

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomaž Toporišič

Slovenska literatura 80. let?

Sintagma, kot se je zapisala zgoraj kot okvirna tema srečanja,* ki se vsako leto na kakšnega od možnih načinov ukvarja s slovensko literaturo in njenim dialogom s polisom, zgodovino, svetom, Evropo..., seveda predvideva, da obstaja nekaj podobnega literaturi v osemdesetih letih, in to v prostoru, ki ga zamejuje slovenski jezik. Ob koncu osemdesetih let, ki so tudi ta prostor z odločnostjo približale misli novega teoretskega diskurza, ki po Lyotardu proklamira postmoderno kot konec oziroma kolaps »velikih zgodb«, subjekt v obnebj u tega kolapsa pa označuje kot nekaj, kar se ne more več utemeljevati v kakršni koli globalni totaliteti, je obsojen na množico lokalnih smislov, za mrežo katerih je značilno razmerje vzporednosti, nehierarhičnosti, parataktičnosti... (Hassan), seveda tudi razmislek o literaturi kot delu umetnosti, ki je nastajala v teh letih, ne sme gojiti ambicij po kakršnem koli orisu »velike zgodbe« o literarni produkciji tega časa.

Osemdeseta leta razpologajo z »malimi zgodbami«, avtopoetikami in avtonoetikami, ki imajo izrazito rizomatsko strukturo, svoje korenine razprostirajo v najrazličnejše smeri. V svoji decentriranosti pa vseeno izgrajujejo mrežo »lastnih« literarno formalnih in tematskih taktik. Refleksija literarne produkcije je po svojem izmakljivem bistvu na moč podobna literarni praksi. »Ideje« — kot to koncizno označi John Rajchman v članku Postmodernizem v nominalističnem okviru — »uporablja tako, kot umetnik uporablja stile. Ločene od njihovega prvotnega konteksta, postanejo te ideje prenosljive, svobodno se premikajo in povezujejo med sabo.« Obenem s tekočo in preteklo teorijo pa postane »postmoderni supermarket« tudi literarna produkcija. Pristop do slednje je podoben tistemu do teorije: realizira se po principu pristopa do »blaga v samopostrežni trgovini«. Tako kot se »različni teoretski idiomi, ki so na razpolago, mešajo med sabo in ne sestavljajo enega samega koherentnega jezika«; refleksija, ki jo ti sestavljajo, iz supermarketa literature osemdesetih let jemlje literarne korpuse, ki

* Pricujoči tekst je bil napisan za letošnje pisateljsko srečanje na Štatenbergu.

se ji v svojih »malih zgodbah avtopoetik« zdi primerni ne za sestavo »velike zgodbe« literature prav teh let, ampak za fotografske posnetke različnih planov literarne produkcije osemdesetih, ki postanejo predmet filmske montaže. Ta pa seveda ne pretendira po tem, da bi posnela »nacionalno epopejo« ali kakršen koli mitični produkt.

Supermarket slovenske umetnosti osemdesetih let v svoji ponudbi ne radikalizira v kakršni koli usodni varianti razmerja med (če uporabimo Strehovcu ljubo sintagmo) trdo nemedijsko umetnino, »ki hoče kot mavzolej kljubovati minljivosti«, in pa tekočo, medijsko umetnino, »delano za tekoči elektronski medij«, z drugimi besedami tudi med poezijo, literaturo na eni strani in pa neklasičnim videom, holografijo in računalniško animacijo na drugi. Kolikor ponuja medijsko umetnost, ta praviloma ni slovenska, je uvozni artikel na nediferenciranem trgu množično kulturne ponudbe, ki se ni sposoben usmerjati ne po box officeu ne po filtriranju kvalitete. Slovenska množična umetnost se pač zvede na folkloro zabavnega in narodnozabavnega kiča, po drugi strani pa tudi hiperpolitizacije »umetnosti«, ki velikokrat v podobni meri prehaja v kič. Po ukinitvi oziroma samoukinitvi punka kot sociološko in estetsko zanimive množične subkulture, ki jo zaznamuje kolektivna poetika, pravila izjemno prepletene mreže avtopoetik, ki nastopijo tudi v okviru glasbene (sub)kulture, negira samo postavantgardno multimedialno gibanje Neue Slowenische Kunst. O njegovi odmevnosti in iskanosti na policah supermarketa postmoderne seveda v enaki meri kot vsaj pogojno množična recepcija priča tudi hiperprodukcija pro in kontra polemičnega, apologetskega, kritičnega in »trdo« teoretskega diskurza.

Slovenska umetnost osemdesetih let se v teoretski refleksiji s tem vzpostavlja ne kot protislovno razmerje med množično medijsko in aristokratsko trdo umetnostjo, ampak predvsem kot interakcija postavantgardne (predvsem) medijske umetnosti oziroma umetnosti, ki izrablja, se poigrava, protituira množične medije, in pa trde umetnosti avtopoetik, ki so sledile zlomu ali izteku modernizma. Prva proklamira kolektivno poetiko in paradoksalno preigravanje s principom totalitarnega, anonimnost umetnostnih korpusov, simulacijo »velikih zgodb«, ki so po svojem bistvu seveda stvar dekadence; druga avtopoetike, lokalne smisle, »majhne zgodbe«. Ob tej interakciji se seveda dogajajo še različne »lokalne vojne« in dogodki, ki so na policah supermarketa za nekatere lahko tudi bistveni artikli, pač glede na potrebe in povpraševanje določenih družbenih in interesnih skupin. Recimo večno živa in večno siva zabavna in narodno-zabavna glasba, hiperprodukcija politično aktualističnega pisanja, dramatike v začetku in sredi osemdesetih let, ki odpira tabu teme politike, teoretski diskurz, ki hoče na vsak način sproducirati množično žanrsko literaturo in ostalo umetnost tudi v Sloveniji, ne da bi mu to ob vsej sofisticiranosti terminologije uspelo, vzpon in

zaton političnega gledališča, tavanja slovenskega filma... Toda te stvari nas zaenkrat ne bodo zanimale.

Za razliko od gledališča, videa, glasbe, likovne in uporabne umetnosti, delno tudi arhitekture, se slovenska literatura v izteka-jočem stoletju skoraj praviloma ni oblikovala v interakciji s post-avantgardnim gibanjem NSK in njihovo kolektivno poetiko. Kar pa še ne pomeni, da ni v drugačnem tematskem in oblikovnem polju razvila avtopoetik, ki so po svojih postopkih, predvsem pa po svojem odnosu do tradicije, vzporedne tistim v okviru gibanja NSK. V obeh primerih gre pač za umetnost po modernizmu, za dve možni varianti te umetnosti, obakrat torej za izpostavitve dialoga s tradicijo, ki zajema tudi modernizem, za dialog umetnosti z umetnostjo, vzporedno s tem pa tudi za dialog umetnosti z neumetniškimi diskurzi, skratka nomadsko popotovanje po mnogoterih objektih tradicije in sedanosti. Vznik tega dialoga je še najbolj varno locirati v leta 1983—85, v svoji umetnostno medijski kvantiteti in kvaliteti pa seveda priča o specifičnosti slovenske umetnosti.

Poezija, simulakrum in palimpsest

Omejili se bomo na literarni diskurz. Najhitreje se je zlom modernistične poetike izvršil v okviru poezije, se pravi literarne zvrsti, ki je v Sloveniji najmočnejše zastopana, največkrat izrabljena, zbanalizirana, subvertirana, obenem pa tudi zvrst z največjo tradicijo in raznolikostjo. Če se je npr. v Ameriki o postmodernizmu v literaturi najprej in največ govorilo v okviru »fiction«, se pravi proze, zato se je kot ena prvih oznak za umetnost po modernizmu pojavila »metafikcija«, se v refleksiji o slovenski literaturi zaznavki premikov najprej pojavijo ob poeziji. V letih 1983—85 izidejo vsaj zbirke vodilnih neomodernistov, ki zaznamujejo tehniko palimpsestov, priključitev tradicije, tudi regionalizem... Gre seveda za *Žalostinke* za očetom in očetnjavo Jožeta Snoja, *Palimpseste* Nika Grafe-nauerja in Vena Tauferja *Tercine* za obtočeno trobento. Ob teh v približno istem času izideta kar dve klasicistični zbirki Borisa A. Novaka (*1001 stih, Kronanje*), sledijo si zbirke Iva Svetine (*Dissertationes, Bulbul, Marija in Zivali...*), izide *Almanah mladih* (1983), ki mu sledijo samostojne zbirke generacije, ki se po prvih teoretičnih razpravah o postmodernizmu (1982 —) zavestno vključi v proces pi-sanja, prevajanja in refleksije literature po modernizmu. Gre seveda za zbirke Aleša Debeljaka, Jureta Potokarja, Braneta Mozetiča, Bra-neta Bitenca, Štefana Remica, Alojza Ihana... Z zbirko *Mera časa* (1987) se spremeni tudi poetika Tomaža Salamuna, Milan Dekleva izda prelomno zbirko *Odjedanje božjega* (1988). Postmodernizem je zdaj seveda že stvar splošne izobrazbe. Širiti se je začela tudi retro-aktivna veljava pojma (npr. na Tauferjevo zbirko *Pesmarica obrab-*

ljenih besed iz leta 1975). Avtopoetike razvijajo izjemno raznoliko medbesedilno igro z različnimi tematskimi poudarki: vse od Tauferjevih prikliev Prešerna, Murna, Voduška, Cankarja, Kosovela, Kocbeka, Jenka; Svetinovega dialoga s perzijsko svetopisemsko, trockistično literaturo; Mozetičeve stopitve s prekletimi pesniki francoske dekadence; do recimo Debeljakovega vnosa mitologije medijske umetnosti (Laurie Anderson, Brian Eno, Yazoo) in melanholije računalniške simulacije.

Primer Svetina

Med razpoložljivo množico korpusov za ponazoritev tipike avtopoetik osemdesetih let si recimo izberemo poezijo Iva Svetine. Ludizmu neomodernizma, ki je bil kmalu tudi že estetsko nadzorovan in usmerjan, je v zbirkah, ki jih je izdal v osemdesetih letih, sledila nekakšna umiritev, predajanje nepreglednemu polju zgodovine različnih literatur, kultur, civilizacij, razpoložljivosti vseh teh tradicij in razpolaganju z njimi. Že v *Dissertationes* (1977) se je prototekstovno gradivo geografsko in časovno pomaknilo v obnebeje Orienta, njegove eksotike, skrajne, a prefinjene senzualnosti. Metatekst pa je bil še zmeraj zaznamovan oziroma je nastajal iz prototekstov, ki so se sejali skozi sito spet s poezisom zaznamovanih meta zgodb boljševiške revolucije kot utopije, ki se je izkazala za antiutopijo. Nastajala je zmes nezmesljivega, eksotično mističnega in obenem senzualnega Orienta in vse prej kot neasketskega boljševizma, jezika tisočletne tradicije in kulture, ki se je sejal skozi sito polpretekle zgodovinske skušnje.

Marija in živali (1986) je bila geografsko in motivno-tematsko locirana pod vznožje Oljske gore, ohranila je nekaj senzualnosti in se obenem predala resignaciji biblijskega in krščanskega sveta. Eros naj bi bil »prežet s trpljenjem in bolečino, ki kliče po odrešitvi« (Tine Hribar). Toda v *Petih rokopisih* (1987) se je Svetina »izmaknil« možnosti interpretacije njegove poezije kot resignacije sveta pod okriljem Biblije, ki obenem nikoli ni bilo okrilje asketskega krščanstva, želje po odrekanju ali »duhovni bolečini«, ki bi v svetu, »zapuščenem od bogov« klicala po odrešitvi. Če se je v *Mariji in živalih* skušnja sedanjosti tematizirala skozi skušnjo preteklosti, mita o preteklosti, ki je bil v skladu s Svetinovo avtopoetiko že preoblikovan, tako da se je nomadsko popotovanje po preteklosti neopazno zlivalo s sedanjostjo, so legende, ki stopajo v *Pete rokopise*, spremenjene oziroma poetsko oblikovane tako, da tega enostavno ne moremo z gotovostjo trditi.

Postavimo to malo drugače: V *Petih rokopisih* se moramo sprijazniti z dejstvom, da se bomo morali ukvarjati z vprašanjem, zakaj in kako lahko prototeksti v izrazito razpršenih, včasih že kar nepre-

poznavnih in nedoločljivih metatekstih delujejo kot ikonična znamenja, ki se izbrišejo ravno v trenutku, ko se nam zazdi, da je končno postala njihova vsebina evidentna. Če se je še ob *Mariji in živalih* interpretom zdelo možno enoznačno razbiranje intertekstualne metafore s prototekstom v funkciji primerjalnega člena te metafore (uporabljamo terminologijo, ki jo je v Sloveniji uvedel Marko Juvan), to v *Petih rokopisih* enostavno ni več mogoče. Svetinova tehnopoetska inventivnost je rezultirala v tematski neulovljivosti, mnogoplastnosti, rizomatičnosti strukture poezije. »Metafizična« nemoč upesnjevalca je do nerazpoznavnosti zamaskirana s tehnopoetskim in motivno-tematskim instrumentarijem poezije. Priklicivanje prototekstov je asociativno, le ti nimajo več statusa kontrastiranja preteklega in sedanjega, »opisovanja novega«, »funkcije metafore« za novo. Rokopisi so pred nami pač taki, kakršni so. Poetsko skrajno inventivni, večno ujeti v časovno, civilizacijsko in geografsko heterogeni prostor, ki ga vsakič pričara poezija kot alkimija, kovanje zlata, ki ni to, kar naj bi bilo in je obenem več, kot to, kar od njega pričakujemo.

So tu, ker po nelogični logiki vedno nekoliko mističnega pesnjenje obnavljajo ali na novo kreirajo zgodbe o ljudeh in stvareh, ki so bili ali niso bili. Predvsem pa se vedno znova pojavljajo v nekajminutnem branju kot senci alkimistične kovačnice palimpsestnih rokopisov, v katerih se prototeksti v za postmoderno tipično radikalni meri nerazpoznavno zlivajo z metateksti, ki kot da ne bi pripadali našemu času. Z enako intenzivnostjo kot v njegovi vzhodno zahodni operi *Seherezada* se v Svetinovi poeziji uspešneje kot v okviru še tako hiperekspaniranega romana npr. Umberta Eca realizira Borge-sova »obsedenost« s tradicijo, oživitvijo le-te, literarnim delom kot odprto strukturo, literaturo kot svetom, ki vključuje vase vse, se pravi struktura, ki je tipičnost postmodernizma in hkrati tudi njegov adut. Poezija torej še zdaleč ni v slepi ulici.

Političnost in dialoškost proze

V prozi zaznamuje prvo polovico osemdesetih let najprej ro-manesko, pretežno memoarsko-pričevalno pisanje, ki problematizira »vroče« tematike »prepovedane preteklosti«. Tokrat se ta proza, ki v javnosti naleti na neverjeten odmev (knjiga Igorja Torkarja *Umiranje na obroke* v nekaj letih doživi kar več ponatisov), ob letih 1941—45 osredotoča predvsem na za narod usodne dogodke tik po vojni in pa nekaj let kasneje, se pravi l. 1948. Večina del izpeljuje tematiko kot konflikt med totalitarizmom akcije v imenu bodisi revolucionarnih bodisi tradicionalno-krščanskih idej in pa posameznikovim stremljenjem po realizaciji svoje individualnosti, ki ga vedno znova spodkopavajo podaljški ideologije. Literarne taktike, ki jih uporabljajo posa-

mezni pisci, se gibljejo od tradicionalne memoarske proze do (post)modernističnega hermetizma in stilističnih iskanj.

V prevesu s prve v drugo polovico desetletja se ob tovrstni prozi in pa pisanju »velikih mojstrov modernega romana« Lojzeta Kovačiča in Vitomila Zupana začnajo pojavljati dela, ki jih tudi refleksija začnjenja povezovati ne več z ludizmom, reizmom ipd., ampak z metafikcijo, Borgesom, Kišem, se pravi literaturo postmoderne. Tipično prehodno delo je npr. knjiga kratke proze Rudija Šeliga *Molčanje*, ki skozi tematiko, ki je blizu tisti iz sočasne politične dramatike in pa Kiševega in Jančarjevega pisanja na tehnopoetski ravni povezuje novoromanovski ali kar šeligovski reizem, ki skozi optiko filmske kamere s prikazovanjem zunanjega sugerira notranje, in pa fiction-faction postopke, ki ga približujejo postmodernistični prozi. Drago Jančar po romanu *Severni sij* kot simulaciji kufkovega sveta in njegovi predstavitvi v mesto ob Dravi v sami sredici desetletja izda zbirko kratkih zgodb *Smrt pri Mariji Snežni*, ki razvija jasno koncipirano tematiko paradoksalnega odnosa med posameznikom in družbeno represijo kot »igro usode«, se pravi, da ne skriva dialoga s Kiševo *Grobnoico za Borisa Davidovića*, po tehnopoetski plati pa tudi z mojstrom Borgesom.

Po letu 1983 se pojavijo tudi prve knjižne izdaje proze generacije, rojene okoli leta 1960. Knjigi *Mlada proza* (1983), ki naj bi reprezentirala to generacijo, to sicer ne uspeva, ob Juretu Potokarju, pri katerem je proza v bistvu stranski produkt njegove poezije, pa opozori na dve avtopoetiki, ki bosta postali značilnost »mlade slovenske proze«: z literarno ideologijo Johna Barta in njegovim razumevanjem metafikcije v temelju določeno pisanje Andreja Blatnika (ki v istem letu izda prvenec, knjigo kratkih zgodb *Šopki za Adama venijo*), se pravi pisanje, ki poskuša združiti fiction-faction postopke s socializacijsko funkcijo literature; in pa izrazito veristično prozo »socialnega dna«, kriznih eksistencialij Franja Franciča. Enako mejne eksistencialije skozi objektiv kamere na izrazito filmski način, ki je včasih tudi verističen, odslikava tudi proza Andreja Morovića, njegova zbirka *Prosti tek* (1986) in pa roman *Bomba La Petrolia* (1989), ki je že stilno bolj hermetičen. V letih 1987–89 izidejo vsaj štiri radikalno metafikcijske knjige: *Mistifikcije* Branka Gradišnika, *Plamenice in solze* Andreja Blatnika, *Pozlata pozabe* Igorja Bratoža in *Kdo mori bajke* Alekse Šušulica. Za vse štiri (dodali bi jim lahko še del Blatnikove knjige kratke proze *Biografije brezimenih*) je značilna hiperprodukcija stilizmov, jezikovna bravuroznost, intertekstualnost, tehnika pastiša, (z izjemo Blatnika) zavestna odsotnost jasnejših eksistencialij, metafizičnih vprašanj.

Ob metafikciji kot bolj ali manj razpoznavni skupinski pisavi se v mlajši literarni produkciji druge polovice desetletja torej uveljavlja val avtopoetik, ki ga Marko Juvan npr. označuje s pojmi »individuali-

sti« (Frančič, Morovič, Lela B. Njatin itd.), »arhaizatorji« (Lidija Gačnik, Vlado Žabot).

Primer Mazzini

Izrazito samosvoja, tipična za postmoderno rušenje trdnih zidov med posameznimi literarnimi zvrstmi, visoko in žanrsko literaturo, tradicijo in postindustrijsko družbo je tudi proza Mihe Mazzinija. Njegov roman-prvenec *Drobtinice* je bil določen na eni strani s slovensko prozno produkcijo, ki se vztrajno giblje bodisi v malomestnem svetu bodisi v krogih socialnih in kulturnih »marginalcev« (Frančič, delno Morovič, Božič), po drugi strani pa z literarno ali filmsko varianto krimi literature pretežno ameriškega velemera, njenimi stilno formalnimi, pa tudi žanrsko-vsebinskimi določitvami.

To pa niti približno še ni vse. *Drobtinice* se ves čas uspešno gibljejo med različnimi zvrstnimi in žanrskimi variantami, nikdar dokončno ne sestopijo v kakšno od teh, se z njimi samo poigrajo, jih izkoristijo, da lahko razvijejo naprej svojo zgodbo, ubesedijo, to, kar hočejo. *Drobtinice* pač niso »roman velemera«, njegovih neonskih luči, sumljivih predelov, po katerih se lahko in včasih že kar morajo gibati različni sumljivi tipi, ekscentriki, morilci in »nepogrešljivi« privatni detektivi. Kljub temu, da si privzema tehniko pripovedovalcev tovrstnih zgodb in romanov, njihovo ironično distanco, ki je na prvi pogled neopazna, Mazzinijev roman zamenjuje »neonske luči velemera« s svetlobo, ki se širi iz plavža Jeseniške železarne. Umetniške ekscentrike morajo zamenjati groteskne malomestne zanimivosti, propadli hi-piji, verzifikatorji, ki na leto izdajo na desetine samizdatskih knjig in pa — še ena zanimiva zamenjava — delavci z juga, bosanci, ki so tu namesto črncev, portoričanov itd. *Drobtinice* tako s prenosom iz »velikega v malo mesto« niso več trdi ameriški roman, ampak se morajo nujno zlit s slovensko tradicijo, opisujejo malomestni svet chandlersko.

Deset zgodb v njegovi zbirki ali zb'rki *Godbe* (1989) je deset različnih pristopov, ki jih v skladu z avtorjevo osnovno poetiko zahteva tematska pripadnost določenim žanrom ali kvazižanrom. Od metafizijske izdelave svetopisemske zgodbe *Zamzak & Noe*, ki šokira z grobstjo končnega preobrata, do računalniške igre meč in čarovništvo *Strangers in the Night*, kjer princeso kot presežek, ki ga išče junak, zamenja bencin. Od osnovnošolskega in srednješolskega dolga »žanru« ideološko črno bele zgodovine in herojskih zgodb *Mehanizmi herojstva* z borgesovskim preobratom, avtobiografske »vojaške zgodbe« s punk estetiko *Sivi sokol Egon P.* do Playboy zgodbe *Good Rocking Tonight*, v kateri škatlica kondomov priroma v roke solidnega družinskega očeta in povzroči vse prej kot moralne transformacije. Od antidomačijske striparske zgodbe o izgubljenem turistu in skoraj popolnoma zapuščeni slovenski vasi s šokantnim končnim poudarkom *Domačijskost* do se-

minarske naloge iz organizacije dela *Funerisologija za začetnike*, o človeku, ki iz obiskovanja pogrebov naredi poklic, znanost in revolucijo.

Mazzini svoje zgodbe kadrira z intenzivnostjo krimi filma, ki pa je enako blizu kot Marlowu in Private Eye filmom Truffautovega in Godardovega novega vala v nehermetični inačici. Njegove zgodbe niso čisti žanri, tako kot niso čisti žanri filmi novega in novega novega vala Bessona, Devilla, De Palme in drugih. Niso čisti žanri, kolikor zavestno ali intuitivno rušijo bralčev horizont pričakovanja, kolikor postajajo presežek, obenem pa tudi intuitivno vikorporiranje shematike žanra v avtopoetiko posameznih zgodb. Niso slovenske, kolikor ne upoštevajo zvrstnih zahtev slovenske literature, tematike, ki so prisotne v tej, povezujejo s poetikami, ki jih ta ne pozna ali ima za neadekvatne. In končno so slovenske, kolikor (in to je v veliki meri) se skozi žanrski in zvrstni miks, ki je enak Mazzinijevi avtopoetiki, tematizirajo poglobljene problematike tega prostora. Od policijskega nadzora, blut und boden ideologije, provincialnosti, ideološke nestrpnosti, vpetosti v ideološko geografski prostor med železnima zavesama, ki to nista več, in socializmom, ki to ni, do erosa in thanatosa, ki ju je seveda treba ubesediti kot vzhodno-zahodno ljubezensko zgodbo in seminarsko fiction faction meta prozo. To je literatura, ki je ves čas izrazito odprta za pobude, ves čas v dialogu z različnimi umetnostnimi in neumetnostnimi diskurzi. Literatura, ki ji skupaj s Huysmansom gotovo ne bi mogli podtakniti očitka, ki se ga — včasih upravičeno — povezuje z metafizijsko prozo: »V pustih pesmih, katerih nepristopne mitologije so vas na koncu zmrazile, nihče ni živel.« Fin de siècle je sicer v novem stoletju prinesel tudi literaturo, ki bi ji Huysmans očital to, kar je očital Laconte de Lisle, zato pa tudi tisto drugo, ki ji z nepredvidljivo inovativnostjo pripada tudi Mazzini.

Političnost in nomadstvo dramatike

Dramatika osmega desetletja se je uveljavljala najprej kot produkt hiperpolitizacije časa, se pravi kot zvrst politične drame, ki je del sprva izjemno uspešnega, sčasoma pa že iztrošenega političnega gledališča. Trije klasiki neomodernizma Dominik Smole, Rudi Seligo in Dušan Jovanovič so v teh letih napisali nekatera vrhunska dela tovrstne usmeritve, obenem pa so vsak na svoj način izvedli transformacijo matric zvrsti, v kateri so najprej pisali. Smole bodisi s svojim tipičnim dialogom literature s tradicijo (*Igra za igro*), zoženjem kroga na svet absurdne intime (*Ljubezni*) ali umetelnostjo groteskne igre na meji pravljčnosti in grozljivke (*Zlati čevljički*). Seligo tako, da se je spopadel s folkloriko in večno temo ljubezni (*Svatba*), kiševsko tematiko usode revolucionarjev, povezano s problematiziranjem sveta ženske (*Ana, Volčji čas ljubezni*) ali še enkrat folkloriko in banalno gro-

tesko sedanjosti (*Slovenska savna*). Dušan Jovanović s priklicom tematike preko dialoga z Dostojevskim (*Karamazovi*), miksom različnih zvrsti (*Hladna vojna babice Mraz*, *Vojaška skrivnost*) in pa »meščanjem« matrice politične drame (*Jasnovidka ali Dan mrtvih*, *Zid*) in tehniko parafraz (*Viktor ali Dan mladosti*).

Komedija razvija tehniko rizomatičnega konglomerata, ki je tako pri Jesihu kot pri Filipčiču povezana z izrazito stilistično bravuroznostjo in inventivnostjo. Vzporedno s to pa nastaja tudi odmevna, a manj uspešna »spolitizirana in včasih aktualistična komedija« (Alenka Goljevšček, Tone Partljič).

Ne glede na tematiko pa se dramatika desetletja v svojih najbolj zanimivih delih uveljavi kot skupek raznolikih nomadskih popotovanj po zalogi tradicije. Ta lahko uokvirja razmeroma skromno inventivnost in enoznačnost, po bistvu »romantično interpretacijo klasične dramatike« (Mirko Zupančič: *Elektrino maščevanje*), tipiko poetične drame, ki je obenem klasična in rizomatična (Dane Zajc: *Kalevala*, *Medeja*), izjemno razvit referencialni okvir, ki ga ves čas razpira koreninska zgradba drame (Jovanović: *Viktor ali Dan mladosti*, Jančar: *Zalezovanje Godota*, Svetina: *Biljard na Capriju*, *Šeherezada*) ...

Primer Godot

Izberimo si Jančarjevo dramo *Zalezujoč Godota*. Njegova dramska dela zadnjih nekaj let tipizirajo in na neki način že rešujejo problematiko literature slovenske dramatike osemdesetih let. Iztrošenosti aktualistične politične dramatike, po drugi strani pa nevarnosti ujetja v zaprti, sterilni krog postmodernističnega poigravanja in preigravanja s klasičnimi temami. Gre seveda za razvpito dramatiko Heinerja Müllerja, ki ga preveč intenzivno postavljajo tudi na odre slovenskih gledališč.

Prav Jančarjeva knjiga pred kratkim ali pa v kratkem uprizorjenih dramskih besedil nehote problematizira oba pola. *Zalezujoč Godota* kot parafraza, predelava, preigravanje in poigravanje z zdaj že klasičnim Beckettovim besedilom *Čakajoč na Godota* lahko zdrsne na raven politične satire ali v sterilnost parafraziranja. *Klementov padec* razvija temo, ki — če pretiravamo — le ni več tako daleč od domačijske dramatike, da se ne bi pojavil problem možnosti ustrezne nadgraditve le-te. Tretja drama *Dedalus* je politična igra iz polpreteklih dni, igra o triumfu in zlomu neke polpretekle revolucije. Se pravi, da ji spet grozi sestop v verizem, klišejskost. Na to matrico je bilo v zadnjem času pač napisane že preveč literature.

Zaradi referencialnega okvirja, načina medbesedilne igre in končno Jančarjeve avtopoetike je med tremi objavljenimi dramami za razmislek teorije gotovo najbolj primerno *Zalezovanje Godota*. Hote ali ne hote namreč vzpostavlja in na svoj način rešuje tako problematiko

iztrošenosti ali aktualizacije politične dramatike kot sterilnosti in hermetičnosti metafikcije. Jančarjeva dramatika, ki je bila v *Disidentu Arnožu* in *Briljantnem valčku* tehnopoetsko še dokaj klasično umirjena, je zdaj spremenila svojo strukturo. Namesto politične drame, ki se dosledno izogiba populističnim aktualističnim poudarkom, se pravi spustitve na veristični nivo, sta se izoblikovali istočasno vsaj dve osnovni, antagonistični poetiki. Najprej tista absurdne modernistične dramatike Samuela Becketta. Dramatike, ki je v svojem ponavljanju absurdnih situacij obenem hermetična in veristična. Toda neprimerno bolj kot njegova proza prilagojena vsaj približno širšemu krogu bralcev. In pa poetika, razvidna v obrisnih oblikah v zadnjih dveh zgodbah novelistične zbirke *Smrt pri Mariji Snežni*. Ne več borgesovsko ali kiševsko metafikcijska, obenem klasična in prežeta z bogato medbese-dilno igro, značilno za modernizem, še očitneje pa za postmodernizem.

V *Smrti pri Mariji Snežni* je Jančar zavestno črpal iz danes že tradicije Borgesa in v letu 1988 spet že klasičnega dela fiction-faction proze, se pravi *Grobnice za Borisa Davidovića* Danila Kiša. Ti dve že sami po sebi tehnopoetsko različni matrici je transformiral tako, da sta v njegovi prozi obstajali samo kot referenci ali pa protopoetiki, ki jih je že zabrisala metapoetika posameznih zgodb. Toda skozi palimpsestno literarno govorico sta se vsaj pogojno in v obrisih še dali razbi-rati. Kot »objekt« za svojo prakticiranje tehnike referenc si je v svoji novi drami *Zalezovanje Godota* izbral danes seveda tudi že klasičen in že hiperinterpretiran tekst sodobne dramatike, Beckettovo dramo *Čakajoč na Godota*. Pri tem mu ni šlo za to, da bi tako kot Svetina v zbirki *Peti rokopisi* zabrisoval mejo med proto in metateksti, dosegel »skoraj popolno« neidentifikabilnost prototeksta ali prototekstov, značilno za »res čisto« palimpsestno literarno govorico.

Res eksplicitno pa je tehniko referenc »oznanil« že kar v samem naslovu, bralca navedel k obema glavnima referencama dramskega be-sedila. Prvič sta to dve zgodbi Jančarja samega, *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora* spet iz zbirke *Smrt pri Mariji Snežni*. Glede na fabulo je lahko drama delna obnova obeh zgodb. Jančar dobesedno ci-tira nekatere stavke, dele stavkov iz *Zalezovanja človeka*. Toda obe-nem že obe zgodbi delujeta tudi kot »priklicani literarni kontekst, ki v besedilu zastopa, ikonizira neko tuje obzorje, govorico.« To Jančar, čeprav je prišla izpod njegovega peresa, že vrednoti, komentira. Dru-gič je to Beckettova drama *Čakajoč na Godota*. Jančarjeva drama se npr. že začne s citatom začetnega stavka Beckettovega *Godota*: »Nič se ne da naredit.«

Kontrastiranje, sopostavljanje obeh prototekstov pri bralcu izzove nekakšno nelagodnost. Pri poznavalcu Beckettovega literarnega sveta zaradi vpeljave le tega v politične sfere. Pri ljubitelju političnega gle-dališča z jasno strukturo večnega boja med mikro in makro sve-

tom pa z vnosom Beckettovega sveta absurda, rušenjem njegovega horizonta pričakovanja.

Ampak to še ni vse. Skozi tretjo protagonistko drame Jančar vpe-
lje še dialog literature z literarno teorijo. Pojavi se tretji prototekst,
ki je obenem že interpretacija enega od prej omenjenih, Beckettove
dramatike. Vse je seveda ne samo že brano ali že doživeto. Več kot to,
vse je že tudi »teoretično razlagano«. Če glavna junaka ponavljata
usodo bolj ali manj vseh junakov modernistične dramatike, Felicita
enostavno citira oziroma parafrazira to, kar je o tej dramatiki napi-
sala gledališka teorija. Kotov znameniti esej *Kralj Lear*: »Absurd-
nost, absurdnost človekove situacije je nadomestila vsako absolutnost.«
Njene besede so obenem interpretacija prototeksta in metateksta. Sve-
tu se je očitno mogoče adekvatno približati skozi tehniko referenc, ki
so eksplicitno naznačene, interpretirane. Avtopoetika je rezultat re-
novacije, ki usmerja način intertekstualnosti.