



Janko  
Kos

## Miscellanea

### I

Pred sabo imam podatke, iz katerih se dá vsaj za silo izračunati, kako je zadnjih osemdeset let naraščala izvirna literarna produkcija na Slovenskem; pa še to, v kakšnem položaju je v primerjavi s prejšnjimi časi dandanes, se pravi okoli leta 1980. Podatki seveda ne govorijo o tem, kaj so slovenski pisatelji vsako leto dejansko napisali. Prav to bi bila literarna produkcija v pravem pomenu besede, toda številki zanj ni ali pa so tako naključne, da bi iz njih zaman sestavljali približno podobo celote. Podatki, ki so nam na voljo, so samo založniško-knjigotrški, nanašajo se na število izvirnih literarnih knjig, ki so izšle v tem ali onem letu, kar pomeni, da zajemajo samo tisto, kar je iz tekoče literarne ustvarjalnosti zares prešlo v knjižne izdaje. Oboje se seveda nikoli ne ujema, marsikatero napisano delo zagleda luč sveta precej časa po svojem nastanku, v mnogih primerih šele čez nekaj let; marsikaj, kar je bilo ustvarjeno, pa sploh obleži ali se objavi kvečjemu v revialnem tisku.

Podatki o knjižnih objavah na Slovenskem od leta 1980 nazaj vse do začetka tega stoletja torej niso vsa resnica o obsegu in sestavi izvirne literarne produkcije. Poleg tega so tudi v računskem smislu nezanesljivi, ker jih je potrebno šele naknadno izluščiti iz obstoječih bibliografij; te so sestavljene tako, da za posamezna dela nikakor ni razvidno, kaj so in kam jih šteti, da bi dobili iz njih podobo literarne produkcije po njenih različnih zvrsteh in oblikah. Naj jih torej obračamo tako ali drugače — številke o literarni produkciji po knjižnih izdajah so zmeraj samo približne, odvisne od ključa, ki ga uporabljamo za to, da z njim iz bibliografskih seznamov odberemo tisto, kar po našem pojmu in znanju lahko velja za sestaven del slovenske literarne ustvarjalnosti.

S takšnimi pridržki poskušam iz danega gradiva razbrati, za koliko je današnja literarna produkcija na Slovenskem večja od tiste v prejšnjih časih; in pa, kako se je spremenila njena notranja sestava. Številke bodo samo približne, saj bi bilo nesmiselno, ko bi jih hoteli prignati do zadnje natančnosti; pomembne so edino toliko, kolikor lahko v medsebojni primerjavi opozorijo na kako značilnost slovenske literarne produkcije v prejšnjih in današnjih časih. V ta namen sem si izbral tole gradivo: v knjigi *Slovenska bibliografija za l. 1907—1912*, ki jo je leta 1913 izdal Janko Šlebinger, so na voljo podatki o izvirnih leposlovnih delih, ki so izšla v teh šestih letih pred prvo svetovno vojno; v *Slovenski bibliografiji za leto 1929*, ki jo je isti avtor objavil v glasilu »Slovenski tisk« (Ljubljana, 1929—1930), se najdejo podatki o izvirnih leposlovnih izdajah v letu 1929 — to leto naj po svoji sredinski legi predstavlja literarno produkcijo med obema vojnama, čeprav morda ni ravno reprezentativno in bi bilo bolje vzeti za primer trideseta leta, za katera pa manjkajo primerni bibliografski sezname; o današnji knjižno-li-

terarni produkciji naj govorijo podatki za leti 1978 in 1979, prirejani po slovenskem založniškem glasilu in drugih bibliografskih pripomočkih. Pripominjam, da je iz tega gradiva izločena otroško-mladinska književnost, ker se z njo povezujejo posebne statistične težave; gradivo zajema torej samo knjižno produkcijo poezije, pripovedne proze in dramatike.

V tako stisnjenem obsegu je govorica številke bolj ali manj izrazita. V letih 1907—1912 je vsega skupaj izšlo na Slovenskem 103 izvirnih literarnih besedil; ko bi jih razdelili sorazmerno na vsako teh šestih let, bi se izkazalo, da je takratna literarna produkcija štela na leto po 17 del. Seveda je ta številka statistično rajši previsoka kot prenizka. Vanjo sem štel tudi manjvredna literarna dela, ki so takrat izhajala v precejšnji množini, a bi jih danes pač ne uvrstili v pravo literarno produkcijo na nacionalni ravni; med pripovednimi deli, ki jih zajamejo te številke, so romani z naslovi *Zaljubljeni kapucin* ali *Stara devica*, med dramskimi izdajami pa tudi »narodne burke s petjem« in podobni igrokazi. Posebno vprašanje je še, koliko je številka 17 na leto zares reprezentativna za vso izvirno literarno produkcijo na začetku tega stoletja. Knjižna bera teh šestih let je bila razmeroma bogata že zato, ker sta ravno v tem času obilo objavljala Aškerc in Cankar — oba vsako leto po eno ali celo več del, kar se je po letu 1912 seveda spremenilo. — V letu 1929 je po Šlebingerjevi bibliografiji izšlo 15 del izvirne literarne produkcije, kar je nekoliko pod ravniho številke izpred prve svetovne vojne. Razlago za to lahko najdemo v domnevi, da se je v letu 1929 čutila že bližina gospodarske krize; morda pa tudi v tem, da to leto še zmeraj pripada literarnemu ekspresionizmu, ki ni bil posebno ploden niti v pripovedništvu niti v dramatik; res je še, da proti koncu tridesetih let ni bilo avtorjev, ki bi bili kot Cankar ali Aškerc sposobni zasipati založnike z zmeraj novimi rokopisi — Pregelj je v glavnem že prenehal z objavami, Kranjec pa v teh letih še ni nastopil. S tem popravkom pa vendar številka 15 za leto 1929 okvirno pove vsaj to, da se naša literarna produkcija v letih po prvi svetovni vojni ni kaj bistveno razširila čez mejo, ki jo je dosegla že v prvem desetletju tega stoletja. — Leti 1978 in 1979 za povojno literarno produkcijo najbrž nista niti zelo plodni niti zelo suhi, ampak ravno povprečni. Če za vsako teh let seštejemo vse, kar je v njima izšlo pesniškega, pripovednega, dramskega pa tudi literarno esejističnega, dobimo za leto 1978 približno 76 novih del, za leto 1979 pa 65. To pomeni, da se je v našem času slovenska literarna produkcija v primerjavi z leti pred prvo svetovno vojno ali med obema vojnama povečala za štirikrat ali celo petkrat. Takšno povečanje na splošno ustreza našim predstavam o gospodarskem in socialnem razvoju Slovencev v zadnjih desetletjih. Sicer pa se z njim potrjuje domneva, da izvirna literarna produkcija na Slovenskem — če jo primerjamo s prejšnjimi obdobji — nikakor ni v upadu, ampak že v kar upadljivem razmahu. Vsaj kolikor zadeva zunanji obseg.

Iz opisanega gradiva se dá razbrati še druga stvar. Ali je razmerje med poezijo, pripovedno prozo in dramatiko bilo v tej literarni produkciji zmeraj isto ali pa se je kakorkoli opazno spremenilo? Tudi zdaj je odgovor s pomočjo knjigotrško-založniških številke samo približen. Za leta 1907—1912 se dá izračunati, da je vsako leto izšlo povprečno 3 pesniške knjige, 9 pripovednih del in 5 dramskih tekstov. Za leto 1929 je bilo sorazmerje literarnih vrst tole: 6 knjig poezije, 8 pripovednih del in ena dramska knjiga. Za leto

1978 je podoba tale: 29 knjig poezije, 38 proze in 9 dramatike. V letu 1979 je izšlo iz območja poezije 21 knjig, pripovedne ali esejistične proze 36 in dramatike 8. Ne da bi se spuščali v tančine količinskega primerjanja, je že na prvi pogled mogoče ugotoviti, da se razmerje med poezijo, prozo in dramatiko med letom 1909 in 1979 nikakor ni ohranjalo na isti ravni ali pa celo — kot bi morda kdo pričakoval — prevesilo v količinsko nadvlado pripovedništva nad poezijo. Prav narobe, številke opozarjajo na povečani delež poezije v skupnem iznosu literarne produkcije in na sorazmerni upad dramskega predela. V to smer bi kazal že podatek za leto 1929, kar bi pomenilo, da se je takšen razvoj začel že med obema vojnoma. Vendar je ravno ta podatek morda naključen, tako da bi ga bilo potrebno preverjati še s podatki za druga predvojna leta. Kar zadeva leto 1978 oziroma 1979, so številke bolj ali manj reprezentativne. Ustrezajo namreč splošno razširjenemu vtisu, da je na Slovenskem v današnjih časih na razpolago razmeroma precej pesniških novosti, pripovedne proze pa samo po srednji meri in dramatike že kar premalo. Ta vtis poznajo ne samo kupci knjig, ampak tudi bralci in uredniki literarnih revij.

S tem je seveda postavljeno na laž morebitno prepričanje, da se mora z razvojem slovenskega prebivalstva k oblikam bolj racionalne, industrijsko-tehnične, politično in socialno dograjene in zato v Heglovem smislu bolj »prozaične« stvarnosti spremeniti tudi sestava slovenske literarne produkcije, to pa tako, da bo v nji proza prevladala nad poezijo, pripovedništvo in dramatika nad liriko. To nas znova spominja Levstikovih besed v *Popotovanju iz Litije do Čateža*, da »narod, ki ima le izvrstno liriko, ne more hvaliti se, da ima zavoljo tega tudi užé lastno, popolno literaturo«. Kaj naj torej pomenijo dejstva, ki kažejo, da se razvoj literarne produkcije obrača zoper opisano pričakovanje in da ostaja Levstikova pritožba ob njem še zmeraj upravičena?

Seveda je čisto mogoče, da pričakovanje nujnega porasta proze in upada poezije sredi sodobne stvarnosti sploh ni utemeljeno, ampak že v svojem izhodišču zgrešeno. Prav tako ni izključeno, da se je Levstik motil in da so bile premise njegovega sklepanja napačno postavljene. Toda odgovorov na vse to ne bomo našli v številčnem izračunavanju, kakšen je obseg slovenske literarne produkcije ali pa s kakšnimi deleži so v tej produkciji zastopane pripovedna proza, dramatika in poezija. Za pravi odgovor bi bilo treba vedeti, kakšno je pravzaprav pesništvo, ki mu gre v sedanji slovenski literaturi razmeroma precejšen delež, in kakšna je podoba pripovedništva ali dramatike, ki mu stojita nasproti. Toda to niso več preprosto statistična, ampak izrazito literarno-estetska vprašanja, ki se ne rešujejo v območju kvantitete, ampak kvalitete, smisla in vrednot.

## II

Na prvi pogled spada v območje kvantitete tudi vprašanje o priljubljenosti, branosti in odmevu posameznih literarnih del, njihovih avtorjev ali že kar cele literature, ki ji ta dela in avtorji pripadajo. Tudi takšne stvari se dá meriti s številkami, na podlagi podatkov o tem, kaj ljudje berejo, koliko in kako; ali pa, kaj berejo malo ali sploh ne. Podatki o vsem tem so resda zelo nezanesljivi, obremenjeni z reklamo ali s predsodki, tako da je raziskava

popularnosti literarnih del sama na sebi gotovo zelo nevhvaležen popravek. Toda še neprijetnejše je vprašanje, kaj nam takšni podatki o literaturi pravzaprav sploh povejo. Ali je popularnost kakega literarnega dela, ki jo lahko statistično izračunamo s podatki o nakladah, ponatisih in bralcih, sploh v otipljivi zvezi z njegovo kvaliteto, pomenom in vrednostjo?

Zdi se, da imamo po tej plati opraviti z dvema vrstama različnih predsodkov. Prvi predsodek je znan. Po zdravi pameti, na katero včasih prisegamo, naj bi bilo pač tako, da dobro literarno delo zmeraj najde pot do širšega bralnega kroga, če ne danes, pa jutri, kar seveda pomeni, da je popularnost literarnega dela dokaz za njegovo vrednost in z njo v nekakšni skrivni zvezi. Logična presoja in pa stvarne historične izkušnje nas seveda opozarjajo, da gre za površno sklepanje, nikakor pa ne za neomajen, sam po sebi razviden aksiom. Pravzaprav gre za predsodek, ki ga s primeri ni težko ovreči. Okoli leta 1800 v Nemčiji niso bila najbolj brana dela Goetheja in Schillerja, Novalisa in Hölderlina, ki po današnji sodbi pomenijo enega od vrhov te literature; število njihovih bralcev je bilo prav neznatno v primerjavi s popularnostjo, ki so jo ta čas uživali trivialni razbojniški, viteški in sentimentalni romani ali pa prav preprosta vzgojno-sentimentalna poezija za vsakdanjo meščansko rabo. Čeprav je bil Prešeren leta 1836 še kar zadovoljen s prodajo *Krsta pri Savici*, je bila popularnost pesnitve v teh in naslednjih letih prav majhna v primerjavi s tisto, ki so jo pri slovenskih bralcih uživali prevodi iz Krištofa Schmida, Ciglerjeva *Sreča v nesreči* ali pa Slomškove poljudno nabožne in zabavne pesmice. Seveda se dá ob teh in podobnih primerih misliti, da je prava vrednost takšnih nepopularnih del s časom vendarle zasijala in si pridobila ustrezen odmev. Temu je kajpak treba pritrditi, vendar ne brez pridržkov. Dejstvo, da so Goethejeva, Schillerjeva in Prešernova dela v mnogih primerih postala na široko znana, je treba pripisati tudi šoli, ki je branje teh »klasikov« zahtevala, usmerjala in predpisovala. Drugi pomislek je pa ta, da celo dela od vseh priznanih »klasikov« v poznejšem času niso bila v vsakem primeru deležna postopne popularizacije. Od Goethejevih del roman *Popotna leta Wilhelma Meistra* in drugi del *Fausta* nikoli nista postala zares priljubljena branje, pa čeprav ju novejša literarna kritika še tako povzdiguje po njunih pravih vrednotah; naj Hölderlinove himne v Nemčiji in po Evropi še tako zelo veljajo za enega vrhov evropske lirike, vendar ne bodo nikoli zares popularno berilo. Potrebno se je torej sprijazniti z mislijo, da obstajajo vrhunska literarna dela, ki so neodmevna ne samo v času svojega nastanka, ampak ostanejo takšna tudi za vse prihodnje čase. Da, za marsikatero je treba celo reči, da je v tem njihova usoda, tako da nepopularnost ali že kar nedostopnost takšnih del spada k njihovi posebni naravi, kvaliteti in vrednosti. Kaj takega velja prav gotovo za večino Rimbaudovih ali Mallarméjevih pesmi, kar seveda nikakor ne more omajati dejstva, da gre za pesništvo, ki ga moramo ceniti z najvišjimi pojmi in merili. Nekaj takšnih primerov premore tudi tradicionalna slovenska literatura. Iz Cankarjeve proze se dá izbrati tekste, ki so zagotovo med njegovimi najpomembnejšimi, vendar nikoli niso bili in tudi ne bodo priljubljeni — pravzaprav so večini bralcev čisto neznan: roman *Nina* v celoti, zbirka *Moja njiva* z izjemo nekaterih črtic, ki so zašle v šolske čitanke, in seveda *Podobe iz sanj*, iz katerih je po šolskem branju postal popularen *Gospod stotnik* in morda še kaj, sicer pa spadajo nemara med najmanj popularne slovenske



tekste, ne da bi seveda to kaj škodilo njihovi pravi vrednosti. Za Župančiča bi se dalo dokazati, da so njegove najboljše pesmi velikokrat ravno tiste, ki so za bralca najtežje, tako da je Župančič tudi po smrti ostal s svojim najboljšim opusom brez pravega odmeva v širšem bralskem krogu. Končno sta med prvorazrednimi slovenskimi pesniki novejšega časa vsaj dva, ki ostajata kljub vsakršnim šolskim poskusom, da bi ju uvrstili med obvezno znane avtorje, na stopnji najmanjše možne popularnosti in bosta na tej stopnji verjetno zmeraj ostala — Božo Vodušek in Anton Vodnik. Toda tudi tadva sta samo eden od neštevilnih primerov, ki dokazujejo, da nepopularnost in nedostopnost literarnega dela še nista dokaz za njegovo nepomembnost. Prav narobe — v mnogih primerih je treba takšno nepopularnost všteti v kvaliteto, tako da je njen sestavni del ali že kar pogoj zanjo.

Drugi predsodek, ki je v zvezi z odmevnostjo literature prav tako mogoč, čeprav morda manj razširjen, prihaja s prav nasprotne strani. Po logiki same stvari bi se utegnilo komu zdeti, da je popularnost nekaj slabega — bolj dokaz o nižji vrednosti literarnih del, ki jim je usojena, kot pa potrdilo za njihovo resnično pomembnost. Vendar se dá tudi za takšno prepričanje, ki izhaja najbrž iz mnenja, da so resnične vrednote možne samo daleč od vsega množičnega, ljudskega in demokratičnega, dokazati s pomočjo znanih historičnih izkušenj, da je pristransko, bolj predsodek kot razvidna resnica. Primerov za to je na pretek. Iz bližnje evropske poezije je najbolj bleščeč primer zares popularnega pesnika Victor Hugo, pri katerem je že tudi lepo videti, kako ta popularnost ni navzkriž z vrednostjo njegove poezije, ampak je na poseben način vanjo že vračunana. Podobno je bil že Scott primer pripovednika, ki so se mu najvišje romanopisne odlike od vsega začetka sprevračale v najširše bralne učinke; Scott je hkrati primer pisca, čigar popularnost se je do današnjega časa močno zmanjšala, pa vendar tudi to dejstvo ne more ničesar niti dodati niti odvzeti vrednosti njegovih romanov, tako kot tudi njihova prvotna popularnost ni bila v nasprotju z njihovim pomenom, ampak jo je morda samo potrjevala. Dickens je seveda prepričljivejši dokaz, da gre najvišja pripovedna umetnost — najvišja v tem smislu, da je v času nekoliko enoličnega realizma dosegala vse odlike prave poetičnosti, pripovedne iznajdljivosti in celovite umetniškosti — lahko vstric z najširšo popularnostjo, pa ne samo na začetku, ampak tudi v poznejšem času in vse do danes. Marsikaj torej govori v prid domnevi, da odmevnost literature nikakor ni argument zoper njeno kvaliteto; seveda tudi ni dokaz zanjo, vendar je mogoče domnevati, da obstajajo posebni tipi besedne umetnosti, ki jim najširša popularnost nikakor ne more škoditi, ampak je celo nujno dopolnilo njihovemu resničnemu pomenu. Ko bi takšne popularnosti prej ali slej ne dosegli, bi bila nemara s tem postavljena pod vprašaj že kar njihova kvaliteta. Sicer pa je dovolj gradiva za takšno domnevo najti v starejši in polpretekli slovenski literaturi. Vsi glavni Prešernovi teksti, Levstikov *Martin Krpan*, Tavčarjeva *Visoška kronika*, mnoga Cankarjeva, Finžgarjeva, Župančičeva in Prežihova dela so polagoma dosegla najvišjo stopnjo odmevnosti, ki je tako rekoč nacionalna, kar sicer samo na sebi še ni dokaz za njihovo najvišjo kvaliteto, vendar tudi ni dokaz za kaj nasprotnega. Res je k tej popularnosti v precejšnji meri pripomogla tudi šola oziroma tista oblika »usmerjenega« branja, ki se rojeva iz šolskih predpisov; vendar tudi ta okoliščina ne govori zoper dejstvo, da je pri nekaterih tipih literature po-

pularnost — tudi ta, ki jo kodificira šola — v skladu z njihovo kvaliteto, čeprav seveda ni niti izvor te kvalitete niti dokaz zanjo.

Skratka, razmišljanja o popularnosti ali nepopularnosti literarnih umetnin nas zmeraj znova prepričujejo, da imamo opraviti s pojavom, ki je v marsičem dialektično zapleten, nepredvidljiv in celo dvoličen. Popularnost ni dokaz za vrednost kekega dela, pa tudi ne argument zoper njo; neodmevnost še ne govori v škodo pomenu, ki ga ima literarno delo, obenem pa tudi ni nekakšna zasluga, ki bi dokazovala, da so najvišje tista dela, ki samevajo daleč od bralcev v prostovoljno izbrani »bleščeči osami«. Enako možno je eno in drugo. V nobenem primeru pa popularnost ali nepopularnost literature sama na sebi ne pove kaj trdnega o njeni pomembnosti ali nepomembnosti. Pač pa pove marsikaj o njenih bralcih, o načinu, kako jo sprejemajo, razlogih, zakaj jo berejo ali ne berejo, in končno tudi o času, okolju in družbi, v katerem postaja popularna ali pa ostaja brez odmeva. Vprašanje o popularnosti ali nepopularnosti spada torej v območje literarne sociologije — seveda v smislu empirične sociologije, ne pa na ravni historičnega materializma. Odgovori na vprašanje o pomenu, vrednosti in kvaliteta literature se odpirajo šele onstran takšne sociologije.

Ti in podobni pridržki se vsiljujejo človeku, ko jemlje v roke gradivo, ki naj dokumentira popularnost in nepopularnost, odmevnost in neodzivnost sodobne slovenske literature. Tudi zanjo veljajo vsa določila, ki jih je o teh stvareh mogoče ugotoviti na splošno. O njenem resničnem pomenu ti podatki ne morejo odločati, ker se ta izkaže na drugih ravneh, ne pa v območju empirične literarne sociologije. Pač pa povejo precej o sociologiji današnjih slovenskih bralcev, njihovega družbenega in kulturnega statusa, življenjskih navad, etično-ideološkega profila in okusa. Seveda je potrebno povrh vsega upoštevati še dejstvo, da je ugotavljanje razširjenosti literarnih del tudi za današnjo literaturo na Slovenskem precej nezanesljivo, odvisno zmeraj od meril, metod in količin, ki jih uporabljamo v takšnih raziskavah. Pogosto so ravno ta orodja zelo površna, tako da se nanje ni mogoče popolnoma zanesti, rezultatom, do katerih nas pripeljejo, pa ne docela zaupati.

Na srečo se naše zanimanje za popularnost sodobne slovenske literature lahko opre v bistvenih stvareh na raziskave, ki so bile opravljene na dovolj široki ravni, solidno in kljub svoji navidezni skromnosti tako temeljito, da njihovi izsledki pomagajo bolje razumeti marsikatero nejasno mesto v teh stvareh. Tu je najprej knjižica *Knjiga in bralci*, ki jo je leta 1974 na podlagi obširne raziskave pripravil Gregor Kocijan, prinaša pa statistična dognanja o branju na Slovenskem v letu 1973; kot njeno nadaljevanje je leta 1980 izšla knjiga Gregorja Kocijana in Martina Žnideršiča z naslovom *Knjiga in bralci II*, kjer je podobna raziskava zajela leta 1973—79. Tem raziskavam seveda ni bil glavni cilj ugotavljati odmevnost sodobne slovenske literature, zato se v njih to vprašanje vključuje v širši sklop vprašanj o slovenskem branju knjig nasploh, ki se nato v zaporedju obeh raziskav razširi še v vprašanje o tem, kako se je razmerje do knjige spreminjalo v tem desetletju. Se pravi, da je iz tako urejenega gradiva potrebno šele izbrati vse tisto, kar lahko pove kaj več o tem, kako se bere ali ne bere današnja slovenska literatura v tem času.

Za takšno rabo pride najprej v poštev podatek, da je prebralo leta 1973 vsaj eno leposlovno knjigo nekaj manj kot polovica, leta 1979 pa nekaj več kot tri petine vseh izprašanih — po mnenju avtorjev raziskave je bilo sicer njihovo število razmeroma majhno, vendar po svojih odgovorih značilno za splošno bralno raven. Ne da bi posebej upoštevali zvišanje bralcev med leti 1973—1979, ki je morda nujno, lahko pa tudi naključno, je odmevnost sodobne slovenske literature treba iskati šele znotraj teh števil. Te so seveda že same na sebi majhne, poleg tega se raztezajo tudi na branje starejše in sodobne svetovne književnosti, pa še »klasičnega« slovenskega slovstva, ki zajemata praviloma širši krog bralcev kot najnovejša domača literatura. Na pravo pot nas privede šele podatek, ki pove, da je leta 1973 sodobno slovensko prozo od tiste slabe polovice, ki sploh bere knjige, imela v rokah dobra desetina, kar seveda pomeni, da je imela od vseh izprašanih z njo opravka dobra dvajsetina. To naj bi bila najbolj splošna, verjetno samo približna, vendar po svoje dovolj zgovorna orientacijska točka za določitev popularnosti tistega dela sodobne slovenske literature, ki je sam po sebi najbolj bralen, tj. pripovedne proze. Za isto leto povejo podatki, da je bil odstotek bralcev, ki so se zanimali za sodobno slovensko poezijo ali dramatiko, še precej manjši. Žal podatki tu niso dovolj specificirani, saj govorijo o branju poezije in dramatike nasploh. Pesmi je bralo nekaj več kot pet odstotkov vseh bralcev, vendar so tu vštete tudi pesmi tujih avtorjev in starejših slovenskih pesnikov. Odstotek brane sodobne slovenske poezije bo torej morda še za polovico ali več manjši od navedenih. Z branjem današnjih slovenskih dram bo podobno — podatek navaja, da je leta 1973 imelo v rokah dramsko leposlovje samo nekaj več kot šest odstotkov vseh bralcev; vendar so v tej številki vštete tudi drame svetovnih, »klasičnih« in sodobnih, pa še starejših slovenskih avtorjev, tako da se delež sodobne slovenske dramatike zniža vsaj na polovico te skromne številke.

Summa summarum — po podatkih, ki segajo v leto 1973, naj bi bila sodobna slovenska literatura znana prebivalstvu Slovenije povprečno z deležem, ki zajema največ desetino njegovega sicer že tako maloštevilnega bralstva oziroma najmanj dvajsetino ali še manj vseh, ki berejo knjige. Za leto 1979 raziskava ne prinaša podobnih podatkov, ker je razdelitev leposlovja opravljena po merilih, ki ne omogočajo natančnejše presoje o tem, kakšen je v njem delež izvorne sodobne literature. V skladu s splošnim podatkom, da se je med leti 1973 in 1979 branje knjig nekoliko zvišalo, si je potrebno misliti takšen povečanje — za nekaj odstotkov — tudi za najnovejša slovenska dela, čeprav o tem ni mogoče reči nič določnejšega.

Kolikor se torej dá govoriti o popularnosti sodobne slovenske književnosti, ta popularnost ni zelo velika. Seveda tudi ni mogoče z zanesljivostjo trditi, da je zelo majhna v primerjavi z odmevom, ki ga je imela ob svojem času slovenska literatura Cankarjeve dobe, dvajsetih ali tridesetih let ali pa takoj po tej vojni. Za ta obdobja nimamo nikakršnih uporabnih podatkov, sklepanje kar na pamet bi pa bilo vse prej kot zanesljivo. Samo za poskus si lahko dovolimo domnevo, da odmevnost Cankarjeve literature za njegovega življenja pač ni presegla števil, ki govorijo o priljubljenosti današnjih pesnikov, pripovednikov in dramatikov na Slovenskem.

O tej govorijo v knjižici *Knjiga in bralci II* vsaj okvirno še podatki o tem, katere avtorje in dela so izprašani bralci največkrat našeli. Med

dela, ki da jih največkrat berejo, spadata po tem izpraševalniku samo dva teksta, ki sta del sodobne slovenske literature — Svetinova *Ukana* in *Ciganka* Magde Stražišar: ostali najbolj priljubljeni teksti pripadajo brez izjeme stari in sodobni tuji književnosti ali pa starejši slovenski »klasiki«. Podobno, čeprav nekoliko bolje je z avtorji, ki naj bi bili današnjem bralcu najbolj priljubljeni z več deli — med njimi so Tone Svetina, Miško Kranjec, Anton Ingolič in Magda Stražišar. Na prvi pogled je videti, da se s posebno popularnostjo po tej razvrstitvi ne more ponášati noben sodoben pesnik ali dramatik; od pripovednikov pa samo starejši pripadniki socialnega realizma, ki so v zavest bralca prišli tudi prek šolskega berila, izjemoma avtorji del na témo NOB, ob teh pa samo še kak pisec zabavne literature za najširši bralski krog.

Sestava sodobne slovenske literature, ki naj bi bila najbolj odmevna, torej ni posebno pestra, je pa po svoje značilna. Vsaj nekoliko dopolnjuje to podobo seznam berila, ki ga prinaša omenjeno anketno gradivo v dodatku, vsebuje pa knjige, ki so jih navajali tako imenovani »splošni bralci« kot tisto, kar je ostalo najbolj prezentno njihovemu bralskemu spominu. Te navedbe so očitno bolj naključne, vendar vsaj deloma dopolnjujejo podobo o popularnosti, ki jo uživa sodobna slovenska literatura. Med avtorji, ki jih je najti v tem seznamu in ki sodijo v območje sodobne literarne produkcije na Slovenskem, je najti predvsem starejše predstavnike socialno-realistične proze (Godina, Ingolič, Kosmač, Kranjec, Potrč), ob njih pa se z enim ali več deli pojavljajo še tile: Nada Gaborovič, Gitica Jakopin, Drago Jančar, Jože Javoršek, Milan Jesih, Branka Jurca, Janez Kajzer, Vladimir Kavčič, Marjan Kolar, Karolina Kolmanič, Tone Kuntner, Milan Lipovec, Svetlana Makarovič, Mimi Malenšek, Nada Matičič, Janez Menart, Mira Mihelič, Ivan Minatti, Nežka Mlakar, Joži Munih, Vid Pečjak, Vera Jager-Remic, Smiljan Rozman, Ivan Sivec, Magda Stražišar, Leopold Suhodolčan, Tone Svetina, France Šušteršič, Janez Švajncer, Drago Vresnik, Pavle Zidar, Anica Zidar, Ivo Zorman, Janez Zupan in Vitomil Zupan. Iz seznama se dá razbrati, da so kolikor toliko širšemu bralstvu znana predvsem dela avtorjev tako imenovanega realizma ali pa lažje, zabavne in dokumentarne literature; in še to predvsem pripovedne proze, pesniki so bolj izjema kot pravilo, dramatikov pa skoraj ni. Pojav nekaterih imen je najbrž zvezan z izjemnimi okoliščinami — Jesih z *Grenkimi sadeži pravice* je v tem izboru vsekakor srečno naključje; Javoršek je zastopan samo z *Nevarnimi razmerji*, kar se dá razložiti s posebnim odmevom tega dela; Jančar z romanom *Galjot*. Pri nekaterih se dá odmev preveriti še z dodatnimi podatki iz knjižnične izposoje — Zidar je »splošnemu bralcu« znan samo z enim delom, kar je razmeroma malo glede na pisateljev celotni opus, o čemer pa — tako se zdi — knjižnični podatki vedo povedati, da nekatera Zidarjeva dela dejansko niso posebno popularna; Zupan je s tremi deli prištet med najbolj brane avtorje, kar ustreza popularnosti tega pisatelja, ki je tudi po knjižničnih podatkih precejšnja, vendar seveda s pripombo, da se je v tem obsegu pojavila šele po izidu Javorškovih *Nevarnih razmerij*.

S te strani mečejo dejstva na sociologijo sodobnega slovenskega bralca vsekakor zanimivo luč. Če naj podatke jemljemo s primerno doslednostjo, potem moramo seveda iz njih izvleči tudi dejstvo, da večini bralcev niso znana niti imena niti knjižni naslovi še drugih avtorjev, ki v sodobni slo-



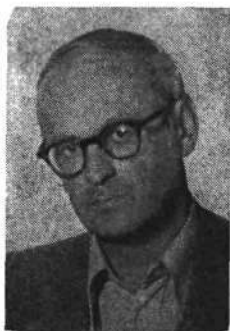
venski literaturi prav tako nekaj pomenijo. Med pesniki so to — naštevek bo kar improviziran, ne pa sistematičen — Jože Udovič, Edvard Kocbek, Matej Bor, Lojze Krakar, Ervin Fritz, Tone Pavček, Kajetan Kovič, Ciril Zlobec, Dane Zajc, Gregor Strniša, Venko Taufer, Tomaž Šalamun, Jože Snoj, Niko Grafenauer, Marko Kravos, Ivo Svetina in še nekateri mlajši; med dramatikami in pripovedniki Danilo Lokar, Lojze Kovačič, Beno Zupančič, Saša Vuga, Andrej Hieng, Alojz Rebula, Rudi Šeligo, Dominik Smole, Ivan Mrak, Primož Kozak, Peter Božič in še marsikdo. Za nekaj avtorjev, ki veljajo za popularne — na primer za Karla Grabeljška — je nekam nenavadno, da jih v gradivu ni, kar seveda govori v prid domnevi, da je vanj prišlo marsikaj po naključju, prav tako pa iz njega tudi kaj izostalo. Kljub temu se v tem gradivu kažejo posebnosti, ki same na sebi niso popolnoma naključne in ki govorijo bolj ali manj v prid trditvi, da je odmevnost sodobne slovenske literature ne samo po svojem obsegu, ampak tudi po svoji sestavi močno omejena; da je ta literatura včasih brezodzivna ali v nekaterih pogledih celo nepopularna.

Razlog za takšno stanje je treba iskati v socialno-kulturni sestavi bralstva, prav toliko pa tudi v sestavi te literature oziroma v razmerju med obojima. Dodatni razlog je mogoče najti v posebnem razmerju šolskega jezikovno-literarnega pouka do avtorjev in del sodobne slovenske literature. Za starejša literarna obdobja je znano, da je bila ravno šola tista, ki je njihove avtorje in tekste uvedla v širši bralski obzor. Nepopularnost sodobne izvirne literature je torej v nekakšni zvezi s tem, da šola zanjo te naloge ne opravlja ali pa jo opravlja zelo povrhu, nesistematično in neintenzivno. To je mogoče domnevati kljub dejstvu, da je v obstoječih šolskih berilih za srednje šole tudi za sodobno slovensko literaturo primerno poskrbljeno. Iz *Slovenskega berila IV*, izdanega leta 1975, je razvidno, da seže izbor avtorjev vse do »mlajših«, tj. do Tomaža Šalamuna, Svetlane Makarovič in Andreja Brvarja. Toda večina teh avtorjev v šolah najbrž sploh ne pride do besede. Da ima šolski pouk na bralsko kulturo v tej smeri zelo majhen vpliv, kaže dodatno dejstvo, da je med avtorji, ki jih pozna »splošni bralec«, veliko takih, ki jih šolske čitanke ne upoštevajo. Ob tem dejstvu bi se bilo mogoče zamisliti.

Tako se ob gradivu še enkrat vsiljuje bistvena misel — podatki o tem, koliko je sodobna slovenska literatura popularna ali nepopularna, ne povejo še nič pravega o njenem resničnem pomenu ali nepomenu. Ta je odvisen od tega, kaj se v tej literaturi dejansko dogaja in kaj prihaja v nji na dan iz globin našega skupnega družbenega, ideološkega, socialno-etičnega in ne nazadnje čutno-estetskega obstoja, pa naj to dogajanje kar takoj najde odziv pri bralcih ali pa ostaja zaprto v ožjem interesnem krogu. Pač pa podatki o odmevnosti sodobne slovenske literature mimo zgolj zunanjih dejstev o popularnosti ali nepopularnosti vabijo literarno sociologijo k nadaljnjemu razmišljanju, da bi za takšnimi podatki odkrila globljo socialno problematiko samih avtorjev, njihovih del in nazadnje tudi bralcev, kar lahko po vzvrtni poti vodi nazaj k bistvenemu vprašanju — kaj je pravzaprav današnja slovenska literatura po svojih historičnih, družbenih, socialno-moralnih, ideoloških in formalno-estetskih karakteristikah.

(Se nadaljuje)

KJE GNEZDIJO ZVEZDE Kje gnezdijo zvezde, zvečer se sprašujem,  
in z ribami ljubi se riba, uganjujem.  
Kje? Vsak večer zvezde začivkajo v meni  
in k ribi po prstih gre bik njen zeleni.



Janko  
Kos

## Miscellanea

### V

Na koncu leta 1980 je slovensko društvo za primerjalno književnost priredilo kratek kolokvij o *Antigoni* Dominika Smoleta. Priredba je bila vsaj malo tudi jubilejna, ker je minilo ravno dvajset let, odkar so *Antigono* prvič uprizorili v okviru takratnega »eksperimentalnega« ali celo »avantgardnega« gledališča Odra 57 — uporabljam pač oznake, ki so bile svoj čas v navadi, čeprav jih danes izgovarjamo z večjo previdnostjo. Hkrati je bil kolokvij dokaz, da se pomen Smoletove *Antigone* v teh dvajsetih letih ni prav nič zmanjšal, ampak kvečjemu povečal, saj zmeraj bolj vidimo v nji eno najboljših slovenskih dram. Po toliko letih ohranja vrednost tudi v evropskih primerjavah, na primer z Anouilhovo igro istega imena — o tej mislijo nekateri, da je vplivala na nastanek Smoletove, drugi pa to tajijo, oprti na avtorjevo izjavo, da Anouilhovega teksta med pisanjem svoje drame še ni imel v rokah. Naj bo s tem kakorkoli — na kolokvijem smo iz referatov naših najvidnejših literarno-gledaliških kritikov, interpretov, dramaturgov, literarnih zgodovinarjev in drugih raziskovalcev lahko razbrali, da se jim ob Smoletovi *Antigoni* še zmeraj zbuja nove, sveže, včasih celo presenetljive misli, kar je najlepši dokaz, da ne govorijo o nečem preživelem, ampak o zmeraj bolj živi umetnini. Sam nisem imel časti, da bi bil med referenti, vendar so me njihove razlage močno prizadevale, tako da se mi je prav ob njih zbudilo nekaj skromnih lastnih misli; te sem nato povedal v debati. Ker se mi zdijo še zmeraj vsaj nekoliko zanimive, naj jih na tem mestu obnovim natančneje, kot jih je bilo mogoče izreči ustno.

Ko gledam nazaj na razlage, ki so bile o *Antigoni* napisane ob prvih uprizoritvah ali nekaj let za tem — med avtorji teh razlag sem bil tudi sam — se mi zdi, da so bile zelo časovne. V Smoletovi igri so videle predvsem stvari, ki naj bi ustrezale položaju, kakršen se je pač komu zdel konec petdesetih in v začetku šestdesetih let značilen za takratno družbo, naj je šlo za politične odnose v nji, za njena socialna razmerja, konflikte in procese ali pa za splošno duhovno-moralno »klimo«. O vseh teh zadevah se je v zvezi z *Antigono* dalo soditi različno. Nekaterim se je igra kazala predvsem kot obtožba »birokracije«; v kralju Kreontu so hoteli videti že kar portret kakega živečega predstavnika socialistične oblasti. Drugim se je zdelo, da

*Antigona* takšne »birokrate« pravzaprav opravičuje, češ da jih postavlja na oder v resnobno dostojanstveni drži, narobe pa ves čas smeši nižje predstavnike in služabnike oblasti, zlasti »intelektualce«; to so igri tudi zamerili. Spet tretji so mislili, da v tej drami ne gre več samo za »birokracijo«, ampak že tudi za »tehnokracijo«, ki je po sodbi nekaterih začela v družbi zasedati vodilna mesta. S tem v zvezi se je dalo misliti, da predstavlja junakinja *Antigona* pravzaprav tako imenovano »kritično generacijo«, se pravi mlade intelektualce, ki so v tem času v imenu prave socialno-etične misli obsojali tako »birokrate« kot »tehnokrate«. Končno je bilo mogoče družbeno-časovni pomen Smoletove *Antigone* v tej smeri domisliti še naprej. Ali ni bila v igri prikazana, razkrita in obsojena že tudi stvarnost novega »srednjega sloja«, ki se je spečal z »birokracijo« in »tehnokracijo«, da bi postal deležen čim večjega kosa družbene dobrobiti?

Te in podobne razlage so bile zares zelo konkretne, aktualne in časovne. Prav zato domnevam, da niso segle do tistega, kar je v Smoletovi *Antigoni* najbolj bistveno. Ne da bi bilo vse, kar so odkrivale te sociološke ali ideološke diagnoze, neresnično ali celo izmišljeno — marsikaj tega v igri dejansko obstaja in je vredno pozornosti: še zdaj bi nam ustregel, kdor bi posvetil v te predele drame natančneje, kot je to bilo mogoče tedaj, ko je nastala. Vendar pa se pomena Smoletove *Antigone* po tej poti ne bo dalo izčrpati. Kdor jo po dvajsetih letih jemlje v roke ali gleda na odru, mora sprevideti, da je njen učinek v umetniškem ali poetičnem pogledu še bolj intenziven, kot je bil pred dvajsetimi leti. Tega se pa ne da razložiti z dejstvom, da igra bolj ali manj pravično prikazuje neko družbeno stanje, zgodovinsko obdobje in dogajanja v njem.

Kaj je torej tisto, kar v tej *Antigoni* presega neposredno razvidnost konkretnih življenjskih podob in je torej njeno pravo duhovno-tematsko bistvo? Začeti je najbrž treba pri stvari, ki je njena največja posebnost, saj jo na prvi pogled loči od Sofoklove, Hasencleverjeve, Anouilhove in vseh drugih *Antigon*; to pa je dejstvo, da v Smoletovi igri glavna junakinja nikoli ne stopi pred gledalca — *Antigone* v tej igri sploh ni. Ne vemo seveda, kaj je avtor prvotno nameraval s tem domislekom; vidimo pa daljnosežne posledice, ki jih ima za celotno dramo in jih dramatik sam morda ni niti predvidel. Prva posledica je ta, da vse, kar vemo o *Antigoni*, izvemo iz ust drugih oseb. To so deloma njeni privrženci — na začetku sestra *Ismena*, na koncu mali paž — še bolj pa njeni nasprotniki *Kreon*, *Teiresias*, *Haimon*, zlomljena *Ismena* in seveda stražniki. Ti nam pripovedujejo, kaj *Antigona* počne — da išče truplo brata *Polineika*, da bi ga pokopala, in da ga tudi upa najti, čeprav vsi drugi v odporu do njenega početja zatrjujejo, da *Polineika* pravzaprav ni in je torej njeno početje nesmiselno. Vendar pa tudi o tem, zakaj *Antigona* išče *Polineika* in kaj je torej smisel njenega početja, vemo samo od drugih oseb, *Ismene*, *Teiresiasa*, *Haimona*, paža ali stražnika. Vsi velikokrat navajajo *Antigonine* lastne izjave, včasih si pa sami po svoji lastni pameti poskušajo razložiti smisel njenega ravnanja. Prav tu se pojavi vrsta težav. Kdo nam jamči, da tisto, kar nastopajoče osebe povedo o *Antigoninih* nazorih, ustreza njeni pravi misli? Seveda ne smemo tako daleč, da bi jim odrekli vsakršno zvezo z *Antigono*. Njena misel se v njihovih besedah gotovo ohranja po svoji pravi nameri. Toda enako verjetno je tudi to, da vsaka teh oseb razume *Antigono* po svoje, prenaša njene misli s svojimi besedami v svoj lastni miselni obzor, jim

včasih celó dodaja kaj iz svojega — najbolj očitno Ismena. Zato bi bili skorajda pripravljene verjeti, da ideje, ki jih izrekajo v Antigoninem imenu, ne ustrezajo docela njeni pravi misli oziroma je ne morejo posredovati v njeni prvotni resnici. Na to kaže tudi dejstvo, da je miselnost teh izrekov zelo raznovrstna; v nji se pojavljajo brez pravega reda vsakršni pojmi — od »srca«, »vesti«, »zakonov življenja« do posameznikovega lastnega »jaza« in »človeka« v višjem smislu — vsi pa naj bi enako utemeljevali Antigono početje. Če bi jih kdo pregledoval z duhovnozgodovinsko natančnostjo, bi v njih odkril mešanico romantičnega subjektivizma, novejšega individualizma in celo eksistencializma; našel bi tudi, da so povedani s poetično očarljivostjo, vendar ne ravno miselno strogo ali dosledno. Zato bi se mu zazdeli tu in tam šibki, skoraj neprimerni silni teži, ki jo Antigono ravnane dejansko prinaša. Ta neustreznost je na primer vidna v besedah, s katerimi si mali paž na koncu, ko prevzame »dediščino« Antigoninega iskanja, razloži veliki cilj, ki mu je služila Antigona: »Za njo! O, ponižani, šibki, v temo zroč! Za njo, z njeno vero in po njeni poti!« Paževi verzi so izrazito cankarjanski; in ker čutimo, da je Antigono dejanje postavljeno na precej drugačno raven od »hrepenenja« Cankarjevih junakov, se nam morajo zazdeti neprimerni za zaobjetje celotnega smisla, ki temu dejanju pripada.

Od tod mora slediti misel, da junaki drame pravzaprav ne morejo povedati z različnimi besedami, čému »služi« dejavnost Antigone in kaj pomeni Polineikovo truplo, ki ga s takšno ihto išče, da bi ga zagrebla. Vse, kar slišimo o tem, seveda velja, pri tem pa ostaja tisto glavno vendarle neizgovorjeno. Kljub temu bi se pa najbrž motili, ko bi menili, da pač drugi ljudje zaradi svoje pristranosti, omejenosti ali slepote ne morejo natančno formulirati tistega, kar vé Antigona in kar lahko o tem pove. Ne, tudi Antigona sama očitno ne more natančno izgovoriti »smisla« svojega dela, ker to delo presega vse možne besede, ki jih ima na razpolago; in ker je tako, se mora zadovoljiti z mešanico najbolj heterogenih pojmov, idej in vrednot, s katerimi poskuša utemeljiti svoje »iskanje« Polineika, ne da bi njena beseda zmogla vsaj približno izreči pravi smisel. Zato največkrat pravzaprav molči. Kolikor se nam torej formulacije za Antigono početje zdijo v drami nezadostne, gre za »napako«, ki tiči v sami junakinji oziroma v naravi njenega posebnega delovanja. Smisel tega delovanja je očitno neizgovorljiv s človekovo običajno, logično, konkretno govorico.

Podobna in še pomembnejša je v Smoletovi *Antigoni* druga težava. Tik pred koncem se v drami izkaže, da je junakinja našla in pokopala Polineikovo truplo. Zgodilo se je torej tisto, kar je bilo ne samo prepovedano, ampak že kar nemogoče — po mnenju vseh tistih, ki proti koncu drame zmeraj bolj upajo, da Polineika sploh »ni«. Težava je v tem, da za pokop Polineika dejansko vé edino paž, ki ga ostalim oznani s temile besedami: »Res je! Antigona je našla Polineika! Tam doli v vrtu, glejte, je z golimi rokami skopala grob, polaga ga v zemljo, s prstjo pokriva. Vzravnala se je (joj, kako, kako je lepa). Vsa je v luči, ko odhaja, ker — Polineik je pokopan, je pokopan.« Edini, ki zares vidi pokop, je mali paž, ki veruje in sledi Antigoni. Vidi ga na način videnja ali vizije, ki drugim ni dana. Ali je torej tisto, kar vidi, nekaj dejanskega, v običajnem smislu besede stvarnega, ali pa je subjektivna predstava, ki jo ustvarja moč vere, tako da je pokop Polineika nekakšno na glavo obrnjeno Kristusovo vstajenje od mrtvih, o katerem je znano, da so ga lahko izkusili samo tisti, ki so vanj verovali? O



vsem tem nam drama ne more povedati nič določnega, ker mora Antigonina do konca ostati odsotna iz dogajanja, s tem pa izostane tudi potrditev njenega dejanja. Mali paž je samo njegov pričevalec, ki mu je mogoče verjeti ali pa tudi ne. Vendar je prav to za konec igre odločilno. V pažu se je našel nekdo, ki bo s svojo subjektivno predstavo pričeval o Antigoninem dejanju in s tem vse druge zmeraj znova postavljaj pred izbiro, ali naj se odločijo zanj ali zoper njega. Prav zato je potrebno paža uloviti in spraviti s sveta, to pa se mora zgoditi še z vsemi drugimi pričevalci »smisla«, ki ga je iskala Antigonina.

S tem se izkaže, da v Smoletovi drami ta smisel ne samo da ni izgovorljiv, ampak je tudi nedokazljivo, da se je uresničil kot nekaj dejanskega. Z drugačnimi besedami — nejasno ostaja ne samo, kaj ta smisel je, ampak tudi da dejansko obstaja; vednost o obojem je samo približna, bolj ali manj verjetna, nepreverljiva. Od tod seveda sledi, da bistvo Smoletove igre res ne morejo biti samo nekakšna konkretna socialna, politična in moralna dogajanja. Potrebno je torej najti drugačen ključ za njeno razumevanje. Če se ne motim, je kaj takega mogoče s pomočjo najsplošnejših in najvišjih filozofskih pojmov, kolikor jih seveda lahko naneseemo na občutljivo področje dramskega teksta, kakršen je Smoletova poetična drama. Tisto, kar išče Antigonina in kar naj se simbolično izpriča s pokopom Polineika, ne more biti neko socialno, politično ali moralno »dobro«, ki obstaja kot »bivajoče« in o čemer je prav zato mogoče konkretno govoriti, ga formulirati, preveriti in sploh dokazati. Smisel Antigoninega početja presega sfero takšnega »bivajočega«; nanaša se torej na nekaj, kar ni »bivajoče«, to pa ima za posledico, da o njem ni mogoče govoriti z jasnimi, logičnimi, konkretnimi besedami, ampak samo približno, neadekvatno, pomanjkljivo; in pa, da ga ni mogoče dejansko zaznati, najti, preveriti in dokazati. Tradicionalna oznaka za Antigonino preseganje »bivajočega« je absolutno. V zvezi s Smoletovo junakinjo ga je potrebno pojmovati na način, ki je postal mogoč šele v 20. stoletju, ko ne verjamemo več v absolutno, kot so ga postavljale metafizične teorije — te so si absolutno predstavljale kot poseben primer »bivajočega«, ki ga je prav zato mogoče izgovoriti, označiti in celo dokazati, na primer z besedami »bog«, »ideja«, »duh«, »narava« in podobno. Absolutno, ki ga išče Antigonina, je zares onstran vseh vrst »bivajočega«, tako da z ničimer ni več v pozitivnem razmerju, ni nič predmetnega in konkretnega, ampak zmeraj onstran vsega, tudi onstran jezika, logike in tako imenovane resnice o stvarnosti. Zato je najprimernejši izraz za takšno absolutno tako imenovana »bit«, če z njo razumemo tisto, kar je pred vsakršnim »bivajočim«, ne da bi samo bilo »bivajoče«; kaj več o njem pa tako in tako ni mogoče povedati.

Iz tako pojmovanega absolutnega si lahko razložimo nekatere razsežnosti drame o Antigoni, ki bi jih z običajno, konkretno pametjo nikakor ne mogli razumeti. Ker je Antigonina nosilec absolutnega, mora ostati iz odrskega dogajanja ves čas odsotna; edino tako je v njem lahko zares navzoča in s tem resnična. Podobno mora ostati pokop Polineika v območju nedokazljivega, saj tisto, kar ta pokop simbolizira, ni nič dejansko »bivajočega«. Druga stvar, ki jo je mogoče iz tega zornega kota bolje dojeti, je posebno razmerje med absolutnim in relativnim, ki vlada nad celotnim dogajanjem. V luči absolutnega, ki ga predstavlja v prispodobi Antigonino

iskanje, je vse drugo samo relativno. To so predvsem vrednote socialno-moralnega sveta, v katerem živimo — red, blaginja, uživanje vseh vrst, lepota, mladost in ljubezen, nazadnje tudi sólo življenje. V tej smeri se razmerje med absolutnim in relativnim povezuje s posebnim razmerjem med »bitjo« in »ničem«, ki ima v Smoletovi drami pomembno vlogo. Pojem »nič« je v drugi polovici igre zelo pogost, razumeti ga je mogoče ravno iz posebne narave absolutnega, ki mu sledi Antigona. Spricho »biti«, ki presega vse »bivajoče« in ga spreminja v nekaj zgolj relativnega, se svet vsakdanje stvarnosti izkazuje kot goli »nič«. Vsi njegovi opravi, naprežanja, ugodja in vrednote so nekaj ničnega, brez temelja in opravičila; zares »bitno« je v primerjavi z vsem tem samo tisto, kar ga presega in je torej »nebivajoče«. Prav zato se pa v očeh vsakdanje stvarnosti smisel, ki mu služi Antigona, prikazuje kot čisti »nič«, saj ni mogoče v njem zagledati nič takega, kar bi obstajalo kot predmet, ki ga je mogoče zaznati, otipati, preveriti in uporabljati. Tako se kot osrednji konflikt Smoletove *Antigone* razkriva spor med absolutnim, ki s svojo posebno lučjo »niči« vse, kar sestavlja konkretno človeško življenje, in konkretno relativnostjo tega življenja, ki se mu ravno takšna »bit« kaže v odsevu lastne ničnosti kot najčistejši »nič« vsega, kar je. Konflikt, ki s svojo neizprosno seže nemara v sólo jedro človekovega obstoja, če že ne kar v skrivnost obstoja kot takega.

Ko še enkrat pregledujem misli, s katerimi sem si poskušal razložiti nekatere manj znane značilnosti Smoletove *Antigone*, ugotavljam, da jim je mogoče dodati in pojasnilo nekaj literarnozgodovinskih pojasnil. Najprej to, da pojmi, ki sem jih uporabil v razlagi, potekajo večidel iz Heideggerjeve filozofije, iz tako imenovanega »mišljenja biti«, in da ta uporaba ni naključna. Smole je napisal svojo dramo tik pred letom 1960, ko je bilo zanimanje za Heideggerja na Slovenskem precejšnje, vpliv njegove filozofije pa že očitno. S tem seveda ni rečeno, da je Smoletova drama preprosto prepesnila nekatere Heideggerjeve misli, pač pa, da je nastajala v atmosferi, katere poseben izraz je bilo tudi bližanje Heideggerju. Da ne gre za prepesnjevanje Heideggerja, bi pokazala primerjalna analiza. Ta bi skoraj gotovo pripeljala do spoznanja, da imata »bit« in »nič« v Smoletovi drami močno drugačen položaj, kot jima ga podeljuje heideggerjanstvo, to pa zato, ker se na skrivnem povezuje s slovensko literarno, duhovno in moralno tradicijo. Druga literarnozgodovinska opazka ob Smoletovi drami je ta, da kljub oprtosti na takšno tradicijo ni le nadaljevanje tistega, kar je živelo v slovenski dramatik, poeziji in prozi od Prešerna do Cankarja in še naprej. *Antigona* ni ponavljanje Prešernove romantičnosti ali cankarjanstva, pač pa kvečjemu njuna radikalizacija do zadnje možne stopnje. Prešernovi in Cankarjevi junaki — Črtomir, Bogomila, Francka, Jerman, lepa Vida — živijo v območju relativnega; tisto, za kar jim gre — lepota, svoboda, pravica, mladost, življenje, ljubezen — ostaja v območju »bivajočega«; Antigona pa ravno to območje zapušča, da bi ga razumela, osmislila in sodila samo še v luči vseobsegajoče absolutne »biti«. In tretja opazka — iz takšnih posebnosti Smoletove igre je mogoče soditi, da je bil vpliv Anouilhove *Antigone* — kolikor ga je bilo — samo zunanji. Anouilhova junakinja ostaja še zmeraj v območju relativno »bivajočega« — mladostne čistosti, ljubezni, lepote, ki jih ogroža absurdni svet; to jo vodi v smrt kot edino mogočo usodo. V Smoletovi drami je smrt prav narobe potrđitev moči absolutnega nad vsem relativnim, »biti« nad slehernim »bivajočim«.

## VI

Ob ponovnem branju nekaterih Šalamunovih pesniških knjig — teh je že zdaj toliko, da jim vsem še naslova ne vem — se mi je utrnila misel, da je ta poezija za literarne zgodovinarje, ki jim s časom postaja hvaležen raziskovalni predmet, pravzaprav velik paradoks. Tomaž Šalamun je bil v času razmaha slovenskega modernizma in avantgarde, tj. v letih 1966—1976, nedvomno njuna osrednja pesniška osebnost. Morda ga kak vrstnik dosega po skrivnih poetičnih odlikah, ki jih bo odkrila natančnejša literarna razlaga, toda po izrazitosti, odmevu, reprezentančnosti je bil nedvomno »pesnik« tega prelomnega obdobja v življenju slovenske poezije. Prav tu se paradoks začne. Brž ko primerjamo glavne značilnosti Šalamunovega pesništva z modernistično »poetiko«, ki mu je bila za ozadje in ga je teoretično utemeljevala, trčimo na nenavadno nasprotje. Ta »poetika« je izhajala iz nekaj malega načel, ki so bila videti prelomna, čeprav ne zmeraj logično ali historično dovolj pojasnjena — da je na primer prišel čas »nemimetične« poezije, ki ne bo več podoba obstoječe resničnosti, pa tudi ne njen izraz, ampak samostojna proizvodnja nečesa še nevidenega, neobstojnega, pred tem nebivajočega. Poezija zdaj ne bo več pričevanje o samem pesniku, njegovih stvarnih zgodah in nezgodah, življenju in mišljenju; zato ne bo več niti »odsev« niti »izraz« niti »ogledalo« niti »izpoved« pesnika kot realne osebe v konkretnem času in prostoru. Iz tega je sledilo, da mora iz poezije izginiti lirski subjekt, kakršnega smo bili navajeni v večjem delu tradicionalnega pesništva, predvsem pa od romantike naprej — subjekt, ki je bolj ali manj eno z realno, historično obstoječo, empirično avtorjevo osebo; nadomesti naj ga subjekt, ki je precej bolj abstrakten — bodisi nekakšna višja sublimacija avtorjevega »duha«, nekakšen nads subjekt, ali pa še bolje, čisto brezosebni in nadosebni subjekt, ki govori ne iz živeče osebe, ampak iz podzavednega, iz samega jezika kot brezosebnega sistema ali iz česa še bolj splošnega.

Na tem mestu me ne zanima teoretična pravilnost takšne »poetike«, se pravi, do kam je njena logika opravičljiva in kje prehaja v območje nemogočega. Pač pa me mika videti paradoks, ki se odkrije, brž ko jo primerjam s Šalamunovo poezijo, ki bi kot najvidnejši pesniški rezultat svojega obdobja morala biti njeno najprimernejše potrdilo. To seveda ni, ampak je pravcato nasprotje »poetike«, ki hoče poezijo popeljati v absolutno »nemimetičnost«. Šalamunova poezija je ves čas, od svojega začetka pa do novejših del, rasla iz subjekta, ki je zavestno in hoté hotel biti eno z realnim, historično konkretnim, empirično živim avtorjem, ki mu je ime Tomaž Šalamun. Zato je nabita z njegovimi zgodami in nezgodami, otroškimi in današnjimi doživljaji, realnimi okolji, kraji in časi, sredi katerih je živel, z znanimi in manj znanimi osebami, s katerimi ga je povezovala usoda; vse to pa skrajno neposredno, empirično prepričljivo, skoraj dokumentarno natančno. Res, da je vsa ta materija precejena skoz sito vsakršnih poetičnih čarov, jezikovnih iger in avtonomnih estetskih »struktur«, vendar nikjer ni sledu nečesa, kar bi obstajalo neodvisno od vsega že bivajočega, onstran vsake »mimesis«, »izraza«, »pripovedi«, in kot se še glasijo znane formule tradicionalnega umetnostnega mišljenja. Zato bi morali reči, da Šalamunova poezija po tej plati ni nič manj »mimetična« od Prešernove, Jenkove, Kettejeve in Murnove, da ne govorim o Župančiču, Gradniku, Kosovelu in

Vodušku. Pravzaprav so bili ti in drugi pesniki v primerjavi s Tomažem Šalamunom že kar sramežljivi, zadržani ali vsaj skopi s svojim realnim »jazom«, saj so mu pustili odsevati v poezijo samo v strogo stilizirani, ne preveč empirični in natančni podobi. Šalamun je zavrgel takšno sramežljivost in iz poezije napravil svojo neposredno biografijo, dokumentacijo in upodobitev. Skratka, prav z njim je »mimetičnost« slovenske poezije dosegla vrhunec — stopnjo, ko se je lahko neovirano razmahnila in obvladala območje pesniškega — navkljub vsem teorijam o tem, da je napočil čas, ko bo poezijo potrebno očistiti vsega posnemovalskega, se pravi, osvoboditi jo vsake odvisnosti, povezanosti ali enosti z zunajliterarnim svetom.

Od tod naprej me ne zanima več paradoks, ki se iz opisanega zornega kota odkriva v položaju ali že kar v osrčju Šalamunove pesniške umetnosti. Pač pa se sprašujem, čemu pravzaprav služi takšno skrajno izenačenje biografsko-realnega in pesniško-umetnostnega sveta. Za razlago se gotovo ponuja več možnosti, vendar me zdaj mika predvsem ena sama. Ali ni smisel »mimetičnih« razsežnosti Šalamunove poezije predvsem ta, da s svojimi pesniškimi sredstvi ustvarjajo »legendo« ali »mit« o Tomažu Šalamunu? Besedi »mit« ali »legenda« uporabljam v tej zvezi približno tako, kot jo uporabljamo na primer, kadar govorimo o Byronovem »mitu« ali pa o »legendi«, kakršno ustvarjajo sporočila o Rimbaudu, Lautréamontu, Verlainu, Wildu, Jeseninu in še o kom. V teh primerih gre očitno za pesnike, katerih pesništvo je neločljivo povezano z njihovim življenjem, ker je to življenje enako vznemirljivo, nenavadno, slikovito, izredno, lepo in že kar fantastično — skratka, poetično; kar seveda pomeni, da je bilo ob svojem času čisto drugačno od življenja povprečnih, v običajne socialne in moralne mere vklenjenih sodobnikov. Mislim, da hoče biti tudi Šalamunova poezija predvsem pričevanje o takšni usodi — pesniško sporočilo o nečem, kar je že samo na sebi poetično, svobodno, izjemno in kar je še takšnih oznak, ki vse merijo na eno in isto.

Za slovenske razmere sta »mit« in »legenda« o takšnem pesniku najbrž nekaj še neznanega. Prešeren, Jenko, Kette, Murn, Župančič, Kosovel in vsi drugi so bili sicer imenitni pesniki, vendar v njihovem življenju in njegovem »odsevu« v poeziji ni bilo nič takega, zaradi česar bi lahko govorili o »mitu« Prešerna in Murna, o »legendi« Župančičevega ali Gradnikovega življenja. Ta življenja so bila več kot skromna, izpolnjena z običajnimi dijaškimi ali študentskimi težavami, ljubeznimi, službenimi in družinskimi okviri, če pa teh ni bilo, s skromnim vegetiranjem, če že ne z usodno boleznijo in zgodnjo smrtjo. In vse to je bilo utesnjeno na prostor manjših slovenskih mest, Ljubljane, v najboljšem primeru na zemljepisno relacijo Ljubljana-Dunaj ali občasno še na kako drugo evropsko mesto. Nikakršnega Byrona v Švici, Benetkah in Grčiji, nobenih Rimbaudovih vratolomnosti, Verlainove zavrženosti in pobesnelosti, Lautréamontovih skrivnosti, Jeseninovih čarov, Wildovega blišča in bede!

Na takšnem slovenskem pesniškem ozadju se kaže Šalamunova poezija zares kot sporočilo o življenju, ki je onstran običajne slovenske mere — nekaj, kar je do skrajnosti razgibano, nemirno, pustolovsko, svobodno, bleščeče, izjemno, razpeto v največje, že kar svetovljanske širjave in nižave, prav nič zaprto v domačo privajenost, ampak skoraj eksotično, bizarno in prav v tem smislu poetično. O tem nas prepričuje sleherni košček te poezije, kjer se s filmsko naglico vrstijo podobe zmeraj istega »jaza«, ki s silno,



nenasitljivo prožnostjo prehaja iz okolja v okolje, iz Slovenije v Ameriko, Pariz ali Mehiko, meša svojo usodo z usodo najbolj neznanih, nenavadnih in čudnih usod današnjega kozmopolitskega človeštva vseh ras, okolij in kultur, kar vse se sprti zliva v oslepljujoč privid skrajne svobode, pusto-lovske odprtosti za vsakršne možnosti sveta in s tem prave življenjske poetičnosti.

Še bi lahko opisoval čare, ki jih »mit« Tomaža Šalamuna uprizarja s pomočjo poezije, v kateri se pesniška in biografska resničnost stapljata v eno. Vendar bi mi bil bolj od takšnih opisov pri srcu odgovor na dvojne preprostih, pa vseeno zapletenih vprašanj, ki ob Šalamunovi poeziji kar sami pritegujeta pozornost. Kaj je pravzaprav globlji smisel življenjske usode, o kateri pričuje ta pesniško-življenjski »mit«? Ali je ta smisel tragičen, vzvišeno svetosten, demoničen, dionizičen, grotesken, kakršen je bil »mit« o Byronu, Rimbandu, Verlainu ali Wildu? Ali pa ni ne to ne ono in bo zanj treba šele iznajti pravo besedo, kolikor seveda ni nemara tako, da se v doslejšnji Šalamunovi poeziji tak osrednji smisel sploh še ni utelesil in bo potrebno čakati, da se izkaže v svoji pravi resnici.

Drugo vprašanje je preprostejše, vendar prav tako dvomim, da se mu že da poiskati zadosten odgovor. Gre za vprašanje o tem, kakšno je pravzaprav ozadje, iz katerega nastaja »mit« Tomaža Šalamuna, in s tem svet, zoper katerega ta »mit« izzivalno izumlja svoje posebne življenjske čare. Mislim na dejstvo, da je sleherni pesniški »mit« te vrste navsezadnje odvisen od čisto določenega družbenega sveta, kulture, morda celo sloja in razreda, iz katerega se je izvil, da bi s svojo izjemno življenjsko poetičnostjo osvetlil njegovo povprečnost, prozaičnost, običajnost ali že kar nepopravljivo omrtvelost. Vemo, kakšna so bila ozadja, iz katerih so vzniknile »legende« o Byronu, Rimbaudu ali Jeseninu. Kakšno je pa ozadje »mita«, ki ga ustvarja o sebi Šalamunova poezija? Je to Slovenija šestdesetih in sedemdesetih let nasploh ali pa predvsem čisto določena plast njene socialne resničnosti? Je to ozadje predvsem »srednji sloj« današnje slovenske družbe in je Šalamunovo poezijo v njenih »mitičnih« razsežnostih potrebno razumeti kot izziv takšnemu sloju?

Bojim se, da bi odgovor na takšna vprašanja zahteval premislek v več smereh. Najprej o tem, kakšna je pravzaprav socialna, moralna in kulturna teža »srednjega sloja« v današnji Sloveniji; in drugič, kakšna je lahko teža poezije, ki svojo moč črpa predvsem od tod, da s svojo pisano, bleščečo, osupljivo okretnostjo postavlja na laž življenjske možnosti, navade in resnice takšnega sloja, se jim roga po načelu »*épatez le bourgeois*«, nato pa pred njegovimi očmi ne le s samo poezijo, ampak že kar z življenjem samega pesnika čara privid čisto drugačne, svobodne, nadvse poetične resničnosti. Je takšna poezija zares onstran stvarnosti, ki jo s svojimi čari presega, ali pa ji ostaja zavezana prav s tem, da svojo poetičnot dokazuje in preskuša ob njeni vsakdanji prozaičnosti? Motiv pesniškega Narcisa, ki ga je globokomumno med Slovenci opesnil že Božo Vodušek, dobiva s tem nepredvidljive sociološke razsežnosti; vendar ne samo sociološke, saj utegnejo povedati kaj več tudi o bistvu moderne slovenske poezije.



Janko  
Kos

## Miscellanea

### III

Letos se je iztekla reprezentativna knjižna zbirka »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev«, ki je izhajala od leta 1975 naprej. Spočetka se je zasnivala kot nekakšno nadaljevanje podobne zbirke »Naša beseda«, pravzaprav kot njena razširjena dopolnitev, ker je pač prejšnja edicija obsegla samo dela starejše, dovojne in še prve povojne slovenske literature, nova zbirka pa je razširila izbor na sedanji čas, vendar ne samo iz del slovenskih, ampak še drugih jugoslovanskih avtorjev. Znotraj tako zastavljenega okvira ponuja »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev« torej tudi reprezentativen pregled tistega, čemur lahko rečemo sodobna slovenska literatura.

Bil sem član njenega uredniškega odbora in zato — dokler je izhajala — preveč blizu njenemu nastajanju, da bi jo lahko pregledal v celoti po njenih odlikah ali morebitnih pomanjkljivostih. Z zaključkom izdaje je nastala distanca, iz katere jo lahko bolj ali manj nepristransko presojam tudi sam — nepristransko vsaj v tisti meri, kot jo verjetno lahko bralci in kritiki. Pri tem me seveda zanima predvsem njen slovenski del, kar pomeni, da se ob zbirki sprašujem, ali je predstavila slovensko literarno produkcijo zadnjih desetletij dovolj popolno in zanesljivo. Ali je v nji česa preveč in drugega premalo? Ali je po nepotrebnem kaj izpustila ali celo namenoma prezrla, kot bi utegnil misliti zunanji opazovalec? Tu bi seveda iz spominov na uredniško prakso moral zatrditi, da namerno pravzaprav ni bila prezrta nobena stvar, kajti uredniški odbor je deloval praviloma kot bolj ali manj enovito telo, kjer so bila stališča, sodbe in okusi sicer različni, vendar so se po možnostih med sabo usklajali; če ne drugače, s pomočjo kompromisov; ti so opazni ne samo v izbiri posameznih del, ampak tudi v sestavi celote. Vendar pa o tistem, kar ni prišlo v zbirko, spet niso odločala samo nasprotna mnenja, ampak še pogosteje čisto zunanje okoliščine izbiranja in urejanja posameznih knjig v celoto — od števila knjig, ki so bile v celotni zbirki na razpolago slovenski literaturi, do omejenih možnosti pri združevanju več avtorjev v eno knjigo ali celo do pridržkov samih piscev, ki so onemogočili to ali ono uredniško kombinacijo.

Vse te stvari seveda za presojo o reprezentativnosti takšne zbirke niso pomembne. O tej odloča kakovost gradiva, ki ga je zajela vase, in pa pogled na vse tisto, kar je iz teh ali drugih razlogov ostalo zunaj nje. Šele iz primerjave obojega se dá navsezadnje reči kaj več o tem, kakšna je pravzaprav podoba sodobne slovenske literature, kot jo je zarisala »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev«. V celem je štela 56 knjig, toda od teh je zasedla slovenska literatura manj kot polovico — vsega skupaj 23 zvezkov. Glede na delež vseh drugih jugoslovanskih literatur je ta številka seveda precej manjša, saj je logično, da bi moral biti slovenski del v sorazmerju z drugimi precej manjši, če naj bi bil zares primeren ostalim. Šele v takšni, zares strogi pro-

porcionalnosti bi se nato izkazalo, kaj je v sodobni slovenski literaturi pomembno na ravni jugoslovansko-mednarodnih literarnih primerjav. Toda takšni primerjavi se je »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev« najbrž zavestno odpovedala in se odločila za manj izpostavljeno, zato pa tudi bolj zapleteno kombinacijo posebnega slovenskega in preostalega jugoslovanskega deleža. Takšna kombinacija je razumljiva spričo dejstva, da je bila zbirka zasnovana v Sloveniji, tako da je lahko izrabila nekatere pravice gostitelja, ne da bi si s tem bistveno zmanjšala pomen za medsebojno spoznavanje jugoslovanskih literatur. To je pa tudi vse, kar je mogoče reči o tej plati zadeve. In tako je potrebno presojati delež sodobne slovenske literature v tej zbirki pač takšnega, kakršen je sam na sebi, ne glede na zunanje, bolj ali manj naključne okvire,

Ko poskušam presoditi, kako je v teh 23 knjigah predstavljena sodobna slovenska literatura s tistim, kar je v nji najboljše, se kot prva ponuja ugotovitev o deležu posameznih literarnih vrst. Preprost račun pokaže, da je pet knjig pripadlo poeziji — ena od teh samo deloma; na pripovedništvo je odpadlo štirinajst zvezkov, dva in enega pol je dobila dramatika, po eden sta ostala za esejistično prozo in za čisti esej. Na prvi pogled se zdi sorazmerje med posameznimi literarnimi vrstami nekoliko nestvarno, saj vemo, da je pesniška produkcija na Slovenskem v primerjavi s prozno praviloma precej večja, kot jo kažejo številke. Vendar se razmerja izboljšajo, brž ko upoštevamo število avtorjev, ki v zbirki predstavljajo sodobno slovensko poezijo, prozo, dramatiko in esej. Pesnikov je vsega skupaj trinajst — Bor, Vodnik, Vipotnik, Udovič, Kovič, Zajc, Strniša, Minatti, Menart, Krakar, Makarovičeva, Grafenauer in Šalamun. Čeprav je pripovedne proze za štirinajst knjig, je avtorjev samo enajst — Messner, B. Zupančič, Zidar, Lipuš, L. Kovačič, V. Kralj, Kranjec, Grabeljšek, Kavčič, T. Svetina in Rebula. Pisec esejistične (potopisne, memoarske, polemične ipd.) proze je en sam, Javoršek. Dramskih avtorjev je pet — Smole, P. Kozak, Strniša, Bor in Hieng. In končno je tu še šestnajst piscev, ki sestavljajo knjigo čistega eseja.

V teh imenih, njihovem številu in kakovosti je torej zaobsežena glavnina tistega, kar naj bi v slovenski književnosti današnjega časa veljalo za kolikor toliko reprezentativno. Podoba se vsaj nekoliko dopolni še z avtorji, ki jih je upoštevala že zbirka »Naša beseda« in ki segajo z nekaterimi deli v sodobno literaturo — s poezijo Kocbek in Vodušek, s prozo Kranjec, Kosmač, Ingolič in Potrč, z esejistično prozo F. Kozak, Kocbek in Vidmar; poleg tega še vrsta partizanskih pesnikov, ki so s poznejšim delom postali del povojne literature. S tako dopolnjenim ozadjem je pa že mogoče soditi o nekaterih značilnostih izbora, ki ga je zbirka »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev« pripravila iz slovenske literature našega časa. O pesniškem predelu je mogoče utemeljeno reči, da je strogo izbiren, hkrati pa dovolj na široko odprt, saj seže od največjih mojstrov starejše generacije (Vodnik, Vipotnik, Udovič) do tistih »mlajših«, rojenih okoli leta 1940, katerih delo ni več samo posrečen začetek, ampak že bolj ali manj zaokrožen pesniški svet. Tudi po svoji idejno-estetski podobi je ta izbor nenavadno vsestranski, saj sega od pristne »veristične« poezije prek visokega simbolizma do skrajnega hermetizma. Celotno razvrstitev tako različnih poetov ni brez pomena, ampak večidel smiselna ali vsaj zanimiva — posebno enoto sestavljajo Vodnik, Vipotnik in Udovič, drugo skupino Kovič, Zajc in Strniša, tretjo Minatti, Menart in Krakar, spet posebno Makarovičeva, Grafenauer in Šalamun.

Kljub vsemu si ob takó izvedenem izboru lahko zamišljam dopolnitve v tistih smereh, ki so očitno ostale prikrajšane. Med pesnike, brez katerih ta izbor ni do kraja reprezentativen, bi od starejših prištel Pavčka in Zlobca, od mlajših Tauferja, Fritza in Kuntnerja. Pavčkova poezija nikakor ni podvojitev Menartove, Minattijeve ali Kovičeve; pač pa je člen posebne pesniške tradicije, ki sega nazaj k Murnu, a jo je prav Pavček v povojnem pesništvu postavil v nov okvir, tako da v tej obliki še zmeraj predstavlja enega od nepogrešljivih obrazov slovenskega pesniškega »duha«. Kar zadeva Zlobčevo liriko, njenega pomena ni mogoče izvajati iz tradicije; s svojo moralčno refleksivnostjo in hkratno stilno-oblikovno zapletenostjo — zanjo sem nekoč najbrž upravičeno uporabil izraz »manierizem« — je v slovenski poeziji precej izjemen pojav; to je verjetno razlog za slab odziv te poezije pri literarni kritiki, toda sočasno tudi potrdilo za njeno originalnost, ki je nemara prav v tem, da svoj hermetični »manierizem« presenetljivo veže na izrazito »veristične« motive in téme. Mesto, ki gre v razvoju moderne poezije Venu Tauferju, je literarna zgodovina že natančno ugotovila; posebne lirske značilnosti njegovih pesmi — zlasti »slovenskih sonetov«, pa tudi na videz hladno racionalnih poznejših konstrukcij — so takšne, da jih poznavalec pogreša tudi v reprezentativnem izboru. Prav toliko velja vse to za čisto nasprotno poezijo Ervina Fritza in Toneta Kuntnerja — prva oživlja v novi vsebinski in deloma tudi formalni podobi socialnokritično inspiracijo, ki je bila bistveno vrecel pesništva v času socialnega realizma, a jo je tudi v današnjem položaju potrebno oživljati in razvijati naprej primerno novim potrebam; Fritzova poezija, ki ta izvir posodoblja s času primerno osebno izpovedjo, to tradicijo nedvomno uspešno obnavlja; Kuntnerjeva lirika je drugačnega kova, saj se v socialno kritiko spušča z ravni na videz preprostega »naivnega« pesništva, kar ji daje poseben čar; pravzaprav je najboljši primer takšnega pesništva na današnjem Slovenskem, zato pa nepogrešljiva v kolikor toliko vsestranskem pesniškem pregledu. Več premisleka bi terjalo vprašanje, kateri od pesniških sodobnikov, ki prenašajo vsakdanjo slovensko prozaičnost v pesniško govorico, bi se jima utegnili enakovredno pridružiti. Ali bi kaj podobnega utegnili najti v zbirkah Andreja Brvarja? Ali pa je s te strani njegova poezija premalo izrazita in je njeno težišče drugje? — Samó zase si končno zastavljam vprašanje, kateri pesniki mlajših generacij bi utegnili veljati že za reprezentativne nosilce lirike s konca sedemdesetih let, čeprav njihov pesniški svet še ni do kraja izoblikovan ali pa vsaj ne v vseh pogledih dokončen. Priznati moram, da bi se z enakim veseljem odločal za I. G. Plamna, Iva Svetino, M. Kleča in M. Kravosa.

Že na prvi pogled je videti, da je prozni del zbirke »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev« bolj vznemirljiv, kar pomeni, da daje več možnosti za spraševanje o popolnosti in vsestranosti. Kljub vsemu je potrebno priznati, da je slovenska proza v zbirki predstavljena z avtorji in deli, ki so v marsikaterem pogledu preskušena, veljavna in v tem smislu tudi reprezentativna: Messner s *Skurnimi storijami*, Zupančič z romanom *Sedmina*, Zidar s povestma *Sveti Pavel* in *Dim*, Lipuš z romanom *Zmote dijaka Tjaža* in še z drugimi zgodbami, Kovačič z romanom *Resničnost*, Kralj s prozo *Mož, ki je strigel z ušesi*, Kranjec s knjigo *Strici so mi povedali*, Grabeljšek z romanom *Med strahom in dolžnostjo*, Kavčič s *Pustoto*, Svetina s štirimi knjigami *Ukane* in Rebula s *Senčnim plesom*. Kar bi se dalo očitati takšnemu izboru, ki je skoraj brez izjeme zanesljiv v izbiri tistega, kar je pri kakem avtorju najti



najboljšega, odmevnega ali popularnega, je kvečjemu tu in tam skoraj preveč pretehtana solidnost in standardnost. Zupančič je bil verjetno izrazitejši v zgodnejših novelah kot v *Sedmini*, Kavčič je objavil več del, ki so skoraj gotovo bolj osebna, sodobna in problemska, čeprav manj izenačena od *Pustote*, celo ob Rebuli se mi vsiljuje vprašanje, ali je *Senčni ples* tisto, kar je ta pisatelj povedal o svojem svetu najbolj osrednjega.

Samó kot dejstvo moram registrirati vtis, da je večji del izbranih pripovednih tekstov razmeroma odmaknjen naši živi sedanjosti, saj se giblje najpogosteje v medvojnem, prvem povojnem ali še starejšem času. Toda to bi utegnilo govoriti v prid misli, da je ta proza pristno epska, saj je ločena od sedanjosti že z motivi in temami, to pa omogoča, da je pripovedovalčeva in bralčeva distanca do nje takšna, kot jo terja epika. Najbližja sedanjosti so pravzaprav dela slovenskih zamejskih pripovednikov — teh je v zbirki kar troje, kar pomeni, da je uredništvo pravilno razumelo pomen te literature tudi za matično deželo in ji določilo v celoti tisto mesto, ki ji v nacionalno-političnem smislu nedvomno gre.

V primerjavi z izborom pesništva je v izbiranju pripovednih del vendarle vidna večja enostranost. Večina izbranih tekstov pripada tradiciji socialnega realizma in njegovim moderniziranim, od petdesetih let naprej uveljavljanim različicam — pravzaprav je najmodernejši tekst koroškega Slovenca, Lipušev roman *Zmote dijaka Tjaža*, ki pa ne spada v razvojni tok osrednje slovenske proze. Zelo malo je v teh besedilih sestavin, ki bi opozarjale še na druge možne tipe slovenske proze, zlasti tiste, ki bolj ali manj upravičeno velja za »moderno« v sodobnem smislu besede, pri čemer pa spet ni misliti samo na modernistično prozo, ampak tudi na druge, manj radikalne tipe pripovedništva. Toda takšna enostranost je že v zvezi z dejstvom, da v zbirki ni bilo prostora — včasih iz čisto zunanjih, naključnih ali celo tehničnih razlogov — za vrsto sodobnih prozaikov, ki v slovenskem pripovedništvu našega časa dejansko prav tako nekaj veljajo, tako da je brez njih panorama tega, kaj sodobno slovensko pripovedništvo premore, nedvomno precej nepopolna. Ko zase pregledujem njihova imena, moram seveda priznati, da mi ob tem ali onem ni vse tako zelo jasno, da bi si upal izreči zadnjo besedo. Tako na primer težko sodim o prozi Danila Lokarja, ki sem jo verjetno prebiral s premajhno pazljivostjo; visoka mnenja o nji niso tako zelo redka, kar opozarja na nujnost ponovnega branja, pa tudi premisleka njene pomembnosti. O tej ne more biti dvoma ob novelističnih tekstih Edvarda Kocbeka, čeprav njihova idejno-estetska sestava literarnozgodovinsko še ni zadovoljivo pojasnjena, pa tudi ne literarnokritično zares do kraja ovrednotena. Razmeroma preprostejši je primer s prozo Vitomila Zupana — med njegovimi številnimi romaní je zlasti *Potovanje na konec pomladi* v mnogih pogledih dobro napisano, vendar še mladostno delo, *Menuet za kitaro* pa ne samo popularna, ampak v osrednjih delih s prav izjemnim zamahom napisana, v tem smislu zrela in trdna pripoved. Za Dominika Smoleta seveda velja, da je predvsem dramatik, prozaist pa samo od časa do časa; vendar sodim, da je njegov kratki roman *Črni dnevi in beli dan* eno najboljših del naše moderne proze, tako da bi ga v količkaj reprezentativnih izborih povojnih pripovednih besedil težko pogrešal. Prav to mislim seveda za novele in daljše pripovedi Rudija Šeliga, ki v marsikaterem pogledu lahko veljajo že za »klasiko« moderne slovenske proze, naj se z reističnimi teorijami, ki so spremljale njihov nastanek, strinjamo ali ne. Poseben problem vidim v

pripovedništvu Andreja Hienga, čigar novele so mi še zmeraj v dobrem spominu; vendar se sprašujem, ali ni njihov nekdanji čar, ki smo ga tako zelo čutili v letih nekoliko enoličnega povojnega socialnega realizma, že zbledel; Hiengovi veliki romani, ki jih je napisal po svoji novelistiki, so v slovenski literarni kritiki dovolj enodušno hvaljeni, zunaj Slovenije pa celo uspešni, popularni in reprezentativni; vendar moram priznati, da mi še zmeraj manjka pravi ključ za razumevanje teh romanov, čeprav rad domnevam, da posebni razlogi za njihovo odmevnost nedvomno obstajajo. Drugače se mi dogaja s pripovedno prozo Petra Božiča — s svojo motiviko, temami in posebno duhovno-moralno prodornostjo nedvomno spadajo med primere »težke« slovenske proze, kot se je izkazalo predvsem v romanu *Očeta Vincenca smrti*; toda še zmeraj mi ni jasno, ali je občasna amorfnost teh pripovedi njihova odlika ali pomanjkljivost. Končno je tu še Drago Jančar, ki je zlasti z zgodbami o »bledem hudodelcu« spregovoril o mejnih predelih človekovega socialnega in moralnega obstoja, kot jih slovenska proza doslej še ni spoznala, kaj šele, da bi jih prikazala s takšno mračno sugestivnostjo; v tem smislu je reprezentativna tudi ta pripoved o slovenskem socialno-moralnem podzemlju.

Da se na Slovenskem v zadnjem desetletju poleg čistega pripovedništva zmeraj bolj razširja esejistična proza, ki se naslanja na polliterarne zvrsti potopisa, spominov, dnevnika, polemike in podobno, se potrjuje v tem izboru sodobne slovenske literature z dejstvom, da je v njenem okviru posebno knjigo dobil Jože Javoršek prav z obsežnim izborom takšne proze. Toda to lahko velja tudi kot opozorilo, da bi bilo potrebno izbor razširiti še na druge pisce, ki dandanes v precej širokem razponu gojijo isti ali podoben tip pisateljstva. Neodločnost v tej smeri je verjetno tudi posledica dejstva, da se nad takšno esejistično prozo še nismo dovolj zamislili, pa tudi ne dojeli njenega posebnega, času primerne bistva, njenih možnosti in z naravo same zvrsti začrtanih meja. Toliko bolj postaja vse to nujno za prihodnje.

Končno je tu še obsežno področje sodobne slovenske dramatike, ki jo v zbirki »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev« predstavlja samo troje knjig. V prvi so objavljeni trije »klasični« teksti povojne slovenske dramatike — Smoletova *Antigona*, Kozakova *Afera* in Strnišev *Samorog*; v knjigo Borovih del sta poleg izbora pesmi postavljeni igri *Zvezde so večne* in *Ples smeti*; posebna knjiga pod naslovom *Možje na meji* prinaša pet Hiengovih dramskih besedil, med njimi predvsem njegove igre o »Špancih«. Takšnemu izboru načelno vsekakor ni mogoče ugovarjati, saj je že na prvi pogled dovolj vsestranski, po svoje tudi ugleden. Pa ne samo v dobrem, ampak tudi v problemskem smislu, saj med drugim odkriva, da Slovenci ta trenutek ne premoremo pomembnejše sodobne dramatike, ki bi se ukvarjala neposredno z motivi in temami današnjega časa — večina izbranih iger je postavljena v oddaljene čase antike, srednjega veka in renesanse ali pa v obdobje slovenskega partizanstva. Zdi se, da bi se takšna podoba ne spremenila tudi tedaj, ko bi bil izbor širši in dopolnjen še z drugimi avtorji ali igrami. Ob takšnem splošnem vtisu, ki zadeva samo naravo sodobne slovenske dramatike, je o izboru mogoče reči vsaj to, da je v sebi nekoliko neuravnovešen, kar je verjetno posledica težav pri grupiranju avtorjev. Očitno je, da so Smole, Kozak in Strniša vsaj tako izraziti dramski avtorji kot Bor in Hieng, tako da bi morali biti v celotni zbirki predstavljeni z več teksti ali s celimi knjigami.

Ob tem bi bil potreben še premislek o dramatikih, ki jih je ta izbor iz različnih razlogov pustil ob strani. Tu mi prihaja na misel predvsem Ivan Mrak, ki ga literarna zgodovina in kritika še zmeraj neopravičeno zanemarjata, a bo njegovo dramatiko vendarle prej ali slej potrebno priznati za nepogrešljiv del novejšje slovenske umetnosti. Resda mi še zmeraj ni jasno, v kakšnem obsegu in s katerimi deli naj bi se to zgodilo. Morda nam razmerje do Mrakovih dram otežuje sicer čisto zunanje in zato ne važno dejstvo, da sta se zanje v zadnjih letih zavzela tako zelo nasprotna poznavalca literarnih pojavov, kot sta Josip Vidmar in Taras Kermauner. Vidmarju gre nedvomno zasluga, da je ob *Mariji Tudor* brez predsodkov poskušal odkriti Mrakov pomen za novejšjo slovensko dramatiko; vendar bi težko trdil, da se mi zdi ta igra ena najboljših. Morda je pravega Mraka z njegovimi posebnimi motivi in temami najti predvsem v *Chrysippu*, v igrah na Herodov motiv ali na motive francoske revolucije, vsekakor pa ne v šibkejših delih iz novejšje umetniške zgodovine, kot je na primer igra o Kleistu. Tako bo za Mrakovo dramatiko potrebno šele ugotoviti, kaj je v nji pravo in kaj manj resnično. Toda v vsakem primeru bo iz te dramatike ostalo dovolj tekstov za knjigo, ki ne bi smela manjkati tudi v izboru, kakršnega je o novejšji slovenski dramski umetnosti ponudila »Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev«.

Poleg Mrakovih iger pogrešam v dramskem predelu zbirke še kakšno veljavno ime — med drugim vsaj Potrčeve *Krefle*, Javorška s *Kriminalno zgodbo* ali z *Veseljem do življenja*, in seveda Zajca s katero njegovih poetičnih dram — pravzaprav me ravno Zajčev primer navaja k misli, da pravo merilo za izdajanje dram v knjižni obliki ni toliko njihova odrsko-gledališka učinkovitost, ki se mora izkazati na druge načine, ampak predvsem njihova zgolj literarna vrednost, kar seveda pomeni, da sodijo v tak reprezentativen izbor tudi čiste bralne drame. Za druge avtorje, ki bi jih bilo prav tako potrebno upoštevati, moram odkrito priznati, da imam z nekaterimi težave. Za Zupana, Božiča in Šeliga, ki so predvsem pripovedni mojstri, še zmeraj ne vem, ali je njihova dramatika na višini njihove proze in torej v enaki meri reprezentativna za svet teh avtorjev. Poseben problem videvam v dramatici Dušana Jovanoviča. Ali so njegove igre samo bolj ali manj hvaležne predloge za svobodno gledališko uprizarjanje ali pa ohranjajo svojo veljavo tudi na ravni čistih literarnih del, ki obstajajo sama v sebi, neodvisno od kakršnihkoli misli na odrsko postavitvev? Čas, izpolnjen s ponovnim branjem teh in drugih spisov, bo pokazal, kaj se bo moralo obrniti v naših sodbah o reprezentativnosti sodobne slovenske literature in s tem tudi v predstavi o tem, kakšni naj bodo izbori, ki naj bralcu ponudijo njeno pravo podobo.

#### IV

Zdi se mi, da v današnjem stanju slovenskih literarnih zadev obstaja nekaj takega, kar bi se moralo imenovati problem Vitomila Zupana. Vidim ga takole: Zupan je nedvomno med najbolj plodnimi in tudi popularnimi slovenskimi pisatelji našega časa, čeprav je seveda res, da se je ta popularnost povečala zlasti, odkar je postal junak literarno-polemičnih napadov na svojo osebo in delo, kar seveda pomeni, da ima oboje močne nasprotnike; problem se začne s tem, da so prikazi njegovih spisov v literarni kritiki vseskozi pozitivni, pohvalni in v tem že kar enolični, docela pa manjkajo bolj

diferencirani pristopi s podrobnimi analizami, kjer bi se šele izkazalo v docela razvidni obliki, kaj moti tiste, ki sprejemajo njegovo pisateljstvo že kar z odporom, in kaj ovira druge, da ga berejo z mešanimi občutki ali z dvomom. Skratka, problem Vitomila Zupana je v nesorazmerju med javnimi in zasebnimi odmevi na njegovo delo, med njegovo očitno popularnostjo in prav tako očitno nepriljubljenostjo.

Sam spadam verjetno med bralce, ki sprejemajo Zupanovo pripovedno prozo in tudi drame z mešanimi občutki, včasih s pristnim ugodjem, drugič spet z dvomom. Žal svojih sodb ne morem opreti na zares obsežno, pozorno in temeljito branje vseh Zupanovih del. Ker ne maram več čez vse mere obsežnih romanov, sem podobne Zupanove tekste preletel včasih samo v diagonalni, natančno pa bral samo tiste, kjer sem že kmalu začutil diih prave literature. Tako sem prvič ob njegovem *Potovanju na konec pomladi* dojel, da je Zupan lahko zelo dober pisatelj, čeprav téma romana ni bila z enako močjo speljana do svojega naravnega konca. Ob *Menuetu za kitaro* se mi je pokazalo, da je iz svojih partizanskih doživljajev ustvaril končno roman, ki prav gotovo spada med najboljše slovenske romanopisne tekste. Rad priznam, da mu tu in tam kaj škoduje — na primer za zahtevnejši estetski čut preveč razpredeno, po vsebini pa ne zmeraj dovolj tehtno moraliziranje. Toda v svojem jedru se ta pripoved napaja z izredno močjo doživetegega, tako da je — kljub nepravovernim ideološkim mislim in vitalistično-erotičnemu individualizmu, o katerem bi Taine verjetno dejal, da socialno in moralno ni zmeraj »dobrodejen« — v pravšnjem smislu tekst, o katerem bi po Cankarjevem zgledu lahko dejali, da je v njem med drugim postavljen tudi lep spomenik partizanstvu, kar ni tako majhna pohvala.

Ostaja mi nekaj drobnih vtisov o tem, kaj zbujajo v Zupanovih tekstih mešane občutke bralcu, ki jih ne bere niti z vnaprejšnjim odporom niti s slepo naklonjenostjo. Ali je v njih samih že marsikaj dvojno, mešano in neskladno? Zdi se mi, da sem v tej smeri opazil dvoje zanimivejših potrdil za takšno spraševanje. Najprej v Zupanovem obravnavanju erotičnosti ali že kar seksualnega življenja v pravem pomenu besede. Zupanovim orisom teh plati človeškega sveta se vidi, da dobro poznajo markiza de Sada, Henryja Millerja in še koga, pa ne samo njihova dela, ampak tudi podobe spolnosti, ki so jih predložili svojim bralcem. Zato so Zupanovi pogledi na spolnost v primerjavi s tradicionalnimi slovenskimi literarnimi opisi seksa videti nekako svetovljanski, izjemni in že kar »nezdravi«, kar seveda pomeni samo to, da ne ustrezajo naši literarni tradiciji, ne pa, da bi bili apriori v nasprotju z dejansko spolno stvarnostjo. Kljub temu se v Zupanovem obravnavanju spolnosti pogosto ohranja še druga plast, ki jo poznamo ravno iz domače literarne tradicije, zlasti iz našega socialnega realizma — slovenska »rustikalna« erotičnost v podobi Radmanc in Toplečk oziroma moških, ki jih mika njihovo zdravo, razkošno in jedro »meso«. Oboje pri Zupanu živi pogosto drugo ob drugem — dva različna obraza spolnosti, ki se nikoli ne moreta docela zlititi v eno.

Podobno dvojnost opažam na širši ravni tega pisateljskega sveta, v njegovem celovitem razumevanju človeka, njegovih razmerij do samega sebe, družbe in morale. Z ene strani je Zupan že od vsega začetka prinašal v slovenski roman tisto stališče, ki se na splošno imenuje »eksistencialistično«, a ga je v različnih, filozofsko ne ravno doslednih oblikah najti tudi pri tako raznovrstnih pisateljih, kot so Malraux, Hemingway, Miller ali Céline. S te



strani bi se zlasti *Menuet za kitaro* dalo primerjati z Malrauxovimi in Hemingwayevimi vojno-revolucijskimi romani, pa bi se pokazalo, da je Zupan med drugim tudi slovenski Malraux, Hemingway, Miller in Céline v eni osebi. Toda s to modernejšo, slovenski socialno-moralni tradiciji nekam tujo miselnostjo — tujo pač zato, ker je doslej pri nas še ni nihče uspešno prakticiral — se v Zupanovem delu družijo tudi drugačna, dosti bolj tradicionalna in zato tudi bolj »slovenska« miselnost, ki smo jo bili pred dvajsetimi leti navajeni imenovati z nekoliko slabšalno zvezo »sentimentalni humanizem«. Ta je Zupanovim spisom prav tako domač, čeprav je seveda z eksistencialistično razsežnostjo teh spisov v nekakšnem latentnem nasprotju. To pa je prav lahko razlog za bralčeve mešane občutke ali celo dvom.

Sprašujem se, ali je takšna dvojnost potrdilo za večplastnost, vsestranost in torej bogastvo Zupanovega literarnega dela ali pa je — prav narobe — znamenje njegove notranje neenotnosti, protislovnosti in torej razpoke. Odgovora na ta vprašanja še ne vem, bil bi pa gotovo koristen za razpletanje tistega, čemur pravim problem Vitomila Zupana.

( Se nadaljuje)