
NEZNANI MODERNIZEM

V članku predstavljam nekatere nove predloge za razumevanje literature po letu 1980 v slovanskih deželah. Pri tem se opiram na rezultate literarnozgodovinskih raziskav Michała Pawła Markowskega in Włodzimierza Boleckiego. Čeprav si raziskovalca marsikje nasprotujeta, se strinjata, da je edina prava sprememba, ki so jo na Poljskem prinesla devetdeseta leta 20. stoletja, povezana z nastankom množične kulture, pri analizi vseh drugih sprememb v najnovejši literaturi pa moramo izhajati iz na novo prebrane modernistične tradicije. Izbrani primeri iz Hiengovega romana *Obnehje metuljev* preverjajo, ali bi ta predpostavka lahko veljala tudi za slovensko prozo.

Ključne besede: kritični modernizem, konzervativni modernizem, romantična paradigma, dominantna

Literatura po modernizmu

Zadrega, kako imenovati in razumeti prozo, nastalo po letu 1980, torej tisto, ki ji je dal Janko Kos delovno ime literatura po modernizmu,¹ velja, kot je bilo že velikokrat zapisano,² za slovanske literature sploh. Zdi se namreč, da so se nekateri odenki termina postmodernizem, ki ga na Zahodu brez večjih zadržkov uporabljajo za prozo po letu 1960, izgubili v prevodu. Vzroka za to sta dva, estetski

¹ Janko Kos tako utemeljuje rabo termina: »V ta sklop vprašanj spada že kar premislek o tem, zakaj imenovati to literaturo ravno literatura 'po modernizmu' in ne kako drugače. Ali ne bi bilo prav tako ali pa še bolj primerno govoriti o postmodernistični literaturi in o obdobju postmodernizma kot o novem literarnem času na Slovenskem? Saj je v primerjavi s prejšnjim obdobjem, ki mu je dajal pečat modernizem, posebnost novega ravno ta, da se kot o tistem novem, s čimer se ta čas razlikuje od prejšnjega, govori predvsem o postmodernizmu«. (Kos 1995: 74–75.)

² Prim. Virk 2000: 193 in 1999: 6–14.

in duhovnozgodovinski. Prvi se nanaša na specifiko modernizma v slovanskih deželah, na primer slovenskega, poljskega in tudi ruskega, drugi pa na dejstvo, da se je v t. i. postindustrijskih družbah na Zahodu po letu 1960 začelo oblikovati posebno duhovno samozavedanje, iz katerega je bila kasneje izpeljana estetska in poetološka teorija postmodernizma, v našem delu sveta pa ni bilo zunanjih pogojev za oblikovanje enake avtorefleksije. Ravno ti v prevodu izgubljeni odtenki so, če še naprej sledimo misli Eve Hoffman,³ odločilni za razumevanje celote, zato bom v svojem prispevku poskusila osvetliti nekatere med njimi in jih ponazoriti z zgledi iz Hiengovega romana *Obnebję metuljev* (Hieng 1980).

Generacija *BruLiona*

Družbenopolitične in duhovnozgodovinske razlike med slovanskimi na eni in zahodnoevropskimi in severnoameriškimi družbami na drugi strani so začele izginjati približno v času, ko so v Sloveniji debitirali predstavniki t. i. mladega slovenskega romana,⁴ na Poljskem pa je približno v istem času začela objavljati generacija, bolj ali manj tesno povezana z revijo *BruLion*, v katero prav tako sodijo umetniki, rojeni okrog leta 1960 (Klejnocki in Sosnowski 1996: 15–37).⁵ Vzdušje, ki je na Poljskem okrog leta 1980 vladalo med literarnimi kritiki in literarnimi zgodovinarji, je spominjalo na vzdušje pred nogometno tekmo; vsi so pričakovali izbruh nečesa novega, izjemnega, dotlej neznanega. Literarni kritiki so bili tako kot nogometni navijači razdeljeni na dva tabora: zagovornike in nasprotnike preloma v prozi, ki je hitro dobil ime: menjava straže. Vzroki za tako svetle upe na eni in črne prerokbe na drugi strani so bili zunajliterarni, povezani s političnimi spremembami. Pravzaprav jih ni generirala literatura, temveč literarna kritika, ki je, navezujoč na družbenopolitične spremembe, razglasila padec t. i. romantične paradigme – to je temeljne paradigme, ki je obvezovala v poljski literaturi od sredine 19. stoletja. Maria Janinon, avtorica omenjene teorije, razume paradigmo kot sestav molče in pogosto nezavedno sprejetih predpostavk, prepričanj, mitov in predsodkov, ki so oblikovali zavest skupnosti. V poljski literaturi je bil tak sistem tesno povezan z romantičnim občutenjem sveta in je imel močno aksiološko komponento.⁶ Romantična paradigma ni nudila samo aksiološkega modela, po

³Z naslovom svojega avtobiografskega dela *Lost in Translation, A Life in a New Language* Eva Hoffman opozarja na tisti del semantičnega prenosa med dvema jezika, ki ni del njune presečne množice, je torej izgubljen v prevodu. Ta del je, kot dokazuje avtorica, včasih tako velik, da onemogoča globoko medkulturno razumevanje (Hoffman: 1989). V tem kontekstu je zanimiva še Baumanova misel: »Naloga filozofskega razuma se spreminjajo, zdi se, da ga bolj kot pravila, ki omogočajo razlikovanje resnice od neresnice, zdaj zanima definiranje pravih načinov prevajanja med jeziki, od katerih vsak inkubira in verificira lastne resnice.« (Bauman 2000: 207.)

⁴Gl. Sosič 2006: 27 in Virk 1991: 7–8.

⁵O nastopu te generacije pišeta Klejnocki in Sosnowski: »Generacija BruLiona je vstopila v zrelo življenjsko obdobje v posebnem trenutku, ko je začela razpadati postsolidarnostna skupnost, moralni kodeksi, ki so jo povezovali, pa so, čeprav na abstraktnem nivoju pravični in upravičeni, oteževali opis nove resničnosti. Zdelo se je, da je zdravilo »krepčilna brutalnost resnice«, če uporabimo staro definicijo.« (Klejnocki in Sosnowski 1996: 15–37.)

⁶Bismarck je baje dejal, da so Poljaki pesniki v politiki in politiki v pesništvu.

katerem naj bi se skupnost ravnala, ni samo združevala ljudi pod eno zastavo, temveč je tudi postavljala umetnost in z njo umetnika na privilegirano mesto v družbi. Izid tekme je bil, če se vrnemo k naši metafori, izenačen, tekma pa slaba.

Po letu 1990, torej po predvidenem koncu romantične paradigme, se ni zgodilo nič, kar bi postavilo literarni svet na glavo. Pojavljala so se nova pisateljska imena, ki so počasi začejala spreminjati podobo poljske proze. Tako je leta 1987 izšel prvenec Pawła Huelleja *Dawid Weiser*, leta 1991 pa *Kratka zgodba o neki šali* Stefana Chwina. Leta 1993 so debitirali Manuela Gretkowska (*Pariški tarot*), Olga Tokarczuk (*Potovanje ljudi knjige*), Anna Bolecka (*Beli kamen*), Tomek Tryzna (*Gospodična Nihče*), dve leti kasneje sta izdala svoja romana še Andrzej Stasiuk (*Bela vrana*) in Magdalena Tulli, katere nenavaden roman *Sanje in kamni* je nabrž prvi poljski postmodernistični roman, utemeljen na poljski literarni tradiciji. Med pojavi, ki so v devetdesetih letih preteklega stoletja spremljali smrt romantične paradigme, so za literarni razvoj pomembni tudi ludistično-ironični *happenings* oranžne alternative in t. i. *artzini*, umetniški listi, ki so programsko nasprotovali tako uradni kot samizdatski literaturi. Oblikovali so se še kot upor proti »literaturi v službi narodu« in glasili modernistična gesla avtonomije umetnosti, vendar so tema idejama pod vplivom zahodnoevropskih alternativnih gibanj dali demokratično, naključno, spremenljivo in množično obliko.

Proti koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih let preteklega stoletja je bil v obeh družbah, poljski in slovenski, izpolnjen še eden od štirih pogojev, ki jih navaja Bolecki, ko govori o značilnostih postmodernizma (Bolecki 1999: 23–24). Množičnost kulture in uveljavitev novih tehnik sta prinesli nov način branja. Beseda »virtualen« se je začela tako rekoč pred našimi očmi polniti s pomenom in novi pomen je prinesel novo predstavnost, zdaj so imeli tudi bralci izdelane pojmovne inštrumente, s katerimi so prozo lahko sprejemali kot realizacijo dogovornega, mogočega, čeprav neobstoječega, ne da bi nenehno iskali v spominu realne vzorce ali se spraševali, alegorija česa je predstavljeni svet in zakaj je uporabljena. Skratka, dvom o obstoju ene, definirane in trdne resničnosti, pa naj je ta del zunanjega sveta ali pa obstaja samo v zavesti subjekta, je šele takrat postal del širše družbene izkušnje.

Koncept množične kulture v postindustrijskih družbah je pravzaprav edina novost, ki jo je prinesel postmodernizem. Take značilnosti postmodernizma, kot so novoveško razumevanje subjekta, nova estetika ali nemimetična poetika, pa nas silijo k ponovnemu premisleku fenomena modernizma – tem bolj, ker nas bega dvojna, shizofrena narava odnosa med modernizmom in postmodernizmom. Postmodernizem je namreč hkrati nadaljevanje in zavestna opozicija modernizmu, prehod od enega do drugega je bil po McHalu skoraj neopazen, temeljil je na postopni spremembi dominante, in to celo znotraj enega romana, toda sprememba, ki jo je tak skoraj neopazen prehod prinesel, skoraj ne bi mogla biti večja, kot je: epistemološko dominantno je zamenjala ontološka. Dominanta modernističnega romana je po McHalu namreč epistemološka, postmodernističnega pa ontološka,

torej postavlja vprašanja, ki se nanašajo na status same resničnosti, in ne na njeno spoznavnost (McHale 1998: 339–359).

Zato se tudi, kadar govorimo o slovenskem ali poljskem modernizmu, lahko vprašamo: Ali sta bila slovenski in poljski modernizem monolitna, ali pa lahko najdemo v modernistični strukturi občutljiva mesta, na katerih je ta razrahljana oz. obstajajo v njej vrzeli, ki bi jih lahko izpolnila dela, ki so nastala po letu 1980? In če taka mesta so, kje so se pojavila in posledica česa so? Zanima nas tudi, kje je modernistična tradicija tako močna, da tako »vrivanje« ni mogoče. Za slovensko prozo je bilo ugotovljeno, da so ta »močna« mesta povezana z nenaklonjenostjo skrajnostim, o kateri je kot o tipološki značilnosti slovenske literature pisal že Boris Paternu, v sodobnem slovenskem romanu pa jo je opisala in definirala Alojzija Zupan Sosič:

Najuspešnejši način določitve sodobnega slovenskega romana v zadnjih desetletjih pa je določitev njegovega najpogostejšega modela – že omenjenega modificiranega tradicionalnega romana z realističnimi potezami, preoblikovanega z različnimi modernističnimi in postmodernističnimi premiki, ki se v zadnjem času kažejo kot žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in povečano število govornih odlomkov. (Sosič 2006: 39.)

Esencialisti in modernisti

McHalovo razlikovanje pravzaprav teče po črti, ki ločuje esencialiste od kontekstualistov, torej se nanaša na spor, ki je ahistoričen. Po tej črti poteka tudi delitev na kritični in konservativni modernizem, ki jo bom opisala v drugem delu. Esencialisti verjamejo v nespremenljivo naravo človeka in v realnost, ki obstaja neodvisno od njega, tudi če je nespoznavna. Predpostavljajo, da obstaja pravo, zgodovinsko nespremenljivo bistvo stvari. V literaturi se ta pogled odraža v veri v literarnost kot imanentno lastnost umetniškega besedila. Jezik je za esencialiste orodje, s katerim subjekt opisuje svet. Ker se bistvo stvari radikalno razlikuje od njihovega opisa, jezik ni niti del subjekta niti del realnosti, ampak tuj obema, izkrivlja perspektivo in zakriva prave oblike sveta. Obupani modernistični boj z jezikom, iskanje avtentičnosti celo za ceno nonsensa, izhaja iz globoke vere v to, da obstaja nekaj, kar je vredno izpovedati in je mogoče tudi opisati, če nam uspe premagati konvencionalnost, v katero je zapreden jezik. Tako prepričanje je podlaga za mnoge formalne inovacije pri modernistih. Poljski modernisti na primer uporabljajo metafikcijske postopke za to, da bi razbili lažno, shematizirano podobo resničnosti in se prebili do trdnega jedra. V delih velikih poljskih modernistov – Gombrowicza, Witkacyja, Schulza in kasneje Wata, Kuśniewicza, Hłaske – ne bomo našli reda, čistosti, funkcionalnosti, racionalnosti, po katerih ponavadi prepoznavamo moderniste, temveč razpršenost, citatnost, parodijo, ornament in druge prijeme, ki veljajo za postmodernistične. Włodzimierz Bolecki v polemiki s poljskimi »lovci na postmoderniste« zato postavi vprašanje, ki je dalo naslov temu članku:

Te tri pisatelje (gre za Gombrowicza, Witkacyja in Schulza) imajo skoraj vsi kritiki za predhodnike postmodernistov, toda argumenti, s katerimi nas skušajo prepričati, se nanašajo na poetiko v njihovih delih: na parodijo, intertekstualnost, antimimetizem, pomensko razpršenost, jezikovne igre, mešanje nizke in visoke kulture, rušenje hierarhije v kulturi itd. Na prvi pogled se zdi, da imajo prav – težko rečem, da to ni značilno za dela omenjenih pisateljev. Toda jaz iz te argumentacije potegnem drugačen sklep. Če lahko Gombrowicza, Witkacyja in Schulza danes obravnavamo kot predhodnike postmodernizma, to pomeni samo to, da so bili pojavi, ki jim danes pravimo postmodernistični, sestavni del poljskega modernizma. Je to torej postmodernizem ali pa morda **neznani modernizem**? (Bolecki 1999: 44–45.)

Za kontekstualiste pa je, nasprotno, spoznavanje resničnosti hkrati tudi njeno ustvarjanje, saj resničnost ne obstaja neodvisno od naše zavesti in jezika. Vse, kar ima za človeka smisel, je delo človeka samega, ker ni nobenega transcendentnega načela, s pomočjo katerega bi lahko razumeli svet. V najbolj ekstremnih interpretacijah, kakršna je na primer Rortyjeva, je spoznanje neke vrste psihološka kategorija, celo samoprevara, ki naše potrebe in želje interpretira kot dejansko stanje. Klasična definicija resnice, oprta na *adaequatio rei et intellectus*, ne velja več. Resnično ni več to, kar je skrito v realnosti, temveč to, kar ne kali harmonije med stanjem intelekta in tem, kar prihaja od zunaj. Ni ne idej ne trditev o svetu, ki bi bile resnične same po sebi. Literatura ni esencialna, temveč konvencionalna kategorija, meja med umetnostjo in neumetnostjo pa je nestabilna. Tako besedne umetnine ne skrivajo resnice, ki jo moramo šele odkriti (klasični modernizem), temveč so vedno napisane v neki konvenciji, in zato je resnica v njih vedno relativna. Tako razumevanje sveta je bližje postmodernizmu.

Kritični in konservativni modernizem

Na Zahodu je postmodernizem nastal kot reakcija na didaktično, dominantno, elitistično, čisto, strukturirano, funkcionalno, univerzalno kulturo modernizma. V poljski literaturi je, kot smo delno že videli in kot bomo poskušali pokazati v nadaljevanju, ta delitev potekala vertikalno, kriza predstav, ki je izzvala spremembe, se je tam pojavila relativno zgodaj, še v okviru samega modernizma in celo moderne. Ali lahko sprejmemo tezo, da je bil vsaj v nekaterih nacionalnih literaturah modernizem tok, ki je bil razcepljen, vendar šele zdaj iz postmodernističnega zornega kota začenjamo opažati njegov drugi pol, in tako odkrivamo neznani modernizem? Ali bi lahko tako razumeli tudi slovenski modernizem?

Podobno dvojnost je v povojni poljski prozi opazil Tadeusz Drewnowski, ki v svojem sintetičnem pregledu poljske literature z naslovom *Poljska literatura 1944–1989. Poskus sinteze* govori o neoklasikih in avantgardi. Čeprav uporablja Drewnowski za klasifikacijo idejno-tematski kriterij, pride do podobnih spoznanj

kot Markowski, ki uporablja poetološke kriterije⁷ (Markowski 2007). Paweł Markowski v svojem najnovejšem delu *Sodobna poljska literatura* prvi tok imenuje kritični, drugi pa konservativni. Termina v poljščini nimata vrednostnega predznaka, ki ga nosi slovenski prevod.⁸ Oba izhajata iz romantične in realistične tradicije, toda kritični modernizem se loči od konservativnega po tem, da je to tradicijo problematiziral, drugače rečeno, kritični modernizem je modernizem, ki je šel skozi krizo. Markowski razume krizo tako, kot so jo razumeli že dadaisti in futuristi, torej kot občutek izkoreninjenosti, ki je povezan s krizo meščanske kulture, prizadene pa vrednote, ki jih izpovedujejo esencialisti, torej stabilni subjekt, transparentnost jezika, transcendentni vir, ki potrjuje pravilnost naših predstav, in možnost enoumne interpretacije besedil. To so hkrati tiste predpostavke, ki omogočajo obstanek t. i. mimetične literature. Konservativni modernizem pa, nasprotno, ostaja na esencialističnih pozicijah, podedovanih po nacionalni tradiciji 19. in začetka 20. stoletja. V Sloveniji sta to predvsem tradicija realizma in moderne, na Poljskem pa romantična in naturalistična tradicija. Na to krilo je gotovo vplivala tudi sorealistična doktrina, ki je na Poljskem obvezovala dlje kot v Sloveniji, od kongresa Zveze poljskih literatov v Szczecinu leta 1949 do začetka t. i. male stabilizacije leta 1956. Socrealizem lahko z literarnozgodovinskega gledišča razumemo kot skrajno, že deformirano obliko modernistične zahteve po čistosti, sistemu, funkcionalnosti, redu, racionalnosti, preprostosti, nedekorativnosti, kontroli, univerzalnem stilu, kastnem sistemu.

Markowski iz del Schulza, Witkacyja in Leśmiana izlušči značilnosti t. i. kritičnega modernizma in jih utemeljuje z dvema razumevanjema položaja subjekta v svetu: klasičnim in kritičnim.

1. V klasični metafiziki je subjekt kot nespremenljivo jedro nosilec spremenljivih atributov. Tako ga razume tudi tisto krilo modernizma, ki smo ga imenovali konservativno. Identiteta takega subjekta in njegov položaj v svetu sta načelno določljiva, čeprav nista vselej določena, zato so mogoče in upravičene mimetične pripovedne tehnike. Seveda ni nujno, da subjekt definira samega sebe glede na t. i. zunanjo resničnost; tudi če se nanaša na notranjo resničnost, ki jo razume kot edino pravo, je konservativni. Nasprotno pa je za kritični modernizem značilen spremenljiv, negotov subjekt, tak, ki išče »tujca v sebi«, ki ni sam sebi enak.

Tako na primer dojema samega sebe don Alonso v Hiengovem romanu *Obnebje metuljev*. Avtorja ne zanima, ali se glavni junak razvija v skladu s psihološkimi

⁷ Neoklasiki so po Drewnowskem na primer zgodnji Miłosz, »srednji« Iwaszkiewicz, Zbigniew Herbert, Artur Międzyrzecki, avantgardisti pa Białośzewski, Wat, Różewicz, Karpowicz. Markowski med konservatiste šteje Iwaszkiewicza, Miłosza, Herberta, Konwickega, med kritične moderniste pa Leśmiana, Witkacyja, Gombrowicza, Białośzewskega, Wata, Różewicza.

⁸ Markowski uporablja termina »*nowoczesność krytyczna*« in »*nowoczesność zachowawcza*«. Termin »*nowoczesność*« bi morali v slovenščino prevajati z besedo sodobnost. Za Markowskega je sodobnost obdobje od leta 1903 do konca 20. stoletja, torej zajema tako modernizem kot postmodernizem. Termin naj bi na eni strani poudarjal kontinuiteto, na drugi pa opozarjal na dvojno naravo literature 20. stoletja. V članku uporabljena termina kritični in konservativni modernizem izpeljujem iz rabe pri Boleckem in Drewnowskem. Tako ga v navedeni knjigi pravzaprav razume tudi sam Markowski.

zakonitostmi, ki veljajo v »resničnosti«, z vidika realistične poetike je celo neprepričljiv, ker je nemimetičen. Don Alonso se v resnici ne razvija, temveč čudi. Kot pristav v Kraljevem uradu za grbe in naslove se zdi definiran in določen, toda kmalu se izkaže, da je njegova osebnost v tem delu romana izpeljana iz njegove funkcije. Don Alonso samo igra španskega plemiča, gojenca bogaboječega očeta Anastazija, in sam verjame lastni igri. Tragika izkoreninjenega subjekta ni racionalizirana, kot se to pogosto dogaja pri eksistencialistih, Hiengovi junaki poskušajo »goljufati«, tragično premagujejo tako, da med sebe in tragično spoznanje o izkoreninjenosti subjekta v svetu postavljajo konvencionalizirane zaslone, teatralne kulise.⁹ Taras Kermauner ta preobrat pojasnjuje celo z eliadejevskim doživljanjem sakralnega:

V svojih romanih Hieng prevaja kozmično muko v teatsko, na začetku je zločin, ki se ritualno razveže v predstavljanje zločina, v teater« (Kermauner 1980: 457).

Najpomembnejši kulisi sta antitetični: fiksna ideja o čistosti krvi je postavljena nasproti fenomenu gledališča. Besedna zveza »čista kri« v romanu ne pomeni samo nemešana, aristokratska, po rojstvu privilegirana, za don Alonsa je tako pomembna, ker jo povezuje s pristnostjo, z enim samim nespremenljivim bistvom, edino, čeprav zunanjo, oporo. Toda fokus naracije je umeščen tako, da sta bralcu ves čas očitna donkijhotstvo in abotnost take vere. Njeno nasprotje je gledališče, ki pomeni spremenljivost, igro, zvedeno je na teatralne maske, ki zakrivajo praznino. V tako razdvojenost so zapredeni tudi ženski liki; don Alonsova tašča, žena in hči. Vse so aristokratke in igralko hkrati, igrilstvo zanje ni poklic, temveč način bivanja, in prav to komedijantstvo usodno privlači don Alonsa. Don Alonso bitko izgublja, je globoko tragičen, tako kot je v eksistencialističnem smislu tragičen na primer Berk iz *Menueta za kitaro*, toda pri Zupanu se ta tragika odpre navzven, v boj z družbo, ki je mogoč edinole zato, ker je Zupanov junak notranje trden, zato je sposoben interpretirati zunanje spremenljive znake in celo poučevati druge, kaj je prav in kaj ne, do te mere, da se včasih celo nevarno približa patosu, pri Hiengu pa se eksistencialna bolečina prelomi navznoter, v igro in maškarado.

2. Kriza subjekta se prenaša na problem predstavljalivosti resničnosti in transparentnosti jezika. Konservativno krilo modernizma verjame v to, da resničnost obstaja pred jezikom in samo čaka na opis, medtem ko kritični modernisti menijo, da jezik ni sekundaren v odnosu do resničnosti, je ne predstavlja, temveč sooblikuje in problematizira. Še več, za negotovi kritični subjekt je svet nekako zamaknjen, kot da bi se predmet (predstavljena predmetnost) in njegova senca (opis) ne prekrivala, zato obstaja vmesni prostor, ki ga ni mogoče opisati. Ta dvom je nov.

V *Obnebnju metuljev* nas na krizo jezika opozori že način, na kateri v njem naracija preмага epifanijo. Naracija v *Obnebnju metuljev* se sama odstira, in tako kaže

⁹ Virk v *Poetiki samote* piše o iluziji, ki jo »potrebujemo, da sploh lahko preživimo oziroma v miru umremo«. V noveli *Narcisov oče*, ki jo analizira Virk, tudi gre za konvencije, ki so sicer družbene narave, izhajajo pa iz potreb izkoreninjenega subjekta (Virk 1997: 24–27).

svojo strukturiranost, dogovornost. Res je, da Hieng metafikijskih postopkov ne uporablja eksplicitno, da na zunaj ohranja iluzijo realnosti, vendar umesti v besedilo dovolj znakov, ki kažejo na strukturiranost, in sicer na ravni zgodbe in na ravni poetike:

- a) Subjekt se iz krize rešuje s pripovedovanjem, uporablja narativne modele, ki so sekundarni v tem smislu, da izhajajo iz diskurza o resničnosti, ne iz resničnosti same. Če avtor sopostavlja več takih vzorcev, je učinek obraten od tistega, ki ga skuša doseči klasična naracija, ne gradi iluzije realnosti, temveč jo razbija. Prijem je tem bolj očiten, ker so v prozo vstavljeni dramski prizori – slavoloki. V proznem delu romana Hieng uporabi narativne vzorce pikaresknega romana in realističnega romana 19. stoletja, melodrame, burke in domačijske povesti.
- b) Na ravni poetike dogovornost odstira nebrzdana raba paratakse, metonimije in groteske. Svet romana je dobesedno razstreljen na vonje, barve, zvoke, delčke realnega sveta.¹⁰ To velja predvsem za skupinske prizore, med katerimi sta umetniško najmočnejša začetni na trgu Moncada (Hieng 1980: 20–37) in večerja v haciendi don Amadea z indijancem, našemljenim v majordomusa, in Alonsovo caracaško ljubico v vlogi Mercedes (Hieng 1980: 241–248). Za maškarado je v obeh prizorih prisotna misel, da je ta svet *razkošna scenerija v razpadajočem teatru*.

Avtorjevi racionalistični posegi v besedilo, kakršen je pravkar navedeni, kažejo, da v besedilu deluje tudi drugo, opisanemu nasprotno kompozicijsko načelo, ki spenja pripoved v celoto. Simboli in metafore so nosilci eksistencialističnih in modernističnih nazorov. Metulji kot simbol sladke bolečine, uničujoče lepote sicer navezujejo na moderno, vendar ne kot svobodna imitacija, igra, temveč kot napotek za razumevanje besedila.¹¹ Na reko in pragozd je metaforično prenesena misel o lepoti in neobčutljivosti narave in majhnosti človeka v njej, refleksija spremlja tudi tretji leitmotiv romana: človek je igrača v rokah slepe usode. Na teh mestih je modernistična struktura trdna, oprta na tradicijo moderne, in ne prepušča novega. Tako smo pravzaprav že pri naslednji točki, ideji v delih kritičnega modernizma.

¹⁰ Na primer: »Obrazi se nagibajo k njegovemu: usta prepolna sline, škrbine, razpokane ustnice, jeziki stradajočih. Ob polknice so butali kriki in klici v neznanih jezikih, kruljenje prašičev, nekakšne jokajoče tožbe ali pesmi brez konca in kraja, tleskanje bičev, mokenje mezgov in prdenje gonjačev, glas roga, hitri, neznansko divji prepiri. V tretji sprejemnici ga je pričakal don Amadeo; meso, ki razganja svilo ter vezenine, polt, ki se omasti, ko si komaj nasul pudra nanjo, sapa iz blebetanja in korenjaškega izpahovanja, čebula in mošus, vsaksebi postavljene noge, kakor glodalec živahna zenica v rumeni beločnici« (Hieng 1980: 241).

¹¹ Prim.: »Ocenjevalce je zlasti vzdušje starejših literarnih smeri v romanu zavajalo v sodbe, da so ga kot imitacijo uvrščali v bližino postmodernizma. Vendar je takšno sklepanje prenačljeno; Hieng do prejšnjih historičnih slogov nima značilnega postmodernističnega odnosa metafikijsko tendirane imitacije, ampak je to vzdušje sestavni del njegovega pogleda na svet in njegove poetike ...« (Virk 2000: 201.)

3. Tako kot jezik obstajajo po Markowskem v besedilih kritičnega modernizma tudi ideje. Ob ta kamen se najpogosteje spotaknemo, kadar govorimo o postmodernizmu v slovanskih literaturah (Zupan Sosič 2006: 62). Ali lahko za Markowskim ponovimo, da kritični realisti dvomijo o obstoju kakršnekoli človeku transcendentne sile ali vsaj v kulturnem diskurzu izoblikovane ideje? Pri tem ne mislimo več na od realizma in naturalizma prevzete ideje, kot so Narod, vera v napredek, Zgodovino, Boga, ampak predvsem na modernistično vero v poslanstvo umetnosti in modernistično aristokracijo duha, ki se ji je tako težko odreči. Kot smo videli v prejšnjem odstavku, tega ne moremo trditi o Hiengovem romanu *Obnebje metuljev*. Bolecki v delu *Lov na postmoderniste* dokazuje, da so poljski modernisti že od začetka 20. stoletja naprej od znotraj razstreljevali modernizem s sredstvi, ki jih na prvem mestu navaja vsaka postmodernistična poetika, vendar so taka zelo močna zdravila uporabljali ravno zato, ker so obsesivno iskali počelo zunaj literature, pa naj je bila to Čista forma Witkacyja, Umetnik Gombrowicza ali Resnica fantastičnega pri Schulzu. Ravno zato sodijo ti umetniki v vrh modernistične umetnosti (Bolecki 1999: 43–61).

Pri Hiengu je s transcencenco poleg zgoraj omenjenih kategorij povezana še globoka tragika posameznika, »*namesto zgodovinske usode pri njem (pri Hiengu) stoji v ospredju vprašanje posameznikove duševnosti, ki jo v njegovih novelah bistveno generira problematika krivde in svobode*« (Kermauner 1980: 456). Manj enoumna pa je družbenokritična interpretacija Hiengovih del. Revolucijam in uporom v kolonijah, ki jih roman opisuje, ni pripisana nobena moralno-vzgojna interpretacija, vpisane so v nadredno idejo o majhnosti človeka v nečloveškem svetu. Menihi, ki so jih mestici nagnali v reko, polno aligatorjev, so na isti bivanjski ravni kot poginule žuželke, ki so jih raznesle mravlje.

4. Zadnja značilnost kritičnega modernizma, ki jo omenja Markowski, se ne nanaša na resničnost samo, temveč na diskurz o resničnosti, in je povezana s krizo jezika. Kritika se najpogosteje nanaša na mimetične pripovedne postopke, češ da so naivni in lažno predstavljajo resničnost. Bruno Schulz je trdil, da je realizem fikcija,¹² umetnost naj razkrinkava dogovornost, konvencije in kaže praznino, ki jo te ustvarjajo.

Ravno to počne Hieng v *Obnebju metuljev*, razkrinkava. Konvencijo prepoznamo po shematičnosti literarnih likov in že opisani odprti strukturi. Kdo je bil na primer Esteban iz dramatisiranega dela romana? Esteban je kot pri puzzlih sestavljen iz junakov različnih dram (Kermauner 1980: 456). Njegova fraza je cankarjanska, vendar napaberkovana v različnih Cankarjevih delih, zato nima mimetičnega učinka. Prvič se Esteban pojavi na prizorišču kot kak Tartuff: »*Res se zdi, kot da stiska zadnjico po običaju pobožnih ljudi. Črna obleka. Modna. Čeden je, ampak ves tak, da ne veš, kam bi z njim.*« (Hieng 1980: 110.) Na začetku *D drugega slavoloka* je hrepenenjski: »*Slavolok za našo siroto! Proti soncu se zasučite! Takole! Ko hostija pri enajsti maši.*« Proti koncu začne iz njega štrleti Kantor: »*Vsaka stvar*

¹² Prim. Zupan Sosič 2006: 31.

ima ceno. Kloštrom zdaj bolj malo priteka, brez denarja se še polenta ne skuha.« Klasična poetika bi tudi Estebanu očitala, da je »neresničen«, ker je ves iz kalupov in konvencij. Tudi opis don Amadea je daleč od mimetičnega, grotesknost opisa je tako močna, da ne more biti za njo niti realnega človeka niti ne moremo govoriti o personifikaciji. Estebana lahko beremo tudi skozi moralistična očala in rečemo, da »je ciničen komedijant, predstavnik novega razreda«. Prav tako lahko o don Amadeu rečemo, »da pooseblja primitivnega dobičkarja«, ali tako kot Taras Kermauner vidimo v njem Kantorja:

Amadeo je različica znane slovenske osrednje zle figure: Kantorja. /.../ Vendar mu podeli pisatelj posebno potezo – značilno za Hiengov pisateljski kozmos-cirkus: komedijanstvo. (Kermauner 1980: 457.)

Toda tako branje bo v obeh primerih najpomembnejše pustilo zunaj oklepaja. Pri Estebanu bo ostala zunaj ravno njegova knjižna provenienca, pri don Amadeu pa njegova stihijskost, fantastičnost, ves njegov karnevalski pol.

Novi modernizem

Morda je vredno Hiengov opus prebrati še enkrat, da bi preverili, ali so taki poetološki elementi v romanu, kot so mešanje žanrov (melodrama, pikareskni roman) in zvrsti (dramatika, epika), baročno občutenje sveta, kolaž, ornament in fragmentarnost, naključne sestavine Hiengovih del ali pa morda izhajajo iz krize, ki se je rodila znotraj same modernistične umetnosti kot posledica novodobne krize subjekta, dvoma o transparentnosti jezika, kritike diskurza o resničnosti in omajane vere v zunajliterarne utemeljitelje smisla. Drugo vprašanje je, ali te spremembe vodijo proti novi literarni smeri, za polni razvoj katere so bili, kot sem nakazala na začetku, izpolnjeni vsi formalni pogoji šele po letu 1980, ali pa je tako vertikalno razlikovanje za slovensko literaturo nebstveno? In tretje vprašanje, ali bi morali ocenjevati prozo, nastalo po letu 1980, samo glede na zunanje vzorce in formalne značilnosti ali pa bi se lahko pri analizi naslonili na tisti del domače tradicije, ki jo po Boleckem imenujem neznani modernizem?

Literatura

Bauman, Zygmunt, 2000: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic!

Bolecki, Włodzimierz, 1999: *Polowanie na postmodernistów*. Krakov: Wydawnictwo Literackie.

Drewnowski, Tadeusz, 2004: *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia*. Krakov: Universitas.

Hieng, Andrej, 1980: *Obnebje metuljev*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Hoffman, Eva, 1989: *Lost in Translation. A Life in a New Language*. New York: E. P. Dutton.

Kermauner, Taras, 1980: *Teatralizirani pekel* (spremnna beseda k romanu *Obnebje metuljev*). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Klejnocki, Jaroslaw, in Sosnowski, Jerzy, 1996: *Chwilowe zawieszenie broni*. Varšava: Sic!

Kos, Janko, 1995: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Novi pristopi).

Markowski, Paweł, 2007: *Polska literatura nowoczesna*. Krakov: Universitas.

McHale, Brian, 1998: *Postmodernizm*. Krakov: Baran i Suszczyński.

Virk, Tomo, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.

Virk, Tomo, 1997: *Tekst in kontekst*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Virk, Tomo, 2000, *Strah pred naivnostjo. Poetika postmodernistične proze*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Zupan Sosič, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza*. Maribor: Litera.

