

SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

VSEBINA

101
98
102
103

Drugi del vsebine knjige je kratki, a vedno zanimivi izbor diasporske kulture in družine.

Randall Collins: *The sociology of philosophy: a global survey of intellectual change*. Cambridge, Massachusetts - London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. 1984 str.

Avtor, profesor sociologije na Pensilvanijski univerzi, si v knjigi nameni del svojih strokovnih znanj, da razpravi o sociologiji filozofije. V knjigi se je odločil razložiti pravega in laičnega filozofa, ki je bil v slovenski književnosti in kulturi zelo pomemben. Avtor nam predstavi filozofije različnih kultur, vendar nam ne daje in nam ne daje nobenih konkretnih informacij in v intelektualni stvari ostaja vedno na tleh. Avtor nam predstavi filozofije Indije, Ispanske, Činske, ameriške, evropske, vendar ne daje nobenih konkretnih informacij in v intelektualni stvari ostaja vedno na tleh. Avtor nam predstavi filozofije različnih kultur, vendar nam ne daje in nam ne daje nobenih konkretnih informacij in v intelektualni stvari ostaja vedno na tleh. Avtor nam predstavi filozofije različnih kultur, vendar nam ne daje in nam ne daje nobenih konkretnih informacij in v intelektualni stvari ostaja vedno na tleh.

VSEBINA

Uvod	75
<i>Irena Novak-Popov:</i>	
Lirika v Slovenski književnosti III	76
<i>Helga Glušič:</i>	
Spodbuda in izziv	82
<i>Alojzija Zupan Sosič:</i>	
Slovenska književnost III – pripovedna proza	85
<i>Andrej Inkret:</i>	
Nekaj stvarnih pripomb	91
<i>Lado Kralj:</i>	
Kako pisati nacionalno zgodovino drame?	96
<i>Darja Pavlič:</i>	
Načelo pluralnosti in subjektivnosti	105
<i>Ignacija Fridl:</i>	
Kako danes pisati literarno zgodovino?	107

SLOVENSKA KNJIŽEVNOST III

Slovensko društvo za primerjalno književnost se je lani odločilo, da oživi tematsko zastavljene večere oziroma okrogle mize, spodbujene z izidi pomembnejših – tako prevodnih kot izvirnih – strokovnih del. Prvo med takšnimi srečanji je bila okrogla miza, ki jo je društvo decembra 2001 organiziralo ob izidu knjige Slovenska književnost III (DZS, Ljubljana 2001), skupnem delu osmih literarnih zgodovinarjev in teoretikov. Sodelujoči na okrogli mizi, ki se je odvijala v prostorih Društva slovenskih pisateljev, so razpravljali predvsem o konkretnih problemih in odprtih vprašanjih, povezanih z obravnavo posameznih literarnih vrst, obdobj, avtorjev in del v Slovenski književnosti III, pa tudi o različnih metodoloških in drugih dilemah, ki se odpirajo ob tej knjigi.

Z diskusijskimi prispevki – po vnaprejšnjem dogovoru so se nastopajoči omejili na prva tri poglavja knjige, ki obravnavajo tri glavne literarne vrste – so sodelovali Matej Bogataj, dr. Helga Glušič, dr. Andrej Inkret, Ignacija J. Fridl, Peter Kolšek, dr. Lado Kralj, dr. Irena Novak Popov, mag. Darja Pavlič in dr. Alojzija Zupan Sosič. Skorajda vsi so se odzvali povabilu uredništva Primerjalne književnosti, da svoje prispevke priredijo za revijalno objavo.

S tematskim blokom, posvečenim Slovenski književnost III, želi uredništvo med drugim spodbuditi razpravo o tem, kako danes pisati literarno zgodovino. Temu vprašanju bo, ne nazadnje, posvečen tudi mednarodni simpozij, ki ga bo Slovensko društvo za primerjalno književnost organiziralo letos jeseni.

Lirika v slovenski književnosti

Irena Novak-Popov

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Izid nove literarne zgodovine je pomembno strokovno in kulturno dejanje. Toliko bolj, če obravnava sodobne procese, do katerih še ni mogoče vzpostaviti varne zgodovinske razdalje po dokončani kanonizaciji. Prav tretji del *Slovenske književnosti* je bil pričakovano z največjo nestrpnostjo, kajti od l. 1967, ko je izšel prvi sintetični pregled povojne lirike, proze in dramatike *Slovenska književnost 1945–1965* (B. Paternu, M. Kmecl, H. Glušič-Krisper, J. Koruza) oz. od l. 1972, ko je izšel zadnji zvezek *Zgodovine slovenskega slovstva VIII* (J. Pogačnik), je ostajala novejša, tri desetletja nastajajoča leposlovna ustvarjalnost samo predmet kritike, interpretacije in posameznih študij. Potreba po novem pregledu je bila tem bolj pereča, ker se je prav v času izida obeh navedenih zgodovin dogajala in nato nadaljevala vrsta prelomnih estetskih, filozofskih in poetološko-jezikovnih obratov. In tudi če odmislimo nujnost zgodovinske sistematizacije še nepredelanih pojavov, smo z novo literarno zgodovino upravičeno pričakovali novo branje in prespraševanje že prebranega, ki naj bi ga s svojih teoretskih stališč opravila vsaka generacija literarnih zgodovinarjev.

Prvi vtis, ki ga zbuja poglavje Lirika, je občudovanje potrpežljive zbranosti in erudicije obeh avtorjev, kajti kdor se na Slovenskem posveča proučevanju poezije, ve, da je to produkcijsko najbolj eksplozivna literarna zvrst. (Znana je izjemna količina izdanih pesniških zbirk: okrog 50 v 60. letih, 80 v 80. letih in 130 v zadnjem letu, pri čemer velika količina pesniških knjig ne pomeni nujno premosorazmerno visoke kvalitete.) Zaradi posebnosti slovenskega književnega razvoja, ki je trajno zaznamoval hierarhijo zvrsti, je lirika dolgo veljala kot periodizacijska matrica, z manjšimi modifikacijami prenosljiva na prozo in dramatiko, dokler se niso v 80. letih razmerja zapletla in je razvojni impulz poezije popustil pred močnejšim v kratki prozi, ta pa je v 90. letih prepustila dominacijo romanu.

Sama količina gradiva je skorajda neobvladljiva za enega raziskovalca; potemtakem ne preseneča, da sta si delo dva avtorja razdelila tako, da poezijo od konca druge svetovne vojne do sredine 60. let obravnava Jože Pogačnik, od 60. let do danes pa Denis Poniž. Žal pa je rez izpeljan mehanično, kakor da bi avtorji, ki so v pesniško polje vstopili v prvem desetletju po vojni ali modernizirali predvojne tokove, po desetletju in nekaj izdanih zbirkah v resnici nehali rasti.

Čeprav gre z vidika literarne zgodovine za relativno sveže pojave in procese, se zdi, da je kanon modernistične lirike, vključno z njeno postmodernistično fazo (ali tokom), relativno ustaljen, da so jedra posameznih generacij določena in njihova specifična teža izmerjena vse do generacije, rojene okrog l. 1960. Tako bi v zvezi z liriko komaj veljal očitek prestrogega ali preširokosrčnega izbora imen. Izjema je morda samo vmes-

na generacija, rojena med 1950 in 1958, kjer bi natančen opazovalec ob I. Osojniku, I. Zagoričnik, J. Deteli in V. Memonu pogrešil ne tako obrobne pesnike, kot so Jaša Zlobec, Srečo Zajc, Igor Likar, Vinko Möderndorfer. V pluralizmu tokov in avtorskih poetik, ki se pojavljajo v 80. letih, je povsem izpadlo kratko, toda intenzivno življenje punkovske poezije Esada Babačiča, Braneta Bitenca, Gorana Gluvića idr. In četudi je izbor najmlajših zgodovinarjevo osebno dejanje, bi v knjigi z letnico 2001 ne smela manjkati celovitejša predstavitev deleža in sličnosti (naj)mlajših pesniških glasov, ki so se z več zbirkami uveljavili v 90. letih, torej poleg Uroša Zupana, Aleša Štegra in Jurija Hudolina vsaj še Matjaž Pikalo, Brane Senegačnik, Peter Semolič, Taja Kramberger, Robert Titan-Feliks.

Ker je moj interes predvsem pedagoški, torej ne ekstenziven, temveč usmerjen v razumevanje struktur in njihov razvojni potencial, me količina zajetih avtorjev ne vznemirja, nekaterim se je v literarnozgodovinskem pregledu za študente mogoče celo odreči. Bolj moteča je konceptualna zasnova celotne knjige, po kateri še naprej ostajajo neintegrirani pomembni zamejski in izseljenski pesniki, o katerih je v matični Sloveniji še vedno znanega premalo oz. jih razumemo kot specifično paralelno, nekoliko reducirano in zamudniško strukturo. Da bi bila nesreča še večja, to ne odseva dejanskega stanja, ko se je zlasti avstrijskim Koroščem sredi 80. let posrečil preboj v središče (Janko Ferk, Jani Oswald, Maja Haderlap, Fabjan Hafner) in jih izpušča tudi časovno omejeni Pogačnikov pregled v poglavju *Književnost v zamejstvu in zdomstvu*.

Dvoavtorstvo *Lirike* ima za posledico konceptualno neenotnost. Namesto generacijskega zaporedja, iz katerega bi izpadli predvojni pesniki, nosilci tokov postsimbolizma in postekspresionizma, ki so pomembno sooblikovali kritično, alienativno, temno fazo zrelega modernizma, Pogačnik uvaja nadredna pojma eksistencializem in strukturalizem, Poniž pa za radikalno fazo modernizma pojem konkretna in vizualna poezija. Vsi trije zaznamujejo teoretsko utemeljene paradigme, vsebinsko in/ali oblikovno razdelane v književnosti in ilustrirane s korpusom besedil. Za zadnjega četrto stoletja pa so pojmi lingvizem, novi formalizem, generacija okoli šestdesetih in postmoderna kot projekt in projekcija definirani bolj ohlapno, avtorske poetike, ki naj bi jih uresničevale, pa so zelo raznovrstne. Naj si zamislim nekaj vprašanj, ki relativizirajo trdnost omenjenih nadrednih, zbirnih pojmov, ki hkrati delno pokrivajo časovne faze, delno tokove in delno generacije. Zakaj je Majda Kne uvrščena v poezijo novega formalizma, ob Novaka, Kleča, Vincetiča in Potokarja, če pa so njeni besedilni svetovi filmsko kadirani okružki zgodb, sentimentalno obvladani samogovori, njen subjekt nedoločen in razpršen, njen pesniški jezik osebne metonimične zamenjave, njena drža začudenje, zlitost z lepim, divjim ali kultiviranim urbanim okoljem in njena forma neskladenjski prosti verz ter ritmizirana proza, ustreza pa po rojstni letnici (1954) in letnicah objav (1978, 1980). In obrnjeno, zakaj je Jurij Kovič, »ki uveljavlja dosledna načela formalistične poetike«, priključen generaciji, rojeni v začetku 60. let, in ne prav novemu formalizmu, ki se z njim ujema vsaj na začetku. Ali še težje vprašanje razmerja skupina – generacija – tok ob razvoju poezije Milana Jesiha, ki bi v zadnjih treh zbirkah

prav lahko sodil k raziskovalcem lepe klasične oblike, če se ne bi njegova briljantna jezikovna igra ujela s postmodernistično citatnostjo in mehkim, samoironičnim, negotovim in hedonističnim osebnim tipom lirskega subjekta. Nepojasnjeno ostaja tudi razmerje nadrednosti oz. soorednosti omejenih sistematizacijskih pojmov z ludizmom, saj se zdi prav suverena, ničemur zunajliterarnemu podrejena igra tisto, kar povezuje vizualni in semantični eksperiment konkretne poezije z lingvizmom in bolj estetično naravnanim formalizmom. Metodološko čistejši in trdnější prijem bi zahteval dosledno presojo vseh ravnin poezije, od narave in identitete lirskega subjekta, njegove etološke držé in govornih dejanj, do pomen-skih polj, iz katerih izvirajo metafore, metonimije, simboli; na ravni vsebine vsaj pregled konkretnih elementov (motivnih drobcev), ki tvorjo besedilne podobe sveta, njihovo trdnost, koherentnost ter prisotnost in obliko (metafizične) transcendence; na ravni medbesedilnosti prisotnost ali odsotnost izrecne ali implicitne negacije ali navezanosti na slovensko in svetovno pesniško tradicijo, metapoetsko in jezikovno refleksijo, na ravni oblikovanosti strogost, racionalnost ali simulacijo forme, pa še jezikovnozvrstno selekcijo leksike in več- oz. tujejezičnost. V to mrežo ujeta dejstva bi moral zgodovinar presojati glede na tisto, kar je najbolj središčno in določujoče za modernizem in postmodernizem. Skratka: konceptualno dedukcijo bi moral natančneje preplesti z gradivsko indukcijo.

Še posebej odprto je vprašanje teoretskega okvira postmodernizma, čeprav je na Slovenskem že zasnovan. Postmodernizem ima namreč v Liriki zelo različne pojavne oblike in precej nedoločen časovni obseg. V poeziji T. Šalamuna pomeni metodo drobljenja podob, fragmentarne in neskljenjene zgodbe od zbirke *Soy realidad* (1985) dalje, ne pa zamenjavo svobode z ljubeznijo, globinsko zavezo pesniški transcendenci in vsrkavanje svetovne poezije, ki jo dela za svetovni fenomen. Pri N. Grafenauerju v *Odtisih* (1999) je to kroženje okoli neizrečenega in nezapisanega težišča, iskanje poti, odmikanje in poigravanje s pojmi, ne pa npr. labirintična struktura besedilnega sveta. Pri I. Svetini je v zbirki *Glasovi snega* (1993) postmodernistično občutje breztemeljnega, tesnobno v nič ujetega človeka. V *Sonetih* (1989) M. Jesiha se postmodernistični subjekt suvereno dotika vsega, kar lahko poimenuje. In zakaj nista v nobeni zbirki postmodernistična M. Dekleva in M. Kocbek? I. Osojnik se v *Romanu o roži* (1988) odpira postmoderni izkušnji, ki svet le motri in preureja, *Srednjeevropski kvartet* (1992) je postmoderna mešanica citatov in avtocitatov, epskih in lirskih utrinkov, podob in odvodov na številna področja od religij do modroslovja, zadnje štiri zbirke pa vsebujejo občutje, ki skuša združiti visoke in nizke tone ter postmoderno ustvarjanje urbanih »umetnih svetov«. I. Zagoričnik-Simonovič v programski pesmi *ptiču otroka v kletki v kletko* (1977) napoveduje »bolj nadzorovan postmoderni resentment«, dejansko pa je to eden najbolj besnih ugovorov zoper pollaščenje nemočnih bitij; zbirki *Krogi in vprašanja* (1981) in *Kaj je v kamnu* (1986) pa z motivi, ki zgodbe razpršujejo v več smeri in so tudi v sklepu paradoksnó razprte, sodita v prostor postmoderne poezije, čeprav se zdi temu bližje korespondiranje s feminističnim mišljenjem. Za nesporno postmodernistično velja poetika Alojza Ihana, zlasti njena frag-

mentarnost glede na velike zgodbe, kolektivna zavest razpršene podobe sveta, pri čemer so spregledana bolj bistvena določila: parabolčnost, deklinacija stereotipov, spodmik razmerij moči in vednosti, ironija do eksaktnega mišljenja, paradoksní obrat v poanti itd. Aleš Debeljak postmodernizem uveljavlja »na organski način«: kot pesnikovo doživetje lastne biti in sveta v praznem, neodmevnem, gluhemu labirintu podobnem svetu, v estetiki citatnosti in fragmentarnosti, ki vodi po več vzporednih poteh proti neizrekljivemu. Pesemsko videnje sveta je svet, razpršen na neštete delčke, izgubljene in spet najdene drobce, ki lahko oblikujejo zavest le kot minljivi in ves čas spreminjajoči se tok. Ne vemo, ali je postmodernistično tudi Debeljakova zavest o medijih, kodih, govoricah, vizualni simulakrum sonetne oblike in nostalgično-melanholična drža zgolj besedilno navzočega, na sinekdohe razsejanega subjekta. Pri Urošu Zupanu je odpiranje svetu transcendence in vračanje v majhne, drobne, nezaključene zgodbe tudi postmodernistična značilnost. V teoriji pesniškega postmodernizma, ki jo promovira revija Literatura, pa gre za naslednja določila: aksiomatika fluidnega in razdrobljenega, palimpsestnega in sinestetičnega referenčnega okvirja, s katerim literatura vstopa v socialni prostor, pretresen z zgodovinskimi obrati.

Druga posledica dvoavtorstva je količinska neenakomernost in neuravnoteženost gradiva. Že na prvi pogled je vidno, da ima Pogačnik na voljo 50 strani (53–103) za predstavitev 20-letnega obdobja, ki ga reprezentira 26 pesnikov, medtem ko ima Poniž 40 strani za 35 let in opis 32 pesnikov z bistveno obsežnejšimi opusi. To pomeni, da je slednji prisiljen v bolj strnjene oznake v abstraktnejši govorici in utesnjen na minimalen prostor za dokazovanje z analizo in citati besedil. V zvezi z delitvijo se človek ne more znebiti vtisa, da oba avtorja razvoj pesniškega modernizma pojmujejo preveč mehanično oz. kot enosmerno linearno dogajanje, se pravi brez notranjih napetosti, prelomov, zgostitev in upočasnitev in brez notranjega dialoga, ki pospešuje rast osebnih in skupinskih poetik. Tako npr. v 60. letih izdane zbirke intimistov nosijo tematske sledove Zajčeve, Strniševe in Tauferjeve poetike dramatične eksistencialistične izvrženosti, v 70. letih pa prav na slednje tri že delujejo rezultati jezikovnega raziskovanja in igre. Manjka vsaj namig, da ni edina možnost daljnosežna anticipacija (Šalamun), temveč da tudi mlajši avtorji vzvratno vplivajo na starejše (Osojnik, Debeljak in Zupan na Šalamuna) in da je od konca 70. let naprej literarnozgodovinski vzorec zapleten s sinhronijo raznorodnih tokov in pojavov.

Najhujši očitek velja Jožetu Pogačniku zaradi primrzitve poetik intimistov in eksistencialistov v njihove začetke. Komaj si je mogoče zamisliti, da bi v slovenski zavesti živel Edvard Kocbek brez zbirk *Poročilo*, *Žerjavica*, *Nevesta v črnem*; Jože Udovič brez zbirke *Senca in oko*, Ivan Minatti brez ciklov *Termitnjak*, *Ko bom tih in dober*, *Oko sonca*, *Vračanja*; Janez Menart brez *Srednjeveških balad* in zbirke *Pod kužnim znamenjem*; Kajetan Kovič brez *Labradorja*, *Poletja*, *Sibirskega ciklusa*. Ali še huje, Dane Zajc brez *Ubijavcev kač*, *Rožengruntarja*, *Si videl*, *Zarotitev*, *Dol, dol*; Gregor Strniša brez *Želoda*, grandiozne zbirke vesoljske zavesti *Oko*, menipejskih satir *Škarje* in *Jajce* in celo *Vesolja* z znamenitim uvod-

nim esejem, ki razdira antropocentrično zavest. Tudi Veno Taufer je ostal brez analize *Podatkov, Pesmarice rabljenih besed, Ravnanja žebeljev, Tercin za obtolčeno trobento, Vodenjakov, Črepinji pesmi, Še ode ...* Vse te zbirke so sicer navedene kot bibliografske enote, ne pa tudi vsebinsko in oblikovno predstavljene, tako da so oznake kot »vrhunec njegovega ustvarjanja« dejansko neustrezne oz. jih je treba brati z omejeno veljavnostjo – do leta 1970. Pogačnikov prikaz poezije zato ni na ravni dosežkov, do katerih je prišla sodobna stroka v razpravah, ki so več kot poljudni eseji in popularizacija: spremne besede v zbirki Kondor in Klasiki kondorja, v avtorskih ali skupinskih antologijah (Zdravec, Kos, Paternu) in v zbirki Interpretacije.

Razčlenitev in razlaga sta včasih čudni in pogosto izluščeni iz manj reprezentativnih besedil; ali pa so spregledane pomembne pomenske in slogovne razsežnosti (npr. nič ni rečeno o čarobno fantastičnem podobju, elegičnosti, resnobnem boju za svetlobo zoper smrt, nič, nesmisel, trpljenje, pozabo Jožeta Udoviča). Precej arbitrarno je ukvarjanje s semantiko forme (Zajčev zaklinjevalski ritem, Strniševa individualna izraba naglasnega verza) in z eksplicitnim poetološkim mišljenjem (Kovič, Zajc, Grafenauer). Na najbolj nemogoč način pa so razvrščene in predstavljene pesnice. Ada Škerl in Saša Vegri sta pilepljeni za Udoviča in Vipotnika, čeprav je prva sopotnica intimistov – tja bi sodila tudi Mila Kačič, sicer uvrščena v heterogeno skupino dedičev in sopotnikov glavnih modernističnih tokov – druga pa, tudi z ženskimi temami, dopolnjuje generacijo Zajca, Strniše in Tauferja. Uvrstitev Svetlane Makarovič k Škerlovi in Vegrijevi daje lažni vtis posebne kontinuitete znotraj ženske poezije. Toda Makarovičeva je za literarnega zgodovinarja zanimivejša kot oseba izjemnih življenjskih izbir kakor pesnica, sicer bi njeni poeziji ne pridal oznake »erotičen/a/ izpoved, ki se dotika Goethejeve 'večne ženskosti« (str. 85). Vsi vemo, da je njena ženska (lik žalikžene, pelinžene, desetnice, mlinarice) pošastna, zapeljiva, usodna, maščevalna, očarljiva žrtev, izdana, brezdodka, pregnanka v samoto, detomorilka, obsojena veščica, zeliščarica, zanemarljiva in bedna, preganjana in prestrašena, tuja sebi in ljudem, kritična do družbenih vzorcev nasilja, izločanja in uničevanja svobodnega posameznika. Pesnica torej maksimalno problematizira žensko(st) kot družbeni konstrukt. Nedosledno je tudi vključevanje prevajalskih dosežkov slovenskih pesnikov: ob Menartovih bi pričakovali tudi navedbo Pavčkovih, Udovičevih in več Kovičevih. V duhovnozgodovinski metodološki orientaciji manjkajo žanrske oznake, tudi kadar gre za modifikacijo ali obnavljanje klasične forme, kot so sonet ali balada, in razmeroma jasno določene izštevanka, uspavanka, zagovor, molitev, hvalnica, psalm, gnomični izrek itd. Verodostojen literarnozgodovinski priročnik si ne bi smel dovoliti citiranja brez navajanja vira (besedila, publikacije, letnice) niti podcenjevanja dosežkov kritike: o Strniši so pisali Inkret, Kmecl, Kramberger, Kermauner, Detela, Mitrovičeva, da ne omenjamo celega zbornika Interpretacij, torej ni res, da ga je »kritika z redkimi izjemami [...] zelo slabo razumela in še slabše tolmačila« (str. 91).

Če se v Pogačnikovm delu na več mestih sprašujemo o veljavnosti zaprtih interpretacij polivalentnih simbolnih besedil (npr. Strniševega

Inferna, str. 93), se ob Poniževem delu soočamo s strahom pred interpretacijo oz. z manjkanjem vsebinskosti – tudi tam, kjer jo je v razvezanih strukturah še mogoče odkriti. Saj ne more biti res, da bi bila poezija zadnjih petindvajset let zgolj mojstrenje jezika in brez tematizacije večnih ekistencialnih, erotičnih, ljubezenskih, spominskih, kognitivnih, jezikovnih, kulturno-umetnostnih in sodobnejših javnomedijskih in zgodovinsko-političnih problemov. Prav tako ni brez prepoznavnih, četudi težko ujemljivih razpoloženj, čustev, izkušenj, zaznav ali filozofske refleksije. Formalna določila stopajo v ospredje tudi na račun odnosov, drž in perspektiv subjekta. Tako se zdi Tomaž Šalamun znova zamrznjen v destrukcijo, parodijo in kombinatorično igro, ne pa v slutnjo, divinizacijo pesnika kot medija, vernika v nesmrtnost duše, bojevnika zoper smrt; s poetiko kaosa, gibljivosti, vulkana, toka, izbruha, sfingičnega orfeizma, večjezičnosti, dokončne predanosti poeziji; pesnika, ki preverja, kaj zmore slovenščina in koliko je svetovni jezik; pesnika z voljo po izjemnem učinkovanju na bralca, blizu magiji, pretresu, muki, naporu, začudenju, sprostitvi in osvoboditvi. Če pa literarna zgodovina vendarle vztraja pri opazovanju forme, bi morala natančneje uzavestiti, kaj vse zmorejo imantno jezikovni postopki, kot so metafora, metonimija, fantastičnost, pravljíčnost, naštevanje, paradoks. Poniž celo v Jesihovih sonetih spregleda mojstrstvo kompozicije, bogastvo rimarije, sveže besedotvorje, inovacije v ritmu laškega enajsterca; pri Novaku zanemari pretresenost nad univerzalnim zlom, sestop v središče zgodovine, pokop otroške nedolžnosti; pri Vincetiču regionalno identiteto, humor, ironijo, burlesknost ob banalnih kičastih prizorih; pri Ihanu paradokсно deklinizacijo in ironijo, pri Debeljaku formo pesmi v prozi, gibljivost, občutljivost, distanco z modalnimi izrazi; pri Vidmarjevi minimalizem, askezo, resignacijo, lebdenje v praznini, bolečino, gnus, trmoglavost, detabuizacijo ženskih drž in vlog; pri Zupanu lepoto kot stvaritev, hrepeneje po celovitosti, čustvenost, naravo, krhka razpoloženja in doživetja, angele, delfine, umetnike, pesnike in ženske, jezikovno refleksijo, himnični zanos; pri Štegru ostre temne podobe, rane, muke, cefranje notranjega sveta, samodestruktivnost, razcepljenost, krhkost, hrepeneje po zlitosti, harmoniji, miru, preigravanje domišljjskih podob. Čeprav je Poniž manj skeptičen do sodobne kritike kakor Pogačnik, bi jo lahko črpal in preverjal v še večji meri, ker se ukvarja z bližnjimi pojavi, ki so še predmet nedokončanega vrednotenja.

Če se kot visokošolski pedagog na koncu vprašam, kolikšna je uporabna vrednost *Slovenske književnosti III* kot študijskega priročnika, moram ugotoviti, da je ta vrednost samo delna, saj noben načrtovani vidik, katalogizacija, razčlenitev, interpretacija, sistematizacija in razvojna vrednost, ni dosledno in v celoti uresničen. Knjiga je demokratično odprta vsem generacijam in poetikam, lahko pa bi v večji meri vključila recepcijski vidik, torej obenem odgovorila na vprašanje, katera dela in zakaj so bila v nekem času bolj zanimiva, popularna, pogosto kontroverzno interpretirana in katera so danes duhovno in doživljajsko blizu mlademu, oblikujočemu se bralcu.

Spodbuda in izziv

Helga Glušič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Tretja knjiga *Slovenske književnosti*, v kateri sodeluje skupina osmih avtorjev, je naletela na izjemno močan odmev strokovne javnosti (v obliki »skupinske« kritike v reviji *Literatura* ter posebnega srečanja nekaterih literarnih zgodovinarjev in kritikov v organizaciji Društva za primerjalno književnost). Kaže, da gre v resnici za živo zanimanje vzbujajočo publikacijo. Knjigi je s to pozornostjo nedvomno ustreženo, kajti zagotovljena ji je mnogo večja prepoznavnost, kot bi ji jo mogla prisoditi mimogrede navržena ocena z dandanes na široko zlorabljeno oznako »vrhunski dosežek«.

Glede na to, da je predmet knjige pregled sodobne slovenske književnosti, se je potrebno zavedati, da je njen predmet obravnave posebej občutljiv, najprej zaradi svoje obsežnosti, strokovno pa predvsem zaradi odprtosti, nedokončanosti in aktualnosti literarnega dogajanja. Poglavje o sodobni književnosti je zaradi tega precej trši oreh za literarno vedo kot obravnava starejših obdobj. Svojčas se te občutljive snovi znanost iz načelnih metodoloških razlogov ni hotela dotikati.

V ta del celotne edicije *Slovenske književnosti* je pozornost posebej močno usmerjena tudi zaradi sodelovanja različnih generacij raziskovalcev, tako predstavnikov starejše in srednje kot najmlajše generacije literarnih zgodovinarjev, kar pogojuje raznoliko raziskovalno metodologijo ter idejne in literarnoteoretične poglede in postopke. Zaradi tega je bil izziv pri oblikovanju izhodišč za skupno delo zelo verjetno še večji.

Za uporabnikovo pričakovanje je to dejstvo lahko moteče (glede na različni obseg posamičnih poglavij, izbor in metodologijo obravnave gradiva in strokovno terminologijo), z optimističnejšega zornega kota pa je knjiga zaradi raznovrstnosti pristopa h gradivu še celo bolj zanimiva in poučna.

Druga pomembna posebnost knjige je vsebinska razširitev pregleda. Najprej je to vnos posebnega poglavja o slovenski mladinski književnosti, ki se prvič v zaokroženi obliki, s historičnim in tipološkim prikazom gradiva, pojavlja v ediciji literarnozgodovinskega pregleda. Koristna novost pa so tudi strokovni pregledi v dodatnih poglavjih o slovenskih sodobnih literarnih revijah in programih, literarni vedi in kritiki ter o prevajalstvu in prevajalcih. Temeljna poglavja o poeziji, prozi, dramatikah in mladinski književnosti so tako dopolnjena z dragocenim informativnim gradivom, ki omogoča široko uporabnost publikacije kot študijskega gradiva.

Ob kritičnih pripombah k osrednjim poglavjem, ki so jih zadele najpogostejše kritične pripombe, poudarjajoč predvsem neskladnost obsega pri obravnavi posameznih zvrsti, neusklajen obseg predstavitev posameznih pojavov in še posebej očitek nepopolne obravnave najaktualnejšega dogajanja v književnosti (opustitev manj pomembnih piscev ter nekaterih mlajših avtorjev).

Vse omenjene kritične točke so neovrgljive šibke točke vsakega in vsakogaršnjega ukvarjanja s sodobno književnostjo in so pogojene z neobvladljivo količino književne produkcije, njenega širokega razpona glede na umetniško vrednost in žanrsko neenakost. Med najizrazitejšimi ovirami pri raziskovanju tega gradiva je skrčena časovna distanca, ki onemogoča objektivnejši razločevalni izbor.

O literarni ustvarjalnosti zadnjih dveh desetletij je sicer mogoče informativno poročati, posamezna besedila tudi interpretirati ali dekonstruirati, ugotavljati usmerjenost posameznih poetik in na koncu napisati seznam vseh avtorjev in izšlih književnih del.

Tovrstno gradivo bi mnogo laže kot skupina posameznikov obvladala večja institucija s stalnimi, strokovno ustrezno pripravljenimi raziskovalci, ki bi na osnovi skupaj izdelanega standardnega teoretičnega in idejnega izhodišča opravili temeljito sprotno zbiranje, opisovanje, analizo in razvojni pregled dogajanja v nacionalni književnosti, podobno kot se to dogaja ob nastajanju leksikalnih in enciklopedičnih del. Svoje delo bi institucija sproti dopolnjevala z novimi zvezki in tako gradila »uradno« ali »akademsko« publikacijo, ki bi se uporabljala kot dokumentarno in informativno gradivo za kasnejše posamične monografske študije, v katerih bi se lahko uveljavili različni raziskovalni postopki. Edino tako bi bilo mogoče izdelati skladno, tehnično in metodološko uravnoteženo ter temu ustrezno z vrednostno presojo dopolnjeno celotno gradivo po časovno-razvojnih, tipoloških, stilnih in umetniško-oblikovnih lastnostih.

Metodična in terminološka raznovrstnost, izbor gradiva in njegovo vrednotenje so v *Slovenski književnosti III* zaradi osebne avtorskega načina za bralca verjetno celo zanimivejši od strogo »uradne« strokovne zakoličenosti gradiva. Spodbujajo ga k novemu branju, k dialogu, k dopolnjevanju (naštevaju najnovejših, nedavno izšlih knjig) in ne nazadnje k ustvarjalnemu zavračanju zapisanega.

V osebne raziskovalčevem pristopu se namreč izraziteje pokažejo najbistvenejše lastnosti literarne umetnine, zaradi katerih se ta razlikuje od vseh drugih razumsko in objektivno izmerljivih predmetov: vsebinska širina, večpomenskost, idejna prikritost, razsežnost duhovnih in domišljij-skih prvin in stilnih iznajdb, ki osmišljajo nedvoumno določljive formalne in idejno-snovne podatke.

Z osebnim pristopom h gradivu je tesno povezano predvsem specifično omejevanje gradiva oziroma izbiranje literarnih pojavov po osebnih vrednostnih merilih. To postane še izraziteje prav v sodobnem času (z močnejšo komercializacijo založništva) ob množini literarnih besedil lahke književnosti in ob tržno uspešnih prigodniških izdelkih. Poseben izziv za izbor in raziskavo so zanimivejši mladi avtorji, katerih književni razvoj je šele v zgodnji fazi in jih še ni mogoče literarnovedno prepoznati in določiti na osnovi prvih knjižnih izdaj, čemur se je seveda težko odpovedati v primeru, ko napovedujejo vznemirljivo in sugestivno ustvarjalno osebnost. V omenjenih primerih je kljub dobremu strokovnemu premisleku mogoče zgrešiti pravo pot, ki se ji bo še vedno mogoče približati v naslednjem poskusu.

V našem domačem naravnem okolju je osebna raziskovalna odločitev za ožji izbor obravnavanih literarnih pojavov nemudoma razglašena za

hudo napako. V raziskovanju sočasnega literarnega dogajanja pa mora biti tak očitek dejansko že vštet v rizičnost samega početja, saj se to ukvarja z izjemno občutljivim gradivom.

Moje razmišljanje se omejuje na poglavja o pripovedni prozi. Gradivo je razvrščeno v tri poglavja, v poglavje Pripovedna proza in v del poglavja Književnost v zamejstvu in zdomstvu ter v zaključenem poglavju Mladinska književnost, ki seveda vključuje tudi mladinsko pripovedništvo. Mladinska književnost ima nekaj posebnosti (določen naslovnik, problem vzgojnosti, tradicionalnost zvrsti in vrst) in morda navidez res ne sledi osrednjim literarnim tokovom. Če bi primerjali tematske, vsebinske in idejne prvine, bi opazili, da se tudi mladinska književnost vključuje v razvojne silnice literarnega dogajanja. A raziskovalci mladinske književnosti so se osamosvojili in uspešno razvili svoje specifično literarnovedno območje.

Manj sprejemljivo je ločevanje pripovedne proze (poglavje obravnava pisce v matičnem slovenskem prostoru) in književnosti v zamejstvu in zdomstvu, ki obravnava poleg poezije in dramatike tudi tržaško, koroško (v Avstriji) in zdomsko pripovedništvo (delo povojne politične emigracije, a brez ostale izseljenske književnosti). Verjetno se je to zgodilo zaradi preproste rešitve, saj je avtor snov objavil že v posebni knjigi (Trst, 1972) in verzijo gradiva ponovil v *Zgodovini slovenske književnosti* (1972). V *Slovenski književnosti III* je isto gradivo sicer predelano, močno skrajšana verzija pa je dopolnjena tudi z nekaterimi novimi podatki. Literarna dela, pisana v slovenskem jeziku, sodijo v skupno poglavje in ni prepričljivih razlogov za ločevanje gradiva na matično, zamejsko, zdomsko ali izseljensko. Kljub mejam in razdaljam vsa literarna dela slovenske književnosti (ne glede na geografske ali ideološke razlike) rastejo iz iste jezikovne, literarne in duhovne tradicije ter so v vsakem pogledu del skupne narodove kulture.

Kakšen bi bil popolni, nadvse uporabni in zanimivi, vsem ustrezni pregled sodobne slovenske književnosti, ki je eno izmed težjih območij literarne stroke zaradi nepreglednosti s časovno distanco nepresejanega gradiva, navideznosti stilnih tokov, ki ne prihajajo in ne izginjajo v rednih generacijskih ali modnih tokovih, temveč se prepletajo – vznikajo in izginjajo, se vedno znova vračajo in se delajo, da so novi, tako, da lahko skoraj predvidimo, kaj bo sledilo sedanjemu ...? Standardni model bo vedno beležil časovne okoliščine, zanimivo avtorjevo biografijo in potek nastajanja literarnega pojava, žanrsko oznako in stilno izdelanost, strukturne novosti ter tematsko raznovrstnost gradiva. Temu racionalnemu strokovnemu okostju naj bi sledil razlagalni del, študija o umetniškem besedilu, prepuščena občutljivosti in razgledanosti poznavalca, s katero bi se lahko udejanil spekter različnih avtorskih pogledov. Mnogo tega zajemajo tudi poglavja *Slovenske književnosti III*.

April 2002

Slovenska književnost III – pripovedna proza

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Spoznanje, da je danes pisanje literarnozgodovinskih pregledov zapleteno početje, je bilo osnovno vodilo mojega razmišljanja o razdelku Pripovedna proza v knjigi *Slovenska književnost III*. Bolj kot obsežna literarna produkcija povzročata literarnozgodovinske zadrege in nedoslednosti metodološka raznovrstnost in nesorazmernost. Predvsem literarnozgodovinski pregledi sodobne književnosti so največkrat nedokončani projekti, saj pomanjkanje časovne distance pušča odprta številna vprašanja. Ker gradijo oz. razširjajo literarni kanon, sprožajo polemične odzive, predvsem na kriterije izbire in obseg izbora literarnih besedil. Da bi se delno oddaljila od te recepcijske stalnice, bom najprej osvetlila položaj razdelka Pripovedna proza v celotni knjigi *Slovenska književnost III*, saj ga razumem kot pomemben izvor nekaterih pomanjkljivosti v študiji Silvije Borovnik. Uvodni pregled celotnega koncepta monografije bom povezala z razmišljanjem o zvrstnih značilnostih in posebnostih pripovedne proze. Branje razdelka Pripovedna proza mi namreč ni pomenilo le vzvoda za kritiko razprave Silvije Borovnik, pač pa tudi priložnost za premislek o primernih načinih znanstvene refleksije oz. možnostih različnih pristopov k sodobni prozi.

Silvija Borovnik je v razpravi Pripovedna proza, ki jo je naslovlila *Razvoj pripovedne proze po letu 1945*, obravnavala pisatelje in pisateljice sodobne (povojne) proze. V uvodu razdelka je omenila, da so literarne smeri, ki so se uveljavile v času med obema vojnama, tudi po vojni ohranile močan vpliv. Z naštevanjem pomembnejših literarnih del, ki so se pojavila ok. 1945, čeprav so nastala že pred vojno, je povezala predvojno in povojno ustvarjanje v enovitejši literarni proces. Pri tem je posebej opozorila na zamudništvo proze Vitomila Zupana. Njegova literarna dela so večinoma izšla v sedemdesetih in osemdesetih letih, čeprav jih je napisal že pred vojno.

Literarnozgodovinski pregled Borovnikove obsega literarno ustvarjanje med letoma 1945 in 1998. Uvede ga analiza Kocbekove proze, zaključni pa zgoščena predstavitev Lainščkovih literarnih del. V razpravo so vključeni naslednji ustvarjalci: Edvard Kocbek, Ciril Kosmač, Beno Zupančič, Andrej Hieng, Danilo Lokar, Lojze Kovačič, Vitomil Zupan, Mira Mihelič, Vladimir Kavčič, Peter Božič, Jože Snoj, Rudi Šeligo, Marko Švabič, Dimitrij Rupel, Dušan Jovanović, Dominik Smole, Saša Vuga, Pavle Zidar, Marjan Rožanc, Franček Rudolf, Mate Dolenc, Drago Jančar, Marjan Tomšič, Miško Kranjec, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Maja Novak, Igor Bratož, Silvija Borovnik, Andrej Blatnik, Jani Virk, Marjeta Novak Kajzer, Katarina Marinčič, Nada Gaborovič, Nedeljka Pirjevec, Vlado Žabot, Berta Bojetu Boeta, Feri Lainšček.

Prozna dela posameznih avtorjev so povezana med seboj z različnimi prehodi, ki izhajajo iz podobnosti: navezovanja na stilno vzporednost, vključenosti v podoben (isti) zgodovinski trenutek ter primerjave podob-

nih pripovedovalcev in literarnih oseb. Bralce Pripovedne proze pa bo poleg vtisa sklenjenosti in povezanosti različnih proznih opusov razveselilo to, da študija ne upočasnjuje svojega interpretativnoanalitičnega ritma z diskurzi ali zapletenimi konstrukcijami, prav tako ga ne zapleta z odvečimi tujkami ali zahtevnimi termini. Študentom književnosti bo razprava dobrodošla kot uvajalno gradivo, za poglobljen študij sodobne književnosti pa si bodo morali zaradi njenega preskromnega obsega poiskati še dodatno literaturo.

Že branje kazala neprijetno preseneti: prozi je namreč od vseh treh literarnih zvrsti namenjeno najmanj strani (le 58), celo manj kot poglavju Literarna veda in kritika (72), ki kot spremljevalni, metaliterarni pojav vendarle ne zasluži tolikšne pozornosti kot sočasno literarno ustvarjanje. Po številu strani je torej Pripovedna proza komaj obsežnejša od poglavja Literarne revije in programi (40). Preskromen obseg razdelka je usodno vplival na zoženost izbora¹ pisateljev in pisateljic, ki pogreša naslednje (največ mlajše) avtorje: Aleša Čara, Milana Dekleva, Tamaro Donevo, Emila Filipčiča, Evalda Flisarja, Franja Frančiča, Zorana Hočevarja, Braneta Mozetiča, Jožeta Hudečka, Uroša Kalčiča, Borisa Jukića, Nino Kokelj, Kajetana Koviča, Dušana Merca, Andreja Moroviča, Vinka Möderndorferja, Toneta Perčiča, Sonjo Porle, Marka Sosiča, Igorja Škamperleta, Brino Švigelj Mèrat.

Preskromen obseg pripovedništva je nedopusten tudi zaradi strnjnosti naslova, saj termin pripovedna proza zaobseže več literarnih vrst: pod skupnim pojmom »kratka proza«² kratko zgodbo, novelo in črtico; »daljšo«³ prozo pa predstavlja roman. Roman in kratka proza sta bila najpogostejša in najopaznejša v osemdesetih in devetdesetih letih, zato si »zaslužita«⁴ več pozornosti – osemdeseta leta so bila čas kratke proze, devetdeseta pa romana. Najbolj razplasteno razlago zahteva predvsem roman kot najdaljša pripovedna vrsta. Naj s kratko predstavitevijo te najbolj odprte in nedoločljive literarne vrste samo nakažem kompleksnost njegovih analiz, ki se v tako kratkem preletu romanopisja ni mogla uveljaviti. V romanovem značaju⁵ obstaja le ena ustaljena in razvojno neproblematična stalnica: sinkretizem. Ker je bil že od svojega začetka vedno pripravljen sprejeti vase nove literarne vrste in oblike, prav tako tudi poteze ostalih literarnih zvrsti (lirizacija, dramatisacija, esejizacija), ni nikoli izoblikoval svoje enotne podobe, pač pa so to storili njegovi žanri. V tem smislu bi bilo poučno sproti opozarjati na žanrsko hibridnost⁶ (Borovnikova je nekajkrat opozorila na zanimive značilnosti žanra: npr. pri Ivanu Potrču, da je napisal prvi erotični roman *Na kmetih*, in Katarini Marinčič, ki je uspešno prenovila družinski roman, žanrsko prepletenost pa je poudarila pri romanih Vitomila Zupana), oz. na še očitnejšo lirizacijo (predvsem v modernističnem romanu) in esejizacijo. Esejizacija je prevladujoča vrstna značilnost sodobnega romana tudi v svetu, a je Borovnikova ni omenila. Ker posebni romanov značaj ponuja možnost za več načinov znanstvene refleksije (kot pri drugih literarnih vrstah), lahko metodološki pluralizem⁷ posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (opis, pripoved, govor) in temeljnih pripovednih prvinah (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba, prostor in čas). Opazovanje

razmerja med ubeseditvenimi načini in pripovednimi elementi namreč teoretično podkrepi literarnosmerno uvrščanje oz. utemeljeno razločuje med naslednjimi tipi romanov: tradicionalni, moderni, novi, modernistični, postmodernistični roman. Tega v literarnozgodovinskih interpretacijah Silvije Borovnik ne zasledimo, saj pogrešamo zgoščen uvod⁵ z napovedmi literarnosmerne razdelitve, povezane z razlago aktualnih literarnih pojavov: reizem, ludizem, metafikcija, medbesednost, magični realizem. Borovnikova je v smislu naratoloških izhodišč zaznala bistveno novost v karakterizaciji Marjana Tomšiča, ki je v ospredje svojih romanov postavil veličastne ženske like, življenje pa prikazal iz ženske perspektive. Prav tako je dobrodošla njena analiza pripovedovalca (npr. pri A. Hiengu, D. Jančarju), ki pa se ni zaključila s sintezo o splošnem mestu in pomenu pripovedovalca v sodobni slovenski prozi.

Delno okrnjen je razdelek Pripovedna proza tudi zaradi poglavja *Književnost v zamejstvu in zdomstvu*, ki posebej izvzame literarno ustvarjanje izven slovenskih meja. Takšna poteza prostorskega kriterija razdelitve slovenske književnosti je po izidu monografije *Slovenska izseljenska književnost I, II, III* (1999) nesodobna, saj zavira proces postopnega vključevanja zamejske in zdomske književnosti v kanon slovenske književnosti. Tri knjige so namreč natančno predstavile celotno književnost naših izseljenskih skupnosti: prva je zajela literarno ustvarjanje zdomcev v evropskih deželah, Avstraliji in Aziji, druga v Severni Ameriki, tretja pa je osvetlila literarno gradivo Južne Amerike. Monografija se je s primerjanjem ter z redukcijo in vrednotenjem uspešno približevala zadnji uveljavljeni fazi, kjer bi pri vstopu v slovensko književnost izgubila predznak manjšinskega označevalca – določilo izseljensko – ter se končno enakopravno vključila v matično književnost. To bi ji uspelo pri poenotenih kriterijih izbire in z vključitvijo v širši kontekst – slovenska književnost –, a je z vnovično razločevalno oznako spet dobila poseben status in zamudila ta ugoden trenutek.

Pri prenavljanju in razširjanju literarnega kanona je bila sodobnejša Silvija Borovnik. V poglavju Pripovedna proza je namreč sledila zgledu sodobnih pregledov svetovne in nacionalnih književnosti, ki ne spregledujejo proze pisateljic, pač pa še posebej pazijo, da bi bilo v izboru čim več žensk. Najbolj razveseljivo pa je to, da njihova dela Borovnikova ne združuje več v posebno, spolno ločeno skupino – tako je problematični termin ženska književnost končno tudi v slovenskem literarnovednem slovarju postal zastarel in nepotreben.

Ker proza v knjigi *Slovenska književnost III* predstavlja najmanjši delež sodobne književnosti, bralcem presplošno pojasnilo za kriterije izbora ne zadošča. Silvija Borovnik je namreč v uvodu zapisala: »pregled je omejen na reprezentativne vzorce iz romanopisja in novelistike« (Borovnik 2001, 147), pri tem pa je nejasno, ali ji reprezentativnost pomeni literarno kvaliteto oz. literarnost ter v kolikšni meri jo vzporeja z metaliterarnimi zapisi.⁶ Tako ni pojasnjeno, če je z reprezentativnostjo mišljeno razmerje med znotrajliterarnimi in zunajliterarnimi dejavniki, pri kriterijih izbora pa nista omenjeni niti snovna niti stilna inovativnost, ki sta vendarle v interpretativnoanalitičnem razdelku Pripovedna proza igrali pomembno vlogo.

Pojasnilo o lastnem metodološkem ravnanju na začetku razprave bi bila sicer delna zastranitev, a bi odpravila kasnejša nesorazmerja pri deležu avtobiografske in primerjalne metode. Prva je namreč v pregledu sodobne književnosti Silvije Borovnik prispevala različne deleže pri obravnavi, ne glede na to, ali je prevladovala v začetni biografski predstavitvi avtorjev ali je pojasnjevala vzgibe za motivno-tematsko zasnovo njihovih pripovednih del. Večji prispevek primerjalne metode pa bi s sintetičnostjo uravnotežil količinsko različnost posameznih avtorjev in jih trdneje vpel v širši literarni kontekst.

Pravkar omenjena pomanjkljivost bi sicer prispevala k večji preglednosti razprave, ni pa tako usodna za strokovne bralce kot uvodna izpustitev napovedi ali razlage literarnosmernega uvrščanja⁷ oz. generacijske razvrstitve ob analizi literarnih pojavov, ki so značilni za sodobno slovensko književnost po drugi svetovni vojni. Tu mislim predvsem na razločevanje med modernistično in postmodernistično prozo oz. vsaj na določitev kriterijev tradicionalne in moderne proze. Modernizem in postmodernizem sta še relativno novi literarnovedni oznaki, zato bi strokovne bralce, predvsem študente, kljub odprtosti (oz. prav zaradi nje) teh dveh literarnih oznak, v besedilnih analizah zanimalo razločevanje⁸ med modernistično (v okviru nje tudi reizem in ludizem) in postmodernistično prozo (predvsem nepojasneni pojmi: metafikcija, medbesedilnost, magični realizem). Iz podobnega razloga – informativne vedoželjnosti – bi se isti bralci radi poučili o najnovejšem proznem ustvarjanju, ki je le redko predmet literarnozgodovinskih pregledov, a je, na žalost, v avtoričinem pregledu skoraj izpadlo.

Pri pregledu literarnega ustvarjanja zadnjega desetletja se je avtorica zavedala, »da mora za presojanje umetniških del navadno miniti kar nekaj let« (Borovnik 2001: 147) ter da pomanjkanje časovne razdalje večkrat znižuje raven objektivnosti. Takšna previdnost je razumljiva, vendar bi bil zgoščen pregled proze ob koncu stoletja zanimiv tudi zato, ker bi pokazal, da so romani v zadnjem desetletju le izjemoma postmodernistični (takšen je npr. roman Gorana Gluvića *Vrata skozi*, ostali romani pa izrabljajo le nekaj postmodernističnih formalnih postopkov). Zaradi žanrskega sinkretizma kot enega najpomembnejših preoblikovalcev romaneskne tradicionalnosti slovenskega romana, je v devetdesetih letih primeren način približevanja romanom tudi mnogoplastna žanrska analiza,⁹ ki obravnava besedila v smislu večžanrskih določil oz. različnih besedilnih kodov. Takšen metodološki pristop je sicer primernejši za literarnozgodovinski pregled krajšega (zaokroženega) obdobja, a je hkrati učinkovit tudi za sintetične povzetke daljšega časovnega obdobja, ko z žanrskimi tipičnostmi zaobseže bistvene značilnosti izbranih romanov. Te je zelo težko usklajeno zajeti v znanstvene modele – veliko lažje je o njih razmišljati iz različnih presojevalno-vrednotenjskih perspektiv.

Pisanje literarne zgodovine v današnjem času namreč ni zapleteno početje le zaradi obsežne literarne produkcije, temveč ravno tako zaradi pestre in neuravnovešene metodološke »izbire«. Tovrstno literarnoznanstveno zadrego odraža tudi razdelek Silvije Borovnik Pripovedna proza, ki v tej kritiki ni bil le vzvod za pohvale, pripombe in predloge, pač pa

predvsem priložnost za razmislek o nekaterih načinih znanstvene refleksije oz. različnih pristopih k sodobni prozi.

OPOMBE

¹ Borovnikova je od najnovejšega proznega ustvarjanja obravnavala dela naslednjih ustvarjalcev: M. Novak, A. Blatnika, J. Virka, M. Novak Kajzer, K. Marinčič, N. Pirjevec, V. Žabota, B. Bojetu Boeta, F. Lainščka. Glede na skromnejši obseg razdelka avtorica res ne bi mogla vključiti vseh pomembnih ustvarjalcev, a bi jih lahko vsaj omenila ali vključila v primerjalni kontekst izbranih avtorjev, kot je storila pri naslednjih, le omenjenih, avtorjih: F. Rudolf, M. Dolenc, D. Rupel, M. Švabič, D. Jovanović, I. Bratož, S. Borovnik, M. Kleč.

² Nedokončani in nedoločeni vrstni pečat nakazuje le eno trdno, ustaljeno in razvojno neproblematično romaneskno lastnost sinkretizem. Ker pa je ta romanova stalnica dokaj abstraktna, so še vedno odločilni formalni kriteriji opredeljitve: prozni zapis, zunanji obseg in epskost.

³ Žanrska hibridnost/žanrski sinkretizem/žanrska prepletenost romana je združevanje več žanrov v okviru enega romana, raziskava žanrske identitete pa ne razkrije samo formalno-pripovedne strukture in njena tematska izhodišča, pač pa tudi ideologeme in vrednostne sestave ter družbenozgodovinske učinke besedila. Tako je npr. besedilna analiza romanov Berte Bojetu pomanjkljiva, saj Borovnikova ni omenila prevladujočega žanrskega vzorca – antiutopičnega romana –, ki določa bistvene romaneskne značilnosti, dopolnjuje pa jih učinek romaneskne hibridnosti. Romana (*Filio ni doma, Ptičja hiša*) sta namreč spoj antiutopičnega, dnevniškega, psihološkega, ljubezenskega, satiričnega in družbenokritičnega romana ter groteske in parabole.

⁴ Metodološki pluralizem izhaja iz ugotovitev post/strukturalizma, naratologije, feminizma, novega historicizma, kulturnega materializma, Bahtinove teorije dialoščnosti, genologije, teorije medbesedilnosti, sodobnega besediloslavlja, recepcijske estetike ... tako, da vzpodbuja prizadevanja (iskanja) različnih teoretskih sistemov, čeprav si medsebojno nasprotujejo.

⁵ V prid zgradbene sklenjenosti in večje informativne vrednosti pogreša razprava tudi povzemalni zaključek.

⁶ Upoštevanje sočasne literarne kritike je seveda zamudno in naporno početje, a za predstavitev sodobnih literarnih pojavov nujno. Metaliterarna odzivnost je v študiji Borovnikove nesorazmerna: medtem ko brez komentarja (o značaju fantastike in njenih tipih ter razliki med njimi in magičnim realizmom) povzema oznako magični realizem za romane M. Tomšiča in F. Lainščka, pa spregleda nekatere pomembne ugotovitve o najnovejših literarnih delih.

⁷ Pomanjkljivost literarnosmernega uvrščanja oz. določanja literarnih besedil s poetiko obdobja je ravno v preobsežnem posvečanju utrjevanja meja literarne dobe (predvsem začetka in konca). Zato bi bila v pregledu pripovedne proze dobrodošla kratka oznaka le tistih del, ki so modernistična ali postmodernistična.

⁸ Pri razpravljanju o novejših literarnih pojavih je sicer razumljiva previdnost, a ta ne sme povzročati prevelike ohlapnosti. Tako npr. pri označevanju

romana *Prišleki* Lojzeta Kovačiča delne označitve Borovnikove niso dovolj: avtobiografsko delo, romaneskna epopeja, tematika tujstva, preseganje žanra dnevnika, miselni tok, mojster detajla. Roman je namreč modernistični roman in prav zanimivo bi bilo v njegovi analizi ob tej ugotovitvi opozoriti še na tradicionalne poteze, izvirajoče iz avtobiografske verističnosti.

⁹Mnogoplastna postane žanrska analiza takrat, ko posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (pripoved, opis, govor) in temeljnih pripovednih prvinah: zgodba, pripovedovalec, perspektiva, literarna oseba, prostor in čas.

LITERATURA

- BOROVNIK Silvija, 2001: Pripovedna proza. V: *Slovenska književnost III* (ur. Tine Logar). Ljubljana: DZS.
- Slovenska izseljenska književnost I, II, III*, 1999 (ur. Janja Žitnik in Helga Glušič). Ljubljana: Založba ZRC (ZRC SAZU) in Rokus.
- ZUPAN SOSIČ Alojzija, 2001: Poti k romanu. Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost 1*, 71–83.

April 2002

Nekaj stvarnih pripomb

Andrej Inkret

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Ne bom ponavljal tistega, kar je bilo pred menoj tu že povedano in o čemer mislim sam podobno. Isto velja za članke, ki jih je *Slovenski književnosti III* pred kratkim posvetila revija Literatura, med njimi mi je še posebej blizu uvodni prispevek Ignacije J. Fridl. Kot celota je ta najnovejši produkt slovenskega literarnega zgodovinopisja res problematičen, mislim, da mu sklicevanje na metodološki »pluralizem« pri tem ne more pomagati. Problem ni samo neuravnoteženost med poglavji, ki obravnavajo posamezne literarne vrste, in še zlasti anahronistično razločevanje med literaturo, ki je nastajala v Sloveniji in na drugih straneh meje, ampak tudi močno raznolika akribija posameznih avtorjev (po mojem najtemeljitejša v poglavju, ki govori o literarni vedi in kritiki).

Dotaknil se bom poglavij, ki govorita o pripovedni prozi in dramatik, omejil pa se na nekaj stvarnih pripomb k evidentno napačnim navedbam pri obeh avtorjih, hudič se ponavadi skriva v detajlih. In hkrati zastavil nekaj preprostih, ravno tako stvarnih vprašanj.

Najprej je to vprašanje o konceptu, ali vsaj o namenu, za katerega naj bi v prvi in drugi razpravi šlo.

Kar zadeva obravnavo pripovedne proze, je mogoče že na prvi strani ugotoviti, da je koncept protisloven. Avtorica najprej poudari, da se njena obravnava omejuje »na reprezentativne vzorce«, upošteva torej – citiram – »samo tisto prozo, ki zaznamuje bodisi duhovnozgodovinske, bodisi umetniške vrhove in je pomembna za razvoj sodobne proze v celoti«. Hkrati na istem mestu pove, da hoče »osvetliti tudi dela preslabotno poudarjenih in predstavljenih avtorjev in avtoric«. Ni jasno, za kaj avtorici gre: za izbor »reprezentativnih vzorcev«, torej za nekakšno vzvratno estetsko-duhovno kritiko, ali za analizo tako imenovanega razvoja »v celoti«. Tudi o kriterijih, po katerih razprava izbira svoje »umetniške vrhove«, ne izvemo nič – kot da bi se to vedelo samo po sebi – in ravno spet tako nič o tem, kdaj in kje in zakaj je bil kateri avtor(ica) »preslabotno poudarjen in predstavljen«.

Iz teksta je mogoče sklepati kvečjemu to, da ne gre toliko za avtorje kot za »preslabotno poudarjene« avtorice. Tem namenja avtorica mogoče res več pozornosti, vsaj mlajšim (mimogrede tudi sama sebi), medtem ko odpravlja starejše pisateljice, tudi z velikimi opusi, bolj na kratko ali sploh ne (npr. Mimi Malenšek). Vsekakor pa o kakem njihovem posebnem pomenu za »razvoj v celoti« ne pove nič določnega. – Moški šovinizem mi je tuj enako kot ženski, trdno sem prepričan, da spolni kriterij za literaturo kot literaturo ne pomeni kaj prida, če pomeni sploh kaj. Že preprosta dejstva tudi govorijo o tem, da »ženska pisava« pri nas po vojni ni bila diskriminirana ali »preslabotno poudarjena« samo zato, ker slučajno ni moškega spola; prejemale je državne nagrade, doživljala resno kritično in tudi že literarnozgodovinsko obravnavo, natis »izbranih del«, v mass media nič manj publicitete kot moška itd.

Problem poglavja o pripovedni prozi ni samo v nejasnosti kriterijev, tako estetskih kot »duhovnozgodovinskih«. Čeprav je – milo rečeno – nekorektno, iz povojne proze kratko in malo izbrisati npr. Koviča, Capudra, Hofmana (roman *Noč do jutra* idr.), Torkarja (*Umiranje na obroke*), Hudečka, Flisarja, Deklevo idr. ali označiti Švabiča, Rupla in Jovanoviča pavšalno kot »posnemovalce in iznajdljive nadaljevalce« Šeligove proze, vrsto avtorjev (Javorška, Filipčiča, Kalčiča, Moroviča idr.) pa odpraviti sploh le z omembo imena in priimka kot očitno nepomembne. Problem tudi ni avtorčina samovolja, čeprav povzroči nekaj nerazumljivih disproporcev. Nisem štel vrstic, ampak da dobi npr. Šeligova proza trikrat manj prostora kot, recimo, dvoje romanov mlajše avtorice, priča o šibkem posluhu naše literarne zgodovinarke tako za umetniške kot razvojne kvalitete.

Problem je zlasti v neustreznem razumevanju in tudi nezadostnem poznavanju stvari, o katerih razpravlja sicer z vso avtoriteto. Za primer znova Šeligo: omeniti samo troje avtorjevih zgodnjih besedil in od kasnejšega pisanja nič (*Poganstvo, Rahel stik, Molčanja?*), zraven pa mirne duše zapisati, da je »človek v njegovi literaturi obravnavan kot stroj, kot mehansko gibal« in da uvaja Šeligo »v sodobno slovensko prozo številne novosti zlasti tako, da nečesa, kar je v njej dotlej bilo, preprosto ni več« – to je (spet milo rečeno) ne le nebulozno, ampak sploh napačno. Kje pa nastopajo v Šeligovi prozi, prosim lepo, ljudje kot »mehanska gibal«?

Še bolj problematični so odstavki, posvečeni Kocbekovemu *Strahu in pogumu* (omejujem se na stvari, ki jih nekoliko podrobneje poznam). Ni res, kot zatrjuje avtorica, da je Kocbeka doletelo »politično izobčenje« zato, ker bi njegove novele »nepropagandno ubesedovale vojno« (o kvalitetah avtoričinega stila ne bom govoril). Kocbek je bil obsojen na izobčenje iz razlogov, ki so imeli malo opraviti z literaturo. O tem je na voljo kar precej dokumentacije, recimo v zgodovinskih razpravah Aleša Gabriča in celo – če sem neskromen – v opombah h Kocbekovemu *Zbranimu delu*, ampak naša avtorica gradiva očitno ne pozna. Ravno tako ni res, da je Božo Vodušek ob Kocbekovih novelah »polemiziral z doktrino sočrealizma«. Še manj je res, da sodi *Peščena ura* »v sam vrh slovenske dnevniške proze«, ker to pač ni dnevniška proza, ampak so Kocbekova pisma Borisu Pahorju. Sploh pa ni res, da bi bila »osrednja tema Kocbekovih novel zlasti tujstvo, stara cankarjanska metafora« – nihče od Kocbekovih junakov ni niti najmanj »tujec«, vsi so kompletno angažirani pri skupni »stvari«.

No, nimam namena polemizirati z avtoričinimi »vsebinskimi« oznakami, čeprav je marsikatera prav bizarna, kot npr. tale na račun Vitomila Zupana: »*Levitani* je delo, ki se giblje na meji trivialnega kvantaštva, nato pa avtor dvigne idejno raven pripovedi v neskončna prostranstva empirije in metafizike ...« Kako naj človek to razume: dvigovanje kvantaštva na idejno raven neskončne empirije in še metafizike za povrh? – Podobne težave so s tezo, ki jo avtorica postavlja v zvezi z Vugovim *Krtovim kraljem*: Vuga naj bi bil »dlakocepsko (sic!) natančen izrisovalec tako ljudskih portretov in številnih dogajanj kakor tudi metaforike«, obenem

pa naj bi v romanu kratko malo »ukinil« pripovedovalca. Kako gre to dvoje skupaj?

Opozarjam na stvarne napake, ki jih v razpravi ni malo in najbrž same po sebi ogrožajo njeno »znanstveno« kredibilnost, najbolj pač za eventualno študijsko rabo. – Na primer, poleg že omenjenih: Boris Pahor in Vladimir Kralj nikakor nista pripadala »skupini krščansko-socialnih avtorjev«. Ni sicer jasno, katero skupino ima naša profesorica v mislih: mogoče krščanske socialiste? Vendar to ni bila literarna, ampak politična skupina, in v njej ne Pahor ne Kralj nista sodelovala. Tudi sicer bi tudi v Kraljevi edini pripovedni knjigi, razprava jo sicer zamolči, *Mož, ki je strigel z ušesi*, težko odkrili kaj »krščansko-socialnega«. – Ni res, da Šeligov *Kamen* »sovpada z izidom Smoletovega romana *Črni dnevi in beli dan* (1958)«, ker je izšel deset let kasneje. – Rožančeva *Topla greda* ni bila prepovedana 1968, pač pa takoj po ukinitvi Perspektiv štiri leta prej. – Kovačičeva *Preseljevanja* niso »črtice domotožja za Baslom«, pač pa antologija – po avtorjevih besedah – »najbolj vitalnih kosov mojih knjig«, med drugim dveh romanov. (Ko sem že pri tem: romana *Resničnost* ni mogoče odpraviti z oznako, da »pomeni ostro kritiko ne le vojaškega sistema v času SFRJ, temveč socialistične družbe sploh«, ali da je to »predvsem metafora za človekovo nesvobodo v nasilno delujočem političnem sistemu«. Roman je neprimerno več kot le politična kritika, »predvsem« pa tudi vse kaj drugega kot »metafora«. Tudi je čudno, da se avtorica v obravnavi *Prišlekov* sklicuje na propagandni tekst s knjižnega zaviha, kakor da bi o tem velikem romanu ne bilo zapisanega še nič drugega.)

Nekaj podobnih problemov je tudi v poglavju o dramatik. Npr. v nedoslednem navajanju podatkov o krstnih uprizoritvah: ponekod jih ni (za Mrakov *Proces*, Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, Smoletovo *Veseloigro v temnem*, Tauferjevi drami idr.), drugje so napačni (Strnišev *Samorog* ni bil uprizorjen na Odru 57, saj je drama nastala tri leta zatem, ko tega gledališča ni bilo več). Nesmiselno je, da se avtor omejuje le na t. i. profesionalna gledališča: zato napaka pri Šeligovi *Svatbi* (ki je doživela krst v Kranju, resda v polpoklicni instituciji, toda v »profesionalni« režiji in s prav takšno igralsko zasedbo), Zupanovi *Stvari Jurija Trajbasa* (ravno tako v Kranju) idr. Trditev, da predstavlja Svetinova *Šeherezada* zgolj »poseben tip ‚bralne‘ poetične drame«, češ da je v njej »malo dramatičnega«, razveljavlja njen velikanski gledališki uspeh itd. – Ne bo držalo, da sta bila Dominik Smole in Primož Kozak »z vsem svojim bitjem zapisana (zgolj) dramski muzi«: Smole je napisal pomemben roman (poglavje o prozi mu posveča dolžno pozornost), Kozak pa vrhunsko esejistično delo *Peter Klepec v Ameriki* (o katerem pričujoča knjiga ne ve nič). – Naj mimogrede in z obžalovanjem dodam, da *Slovenska književnost III* razen nekaj omemb v celoti ignorira »ne-pripovedno« prozo: tako več kot produktivno esejistiko (Vidmar, Kocbek, Rožanc, Kermauner, Janko Kos, Svetina, Dekleva idr.), potopisno prozo (Kocbek, Javoršek, Flisar idr.), pisce aforizmov (Petan) ipd.

V zvezi z dramatik je bilo že slišati očitke o nesorazmernem obsegu (menda je trikrat tolikšen, kot ga ima poglavje o prozi, in za štirideset

strani širši kot poglavje o liriki), avtor naj bi po vsej sili privilegiral svoj predmet na rovaš drugih. Mislim, da ne gre za to. Večji del – resda pretiranega – obsega je posledica avtorjevega pristopa h gradivu. Avtor namreč od sile ekstenzivno povzema »vsebine« velike večine obravnavanih dram; v tem pogledu se očitno zgleduje pri Koblarjevi starejši *Slovenski dramatiki*. Vprašanje je seveda, čemu je takšno povzemanje potrebno, še zlasti, če se pogosto zgublja v podrobnostih in je slabo pregledno celo za poznavalca, in koliko fabula sama o drami sploh pove? Vrh vsega gre za povzetke besedil, ki so razen redkih izjem dostopna v knjižnih in revijalnih natisih ali pa so – tudi za avtorja – marginalnega pomena, kar je najbolj očitno v poglavju o tako imenovani agitki (minorni *Mostovi*, ki jih je Dominik Smole napisal pri devetnajstih za denar, zasedejo več prostora kot njegova pomembna starejša dela, npr. *Zlata čeveljčka*, *Igra za igro*). – Ni jasno, kako da so pod isto zaglavje, torej med agitke, zašle Mrakove »himnične tragedije« (razprava jih postavlja sicer med krivično zapostavljene vrhunce povojne dramatike, po mojem sicer s šibko argumentacijo), ne pa npr. Rožančeva *Topla greda*, ki je strukturno seveda agitka *par excellence*.

Vsekakor pa je poglavje o dramatiki v primerjavi s tistim o prozi bistveno manj selektivno ali vsaj sestavljeno s temeljitejšo erudicijo. Na prvi pogled se zdi, kakor da hoče avtor (podobno kot v seriji svojih interpretacij slovenske dramatike Taras Kermauner) potegniti v obravnavo tako rekoč »vse«, ki so v tem času zastavili pero za gledališče, razumeti stvari brez vnaprejšnje kritične odbojnosti, nepristransko in natančneje (pravičneje?), kot so bile razumljene ob svojem času. Pokaže pa se, da gre tudi tu – kot že v poglavju o prozi – v prvi vrsti vendarle za retrospektivni vrednostni pretres. Ne toliko za analizo in literarnozgodovinsko razlago dramskih pojavov kot za kritično presojo njihove »posebne estetske vrednosti« – celo s tem poudarkom, da jih »sočasna kritika«, citiram, »ni vrednotila skladno z merili, ki veljajo sedaj, marveč je ustrezala dnevnim potrebam« ...

Kaj to pomeni, razprava ne pojasni. Njeni vrednostni kriteriji ostajajo netematizirani, kritične sodbe apodiktične, pogosto brez argumentov, neredko pavšalne, verjeti jim je treba na besedo. Beremo npr., da je jezik v neki drami »na robu dobrega okusa«, »tragičnost« njenih junakov pa »plitva«, druga igra je »brez trdne dramske strukture in učinkovitega komedijskega razpleta«, tretja je sploh »neuspešna«. Neki tekst je »avtoeklektičen«, drugi spet je »dramaturško uspešen«, tretji je »sijajna komorna igra«, četrti »za svojo navidezno lahkotnostjo skriva bridke resnice«, peti »nosi s seboj na desetine pomenov; vseh sploh še ni mogoče razbrati« itd. Nisem prepričan, da je tovrstno estetsko arbitriranje stvar zgodovinopisja. – Jasnejše je avtorjevo ideološko, oziroma politično stališče: gre – spet podobno kot pri prozi – za permanentne moralične klicaje na račun komunizma in njegovih kulturno-političnih metod. (V oklepaju dodajam, da sta v tem smislu obe poglavji v popolnem nasprotju s protokomunističnim uvodnikom *Čas in prostor*, ki za glavne demokrate razglša ravno partijce). Avtor ošvrkne Zihlerla, Potrča, Ocvirka, seveda Kardelja in mogoče še koga, toda izčrpnje se s spremenljivim kulturno-

političnim kontekstom, v katerem se je dogajala povojna slovenska dramatika, ne ukvarja. Ravno tako kot pušča ob robu tudi razmerja med literarno dramo in gledališčem.

Med ključnimi metodološkimi slabostmi sta razvrščanje in označevanje posameznih dramskih korpusov. Kompozicija niha med kronologijo in pa med tematskimi, formalnimi, žanrskimi načeli. Nekateri avtorji se pojavljajo v več razdelkih, nekateri spet samo v enem s kompletnim, čeprav izrazito raznovrstnim opusom (npr. Jovanović). – Najprej je tu dvoje zaporednih poglavij o agitki, temu sledi tako imenovana kmečka drama (pod zagonetnim naslovom *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema?*), potem nedoločne *Druge teme, drugi problemi*, kjer imamo ob Ferdu Kozaku Zupanovo *Stvar Jurija Trajbasa*, nato pridejo ravno tako ohlapni *Dvomi, iskanja, novi modeli* (tu so Javoršek, Torkar, še enkrat Javoršek in napoln ostane Zupana) – kasneje (ne navajam vsega) dvoje ločenih poglavij o komediji (v prvem je poleg Ingoliča, Bora, Prennerjeve in Miheličeve tudi precej mlajši Partljič) itd. Vmes je *Razvoj tradicionalnih dramskih poetik od realizma do sentimentalnega humanizma* in potem še enkrat *Sentimentalni, moralistični in poučljivi realizem* (ni jasno, zakaj je avtor sem uvrstil celoten Hiengov opus) – pred tem pa *Vdor novih dramskih poetik: 1955–1960* (s Smoletom, Božičem in Rožancem) in *Intermezzo: perspektivovska dramatika* (s P. Kozakom, Zajcem, Strnišo in Tauferjem, vsi s celotnim opusom). Termin »perspektivovska dramatika« je irelevanten (po avtorjevih besedah gre za drame, objavljene v treh letnikih *Perspektiv*, in za nič drugega; po tem kriteriju Strniša in Taufer niti nista »perspektivovska« dramatika). – Ne posveča pa razprava posebne pozornosti niti politični niti pesniški drami, čeprav nastajata obe dovolj kontinuirano že od konca petdesetih let naprej (recimo od Primoža Kozaka pa vsaj do Šelige, oziroma od Zajca do Svetine) in sta nedvomno profilirani kot samosvoj »žanr« povojnega gledališča. – Naj nazadnje omenim še *Poglavje o novi komediji*. V njem nastopa – citiram – »dramatika, ki nastaja od srede šestdesetih let naprej in jo označujemo z izrazi kot ludistična, lingvistična, karnistična, magistična« (očitno Kermaunerjevi termini, avtor vira ne navaja). Pretežno večino tukajšnjih dram ni mogoče odpraviti kot »komedije« (kar poudarja celo pisec sam!), kakor tudi za vrsto avtorjev (Jovanović, Jančar, Šeligo, Svetina, Goljevščkova ...) le težko vzdrži splošna oznaka, da njihova dramatika »ne išče več svojega eshatološkega, marveč samo še iluzionistično bistvo« ...

Zbirne opredelitve posameznih dramskih korpusov so ohlapne, k preglednosti stvari prispevajo malo, zunanje in še zlasti notranje povezave med njimi so tako v miselnem kot oblikovalnem smislu komajda nakazane, kakršnakoli periodizacija pa očitno sploh zunaj zgodovinarjevega interesa.

Kako pisati nacionalno zgodovino drame?

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Malokateri pregled novejšje slovenske književnosti je povzročil takšno količino živahnega negodovanja, kot se je to posrečilo obsežni knjigi *Slovenska književnost III* (2001). Tudi prejšnja dela te vrste niso bila brezhibna, še zdaleč ne, pa so bili odzivi mnogo bolj umirjeni – npr. monografija petih avtorjev, tj. Paternuja, Glušičeve, Kmecla, Koruze in Zdravca iz l. 1967, ali pa osma knjiga Pogačnikove in Zdravčeve literarne zgodovine (Maribor 1972), posvečena literarni sodobnosti. Dovolil si bom postaviti hipotezo, da je ta obsežna negativna reakcija vsaj deloma tudi posledica nekega današnjega spremenjenega, tj. zahtevnejšega odnosa do literarnozgodovinskega pisanja. Tradicionalno zgodovinpisje doživlja 'ostro kritiko', ugotavljata Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, in ta spremenjeni odnos obračunava s tako rekoč vsemi dosedanjimi metodami: »Zavrača pozitivistično in ortodoksno marksistično tradicijo, ki razume literaturo kot mimetični odsev temeljne 'realnosti', pa tudi 'ponotranjeno' zgodovino, ki disciplino izolira od okoliške kulture, nadalje hegeljansko, organicistično in teleološko posploševanje obdobj in kultur, reduktivno nacionalno perspektivo in, ne nazadnje, zgodovino, ki jo obvladujejo 'velike pripovedi'« (Cornis-P./Neubauer 1). Nekateri kritični opazovalci se sprašujejo, ali je danes literarna zgodovina sploh še možna, med njimi je David Perkins postavil to retorično vprašanje kar v naslov svoje knjige: *Is Literary History Possible?*

Ti dvomi prihajajo predvsem z dveh strani in utegne se nam zdeti, da vsaj eno dobro poznamo: gre za predstavo, da narodu brez države lahko literatura nadomesti državo, kar ima za posledico, da literarno zgodovinpisje postane tako rekoč temeljna listina naroda. Ko pa narod dobi svojo realno državo, postane ta zasilni temelj nepotreben. To predstavo bo treba korigirati toliko, da instrumentalizacija literature v narodno konstitutivne namene ni značilna samo za majhne narode, kot običajno meni slovenska publicistika. V resnici se je ta proces, značilen za 19. stoletje, začel v tistih družbah, ki so imele probleme s svojo identiteto, to pa so bile Nemčija, Italija in nekatere skandinavske dežele. »Literatura v domačem jeziku je bila pogosto preludij k formiranju države ali celo pogoj zanj.« Nemčija ima v tej zadevi paradoksalno vlogo: temeljne ideje o nacionalni literaturi so izdelali Herder in nemški romantiki, potem pa so bile uporabljene za nacionalno prebujanje manjših narodov vzhodne in jugovzhodne Evrope. »Nemčija je izvažala problem svoje identitete na vzhod in ga na ta način še poslabšala« (Cornis-P./Neubauer 12).

Drugi vir, od koder prihaja dvom o zgodovinski stroki in obenem zahteva po prenovi sestrskih disciplin, npr. literarne zgodovine ali zgodovine filozofije, je Michel Foucault. Trajalo je več kot tri desetletja, da so se v zavesti literarne vede pojavile posledice predvsem dveh Foucaultovih spisov, *Besed in reči* (1966) in *Arheologije vednosti* (1969), ampak

zdaj so posledice tu in pred kratkim se je *Arheologija vednosti* celo pojavila v slovenskem prevodu. Foucault zavrača teleološkost in navidezno kavzalnost, objektivnost in temporalnost tradicionalnega zgodovinskega pisarstva; Foucaultev pogled na zgodovino se zaveda svoje subjektivne in zato spremenljive pozicije, obenem ga bolj kot kontinuiteta zanima diskontinuiteta, ki je posledica zgodovinskih prelomov. »Potemtakem velik problem, ki bo nastopil – ki nastopa – ob teh zgodovinskih analizah, ni več v tem, da izvemo, po katerih poteh so se lahko vzpostavile kontinuitete, na kakšen način se je lahko en sam in isti vzorec ohranil ter za toliko različnih in zaporednih mislecev konstituiral edinstveni horizont [...] problem ni več problem tradicije in sledi, temveč problem razreza in meje; ni več problem temelja, ki vseskozi traja, je problem transformacij, ki veljajo kot temelj in kot prenovitev temeljev« (Foucault 8). Da bi se izognila takšni mistifikaciji časa in tradicije, sta Cornis-Pope in Neubauer konstruirala (še nedokončano) knjigo o literarni zgodovini vzhodne srednje Evrope tako, da sta gradivo razdelila na pet razdelkov: 1) Temporalni vozli (kristalizacija dogajanja okrog prelomnih letnic, npr. 1848, 1918, 1945, 1989 itd.), 2) Topografije literarnih kultur (opozicija domačije in literarne emigracije itd.), 3) Institucijski vozli (literarna zgodovina, gledališče, cenzura itd.), 4) Periodizacijske konvencije, 5) Figuralni vozli (pisatelj kot nacionalna ikona, kolektivni jaz, travmatični dogodki, ženska identiteta itd.).

Vrnimo se zdaj k *Slovenski književnosti III* (Ljubljana 2001) in zožimo fokus na poglavje *Dramatika*, ki ga je napisal Denis Poniž in ima v sklopu knjige kar velik delež, saj obsega 146 strani. Gre za dramatiko od l. 1945 do 2000, torej za novejšo in najnovejšo produkcijo, ki jo doživljamo kot svojo sodobnost. Obravnavanih dramatikov je nekaj več kot 50. Poniž svojo monografijo na začetku opremi z ne preveč obsežnim uvodom (3 strani), kjer nam pade v oči naslednji odstavek, v katerem definira in argumentira svojo metodo:

Raziskava – in prikaz posameznih dramskih del kot njen verificirani izkaz – nikakor ne bo skušala vzpostavljati nikakršnih modelov. Za tako odločitev je kar nekaj tehtnih razlogov. Literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja. Objektivno tako noben literarni model nima ustreznih soodnosnic samo v konkretnih literarnih delih, čeprav je res, da rabi za udobno spoznavanje nekakšnih globalnih, nemara kar nadčasovnih značilnosti posameznih avtorjev, dob, šol ali zvrstnih usmeritev (Poniž 207).

Poniž nas torej obvešča o svoji načelni odločitvi, da ne bo razvrščal dramskih del po nekih njihovih skupnih značilnostih, bodisi generacijskih ali pa tudi formalnih ali idejnih ali zunajliterarnih (kulturoloških), ker je takšno klasificiranje za dramsko literaturo nasilno, čeprav je za bralca 'udobno'. Ali je to sploh možno, ali se literarni zgodovinar lahko odreče vsakršni metodi? Mislim, da ne: če moraš predstaviti dramske tekste, ki so nastali v času 55 let, boš tako ali drugače moral uporabljati neke kriterije selekcije in grupiranja, ki jih boš utemeljeval na podobnostih in razlikah. Pretekla realnost produkcije tekstov je kot ogromna gora name-

tanega gradiva, tako bistvenega kot tudi nepomembnega, in literarni zgodovinar ima zmeraj, v vsakem primeru, dva opravka: najprej izbrati, potem pa izbrano povezati v zgodbo. Literarni zgodovinar pripoveduje zgodbo, v kateri z vidika sedanjosti na novo interpretira neke pretekle literarne produkte in njihovo recepcijo. Ko nas torej avtor obvešča, da ne bo vzpostavljajl 'nikakršnih modelov', verjetno hoče opozoriti, da bo opustil *običajne* metode literarne zgodovine, ne pa vsakršno – in ta njegova odločitev je prav gotovo v zvezi z zgoraj skicirano zavestjo današnjega časa o krizi literarne zgodovine. Avtor se je odločil pisati zgodovino drame na povsem nov način, zunaj običajnih modelov, pri takšnem načrtu pa se lahko zgodi, da iz kadi ne izliješ samo umazane vode, temveč tudi dojenčka. Nekaj takega se je zgodilo doslej najbolj ambicioznemu projektu novejše literarne zgodovine, knjigi *De la littérature française*, ki jo je zasnoval in uredil Denis Hollier. Pričakovanja so bila velika, potem pa je kritika očitala knjigi razpršenost in celo kaotičnost.

Še zmeraj je osnova Poniževe ureditve rastoča časovna os: monografija se začne z dramo *Svet brez sovraštva* (1945) Mire Mihelič, ki ji sledi Matej Bor itd., konča pa se s *Slepimi mišmi* (1998) Drage Potočnjak in *Dramo o Giordanu Brunu* (1995) Viliija Ravnjaka. Sledi torej običajnemu pravilu sukcesivnosti – kar je bilo prej, je predstavljeno prej, kar je bilo pozneje, je predstavljeno pozneje. Vendar skuša avtor to pravilo z različnimi posegi relativizirati. En način je ta, da sukcesivnost razume preveč dobesedno. V poglavju o agitki, v družini Mateja Bora, se npr. pojavi tudi Dominik Smole. Ne kot omemba, temveč kot samostojno podpoglavje z izrecnim lastnim naslovom: *Dominik Smole*. Res je sicer, da je Smole pod psevdonimom Marjan Hribnik objavil dramo *Mostovi* l. 1948, torej istega leta, kot so Boru v ljubljanski Drami uprizorili *Vrnitev Blažonovih*. Ampak Smole in Bor sta vendar imela povsem različno ideološko, socialno in generacijsko skušnjo! Med njima so skoraj same razlike in skoraj nobene skupnosti! Bor je imel za sabo partizansčino, bil je član zmagovite garniture, dvorni poet revolucije, šestnajst let starejši od kritičnega mladega intelektualca, ki se je preživljal s priložnostnim pisanjem in se je zaradi vsakdanjega kruha pač enkrat odločil, da bo pod psevdonimom objavil tekst, ki bo podpiral predpisane ideološke smerice. Zdi se mi, da je bil Poniž preveč zadovoljen s to svojo najdbo, ko je tako poudarjeno opozoril nanjo. Saj stvar ni nič drugega kot pikantna podrobnost, ki ima mesto npr. v polemiki ali koseriji, ne pa v knjigi, ki ima kanonsko vrednost in kjer uvrstitev na tako močno označeno mesto povsem napačno usmerja bralčevo vednost. Če je avtor že menil, da je ta podatek nujno potreben za celovito razumevanje Smoletove dramatike, bi ga lahko kot drobno opombo uvrstil na mnogo poznejše mesto, v poglavje, kjer obravnava vse ostale Smoletove drame, strnjene okrog *Antigone* (1960). V sklopu poglavja o agitki pa podpoglavje o Smoletu učinkuje bizarno in skoraj škandalozno – čeprav je možno, da je bil avtorjev namen drugačen: opozoriti na dejstvo, ki je v slovenski literarni zgodovini manj znano, razbiti ustaljene miselne sheme.

A kot rečeno – kar v članku lahko učinkuje dinamično, je v kanonski knjigi neprimerno. Tu mora biti avtor med drugim sposoben, da nekatere

stvari pove z molkom. V istem podpoglavju o Smoletu je še en primer, ko bi bil molk primernejši od gostobesednosti: Poniž namreč govori o *Mostovih* kot o »prvencu predstavnika poznejšega 'ontološkega nadrealizma', Dominika Smoleta«. 'Ontološki nadrealizem' je močno ponesrečen pojem, s katerim je Jože Koruza v *Slovenski književnosti 1945–1965* poimenoval Smoleta in člane njegove generacije (Kozaka, Rožanca, Božiča, Zajca, Strnišo in Tauferja). Kar v času izida Koruzove monografije morda ni bilo jasno, je kristalno jasno danes: ontološki nadrealisti pač niso bili. Zato je najprimerneje, da avtor poznejše literarne zgodovine takšnega ponesrečenega naziva ne vlačí na dan, temveč brez posebnih opozoril vzpostavi svojega, primernejšega.

Poleg Smoleta pa nas v tem poglavju, ki nosi naslov *Anatomija dramske agitke*, čaka najmanj še eno presenečenje. V njem je namreč obravnavan tudi ves tisti nemajhni del opusa Ivana Mraka, ki ga je ta pisal od 1941 naprej, začenši s *Slovensko tetralogijo* (napisana 1941–1944) in *Revolucijsko tetralogijo* (napisana 1942–1944). Če je Smoletovo uvrstitev med agitke še mogoče nekako na silo argumentirati (kar je napisal, je bila navsezadnje res agitka), pa že povsem neprepričljivo izzveni utemeljitev, češ da je Mrak »avtentični pričevalec o času, ki je zahteval ideološko ubranost in brezpogojno pripadnost kolektivnemu, partijsko vodenemu duhu« (Poniž 218). Četudi bi bilo res, da je Mrak avtentični pričevalec o času stalinizma – kar je vprašljivo – pa zato še ni pisal agitk. Termin 'agitka' je vendar povsem nedvoumno določen in rezerviran, to je drama, ki »gledalca pridobiva k sodelovanju v revoluciji, osvobodilnemu boju ali izgradnji socialistične družbe,« kot definira A. Inkret v *Enciklopediji Slovenije*. In Mrak ne pridobiva gledalca k ničemur takšnemu. Priznam, da je tudi tukaj ob uporabi dobršne mere prizanesljivosti mogoče razvideti, kaj je avtor z Mrakovo uvrstitvijo med agitke pravzaprav hotel: opozoriti na kontrastno kopijo. Mrakova dramatika naj bi bila čisto nasprotje agitk, to so nekakšne antiagitke. Vendar se od bralca mogoče zahteva nekoliko preveč. Vedeti je treba, da je Poniž to čudno uslugo storil dramatiku, ki ga od vseh obravnavanih najbolj ceni, kar je mogoče sklepati že po številu strani, ki mu jih je posvetil (9 strani; Jančar jih je npr. dobil 6).

Tretje poglavje od štirinajstih ima naslov *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema?* Obravnava tri kmečke drame: *Viničarje* Jožeta Pahorja, trilogijo *Krefli* Ivana Potrča in komedijo *Moj ata, socialistični kulak* Toneta Partljiča. Pustimo ob strani dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni v ljubljanski Drami že l. 1937 in da torej v zvezi s to dramo ne moremo govoriti o 'kulakih', saj sta ta izraz in koncept prišla na Slovensko šele s stalinističnimi ukrepi po 2. svetovni vojni; in da drama iz l. 1937 ne sodi več v obdobje 1945–2000, čeprav je bila v tem obdobju natisnjena (l. 1951). In pustimo ob strani spodrseljaj pri navajanju Pahorjeve rojstne letnice (ne 1933, temveč 1888). Bolj utegne motiti dejstvo, da so bili Pahorjevi *Viničarji* uprizorjeni, še preden se je Partljič rodil. To pomeni, da trojica avtorjev nikakor ne sodi v isto generacijo. Prva dva sta vključena v to zgodnje poglavje knjige v skladu s temporalno logiko, saj sta si oba ustvarila ime s pisanjem že pred 2. svetovno vojno in po njej nada-

ljevala; Partljič pa je importiran v to poglavje z mnogo poznejšega mesta, kamor bi spadal po temporalni logiki. Avtor ga je potreboval v družbi s Pahorjem in Potrčem, ker so vsi trije pisali kmečko dramo, prva dva po lastni skušnji, Partljič pa kot grenko sladek, humoren in tudi satiričen spomin iz daljne mladosti. V skladu z različno generacijsko pripadnostjo so odnosi treh dramatikov do problema slovenske vasi različni: pri Pahorju najdemo družbenokritični odnos predvojnega socialista, pri Potrču odnos pripadnika zmagovite revolucije, ki podpira stalinistične ukrepe razlaščenja zemlje in 'socializacije vasi', pri Partljiču pa komediografsko kritiko teh ukrepov, izrečeno v času, ko se socialistični sistem že podira in je zato takšna kritika mogoča (l. 1983).

Dramske artikulacije teh treh tako različnih odnosov do slovenskega kmečkega vprašanja v času 1937–1983 bi lahko bile zelo mikavna in produktivna tema znanstvenega članka, objavljenega v specializirani reviji; vprašanje pa je, ali je takšen močno fokusiran tekst primeren kot poglavje v obdobjem pregledu slovenske dramatike. Eden od neugodnih učinkov se npr. kaže v tem, da so v tretjem poglavju od Partljičevih dram upoštewane samo kmečke (poleg *Mojega ata, socialističnega kulaka* še tri, ki pa gotovo ne sodijo med njegove najboljše), ostali, 'nekmečki' del Partljičevega opusa pa je obravnavan dosti pozneje, v osmem poglavju, ki ima naslov *Ponovno rojstvo komedije* – in tam je Partljič spet osamelec v neobičajni generacijski družbi, obravnavan skupaj z Ingoličem, Borom, Ljubo Prenner in Miro Mihelič, avtor je namreč Partljiča zdaj potreboval zato, ker piše komedije (in vendar: 'rojstva' tudi v metaforičnem smislu nismo pripravljene razumeti kot nekaj, kar traja od 1947 do 1996, tj. več kot 50 let oz. celotni čas obravnavanega obdobja; rojstvo je običajno trenutek, ko se nekaj začne). Tako je Partljič razdeljen na dva dela, ki sta daleč vsaksebi in to gotovo ne prispeva h preglednosti. Primerjava različnih modelov slovenske kmečke dramatike po 2. svetovni vojni, ki jo nudi Poniž v poglavju *Kmetje – kulaki ali žrtve sistema*, je zanimiva, vendar bi bila priporočljiva drugačna izvedba: takšna, da bi bil Partljič obravnavan kot celota, nekje v drugem delu monografije pa bi bil prezentiran sinhroni presek ali 'vozel', ki bi analitično povezoval relevantne primere slovenske kmečke dramatike, med katere poleg ponujenih verjetno spada tudi Žmavčeva *Resnica o vinogradu*, V. Ocvirka *Ko bi padli oživali*, M. Remčev *Mrtvi kurent* in Zajčevi drami *Voranc* in *Grmače*, ki sta zdaj omenjeni le mimogrede.

Ampak tak presek ali vozel bi moral uporabljati posebej izdelano metodo, ki bi se opirala na komparativne študije, bodisi teatrološke bodisi literarne bodisi kulturološke, ne pa obstoječe v tem poglavju, ki jo moram imenovati kratko malo 'povzemanje vsebin'. Avtor ekstenzivno navaja vsebine obravnavanih kmečkih dram in jih opremlja s kratkim usmerjevalnim komentarjem. Gradivo naj bi se sintetiziralo v bralcu – vendar se to ne zgodi. Arbitrarno izbrani in spojeni fragmenti dram, kar vsebine pravzaprav so, bralca prej zbegajo kot informirajo o dramih, lahko pa ga celo odvrtačajo od branja. In to metodo, povzemanje vsebin, uporablja avtor v celotni monografiji, včasih zavzame večji, včasih manjši delež posameznega poglavja, vsekakor pa pretežni.

Povzemanje vsebin je specifičen problem dramskega zgodovinopisja in v slovenski tradiciji Poniž ni mogel najti zgledov, ki bi se uspešno upirali tej skušnjavi. Koblarjeva *Slovenska dramatika* (1972–1973) si pretežno pomaga s povzetki vsebin in obširnimi citati dialogov in to tudi prostodušno priznava: »Obnavljanje snovi v obliki dramskih zgodb in navajanje dramskega besedila je treba opravičiti z razlogom, da pisec želi pri tem plastičneje predstaviti posamezne pisatelje in tem avtentičneje pokazati njihov slog« (Koblar 6). Skratka, Koblar, ki je avtor tretje zgodovine slovenske drame, ni prišel kaj daleč naprej od svojih dveh predhodnikov, Antona Trstenjaka (1892) in češkega slavista Franka Wollmana, ki je svoj znanstveni pregled slovenske drame od Škofjeloškega pasijona do A. Cerkenika izdal na univerzi v Bratislavi (1925). Drama je žanr, ki s svojo strukturo dobesedno zavaja ocenjevalce k čim bolj ekstenzivnemu opisu. Že Goethe je v *Učnih letih Wilhelma Meistra* ugotovil, da roman poteka počasi, drama pa hiti. V drami se torej dogodki kar prehitujejo, mnogo več jih je kot v romanu in ocenjevalec hitro dobi napačen vtis, da je površinsko vrvenje dogodkov, ta nagneteni akcionizem, že tudi bistveno dejanje ali izjava drame. Dolgo je trajalo do novih pristopov, ki s pomočjo posebne optike znajo razločiti relevantno globinsko razpostavo neke drame in temeljne premike v drami, ki odtod izhajajo.

Slavni avstrijski teatrolog Joseph Gregor, profesor na dunajski univerzi, je še sredi preteklega stoletja, l. 1953, začel izdajati zbirko *Der Schauspielführer*, ki je izhajala vse do l. 1967 in dosegla osem zvezkov. Zbirka nima v sebi ničesar drugega kot dramske vsebine, razvrščene po nacionalnih književnostih in po dobah. To dejavnost so šteli za znanstveno, opravljali so jo člani Reinhardtovega seminarja, pozneje Inštituta za teatrologijo, in l. 1964 se je projektu kot urednica pridružila celo znamenita Margret Dietrich, avtorica ugledne monografije *Das moderne Drama* (1961). Po drugi strani pa je Margret Dietrich prav v tej svoji knjigi prepričljivo pokazala, kako je možno pisati zgodovino drame brez ekstenzivnega navajanja vsebin. Njena metoda je sprotna: vsako dramo zgrabi v njeni problemski točki, bodisi formalni bodisi socialni, največkrat pa eksistencialni, ker je pač pisala v tradiciji eksistencialnega mišljenja; pri tem sicer uporablja dele dejanja ali dialoga, ampak zelo na kratko in le kot pripomoček pri ekspliciranju problema. Na nemškem govornem področju se danes 'šauspielfirerji' ne tiskajo več kot znanstveno gradivo, temveč kot komercialno blago, namenjeno dijakom in študentom, ki se jim ne ljubi prebrati izvirnega dramskega teksta. Precej bolj radikalne metode od Margret Dietrich je v svojem praktičnem pedagoškem delu ubrala Anne Ubersfeld, profesorica na Sorbonni. Z njimi je skušala študente opozoriti, da je zgodba sama po sebi mrtvo gradivo, ki pa ga lahko oživljajo bistvene intervencije. Ena njenih metod so aktantski modeli in o njih ne bom zgubljal besed. Manj znana sta postopka, ki ju razlaga v članku *Pedagogija gledališkega dejanja*:

1. Prvi postopek je lahko ta, da določimo začetno in končno stanje stvari; to je posebej zanimiva vaja, ker nam omogoča ugotoviti *spremembo*, ki jo je povzročilo dramsko dejanje [...] 2. Drugi postopek, ki je pedagoško prav tako

produktiven, je v tem, da dejanje povzamemo v enem stavku: v *enem samem* stavku, ki ima glagol (torej sploh ne gre za drug *naslov*, ki bi bil pametnejši ali bolj izdelan od prvotnega); ta postopek torej zahteva, da izberemo subjekt in da izberemo glavno dejanje; relativno poljubna narava tega postopka pomaga študentu ugotoviti, a) da je vsaka procedura zmeraj samo *konstrukcija* in nikoli odkritje nečesa danega, in b) da vsako branje teksta [...] nujno pomeni izbor (Ubersfeld 171).

Stvar se zdi precej jasna. Ko kritik ali literarni zgodovinar pišeta o dramih, ne odkrivata nečesa, kar tam že je, temveč delata konstrukcijo. Ta pa naj se ne izgublja v podrobnostih: predvsem naj opiše spremembo, ki jo med začetkom in koncem povzroči dramsko dejanje, in to kar najbolj lapidarno; produktiven primer takšne zgoščenosti je izrekanje dramskega dejanja v enem samem glagolskem stavku, katerega subjekt je protagonist.

Jože Koruza, avtor četrte zgodovine slovenske drame (1967), je svoje gradivo razdelil na 5 poglavij; Poniž je bil mnogo bolj širokopotezen in je uvedel 14 poglavij (z mnogimi podpoglavji, podobno kot Koruza). In Poniževih poglavij je absolutno preveč, njihova številnost prav gotovo bistveno pripomore h končnemu vtisu razdrobljenosti in nerazvidnosti. Tudi zato, ker poglavja niso usklajena, temveč so zajeta iz različnih tipologij. Poglavje *Dramatika poznih osemdesetih in devetdesetih* se npr. sklicuje na kronološko načelo in je tudi umeščeno na ustrezno mesto na temporalni osi. V nekaterih poglavjih avtor zbira drame po načelu žanra, npr. v tistih o agitki, kmečki dramatici, komediji in 'novi komediji', v enem poglavju po načelu generacije ('perspektivovska dramatika'), v enem po načelu literarne smeri (realizem). Vsako teh raznorodnih poglavij je umeščeno na temporalno os v točki najzgodnejšega nastopa in potem traja do najpoznejšega. Npr.: poglavje o kmečki dramatici se začne s Potrčem in Pahorjem tik po 2. svetovni vojni in traja do Partljičevega *Mojega ata, socialističnega kulaka* (1984). Naslednje poglavje se začne pozneje ali pa mogoče prej kot konec prejšnjega in ima spet svoje trajanje. Kronološka orientacija skače kot kompasova igla v viharju – a kljub vsem odklonom ladja vendarle nekako prepluje začrtani generalni kurz od agitke prek perspektivovske dramatike do dramatike osemdesetih in devetdesetih.

Nekatera poglavja pa so tukaj preprosto zato, da avtor pospravi vanje, kar ni uporabil kje drugje. V takšnih primerih se zadrega kaže že v naslovu, npr. *Druge teme, drugi problemi*. To poglavje vsebuje vsega skupaj dva dramatika in sicer Ferda Kozaka in Vitomila Zupana – kaj na svetu ju utegne povezovati, vidi Bog. Poleg tega so bile vse tri obravnavane drame Ferda Kozaka uprizorjene že v obdobju med vojnama – kaj počnejo v Poniževem pregledu? Naslov nekega drugega poglavja, *Dvomi, iskanja, novi modeli (1950–1955)*, je v svojem žurnalističnem zvenu podoben zgornjemu, saj prav tako ne najavlja ničesar oprijemljivega; kateri dramatik pa ni izkusil dvomov in iskanja? Poglavje zajema zelo kratko obdobje, pet let, in postavlja vanj zelo kratek seznam treh dramatikov, tj. Javorška, Torkarja in spet Zupana. Močno se zdi, da tidve poglavji nista neizogibni kot samostojni enoti. Poglavje *Intermezzo: perspektivovska*

dramatika obravnava Primoža Kozaka, Zajca, Strnišo in Tauferja. Ja, kje pa so Smole, Božič in Rožanc? Saj so tudi oni bili osrednji sodelavci revije *Perspektive*! No, najdemo jih v poglavju *Vdor novih dramskih poetik 1955–1960*, pravzaprav so edini nosilci tega poglavja. Spet vprašanje: če se v prejšnjih primerih lahko en dramatik pojavi v več poglavjih, zakaj ne zdaj? In tu ni več odgovora. Tadvna naslova se pač ravnata po logiki poljubnosti. Ker pa se prvi sklicuje na neko pomembno literarno in svetovnonazorsko skupino, bi bila faktografska korektnost naravnost nujna.

To pa ni edini problem s klasifikacijo avtorjev v monografiji, pa naj označuje njihovo skupinsko pripadnost nekemu gibanju ali pa individualno pripadnost stilu, nazoru ali drži. Za dramatiko v obdobju 1965–1972 avtor ugotavlja, da jo »označujemo z izrazi kot 'ludistična, lingvistična, karnistična, magistična'« (Poniž 309). Pa jo res tako označujemo tudi danes? Strinjam se, da so takrat publicisti uporabljali te izraze. Ampak to so bile zasilne, poskusne oznake v času, ko je ta dramska literatura šele nastajala in ko zaradi dreves še ni bilo mogoče videti gozda. Danes, tri desetletja pozneje, ko lahko v retrospektivi gledamo razvoj celotnega obdobja, je treba najti primernejšo terminologijo in predvsem takšno, ki bo v skladu z evropskimi tokovi, saj smo mnoge idejne in formalne pobude dobivali od zunaj, čeprav smo jih amalgamirali na substrat svoje tradicije. Ko Poniž analizira Jovanovića, vztrajno ponavlja tezo o njegovi pretežno 'ludistični dramatiki', poznejše igre pa da so 'strukturno bliže realistični dramatiki' (Poniž 314). Mislím, da lahko Jovanovičev dramski opus označimo tudi drugače. Prevladujoča značilnost njegovih dram se opira na takratni vplivni model gledališke Evrope in to je drama absurda. Pri Jovanoviću se ta pobuda kaže v prirejeni obliki, tj. kot groteskna, posmehljiva in nihilistična distanca do stvarnosti; s to gesto dramatik spodkopava lažni optimizem prisilne socialistične ideologije. Prvič se ta značilna Jovanovičeva poetika pokaže l. 1969 v drami *Znamke, nakar še Emilija*, nato pa jo je v sedemdesetih in osemdesetih letih dograjeval v dramah, kot so npr. *Norci*, *Igrajte tumor v glavi*, *Vojaška skrivnost*, *Viktor ali dan mladosti in Jasnovidka ali dan mrtvih*, zaenkrat zadnji primer Jovanovičeve drame absurda je *Don Juan na psu* (1991). Drugačen tok njegove dramatike, tj. seriozna dokumentarna drama z Brechtovo tehniko gradnje prizorov, se je začela z *Osvoboditvijo Skopja* (1977), se v osemdesetih letih nadaljevala s *Karamazovi*, v devetdesetih pa z *Balkansko trilogijo*, tj. z dramami, ki obravnavajo bosansko vojno (*Uganka korajže*, *Antigona* in *Kdo to poje Siziifa*).

Pri Jovanoviću torej prevladuje poetika drame absurda, vzporedno in v manjši meri uporablja tudi brechtovsko dokumentarno tehniko. Poetiko drame absurda pa bomo našli tudi že pred Jovanovičem, najprej v Javorškovem *Povečevalnem steklu* (1956), potem v Božičevi drami *Vojaka Jošta ni* (1961) in v vseh drugih njegovih dramah, deloma jo je mogoče zaznati pri Šeligu in Jančarju, sega pa verjetno vse do Filipčiča v osemdesetih letih. To pa pomeni, da je drama absurda povsem upoštevanja vredna poetika v slovenski dramatiki po 2. svetovni vojni, lahko tudi tok ali model. Drug takšen konstitutiven element je poetična drama,

ki je v obravnavanem obdobju nenavadno pogosta, od Smoletove *Antigone* naprej (1960) pa prek Zajčevih *Otrok reke* (1962), Strniševega *Samoroga* (1964) in Tauferjevega *Prometeja ali Teme v zenici sonca* (1968), pa do Jesihovih *Grenkih sadežev pravice* (1974) in njegovega nedavnega *Srebrnega rebra* (2002) ter Iva Svetine, ki je začel z *Lepotico in zverjo* (1985), najbolj opozoril nase s *Šeherezado* (1989), zadnja uprizoritev njegovega teksta pa se je zgodila komaj nekaj let nazaj (*Tako je umrl Zaratuštra*, 1997).

Drama absurda in poetična drama sta dve konstanti slovenske dramatike 1945–2000. Z njima lahko dramsko zgodovino pisje začne graditi svoj sistem.

LITERATURA

- CORNIS-POPE, Marcel in John NEUBAUER. *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS Occasional Paper 52. New York: American Council of Learned Societies, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- HOLLIER, Denis (ur.). *De la littérature française*. Paris: Bordas, 1993.
- KOBLAR, France. *Slovenska dramatika*. 1. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.
- KORUZA, Jože. »Dramatika.« *Slovenska književnost 1945–1965*. 2. B. Paternu, H. Glušič, M. Kmecl, J. Koruza in F. Zadravec. Ljubljana: Slovenska matica, 1967. 7–192.
- PERKINS, David. *Is Literary History Possible?* Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- POGAČNIK, Jože. »Eksistencializem in strukturalizem.« *Zgodovina slovenskega slovstva*. 8. J. Pogačnik in F. Zadravec. Maribor: Obzorja, 1972.
- PONIŽ, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost*. 3. J. Pogačnik, S. Borovnik, D. Dolinar, D. Poniž, I. Saksida, M. Stanovnik, M. Štuhec in F. Zadravec. Ljubljana: DZS, 2001. 203–468.
- TRSTENJAK, Anton. *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.
- UBERSFELD, Anne. »Pédagogie du fait théâtral.« *Théâtre. Modes d'approche*. André Helbo, J. Dines Johansen itd. (ur.). Bruxelles: Editions Labor, 1987. 169–201.
- WOLLMAN, Frank. *Slovinské drama*. Bratislava: Spisy filosofické fakulty University Kamenského, 1925.

April 2002

Načelo pluralnosti in subjektivnosti

Darja Pavlič

Pedagoška fakulteta, Maribor

O poglavju *Lirika* v knjigi *Slovenska književnost III* sem že pisala za revijo *Literatura*, zato bom svoj prispevek omejila na nekaj načelnih pripomb. Zdi se mi potrebno, da delo presojamo v okviru avtorskih intenc in ne s stališča lastnih (ne)izpolnjenih pričakovanj. Avtorji *SK III* svojih izhodišč in namer žal niso predstavili v obliki posebnega poglavja ali uvoda v knjigo, vendar so ob različnih priložnostih (na primer ob predstavitvi knjige na slavističnem kongresu v Novi Gorici) spregovorili tudi o njih. Omenjali so predvsem metodološko pluralnost in subjektivnost pri izboru avtorjev.

Načelo metodološke pluralnosti v sodobni literarni vedi ne more biti sporno. Toda na vprašanje, ali so v *SK III* uporabljene različne metode, ne morem odgovoriti pritrdilno. Opazne so razlike v izpeljavi, izhodišče pa je pri različnih piscih isto. Metodološka zasnova je najbolj jasna in dosledno izpeljana v prispevku Jožeta Pogačnika. Gre za delo tradicionalnega literarnega zgodovinarja, ki proučuje razvoj literarnih pojavov, to pa tako, da jih vključuje v širše periodizacijske sklope. Zanje uporablja izraze (književna) doba, včasih tudi stilna formacija, struja in epoha. Izraz stilna formacija in njeno definicijo je prevzel od Aleksandra Flakerja. Ker je književna doba v stilu uresničen nov pogled na svet in življenje, je predmet raziskovanja dvojen: proučiti je treba formalna in vsebinska določila. Pogačnik je analiziral značilnosti dveh književnih dob, vendar njegovo poimenovanje vzbuja nekatere pomisleke (ob eksistencializmu je sam opozoril, da prevzema že obstoječe sloge; pojem strukturalizem pa se ni širše uveljavil). V prispevku Denisa Poniža, ki govori o poeziji po letu 1970, metodološko izhodišče ni tako izkristalizirano. Tudi on uporablja formalna in vsebinska določila pri predstavljanju avtorjev, omenja vrsto »tokov« in »smeri«, vendar ne opredeli njihovih medsebojnih razmerij. Tako npr. ni jasno, ali je izraz ultramodernizem nadrejeni pojem, ki bi ga lahko postavili na isto raven kot Pogačnikova eksistencializem in strukturalizem. V poglavju o dramatikah se je Poniž sicer načelno odrekel izdelavi literarnih modelov, vendar se zdi, da je vsaj v poglavju o poeziji ostal na pol poti. Ker ni podal globalne oznake postmodernizma, je za bralca zelo moteče njegovo opisovanje različnih pojavov s pridevnikom »post-moderno«.

Drugo načelo, o katerem so govorili avtorji *SK III* v Novi Gorici, je subjektivnost pri izboru predstavljenih pisateljev. Zdi se mi presenetljivo, da se v nekaterih odzivih na knjigo pojavlja zahteva po objektivnem izboru. Subjektivnosti se po mojem mnenju ni mogoče (in ni potrebno!) izogniti. Hujši se mi zdi problem kriterijev: ker so subjektivni, naj bodo eksplicirani vsaj v tako pomembnem delu, kot je nacionalna literarna zgodovina. Ponovno se moram vrniti k metodologiji. V prispevku Jožeta Pogačnika so kriteriji izbora jasni. Gre za krožni proces: posamezna lite-

rarna dela določajo značilnosti dobe, iz teh pa je razvidno, kdo so nosilci literarnega razvoja. Pri Denisu Ponižu je stvar drugačna: ker ni definicije dobe, ni jasno, v katerih primerih gre za značilne predstavnike in kdaj za »prezrte« pesnike. Več kriterijev bralca zmede, če ne ve, kateri je bil uporabljen. Ob načelnem pristanku na subjektivnost izbora se mi zdi potrebno opozoriti na problem poučenosti bralca. Ali ima v slovenskih razmerah možnost seznaniti se z različnimi pogledi? Bojim se, da je odgovor negativen.

April 2002

Kako danes pisati literarno zgodovino?

Ignacija J. Fridl

Filozofska fakulteta, Ljubljana

O *Slovenski književnosti III* je bilo povedanih že mnogo kritičskih in tudi kritičnih besed. Med prvimi se je do nje precej strogo opredelil Peter Kolšek v časniku Delo, nato je posebni sklop ocen posameznih poglavij v najnovejšem pregledu sodobne slovenske književnosti objavila še revija Literatura. Tudi sama sem v tem okviru dokaj ostro presodila zlasti uvodni del knjige izpod peresa akademika Franca Zadavca in razdelek o dramatiki, ki ga je pripravil Denis Poniž (glej: Ignacija J. Fridl, *Oj, književnost moja, kam odšla si, kje si?*, Literatura, XIII, september-oktober 2001, št. 123-124, str. 65-70).

Zaradi obilice že izrečenih pripomb, ki se sicer nanašajo predvsem na prikaze treh osrednjih literarnih vrst: lirike, proze in dramatike, se zdi bolj smotno od nadaljnjega kopičenja ugovorov, pomislekov in konkretnih primerov zastaviti vprašanje, čemu prihaja do tako očitnega razkoraka med idejno zasnovo ter metodološkim pristopom avtorjev *Slovenske književnosti III* na eni strani in pričakovanjem stroke ter uporabnikov omenjenega pregleda na drugi. Ali so snovatelji najnovejšega pregleda morebiti izbrali tako izrazito novo in drugačno pot ter postopke, da so v preveliki meri preseglji pričakovanja in navade bralcev?

Pregled je delo več avtorjev, ki so si praviloma razdelili snov po literarnih vrstah in literarnozgodovinskih panogah. Novost dela je že v tem, da so literarnozgodovinske teme, kot so revijalni tisk, prevodna dejavnost in slovenska literarna teorija ob slovenski književnosti prvič predstavljene samostojno, kar je delu nedvomno v prid. Izkušnja kolektivnega pisanja literarne zgodovine pa v slovenskem prostoru vendarle ni nova, četudi imamo pri nas kljub obilici snovi, ki jo posameznik še komaj enakovredno obvladuje, še danes precej literarnih priročnikov, ki so rezultat dela enega avtorja. A nov je poskus, da pisci posameznih poglavij *Slovenske književnosti III* dokaj neodvisno, brez izrazitejšega in prepoznavnega, enotnega uredniškega koncepta, povzemajo in analizirajo literarno dogajanje na pesniškem, proznem ali dramskem področju. Povedano drugače: poglavja o liriki, prozi in dramatiki so medsebojno neodvisna, tako po obsegu, ki se ne pokriva s splošno vrednostno oceno in pomenom posameznih vrst v slovenskem prostoru, kot glede na rabo periodizacijskih označevalcev, kriterije izbora in podobno. Še več, enotne metodologije ni moč zaznati niti znotraj posameznih poglavij najnovejšega literarnega pregleda. Denis Poniž, na primer, dramatiko delno obravnava po kronološkem zaporedju, delno pod različnimi skupinskimi oznakami beleži istočasne dramske pojave. Določeno dramsko obdobje enkrat poimenuje z žanrom (npr. »anatomija dramske agitke«, »ponovno rojstvo komedije«), drugič z duhovnozgodovinskimi oznakami (»dramatika na poti k absurd, prazni eksistenci in demitizirani zgodovini«), tretjič so njegove opredelilne povezane s konkretnim kulturnim dogajanjem na Slovenskem (»in-

termezzo: perspektivovska dramatika») ali pa uporablja vsebinsko in formalno neopredeljujoči pridevnik »nov« (»vdor novih dramskih poetik«, »poglavje o novi komediji«). Tak pristop seveda sledi literarnim in duhovnim izkušnjam 20. stoletja, v dejanskem primeru sodobni dramatik, za katero je značilna izredna idejna in estetska raznolikost, zato tudi dramskih in literarnih besedil nasploh ni več mogoče spremljati z enotno metodologijo, ki bi terjala tudi poenoten literarnozgodovinski aparat.

Toda po drugi strani *Slovenska književnost III* ohranja povsem enako vlogo, kot so jo imeli pregledi pred njo. Že njena zvrstna oznaka pove, da mora potemtakem kot bistveno, temeljno prvino v prvi vrsti vendarle ohraniti preglednost. Skladno z naravo literarnozgodovinskih prikazov je njena glavna naloga biti osnovno informativno, tudi referenčno gradivo o najpomembnejših avtorjih in njihovih glavnih delih. Če teh pogojev ne izpolnjuje, v okviru slovenistične oziroma literarnozgodovinske stroke ne more zavzemati mesta, ki ga imajo pregledi nacionalnih književnosti. Preglednost ni zgolj dosleden kronološki prikaz literarnega dogajanja, temveč tudi razviden koncept, do kakšne mere upoštevati faktografsko gradivo (ali vsaj naslovno omeniti vsa znana dela avtorja ali pa se osredotočiti le na glavna), kako ga navajati (z letnicami nastanka pri vseh piscih ali brez) ... Predvsem pa pregled ne pomeni omogočiti zgolj uvid v idejni, tematski in žanrski literarni svet posameznega dramatika, pesnika ali prozaista, temveč pregledno predstaviti literarno dogajanje kot celoto. Povedano drugače: ne samo iz posameznih poglavij, temveč iz celotnega dela mora biti razvidno, kakšen pomen, vlogo in veljavo imajo določene literarne vrste znotraj konkretne nacionalne književnosti, kakšne so povezave med njimi in ali se da iz njih razbrati prepoznavno duhovno paradigmo dobe, ki ji pripadajo.

Za oblikovanje teh načel in njihovo upoštevanje pa je – naj zveni še tako konzervativno – preprosto potreben urednik oziroma uredniški sestanki, na katerih bi se pisci dogovorili vsaj o temeljnih oblikovnih in faktografskih pravilih podajanja snovi ter seveda določili vsaj okvirna formalna in tudi vsebinska razmerja med posameznimi poglavji knjige. In tu se začenja zgodba o tem, kaj *Slovenski književnosti III* manjka. Njeni avtorji se očitno niso tako dobro razumeli, da bi se zmogli sporazumeti, kako uresničiti bistvene značilnosti dela, imenovanega pregled nacionalne književnosti. Silvija Borovnik, na primer, ponudi precej strog in omejen izbor proznih ustvarjalcev, tako da izpusti nekatera, na tem področju celo precej znana in uveljavljena pisateljska imena, kot so Evald Flisar, Dušan Merc, Tone Peršak in drugi. Na drugi strani pa Denis Poniž v svojem prikazu sodobne slovenske dramatike skorajda ni selektiven in podrobneje upošteva ne le posamezne dramske pisce, temveč celo njihove igre, ki danes v slovenskem prostoru nimajo izrazitejše umetniške veljave (npr. povojne sorealistične agitke). Poleg tega so avtorji nedosledni pri navajanju letnic izida del (včasih jih upoštevajo, Poniž, na primer, hvalevredno beleži celo letnice uprizoritev obravnavanih dramskih besedil, spet drugi pisci pregleda jih, četudi so morebiti pomembni mejnik, izpuščajo).

Metodološki pluralizem, ki prevladuje v sodobni literarni znanosti, se

na primeru *Slovenske književnosti III* izkaže predvsem kot izgovor za individualizem, pretirano avtorsko samoljubje, pa tudi za nedoslednost in pomanjkanje izdelanega uredniškega koncepta. Pluralizem ne pomeni, da lahko vsak počne, kar hoče in kolikor hoče, temveč se mora v delu, v katerem je v ospredju vendarle najprej in predvsem literatura, stanje sodobne literarne stroke odražati zgolj posredno in ne kot glavni problem in junak dela. Prav nasprotno, izraziteje kot bi snovatelji *Slovenske književnosti III* uspeli k nedvomno izredno zahtevnemu, obsežnemu in vseka-kor potrebnemu projektu pritegniti in povezati tako slovenistično kot primerjalno stroko ter združiti predstavnike različnih generacij in različ-nih metodoloških šol, bolj izrazito bi se v delu odražalo, kaj metodološki pluralizem v sodobni literarni vedi sploh je. Žal pa je šele zaključena redakcija *Slovenske književnosti III* odprla dileme, ki bi se jih morali zavedati na začetku priprav nanjo, med drugim tudi vprašanje, ali je še zmeraj najbolje predstavljati nacionalno književnost po literarnovrstnem načelu, in sicer tako, da eno literarno vrsto praviloma pokriva en razi-skovalec. Šele izid pregleda je sprožil širšo razpravo o tem, kako danes sploh pisati literarno zgodovino, ko bi pravzaprav moral biti njen rezultat.

April 2002

HANS GEORG GADAMER