

Ne samo pisatelj, človek nasploh se mora zdaj spoprijemati s pospešenim razvojem, z množico hkratnih, burnih in velikih sprememb, ki jim je dal Alfin Tofler nalepko **FUTURE SHOCK**. Pa vendar ne gre pozabiti, da je človeška, in to pomeni tudi pisateljska narava čudežen mehanizem. Mar bi sicer Dostojevski po vseh tistih letih bede, ponižanja in siromaštva napisal **IDIOTA** in **BRATE KARAMAZOVE**, mar bi Faulkner med delom v nočni izmeni v mali toplotni elektrarni uspel v kratkih predahih na obrnjenih železних vagončkih, na kopici premoga napisati **AS I MAY DYING?** Po drugi strani pa je nedvomno nadarjena pisateljica Katherine Anne Porter trdila, kako je prepričana, da bo Bog uslišal njeno molitev, ne da bi klečala na trdem gramozu v raševinasti srajci.

Književnost kot objekt in subjekt ovir in »blokad«

Ali lahko obstaja pristno »pisanje« brez blokad, ovir, notranjih ali zunanjih težav?

Luciano
Morandini
(Italia)

Kje vendar najti pisatelje, ki ne naredijo vsak dan bilance svoje notranjosti, tega magmatičnega sveta, ki ga oblikujejo, da bi iz njega v bistvu iztisljali kali resnice in lepote ali vsaj estetske in hkrati svetovne nazore, sorazmerne inteligenci, intuicijam in osebnim občutljivostim?

V resnici takšnih pisateljev ni.

Ideja o »pisanju« po »milosti«, o svobodnem »pisanju«, ki se je dvignilo iz čarobnega vodnjaka ali spustilo iz nebesne modrine, je le »ideja«, platonično razkošje, nesnovni nič, zunaj časa.

»Poiein«, delati, umetniško delovati so, nasprotno, zaznamovani z napotom, z udarcem subjekta ob »delovni« predmet in se po naravi upirajo načrtovanim priprošnjam, v celoti pa so namenjeni spojitvi v strukturirano in estetsko razumljivo obliko.

In na koncu »poiein«, pri izpolnitvi težkega umetniškega »delovanja«, je torej umetniško delo. V njegovi notranjosti so se brez odklonov in usedlin stopile — ali se poskušajo stopiti — inteligenca in občutljivost, kultura in človečnost, družba in svet v plamenih zgodovine — zgodovine vsakega pisatelja — znotraj največje zgodovine, ki združuje neizogibno ves svet in jo bo treba upoštevati povsod in vseeno kako.

Na kratko so bile doslej verjetno le očitnosti.

Kje torej najti te konkretne ovire v »pisanju«, kje so te ovire, hočem reči, zunaj pojasnjevanja vsega, kar daje bistveno in ki vznemirja »techne«?

Mogoče jih je individualizirati v »prostoru«, polnem znakov, kjer pisatelj »deluje« s pomočjo orodja svojega lastnega »pisanja«.

Tako postane stik med družbo in ustvarjalno individualnostjo vzoren glede na celo vrsto »blokad«, odporov, specifično opravilo, ali pa zaradi čistih zunanjih zavrnitev, ki pogosto silijo proizvodnjo oblik, da stopi v krog elitističnih zavesti, ki so v nasprotju s splošnim redom dobe ali s svojim lastnim »jezikom«, ker obe presega poznavanje stvarnosti in vrednot, ki dopuščajo, da spregledamo možnosti za različne bistvene družbene površine.

Prav pri tej točki se mora pisatelj odločiti za funkcijo njemu lastnih »oblik«.

Takšna izbira določa družbeni prostor, kamor moramo položiti stilizacije kakšnega jezika, torej način mišljenja in ustvarjanja književnosti. Moralna obveznost pa vendar zaradi tega ne odstrani ovir.

Izbire kakšnega pisatelja, ki je vkoreninjen v stvarnosti, zadenejo na točke odpora trenutka, v katerem vedno prikazujejo izrečeni *ne drugim* ali *drugemu*, bodisi v formalnih izrazih, bodisi v izrazih pogubljenosti spoznavnega.

Dejansko je književnost dinamična celota idej — oblik, kjer so zgoščeni načrti preseganja dane stvarnosti zunaj upoštevanja osebnih in kočljivih interesov.

Navsezadnje je književnost zaslon, po katerem se premikajo po kapilah podatki, intimno zbrani pa so nato spet pojmovno zvarjeni.

Prav zato je izbira polja dejavnosti, smisla usmeritve kakšnega »poiein« kljub vsemu tako pomembna. Torej izbira med določitvijo celotne magične sfere oblik, ki se stalno nanašajo na same sebe, da bi določile »vrednote«, in »poiein« z izboljšano in ukročeno tehnično instrumentacijo, zavdajo pa se svoje umetniške vrednosti in zbran iz manj specifičnih razlogov razcepa, v bistvu pa bogatejši in bolj motiviran.

Mogoče je, na primer, dobro ločiti v futurizmu dve umetniški »revolucionarni« stališči z dokaj različno ideološko in moralno določitvijo, hkrati pa sta vnaprej določeni, da se zadeneta ob tradicionalne pregrade. Če je v prvih letih 20. stoletja italijanski futurizem brez kritičnega občutka pritegnil v okolju nacionalnega meščanstva znake industrijske preobrazbe, tako da jo je prenesel v organizacijo neobjavljenih umetniških struktur, izzivajoč intelektualne in kulturne sunke in v vztrajanju le na podatkih ekspresivne iznajdbe majakovskijevskega futurizma, ni združil umetniške komunikacije le s strukturalnimi novotarijami, temveč je iz njih poskušal potegniti izraznost in poznavanje nekaterih drugih stvari, revolucionarnih v političnodružbenem pomenu besede, v navdušenem upanju, da se bosta obe revoluciji navsezadnje le lahko srečali in posekali v svojih koreninah vsak restriktivni način mišljenja, čutenja, govorjenja in dejanja.

Upanje, ki je našlo v negativni hipotezi vseh razrednih kultur dokaz, tega pa so gojili v imenu nove kulture človeštva.

Vendar lahko zunanje ovire, ob katere se zadevamo zaradi razhajanj med usmeritvijo literarnega dela in družbenim, političnim ter kulturnim vedenjem dobe, razmahnejo svoje razsežnosti, medtem ko se znotraj zgodovinske in literarne razprave znajdejo v valu naraščajočih in upadajočih načinov (mod), gnanem od vračajočih se pritokov in odtokov okusa.

Za celo vrsto avtorjev bodo torej dodatne ovire, proti katerim se bodo morali boriti, bodo dvojna in trojna bojišča, na katerih se bodo morali vdati, da ne bi izdajali — tako da se bodo prilagodili formuli, primerni vrednotam dobe — bodo morali meriti svoja notranja prepričanja, kvečjemu jih bodo poglobljali in izboljšavali v času.

Kar se tiče notranjih reakcij literarnega področja — da bi nadaljevali in se ne zatekali k naštevanju sodobnih primerov — sem se spomnil na »novecentismo« 20-tih let »made in Italy«, revije »900«, ki je izhajala v francoščini in je bila razdeljena na trimesečne zvezke z naslovom »Zvezki Italije in Evrope« — združevala je Bontempellija in Jamesa Joycea, Georga Kaiserja, Curzia Malaparteja in Pierra Mac Orleana, objavljala pa Rilkeja, Stephana Zweiga, D. H. Lawrencea, Malrauxa itd.

Iz revije »900« se je proti kričanju italijanskega futurizma in proti avantgardi, ki je hotela biti vzor, dvigal glas, ki je želel prepričati, da je predvsem v literaturi obdobje avantgarde odslej zaprto, da je prinesla malo dobrega in je ostala na stopnji marljivega iskanja nekaterih načinov in nekaterih detajlov izraza, iz katerih so iznajditelji naredili prisiljeno pridiganje. V času zbranosti in resnosti — revija »900« je nadalje izhajala in bili smo nekaj let od prevzema oblasti prvega evropskega fašizma — so dela morala biti ocenjena kot osamljeni izrazi na podlagi iznajdbe, domišljije, intenzivne fantazije v najbolj običajnem pomenu besede.

Torej nič več *poetik*, le fantazija.

Če je revija »900« na eni strani ustvarila opozicijo, oviro za različne knjižne ljudi, jih je na drugi strani v času čuječega in avtarkičnega režima ustvarila s »škandalom«, ker je izhajala v tujem jeziku in s svojim »evropejstvom«.

Iz takšnega primera — ki bi mu lahko dodali druge različnih narodnosti — lahko razumemo, da literarni element že po svoji naravi, v trenutku, ko naleti na nasprotja in zunanjo blokado, jih obuja in ustvarja iz svoje notranjosti, tako da sugerira misel, da je književnost po definiciji kraj ovir zaradi številnih znakov, ki jih nadaljuje in samostojno oddaja in sprejema.

Na tej točki nam preostaja le, da se zavemo in usmerimo pogovor k nujnosti »pisanja« — potem ko so se razvile nepogrešljive, trdne in različne ovire — »pisanje« zna postati in ostati analitično orodje, ki predstavlja ljudi in svet, delo, torej napor, in napredni »poiein«, v iskanju »boljšega«, ki ga konkretno področje zgodovine zajema od nekdanj zunaj vsakega razumljivega, dramatičnega in obupanega pomanjkanja laične vere.

Boj za literaturo

Dmitrij
Urnov
(SZ)

Nep priznan genij . . . Zavržen talent . . . Pisatelj kar zavržen ali izobčen . . . Vsi se zavedamo, kako pereče vprašanje je to, toda ali smo zadosti natančni pri tem, kako se ga lotevamo? Mislim, da je to kar pogosto ali celo praviloma povezano s previsoko stopnjo približnosti. Če lahko povem en primer: vzemimo za standarden vir informacije *The Oxford Companion to English Literature*. Pogledali bomo razdelek o *Lirskih baladah*.

Lirske balade so bile s svojim nepričakovanim odporom do umetelne literature tistega časa in z zagovarjanjem kar največje preprostosti pri izbiri snovi in izraza neugodno sprejete; nenaklonjenost kritikov pa je še narasla, ko sta se v drugi izdaji pojavila Predgovor, v katerem je Wordsworth prikazal svoja pesniška načela, in njegov dodani esej o pesniškem izrazu.

Kakor sem rekel, sem to vzel iz standardnega vira informacij, ki nam ne ponuja česa posebnega, ampak samo zajema nekaj splošnih mnenj. V številnih knjigah je v zvezi z neugodnim sprejemom *Lirskih balad* napisanega še kaj, tu pa je to omenjeno na kratko in neprisiljeno kakor znano dejstvo. K sreči se lahko o tem poučimo tudi iz dela *The Romantics Reviewed. Contemporary Reviews of British Romantic Writers* (Garland Publishing Inc. New York and London, 1972). Res kar najbolj priročna izdaja. Ko listamo po teh zvezkih, naletimo na takojšen pristop k opisovanju literarnih