

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 zgodovinarstva 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 dramatiki, 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 socrealizma«. 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 dramatiki. 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 dramatiko 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 čevljička*, *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 moralne kliče 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 Ziherla, Potrča, Ocvirka, seveda Kardelja in mogoče še koga, toda izčrpneje 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 dvojje 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 naposled ostanek Zupana) – kasneje (ne navajam vsega) dvojje 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, Goljevščekova ...) 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.