



Janez
Strehovec

Besedila brez napak

(O trivialni književnosti in SA-romanih)

Če so teksti umetniške proze, ki stopajo v nacionalne pogone literarnih zgodovin in tradicionalnih vrednotenj umetniške književnosti, pravzaprav besedila z napako (pri tem mislimo na visoko stopnjo inovativnosti v njih, s katero vsakič »presenetijo« bralčeva obzorja pričakovanj s svojimi konvencijami, standardi in izkuštv, pridobljenimi s predhodnimi branji umetniške literature), potem lahko poimenujemo množične artefakte trivialne književnosti kot dela brez napak, v smislu, da niti malo ne presenečajo svojih bralcev: v njih najdejo tisto, kar iščejo, kar želijo slišati in prebrati; njihov avtor ni tisti, ki bi bralce teh del »vlekel za nos«. Seveda to še ne pomeni, da ni v teh tekstih presenečenj, inovativnosti, celo agresivne šokantnosti, s katero, na primer, kriminalke in trde detektivke naravnost bombandirajo in »mučijo« bralce. Vendar pa so v njih, smemo reči, groza, nepredvidljivosti, akcije, katastrofe in tudi na vsakem koraku možno divje ljubezensko življenje samosvoje programirani, sodijo v sam kod te literature. Bralec, ki vzame v roko detektivko, dr. roman, ljubezensko zgodbo ali tisto z divjega zahoda, preprosto ve, kaj ga čaka, na arhetipiko in kompozicijo teh literarnih svetov je pripravljen, in ta besedila ga tudi ne bodo razočarala; kot teksti brez napak bodo zadovoljili njegovo potrebo po takšnem branju.

Primerjavo umetniških literarnih tekstov s tistimi trivialne književnosti in celo opredeljevanje slednjih glede na neko posebnost (konkretno »napako«) v prvih smo vpeljali samo operativno, kot pripomoček. Resnica besedil trivialne književnosti, mimogrede (ali pa tudi ne samo mimogrede) zahtevajo izjemno kakovost in spretnost avtorjevega obrtnega pisateljskega znanja, se ne izčrpa z opisi značilnosti per negationem do norm umetniških literarnih del. Tudi stališče, da poveš nekaj velikega in tehtnega, če omalovažuješ pisanje in branje trivialnih literarnih del, je nesmiselno in utvarno. Dejansko je v teh tekstih na delu izjemen smisel za vse razsežnosti in registre sodobnega življenja, njegove »potujitve«, omadeževanost; vnos programiranih »napak« ga tudi drzno in divje podvaja, celo množi z večmestnimi potencami, tako da imajo ti teksti tudi zavirljivo kognitivno funkcijo. To so tudi besedila skrajno eruptivne domišljije, potrebne za vse te fantastično, z izjemno kombinatoriko in poznavanjem vseh logičnih stopenj modalnosti spletene preobrazbe in nadzidave mesta iz središča znanosti in industrije v kraj skrivnosti in hudodelstva, pisarn v pravljilne labirinte ljubezni, bolniških hodnikov, v ceste nebrzdanega seksualnega življenja, tehniških naprav, v prizorišča srečanj z zunajzemeljskimi bitji.

Trivialne romane pišejo za množično potrošnjo; niso teksti, ki računajo na tisočletja in na kakšnega prihodnjega bralca in literarnega zgodovinarja, ki jih bo našel in razumel ter iztrgal (krivičnemu) pozabljenju sodobnikov. Tudi modno novo in najnovejše (bodisi tehnoloških iznajdb, imidža ali ideologij) je v njih koncentrirano na delu, zato jih zob časa lahko neprizanesljivo načenja in ogroža. Gre dejansko za tekste, pisane za trg in njegove najnovejše trende.

Je bila to značilnost tudi del t. i. *SA-romanov*,¹ samosvojih tekstov nemškega literarnega nacionalsocializma, ki predstavljajo poleg besedil kolonialnega, vojnega, kmetškega, »Blut und Boden« in zgodovinskega romana takratne Nemčije najbolj značilno branje nacionalsocialističnega literarnega pogona? Pri tem mislimo na literaturo, ki je ni zapovedovala, umetno forsirala vladajoča stranka, ampak je kot pravcata produktivna sila že desetletje prej, preden je zgrabila oblast Hitlerjeva stranka, z atraktivnim literarnim oblikovanjem snubila za nemški nacionalsocializem, nacionalno obnovo in tudi za Nemčijo, povečano z novimi ozemlji.

Obravnavo tekstov *SA-romanov* spremljajo težave, povezane z viri, kajti ogromno gradiva je izgubljenega; redke primerke tekstov je moč brati samo še v osrednjih nemških knjižnicah ali jih po naključju izbrskati po antikvariatih, manjka pa tudi ustreznih literarnozgodovinskih študij. Poseben problem (in tudi izziv) pa pomenijo tudi sami teksti te književne zvrsti s svojimi na novo opredeljenimi razmerji sanj in dejanskosti, iluzijskih svetov in vsakdanjosti. Za raziskovanje problematike nemškega trivialnega in še posebno *SA-romana* so sicer pomembne naslednje novejšje razprave nemških literarnih zgodovinarjev: Helga Geyer-Ryan, *Trivialna književnost v Tretjem Reichu* — Opazovanje pogrošnega romana, Karl Riha, *Množična literatura v Tretjem Reichu*, Rainer Stollmann, *Po ovinkih k Hitlerju* — Nacistična samovzgoja v *SA-romanu* in isti avtor *Subjektivni fašizem v ogledalu množičnega romana*.

Ko omenjamo množični roman tistega časa, velja posebej poudariti, da so v NS Nemčiji najbolj množično tiskali predvsem propagandno literaturo nacionalsocialistične stranke in, ne nazadnje, Hitlerjevo »življenjsko« literarno delo *Mein Kampf* (1925), ki so ga že med aprilom in decembrom 1933. leta natisnili v milijon izvodih, do pomladi 1940 pa mu je naklada narasla na več kot šest milijonov primerkov. V izjemno visokih nakladah so izhajale tudi monografije o Führerju (pri založbi Eher je do leta 1940 izšlo kar 14 takšnih del), zbirka Šola v Tretjem Reichu — Berila za novo nemško šolo in zbirka zvezkov iz nastajanja Nemčije, katere prva številka se je pojavila 1933. leta pod naslovom *Od Hermanna do Hitlerja*. To delo sicer sodi v niz del, nastalih na podlagi popolnega novega vrednotenja nemške zgodovine, iz katere so bila spretno odstranjena dejanja judovskega prebivalstva in tudi dogodki, nastali na podlagi demokratskih, republikanskih in sociali-

¹ SA je kratica za *Sturmabteilung*, Röhmovo paravojaško organizacijo, ki se je oblikovala iz pripadnikov bavarskih svobodnih teles in meščanskih brambovskih zvez z Bavarskega. Pred letom 1933 je bila SA znana po pretepaških, pocestnih in dvoranskih akcijah. V letih 1933/34 je pod Röhmovim vodstvom sestavljala najmočnejše oblastniško orodje stranke, njeni oddelki so povzročali najhujši NS teror.

stičnih tendenc (novi »kurz« jih je pojasnjeval kot rezultate intrig iz tujine).

Množična literatura tistega časa so bila torej režimsko-propagandna besedila; njihov pojem seveda ni identičen s pojmom trivialne književnosti v strogem pomenu besede, nasprotno, dela slednje so bila (spričo njenih projekcij svetov želja in obojev individualne sreče) celo pod močno cenzuro in jih je odklanjala uradna literarna politika. Seveda pa so izhajale tudi serije čisto trivialnih romanov, med njimi »Roman-perlen« v Berlinu, »Kelter-Romane« v Hamburgu in »Mignon-Romane« v Dresdnu. To so bile napeto pisane pripovedi, polne ljubezenskih zgodb, za katere pa je vendarle značilno svojevrstno ideološko prestrukturiranje: Junak tradicionalnega trivialnega romana je posameznik kot zasebnik, vsi konflikti in akcije namreč potekajo v njegovem zasebnem življenju, medtem ko se vsi zapleti v besedilih NS trivialnih romanov izostrujejo in razrešujejo v javni in poklicni sferi. Svojevrstne težave z javnostjo pa so značilnost tudi usod junakov SA-romanov, besedil, ki kljub najboljšim namenom njihovih »zvestih« avtorjev niso zbujala naklonjenosti uradne NS kulturne politike.

»Dokler so ekonomska razmerja v določeni meri stabilna, dokler se lahko zadovoljivo živi v vsakdanjem življenjskem krogu dela, družine, sosedov, sorodnikov, prijateljev, društev, kina, religije itn., dokler ne pride do pretresov vsakdanjosti, ostaja tudi vsakdanja zavest na splošno stabilna.« To je misel Rainerja Stollmanna iz njegove študije Po ovinkih k Hitlerju — Nacistična samovzgoja v SA-romanu, v kateri je skušal pisec raziskati vse motive, potrebe in interese, ki so stopali v bralni pogon tovrstne literarne produkcije. S stališča ontologije družbene biti lahko dekodiramo izhodišče njegovega razmišljanja v ugotovitvi korenite krize, ki je pretresla posameznikovo vsakdanjo zavest kot posebno subjektivno mikrokolje, vzpostavljeno z ustanovami družine, sorodstva, ritualov prostega časa in tudi disperznih političnih segmentov, znotraj katerih se producira posameznik. Stollmann opira svojo teorijo na raziskavo Thomasa Leithäuserja, Oblike vsakdanje zavesti (iz 1976. leta), v kateri je avtor definiral pojem vsakdanje zavesti z besedami: »Vsakdanja zavest je modus posameznikove zavesti, ki izraža svojo nezavednost do družbenih razmerij in njihove zgodovine nastanka.« Mišljeno je okrožje posameznikovih spontanih reagiranja, ki potekajo po sorazmerno ustaljenih postopkih in se dogajajo znotraj zelo obstojnih ustanov; pomembno je, da to običajno delovanje posameznikove zavesti, za katerega sta značilni maksimalna stopnja predanosti dražljajem okolja in svojevrstno podružbljanje psihičnega, tudi omogoča družbeno neprotislovno funkcioniranje individua, čemur se sicer upira avtorefleksivna, podvajajoča se razredna zavest.

Stollmann omenja gospodarsko krizo, v katero je 1929. leta zašla Nemčija in ki je korenito zamajala vsakdanjost in njej ustrezno zavest. Samoumevnost, naravnost, življenje v videzu, brezkonfliktne izpolnitve pričakovanj (ter pričakovanj tistega, kar je mogoče zadovoljiti), življenje z ustaljenimi normami in navadami, tudi praznovanji in rituali so postali tako rekoč čez noč postavljeni pod vprašaj. Socialna pato-

logija nemške zgodovine med 1929. in 1933. letom beleži drastična odzivanja na krizne razmere; samomori, povezani z gmotno stisko, in samouboji celih družin so se vrstili vsak dan.

In kaj je lahko tukaj storila literatura s svojimi fiktivnimi in anticipatoričnimi učinki, utemeljena na slutnjah in videzu? Stollmannova razprava je opis njenih kompenzatoričnih funkcij in produkcije obetov, vendar pragmatično vodenih, usmerjenih k fašizaciji vsakdanjega življenja (kot nasprotnemu postopku zavestne politizacije). Opraviti imamo s šabloniziranim nezavednim, v katero je vdrla literatura »na-pačnega« videza z močnimi učinki za naglo odvrnitev bralčeve pozornosti o njegovih realnih razmerah, vendar pa so potem ti fiktivni učinki že naslednji trenutek profanizirani v sugerirani politični konkretnosti. Bežno srečanje z besedili Petra Hagna, Georga Lahmeja, Alfreda Karascha in Wilfrida Badeja, teksti t.i. SA-romana, ki so sicer postali po Röhmovem porazu v primerjavi z vojnimi, zgodovinskimi, kmetскими in kolonialnimi romani weimarske republike nezaželeni v Tretjem Reichu, nam lahko slikoviteje razkrije prijeme te književnosti.

V Hagnovem romanu *SA kamerad Tonne* (Berlin, 1933) je bil glavni junak Tonne v začetku komunist. S prijateljico, tudi komunistko, se je nekoč sprl, ko sta razpravljala o družbenem položaju ženske, in kasneje sta se celo razšla. Nekega dne je Tonne pristopil k nacistom. Hagen opisuje, kako so ga zaradi tega ob priliki pretepli njegovi nekdanji komunistični prijatelji. Vsega potolčenega ga je našla stara prijateljica Greta in mu oskrbela rane. Zopet se ji je prebudila ljubezen do njega, zato je zavrgla komunizem in se znova predala strastni ljubezni do Tonneja.

Za trenutek prisluhnimo še značilnemu dialogu iz tega dela: »Ko se je zvečer vračal od postaje cestne železnice, je še enkrat zavil k Marthi Schmitjen, ki je sedela v kuhinji in kvačkala. »Ste videli?«, je rekel, »odvrгла je svojo sovjetsko zvezdo!« »No, to se pač tudi spodobi,« se je zasmejala ženska.

»Če hoče ljubiti SA moškega, potem vendar ne more biti pri komuni!« »Ženske se sploh ne bi smele ukvarjati s politiko,« je nadaljeval Tonne. »Niso dovolj stanovitne. Več jim je do ljubezni kot do svojega političnega prepričanja.«

»Tudi žalostno bi bilo, Tonne, če bi bilo drugače.«

Poglavitne poante tega besedila ni težko prepoznati. Pri tem ne gre samo za uveljavitev gesla, da je »emancipacija od ženske emancipacije prva naloga Tretjega Reicha«, kot je pisal NS časopis *Der Aufmarsch*, temveč tudi za dovolj preprost obrazec: Kar je odrečeno komunistu Tonneju, je zlahka dobil nazaj nacist Tonne kot nagrado za svoje politično prepričanje. Želeno, celo sugerirano razumevanje tega besedila za avtoritarne moške se glasi: »Postani nacist in tvoja ženska ti bo zopet podložna.«

Lahmejev roman *Odhod k Hitlerju* prinaša prav tako poučno zgodbo s klišeji ljubezni, družine in zakona, le da se v tej strukturi pojavi še eden, za popisovanje NS ideologije izredno pomemben element — praznovanje. Glavni junak Wilhelm je podobno kot Hagnov Tonne izgubil ugledno in ljubečo nevesto, ker je dopustil, da ga je

zapeljala rdeča, emancipirana »vlačuga«. Zato, in ne morda, ker je brezposeln, je potonil v moralno in gmotno revščino. Na božični večer leži v snegu. Iznenada se odpro vrata nekega SA-doma, poberejo ga, rešijo ga, da se ne prehladi, in zvlečejo noter k božičnemu drevesu. V prazničnem okolju doživi spreobrnitev k Hitlerju in naslednji dan se razplete tudi njegova zasebna zgodba — lepa Anneliese postane spet njegova nevesta. Pri tolikšni sreči začuti Wilhelm potrebo, da v mislih podaljša božično praznovanje tudi na celotno socialno okrožje: »Če bi lahko enkrat samkrat dejansko praznovali božič, potem bi bila razrešena vsa socialna vprašanja. Nikogar bi ne bilo, ki ne bi hotel praznovati poleg, kajti tisti, ki ima več od drugih, bi moral povabiti siromašne. Na svetu bi nastopilo zelo veliko pobratenje. Vsa žalost in skrbi bi bile utišane pod veliko jelko.«

Ta velika jelka, ki lahko razreši vsa socialna vprašanja, je metafora za praznovanja v Tretjem Reichu in tudi za vso tisto ekstatično izravnavo in pobratenje na velikih zborovanjih, shodih, proslavah. Hitler je dejansko prižgal veliko božično drevo, prirejal razkošne skupščine državne stranke, olimpiado, politične in telesnokulturne rituale vseh vrst. Sicer pa je postal motiv »rjavega božičnega drevesca« klišé za številna besedila SA-romanov, katerih ilustrativno opisovanje ima skupno izhodišče v družbenogospodarski krizi, ki je korenito načeloma stare oblike vsakdanjega življenja in občevanja. Pri tem je značilno, da junaki teh besedil ne doživljajo nikakršnih streznitev kot očiščujočega vpogleda v svoj dejanski položaj, nikakor se ne dokopljejo do družbene, politične zavesti, pač pa razmišljajo bodisi o sanjskih kolektivnih odrešitvah, še pogosteje pa je njihov pogled uperjen tudi nazaj: hrepeneče se ozirajo po nekdanji izpolnjeni zasebni sreči.

Tudi več kot polovica romana Alfreda Karrascha *Strankin tovariš Schmiedecke* je osredotočena na ta motiv. Njegova uvodna usmerjenost h konfliktnim razmerjem v velikem tovariškem obratu, kamor hočejo uvesti nov stroj, ki bi nadomestil šestdeset delavcev, sicer obeta, da bo avtor v opisovanju problematike delavskega življenja celo izpostavil razredni antagonizem, vendar se temu spretno ogne s personalizacijo vseh družbenih problemov. Kvečjemu polovico teksta namenja Karrasch Schmiedeckovim nastopom proti komunistični subverziji v obratu, sicer pa nam pisec v detajlih slika, kako si ta »strankin tovariš« zida z lastnimi rokami družinsko hišo s sedmimi palčki na dvorišču. In prav ta motiv uresničene zasebnosti (hiša v zelenju s sedmimi palčki) je za bralce bolj prepričevalen in zbuja številne identifikacije kot pa lažniva, za lase privlečena zgodba o tovarni. Stare, v krizi potisnjene in načete želje in iluzije po idilični zasebnosti (onstran umazane politike) je omogočilo, da je besedilo zažarelo v novem, recimo kar »rjavem« lesku.

Suspens za opisovanje razrednih bojov in tabu nad njihovimi dejanskimi nosilci, kar je ena značilnosti omenjenega Karraschevega besedila, je vodilo poetike tudi v Badejevem romanu *SA osvaja Berlin*. To je tekst o nasilju kot poglobitnem momentu fašistične identitete, komplementarnem njeni sentimentalno-malomeščanski razsežnosti, predvsem pa o njegovem svojevrstnem namestništvu: Nasilje nad osebami stopa na mesto razrednega boja. Nekakšna sled revolucionar-

nega videza se ohranja le s tem, da nastopa tukaj tisto, kar sicer poteka med junaki kriminalk in kavbojk, pod maskama delavca in meščana. Vendar je njun lažnorazredni spopad potisnjen v okrožje prostega časa, v zasebnost onstran sfere produkcije.

V Badejevem besedilu pride glavni junak, delavec Schulz, iz krčme in trči ob opitega debeluha, da se opoteče. Schulz ga prime trdno za roko, da se ne zvrne. Ko pa se elegantno oblečeni debeluh vzravna, pomilovalno premeri Schulza v njegovi delavski opravi in mu zabrusi: »Pazi vendar, ti osrani proletarec!« Glavni junak ne prenese te psovke, zato ga s pestjo udari najprej na sredo obraza in potem ga tolče levo in desno po zamaščenem obrazu, dokler se debeluh ne zvrne. Tedaj se začno zbirati ljudje, pojavi se tudi stražnik. Delavec Schulz ostane presenetljivo miren. Čudil se je, kot nam slikovito opisuje Bade, sam sebi, pa spet ne. Kajti nekoč je moralo priti do tega. Nekoč mu je moral zavreti žolč.

Povod za to nasilje je za fašistično samozavest zelo simptomatičen: Nacist, v tej zgodbi predstavljen kot »delavec Schulz«, noče biti proletarec. Omenjeni pretepaški prizor, v katerem Schulzu zavre žolč, ima v okviru nacistične propagande nalogo, da tendenčno prikaže anti-kapitalistično agresijo in jo preusmeri v antikomunistično. Že na začetku knjige s tem dokaže nacist, da ni birič kapitala, kar so sicer trdili komunisti, s tem pa si tudi pridobi alibi za vse naslednje spopade s komunisti; glavni junak jih v dogajanju, popisanem na naslednjih tristo straneh tega besedila, tolče naravnost v gobec. Videz antikapitalizma opravičuje nacionalsocialistični antikomunizem.

Rainer Stollmann je ob tem motivu razvil misel, da se okrnjena vsakdanja zavest ne spremeni na svoji poti k fašizmu v politično, družbeno zavest, temveč se stabilizira in začasno sprošča v posameznikovih dejanjih nasilja. Potem ko so Schulza odpustili s policijske postaje — nanjo so ga privedli po pretepu in tam jih je tudi skupil z gumijevko —, je pomislil, da bi se pravzaprav moral sedaj javiti k nacistom in jim reči: »Za vas sem sedel in zaradi vas sem jih skupil in sedaj vam pripadam.« Udarci in dejstvo, da si pretepen, so pri glavnem junaku zbudili političen videz identitete, pripadnost k določeni skupini. Na mesto solidarnosti v kakem delavskem gibanju stopi v SA pripadnost pretepaški družini.

Badejev »delavec Schulz« ima v kontekstu SA-romanov arhetipske poteze, besedila te skupine trivialne književnosti pa so bila prepolna tudi klišejev, stereotipov, karikiranih dispozicij dogajanja, v katerih zdravi nacistični moški žive v hišah s sedmimi palčki na vrtu in so obdani z živim poslušnim inventarjem žena in otrok; upirajo se komunistom, ki vodijo svoje zanikrno in opito življenje po krčmah, zanemarijajo in pretepaajo svoje žene.

Besedila SA-romanov kot tudi večina tekstov nemškega kolonialnega romana sodijo sicer na področje trivialne književnosti, vendar pa nas tako njihova struktura, ideologija (literarni bojeviti nacionalizem), oblike njihovega družbenega funkcioniranja in branje teh besedil usmerjajo k pglavitnim vprašanjem in razkrižjem literarne poetike in estetike književnosti. Tudi vprašanje, kaj je literatura kot umetnost, se

neposredno pojavlja pri srečanju s temi deli, prav tako pa tudi tisto, povezano s funkcijo estetskega kot čutno dopadljivega v teh besedilih. Gre za probleme, ki so povezani tako z Adornovo estetiko negativnosti kot Jaussovo estetiko recepcije, za njihovo zapleteno razumevanje pa so smiselne Machereyjeve analize književnosti kot ideološke oblike ter — per negationem — prispevki Tel-Quela k problematiki »textes de rupture«.

Pričakovanje, da omogoča srečanje z literarnimi deli fantastičen odmik kot prehajanje proč od obstoječega v smislu, da nam bližina umetniških tekstov omogoča občutek drugačnosti (»znajdemo se«, prepuščeni kontemplativnim identifikacijam, drugod, kot smo ponavadi), je prva značilnost pri branju teh besedil. Iz sveta dela in institucij, politične profanosti in vpetosti v knjigovodstva središč moči so posegli z (nemško) dejanskostjo nezadovoljni bralci po tem delu k nepreklicno zavezanim obetom, slutnjam, pričakovanjem. SA- in kolonialni romani, pa tudi romani o (prvi svetovni) vojni, so teksti kot nadomestki; o tistem, kar manjka, je odsotno, pripovedujejo ta besedila in s svojimi produkcijami likov zapolnjujejo te praznine. Pri tem je impulz drugega obrnjen tako nazaj kot v prihodnost: v igri pričakovanj je še ne doživeto in uresničeno novo, prav tako pa tudi ponovno vzpostavljanje nekoč že udejanjenega stanja zasebne sreče, polnega življenja, politične sprejemljivosti, nacionalnega ponosa, zglednega junaštva, čvrstih prijateljskih vezi itn. To je književnost negativnosti; eksplicitno se ti teksti obračajo k drugemu, daljnemu (kolonijam, vojni, nacionalni časti, razkošnim samouresničenjem v zasebnosti), njihovo izhodišče je torej v transcendiranju določenega zgodovinskega sveta (ljudomrznega) kapitalizma in politične dejanskosti weimarske republike. Status »sveta« teh pripovedi, torej fiktivni svet, v katerega stopajo želeni, kompenzatorični, nadomestni junaki, je utopični videz kot obet, celo obljava želenega. Resnica teh besedil in njihove razmesitve do družbene dejanskosti torej ni mimesis, temveč promesse du bonheur (čeprav, in to velja omeniti že takoj, ne v Blochovem in Adornovem smislu).

Opredelitev utopično-anticipatoričnih vsebin teh besedil, zavezanih drugemu, (še) ne uresničenemu nas seveda usmerja k domnevi o nesporni umetniškosti teh besedil, katerih ontološka členitev nas lahko vodi do sklepa, da je za njihov položaj pravzaprav značilno tisto, kar je Ernst Bloch poimenoval *Vorschein* (zarja, videz za naprej) in ga kot obet resničnega razmejil od (napačnega) videza kot slepila. Za širše okrožje umetniškosti teh tekstov govori tudi hrepenenje v njih, kot tudi njihova deležnost v redkem, neobičajnem. Vendar pa so ti, sicer upravičeni opisi smiselni le za pot navzgor v oblikovalnih postopkih teh besedil, za proces konstitucije »Vorschein« oziroma estetskega lika kot obeta, ki pa je v resnici komplementarna postopku njegove destrukcije, poti navzdol, nič šarmantnemu koketiranju z bližnjo, forsirano, čeprav še ne povsem legalno ali celo ilegalno politično dejanskostjo. Videz umetelnega sveta teh besedil ne vzdrži kot zarja ali obet nečesa daljnega, transcendentnega, resničnega, ampak se zadovoljuje že s prvim, profanim uresničenjem v sugerirani politični bližini.

Ne gre za lepoto hrepenenja in dejanskega drugega, ampak za lepo, ki se, metaforično rečeno, zadovoljuje s tem, da postane uresničeno za prvim vogalom. Opraviti imamo z umetelnim svetom likov, ki ne vzdržijo v fiktivni realnosti transcendiranja v videzu, ampak si skušajo izprositi svoj »več« prav z »vračanjem« v stvarnost. Pri tem lahko govorimo o vračanju v stvarnost zgolj pogojno, v narekovajih, kajti realna referenca teh tekstov ni nekaj, kar bi kot neliterarno sidrišče obstajalo že pred temi besedili, ampak je v določeni meri šele njihov učinek. Njihova intencija torej meri na posttekstualno, torej tisto, kar je sovpotstavljeno z mehanizmi branja samega.

Za te tekste je namreč značilno, da ne dopuščajo percepcije (sveta) videza zgolj kot videza, temveč sugerirajo njegovo dojetje kot nečesa, kar bo uresničeno v čisto posebni politini praksi; opraviti imamo s slabo neskončnostjo metaforičnega. Hrepenenje ob božičnem drevesu z vsemi simboličnimi razsežnostmi (nadnaravne) sprave in idile, obeti in pričakovanji mesijanskega, postane zalomljeno z neposrednim napotilom na konkretna, povsem profana, zapovedana praznovanja (in olimpiade) Tretjega Reicha. Kar je nekdanjega bralca zgodnjih, tradicionalnih, avratičnih kolportаж in kalejdoskopskih sentimentalnih ter pustolovskih zgodb priklepalo na Old Shaterhanda, ga sedaj, iznenada, veže na Goebbelsa.

Tu si velja za trenutek priklicati v spomin Lukácsovo pozno (vendar še ne zamujeno) razlikovanje med umetniškim in religioznim iz njegove Estetike (Svojevrstnost estetskega). Religiozna naravnost se razlikuje po njegovi sodbi od umetniške po tem, ker zahteva verovanje v realnost vzpostavljenih likov — podob svetega, medtem ko jih umetniško gledanje dopušča v njihovi zgolj navideznosti, irealnosti, ločenosti od prakse in njenih interesov. Na podlagi te daljnosežne intencije Lukácsove misli lahko zapišemo, da sta posebnost in veličina na primer Hamleta in Macbetha prav v tem, da ostaneta za bralca, sposobnega estetskega doživljanja, zgolj to, kar sta, namreč Hamlet in Macbeth v vsej svoji umetniški nedoločenosti, ne da bi se ju skušalo (na silo) razrešiti z vpetostjo v nekakšne analogone konkretne zgodovinske prakse.

Vendar to ne velja za dela trivialne književnosti in tudi, konkretno, besedila SA-romanov, za katera je značilna drzna in neženirana zblížanost s sugerirano politično realiteto. Profani svet vsakdanjosti, ki jo bo realizirala SA in NS stranka, je za pisce teh del najboljši vseh svetov. Tu se lahko vprašamo, ali ni to svojevrstno vztrajanje na pol poti do umetniškega lika v teh besedilih, zarja (Vorschein) se predčasno odrešuje v sugerirani aktualnosti, Old Shaterhand (v tej zvezi ga omenjamo kot metaforo) se pusti pravzaprav banalno ponižati v Goebbelsovem liku, celo značilnost tovrstne literarne produkcije, kajti ta usmeritev k naglim sestopom iz bleščečega videza v bližino in hkrati obratni proces, njena množična sublimacija vsega mogočega v bleščavo videza, krašenja in obetov, je pravzaprav tista šarmanтна poteza, ki privlačuje pri teh branjih nezahtevne, hitre potešitve potrebne, sicer zvedave bralce? Ali torej niso kupovali bralci teh del prav zato, da bi iz njih izvedeli tisto, kar so želeli slišati? Onstran odvratnih,

glede na estetsko dopadljivost ničnih profanih obetov političnih govorcev naj bi prav literatura slikovito izražala želno kolektivne (pod)-zavesti.

In pisci SA-romanov so dobro opravili svoje delo. Seveda so pri tem poslu uporabili dovolj samosvojo optiko kontrastiranja, učinek potujitve in drzne stilizacije še ne povsem legitimne politične javnosti. V nasprotju z avtorji detektivk in kriminalk so ti pisci namreč potujili slabo in nevarno dejanskost, vsakdanjost, ki je funkcionirala z napakami (dogajali so se zločini, samomori, razpadi družin, brezposelnost, brezperspektivnost) in jo nadzidali z idealnim svetom arhetipov domačnega, varnega, polno uresničenega. »Slabo obstoječe« je torej potujeno z idilo življenja, potekajočega po zapovedih SA in NS. Slabe, nične, sovražne stvari torej le niso take, kot so videti. Za takšno kontrastiranje je tudi značilno, da ne gre za nikakršno lakoto po negotovostih, skrivnostih, nenavadnem in velikih dejanjih, ki so pošiljali na pot junake avanturističnih trivialnih romanov, ampak je v igri sicer podobne sle in pričakovanj glavnih oseb teh del iskanje idealitete v zasebni sreči, inscenirani idili praznikov, uspešnem »dolgem stiku« z domačimi in najbližjimi. Na koncu poti teh nenavadnih oseb je vedno nekakšen »little freedom«, pa četudi v obliki kot na loteriji zadete »dobre zakonske partije«.

Povsem razumljivo je, da pisce teh del tudi ni zanimala kompleksna socialna in gospodarska podoba sveta, dejanski vzroki družbene konfliktnosti in slabega funkcioniranja. Tudi niso posegali po izjemno junaških, mesijanskih junakih, ki naj sami razrešijo usodne antagonizme, ampak so to pravzaprav majhni, preprosti (malo)meščanski posamezniki, ki za uresničitev svoje sreče sploh ne potrebujejo velikih dejanj. Problemi so rešljivi preprosto; konflikti sploh niso skrajni. Nikakor ni treba iti (pre)daleč, smemo metaforično reči, pa je že vse drugače. Samo potrpati je treba na prava vrata, se odločiti za pravi politični tabor in odprla se bo kraljevska pot k varni in bogato izpolnjeni zasebni sreči.

Pri teh besedilih imamo opraviti s posebno tipologijo prozne pripovedi, ki se vpisuje onstran »patologije« estetskega izkustva dovršenih umetnin. Patološka stran estetskih izkustev in doživetij nastopi namreč takrat, kadar se na podlagi branja tekstov z umetniškimi razsežnostmi pojavijo pričakovanja o verjetnem ali celo gotovem uresničenju v videz vpetih likov pripovedi, vendar pa potem ti posrebrjeni obeti in ozarjena pričakovanja trčijo ob realnost (kot je), surovo, neprosojno, neprimerno za uresničenje ideala, ki porazno blokira njihove idealne intencije. Klasična, šolska primera za takojšnjo patologijo, ki je pravzaprav paradigma za vztrajanje v zgolj umetniškem, sta Cervantesov Don Kihot in Flaubertova Madame Bovary kot teksta, ki sta eksplicitno utemeljena na umetniški intencionalnosti in bralski intersubjektivni imaginaciji literature in sta povsem zunaj pomenljivosti, ki bi jo črpala iz neposredne, idealom branja nenaklonjene resničnosti.

Trivialna književnost je vpeta v drugačno igro: potujitev vsakdanjega je izvedena le do pol pota; fascinantni videz zažari v irealnem in s svetlo sledjo napoti nazaj v sicer izbrano realnost. Ta literatura je

tudi očarljiva v svoji vehementnosti in dopuščenosti množice branj. Nemci so brali SA-romane, ker so bili napeti, veseli, zabavni, sentimentalni. »Ni mogoče, da vas ne bi Edgar Wallace priklenil«, se je glasilo reklamno geslo neke založbe, ki je pred leti reklamirala dela tega pisca. Pri tem so mišljeni sugerirani procesi spontanih identifikacij, branje kot programirani užitek v napetosti ob nenavadnem, kar je vse v načrtovanih in ravno pravnih količinah umeščeno v takšna besedila, ki so lahko (vendar ne nujno!) s svojimi slabimi neskončnostmi lepega in metaforičnega tudi mesta kiča.

Za ta besedila namreč velja tudi naslednja misel raziskovalca estetike kiča Gerta Uedinga: »Če je idealistična estetika prenesla lepo v družbo transcendirajoče področje ideala, potem ga je kič zopet privedel nazaj v družbo — ne da bi bil umestil estetsko spoznanje v družbeno prakso (kar bi ustrezalo postavitvi na noge estetike), temveč da bi omogočil izginjanje družbenih konfliktov in protislovij v lepem, k harmoniji privedenem videzu. Vse ima vrednost samo, če je zmožno olepševanja — in s tem je vse enako vredno. Skoraj ni področja posameznikovega in družbenega življenja, ki ne bi bilo pripravno za preobrazbo v lepo kiča. Rojstvo in smrt, vojna in revolucija, bolezen in zločin, ki po svojem predmetnem področju niso prav motivi lepega, se lahko prav tako predstavijo kot lepi, kot tiste, za kič gotovo pomembne snovi ljubezni, poroke, prijateljstva in harmonične družinske sreče.« Pri tem je mišljen tudi tisti učinek lepote kiča, ki ima na sebi nekaj šarmantnega in avratičnega celo v čisto običajnih, profanih pojavljanjih, in ki se izraža v estetiki kot kozmetiki — krasesčem zamegljevanju, snubljenju z lepim videzom. Lepo kiča kot »samo lepo« pomeni ponoven vnos družbeno dejanskost transcendirajočega, v romanih osamosvojenega ideala v določeno družbeno prakso, njegovo pristajanje ob profanih pomolih. Videz, ki ni blochovski »Vorschein«, je videz samo za »pet minut« (ni videz za naprej, ampak videz za nazaj), kajti programiran je za služnost bližnji dejanskosti. In za njeno resničnost ali neresničnost, spremembe, topiko in utopijo gre v trivialnih branjih, kajti šest ali sedem ali osem desetletij živeči bralec ne šteje na tisočletja.

Besedila SA-, kolonialnih in »Blut und Boden« romanov ter večina tistih t. i. literarnega nacionalsocializma iz časa weimarske republike so z razkošjem fabulativnega, nazornimi opisovanji, strastnimi učinki hrepenenj in projekcij želenega teksti hedonistične literature. Ta izraz vpeljujemo v nasprotju do Jaussove opredelitve »asketskega obdobja moderne umetnosti« (na primer slikarstva Jacksona Pollocka in Barnetta Newmanna, novega romana, Beckettovega gledališča, atonalne glasbe), da bi s tem poudarili pomembno mesto intenzivne čutnosti te literature, njeno eksoteričnost in razkošno produkcijo fikcijskih učinkov, s katerimi se vzpostavljajo posttekstualna dejanskost, spremembe naziranj, rituali ideološke porabe. Ob teh tekstih se zato odpira problematika receptivne estetike književnosti, ki enakopravno obravnava tako avtorja kot bralca in v zvezi s slednjim tudi vse mehanizme literarne potrošnje in ravnanj (katarze, identifikacij, estetskega uživanja). Kajti prav bralec je tisti, ki naj bo še posebno deležen učinkov teh besedil, zanj so pisane te zgodbe, ki naj prek literarne in čisto estetskega učinkovanja

izzovejo druge ideološke diskurze, na primer moralne, kulturne in predvsem politične, tudi v smislu naslednjega spoznanja Etienna Balibara in Piérre Machereya: »Literarni tekst omogoča *individuom*, da si *prilastijo* ideologijo in da postanejo njeni »svobodni« nosilci ali celo njeni »svobodni« ustvarjalci.

Bog ateistov

V številnih zapisih slovenske kritike, esejistike in polemike je Dušan Pirjevec pogosto avtor, na katerega se mnogi sklicujejo, ko skušajo v sedanjem slovenskem literarnem svetu uveljaviti svoj estetski prav ali svojo etično držo. V tem smislu so najpogostejše uporabljene nekatere Pirjevčeve trditve iz razprave o Bratih Karamazovih. Zdi se, da včasih tudi precej ad usum Delphini našega časa, zlasti kadar gre za popolno enačenje nekaterih avtorjevih znanstvenih dognanj z njegovimi osebnimi nazori. In ker to razpravo največkrat omenjajo kot Pirjevčevo »zadnjo besedo«, bo nemara zanimivo prebrati predavanje, ki je nastalo v letu avtorjeve smrti (objavljeno v knjigi *Bog v človeški zavesti in življenju*, zborniku predavanj s teološkega tečaja za študente in izobražence o aktualnih temah 1976–77, Ljubljana 1977) in je iz njega mogoče zanesljivo zaslutiti (ker je razprava in ne esej) tudi Pirjevčev odnos do obravnavanega predmeta, zlasti v smislu neenačenja samega sebe z ugotovitvami znanstvene razprave. Predavanje objavljamo z vednostjo in v soglasju s pisateljevima hčerama.

Ur.

Dušan
Pirjevec

Naslov *Bog ateistov*, ki so ga za pričujoče predavanje predlagali organizatorji tega srečanja, ima sam na sebi kar dve pomenski razsežnosti, ki jima je treba obema pozorno prisluhniti, da bi se že takoj na začetku lahko razkrilo bistveno področje tiste problematike, ki nas bo zaposlovala. Izraz *bog ateistov* meri najprej na tistega boga, kakršnega si zamišljajo ateisti in ki ga nato kar najbolj odločno zanikujejo. Ta pomen je splošno znan in vsakomur dostopen.

Izraz *bog ateistov* pa je možno razumeti še drugače, in sicer tako, kakor da imajo tudi ateisti svojega boga, ki prav v njegovem imenu zanikujejo nekega drugega boga. Ta drugi pomen *boga ateistov* je nenavaden in zdi se celo, da je docela nemogoč, saj a-teizem boga lahko samo zanikuje, v najboljšem primeru je do njega popolnoma brezbrizen in ga v nobenem primeru ne more potrjevati. Naše vsakdanje miselne navade so takšne, da ob ateizem ni mogoče postaviti ne boga in ne svetosti, pa tudi vere, večnosti in nesmrtnosti ne.

Kljub temu pa se kaj hitro prepričamo, da je položaj dosti bolj zapleten. Spomniti se je treba npr. na Aškerčevo baladno romanco o