društva Lašče. Partija je seveda budno bedela tudi nad

90 Janko Kos ga imenuje »političen ali vsaj ideološki škandal« (J. Kos 2015 70).

91 To je nato javno kritiziral po vojni sicer precej plašni Bartol, ki se leta 1948 resda ni proslavil z novačenjem Novačana za vrnitev v objem OZNE, a se je malo pozneje izkazal ob aferi Kocbek, ko v svoji kritiki *Strahu in poguma* pri Kocbeku ni našel ničesar ideološko spornega.

tako obrobni dogodki. Okrajni komite ZKS Ljubljana je o tem poročal takole: »Premiere se je udeležilo precej Javorškovih prijateljev in somišljenikov iz Ljubljane (Josip Vidmar, Vladimir Bartol, Jože Babič, Samo Hubad itd.) in bivši sodelavci Revije 57. Ti so sprejeli delo z navdušenjem, medtem ko ga domačini niso razumeli. Tudi nadaljnji dve predstavi ‚Manevrov‘ so obiskali gostje iz Ljubljane« (nav. v Gabrič 1995 180).

Prikrita cenzura oblasti, ki je tedaj potekala prek raznih programskih svetov in uredniških odborov, je širjenje umetniške in nasploh duhovne svobode omejevala s preprečevanjem ideološko nezaželenim igrarjem tujih in domačih (zlasti mlajših) ustvarjalcev, da bi se uvrstile na gledališki repertoar osrednjih poklicnih gledališč. Vse to je sprožilo potrebo po ustanavljanju manjših, eksperimentalnih gledališč, in v obdobju *Revije 57* sta se – v dobršni meri tudi z njeno »kadrovsko pomočjo« – oblikovali vsaj⁹² dve taki: *Oder 57*⁹³ (1957–1964) in *Ad hoc* (1958–1964). Na teh neideoloških odrih so nato uprizarjali partiji neljube tuje (na primer Ionesca) in domače avtorje, med drugim dela Zajca, Javorška, Smoleta, Primoža Kozaka, Rožanca, Božiča, Zupana, ki so vsa bila trn v peti partijskim oblastem. Od temeljnih del po vojne slovenske dramatike sta bili na *Odru 57* prvič uprizorjeni tudi *Antigona* Dominika Smoleta (1960) in *Afera* Primoža Kozaka (1961). Kako pomembna je bila repertoarska politika *Odra 57*, po svoje dokazuje tudi to, da so obe igri takoj po premierah uprizorili še v SNG Drami.

Obe igri sta poželi precej odobravanja, obenem pa tudi kritik, zlasti s strani tistih kritikov, ki so delovali v sozvočju z oblastmi. Za *Afero* je celo kazalo, da jo bodo prepovedali, a se to ni zgodilo. Da sta bili dramam oblastnikom trn v peti, ne preseneča. Kozak je že pred *Afero*, v kateri kritično prikazuje notranja nasprotja revolucije, spisal *Dialoge* (1958), kjer se je lotil stalinističnih procesov. Z obema dramama (nekateri so pri Kozaku našli tudi aluzije na Pučnika in brutalni obračun z njim; podobno so Pučnika slutili v ozadju Smoletove *Antigone*) je – pač v okviru večje svobode, kakršno je omogočala umetniška forma – premikal meje dotlej (politično) dovoljenega. Podobno velja za Smoletovo *Antigono*, ki je (na Sofoklejevi sledi; ta medbesedilna navezava ji je omogočila v šifrirani obliki spregovoriti tudi o tabu temah)

92 Bila so tri, pozneje jih je bilo še več, a tidve sta bili najodmevnejši.

93 Po oceni Janka Kosa je bil ravno izbor žirije na natečaju Drame leta 1956 eden »od pogojev za nastanek Odra 57 [...] Z natečajem ljubljanske Drame se je pokazalo, da obstaja na Slovenskem ‚nova‘ dramatika, v nasprotju s ‚staro‘ [...] zdi se mi, da se je ‚nova‘ dramatika po takratnem občutku [...] začinjala tam, kjer sta v slovensko gledališko-dramsko tradicijo že segala eksistencializem in modernizem« (J. Kos 1988 817). Podrobneje te razloge opiše še takole: šlo je za »odpor do tradicionalnega gledališča in dramske literature, nove gledališke, režiserske in igralske načrte, globlje kulturne tokove, iz katerih so se vse te novosti napajale, in še kaj takega« (prav tam 824).

tematizirala občutljivo razmerje med samovoljno oblastno diktaturo ter ljudstvom,⁹⁴ bratomorno vojno in – za boljše poučene bralce že tedaj, za širšo slovensko javnost pa dobri dve desetletji pozneje, ko je postala skorajda blagovna znamka t. i. »slovenske sprave« – v podtonu tudi namigovala na krute povojne pomore komunističnih nasprotnikov (gl. Kralj 2005 108); vse to je tedaj in do sredine osemdesetih let sicer ostajalo najstrožje, z represivnim aparatom varovana tabu tema.⁹⁵ Ob tem primeru se dobro vidi, kako velik potencial je imela književnost (in ta potencial je tudi izkoristila) za širjenje svobodnega demokratičnega prostora, torej v zametku tudi političnih svoboščin, sprva vsaj na področju duha. Medtem ko so v »svinčenih« sedemdesetih letih zaprli Luzarja, ker je v svojih internih spominih, ki jih sploh ni nameraval izdati, temveč jih je le pokazal nekaterim sorodnikom, omenjal povojne pomore, ali leta 1974 Jančarja, tega zgolj zato, ker je imel v svoji prtljagi knjigo, ki je govorila o teh pomorih (in jo je po vsem sodeč poznal tudi Gregor Strniša, preden je napisal *Ljudožerce*), namreč Branka Rozmana *V Rogu ležimo pobiti* (1968), pa sta Smole in Strniša ob pomoči zašifrirane umetniške govornice (prvi na začetku šestdesetih let, drugi v svinčenih sedemdesetih) o teh pomorih vendarle lahko nekaznovano pisala – čeprav zakrito,⁹⁶ vendar

94 Ali morda še natančneje: *Antigona* je, kot zapiše Janko Kos, začrtala »temeljni konflikt med partijsko oblastjo, ki naj bi skrbela za dobrobit novega srednjega sloja, in intelektualci, ki ne morejo in ne smejo pristati na novo družbeno laž. Glavna junakinja seveda ni bila prisposoda za Pučnika, toda ob njenem nastanku smo vsi čutili, da je Smole navdih zanj dobil iz Pučnikove usode« (J. Kos 2015 114).

95 Te teme so se pozneje – sprva še prikrito, po letu 1980 pa bolj odkrito – lotevali Tone Svetina v *Ukani* (1965–1969), Strniša (*Ljudožerci* 1972; to je bilo zaznati tudi ob prvih dveh režijah Mileta Koruna leta 1977 in leta 1987, čeprav je recepcija o tem prvič lahko javno spregovorila – pa še to za nazaj – šele ob manj uspešni tretji Korunovi režiji leta 2002; o recepciji *Ljudožercev* in uprizoritvah gl. Žunkovič 2019a), Niko Grafenauer (*Crngrob* 1983), Drago Jančar (*Halštat* 1984), Jože Snoj (*Gabriel in Mihael*, 1988); Snoj je sicer menda že kot študent na to temo napisal »poemo« *Metamorfoza groze*, ki pa je ni objavil, pokazal jo je le Kocbeku. V najnovejšem času je bilo več tematizacij povojnih pomorov, na primer v poeziji Borisa A. Novaka v epu *Vrata nepovrata* in zbirki *Lunin koledar. Praznična pesniška pratika* (2020), pri Branetu Senegačniku (v zbirki *Pogovori z nikomer*, 2019), pa v romanih *Skrivnost kostanjevega gozda* (2010) Alojza Rebule, *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese (tu v nekoliko neznačilnem kontekstu) itn. – Emigrantski pisatelji so o tem seveda pisali že precej prej (na primer Tine Debeljak v *Veliki črni maši za pobite Slovence*, 1949, ali Karel Mauser v *Ljudeh pod bičem*, 1963–1966), a njihova dela v Sloveniji niso bila dostopna, pa tudi glas o njih do velike večine Slovencev ni segel).

96 Jože Javoršek je sicer ob Korunovi uprizoritvi namesto povojnih pomorov v *Ljudožercih* prepoznal dogajanje v mučilnici na Urhu, čeprav se je očitno zavedal, da namig ne drži čisto (gl. Žunkovič 2019a 8). – Dodati velja, da Strnišev namen z *Ljudožerci* bržkone ni bil političen, temveč bolj etičen; opozoriti je hotel na nujnost transcendentne zasnovanosti etike, kar se je izkazalo ob zapletih s sodno prepovedjo ob drugi Korunovi uprizoritvi leta 1987 (gl. Žunkovič 2019a 1 isl.).

zelo učinkovito. Vsaj v ožjem krogu posvečencev se je vednost o teh zločinih ohranjala, in bolj ko se je širila, bolj se je tudi večalo prepričanje o popolni neprimernosti ideologije in iz nje izhajajoče aktualne oblasti, ki je te poboje prikrivala, v svoji pretekli »inkarnaciji« pa tudi izvrševala.

V petdesetih in šestdesetih letih so oblasti – ob pomoči policije in njenih ovaduhov – še vedno budno spremljale dogajanje v kulturi, zlasti na tistem delu literarnega prizorišča, ki se je razvijalo v nasprotju z njenimi željami in pričakovanji. Najvišji oblastni organ, CK ZKS, je redno razpravljal o literarnih »škandalih« (o neljubih revijah in knjigah), odredil administrativne in represivne ukrepe, dajal navodila in iskal načine, kako disciplinirati nepodredljivo srenjo, ki je s svojimi učinki – ne glede na to, da vsaj literati sprva zvečine morda sploh niso imeli političnih ambicij (gl. J. Kos 1988) – posegala na polje političnega, saj je majala avtoriteto oblasti. Počasi pa so na polje političnega začeli posegati tudi bolj izrecno. Značilen tak primer je revija *Perspektive*, neposredna nadaljevalka *Revije 57*, o kateri je Stane Saksida leta 1964, v letu ukinitve revije, v članku *Prva polovica leta 1964* zapisal, da so »začele odkrito in zavestno politično akcijo« in da so »objektivno [...] politično delovale ves čas svojega obstoja« (cit. po J. Kos 1988 822).

Perspektive so sploh zanimiv kulturni fenomen, značilen za tedanjo slovensko literarno kulturo. Poučno anekdoto o nastanku revije podaja Janko Kos. Boris Kraigher⁹⁷ naj bi bil – v nasprotju z večino drugih partijskih veljakov – tako navdušen nad Smoletovo *Antigono*, ki si jo je v Križankah ogledal iz prve vrste, da je Smoletu, ki je vse od ukinitve *Revije 57* protestno delal na bencinski črpalki, ponudil urednikovanje nove revije⁹⁸ (in tako tudi možnost, da kritična generacija iz *Revije 57* nadaljuje svoje delo). Po Kosu je bilo to

dejanje zelo pragmatične pameti, ki je po nekaj letih težav z oporečniki uvidela, da je zanjo najbolje, če jih umesti v svojo politično računico pod geslom, da je »mladim ustvarjalcem«, z uspehom Smoletove *Antigone* očitno vstopajočim v središče slovenske kulture, treba omogočiti, da ustvarjajo po svojih močeh in s tem prispevajo k nekakšnemu napredovanju socialistične družbe, ki da mora biti prostor svobodnega snovanja idej, umetniških del in drugih kulturnih storitev. (J. Kos 2015 115)

Smole in Kos, ki se je Smoletu pridružil kot urednik, s tem seveda nista dobila bianco menice. Revija se ni smela spremeniti »v glasilo politične opozicije« (prav tam), kar je bilo zaradi idejno in ideološko zelo raznolike

97 Kraigher, sin naturalističnega pisatelja Alojza Kraigherja, je v teh krogih tedaj veljal za tihega podpornika literature in kulture. Manj znano je, da je soodločal o povojnih pomorih domobrancev (gl. Hribar 2005 151).

98 Zadnjo besedo pri vsem tem je menda vseeno imel Kardelj.

sestave urednikov in sodelavcev tudi zelo malo verjetno. Partija je imela pri tem čisto poseben načrt. Kot še pravi Kos, je osrednjo vlogo pri tem imela njena zamisel,

da kritično generacijo vključi v politično računico, morda kot nasprotno utež srednji generaciji, ki je bila liberalna, na svoj način nezadovoljna z režimom, vendar lojalna; pa tudi zoper »levo« krilo mlajših kulturnikov, literatov in sociologov, ki so hoteli biti protimeščanski [...] Račun bi se partijskim politikom skoraj izšel, ko ne bi bilo Pučnika. Ali bolje povedano – ko ga ne bi predčasno izpustili iz ječe. (Prav tam 105)

Pučnik se namreč po predčasni izpustitvi znova pridruži reviji in pogumno nadaljuje tam, kjer je končal v *Reviji 57*. Rezultat je ponovna aretacija in obsodba na dvoletno ječo ter leta 1964 – ob intervenciji Staneta Kavčiča⁹⁹ – ukinitvev *Perspektiv*.¹⁰⁰

Perspektive so imele – skupaj s svojima revijalnima predhodnicama – dvojen pomen za slovensko kulturo. Prvi je ožje literarnozgodovinski. Slovenska književnost se – deloma s prevodi, predvsem pa z lastno literarno produkcijo v vseh treh osrednjih literarnih vrstah/zvrsteh – pridruži vplivnim evropskim smerem in tokovom, zlasti eksistencializmu in modernizmu z nastavki novega romana, na področju dramatike pa v reviji objavljajo celo osrednja, umetniško najbolj dognana slovenska dramska dela druge polovice 20. stoletja. Pomen *Perspektiv* pa je seveda tudi kulturnopolitičen in celo političen. Prav ob *Perspektivah* najbrž ni pretirana sodba Janka Kosa, da je iz slovenskega kulturnega oporečništva »nazadnje potekla osamosvojitvev« (prav tam 49).

Leto 1964 pomeni tako za slovensko kulturno in literarno zgodovino pomenljivo prelomnico. Simbolno namreč označuje prelom, ki ga Janko Kos ocenjuje kot pravzaprav konec kulturnega oporečništva. K spektaklu tega konca pa ne sodita le ukinitvev *Perspektiv* ter aretacija Jožeta Pučnika, temveč nič manj spektakularno prenehanje delovanja *Odra 57*.¹⁰¹ Občinstvo je od predstav *Odra 57* v šestdesetih letih že pričakovalo »nov družbenopolitični in ne samo pesniški dogodek« (prav tam 136), in njegova pričakovanja so se izpolnila. 31. maja tega leta namreč v ljubljanskih Križankah krstno uprizorijo

99 Kako veliko politično težo je partija dajala literarno kulturnim revijam, kaže okoliščina, da so jih nadzorovali njeni najsposobnejši in najperspektivnejši kadri: *Perspektive* Kavčič, *Probleme* pa Milan Kučan in Janez Kocijančič.

100 V povezavi s *Perspektivami* je seveda tudi aretacija Šalamuna tega leta zaradi njegove *Dume 1964*. Te sicer avtor sam sploh ni objavil, delno objavilo jo je v *Naših razgledih* vodstvo DZS v polemiki s *Perpektivami*.

101 Kot na več mestih pojasnjuje Janko Kos, *Odra 57* leta 1964 oblasti sicer formalno niso ukinile.

Rožančevo igro *Topla greda*, ki jo je navdihnili prav Pučnikovo pisanje o aktualni kmetijski politiki. Partijska oblast kot protiutež inscenira svojo lastno farso: v Križanke organizirano pripelje delavce nekega kmetijskega kombinata, da v značilnem brutalnem slogu predstavo fizično prekinejo in razbijejo. Kaj gre partiji pri igri v nos, je očitno. *Topla greda* že vsebinsko posega v politiko, ko ji v jasni formulaciji pred oči postavlja, kaj bi moral biti smisel politike. Kot zapiše Taras Kermauner: »Greda je angažirano gledališče v posebnem pomenu: ker kritično načenja prepovedane teme – revolucijo, razredni boj, vlogo partije, birokratizem, samovoljo oblastnikov, gospodarsko nezmožnost vodilnih, demagogijo, zatiranje in izkoriščanje, socialno krivičnost, nasilje itn.« (Kermauner 2007 150). Literarna kultura táko kritiko tedaj že omogoča, a čas vendarle še ni zrel zanjo. Politika je ne prenese, in tudi družba kot celota je zaradi še vedno trajajoče politične represije ne absorbira v celoti. A v slovenski literarni kulturi, ki ima v slovenski družbi tedaj še vedno visok ugled, nobena beseda ni zares vržena v prazno. Četudi nezavedno, se vcepi v spomin, in ko dozori čas, »obrodi sadove«.

Konec šestdesetih, »svinčena« sedemdeseta ter njihova protislovja

»Po dogodkih iz prve polovice šestdesetih let se je načelna politična družbenost za kar nekaj časa umaknila v ozadje« (Kozak 2019a 101), zapiše Krištof Jacek Kozak sicer posebej ob slovenski dramatik, v dobršni meri pa to velja za slovensko književno kulturo nasploh, če jo primerjamo z razburkanim dobrim desetletjem prej. Predstavniki »kritične generacije« sicer delujejo še naprej, dobršen del pri *Problemih*, nekateri v *Sodobnosti*, nekateri tudi kje drugod, a zgodbe z *Revijo 57*, *Odrom 57* ali *Perspektivami* se ne ponovijo. Pragmatična in razmeroma liberalna Kavčičeva in Kraigherjeva politika je usmerjena v to, da bi kritični potencial humanistične in kulturniške inteligence pritegnila v (tiho ali odkrito) zavezništvo.¹⁰² Včasih ji to tudi delno uspeva,

102 Kot opiše Janko Kos (podobna opažanja najdemo tudi v več spisih Aleša Gabriča): »Za književnost po drugi svetovni vojni je mogoče reči, da ji je po kratkem obdobju socialističnega realizma komunistična oblast priznala estetsko avtonomijo, omejeno s strogimi politično-ideološkimi prepovedmi, vendar tako, da jo je tudi rabila za legitimizacijo svoje oblasti in to dokazovala z državnimi nagradami, subvencijami in posebnimi pisateljskimi privilegiji« (J. Kos 1995 9). Podobno posebej za dramatiko ugotavlja Lado Kralj: »Posebej drama absurda in poetična drama sta zaradi visoke stopnje metaforizacije nudili zelo veliko možnosti za takšna skrivna uporniška sporočila. Oblast ni bila neumna in jih je znala dešifrirati, vendar ni hotela obveljati za preveč nedemokratično, zato je mižala na eno oko in občasno pošiljala ostra svarila, potem pa koga poklicala na zaslišanje ali zaprla in za nekaj časa je bil spet mir. Med gledališkimi disidenti in oblastjo je potekala igra mačke in miši« (Kralj 2005 104). Podobno ugotavlja tudi Troha 2015b.

pogosto ne, praviloma pa je glede tega uspešnejša pri teoretikih in filozofih kot pri književnikih. Ti razmeroma svobodno in neobremenjeno nadaljujejo svoja estetska iskanja in umetniško avtonomna prizadevanja.

Čisto idiličnega sožitja med oblastjo in razumniki ter umetniki sicer vseeno ni. Oblast jezijo posamezne številke študentskega časopisa *Tribuna*, kjer publicisti – med njimi tudi marsikateri literat – pod okriljem mladinske organizacije objavljajo kritične prispevke. Najvišji partijski vrh nekaj časa razburjajo idrijske *Kaplje* (1966–1972), v katerih vidijo kontinuteto s *Perspektivami*, občasno tudi leta 1969 ustanovljena revija *2000* (iz njenega kroga med drugim izide prvi slovenski premier Lojze Peterle, od vidnejših politikov pa poleg ustanovitelja Slovenskega krščansko socialnega gibanja in glavnega urednika revije Petra Kovačiča Peršina tudi predsednik parlamenta Janez Podobnik), ki nadaljuje Kocbekovo duhovno tradicijo. Humanistični intelektualci (na primer Dušan Pirjevec) ter vidni mlajši literati odigrajo opazno vlogo tudi pri študentskih gibanjih v letih 1968 in 1971;¹⁰³ Milana Jesiha leta 1971 celo za nekaj dni zaprejo zaradi provokativne izjave: »Škoda, da nismo naredili španskih jezdecev z žico, zadaj pa bi morali stati naši ostrostrelci, ki bi streljali policajem naravnost med oči«. A že kratkotrajnost Jesihovega zapora kaže na spremenjen odnos politike do kulturniških ekscesov. Na te jih je navadila že drama absurda, ki jo je vpeljeval *Oder 57*, pa tudi provokativni Šalamunov *Poker*, ki je leta 1966 politiko sicer še vznemiril, kaj dosti več pa ne.

Vendar politični vrh vseeno še vedno budno spremlja dogajanje na kulturniškem, posebej tudi literarnem področju, saj se zaveda političnega potenciala literature. *Problemi*, nad katerimi so precej budno bdeli,¹⁰⁴ so, kot že omenjeno, v letih 1968 in 1969 izdali avantgardistični *Katalog* skupine *OHO*, Ivo Svetina pa je leta 1968 v *Tribuni* objavil pesem *Slovenska apokalipsa*, kjer se je z nejasnimi namigi za vladajočo garnituro »neprimerno« dotaknil tabu teme

103 A to vlogo je treba ustrezno razumeti glede na naravo teh gibanj. Kot opozarja Matevž Kos, »je bila revolucija, pod katero bi se bili pripravljene v tem času podpisati recimo tudi pesniki, lahko samo ‚revolucija duha‘. Se pravi: estetska, duhovna preobrazba, sprememba drže, odnosa, ne pa direktna akcija, konkretno zavzemanje za radikalno spremembo obstoječega, še najmanj v smeri protikomunističnega, liberalno demokratičnega, ‚meščanskega‘ zavzemanja za večstrankarstvo, zasebno lastnino in iniciativo itn.« (M. Kos 2009 45). Udeležba pesnikov je bila nekakšna »politična« demonstracija težnje po pobegu od vsakršne politike – a je v tedanjem kontekstu (pobeg od politike je pomenil tudi beg od aktualnega sistema, čeprav ne v kak drug sistem) tudi tako imela politično težo.

104 Nadzoroval jih je najvišji partijski vrh in iskal način, kako nevtralizirati njihovo učinkovitost. Odločili so se za taktiko ločevanja posameznih področij (tako so si obetali manjšo koncentracijo kritičnih intelektualcev na enem mestu), ki je nazadnje pripeljala do razcepitve *Problemov* na več revij; poskusili pa so tudi preprečiti vidnejšo uredniško vlogo močnim posameznikom, kakršna sta bila na primer Pirjevec in Kermauner, saj jim je bila všečnejša neizrazita, interesno razpršena uredniška politika (gl. Tomažin 2020).

NOB.¹⁰⁵ Oba dogodka sta del politike razjezila, a njena liberalna usmeritev zvečine ni več posegala po tako represivnih ukrepih kot v preteklosti. Kot odgovor na oba pojava je bil v *Delu* objavljen pamflet *Demokracija – da, razkroj – ne!*, kjer so najvidnejši starejši kulturniki in funkcionarji (Matej Bor, Josip Vidmar, Ciril Kosmač, Božidar Jakac, France Bevk) tak odnos do preteklosti in moderne, avantgardistične umetniške prakse odločno odklanjali. V nadaljevanju se je spopad preselil na raven »knjige kot orožja«. Dušan Pirjevec je mlade literate branil s filozofsko poglobljeno obsežno študijo *Vprašanje poezije*, Matej Bor pa mu je po vsej verjetnosti vrnil z dramo *Šola noči* (1971), kjer je polemiko speljal – sicer v literarni obliki in estetsko zakodirano – na osebno raven. Partija se neposredno ne vmeša; kulturniški spori naj se po njenem, dokler gre predvsem za estetska vprašanja, rešujejo na področju kulture.

Med literarne pojave širjenja prostora svobode in demokratične zavesti v tem obdobju je treba zagotovo šteti zametke *ženske* ali *ženstvene pisave*, ki se začne uveljavljati v drugi polovici šestdesetih let in v sedemdesetih letih v delih Saše Vegri, Svetlane Makarovič in Ifigenije Zagoričnik Simonovič s »subverzijo dinamike družbenospolnih vlog« (Balžalorsky 2019a 69), sprva sicer še ne zelo izrazito in radikalno, temveč z nekaj specifikami:

teh premikov v pesemskem diskurzu ni spremljala ne metapoetska produkcija ne teoretska razdelava, ki jo prispevajo Francozinje. Poleg tega pesniška praksa ni bila podkrepjena z vzpostavitvijo oblitarne mreže, ki bi olajšala njeno širjenje (revije, založbe, krožki itn.), kot se je to zgodilo v prvem valu feminizma na Slovenskem. V nasprotju s francoskim primerom, kjer écriture féminine vznikne sočasno z gibanjem Mouvement de libération des femmes, pa so emancipatorni premiki, do katerih pride v delu nekaterih pesnic v obdobju 1964–1980, starejši kakor novi val feminizma v Sloveniji, ki se dokončno vzpostavi šele v osemdesetih letih. Pesniška praksa, četudi zgolj občasna in neenotna, torej prehitil novofeministične aktivistične iniciative in teoretsko refleksijo [...] (Balžalorsky Antić 2020a 157–158)

Družbenokritična ost te protofeministične poezije sicer ni ostro uperjena proti političnemu sistemu ali partijski diktaturi, temveč proti stereotipnim patriarhalnim vzorcem v zasebnem in družbenem življenju sploh. Toda tudi s tem avtorice opozarjajo na okostenelost obstoječega in sodelujejo pri soustvarjanju drugačne, bolj liberalno široke in demokratične mentalitete.

Po padcu Kavčiča se razmere v Sloveniji zaostrijo v vseh segmentih družbe, delno tudi v kulturi in literaturi. Nekatera napisana in celo že natisnjena

105 Kot to opiše N. Starikova: Svetina »ne le satirično znižuje patos vojne himne Mateja Bora ‚Hej, brigade‘, ampak odkrito dekanonizira domovinsko pesniško ikonografijo – partizansko liriko« (Starikova 2018 36).

literarna dela, ki neprikrito obravnavajo tabu teme (poleg že omenjenih romanov Hofmana in Torkarja tudi *Levitán* Vitomila Zupana), na primer vse do osemdesetih let obležijo v »bunkerju«, izpeljane so nekatere kadrovske čistke itn. Vendar pa se oblast na neljube pojave ne odzove več nujno z represijo. Še vedno sicer reagira ostro, kadar ocenjuje, da gre za politične prekrške, ki jo neposredno ogrožajo, ali pa, ko gre za zanjo nemara najbolj kočljivo temo, povojne pomore domobrancev (tržaška afera s Kocbekom, Jančarjev tihotapski »prekršek«, *Spomini skrivavača Marka*). Toda bolj literarno zakriti obravnavi pušča nekaj več svobode. Tako se narahlo odškrnejo vrata za pisanje o nekaterih temah, ki so bile prej prepovedane, zdaj pa vseeno najdejo pot do občinstva, če so le ustrezno literarno zakrite, podane ne preveč veristično, ali pa spisane izpod peresa režimu na splošno nenevarnih piscev.

To zadnje lahko velja že za Svetinovo *Ukano* (1965–1969; Svetina je bil bivši partizan in po vojni nadobuden komunist), ki je sicer izhajala še v Kavčič-Kraigherjevi eri in je, gledano v celoti, bila monumentalni prikaz epskega boja partizanov z okupatorjem. Ob tej dominantni naravnosti pa se roman vendarle mimogrede dotakne tudi povojnih pomorov in teme Golega otoka. Toda to Svetini ne prepreči, da ne bi za ta roman leta 1970 dobil nagrade Prešernovega sklada. Le malo pozneje v tem muhastem desetletju to morda ne bi bilo več mogoče, kar dokazuje primer pisatelja in političnega delavca Vladimirja Kavčiča. Kavčič je leta 1973 objavil roman *Zapisnik*, v katerem se je loteval tedaj še prepovedane teme dachauskih procesov. Izhajal je iz dokumentarnega gradiva, ki ga je seveda obogatil s svojo pisateljsko domišljijo. Toda njegov prikaz dogajanja je odstopal od ideološko ukazane idealizacije »socialistične stvarnosti«, zato je bil deležen mnogih kritik, predvsem pa tudi politične obsodbe. Predsednik komisije CK ZKS za idejna vprašanja kulture Boris Majer je še čisto v starem ideološkem duhu o romanu razsodil, »da je vsak prikazani dogodek lahko resničen ali celo je resničen, celoti pa manjka širša družbena dimenzija dogajanja med NOB in po osvoboditvi« (nav. v Smolej 2015 164). Podobno je menil Ivan Jan, ki je sicer prav tako priznal, da je v romanu precej dokumentarne resnice, vseeno pa ga je zaskrbelo, da bi ta lahko zbujala napačno predstavo o tisti *najbolj pravi, dejanski in edino veljavni*, ideološko skonstruirani *Resnici*. Tej mora biti podvrženo tudi morebitno pravno ali moralno razsojanje o medvojnem in povojnem dogajanju; tej so po tej logiki nazadnje podvržena tudi dokumentarna dejstva, kadar niso usklajena z njo.¹⁰⁶ Romana kljub njegovi spornosti niso prepovedali ali umaknili s polic, a ko naj bi Kavčič zanj prejel nagrado Prešernovega sklada, je partija to preprečila.

106 Zlasti s pogledom naprej k ideološkim odzivom na mnogo poznejši Jančarjev roman *To noč sem jo videl* je zanimiv tale Janov strah: »Ali bo potem treba dajati odgovor tudi za justifikacije izdajalcev, sovražnikov in drugih škodljivcev NOB, ne le za nepravilnosti in škodljivosti znotraj naporov za boljše življenje?« (nav. v Smolej 2015 165).

Leto prej je izšla *Resničnost* Lojzeta Kovačiča. Če je bilo slabi dve desetletji pred tem neidealizirano pisanje o JLA v *Zlatem poročniku* še tako močna tabu tema, da je bila zaradi besedila prepovedana ugledna revija, je zdaj vendarle nekoliko drugače. Kovačič kljub neljubi temi leta 1973 za ta roman (knjižno je izšel skupaj s še *Sporočili v spanju*; nagrada je bila podeljena za celotno knjigo) celo prejme Prešernovo nagrado. *Enfant terrible* Vitomil Zupan jo prejme šele leta 1984 (podeljevalec na podelitvi poskrbi za škandal, ko Zupanu ne stisne roke), a vseeno leta 1975 izide njegov roman *Menuet za kitaro*, v katerem je partizanstvo prikazano precej nestereotipno in zato v nasprotju z obrazcem, ki ga je glede tega prej dirigirala partija. Konec desetletja izide nazadnje še Rožančeva *Ljubezen*. Vsa ta dela, ki se jim je uspelo izogniti primežu cenzure, so že najavljala značilen pojav slovenske literature v osemdesetih letih 20. stoletja, ko se je v nekaterih ključnih romanesknih besedilih dogodilo odločilno prevrednotenje uradne, od partije dirigirane polpretekle zgodovine. Ti romani so – v povezavi z drugimi pojavi, na primer z dejavnostjo *Nove revije*, *Mladine* in novih alternativnih družbenih gibanj – učinkovito zamajali vsiljene ideološke predstave, pretresli in sprostili zavest marsikaterega povprečnega državljana in pomembno prispevali pri prehodu v demokratično družbeno ureditev in nacionalno samostojnost.

Prevrednotenje uradno dirigirane zgodovine v romanu osemdesetih let

Kako grotesken prepad je v osemdesetih letih zazeval med to (v dobršni meri ravno po zaslugi literature) sproščeno, vse bolj moderno, demokratično zavestjo povprečnega Slovenca in okostenelimi ostalinami partijske ideologije, ki se je posedla v svoje institucionalne izpostave na vseh družbenih ravneh, je mogoče demonstrirati ob dveh obrobnihi primerih. Prvi je dokument »Program dela Ljubljanskega odbora sindikata delavcev v kulturi za leto 1983«, kjer si lahko preberemo tele programske cilje:

Boj za demokratizacijo kulture; uveljavljanje partijnosti pri umetniškem ustvarjanju; boj proti elitizmu v kulturi, klikarstvu in vnašanju tujih, socializmu sovražnih ideologij v umetniška dela [...] Zavzemamo pa se, da [družba] vsakokrat jasno in odločno pove, da ne bo podpirala idejno nasprotnih sporočil [...] Zavzemamo se tudi za takšno kulturno ustvarjalnost, ki bo prepojena z duhom sistema, v katerem živimo. (Nav. po Urbančič 1983 1785)

Da to ni bila le kaprica enega od lokalnih odborov (čeprav prestolničnega), temveč uradna ideološka linija, kažejo stališča predsedstva RS, ki je na seji o kulturni politiki 8. junija 1983 med drugim ugotavljalo tudi tole: »številni kulturniki niso angažirani v boju za samoupravljanje in uveljavljanje

samoupravnih socialističnih odnosov [...] Namesto pluralizma samoupravnih interesov hočejo nekateri vsiliti pluralizem političnih interesov« (nav. po Kermauner 1983 2017; 2022).

Iz teh anahronističnih dokumentov še vedno veje duh tiste ideološke normativne »estetike« socialističnega realizma, ki je pisateljsko svobodo omejevala tako v formalno-slogovnem kot tematsko-vsebinskem pogledu. Vse literarno-estetske inovacije, kot so jih na primer prinašali ekspresionizem, modernizem, eksistencializem, avantgarde itn., je zavračala kot vpliv dekadentne umetnosti kapitalističnega zahoda in ovirala njihovo uveljavljanje v slovenski književnosti. Vendar pa, kot smo videli, prihoda teh inovacij ni mogla preprečiti, tako da so se začele delno uveljavljati že v petdesetih letih, utrjevale so se še vse naslednje desetletje, v sedemdesetih pa so se kljub politični zaostritvi v precejšnji meri že povsem udomačile. Uspešneje je cenzura omejevala svobodo na področju tematike. Sicer je morala dopustiti, da so dela, ki so nastajala pod vplivom moderne zahodne književnosti, tudi glede tematike delno odstopala od sprva zapovedanega, pozneje pa zaželenega prikazovanja družbene stvarnosti in so se začela osredotočati na problematiko posameznika, njegove intimne, njegovih eksistencialnih in moralnih dilem. V družbi, v kateri ni bila dovoljena politična opozicija, je že to pravzaprav pomenilo nekakšno nasprotovanje, od tod tudi denimo sodba, da »je literatura šestdesetih let v svoji svobodomiselnosti držila [...] opozicija komunističnemu sistemu« (J. Kos 1996 207). A če so tako »opozicijo« oblasti nekako prenašale, pa je bila ideološka cenzura precej manj strpna do del, ki bi medvojno in povojno družbeno in zgodovinsko stvarnost kazala v drugačni luči, kot je to zapovedovala in predpisovala uradna ideologija. Temu ustrezno je partija naravnala tudi zakonodajo:

S takšno zakonodajo je oblast onemogočala poročanje o dogodkih, ki ji niso bili v čast, omenjanje privilegijev vodilne komunistične kaste in odkrivanje nekaterih zločinskih potez komunističnega vrha ob pohodu na oblast (izvensodni poboji kvislingov in civilistov leta 1945, po stalinističnem vzoru politično motivirani sodni procesi iz naslednjih let, s katerimi so izločili politično opozicijo itn.). Na eni strani je politična oblast ustvarjala tabuje, na drugi pa preprečevala poskuse odstiranja tančice z zamolčanih stvari. Zaradi ocen, da gre za sovražno in protidržavno propagando, je bilo zaplenjenih, prepovedanih in uničenih več številnih revij, prepovedana tudi kakšna slovenska knjiga, zlasti v »svinčenih« sedemdesetih letih pa so bili na sodišču obsojeni tudi posamezni avtorji tovrstnih del. (Gabrič 2002, 202)

Celo tistih del, ki so napadala zgolj posamezne anomalije, ki jih je bilo mogoče pripisati le posameznikom, ne pa sistemu kot celoti, ni tolerirala, kar je ob drami *Topla greda*, uprizorjeni leta 1964 in nato več kot dve desetletji

prepovedani, boleče občutil Rožanc, pozneje pa še kdo. Še v poznih sedemdesetih letih je partija ob družbenokritičnem romanu Miroslava Slane *Proletarec* (zaradi »idejne škodljivosti« je lahko izšel šele nekaj let po natisu, leta 1983) uporabila isti cenzurni prijem kot sredi petdesetih let pri Kocbeku. Kot je to opisal avtor sam:

Tovariš Jože Florjančič, tedaj še predsednik konference ZKS PDPD Maribor, mi je napisal, *da ga je komite tiskarne ČGP VEČER* za splošno ljudsko obrambo in družbeno samozaščito obvestil, da so baje »delavci v tiskarni ogorčeni nad načinom pisanja v romanu PROLETAREC in so deli romana po vsebini taki, da jih kot zavedni in predani člani naše družbe ne bodo tiskali«. (Slana-Miros 1982 946)

Še manj je oblast dopuščala obravnavo tako imenovanih »tabu tem«, ki bi postavila pod vprašaj celoten ideološki konstrukt vladajoče elite, še posebej njeno ideološko verzijo (medvojne in povojne) zgodovine.¹⁰⁷ Med temi tabu temami so bile na prvem mestu »državljanska vojna«,¹⁰⁸ povojni pomori domobrancev in sploh povojna represija (pogosto zgolj domnevnih) ideoloških nasprotnikov (dachauski procesi, informbiro, Goli otok, verbalni delikt, »sovražna propaganda«).

Prvi uspešni poskusi prebitja ideološke blokade zgodovinskega spomina sodijo v sedemdeseta leta, in sicer se zgodijo na področju vojnega romana. Za romane o drugi svetovni vojni na Slovenskem je bilo vse do sedemdesetih let značilno, da medvojno dogajanje prikazuje monolitno, z gledišča uradne

resnice o drugi svetovni vojni *in* socialistični revoluciji. Ta resnica, vključena v interdisciplinarni konglomerat »samoupravljanje s temelji marksizma«, je imela status državne ideologije z neprikritimi državnovzgojnimi, moralnimi, metafizičnimi in para-religioznimi ambicijami. (M. Kos 2019a 154)

107 Alenka Puhar, ki sredi osemdesetih let analizira aktualne izjave vodilnih slovenskih politikov o teh tabu temah, med drugim komentira: »Še hujša tragedija je v tem, da je zgodovina Sovjetske zveze, s tem pa tudi zgodovina socializma, še danes, leta 1986, en sam ideološki konstrukt, ki se zmeraj znova sestavlja iz takšnih kart, kot je pač ‚potrebno‘« (Puhar 1986 792).

108 »Čeprav so literarni ustvarjalci, udeleženci revolucije, pričakovali po njeni zmagi večjo ustvarjalno svobodo kot pred vojno, je predpisovanje modelov ostalo veljavno tudi v povojnem pripovedništvu z vojno tematiko, samo prilagodilo se je novim razmeram. Militarizacija je zamenjala mitologizacija: literarna besedila so morala slaviti minuli zmagoslavni revolucionarni boj, nikakor pa ga niso smela prikazovati problemsko. Nadzorniki so spet ponudili ideološko shemo, ki naj bi jo literatura propagirala« (Bernik-Dolgan 1988 301). – Drugače očitno meni Andrew Wachtel (za celotno njegovo knjigo je značilna izrazito »jugofilska« drža in ne vselej najboljša informiranost): »Kljub temu pa jugoslovanske vojne epopeje nikakor niso tako po istem kopitu kot denimo sovjetski industrijski roman« (Wachtel 2003 180).

V sedemdesetih letih pa se ta monolit začanja polagoma krhati. Tedaj

nastopi prelom v literarnem prikazovanju vojnega dogajanja tako v estetskem kot v idejnovsebinskem smislu [...] Tretjeosebno avktorialno pripoved in ideološko vrednotenjskega pripovedovalca zamenja prvoosebna pripoved, pripovedovalec pa dobiva kritično razmerje do koncepcije preteklosti, kolikor se sploh ne umakne izključujoči ideologiji. (Bernik-Dolgan 1988 282-3)

Romani *Menuet za kitaro* (1975) Vitomila Zupana, *Trotamora* Vlada Habjana (1975), *Obleganje neba* (1979) Vladimirja Kavčiča in *Očeta Vincenca smrt* (1979) Petra Božiča se sicer ne zavzemajo za prevrednotenje uradne zgodovine, pa vendar s svojim načinom obravnave, ko ne idealizirajo več partizanstva v skladu z uradno zapovedanim obrazcem, širijo prostor svobode, ki ga vojna proza v času Kocbekovega *Strahu in poguma* očitno še ni imela.¹⁰⁹ Najdlje je šel v tem obdobju glede tega Marjan Rožanc z romanom *Ljubezen* (1979), ki si kot alibi za zelo heretične ideje sicer jemlje otroškega pripovedovalca in optiko nedolžnega, nereflektiranega otroka kot nevtralnega opazovalca medvojnega dogajanja. Ta izbira optike je pomenljiva:

z resnico nedolžnega otroškega pogleda kot nečim neprimernim so se pač zelo težko borili ideološki kritiki, zavezani uradni, to je *odrasli* resnici o »narodnoosvobodilnem boju in revoluciji«. Poetiko »otroškega pogleda«, ki jo pozneje srečamo še pri nekaterih drugih slovenskih romanih o drugi svetovni vojni, je zato mogoče razumeti tudi kot zavestno *infantilnost* – kot eno izmed oblik pisateljskega notranjega »gverilskega boja« v nedemokratični družbi, v kateri tisto, česar odrasli ne morejo brez zavor povedati v svoji govorici, lahko povedo skoz otroška usta. (M. Kos 2019a 102)

Rožanc lahko tako s svojim mladim junakom prestopa dotlej nesluteno mejo, ko mu daje med drugim izgovarjati tudi besede, v katerih izjavlja, da ljubi

109 Pomembnega, a premalokrat opaženega predhodnika je tovrstna vojna proza imela v romanih Karla Grabeljška (njegov najpomembnejši roman s to temo, *Med strahom in dolžnostjo*, je izšel leta 1967). Prvi je na njegov pomen leta 1987 – ni naključje, da prav v tem desetletju – opozoril Jože Snoj v knjigi *Ubijanje zemlje*. O tem, kako formativna je lahko bila Grabeljškova proza za mladega bralca še v času enoumja, gl. M. Kos 2019a 10 isl. – Časovno še dlje nazaj sodi Mauserjeva epopeja *Ljudje pod bičem*, »eden prvih slovenskih leposlovnih tekstov, ki je eksplicitno odprl kar nekaj v tedanji Sloveniji prepovedanih, tabuiziranih tem – vsega tistega, česar slovenska literatura v prvih povojnih desetletjih ni mogla obravnavati in o čemer se javno tudi ni smelo razpravljati (medvojno in povojno revolucionarno nasilje, množični pomori, partijska uzurpacija oblasti, vprašanje nepokopanih mrtvih, sprava)« (M. Kos 2019a 134). A Mauserjeva proza se v Sloveniji ni brala in zato ni mogla neposredno prispevati k razbijanju teh tabujev.

vse telovadce pri Sokolu ... vse poznejše aktiviste, internirance in partizane ... vse farške podrepnike iz salezijanskega doma in vse člane fantovskih odsekov, poznejše belogardiste in domobrance ... vse tri ovaduhe in izdajalce slovenskega naroda ... italijanskega vojaka ... fašista Luigija Melassija ... vse tri vojaške vlačuge. (Rožanc 1995 6–7)

S tem daje jasno vedeti, da je možna perspektiva, iz katere so – kot ljudje, posamezniki, žrtve vojne – partizani in domobranci/belogardisti isti. Znamenje za »odjugo« ob koncu »svinčenih« sedemdesetih je pomenila okoliščina, da avtor – ki je bil že dvakrat obsojen na zaporno kazen zaradi verbalnega delikta »sovražne propagande« in »vznemirjanja javnosti« – tokrat ni bil podvržen represiji, ampak je naslednje leto za roman celo prejel nagrado Prešernovega sklada.

Temu razmeroma ugodnemu sprejemu romana (in odsotnosti represije) sta botrovali vsaj dve pomembni okoliščini. Prva je ta, da se je Rožanc – ob zvijači otroške perspektive – lotil izrecno *človeškega* vidika državljanske vojne, njen ideološki vidik pa je povsem puščal ob strani. S tem je resda širil meje strpnosti politike do takih obravnav (pri Kocbeku je bila ta meja mnogo ožja), vendar se ni zares problematično dotikal tistih tem, ki bi lahko NOB kot revolucijo in njene pridobitve postavljale pod vprašaj. Druga, nič manj pomembna okoliščina za ugoden sprejem Rožančevega romana pa je bila, da se je okrog leta 1980 začela dogajati delna liberalizacija slovenskega javnega prostora, s tem pa tudi možnost za odpiranje dotlej prepovedanih tem. Povsem mogoče je, da je bilo to odpiranje povezano tudi s smrtjo dveh velikih politikov: februarja 1979 je umrl Kardelj, 4. maja 1980 Tito. Vsekakor pa je ta liberalizacija potekala predvsem prek kulturne sfere, v prvi vrsti prek književnikov. Po letu 1980 dobiva vedno pomembnejšo vlogo na pol disidentska, kocbekovsko usmerjena katoliška revija *2000*, in leta 1980 se začne pobuda za ustanovitev *Nove revije*, ki prične izhajati leta 1982. V *Novi reviji*, ki so jo vodili vidni literati in filozofi, »so odpirali zamolčane teme in objavljali prispevke, ki jih druge revije niso hotele objaviti [...] Sodelavci so se lotevali tudi vloge Komunistične partije med 2. svetovno vojno in po njej ter obračuna komunistov z opozicijo« (Gabrič 2002 207). Vendar *Nova revija* ne v slovenskem ne v jugoslovanskem prostoru glede tega »ni bila izjema. Kajti v letih po Titovi smrti se je v vsej državi vsul plaz kritik v kulturnem ustvarjanju. V umetniških delih so spregovorili o jugoslovanskem stalinizmu in najbolj mračnih poglavjih komunističnega režima, o katerih se do Titove smrti ni smelo pisati, zlasti o največjem jugoslovanskem koncentracijskem taborišču Golem otoku« (prav tam 208).

Domala vse te prepovedane teme so se v slovenski javnosti ne le posredno, z bežno omembo ali »sporočilom za javnost« političnega vrha, temveč z

brezkompromisno tematizacijo in problematizacijo, ki sta bistveno prispevali k ozaveščenosti najširših plasti javnosti o teh temah (s tem pa tudi o umetnih ideoloških konstruktih vladajoče elite in njenega zgodovinarstva), pojavili v romanih nekaterih najvidnejših slovenskih pisateljev v osemdesetih letih. – Najprej v romanih, in šele potem v zgodovinarstvu.

* * *

Stanje zgodovinske kulture v povojni Sloveniji (in bržkone tudi Jugoslaviji) ter razmerje med zgodovinsko kulturo in literaturo v tem obdobju nemara najbolj zgoščeno povzemajo besede, ki jih je leta 1984 za časopisno polemiko v *Delu*¹¹⁰ zapisal ugledni zgodovinar, univerzitetni profesor in akademik dr. Bogo Grafenauer:

Ugotovil sem, da se sodobna zgodovina v vseh državah »lagerja« in pri nas neha z letom 1945. Že nekajkrat sem med zgodovinarji opozarjal na to, da slovensko zgodovinarstvo še nikoli od svojega konstituiranja v znanosti ni tako zaostajalo za zgodovinsko resničnostjo. Pri tem gre za neko zakonitost, kajti ista značilnost velja za vse socialistične države [...] In postavil sem tezo [...], da je vzrok za to izjemno škodljivo stanje [...] dejstvo, da zgodovinarstvo sodobne zgodovine še ne razpolaga s tisto svobodo, ki si jo je – vsaj za zdaj – pridobila literatura«. (B. Grafenauer 1984 3529)¹¹¹

Ta izjava najprej natančno opisuje »zakonitost« zgodovinarstva, pa tudi seveda vsakršnega idejno pluralističnega ali družbeno-kritičnega diskurza v monološkem, totalitarnem oziroma nedemokratskem sistemu, kjer ne veljajo načela svobode misli, svobode znanstvenega raziskovanja, še manj seveda političnega delovanja; obenem pa tudi detektira vrzel, razpoko, skozi katero se ta manko včasih vendarle uspeva nekako kompenzirati: namreč literaturo, ki v takih razmerah »prehiteva zgodovinarstvo« (Petan 1996 428) in v določenem pogledu izpolnjuje njegovo nalogo. Na Slovenskem to nalogo v osemdesetih letih vzorno opravlja roman (čeprav, kot bomo videli, ne le ta).

Leta 1981 izidejo Rožančevi *Hudodelci*, ki brez olepšav prikazujejo (na lastni koži doživeto) usodo jugoslovanskega političnega zapornika »z vso stalinistično neposrednostjo« (Zorn 1988 296), predvsem pa pogumno

110 Vendar je uredništvo objavo zavrnilo, tako da je prispevek ter zavrnitev uredništva *Dela* objavila *Nova revija*.

111 Prim. tudi *Kroniko XX. stoletja*, kjer najdemo tole oceno: »Književnikom je umetniška svoboda dovoljevala, da so spregovorili o grehih oblastnikov hitreje in odkriteje kot zgodovinarji, ki so bili še odrezani od bistvenega pogoja za raziskovanje preteklosti, arhivskih virov« (Hünemann 1998 134).

problematizirajo samo revolucijo, v povojni Jugoslaviji nedotakljivo svetinjno, ki je, kot je ob izidu zapisal eden od kritikov (ne po naključju Pirjevčev učenec), v romanu tematizirana kot »nihilizem do vsega živega in pelje do totalitarne ideje, kriminala in uboja. Radikalna totalitarna ideja je zločinska, ker je zavezana sama sebi in ne ljudem« (Zorn 1991 20). Veliko zanimanje slovenske javnosti je sprožil tudi Zupanov *Levitani* (1982), v katerem avtor popisuje svojo lastno dolgoletno usodo političnega zapornika v Sloveniji in ob izidu katerega je kritika povsem odkrito, brez dlake na jeziku ugotavljala, da – v dokumentarno-avtobiografski maniri – »govori [...] tudi o času, ki ga literatura do pred kratkim ni smela popisovati [...] Čas stalinističnega pritiska in sočasne destalinizacije v Jugoslaviji [...]« (Poniž 1982 839). Roman, ki je bil dokončan petega februarja 1970, a po avtorjevih lastnih besedah »v domovini ni mogel iziti (kljub naporom nekih kulturnih delavcev, kljub že podpisani pogodbi z založbo)« (Zupan 1993 214) vse do leta 1982, je sprožal kritiške odmeve, ki bi s svojo terminologijo in problematizacijo ideologije kot prikrojevalke zgodovine še nekaj let pred tem pomenile hud verbalni delikt in bi najbrž piscem prinesle zaporne kazni. To dobro demonstrira naslednji kritiški zapis ob romanu, ki izrecno tematizira tudi socialistično zgodovinsko kulturo in nazorno kaže, kako velik pomen zanjo so imela taka literarna besedila:

V Sloveniji nimamo kdove koliko zapiskov o zaporih iz obdobja naše »avtohtone« stalinistične represije, se pravi, iz obdobja, ko se je socializem vzpostavljal še na »trdih« temeljih sovjetskih izkušenj. Glede na to, da sodi to obdobje zaradi molka, ki ga obdaja, v področje politično »prepovedane cone«, namesto da bi sodilo v definitivno historično preteklost, ostaja seveda kot nekakšen madež na naši zgodovini živo aktualno. In videti je, kot je pri nas zdaj že kar historično pogojeno, da lahko spet literatura rešuje našo družbeno vest. Najbrž je mogoče samo z razjasnjenjo, ovrednoteno »zgodovino« graditi pot naprej. (Zorn 1988 108)

Istega leta kot Rožančevi *Hudodelci* izide roman *Noč do jutra* Branka Hofmana – knjiga, ki je bila takoj po izidu razprodana, to pa predvsem zaradi svoje teme, ki je razkrivala enega najhujših tabujev povojne Jugoslavije, Goli otok in z njim povezano usodo jugoslovanskih »informbirojevcev«. ¹¹² Roman pogumno, kritično in odkrito – ter na podlagi podatkov, dobljenih od interniranca Ludvika Mrzela, spet tudi dokumentarno – popisuje dogajanje okrog zloglasne resolucije Informbiroja iz leta 1948 ter grozljive posledice, ki jih je imela, ko so (dejanske ali pa zgolj domnevne) zagovornike sovjetskega

¹¹² Literarna kritika je tudi to dogajanje ob izidu pospremila z izrazom »stalinizem«. Prim Zorn 1988 67.

stališča, tako imenovane »informbirojevce«, obtožili za sovražnike države in jih poslali za dolga leta v zloglasni zapor na hrvaški otok Goli, kjer so jih (med njimi je bilo okrog 1000 Slovencev) sistematično mučili in se nad njimi nečloveško izživljali.¹¹³ Eden značilnih odlomkov romana popisuje nesmiselno mučenje zapornikov, ki je bilo samo sebi namen in s tem ni bilo kaznovanje ali denimo prevzgajanje, temveč čisti sadizem:

Iz morja so morali zjutraj naravnost v kamnolom. Veriga brezumnja je tekla naprej: na krvaveča pleča so si naložili kamenje in se opotekajoč vlekli kot sence po spolzki potki v hrib: če je spodrsnilo komu, je padel tudi tisti za njim, kolona je obstala, zadnji so suvali prednje, prednji preklinjali zadnje. Na vrhu so odvrgli vsak svoje breme, se zvalili po strmini navzdol, si spet naložili in rinili v hrib. Ko so prenesli vse kamenje na vrh, se je kolesje obrnilo: zdaj so ga morali nositi z vrha v kotanjo. Huje kot kamen na žgočih plečih je bila zavest popolne nekoristnosti tega početja: delo, razvrednoteno slehernega smisla, jih je bolj kot telesno ubijalo duševno. (Hofman 1984 137)

Usoda rokopisa je bila za tovrstno delo seveda pričakovana. Roman je bil končan leta 1974. Leta 1975 je bil že natisnjen pri eni najuglednejših in najstarejših založb, Slovenski matici,

toda še pred vezavo je bila naklada brez formalne prepovedi umaknjena iz tiskarne. Začela so se večletna naprezanja založbe, da bi dokončali začetni projekt, toda korak naprej jim je uspel šele po letu 1979, ko so od oblasti zahtevali pisno utemeljitev, zakaj delo ne sme iziti. Po dolgih pregovarjanjih je Hofmanov roman jeseni 1981 le izšel in Slovenci so lahko prvič v doma natisnjenem delu brali, kakšne grozote so preživljali nedolžni ljudje. (Gabrič 2002 208)

Šok bralcev, ki so zaradi več desetletne informacijske blokade Goli otok sicer poznali iz govoric, a so zaradi nejasne tančice skrivnosti, v katero je bil zavit, komaj verjeli v njegov dejanski obstoj, je bil velik – obenem pa tudi osvobajajoč. Okoliščina, da se take informacije brez anateme prepovedi pojavljajo v javnosti – čeprav v romanu –, je civilni pogum glede »verbalnega delikta« in »zgodovinske radovednosti« v trenutku postavila za stopnjo višje. To se je najprej pokazalo v takojšnjem odzivu literarne kritike in esejistike.

113 Igor Torkar v romanu *Umiranje na obroke* podaja opis sprejema novincev na otok, ki ga je posredoval pisatelj Ludvik Mrzel, sprejema, ki je bil »bolj surov, kot v fašističnem Dachau! V koloni novih kaznjencev sva morala z Mirkom hoditi strmo navzgor proti kamnolomu. Levo in desno in blizu so v dveh gostih vrstah stali nesrečni, že ‚prevzgojeni‘ stari kaznjenci. S pestmi, s palicami in količki so nas morali čimbolj surovo pretepati« (Torkar 1996 326). Kdor tega ni hotel početi, je seveda sam končal pod brutalnimi udarci.

Taras Kermauner Hofmanov roman o »temi, ki je edinstvena. Očitno ni izmišljena; je pa bila do zdaj prikrivana« (Kermauner 1982 387), spretno izrabi za postavljanje samoumevnih, a prej prepovedanih vprašanj o Golem otoku (vprašanj, ki so bila za oblast seveda vse prej kot prijetna in so kazala na njeno totalitarno, pravzaprav zločinsko naravo, vsaj v bližnji preteklosti), obenem pa tudi kot alibi, da lahko bralca iz lastnih virov dodatno informira o zamolčevani resnici.

Še ene tabu teme slovenske zgodovine se je lotil Jože Snoj. V Romanu *Gavžen hrib* (1982) je uporabil podobno »zvižajočo« kot Rožanc v *Ljubezni*, namreč otroško perspektivo, da je lahko brez ideološke cenzure enakovredno opisoval tragično življenjsko usodo tako ene kot druge strani v državljanski vojni, partizanov in domobrancev, ter ju – v anticipaciji nekoliko poznejše, še danes eksplozivne ideje »sprave« – nekako izenačeval. Ta poteza je bila tako nezaslišana, da je celo elitni kritik v svojem zapisu (v katerem je izrecno izražen strah pred represijo) ob izidu knjige čutil potrebo po njenem upravičenju:

Otroška perspektiva je ideološka tabula rasa: – odprtost za zgodovino brez političnih predznakov, odprtost za svet brez napisane partiture dobrega in zlega, odprtost za vse bivajoče brez moralnih, ideoloških in družbenih predpostavk [...] Vse to je potrebno zapisati, da bi se ubranili pred (neprištevnimi) dogmatskimi pogromi, ki zagrmijo takrat, kadar nepokorna literatura podre skrbno naslikane kulise »pravoverne« politične scenografije. Za kulisami so še obzorja in vsaka prava literatura jih mora poiskati. (Zorn 1988 102)

Toda leta 1982 politični pogromi k sreči niso bili več tako uveljavljena praksa odzivanja oblasti kot še nekaj let pred tem (prim. Gabrič 2002 211), zato je lahko Snoj z romanom *Fuga v križu* (1986) naredil še korak naprej: ne le da tudi tu brez predpisanih ideoloških predznakov obravnava partizansko in domobransko stran (v usodi dveh bratov, partizana in domobranca), temveč lahko že tudi povsem eksplicitno in neprikrito tematizira povojne pomore domobrancev.

Slovenska romaneskna produkcija v prvi polovici osemdesetih let bralcu kar ni dovolila, da bi si opomogel od šoka, saj so se dela, ki so obravnavala dotedanje tabu teme ali ki so medvojno ali povojno stvarnost popisovala na pred tem nezaželen način, vrstila drugo za drugim kot po tekočem traku. Leta 1984 začne izhajati roman *Prišleki*, trilogija najbrž največjega slovenskega povojnega prozaista Lojzeta Kovačiča, v kateri pisatelj brez zadržkov in olepšav – in spet skoz perspektivo otroka – med drugim precej kritično popisuje svoje doživljanje vojne in prvih povojnih let, šikaniranje, ki ga je bil deležen s strani oblasti, kritično komentira sodni proces proti generalu Rupniku itn. – skratka: »dotika [se] nekaterih kočljivih in dolgo tabuiziranih

tem slovenske polpreteklosti« (M. Kos 2019a 107).¹¹⁴ Tega leta izide tudi roman Igorja Torkarja *Umiranje na obroke*, ki je po odmevnosti,¹¹⁵ pa tudi po eksplozivnosti teme povsem dosegal Hofmanovo *Noč do jutra*.

Umiranje na obroke popisuje (spet osebno doživeto in s pristnimi dokumenti podprto) grozljivo usodo žrtev slovenske različice zloglasnih staliništičnih sodnih procesov, namreč »dachauskih procesov«, ki so se začeli leta 1948. Tedaj so štiriintrideset nekdanjih internirancev iz koncentracijskih taborišč Dachau in Buchenwald (med njimi tudi Torkarja), torej v večini primerov ljudi, ki jim je zaradi njihovega domoljubja in protinacističnega delovanja že nacizem prizadejal ogromno trpljenja, obtožili domnevnega sodelovanja z gestapom in povojnega vohunjenja za kapitalistični Zahod, ter z nečloveškim mučenjem – tudi fizičnim – iz večine izsilili priznanja o krivdi (paralela z dogajanjem v Sovjetski zvezi je očitna). Enajst ljudi je bilo obsojenih na smrt ter neznanu kdaj in kje usmrčenih, druge so doletele dolge zaporne kazni. Šele v sedemdesetih letih so obtožbe umaknili, vendar po krivici obsojenih tedaj še niso v vseh pogledih rehabilitirali.¹¹⁶ Oblast, ki je v vsem povojnem obdobju pomenila bolj ali manj nepretrgano kontinuiteto, se je temu izogibala predvsem zato, ker bi to pomenilo priznanje krivde, s tem pa posledično problematizacijo nje same in njenega ravnanja, ki je bilo v vseh letih po vojni strogo zavarovano pred vsako kritiko.

Zato je razumljivo, da tudi izid Torkarjevega romana (o katerem avtor izjavlja, da je z njim »prvi že leta 1983 razkrinkal tabuje dahavskih procesov«; Torkar 1996 438) ni potekal čisto brez zapletov. Torkar je na konec romana, v katerem denimo izenačuje Hitlerja in Stalina, gulag, Dachau in Goli otok (Torkar 1996 108) ter nenehno omenja »partijske frizerje zgodovine«, dodal anketo, v kateri je trinajstim vidnim osebam slovenskega javnega življenja postavil vprašanje, ali so bili dachauski procesi staliništični. Vsi anketiranci so bolj ali manj neposredno odgovorili pritrdilno. Nadaljnje dogajanje popisuje sam Torkar takole: »Ko je bila prva izdaja romana s to anketo že v knjigovoznici, je prišel uslužbenec UDBE z ukazom, da se zadnje pol pole, na kateri je anketa, ODSTRANI! Ta anketa je bila natisnjena šele v tretji izdaji romana ...« (Torkar 1996 438). Toda skrb UDBE je bila zaman, oznako »staliništični« je v zvezi s temi procesi brez zadržkov nemudoma uporabila kritika:

114 Gl. na navedenem mestu tudi o ovirah, ki so slovenskim pisateljem tedaj preprečevale pisati o teh temah.

115 Tudi ta roman je bil hitro razprodan in večkrat ponatisnjen.

116 »Leta 1969 je nastala prva politična izjava o dahavskih procesih (v končni verziji je bila objavljena šele leta 1977); sledile so obnove nekaterih kazenskih postopkov; šele leta 1988 se je X. kongres CK ZKS izrekel za dokončno in popolno odpravo posledic obsodb in za znanstveno preučitev okoliščin, poteka in posledic procesov« (Gabrič 1997b, 168).

Takrat [ob dachauskih procesih] je naše pravo padlo na zrelostnem izpitu iz spoštovanja svojega poslanstva in potem, več kot dve desetletji kasneje, komaj opazno, v dnevnem tisku, objavilo *pravno* rehabilitacijo obsojenih v dachauskih (lagerskih) procesih, skonstruiranih in montiranih po zgledu zloglasnih stalinskih. *Umiranje na obroke* torej raste iz skušnje, ki je okolje ne uvršča med zgodovinska, družbeno ovrednotena dejstva in tako še vedno ostaja pol-ilegalna oziroma pol-legalna, saj se o njej uradno sploh ne govori, v javnosti pa sta začela z nje luščiti lupino skrivnosti Ivan Kreft (v 3. knjigi *Sporov in spopadov*) in Igor Torkar. (Košir 1984 3333)

Toda literarna kritika je procese ne le izrecno označila za stalinistične, ampak je – ob poudarjanju družbene vloge »literature v prostoru slovenske zgodovine« (Zorn 1988 149) – celo ugotovila, da bi bilo zanikanje tega »še slabše, saj pomeni, da je bila pri nas vzpostavljena avtohtona socialistična oblast (in njeno sodstvo), ki je reševala politične in pravne probleme tudi s stalinističnimi metodami; bila pa je res naša in ne tuja« (prav tam 151) – kar pomeni, da ta stalinizem ni bil posnemanje sovjetskega, ampak je bil avtohton, slovenski (in to je seveda »še slabše«).

Leta 1986 izide roman *Domovina, blede mati* Franja Frančiča, avtorja tedaj najmlajše generacije, tako imenovane »Mlade slovenske proze«. Mladi pisatelj se v njem, podobno kot pred njim Kovačič v *Zlatem poročniku* in v *Resničnosti*, loteva ene večjih tabu tem, JLA. Kako nedotakljiva in občutljiva je bila JLA v tem obdobju še vedno za vsakršne napade, dobro kažejo dogodki, ki so nazadnje pripeljali do osamosvojitve. Prav v letu izida Frančičevega romana si je JLA poskusila dodatno utrditi monopolni položaj in zagotoviti legalno izhodišče za morebitno vojaško diktaturo, posebej za uvedbo izrednih razmer v Sloveniji, in sicer na 13. kongresu ZKJ junija 1986. Takole opiše njena prizadevanja Božo Repe:

Delegati JLA so v organiziranih in dobro pripravljenih nastopih zahtevali, naj se vojski prizna status enakopravne partnerske družbene sile, ki bi lahko legalno posegala v družbene razmere. Bistvo njihovih razprav je bilo (kot je slovenskemu vodstvu poročal general Ivan Dolničar): »Če zveza komunistov in druge družbenopolitične sile niso sposobne voditi države, potem ima vojska vse pravice, da prevzame to vodenje.« Sledila je politična in propagandna vojna vrha JLA proti Sloveniji, nekaterim njenim glasilom (*Mladina*, *Delo*, *Nova revija*) in politikom, številne analize, ki naj bi dokazovale »kontrarevolucijo« v Sloveniji, in sestanki najvišjih partijskih in državnih organov ter s slovenskim vodstvom. (Repe 2020)

Sledili so znani dogodki. Na začetku leta 1988 začnejo v *Mladini* izhajati članki, kritični do vloge JLA in tudi posebej do njenega tedanjega

poveljnika, admirala Branka Mamule.¹¹⁷ Vojska se je zganila, enako pa tudi vrh jugoslovanske partije, saj so za napadi na JLA med drugim (napačno sicer) predpostavljali tudi slovensko politično vodstvo. JLA je zahtevala posredovanje v Sloveniji ter aretacije vpletenih. Začel se je besedni dvoboj med JLA in jugoslovansko oblastjo na eni strani ter slovenskimi oblastmi. Ko je v slovensko javnost prišel stenogram s seje predsedstva CK ZKJ marca 1988, označen kot »državna skrivnost«, je Služba državne varnosti v sodelovanju z vojaško varnostno službo aretirala »četverico«. Začela sta se proces proti četverici in »slovenska pomlad«, ki je nazadnje pripeljala do osamosvojitve.

Frančičev roman je izšel na samem začetku tega dogajanja. Pisatelj v njem popisuje svojo osebno izkušnjo služenja vojaškega roka, to pa s podobno veristično neprizanesljivostjo kot pred njim Kovačič. Roman je vznemiril zlasti vojaške kroge, a med bralci je naletel zvečine na izjemno pozitiven odziv. Vse bolj »mirovniško« naravnano slovenska javnost (v dobršni meri po zaslugi mirovniškega aktivista Marka Hrena), ki jugoslovanske vojske ni več imela tako za »svoje«, kot so jo imele nekatere druge zvezne republike, je roman dobro uglasil na razburkano dogajanje, ki je prihajalo in pri katerem je svojo vlogo odigralo tudi nezaupanje Slovencev do JLA.

Slovenski roman v osemdesetih letih (zlasti v prvi polovici desetletja) z razgaljanjem zamolčanih tabu tem polpretekle slovenske zgodovine ni sprožil le procesa prevrednotenja tega zgodovinskega obdobja (prevrednotenja, ki se je konec desetletja sklenilo z uvedbo večstrankarske parlamentarne demokracije, malo zatem pa še z nacionalno osamosvojitvijo), ampak je – spet kot prvi – opravil tudi nekakšno refleksijo o zgodovinopisju. Sredi osemdesetih let izideta prva dva dela izrazito satirične, včasih že na samem robu tedaj dovoljenega gibajoče se trilogije o maksizmu¹¹⁸ Dimitrija Rupla, namreč *Maks* (1983) in *Povabljeni pozabljeni* (1985). Osrednji lik obeh romanov je zgodovinar Baldad in njegovo raziskovanje zgodovine. V *Maksu* Rupel tematizira (v duhu denimo Foucaulta, Lyotarda in Hydena Whitea) narativnost in subjektivnost zgodovinopisja, ki omogočata manipulacije z zgodovino ter njeno prikrajanje. V korespondenci med dvema zgodovinarjema eden drugemu piše:

117 Že pred tem sta v vprašanje poveljevalnega jezika v JLA – z objavama v tedaj osrednjih literarnih oziroma literarnokulturnih revijah! – dregnila Janez Janša (v članku »Vprašanje slovenskega jezika v JLA«, objavljenem leta 1986 v reviji *Problemi Literatura*) in Veljko Namorš (v članku »Tradicija NOB in enakopravnost jezikov v JLA«, objavljenem leto pozneje v *Novi reviji*). Oba članka sta bila rdeča cunjja za vojaško vodstvo, čeprav se je za sorodno jezikovno politiko v vojski že dve desetletji pred tem zavzemal partizanski prvoborec in rezervni generalpolkovnik Jaka Avšič (gl. Gabrič 2014).

118 Aluzija na marksizem seveda ni naključna.

No ja, mislim, da se Vam mudi z zbiranjem gradiva, jaz pa sem betežen. Nič, boste pač dodajali iz svoje domišljije, ki je imate obilo. Kdor je nima, sploh ni zgodovinar. Resnica? Dokumenti? O tem veva vse, mar ne? (Rupel 1983 19)

V romanu *Povabljeni pozabljeni* pa imamo opraviti s (prav tako značilno) temo izgube zgodovinskega spomina, v kateri je kritika upravičeno prepoznala Ruplov komentar k aktualni zgodovinski kulturi na Slovenskem in ga pravzaprav uvrstila k drugim »političnim« romanom tega obdobja:

Pozabljena, zamolčana in prepovedana zgodovina pa je seveda hvaležni predmet politike in zato nastopa v novem Ruplovem romanu kot zadeva političnega disputa in v sedanjosti našega političnega sveta tudi zadeva osebnega poguma [...] Vsa ta raznolikost pa je seveda zvezana v napeto zgodbo, v kateri je med drugim slišati tudi marsikatero heretično politično misel. (Zorn 1988 171)

Z Ruplovima deloma se nekako zaokroži seznam najodmevnejših in tudi sicer najpomembnejših »političnih romanov« iz prve polovice ali sredine osemdesetih let. Če na kratko povzamemo odzive na odpiranje tabu tem v teh romanih, tedaj vidimo, da sta se literarna kritika in publicistika v precejšnji meri pridružili temu odpiranju in sta omenjene pisatelje podpirali. Kakšen je bil odziv samih bralcev, kaže podatek, da so bili nekateri od teh romanov večkrat zapored razprodani in so doživljali (za majhno slovensko tržišče) naravnost vrtoglave naklade. Politika se je seveda odzivala nekoliko drugače. Čeprav drži, da v osemdesetih letih vsaj na Slovenskem pisateljev skoraj niso več zapirali, je bila »uporaba členov o žalitvi države, državnih funkcionarjev, protidržavni dejavnosti ipd. [...] še vedno aktualna, posledice pa so bile prepovedi objave posameznih člankov ali zaplembe nekaterih številkih revij« (Gabrič 2002 211). Omenjenih romanov sicer niso izrecno prepovedali, vendar so bili vladajoči garnituri očitno trn v peti. Rupel je leta 1984 odzive oblasti pregnantno povzel takole:

Naši državni voditelji, partijski funkcionarji, ministri za notranje zadeve in mnogi pomembni ljudje zadnje čase izjavljajo, da jih skrbi ponarejanje zgodovine, ki da je posebno razširjeno v kulturnih krogih. Pravijo, da se je treba bojevati zoper ponarejanje zgodovine in različne poskuse maličenja preteklosti, ki hočejo onesnažiti naše najvišje vrednote, sejati dvom v pravilnost naše usmeritve itn. (Rupel 1984 3335)

Te besede je z lastnim zgledom potrdil Vidmar, ki je med drugo svetovno vojno poosebljal slovensko kulturništvo v boju proti okupatorju, po vojni pa je postal del oblastne garniture in je leta 1984 v časniku *Delo*

označil Kocbeka za »odpadnika od naše družbene in politične ureditve« ter »zmedenega sanjača«, Zupana za »pisca z mrtvo dušo« in »pokvarjenim odvratnim okusom«, povojne pomore domobrancev pa je zagovarjal s cinično opombo, da so Kitajci med revolucijo počeli enako (nav. po Rupel 1984 3401). Njegov osebni tajnik na SAZU, v obdobju »kritične generacije« še oporečnik, pozneje pa pod okriljem Vidmarja oblastem lojalni pisatelj Jože Javoršek, je (prav tako tega leta) v intervjuju v beograjskem časniku *Borba* med drugim o prej obravnavanih romanopiscih izjavil: »(Običajni čvekači, monomani, cirkusanti in kulturniški ekshibicionisti nas strašijo) z različnimi ‚škandali‘ in Golim otokom in ‚dachauskimi procesi‘« (nav. po Rupel 1984 3402).

Vendar se razkritih prikrivanih dejstev in procesa prevrednotenja zgodovine ni več dalo odpraviti. Teme, ki jih je pogumno odprl slovenski politični roman osemdesetih let, so z vso močjo prodrle v javnost in odločilno vplivale na nadaljnji politični razvoj v Sloveniji:

Polemiziranje med kulturniki in oblastjo se je tako v 80. letih iz sodišč preselilo v širšo javnost, na odprte tribune in v časopise. Čeprav se je razprava vrtela okoli kulturnih vprašanj, so bile posledice pogosto izrazito politične. Po polemikah okoli Torkarjevega romana se je začela tudi oblast javno opredeljevati do lastnih napak v preteklosti, v ospredje pa se je prebijalo tudi vprašanje odpiranja arhivov in načrtnega raziskovanja povojne zgodovine. (Hünemann 1998 135)

»Ko je <uradno> padla prva tančica, so začele padati še druge. Razprave, ki so se dotikale <belih lis> zgodovinopisja, so bile legalizirane ...« (Gabrič 2002 213). Vse to pa je pomenilo mogočni začetek procesa, ki je Slovincem temeljito spremenil zgodovino: zadnji postaji odpiranja tabuiziranih tem v slovenskem romanu osemdesetih let sta bili uvedba večstrankarske demokracije leta 1989 in slovenska nacionalna osamosvojitve leta 1991.

Romani, ki so k temu bistveno prispevali, so bili zvečine tudi umetniško na visoki ravni in so skoraj brez izjeme pomembni tudi z literarnoestetskega in literarnozgodovinskega vidika:

Nekaj najvidnejših romanov je za pripovedno (fikcijsko!) predstavljanje tovrstnih travmatičnih »velikih zgodb« Slovencev segalo po oblikovalskih prijemih ne le modernistične, temveč tudi že postmodernistične zaloge izrazil. Žrtvenost osebne udeležnosti v zgodovini je v njih posredovana z otroško perspektivo ali z asociativnostjo in fragmentarnostjo spominjanja, s tokom zavesti ali s polilogom različnih vidikov na zgodbo, lahko tudi z montažo faktov in fikcije, z žanrskim sinkretizmom in s »citatnim« proizvajanjem slovenske slovstvene tradicije. (Juvan 1988/89 49)

Zato ne preseneča, da med njimi prevladujejo dobitniki najprestižnejših nacionalnih književnih nagrad in da so po večini uvrščeni v nacionalni literarni kanon. Vendar ti romani seveda niso bili le pomembna umetniška dela, ampak so z odpiranjem tabujev obenem tudi dejavno posegli v slovensko družbeno in politično življenje ter odločilno sooblikovali najnovejši tok slovenske zgodovine. »Odpiranje tabujev [...] ni le sprostitev, ampak tudi zgodovinsko spreminjanje politike in družbe«, je v kritiki Torkarjevega romana zapisal Aleksander Zorn (Zorn 1988 149). Kakšno vlogo so pri tem odigrali omenjeni pisatelji, dobro kaže tale primer: ko je moral predsednik DSP Tone Partljič leta 1986 na predsedstvu SZDL zagovarjati kritični angažma pisateljev, je med drugim izrekel tudi tole: »Tudi se mi ni zdelo pred dvema ali tremi leti normalno, da so nas tako rekoč na vseh literarnih večerih, kjer so bili prisotni poslušalci, spraševali nas pisatelje o Golem otoku, informbiroju, roških dogodkih,¹¹⁹ saj smo pisatelji in ne zgodovinarji ali politični delavci. A tako je pač bilo« (*Razprava* 1986 1523). Ta izjava zgovorno demonstrira, da so slovenski pisatelji v osemdesetih letih – predvsem v romanu – nadomeščali ne le »manjkajoče institucije ‚normalnega‘ političnega pluralizma« (Juvan 1988/89 49), temveč odigrali tudi nezamenljivo vlogo pri ohranjanju zgodovinskega spomina ter pri zbujanju zakrnele družbenokritične zavesti.

Epilog

Literarno in razumniško oporečništvo iz petdesetih in šestdesetih let dobi v osemdesetih letih nesluten epilog. Po Kardeljevi in Titovi smrti sistem, ki so ga postavili komunisti, polagoma razpada, k njegovemu razkroju pa bistveno prispeva prav kulturna in literarna srenja. Na področju literature to seveda ne velja le za prej opisane zgodovinske romane, temveč še za mnoge druge literarne pojave. Prvi prozni val slovenskega postmodernizma (Drago Jančar, Dimitrij Rupel, Branko Gradišnik) na primer uporabi – zvečine po zgledu Danila Kiša – postmodernistično poetiko za komaj prikrito smešenje ter uničujočo kritiko političnega in ideološkega sistema kot celote.¹²⁰ Literarna dela, ki razkrivajo tabu teme partijskega režima ali izrazito kritizirajo aktualnost,

119 Mišljeni so povojni pomori domobrancev v Kočevskem rogu.

120 Po mnenju Nadežde Starikove je specifična slovenskega postmodernizma – v nasprotju z zahodnim, ki je pojav postindustrijske družbe – to, da »ga sproži absurdnost socialističnega sistema in idejni kolaps totalitarne družbe« (Starikova 2014 12). Ta splošna ocena res lahko velja tako za prvi kot drugi val postmodernizma. Prvi val se je izrecno družbenokritično angažiral, drugi pa se je programsko odrekel takemu angažmaju, to pa prav iz odpora do velikih ideologij, tudi seveda totalitarne komunistične jugoslovanske.

pravzaprav kar dežujejo. Ob Rožancu, Zupanu in še kom denimo tudi Žarko Petan v romanu *Preteklost* (1987) kritično razkriva svojo zaporniško izkušnjo, itn. Temu se pridružijo še pesniki, to pa ne le z jasno razvidnimi tematizacijami, tako kot npr. Niko Grafenauer v pesmi *Crngrob*; slovenska javnost je lahko tudi »na primer v poeziji Daneta Zajca [...] odkrivala globalne metafore za kritiko komunističnega sistema in partijske države« (M. Kos 2014 271; gl. tudi M. Kos 1995 36; M. Kos 2009 44).

Posebej ostra – in ne manj vplivna kot v romanu – je bila aktualna družbena kritika v politični drami osemdesetih let.¹²¹ Dušan Jovanović je ob prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta leta napisal *Karamazove* (v njih je namigoval na Goli otok) in *Osvoboditev Skopja* (tu je podobno kot Rožanc v sočasni *Ljubezni* uporabil otroško perspektivo), kjer zunaj veljavnih ideoloških okvirov kritično pretresa medvojno (gre za drugo svetovno vojno) in povojno dogajanje v Jugoslaviji ter kaže usodni vpliv politike na življenje običajnih ljudi,¹²² leta 1983 pa *Vojaško skrivnost*, kjer je v jeziku drame absurda dezavuiral distopično iluzijo (samoupravnega) socializma. Leta 1982 je bil objavljen razvpiti *Rdeči Logan* (1941) Ivana Mraka, bizarnega avtorja himničnih tragedij in zlasti v sedemdesetih letih izhajajočih *Slovenske tetralogije* in *Revolucijske tetralogije*, ki bi s svojo problematizacijo revolucionarnega terorja gotovo močno vznemirili oblasti, če ne bi šlo za iz javnosti odmaknjenega avtorja, omejenega na ozki krog občudovalcev (ki ga je, zanimivo, podobno kot mnoge druge take ali drugačne »obstrance« slovenske literature – Bartola, Podbevška, Javorška itn. – ščitil Vidmar). V prvi polovici osemdesetih let je slovenske gledališke odre s svojimi političnimi, do oblasti kritičnimi igrami zasipal Dimitrij Rupel. Že v *Mrzlih viharjih, jeznih domačijah* s konca sedemdesetih let se je dotaknil aktualnih znotraj-partijskih razprtij. V drami *Job* je prikazal »razvoj slovenskega stalinizma od njegovih začetkov« (Poniž 2001 325), med drugim se je v njej dotaknil tudi dachauskih procesov. Njegova po umetniški plati nedodelana komedija *Kar je res, je res* šiba aktualne slabosti na Univerzi, uklenjeni v primež partijske ideologije, podobno kot aktualne slabosti v srednjem šolstvu kritizira drama *Pod Prešernovo glavo* (1984) Alenke Goljevšček. Rudi Šeligo se je v *Ani* (1984) in *Volčjem času ljubezni* (1988) kritično lotil sovjetskega stalinizma, seveda pa je v obeh igrah tudi namig na njegove domače različice. Drami je

121 V nadaljevanju prikazujemo le ožji izbor družbenokritičnih del tega časa. – Politično kritično usmerjenost celotne slovenske povojne dramatike celovito in pregledno analizata Lado Kralj (Kralj 2005) in Gašper Troha (Troha 2015b).

122 Konec osemdesetih let Jovanović napiše še »črno komedijo« *Jasnovidka ali Dan mrtvih*, kjer se prepletajo tedaj že ne več prepovedane teme partijskega monopola, političnega nasilja, povojnih pomorov.

mogoče razumeti kot »filozofsko« polemiko z obstoječim družbenim redom in ideologijo, na kateri temelji. *Ana* je »klinična študija revolucionarnega fanatizma in strašljive eshatologije revolucije«, v *Volčjem času ljubezni* pa Šeligo prikaže »še bolj brezupno podobo revolucije, pravzaprav porajajočega se stalinizma« (Poniž 2001 322–323). Bratomorne vojne se v *Španski kraljici* (1985) dotika Peter Božič, Tone Partljič pa v komedijski uspešnici *Moj ata, socialistični kulak* na dostopen način in s humornim pristopom prikazuje tegobe življenja v socializmu. Izjemen odziv občinstva doživi Drago Jančar s svojim dramskim prvencem iz leta 1981 *Disident Arnož in njegovi*, kjer v svoji značilni maniri prek zgodovinske freske parabolično spregovori o aktualnem svetu, prežetem z ideološkim nasiljem; gledalci te aluzije seveda niso prezrli. Nič manj odmevna ni Jančarjeva drama *Veliki briljantni valček* (1985), ki je postavljena v sodobnost in »je vsekakor ena najbolj srhljivih dram o totalitarizmu« (Poniž 2001 332).

Tovrstnih literarnih (in širše kulturnih ali umetniških) manifestacij upora sistemu je še več: »[u]metniški projekt Neue slowenische Kunst, glasbena skupina Pankrti, revije in časopisi (*Nova revija*, *Tribuna* [...]) so bili tako v zadnjih desetletjih torišča sicer nenasilnih, a pomembnih zahtev po temeljitih, predvsem političnih spremembah« (Štuhec 2001 473). Vidno vlogo je odigrala Spomenka Hribar, ko je na začetku osemdesetih let v članku za *Kocbekov zbornik* – ta je prav zaradi njenega besedila izšel šele leta 1987, po dvoletnem »bunkerju« – brez dlake na jeziku spregovorila o povojnih pomorih ter v javnost zasadila idejo o *narodni spravi*, o kateri so potem potekale razprave tudi v navezavi na *Antigono*, Smoletovo ali Sofoklejevo. Enega ključnih prispevkov k demokratizaciji in osamosvajanju pomeni leta 1982 ustanovitev in nato delovanje *Nove revije*, ki je nedvomno predvsem del slovenske literarne kulture, ki pa po zgledu svojih kritičnih predhodnic *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv* pod svojim okriljem združuje tudi najvidnejše kritične intelektualce. V člankih – ki seveda pogosto presegajo ozko literarno področje – sistematično spodkopava teoretične in filozofske temelje marksizma, socializma in samoupravljanja ter dokazuje pomen idejne, mišljenjske in politične pluralnosti ter parlamentarne demokracije.¹²³ Januarja 1987 izide znamenita 57. številka, v kateri so objavljeni prispevki za slovenski nacionalni program, ki predvideva

123 Pri tem sicer pride do zanimivega protislovja, ki ga M. Kos formulira takole: »Eden paradoksov, povezanih z ‚družbenim položajem‘ slovenske literature v osemdesetih, je (tudi) ta, da so v državotvornem in protikomunističnem gibanju pomembno vlogo odigrali pisatelji (zbrani predvsem v svojem društvu in okrog *Nove revije*), odmevnost njihovih literarnih besedil samih po sebi pa je bila nedvomno manjša kot v minulih desetletjih« (M. Kos 1995 37).

tudi osamosvojitve in je tako eminentno politično dejanje. »Zamudništvo slovenske politike so kulturniki naposled nadoknadili z oblikovanjem nacionalnega programa in pisanjem del o aktualnem trenutku slovenskega naroda« (Gabrič 2006 1170).

Ko se demokratizaciji intenzivneje pridruži še Društvo slovenskih pisateljev, postane delež literarne kulture pri prevratnem političnem dogajanju okoli leta 1990 še očitnejši. Pesnika Ciril Zlobec in Janez Menart leta 1983 kot prva v Sloveniji javno ostro nastopita proti skupnim programskim jedrom v šolstvu, ki so izraz velikosrbskega centralizma. Odločno ju podpre DSP, šele nato sledi slovenska politika. »Odločnost, kakršno je v tem primeru pokazalo Društvo slovenskih pisateljev, mu je med ljudmi zelo povečala tudi ugled kompetentnega razsodnika v aktualnih (kulturno)političnih razpravah« (Gabrič 2006 1167), ugotavlja Gabrič. Društvo je ta ugled (za katerega je znova treba poudariti, da je bil vsaj delno tudi posledica ponotranjene »prešernovske strukture«) koristno uporabilo:

Sredi osemdesetih let je društvo preraslo raven stanovskega združenja in vse bolj postajalo tudi politični subjekt. Leta 1985 je bila v njegovem okviru ustanovljena Komisija za zaščito mišljenja in pisanja, ki ji je predsedoval Venko Taufer. Ta se je začela aktivno odzivati na primere kršenja in poskusov omejevanja temeljnih človekovih svoboščin [...] Nadaljnje korake v politično smer je društvo naredilo v času Partljičevega naslednika Rudija Šeliga, ki je postal predsednik marca 1987. V osrednjem slovenskem kulturnem domu Ivana Cankarja je društvo organiziralo več javnih tribun. Očitek iz političnih vrst na račun tistih, ki v Cankarjevem domu prirejajo tribune, je tako postal že kar politični očitek na račun političnih nasprotnikov in ni imel nič več skupnega s kulturnimi (umetniškimi, znanstvenimi, estetskimi ipd.) vprašanji. (Gabrič 2002 209; 215)

Eno izmed sklepnih dejanj tega procesa demokratizacije (sklepno poteka že docela na političnem odru v okviru novoustanovljenih strank; med njihovimi ustanovitelji so v veliki meri prav pisatelji) je tako imenovana *pisateljska ustava*, nastala s sodelovanjem DSP in Slovenskega sociološkega društva. Objavljena je bila 15. aprila 1988 in je pomenila enega od temeljnih kamnov nastajajoče nove države. Njeno poimenovanje (v katerikoli različici) je glede pisateljskega deleža pri rojevanju novega političnega sistema in pridobitvi nacionalne suverenosti dovolj zgovorno.¹²⁴

124 Tak je vsaj pogled s pozitivnega zornega kota. Vlogo slovenske književnosti pri teh procesih je očitno mogoče ocenjevati tudi izrazito negativno: »Književnost [...] je kot institucija naroda na prostorih bivše Jugoslavije prek nacionalističnih pisateljev in razumnikov s širitvijo narodnih mitov in sovražnih heteropodob v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja prispevala k nasilnemu koncu Jugoslavije« (Juvan 2016 39).

Literatura in politika: družbena vloga literature v novih razmerah partijske diktature

Naravo razmerja med literaturo in družbo oziroma politiko v komunistični Jugoslaviji lahko učinkovito ponazori že pregled pisateljev kot političnih zapornikov v tem obdobju. Kot ugotavlja Janko Kos, se slovenska literatura »vse do povojnega časa ni mogla ponašati s kakim posebno znamenitim zapornikom [...] Čeprav v primerjavi z avstrijskimi časi težji, je bil jetniški delež slovenske literature v stari Jugoslaviji šele skromna napoved tistega, kar je prihajalo« (J. Kos 1992 944; 945). S prihodom komunistov na oblast se je namreč število političnih zapornikov med pisateljsko srenjo drastično povečalo:

Obdobje, ki se je za slovensko literaturo začelo leta 1945 s koncem vojne, končalo pa leta 1990 s prihodom nove politične oblasti ali morda že okoli leta 1980 s smrtjo Edvarda Kardelja in Josipa Broza, bo v literarni zgodovini ostalo zapisano kot tisto, v katerem je bilo največ slovenskih pesnikov in pisateljev zaprtih po ječah. Pri tem ne gre samo za število zaprtih, ampak za globlji pomen tega dejstva, za poseben pečat, ki je bil s tem vtisnjen celotnemu času in njegovi literaturi. (Prav tam 943)

Ta poseben pečat v dobršni meri pomeni okoliščina, da je literatura v tem obdobju imela eminentno politično(kritično) funkcijo. Naravna posledica tega je bila, da se je iz političnih razlogov in zvečine v povezavi s svojim literarnim ali širše kulturnim delovanjem tedaj za zapahi znašla cela plejada piscev, po Kosovem seznamu vsaj tile: »Ludvik Mrzel, Igor Torkar, Rado Bordon, Bojan Štih, Gregor Strniša, Tomaž Šalamun, Dušan Kermauner, Taras Kermauner, Vital Klabus, Venó Taufer, Dušan Pirjevec, Vitomil Zupan, Jože Javoršek, Lojze Krakar, Branko Hofman, Drago Jančar, Lojze Kovačič, Dane Zajc, Marjan Rožanc, Žarko Petan« (prav tam 945–946). Če temu dodamo še nekatere pisatelje in pisateljice (Andrej Hieng, Milena Mohorič, Jure Detela, Mirko Zupančič, Ladislav Kiauta, Cvetko Zagorski, Oleg Križanovskij, Ljuba Prenner, Janez Jalen, Vlado Habjan), pa take, ki so prav tako prestajali zaporne kazni zaradi pisanja o drugih pisateljih ali zaradi sodelovanja v pretežno literarnih revijah (Franc Miklavčič, Viktor Blažič, Jože Pučnik idr.), postane seznam že kar dolg in pester (gl. npr. Lah 2017).

Tako kot v prejšnjih zgodovinskih obdobjih torej slovenska literatura tudi v obdobju med drugo svetovno vojno in letom 1990 še vedno ohranja pomembno družbeno vlogo in funkcijo, a najustreznejša oznaka zanj ni več *narodotvornost* oziroma *ohranjanje nacionalne zavesti*. Čeprav je slovenski literarni sistem ravno v tem obdobju bistveno pripomogel k temu, da se je

udejanjil nacionalni program Zedinjene Slovenije in je Slovenija končno postala suverena, samostojna (nacionalna) država, pa dominantno gibalo slovenske literarne kulture v tem obdobju vendarle ni nacionalizem (četudi zgolj kulturni),¹²⁵ temveč je primernejša oznaka *političnost* v ožjem pomenu besede. Ko Marko Juvan za romane osemdesetih let ugotavlja, da so nadomeščali »manjkajoče institucije ‚normalnega‘ političnega pluralizma«,¹²⁶ s tem dobro definira pomembno vlogo, ki jo je slovenska književnost, kot smo poskušali pokazati v prejšnjih poglavjih, imela pravzaprav vse od leta 1945 naprej. Ne glede na to, ali je literatura izrecno želela delovati politično ali ne, se namreč izkaže, da so imele, kot pravi Janko Kos, umetnosti »pod komunistično oblastjo nehote politični pomen« (J. Kos 2015 199), in nič preveč ni pretirana njegova sodba, da je iz slovenskega kulturnega oporečništva »nazadnje potekla osamosvojitve« (prav tam 40).

Naš ciljno usmerjeni literarnozgodovinski pregled je to oceno potrdil. Delovanje pisateljev in pisateljic je bilo v vsem obravnavanem obdobju tesno povezano s poljem politike. Politika je poskušala uravnavati in diktirati literarno ustvarjalnost, a zlasti najpomembnejši in najvplivnejši literarni ustvarjalci in ustvarjalke se diktatu niso uklonili in so že tako izkazovali uporniško, posredno torej politično držo. S širjenjem duhovnih in miselnih obzorij v prostorih umetniške domišljije so obenem širili tudi prostor duhovne svobode, ki jo je ozka dogmatičnost vladajoče partijske diktature grobo omejevala – in tudi to je posredno imelo politične učinke.¹²⁷ Podobno, kot je literatura v prejšnjih obdobjih slovenske zgodovine kompenzirala manko nacionalne suverenosti, zdaj očitno – in to v najvišjih umetniških dosežkih! – kompenzira manko mišljenjske svobode in pluralizma ter institucij politične demokracije.¹²⁸ Zato je seveda zgolj naravni potek dogajanja, da je prav

125 To seveda ne pomeni nujno, da se literatura v tem obdobju popolnoma odtrga od nacionalne zavesti, čeprav bi bilo odnos do nacionalne literarne tradicije ob sklepu te dobe, v obdobju postmodernizma, mogoče razumeti tudi tako.

126 Tega so se dobro zavedali tudi sami ustvarjalci. Dušan Jovanović je na primer to vlogo za nazaj opisal takole: »Za premiero in prve ponovitve Skopja in Karamazovih ni bilo lahko priti do vstopnic. V tistem času je bila politična dramatika najbolj komercialna zvrst scenskih umetnosti. Ker ni bilo demokratičnih institucij in neodvisnih medijev, je bilo gledališče nekakšen nadomestek za demokracijo, forum, na katerem se je bolj ali manj odkrito govorila resnica. Vpliv gledališča na občinstvo je bil takrat velikanski« (nav. po Troha 2019 41).

127 Kot zapiše Rudi Šeligo: »Umetniška artikulacija (sveta) je seveda že sama po sebi subverzivna do obstoječega sveta. Čimbolj obstoječi politični režim zamejuje in prepoveduje svobodo, tembolj je resnica o subverzivnosti veljavna« (Šeligo 2002 67).

128 Matevž Kos je to formuliral takole: »Če je, grobo rečeno, v 19. stoletju slovenska literatura bila (tudi) eden izmed medijev narodovega samozavedanja in je bila ravno zaradi svoje pomembne vloge izpostavljena pritiskom različnih, med sabo konkurenčnih ideologij, pa

literarna kultura dejavno – in v mnogih pogledih odločilno – sodelovala pri uveljavitvi parlamentarne demokracije (kot – ob vseh dvomih, ki se utegnejo danes porajati o njej – nedvomno svobodnejše in dostojnejše oblike politične ureditve od enostrankarske komunistične diktature) ter vzpostavitvi državne suverenosti. Kot ugotavlja eminentni zgodovinar:

Osamosvojitve Slovenije ni pomenila posebne prelomnice v slovenskem kulturnem razvoju. Zato pa je bil prelomnega pomena prispevek izobraženec in kulturnih ustvarjalcev k njeni demokratizaciji in njenemu razmeroma mirnemu prehodu v novo zgodovinsko obdobje. (Vodopivec 2006 463)

Tudi zato je bil tudi za Slovenijo popolnoma normalen pojav, da so »[d]isidentski pisatelji [...] še posebej v času, ko se je bližal padec komunističnih režimov, pogosto postali nacionalni mnenjski voditelji in javne osebnosti z veliko avtoriteto, ki so po demokratizaciji pridobljeni kapital bolj ali manj uspešno unovčili« (Dovič 2010 299) – mnogi so postali (nekateri pa tudi ostali) vidni politiki.¹²⁹

Te politične vloge literarne kulture se je komunistična oblast ves čas zavedala, priznavajo in ugotavljajo pa jo tudi zgodovinarji. Videli smo, da je politični vrh že konec petdesetih let v delovanju kulturnih oporečnikov prepoznaval politično nevarnost,¹³⁰ pa tudi, da je slovenska politika občasno poskušala uporabiti literarno kulturo¹³¹ kot politično zaveznico, največkrat v spopadu z jugoslovanskim centralizmom. Politika je o notranjih nesoglasjih (na začetku šestdesetih let npr. spor med Rankovičem in Kardeljem) molčala; a o »napetih in vse slabših nacionalnih in medrepubliških odnosih so [...] namesto političnih elit javno [...] spregovorili književniki« (Vodopivec

je po vzpostavitvi totalitarizma leta 1945, ki je, razumljivo, odpravil vsako, tudi ideološko konkurenco, dobila še novo razsežnost: postavljena je bila v položaj, ko je, tudi če si za svoj družbeni ‚angažma‘ ni posebej prizadevala, opravljala pomembno civilno emancipacijsko ‚funkcijo‘. [Malo pozneje] je del literarnega pisanja [...] dobil tudi opozicijsko politično razsežnost« (M. Kos 1995 36).

- 129 »[V]olitve leta 1990 so potrdile t. i. ‚slovenski sindrom‘ (‚pisatelji se ukvarjajo s politiko, politiki po upokojitvi pisateljuejo‘), saj je vrsta pisateljev zasedla vidna mesta v novi politični nomenklaturi, kar je šlo celo tako presenetljivo daleč, da sta bila v petčlansko predsedstvo izvoljena dva literata kljub temu, da sta bila kandidata stranke, ki je imela na svoji strani manjšino volivcev« (Virk 1993 256).
- 130 »Ker v Sloveniji ni bilo organizirane politične opozicije, je inteligenca, vsaj v očeh partije, vse bolj prevzemala vlogo opozicije, ki s kritično distanco ocenjuje oblast in ji vedno pogosteje nasprotuje« (Gabrič 1995 15),
- 131 Ta želja je bila seveda smiselna le zaradi tradicionalno velikega ugleda, ki ga je imela za Slovence literatura oziroma njeni nosilci; »prešernovska struktura« vendarle kaže svoje učinke tudi še v dobi komunistične diktature.

2006 359). Politični učinek literarne kulture je bil nato opazen tudi v obdobju Kavčič-Kraigherjeve liberalizacije: »Kulturna sfera dobi zato prav poseben pomen. Tu se niso vнемale idejne razprave o uspehih, neuspehih in razvojnih konceptih zgolj umetnosti in znanosti, ampak tudi o političnem sistemu, skratka o tistem, kar v pluralnih sistemih poteka predvsem v medstrankarskih bojih in skupščini« (Gabrič 1995 10). Pri tem ni šlo le za interni spopad partija – kultura, temveč so literarno kulturniške demokratizacijske težnje odmevale tudi širše v javnosti. To so denimo ob *Perspektivah* opazili tudi sami oblastniki (gl. Gabrič 2020 117), opazila in komentirala pa je celo ameriška CIA.¹³² Kako pomembno politično vlogo je odigrala slovenska književnost pozneje, zlasti v osemdesetih letih, pa smo že dovolj nazorno prikazali.

Po vsem povedanem se je družbena vloga slovenske literature vsaj od začetka 19. stoletja pa do osamosvojitve dovolj jasno izkristalizirala. V obdobju približno do druge svetovne vojne je imela literatura izjemno pomembno – če ne morda celo vodilno (a seveda ne ekskluzivno) – vlogo spodbujevalke in ohranjevalke nacionalne zavesti. V obdobju med letoma 1945 in 1990 pa je imela (pogosto v povezavi s širšimi kulturniškimi in intelektualnimi prizadevanji) družbeno nič manj pomembno vlogo širitve mišljenjske svobode in kompenzacije manjkajočih mehanizmov demokratične družbene ureditve. Vprašanje za nadaljevanje te razprave je, kakšno družbeno vlogo lahko ima slovenska literatura v prihodnosti, po tem prelomu,¹³³ ki je odpravil oba manka slovenske družbe: nacionalnega in politično demokratičnega?

132 V poročilu o Jugoslaviji za leto 1965 je tako zapisala: »Slovenska literarna revija *Perspektive* je prva začela odkrito kritizirati režim ob tako občutljivih temah, kot so kmetijska politika, enostrankarski sistem, učinkovitost samoupravljanja, podrejenost tiska, partijska hierarhija in druge ‚napake‘ Jugoslovanskega sistema« (nav. po Gabrič 2020 118).

133 Podobno kot J. Kos za slovenski roman postavlja leto 1991 (ob navezovanju na Pirjevčevu in Ruplovo teorijo, o katerih je bil govor v prvem delu te knjige) kot prelomno za slovensko dramo in njeno družbeno vlogo Silvija Borovnik (gl. Borovnik 2005 17–18).

Slovenska literatura 1990–2020

Leta tranzicije

Družbenopolitični položaj

Z osamosvojitvijo in demokratizacijo so se »sociokulturne podlage slovenstva« res temeljito spremenile. Slovenska osamosvojitvev je bila razmeroma burna. Zaznamovala jo je desetdnevna vojna (od 27. junija do 6. julija 1991) z letalskimi napadi JLA, hitrimi akcijami Bavčarjevih specialcev, nekaj obo-roženimi konflikti (zlasti na mejnih prehodih in okoli letališč) ter smrtnimi žrtvami na obeh straneh, na slovenski tudi med civilisti. Sledili so meseci negotovosti ob navzočnosti sovražne vojske v kasarnah (zadnji vojak JLA je Slovenijo zapustil 25. oktobra), Brionska deklaracija (7. julija 1991) s trimesečnim moratorijem, pa tesnobno čakanje na mednarodno priznanje, s katerim večina svetovnih velesil, nezadovoljna zaradi razpadanja geopolitično in strateško pomembne Jugoslavije, ni preveč pohitela, a se je nazadnje vendarle uklonila prepričljivo večinski plebiscitarni odločitvi Slovencev za samostojnost. V nasprotju z burnim osamosvajanjem je – zlasti v primerjavi z nekaterimi drugimi socialističnimi oziroma komunističnimi vzhodnoevropskimi državami – prehod v nov politični in posledično tudi ekonomski sistem potekal razmeroma mirno. Komunisti so pod vodstvom pragmatičnega Milana Kučana tako rekoč sami sestopili z oblasti in se – verjetno prav zato – izognili lustraciji. Politična realnost je kmalu pokazala zanimivo podo-bo. Bivša opozicija, zdaj združena v koaliciji strank Demos, je sicer dobila prve demokratične volitve in sestavila vlado, a na predsedniških volitvah je njenega kandidata Jožeta Pučnika razmeroma gladko premagal vrhovni funkcionar »kontinuitete«, predosamosvojitveni predsednik komunistov, priljubljeni, spretni pragmatični politik Kučan. To je morda že nakazovalo, da plebiscitarna enotnost, izpričana ob prehodu v parlamentarno demokra-cijo in ob osamosvojitvi, ne bo prav dolge sape in da se – čeprav sicer še v kali – polagoma prebuja tradicionalna slovenska politična razdeljenost. Lep

primer za to je bil sam Demos: stranke v njem so se politično kmalu razšle in se razpršile po levi in desni na političnem prizorišču, skoraj brez prave sredine;¹³⁴ prva slovenska vlada Lojzeta Peterleta je delovala natanko dve leti.

Vendar pa tradicionalna razdeljenost Slovencev sprva še ni tako zelo bodla v oči, čeprav je bila že jasno zaznavna. Že pred osamosvojitvijo, 8. julija 1990, je v Kočevskem rogu potekala tako imenovana »spravna slovesnost« za žrtvami povojnih pomorov (nekako v duhu zamisli Spomenke Hribar) kot simbolno dejanje, ki naj bi povežalo Slovence. Cerkveni obred je opravil nadškof in metropolit dr. Alojzij Šuštar, v imenu države (in kot nekakšen zastopnik druge strani) pa je s spravnim govorom nastopil predsednik Milan Kučan. Zgodovinarji so vsaj nekaj let razmeroma uglašeno ocenjevali polpreteklo obdobje, pa tudi ideološko najbolj izstopajoči filozofi in sociologi leve provenience so se za nekaj let pritajili (to se bo sicer kmalu spremenilo). Po padcu Peterletove vlade se je nato začelo obdobje nekoliko večje politične stabilnosti, ko je kar štiri vlade zapored (s kratkim, polletnim intermezzom Bajukove vlade) z razmeroma udobno parlamentarno večino vodil Janez Drnovšek. Država se je sicer spopadala z veliko brezposelnostjo¹³⁵ in z značilnimi tranzicijskimi gospodarskimi težavami,¹³⁶ toda obenem je novo življenje prinašalo tudi marsikaj dobrega. Potekali so procesi privatizacije in denacionalizacije (s pozitivnimi in negativnimi učinki ter anomalijami), popravki sodnih krivic in rehabilitacije političnih zapornikov ter drugih žrtev komunističnega režima. Ljudje so se polagoma privajali na demokracijo in so bolj sproščeno ter svobodneje zadihali. Ideoloških tabu tem tako rekoč ni bilo več, vsak državljan je imel pravico javno ali zasebno povedati svoje mnenje o sistemu, politiki in politikih, ne da bi se moral zato, tako kot prej, bati represije. Razcvetela se je mišljenjska pluralnost, slovenska kultura pa se je obogatila za dotlej prepovedana dela ideološko spornih pesnikov (npr. Hribovska in Balantiča) ter izseljenskih literatov in filozofov (Zorka Simčiča, Vinka Brumna, Teda Kramolca itn.). Ustrežneje je bila sprejeta tudi zamejska književnost, zlasti tista, ki prejšnjim oblastem ni bila ljuba. Leta 1992 je Prešernovo nagrado dobil Boris Pahor, leta 1995 pa še Alojz Rebula. Razmere sicer kljub temu niso bile čisto idilične; ne nazadnje je v neposredni bližini

134 Za tedanje občutje mislečega državljana je značilno, kako to okoliščino in njene posledice opisuje Janko Kos; namreč kot »politično nevrotičnost v večstrankarskem sistemu in znotraj posameznih strank«, katere nasledek je, »da se ta strankarski sistem še ne more razčleniti po načelu dveh sredinskih blokov, bolj levega in bolj desnega, ki bi se menjavala na oblasti v skladu z možnostmi gospodarsko-socialnega položaja« (J. Kos 1995 6).

135 Več kot 10 odstotkov prebivalstva je živelo pod pragom revščine; toda leta 2002 je bilo takih natanko 10 odstotkov, leta 2012 pa 13,5 odstotkov.

136 Tudi to je bil najbrž eden od razlogov, da se je število prebivalstva v tem desetletju zmanjševalo.

divjala okrutna jugoslovanska vojna. Toda prav ta je večini Slovencev s svojo nezaslišano krutostjo po svoje potrjevala pravilnost odločitve za samostojno pot, saj se jim je (najsi so imeli glede tega prav ali ne) zdela mentaliteta izvrševalcev nečloveških zverinstev tuja. In čeprav so se tranzicijske težave še vedno oglašale, nekatere celo vedno glasneje, in se dobršen del ljudi ni dobro znašel v novi ekonomski stvarnosti, ki so jo zaradi njene premajhne reguliranosti preveč divje oblikovale agresivne prakse liberalnega kapitalizma – pa tudi parlamentarno-demokratski politični sistem je zaradi pomanjkanja tovrstne tradicije kazal slabosti –, kakih večjih pretresov, ki bi resneje problematizirali gospodarski, zlasti pa politični sistem, ni bilo.

Zanimiva – ne pa čisto unikatna; pomislimo samo na Češko – posebnost slovenskega političnega prostora ob osamosvojitvi in takoj po njej je bila, da so mnogi pisatelji ali intelektualci iz kulturniške sfere prevzeli vidne politične funkcije. Člana prvega petčlanskega predsedstva demokratične republike Slovenije (1990–1992) sta bila pesnik Ciril Zlobec in literarni zgodovinar Matjaž Kmecl. Pisatelj Dimitrij Rupel je bil prvi zunanji minister demokratične in samostojne Slovenije (pozneje je to funkcijo opravljal še večkrat), prozaista Andrej Capuder in Rudi Šeligo sta bila v tem desetletju ministra za kulturo, pisatelj Tone Peršak, soavtor »pisateljske« ustave, je bil ustanovitelj in predsednik Demokratske stranke Slovenije (precej pozneje pa kulturni minister) itn. (Ne nazadnje se je celo osrednji osamosvojitelj Janez Janša vpi-sal med pesnike in pisatelje.) Več pisateljev se je znašlo tudi med poslanci in ambasadorji. Tak položaj je bil seveda samoumeven; toda po osamosvojitvi, v demokratični Sloveniji, ko literaturi ni bilo več treba nadomeščati manka institucij politične demokracije in je (morda tudi zato) izgubila svoj nekdanji družbeni ugled in vlogo, je začelo delovati nekoliko anahronistično, ko so ne le pisatelji na političnih funkcijah, temveč tudi nekateri drugi (ob njih pa občasno še DSP in PEN) v javnosti še vedno nastopali kot osebnosti z moralno in politično avtoriteto, za to samozavestno sámpodobo pa ni bilo druge podlage kot njihov pisateljski status in simbolna teža, ki jo je ta status imel v preteklosti. Tradicionalna družbena vloga pisatelja se je tako polagoma – v naslednjih desetletjih še mnogo intenzivneje – za družbo z normalno moderno demokratično delitvijo dela in družbenih vlog sprevrčala v anomalijo, ki jo je začela zaznavati tudi javnost.

To stanje prehoda in nekakšne mlačne negotovosti, kontinuitet in diskontinuitet, ne docela razčiščene preteklosti, privajanja na nove okoliščine in obenem vsaj delno še vedno tudi optimističnega pričakovanja – mnogi Slovenci so si izboljšanje položaja obetali od napovedujoče se vključitve v evropske, atlantske in globalne integracije – se po svoje zrcali tudi v literaturi prvega poosamosvojitvenega desetletja.

Slovenska literarna kultura v času tranzicije

Predhodna razprava: analiza stanja v delu Nadežde Starikove

Dogajanje v slovenski literaturi po osamosvojitvi na Slovenskem še ni bilo celovito obravnavano. Obstajajo seveda posamezne razprave, ki se lotevajo posameznih segmentov ali vidikov literarnega dogajanja v tem obdobju, vendar niso postavljene v širši raziskovalni okvir. To namerava narediti ta razprava. Vendar glede tega ni čisto pionirska. Tak projekt je bil pred kratkim že dokončan, izpeljala ga je ruska slavistka in slovenistka Nadežda Starikova.

Starikova se sicer s slovensko literaturo ukvarja že desetletja. Med njena najvidnejša dela sodita znanstveni monografiji o slovenskem zgodovinskem romanu. Problematiki najsodobnejše slovenske književnosti pa se je posvetila zlasti v dveh dragocenih knjižnih projektih, objavljenih v Rusiji. Prvi je monografija *Slovenska literatura 20. stoletja* (Словенская литература XX века), ki ga je uredila, zanj pridobila tudi nekaj sodelavcev iz Slovenije, večino poglavij pa napisala sama. Zadnji del knjige obravnava tudi slovensko književnost v devetdesetih letih dvajsetega stoletja, torej v obdobju tranzicije. Drugi pa je obsežna avtorska monografija *Literatura v sociokulturnem prostoru samostojne Slovenije* (Литература в социокультурном пространстве независимой Словении), in tej knjigi bomo v nadaljevanju posvetili nekaj pozornosti.

N. Starikova se raziskave loteva zelo kompleksno. Najprej v obsežnem uvodnem poglavju predstavi razvoj slovenske literature v »obdobju socializma«, in sicer približno v okviru parametrov, kot smo se jih držali v tej razpravi tudi mi, čeprav dodaja svoje poudarke. Izhaja iz predpostavke o zavezanosti slovenske književnosti nacionalni ideji, in to zavezanost najdeva tudi še pri perspektivovcih, nato v »svinčenih« sedemdesetih letih, ko literatura »spet išče oporo v nacionalni ideji« (Starikova 2018 43), in pa po Titovi smrti (Starikova 2018 45; gl. tudi Starikova 2014 12). V romanu osemdesetih let ugotavlja (po obdobju prevlade modernizma) vnovični realistični impulz, ki je posledica družbene kritičnosti: »Literatura se politizira in politizira skupnost« (Starikova 2018 45). Modernizem zato po njenem izgublja aktualnost, in nekdanji modernisti se preusmerijo v postmodernizem. Drugo poglavje knjige, ki prav tako še zajema slovenski literarni razvoj pred osamosvojitvijo, se nato loteva »paradoksov postmodernizma«.

Avtorica postmodernizmu (tako kot prej že modernizmu) pripisuje izjemno vlogo za vpeljavo »principa pluralizma v literaturo in umetnost«

(prav tam 46). Poudarja poststrukturalistično podlago postmodernizma, zaradi katere je pri njem v ospredju iskanje »univerzalnega umetniškega jezika, ki temelji na načelu igre z besedilom in pisateljem« (prav tam 47). Svet je razumljen kot tekst, literatura kot intertekstualna igra, njeno bistvo pa je po avtorici sinteza z namenom izdelave univerzalnega umetniškega jezika. »V osnovi takega jezika je princip igre znakov« (prav tam 48).

Kot ugotavlja Starikova, ima postmodernizem povsod tudi svoje nacionalne posebnosti, na katere vplivajo »nacionalni jezik in literarna tradicija, način mišljenja, tip humorja in ironije, in šele nato tudi svetovna kulturna tradicija in kontekst« (prav tam 47). To velja tudi za slovenski postmodernizem. Tradicija, iz katere izhaja, je po njenem tale: »Ena izmed specifičnih značilnosti slovenske literature v njenem celotnem obdobju je bila njena narodno-ohranjevalna funkcija« (prav tam 49). Od tod tudi prihaja konservativizem umetniške zavesti tako glede evropskih inovacij kot tudi glede lastne literarne tradicije. Slovenska književnost pozna sicer že od začetka 20. stoletja povezave z zahodno kulturo, vseeno pa so »slovenski avtorji vselej demonstrirali lojalnost do nacionalne tradicije in niso posegali v take abstraktne vrednote, kot so državnost, patriotizem, nacionalna identiteta« (prav tam 50). Zato je v slovenski književnosti manj ironije in paradije. Postmodernizem vse to spremeni; literatura se spusti v nezavezujočo igro.

Slovenski postmodernizem se pojavi pozneje kot na Zahodu in (po mnenju avtorice) ostaja dlje. Razvije se v dveh različicah: kot politični in »dekonstrukcijski« (tu N. Starikova povzema po Virk 2006), torej podobno kot na Zahodu, le da v nasprotnem vrstnem redu, predvsem pa, kot ugotavlja N. Starikova, iz drugih pobud. Medtem ko zahodni postmodernizem sprožita postindustrijska družba in poststrukturalizem, so na Slovenskem (morda podobno kot v nekdanji Sovjetski zvezi) glavno sprožilo absurdnosti socialističnega sistema in »ideološki kolaps totalitarne družbe«. Slovenska literatura, ki je vedno izpolnjevala tudi družbeno funkcijo, zlasti nacionalno, zdaj »praktično prvič v svoji zgodovini odvrže breme zunajestetskih nalog in je soočena z bistvenim vprašanjem o nujnosti prenove umetniškega jezika« (prav tam 52).

Po teh uvodnih določitvah se avtorica loti literarnozgodovinskega pregleda slovenskega postmodernizma. Ta se je najprej pojavil – in najvidneje uveljavil – v poeziji, šele nato v prozi, in tudi to je posebnost Slovencev, pojasnljiva pač s tem, da je poezija »nedvomno osrednja zvrst literarnega življenja v Sloveniji« (prav tam 53). Med osrednjimi postmodernisti v poeziji našteva Šalamuna, Novaka, Svetino, Debeljaka, S. Makarovič, Tauferja, Deklevo in Jesiha, podrobneje pa potem obravnava zlasti poezijo zadnjih

dveh,¹³⁷ ki po njenem pomenita dva nasprotna »vektorja« slovenskega pesniškega postmodernizma (pri Jesihu gre za igrivo medbesedilnost, pri Deklevi za filozofsko-refleksivno liriko).¹³⁸

V nadaljevanju se loteva proznega postmodernizma, katerega nastop »sovpada z intenziviranjem procesa liberalizacije, ki je nazadnje pripeljala do konca komunizma« (prav tam 71). Zlasti naloga mladih postmodernistov je ustvarjati vzporedno avtonomno realnost, »ki temelji na manipuliranju z literarno tradicijo« (prav tam), in ne odražati dejanske realnosti. To je oblika protesta proti totalitarizmu in njegovi ideologiji.

Kar zadeva avtorska imena, Starikova sem uvršča pisce »nove slovenske proze« (Švabič, Gradišnik, Kalčič, Filipčič, V. Kovačič) in »mlade slovenske proze«, generacije, rojene okoli leta 1960, katere avtorji in avtorice niso »obremenjeni z literarnimi avtoritetami« (prav tam 75), ampak so samostojni, neodvisni. Pred njimi je bil po njenem tak kot prvi v 20. stoletju že Bartol z *Alamutom*, ki mu pripisuje ne le predhodništvo glede moderne slovenske proze sploh, tudi postmodernizma, temveč tudi izjemno umetniško vrednost.¹³⁹ Podobno, kot pri poeziji izpostavlja kot dva nasprotna pola Jesiha in Deklevo, za prozo to naredi ob Blatnikovih *Plamenicah in solzah*¹⁴⁰ ter Perčičevem *Izganjalcu hudiča*. Analizo slovenskega postmodernizma (dramatike se avtorice ne dotakne) se sklene z dovolj prepričljivo sintezo. Kot ugotavlja Starikova, je slovenski postmodernizem najprej reakcija na

ideološko nesvobodnost v obdobju poznega totalitarizma, potem pa še na sam razpad socialističnega sistema; v Sloveniji je svojevrsten katalizator procesov univerzalizacije, saj nacionalno umetniško zavest osvobaja od kompleksov in stereotipov. Po zaslugi vpliva filozofije in estetike postmodernizma na slovensko literaturo se je tej uspelo rešiti odvečne konservativnosti,

137 Pri tem je čutiti opaznejšo naslonitev na razpravo Matevža Kosa (M. Kos 2014).

138 Pri tem izstopa zanimiva interpretacija naslova Deklevovih *Šepavih sonetov*. Avtorica nikjer ne opozarja na njihovo formalno »šepavost« glede na tradicionalne modele soneta, pač pa meni, da soneti »šepajo«, ker »'stara' metafizična vprašanja niso izgubila pomena« (prav tam 70) – torej, po vsem sodeč, zaradi starosti.

139 O obojem je mogoče diskutirati. Če je ocena o umetniškosti stvar okusa – torej vendarle zunaj diskusije –, pa za prvo navedeno Bartolovo odliko velja razmeroma soglasno mnenje, da bolj zadeva njegovo kratko prozo kot pa estetsko neinovativni *Alamut*. Vendar avtorica očitno meni drugače; mdr. opozarja na »polistilističnost« tega romana, v njem pa tudi vidi prvi prozni poskus sinteze »elitne umetnosti in množične kulture« (prav tam 77) – in ne, tako kot meni denimo dobršen del slovenskih razlagalcev, sinteze visoke filozofije in množične kulture.

140 Kot zanimivost velja omeniti, da pri Blatniku geslo »»Mati – domovina – Bog« pojasni kot citat Rupnika. Res je to postalo tudi domobransko geslo, toda avtor je seveda Cankar v *Podobah iz sanj*.

ki precej znižuje njen ironični in parodijski potencial. Postmodernizem je omogočil »karnevalizacijo [...] recepcije nacionalne umetniške klasike« (prav tam 86)

in tradicionalnih klišejev. S posmehom tradicionalni hierarhiji literarnih vrednot je literaturo na eni strani odtrgal od slovenske nacionalne specifike, na drugi strani pa – paradokсно – še vedno nekako ostaja znotraj nje.

Naslednje poglavje z naslovom »Ustvarjalna inteligenca in ‹žametna› revolucija: Rupel, Pavček, Pretnar« je, kot avtorica sama opozori, glede nosilnih obravnavanih književnikov sicer njena subjektivna izbira, toda poanta poglavja – tudi to zvečine posega še v čas pred osamosvojitvijo – je ne glede na to dobro razvidna. Tu avtorica pravzaprav opozarja na delež kritičnih intelektualcev med vidnimi slovenskimi pisatelji pri politični demokratizaciji in nacionalni osamosvojitvi. V načelnih uvodnih odstavkih najprej spomni na obe tradicionalni družbeni vlogi slovenske književnosti, narodno ohranjalno in politično. Tako kot slovensko specifikó poudarja, da je »[z]godovina Slovencev (tudi politična zgodovina) [...] predvsem zgodovina jezika, slovstva in književnosti« (prav tam 89), in da »je bila literatura v vseh prelomnih trenutkih (1848, 1918, 1945, 1991) orodje uvajanja raznih političnih programov v zavest skupnosti; literati so bili v osrčju političnih bojev in so na sodobnike vplivali ne le kot umetniki, ampak tudi kot politiki in družbeni delavci« (prav tam). To se je izkazalo tudi v procesu slovenskega osamosvajanja, in Starikova pomembno politično in družbeno vlogo pisateljev glede osamosvojitve demonstrira ob omenjenih treh književnikih. Najbolj neposredno in razvidno to potem izpelje ob Ruplu, deloma tudi še ob Pavčku, ki je prav tako imel nekaj političnih funkcij (avtorica ne navede vseh), ne prav dosti pa ob Pretnarju. Ob njem se osredini predvsem na njegov prevajalski opus, pa tudi obravnava Pavčka je najbolj zanimiva zaradi prikaza njegove navezanosti na poezijo Ane Ahmatove in na pesnikovo osebno vez z njo. Kljub temu se avtorica v tem poglavju dotakne nekaterih vidnejših prispevkov literarne srenje k demokratizaciji in osamosvajanju: omenja vlogo DSP pri tem, tudi *Nove revije* in t. i. »pisateljske« ustave, opozori pa še na vlogo, ki so jo imeli posamezni pisatelji pri ustanavljanju prvih političnih strank. Pomenljivo je, da v tem kontekstu opozarja na vpliv Pirjevca, ki je študentom privzgal demokratično in liberalno miselnost.

Prvo od poglavij, ki raziskujejo zares sodobno slovensko književnost po osamosvojitvi, nosi naslov »V iskanju lastne identitete. ‚Tranzicijska‘ 1990-a«. Avtorica opozarja na sprva nemara prevladujoče občutje po osamosvojitvi, da literaturi ni več treba izpolnjevati zunajliterarnih nalog. To seveda pomeni, da je v novih okoliščinah potreben »nov sistem nacionalno-duhovnih

vrednot« (prav tam 116). Po letu 1991 naj bi literatura izgubila svoj privajeni status »boja za jezik, kulturo, nacionalno zavest, nazadnje tudi nacionalno neodvisnost« (prav tam), vendar avtorica dobro opazuje, da nekako »po inerciji – kot posttravmatski sindrom« – pisatelji zlasti v publicistiki ostajajo družbenokritično naravnani. Pri tem poudarja na eni strani (po njenem mnenju skoraj agresiven) nastop katolištva, na primer v člankih Braneta Senegačnika, na drugi strani pa nasprotno ideološke usmeritve, kot jo kažejo članki Rastka Močnika.¹⁴¹

V nadaljevanju se nato osredinja na značilne premike na področju literarne ustvarjalnosti v ožjem pomenu besede. Povzema nekatere teze, ki jih najdemo v sklepnem poglavju knjige Janka Kosa *Primerjalna zgodovina slovenske književnosti* o tako imenovani slovenski postmoderni, dodaja pa tudi svoja lastna opažanja. Tako na primer ugotavlja, da gre v tem obdobju za množstvo avtopoetik, pa za splošno naravnost, da se literatura ne odreka (več, tako kot denimo v postmodernizmu ali desetletja prej v modernizmu) odnosu z družbeno realnostjo. Tega si tudi ne more privoščiti, saj se pojavljajo podobne težave kot v drugih postsocialističnih državah.¹⁴² Prvi problem je zato problem preživetja na trgu, ki sproži na eni strani trivializacijo literature, opiranje na trivialne žanre, na drugi strani pa povečanje prevodne literature. Seveda pa vsi premiki niso nujno zgolj negativni. Starikova ugotavlja še vznik paraliterarnih žanrov (spomini itn.), erotične, LGBT, feministične literature ter nadaljevanje visoke priljubljenosti zgodovinskega romana. Glede speci-

141 Tak je očitno pogled na slovensko literarno-publicistično realnost v devetdesetih letih od zunaj.

142 Med njimi je po mnenju avtorice tudi okoliščina, da se je položaj knjige na Slovenskem po osamosvojitvi močno poslabšal (gl. Starikova 2018 12). To bi kazalo preveriti. Vsekakor pa ne velja že kar groteskno pretirana ocena »projugoslovanskega« Andrewa Wachtela, ki Slovincem zameri osamosvojitve in ob tem nekoliko privoščljivo – pa tudi ne ravno verodostojno – izjavlja: »Ironično pri tem je, da so Slovenci zdaj, ko so dosegli ne le popolno kulturno avtonomijo, temveč tudi nacionalno neodvisnost, začeli odkrivati, kako so imeli do neke mere prav ‚Jugoslovani‘, ki so trdili, da je Slovencev premalo, da bi lahko podpirali moderen jezik in kulturo. Trg je namreč tako zelo majhen in stroški prevodov tako zelo visoki, da je prevajanje vsega, razen najbolj poljudnih tehničnih materialov, predrago. Posledično mora zdaj večina Slovencev brati dela v izvorniku v angleščini ali nemščini« (Wachtel 2003 297). To je celo v nasprotju z mnenjem Starikove, da se je delež prevodne literature povečal, gotovo pa tudi s faktografskimi podatki, ki to mnenje potrjujejo, še zlasti, kar zadeva strokovno in znanstveno literaturo na področju humanistike. Ta dezinformacija je za referenčno knjigo, prevedeno v slovenščino verjetno po nasvetu Aleša Debeljaka, vsekakor pa opremljeno z njegovo spremno besedo, naravnost osupljiva. Kajti ravno nasprotno je res. Pred osamosvojitvijo smo svoje police polnili s srbohrvaškimi prevodi, če smo imeli srečo ali zadostna sredstva, še z izvorniki, po letu 1990 pa so jih počasi začeli nadomeščati slovenski prevodi.

fičnih potez slovenskega romana pritrjuje predvidevanjem Janka Kosa, da bo njegova tipologija po osamosvojitvi drugačna. Med vidnimi spremembami romaneskne pisave na prvem mestu omenja žanrski sinkretizem, pa tudi prepletanje visoke in množične literature.

Zanimivo je, da kljub strinjanju s predvidevanji Janka Kosa o spremembi tradicionalne podobe slovenskega romana, ki je zavezan nacionalni problematiki, obenem ugotavlja tudi tole: »Takoj po razglasitvi samostojnosti je v literaturi vzniknila potreba po potrditvi svojega lastnega nacionalnega statusa« (prav tam 125), pri tem pa meri predvsem na biografske romane (na primer Ivana Sivca), ki niso na najvišji estetski ravni. Toda to je le bežen ekskurz od osnovne misli, ki prek obravnave najvidnejših romanov v devetdesetih letih in demonstracije pluralizma literarnih usmeritev¹⁴³ nazadnje vodi do sklepa, da ostaja slovenska literatura na prelomu v novo tisočletje – za Slovenijo in njeno kulturo je to obdobje prehoda med dvema dobama: totalitarno in liberalno, obdobje tranzicije torej – v nekakšni »čakalnici« oziroma na razpotju. Ni še jasno, kam se bo obrnila. Jasno je le to, da nima več svoje tradicionalne narodnostne in politične naloge in da je zato izgubila svoj privilegirani status ter znižala umetniške kriterije.

Naslednje poglavje, »*Vox femmini*. Narativni model ‚ženske pisave‘«, se loteva ustvarjalnosti pisateljic v obravnavanem obdobju. Avtorica pojasni, da poglavje ne obravnava »ženstvene pisave« oziroma pisanja žensk s feminističnega zornega kota, vsaj ne takega, ki se je udomačil tudi na Slovenskem,¹⁴⁴ temveč povečano vlogo, prisotnost in ustvarjalnost žensk v slovenski literaturi zlasti v obravnavanem obdobju. Uvodoma predstavi kratko zgodovino tako razumljene ženske literature na Slovenskem, spremembe pa ponazori tudi statistično. Tako je bilo denimo po podatkih, ki jih navaja, med letoma 1950 in 1970 od vseh, ki so na Slovenskem pisali literaturo, le 10 odstotkov žensk, danes pa se je ta delež povečal na 40 odstotkov. Izpostavlja, da je za avtorice najpomembnejša zvrst roman, ter nato obravnava predvsem pisateljice, ki po njenem poudarjajo ženskost, ženski vidik. Njena obravnava zajema celo plejado avtoric, daleč največjo pozornost pa posveti pisanju Maruše Krese. Vsaj mimogrede se dotakne tudi del pisateljev, ki pišejo skozi ženske oči, in opozarja, da v sodobnem slovenskem romanu nasploh ženske vse pogosteje postajajo osrednje protagonistke.

143 Posebej se ustavi na primer ob Jančarju kot tvorcu novega tipa zgodovinskega romana, ob *Poslednji Sergijevi skušnjavi* Janija Virka kot enem od prvih romanov, kritičnih do nove stvarnosti, ob detektivkah Maje Novak in Gorana Gluvića, pa ob erotiki v delu Franja Frančiča, Andreja Morovića, Braneta Mozetiča in Vinka Möderndorferja.

144 Glede tega je pomenljivo njeno strinjanje z Ljudmilo Ulicko, da se ženski svet pač pomembno razlikuje od moškega.

V poglavju »Roman kot odraz političnih in sociokulturnih transformacij. Po sledih jugoslovanske Atlantide« – v njem govori o »katastrofalnem obdobju« prvih dveh desetletij po osamosvojitvi¹⁴⁵ –, piše o jugonostalgiji v slovenski literarni kulturi po osamosvojitvi. Izhodišče za razpravljanje ji je zlasti *Balkanska brv* Aleša Debeljaka, v poglavju pa nato podrobneje secira roman Mihe Mazzinija *Kralj ropotajočih duhov* (2001), Vojnovićova romana (zlasti *Ćefurje raus*; 2008) ter Skubičev *Fužinski bluz* (2001). O Vojnovićevem romanu, ki ga predstavi zelo podrobno in na široko, meni, da gre za prvo poosamosvojitveno delo z družbeno problematiko, ki nalleti v Sloveniji na zelo širok odziv. Ob sklepu opozori še na Mazzinijevo *Izbrisano*.

Zadnje poglavje, ki neposredno zadeva slovensko literarno ustvarjalnost (sicer pa predzadnje; zadnje se loteva aktualnega stanja v slovenski literarni vedi), naslovljeno »Posebnosti nacionalne pesniške zavesti: od *Pesmi Orfeja* do *Vrat nepovrata*«, z navdušenjem spregovori o (dobesedno) epskem podvigu Borisa A. Novaka *Vrata nepovrata* – sicer pa avtorica o sodobni slovenski poeziji ne zapiše skoraj nič, razen v poglavju o postmodernizmu; namesto tega izpostavlja prevodne antologije svetovne poezije. To je najboljše poglavje v knjigi in daleč najboljše obravnava kakega literarnega dela, in že to razločno govori o tem, čemu pripisuje Starikova v sodobni slovenski književnosti najpomembnejše mesto. Novakov ep je velika nacionalna (obenem pa družinska) epopeja, ki v sebi združuje epskost in poetičnost. Njene odlike niso samo vsebinske narave, temveč tudi v mojstrski verzifikaciji, pa v ustvarjalnem dialogu tako z nacionalnim kot tudi s svetovnim literarnim kanonom.

Monografija Nadežde Starikove je pionirsko delo, ki poskuša zajeti nekatere osnove značilnosti slovenske literature v obdobju tranzicije. Poosamosvojitveno dogajanje v območju literarne kulture podpre z nazornim prikazom predhodnega literarnega razvoja, z ustreznim zarisom kulturno političnega položaja, pa tudi z obsežno analizo tistih literarnih pojavov, ki pomenijo prehod iz predosamosvojitvenega literarnega sistema v poosamosvojitveni. Marsikatero avtoričino ugotovitev lahko zato s pridom uporabimo tudi pri naši raziskavi. Ta se ne bo bistveno odmaknila od nekaterih njenih izsledkov; vseeno pa bo svojo obravnavo zastavila nekoliko drugače, z drugačno sistematizacijo, tudi z drugačnimi vsebinskimi in metodološkimi izhodišči, zato pa tudi z nekaterimi drugačnimi rezultati. V nadaljevanju se torej lotevamo svojega lastnega pretresa slovenske literarne kulture v obdobju po osamosvojitvi.

145 Sklepamo lahko, da ta ocena velja za Jugoslavijo; posebej za Slovenijo bi se zdela nekoliko pretirana.

Literatura tranzicije

Predosamosvojitveni začetki

Osemdeseta leta 20. stoletja literarnozgodovinsko seveda niso bila zgolj obdobje družbeno kritične in že kar politične proze, dramatike, poezije, literarne esejistike in publicistike. Pojavljale so se tudi nove literarnorazvojne težnje,¹⁴⁶ ki sicer niso bile čisto nepovezane z družbenim dogajanjem, a jih prelom desetletij niti ni tako zelo odločno zaznamoval. To je med drugim razvidno že iz (slovanske, ne le slovenske) posebnosti oziroma specifike slovenskega proznega postmodernizma. Medtem ko so starejši pisatelji, ki so na začetku osemdesetih let v slovensko prozo¹⁴⁷ vpeljevali postmodernizem, nove literarne prijeme uporabili kot estetsko ogrinjalo za svoja (včasih bolj, včasih manj) drzna politična sporočila, se je mlajša postmodernistična generacija, ki je s svojimi deli začela nastopati v drugi polovici desetletja, vsakršnemu tovrstnemu angažmaju v celoti odrekla.

Vendar to ni veljalo le za mlade postmoderniste, temveč je po svoje zaznamovalo celotno generacijo avtorjev in avtoric, rojenih okoli leta 1960, za katere se je v publicistiki, pa tudi v literarni zgodovini uveljavilo ime »mlada slovenska proza« (MSP). Vsaj v desetletju pred osamosvojitvijo in desetletju po njej je bila glavnina predstavnikov in predstavnic MSP – počutili in predstavljali so se kot »generacija, ki ji ni treba ubijati svojih očetov« – v svojih leposlovnih delih izrazito apolitična. Kot zapiše Marko Juvan: »mlada generacija se v svoji prozi odreka kakršnikoli skupnostni ,politični platformi' delovanja literature« (Juvan 1988 55). Pri tem ni šlo za konformizem. Razlog je bil prej to, da se je ta generacija že usmerjala proti postmoderni miselnosti in je posvojila lyotardovsko geslo o koncu velikih zgodb oziroma pripovedi – taka velika zgodba je bil seveda tudi komunizem oziroma nasploh vsakršna politična ideologija – ter posledično kazala brezbriznost do njih.¹⁴⁸

146 In nadaljevale nekatere že obstoječe, prav tako »družbeno neangažirane« iz »svinčenih sedemdesetih«, realizirane na primer v tako imenovani »novi slovenski prozi«, ki je zaostri la zastavke modernizma »v smeri protirealizma, antimimetičnosti in t. i. znotrajtekstualnosti« (Juvan 1988 49).

147 Ta je bila v tem obdobju literarnorazvojno najbolj inovativna. Kot je ugotavljal Juvan: »najbrž [se] ne motim, če zapišem, da je v zadnjih desetih letih razvojno težišče slovenske književnosti v proznih žanrih – ne le zaradi opaznosti raznih imanentnih strukturnih inovacij, ampak tudi zato, ker je v središču pozornosti tako ,običajnih' kot ,šolanih/profesionalnih' bralcev (kritikov, publicistov, esejistov, teoretikov) in prevajalcev« (prav tam).

148 Kompleksneje to opiše M. Kos: »Politični angažma, po katerem so se odlikovali njeni predhodniki, očitno ni bil njena domena. Po eni strani zato, ker sama ni imela travmatične

Ta skupinski »nazor« pa ni bil posledica skupnega estetskega programa, temveč vezan bolj generacijsko. Kar zadeva literarno-estetske težnje, so se predstavniki in predstavnice MSP kot značilni primerki obdobja »avtopoetik« (izraz je vpeljal Tine Hribar) delili na zelo različne usmeritve: od bolj tradicionalnih, vezanih na realizem, do poetično postromantičnih, eksistencialističnih, modernističnih, postmodernističnih, magičnorealističnih itn. teženj. Za vse je značilno, da so svoja različna poetološka iskanja (nekoliko pozneje so jih nekateri seveda nadgrajevali, dopolnjevali ali celo nadomeščali z novimi smermi) nadaljevali tudi neposredno po osamosvojitvi, in vsaj po duhu ta literatura nekako že sodi v zgodnje obdobje slovenske (literarne) tranzicije.

Kulturni šok

Kontinuitete so torej obstajale, ne le pri MSP, temveč tudi pri starejših avtorjih in avtoricah. Vendar se je slovenski literarni (in sploh kulturni) prostor po osamosvojitvi in demokratizaciji začel opazneje spreminjati, to pa tako, da je to polagoma začelo povzročati tudi strukturne spremembe v slovenskem literarnem sistemu. Tradicionalna razmerja je bržkone najbolj zamajal zunanji dejavnik, sprememba družbenega in gospodarskega sistema, vpeljava (liberalnega) kapitalizma in tržne ekonomije. Vse to je imelo posledice za založniški pogon, posredno pa tudi za celoten literarni sistem (tudi na primer za učne programe, zlasti v srednjih šolah). Država sicer ni odpravila subvencioniranja tiste kulture in literature, ki jo je ocenjevala za pomembno, toda založbe so morale začeti zdaj precej bolj upoštevati zakonitosti (majhnega) slovenskega literarnega trga in se ne več zanašati zgolj ali predvsem na državne subvencije. Pretres je bil precejšen, nekatere kakovostne založbe so propadle, nastala je poplava novih, v novih razmerah spretnejših, največje »državne« založbe pa so se privatizirale in začele svoje knjižne programe podrežati tržnim zakonitostim ter načelu dobička. Posledice je čutilo tudi slovensko gledališče; gledališča so postala »vedno bolj prepuščena tržnim zakonitostim, ki terjajo uspešnice, ob katerih pa ni prostora za ustvarjanje in razvijanje novih imen, zato v repertoarjih dobijo prednost tuji avtorji ter že

izkušnje z revolucionarnim terorjem medvojnih in povojnih let, obenem pa je vladajoča komunistična ideologija v drugi polovici osemdesetih let bila že toliko izpraznjena in na koncu svojih moči, da ni bila več spoštovanja vreden nasprotnik, ampak je delovala bolj kot neke vrste farsičen relikv, kot skupina cinikov na oblasti, katerih ideologija je bila samo še preživetvena retorika, ki je nihče, niti oni sami (razen starejših Tovarišev), ni (več) jemal posebno zares« (M. Kos 1995 40). Kos še opozarja, da je šlo za kolektivno generacijsko držo, na individualni ravni pa je skoraj vsak med njimi »opravil svojo [...] državljansko dolžnost« (prav tam).

preizkušeni in uveljavljeni slovenski dramatik« (Pezdirč Bartol 2016b 273). Vse te spremembe je po svoje dopolnjevala postmoderna miselnost, ki je ne le razgradila, dekonstruirala tradicionalno razločevanje med visoko in nizko kulturo, med umetniško in trivialno literaturo, temveč s svojo relativistično in konstruktivistično epistemologijo tudi temeljito načela načela literarnega vrednotenja. Tako kot drugod so se tudi tu tradicionalne hierarhije porušile, zavlada sta (v najboljšem primeru) mnenjski pluralizem in (v nekoliko slabšem) relativizem. Ni naključje, da je bilo eno vidnejših gesel postmoderne kulture ravno *anything goes*.

Spremembe, ki jih je vpeljala postmoderna miselnost, so bile tako dvorezne. Na eni strani so bili pluralizem, antiesencializem, kulturni relativizem in zavračanje velikih zgodb/pripovedi upravičen odziv na totalitarne ideologije in diktatorske politične režime (na Vzhodu), pa tudi na prikrito diktaturo kapitala ali drugih monopolnih interesnih vzvodov (na Zahodu). Toda na drugi strani sta postala literatura in njeno vrednotenje bolj ali manj prepuščena trgu ter pluralizmu interesov, s tem pa – izraz ni preveč pretiran – tudi veseli poljubnosti *anything goes*. Literatura (seveda ne le ta; podobno velja bolj ali manj za celotno humanistiko in družboslovje) je bila tako izpostavljena mnogim nerešljivim aporijam. Na primer: ob primeru kritike starih vrednot je razvijala ideologijo nezavezujočnosti vrednot nasploh kot kontekstno odvisnih in zato (zgodovinsko, kulturno, civilizacijsko ipd.) relativnih, obenem pa je poskušala kot zavezujoče odločno vpeljevati nekatere nove vrednote. Tudi zato je polagoma začela zgubljati svoj tradicionalni status moralne avtoritete, in posledično se je zmanjševala tudi njena družbena vloga. K temu so nič manj usodno prispevale spremembe ekonomskega sistema. Ne le zato, ker je v zavesti ljudi literatura vse bolj postajala »tržno blago«, temveč tudi zaradi opaznejših premikov v sami literarni produkciji. Te spremembe, ki segajo že v predosamosvojitveni čas – menjava sistema jih je le pospešila –, Janko Kos opiše takole:

Do novih premikov je prišlo proti letu 1980, ko se je polagoma začela uveljavljati predstava o tem, da je treba literaturo kot vsa druga področja kulture in civilizacije razumeti kot proizvodno-potrošno institucijo, to pa je pomenilo, da jo je treba prepustiti poljubnosti trga, okusa in »potrebam« prebivalstva. (J. Kos 2001 381)¹⁴⁹

149 Razloge za to vidi Kos v amerikanizaciji slovenskega kulturnega prostora; kot pravi, »se v literaturi slovenske postmoderne obenem z ameriškimi literarnimi vplivi uveljavlja prevladujoči proizvodno-potrošni značaj ustvarjanja, distribucije in recepcije kot tista oblika literarne institucije, ki ustreza ne le sociokulturnim podlagam ameriške literature, ampak tudi literarni globalizaciji, ki jo usmerjajo in spodbujajo takšni mehanizmi« (prav tam 383).

Iz tega razloga, kot še pravi Kos, se je začel uveljavljati tisti segment, »ki po tradiciji ni bil nikoli pomemben del slovenske literature ali vsaj ne upoštevan kot njen enakopravni del. To je plast t. i. množične, zabavne, trivialne ali žanrske literature« (prav tam 380). Kot ugotavlja Nadežda Starikova (gl. zlasti Starikova 2018 11–13), je imelo to za slovensko literarno produkcijo precejšnje (in zvečine negativne) posledice. Avtorji in avtorice so zaradi komercialnih pobud (ter želja in potreb potrošnikov, zato pa tudi založb) v svoja dela začeli vse bolj vpeljevati žanrske elemente. To je na eni strani dvignilo kakovostno raven žanrske literature, ki tako ni bila več zgolj »trivialna«, na drugi pa je po njenem mnenju tudi zniževalo visoko estetsko raven slovenske književnosti.¹⁵⁰ Vse te spremembe so nazadnje vplivale tudi na politike literarnega (kritiškega) vrednotenja in podeljevanja literarnih nagrad. Skupni učinek je bil, da je tovrstni pogon »vsaj deloma potisnil v ozadje bolj tradicionalna razmerja do literature kot nacionalno-moralne, družbenoideološke in estetskoavtonomne institucije« (J. Kos 2001 381), ali z drugimi besedami: literatura je v dobršni meri izgubila velik družbeni ugled, ki ga je imela v preteklosti, in ostala pred zahtevno nalogo, kako svojo družbeno funkcijo oziroma vlogo na novo opredeliti.

Devetdeseta leta

Proza

Zadnje desetletje 20. stoletja je tako, kar zadeva literarnozgodovinski razvoj, v znamenju kontinuitete in diskontinuitete. Že v osemdesetih letih se je kot razmeroma nova oblika visoko umetniške proze začela uveljavljati kratka zgodba, ki je vse dotlej veljala za manj ugledno različico novele (Silva Trdina je še leta 1978 v *Besedni umetnosti* ne obravnava kot posebne zvrsti kratke proze ob noveli, anekdoti, povesti, idili, humoreski, groteski, črtici) in so jo le redko uporabljali (bolj priljubljeni sta bili novela in črtica), s prihodom postmodernizma pa je v osemdesetih letih dosegla nesluten razmah. Uveljavila se je kot »žanr ontološke negotovosti« in se enako uspešno nadaljevala tudi v devetdesetih letih, ne le v posameznih postmodernističnih zgodah, temveč tudi v svoji post-postmodernistični *minimalistični* različici, ki so jo – delno po zgledu Carverja, delno pa verjetno iz lastnega občutka – vpeljevali Jančar, Blatnik, Polona Glavan, Dušan Čater in še kdo.

¹⁵⁰ Pa celo preprečevalo obravnavo aktualnih družbenih tem (Starikova 2018 13).

Več sprememb se je začelo dogajati na področju romana. Kot je (o tem smo govorili v prvem delu te razprave) ugotovil Janko Kos, v slovenskem romanu vse do devetdesetih let kot najznačilnejši prevladuje tip deziluzijskega romana žrtve, kar je vezano na politično zgodovinske okoliščine. Kos je, kot smo videli, predpostavil, da se bo s spremembo »sociokulturnih podlag slovenstva« to spremenilo, in vsaj nekatere spremembe je bilo res že kmalu mogoče potrditi.¹⁵¹ Slovenska prozna produkcija se je žanrsko razgibala, nekateri tradicionalni žanri so bili povzdignjeni na višjo kakovostno raven, pojavili so se nekateri novi. Sploh je začelo vse več pisateljic in pisateljev po elementih žanrske literature posegati tudi v besedilih brez enoglasne žanrske dominante, in v slovenski literaturi se je (celo kot prevladujoč) začel uveljavljati pojav, ki ga je Alojzija Zupan Sosič poimenovala »žanrski sinkretizem« (Zupan Sosič 2003).¹⁵² V romanu močnejše zaživi slovenska različica latinsko-ameriškega magičnega realizma, domovinsko pravico pa si vse bolj pridobiva tudi tako imenovana literatura spolnih »manjšin« oziroma – s sodobnejšim izrazom – LGBT literatura, ki je bila prej marginalizirana, pa tudi nezažele- na. Podobno velja za tako imenovano »žensko« ali »ženstveno« literaturo. Avtorice – k temu je seveda pripomogel politični in teoretični vzpon feminizma, ki je z zamudo prišel tudi v Slovenijo – začnejo v svojih delih vse bolj opozarjati na zapostavljeno vlogo žensk v patriarhalni, falocentrični kulturi ter skoz drugačen zorni kot in senzibilnost izpostavljati vidike, ki jih avtorice pred tem niso izražale, javnost pa zanje tudi še ni bila dovolj občutljiva.

V devetdesetih letih v romanu ni tako izrecne in ostre obravnave (nekdaj) tabuiziranih tem kot v desetletju pred tem. Razlog se zdi očiten; za to niti ni več prave potrebe, saj lahko to nalogo v sproščenih in svobodnih novih okoliščinah »normalnega« demokratičnega sistema opravljajo drugi deli družbe, stroka (zlasti zgodovinska) in politika. Redka dela, ki so še vedno družbeno angažirana, so to največkrat posredno, prek metafor ali celo alegorij in tako, da zvečine bolj merijo na univerzalne strukture kot na konkretna dogajanja, ki jih je mogoče natančno identificirati. Drago Jančar ravna tako denimo v svojem »dvojnem romanu« *Zvenenje v glavi* (1998), kjer demonstrira »univerzalno« resnico, da »nasilje rodi nasilje«, v zanj značilnem zgodovinskem romanu *Katarina pav in jezuit* (2000) pa izpostavlja nepredvidljivo usodo posameznika kot igračke v rokah zgodovine. V nekaterih svojih kratkih zgodbah tudi – podobno, kot to zelo učinkovito naredi Tone Perčič v romanu *Izganjalec hudiča* (1994) –, prek metafor ali celo alegorij razkriva mehanizme totalitarnih političnih diktatur, ne manjka pa niti namigov na travmatično polpreteklo

151 Za nasprotno mnenje gl. Fišer 2003; 2011. Branka Fišer namreč ugotavlja kontinuiteto tipičnega slovenskega romana tudi po osamosvojitvi.

152 Pred tem je pri nas ta izraz sporadično uporabljal predvsem Juvan.

slovensko zgodovino. Podobno umetniško zakrit in zakodiran jezik uporablja v svojih dveh romanih *Filio ni doma* (1990) in *Ptičja hiša* (1995) Berta Bojetu, ki alegorično – in seveda kritično – upodablja mehanizme totalitarnega nasilja. V tem brez težav prepoznamo kritiko totalitarizmov 20. stoletja, še bolj pa seveda mehanizme patriarhalne dominacije nad ženskami, ki so v romanu najbolj neposredno prikazani. Grozečo senco totalitarnega političnega nasilja sploh, torej ne nujno vezanega posebej na slovensko (pol)preteklo (ali nemara celo aktualno) zgodovino, ali pa tudi takega, ki je povezano s slovenskim prostorom, je sicer mogoče zaslutiti še v nekaterih drugih delih, na primer v Hiengovem romanu *Čudežni Feliks* (1993) ali v Rebulovi *Kačji roži* (1994).

Le redka »angažirana« dela se v tem obdobju lotevajo aktualnega družbenega trenutka. Med njimi gotovo izstopa *Zadnja Sergijeva skušnjava* (1996) Janija Virka,¹⁵³ pravzaprav prvi poosamosvojitveni roman, ki kritično obravnava nekatere slabosti tranzicijskega obdobja nove slovenske politične in ekonomske stvarnosti. Nekoliko drugače kritičen je bil Lojze Kovačič. V *Zgodbah s panjskih končnic* je leta 1993 z uporabo alegorije dregnil v tedaj že živo, odtlej pa vse bolj vneto in do danes odprto slovensko rano ideološke bipolarnosti z vsemi znaki bratomornosti. »Zgodba o dvoglavem sinu« iz te prozne zbirke pripoveduje o revni deklici Jerici, ki je rodila nezakonskega sina, dvoglavega otroka, krščenega za Janeza. Pravzaprav gre za siamska dvojčka. Ena izmed obeh glav, ki sta si delili skupno telo, tako imenovani desni Janez, je bila po naravi dobra, blaga in pobožna, levi Janez pa je po zunanosti in značaju postajal vse bolj trdosrčen in hudoben. Zaradi te razlike se njune želje in dejanja nenehno razhajajo in zgodba se sklene z medsebojnim obračunom: levi Janez v navalu besa zadavi desnega, s tem pa posledično ubije tudi samega sebe.

Kovačič v tej zgodbi inovativno predela star mitološki motiv dvojčka oziroma dvojnika in mu daje z uporabo alegorije aktualno političen pomen. Ime »Janez« seveda v bivšem jugoslovanskem prostoru pomeni oznako za Slovenca, in zgodbo o levem in desnem Janezu je brez težav mogoče razumeti kot alegorično upodobitev slovenskega političnega prostora pred drugo svetovno vojno, predvsem pa med njo, ko so bili Slovenci razdeljeni na levi, liberalni, pozneje komunistični, in desni, konservativni, pred vojno klerikalni blok. Oba bloka sta med vojno oblikovala vsak svoje vojaške formacije, prek katerih sta se tudi spopadala. Kako dobesedna je ta podoba pri Kovačiču, kažejo mnoge posameznosti, ne le na primer okoliščina, da avtor na nekem mestu celo izrecno imenuje levičarje in desničarje, temveč tudi to, da desni

153 Virk je v tem desetletju sicer izdal tudi roman *Smeh za leseno pregrado* (2000), kjer je – skoz oči otroka – med drugim kritično predstavil zadušljivo ideološko in politično vzdušje v Sloveniji po drugi svetovni vojni.

Janez hodi v cerkev in je pobožen, levi pa je brezbožen in sploh precej liberalen; še en namig je sklep zgodbice, saj je ob koncu vojne leva vojaška in politična formacija – natanko tako kot v Kovačičevi zgodbi levi Janez – ne le politično, ampak tudi fizično obračunala z desno (desnim Janezom).

Kovačič je »Zgodbe s panjskih končnic« prvič objavil v skrajšani obliki kot radijsko igro leta 1991, torej v letu slovenske osamosvojitve, leta 1992 je nekatere izmed teh zgodbic objavil revijalno, leta 1993 pa v knjigi. Te zgodbice je torej objavljaval v obdobju kmalu po slovenski osamosvojitvi, obdobju, za katero je bilo značilno, da se je slovenska javnost po zelo kratkotrajnem spravnem optimizmu in evforiji nacionalne enotnosti spet začela deliti na dva izrazito nasprotna politična pola, ki sta bila med sabo v sporu glede prav vsega. Podoba dveh Janezov, ki sta si po naravi diametralno nasprotna, pa teh nasprotij ne moreta uskladiti, temveč jih nevarno stopnjujeta do samoizničanja, samoizbrisa – namreč prav zato, ker sta isto telo (v prenesenem pomenu seveda isto »narodno telo«) –, je alegorična podoba povsem nesmiselne, absurdne avtodestruktivnosti take situacije. Kovačič je s svojo pisateljsko občutljivostjo že zelo zgodaj zaznal pojav, ki bo vse močnejše zaznamoval slovensko politično in javno življenje (celo posamezne znanstvene discipline) in ga prek alegorije upravičeno umestil med tragične slovenske *nacionalne konstante*.

Udarnejšega čisto aktualno političnega sporočila slovenska proza v devetdesetih letih ne pozna. Minimalizem, ki začne frontalno prodirati v slovensko prozo, se ne ukvarja več z velikimi zgodovinskimi temami in v ospredje ne postavlja prelomnih dogodkov, ampak se pogloblja v intimno doživljanje posameznika in njegovih na videz majhnih, vsakdanjih, a zanj vseeno usodnih problemov. Tovrsten trend se za trenutek pokaže celo pri avtorju, ki posameznika praviloma slika na ozadju velikih in usodnih zgodovinskih dogajanj, Jančarju, na primer v romanu *Posmehljivo poželenje*, ki se ne loteva izjemne usode posameznika v primežu zgodovine, temveč razmeroma povprečnih, vsakdanjih pripetljajev sodobnega človeka v značilnem ameriškem okolju, prežetem z vzdušjem sproščene akademskosti, ki je ob uporabi nekaterih postmodernističnih postopkov podana z rahlo ironijo.

Jančar seveda ni edini slovenski pripovednik tega obdobja, ki v svojih delih pogosto posega v zgodovinsko preteklost. Med najbolj uveljavljenimi pisatelji je to skoraj pravilo in tudi po letu 1991 slovenski zgodovinski roman ostaja vodilni romaneskni žanr. Za mnoge je glede tega posebej privlačno obdobje med obema svetovnjima vojnama. Ena od zanimivosti romanov, v katerih je dogajanje postavljeno v ta čas, je razmeroma pogost motiv ruskega emigranta, ki je zaradi dogajanja, ki ga je prinesla oktobrska revolucija, pobegnil iz Rusije in se naselil na Slovenskem. Na ta motiv naletimo

v nekaterih delih Ferija Lainščka (na primer v romanu *Muriša*; 2006), pri Jančarju (v noveli »Smrt pri Mariji Snežni« in v romanu *Severni sij*, oboje sicer iz osemdesetih let), pa tudi pri Andreju Hiengu, ki je leta 1993 izdal roman *Čudežni Feliks*. Podobno kot pri Jančarju in Kovačiču je tudi pri Hiengu v tem romanu opaziti nekaj postmodernističnih potez. Med njimi je lik čudežnega otroka, ki sicer ni zgolj postmodernistični motiv, a je prav v postmodernistični književnosti zelo pogost (nanj naletimo na primer v *Sestri sna* Roberta Schneiderja ali v *Parfumu* Patricka Süskinda, v sodobni ruski književnosti pa na primer v *Kazusu Kukockogo* Ljudmile Ulicke ali v romanu *Detskaja knjiga* Borisa Akunina). Vendar enako, kot to velja za Jančarjeva in Kovačičeva dela, tudi *Čudežni Feliks* kot celota ni postmodernističen. Slogovno izhaja iz novoromantične in zmerne modernistične tradicije, tipološko pa spada v družinsko-meščanski tip romana, kakršne je na začetku 20. stoletja pisal predvsem T. Mann. Hiengov roman ob usodi mladega Feliksa judovskega rodu iz obdobja tik pred drugo svetovno vojno na za Slovence povsem nov način tematizira vprašanja, za katera se je večja senzibilnost razvila šele s prihodom novih filozofskih in socioloških paradig in z družbenimi spremembami: vprašanja tujskosti, odnosa do drugega in problematičnega vzpostavljanja lastne identitete.

Kovačič, Jančar in Hieng so svoje pomembne opuse ustvarili že prej; v devetdesetih letih so jih nadgradili z nekaterimi novostmi. Njihova dela pomenijo estetski vrhunec slovenske proze v tem obdobju. Ob njih svojo prozo tudi v devetdesetih razvijajo še mnogi drugi pomembni pisatelji starejše ali srednje generacije (npr. Boris Pahor, Alojz Rebula, Miloš Mikeln, Saša Vuga, Mate Dolenc, Uroš Kalčič, Vladimir Kavčič, Rudi Šeligo, Jože Snoj, Florijan Lipuš, Kajetan Kovič, Milan Kleč idr.), a za vse je značilno, da so svoja najbolj odmevna in estetsko najbolj izrazita dela napisali v prejšnjih desetletjih. Pač pa začnejo zdaj pomembnejša dela ustvarjati nekateri avtorji, ki so vstopili v svet literature v osemdesetih letih. Mednje sodijo denimo Marjan Tomšič, Vlado Žabot in Feri Lainšček, predstavniki enega najizrazitejših proznih tokov v devetdesetih letih, slovenske različice tako imenovanega »magičnega realizma« ali »pokrajinske fantastike« (izraz A. Zupan Sosič). Vsi trije pišejo romane, ki se dogajajo v ruralnem ali malomestnem okolju na obrobju Slovenije, pri Tomšiču na jugozahodu, v slovenski Istri, pri Žabotu in Lainščku pa na severovzhodu, v Prekmurju. Vsi trije izhajajo iz prepoznavnega, značilno lokalno obarvanega sveta, ki pa je nerazdružljivo prepleten z atmosfero starih ljudskih vraž, običajev in verovanj, tako da se v njihovih pripovedih realistični opisi vseskozi izmenjavajo z nenavadnim, čudežnim, fantastičnim dogajanjem. Tudi jezik, ki ga uporabljajo, je značilno lokalno obarvan, pogosto arhaičen, in v nekaterih delih precej odstopa od knjižne

slovenščine, čeprav je rabljen z veliko slogovno spretnostjo in estetsko dovršenostjo. Za vse je tudi značilna posebna naratološka obravnava nenavadnih dogodkov, ki so opisani in prikazani tako, da jih bralec pravzaprav ne sprejema kot nenaravne, ampak kot običajni sestavni del pripovedne resničnosti.

Žabot in Lainšček sta pripadnika »mlade slovenske proze«. Iz iste generacije sta se v devetdesetih letih poleg njiju najbolj uveljavila še Jani Virk in Andrej Blatnik, le da s povsem drugačno idejno-estetsko usmeritvijo. Jani Virk v svojih romanih (*1895, potres: kronika nenadejane ljubezni*, 1995; *Zadnja Sergijeva skušnjava*, 1996; *Smeh za leseno pregrado*, 2000) in novelističnih zbirkah (*Vrata in druge zgodbe*, 1991; *Moški nad prepadom*, 1994; *Pogled na Tycho Brache*, 1998) slogovno niha med realizmom in modernizmom, idejno pa je blizu posteksistencializmu. Tematska stalnica večine njegovih romanov in novel je z erotiko nabito razmerje med moškim in usodno žensko. To razmerje se sooča z mnogimi preprekami, ki izvirajo iz zasebnega, intimnega sveta, pa tudi iz nekakšnih globljih, metafizičnih, transcendentnih razlogov. Izpolnjena ljubezen je prikazana kot nekaj nedosegljivega, zato so junaki (zlasti moški liki; ženske so prikazane sicer kot »femmes fatales«, pa vendar bolj trezne in prizemljene od moških) največkrat zaznamovani z nedoločnim hrepenenjem.

Nekoliko drugače, stran od metafizičnih tem, je tudi še v devetdesetih letih usmerjena proza Andreja Blatnika. Blatnik je bil v prejšnjem desetletju eden vodilnih predstavnikov slovenskega postmodernizma, zdaj pa se začne od njega polagoma odmikati. V obeh proznih zbirkah tega obdobja, *Menjave kož* (1990) in *Zakon želje* (2000), sicer še opazimo nekaj preostankov postmodernistične medbesedilnosti, a osrednja Blatnikova estetska težnja se zdaj usmeri v minimalizem. Ta nova usmerjenost je sicer v jasni kontinuiteti s postmodernizmom in pomeni razvojni korak naprej od njega. Postmodernistično literaturo je mogoče (v skladu z znanim esejem Johna Bartha) razumeti kot »literaturo izčrpanosti«, namreč kot literaturo v obdobju, ki se zaveda, da so bile literarno uporabljene ter obdelane že vse teme in vse ubeseditvene možnosti, zato ji ne preostane drugega, kot da se z metanarativnimi postopki in medbesedilnostjo navezuje sama nase. Iz radikalno postmodernistične literature – vsaj na Slovenskem – zato izginjajo eksistencialni, socialni in sploh humanistični poudarki, ki so za slovensko literaturo sicer značilni. V razmeroma kratkem obdobju slovenskega postmodernizma se radikalno postmodernistična dela drugega, značilnejšega vala osredotočajo predvsem na virtualni svet same literature, na postopke njenega konstruiranja, na tematizacijo razmerja med realnostjo in fikcijo. To velja tudi za Blatnikova dela v osemdesetih letih. Vendar se Blatnik – podobno kot drugi slovenski radikalni postmodernisti – kmalu naveliča literature, za

katero je značilna družbena in osebno-eksistencialna izpraznjenost, kakršno s svojim spoznavnim, etičnim in ontološkim relativizmom ter nihilizmom implicira postmoderna miselnost, in se začne iz sveta samozadostne, zgolj na lastni fiktivnosti oziroma virtualnosti osnovane literature polagoma spet usmerjati k »realnosti«, to pa tako, da tematizira drobne, tako rekoč minimalne vsakdanje življenjske izkušnje in eksistencialne stiske. Ta usmeritev velja tudi za roman *Tao ljubezni* (1996). Po koncu »velikih zgodb«, ki ga je razglašal postmodernizem, tudi ljubezen za Blatnika ne more več biti velika, metafizična tema (tako kot je na primer pri Jančarju, Lainščku ali Virku), temveč mreža kompleksnih, diskretnih, včasih komaj opaznih intimnih odnosov. S to usmeritvijo v minimalizem je Blatnik utrl pot mnogim mlajšim pisateljem, ki so zlasti na področju kratke proze svoj estetski izraz našli prav v minimalistični tehniki.

Vsi doslej omenjeni avtorji v devetdesetih letih nadaljujejo ali razvijajo svoje poetike, ki so jih zasnovali že pred tem. Kot smo videli, se – predvsem z uporabo postmodernističnih postopkov – odzivajo na aktualne spodbude v literarnem sistemu, vendar njihove pisateljske poetike ostajajo razmeroma homogene. Pod vplivom družbeno-političnih sprememb in postmoderne miselnosti pa se začnejo v slovenski prozi devetdesetih let pojavljati nekateri novi trendi, ki jih prej ni bilo zaslediti ali so bili le marginalni. Na prvem mestu velja omeniti mnogo opaznejšo vlogo pisateljic, ženske tematike, ženske perspektive. K uveljavitvi ženske tematike je precej pripomoglo (deloma teoretično, deloma družbeno) gibanje feminizma z opozarjanjem na to, da je predvsem v zahodnoevropski kulturi (verjetno pa tudi v drugih) neupravičeno vedno prevladoval predvsem moški zorni kot in da je bila ženskost pravzaprav izključena iz vseh odločilnih momentov, ki vodijo družbo, kulturo, literaturo. Na Slovenskem že bežen pogled na prozni šolski in literarnozgodovinski kanon pravzaprav potrjuje mnoge kritične ugotovitve feministične teorije. Po drugi svetovni vojni je nacionalno nagrado za svojo prozo prejela le ena pisateljica, namreč Mira Mihelič, in gledano v celoti je poleg nje bila v slovenski literarni kanon med prozaistkami pripuščena le še Zofka Kvedrova (med 40 avtorji, ki so bili doslej uvrščeni v »Zbrana dela slovenskih pisateljev«, je Kvedrova edina ženska). A devetdeseta leta prinesejo glede tega pomenljive premike. Literarni zgodovinarji postajajo na eni strani bolj pozorni na literarno dejavnost avtoric, na drugi strani pa tudi nekatere avtorice – čeprav nikakor ne vse – postajajo bolj ozaveščene glede svojega položaja in poskušajo v pisanje vpeljevati značilen ženski vidik. Posledica tega je, da imajo ženske pisateljice veliko večjo vlogo kot prej, da so številnejše in da za svoja dela pogosto tudi prejemajo najvišje literarne nagrade (če gledamo statistično, v enem samem desetletju nekajkrat več kot prej v pol stoletja).

Precej specifično ženske senzibilnosti je na primer zaznati v romanih Brine Švigelj Merat (*Con brio*, 1998, *Navadna razmerja*, 1998, *Smrt slovenske primadone*, 2000) in Nedeljke Pirjevec (*Zaznamovana*, 1992, *Saga o kovčku*, 2003). Posebej zanimiva sta oba romana N. Pirjevec. Sta avtobiografska obarvana, slogovno pa izhajata iz modernizma, kot ga je razvijal predvsem Marcel Proust. Pripovedovalkina sedanost se v romanih prepleta s preteklostjo, kot izstopajoči lik pa je v ospredju pozornosti pisateljčin pokojni mož, nekdanji partizan in karizmatični profesor književnosti ter filozof Dušan Pirjevec, ena najvidnejših slovenskih osebnosti v 20. stoletju. – Manj izrazito feministično naravnana, a v obdobju po letu 1990 najbrž največkrat nagrajena pisateljica je Katarina Marinčič, ki glede marsičesa sledi tipu romana, kot ga je Andrej Hieng razvil v *Čudežnem Feliksu*. Že avtoričin prvenec, roman *Tereza* (1989), enako pa tudi romana *Rožni vrt* (1992) in *Prikrita harmonija* (2001), se v izjemno visokem, izbrušenem slogu navezujejo na tradicijo meščanskega družinskega romana. Pisateljica do opisovanega sveta ves čas ohranja elegantno distanco, ki je verjetno posledica vpliva duha postmodernistične medbesedilnosti in ki še posebej močno poudarja prav literarno izoblikovanost predstavljenega sveta. S tem se njeni romani precej približajo postmodernizmu.

Zanimivo je, da se postmodernizmu, ki je bil v osemdesetih letih na Slovenskem skoraj izključno »moška zadeva«, v devetdesetih letih še najbolj približajo nekatere pisateljice. Posamezne postmodernistične prijeme uporabljajo v tem obdobju sicer mnogi. A dela, ki bi bila v celoti postmodernistična, so zdaj prej izjema kot pravilo. Postmodernistične lastnosti skoraj nikoli ne postanejo dominantne. Med redkimi, pri katerih se to vendarle zgodi, je Mojca Kumerdej z romanom *Krst nad Triglavom* (2001), predvsem pa Maja Novak, pisateljica, ki je s postmodernističnimi prijemi revitalizirala popularno žanrsko literaturo in jo dvignila na najvišjo kakovostno raven. To ji je uspelo že v prvencu *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* (1993), pa tudi v naslednjih proznih delih (*Zarka*, 1994; *Cimre*, 1995; *Zverjad*, 1996; *Kafarnaum ali As killed*; 1998, *Mačja kuga*, 2000), v katerih se pogosto navezuje na žanr detektivskega ali kriminalnega romana in srhljivke. *Izza kongresa* je po naslovu postmodernistična medbesedilna navezava na Tavčarjev roman, sicer pa je roman slogovno dovršena, duhovita imitacija oziroma deloma že kar parodija detektivskih romanov Agathe Christie.¹⁵⁴

154 Izpostaviti pa velja zgodbo »Duhovi so Schrödingerjeve mačke«; ta je po obliki sicer tipično postmodernistična, poudarjeno intertekstualna, saj v njej prepoznavamo mnoge značilno postmodernistično persifilirane medbesedilne navezave, toda njena prava tema ni opozarjanje na postmodernistično zgolj-tekstualnost, na literaturo kot jezikovno igro, temveč grozote tedaj aktualne vojne v Bosni, posredno pa tudi druge podobne človeške kataklizme.

Kot je bilo že povedano, slovenska književnost v preteklosti popularnim žanrom ni bila najbolj naklonjena, in pred obdobjem, ki mu tu posvečamo pozornost, skoraj ni poznala klasičnih kriminalk, detektivk ali trilerjev. Eden od razlogov za to je bil poleg že omenjenih verjetno tudi ta, da v Sloveniji ni bilo družbeno-socialnega okolja, primernega za tovrstno pisanje. Nove družbene razmere so glede tega pripeljale do drastične spremembe. Ne le da kar naenkrat nastane veliko kriminalnih romanov, ampak so ti v večini primerov tudi dokaj kakovostni in estetsko dognani. Pomembna novost slovenskega literarnega sistema v devetdesetih letih (čeprav je to težnjo v posameznih primerih opaziti že nekaj let prej) je zato to, da se med kanonizirane pisce »visoke« – torej ne popularne, množične – literature lahko prebijejo tudi pisci predvsem žanrskih del. Maja Novak je dober primer tega, vendar ni edini. Že na področju detektivskega oziroma kriminalnega žanra nastane v tem obdobju kar nekaj romanov, ki imajo neprikrite literarne ambicije. Branko Gradišnik leta 1990 napiše kriminalni roman *Nekdo drug*. Pisatelj Tomo Rebolj, ki je v sedemdesetih in osemdesetih letih pisal prozo pod vplivom kufkovega modernizma, je v devetdesetih pod psevdonimom Aaron Kronski začel objavljati kriminalne romane po zgledu ameriškega *hard-boiled* kriminalnega romana (na primer *Mesto angelov*, 1991; *Divjanje ali Junak našega časa*, 1992; *Vaya con Dios*, 1993). Kriminalnega žanra se je lotil tudi Goran Gluvić, ki je poleg satiričnih romanov napisal še vrsto kriminalnih (*Tri smrti v Ljubljani*, 1994; *Steza v pekel*, 1994; *Med dvema ognjema*, 1994). Poleg že uveljavljenih avtorjev se pojavijo tudi novi pisci, ki se v celoti posvečajo kriminalnemu žanru. Na prvem mestu velja tu omeniti Sergeja Verča z romanoma *Rolandov steber* (1991) in *Skrivnost turkizne meduze* (1998) ter Igorja Karlovška, ki je v svojih kriminalnih romanih in političnih trilerjih (na primer *Rodoljub*, 1994; *Klan*, 1994) dobro izkoriščal novo družbeno, politično in ekonomsko stvarnost na Slovenskem, ki je omogočila razmah novih oblik kriminala in tako ponudila obilo snovi za ustvarjalce kriminalnega žanra.

Na ugledu pridobi tudi erotični žanr. Ta na Slovenskem nima prav močne tradicije, čeprav je pri posameznih pisateljih prejšnjih obdobj (Alojz Kraigher, Vitomil Zupan, Pavle Zidar) mogoče zaznati tudi izrazito erotične teme. Vendar v nekaterih delih v devetdesetih letih te teme postanejo dominantne, tako da lahko govorimo o erotičnem žanru. Najčistejši primer tega je najbrž zbirka radikalno erotičnih, že skoraj pornografskih kratkih zgodb *Zbiralec nasmehov*, ki jo je leta 1991 izdal Marijan Pušavec. Radikalno erotične so tudi mnoge kratke zgodbe Franja Frančiča, enega najbolj plodovitih pisateljev v tem obdobju, ki piše realistične romane in kratke zgodbe o ljudeh s socialnega dna. Erotika je dominantna še v nekaterih proznih delih Vinka

Möderndorferja in Andreja Moroviča. Zlasti Moroviču uspeva (na primer v zbirki kratkih zgodb *Potapljači*, 1992) precej ekstremne in včasih tudi grobe erotične prizore podajati z gibkim, svežim in inovativnim jezikom, polnim posrečenih neologizmov, in tako dosegati visok estetski učinek. Posebno skupino znotraj erotičnega žanra predstavljajo na tematiko istospolne ljubezni usmerjeni pisateljice in pisatelji, na primer Brane Mozetič (*Pasijon*, 1993) ali Suzana Tratnik, ki s svojimi romani in krajšimi zgodbami (*Pod ničlo*, 1997; *Ime mi je Damjan*, 2001) na področju slovenske proze s to temo pomeni literarni vrhunec. Za njene zgodbe in romane je značilno, da pred bralca postavljajo vsaj v slovenski literaturi še razmeroma redko ubesedeno izkušnjo spolne drugačnosti, to pa brez vsakršne patetike emancipacijskega bojevitega aktivizma, z zelo dognano in prepričljivo literarno pisavo.

Ob kriminalnem in erotičnem žanru se kot pomembna sestavina literarnega sistema pojavlja še potopisni roman (poleg Evalda Flisarja je najvidnejša predstavnik tega žanra v tem obdobju Sonja Porle), izjemno pomembno vlogo pa ima tudi fantastični žanr, ki pridobi na veljavi v osemdesetih letih, s prihodom postmodernizma, a se nadaljuje tudi še v devetdesetih, bodisi kot žanrska dominantna posameznega romana (na primer pri Maji Novak ali pri Mihi Mazziniju) ali pa kot ena od pomembnih žanrskih sestavin precejšnjega dela romaneskne produkcije (tezo o dominantnosti tega žanra v slovenski prozi v tem obdobju zagovarja predvsem Alojzija Zupan Sosič; gl. Sosič 2003). Zanimivo je, da se ne razvije znanstvenofantastični žanr, ki je bil že v prejšnjih obdobjih razmeroma obroben, v devetdesetih letih pa skoraj povsem izgine z literarnega prizorišča.

Devetdeseta leta so v slovenski prozi torej res v vseh pogledih pluralna. Pozornost sicer zbudi razmeroma velik vpliv, ki ga ima na ustvarjalnost v tem obdobju s posameznimi značilnostmi postmodernizem kot pravzaprav zadnja literarna smer, ki jo je literarna zgodovina ustrezno obdelala in klasificirala in ki se je tudi sama prepoznala kot nadaljevanje predhodnega literarnega razvoja. Vendar v devetdesetih letih postmodernizma kot homogene literarne smeri, kakršna je bil v osemdesetih letih, ni več; učinkujejo le posamezne njegove poteze. Prav tako v tem obdobju ni mogoče najti nobene druge literarne smeri ali tendence, ki bi izrazito prevladovala. V devetdesetih letih skupinske ali generacijske zavesti o jasno prepoznavni literarnozgodovinski kontinuiteti, kakršna je bila značilna na primer še za »mlado slovensko prozo«, med pisatelji ni več. Posameznim literarnim trendom, kot so minimalizem, magični realizem, revitalizacija žanrov, literatura spolov, ženstvena literatura itn. je skupno kvečjemu to, da tako ali drugače izhajajo iz postmoderne miselnosti, ki glede marsičesa sovpada s spremembami na družbeno-političnem prizorišču.

Zdi se, da se vplivu postmodernizma dokončno začčenja izmikati šele literarna generacija, ki se začne oblikovati ob koncu devetdesetih let in se ji do postmodernizma ni več treba opredeljevati, niti kritično niti s povzemanjem posameznih postopkov. Ta generacija sega, kar se tiče literarnih zgledov, pred postmodernizem, bodisi k modernizmu ali pa k realizmu oziroma k neorealizmom 20. stoletja. V to drugo usmeritev spadata predvsem Andrej Skubic, ki z romanom *Grenki med* (1999) posega v različne socialne skupine sodobne slovenske družbe in jih skuša prikazati v njihovi tipičnosti, ter Zoran Hočvar, ki v romanih *Porkasvet* (1995) in *Šolen z brega* (1997) v sproščenem in duhovitem slogu opisuje usode malih ljudi v vsakdanjih okoliščinah. Za oba je značilno, da v svojo prozo intenzivno vključujeta pogovorni jezik in s tem rahljata tradicionalne visoke estetske norme. Visokemu knjižnemu jeziku sta precej bližje avtorja prve usmeritve, Aleš Čar predvsem z romanom *Igra angelov in netopirjev* (1997) in Nina Kokelj z romanom *Milovanje* (1998). Oba se ukvarjata z globinami človeške psihe. Čar se pri tem navezuje na psihološke in psihoanalitične mehanizme, povezane tudi s socialnim okoljem, Nina Kokelj pa se – v navezavi na nadrealizem – bolj ukvarja s sanjsko ali pravljico-archetipsko plastjo nezavednega. A kratek pogled naprej, v naslednje desetletje, pokaže, da tudi tedve tendenci nista izoblikovali nobene dominantne literarne smeri, primerljive s tistimi, ki so se pojavljale do leta 1990, čeprav sta Hočvar in Skubic s svojimi romani utrla pot za precej razširjeno eksperimentiranje s pogovornim jezikom ali s posameznimi sociolekti. Z novim tisočletjem se pluralizacija, značilna za devetdeseta leta, v slovenski prozi še stopnjuje.

*

Če bi iskali splošne značilnosti proze v devetdesetih letih, torej ne bi našli prav dosti skupnih točk. Devetdeseta se dejansko – morda še bolj kot osemdeseta – uveljavljajo kot doba avtopoetik. Avtorji in avtorice bolj ali manj inovativno razvijajo različne smeri, sloge in načine pisanja; včasih je njihovo pisanje usmerjeno izrazito estetsko avtonomistično, spet drugič, čeprav redkeje, družbenokritično; slog pisanja je lahko poetičen, lahko stvaren itn. Morda edina vidnejša povezovalna značilnost proze v devetdesetih letih¹⁵⁵ je – poleg apolitičnosti – ta, da je pri dobršnem delu pisateljev in pisateljic, če ne celo pri večini, svoj formalni pečat pustil postmodernizem, saj zelo radi uporabljajo njegove značilne, prepoznavne prijeme, tudi če njihova dela ne veljajo v celoti za postmodernistična. To drži ne le za dela Andreja Blatnika, Toneta Perčiča, Alekse Šušulića ali Maje Novak, temveč tudi za vsaj neka-

155 Omeniti kaže še močnejšo navzočnost Kafkovega vpliva v več romanih, na primer v obeh romanih B. Bojetu, pa v Perčičevem in v delih Vlada Žabota.

tera prozna dela Draga Jančarja, Dušana Merca, Igorja Škamperleta, Vinka Möderndorferja, Ferija Lainščka, Mojce Kumerdej, Katarine Marinčič in še koga. Razpršenost pisateljskih iskanj morda potrjuje tezo Nadežde Starikove, da so devetdeseta leta v slovenski književnosti prava tranzicija: obdobje iskanj in »čakalnice«.

Dramatika in poezija

Tudi za dramatiko devetdesetih let¹⁵⁶ velja načelo pluralizma (avto)poetik; podobno kot prozaisti se tudi dramatiki zelo redko odločajo za soočanje z izzivi, ki jih ponujajo nove družbene razmere, in se namesto tega raje posvečajo univerzalnejšim vprašanjem ali iskanju novih estetskih možnosti. Zanimiva posebnost slovenske dramatike v tem obdobju, ki pomeni opazno razliko od sočasne proze, je pomanjkanje novih, mladih ustvarjalnih dramatikov, pa tudi tistih mlajše srednje generacije. V slovensko prozo v devetdesetih letih že opazno vstopa najmlajša generacija, izjemno močno pa jo zaznamujejo Andrej Blatnik, Jani Virk, Feri Lainšček, Vlado Žabot, Katarina Marinčič, Andrej Morovič, Franjo Francič, Igor Škamperle in še nekateri drugi iz generacije, rojene okoli leta 1960; a za dramatiko to ne velja. Med avtorji te generacije se v dramatiki tedaj vidneje uveljavlja edino Matjaž Zupancič, mlajših pa tako rekoč ni.

Medtem ko v svetovni prozi in poeziji tega časa ni kakih opaznejših dominantnih globalnih trendov, je v dramatiki drugače. Posebnosti slovenske dramatike v devetdesetih letih 20. stoletja so vsaj delno povezane tudi z zamudništvom, torej s počasnim prevzemanjem novosti, zlasti načel Lehmannovega postdramskega gledališča, po katerem »dramski oziroma literarni tekst nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot tak lahko podvržen tudi predelavam, črtanjem, dekonstrukciji« (Toporišič 2007 182). Takoj po osamosvojitvi namreč starejši avtorji (ti pa so daleč prevladovali) te novosti niso pretirano navdušeno sprejemali, čeprav se je njihovo pisanje spremenilo. Te okoliščine Gašper Troha nazorno opiše takole:

Slovenska dramatika in gledališče sta na prelomu iz 80-ih v 90-a leta prejšnjega stoletja doživela fundamentalne premike. Zaključilo se je obdobje, ko sta bila tesno vezana na družbeno dogajanje, ko je slovenska dramatika imela

156 Tudi za slovensko dramatiko velja letnica 1991 za pomembno prelomnico, sorodno tisti, ki jo J. Kos predvideva za tipologijo slovenskega romana (gl. npr. Žunkovič 2019a 16 isl.).

celo status nekakšnega družbenega foruma in so intelektualci, združeni v različna civilnodružbena gibanja, veljali za kulturniško opozicijo [...] Po letu 1991 se z osamosvojitvijo in prehodom v tržno gospodarstvo ta razmerja temeljito premešajo. Umetnost ne igra več vloge nadomestka politične opozicije, a na prvi pogled osvobojena te velike teže ne zna prav dobro definirati svojega družbenega mesta. To se predvsem v dramatiki kaže kot nekakšna ustvarjalna kriza uveljavljenih avtorjev in prihod nove generacije, ki se zgodi s skoraj desetletnim zamikom. (Troha 110)

Slovenska dramatika se na globalne spremembe v gledališču najprej odzove s »korakom nazaj«. Kot pojasnjuje Krištof Jacek Kozak, se vrača k eni od svojih možnosti, namreč apolitičnosti,¹⁵⁷ in se zaradi nesposobnosti, da bi se »ustrezno odzivala na aktualno dogajanje« (Kozak 2014 259), zateka k že preverjenim načinom, kako zaobiti stvarnost: »k poetični drami in drami absurda« (prav tam). Le redka so dela, v katerih prevladuje razmeroma aktualna politična idejnost, tako kot na primer v Jančarjevem *Halštatu* (1994), ki tematizira povojne pomore domobrancev, in pa v političnih komedijah Vinka Möderndorferja, ki pomenijo »kritični ‚monitoring‘ aktualne družbene situacije v Sloveniji« (prav tam 270). Z mnogimi aktualističnimi namigi šibajo slabosti in vrzeli v novi politični in ekonomski stvarnosti, to pa zvečine ne v obliki umetniško poglobljene kritike sistema, temveč prek osebnih slabosti in pritlehnosti protagonistov, ki nerodno rovarijo po družbenopolitičnem prizorišču; v *Slovenski limonadi* so na primer pri tem v ospredju »korumpiranost politične elite, kriza družbenih in osebnih vrednot in gonja za edino realno silo sedanjosti: denarjem« (prav tam 270). Kot zapiše Denis Poniž, komični zapleti v teh igrah (npr. *Transvestitska svatba*, 1994; *Štirje letni časi*, 1995; *Vodja zbora*, 1994; *Mama je umrla dvakrat*, 1999; *Slovenska limonada*, 1999) »sicer niso brez bridkih osti na račun naše poniglavosti, a humor je precej pritlehen in včasih tudi neizviren, ni pravega zapleta in tudi ne razpleta, a verjetno dovolj zabave za nezahtevno občinstvo« (Poniž 2011 346).

Del slovenske dramatike v tem obdobju se medbesedilno navezuje na starejša dela in kulturna izročila ter tako zvečine ohranja kontinuiteto s postmodernizmom. Takšna je na primer igra *Tristan in Izolda* (1994) Evalda Flisarja kot »enega od vodilnih postmodernističnih dramatikov« (Kozak 2014 264), ki aktualizira znano srednjeveško zgodbo in njen ljubezenski motiv. V obliki poetične drame se na antiko navezuje tudi Venó Taufer z igro *Odisej & sin ali Svet in dom* (1990), ki »je zavezana (pesniški) resnici mita, prelita v verze, ki

157 Podobno opaža Juvan: »Po razpadu Jugoslavije, na prehodu v liberalno demokracijo in kapitalizem je politično gledališče v Sloveniji izgubilo precej nekdanje ostrine« (Juvan 2014 552).

so parafraza, pastiš in travestija homerskega pogleda na svet« (Poniž 2001 297) in tako najbliže postmodernistični poetiki. Sem sodi še Svetinov *Ojdip v Korintu* (1999), pa tudi Jovanovičevi drami *Antigona* (1993) – čeprav je pisana v antičnem duhu, jo je mogoče razumeti tudi kot polemiko s Smoletovo *Antigono*, a brez izostrenega političnega sporočila¹⁵⁸ – in *Kdo to poje Sizifa* (1997). Jovanovičeva drama ima sicer tudi aktualen družbeni podtekst: to niti ni toliko slovenska bratomorna vojna kot tedanja vojna v bivši Jugoslaviji. A »sporočilo« drame je bolj univerzalno: »umor in samomor, žrtvovanje in samožrtvovanje sta del večnega krogotoka. Po avtorjevem mnenju nasilju v svetu ni mogoče uiti« (Kozak 2014 261).

Jovanovičeva *Antigona* ni edina na temo tedaj aktualne vojne v Jugoslaviji. Pridruži se ji Šeligova *Razveza ali sveta sarmatska kri* (1995), drama, ki je naletela na deljene odmeve (brezprizivno pohvalnih skoraj ni bilo)¹⁵⁹ in jo je treba po mnenju Blaža Lukana brati

kot izvirno dionizično persiflažo obredne forme in torej kot groteskno dramo. Ta obredna forma pa ni historična, splošna ali abstraktna, temveč ima svoj preverljivi izvor, razvoj in projekcijo. *Razveza* je namreč igra z modelom. Model, vzorec, prototip zanjo je t. i. jugoslovanska kriza oziroma vojna med narodi iz nekdanje skupne države. (Lukan 1996 108)

Povsem v intimni sferi poteka, nasprotno, Jesihova igra *En sam dotik* (1990). Navezuje se na predhodno avtorjevo dramatiko, s katero se Jesih – delno v postmodernističnem duhu – premika »v bližino neorealistične parodije, satire ali gledališča absurda« (J. Kos 2001 405). Dramatiki absurda pripadajo delno tudi drame o zvečine patoloških marginalcih edinega vidnejšega mlajšega dramatika v tem obdobju Matjaža Zupančiča *Izganjalci hudiča* (1991), *Slastni mrlič* (1992), *Ubijalci muh*, 1994, *Nemir* in *Vladimir* (oboje 1998). Te igre še niso naravnane tako družbeno kritično kot naslednje, po prelomu v novo tisočletje.

Nekoliko drugačen tip dramatike pomeni obnavljanje modela poetične drame. Pri Ivu Svetini se ta medbesedilno navezuje na vzhodnjaške kulture in duhovnost, že konec osemdesetih let v *Šeherezadi*, v devetdesetih letih pa denimo v dramah *Vrtovi in golobica* (1991), *Tibetanska knjiga mrtvih* (1992),

158 Pač pa je tovrstno sporočilo navzoče v doslej zadnji slovenski *Antigoni*, Žižkovi, v kateri gre po besedah Matica Kocijančiča »za površno apologijo političnega nasilja« (Kocijančič 2017 135), ki je »miselno in slogovno šibka« (prav tam 137) in si zato pravzaprav ne zasluži podrobnejše obravnave.

159 Izrazito vrednostno negativna je na primer sodba Denisa Poniža: »Nekdanji kritik ideologemov sam gradi ideologem [...] V ironični distanci Šeligovih metafor odzvanjajo puhlice, ki smo jih poslušali v zadnjem desetletju« (Poniž 2001 324).

Tako je umrl Zaratuštra (1996). V teh in drugih igrah iz tega obdobja se Svetina giblje v svetovih duhovne ekstaze in »pogosto uporablja motiv pobega v drug, pogosto utopičen svet« (Kozak 2014 262).

Med najplodovitejšimi dramatikami – če ne celo najplodovitejši – v tem obdobju je s svojimi tragikomedijami in dramami Evald Flisar. Njegova dramska dela »sledijo večidel usmeritvi absurdnega gledališča, vendar v zelo zmerni, z neorealizmom predelani podobi« (J. Kos 2001 405). Najodmevnejša je bila njegova igra *Kaj pa Leonardo* (1992), ki se ubada »s problemom samozavesti in duševnega zdravja sodobnega človeka« (Kozak 2014 265) in nima neposredne politične osti, vendar ni zato nič manj aktualna. Vprašanja duševnega zdravja in bolezni se je v svoji dramski uspešnici *Veliki briljantni valček* pred tem sicer že dotaknil Jančar, vendar je imela prisposoba umobolnice – izdelana po realnem modelu sovjetskih umobolnic kot institutov politične represije – izrazito aktualno politične konotacije. Pri Flisarju je nekoliko drugače; ne gre toliko za prisposoba kot dejansko za vprašanje duševnega zdravja sodobnega človeka v docela drugačnih družbenih okoliščinah – tema, ki jo je v desetletjih po osamosvojitvi pogosto obravnaval tudi slovenski roman in je že zato vredna pozornosti kot simptomatična. Ženski vidik medosebnih (včasih tudi patoloških) razmerij v tem obdobju – morda delno tudi pod vplivom Elfriede Jelinek (gl. Kozak 2014 269) – v svojih igrah *Metuljev ples* (1997) in *Slepe miši* (1998) prikazuje Dragica Potočnjak. Kot zapiše ob njiju Poniž:

Obe igri Drage Potočnjak izžarevata posebno senzibilnost, s katero avtorica zelo natančno opisuje svoje junakinje, razume njihove najbolj intimne vzgibe in jih postavlja v okvir sodobnega, človeku tujega in nevarnega življenja. (Poniž 2011 347)

Posebnost slovenske dramatike v devetdesetih letih je domala popolna odsotnost avtorjev in avtoric mlajših generacij, pa »bliskovit razcvet« komedije (ta po letu 2000 spet zatone),¹⁶⁰ sicer pa zanjo veljajo nekatere podobne značilnosti kot za tedanjo prozo. Družbena vloga in ugled dramatike sta upadla,¹⁶¹ v njej so še vedno pogosti elementi postmodernizma; večina

160 Podrobneje o tem Gaši; Poniž 2010.

161 Verjetno je tudi to bil razlog, da ni bila v sezonah »1997/98 in 2002/2003 [...] v osrednjih ljubljanskih gledališčih SNG Drama Ljubljana in MGL v celotni sezoni uprizorjena niti ena slovenska drama« (Pezdirc Bartol 2016b 273). Lado Kralj ta upad družbene pomembnosti še leta 2005 brez dlake na jeziku opiše takole: po letu 1990 »je slovenska dramatika doživela očiten upad relevantnosti in kvantitete, brž ko je padel berlinski zid, tj. brž ko je v socialističnih deželah prišlo do avtonomije. Ta upad je mogoče občutiti tudi danes: gledališče preprosto ni več tako zelo relevantna ustanova, kot je bilo pred l. 1991. Bistvena moralna in socialna vprašanja se obravnavajo drugje« (Kralj 2005 116).

dramskih del se osredotoča na estetska iskanja ali na raziskovanje intimne sfere. Tudi v dramatiki še vedno igrata močno vlogo dva izmed njenih osrednjih povojnih tokov: drama absurda in poetična drama. In tudi dramatika se – tako kot proza – v tem obdobju prej izjemoma kot po pravilu posveča kritiki obstoječega stanja v družbi.¹⁶²

* * *

V nasprotju s prozo in dramatiko se poezija – bržkone zaradi svoje narave, ki je za to manj prikladna – v tem obdobju niti ob robu ne spušča v družbeno kritiko. A nekatere poteze so ji z drugima literarnima zvrstema vseeno skupne. Podobno kot to velja za dramatiko in prozo, je bila tudi poezija v osemdesetih letih in na začetku devetdesetih let obarvana z vplivom postmodernizma. Ena od posebnosti slovenske literature je namreč ta, da se je – v nasprotju s postmodernistično prakso v večini drugih literarnih kultur – v slovenski književnosti postmodernizem pravzaprav začel v poeziji; tam so ga vsaj literarni zgodovinarji začeli odkrivati najprej. Kot zapiše Matevž Kos:

V osemdesetih in tudi še v zgodnjih devetdesetih letih skorajda ni bilo pesniške zbirke, ki je literarni kritiki ne bi, neposredno ali posredno, povezovali s postmodernizmom. Eden od razlogov za takšno stanje stvari je tudi žanrski sinkretizem, pluralizem diskurzov, obujanje različnih historičnih stilov pa tudi, ne nazadnje, odsotnost dominantne poetike. (M. Kos 2014 272)¹⁶³

Postmodernistične postopke in/ali duha sta v slovensko poezijo devetdesetih najintenzivneje vpeljevala Milan Jesih in Milan Dekleva, Jesih kot *postmodernistični »klasik«*, Dekleva kot njegov *filozofsko-refleksivni* protipol (prav tam 2014 276). Tovrstne postopke je sicer opaziti še pri mnogih drugih pesnikih in pesnicah, med drugim pri Borisu A. Novaku, Ivu Svetini, Svetlani Makarovič, Alešu Debeljaku, Alojzu Ihanu itn., ki vsi nadaljujejo svoje pesniške govornice izpred osamosvojitve in leto 1990 zanje ne pomeni kakega vidnejšega preloma.

Tako kot v prozi in dramatiki se tudi v poeziji ni uveljavila kakšna (stara ali nova) izrazita oziroma prevladujoča literarna smer, ampak gre

162 To ne velja le za pisce dramskih besedil, temveč tudi za režiserje: »Mlajša režiserska generacija (Vito Taufer, Tomaž Pandur, Bojan Jablanovec idr.), ki se je sicer neposredno navdihovala tudi pri Ristiću in Jovanoviću, se je v devetdesetih letih sploh odvrnila od političnih tem in se usmerila h gledališču fascinantnih podob, postmodernističnemu citiranju zgodovine avantgardnega in modernističnega gledališča, baročni fantaziji ali grobo veristični fizični telesnosti« (Juvan 2014 552).

163 V nadaljevanju precej povzemam zlasti po tem viru.

za nadaljevanje »obdobja avtopoetik«. To velja tudi za nekatere starejše pesnike, ki v tem obdobju še vedno dejavno ustvarjajo, na primer za Nika Grafenauerja, ki svoje poetske naravnosti ni spremenil. Tovrstno spremembo bi bilo mogoče zaznati kvečjemu v nenehno spreminjajoči se in iščočii poeziji Tomaža Šalamuna, ki pa ne prinaša večjih pesniških inovacij, tako kot njegova zgodnja poezija, ampak sprejema predvsem vplive ameriške bitniške ter postmodernistične poezije. Kot to opiše Denis Poniž:

Z zbirko *Otrok in jelen* (1990) Šalamun dokončno prestopa v prostor postmoderne, razdrobljene, fragmentarne, nesklenjene zgodbe, v oblikovnem pogledu preigrava vse možnosti od soneta do pesmi v svobodnem verzu [...], v vsebinskem pogledu pa se spet osredinja na usodo lirskega subjekta kot nenehno se spreminjajočega popotnika in ljubimca: kronista in estetika. (Poniž 2001 108)

Šalamun je s svojo naslonitvijo na ameriško pesniško tradicijo imel nekaj vpliva na mlajše generacije pesnikov, rojene po letu 1960, na primer na Uroša Zupana, Primoža Čučnika, Gregorja Podlogarja in še nekatere. Kot pravi Matevž Kos: »Za marsikoga izmed njih – v slovenski pesniški prostor so vstopili po letu 1990 – se je pozneje uveljavila oznaka ‚urbana poezija‘ ali, po ameriških zgledih, zlasti tako imenovane newyorške pesniške šole, ‚poezija odprte forme‘« (M. Kos 2014 279). Pri teh avtorjih gre za vračanje k nekakšnemu intimizmu, slogovno pa za mešanje visokega in trivialnega, to pa ne v postmodernističnem duhu, ampak zaradi možnosti bolj neposrednega nagovora bralstva. Kot še pravi Kos:

Nemara gre v takšni naravnosti iskati odgovor na vprašanje, zakaj je prepoznavna poteza pomembnega dela mlajše slovenske literature nasploh – ne samo poezije – premik v območje konkretnih, »vsakdanjih« izkušenj in doživljajev, ki jih takšna življenjska praksa pač omogoča (prav tam 279),

s tem pa tudi opuščanje ne le metafizičnih, temveč tudi aktualno političnih, družbeno kritičnih tem.

Nekoliko drugače kot v romanu, pa podobno kot v dramatiki devetdesetih let torej tudi v slovenski poeziji tega obdobja ni zaznati večjih tektonskih premikov. V vseh treh zvrsteh prevladujejo kontinuiteta, pluralizem avtopoetik ter pogosta uporaba postmodernističnih elementov, pri vseh treh je opaziti težnjo po približevanju bralstvu oziroma občinstvu, pri vseh treh pa literatura tudi – razen v redkih primerih – ne stavi na svojo družbeno(politično) vlogo, kakršno je imela še malo pred tem. Nova družbena stvarnost, na katero se Slovenci še prilagajajo, je za to za zdaj premalo pregledna in izrazita.

Slovenska literatura v tem obdobju res kaže vsa znamenja negotovosti tranzicije: na eni strani močna kontinuiteta s tradicijo, na drugi negotova iskanja novega, vse to pa delno v okviru načela »estetske avtonomnosti«, delno pa v okviru »proizvodno-potrošnega« pogona, če uporabimo izraz Janka Kosa.¹⁶⁴ Kot ta položaj zgovorno opiše Matevž Kos:

svobode ustvarjanja, literature in umetnosti nasploh v demokratični Sloveniji ne ogrožajo več ideološki aparati države, kot se je to dogajalo v desetletjih po 2. svetovni vojni, temveč prej tržne razmere, ki bi, če bi državna kulturna politika opustila sistem subvencioniranja kulture, močno ogrozile knjižno produkcijo izvirnega, nekomercialnega slovenskega in prevodnega leposlovja ter humanistike. Takšne knjige, in za pesniške zbirke to velja toliko bolj, na Slovenskem pač izhajajo v povprečni nakladi nekaj sto izvodov. To pa lahko pomeni tudi to, da politična svoboda, za katero so si desetletja prizadevali številni slovenski pisatelji in intelektualci, za samo literaturo ni nujno stimulans. To pa zato ne, ker liberalna demokracija prinaša politično svobodo, ki ne *osvobaja* več tako močno kot politična nesvoboda v totalitarizmu. Literatura je bila v totalitarnih razmerah, kolikor ni bila v službi ideologije, že sama po sebi manifestacija svobode. Poezija ima sicer na Slovenskem še vedno reprezentativno oziroma simbolno težo, znotraj obstoječega sistema vrednot in menjalne vrednosti svojih proizvodov, tj. na ravni družbenega učinkovanja in vpliva pa je – v dobi množičnih, zlasti elektronskih medijev – tako kot pač drugod po svetu postavljena na margino družbenega. (M. Kos 2014 281)

Ne dosti drugačne bi bile lahko ugotovitve glede proze (pa tudi dramatične). Slovenska pripovedna proza je delno že v osemdesetih, še bolj pa v devetdesetih letih doživela precejšnjo spremembo, v marsičem celo bistveni preobrat. Njena razvojna dinamika postaja manj pregledna, njen položaj pa – v primerjavi s tradicionalno, narodno-konstitutivno vlogo – v na novo vzpostavljajočem se slovenskem literarnem sistemu dvoumen. Slovenska proza se je sicer popolnoma odprla svetovnemu literarnemu dogajanju in je začela postopno zmanjševati svoje tradicionalno zamudništvo za tem dogajanjem; vendar to počne v času, ko v svetovni književnosti ni nobene prevladujoče, jasne, enoumne orientacije (kot sta bila na primer modernizem in delno tudi še postmodernizem), ampak množstvo iskanj novih poti, in ta raznolika iskanja so zato značilna tudi za sodobno slovensko prozo. Za njeno usodo je pomembno tudi to, da se je s spremenjenimi družbenopolitičnimi okoliščinami znebila bremena, ki ji ga je – kot estetsko normo – pravzaprav

164 Po njegovem mnenju je igrala tradicionalna slovenska literatura v svojem razvoju tri vloge: izmenično je imela vlogo nacionalno-moralne, družbenoideološke in estetsko-avtonomne institucije, v obdobju slovenske postmoderne pa se je tem pridružila še vloga proizvodno-potrošne institucije (J. Kos 2001 380–381).

vsiljeval družbenopolitični položaj, ko je morala delovati predvsem kot nosilka nacionalne identitete in kot nadomestek za manjkajoče instrumente politične demokracije ter je temu – pogosto, ne pa vedno – prilagajala tudi svoje estetske kriterije. Notranje se je »demokratizirala«, odprla se je novim razvojnim možnostim in močno razširila svoj žanrski repertoar. Toda obenem je izgubila svoj družbeno privilegirani status, literarni pogon, ki spremlja knjižno produkcijo, pa je ostal brez jasnih vrednostnih kriterijev. Eden največjih izzivov slovenske literarne kulture na začetku novega tisočletja je zato postalo soočanje z vrednostno relativizacijo in z naraščajočo grožnjo družbene marginalizacije. Mogoče je tudi to eden od razlogov, da se nato v prvem desetletju 21. stoletja slovenska proza po večini izogiba radikalnim estetskim eksperimentom in postaja – podobno kot dramatika, delno pa celo poezija – vse bolj družbeno angažirana.

Pripis

Leta 1995 je revija *Literatura* svojo jubilejno 50. številko posvetila razpravam na provokativno poimenovano temo (ta ni bila brez aluzij na znamenito 57. številko *Nove revije*) *Prispevki za slovenski literarni program*. Seveda ni šlo zares za program; pač pa so pri reviji, ki se je specifično posvečala prav literarnim vprašanjem, začutili nekakšno negotovost glede položaja literature v novih razmerah, in tematska številka je bila posvečena pretresom tega položaja ter izgledom za prihodnost. Nekaj značilnih ugotovitev tu povzemam zato, ker dobro ponazarjajo stanje, občutja, upe in strahove v tedanji literarni kulturi ter po svoje tudi pojasnjujejo osnovne značilnosti književne produkcije v poosamosvojitvenem desetletju, predstavljene v prejšnjih dveh razdelkih.

Milan Dekleva tako v svojem prispevku diagnosticira upadanje zunanje in notranje moči poezije in meni, »da bo prva pesem v obratu štetja nestabilna in negotova pesem« (Dekleva 1995 80); Blaž Lukan podobno ugotavlja za dramatiko; opaža njeno krizo po osamosvojitvi, saj ni kakovostnih del, ki bi zajela aktualni trenutek; Matej Bogataj (mimogrede) izraža averzijo do »vse bolj navzoče[ga] izključevanj[a] in obsojanj[a] s stališča ideoloških ali zunajliterarnih predpostavk, ki sta se razpasli v slovenski kulturi v zadnjem času« (Bogataj 1995 53). Janko Kos pa sociološko analizira potencialnega naslovnika sodobne literature in njen na tega naslovnika usmerjeni ustroj. Ugotavlja denimo, da v srednjem sloju kot naslovniku (in tudi tarči) literarnega pogona prevladujejo »apolitičnost, nenavajenost na javno življenje, skrbno varovano zasebnost« (J. Kos 1995 8) ter premajhna podjetnost na

vseh ravneh. Dodaja, da bo slovenska književnost tudi v devetdesetih letih in pozneje po ideologiji pretežno kritična do meščanstva in njegovega sveta vrednot; »z nje bo odpadla kvečjemu nekdanja socialno-moralna opozicija komunistični ideologiji in politiki« (prav tam 10). Predpostavlja še, da se bo bolj usmerila v trivialne žanre kot dotlej in ji svetuje, naj bo, da bi dosegla srednjelosojnega bralca, nehermetična ter »socialno, moralno in tudi politično kar se da nazorna« (prav tam 12). Napoveduje tudi, da se bo idejni in estetski pluralizem avtopoetik nadaljeval, zelo pomembno vlogo pa tudi za devetdeseta leta in pozneje pripisuje postmodernizmu. Z vsem tem pravzaprav podpira večino naših ugotovitev iz prejšnjih podpoglavij o slovenski literaturi v devetdesetih letih.

Ti prispevki torej ugotavljajo neizrazit položaj slovenske literature v tem obdobju, zlasti poezije in dramatike, njeno apolitičnost in težnjo k večji dostopnosti za bralca, opazajo pa tudi njeno družbeno marginalizacijo. Po svoji osnovni intenci najbolj »uskklajeni« del prispevkov pa se posveča temi, ki osvetljuje značilnega duha časa in novo družbeno vlogo literature v njem; ta duh je nespodbuden za politično angažirano in družbenokritično literaturo, in to, kot smo videli, se res zrcali tudi v značilni literarni produkciji tega časa.

Andrej Blatnik (ki mimogrede potoži tudi nad pomanjkanjem dramatikov mlajše generacije) tako denimo v izhodišču stvarno ugotavlja, da literatura – oziroma »knjiga« –zaradi dokončnega konca »prešernovske strukture« (te besede niso Blatnikove, temveč M. Kosa prav tako iz tega zbornika) »ne bo nikoli več imela položaja, ki ga je uživala pred desetletji« (Blatnik 1995 24). To bi sicer lahko bil razlog za obžalovanje, vendar ni, saj je to pač cena za breme, ki se ga je literatura znebila, zato da bi lahko postala ona sama. Iz Blatnikovih besed je razbrati ostro aktualno ost proti novi politizaciji literarnega polja, po duhu in strukturi popolnoma drugačni od predhodne in seveda razumljeni (tako kot še v člankih Matevža Kosa in T. Virka) kot nekaj izrazito negativnega:

Gledanje na pisatelja kot na človeka, ki ve, kakšne bi stvari morale biti, in ki to svoje vedenje posreduje drugim, v najslabšem primeru kar v literaturi in navsezadnje celo kot nacionalni ali državni voditelj, je po mojem stvar, ki ne sodi v naše stoletje. Seveda imajo pisatelji, kot pač vsakdo, pravico izražati svoje politične poglede in ravnati v skladu z njimi, celo načelovati državnim aparatom, vendar je usmiljenja vredno, če postane orodje takšnih pogledov književnost, pisatelj pa to opravičuje kot »odgovornost do družbe«. (Prav tam 21)

Blatnik se zato ne zavzema za družbeno angažirano, politično literaturo, temveč za novi intimizem in apolitičnost, za »izpoved [...] kot posameznikovo

osebno pričevanje, ki ne verjame, da bi lahko vplivalo na podobo sveta« (prav tam 27).¹⁶⁵

V zelo podobnem duhu je naravnana temeljita razprava Matevža Kosa. Kos obnovi Pirjevčevo teorijo o prešernovski strukturi, ugotavlja, da se je ta v osemdesetih letih obnovila v novi različici, z osamosvojitvijo pa doživela svoj nov konec. Poanta njegovih izpeljav je, da literaturi ni več treba biti kompenzacija manka niti nacionalnosti niti demokratičnih političnih institucij, temveč naj se – tako kot to zahteva tudi Pirjevec (v tem zborniku pa izrecno še Blatnik in Virk) – vrne k sami sebi. Podobno kot Blatnik je tudi Kos kritičen do samopodobe poosamosvojitvenega pisatelja kot moralne in politične avtoritete. V preteklosti so bili, tako piše, slovenski

možje peresa v širši javnosti prepoznani kot »politični subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve«. Zaradi svoje usode oziroma [...] usode marsikaterega iz svojih vrst [...] so obenem bili najbolj avtorizirani, da povedo *resnico* o naravi totalitarne oblasti. Vzporedno pa tudi o »zgodovinskih ciljih« slovenskega naroda. (M. Kos 1995 37)

Tu je po Kosu delovala podaljšana »prešernovska struktura«. Problem pa je v tem, da so pisatelji sami pozabili na razliko »med pisateljem kot političnim subjektom-državljanom in pisateljem kot avtorjem literarnih besedil, med dvema, med sabo skorajda a priori nasprotnima *vlogama*« (prav tam 38). Ta pozaba je seveda stvar nostalgije po izgubljenem smislu, ki ga je pisatelju podeljevala njegova priznana družbena vloga, v novih okoliščinah parlamentarne demokracije in osamosvojene Slovenije pa tega ni več, ne nazadnje zato ne, ker »tisto vlogo, ki je v starih časih (ne toliko dejansko kot na simbolno-reprezentativni ravni) pripadala književnosti in kulturi nasploh, v suvereni slovenski državi opravljajo njene, predvsem ‚državotvorne‘ sfere in institucije« (prav tam 39). Času primernejša se zdi Kosu apolitična drža mlajše generacije, ki pa ima to napako, da je njeni nosilci nikoli niso zares reflektirali. Ta drža torej ni rezultat refleksije, temveč »*prepričanja* [...] o neprimernosti, anahronističnosti združevanja literarnega ustvarjanja in političnega angažmaja, literature in politike« (prav tam 42).

Kar zadeva aktualno in prihodno slovensko literaturo, tudi Matevž Kos omenja vztrajnost postmodernizma in pluralnost avtopoetik, aktualna doba pa je zanj »predvsem doba odprtosti in nepredvidljivosti« (prav tam 43) ter predvsem tudi – kot je razvidno iz polemičnega nadaljevanja njegove

165 Blatnik tu seveda izraža svojo lastno tedanjo minimalistično poetiko; kako zelo je to stvar »duha časa«, kaže okoliščina, da je nekaj let pozneje svoje poglede glede tega (in tudi svoj pisateljski način) spremenil.

razprave¹⁶⁶ – ideološke strpnosti in širine. Proti koncu se še enkrat vrne k osrednji temi in prikaže zagate angažiranega »kritičnega intelektualca« in pesnika v eni osebi ob primeru Aleša Debeljaka – ob njem po Kosu znova oživi »prešernovska struktura« – in njegovega pisanja o vojni v Bosni. Obnovljena prešernovska struktura je tu podana po Kosu (ki je do kakršnegakoli obnavljanja prešernovske strukture seveda skeptičen)

novi dobi primerno, prilagojena proti-vojni retoriki sočutnega pesniškega srca, lepe duše, ki *dejansko* nesrečo konkretnih žrtev vojne, če zaostrim, izkorišča za univerzalno zgražanje nad krivičnostjo vojne ali agresivnostjo napadalca. S predpostavko, da je ta téma, pa tudi protivojni »angažma«, predvsem na literarnih večerih in okroglih mizah po raznoraznih evropskih prestolnicah (ki jim običajno sledijo banketi), nekako rezervirana za pesnike kot posebno tenkočutne razlagalce krvavega »konca Jugoslavije«. (Prav tam 47)

S tem se Kos po smislu vrne k uvodni problematizaciji političnega angažmaja v sodobni slovenski literaturi. Njena naloga za prihodnost bi morala po njegovem biti (v približni parafrazi) premagovanje meja jezika pri poskusih izrekanja neizrekljivega.

T. Virk v uvodu v svoj članek najprej polemizira z zahtevo Braneta Senegačnika, da je dolžnost vsakega intelektualca (pa tudi literata) udeleženosť v političnem dogajanju. Virkova polemika je bržkone odziv na tedaj že (znova) vzpostavljajočo se ideološko ostro bipolarno strukturo slovenskega političnega in javnega prostora, pri čemer je ta bipolarnost kar se da skrajna, tako da gre za nezdružljiva nasprotja in za odsotnost možnosti dialoga, medsebojnega razumevanja in priznavanja. Obenem je slutiti tudi rahlo kritično ost proti *Novi reviji*, ki je tudi po doseženih političnih ciljih politiki ostala zavezana bolj kot literaturi in kulturi. V drugem delu eseja Virk spregovori o tem, kako sam vidi razmerje med literaturo in politiko v novi družbeni stvarnosti. Leta 1987 je v eseju »Umetnost in politika« nasprotoval tistim, ki so hoteli umetnost povsem izvzeti iz politike«, to pa zato, ker je menil, »da je zlasti v totalitarnem režimu, mogoče pa tudi nasploh, umetnost že sama na sebi, kot takšna, nekako politično dejstvo« (Virk 1995 66). Zdaj, v spremenjenih razmerah, pa je poanta njegovega razmišljanja usmerjena drugače. Virk meni, da pisatelj ali pesnik ne more biti obenem tudi politik – namreč, da ne more biti politik kot pesnik, to je lahko le kot običajen državlján. Njegova ost je (tako kot pri Blatniku) spet aktualistično uperjena proti nekaterim pisateljem, pri katerih ga moti njihovo »implicitno prepričanje [...] o njihovi apriorni verodostojnosti, ki jim jo

166 V njem, podobno kot T. Virk v istem zborniku, polemizira z Branetom Senegačnikom (ta je med drugim kritičen do intelektualcev, ki so kritični do političnega angažmaja).

podeljuje prav to, da so literati« (prav tam 68) – torej njihovo nekorektno unovčenje simbolnega kulturnega kapitala. Tradicionalnega krivca za to najdeva Virk (podobno kot Matevž Kos) v »prešernovski strukturi«. Okoliščina, da so prav literati pomembno prispevali k slovenski osamosvojitvi, je po Virkovem mnenju »znova aktualiziral[a] tiste momente prešernovske strukture, po katerih je literat posebno utelešenje narodove identitete, s tem pa tudi zanesljivi pokazatelj njegove usode« (prav tam 69). Toda najpozneje z osamosvojitvijo (ali pa z njo vsaj znova) je ta struktura spet razpadla. Literatura je še narodotvorna, a ne v »aktivističnem političnem smislu kot nekdanj« (prav tam 70). Literat ni bolj poklican za dajanje političnih ocen ali za politično delovanje kot kdo drug. In to je pravzaprav normalno stanje. To, da je nekdo pesnik, ga ne rešuje človeških, še manj pa političnih zmot. Virk zato – podobno kot Pirjevec v *Vprašanju v poeziji*, le da iz drugih razlogov – poziva k »vračanju literature k njej sami« (prav tam 72), saj je prav taka literatura (podobno je menil tudi Adorno) »polna in celovita, [...] šele v nekem bistvenem smislu tudi politična« (prav tam 73). Jasneje (in še bolj adorno): »Umetnost je – kot polje svobode in popolnosti – *a priori politična* v najširšem pomenu« (prav tam 75).

Sorodnost pogledov v nekaterih prispevkih te tematske številke je mogoče razumeti tudi kot znamenje, da je bila ta tema v nekaterih vplivnih krogih tedanje literarne kulture očitno res v zraku, in odnos do nje je bržkone botroval neangažiranosti slovenske literature v devetdesetih letih 20. stoletja. Razlogov za to je bilo seveda več. Na eni strani vsaj pri mlajši in vse bolj srednji generaciji odpor do anahronističnega podaljševanja »prešernovske strukture«. Svoje je gotovo prispevalo tudi prepričanje, da – kot Marko Juvan povzema Gašperja Troho posebej glede gledališča, velja pa za celotno literarno sfero – »so v obdobju tranzicije vlogo gledališča kot družbenega foruma in opozicijske kritike oblasti prevzele pluralna politika in ‚demokratizirana‘ množična občila, politična drama in gledališče pa sta postala odveč (Troha 2010 511)« (Juvan 2014 552). Bržkone pa je bila posredi tudi neprivajenost na mlado demokracijo. Njene anomalije so že bile opazne, a književniki in književnice, ki so se nove kulture življenja šele učili, bržkone niso bili dovolj samozavestni, da bi se nanje že lahko dovolj samozavestno odzivali. Ne nazadnje v devetdesetih letih za to tudi ni še bilo dovolj »teoretične« podpore, pa tudi politične volje ne.¹⁶⁷ – Po prelomu stoletij (oziroma tisočletij), še posebej po vstopu v evropske integracije, se to opazno spremeni.

167 Večino obdobja do leta 2002 je vladala »Liberalno demokratska stranka« z Janezom Drnovškom na čelu kot osrednja zagovornica tržnega gospodarstva in liberalnega kapitalizma (teoretično jo je podprl celo Slavoj Žižek). S hkratnim odhodom karizmatičnega (če je ta izraz pretiran, pa vsaj dovolj prepričljivega) Drnovška z vrha vlade in stranke »liberalni kapitalizem« polagoma postaja zmerljivka, njegove slabosti pa vedno bolj predmet javnih, tudi pisateljskih kritik.

Novo tisočletje

Politične spremembe in družbena situacija

Slovenija je v novo tisočletje vstopila kot vsesplošno mednarodno priznana, samostojna država s svojo lastno valuto, zmerno gospodarsko rastjo (Slovenija se je z jugoslovanskega trga razmeroma uspešno preusmerila na globalnega, zlasti evropskega) ter z ambicijami po vstopu v evropske in svetovne politične, gospodarske, vojaške in monetarne integracije. Leta 2004 je – ob referendumski potrditvi – postala članica Evropske unije in Nata, 1. januarja 2007 je sprejela novo valuto in postala članica evrskega območja; postala je tudi članica mnogih monetarnih institucij, decembra 2007 pa članica Schengena. Leta 2008 je predsedovala svetu EU, in tega leta je izbruhnila velika svetovna gospodarsko-finančna kriza,¹⁶⁸ ki ni ostala čisto brez vpliva na književnost.¹⁶⁹

Slovenija je leta 1991 prvič v vsej svoji zgodovini postala samostojna država. V vseh prejšnjih obdobjih je bila del širših, nadrejenih skupnosti, in z osamosvojitvijo se je prav tega poskušala otresti. Po letu 2000 pa je začela

168 Krištof Jacek Kozak je z barvitim besednjakom in z zornega kota, značilnega za marsikatero zlasti dramsko družbenokritično delo v tem obdobju, to krizo opisal takole: »Sem bi lahko prišteli predvsem svetovno ekonomsko krizo, ki jo je zakrivil s propadom socializma sproženi grabežljivi neorokavičeni pohod svetovne neoliberalne ekonomije, ki ji tudi, če ne predvsem, socialna Evropa ni bila kos. Z vzpostavitvijo zlatega teleta kot simbola dobrobiti za novo vrhovno božanstvo je Evropa kot žrtev neoliberalnega kapitala – ne da bi trenila z očesom – izdala svoje razsvetljenske ideale in odločno vstopila v obdobje postdemokracije. Reakcije so bile takojšnje in ustrezno neusmiljene, še bolj zato, ker so se številni Evropejci začeli zavedati, da se dobra mati Evropa spreminja v zlobno mačeho, ki jim spod nog spodnika preprogo eksistencialne varnosti, ter da je njihove vagone tretjega razreda evropski prvi razred bogatih pravzaprav že odklopil. Evropa, prej za mnoge ‚razkošna kraljica v zlatu‘, je za lepo in kultivirano masko začela vse bolj kazati posmehljivo spačeni, do običajnega človeka neusmiljeni obraz« (Kozak 2018a 199).

169 Igor Žunkovič na primer glede na to letnico ugotavlja spremembe v slovenski dramatik pri obravnavi etičnih tem (v skladu z njegovo terminologijo so to tudi politične teme); po njegovem »drame po letu 2008 bolj neposredno nagovarjajo tudi sam fenomen krize, ki ga obravnavajo kot etični problem« (gl. Žunkovič 2015a 19). Dejansko se kritika liberalnega kapitalizma v slovenski literaturi po tem letu poveča.

intenzivno vstopati v nove povezave in si tako nakopala nove obveznosti, odvisnosti in prilagoditve. Te so zadevale predvsem uskladitev zakonodaje z evropsko, usklajeno zunanjepolitično delovanje, v okviru članstva v NATO pa tudi mednarodne vojaške obveznosti na raznih koncih sveta.

Vse te okoliščine so generirale kopico novih družbenih problemov (in reaktivirale nekatere stare). Po končani vojni v Jugoslaviji se je kar naenkrat marsikomu začela nekdanja »širša domovina« dozdevati pravzaprav kar sprejemljiva, celo idilična v primerjavi z brezdušno sedanostjo, in porajati se je začela nekakšna nostalgija po njej, »jugonostalgija«. Ta je bila vsaj delno povezana tudi s solidarizacijo do »izbrisanih«, priseljencev iz republik bivše Jugoslavije, ki si v Sloveniji niso pravočasno priskrbeli državljanskega statusa in so zato ostali brez osnovnih socialnih in državljanskih pravic (več o tem pozneje). Na drugi strani sta se – delno gotovo tudi kot odgovor na to – zlasti v manj omikanih krogih vse bolj začela oglašati nacionalizem in šovinizem. V zavest mnogih ljudi pa sta negativno zarezala tudi nova politična in ekonomska stvarnost. Nove generacije mladih brez izkušenj s prejšnjim sistemom so bile že vzgojene v drugačnih demokratičnih standardih z velikimi pričakovanji, ki jih novi sistem ni izpolnjeval. V devetdesetih letih je bil spomin na totalitarni sistem še živ, zdaj pa je začel polagoma medleti, ne glede na to, da so se odprli arhivi UDBE in so na dan prihajale nove podrobnosti o zločinih oblasti v prejšnji državi. Vse pogostejša je bila kritika Cerkve, ki je postala tarča zaradi ideoloških predsodkov, pa tudi zaradi finančnih malverzacij (zlasti v mariborski škofiji) in zaradi primerov pedofilije. Ob vseh teh pojavih se je začela nekritična mitologizacija preteklosti, vključno z glorifikacijo njenih nosilcev.¹⁷⁰ Spet so začeli naraščati ideologizacija in ideološke razlike, ki so svoje bojno polje pogosto našli v polemiki »partizani-domobranci«. Ideologizacija je začela prodirati tudi v humanistiko in družboslovje, med drugim v zgodovinarstvo, ki se ob vse redkejši zmerni sredini izrazito razdeli na »kontinuitetno« in »revizionistično«. Celo nekateri od tistih zgodovinarjev (pa tudi intelektualcev drugih strok, na primer filozofov, sociologov ipd.), ki so sprva sodelovali pri razkrivanju totalitarne narave komunističnega režima, začnejo zdaj gojiti bolj apologetsko držo.¹⁷¹ Na začetku drugega desetletja politično življenje razgibavajo močnejši pretresi, »ljudske vstaje« in vse

170 Raziskave javnega mnenja so od sredine devetdesetih let naprej beležile naraščanje priljubljenosti (in močno večinske pozitivne ocene osebnosti) Tita. Enako velja za priljubljenost Stalina in Lenina v Rusiji ter celo Ceaușesca v Romuniji (gl. Velikonja 2008 83–85) – podatek, ki je seveda dovolj zgovoren.

171 Načeloma je to seveda lahko posledica odkritja novih podatkov, pa večje zgodovinske distance, ki omogoča objektivnejšo presojo. A vtis je, da gre v večini primerov pri tem bolj za (zavestno ali nezavestno) ideološko oziroma politično odločitev, spodbujeno z vse bolj razvneto polarizacijo, morda tudi osebnim razočaranjem ali celo doživeto šikano.

večja polarizacija tudi medijskega prostora. V javnost začneta spet izrazito politično posegati Društvo slovenskih pisateljev in PEN. Splošno nezadovoljstvo je – ob kar ugodnem povprečnem standardu državljana – presenetljivo veliko, podžgano pa z ideološkimi razlikami, gnanimi v skrajnosti. Pri delu državljanov se začnejo pojavljati dvomi o upravičenosti in smiselnosti vključenosti Slovenije v mednarodne integracije, zlasti Evropsko skupnost ter zvezo NATO. Ko zaradi krute vojne v Siriji in njeni okolici – pa tudi zaradi nevzdržnih razmer v Libiji in nekaterih drugih afriških državah – Evropo, s tem pa tudi Slovenijo, začnejo preplavljati begunci, se že tako segreto ozračje še bolj razgreje, duhovi še bolj razdelijo, splošno nezadovoljstvo pa še bolj narašča. Nesposobnost politike in vlad, ki le redko zdržijo celoten mandat, je le še prilivanje olja na ogenj. – Ne preseneča, da vse to pomembno vpliva na sočasno literaturo in v njej sproža večje spremembe.

Slovenska literatura v novem tisočletju

Nekako po letu 2000 se parametri slovenske literature pomembno spremenijo. Pisateljice in pisatelji so se (ne seveda vsi, a v dovolj velikem deležu, da je mogoče govoriti o značilni spremembi) naveličali sramežljivega poglobljanja v lastno intimo in so začeli pogledovati ven, v zunanji svet, ki jih obdaja. Posamezne pisatelje (npr. Andreja Blatnika) vodi v večji družbeni angažma že notranja logika razvoja njihove literature, vse skupaj pa najbrž želja, da bi tudi sami (spet) prispevali k (boljši) družbi ali vsaj odigrali prepoznavnejšo družbeno vlogo.¹⁷² A izkaže se, da bo to težje, kot bi se zdelo na prvi pogled. Strukturna razmerja v družbi so se namreč temeljito spremenila. Bolj ko so pisatelji pri svojem družbenokritičnem angažmaju eksplicitni, bolj postajajo podaljšek tradicionalne prešernovske strukture, ki pa je zaradi novih okoliščin le žalosten recidiv nekdanje družbene vloge pisatelja. Naloga pisateljskega vračanja v družbo se izkaže za izziv, ki mu vse do danes še ni potekel rok trajanja.

Proza

Za premike na področju proze po letu 2000 je najbolj značilen obrat v družbeno kritičnost. Nekatera estetsko najbolj dognana in inovativna prozna dela iz tega obdobja – na primer *Na/pol* (2013) Jasmina B.

172 Ta obrat je zaznamoval tudi literarno kritiko, ki se v večinski meri zavzema za družbeno kritično, angažirano literaturo ter tudi tako literarno kritiko.

Freliha, *Telesa v temi* (2013) Davorina Lenka, *Kronosova žetev* (2016) Mojce Kumerdej ali *Po njihovih besedah* (2015) Katarine Marinčič – se sicer izogonejo eksplisicnemu družbenemu angažmaju, čeprav je seveda stanje, ki ga opisujejo, podobno globinska obsodba aktualnega globalnega sveta kot na primer Kafkova proza. Toda velika večina romanov, pa tudi dovršen del kratke proze, se začne izrecno posvečati akutnim lokalnim in globalnim družbenim temam.

Glede tega je reprezentativen primer Andrej Blatnik s svojo prozo. Blatnik je bil začetnik drugega, »dekonstrukcijskega« vala slovenskega proznega postmodernizma na Slovenskem. Napisal je tudi vzorčno delo slovenskega postmodernizma, roman *Plamenice in solze*, ki je ne le prava antologija medbesedilnih in metafikcijskih postmodernističnih postopkov, temveč tudi značilna postmodernistična parodija tipičnega tradicionalnega slovenskega deziluzijskega romana žrtve. Toda kmalu je izčrpal svoj postmodernistični arzenal in med prvimi »prestopil« v minimalizem kot nekako logičen korak naprej od postmodernizma, a kar zadeva odnos do družbene resničnosti vendarle zgolj njegovo nadaljevanje z drugimi sredstvi. Vse bolj razbohotena potrošniška mentaliteta mladega slovenskega liberalnega kapitalizma in tržne ekonomije – tudi Blatnikove načitanosti pri tem ne gre zanemariti; kot eden literarno najbolj razgledanih Slovencev je gotovo poznal uspešne ter odmevne romane tipa Merotevih *Sesalcev* ali Beigbederjevega *2.999 SIT* – pa je nato sprožila nov obrat v njegovi poetiki, nemara najizrazitejši in najvztrajnejši doslej. Kot je pred dobrim desetletjem opazil Matevž Kos:

Najnovejši Blatnikov roman *Spremeni me* (2008) [...] prinaša v njegovo pisanje – in tudi v sodobno slovensko prozo – nov tematsko-vsebinski poudarek. Dogajanje romana je postavljeno v bližnjo prihodnost, v globalni svet globalne potrošnje in vladavine multinacionalnih korporacij, v katerem se individualnost in pristnost medčloveških odnosov izgubljata. Blatnikov roman pripoveduje zgodbo oglaševalskega guruja v srednjih letih, ki ima težave sam s sabo, s svojo ženo in s svetom okrog sebe. Opazna vsebinska dimenzija teksta je ob sentimentu moškega v krizi družbena kritičnost, narativni postopki pa so zvečine minimalistični, takšni, kakršne poznamo iz Blatnikove kratke proze, ki nemalokrat pripoveduje dramo razbolelega, a nekako racionalno obvladovanega intimizma. A zdaj na obzorju globalne depresije. (M. Kos 2009 48)

Ta obrat seveda ni bil naključen. Blatnikova naslednja zbirka kratkih kratkih zgodb *Saj razumeš?* (2009), v kateri so zbrane prozne miniaturre iz prejšnjih let, sicer spet stavi bolj na estetsko izoblikovanost, toda

že naslednja kratkoprozna zbirka *Ugrizi* (2018) ter roman *Luknje* (2020) nadaljujeta družbeno kritično usmeritev, čeprav manj neposredno kot *Spremeni me*. Vsekakor iz Blatnikovega pisanja zdaj izhaja, da najgloblji izvir eksistencialnih negotovosti posameznika ni v intimnih globinah njegove duševnosti, temveč v družbi z njenimi anomalijami. Sam Blatnik (ki je bil v osemdesetih letih prejšnjega stoletja nekakšen literarni guru apolitične postmodernistične generacije, njegovo pisanje pa paradigmatski primer literarne samonanašalnosti in estetske avtonomije) je svoj tovrstni zasuk nekje pojasnil takole:

Sem predstavnik generacije, ki je hotela literaturo v zgodnjih osemdesetih osvoboditi angažmaja. Danes pa literatura kot čista literatura zlahka obstaja, zato se prostor za vnašanje takih vsebin spet odpira. Očitno je to nezadovoljstvo s svetom tako močno, da se ne moremo iti več zgolj *lepe črke*. (Blatnik v Šučur 2019)

Vseeno Blatnikov družbeni angažma v *Ugrizih* in *Luknjah* ni dominanten ali radikalen, predvsem pa ne tako agresiven in ekspliciten kot pri večini drugih slovenskih družbeno angažiranih prozaistov in prozaistk. Resda se pri njem srečujemo s temami – jasno zarisanimi ali zgolj subtilno aludiranimi –, kot so terorizem, delavske pravice, medijsko dirigirana potrošniška, površinska, hedonistična kapitalistična, neoliberalna družba, osamljenost in atomizacija, vojna v Jugoslaviji, osamosvojitveni optimizem in poosamosvojitveno razočaranje itn., a vseskozi je navzoča tudi za Blatnika značilna intimistična in minimalistična usmerjenost, pa tudi pisateljska avtorefleksija in zato neteznost – družbena kritika torej v zelo sumblimirani, izrazito estetizirani obliki, tudi preiščljivi v vsej svoji kompleksnosti. Blatnik v *Ugrizih* v uvodni zgodbi »ironično spodnese vsakršno (potencialno) utvaro o družbenoaktivističnih učinkih literature« (Pungeršič 2018 1368), v (antiutopičnih) *Luknjah* pa svojega junaka pošilja na donkihotsko reševanje sveta ob pomoči literature. A nasprotje je zgolj navidezno; Blatnik se realistično zaveda današnje družbene (ne)moči literature, obenem pa tudi njenega neugasnjenega etičnega in političnega potenciala.¹⁷³

Obrat k aktualnim družbenim temam – naj bo s prijemi minimalizma ali katerega od drugih obnovljenih realističnih načinov pisanja – je zaznaven še pri plejadi drugih pisateljic in pisateljev v tem obdobju. Njihovo število je preveliko za podrobnejšo obravnavo, zato se bom omejil na dve »študiji primerov«: na romane s temo druge svetovne vojne na Slovenskem ter na romane o izbrisanih.

¹⁷³ Več o tem v sklepnem poglavju knjige.

Vojni roman

Po družbenopolitičnih spremembah leta 1991 je vsaj za kratek čas prevladal optimizem. Tudi besede Milana Kučana na novinarski konferenci v Cankarjevem domu nekaj dni po napadu JLA na Slovenijo: »[p]o tej vojni, ko se bo končala, ne bo nič več tako, kot je bilo prej«,¹⁷⁴ so bile razumljene v tem, optimističnem duhu in so pravzaprav izražale večinsko željo in prepričanje Slovencev. Med drugim je ta optimizem zadeval tudi nekdanje tabu teme, na primer dogajanje med drugo svetovno vojno, ki je bilo, kot smo videli, pod ideološko zaščito partije in njenih naslednic; te so blokirale vsestransko strokovno zgodovinsko osvetlitev tega obdobja – anatema, ki se ji je zlasti v osemdesetih letih (s posameznimi deli pa že prej) uspešno izognila edino literatura. Optimistično prepričanje (pri dobronamernih naivnejših, kot se je izkazalo) je torej v tem primeru bilo, da ta tema tudi v slovenski literaturi ne bo več predmet ideološke uzurpacije ali ideološkega boja, temveč »nevtralna« zgodovinska tema kot vsaka druga, tako pa del preteklosti, ki je komu zanimiva, komu tudi ne, a ne more več akutno buriti duhov. To pričakovanje je ne nazadnje podpiral tudi padeč berlinskega zidu – pa celotnega vzhodnega, komunističnega bloka –, ki je nekako sovpadal s prognozo Francisa Fukuyame o *koncu zgodovine* ter z nekaj let starejšo vplivno Lyotardovo tezo o *koncu velikih zgodb/pripovedi*. In ko je mladi kritik leta 1991 pisal o Feriju Lainščku, ki se je (vsaj po njegovem mnenju) v romanu *Razpočnica* (1988) teme NOB dotaknil zgolj mimogrede, ideološko neobremenjeno in vrednostno nevtralno, je v tem videl ravno znamenje preloma s tradicijo (uradno ideološko ali oporečniško) literarne reprezentacije NOB ter, tako je mogoče sklepati, tudi znamenje ali vsaj obet ideološke »normalizacije« na Slovenskem. Ta kritik je namreč ugotavljal, da gre pri Lainščku za »edinstveno uporabo«

nekega NOB-jevskega motiva. Ta raba kaže, da se Lainščku ni potrebno – ne na ta ne na oni način – opredeljevati do NOB-ja. Do njega ne čuti nobenega dolga, nobene obveznosti, nobene zamere, nobenega bremena. *Z Razpočnico* je tako tipičen predstavnik generacije, ki se ne čuti obremenjena z zgodovino in ki ji – povedano v prispodobi – tudi očetov ni več treba pobijati. Posledica je ta, da lahko Lainšček popolnoma neobremenjeno in sproščeno podstavi nek NOB-jevski topos kot najotipljivejšo, najmaterialnejšo podlago svoji fikciji. NOB je zgolj pisateljev material, snovni element, in ni jasno – ker to tudi ni pomembno! –, kako je do njega Lainšček osebno opredeljen. Tovrstna uporaba za nas travmatičnega »materiala« učinkuje na Slovenskem podobno šokantno kot pri drugih piscih [...] neprizadeta uporaba odlomkov iz tako rekoč že kanonizirane literarne zgodovine. (Virk 1991a 32–33)

174 <http://www.bivsi-predsednik.si/up-rs/2002-2007/bp-mk.nsf/dokumenti/02.07.1991-90-92>.

Poleg tega optimizma je bilo – nemara bolj realistično – tudi pričakovati, da se bodo zato, ker po osamosvojitvi v Sloveniji za pisatelje »ni bilo več nobenih ideološko-političnih ali celo kazensko-represivnih ovir, da ne bi mogli o obdobju 1941–1945 [...] svobodno povedati vsega, kar bi hoteli, do konca sprostiti svoje imaginacije in podobno« (M. Kos 2019a 153), pojavila literarna besedila, ki bodo to dogajanje začela osvetljevati še z druge, v vojni premagane strani. Toda ne eno ne drugo se v prvem povojnem desetletju ni zgodilo. Vsaj vidnejših in estetsko dognanih romanov na to temo na Slovenskem pravzaprav ni bilo.¹⁷⁵ M. Kos navaja za to tele razloge: v devetdesetih letih je vojno obdobje najprej začelo raziskovati slovensko zgodovinopisje, nastajali so tudi spomini na to temo (medtem ko so pisatelji in pisateljice najbrž šele zbirali nove podatke o njej); za mlado generacijo zaradi prevladujoče šablonske, ideološke obravnave v preteklosti ta tema ni bila preveč privlačna; v devetdesetih letih so bile precej bližje in vznemirljive tovrstne teme aktualne vojne na tleh bivše Jugoslavije; ne nazadnje pa je v devetdesetih letih kot posledica postmodernizma v literaturi prevladoval premik v intimno sfero (M. Kos 2019a 153–155).

Toda takoj po vstopu v novo tisočletje so se razmere bistveno spremenile. Pravi izbruh vojnega romana v tem obdobju (zlasti po letu 2010) je gotovo povezan z vsemi zgornjimi razlogi (namreč, ti so prenehali delovati zaviralno), najbrž pa tudi z na eni strani splošnim zasukom slovenske književnosti po letu 2000 stran od »intimizma« in »minimalizma« v smeri večje družbene angažiranosti ter na drugi strani z močno povečano ideološko bipolarizacijo slovenskega javnega prostora v tem obdobju. Vsaj nekateri romani se berejo kot neposredna polemika z drugimi, kot popravek izkrivljene podobe in prikaz »prave resnice«. In čeprav je roman kot literarna zvrst pri obravnavi te teme precej bolj reflektiran in zmeren kot večinsko javno mnenje, se ideološka nesoglasja pokažejo tudi v nekaterih romanesknih delih, še bolj pa seveda v odzivih nanje (tudi literarnovednih, ne le kritičkih ali družbenoomrežnih; teh zadnjih tu ne upoštevamo). Najvidnejša dela v tem obdobju na to temo (kot osrednjo ali pa vsaj dovolj opazno) so bila: *Saga o kovčku* (2003) Nedeljke Pirjevec, *Drevo brez imena* (2008), *To noč sem jo videl* (2010) ter *In ljubezen tudi* (2017) Draga Jančarja, *Ubijanje kače* (2009) Jožeta Snoja, *Opoldne zaplešejo škornji* (2011) Zdenka Kodriča, *Angel pozabe* (2012) Maje Haderlap, *Da me je strah?* (2012) Maruše Krese, *Poslednji deseti bratje* (2012) Zorka Simčiča, *Krik brez odmeva* (2015)

175 Čeprav se je že kmalu pojavil roman o osamosvojitveni vojni. Marija Vogrič je napisala izrazito projugoslovansko in do osamosvojitve kritično romaneskno trilogijo *Vojna in ljubezni* (1993), Damijan Šinigoj pa stvaren in ideološko razmeroma neopredeljen roman *Neizstreljeni naboj: [za Slovenijo: roman o desetdnevni vojni]* (1994).

Marijana Eiletza, *Druga preteklost* (2017) Vinka Möderndorferja, *Korintski steber* Alojza Rebule (2017) in *Ivana pred morjem* Veronike Simoniti (2019). Če sem prištejemo (tako naredi M. Kos 2019a 152) še drugi del epa *Vrata nepovrata* Borisa A. Novaka *Čas očetov* (2015), potem je še bolj razvidno, da gre res za svojevrsten fenomen, saj se je približno v desetletju v izrazitem nasprotju s prejšnjo poosamosvojitveno abstinenco na to tematiko zgostila prava poplava del najuglednejših sodobnih slovenskih avtorjev in avtoric.¹⁷⁶

Skupna poteza (poleg teme nemara edina skupna) navedenih del je predvsem ta, da se bolj ali manj vsa izogibajo – ali se vsaj želijo izogniti – grobi ideološki shemi, ki je zaznamovala ta žanr do osemdesetih let prejšnjega stoletja. Tu pa se tisto, v čemer se ujemajo, bolj ali manj konča. Kajti ne le, da so glede tega različno uspešna, ampak (kljub trudu po »objektivnosti«, nepristranskosti in nevtralnosti) zavzemajo različne nazorske (ali že kar ideološke) drže. Le redkim zares uspeva tista neobremenjenost, ki jo je kritika okoli leta 1990 ugotavljala ob Lainščkovi *Razpočnici*.

Zelo približno¹⁷⁷ bi bilo mogoče te romane razdeliti v tri skupine. Najprej tiste, ki želijo prikazati tudi drugi, dotlej zvečine zamolčani del vojnega dogajanja na Slovenskem oziroma vsaj drugačen pogled na to dogajanje, bodisi »revizionistično« ali kako drugače. Najizrazitejša sta glede tega Eiletzev *Krik brez odmeva* in Simčičevi *Poslednji deseti bratje* – edina romana med zgornjimi, pisana iz lastne življenjske izkušnje druge svetovne vojne oziroma njenih posledic. V to kategorijo sodita tudi Jančarjevo *Drevo brez imena*, kjer se – prek postmodernističnega prijema, ki poskuša zagotavljati ideološko distanco – srečamo z usodo domobranskega oficirja, in morda tudi Snojevo *Ubijanje kače*, roman, ki poskuša pri svojem obsojanju zverinstev med drugo svetovno vojno breme enakomerno razdeliti med obe strani, partizane in domobrance, a »eksczesnost in sadizem« goščarjev, kot jih imenuje, opisuje bolj »drastično« od nasilja *cerkvenjakov* (M. Kos 2019a 156) in se (kot to nekoliko ostreje formulira A. Zupan Sosič), čeprav »ne želi eksplicitno vrednotiti ne partizanov ne njihovih nasprotnikov«, s svojim opisom »bratomorne morije jasno preveša v zagrenjenega obsojevalca partizanskega sadizma, medtem ko manjše napake vernikov samo ošvrkne« (Zupan Sosič 2014 36). V to skupino romanov bi lahko prišteli

176 Med tistimi deli, ki jih na zgornjem seznamu ni, je zanimiv *Soldat Klement* (2011) Jožeta Urbanije, ki pripoveduje zgodbo slovenskega mobiliziranca med drugo svetovno vojno v nemško vojsko.

177 Ker ti romani niso več pisani po istem (zapovedanem) žanrskem obrazcu, so glede marsičesa precej raznoliki. Vsako razvrščanje je zato podvrženo pretiranemu poudarjanju sorodnosti in zanemarjanju (včasih morda nezanemarljivih) razlik – tako kot ne nazadnje vsaka klasifikacija.

tudi Rebulov *Korintski steber*, ki opisuje vlogo krščanskih socialistov v partizanskem boju, obtožuje komunistično revolucijo za bratomornost in »fantazira« o utopični spravi med partizani in domobranci. – Na drugi pol, ki se, če formuliram nekoliko zaostreno in zato nemara tudi rahlo pretirano, umešča v kontinuiteto nekdanj zapovedanega uradnega, režimskega pogleda na »NOB in revolucijo«, le da v mehkejši obliki, ne več v okvirih toge ideološke žanrske matrice, temveč ob zavedanju potrebe po čim bolj ideološko nevtralnem prikazu, sodijo *Da me je strah?* Maruše Krese, *Opoldne zaplešejo škornji* Zdenka Kodriča in *Druga preteklost* Vinka Möderndorferja. Preostali romani so glede tega manj izraziti (nekateri tudi zato, ker gre bolj za stranski motiv). Med njimi izstopajo Jančarjeva *To noč sem jo videl* ter *In ljubezen tudi*, ki se jima v največji mogoči meri posreči izogniti ideološkemu opredeljevanju do medvojnega dogajanja, pa tudi *Angel pozabe* Maje Haderlap – eden od umetniško najmočnejših sodobnih slovenskih romanov sploh, ne le na to temo –, ki je s postavitvijo na medvojno avstrijsko Koroško umeščen v drugačne ideološke koordinate kot romani, ki se dogajajo v matični Sloveniji.

M. Haderlap se je z v nemščini napisanim romanom pridružila trem najvidnejšim zamejskim prozaistom, ki so bili tudi v novem tisočletju s svojimi deli živahno navzoči na slovenskem literarnem prizorišču: Borisu Pahorju, Alojzu Rebuli in koroškemu rojaku Florjanu Lipušu. *Angel pozabe* literarno zelo učinkovito obuja spomin na boj koroških partizanov onstran državne meje, v Avstriji, z vsemi njegovimi specifikami, pa na trpljenje koroških Slovencev pod nacizmom sploh. Na Slovenskem je bila ta tema dotlej deležna le malo literarne pozornosti, še največ najbrž v romanih *Trotamora* Vlada Habjana in *Sonce je obstalo* Mimi Malenšek iz sedemdesetih let. Nekoliko več so se s tem ukvarjali na avstrijskem Koroškem v več generacijah. V poeziji tiste, ki ji pripada Maja Haderlap, je šlo na primer pri tem »večinoma za (travmatične) spominske drobce, aluzije, namige, besede, verzne ritme, ki lahko služijo zgolj kot material ali tudi ironizirajo s partizanstvom povezano patetičnost in junaštvo« (Leben&Köstler 2005 113–114). Toda *Angel pozabe* je po umetniški plati daleč presegel te in druge poskuse, morda tudi zaradi odločitve za pisanje v nemškem jeziku. Avtorici je namreč tako uspelo, da, kot zapiše M. Kos,

ob pomoči te jezikovne premestitve govoreči glas, ki pripoveduje svojo zgodbo in zgodbo svojih najbližjih, to zgodbo zares in do konca premisli: pisateljici omogoči, da se izvije iz globoke emocionalno-osebne zaznamovanosti, zapredenosti v individualno in kolektivno zgodovino, omogoči ji, da se osvobodi in nase pogleda skozi oči drugega, drugačnega, *ne več* samo funkcionalnega, a tudi še ne popolnoma emocionalnega jezika. (M. Kos 2019a 170)

Prav ta distanca romanu prinese ne le jezikovno-izrazno bravuroznost, temveč tudi neideološko, čeprav nikakor ne tudi brezbrizno in neprizadeto držo. – Nekaj podobnega pa uspeva – a po zaslugi čisto drugačnega distanciranja – tudi Zorku Simčiču v njegovem monumentalnem romanu *Poslednji deseti bratje*. To pravzaprav ni zares vojni roman v ožjem, dobesednem pomenu besede; je bolj roman (slovenskega) begunstva oziroma izseljenstva, ki pa reflektira in tako tematizira to vojno, zlasti njen državljanskovojni vidik, in podaja model sprave za nespravljivi razkol slovenstva med drugo svetovno vojno. To ni velika spravna ideja, temveč sprava izhaja iz osebne držbe konkretnega posameznika, ki je po svoji naravi nagnjen k neideološkosti in čuti odpor do črno-belega slikanja, zato zmore tudi svoje nasprotnike obravnavati brez počeznega obsojanja, prej z nekakšno analitično radovednostjo in človeškim razumevanjem. Kot opozarja Matevž Kos, roman zato ne ponuja sprave na deklarativni »politični« ravni kot kolektivno dejanje naroda, ki je končno »prišel k pameti« ali vsaj do dovolj visoke etične zavesti, temveč nam daje uvid,

da mora v prostor, kjer je sprava edinole mogoča – sprava med idejami ali celo ideologijami je pač že na samem izhodišču nemogoča naloga –, vsakdo vstopiti čisto sam, namesto drugih in spodbujen z empatičnim pogledom v usode drugih. Tistih, ki so se zares zgodile, nič manj pa tistih, ki bi se lahko. (Prav tam 147)

*

Romana Maje Haderlap in Zorka Simčiča sta nemara največji posebnosti na področju novejšega slovenskega romanopisja o problematiki druge svetovne vojne. Družbeno vlogo slovenskega vojnega romana v novih okoliščinah pa je mogoče najnazorneje prikazati in reflektirati ob Jančarjevem romanu *To noč sem jo videl* in odzivih nanj. Avtor v njem prikazuje resnično usodo zakoncev Hribar, lastnikov gradu Strmol, poslovnežev, ki sta se med vojno (iz poslovnih razlogov) družila z Nemci, obenem pa tudi na skrivaj pomagala partizanom in celo gestapovskim ujetnikom. Vojno dogajanje je samo kronotopsko ozadje romana, na katerem Jančar izriše svojo pisateljsko »obsesijo«, ubesedeno v več novelah in romanih: nepredvidljivo in nedoumljivo (zgodovinsko) usodo, ki kroji življenje posameznika – v tem primeru junakinje Veronike, »ki hoče samo živeti«. Jančar se zelo potrudi, da roman ne bi izzvenel ideološko.¹⁷⁸ Med drugim tudi vpelje pet različnih pripovednih perspektiv, ki osvetlujejo

178 Za podrobnejšo interpretacijo romana gl. Virk 2019; Kos 2019a; 2019b; Smolej 2015. Za diametralno nasprotno razlago gl. Zupan Sosič 2014.

dogajanje vsaka s svojega zornega kota, in vtis je, da mu ta namera uspeva. Kot zapiše M. Kos, Jančar

ne zagovarja oziroma privilegira nobene izmed strani, med vojno vpletenih v bratomorni spopad. Ne zanima ga perspektiva zmagovalcev *ali* perspektiva poražencev, ampak vse tisto, kar je v velikih zgodbah zgodovine običajno zamolčano: usoda posameznikov, vzgibi, ki usmerjajo, zapletajo in razpletajo življenja protagonistov, pahnjenih v nezadržen tok zgodovine. (M. Kos 2019a 161)

Kljub temu pa je bil roman deležen tudi ideoloških odzivov. Večina strokovnih bralcev je sicer dobro dojela Jančarjevo poanto; ne nazadnje je bil roman nagrajen s kresnikom. A tako med strokovnjaki kot med običajnimi bralci so se obenem pojavljala tudi izrazito ideološka branja: nekateri so roman razumeli kot razkrinkavanje komunističnih in partizanskih zločinov med vojno, drugi pa kot napad na »pridobitve NOB in revolucije«, če uporabim obrabljeno sintagmo iz časov komunizma, oziroma – ker dokumentarnega ozadja ni bilo mogoče zanikati – kot nerazumevanje pravega bistva partizanstva in njegove etike pod krinko lažnega, abstraktnega humanizma. Tako »revizionisti« kot »sile kontinuitete« so pri tem popolnoma zgrešili intenco in bistvo romana, tako pa romanu z njegovim učinkom pomagali razgaliti aktualno stanje slovenske družbe, ostro in nespravljivo razcepljene na dva ideološka pola. (Jančar je morda prav zaradi tega nerazumevanja in zato, da bi še jasneje pokazal, kako kot pisatelj stoji nad ideološkimi razlikami glede druge svetovne vojne, moral napisati še »sredinski« roman *In ljubezen tudi*.)

Morda je prav vznemirjenje, ki ga je povzročil Jančarjev roman, v naslednjih letih spodbudilo pospešeno produkcijo slovenskih romanov na temo druge svetovne vojne. *Da me je strah?* Maruše Krese sicer ne korespondira izrecno z Jančarjem, vendar pa avtoritativno¹⁷⁹ postavlja »pravo« resnico o medvojnem dogajanju (tisto torej, česar Jančar ni želel narediti), blazirano s pristnim čustvenim diskurzom in z retoriko iskrenosti ter predanosti, ki silovito in prepričljivo nagovarja bralce (ideološke somišljenike). – Bolj prepoznavno se na Jančarjev roman polemično navezuje Möderndorfer z *Drugo preteklostjo*, ki izkazuje podobno ideološko opredeljenost kot roman Maruše Krese. »V romanu, ki sicer v svojem izhodišču želi biti kar se le da ‚zgodovinsko objektivnen‘ in ideološko ‚nepristranski‘, je ena izmed romanesknih figur okarakterizirana bolj negativno kot kako drugače« (M. Kos 2019a 163). Maruša Krese je v romanu zelo jasno in brezkompromisno (pa

179 Tudi glede tega se interpretacije slovenskih literarnih zgodovinarjev diametralno razhajajo. Gl. Zupan Sosič 2014; M. Kos. 2019a; 2019b.

tudi nekoliko grobo) obsodila nasprotno stran od partizanske s potomci vred, Möderndorfer pa tudi tiste, ki so hoteli v vojnem času »samo živeti«, če grobo poantiram, postavlja ob bok sovražniku.

* * *

Nekatere v obdobju komunizma in realsocializma prepovedana teme, ki jih je detabuizirala slovenska književnost v osemdesetih letih – Goli otok, informbiro, dachauski procesi ipd. –, po osamosvojitvi literarno ne zaživijo prav silovito, razen kot obrobni motivi (tako kot npr. v romanih Alojza Rebule *Skrivnost kostanjevega gozda* ali Maruše Krese *Da me je strah?*). Detabuizacija je bila učinkovita, literarno te teme niso več vznemirljive in izzivalne. To pa očitno ne velja za osrednjo slovensko nacionalno travmo, simbol njene nespravljive ideološke razcepljenosti, za dogajanje na Slovenskem med drugo svetovno vojno, ki zajema narodnoosvobodilni boj ter revolucijo in kontrarevolucijo, torej državljansko vojno. Ta stara tema za Slovence še vedno ostaja aktualna in na simbolni ravni označuje ideološko razklanost sodobne družbe. Slovenskemu romanu glede tega ni uspelo opraviti tiste družbene funkcije, kot jo je v predosamosvojitvenem desetletju, ko sta detabuizacija in demitologizacija dogajanja med drugo svetovno vojno (in po njej) delovali osvobajajoče, sproščujoče in domala katarzično, zato pa tudi povezovalno. A katarza je bila, kot se je izkazalo, navidezna ali vsaj zelo kratkotrajna. Tudi sodobni slovenski roman o drugi svetovni vojni katarzo le težko sproža. Zaslutiti jo je mogoče kvečjemu ob romanih oziroma njihovih avtorjih, ki so – tako kot na primer Maja Haderlap in Zorko Simčič, ki ju zaznamuje »oddaljena bližina« zamejstva ali izseljenstva – tako ali drugače vsaj nekoliko oddaljeni od živega utripa sodobne slovenske družbe. Sicer pa se je po poldrugem desetletju zatišja bivša tabu tema ob vse večji politični in ideološki polarizaciji v Sloveniji vrnila predvsem kot netivo ideoloških strasti, za marsikoga pa po vsem sodeč tudi kot sredstvo političnega in ideološkega boja. Zgovoren primer tovrstne politizacije se zdijo izpeljave literarne zgodovinarke in teoretičarke Alojzije Zupan Sosič, ki prav ob obravnavi slovenskih romanov o drugi svetovni vojni razume partizanstvo izključno kot komunistično revolucijo (v kar najbolj pozitivnem smislu), kot upravičeni boj ne le proti fašizmu in nacizmu, temveč tudi proti vsem oblikam »kapitalističnega barbarstva« (Zupan Sosič 2014: 23), in pomen partizanstva aktualizira, tako da ga prenese na aktualno politično situacijo v Sloveniji (na nedavne »ljudske vstaje« proti tedanji vladi), ki, če po smislu povzamem njeno intenco, v razmerah barbarskega (neo)liberalnega kapitalizma potrebuje več partizanskega duha in »etike«. Taka drža (v članku s kategorizacijo »znanstveni«) brez potrebne distance, kakršno lahko daje kritična avtorefleksija, ki šele omogoča tvorno in stvarno refleksijo,

je za sodobno slovensko družbo (pa tudi za del humanistične publicistike obeh skrajnih nazorskih provenienc) prej ko ne značilna.

Izbrisani

Slovenska osamosvojitve leta 1991 je bila tudi *odcepitev*. Slovenija je bila pred tem del večnacionalne federativne skupnosti; sprememba je imela na eni strani negativne posledice za to (namišljeno) nekdanjo skupnost, poleg očitnih prednosti pa je tudi Sloveniji prinesla nekatere probleme. Preusmeritev z jugoslovanskega trga na svetovni trg sicer ni bila mačji kašelj, a je vseeno pomenila, gledano v celoti, manjšo težavo. Večja je izvirala drugje. V Jugoslaviji se je kmalu razmahnila okrutna vojna, in eden od nasledkov je bil, da je v Sloveniji ostalo od svojih domov z bojno razmejitevno črto odrezanih nekaj deset tisoč »priseljencev« iz drugih bivših jugoslovanskih republik (v Sloveniji so po večini iskali boljši zaslužek). Mnogi so že bili »naturalizirani«, mnogi ne, za vse pa je slovenska osamosvojitve/odcepitev med drugim pomenila tudi precejšnjo čustveno stisko. Podobna tesnobna občutja so imeli ob osamosvojitvi in po njej sicer tudi nekateri Slovenci, zlasti večina nekdanje vodilne politične elite, pa tisti, ki so prisegali na jugoslovansko narodnost (to je bila že stara, tradicionalna identifikacija) ali na njeno komunistično fiktivno različico »bratstvo in enotnost jugoslovanskih narodov« (in so nato postali najprej pionirji, danes pa so že kar veterani jugonostalgije kot ene izmed oblik nacionalizma, ki se tej oznaki prerada izogne in skriva pod krinko multinacionalizma in večkulturnosti), a kot je pokazal plebiscit, takih vendarle ni bilo zelo veliko, pa tudi njihov položaj je bil mnogo boljši kot položaj delavcev in drugih priseljencev iz južnih republik. Ti so se znašli v dejanskem precepu. Odcepitev je pomenila zanje izgubo varnosti, ki jo je zagotavljala »širša domovina«, zaradi katere so se tudi v Sloveniji lahko počutili »doma« in niso bili klasični *zdomci*. Poleg tega so bili zdaj administrativno, pa tudi z vojno odrezani od svojcev ter v upravičenih nenehnih skrbeh zanje, tako pa toliko bolj povezani z njimi in s svojim pr(a)-vim domom. Zato je popolnoma naravno, da slovenske osamosvojitve/odcepitve zvečine niso podpirali. Vse to je bilo (v tej razmeroma zaprti skupnosti) pomembno zaradi administrativnih ukrepov, povezanih z državljanstvom, ki so sledili in najbolj prizadeli ravno ta del prebivalstva. Z novim zakonom o tujcih so namreč postali tuji državljani in so bili *izbrisani* iz registra stalnega prebivalstva, to pa jim je onemogočalo uveljavljanje vseh socialnih in drugih (npr. zdravstveno varstvo itn.) državljskih pravic. Ta položaj so seveda lahko uredili, če so v roku pol leta zaprosili za državljanstvo Slovenije in ga pridobili. Večina je to res naredila, nekateri pa iz različnih razlogov ne, zato so

bili 26. 2. 1992 izbrisani iz registra stalnega prebivalstva in so izgubili status slovenskega državljan ter iz tega izhajajoče pravice.¹⁸⁰ Razlogi za opustitev so bili različni. Nekaterim je bila prošnja zavržena, še zlasti, če jim je bilo dokazano, da so z JLA ali kako drugače sodelovali pri agresiji na Slovenijo. Večina izbrisanih pa za državljanstvo niti ni zaprosila, »bodisi zaradi neobveščenosti in malomarnosti bodisi zaradi odklanjana statusa slovenskega državljan« (Juvan 2016 24) – tudi to zadnje je iz prej povedanega seveda lahko razumljivo. Po dveh odločitvah ustavnega sodišča (1999 in 2003; 2012 se je temu pridružila še rzsodba Evropskega sodišča za človekove pravice) je začela država status izbrisanih počasi urejati, a problem še vedno ni dokončno rešen.

V poosamosvojitvenem desetletju izbrisani še niso bili pomembna javna in politična tema, saj so Slovence zaposlovali predvsem tranzicijski problemi. Že od leta 1994 so se sicer temi začeli posvečati v *Mladini*,¹⁸¹ sicer pa so o njej mediji vse do preloma tisočletij le redko pisali. Javnost se je začela s problematiko bolje seznanjati po letu 2002, ko so izbrisani ustanovili svoje društvo in odtlej z raznimi manifestacijami opozarjali na svojo težavo. Boris A. Novak jim leta 2004 v podporo napiše sonet *Izbrisani*, »Boom teater« pa leto pozneje uprizori istoimensko provokativno satirično komedijo. Na lik izbrisanega mimogrede opozori Branko Gradišnik v romaneskni trilogiji *Roka voda kamen* (2007), leto pozneje pa še bolj mimogrede Goran Vojnović v *Čefurjih raus!*

180 Na uradni strani vlade RS najdemo tole pojasnilo: »Republika Slovenija je po osamosvojitvi z Zakonom o tujcih leta 1991 določila, da za državljane drugih republik nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije, ki v roku šestih mesecev od uveljavitve Zakona o državljanstvu Republike Slovenije niso zaprosili za sprejem v državljanstvo Republike Slovenije, začnejo veljati določbe Zakona o tujcih. / Državljeni drugih republik nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije, ki so imeli v Republiki Sloveniji prijavljeno stalno prebivališče, so bili tako izbrisani iz registra stalnega prebivalstva. Zakon za njih namreč ni določal posebnih oziroma drugačnih pogojev za pridobitev dovoljenja za stalno prebivanje v Republiki Sloveniji kot za ostale tujce. / Izbrisani so osebe, ki izpolnjujejo vse štiri navedene pogoje: na dan 25. 6. 1991 so bili državljani Socialistične federativne republike Jugoslavije, vendar niso imeli republiškega državljanstva Slovenije, ampak državljanstvo druge republike nekdanje SFRJ (to državljanstvo je takrat vsak dobil po državljanstvu svojih staršev in ne po kraju rojstva), na dan 23. 12. 1990 so imeli v Republiki Sloveniji prijavljeno stalno prebivališče, po osamosvojitvi Republike Slovenije niso pridobili slovenskega državljanstva in so bili zato izbrisani iz registra stalnega prebivalstva (prijava stalnega prebivališča v Republiki Sloveniji jim je prenehala 26. 2. 1992, lahko pa tudi na drug datum).

Ustavno sodišče Republike Slovenije je leta 2003 ugotovilo, da je bil izbris nezakonit. Država je večkrat poskušala urediti vprašanje izbrisanih in v letih 2009 in 2010 sprejela ukrepe, s katerimi je v dveh fazah začela sistematično popravljati krivice, ki so se zgodile izbrisanim, in odpravljati nezakonito stanje« (<https://www.gov.si/zbirke/projekti-in-programi/izbrisani/>). (Prim. tudi obsežen članek na Wikipediji, ki vsebuje nekatere dodatne podatke: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Izbrisani#Izbris>).

181 Ta podatek povzemam po Juvan 2016.

(2008) in – nekoliko odločneje – čez čas v *Figi* (2016). Mimogrede se te teme dotakne tudi Nina Dragičević v zbirki *Ljubav reče greva* (2019). Oliver Frljić se s to temo ukvarja leta 2013 v predstavi 25.671 (število izbranih), Boris A. Novak pa (po že omenjenem sonetu) spet v zadnjem delu *Vrat nepovrata* z naslovom *Bivališča duš* (2017). Prva obsežnejša literarna tematizacija na Slovenskem nastane po zaslugi prevoda. V romanesknem popisu svoje preseljene življenjske zgodbe (*Nihče*, 2013) – ki med drugim tematizira povojne pomore v Sloveniji in srebreniško tragedijo – rudar Mehmedalija Alić izpove tudi osebno izkušnjo izbrisanega. – Z bolj epskim zamahom so se nato te teme v svojih romanih lotili Miha Mazzini (*Izbrisana*, 2014), Polona Glavan (*Kakorkoli*, 2014) in Dino Bauk (*Konec. Znova*, 2015).

Mazzinijev roman pripoveduje zgodbo noseče vzgojiteljice Zale, ki (leta 1992) ob porodu izve, da je (z njo pa tudi njen pravkar rojeni sin)¹⁸² »izbrisana«. Izkáže se, da ni poznala novega Zakona o tujcih, zato ni zaprosila za državljanstvo. Sledimo njeni odisejadi po uradih, medtem ko njen sin ostaja v porodnišnici; želijo ga celo dati v posvojitev. Težki položaj razreši otrokov ameriški oče, ki Zali pomaga urediti državljanstvo; roman se konča srečno, mati in otrok sta na varnem.

Roman precej očitno koketira z ustaljenimi trivialno-žanrskimi vzorci; tako si bržkone obeta večjo berljivost, očitno pa tudi že računa z ekranizacijo, ki je sledila malo pozneje. Morda prav od tod izvirajo njegove osrednje pomanjkljivosti. Osnovno težavo romana je dobro povzela Mojca Pišek, ki je sicer pohvalila avtorjevo odločitev za družbenokritično temo, a je ustrezno opozorila na to, da je roman »tezen, po malem tendenčen« in da bi bilo zanj boljše, »če bi razsodbe povsem pustil ob strani. Bralec v letu 2014 romana s tematiko izbranih ne more brati neinformirano, nepodučeno in brez določene analitične zrelosti, zato tudi ni potrebno, da mu vse na pladnju prinaša že avtor« (Pišek 2014 1428; 1429). Posebej velja pritrditi tudi njenim sklepnim kritičnim besedam:

Menim, da mu še največ škode dela naivna promocija, ki pravi, da naj bi šlo pri pisanju o izbranih za pogumno dejanje. Žal tega ne vidim tako. Aktivizem za zabrisane je danes obvezna sestavina javne morale: v politiki, medijih, na univerzi. Morda bi bilo pogumno pisateljsko dejanje leta 1994. Zares pogumen roman bi danes zanimalo vsaj še – ali pa kar predvsem –, kaj se je pred in med izbrisom po glavi pletlo drugi strani, aktivnim in pasivnim povzročiteljem nesreče 25.671 soljudi [...] Na roman, ki bi šel zares globoko, prikazal celotno kompleksnost problema in izrabil ves literarni potencial tematike, še čakamo. (Pišek 2014 1432)

182 Marko Juvan sicer govori o »novorojenki« (Juvan 2016 30; 31).

Z nekoliko drugačnimi besedami je roman – v svoji sicer strogo znanstveni, visoko teoretični in obenem izrazito ideološko kritični analizi – ocenil Marko Juvan. Opozoril je na mnoge stereotipe, ki jih pisatelj s pridom izrablja, nakazal na nastavke za »[k]ritiko biopolitične regulacije populacije, ki na podlagi etnonacionalizma izključuje in gospodarsko izkorišča izbrisane« (Juvan 2016 32), a dodal, da to kritiko »blokira privzeti žanr črne srhljivke (*the noir thriller*)« (prav tam), Mazzini pa »z uvozom žanra« prevzame »tudi njegovo imperialistično prtljago [...] Pisava trilerja naj bi zdravilno razkrivala resnico (o izbrisanih), čeprav obenem deluje kot *strup* (neoliberalne, globalistične) ideologije, ki je v svetovnem merilu ustvarila razmere, v katerih je slovenska patologija sploh lahko nastala« (prav tam 33). Tudi po Juvanu (tako kot po Mojci Pišek) roman – če malce poenostavimo to zapleteno izrazje – svoje družbene kritike ne izpelje dovolj učinkovito.

Polona Glavan zajame v romanu *Kakorkoli* širše kontekstualno ozadje. Razmeroma predvidljivo stereotipna zasnova zgodbe s stereotipnimi karakterizacijami (očitna težnja po pravičnem prikazu nasprotnega – negativnega – pola avtorici spodleti) poteka v dveh pripovednih pramenih, ki se na koncu združita ter tako ustvarita pogoj za predajo »sporočila«. V prvem pramenu mlada protagonistka zanosi; želi splaviti, a njen fant in otrokov oče jo prepriča o nasprotnem. Ko tega fanta zaradi žaljenja priseljence iz bivše skupne države odpustijo iz službe, se začneta oba predajati ksenofobnim čustvom in tudi dejanjem, na primer na organizaciji protiprotesta proti nasilju nad priseljenci, zlasti tudi proti administrativnemu nasilju nad izbrisanimi. Tu se ta pripoved sreča z drugim pramenom, v katerem nastopa prav tako mlada protagonistka, ki prek inštruiranja spozna bedni življenjski položaj priseljencev. To jo pretrese, postane aktivistka, ki se bori za njihove pravice in pomaga organizirati protest proti nasilju nad njimi. Protesti proti nasilju se izrodijo v nasilje, roman proti koncu dobi tragične poteze, saj se spopad tragično izide za protagoniste obeh pripovednih pramenov. Ob sklepu se pramena stakneta v sorodni usodi in pripoved se zaokroži, vendar ne da bi pripeljala do tragične katarze (gl. Juvan 2016 36 isl.)

Kljub naporom v nasprotno smer se namreč roman ne izogne stereotipizaciji. Nanjo delno opozarjajo tudi – zvečine sicer pozitivne – kritike, zlasti ob stranskih likih.¹⁸³ »Zoprne osebe so zoprne že na videz, na primer skrivnostna sošolka, zagrenjene tajnice in učiteljice, vedno nasmejani aktivisti, šablonasti računalničar ter retorično navdahnjeni vodja fašistične skupine« (Geršak 2014). Moti še okoliščina, da se roman občasno »približa melodrami« in »da na trenutke [...] zapade v teznost« (Geršak 2014). Roman se torej kljub

183 Npr. Kozin 2015 153.

poskusom neideološke prezentacije tudi tiste drugačnosti, ki jo zavrača (na primer poskus iskrenega empatičnega vživetja v »negativko«) – in to mu je gotovo v prid – ne izogne zares »črno beli optiki« (Vrščaj 2020 165) (in to je morda botrovalo temu, da se ni uvrstil v kresnikovo finalno peterico). Sporočilo romana je kristalno jasno in je tudi v okviru pričakovanega, saj odseva *mainstream* držo bržkone vsakega spodobnega kulturnika,¹⁸⁴ intelektualca ali povprečnega državljanja, držo, ki jo seveda spodbujajo tudi mediji in sama politika (četudi ne čisto vsa): nacionalistični, neizobraženi nižji sloji (ki sicer prav tako lahko imajo svoje življenjske težave in celo tragedije) svoje frustracije sproščajo s homofobnimi in ksenofobnimi izpadi; ti nepopravljivo poškodujejo ranljivo telo družbe, ki ga branijo izobraženi, plemeniti, empatični, kozmopolitski posamezniki in posameznice.

Podobno kot to velja za Polono Glavan, tudi roman Dina Bauka *Konec. Znova* ni tako scela osredinjen zgolj na usodo izbrisane osebe kot Mazzinijeva *Izbrisana*. Problematika izbrisanosti je zajeta zlasti v tem pripovednem segmentu: roker in knjigoljub Denis, v obdobju slovenskega osamosvajanja najstnik, si po osamosvojitvi ne pridobi slovenskega državljanstva, zato je obsojen ne le na izbris, ampak tudi na izgon iz države, ki ga pahne naravnost v naročje vojne v Bosni. Še vedno prebira knjige, a zdaj v uniformi in s puško v rokah, dokler ne konča tragično kot vojak. Nekako vzporedno spremljamo občutja krivde njegovih mladostnih prijateljev Slovencev, da mu niso bolj pomagali pri njegovi nesrečni usodi, vendar roman te krivde ne razreši katarzično. Po mnenju Marka Juvana zato ne, ker Denisovi prijatelji s »fantazmatsko projekcijo [imaginarnih] prostorov [...] bežijo pred občutji krivde in nemoči ob absurdnem toku usodnih naključij, prek katerih nanje deluje zgodovina izbrisa« (Juvan 2016 39), po mnenju kritičarke Tine Vrščaj pa je razlog prej to, da je »družbeni angažma romana« ob nekaterih postranskih dogodkih »preveč na dlani« (Vrščaj 2020 115), prikazan preveč »poenostavljeno in moralizatorsko« (prav tam 116), klišejsko ter težno. Roman je bil sicer deležen pretežno pozitivnih kritik, najbrž tudi zaradi nevsiljivo invocirane blage jugonostalgije, zlasti prek jugoslovanske glasbene scene v osemdesetih.

Če povzamemo: vsem tem romanom o izbrisanih je torej skupno, da poskušajo izrabiti pozitivni etični potencial literature, njeno zmožnost (in pobudo) za empatično doživljanje in podoživljanje, za prenašanje tistih sporočil in resnic o izbrisanih, ki jih slovenska javnost pozna že iz osrednjih

184 Značilna je na primer tale kritiškokobralska izpoved ob romanu in njegovem »sporočilu«, ki njegovo družbenokritično učinkovitost problematizira podobno kot Mojca Pišek tisto pri Mazziniju: »Bojim se, da ljudje, ki bi potrebovali tak poduk, ne berejo romanov; in da smo tisti, ki jih, bolj strpne sorte. Se pa, vsaj jaz, ob poenostavljeni logiki romana hitro čutim podcenjeno« (Vrščaj 2020 166).

medijev, strokovne literature, publicistike, dejavnosti društva izbrisanih, ne nazadnje pa tudi (vsaj dela) uradne politike. Glede tega je delovanje literature v tem primeru izrazito sinergijsko – in pravzaprav, čeprav se utegne zdeti ta izraz nekoliko prestrog, konformistično. Polju razmeroma splošno sprejetega (upoštevanju »kulture« spletnih komentarjev se tu seveda odrekamo) ne dodaja prav dosti novega in ne odpira zares novih obzorij, pa tudi ne izrablja vseh potencialov, ki jih ponuja literatura. Družbena vloga literature v tem primeru ni več *performativna*, tudi ne zares *mobilizacijska*, temveč prej *podporna*, *supportivna*. Literarna obravnava izbrisanih v obravnavanih treh romanih ne prinaša opaznejše »dodane vrednosti« oziroma spoznavnega ali etičnega presežka. Ni naključje, da Marko Juvan njihovo analizo sklene s temi besedami:

Navkljub trem romanom o izbrisu travma še vedno ostaja nepredelana. Literatura se je z njimi pozno pridružila silam, nasprotnim dominantnemu diskurzu »organizirane nedolžnosti«, predelovanje travmatične sokrivde t. i. navadnih ljudi za izbris pa v pripovedih ne privede do očiščenja, katarze. (Juvan 2016 39)

Tako kot – to smo videli malo prej – slovenski roman o drugi svetovni vojni ne.

Sklep

Ne tematizacija druge svetovne vojne na Slovenskem ne literarno spopadanje s problemom izbrisanih torej na sodobno slovensko družbo nimata katarzičnega učinka, denimo v duhu narodne sprave ali empatičnega podoživljanja in na tej podlagi doseganja novih, odrešujočih ali osvobajajočih uvidov. Literatura še vedno ima moč, da – kadar je umetniško prepričljiva, ne glede na temo – omogoči individualno spravo in katarzo skrbnemu bralcu, empatičnemu posamezniku; neposrednega družbenega učinka pa po vsem sodeč nima več.¹⁸⁵ Družbenoangažirana proza torej v tem obdobju svojega osrednjega namena ne dosega, čeprav obravnava širok diapazon aktualnih slovenskih ali globalnih družbeno političnih tem. Predmet obravnave oziroma kritična tarča so tako – ob bržkone najpogostejši temi takih ali drugačnih beguncev (Marko Sosič: *Kruh in prah*; Dušan Šarotar: *Panorama*; Andraž Rožman: *Trije spomini: med Hajfo, Alepom in Ljubljano*; Jani Virk: *Med drevesi*; Tina Vrščaj: *Plašč*; Marjan

185 Najodmevnejša dela s potencialom za mobilizacijo širše zavesti so tista, ki doživijo ekranizacijo oziroma pridejo na filmska platna (Mazzini, Lainšček, Golob, Vojnović).

Žiberna: *Kdo gleda prozo?*; Sebastijan Pregelj: *Vdih. Izdih*; Branko Šömen: *Plave talige. Slovenski triptih*; Vesna Lemaic: *Dobrodošli* – še Romi (Andrej Skubic: *Lahko*), razpad bivše Jugoslavije in posledice, jugonostalgija in »titostalgija«¹⁸⁶ (Marko Sosič: *Tito, amor mio*; Goran Vojnović: *Jugoslavija, moja dežela*; *Figa*), nacionalizmi, problemi multikulturalnosti,¹⁸⁷ liberalni in korporativni kapitalizem ter z njim povezana moralna sprijenost posameznikov (Jani Virk: *Med drevesi*; Drago Jančar: *Maj. November*), potrošniška družba (Andrej Blatnik: *Spremeni me*), politika, pretekli politični totalitarni sistem (Dušan Merc: *Slepe miši*; Alojz Rebula: *Skrivnost kostanjevega gozda*), protestniško gibanje (Tomo Podstenšek: *Sodba v imenu ljudstva*; Gregor Kosi: *Celica št. 2*; Polona Glavan: *Kakorkoli*), vse bolj virtualna resničnost in nove tehnologije (Andrej Tomažin: *Anonimna tehnologija*), medijske konstrukcije resnice (Tomaž Letnar: *Jedci trupel*; Emil Filipčič: *Mojstrovka*), šovinizem, ksenofobija (Nataša Sukić: *Molji živijo v prahu*), gospodarski kriminal in tajkunstvo (Andrej Skubic: *Samo pridi domov*), nasilje nad marginalnimi skupinami (Suzana Tratnik: *Nornhaus na vrhu hriba*), pedofilija (Jani Virk: *Brez imena*), ekologija (Nataša Kramberger: *Primerljivi hektarji*; Peter Rezman: *Mesto na vodi*) itn.

Problem dobršnega dela slovenske literature po letu 2000, vsekakor pa slovenske proze – tako kot vselej s častnimi izjemami –, ni družbena kritičnost in angažiranost sama na sebi, še najmanj seveda njeno pomanjkanje, pač pa prej njeni primanjkljaji: namreč teznost, shematičnost, neinventivnost. Kot je zapisala literarna kritičarka (in svojo ost usmerila ne le na tovrstno literaturo, temveč tudi na kritiško recepcijo):

Pri pojmih družbene aktualnosti in družbene kritike veliko poklicnih bralcev dobi mehka kolena. Nenadoma izgubijo literarno kritičnost in presojuje politično: ima pisatelj prava stališča? Bo s svojimi stališči koristil družbi? [...] Mnogo pisateljev pa izkorišča tako klimo: pišejo o slovenskih vstajah, o homoseksualcih, Romih, priseljencih in izseljencih. Vnaprej se ve, kakšne nazore naj zagovarja roman in kakšne izvlečke mora narediti bralec [...] Kolikor več je v romanih predvidljivega aktualizma, toliko manjkrat v njih naletim na resne etične teme in kompleksno prikazano moralno problematiko, ki bi zajela težavnost samega življenja. (Vrščaj 2020 9)

Literatura torej v takih primerih ne razkriva (vsaj ne dovolj učinkovito) *prikritih* družbenih patologij, ne kritizira krivičnih razmerij, o katerih družba

186 Ta pojav v postjugoslaviji je izčrpno dokumentiral Mitja Velikonja v istoimenski knjigi.

187 Celoten ta tematski lok, od razpada Jugoslavije do vprašanj multinacionalizma in nacionalne identitete, je s svojo esejistiko v zgodnjih devetdesetih letih začrtal Aleš Debeljak. V romanih je problematika, povezana z bivšo Jugoslavijo, najodmevneje in literarno najbolj izdelano obdelana pri Goranu Vojnoviću.

molči, ne razkriva novih tovrstnih tem; glede tega torej ni, tako kot v obdobju pred letom 1990, pionirska, temveč caplja za mediji, civilno družbo, javno zavestjo, opozicijsko politiko, pogosto pa celo tisto na oblasti. Za celotno sodobno slovensko književnost bi bil dobrodošel recept oziroma nasvet, ki ga že sredi devetdesetih let ob tedanji slovenski dramatiki ponuja Blaž Lukan:

tudi situacija, v kateri se slej ko prej znajde današnji, sodobni dramski pisec, je lahko utesnjujoča, in v njem lahko vzbuja prav tako eksistencialno stisko, kot jo je vzbujala v dramskem piscu situacija poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. To stisko je »preprosto« treba »najti« (se znajti sredi nje) in se nato nanjo (dramatično) odzvati. Razlogi za stisko se vselej skrivajo v dejstvih, ki niso nič več pomembna: ali v pridobitništvu ali v jalovih strankarskih sporih, ali v politični presiji ali v navidezni politični toleranci, ali v hermetično zaprtih ali tudi v na stežaj odprtih mejah – le da prva spodbujajo neskončno željo po begu iz tesnega zapora, druga pa z neskončno odprtostjo v prostost vsako željo ubijajo. Konkretno manifestacije časa so tisto, kar je mogoče od časa odšteti, zanemariti, abstrahirati. To, kar ostaja, je stiska, ki rojeva dramatični duh (oziroma je rojena iz dramatičnega duha) in ki je v temelju vsakega dramatičnega dejanja. Dramski pisatelj, ki konkretnih manifestacij od časa ne odšteje, temveč jih še potencira, jim dodaja svoj lastni delež (na primer peticije, odprta pisma, implicitni politični angažma, strankarski aktivizem itn.), preneha biti dramski pisatelj, saj izgubi svojo lastno izvirno dramatično stisko, s tem pa se mu odtuji tudi resnični dramatični duh časa. To, kar ostane, je samo še politika(ntstvo). (Lukan 1995 103–104)

»Zamudniška« in tezna družbena kritika ni več alternativa političnemu enoumju, tako kot je to bila v dobi totalitarizma ter ideološkega monopola, temveč se zdi zgolj *pridruženi* politični glas k enemu izmed politično-ideoloških glasov v razglašenem orkestru – to bo najbrž zvenelo kot oksimoron – še vedno enoumnih političnih ideologij v razmerah slovenske parlamentarne demokracije in ideološkega kvazipluralizma.

Dramatika

Slovenska dramatika, ki je bila v poosamosvojitvenih devetdesetih letih estetsko neinovativna, glede družbene in politične kritike pa – zlasti v primerjavi s svojo tradicionalno vlogo po letu 1945 – anemična, doživi po letu 2000 vidne spremembe. Te so opazne že navzven: če so v devetdesetih prevladovali avtorji starejše generacije, se v novem tisočletju pojavi plejada novih, mlajših avtorjev in avtoric, ki vnašajo novega duha in novo energijo ter bistveno prispevajo k posodobitvi dramske in gledališke govorice. Radikalna sprememba se zgodi

tudi pri udeležnosti obeh spolov. Medtem ko so v dramatiki na Slovenskem tradicionalno prevladovali moški¹⁸⁸ in se to tudi v devetdesetih letih ni bistveno spremenilo, se je po letu 2000 pojavilo več zanimivih avtoric. Statistični podatek, ki ga glede tega navaja Mateja Pezdirc Bartol, je zgovoren; kot »kaže delež besedil, ki so jih v zadnjih letih na natečaj za Grumovo nagrado za najboljše izvorno slovensko dramsko besedilo poslale dramatičarke, [...] se je ta iz komaj kakšnega ženskega imena v začetku 90. let povzpел skoraj na polovico in se ustalil pri eni tretjini« (Pezdirc Bartol 2016b 270). Pisanje dramatičark se je sicer v besedila teatrologov in literarnih zgodovinarjev prebilo prej kot na odre uveljavljenih gledališč (prav tam), a se položaj kontinuirano spreminja njim v prid. Daleč največji ugled ter odmevnost so v tem obdobju dosegale drame Dragice Potočnjak in Simone Semenič, a poleg njiju so se začele uveljavljati še mnoge dramatičarke srednje, mlajše in najmlajše generacije, na primer Saša Pavček, Desa Muck, Žanina Mirčevska, Martina Šiler, Kim Komljanec, Jera Ivanc, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj, Tamara Matevc, Simona Hamer, Vesna Hauschild, Tjaša Mislej in Iza Strehar (povzeto po Pezdirc Bartol 2016b).

Spremembe pa so seveda segale tudi globlje, in sicer zlasti na tisti dve področji, ki sta bili v devetdesetih letih najopazneje zapostavljeni: estetska agilnost in političnost. Pod vplivom Lehmana se ob »tradicionalni« dramatiki (ta seveda ne zamre, temveč se nadaljuje, stopnjuje, obnavlja in prenavlja) začneta uveljavljati postdramsko gledališče in »ne več gledališče«, kjer je besedilo razumljeno bolj kot partitura, vsekakor pa le kot sestavni del uprizoritve, ki drugim delom ni več hierarhično nadrejen. Režiserju pripade izrazitejša avtorska vloga, predstave pa dobijo dinamičen, spektakelski, performativen značaj. To dramskim umetnikom in umetnicam ponudi nove izrazne možnosti, odločilno pa vpliva zlasti na uprizoritev in njene učinke. Druga vidnejša sprememba je družbena angažiranost, vezana na aktualni družbeni trenutek; v tem obdobju »je mogoče v slovenskem gledališču opaziti porast gledaliških uprizoritev z družbeno angažirano, politično in aktivistično tematiko« (Murnik 2019 49).

Sodobna slovenska družba ponuja dramatiki za to nemalo otipljivih in uporabnih tem. Po začetni poosamosvojitveni evforiji so se namreč začele v Sloveniji vse bolj pojavljati anomalije političnega sistema¹⁸⁹ – oziroma boljše:

188 Slovenske dramatičarke »šele v 21. stoletju postanejo konstitutivni oziroma vitalni del razvoja slovenske dramatike in gledališča« (Pezdirc Bartol 2016b 280).

189 Med »psihološko-ideološke« anomalije, ki ponavadi niso ustrezno opažene in zato niso deležne resnejše pozornosti, bi bilo treba uvrstiti tudi denimo jugonostagijo ter s tem povezano nekritično idealiziranje socialistične preteklosti in pretirano demoniziranje sedanjosti, na kakršno naletimo v nekaterih literarnih delih tega časa, med dramami denimo v estetsko najvšečnejši obliki v igri *tisočdevetstoenaosemdeset* (2013) Simone Semenič.

razrasle so se do meje, ko jih ni bilo več mogoče tolerirati –, zlasti po letu 2008 (čeprav tudi že prej) pa še tiste, povezane z liberalnim kapitalizmom ter globalno potrošniško in novomedijsko družbo virtualne resničnosti.¹⁹⁰ Javnost so seveda burkale tudi bolj »lokalne« problematike, na primer prvi begunski val iz v vojno vpletenih republik bivše Jugoslavije, zlasti Bosne, pa denimo romsko vprašanje (to je v zadnjih letih vse bolj postalo tudi splošno evropsko). Feri Lainšček je sicer že v devetdesetih letih z nekaterimi romanesknimi uspešnicami, ki so se praviloma prelile tudi v filmske, slovenski javnosti z rahlo romantičnim portretiranjem približal romsko skupnost (in njene običaje), o kateri so imeli Slovenci tradicionalno negativne predstave. A ko je leta 2006 izbruhnil konflikt med krajanji Ambrusa, Zagradca in Krke ter tamkajšnjo romsko družino, je problematika spet prišla v ospredje in ostala aktualna vse do danes (vmes se je zgodilo še marsikaj; med drugim razkritja o partizanskih skupinskih pomorih Romov med drugo svetovno vojno),¹⁹¹ tako da ne preseneča, da se je znašla kot tema tudi v slovenskem gledališču. Romske problematike se v dramatikii dotika Dragica Potočnjak (*Kalea*, 2000), leta 2007 (letnica najbrž ni naključna) pa se znajde tudi v provokativni »dokumentarni predstavi« Emila Hrvatina *Slovensko narodno gledališče*. – Še markantnejša pereča tema pa je okoli leta 2000 postala vojna v Jugoslaviji.

Na prehodu iz prehoda: družbenokritično, a še-ne-politično

Vojna v Jugoslaviji (zlasti v Bosni) po razpadu skupne države se je živo dotaknila ne le slovenske javnosti, ki jo je tesnobno spremljala od blizu, temveč posebej tudi slovenskih pisateljev. Zlasti krog okoli *Nove revije* je prek slovenskega PENa (ob pomoči mednarodnega PENa; pozneje so poiskali še druge donatorje) – med posamezniki je prednjačil predsednik PENa Boris A. Novak, po svojih kanalih pa je pripevala tudi Maruša Krese – kmalu postal sam dejavno vpleten v dogajanje. Najprej v obliki pomoči begunskim pisateljskim kolegom, ki so prihajali v Slovenijo ali prehajali prek nje naprej na Zahod, nato pa v obliki neposredne humanitarne pomoči pisateljicam in pisateljem zlasti v obleganem Sarajevu. Novak, Niko Grafenauer, Josip Osti in

190 To poudarjeno tematizira zlasti novomedijska umetnost, ki »okrepljena, ojačana, razširjena in temeljno spremenjena s (pametnimi) tehnologijami ter v dialogu z njimi, komentira in dialoško razpira vprašanja povečane rabe tehnologij v sodobni družbi, vprašanja subjekta in (post)človeškosti v novih interakcijah ter dileme in utopije vsesplošne kompjutacije ter kiborgizacije družbe« (Murnik 2019 54).

191 Po nepreverjenih in večkrat spodbijanih govoricah naj bi pri njih objestno sodeloval tudi mladi Dušan Pirjevec.

Drago Jančar so v znamenje podpore in solidarnosti leta 1994, torej še med vojno, s tveganim podvigom celo sami osebno obiskali Sarajevo.

Med »modernimi klasiki« slovenske dramatike se je boleče teme jugoslovanske vojne prvi dotaknil Dušan Jovanović leta 1996 v *Antigoni* (delu *Balkanske trilogije*), med drugim zanimivi zato, ker je polemika s Smoletovo *Antigono*; nekako v istem času se je je dramsko lotila tudi Dragica Potočnjak (*Alisa, Alica*, 1996). V novo tisočletje pa je z njo vstopil Boris A. Novak, ki se je v verzni tragediji *Kasandra* (2001) te teme lotil po obvodu prek antičnega mita (v dobršni meri tudi njegove recepcije v romanu *Christe Wolf*). *Kasandra* ni ideološko tezna drama, tudi prizori nasilja (zlasti nad ženskami, na primer posilstvo) ali begunstva nimajo prozornih aktualističnih ali ozko političnih konotacij, čeprav je jasno, da gre pri spopadu med Trojanci in Grki »za moderno vojskovanje potencialnih ali že kar dejanskih vojnih zločincev« (Vrečko 2003 198). V ospredju je tragična usoda jasnovidne ženske, ki ji je onemogočeno tako uspešno javno kot tudi srečno zasebno življenje. Toda ozadje njene tragedije je nesmiselna in okrutna vojna med pripadniki sorodnih »plemen«, ki vendarle nespregledljivo konotira vojno v Bosni, obleganje Troje pa obleganje Sarajeva (in dejansko je avtor potrdil, da ga je pri pisanju vodil spomin prav na oblegano Sarajevo, torej na okoliščine, ki jih je kot svojevrstni pisateljski mirovni poslanec in humanitarni delavec poznal iz lastne izkušnje). Novak se je, kot že rečeno, glede tega izognil teznosti in je svoje pacifistično sporočilo univerzaliziral; sklep drame je – v nasprotju z antičnim mitom – izpeljal v smeri »upanja zato, ker ni želel pozabiti pravadne Troje, predvsem pa ne vseh tistih Troj, ki so prišle pozneje in jim je njegova igra očitno posvečena« (Vrečko 2003 204).

Novakova *Kasandra* se sicer ne izčrpa ob tej temi. Misliti poskuša še problematiko ženske telesnosti, razmerij med spoloma, neobrzdanega nasilja, možnosti odpuščanja in sprave itn., kar vse ima tako konkretno aktualistične kot tudi univerzalne, arhetipske poudarke. V drami pa je poleg tega zaznati še eno aktualistično konotacijo: modra in jasnovidna *Kasandra* je morda tudi podoba sodobnega humanističnega intelektualca ali literata, ki je daljnovidnejši od svojega okolja, a to okolje – sebi (in njemu, seveda) v škodo – njegovi jasnovidnosti in daljnovidnosti ne verjame in ne zaupa. Ta tematska razsežnost utegne biti odmev boleče izkušnje predosamosvojitvenega angažiranega intelektualca in umetnika, ki v novih družbenih in političnih okoliščinah v družbi nima več tistega vpliva in avtoritete, kot ju je imel pred letom 1991. Zdi se, da se je Novak s tem ne le odzval na potekajoče spremembe v slovenski družbi, povezane z vlogo kulture, umetnosti, literature in – konkretno – pisatelja v njej, temveč je obenem preroško predvidel tudi težave, s katerimi se bo srečevalo slovensko politično gledališče v nadaljnjih dveh desetletjih.

*Politični prepород slovenske dramatike in gledališča:
politično gledališče in politična drama*

Slovenska »politična« drama na sledi tradicije

Ko je minil prvi krč negotovosti ob porodnih bolečinah in poporodni depresiji novega političnega sistema in se je končalo privajanje nanj ter je namesto tega nastopila vse bolj ostra (upravičena ali ne, ustrezna ali pretirana) kritičnost do njega – pogosto že kar gnev nad novo politično in ekonomsko stvarnostjo –, je v slovensko dramatiko pospešeno začela prodirati politika (v širšem in ožjem pomenu besede).¹⁹² Politične tarče slovenske dramatike v tem obdobju, ki se jih loteva zlasti srednja generacija dramatikov, postanejo sprva »globalizacija, tajkunstvo, propadanje srednjega razreda, vladanje oblasti z ustrahovanjem z nevarnostjo od zunaj ali z grožnjo brezposelnosti itd.« (Kozak 2019a 102), pozneje pa še nacionalizem, ksenofobija, zatiranje manjšin itn. Dramska besedila postajajo spet družbeno angažirana, tako kot pred osamosvojitvijo, a narava tega angažmaja se pomembno spremeni. Ost politično angažirane drame ni več usmerjena v jasno opredeljen cilj partijskega enoumja. Njena tovrstna homogenost se poruši ne le zaradi še vedno trajajočega »obdobja avtopoetik in avtonoetik«, temveč tudi zaradi nove družbene in politične stvarnosti. Kot zapiše Mateja Pezdirc Bartol (zdi se, da pod vplivom Lehmannovih analiz možnosti političnega v sodobni dramatiki):

V demokraciji, kjer ni posesti resnice, ampak vsakdo izbira med množtvom dnevno spreminjajočih se resnic, dramatika ne more več nasprotovati ideološkemu monolitu, temveč je njena angažiranost usmerjena predvsem v splošno stanje duha in družbe ter globalne probleme sodobne civilizacije, kot so nasilje v družini, pedofilija, birokratizem, odrinjenost marginalnih skupin, korupcija, brezposelnost, oblike manipulacije, medijska konstrukcija realnosti, potrošništvo ipd. (Pezdirc Bartol 2008 128)

192 Po kratkem vzponu v devetdesetih pa – prav tako zaradi družbenih sprememb, ki pa v tem primeru očitno delujejo zaviralno – zaton doživi komedija: »Zdi se, da komediografski postopki niso več primerni za prikazovanje intimnih zgodb slehernikov, ki ne spadajo v elito oblastnikov in kapitalistov. Komedija se namreč vedno odziva na aktualne dogodke in od gledalca ali bralca zahteva izkušnjo ali vsaj poznavanje dejstev, ki jih prikazuje (npr. prehod iz enega družbeno-političnega sistema v drugega). Mlajša, s potrošništvom zastrupljena in od resničnostnih šovov ohromljena generacija te izkušnje seveda nima. Tako kot nima želje po družbeni aktivnosti in spremembah. Vse, kar ji je ostalo od družbenega aktivizma njihovih staršev, je neskladje med željami (bogastvo, materialne dobrine in slava) in resničnostjo [...]. Ravno to travmatično neskladje in bolečna želja po slavi za vsako ceno predstavljata novo tematsko polje, iz katerega črpajo drame, napisane v zadnjih letih [...]. Zato lahko upravičeno trdimo, da smo po bliskovitem razcvetu slovenske komedije v 90. letih prejšnjega stoletja zdaj priča njenemu zatonu« (Gaši; Poniž 2010 74–75).

Med prvimi se je v tem obdobju novih družbenokritičnih tem še v okvirih tradicionalnega dramskega pristopa lotil Jančar, ki v sodobnost sicer raje posega po metaforičnem obvozu prek preteklosti, a v *Lahki konjenici* (2003; 2006) se osredinja na kar naj sodobnejšo konkretno družbeno realnost. V ospredju je sicer intimna problematika, toda na prepoznavnem ozadju aktualnih družbenih patologij (pohlep, finančni zlomi, tajkunstvo itn.). Izrazitejša je družbena kritika v (prav tako še tradicionalno obarvanih) dramah treh predstavnikov generacije, rojene okoli leta 1960 (oziroma malo pred tem), Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja in Dragice Potočnjak, ki v svojih delih preigravajo skoraj identične teme, zlasti Möderndorfer in Zupančič včasih celo s sorodnimi izraznimi sredstvi (absurd, groteska, satira).

Zupančič upravičeno velja za »izrazito družbenokritično usmerjenega sodobnega slovenskega dramatika srednje generacije« (Kozak 2019a 102), ki se v tem kontekstu osredotoča predvsem na frustracije posameznika v brezdušni mašineriji sodobnega sveta.¹⁹³ Kot ugotavlja Kozak, njegove drame v tem obdobju ne glede na to,

da je Zupančič kot dramatik še danes izrazito pod vplivom absurda, kar bi lahko vzbujalo pričakovanja o večji razdalji med dejanskimi problemi in predlaganimi rešitvami, [...] razkrivajo globoko razočaranje in ogorčenje nad stanjem današnjega sveta, ki ju njegove dramske situacije razkrivajo v precej bolj realističnih tonih, kot bi bilo to od drame absurda pričakovati. (Kozak 2019a 102)

Zupančičev *Hodnik* (2003) tako kritizira izgubo intimnosti in stika z realnostjo sodobnega človeka, vse bolj pehanega v medijsko dirigirano virtualno resničnost – pojav, ki se posebej negativno izostri v resničnostnih šovih (v tem primeru je to »Veliki brat«). Podobno kot pri Jančarju je v ospredju sicer psihično nasilje, ki ga doživljajo posamezniki, a osnovni generator tega nasilja je z novimi mediji generirana družba, ki spreminja posameznikovo mentaliteto in njegov čut za realnost. V drami je zato nujno videti tudi »kritiko sodobne družbe, njenih pojavov, manipulativnih postopkov vodilnih ali zmage, oblasti željnih oseb« (Strnad 2007 482). *Razred* (2006) obravnava problem delavca, konkretno ob primeru stresnega tečaja za prekvalifikacijo, posredno pa opozarja še na brezposelnost, alkoholizem in nasilje, ki so v

193 »Matjaž Zupančič skozi svoj dramski opus raziskuje eksistencialna vprašanja sodobnega človeka, in sicer skuša razumeti in odkriti vzrode, ki sprožajo nasilje, zastavlja si vprašanja, povezana z iskanjem človekove identitete, subtilno razgalja medčloveške odnose, zlasti prilaščanje drugega, zadušljiva in tesnobna razmerja, izpraznjenost in rutino ter mehanizme nadzora nad posameznikom in njegovo manipulacijo« (Pezdir-Bartol 2016a 132).

spremenjenih ekonomskih pogojih »življenjsko okolje« na margino izrinjenega današnjega proletariata. V črni komediji *Reklame, seks in požrtija* (2008), ki ni nastala po naključju na začetku globalne finančno-gospodarske krize, se Zupančič loteva približno tiste teme, ki jo je v *Ameriškem psihu* na srhljiv način obdelal B. E. Ellis, ki pa je zdaj postala aktualna tudi za Slovence. Igra je prikaz ničevosti in notranje izpraznjenosti sodobnega človeka (povzpelnika) v dobi »turbokapitalizma«, ki se – spet po diktatu prek medijev posredovanih reklam in drugih iluzijskih podob sanjskega življenja – poganja za instant užitek in dobičkom, med drugim tudi s tveganimi finančnimi (borznimi) manipulacijami. *Shocking shopping* (2011) – igra med drugim komunicira s Kafkovim načinom razkrivanja absurdnosti in brutalnosti prikritega oblastnega stroja – pa na površini tematizira blišč in bedo potrošniške mrzlice in frustracije nakupovalnih centrov, a v svoji kritiki sega globlje, do družbenih vzvodov, ki generirajo te pojave:

Jožef Kotnik tako kot njegov soimenjak Josef K. vstopi v kafkovski svet brez izhoda, znajde se v samem drobovju sistema nakupovalnih centrov, kjer se sooči z njegovimi pravili in obveznostmi oziroma politiko sistema, ki kljub na videz popolni svobodi deluje totalitarno in povsem hierarhično urejeno od varnostnika, administratorke, podpredsednika in predsednika, ki počistijo »vso svinjarijo«, da kupci lahko nemoteno nakupujejo. (Pezdirc Bartol 2016a 137)

Črna komedija *Pesmi živih mrtvecev* (2015) parodira in satirično šiba groteskne birokratske in proceduralne zaplete delovanja strokovno politične komisije, ki bržkone namiguje na delovanje parlamentarnih komisij. Zupančič se (z dramo *Padec Evrope*, 2012) končno loteva tudi že kritike širšega družbenega in političnega konteksta, namreč evropskih povezav, katerih del je postala Slovenija in ki (strukturno po svoje podobno, čeprav po vsebini in načinu vendarle nekoliko drugače kot prejšnje nadrejene skupnosti, Avstro-Ogrska in Jugoslavija) dirigirajo tempo življenja tudi v Sloveniji. V tej igri namreč »obsodi politične institucije evropske integracije, saj, namesto da bi ščitile svoje prebivalce, podlegajo neoliberalnemu dvorjenju kapitala, torej odločnejših od sebe, ki se zabava v banketnih dvoranah, medtem ko v kletih že teče kri« (Kozak 2019a 102).

Zupančičeva dramatika torej po vstopu v novo tisočletje sicer ohranja nekatere prejšnje poetološke razsežnosti (navezava na dramo absurda, ukvarjanje z intimnimi problemi posameznika), obenem pa se v njej zgodi izrazit zasuk v družbeno kritičnost. Enega od pomembnih povodov za ta zasuk Matej Bogataj – sicer ob Zupančiču, velja pa lahko za celotno slovensko dramatiko tega obdobja – označi takole:

Zdi se, da je kapitalistična zahteva po vse večji rasti in vse večji porabi, nekakšen ničemur zavezan neoliberalizem, že tarča tega pisanja, da je tisto, kar se je zgodilo in kar se bo še moralo zgoditi, že vpisano v samo naravo družbenih in ekonomskih razmerij in tako na splošno, poleg konkretnosti, že na voljo dramatiku in komediografu. (Bogataj 2009 1574)

To »razpoložljivost« sta v tem obdobju dobro izrabila še Möderndorfer in D. Potočnjak. Podobno kot Zupančičevi junaki tudi Möderndorferjevi predstavljajo »žrtve krutega, utilitarnega sodobnega sveta« (Kozak 2019a 103), polnega pohlepa in egozima, žrtve, med katere sodijo ne le tako transparentni primeri, kot so na primeri prekarci in brezposelni, temveč tudi potrošniški odvisneži. Kritika sodobne družbe, ki jo moderirajo razmerja brezobzirnega liberalnega kapitalizma in politične pokvarjenosti, se pojavlja že v Möderndorferjevem napol futurističnem *Podnajemniku* (2000), v »komični moralki s kriminalnim priokusom« *Klub Fahrenheit* (2001) in v komediji *Na kmetih* (2003), pa še v *Vajah za tesnobo* (2012). V novejši drami s provokativno aktualističnim (a glede tega zavajajočim) naslovom *Romeo in Julija sta bila begunca* (2017) obravnava problematiko mladih v sodobni Sloveniji, ki ne morejo najti zaposlitve in si ne morejo ustvariti običajnega (v tradicionalnem pomenu besede) družinskega življenja; tako ostajajo tujci, »begunci« v svojem lastnem družbenem okolju. Za današnji čas tipično eksistencialno stisko in brezizhodnost položaja mladega človeka Möderndorfer uprizarja sicer že v črni farsii *Evropa* (2013), odisejadi mladega izobraženca, ki ne more najti zaposlitve in se v svoji nočni mori vrne v provincialni dom v »oskrbo« staršev. A osrednji poudarek v igri, ki se medbesedilno neprikrito spogleduje s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*, ni na slovenskem zakotju (čeprav je to izrazito navzoče), temveč je ost (podobno kot v Zupančičevem *Padcu Evrope*) uperjena v Evropo in njene deklarirane humanistične vrednote, ki so se izrodile v svoje nasprotje. Nemara najbolj boleče ideološke teme, ki jo travmatično zastopa alternativa partizani-domobranci, se je Möderndorfer lotil v farsii *Mrtve duše* (2005).

Proti patologiji sodobne družbe so uperjene tudi drame Dragice Potočnjak (*Metuljev ples*, 1994; *Alisa, Alica*, 1996; *Ne zdej stran gledat*, 1998; *Kalea*, 2000; *Eurotrans ali Smer zahod*, 2003; *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznošen*, 2003; *Za naše mlade dame*, 2006), ki se sicer gibljejo v istih izhodiščnih problemskih parametrih kot igre Zupančiča in Möderndorferja, le da avtorica posega še k nekaterim novim temam:

Ključna tema njene dramatike so primeri krivic in ljudi, ki jih doživljajo, ker so se zaradi takih ali drugačnih razlogov znašli na dnu socialne hierarhije, torej posamezniki z družbenega roba, ki se jih družba sramuje in so zanj brez vrednosti, vseeno pa njihova obrobnost, odvečnost in nato še žrtvovanje delujejo kot vezivo takšne družbe (Kozak 2019a 103),

in sicer gre za Rome, nezakonite priseljence, prosilce za azil, begunce (še pred prebežniško krizo), migrante, mentalno bolne, žrtve vojnih in spolnih zlorab (prav tam), dekleta v vzgojno popravnem domu, vprašanja ksenofobije, empatije in brezčutnosti itn. Tudi D. Potočnjak se, tako kot Zupančič in Möderndorfer, kritično dotakne še Evrope kot nove nadskupnosti, v katero se vse bolj integrira Slovenija (*Guerrnica – Propad Evrope*, 2008).

Politično v postdramskem gledališču. Simona Semenič: študija primera

Jančar, Zupančič, Möderndorfer in D. Potočnjak zvečine nagovarjajo svoje občinstvo v jeziku, ki ga je to vajeno še od prej. Mateja Pezdirc Bartol pa ugotavlja, da so formalno bolj tradicionalna slovenska dramska besedila, ki se sredi drugega desetletja 21. stoletja kritično ukvarjajo z aktualno družbeno in politično problematiko, glede na svoj namen in potencial pogosto neučinkovita, saj na oder zgolj prenašajo dnevno-politične vsebine, ki jih enako informativno podajajo že množični mediji (problem, ki smo ga opazili že ob slovenskem družbenoangažiranem romanu).¹⁹⁴ Uspešnejša se ji zdi glede tega dramatika Simone Semenič, ki z uporabo drugačnega (postdramskega) pristopa ob istih temah

bralca in gledalca postavlja pred številne etične dileme, je prostor premisleka in spraševanj in zahteva njegovo dejavno sodelovanje [...] Bralec/gledalec je emocionalno in kognitivno tesneje vpet v dogajanje in tako postane v večji meri tudi soudeleženec in posledično soodgovoren za stanje v družbi. (Pezdirc Bartol 2017 165; 166)¹⁹⁵

194 »Branje slovenskih dramskih besedil zadnjih dveh let, kot ga odražajo prispela besedila na natečaj za Grumovo nagrado – ta zaradi skromnega izdajanja dramskih besedil prevzema tudi vlogo letnega pregleda dramske produkcije –, kaže, da je v opaznem deležu besedil zaznati odmeve družbenopolitičnega dogajanja, ki so ga zaznamovale begunska kriza, različne oblike nasilja, vojne grozote ipd. Kljub aktualni in družbeno angažirani tematiki pa del tovrstnih besedil pri bralcih ne vzbudi nobenih etičnih premislov. Ta dramska besedila namreč gradijo svoj literarni svet na podlagi klišejskih oziroma stereotipnih predpostavk in črno-belem prikazovanju dramskih oseb ali pa pogosto zgolj prenašajo medijska poročila v dialoško formo« (Pezdirc Bartol 2017 165–166).

195 Sorodno misel – čeprav ne ob S. Semenič, temveč ob sodobni postdramski režiserski praksi – zasledimo pri Juvanu: »Medtem ko se je politično gledališče osemdesetih posvečalo zgodovini in totalitarne odklone od revolucionarnih idej kritiziralo s stališč pogumnega, pravičniškega disidenta ali heglovske ‚lepe duše‘, je njegov dvojnik v enaindvajsetem stoletju povsem potopljen v sedanost. Zato se ne more opirati na idealno stališče zunaj opazovanih pojavov, pač pa zahteva bolečo samokritiko kritičnega subjekta kot soodgovornega za stanje, ki ga sam prepozna kot negativno. Od tod izhajata izraziti metagledališki diskurz, ki sproti komentira družbeno umeščenost predstave, pogoje njene produkcije in možne politične učinke, in ponovno oživiljena intencionalnost specifično političnega gledališča, nastalega po prvi svetovni vojni« (Juvan 2014 556).

Tradicionalni pristop politične drame prek »vsebine« (tako kot pri prej obravnavanih avtorjih) se torej izkazuje kot neučinkovit in »premahak«: »[t]udi radikalna kritika, absolutno zanikanje ne uspe narediti drugega, kot da na sprevržen način potrdi kritizirano: *negatio est affirmatio*« (Kozak 2018a 101). Avtorji in avtorice iščejo zato nove možnosti izrekanja političnega predvsem skozi nov, drugačen, postdramski način, *formo*. V nadaljevanju si bomo ogledali glede tega reprezentativno dramatiko Simone Semenič, v zadnjem obdobju gotovo najvidnejše, najbolj interpretirane in bržkone največkrat nagrajene slovenske dramske avtorice sploh, ki s svojim delom izrazito posega na področji političnega in etičnega.

Drame Simone Semenič so »za slovensko dramatiko povsem neobičajna mešanica nazorsko politične in formalno poetične drame z etično sredico, vsebino, ki ni ne konkretno pragmatična ne absurdno začinjena, ter visoko, vendar specifično, poetično formo« (Kozak 2019a 104). Njene prve uspešne in nagrajene drame (*24ur*, 2006; *5fantkov.si*, 2008) se lotevajo spodletelih medosebnih odnosov v sodobnem (vse bolj virtualnem) svetu, poznejše pa se izrazito zasukajo v sfero političnih tem.

zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima (2010) tematizira ženske žrtve nasilja, ki jih povezuje in zaznamuje predvsem (podobno kot junakinjo Jančarjevega romana *To noč sem jo videl*) elementarna želja po življenju, ki pa je bilo grobo pretrgano. V igri so sopostavljeni pripovedovalec s svojimi gosti, ki predstavljajo zahodni svet udobja in moči, ter (prek izpovedi trupla) ženske žrtve nasilja. Gostje se (z avtorico vred) neprizadeto hranijo z obaro iz trupla. Simbolika oziroma alegorika je razmeroma jasna. Na poseben način je v dogajanje vključen tudi gledalec. Ta »ni več privilegirani opazovalec, temveč soudeleženec in posledično tudi soodgovoren za stanje v družbi« (Pezdirc Bartol 2017 169).

medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti (2011)¹⁹⁶ je značilna postdramska stvaritev, pri kateri so v ospredju uprizoritvene strategije in ne toliko fiksno besedilo. Tradicionalne dramske konvencije so zavestno kršene.

196 Po Kozaku je drama nastala tega leta (torej 2011) »po zmagi slovenskega desničarskega politika na državnih volitvah« (Kozak 2019a 105). Namig je sicer očiten, vseeno pa nekaj nejasnosti ostaja. Volitve (predčasne) so bile 4. decembra 2011, uradna razglasitev rezultatov 16. decembra. Na volitvah je zmagala »Lista Zorana Jankovića – Pozitivna Slovenija«. Vendar Jankoviću ni uspelo sestaviti vlade. 28. januarja 2012 je DZ na predlog 50 poslancev izvolil novega mandatarja Janeza Janšo. Nejasno je torej, kdaj natanko je Simona Semenič napisala svojo igro, datirano z letnico 2011. Jasno pa je, da se je »Janez Janša« znašel že med gosti na gostiji njene prejšnje igre. – V nasprotju s Kozakom M. Pezdirc Bartol ob letnici nastanka opozarja, da gre za dvajseto obletnico slovenske samostojnosti (Pezdirc Bartol 2017 170).

Igra je postavljena v preteklost, a z očitnimi aluzijami na aktualno dogajanje na slovenskem političnem parketu.¹⁹⁷ Drama – ki je »prava parabola o politični oblasti in predstavlja intrigantno etično prolegomeno v študij njene zlorabe« (Kozak 2019a 106) – v domala alegorični podobi¹⁹⁸ kritizira nasilnega, brezobzirnega oblastnika, čigar vladarski moto je (ne ničejansko sublimirana, temveč čisto banalno politična) volja po moči in oblasti. V tej igri – v njej posebej izstopa še tema okrutnega nasilja nad ženskami,¹⁹⁹ ki ga oblast manipulativno zlorabi za svoje namene – tako prevlada izrazit prepad med oblastjo in ljudstvom. Vendar pa drama po mnenju večine raziskovalcev ni tezna – in to je posledica distance avtorefleksije, ki jo sproža.²⁰⁰ Sofijo, ki vsaj delno zastopa tudi avtorski glas, namreč doleti »čas, da se kot mati mučenk poroči z vladarjem, njeno razmerje do Vladimirja pa se ves čas giblje med občudovanjem in prezirom, lastnimi čustvi in dobrobitjo države, odnos med modrostjo in oblastjo tako ostaja dvoumen in odprt« (Pezdirc Bartol 2017 173). Mogoča pa je tudi nekoliko drugačna interpretacija sklepa (in ta ter druge možnosti razumevanja so že vpisane v programsko odprto besedilo tudi te postdramske drame):

Politično sporočilo drame je naslednje: ne glede na to, da si oblast pogosto prilasti modrost pod svojimi pogoji, je ta za običajne ljudi še vedno na voljo, in: modrost, ki je predpogoj za etiko, je vselej na dosegu rok, a le, če so pripravljeni živeti – in se dejansko žrtvovati – za idejo. (Kozak 2019a 109)

Tudi drama *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* (2015) v ospredje postavlja nasilje nad izjemnimi ženskami,²⁰¹ ki so želele spremeniti svet in

197 V gledališkem listu ljubljanske Drame ob krstni uprizoritvi (v Mali dramii) je bila predstavljena takole: »Čprav poteka igra Simone Semenič v skoraj pravljичno stiliziranem okviru, je neusmiljena **anatomija vladanja**, vivisekcija ciničnih oblastniških strategij in neskrupuloznih manipulacij. Kljub pridihu srednjeveškega vladarskega absolutizma, ki ga avtorica razgrinja z nekakšnim skorajda ubujevskim humorjem, je vse boleče prepoznavno, vse tako zelo današnje.«

198 Značilno je poimenovanje dramskih oseb: Vladimir, Bogomir, Branimir, Ljuba, Vera, Nada in Sofija. Prvi trije zastopajo oblast, druge tri kot nosilke temeljnih etičnih imperativov upanje na spremembe in boljšo prihodnost, zadnja pa je nad vsem nekoliko distancirana pripovedovalka, ki »pogojno [...] predstavlja etično izjavo avtorskega glasu« in modrost (Arhar 2015).

199 S to ponavljajočo se temo avtoričine igre seveda predstavljajo značilno žensko optiko. Kot pravi M. Pezdirc Bartol, je zato sicer »možno tudi feministično branje« njenih besedil (Pezdirc Bartol 2017 176); dodaja pa, da njene igre vendarle vedno segajo širše, v bolj univerzalne prostore.

200 Avtorefleksija prav kot dejavnost dramskega lika kot dramskega je sicer eden od značilnih postopkov postdramskega gledališča; v bolj tradicionalni obliki ga v sodobno slovensko dramo vpeljuje Ivo Svetina z *Grobnico za Pekarno*, 2010.

201 Tako kot pri treh mučenkah iz *medtem ko* se avtorica tudi tu opira na dokumentarno ozadje.

so izstopale iz svojega časa in okolja, tudi zato pa postale tarča, in tudi tu imamo, tako kot pri *slastnem truplu*, ob osrednjem dogajalnem pramenu, ki zadeva tri Sofije, sopostavljeni dve skupini, ki zastopata brezbržnost in okrutnost današnjega sveta (bržkone pa ne le današnjega; vse igre Simone Semenič so postavljene v brezčasje): skupino kuharic, ki otopelo lupijo krompir, in skupino vojakov, ki se hranijo s tem krompirjem in nasilno posegajo v svet. Tudi ta igra postavlja v ospredje vprašanja etike in politike.

Podobno kot že Zupančič, Möderndorfer in D. Potočnjak – le da precej bolj radikalno – se S. Semenič v drami *mi, evropski mrlič* (2016) spoprime še z današnjo Evropo, ki je iz svojih nekdanjih razsvetljskih humanističnih idealov zdrknila v svoje nasprotje²⁰² in tako pogrnila na testu človečnosti ter zmožnosti za oblikovanje človeka vredne družbe (takšna je približno skupna percepcija večine njenih slovenskih dramskih kritikov in kritičark). Sámó besedilo je rizomatsko odprto in le rahlo zarisuje partituro, izvajalcu/režiserju (v tem primeru Sebastjanu Horvatu) pa je v razvpiti postavitvi zagotovljena kar največja svoboda interpretacije in nezvestobe tekstovni predlogi. Kozak opozarja na paradoks, kako je režiser s tem besedilo, ki ima v sebi ves politični potencial in naboj postdramskega dela, prav s pretirano prestavitvijo v področje realne politike oropal njegove (specifično umetniške) političnosti. Kajti, kot navaja Kozak Lehmana: »Politično je lahko navzoče v gledališču samo prikrito in posredno. Pravzaprav je eno od meril političnega gledališča mogoče opredeliti takole: politično se lahko pojavi v gledališču samo v primeru, da ga nikakor ni mogoče vnovič prevesti v logiko, koncepte in pojme političnega diskurza tistega, kar imenujemo resničnost« (Lehmann v Kozak 2018a 108).

»Politični« učinek iger v maniri Lehmana je pri Simoni Semenič očitni. Mateja Pezdirc Bartol je denimo prepričana, da te drame kognitivno spodbujajo bralca in gledalca k sodelovanju in reflektiranju ter da so ravno zaradi svoje neteznosti tudi družbenokritično angažirane, zato pa politične in etične:

dramsko besedilo ne postane etično angažirano z neposredno tematizacijo etično problemskih vsebin. Simona Semenič etične dimenzije besedila ne aktivira eksplicitno s političnimi izjavami, etičnimi imperativi, moralističnim posredovanjem vrednot ali didaktičnimi poantami prav-narobe niti z neposrednim prikazom nasilja, pobojev, vojnih grozot ipd. Estetska izkušnja

202 Na primer ob begunski krizi, vse pogostejši temi sodobne slovenske književnosti. To obravnava v kontekstu podobne kritike zahodne (evropske) humanistične tradicije v predstavi *Metamorfoze 4: Črne luknje* tudi Bara Kolenc.

je namreč predpogoj za vzpostavitev etičnega razmerja, ki je po drugi strani temelj, s katerega si je moč prizadevati za politični učinek [...].²⁰³ Simona Semenič s svojimi deli zahteva angažiranost, ki jo Helena Grehan zaobjame s pojmom ambivalenca oziroma protislovje. Angažiranega bralca/gledalca ne razume v smislu, da bo ta vstal s svojih sedežev in postal politično aktiven, temveč vidi njegovo angažiranost v razreševanju vprašanj, idej in občutij, ki jih neko delo odpira. Če je uprizoritev zmožna angažirati gledalca za proces etičnega razmisleka, bo v njem pustila občutek protislovnosti. Vendar to ni protislovnost, zaradi katere bi postal gledalec inerten, temveč gre za produktivni prostor, ki omogoča pretakanje za misli, konceptov in zanimanj. Protislovje je oblika nelagodja, izkušnja preloma, ki drži gledalca povezanega z drugim, z umetniškim delom, z odgovornostjo – to je torej etični proces, ki traja še dolgo potem, ko je gledalec zapustil gledališko dvorano [...]. (Pezdirc Bartol 2017 178)

Podobna je končna sodba Kozaka, ki političnost bolj navezuje na poetični diskurz v dramah S. Semenič:

Semeničeva je uspela z mešanjem poetičnega in političnega izraznega načina oblikovati nenavadno distanco do vsebine, s čimer je besediloma omogočila občutek zmeščane, skoraj pravljčarske izreke. Tako se na nenavaden način srečata globoka, etična vsebina (oblastna zloraba psiholoških mehanizmov vladanja in manipuliranje z množico ter eksekucije izjemnih žensk, aktivistk, ki so se vsaka po svoje borile za boljši svet) z basensko, tudi mitološko formo, kar doseže učinek, kot da bi vse skupaj zavila v vato, kar pa ostrino političnega sporočila samo še potencira. (Kozak 2019a 100)

»Političnega« seveda v tistem širšem pomenu besede, v katerem se to pravzaprav prekriva (tako kot pri M. Pezdiric Bartol) z etičnim. Za dramatiko Simone Semenič se tako bolj ali manj večinsko²⁰⁴ uveljavlja sodba, da avtorica

203 Natanko to je tudi poanta Kozaka, ko razpravlja o političnem gledališču na Slovenskem nasploh: »Žal se vse preredko slovenski gledališki ustvarjalci zavedajo, da ,politično, kadar se pojavi na odru v obliki predstavljene resničnosti, izgubi politično naravo' (Lehmann 8) in da je ključna politična moč umetnosti – skoraj neverjetno! – v njeni umetniškosti in ne realističnosti. Če umetnosti odvzamemo umetniškost, jo kastriramo, z njo pa še celotno sporočilo, naj bo politično ali kakršno koli« (Kozak 2018a 109). Kozakova ost je pri tem uperjena predvsem na »prehod besedila na oder«, torej na režiserski delež. (Za nasprotna pogleda Juvana gl. naslednji razdelek!)

204 To pa ne pomeni tudi ekskluzivno. Avtorica res ne velja za težno in politično ideološko dramatičarko, saj s postdramskimi oziroma ne-več-dramskimi postopki vsakršno teznost spretno dekonstruira, pogosto tudi tako, da problematizira svojo lastno izjavljalsko pozicijo. Toda dokumentarno gradivo, iz katerega zajema pri svojih demonstracijah nasilja, ki so pogosto dokumentarno podprte žrtve (partizanka Milica, upornica proti nacizmu Sophie Magdalene Scholl, atentatorica na ruskega carja Sofija Lvovna Perovskaja, drinske mučenke – te so sicer katoliške redovnice, a žrtve četnikov), – in njihov identificirani

v njih »kaže stanje sveta v vsej njegovi kompleksnosti [in] bralca/gledalca postavlja kvečjemu pred etične dileme [...], ne poziva pa k mobilizaciji« (Murnik 2019 58) zunaj etičnega razmisleka in sámopremisleka.

Politična radikalizacija gledališča

Simona Semenič s svojimi stvaritvami sledi Lehmannu in tako tudi njegovim svarilom pred neposrednim in preveč eksplicitnim, dobesednim političnim aktivizmom v gledališču. To ji preprečuje, da bi se s svojimi igrami zavihтела na sólo skrajnost glede tega. Marko Juvan pa v svojem članku »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: Primer slovenskega Mladinskega gledališča« meni, da je Lehmanovo pojmovanje politike v gledališču preozko in premedlo. Juvan opisuje obrat gledališča v politično in rekapitulira, kako se na sledi starega Piscatorjevega političnega gledališča na nov način vzpostavlja izrazito politično gledališče. Ta obrat pojasnjuje takole:

Prerod političnega gledališča je delno vezan na splošen zasuk k politizaciji v zahodni umetnosti in humanistiki [...], tj. na preusmeritev od konservativnega postmodernističnega »formalizma« k naprednim praksam, ki estetsko konceptualnost povezujejo z družbeno-etično odgovornostjo, političnim aktivizmom in identitetnimi politikami (Enjalran 2013). Odgovor uprizoritvenih umetnosti, ustrezen »duhu časa« in sodobnim umetnostnim iskanjem, so poleg tega terjali tudi pretresi v jugovzhodni Evropi (stopnjevanje nacionalizma in ksenofobije, etnično čiščenje, begunci, zatirane manjšine itn.) ter vključitev Slovenije in nekdanjega »drugega sveta« v svetovni sistem pozno kapitalističnega gospodarstva. Naivna tranzicijska vera v potrošniški paradiz in enakopravnost evropskih narodov je Slovence že kmalu po pridružitvi Evropski zvezi in Natu vodila v iztreznjeno spoznanje o šibkosti in odvisnosti svoje mlade države. (Juvan 2014 552)

Kot še opozarja Juvan, so nove oblike političnega gledališča pod vplivom Lehmana (ta je bil namreč skeptičen do reprezentacijskega, mimetičnega

rabeljski protipol (esesovci, četniki, carska policija) so vendarle pretežno enostransko vzeti iz repertoarja zgolj enega ideološkega pola. Če bi govorili o splošni tipologiji, bi seveda lahko rekli, da gre za žrtve totalitarizmov, enumnih ideologij, predvsem seveda tudi patriarhalne družbe, v drugih, nedokumentiranih primerih, ki aludirajo na sodobnost, pa neoliberalnega kapitalizma. Vse to je dovolj splošno. A če se osredinimo na žrtve preteklosti, so vse, shematično rečeno, posledica radikalno »desničarskega« nasilja, ni pa primerov denimo komunističnega nasilja nad njimi. Takšna selekcija seveda ima (sicer prikrit) ideološki učinek in mobilizacijski potencial.

političnega gledališča, kakršno je bilo značilno tudi za slovensko predosamosvojitveno dramatiko, in je namesto tega predlagal novo *politiko zaznavanja* v gledališču) »namesto navezovanja na dramske zvrsti težile v postdramski performans, ki prek improvizacije, uporabe elektronskih medijev in življenjskih dokumentov kritično spodnaša vsakršno mimetično iluzijo« (prav tam 553). Po Lehmanu ima že to imanentno politično razsežnost (nekaj podobnega je ugotavljal Adorno za poezijo), toda slovensko gledališče postaja (v nasprotju z Lehmannovimi napotki) politično tudi v bolj eksplisitem pomenu, saj tudi čisto »neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin« (Juvan 2014 554).

Juvan je pravzaprav kritičen do Lehmannovega koncepta političnega, in to tudi čisto izrecno izpove:

Zdi se mi, da Lehmannov radikalni esteticistični poststrukturalizem, ki kot svojega naslovnika predpostavlja liberalno in avantgardno intelektualno-umetniško srenjo, vendarle preveč snobovsko viha nos nad uprizarjanjem neposredno političnih tem in predstavljanjem dejanskega družbenega večjezičja. (Juvan 2014 553)

Juvan namesto tega kot primere političnega gledališča ponuja uprizoritve z brutalnejšimi režiserskimi prijemi, ki so politično eksplisitni. Izrecno ali po smislu tako meri zlasti na radikalne in provokativne uprizoritve Emila Hrvatina, Sebastjana Horvata, »uvoženega« Olivera Frljića, morda tudi Bare Kolenc in drugih.²⁰⁵ Toda prav tu se morda pokaže ena od zagat današnjega

205 V soroden kontekst pa bi lahko seveda uvrstili tudi značilne aktualno politične postavitve slovenske dramske »klasike«, ne le denimo Cankarjevih dram, ki so za to posebej primerne, temveč celo Strniševih *Ljudožercev*, na primer v režiji Ivica Buljana leta 2017, ki zaobide prvotni politični kontekst drame (ta je v dobršni meri povezan s povojnimi pomori, in Korunove režije se temu niso docela izognile) in se usmeri v kritiko sodobne »pogoltn« potrošniške družbe, kapitalizma, finančnih malverzacij Cerkve itn. (gl. Žunkovič 2019a 16). Sam Buljan je aktualnost drame videl v tem: »Če naštejemo teme drame – množični uboji, finančne malverzacije, vključenost Cerkve v politiko, podredljivost običajne družine vsem avtoritetam, perverznost, prostitucija, nagnjenost tako imenovanega malega človeka k nacizmu, homoseksualni prizori, incest ... –, se nam bo zazdelo, da gre za sodobno besedilo na sledi Sarah Kane«, dramaturginja Diana Koloini pa jo je opisala takole: »Ko sem tokrat pomislila, da bi ponovno uprizorili *Ljudožerce*, me je k temu pognala predvsem brutalna dikcija s strašljivimi argumenti in motivi, ki so se v zadnjem času uveljavili v slovenskem prostoru, najizraziteje ob begunski krizi, ob družinskem zakoniku, pa še dosti je tega. [...] Bestialnost, ki jo uprizarja z motivom kanibalizma in jo njeni protagonisti udejanjajo kot nekaj, kar je v boju za preživetje in

političnega gledališča na Slovenskem. Ko spremljamo izjave režiserjev in režiserk tovrstnih političnih uprizoritev, pogovore z njimi, pa tudi kritiške zapise ob njih, se kot papagajski refren oziroma litanijsko vztrajno ponavljajo vedno iste oznake. Slovensko politično gledališče ima po vsem sodeč enega samega nasprotnika, večglavega zmaja z enim telesom, ki je vztrajna (in zato tudi vse bolj monotona; še zlasti zato, ker je nesorazmerna z dejanskim stanjem) tarča kritike, odpora in upora. Stalne »glave« tega zmaja so liberalni kapitalizem, fašizem, slovenski nacionalizem, ksenofobija, včasih še Katoliška cerkev, kot njeno telo pa se z vztrajnostjo simptoma pojavlja junak slovenske osamosvojitve in njena simbolna figura, ki pa je zlasti po letu 2000 postal, nasprotno, najbolj neprijubljeni slovenski politik ter simbolna figura slovenske sprtosti in sovraštva.²⁰⁶

Morda se sodobno slovensko politično gledališče tako odziva na frustracijo, ki jo doživlja v primerjavi s političnim gledališčem pred osamosvojitvijo; to je tedaj »veljalo za družbeni forum in je bilo sposobno vzpostaviti nekakšno občestvo« (Troha 2019 44), njegovi učinki pa so bili »realpolitični«. »Realpolitično nemoč« (Kozak) slovenskega političnega in družbenokritičnega gledališča slovenski teatrologi in teatrologinje praviloma razlagajo (zdi se, da na Lehmannovi sledi) z okoliščino, da »ta kritika ni več tako enoznačna, saj tudi današnja neoliberalna družba nima več enega centra moči« (Troha 2019 44). A za dobršen del provokativnih predstav SMG-ja se ob nenehnem in zato dolgočasnem ponavljanju istobarvnega aktualnopolitičnega refrena, usmerjenega vselej v isto tarčo, zdi, da ta manko zapolnjuje s fantazmo tovrstnega centra. Dodaten negativni učinek tega je, da izgublja svojo intendirano dialoško naravnost in navajanje k avtorefleksiji: občinstvo teh predstav, krog somišljenikov torej, vselej dobi to, kar je v njegovem horizontu pričakovanja in svojih prepričanj ne prevprašuje zares, saj mu jih predstave v provokativni in scensko atraktivni obliki zgolj potrjujejo. Intendirana subverzivnost se izkaže za samonanašalno in tako v celoti izgubi svoj »politični« potencial.

Zato se kaže vprašati, ali dramska in gledališka umetnost prav v preveliki politični pristranskosti in eksplicitnosti, s katero postaneta »žanrski hibrid«

dobrobit družine in samih sebe povsem sprejemljivo, celo normalno, razumem prej kot metaforo za potencialno stanje duha v teh krajih, ki se v tem času nevarno bliža aktualizaciji« (Leiler 2017). – A z vsemi modalitetami sodobnega gledališča (s pojavi, kot sta npr. gledališči Matjaža Bergerja in Matjaža Pograjca ipd.) se tu ne moremo ukvarjati.

206 Sem sodi seveda že »umetnik« Janez Janša alias Emil Hrvatin, Žiga Kariž in Davide Grassi, pa dramska dela ali predstave (večine v SMG-ju), v katerih izrecno nastopa (politik) Janez Janša: pri S. Semenič v igri *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (2010), v predstavi *Republika Slovenija* (2016), pa v *Državi* A. Jakimiak in T. Silkeberg v režiji Anje Suša (2020) itn.

med »umetnostjo« in politiko, ne presežeta polja umetnosti, ki jima s svojimi družbeno priznanimi konvencijami daje imuniteto za vsakovrstne ekscese in nekorektnosti, obenem pa omogoča politični učinek v pozitivnem pomenu besede, ne da bi zapadli negativnosti političnega. Zdi se, da slovensko politično gledališče tu trči ob širši sklop vprašanj, pravzaprav zagat, ki mu moramo posvetiti poseben razdelek.

*Zagate slovenske politične drame in političnega gledališča
ter njuna družbena vloga*

Vprašanje *političnosti* sodobne slovenske dramatike oziroma gledališča – to vprašanje nemara ni nepovezano z njuno družbeno vlogo – se zdi kompleksnejše od vprašanja političnosti drugih literarnih vrst oziroma zvrsti. Drama velja mnogim teoretikom že *a priori* za politično: njena recepcija na odru vseskozi poteka v družbenem prostoru, ne v intimnem kotičku osamljenega bralca, ki je *promeneur solitaire* po krajinah književnosti; vsaka njena izjava je javna in performativna, vsako kršenje konvencij družbeno oziroma politično dejanje. Ob ta pojem političnega v zelo širokem pomenu besede je postavljen ožji pojem, vezan na tradicionalne politične vsebine.²⁰⁷ A v diskurzu o sodobni slovenski politični drami se ta dva pojma politike (največkrat neopazno) mešata, in tudi to utegne biti eden od razlogov za težave s politično dramo.

Razlogov, in to tehtnejših, pa je seveda še več. Eden je denimo že omenjeno »capljanje« za mediji. Na drugo težavo – vsak po svoje – opozarjata, kot smo videli, Mateja Bartol Pezdirc in Krištof Jacek Kozak. Politična drama in politično gledališče (še posebej to velja za tisto, ki ga pozitivno izpostavlja Juvan v prejšnjem razdelku) ne smeta biti glede tega preveč neposredna in vulgarno tezna.²⁰⁸ To splošno zagato Kozak dobro – in filozofsko zaostreno – formulira takole:

207 Pa še ta, ožji pojem se deli naprej na širšega in ožjega: na politiko v najožjem pomenu besede, ki jo zastopajo državni politični sistem s svojimi institucijami, in na razne »politike«, kot so na primer »politika postmodernizma«, »politika teksta« ali »politika spola«.

208 Da prevelika eksplicitnost celo ohromi politični naboj, za politično gledališče ob Frljiću mimogrede nakaže tudi Toporišič (gl. Toporišič 2019 33). Politična agitka s temi slabostmi v sodobnem slovenskem gledališču sicer ni redkost. Maja Murnik v tej zvezi opozarja na Črne luknje Bare Kolenc in anonimno predstavo SMG-ja in *Mask* leta 2016 ob 25. obletnici slovenske samostojnosti *Republika Slovenija*; ta zadnja se je, kot pravi, sprevrgla celo v »agitacijo za določeno, realno obstoječo politično stranko in obračun s konkurenčno« (Murnik 2019 57).

Problem umetnostnega aktivizma je pravzaprav preprost, a tudi, po moji presoji, nerazrešljiv: gre za željo po delovanju, vendar brez dejanske, realpolitične akcije, iz česar izvira resnična, globoka frustracija tovrstne umetnosti – politične cilje, ki vanje globoko verjame, bi rada dosegla v resničnem svetu (ne samo v gledališki dvorani), pri čemer ima na voljo samo umetniški jezik, umetniška sredstva, pa naj bodo še tako brutalna (na primer *La Fura dels Baus*, Damir Zlatar Frey ali nekatere Frljičeve predstave). Čeprav si zgolj vsebino slednjih sposoja iz realpolitičnega arzenala (sanja na primer o tem, da bi sprovcirala množice k uporju zoper sistem, da bi imela njena še tako politično nabita – a vseeno umetniška – akcija razburljive politične posledice), vseeno (še) ne prestopi te zadnje meje, ker se ne more odpovedati svojemu ontološkemu bistvu kot umetnosti. Te meje umetnost ne more prestopiti, ker bi potem prenehala biti umetnost. V tem pa je tudi srž – problem umetnosti kot ne-več-umetnosti je, da se bi s tem umetnost izenačila z življenjem in se mu zoperstavljala kot njemu enaka. In takšen napad – naj bo še tako kritičen – napadano šele zares vzpostavi, ga nesporno prizna, kar potrjuje tudi Lehmann z besedami, da je šele »odprtje možnega [...] možna politična gesta gledališča – in ne, kot verjamejo mnogi, predstavitev boljšega zakona –, kaj šele povezanost gledališča s specifično politično prakso«. (Kozak 2018a 105)

Glede tega je bila slovenska dramatika v avtoritarnih režimih, še zlasti v obdobju komunizma, brez dvoma v precej boljšem položaju. Kot nekakšen nadomestek oziroma kompenzacija neobstojećih (ali vsaj nedelujoćih) institucij politične demokracije je imela nesporno družbeno vlogo in politično funkcijo, ne da bi bila zato resneje izpostavljena omenjenim paradoksom.²⁰⁹ Sodobni dramatikji in gledališču, ki v želji po političnosti niha na eni strani med reprezentacijo klasično političnih toposov, na drugi strani pa formalno dekonstrukcijo – ali še raje: destrukcijo – »sistema«, subverzijo tradicionalne dramaturgije in gledališkega jezika ter šok terapijo s provokacijo, nesmislom in celo neokusnostjo, je bistveno težje.

209 Razloge za to je vsekakor mogoće opisati tudi takole: »[D]a bi tako [politično; op. T. V.] gledališče lahko imelo učinek, potrebuje referenta. Ta je bil v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so svoje drame absurda pisali Dušan Jovanović, Milan Jesih, Pavel Lužan idr., jasen. Šlo je za socialistični sistem, ki je bil tudi personaliziran v predstavnikih oblasti [...]. Publika je npr. v Jesihovih namigih v *Grenkih sadežih* nedvomno našla vzporednice z lastnim življenjem in je tudi znala poiskati satirično ost. Nič čudnega, da je krstna postavitev v EG Glej [...] postala kulturna predstava mlade generacije [...]. Dandanašnji je objekt kritike povsem nedoločljiv. Sodobni kapitalizem ne vsiljuje, nima določene točke moći oz. so takšne točke povsem abstraktne. Vilčnik npr. govori o ,ekonomski moći' [...]. Ekonomsko moć zlahka zamenjamo z aktualnimi praznimi pojmi, kot so banke, bančni sistem, tajkuni ... Problem slednjih je v tem, da so prazni označevalci, ki jih sistem ponuja kot točke, v katere lahko usmerimo lastno nezadovoljstvo. Sistem je v tej enačbi enako prazno mesto in tako ad infinitum« (Troha 2018 122).

Zato ne preseneča, da se ravno pri tem njenem najvitalnejšem sodobnem delu obenem pokaže tudi največ težav. Na eno od teh pokaže analiza igre Roka Vilčnika *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili* (2016), ki jo je opravil Gašper Troha. Vilčnikova igra prikazuje totalitarno državo (z dosmrtnim predsednikom), ki je diktatura ne le enoumja, ampak tudi vsesplošne niveлизacije in izenačenja, in kjer je celo ljubezen ena sama, namreč do predsednika. V sami vsebini igre se torej skriva potencial za aktualistično politično in družbeno kritiko, vendar ne le to. Kot zapiše Troha:

Gre torej za politično dramo, katere osnovna tema ni samo totalitarizem, ki se nam ponuja na prvi pogled, ampak vprašanje totalitarnosti sodobne družbe, ki z različnimi logotipi in zahtevami uravnava naša življenja. Seveda pa avtor ni hotel le naslikati določene podobe sveta, ampak je vanjo vpeljal dobršno mero ironije in s tem tudi kritike. (Troha 2018 115)

Tudi v oglasih je bila igra predstavljena kot izrazito politična, toda na odru je bila politična dimenzija »kastrišana«. Vsebinski momenti, ki bi v predosamosvojitvenem obdobju delovali politično kritično in emancipacijsko, so ostali glede tega neaktualizirani, razlog za to pa je bil po Trohi prav v uprizoritvi.²¹⁰ Medtem ko je predstava besedilo interpretirala kot vprašanje (Stalinovega) »totalitarizma kot družbenega sistema«, je spregledala ost besedila, ki se »skriva med vrsticami, v diktatu sodobnega kapitalizma in potrošniške družbe« (prav tam 123; 124). Vendar pa glavni kastrator po Trohi navsezadnje vendarle ni uprizoritev – čeprav pri tem »obredu« seveda sodeluje –, temveč apriorna zagata, po svoje izomorfna tisti, na katero je opozoril že Kozak. Režiserjeva uprizoritev je na svoje vprašanje o besedilu morala poiskati neki (avtorski) odgovor, s tem pa se je zapletla v paradoks:

Vsokršen odgovor je seveda do neke mere redukcija potenciala, ki ga vsebuje Vilčnikov tekst, je pa ta nujna, če naj tekst postavimo na oder. Je ta paradoks obenem tudi zadrega sodobnega slovenskega gledališča, ki v določenih uprizoritvah skuša provocirati in prevpraševati naše ustaljene norme in prepričanja [...], a se zdi, da dlje od odpiranja vprašanj ne pridemo. Kritika je uperjena proti družbenemu sistemu, kapitalizmu, v katerem se obrazi kar prehitro menjavajo, da bi lahko postali tarča gledalčevega nezadovoljstva. Postajajo prazne funkcije, ki se zdijo večne in nespremenljive [...] Morda se je treba sprijazniti z dejstvom, da gledališče ni več politični forum, da ga je torej kastrierala njegova lastna avtonomija oz. relacije z drugimi družbenimi sistemi. Ljudskega demokratičnega cirkusa Sakešvili torej ne kastriamo prav

210 Mnenja glede tega so bila sicer deljena. Matej Bogataj je na primer v svoji kritiki krivdo za to pripisal besedilu (gl. Troha 2018 116).

v primeru, da ga beremo kot apolitično dramo, kot tekst, ki odpira splošne eksistencialne probleme. Ki torej, podobno kot njegov avtor, dvomi o vsem. (Troha 2018 125).

Težave s sodobnim slovenskim »političnim« gledališčem so torej prej pravilo kot izjema. Ne nazadnje je še na en njihov vidik mogoče opozoriti ob dramskem opusu Simone Semenič, ki se sicer izogne pasti prevelike teznosti sodobnega političnega gledališča, saj v njem ni najti eksplicitnega »poziva k aktivizmu in političnemu angažmaju« (Murnik 2019 58). Njene igre in igre drugih v tem razdelku prikazanih avtorjev in avtoric kljub temu izkazujejo izrazit političen in družbeno kritičen naboj, in to na visoki estetski ravni. Toda ena od značilnosti recepcije angažiranih dramskih del v drugem tisočletju – ne le teh Simone Semenič, temveč slovenske politične oziroma družbenokritične dramatike nasploh (morda pa celo slovenske poosamosvojitvene dramatike ali celo literature) – je, da med širšim občinstvom nima več tiste odmevnosti, kot jo je imela literatura, posebej tudi dramatika, v prejšnjih obdobjih, zlasti v zadnjih desetletjih pred osamosvojitvijo. Kot prav ob igratih Simone Semenič z obžalovanjem ugotavlja Igor Žunkovič, »je umetniška, dramska in gledališka produkcija na najvišji ravni danes po vsem sodeč tuja širši publiki in je ta ne sprejema za svojo« (Žunkovič 2019a 17). Ali kot ob isti avtorici dodaja Gašper Troha (bržkone pod vtisom Lehmannovih pogledov na težave, ki jih ima politično gledališče pri aplikaciji na sodobno družbo zaradi razpršenosti moči):

Vendar ta kritika ni več tako enoznačna, saj tudi današnja neoliberalna družba nima več enega centra moči. Zaradi tega je pravzaprav nemogoče pričakovati, da bo pri občinstvu prišlo do podobnega sprejema kot v osemdesetih letih, ko je gledališče veljalo za družbeni forum in je bilo sposobno vzpostaviti nekakšno občestvo. (Troha 2019 44)

To pa je seveda samo druga formulacija za ugotovitev, da so problemi sodobne slovenske dramatike povezani predvsem z novo družbeno vlogo slovenske književnosti, z njenim neprostopoljnim prestopom na družbeno obrobje.

Poezija

Slovenska poezija se v devetdesetih letih, podobno kot slovenska proza in dramatika v tem obdobju, umakne v intimo avtopoetskih iskanj, »k sami sebi«. Izstop iz »prešernovske strukture«, v kateri je imela eminentno vlogo, tudi zanjo vsaj za nekaj časa po vsem sodeč pomeni olajšanje. Literatura se – še vedno pogosto ob navezovanju na postmodernizem – sproščeno

predaja svoji svobodni igri. Tudi po letu 2000 dobršen del pesnikov in pesnic predvsem nadaljuje s svojimi avtopoetskimi pisavami in raziskovanji; taka je pač najgloblja narava poezije. Kljub družbeni »nekoristnosti« ima, kot pravi Boris A. Novak, »uporabnost, ki je nenadomestljiva in potrebna v trenutkih največje radosti, to je ljubezen, in v trenutkih najgloblje bolečine, smrti bližnjega« (Novak v Liza 2017).

Tudi v novem tisočletju se torej še nadaljujejo nekateri trendi od prej, na primer »urbana poezija« (Primož Čučnik, Tone Škrjanec, Uroš Zupan, Gregor Podlogar), neintimizem, postmodernizem in tako imenovana postpostmodernistična poezija. Usmerjenost v izpovednost-pripovednost in intimo je še vedno zelo navzoča.²¹¹ Nadaljujeta se »tradicionalno naravnani mainstream postpostmodernih poetik malih zgodb in nestabilne subjektivitete« ter pri starejši generaciji skepsa do eksperimentiranja (Balžalorsky Antić 2020 129). Pojavljajo pa se tudi nekatere novosti. Ob vsej individualnosti ter idiomatskosti poezije je namreč, gledano v celoti, v njeni strukturi vendarle mogoče zaznati tudi nekatere splošnejše poteze in premike – seveda ob omejitvi, da je zaradi pesniške hiperprodukcije,²¹² avtopoetik, razpršenosti pesniške govornice itn. tako zaznavanje danes, ko še ni potrebne zgodovinske razdalje, lahko le precej zasilno (in morda tudi nasilno). Med novostmi je – poleg enkratnih, neponovljivih individualnih eksperimentov²¹³ – na primer to, da je samorefleksija pesnika ali pesniškega poklica intenzivnejša kot prej; zaznavno je tudi večje vračanje k modernističnim in avantgardističnim zgledom.²¹⁴ Med opaznimi idejnimi značilnostmi je to, da se spet vse bolj uveljavlja kakovostna religiozna oziroma duhovna poezija, naravnana v presežno (Brane Senegačnik,

211 Predstavniki te usmeritve so denimo »Peter Semolič, Uroš Zupan, Maja Vidmar, Marcello Potocco, Katja Perat, Ana Pepelnik, Jure Jakob, Tibor Hrs Pandur, Kaja Teržan« (Balžalorsky Antić 2020b 129), pa tudi ena najuspešnejših pesnic v zadnjem času Anja Golob.

212 Seveda ne le pesniške, temveč literarne nasplloh. »Današnji literarni sistem, tudi slovenski, sili v hiperprodukcijo« (Blatnik 2014), ugotavlja Andrej Blatnik in navaja podatke, da smo Slovenci glede izdajanja knjig na prebivalca v globalnem merilu drugi. To pa seveda lahko pomeni le vzpon kvantitete na račun kvalitete; tudi to je pomemben del današnje realnosti literarnega prostora.

213 Taka je na primer zbirka Ane Pepelnik *Pod vtisom* (2015), sestavljena iz samih (le včasih slovnično prirejenih in v pesemske enote kolažiranih) verznihih citatov drugih pesnikov in pesnic. Nastajajo pa še druge domislice, npr. »sebček« pri Petru Semoliču (*Robovi*, 2020) ali koledarski pesemski »žanr« pri Novaku (*Lunin koledar. Praznična pesniška pratika*, 2020).

214 Po mnenju V. Balžalorsky Antić je treba v ta trend prišteti te predstavnike in predstavnice najmlajše generacije: »Muanisa Sinanovića, Jana Krmelja, Uroša Praha [...] Nino Dragičević, Urško Kramberger, Sergeja Harlamova in Nado Kavčič« (Balžalorsky Antić 2020b 129).

Gorzd Kocijančič). Kar zadeva notranjeformalne estetske inovacije, pa so te vidne predvsem v novem položaju lirskega subjekta. Irena Novak Popov je tako opozorila, da v slovenski poeziji po letu 2000 v ospredje vse bolj prihaja *dialoškost*, in to že povezala s spremembami v družbeni stvarnosti, vse bolj naravnani na storilnost in učinkovitost:

Lirski subjekt svoje sebstvo dojema skozi drugega: drugega človeka, pesnika, jezik, kulturo; od tod izvirajo dialoške besedilnovrstne izbire in več perspektiv [...] V dialoški naravnosti, odprtosti in interakciji – jaz je projiciran v svet in svet doživljen skozi jaz – se kaže odpor do totalne racionalizacije in funkcionalizacije. (Novak Popov 2010 180; 181)

Z natančno analizo je premik v vse večjo dialoškost lirskega subjekta (zlasti pri slovenskih pesnicah) potrdila in nadgradila Varja Balžalorsky Antić, ki je opazila tole:

Opazno je, da so se poetike bolj ali manj urbanega intimizma in vsakdana s prvoosebno avtorsko lirsko persono, ki so od devetdesetih let prejšnjega stoletja tvorile prevladujočo in cenjeno strujo slovenskega pesništva, izčrpale. Sodobne transformacije sveta in občutljivosti od poezije terjajo, da prevpraša možnost in smiselnost izrekanja iz ustaljenih izjavnih pozicij (Balžalorsky Antić 2020b 136),

to pa že implicira večjo rabo dialoškosti, ki se kaže na več ravneh in v več oblikah, posebej z uporabo (fiktivne) *persone*. Po obdobju, v katerem je v slovenski poeziji prevladovala, kar zadeva lirski subjekt, enoglasnost, izrazita pa je bila tudi obrnjenost v intimo ob uporabi narativnih in minimalističnih postopkov, se začne kot logično nadaljevanje trenda pluralizacije pesniškega prostora v okviru avtopoetik razvijati dialoškost. Kot v sklepu svoje raziskave ugotavlja V. Balžalorsky Antić:

Upehani avtorski jaz, ki je sicer še vedno zelo prisoten, pogosto znotraj ene pesniške knjige sobiva z drugimi osebami in glasovi. Po najnovejši slovenski poeziji se tako sprehajajo ali v njej celo govorijo Sapfo, Salome, Lao Zi, Heraklit, Mati Tereza, žena Krištofa Kolumba, Hemingway, Ratzinger, Hamlet, Pocahontas, Alica, Monica Levinski, lord Byron in številni drugi. Pridružujejo se jim tudi podganček, polž, rak samotar, kal teloha, škarje in prt. (Prav tam)

Med posameznimi pesniki in pesnicami ter njihovimi deli avtorica glede tega najprej izpostavi Primoža Čučnika, ki v zbirki *Piš čez sen* (2019) tovrstno dialoškost izrecno reflektira, ko

za osrednjo, izrazito avtorefleksivno in avtopoetično temo izbere prav problematizacijo jazov zunaj in znotraj pesmi ter njunih kompleksnih odnosov na različnih stopnjah drugosti. Postajanje, prehajanje, nedokončnost in nedokončanost v povezavi s performativno močjo pesmi kot prostora neskončne svobode izrišejo fluiden, a obenem izrazito samozavedajoč se subjekt, ki vsakič postane novi drugi, tako da se otrese identitete [...] in se levi v druge (tudi živalske in rastlinske) entitete. (Prav tam 130)

Kot tiste, ki so dialoškost izpeljali z uporabo *persone*, pa potem navaja in podrobneje obravnava *Oblak in goro* (2003) Iva Svetine, *Opus quinque dierum* (2009) Taje Kramberger, *Izganjalce smisla* (2012) Milana Dekleve, *Trpljenje mlade Hane* (2012) Katje Gorečan in *Hemingwayeve ustnice* (2019) Krištofa Dovjaka. Ugotavlja, da so s polifonijo glasov nadgradili narativnost dela poezije iz prejšnjega obdobja, namreč zagotovili »vzpostavitev trdnejše identitete in njene zgodbe«, tako da celo »dajejo vtis nekakšnih fragmentiranih pesemskih ‚romanov‘« (prav tam 136). To, očitno splošnejšo težnjo k večji pripovednosti je do vrhunca pripeljal v najvidnejšem pesniškem delu tega obdobja Boris A. Novak z epsko trilogijo *Vrata nepovrata*. (A o tem gigantskem projektu nekoliko pozneje.)

Pospešena narativizacija dela sodobne slovenske poezije je morda tudi odgovor na premike v slovenskem družbenem in posledično tudi literarnem sistemu. Poezija se po letu 2000 vse bolj sooča z negativnimi vidiki svoje spremenjene družbene vloge,²¹⁵ ki so zaradi njene vrstno/zvrstne specifikke pravzaprav bolj pereči kot pri dramatiki in prozi. Kot je ugotavljal Adorno, je poezija angažirana posredno, ne izrecno in tendenčno. Družbeno in politično subverzivni sta njena (na primer modernistična) forma in njena imanentna utopičnost, ne pa eksplicitna vsebina. (Adorno celo izreče paradoks, da je poezija družbena, ravno koliko je individualna.) Da za angažirano poezijo politična eksplicitnost ni nujna ali je lahko celo škodljiva, ugotavlja tudi Novak:

215 M. Kos to spremembo povzame takole: »Poezija ima sicer na Slovenskem še vedno reprezentativno oziroma simbolno težo, znotraj obstoječega sistema vrednot in menjalne vrednosti svojih proizvodov, tj. na ravni družbenega učinkovanja in vpliva pa je – v dobi množičnih, zlasti elektronskih medijev – tako kot pač drugod po svetu postavljena na margino družbenega« (M. Kos 2014 281). Ob to bi lahko dodali ugotovitve pesnika Borisa A. Novaka. Takole deklarira svoje občutje, ki ustreza tradicionalni vlogi poezije: »častim najvišjo literarno zvrst, kar jih je v srcu slovenskega naroda: Poezijo« (Novak v Maličev 2015). Vseeno pa glede na nove družbene okoliščine tudi dodaja, »da je poezija v nekem družbenem smislu precej nekoristna zadeva« (Novak v Liza 2017) in tudi z obžalovanjem ugotavlja, da »marginalizacija etične in družbene vloge pesnikov pomeni tudi žalostno devalvacijo vrednosti poezije« (Novak v Semolič 2015).

med poezijo in družbenim angažmajem vlada naravno zavezništvo, obenem pa boleče protislovje. Ni ničesar bolj škodljivega, dobesedno usodnega za pesem, kot so politična gesla, plakati, enoznačne in enodimenzionalne resnice. To je smrt poezije. Rešitev iz te zagate tiči v sami naravi pesniškega ustvarjanja kot raziskave jezika: zmeraj znova je treba najti nove, sveže podobe, treba se je prebiti skozi klišeje (pogosto tudi skozi klišeje, s katerimi se etično ali politično strinjamo), da bi se dokopali do krvaveče resničnih besed, ki s konkretnimi, telesno bolečimi podobami izražajo resnico družbenega dogajanja in vizijo neke izsanjane možnosti, utopične bodočnosti ... Zato sem pri svojih najbolj angažiranih pesmih pesniški jezik pognal in prignal do kar najvišje, najčistejše in najbolj polivalentne lege, kar sem jih zmožel. / Angažirane poezije pa ne smemo enoznačno enačiti zgolj s tematiko pesmi. (Novak v Semolič 2015)

Toda to sta percepciji filozofa in reflektiranega pesnika ter intelektualca; družba se do tako subtilnega pogleda ponavadi ne more dvigniti. In čeprav poezija navzven še ohranja vsaj del svoje simbolne vrednosti (govorci na prireditvah raznih vrst, tudi političnih, se še vedno pogosto potrudijo in svoj govor začinijo s kakim biserčkom iz slovenske pesniške klasike), se zdi, da se vse bolj izmika pozornosti javnosti in tudi bralstva, čeprav poskuša najti nove metode približevanja k občinstvu. Kot povzame položaj Irena Novak Popov:

zaradi zunanjega (kapitalskega) pritiska čuti izrinjenost nekoč reprezentativne kulture v položaj obrobnosti, kulturne rubrike izginjajo iz medijev, resno kritiko zamenjuje prikrito oglaševanje. Odziv revij, založb in Društva slovenskih pisateljev je kopičenje živih »ritualov« – literarnih branj, festivalov in gostovanj, okroglih miz in debat, ki povezujejo posvečene. Sprejem pri bralcih si pesniki zagotavljajo tudi z navzočnostjo na medmrežju. (Novak Popov 2010 180)

V novem tisočletju se je morala zaradi svoje odrinjenosti tudi poezija začeti odzivati na družbene in politične spremembe ter na svoj spremenjeni družbeni položaj in se temu prilagajati. Ta odziv bržkone ni tako transparenten in enoznačen kot v prozi in dramatik. Tudi ni mogoče reči, da pomeni dominantno usmeritev sodobne slovenske poezije. Vseeno pa se po letu 2000 začne pogosteje pojavljati izrazito družbeno angažirana in kritična poezija, ki se loteva aktualnih slovenskih in globalnih političnih ter gospodarskih tem. V nasprotju z devetdesetimi se torej – podobno kot v prozi in dramatik – tudi pri poeziji poveča obrnjenost navzven, v družbeno dogajanje: »Pesniki postajajo analitiki globalnih in lokalnih družbenih anomalij: materializma, potrošništva, kapitalskega izrabljanja človeških in naravnih virov, trgovine, prevlade videza, uspešnosti, odkritega in

prikritega nasilja« (Novak Popov 2010 181). Zaradi same narave poezije seveda v aktualno družbeno-politično dogajanje ne morejo posegati tako eksplicitno in učinkovito kot prozaisti in dramatik, vseeno pa se vsaj dotaknejo nekaterih podobnih problematik in s pesmijo opozarjajo na anomalije v sodobni slovenski ali tudi globalni družbi.

Posameznih tovrstnih pesmi ali celotnih zbirk v tem obdobju mrgoli, in vseh ne moremo sistematično podati. Navzočnost te poezije (tudi pri avtorjih, ki prej niso kazali tovrstnih teženj) bomo ilustrirali le z nekaj zgovornimi primeri. Med odmevnejše take primere angažirane in politično ter družbeno kritične obarvane poezije sodita na primer pesem »Svoboda je glagol« Borisa A. Novaka²¹⁶ in njegov sonet »Izbrisani« (2004). Teme izbrisanih (in mnogih drugih družbenokritičnih ter ideoloških tem) se je Novak dotaknil tudi v tretjem delu svoje epske trilogije, v katerem (na podlagi dejanskega dogodka) nastopi celo glavni zagovornik izbrisanih na Slovenskem Aleksander Todorović. Primož Čučnik šiba mentaliteto današnje politike in – po besedah Irene Novak Popov –

občutljivo beleži mehko vdiranje nacionalističnih, rasističnih in ksenofobnih idej v posameznikovo zasebnost. Globalni kapitalistični liberalizem ne sme zlorabiti demokratičnih temeljev in izničiti lokalnega in osebnega, urbanizacija ne sme marginalizirati podeželja, racionalni um odraslega bi moral imeti shrambo za otroške igrače, umetnostna tradicija vsebuje dragocena aktualna sporočila. Brez skrbi za vse to bo v svetu še več uničevanja, trpljenja, beguncev, izseljencev in delavcev na črno. (Novak Popov 2015 76)

Taja Kramberger v zbirki *Opus quinque dierum* (2009) ob navezavi na Dreyfusovo afero kritizira diktatorske režime ter vse oblike represije nad šibkejšimi, v zbirki *Z roba klifa* (2011) pa ostro šiba sodobno slovensko politično, akademsko in tudi pisateljsko sfero. Barbara Pogačnik je v zbirkah *Poplave* (2007) in *V množici izgubljeni papir* (2008) kritična do sodobne slovenske in evropske družbe ter njunih anomalij, v *Trpljenju mlade Hane* (2012) Katje Gorečan pa je najti kritiko družbenega položaja ženske ter patriarhalne družine, a tudi sodobne slovenske pesniške scene. Na polpreteklo zgodovino se s političnim ali ideološkim podtonom obrača del poezije Miklavža Komelja. Tudi pri Katji Perat je zaznati aktualistične, do politike kritične bodice. Möderndorferjeva zbirka *Prostost sveta* (2011) že z naslovom invocira Internacionalo, ostro opozarja na socialne krivice in precej odkrito poziva k družbenemu upor. Mnogi pesniki in pesnice se dotikajo begunskih

216 Pesem ima čisto aktualno politično konotacijo. Kritika aktualnega političnega stanja je navzoča tudi v Novakovi najnovejši zbirki *Lunin koledar. Praznična pesniška pratika* (na primer v pesmi »Kaj je državnost?«).

kriz, jugoslovanske iz devetdesetih let in »islamske«, ter s tem povezanih šovinizma, nacionalizma, islamofobije, sovraštva do tujcev ipd. Glede te teme je reprezentativna antologija *Širi poezijo, ne strahu* (2018), v kateri se je na negativne pojave s pesmijo odzvalo sto sedem avtoric in avtorjev. Tema begunstva je zaznavna še v najnovejši zbirki Petra Semoliča *Robovi* (2020), v katero diskretno vdirajo družbeno kritične in celo angažirane politične teme od socialnih do ožje političnih (volitve). Na duhovit, ironičen način se je občutljive politične teme lotil Milan Jesih. V zbirki *Marsal* (2017) je podal zabavno psihološko analizo in karikaturu Tita oziroma kulta osebnosti, a ne z izrazito negativnim, ideološkim predznakom. Eminentni slovenski pesniški postmodernist je ravno skoz humor (in ideološko neobremenjeno distanco) izkazal tudi nekaj človeške simpatije do njega. Končno lahko na ta zelo provizorični (in nikakor ne popolni) seznam, ki naj le ilustrira, da je sodobna slovenska poezija doživela po letu 2000 podobne tematske premike kot tedanja proza in dramatika, dodamo Ervina Fritza, ki še naprej (vse do najnovejših zbirk) ostaja neizprosni kritik družbe, le da so se v skladu s spremembami v njej spremenile tudi tarče njegove satirične in kritične osti; ta je zdaj vse bolj uperjena v sodobni turbokapitalizem, pridobitniško in potrošniško družbo ter v simpatiziranje s tistimi socialno deprivilegiranimi, ki od teh »pridobitev« nimajo nikakršne koristi.

*

Sodobno slovensko poezijo pa je posebej zaznamovala še ena novost. Kot smo omenili prej, je za premike v slovenskem pesniškem prostoru po letu 2000 značilno stopnjevanje pripovedne razsežnosti, obenem pa tudi množenje izjavljalnih ali pripovednih glasov, se pravi polivokalnost lirskega subjekta. Vse to se nikjer ni izrazilo tako intenzivno kot v mogočni pesniški stvaritvi Borisa A. Novaka, v njegovem tridelnem verzem epu *Vrata nepovrata* (*Zemljevidi domotožja*, 2014; *Čas očetov*, 2015; *Bivališča duš*, 2017). To monumentalno delo je posrečen hibrid čiste poezije, celo lirike, in epske pripovedne tradicije. Trije deli imajo vsak svojo rdečo nit; v prvem je to arhetipski topos popotovanja (tudi pripoved je seveda popotovanje), v drugem vojne kataklizme 20. stoletja, v tretjem, kot pravi sam avtor, njegove ljubezni. V tej obsežni pesniški stvaritvi, ki se glede marsičesa zgleduje pri Danteju (medbesedilne navezave pa seveda segajo še mnogo širše, vse od antike naprej do islandskih sag, na primer), Novak pripoveduje mogočno družinsko sago svoje rodbine, obenem pa tudi krvavo zgodovino 20. stoletja. Od začetka prvega dela naprej, kjer pesnik prek pomenljive rime »Ante« – »Dante« vpelje svojega očeta kot duhovnega voditelja po labirintih človeške komedije

(tudi ta je bila pri Balzacu navezava na Dantejevo), pa vse do zadnjih verzov tretje knjige, ki je glede tega še posebej intenzivna, se s prekinitvami in preskoki, proti koncu pa vse bolj povezano raztezajo teme ljubezni, prijateljstva, duhovnega sožitja in bližine, tudi odpuščanja in sprave. Ob teh tematskih pramenih se v epu znajde seveda še prava antologija večnih, polpreteklih in aktualnih žgočih družbeno kritičnih, političnih in ideoloških tem, največkrat kar neposredno, včasih pa tudi ob posredovanju zlasti grške mitologije (ta je bila Novaku vehikel za ponazarjanje aktualne problematike že v drami *Kassandra*). Novak tako tematizira »izbrana poglavja« iz druge svetovne vojne (povezana zlasti s člani njegove rodbine), medvojna partijska medsebojna obračunavanja in likvidacije, partizansko solidarnost in pogum, povojne pomore domobrancev, gradnjo nove domovine, Goli otok. Močna tema je še poznejša vojna v Bosni s prvim močnejšim begunskim valom, Novakov ep pa se kritično dotakne tudi vojne v Iraku, Afganistanu, Libiji, Siriji ter z njimi povezano aktualno begunsko krizo. Stiski ljudi v obleganem Sarajevu (tako kot v *Kasandri* je tudi v *Vratih nepovrata* tu pesniški posrednik Homerjeva *Iliada* z obleganjem Troje) se pridružijo stiska današnjih beguncev, kritika islamofobije ter medijev kot sokrivcev tudi za množične žrtve, zlasti med civilisti itn. Na seznamu, v katerega se – v kontinuiteti s poezijo Svetlane Makarovič z začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja – upira Novakov neizprosno kritični prst, se nazadnje znajde tudi sodobna Slovenija, deželica na »rob[u] Peklà«, majhna, malenkostna, atavistična, s prebivalci, ki so pregovorno škodoželjni in zavistni, pohlepni na materialne dobrine, negostoljubni in prepirljivi, ideološko razklani, in je zato njihova domovina danes predvsem sentimentalna bidermajerska razglednica in kičasta banana republika. – Vendar ep ne izzveni v teh kritičnih in pesimističnih tonih. Tretja knjiga, posvečena dušam in ljubezni, se sklene s skoraj religiozno, panteistično (ali pa budistično; ali pa Nietzschejevo?) mislijo o svetu kot večnem vrtiljaku, na katerega sedemo, ko se odpravimo skoz Vrata, ki zdaj niso več vrata nepovrata.

Novakov ep je ne le edinstveno pesniško delo (v slovenskem in najbrž tudi globalnem merilu), temveč je bil za do poezije vse bolj brezbržno slovensko javnost tudi enkrateno pesniški *dogodek*, ki je postal medijski. Nobeno drugo slovensko pesniško delo v tem obdobju ni doživelo toliko medijske, pa tudi strokovne in (bržkone) bralske pozornosti.²¹⁷ Da upravičeno, o tem bržkone nihče ne dvomi. A recepta za uspeh si slovenska poezija, ki se utaplja pod povsem drugačnimi skrbi, kot jih ima sodobna slovenska družba, od tega enkratnega projekta bržkone ne more obetati.

217 Tu se zanašamo na podatke iz Cobissa o številu izposoj osrednjih slovenskih pesniških del v zadnjem desetletju.

Poezija – kot *pars pro toto* za umetniško literaturo – v krogu svojih bralk in bralcev najbrž ostaja to, kar je bila vselej. Je izraz in sprožilo globljih intimnih uvidov v človekovo eksistenco, upanja in strahove, stiske in metafizične topose, ne nazadnje tudi v človekovo doživljanja lastne vloge v svetu in družbi, v njegovo iskanje individualne in kolektivne identitete. Kot taka je še vedno nenadomestljiva sestavina posameznikovega »življenjskega sveta«, prostor čistega doživljanja in ustvarjalne imaginacije, v svoji svetotvornosti pa – z besedami Borisa A. Novaka – »najvišji način izražanja sveta« (Novak v Liza 2017). V stoletjih izgrajevanja slovenskega naroda je bila obenem tudi najvztrajnejša in najprezentativnejša podpornica, spodbujevalka ter ohranjevalka narodne zavesti. Simbolni kulturni kapital, ki ga je tako pridobila, je nato uspešno vložila še v osvobajanje slovenskega idejnega, kulturnega in političnega prostora med obema svetovnjima vojnama, ga s tem povečala in odigrala pomembno politično vlogo. Svoj družbeni pomen je tako prignala do vrhunca.

Slovenska osamosvojitvev, parlamentarna demokracija, pridružitvev globalnemu sistemu liberalnega korporativnega kapitalizma in tržne ekonomije ter nezadržno drsenje v novomedijsko družbo spektakla, virtualnosti, razosebljenosti in vrednostnih dehierarhizacij so ta družbeni pomen in vlogo literature korenito pretresli. Konec je bilo »prešernovske strukture« in »slovenskega kulturnega sindroma« – rodil se je kvečjemu nov tovrstni sindrom, »sindrom hlapca Jerneja«. ²¹⁸ Literatura, zlasti poezija, je morda z enim svojim delom še vedno nosilka narodne zavesti, a pod vplivom sodobnih radikalnih teorij in ideologij, ki vsakršno narodnostno identifikacijo (narod je pač zgolj »namišljena skupnost«) demistificirajo, dekonstruirajo in denuncirajo kot nacionalizem – pa celo demonizirajo kot »diskurz fašizma« –, v novih družbenih okoliščinah to ni več prapor, pod katerim bi se lahko borila za svoj ugled. Prej nasprotno: zaradi negativnih nacionalističnih ekscesov v Sloveniji ali njeni soseščini je tudi sama zavezana ostri kritiki nacionalizma ter ponovnemu premisleku kategorije naroda in narodnosti, ²¹⁹ njuni rekonceptualizaciji, obenem pa iskanju novih identitetnih pribežališč (kolektivnih ali

218 Fabula Cankarjeve povesti je seveda znana: ko stari gospodar Sitar umre, ostareli hlapec Jernej, ki je vse življenje trdo delal, pričakuje, da bo ustrezno poplačan za svoje nesporne zasluge pri uspešnem gospodarjenju.

219 »Demitizacija slovenstva« in »odpor do naivnega domoljubja« (Novak Popov 2015 72) imata svoje pesniške korenine že v predosamosvojitvenih časih, v bolj igrivi obliki pri Tomažu Šalamunu, denimo v *Dumi 1964*, bolj satirično pa v zbirki Svetlane Makarovič *Pesmi o Sloveniji* iz leta 1984, ki smeši tradicionalno stereotipno samopodobo (in podobo) Slovencev.

individualnih). Podobno je z njeno politično vlogo. Literatura seveda ostaja *immanentno* politična, in to še posebej velja za poezijo. Ta immanentna političnost je na primer vsebovana v njenem razgrajevanju ustaljenih struktur na ravni jezika, v potujitvenih učinkih, v utopičnih razgrinjanjih prostorov sprave s svetom in s sabo – v kontrastnem slikanju tega, kar dejansko je, in tega, kar bi moralo biti, kot pravi Adorno –, ipd. Toda s tem potencialom danes dosega le ozke kroge posvečencev, ljubiteljev, občutljivih bralcev poezije, nima pa tistega mobilizacijskega naboja, kot ga je imela v preteklosti. Poezija je lahko politična tudi bolj neposredno, z uporabo eksplicitnih političnih vsebin, a v današnjem medijskem svetu glede tega seveda ne more uspešno tekmovati z množičnimi občili; tudi v tem primeru je učinkovita le kot umetnost in njen družbeni domet ostaja omejen. Prav nova medijska stvarnost je nazadnje – v povezavi z novimi ekonomskimi razmerji ter mentaliteto, ki jo ta razmerja izgrajujejo – dodatni, morda celo odločilni eksekutor nekdanjega družbenega pomena in vloge literature. Nova medijska »kultura« spektakla, površine in površnosti, hlaskanja ter (sámo)razkazovanja (ekshibicionizma) ni naklonjena notranji naravi poezije, ki je vsemu temu ravno nasprotna. Tu se posledično spet razkrije immanentna političnost poezije, ki je že ontološko, po načinu svojega obstoja, alternativa obstoječemu stanju in tako njegova kritika. A ta kritika danes (še) ne oblikuje množične zavesti; je le znamenje krize, ki je tako kriza današnje družbe kot poezije v njej.

Sklepne sinteze

»Kajti človek – da naposled izrečemo v celoti – se igra le tedaj, če je človek v polnem pomenu te besede, in je tudi le tedaj povsem človek, ko se igra« (Schiller 2003 73). S temi slavnimi besedami je Schiller opisal srž svoje estetske vzgoje človeka, v kateri osrednjo vlogo igra igra umetnosti (in pri Schillerju je to predvsem literatura). Umetnost namreč v notranje razkranem človeku omogoča harmonijo, to pa prav kot igra: je svobodna, to je njena definicija, obenem pa ni zunaj zakonov, le da si te zakone postavlja sama – je torej »ona sama«, kot bi rekel Pirjevec. Ni sicer brez stika z realnostjo, vendar je ne omejuje njena nujnost, temveč je – tudi tako jo je skozi Ingardnove oči videl Pirjevec – kvazirealna. Ustvarja svetove, a ti svetovi so *fikijski*. Vse to je potrebno, da bi umetnost – literatura – lahko bila *igra* in tako človeku izpolnjevala enega od njegovih osnovnih antropoloških pogojev in potreb; kajti človek je, če še enkrat ponovimo Schillerja, »le tedaj povsem človek, ko se igra«. Človek torej potrebuje literaturo »kot njo samo«.

Slovenska literatura vse odtlej, ko postane besedna *umetnost*, izpolnjuje tudi to svojo primarno, *estetsko* funkcijo. Že zgolj s tem je tudi družbena: kajti družba – tako kot človek – potrebuje igro, potrebuje ustvarjalno igro domišljije, harmonijo čutnega in nadčutnega, modeliranje podob mogočega. Toda literatura je v družbo vpeta tudi drugače, ne le prek svoje avtonomne estetske svobode, zato lahko poleg svoje osnovne izpolnjuje tudi druge družbene funkcije. Izpolnjevanje teh drugih družbenih nalog lahko njeno estetsko funkcijo ovira, morda celo blokira, ali pa ne; lahko jo pusti neokrnjeno. V najvišjih umetniških dosežkih z njo živi v harmoniji. To seveda velja tudi za slovensko literaturo in njeno družbeno vlogo.

V obdobju konstituiranja slovenskega naroda je slovenska literatura – tako kot literatura nekaterih drugih narodov v podobnem položaju – zaradi podrejenega položaja Slovencev izpolnjevala pomembno (in z drugimi sredstvi težko nadomestljivo) narodnoohranjevalno in narodnosodbujevalno funkcijo. Ta njena družbena vloga je bila tako močna, da je pogosto – ne pa vedno – preglasila estetske potrebe in zahteve. V vsakem primeru je pustila

na slovenskem literarnem sistemu svoj pečat, naj gre za »prešernovsko strukturo«, za mehanizme kanonizacije, za splošno »lirsko« in »nemetafizično« naravnost tradicionalne slovenske literature ali za tipologijo slovenskega romana ter njegovega značilnega junaka. To funkcijo je kot ob estetski dominantno imela najmanj do konca prve svetovne vojne, nekoliko manj izstopajoče, a še vedno prepoznavno pa vse do slovenske osamosvojitve.

Ta tradicionalna družbena vloga se je po drugi svetovni vojni nekoliko modificirala. Ni sicer čisto ugasnila, a pomaknila se je v ozadje, na njeno nekdanje mesto pa je stopila (in se delno z njo prepletla) druga dominantna družbena funkcija. Slovenska literatura po letu 1945 in do osamosvojitve je – s tem ko je razpirala prostor duhovne in mišljenjske svobode ter v javni diskurz vpeljevala prepovedane teme – postavljala jasno alternativo obstoječemu enoumnemu režimu, ki je prerasla tudi v popolnoma otipljivo politično alternativo: končna izdelka v dobršni meri prav literarnih prizadevanj (čeprav seveda ne le teh; to je odveč poudarjati) sta bila slovenska osamosvojitve in vzpostavitev politično in ideološko pluralne, demokratične družbe. Literatura je tako odigrala izjemno pomembno, skorajda²²⁰ nenadomestljivo družbeno vlogo.

Za to raziskavo ključno vprašanje je, ali je podobno vlogo zmožna odigrati tudi danes. Literatura se seveda vse bolj zaveda potrebe po svoji družbeni legitimizaciji. To med drugim išče tudi v družbenokritičnem angažmaju. V literarni obliki odpira nekatere osrednje teme družbene patologije. Toda tu je okoliščina, ki literarni kulturi preperečuje, da bi bila glede tega tako pomembna kot v obdobju pred letom 1990 (in družbena marginalizacija literature je pač odsev te zmanjšane pomembnosti, čeprav je obenem, paradoksalno, obenem tudi eden od razlogov zanjo).²²¹ Literatura ne odkriva zares družbene patologije, tako kot je to počela v obdobju komunističnega režima, temveč so bolj ali manj vse družbene in gospodarske (lokalne ali globalne) anomalije pred njo že dovolj jasno zaznali in artikulirali mediji, nevladne organizacije,

220 Nenadomestljiva zares ni bila, saj bi seveda – tako kot v nekaterih drugih državah, ki so prav tako trpele pod komunistično diktaturo, potem pa s tem pretrgale – volja po svobodi in človeka dostojnem življenju v vsakem primeru našla pot do realizacije, z literaturo ali brez nje.

221 Marginalnost sicer za literaturo ni nujno nepremostljiva ovira. Kot meni Matevž Kos: »Marginalnost je sicer lahko novodobna oblika svobode, a to je svoboda, ki zahteva precej ustvarjalnega poguma in samozavesti, toliko bolj, če ji gre za vpogled v središče družbenega in individualnega, zgodovinskega in nadzgodovinskega, globalnega in lokalnega postmoderne sveta. Najbrž ni razloga, da se teh dilem v prihodnje, spodbujena tudi z dramatičnimi razmerami družbene nestabilnosti in s položajem posameznika v kaosu globalne ‚svetovne družbe‘, ne bi lotila svetovna – in z njo slovenska – literatura postmoderne dobe« (M. Kos 2014 281–282).

vplivni publicisti, civilna družba, celo sama politika itn. Literatura pri obravnavi teh tem (stranpoti liberalnega kapitalizma, slabosti parlamentarne demokracije, problematika izbrisanih, odnos do drugih narodnosti, ksenofobija, homofobija itn.) ni ne pionirska niti ne ponuja vsebinsko novih pogledov nanje, temveč je njeno sporočilo največkrat celo v skladu z deklarirano politiko (če ne vladno, pa opozicijsko). Literatura, skratka, pri vseh teh problemih opozarja na tiste vidike, o katerih se že pred tem na široko razpisujejo mediji,²²² pogosto pa so – z rešitvami vred oziroma predlogi zanje – tudi že predmet parlamentarnih debat. Preboj ji ne uspeva niti na področju, na katerem ima zaradi svoje domnevne apriorne neideološkosti, pa tudi etičnosti, načelno prednost pred drugimi družbenimi diskurzi, namreč ob že kar nevarni, vsekakor pa patološki ideološki razklanosti Slovencev, ki se ne umirja, temveč kvečjemu stopnjuje. Očitno je, da je prav to potencialna »tržna niša« za literaturo, kar zadeva njeno družbeno vlogo, saj Slovenci na nobeni ravni – zasebno-osebni, strokovno-znanstveni, politični – tega razkola očitno nismo zmožni premostiti in ponuditi alternativne, torej nekakšne »tretje poti«. Literatura se zdi s svojim etičnim potencialom – ta vključuje imaginacijo, morda tudi devinacijo, vsekakor pa empatijo – kot nalašč za to. A kot kaže, tega potenciala zaenkrat ne izrablja, vsaj dovolj uspešno ne. Vprašanje, ali tiči krivda za to v slovenski družbi, v slovenskem človeku ali v (ne)moči slovenske literature,²²³ pa se zdi neodgovorljivo.

222 In tako izgublja svojo prednost, ki je v tem, da vprašanja, probleme in teme, »ki jih časopisje, druga množična občila in znanost zamolčujejo, [...] ravno literatura, ki nastaja iz neposredne, nazorne izkušnje, prva spravi na dan« (J. Kos 1995 12).

223 Slovenci na primer – vsaj po moji oceni (očitno pa tudi po oceni Matevža Kosa; gl. Kos 2019a 177) – ne premoremo tako nadideološkega dela o svojih travmatičnih zgodbah, kot morajo biti za Špance *Vojaki Salamine* Javierja Cercasa. (Tako se vsaj zdi. Na misel sicer prihaja Jančarjev roman *To noč sem jo videl*, ki je vsaj po mojem mnenju pisan izrazito zaradi preseganja ideoloških delitev oziroma izogibanju ideološke pristranskosti; kar zadeva mene, mu to uspeva, a kot vemo, glede tega v Sloveniji nikakor ni soglasja – to pa pomeni, da romanu to nazadnje vendarle ni uspelo.) Res pa je vprašanje, ali tudi na Špance ta roman deluje tako katarzično, da v njem lahko zaslutijo »tretjo pot« med obema skrajnostma, ki ji poskušajo slediti ali jo vsaj razumeti.

Družbeni potencial literature: vizija

Pomen literature (in umetnosti nasploh) v različnih družbenih, civilizacijskih in kulturnih kontekstih je v zgodovini pogosto zanihal iz ene skrajnosti v drugo; a literatura je preživela vse, vključno z napovedmi o smrti umetnosti, o svoji lastni smrti, o smrti romana, avtorja, v zadnjih letih na Slovenskem tudi bralca itn. Tudi aktualne marginalizacije literature v sodobni slovenski (bržkone pa tudi vsaj še celotni zahodni) družbi zato ni treba razumeti v preveč apokaliptičnem duhu. Okoliščina, da (slovenska) literatura nima več tako pomembne – ali vsaj ne tako opazne in priznane – družbene vloge kot v preteklosti, namreč ne priča nujno o njeni nemoči; tudi ne o tem, da je družba ne potrebuje.

Literatura (tudi slovenska) ima v sebi še vedno dovolj vitalnih moči za ubesedovanje visokih leg eksistencialnih stisk in najrazličnejših položajev od individualne ekstaze do kolektivne depresije (ali obratno), za potapljanje v metafizična vprašanja brez odgovorov, pa za reprezentacijo in refleksijo aktualnih družbenih problemov, anomalij in paradoksov. Svojemu času še vedno zna nastavljati zrcalo, ne vzpne se pa več, tako se vsaj zdi, do *velike sinteze*. Današnja literarna dela praviloma ne zmorejo več, tako kot na primer Dantejeva *Božanska komedija*, *Bratje Karamazovi* Dostojevskega, *Middlemarch* George Eliot ali poezija Gregorja Strniše, postaviti sveta in ga osmisliti kot celoto ter tako bralcu omogočiti nadindividualno izkušnjo ali celo katarzo. Druga frustracija današnje literature utegne biti, da v podivjanem tempu vsakdanjega življenja, tehnološkega napredka in informacijske prezasičenosti izgublja svojo nekdanjo predhodniško vizionarskost in preroškost. Vsaj družba in bralci ju ne občutijo več tako, kot so ju včasih. Vse to – in še marsikaj drugega, kar je tu bilo izpuščeno – nam seveda nalaga, da na novo premislimo družbeno vlogo književnosti, tudi slovenske.

To pa ne pomeni, da moramo literaturi na vsak način najti – ali zanj iznajti – neko popolnoma novo, doslej še nemišljeno in neopaženo vlogo. Marsikaj »novega« se pogosto izkaže za zgolj v sodobno opravo preoblečeno »staro«. Tako utegne biti tudi v primeru literature. Njene družbene vloge si

ni nujno izmišljati na novo, temveč jo je mogoče misliti skoz reaktualizacijo, »rekonceptualizacijo«, posodobitev in prenavo ene izmed njenih najstarejših funkcij, ki jo spremlja ves čas njenega obstoja: namreč etične. V dobi, katere najbolj žgoči problemi so po svojem izvoru etični – namreč kot posledica devalvacije etičnih kriterijev in redukcije etične zavesti –, se izkazuje literatura kot posebej primerno »zdravilo« za to bolezen.

Pri tem pa moramo biti previdni, da ne zaidemo na raven aktualističnih floskul in moralističnega aktivizma. V zadnjem obdobju je etika eden najpogostejših pojmov v diskurzu ne le humanistike in družboslovja, temveč tudi znanosti in politike. »Etično« je modna beseda, ki naj bi njenemu uporabniku vnaprej zagotavljala nekakšno verodostojnost, iskrenost in resnost namenov. Tudi v slovenskem literarnokritičkem ter literarnovednem diskurzu je postala že kar inflatorno pogosta, tako da prej deluje kot prazen označevalec, ki ga je mogoče zapolniti z vsakršno vsebino – največkrat z ideološkim stališčem ali s politično izjavo –, in ne opozarja zares na tisto razsežnost literature, zaradi katere opravlja v družbi (naj to družba opazi ali ne) še vedno nenadomestljivo vlogo. Refleksija literature je torej njeno vlogo sicer pravilno poimenovala, le ustrezno premislila in artikulirala je še ni.

V čem je ta vloga in kako jo opravlja? Ne v duhu moralistične tradicije iz Platonove *Države*, z glasnim, izrecnim in odločnim aplavdiranjem »edino pravim«, družbeno priznanim in propagiranim vrednotam, naj se zdijo te same na sebi še tako nesporne in neproblematične; tudi ne s spodbujanjem »k etični refleksiji« ob provokativno uprizorjenih prepoznavnih konkretnih primerih domnevnih ali dejanskih družbenih anomalij – v obeh primerih se etični potencial, ki ga ima literatura, ponavadi sprevrže in izteče v smer enodimenzionalno političnega. Slabi časi nemara res od vsakogar zahtevajo tudi politično držo, toda brez ustrezne etične zavesti ostaja ta nevarno poljubna. Za čim ustreznejše reševanje velike večine – če ne celo vseh – problemov današnje globalne, svetovne (in ne le slovenske) družbe (socialni, politični, ekonomski, demografski, ekološki, etični problemi, povezani z novimi tehnologijami ter z novimi mediji itn.) se zdi nujna (čeprav po vsej verjetnosti nekoliko utopična) podlaga povišana, bolj pretanjena, čim bolj splošno razširjena *etična zavest*. – Na tem mestu te kompleksne problematike seveda ne morem razvijati tako celovito in obsežno, kot si zasluži; obsojen sem na skrajno reducirano parafrazo. A znotraj te omejitve je mogoče reči vsaj tole. Za vse prej omenjene globalne težave sodobne družbe rešitve ne morejo ponuditi zgolj vse bolj izdelani racionalni modeli (Schillerjevo opozorilo glede tega ob primeru razsvetljenskih idealov in francoske revolucije velja še danes), temveč čim širše soglasje, čim širša kantovska *dobra volja*, z drugimi besedami: čim bolj univerzalna etična zavest. Za širjenje etične zavesti – in

s tem nimam v mislih privzganja konkretnih etičnih vrednot – pa noben diskurz ni primernejši od literature. Etična zavest, ki jo imam v mislih, ne pomeni vednosti o tem, kaj je dobro in kaj je slabo, v skladu z jasnimi pravili in navodili, temveč zmožnost ustrezne, pravične in v splošno dobro naravnane samostojne presoje ob posamičnem konkretnem primeru. Etika ni stvar univerzalij čistega uma, temveč sodi v domeno *praktične pameti*. Ko gre za etično delovanje, veljajo »pravila«, ki jih je na začetku drugega poglavja druge knjige *Nikomahove etike* postavil Aristotel:

V območju dejavnosti in koristnosti ni nič ustaljenega – podobno kot v vprašanih zdravja. Kar velja za razpravo o splošnih vprašanih, to velja še tem bolj za posameznosti: tu je natančnost povsem izključena. Zakaj teh posameznosti ni mogoče uravnavati po nekih strokovnih predpisih ali navodilih, ampak ljudje morajo v svojih dejanjih upoštevati vse okoliščine, ki spremljajo trenutno situacijo. (Aristotel 1994 77)

Glede etičnih vprašanj torej ne moremo »razpravljati z vso natančnostjo«, ker ni tu »nič ustaljenega« – se pravi, etične situacije niso univerzalne, tako da bi jih bilo mogoče zajeti v splošna pravila (kot pravi Aristotel: ni jih »mogoče uravnavati po nekih strokovnih predpisih ali navodilih«), temveč so enkratne, singularne, odvisne od vsakokratnega konteksta (z Aristotelovimi besedami: treba je »upoštevati vse okoliščine, ki spremljajo trenutno situacijo«). S singularnimi situacijami pa imamo ob podajanju ustreznega konteksta opraviti ravno v literaturi. To je tudi eden od glavnih razlogov za to, da je pred nekaj desetletji tudi filozofska etika oziroma filozofija morale začela posebno pozornost posvečati ravno literaturi. Izkaže se namreč, da je literatura ne le dober poligon za filozofsko preučevanje etičnih situacij, dilem in odločitev, temveč predvsem tudi (potencialno) sredstvo za razširjanje, razvijanje etične zavesti. Ko empatično podoživljamo etične situacije in dileme likov, se ob pomoči domišljije vživljamo vanje in – sproti ali za nazaj, po »očiščenju« od brezdistančne identifikacije – vse to tudi reflektiramo, soočamo z našimi etičnimi izkušnjami in načeli ter ta načela po potrebi tudi dopolnujemo ali revidiramo, počnemo namreč ravno to. In če drži, da je (iz prej omenjenih razlogov) eden osrednjih dezideratov sodobne družbe ravno razvijanje etične zavesti, potem je jasno, kako izjemno pomembno družbeno vlogo ima literatura še vedno, naj se družba tega trenutno zaveda ali ne.

Etična zavest posameznika in kolektivno nezavedno: nemara se v tej dihotomiji skriva tudi odgovor na vprašanje o družbeni vlogi literature – ne nazadnje tudi slovenske – v prihodnje.

Viri in literatura

- Arhar, Nika, 2015. »Ocenjujemo: medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti«. *Delo*. <https://old.delo.si/kultura/ocene/ocenjujemo-medtem-ko-skoraj-recem-se-ali-prilika-o-vladarju-in-modrosti.html>. Objavljeno 4. maja 2015 ob 18.23.
- Aristoteles, 1994. *Nikomahova etika*. Prevedel, uvodno besedo, opombe in terminološki slovarček napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Slovenska matica.
- Bajt, Drago, 2016. *Kar je sonce za Luno, to je Rusija za nas: kaj je socialistični realizem*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Balžalorsky, Varja, 2019a. »Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij«. *Primerjalna književnost* XL, št. 1, str. 63–75.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2019b. »Uvod«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* LI, št. 169, str. 9–12.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2019c. *Lirski subjekt: rekonceptualizacija* (Studia litteraria, 25). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2020a. »May '68 in Yugoslavia and the Emergence of écriture féminine: The French Centre and the Slovenian Periphery«. *Slavica Tergestina* XXIV, št. 1, str. 130–158.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2020b. »Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: vpeljava persone kot vidik zunanje dialoškosti«. *Primerjalna književnost* XLIII, št. 2, str. 119–139.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2020c. »Ženska poezija i strategije spoljašnje dialoškosti«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* LII, št. 170, str. 31–51.
- Balžalorsky Antić, Varja, 2020d. »Fokalizacija v lirskem diskurzu«. *Primerjalna književnost* XLIII, št. 1, str. 189–208.
- Bedrač, David: »Značilnosti poezije osrednjih slovenskih pesnikov in pesnic, rojenih po letu 1970«. *Slavia Centralis* VIII, št. 2, str. 65–81.
- Behler, Ernst, 1992. »Concepts of History in the Comparative Literary History of the Schlegel Brothers«. V: *Comparative Literary History as Discourse*, str. 23–40.
- Bernik, France; Dolgan, Marjan, 1988. *Slovenska vojna proza*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Blatnik, Andrej, 1995. »Prihodnost književnosti je razbrati v zadnjem zapisanem stavku«. *Literatura* VII, št. 50, str. 16–27.
- Blatnik, Andrej, 2014. »Iz kvalitete v kvantiteto«. *LUD Literatura*. 18. marec 2014. <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/uvodnik/iz-kvalitete-v-quantiteto/>. Dostop 16. 11. 2020.

- Bogataj, Matej, 1995. »O programu, ki se mu izteka rok uporabe«. *Literatura* VII, št. 50, str. 50–56.
- Bogataj, Matej, 2009. »Ješči in jedeni, požrešni in požrti«. *Sodobnost* LXXIII, št. 11/12, str. 1573–1582.
- Borovnik, Silvija, 2001. »Pripovedna proza«. V: *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS. Str. 145–202.
- Borovnik, Silvija, 2005. *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Buttolo, Frančiška, 1986. »Anton Vodnik in povojna literarna kritika«. *Jezik in slovstvo* XXXI, št. 5, str. 152–158.
- Cenzurirano: zgodovina cenzure na Slovenskem od 19. stoletja do danes*, 2010. Uredila Mateja Režek. Ljubljana: Nova revija.
- Comparative Literary History as Discourse*, 1992. Ur. Mario J. Valdes, Daniel Javitch, A. Owen Aldridge. Bern: Lang.
- Comparative literature in an age of multiculturalism. Volume 1 of the Proceedings of the XVIIth Congress of the ICLA Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism, University of South Africa, Pretoria, 13–19 August 2000*, 2005. Ur. Reingard Nethersole; gl. ur. Ina Gräbe. Pretoria: Unisa Press.
- Cornis-Pope, Marcel in Neubauer, John (ur.), 2004. *History of the Literatures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (A Comparative History of Literatures in European Languages/Histoire comparée des littératures de langues Européennes ; Volume XIX ; Volume I in the subseries on Literary Cultures).
- Dekleva, Milan, 1995. »Temna pesem, zastrti pesnik«. *Literatura* VII, št. 50, str. 80–83.
- Dolgan, Marjan, 2011. »Roman kot Pandorina skrinjica«. *Primerjalna književnost* XXXIV, št. 3, str. 209–221.
- Dovič, Marijan, 2007. »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in ‚slovenski kulturni sindrom‘«. *Primerjalna književnost* XXX, str. 71–90.
- Dovič, Marijan, 2010: »Literatura v primežu cenzure?«. V: *Cenzurirano*. Str. 291–305.
- Durič, Dubravka, 2011. »Slovenska poezija, prešernovska struktura in politika pesniške forme«. *Primerjalna književnost* XXXIV, št. 1, str. 35–48.
- Fišer, Branka, 2003. »Sprememba tipičnega ustroja junakov v slovenskih romanih po letu 1991«. *Slavistična revija* LI, št. 1, str. 71–91.
- Fišer, Branka, 2011: »Vpliv slovenske nacionalne osamosvojitve na tipologijo slovenskega romana«. V: *Dušan Pirjevec, slovenska kultura in literarna veda*. Ur. Seta Knop. Ljubljana: ZIFF. Str. 67–78.
- Gabrič, Aleš, 1995. *Socialistična kulturna revolucija: slovenska kulturna politika: 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gabrič, Aleš, 1997a. »Edvard Kocbek – spet tarča političnih napadov«. V: Bajt, D., Drnovšek, M. (ur.). *Slovenska kronika XX. stoletja*. Ljubljana: Nova revija. Str. 347.

- Gabrič, Aleš, 1997b. »Dahavski procesi«. V: Bajt, D., Drnovšek, M. (ur). *Slovenska kronika XX. stoletja*. Ljubljana: Nova revija. Str. 168.
- Gabrič, Aleš, 2002. »Slovenska kulturnopolitična razhajanja med kulturno ustvarjalnostjo in politično akcijo 1980–1987«. *Zgodovinski časopis* LVI, 1–2, str. 199–221.
- Gabrič, Aleš, 2006. Poglavlja v *Slovenska novejša zgodovina: od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije: 1848–1992*. Neven Borak et al. Ljubljana: Mladinska knjiga: Inštitut za novejšo zgodovino.
- Gabrič, Aleš, 2010. »Cenzura gledališkega repertoarja v prvi in drugi Jugoslaviji«. V: *Cenzurirano*. Str. 171–188.
- Gabrič, Aleš, 2011. »Disidenti v Sloveniji v primerjavi z vhodnoevropskimi komunističnimi državami«. *Prispevki za novejšo zgodovino* LI, št. 1, str. 297–313.
- Gabrič, Aleš, 2014. »Slovenščina in Jugoslovanska ljudska armada«. *Prispevki za novejšo zgodovino* LIV, št. 2, str. 155–177.
- Gabrič, Aleš, 2019. *V senci politike. Opozicija komunistični oblasti Slovenije po letu 1945*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Gabrič, Aleš, 2020. »Slovenian Intellectuals of the 1960s from the Political Point of View«. *Slavica Tergestina* XXIV, št. 1, str. 114–129.
- Gabrovšek, Dejan, 2019. *Vojna in ljubezen v proznem opusu Draga Jančarja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Gaši, Nataša; Poniž, Denis, 2010. »Postsocialistični in tranzicijski smeh – slovenska komedija po letu 1991, izbrani primeri«. V: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Simpozij Obdobja. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 69–75.
- Geršak, Ana, 2014. »Ta svet je treba nekako preživeti – kakorkoli že«. *Pogledi* V, št. 20. <https://pogledi.delo.si/knjiga/ta-svet-je-treba-nekako-preziveti-kakorkoli-ze>.
- Grafenauer, B. 1984. Ali je problem svobode res le meščansko vprašanje?. *Nova revija* II, št. 30, str. 3527–3530.
- Habjan, Jernej, 2014. »Prvi slovenski roman in svetovni literarni sistem«. *Slavistična revija* LXII, št. 4, str. 569–577.
- Habjan, Jernej, 2018. »The first Slovenian novel and the literary world-system«. *Journal of world literature* III, št. 4, str. 512–523.
- Hofman, Branko, 1984. *Noč do jutra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Hribar, Angelika, 2006. »Strmolški graščak Rado Hribar in njegova rodbina«. *Kronika* LIV, št. 2, str. 213–232.
- Hribar, Tine, 2005. »Zločin brez zločincev«. V: *ŽRTVE vojne in revolucije*. Zbornik [ur. Janvit Golob et al.]. Ljubljana: Državni svet Republike Slovenije. Str. 148–170.
- Hünemann, Christoph (ur.), 1998. *Kronika 20. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Inkret, Andrej, 1990. *Vroča pomlad 1964*. Ljubljana: Karantanija; Škuc-Forum.
- Introduzione alla letteratura comparata*, 1999. Ur. Armando Gnisci. Milano: Bruno Mondadori.

- Juvan, Marko, 1988. »Postmodernizem in ‚mlada slovenska proza‘«. *Jezik in slovstvo* XXXIV, številka 3, str. 49–56.
- Juvan, Marko, 1995. »Zaveza, ločitev ali zavezništvo? O razmerjih literature in literarne vede«. *Literatura* VII, št. 50, str. 107–115.
- Juvan, Marko, 2008. »‘Slovenski kulturni sindrom’ v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini«. *Slavistična revija* 56, 1, str. 1–17.
- Juvan, Marko, 2014. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: Primer Slovenskega mladinskega gledališča. *Slavistična revija* LXII, št. 4, str. 545–558.
- Juvan, Marko, 2016. »Izbrisani med politiko zanikanja in eksemplaričnostjo romana«. *Primerjalna književnost* XXXIX, št. 3, str. 23–42.
- Juvan, Marko, 2018. »Literatura kot politika«. *Literatura* XXX, št. 319/320, str. 98–123.
- Juvan, Marko, 2019. »Izbrisani’ između politike poricanja i egzemplarnosti savremenog slovenačkog romana«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* LI, št. 169, str. 53–75.
- Kermauner, Taras, 1982. »Se črni ta noč le do jutra?«. *Nova revija* I, št. 3–4, str. 382–403.
- Kermauner, Taras, 1985. »Prednost namenjati resnični ustvarjalnosti v kulturi«. *Nova revija* III, št. 19–20, str. 2016–2025.
- Kermauner, Taras, 2007. http://www.kermauner.org/knjige/2007_3_PoPo2.pdf
- Klabjan, Borut, 2010. »‘Dosti je gnilega prav v deželi tržaški, dragi prijatelji!’ Boris Pahor in doživljanje cenzure v 20. stoletju«. V: *Cenzurirano*. Str. 257–268.
- Kocbek, Edvard, 1993. *Zbrano delo* 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kocijančič, Matic, 2017a. »Kreontova nova oblačila: Žižkova interpretacija Sofoklove Antigone«. *Primerjalna književnost* XL, št. 1, str. 135–149.
- Kocijančič, Matic, 2017b. »Eshaton v plamenih: izgubljeni raj gospodarja Jerneja«. *Primerjalna književnost* XL, št. 3, str. 21–35.
- Kocijančič, Matic, 2020. »Revolution and christianity in Ivan Cankar’s Hlapec Jernej«. V: Jensterle-Doležal, Alenka (ur.). *Z Lublaně přes Vídeň do Prahy: (Ivan Cankar a jeho současníci) = Iz Ljubljane preko Dunaja v Prago: (Ivan Cankar in njegovi sodobniki)*. Vyd. 1. Praha: Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna. Str. 79–86.
- Kos, Janko, 1975. »Teorija in praksa moderne slovenske proze«. *Sodobnost* XXIII, št. 3, str. 203–213; 303–315.
- Kos, Janko, 1988. »Resnica o Odru 57«. *Sodobnost* XXXVI, št. 8; 9, str. 815–832; 938–951.
- Kos, Janko, 1990. »Slovenska literatura in Srednja Evropa«. *Slavistična revija* XXXVIII, 1, str. 11–26.
- Kos, Janko, 1991a. »Teze o slovenskem romanu«. *Literatura*, III, 13, str. 47–50.
- Kos, Janko, 1991b. »Ep in roman na Slovenskem«. *Slavistična revija* XXXIX, 4, str. 371–389.
- Kos, Janko, 1992. »O ječah in nagradah«. *Sodobnost* XL, 10, str. 943–948.
- Kos, Janko, 1995. »Slovenska književnost včeraj, danes, jutri«. *Literatura* VII, št. 50, str. 2–15.

- Kos, Janko, 1996. *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kos, Janko, 2001. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Dopolnjena izdaja. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, Janko, 2002. *Pregled slovenskega slovstva*. 14. natis. Ljubljana: DZS.
- Kos, Janko, 2009. *Svetovni roman*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Kos, Janko, 2015. *Ideologi in oporečniki: spominjanja*. Ljubljana: ZIFF, Beletrina.
- Kos, Matevž, 1995. »Težave s programom«. *Literatura VII*, št. 50, str. 28–49.
- Kos, Matevž, 2009. »Sodobna slovenska literatura v kontekstu: med marginalnostjo in globalnostjo«. *Primerjalna književnost XXXII*, št. 2, str. 41–52.
- Kos, Matevž, 2014. »Poezija«. V: Starikova: *Slovenskaja*. Str. 271–282.
- Kos, Matevž, 2017a. »'Človek v pragozdu' pri Dušanu Pirjevcu in Vitomilu Zupanu: detajl in njegov kontekst«. *Primerjalna književnost XL*, št. 1, str. 151–174.
- Kos, Matevž, 2017b. »Kontexty súčasnej slovinskej literatúry: medzi marginálnostou a globálnostou«. *Revue svetovej literatúry: dvojmesačník pre svetovú literatúru LIII*, št. 4, str. 140–146.
- Kos, Matevž, 2018. »Zakaj brati Kovačiča?«. V: Kovačič, Lojze. *Prišleki* (Knjižna zbirka Beletrina). 2. izd. Ljubljana: Beletrina. Knj. 2, str. 1271–1330.
- Kos, Matevž, 2019a. *Leta nevarnega življenja. Pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kos, Matevž, 2019b. »Drugi svetski rat i savremeni slovenački roman«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti LI*, št. 169, str. 13–30.
- Košir, Mitja, 1984. »O junaku našega časa«. *Nova revija*. III, št. 28–29, str. 3332–3334.
- Kovačič, Lojze, 2007. *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba.
- Kozak, Krištof Jacek, 2014. »Drama«. V: Starikova: *Slovenskaja*. Str. 257–271.
- Kozak, Krištof Jacek, 2017a. »The Dialectics of Interculturality: Aleš Debeljak's Cosmopolitanism«. *Forum for world literature studies IX*, št. 3, str. 381–400.
- Kozak, Krištof Jacek, 2017b. »Contemporary (non)transformations in the Slovenian Theatre System. V: Prykowska-Michalak, Karolina (ur.), Skjoldager-Nielsen, Daria (ur.), Molínska, Izabela (ur.). *Development of organizational theatre systems in Europe: sustainability and changeability*. Stockholm: STUTS. Str. 51–61.
- Kozak, Krištof Jacek, 2018a. »Realpolitična brezmoč slovenskega gledališča.« *Amfiteater VI*, št. 1, str. 98–112.
- Kozak, Krištof Jacek, 2018b. »Globalizacija kak razrušenje dekaloga: primer slovenske dramy«. *Slavânskij mir v tret' em tysâčeletii XIII*, št. 3/4, str. 137–149.
- Kozak, Krištof Jacek, 2019a. »Politika + poetika = etika: dve drami Simone Semenič«. *Amfiteater VII*, št. 2, str. 100–113.
- Kozak, Krištof Jacek, 2019b. »Aleš Debeljak, siroče ,jugoslovenske Atlantide'. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti LI*, št. 169, str. 77–92.
- Kozak, Krištof Jacek, 2020. »Kozmopolitizem kot identiteta Aleša Debeljaka«. *Slavia Centralis XIII*, št. 1, str. 175–192.

- Kozin, Tina, 2015. »Vse je resnično, nič ni življenje«. *Literatura* XXVII, št. 286, str. 148–153.
- Kralj, Lado, 2005. »Sodobna slovenska dramatika«. *Slavistična revija* LIII, št. 2, str. 101–117.
- Lah, Adrijan, 2017. *Slovenski književniki in književnice v komunističnih zaporih*. Ljubljana: Družina.
- Leben, Andrej; Köstler, Erwin, 2005. »Literatura in odpor, odpor v literaturi«. *Jezik in slovstvo* L, št. 2, str. 105–116.
- Leiler, Ženja, 2010. »Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič«. Pogovor z Dragom Jančarjem. *Pogledi* 8. 9. 2010. <https://pogledi.delo.si/ljudje/si-nas-ali-njihov-rdec-ali-crni-levi-ali-desni-vmes-ni-nic>
- Leiler, Ženja, 2017. »Dramska žival Gregor Strniša«. *Delo*, 12. maj. <http://www.delo.si/kultura/oder/dramska-zival-gregor-strnisa.html>. Dostop 14. 11. 2020.
- Liza, 2017. »Boris A. Novak: Sem pesnik, zato je zame poezija najvišji način izražanja sveta«. Intervju. *Metropolitan*, 23. 4. 2017. <https://www.metropolitan.si/scena/boris-a-novak-sem-pesnik-zato-je-zame-poezija-najvisji-nacin-izrazanja-sveta/>. Dostop 15. 11. 2020.
- Lukan, Blaž, 1995. »Za dramo v moškem spolu!« *Literatura* VII, št. 50, str. 97–106.
- Lukan, Blaž, 1996. »Drama z modelom«. *Literatura* VIII, št. 55, str. 108–110.
- Maličev, Patricija, 2015: »Boris A. Novak: Herojstva se zmeraj drago plačajo«. Intervju. *Delo*. Objavljeno 20. februar 2015 13.07. Posodobljeno 21. februar 2015 05.00. <https://old.delo.si/sobotna/boris-a-novak-herojstva-se-zmeraj-drage-placajo.html>. Dostop 15. 11. 2020.
- Matajč, Vanesa, 2018. »Kraji spomina na soško fronto v 1. svetovni vojni: nacionalna in čeznacionalna retorika obmejnega prostora v literarnih in polliterarnih besedilih«. V: Podreka, Jasna (ur.). *Nasilje: njegove interpretacije in reprezentacije = Violence: its interpretations and representations, (Ars & humanitas, XII, št 1)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 224–243.
- Murnik, Maja, 2019. »Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangažirane uprizoritvene prakse«. *Primerjalna književnost* XLII, št. 1, str. 49–62.
- Neubauer, John, 2005. »Comparative Literary Histories?« V: *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*, str. 109–117.
- Novak Popov, Irena, 2010. »Mlada slovenska poezija zadnjega desetletja«. V: *Sodobna slovenska književnost: (1980-2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. Str. 179–185.
- Novak Popov, Irena, 2015. »Država in narod v sodobni slovenski poeziji«. Str. 69–78. V: *Država in narod v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ur. Hotimir Tivadar. Ljubljana: ZIFF.
- Ocvirk, Anton, 1936. *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Znanstveno društvo, Ljubljana (Razprave znanstvenega društva v Ljubljani 12; Historični odsek 4).
- Omerza, Igor, 2020. *Pravi obraz Janeza Stanovnika*. Ljubljana: Klub Native Speakerjev Slovenije – ANTS: Inštitut Faller.

- Pavlič, Darja, 2019. »Osebnostno izkustvo v sodobni slovenski in ameriški poeziji«. *Primerjalna književnost*, XLII, št. 3, str. 149–166.
- Pelikan, Egon, 2015. »Teorije zarote po slovensko«. *Časopis za kritiko znanosti* XLIII, št. 260, str. 54–68.
- Petan, Žarko, 1996. [Brez naslova] V: Torkar 1996, str. 428.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2008. »Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatik. V: *Scenske umetnosti in politike predstavljanja*. Ur. Barbara Orel. Ljubljana: AGRFT; Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Str. 127–138.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2016a. »Fluidnost identitete v dramatik Matjaža Zupančiča«. *Jezik in slovnost* LXI, št. 3–4, str. 131–140.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2016b. »Slovenske dramatičarke v 21. stoletju«. *Slavistična revija* LXIV, št. 3, str. 269–282.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2017. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatik Simone Semenič«. *Primerjalna književnost* XL, št. 2, str. 165–180.
- Pirjevec, Dušan, 1951. »Ob razmišljanjih o slovenski literarni zgodovini«. *Naši Problemi*.
- Pirjevec, Dušan, 1963. »Glavne karakteristike razvitka slovenačke literature«. *Seminar on social and cultural problems*. Sponsored by the University of Texas, Austin, USA and the University of Ljubljana, Yugoslavia. Bohinj Lake, Slovenia, August 1961. Lj.
- Pirjevec, Dušan, 1966. »Slovenska literatura in slovenska zgodovina«. V: *II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Str. 1–15.
- Pirjevec, Dušan, 1972. »Pri izviri slovenskega romana«. *Problemi* X, št. 109, str. 31–36.
- Pirjevec, Dušan, 1978. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.
- Pirjevec, Dušan, 1991. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Izbral in uredil Igor Zabel. Ljubljana: Aleph.
- Pišek, Mojca, 2014. »Miha Mazzini: Izbrisana«. *Sodobnost* LXXXVIII, št. 10, str. 1428–1432.
- Poniž, Denis, 1982. »Svoboda in ujetost«. *Nova revija* I, št. 7–8, str. 839–843.
- Poniž, Denis, 2001. »Dramatika«. V: *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS. Str. 203–350.
- Poniž, Denis, 2010. »Nekaj vprašanj in ugotovitev v zvezi s cenzuro in samocenzuro v slovenski dramatik (1945–1990)«. V: *Cenzurirano*. Str. 189–196.
- Potocco, Marcello, 2011. »(Janko Kos in) problem narodnih identifikacij«. *Primerjalna književnost*, XXXIV, št. 3, str. 127–138.
- Prijatelj, Ivan, 1940. *Kulturna in politična zgodovina Slovencev: 1848–1895*. Uredil Anton Ocvirk. Zv. 5. V Ljubljani: Akademsko založba.
- Puhar, Alenka, 1996. »O normalnih stvareh«. *Nova revija* V, št. 48–49, str. 790–792.
- Pungeršič, Diana, 2018. »Andrej Blatnik: Ugrizi«. *Sodobnost* LXXXII, št. 10, str. 1366–1369.
- Razprava na predsedstvu RK SZDL*, 1986. *Nova revija* V, št. 52–53, str. 1521–1534.
- Repe, Božo, 2020. »Ozadje jugoslovanske noči dolgih nožev«. <https://slovenija30let.si/NocDolgihNozev.html>

- Režek, Mateja, 2010. »Nevidna cenzura zgodovinpisja v socializmu«. V: *Cenzurirano*. Str. 217–234.
- Rožanc, Marjan, 1995. *Ljubezen*. Ljubljana: Mihelač.
- Rupel, Dimitrij, 1975. »Slovenski kulturni sindrom«. *Sodobnost XXIII*, št. 2, str. 97–109.
- Rupel, Dimitrij, 1983. *Maks*. Koper: Lipa.
- Rupel, Dimitrij, 1984. »Ponarejanja zgodovine«. *Nova revija III*, št. 28–29, str. 3335–3338.
- Schiller, Friedrich, 2003. *O estetski vzgoji človeka*. Prevedel Štefan Vevar. Ljubljana: Študentska založba.
- Semolič, Peter, 2015. »Pogovor z Borisom A. Novakom«. *Poesis*. 4. 10. 2015. <https://www.poesis.si/pogovor-z-borisom-a-novakom/>. Dostop: 15. 11. 2020.
- Sinopoli, Franca, 1999. »La storia comparata della letteratura«. V: *Introduzione alla letteratura comparata*, str. 1–50.
- Slana-Miros, Miroslav, 1982. »Zakaj zapiramo knjige namesto hudodelcev«. *Nova revija I*, št. 9, str. 941–949.
- Smolej, Tone, 2015: »Slovenska polivokalna romana s tematiko druge svetovne vojne«. *Primerjalna književnost XXXVIII*, št. 3, str. 157–171.
- Snoj, Vid, 2005. *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Starikova, Nadežda, 2014. *Slovenskaja literatura XX veka*. Moskva: Izdatel'stvo Indrik.
- Starikova, Nadežda, 2018. *Literatura v sociokulturnom prostranstvo nezavisimoy Slovenii*. Moskva: Izdatel'stvo Indrik.
- Strnad, Irena, 2007. »Drama Hodnik Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta«. *Slavistična revija LV*, št. 3, str. 474–486.
- Šeligo, Rudi, 2002: »Vloga kulture pri slovenski osamosvojitvi«. V: *SLOVENSKA osamosvojitve 1991: pričevanja in analize*. Uredili Jurij Perovšek [et al.]; prevodi Cvetka Puncer. Ljubljana: Državni zbor Republike Slovenije: Zveza zgodovinskih društev Slovenije. Str. 67–72.
- Širca, Alen Albin, 2019. »Nastanek slovenskega pesniškega ekspresionizma«. V: Smolej, Mojca (ur.). *1919 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. (Zbirka Seminar slovenskega jezika, literature in kulture). 1. natis. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 95–103.
- Širca, Alen Albin, 2020a. »Neodločljivost v poeziji Tomaža Šalamuna«. *Primerjalna književnost XLIII*, št. 2, str. 103–118.
- Širca, Alen Albin, 2020b. »Genealogija svakodnevice: slovenačka poezija u tranziciji«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti LII*, št. 170, str. 53–76.
- Štuhec, Miran, 2001. »Literarne revije in programi«. V: *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS. Str. 469–508.
- Šučur, Maja, 2019. »Andrej Blatnik, pisatelj: Ne moremo se več iti zgolj lepe črke«. Intervju. *Dnevnik*, 12. 8. 2019. <https://www.dnevnik.si/1042894972>. Dostop: 19. 11. 2020.
- Švent, Rozina, 2010. »Narodna in univerzitetna knjižnica – ujetost med veljavno zakonodajo in narodnim poslanstvom«. V: *Cenzurirano*. Str. 247–256.

- Tomažin, Andrej, 2020. »Crisis of the Journal *Problemi* in 1968«. *Slavica Tergestina* XXIV, št. 1, str. 185–206.
- Toporišič, Tomaž, 2007. »(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče«. *Primerjalna književnost* XXX, št. 1, str. 181–189.
- Toporišič, Tomaž, 2019. »W. G. Sebald in Oliver Frlijić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij?«. *Primerjalna književnost* XLII, št. 1, str. 23–36.
- Torkar, Igor, 1996. *Umiranje na obroke*. (6. razširjena izdaja.) Ljubljana: Littera picta.
- Trdina, Silva, 1978. *Besedna umetnost. II. del: literarna teorija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Troha, Gašper, 2015a. »Vitomil Zupan – dvorni dramatik revolucije?«. *Jezik in slovstvo*, LX, št. 1, str. 21–30.
- Troha, Gašper, 2015b. *Ujetniki svobode: slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej; Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- Troha, Gašper, 2016. »Nova vloga dramskega teksta v sodobnem slovenskem gledališču.« *Amfiteater* IV, št. 2, str. 110–113.
- Troha, Gašper, 2018. »Kastracija političnega na primeru drame Ljudski demokratični cirkus Sakešvili Roka Vilčnika«. *Amfiteater* VI, št. 1, str. 114–129.
- Troha, Gašper, 2019. »Družba v slovenski dramatici pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«. *Primerjalna književnost* XLII, št. 1, str. 37–48.
- Troha, Nevenka, 2012. »Delovanje Ozne in Uprave države varnosti (UDV) na območju Cone A Julijske krajine in Cone A Svobodnega tržaškega ozemlja«. *Prispevki za novejšo zgodovino* LII, št. 1, str. 87–108.
- Urbančič, Ivan, 1983. »Naravnost in po resnici!«. *Nova revija* II, št. 15–16, str. 1785.
- Velikonja, Mitja, 2008. *Titostalgija – študija nostalgije po Josipu Brozu*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Virk, Tomo, 1991a. *Postmoderna in »mlada slovenska proza*. Maribor: Obzorja.
- Virk, Tomo, 1991b. »Pirjevčevi nastavki za teorijo slovenskega romana«. *Primerjalna književnost* XIV, št. 1, str. 28–38.
- Virk, Tomo, 1993. »Slovenska nacija in slovenska literatura«. *Nova revija* št. 134–135, str. 254–260.
- Virk, Tomo, 1995. »Literatura in politika«. *Literatura* VII, št. 50, str. 57–79.
- Virk, Tomo, 1997a. *Tekst in kontekst*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Virk, Tomo, 1997b. »Dušan Pirjevec in slovenski roman«. *Literatura* IX, št. 67/68, str. 76–101.
- Virk, Tomo, 2004a. »Od realizmu społecznego do pluralizmu: słoweńska proza po drugiej wojnie światowej«. *Opcje* LIV–LV, št. 1–2, str. 43–53.
- Virk, Tomo, 2004b. »The changing of the traditional role of the Slovene novel since independence«. *Interlitteraria* IX, str. 120–129.
- Virk, Tomo, 2006. »'Političeskij' postmodernizm v proze nekotrih slavjanskijh literatur«. *Slavjanovedenie*, št. 6, str. 57–61.

- Vir, Tomo, 2014a. »Literatura 1990h godov«. V: Starikova: *Slovenskaja*. Str. 235–237.
- Vir, Tomo, 2014b. »Proza«. V: Starikova: *Slovenskaja*. Str. 237–257.
- Vir, Tomo, 2016. »Tipologija humanističnih diskurzov v literarni vedi in vprašanje človekove človeškosti«. V: Adam, Frane, Grafenauer, Niko. *Humanizem in humanistika: simpozij*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Str. 192–199.
- Vir, Tomo, 2019a. »Jančarov roman Te noči sam je video i etika reprezentacije«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti* LI, št. 169, str. 31–51.
- Vir, Tomo, 2019b. »Problemskost pri Cankarju: med duhovnozgodovinsko in sociološko perspektivo«. V: Jesenšek, Marko (ur.), Kos, Janko (ur.). *Akademjski pogledi na Cankarja*, (Razprave, 23). Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Str. 64–71.
- Vodopivec, Peter, 2006. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- Vrečko, Janez, 2003: »Kasandra Borisa A. Novaka in preroštvo«. *Poligrafi* VIII, št. 31–32, str. 191–205.
- Vrščaj, Tina, 2020. *Kritičarka na drevesu. Izbrane kritike slovenskih romanov*. Ljubljana: LUD Literatura, 2020.
- Wachtel, Andrew B., 2003: *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- Zadravec, Franc, 2001. »Čas in prostor«. V: *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS. Str. 11–27.
- Zorn, Aleksander, 1988. *Kritika branja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Zorn, Aleksander, 1991. »Biti in Ljubiti; nemara pisati«. V: Zorn (ur.): *Marjan Rožanc*. Ljubljana: Nova revija. Str. 15–25.
- Zupan, Vitomil, 1993. »Gradivo za življenjepis«. V: Berger (ur.): *Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija. Str. 231–214.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2003. *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2013. »Etika partizanov v sodobnem slovenskem romanu«. V: *Etika v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Aleksander Bjelčevič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Str. 46–53.
- Zupan Sosič, Alojzija, 2014. »Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu«. *Jezik in slovstvo* LIX, št. 1, str. 21–42.
- Žunkovič, Igor, 2015a. »Morala in etika v sodobni slovenski dramatiki«. *Sodobnost* LXXIX, št. 1–2, str. 8–22.
- Žunkovič, Igor, 2015b. »Učinek utelešene vednosti v sodobni dramatiki«. *Slavistična revija* LXIII, št. 4, str. 377–388.
- Žunkovič, Igor, 2017. »The temporality of literary reception: the case of Srečko Kosovel's 'Spherical mirror'«. V: Lopičić, Vesna (ur.), Mišić Ilić, Biljana (ur.). *Jezik, književnost, vreme: zbornik radova, Književna istraživanja*, (Biblioteka Naučni skupovi). Niš: Filozofski fakultet. Str. 375–385.
- Žunkovič, Igor, 2019a. »The Cannibals among people«. *Slovene Studies* XLI, št. 1, str. 3–21.

- Žunkovič, Igor, 2019b. »Tri desetletja recepcije Cankarjevih Hlapcev v režiji Mileta Koruna«. V: Koloini, Diana (ur.). *Stoletje Hlapcev: ob stoletnici krstne uprizoritve drame Ivana Cankarja Hlapci (Dokumenti Slovenskega gledališkega inštituta LVI, št. 100)*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. Str. 122–135, 238–239.
- Žunkovič, Igor, 2019c. »Strniševi pojmovanji fizike in metafizike kot vira post-humanistične etike«. V: Zajc, Neža (ur.), et al. *Poezija in smrt pesnikovo sta življenje*. Ljubljana: Založba ZRC. Str. 311–322.
- Žunkovič, Igor, 2020a. »Kognitivistična interpretacija družbene funkcije empatije v drami *Kasandra* Borisa A. Novaka«. *Primerjalna književnost XLIII*, št. 2, str. 85–101.
- Žunkovič, Igor, 2020b. »Književno-darvinističko poređenje Antigone Dominika Smolea i Kasandre Borisa A. Novaka«. *Književna istorija: časopis za nauku o književnosti*, LII, št. 170, str. 9–29.

Summary

The aim of Virk's monograph *Under Prešeren's Head. Slovene Literature and Social Changes: National State, Democracy and Transitional Discrepancies* is to analyse the structural changes in the Slovene literary system since its beginning, particularly the shift in the social role of the Slovene literature since the Slovene independence, gained in 1991. For this purpose, the study departs from broadly developed hypotheses about the nature of the relation between Slovene literature and Slovene society. In the period before the independence, this relation had often been treated and at least its basic features outlined. The Slovenes were part of the Austro-Hungarian Empire up to the First World War. They didn't have their own state and its institutions. As a consequence, the culture, and within it literature in particular, acquired a special, exalted significance. Slovene literature – such was at least its predominant (self) image – was one of the most important media of national self-awareness in the 19th century. With the establishment of the communist regime after the Second World War, Slovene literature gained a new, politically emancipatory dimension. Throughout the period of total ideologization, literary texts were one of the rare media for freedom and ideological uncontrollability. The literature gradually began to open up silenced, undesirable topics, and a large part of literary writing, but also a literary culture in whole, thus gained a political dimension: oppositional, dissident, or at least para-dissident. With the transition to a parliamentary democracy and with gaining independence, new social conditions arose, which also influenced the cultural and the literary sphere. The traditional social role of literature – i.e. national-constitutive and politically emancipatory – characteristic of Slovene literary culture, changed significantly, and literature itself slowly began to adapt to this: on the level of public influence and resonance it was a shift from social-national representativeness to gradual marginalization and at the same time, in particular among the young literary generations, also an adaptation to the new reality. The aim of the study is to research how the critical potential of Slovene literature was modified in this period.

In order to confirm the above hypotheses and particularly to investigate the social role of Slovene literature after gaining independence, the monograph is divided into three major parts. In the first part, it initially reproduces the most influential literary-historical theses on the traditional role of Slovene literature and its "specificity", launched by Ivan Prijatelj and further elaborated especially by Dušan Pirjevec and Janko Kos. According to them, the predominant role of the traditional Slovene literature was national-constitutive, which had some important consequences, such as nationalism, belated acceptance of foreign aesthetic innovations, lyrical nature, the absence of literary experimentation, the passive nature of the novelist hero, the at first disregard and later on sacralisation and glorification of national poets etc. In his article "The Question of Poetry", Dušan Pirjevec named this typical constellation the "Prešeren structure", while Dimitrij Rupel's term for it was the "Slovene cultural syndrome". Since 1990's, this constellation has been subject to some criticism, the most severe being expressed in Marko Juvan's article "'Slovene Cultural Syndrome' in the National and Comparative Literary Studies" (2008) and Marijan Dovič's article "Early Literary Representations of National History and the 'Slovene Cultural Syndrome'" (2007), where the emphasis is on comparative Eastern- and Central-European contexts. Virk's monograph confronts these studies, provides a critical evaluation of them, supplements both older and newer hypotheses and thus presents a more fully-rounded explanation of the special features, specifics or constants of traditional Slovene literature. Regarding its social role, Virk confirms and only slightly modifies the traditional literary-historical views. In his opinion, neither the national-constitutive nor the national-compensatory function of Slovene literature is unique in the European context. Nevertheless he insists on some specific features of Slovene literary culture as a whole and literary production in particular. In his view, the specific social circumstances influenced the Slovene literary canon building and even formed some typical literary procedures and themes. Apart from this, the cultural capital earned by Slovene literature due to its traditional national-constitutive and compensatory role has been, according to Virk, symbolically realized in the Slovene society to a greater extent than in other comparable societies with similar cultural syndromes.

Part two of the present monograph discusses the position of Slovene literature in the years 1945–1991. It has to be mentioned that this section in particular presents a draft for a specific "Literary History of Slovene Independence". This means that the emphasis is on those literary events that consequently contributed to the shift from Communist regime to the parliamentary democracy in 1989 and to the realization of Slovene independence

in 1991. Having this in mind, the monograph carefully scrutinizes the tight relation between politics and literature throughout the period in question. From 1945 to 1950, the literature was (under the coat of the so-called “socialist realism”) completely instrumentalized by the governing policy for its own, political purposes. From 1950 on – with the significant political break after 1948, the year of the so-called Informbiro – the situation gradually began to change. Despite the opposition of the regime, the literary culture opened more and more towards the Western literary and philosophical influences. The famous literary magazines *Beseda*, *Revija 57* and *Perspektive*, all of them being brutally oppressed by the communist government, started to expand the space of artistic freedom and freedom of thought. The same was true also of the experimental theatre *Oder 57* and several other literary-cultural manifestations. Viewed structurally, the Slovene literature gradually gained a somewhat similar social role to that of the 19th century, only that the national-emancipatory and national-defence effect was replaced by a special way of reading, practised by the critical public. In the so-called great texts of the post-war Slovene literature, for instance in the short-story collection *Fear and Courage* (1951) of Edvard Kocbek, in the poetry of Dane Zajc, the plays of Dominik Smole, Gregor Strniša and Primož Kozak, or in the novels of Lojze Kovačič and Vitomil Zupan, the critical public sought and found global metaphors for criticism of the communist one-party system. Literature thus started to take over a political emancipatory role as well. This was all the more true of those literary texts that dealt with the taboo topics from the Slovene recent past, such as the civil war and revolution during World War II, the post-war partisan killings of the Slovene military opponents, the post-war Stalinist processes (for instance the “Dachau processes”), the “Informbiro” pogroms and imprisonments of political opponents in the notorious concentration-camp on the island Goli, as well as the criticism of the Communist party and the political system as such. In this part of the monograph, Virk’s research clearly documents and demonstrates that in the undemocratic post-war decades in Slovenia literary (and philosophical-reflexive) texts were quite often a kind of symbolic manifestation or even an economy of freedom and a sort of compensation for the lack of political democracy.

The third and most extensive part of the monograph is devoted to the period after 1990. It is divided into two sections: “Years of Transition” (cca. 1990–2000 or 2004) and “The New Millennium”. The first section discusses Slovene literature in the last decade of the 20th Century, after the decisive break, represented by turning from Communist totalitarian regime to the parliamentary democracy and by gaining independence and sovereignty for the first time in Slovene history. Contrary to the 80’s, when literary culture had

been significantly involved in politics and contributed strongly to the political changes, in the 90's the writers mostly turned away from politics, seeking their identities and adapting to their new role in the changed social and political circumstances. Some common denominators of Slovene literature in this period are political apathy, intimism and minimalism, predomination of the older and middle-generation of writers, the continual influence of post-modern devices and practices, without postmodernism as such dominating the literary scene. After the century's break, the situation started to change. With Slovenia joining the EU, the NATO, the Euro group, the Schengen and the internationally monetary institutions, new social and political difficulties arose: for instance, the problem specific to Slovenia of the so-called erased citizens or the similarly typical re-actualization of national divisiveness during the Second World War, the Roma issue, anti-globalism and anti-corporatism, the refugee crisis, nostalgia for Yugoslavia, etc. All these changes, combined with the marginal role of literature in the new social, political and economic circumstances, pushed Slovene writers again (as in the 80's and before) in the fierce socially and politically critical engagement, predominantly in fiction and drama, but to some extent even in poetry. In the field of prose fiction, the monograph exemplifies the new trends with two "case studies": novels about the "erased" (Miha Mazzini, Dino Bauk, Polona Glavan), and novels about the Slovene national trauma: divisiveness during the Second World War. Virk finds out, that due to several reasons these novels cannot perform the same social role and cannot function as Slovene literature did before 1990. One of the reasons is that literature is socially marginalized and the readers don't see it as a political or ethical guide and judge anymore. Another closely linked reason is that literature doesn't unveil "forbidden" themes any more, but it merely reproduces information that have already been processed by the media, civil society and even political institutions, without being able to point out some forgotten, unnoticed aspects of the phenomena discussed. Therefore it cannot offer the "catharsis" for its readers. The same holds true for the actual Slovene drama that is even more explicitly political than the prose fiction. The monograph carefully scrutinizes its political engagement and points to its limits and ineffectiveness. As far as poetry is concerned, however, the findings are slightly different. Part of the Slovene poetry turned to socially and politically critical engagement too, yet its primary function has still remained poetic reflection and description of deep existential states of human nature. Again, also poetry suffers due to the marginal role of literature in the new social circumstances. As a case of exceptionally effective work of poetry in the changed constellation of Slovene literary culture, Boris Novak's epic "The Door of no Return" is discussed.

In the conclusion, Virk states that after 1990, the traditional role of Slovene literature has significantly changed. While in the period before 1945, it had been extremely socially important due to its national-constitutive and compensatory role, and in the period between 1945 and 1990 due to its political role as a compensation of the absent institutions and culture of political democracy, it has been severely marginalized and devoid of any such substantial social role after 1990. Today, literature seeks its new identity and needs to re-conceptualize and actualize its social role. In the final chapter, Virk indicates that such indispensable role could perhaps be found in the ethical dimension and potential of literature.

Imensko kazalo

A

Adorno, Theodor W. 142, 176, 184, 190
Ahmatova, Ana 113
Akunin, Boris 124
Aleksander I. Karađorđević, kralj 52
Alić, Mehmedalija 157
Arhar, Nika 172
Aristotel 197
Avšič, Jaka 95

B

Babič, Jože 76
Bahtin, Mihail Mihajlovič 29
Bajt, Drago 65
Bajuk, Andrej 108
Balantič, France 62–63, 108
Balzac, Honoré de 188
Balžalorsky Antić, Varja 8, 82, 182–183
Barth, John 125
Bartol, Vladimir 15, 49, 56, 75–76, 99, 112
Bauk, Dino 157, 159, 214
Bavčar, Igor 107
Behler, Ernst 11
Beigbeder, Frédéric 146
Berger, Matjaž 177
Bernik, France 65, 86–87
Bevk, France 57, 82
Blatnik, Andrej 33, 112, 120, 125–126, 130–131, 139–141, 145–147, 161, 182
Blažič, Viktor 63, 102
Bleiweis, Janez 46
Bogataj, Matej 138, 168–169, 180
Bohanec, Franček 71
Bojetu, Berta 122, 130
Bor, Matej 62
Bordon, Rado 102
Borovnik, Silvija 105
Boršnik, Marja 29
Božič, Peter 76

Brecelj, Marijan 66
Brumen, Vinko 108
Buljan, Ivica 176
Buttolo, Frančiška 66
Byron, George Noel Gordon 183

C

Camus, Albert 58, 73
Cankar, Ivan 13, 16, 19–20, 22, 24, 26–27, 31–32, 39–40, 45, 101, 112, 169, 176, 189
Capuder, Andrej 109
Carver, Raymond 120
Ceașescu, Nicolae 144
Cercas, Javier 193
Christie, Agatha 127
Coleridge, Samuel Taylor 11
Cornis-Pope, Marcel 11–12

Č

Čar, Aleš 130
Čater, Dušan 120
Černej, Anica 66
Čop, Matija 51
Čučnik, Primož 136, 182–183, 186
Ćosić, Dobrica 60

D

Dante, Alighieri 187–188, 195
De Sanctis, Francesco 12
Debeljak, Aleš 111, 114, 116, 135, 141, 161
Debeljak, Tine 77
Debenjak, Božidar 60
Dekleva, Milan 111–112, 135, 138, 184
Detela, Jure 102
Dolanc, Stane 64
Dolenc, Mate 124
Dolgan, Marjan 65, 86–87
Dolničar, Ivan 94
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 195

Dović, Marijan 18, 22, 35–36, 38, 40, 42,
44–47, 56, 104, 212
Dovjak, Krištof 184
Dragičević, Nina 157, 182
Dreyfus, Alfred 186
Drnovšek, Janez 108, 142
Dvořák, Antonín Leopold 38
Đilas, Milovan 59
Đurić, Dubravka 33

E

Eiletz, Marijan 150
Eliot, George 195
Engels, Friedrich 59
Enjalran, Muriel 175

F

Fajfar, Tone 66
Faulkner, William 57
Filipčič, Emil 112, 161
Filipič, France 66
Fišer, Branka 121
Flaubert, Gustave 32
Flisar, Evald 129, 132, 134
Florjančič, Jože 86
Foucault, Michel 95
Frančič, Franjo 94–95, 115, 128, 131
Freljih, Jasmin B. 145–146
Fritz, Ervin 187
Frlijić, Oliver 157, 176, 178–179
Fukuyama, Francis 148

G

Gabrič, Aleš 52–56, 59–60, 62–66, 69,
74–76, 80, 85, 88, 91–93, 95–97, 101,
104–105
Gaši, Nataša 134, 166
Geršak, Ana 158
Gide, André 57
Glavan, Polona 120, 157–159, 161, 214
Gluvić, Goran 115, 128
Goljevšček, Alenka 8, 99
Golob, Anja 182
Golob, Tadej 160
Gončarov, Ivan Aleksandrovič 32
Gorečan, Katja 184, 186
Grabeljšek, Karel 87
Grabnar Kogoj, Zalka 163
Gradišnik, Branko 98, 112, 128, 156
Gradišnik, Janez 66
Grafenauer, Bogo 89
Grafenauer, Niko 77, 99, 136, 164

Grassi, Davide 177
Gregorčič, Simon 39
Grehan, Helena 174

H

Habjan, Jernej 8, 15
Habjan, Vlado 87, 102, 151
Haderlap, Maja 149, 151–152, 154
Hamer, Simona 163
Harlamov, Sergej 182
Hauschild, Vesna 163
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 7, 58
Heidegger, Martin 29–30, 58
Hemingway, Ernest 183
Heraklit 183
Hieng, Andrej 66, 71, 102, 122, 124, 127
Hitler, Adolf 93
Hladnik, Miran 49
Hočevar, Zoran 130
Hofman, Branko 62–63, 68, 83, 90–92, 93,
102
Horvat, Sebastjan 173, 176
Hren, Marko 95
Hribar, Ksenija 152
Hribar, Rado 152
Hribar, Spomenka 100, 108
Hribar, Tine 78, 118
Hribovšek, Ivan 108
Hrs Pandur, Tibor 182
Hrvatini, Emil 164, 176–177
Hubad, Samo 76
Hünemann, Christoph 89, 97

I

Ihan, Alojz 135
Ingolič, Anton 57, 65–66
Ivanc, Jera 163

J

Jablanovec, Bojan 135
Jacobsen, Jens Peter 32
Jakac, Božidar 82
Jakimiak, Agnieszka 177
Jakob, Jure 182
Jalen, Janez 102
Jan, Ivan 83
Jančar, Drago 62, 77, 83, 98, 100, 102, 115,
120, 121, 123–124, 126, 131–132, 134, 149–
153, 161, 165, 167, 170–171, 193
Janković, Zoran 171
Janša, Janez 36, 95, 109, 171, 177
Javoršek, Jože 60, 62, 68, 75–76, 77, 97, 99, 102

- Jefferson, Thomas 38
 Jelinek, Elfriede 134
 Jenko, Simon 23
 Jesih, Milan 81, 111–112, 133, 135, 179, 187
 Jovanović, Dušan 99, 103, 133, 135, 165, 179
 Juvan, Marko 8, 13, 22, 35–45, 97–98, 101,
 103, 117, 121, 132, 135, 142, 156–160, 170,
 174–176, 178, 212
- K**
- Kafka, Franz 130, 146, 168
 Kalčič, Uroš 112, 124
 Kardelj, Edvard 52, 55, 58–60, 67, 69, 78, 88,
 98, 102, 104
 Kariž, Žiga 177
 Karlovšek, Igor 128
 Kavčič, Nada 182
 Kavčič, Stane 61–62, 79–80, 82
 Kavčič, Vladimir 83, 87, 124
 Kermauner, Dušan 102
 Kermauner, Taras 59, 69, 72–73, 80–81, 85,
 92, 102
 Kette, Dragotin 23
 Kiauta, Ladislav 102
 Kidrič, Boris 55, 58, 66
 Kiš, Danilo 98
 Klabjan, Borut 53
 Klabus, Vital 73, 102
 Kleč, Milan 124
 Kmecl, Matjaž 109
 Kocbek, Edvard 52, 55, 57–59, 62–63, 66,
 68–70, 72, 74–75, 77, 81, 83, 86–88, 97, 213
 Kocijančič, Gorazd 183
 Kocijančič, Janez 79
 Kocijančič, Matic 8, 133
 Kodrič, Zdenko 149, 151
 Kokelj, Nina 130
 Kolenc, Bara 173, 176, 178
 Koloini, Diana 176
 Kolumb, Krištof 183
 Komelj, Miklavž 186
 Komljanec, Kim 163
 Korun, Mile 77, 176
 Kos, Janko 19–21, 30–33, 42, 49, 57–62,
 71–80, 85, 102–103, 105, 108, 114–115,
 119–121, 131, 133–134, 137–138, 193, 212
 Kos, Matevž 8–9, 12, 34, 62, 81, 86–87, 93,
 99–100, 103–104, 112, 117–118, 135–137,
 139–142, 146, 149–153, 184, 192–193
 Kosi, Gregor 161
 Kosmač, Ciril 65–66, 82
 Kosovel, Srečko 24, 39
- Köstler, Erwin 151
 Kovačič Peršin, Peter 81
 Kovačič, Lojze 60, 67, 71, 73, 84, 92, 94–95,
 102, 122–124
 Kovačič, Vladimir 112
 Kovič, Kajetan 71, 124
 Kozak, Ferdo 61
 Kozak, Juš 57–58
 Kozak, Krištof Jacek 8, 80, 132–134, 143,
 166–174, 178–180
 Kozak, Primož 72, 76
 Kraigher, Alojz 78
 Kraigher, Boris 61, 69, 78, 80, 83, 128
 Krakar, Lojze 71, 102
 Kralj, Lado 77, 80, 99, 134
 Kramberger, Nataša 161
 Kramberger, Taja 184, 186
 Kramberger, Urška 182
 Kramolc, Ted 108
 Kranjec, Miško 57, 59, 62, 65–66, 68, 72–73
 Kreft, Ivan 94
 Krese, Maruša 77, 115, 149, 151, 153–154,
 164
 Križanovskij, Oleg 102
 Krleža, Miroslav 58, 71
 Krmelj, Jani 182
 Kronski, Aaron glej Rebolj, Tomo
 Kučan, Milan 64, 79, 107–108, 148
 Kuhar, Lovro 57, 65–66
 Kumerdej, Mojca 127, 131, 146
 Kveder, Zofka 126
- L**
- Lainšček, Feri 124–125, 131, 148, 160, 164
 Lao Zi 183
 Leben, Andrej 151
 Leerssen, Joep 43
 Lehmann, Hans-Thies 131, 166, 173–177,
 179, 181
 Leiler, Ženja 177
 Lemaič, Vesna 161
 Lenin, Vladimir 53, 59, 144
 Lenko, Davorin 146
 Letnar, Tomaž 161
 Levinski, Monica 183
 Levstik, Fran 20, 22, 24, 29, 39
 Lipuš, Florijan 124, 151
 Lukács, György 29–30, 32, 59
 Lukan, Blaž 133, 138, 162
 Luzar, Franc 63, 77
 Lužan, Pavel 179
 Lyotard, Jean–François 95

M

Mácha, Karel Hynek 38
 Majer, Boris 60, 83
 Makarovič, Svetlana 82, 111, 135, 188–189
 Malenšek, Mimi 151
 Maličev, Patricija 184
 Mamula, Branko 95
 Mann, Thomas 124
 Marinčič, Katarina 127, 131, 146
 Marx, Karl 59
 Matajč, Vanesa 8
 Matevc, Tamara 163
 Mati Tereza 183
 Mauser, Karel 77, 87
 Mazzini, Miha 116, 129, 157–160, 214
 McHale, Brian 37
 Mejak, Mitja 58
 Menart, Janez 63, 71, 101
 Merc, Dušan 131, 161
 Mérot, Pierre 146
 Mickiewicz, Adam 38
 Mihelič, Mira 66, 126
 Mikeln, Miloš 124
 Miklavčič, Franc 63, 102
 Minatti, Ivan 58, 71–72
 Mirčevska, Žanina 163
 Mislej, Tjaša 163
 Močnik, Rastko 36, 45, 114
 Möderndorfer, Vinko 115, 129, 131–132, 150–151, 153–154, 167, 169–170, 173, 186
 Mohorič, Milena 102
 Morovič, Andrej 115, 129, 131
 Mozetič, Brane 115, 129
 Mrak, Ivan 71, 99
 Mrzel, Ludvik 68, 90–91, 102
 Muck, Desa 163
 Murn, Josip 23–24
 Murnik, Maja 163–164, 175, 178, 181

N

Nagode, Črtomir 54
 Namorš, Veljko 95
 Neubauer, John 11–12, 56
 Nietzsche, Friedrich 188
 Novačan, Anton 56, 75
 Novak Popov, Irena 183, 185–186, 189
 Novak, Boris A. 77, 111, 116, 135, 150, 156–157, 164–165, 182, 184–189
 Novak, Maja 115, 127–130

O

Ocvirk, Anton 57
 Omerza, Igor 58, 64
 Osti, Josip 164

P

Pahor, Boris 63, 108, 124, 151
 Pandur, Tomaž 135
 Partljič, Tone 63, 98, 100–101
 Paternu, Boris 30, 49
 Pavček, Saša 163
 Pavček, Tone 63, 113
 Pelikan, Egon 51
 Pepelnik, Ana 182
 Perat, Katja 182, 186
 Percič, Tone 112, 121, 130
 Perovskaya, Sofija Lvovna 174
 Peršak, Tone 109
 Petan, Žarko 89, 99, 102
 Peterle, Lojze 81, 108
 Petöfi, Sándor 38
 Pezdirc Bartol, Mateja 119, 134, 163, 166, 168, 170–174
 Pirjevec, Dušan 7, 14–23, 25–30, 32–43, 46–47, 55–57, 59, 72, 81–82, 90, 102, 140, 142, 164, 191, 212
 Pirjevec, Nedeljka 127, 149
 Pišek, Mojca 157–159
 Plehanov, Georgij Valentinovič 59
 Podbevšek, Anton 24, 99
 Podlogar, Gregor 136, 182
 Podobnik, Janez 81
 Podstensek, Tomo 161
 Pogačnik, Barbara 186
 Pogačnik, Jože 30
 Pograjc, Matjaž 177
 Poniž, Denis 56, 90, 99–100, 132–134, 136, 166
 Porle, Sonja 129
 Potocco, Marcello 38, 182
 Potočnjak, Dragica 134, 163–165, 167, 169–170, 173
 Potrč, Ivan 65–66, 73
 Prah, Uroš 182
 Pregelj, Sebastijan 161
 Prenner, Ljuba 67, 102
 Prešeren, France 19–21, 24–26, 38, 46–47, 212
 Pretnar, Tone 113
 Prežihov, Voranc glej Kuhar, Lovro
 Prijatelj, Ivan 13–14, 27, 30, 212
 Proust, Marcel 127

- Puc, Mira glej Mihelič, Mira
 Pučnik, Jože 61, 73–74, 76–77, 79–80,
 102–107
 Puhar, Alenka 86
 Pungersič, Diana 147
 Pušavec, Marjan 128
- R**
 Rakef, Saša 163
 Ranković, Aleksandar 60, 104
 Ratzinger, Joseph 183
 Rebolj, Tomo 128
 Rebula, Alojz 63, 77, 108, 122, 124, 150–151,
 154, 161
 Repe, Božo 94
 Rezman, Peter 161
 Režek, Mateja 56
 Ristić, Ljubiša 135
 Rozman, Branko 77
 Rožanc, Marjan 68, 76, 80, 84, 86–90, 92, 99,
 102
 Rožman, Andraž 160
 Rupel, Dimitrij 14, 22, 30, 34–36, 38, 44,
 95–99, 105, 109, 113, 212
 Rupnik, Leon 92, 112
- S**
 Saksida, Stane 78
 Salome 183
 Sapfo 183
 Sartre, Jean-Paul 58, 73
 Schiller, Friedrich 191, 196
 Schlegel, August Wilhelm 11
 Schlegel, Friedrich 11
 Schmidt, Siegfried 37
 Schneider, Robert 124
 Scholl, Sophie Magdalene 174
 Semenič, Simona 163, 170–175, 177, 181
 Semolič, Peter 182, 184–185, 187
 Senegačnik, Brane 77, 114, 141, 182
 Silkeberg, Tom 177
 Simčič, Zorko 71, 108, 149–150, 152, 154
 Simoniti, Veronika 150
 Sinanović, Muanis 182
 Sinopoli, Franca 12
 Sirc, Ljubo 54
 Sivec, Ivan 115
 Skapin, Anja 8
 Skubic, Andrej 116, 130, 161
 Slana-Miros, Miroslav 86
 Slodnjak, Anton 62
 Smetana, Bedřich 38
 Smole, Dominik 69, 71, 75–78, 100, 133, 165,
 213
 Smole, Jože 64
 Smolej, Tone 83, 152
 Snoj, Jože 71, 77, 87, 92, 124, 149–150
 Snoj, Vid 33
 Sofoklej 76
 Sosič, Marko 160–161
 Stalin, Josip 55, 144, 180, 213
 Stanovnik, Aleš 58, 66
 Stanovnik, Janez 56, 58, 64
 Starikova, Nadežda 57, 70–71, 82, 98, 110–
 114, 116, 120
 Strehar, Iza 163
 Stritar, Josip 16, 21, 29, 33, 35–36
 Strnad, Irena 167
 Strniša, Gregor 68, 77, 102, 213
 Sukić, Nataša 161
 Süskind, Patrick 124
 Suša, Anja 177
 Svetina, Ivo 19, 28, 36, 62, 81–83, 111, 133–
 135, 172, 184
 Svetina, Tone 77
- Š**
 Šalamun, Tomaž 79, 81, 102, 111, 136, 189
 Šarotar, Dušan 160
 Šeligo, Rudi 63, 99–101, 103, 109, 124, 133
 Šentjunc, Lidija 66
 Šiler, Martina 163
 Šinigoj, Damijan 149
 Širca, Alen 8
 Škamperle, Igor 131
 Škerl, Ada 66, 71
 Škrjanec, Tone 182
 Šömen, Branko 161
 Štih, Bojan 102
 Štuhec, Miran 72, 100
 Šubašič, Ivan 52
 Šuštar, Alojz 64, 108
 Šušulić, Aleksa 130
 Švabič, Marko 112
 Švent, Rozina 56
 Švigelj Merat, Brina 127
- T**
 Taufer, Veno 71, 73, 101–102, 11, 132, 135
 Tavčar, Ivan 33, 127
 Teržan, Kaja 182
 Tito, Josip Broz 52–53, 55, 61, 63, 88, 98, 102,
 110
 Todorović, Aleksander 186

- Tomažin, Andrej 81, 161
 Tomšič, Marjan 124
 Toporišič, Tomaž 131, 178
 Torkar, Igor 62–63, 68, 75, 83, 91, 93–94, 97, 98, 102
 Tratnik, Suzana 129, 161
 Trdina, Janez 45
 Trdina, Silva 120
 Troha, Gašper 8, 66, 80, 99, 103, 131–132, 142, 177, 179–181
 Troha, Nevenka 53
 Turgenjev, Ivan Sergejevič 32
- U**
- Ulicka, Ljudmila 115, 124
 Urbančič, Ivan 84
 Urbanija, Jože 150
- V**
- Vegri, Saša 82
 Velikonja, Mitja 144, 161
 Velikonja, Narte 56
 Verč, Sergej 128
 Vidmar, Josip 16, 20–21, 29, 52, 59, 61–63, 66, 68, 72, 76, 82, 96–97, 99
 Vilčnik, Rok 179–180
 Virk, Jani 115, 122, 125–126, 131, 160–161
 Virk, Tomo 30, 33–34, 42, 47–48, 104, 111, 139–142, 148, 152
 Vode, Angela 54
 Vodnik, Anton 71
 Vodnik, France 66
 Vodopivec, Peter 51, 59–60, 104
 Vogrič, Marija 149
 Vojnović, Goran 116, 156, 160–161
 Vrečko, Janez 165
 Vrščaj, Tina 159–161
 Vuga, Saša 124
 Wachtel, Andrew B. 38, 86, 114
 Washington, George 38
 White, Hyden 95
 Wolf, Christa 165
- Z**
- Zagoričnik Simonovič, Ifigenija 82
 Zagorski, Cvetko 102
 Zajc, Dane 68, 71, 76, 99, 102, 213
 Zidar, Pavle 128
 Ziherl, Boris 55–57, 59–61, 65–66, 72–73
 Zlatar Frey, Damir 179
 Zlobec, Ciril 63, 71–73, 101, 109
 Zorn, Aleksander 89–90, 92, 94, 96, 98
- Zupan Sosič, Alojzija 121, 124, 129, 150, 152–153, 154
 Zupan, Uroš 136
 Zupan, Vitomil 66, 68, 76, 83, 87, 97
 Zupančič, Beno 69, 71, 73
 Zupančič, Matjaž 131, 133, 167–170, 173
 Zupančič, Mirko 71, 102
- Ž**
- Žabot, Vlado 124–125, 130–131
 Žiberna, Marjan 160–161
 Žižek, Slavoj 133, 142
 Žunkovič, Igor 8, 77, 131, 143, 176, 181
 Župančič, Oton 20, 26–27

