

Med deli verjetno najboljšega poznavalca slovenske dramatike in njenega prvega teoretika Tarasa Kermaunerja je mogoče najti tudi en sam dramski poskus: sodno razpravo o vrednosti avantgardistične poezije na primeru obtoženega pesnika Tomaža Šalamuna. Sicer gledališko zelo uporabno zvrst sodnega disputa Kermauner zanimivo razvije, zaključi pa jo s popolnoma antidramskim, antiklimaktičnim sklepom, s katerim preloži odločanje o stvari na drugi časoprostor. Natančnejši pregled besedila razkrije različne konceptualne nedoslednosti, ki jih je mogoče zajeti s pojmom paradoksa. V tekstu je bilo tako mogoče izslediti pet točk, ki bi jih bilo mogoče definirati kot paradokсне, in sicer zadevajo vsebinske kategorije, kot so bistvo umetnosti, vprašanja naroda za umetnost, umetnosti in marksizma ter življenja kot vrhovne estetske kategorije, zadnji paradoks pa je formalen, saj sodna razprava s svojim zaključkom izzveni popolnoma v prazno: ne glede na dovolj izrazito in ostro predstavitev stališč obeh protagonistov, Toživca in Branivca, se Kermauner odloči – namesto za stopnjevanje konflikta do (gledališkega) vrhunca – za razvodenitev disputa na podlagi vključitve občinstva in ugotovitve, da se slednje v vlogi porote ne more odločiti za nobeno od strani. (Raz)rešitev dileme o (nacionalni, umetniški) kvaliteti avantgardistične poezije tako preostane – vsej pirotehnik Kermaunerjeve gledališke sodne razprave navkljub – prihodnosti in literarni teoriji.

---

**Ključne besede:** Taras Kermauner, Tomaž Šalamun, sodna drama, avantgardistična poezija, vrednote, socrealizem, kritični realizem

---

**Krištof Jacek Kozak** je na Univerzi v Ljubljani študiral filozofijo in primerjalno književnost, doktoriral pa leta 2003 iz primerjalne književnosti na University of Alberta v Edmontonu, Kanada. Zaposlil se je na Oddelku za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem. Objavil je dve monografiji (druga je izšla še v srbskem, slovaškem in angleškem jeziku) ter vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, deloval pa je tudi kot gledališki kritik, prevajalec in dramaturg. Kot predavatelj je gostoval na številnih tujih univerzah.

kjkozak@fhs.upr.si

# Disput o petih paradokskih »poezije stranišča« s prologom in epilogom

Krištof Jacek Kozak

Oddelek za slovenistiko, Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem

## Prolog

Svoj edini dejanski avtorski tekst,<sup>1</sup> dramolet *Avantgardistični pesnik pred sodiščem*, v katerem se posluži klasičnega gledališkega postopka sodnega procesa in na odru uprizori sodni besedni spopad, je Taras Kermauner spisal leta 1972, tema pa je seveda napad na in – skladno s pričakovanji – obramba poezije neoavantgardističnega pesnika Tomaža Šalamuna. Slednji sodnega procesa – kot morda drugi pomembni evropski disidenti, kot so Václav Havel, Adam Michnik, Andrej D. Sinjavski in Julij M. Daniel – v resnici ni doživel, torej je Kermaunerjev literarni poskus fiktiven, je pa oblast pesnika osem let prej, torej leta 1964, zaradi poskusa objave pesmi *Duma 1964* v zadnji številki *Perspektiv*, potem ko je bila ta zaplenjena, vseeno za nekaj dni zaprla.

Na podlagi svinčenega desetletja šestdesetih let se zdi vrednostna pozicija osrednjih akterjev zelo jasna: mladi ustvarjalci si za svobodni razmislek prizadevajo razširiti nazorski obroč, ki jih stiska, in se upirajo pritisku režimskega enoumja. Kermaunerjeva pozicija leta 1972 se zdi tako rekoč samoumevna tako glede na vrednote, ki jih je zastopala njegova generacija, kot tudi na podlagi osebne povezanosti, saj je šlo za somišljenike in znance, če ne celo prijatelje. Zato bi glede na Šalamunovo usodo bilo pričakovati odločno politično obrambo mladostnega upora zoper politično resničnost. Toda Kermaunerjeva dramska sodna debata, ki ni toliko strastna kot cerebralna in – po sodno – teoretično gostobesedna, predvsem ni politična. Za tiste čase bi bilo pričakovati, da bi bilo Toživčevo orožje, s katerim bi Šalamuna lahko obtoževal razredne, družbene ali politične neustreznosti, nabito predvsem z družbenopolitičnimi naboji, vendar se Kermaunerju politični očitki najočitneje niso zdeli več relevantni. Morda zato, ker je že mesec dni po zaplembi *Perspektiv* DZS kot

<sup>1</sup> Drugi, *Črtomirke* (nanj je v opombi 2 svoje uvodne študije v zborniku *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov* opozoril Blaž Lukan) je prvemu sledil takoj naslednje leto, ni bil pa čisto avtorski, saj je bil sestavljen iz odlomkov besedil Mire Puc - Mihelič, Vitomila Zupana, Igorja Torkarja, Ivana Mraka, Dominika Šmoleta, Primoža Kozaka, Andreja Hienga in Dušana Jovanovića (prim. [www.sigledal.org](http://www.sigledal.org)). Kritiko njegove uprizoritve v eksperimentalnem gledališču Glej je napisal Aleš Berger.

izdajateljica revije, kot poroča Kermauner (prim. 10; opombe zgolj s številko strani se tukaj in poslej nanašajo na Kermaunerjevo dramsko besedilo), v *Naših razgledih* objavila celotno zaplenjeno Šalamunovo pesem, in sicer kot »dokazno gradivo« o upravičenosti svoje odločitve o ukinitvi revije. Morda tudi zato, ker se je že pisalo leto 1972, leto ekonomske liberalizacije in politične »odjuge«, Kavčičevega časa, ko se je zdelo, da je ljudstvo končno le »dozorelo«, Partija pa da dejansko namerava počasi sestopiti z oblasti v boljše ekonomsko resničnost.

Če je besedilo ostalo brez politike, bi s Kermaunerjeve strani kot presojevalno vrednostno paradigmo dramoleta pričakovali vsaj zagovor estetskega pristopa neoavantgardistične književnosti, a tudi ta v glavnem umanjka. Osrednji argument Kermaunerjevega besedila se ne osredotoči na estetske, temveč predvsem na – kar je v primeru neoavantgardistične poezije še toliko presenetljivejša odločitev – funkcionalne vrednote poezije. Res je namreč Šalamunova poezija tista, na katere hrbtu se lomijo sodna kopja vrednot in ki služi obema protagonistoma, Toživcu in Branivcu, za strelovod, vendar osrednji predmet obtožbe ni le Šalamunova, temveč celotna neoavantgardistična poezija in njena funkcija v okviru narodne književnosti.

Tudi izhodišča obeh protagonistov – Toživec napada z Vidmarjevimi stališči, Branivec zagovarja s stališča marksizma – odpirajo številna vprašanja. Težava je v tem, da Kermauner ne poda jasnih odgovorov gledališko razločnega – ostanemo brez vrednostno nedvoumnega razpleta, kar dvoumja še bolj zaplete. Njegova sodna razprava se zato kaže ne kot dramsko učinkovito, pač pa paradokсно besedilo. In paradoksov smo v dramoletu našli pet.

## Prvi paradoks

Prvi paradoks se zgosti okoli ključne predpostavke umetnosti, in sicer vprašanja o bistvu in funkciji književnosti. Čeprav je bila Šalamunova *Duma 1964* zaplenjena prvenstveno zaradi političnih razlogov (oblast je presodila, da gre za družbeno neustreznost pesmi), Kermauner funkcionalističnega razumevanja umetnosti ne postavi pod vprašaj, pač pa svojo razlago umetnosti oblikuje prav na podlagi njene družbene vloge.

Po Toživčevi teoriji – ki pa ji, pomenljivo, Branivec pravzaprav nikjer ne nasprotuje – obstaja namreč prava umetnost, prava poezija, ki »izpoveduje vero v človečanstvo« (19) in nas »plemeniti, dviga, osrečuje in nas dela vse bolj človeške« (6). Umetnost je torej tista človekova dejavnost, ki – cankarjansko rečeno – iz človeka dela Človeka, njen deontološki cilj pa je, da človeka naredi za (družbeno) boljše bitje in

ga dvigne na višjo moralno in etično raven. Ta naloga umetnosti pa lahko obrodi sad zgolj, ko »utrjuje [človekov] življenjski smisel in smisel življenja kot takega« (19). To pomeni, da je bistvo umetnosti predvsem vzgojno. Naravna konsekvence te predpostavke je, da je modernistična, larpurlartistična kvaliteta oziroma samebi-namenjenost umetnosti odrinjena v ozadje, njena funkcionalna lastnost pa vpliva na spremembo vsakega posameznika v ustrezno prilagojen in idealno delujoč zobnik v kolesju družbe. In ker je tako, je treba umetnost ocenjevati po njenih družbenih rezultatih. Na tej podlagi Kermauner avantgardistično poezijo podvrže kritiki predvsem z aplikativnega stališča, izhaja torej natančno iz materialističnega razumevanja umetnosti, točno tako, kakor jo je razumel denimo marksistični estetik György Lukács: umetnost ni le kantovska agnostična avantura, temveč medicinsko uporabna specifika, ki pomaga v skrbi za – in zato krepí – »družbeno, zgodovinsko in osebno zdravje« (Lukács 14).

Temu stališču Kermauner doda še posebni obrat na primeru Vodnikovega *Zadovoljnega Kranjca*. Vodnikov junak je namreč »ubogljiv, vesel je, če bo lahko izpolnil povelje – ukaz – domovine, šel na boj [...], se [...] pridno, vestno, rad učil« (8). Sklep se ponuja sam od sebe: samo priden Kranjec je dober Kranjec in samo dober Kranjec bo preživel! Samo družbeno zgleden človek je ustrezen posameznik. Zato pravi človek ni tisti, ki se (samo) ukvarja z literaturo, ampak tisti, ki literaturo uporabi za pedagoški namen. Navedeno seveda spomni na velikane slovenske literature, ki jih je literarna zgodovina dvignila na piedestal »očetov naroda«, kar potrjuje Kermauner sam: resnični, pravi pesniki ne morejo biti drugega kot domoljubi.

V to smer gre Kermauner s Toživčevim vprašanjem, ali »naj damo naši mladini v roke pesem, ki jo bomo ravnokar slišali [gre za Šalamunovo pesem *Zatonil je čas usranih poetov*, op. pis., prim. »Pesmi Tomaža Šalamuna«]? Kaj naj jo učimo, da je to umetnost?« (24). To prav tako potrjuje njegova ugotovitev, da so »ravno pesniki s svojo borbenostjo vzpodbujali ljudske množice k delu in graditvi boljšega življenja« in ji »vličali samozavest« (17). Njegov poudarek je ključen: umetnost ni samo prostočasna dejavnost blaziranih umetnikov, ampak je eksistenčno pomemben medikament, borba zanjo pa je življenjsko ključna za skupnost in posameznika.

Naloga umetnosti torej ni umetniško nebrzdana, ustvarjalno originalna in miselno provokativna, temveč – zgolj za dobro posameznika in, posledično, naroda – omejujoča, disciplinirajoča in sedativna. Zato se Toživcu ni treba bati za obstoj ljudstva (naroda), saj bo to – ustrezno kondicionirano in vzgojeno – vselej znalo opraviti tudi s tovrstnimi nihilističnimi pesniki, saj jih bo »naše [...] ljudstvo [...] izpljunilo« (6). To stališče pred nami avtomatično razpre naslednji paradoks: *telos* narodne literature.

## Drugi paradoks

Poleg vzgojnega razumevanja poezije se v Kermaunerjevem sodnem dokazovanju prekrijeta še dva pogleda na umetnost: politični, čeprav ga Kermauner omeni le enkrat, in še to ga (spet paradokсно) položi v usta Branivcu, ter narodni, ki pa predstavlja osrednjo os Toživčevega napada: češ da prava poezija vsebuje »program celotnega naroda« (9). Obema pogledoma je skupno teleološko razumevanje umetnosti: biti mora vselej spodbujevalna, slavnica, občudovalna, biti mora (kot Župančičeva *Duma*, ki jo navaja Toživec) »hvalnica delu, [...], lepoti, zemlji, slovenstvu, prirodi, družini« (10). Vlogo in smisel literature Toživec išče (in najde) na za slovensko literarno tradicijo najznačilnejši podlagi: v njenem razmerju do oblikovanja narodove identitete.

Toživčevi argumenti se osredinijo okoli slovenskega naroda oziroma vloge in funkcije umetnosti/literature v njegovem oblikovanju, pri čemer avantgardistične poezije ne obravnava tako, kot bi najverjetneje želela sama, torej neodvisno od družbenih sistemov in aplikacij, temveč jo postavi lepo v vrsto za (in jo s tem izenači z) vsemi doslejšnjimi narodnosposbudnimi umetninami pravih velikanov literature: V. Vodnika, F. Prešerna, O. Župančiča in še koga.

Že prva Toživčeva salva ubere ključni, nacionalni ton in avantgardiste zoperstavi narodu kot takemu. Protislovje avantgardistične umetnosti je v tem, da se ne briga za narodno telo, ki je za Kermaunerjevega Toživca po definiciji »lep[o], zdrav[o], umn[o], topl[o], privlačn[o], koristen[o] in zavedn[o]« (6). In ker je le prava umetnost tista, ki ga tako naslavlja, saj le taka lahko privede do oblikovanja »poživljajoče in razsvetljujoče kulture – prave domovine« (6), je avantgardistična umetnost pravzaprav brez vrednosti. Literarni primer, ki ga Toživec navede, je Šalamunova pesem *Utrudil sem se podobe svojega plemena*, ki da ravno te ideale persiflira, razkraja in tepta v blato posmeha. Šalamuna, precej emfatično poimenovanega »avantgardistični divji lovec« (10), Toživec obtoži, da si privoščiči »svinjanje vsega plemenitega, [...], predvsem pa napad na narod, na slovenstvo« (25), s čimer da hoče »zbrisati vse slovensko izročilo in naše neumrljive ideale« (10), to pa naj bi pomenilo »popoln[o] destrukcij[o], razdejanje slovenstva in naše družbe« (17). Cilj domače avantgardistične poezije je po Toživčevem mnenju kratko in malo uničenje naroda, za katerega si je pa vsaka poprejšnja literatura od Trubarja naprej krvavo prizadevala. Kar Toživca še posebej tare, je Šalamunova narodna brezvestnost in porogljiv način, s katerim to izkazuje, oziroma »cinično huligansko napadanje vsega (od ustave ter politike SFRJ do slovenskega naroda)« (13). Šalamunu, z njim pa tudi vsej avantgardistični poeziji, da ni nič sveto, saj gre za »strahovito relativiziranje, za odpravo vseh vrednot« (20) in celo boga, ki je še za Toživca (sicer ateista) vendarle »simbol za vse temeljno, lepo, pravo, za ideale, za vzore, za smisel« (24).

Destrukcija narodnega ideala, ki je sicer dobro znan iz uvodnih lekcij o zgodovini slovenske kulture, naj bi bila tem bolj boleča, ker naj bi na njegovem mestu avantgardistična poezija ne ponujala ničesar oziroma namesto tega propagira »močvirno, mrhovinasto družbo« (8), »svet na glavi, [...] svet v močvirju«, svet, ki je »razpad sveta« (20), torej »nihilizem« (6, 20). Naj le omenimo, da je nihilizem ogrožal predvsem nacional(istič)ne vzgibe, saj je družbenemu idealu nasproti postavljal njegov manko, torej malo ali nič. Zato sta s tega stališča seveda razumljivi Toživčevi retorični vprašanji: ali je »narodna budnost danes že sramota« (16) in »ali bi se Slovenci v svoji zgodovini lahko obdržali, če bi imeli same takšne poete in pesmi« (13)?

Avantgardisti torej za Kermaunerjevega Toživca niso nič drugega kot »protinarodni elementi brez morale, defetisti, obupanci« (6), v bistvu »notranji emigranti« (6), torej zagovorniki »najbolj skrajnega individualizma in privatizma« (26), ki utelešajo »svet lenuhov, bohemov, hippijev, razcapancev, ki živijo na račun delovnih ljudi« (8) in »bežijo v abstraktne svetove kozmopolitizma, nenarodnega čustvovanja« (6). Zanje so značilni »globoka naveličanost, utrujenost, obup« (13) ter »beg«, »nemoč posameznikov« in »infantilizem« (22). Zato lahko avantgardistična poezija proizvaja le »bogokletne, umazane, razdiralne« (24) pesmi, »poulične pesmice« (23), še več: »poezij[o] stranišča in razkroja vseh človeških vrednot« (9).

Šalamunovo pesnikovanje je, kakršno je, ne zato, ker ga ustvarja kritičen, a verodostojen človek. Šalamun se ne more dvigniti na od njega pričakovani nivo narodnega čaščenja zato, ker je sam tako rekoč človeški izmeček, pokveka, nesposobna višjih oblik čustvovanja. On in njemu podobni – edino drugo avantgardistično delo, ki ga poleg Šalamunove poezije enako kritično omeni Toživec, so Jovanovičevi *Norci* (prim. 19) – niso sposobni konstruktivne (narodne) akcije, ker taki elementi ne morejo ustvarjati, ampak se iz vsega lahko samo norčujejo in le »besede parodira[jo]« (17), to pa je »odpoved angažmaju, družbeni akciji, to je kapitulantsvo« (25). »Šalamun vsak boj, vsako akcijo, dejavnost pojmuje kot negativno, bedasto in smešno« (17). Zato je prizadevanje Kermaunerjevega Toživca jasno in natančno: »Takšno pisarijo je treba prepovedati« (24).

Kermauner vloži veliko truda v oblikovanje tega teoretičnega izhodišča, zato obrambi ostane še manj energije in na napad ne odgovori. Še več, protislovno se namreč zazdi, da sta – kljub navidezni različnosti stališč med neuklonljivim in ostrim Toživcem ter na drugi strani umetnostnega ideala stoječim Branivcem – na nasprotnih bregovih le na videz, saj je za oba ključen idealistični pristop, zato sta si nazorsko bližje, kot bi bilo mogoče sklepati. Obramba svoje argumente namreč utemelji na dveh predpostavkah. Prva predstavlja Branivčevo rokohitrstvo, ki Toživčevemu ultrapatriotskemu stališču ne ugovarja naravnost, temveč mu skuša vzeti naboj in ga razvrednotiti na drugačen način. Branivec Toživčevo slepo podporo domoljubni umetnosti namreč denuncira in

jo persiflira. Tu je logika argumenta obrnjena in zato razmeroma učinkovita: če je dušebrižniška domoljubna poezija najboljša, potem iz tega sledi, da mora biti tudi Jovan Vesel Koseski zaradi svojih zagnano patriotskih stvaritev boljši pesnik od Prešerna. In ker je samoumevno, da Koseski danes ne spada več v kanon slovenske poezije, se s tem razvrednoti teža Toživčevega argumenta o »domovinski ljubezni« (15) v okviru narodnospodbudne poezije.

Druga Branivčeva predpostavka pa je nezadovoljstvo z dejanskostjo, ki da je posebna značilnost poezije nasploh, kar Branivec dokazuje tudi s starejšo poezijo F. Prešerna (*Soneti nesreče*) ali O. Župančiča (*Pesem mladine, Ob uri brezupa*), v katerih je nedvomno začutiti »grozovit[o] obtožb[o] današnjega sveta in družbe« (11) ter tudi razkroj »čudežnega narodnega in humanističnega programa« (12). In v to kritičnost naj bi bili posebej vpeti mladi ljudje, ki da jim nič ni svetega, predvsem si pa želijo »svobodnejšega, bolj igrivega, manj temačnega sveta« (11) in »se [jim] upira smrtna resnost vsega« (11). In če so mladi, pa še pesniki po vrhu, »ima[jo] pravico, da stvari zaostri[jo]« (11). Nezadovoljstvo mladine s tedanjim stanjem družbe pa je mnenje, ki ga lahko predstavimo kot tretji paradoks.

## Tretji paradoks

Omenjene obtožbe zvenijo tudi zelo usklajeno z osrednjim ideološkim temeljem časa, v katerem je Kermaunerjev dramolet nastal, saj je bil nihilizem v marksizmu zbirni pojem za vse reakcionarne, meščanske, individualistične, zahodnjaške in podobne odklone, ker je to »napredno družbeno ideologijo« zoperstavljal popolnoma drugačnim in pravzaprav prepovedanim pogledom na umetnost. Ker se Branivec loti obrambe avantgardistične poezije z ideološkega stališča, imamo tu torej opraviti s tretjim paradoksom, osredotočenim na politično uporabnost poezije nasploh v okviru marksistične ideologije.

Po Branivčevem mnenju je Šalamunova poezija namreč popolnoma »na liniji« s partijsko politiko, torej je ne le narodnospodbudno, ampak tudi politično neoporečna. Šalamunova poezija naj bi bila »povsem v skladu s tistim pravilom ali zahtevo, ki ga je najvišje na zastavo vzdignil ravno marksizem: da je potrebna brezobzirna kritika vsega obstoječega« (11), ob tem pa da naj bi Šalamunu kot pesniku ne bilo žal za nič drugega kot le »za nekdanjo revolucionarnostjo množic« (11, *sic!*), je Branivec zatrjeval kljub temu, da se je ideološki horizont v državi spet stemnil šele kasneje, proti koncu leta 1972, zato Kermaunerjevo priporočilo svetovnonazorskim, političnim »bogovom« za ideološko varstvo deluje, odkrito rečeno, anahronistično. Ortodoksna marksistična estetika se je namreč do tistega časa že tolikokrat blamirala, da bi jo bilo težko dojemati kot vrednostno dosledno, ideološko koncizno in teoretično verodostojno.

Po obdobju navdušenja nad proletarsko umetnostjo (glavni pomanjkljivosti, ki ju je po mnenju kasnejših, socrealističnih kritikov gojil že RAPP, Rusko združenje proletarskih pisateljev, sta bila psihologizem in pa »trganje mask« v literaturi, saj naj bi bila oba blizu »dekadentizmu«, prim. Mozejko 20) je na prvem kongresu zveze sovjetskih pisateljev leta 1934 z govori A. Ždanova, M. Gorkega in tudi N. Buharina politični veter zavel v smer socialističnega realizma, ki ga je posebej spodbujal seveda Stalin. Teoretični podlagi socrealizma naj bi po Mozejku bili 11. teza o Feuerbachu in pa Leninova teorija zrcaljenja/odseva, kar naj bi literaturo pripeljalo do tega, da bi postala »objektivna slika zunanje resničnosti« (prim. 34–5). Stalinovo obdobje je imelo več obratov (in posledično tudi žrtev), dokler se ni šele po Stalinovi smrti smelo in tudi začelo kritizirati socrealizma ravno zaradi njegove politične narave, brezidejnosti, brezkonfliktnosti, naivne očitnosti sporočila in nenaravnosti, torej v bistvu nerealističnosti. Kasnejšo kritiko je posebej jasno izoblikoval Lukács, ki je namesto »socialističnega« predlagal besedno zvezo »kritičnega realizma«. Ta naj bi izhajal iz realizma 19. stoletja, obogaten pa je lahko bil z vsemi pomembnejšimi literarnimi novitetami sodobnega časa (prim. Lukács 139 in naprej). Ne glede na presenetljiv značaj omembe marksizma ima v Kermaunerjevem argumentiranju ta ideologija posebej pomembno mesto, saj avtomatično razkriva četrti paradoks.

## Četrti paradoks

Kljub vsej svoji ortodoksni trdoti in ideološki zadržanosti je marksizem v svojih mnogih različicah na piedestal postavljala še eno kategorijo, ki ji Kermauner, trdo izhajajoč iz realizma, prizna absolutni pomen pri vrednotenju literature in jo anahronistično vzpostavi kot centralno kategorijo umetnosti: življenje, kar pa nakazuje četrti paradoks.

Prav iz marksizma oziroma njegovega estetskega temelja, kritičnega realizma, je mogoče izpeljati ključni Toživčev pogoj: zahtevo po »življenju« v umetnosti. Od umetnosti in, posledično, od pisateljev se je zahtevalo, da naj »predvsem prikazuje[jo] življenje« (Mozejko 16) ravno v najradikalnejši in do umetnosti najbolj neusmiljeni fazi marksizma – pod Stalinom. (Pravi) pisatelji bi naj bili – apokrifno – »inženirji človeških duš« (prim. Mozejko 16; apokrifno zato, ker naj bi si bil Stalin to tehnicistično, skoraj že modernistično definicijo sposodil pri Juriju K. Oleši na sestanku na domu Maksima Gorkega). Po tej liniji je »življenje« vstopilo tudi v slovensko predvojno liberalno in povojno marksistično estetiko. Njen povojni, marksistični kulturni ideolog Boris Zihel<sup>2</sup> se je namreč tudi zavzemal za vrednoto »žive stvarnosti« (14), vendar s to

<sup>2</sup> Prav Zihel naj bi imel posebno vlogo tudi v inkriminirani Šalamunovi *Dumi 1964*, kjer naj bi bil utelešen v verzju »o logiki vegeterjanci z dioptrijo minus petnajst« (prim. Repe 68), drugi verz »dežela Cimpermanov in njihovih mozolastih občudovalk« pa naj bi cilj na Matijo Mačka, saj naj bi bil ta v mladosti tesar (prim. Kermauner, »Poker ni poker« 78).



razliko od trdega ideološkega socrealizma, da je že poznal poststalinistično Lukácsevo kritiko, predvsem pa ruske teoretike realizma iz sredine 19. stoletja (k objavam njihovih slovenskih prevodov, predvsem Nikolaja G. Černiševskega in Visarjona G. Belinskega, je pisal spremne besede. Prim. »Visarion Grigorjevič Belinski, njegova doba in delo« ter »O realizmu v književnosti«).

Je imel pa koncept »življenja,« kakor koli ga razumemo, posebno vlogo že v slovenski predvojni literarni kritiki, saj so v njegovem imenu stala in (predvsem) padala mnoga ključna, mnogokrat nedolžna umetniška dela. Življenje je bilo namreč temeljni koncept, tako rekoč »vitrih« za eksegezo literature v pogosto uničujočih kritikah Josipa Vidmarja, vrhovnega *arbitra elegantiarum* slovenske umetnosti, če ne celo civilizacije. Zato hkrati preseneča – ali pa tudi ne – da Kermaunerjev Toživec na nekem mestu naroča: »berite spise največjega živečega Slovenca [...], Josipa Vidmarja, ki je o teh zadevah napisal nemalo pomembnih strani« (19–20). Tako priporočilo bi bilo prav mogoče razbirati tudi ironično, vendar se Kermauner v nadaljevanju navezuje na znano Vidmarjevo stališče o umetnosti, s katerim je močno obvladoval slovensko pred-, sploh pa povojno literarno produkcijo. Samo prava, idealna, absolutna umetnost naj bi po Vidmarjevo privedla do svojega cilja, s tem pa dodatno osmislila tudi tukaj omenjen prvi paradoks, in sicer odsev »pravega« življenja, ki pa se v literarnih delih kaže na način Živosti. Pri Vidmarju ne gre za nobena filozofska (moralna, etična ali estetska) merila. Nasprotno: umetnost mora biti očiščena vsega tovrstnega balasta, saj pridvignjeno človekovo življenje »ne pozna ne potrebe, ne koristi, marveč je svobodno... In vse njegovo stvarstvo – umetnost – je nastalo iz ljubezni in radostne svobode« (*Trije labodje* 1). Toživec tako rekoč jemlje besede iz Vidmarjevih ust: »umetnost je napor, je visoko poslanstvo, ne pa cenena in enodnevna muha« (20). Šele taka umetnost, torej brez ideoloških primesi, je, če se vrnemo k Vidmarju, »najdragocenejša med vsemi človeškimi udejstvovanji« (prav tam). In zato predstavlja Toživcu »Šalamunovo pisarjenje [...] golo norčevanje iz vsega velikega, pomembnega, svetega« (20), »parodira[nje] dozdašnj[e] metafizik[e] in religij[e]« (21).

Če sem podpisani leta 1998 v knjigi *Estetski in idejni vplivi na predvojno dramsko in gledališko kritiko Josipa Vidmarja* menil, da gre pri Vidmarjevem estetskem življenjskem vatlu predvsem za romantični Goethejev vpliv, se zdaj kot precej bolj verodostojna domneva – kljub Vidmarjevemu prevodu J. P. Eckermannovih *Pogovorov z Goethejem* leta 1959 – kaže, da se je Vidmar »šolal« v času svojega vojnega ujetništva v prvi svetovni vojni ravno pri že omenjenih ruskih kritikih. Kot skupni izvir realističnega, utilitarističnega pogleda na umetnost se je tako pri Zihlerlu kot Vidmarju mogoče odločiti za rusko estetsko teorijo sredine 19. stoletja: pri Belinskem, ki je pridigal o prednosti družbe pred posameznikom in vplival na Černiševskega, ta pa se je zavzemal za uporabnost literature, pri čemer je po njegovem mnenju življenje v privilegiranem položaju, saj da je umetnost le njegov blede odsev. Tako je epicenter estetske teorije

Černiševskega v truizmu, da je »lepoti [...] življenje« (prim. Mozejko 57). S to malodane samoumevno predpostavko je Černiševski kasneje vplival na celo vrsto teoretikov (na primer na Nikolaja A. Dobroljubova pa tudi na Vladimirja I. Uljanova - Lenina). Prav v ideji Černiševskega, da je »pri kmetu v pojmu ‚življenja‘ obsežen vedno tudi pojem dela« (Černiševski 11) je treba iskati Toživčevo sklicevanje na Vodnikovega *Zadovoljnega Krajnca*, *Dramilo*, Prešernovo *Zdravljico* in Župančičevo *Dumo*. To šele da so prave, ustrezne pesmi, saj – na primer Vodnikove – govorijo o načelih »zdravega delovnega človeka, ki neutrudno orje, šiva, proizvaja [...], ima lepa oblačila, ne cape, njegovo lice je sveže, rdeče, krasno, napeto« (8). Zato naj bi »abstraktne misli [...] ne spada[le] v področje življenja« (Černiševski 17). V marksizmu (in Vidmarju) je treba iskati tudi izvor Kermaunerjeve trditve, da je »reproduciranje življenja [...] splošno značilen znak umetnosti in tvori njeno bistvo« (Černiševski 117).

Literarna zgodovina neoavantgardistične poezije narodotvorno še ni preizkusila oziroma dokazala. Ker je povojno obdobje bit slovenskega naroda enačilo z revolucijo, so avantgardistična gibanja, ki jim ni bilo do družbenega vpliva, delovala nujno protidržavno ali celo protinarodno, Kermaunerjev namen pa je bil predstaviti razloge za in doseči njeno rehabilitacijo, poskrbeti za to, da jo namesto na umetnostnem Olimpu varno zasidra v kanon nacionalne literature in ji s tem omogoči brezprizivno vrednost in mesto v slovenskem panteonu. To stališče pa razpre še zadnji, peti paradoks.

## Peti paradoks

Pregled vsebinskih paradoksov nas tako pripelje še pred zadnjega, formalnega. Tudi glede razumevanja forme se sodna protagonista ne razlikujeta toliko, kolikor bi bilo mogoče pričakovati in sklepati na prvi pogled. Medtem ko je za Toživca prava umetnost lahko le tista, ki tradicionalno predstavlja idealni spoj vsebine in oblike, saj je več kot jasno, da si mora takšna umetnost, če naj bo kvalitetna in tehtna (prim. 19), prizadevati, da je »v lepi posodi spravljen zlahtna vsebina« (19), Branivca nova avantgardistična forma ne tangira preveč, saj naj bi bila avantgardistična oblika le sodobni izraz večnih človekovih vprašanj, le odraz njene (kritične) življenjske vsebine. Sodobna umetnost odgovarja na probleme današnjega sveta, in ker je kritična, se pravi vrednostna in odzivna, ne more biti lepa, ker je vse kritike vreden tudi današnji svet. Po Branivčevem mnenju to nikakor ne pomeni nizke vrednosti avantgardistične umetnosti, še manj pa kliče po njeni odstranitvi.

In če se Branivec požvižga na formo, ni zanjo vseeno Kermaunerju, saj si po njegovem mnenju avantgardistična poezija zasluži edino (vrednostno nižjo) dramsko obravnavo. Kermauner zapiše, da če bi bila avantgardistična poezija namreč družbeno

že kanonizirana, torej sprejeta med za identiteto slovenskega naroda ključna dela oziroma »vsesplošno priznana kot nekaj, kar je temeljnega pomena za usodo slovenskega naroda« (5), tedaj bi si zaslužila drugačno literarno obliko: morda celo ep! Čeprav bi to Kermaunerjevo trditev lahko razumeli ironično, je preprosto tudi res, da avantgardistična poezija še ni vrednostno kalibrirana in še nima svojega statusa v kanonu slovenske (narodotvorne) literature. In kot taki naj bi ji, po Kermaunerjevem mnenju, najbolj ustrezala dramska oblika. Dramski tekst, ali celo še njegova dramatično priostrena oblika (sodni proces), naj bi najbolje služil za prikaz »težav[...] in muk[...], pa tudi del[a] in zabav[e]« (5) slovenske avantgardistične poezije, ker je najbolj odprt, predvsem pa naj ne bi prejudiciral vrednostnega zaključka, medtem ko ga druge literarne podvrste pač.

Po svojih lastnih besedah si je Kermauner izbral obliko sodnega procesa,<sup>3</sup> ker da se ta »našemu predmetu najbolj prilaga« (5), saj da ne ep ne lirski pesem ne literarno zgodovinospisje – vsak zaradi svojih razlogov – izbranemu predmetu ne ustrezajo. Današnji status avantgardistične poezije je »mnogo preveč živ, negotov, vznemirjujoč« (26), da bi se z njim ubadala katera koli druga forma kot pa neposreden klasični (sodni) spopad. Vendar tudi to stališče izzveni v paradoks, saj v dramoletu pride samo do ekspozicije nasprotujočih si mnenj, kulminacije v odločitvi o prav ali narobe pa Kermauner ne ponudi. Odločanje sâmo prevale na gledalca. Poleg obeh osrednjih protagonistov vpelje Kermauner namreč še dve dramski osebi: Deklamatorja, ki kot »sodni sluga« prebira posamezne dokazne pesmi, in pa Komentatorja – bi lahko v njem ugledali kar Kermaunerja samega? – ki počne prav to, kar izpričuje njegovo ime: poleg uvodnega in sklepnega komentarja občasno usmerja tudi dogajanje samo, predvsem pa komunicira s še eno, prikrito dramsko osebo, in sicer s publiko (ujeto v funkcije soseda, dobrega rokodelca, umnega učitelja, pametnega politika in modrega kulturnika, prim. 5), ki ji dodeli za sodno dvorano običajno vlogo porote. Občinstvo, kot po navadi v takšnih primerih, zaradi narave samega predmeta obravnave nima lahkega dela, kar ugotavlja tudi Kermauner: »neprizadetemu poslušavcu se je težko pri priči odločiti« (26). Vendar gre avtor še dlje: avantgardistične poezije po Komentatorjevem mnenju ni lahko razumeti, še težje pa je o njej govoriti: »avantgardistično pesništvo je hudičevo zamotana, nejasna, dvo- ali trovezna zadeva« (5). Poleg tega tudi »ni prav nič taka, da bi se jo dalo ljubiti: ni niti lepa niti modra« (6). Skratka, zamotana in nepriljučna je, zato je publika že v izhodišču hendikepirana. In celo v takem položaju ji Komentator, kot kakšen konservativni sodni sluga, ne pusti veliko prostora. Prepreči ji celo, da bi se na koncu o avantgardistični poeziji izrekla, s čimer avantgardističnega pesnika pusti v nedoločnem, neodločenem položaju. Kot klimaks svojega dramoleta Kermauner ponudi naslednji neverodostojni predlog: »Debata se [...] seveda še

<sup>3</sup> Dramska predstavitev sodnega procesa je posebna gledališka zvrst že od antike, če si predočimo le najbolj vpadljive: od *Oresteje* in Aristofanovih *Vitezov* do Shakespearjevih *Beneškega trgovca* in *Milo za drago*, Büchnerjeve *Dantonove smrti*, Shawove *Svete Ivane*, Millerjevega *Lova na čarovnice* ter von Schirachovega *Terorja*.

nadaljuje in zmerom bolj strastna je, vendar je za naš današnji večer dovolj. Zato jo prekinimo. [...] Kdaj se bo razprava nadaljevala, bo objavljeno v dnevnem časopisju. Občinstvo naj se mirno razide« (26).

## Epilog

V nasprotju z značajem dramske strukture Kermauner sodbe torej ne oblikuje. Prepusti jo občinstvu in mu jo pred nosom izmakne. Razpravo prekine z za dramski spopad popolnoma nelogičnim predlogom, da »za zdaj naj bo polemika med obema stališčema, med napadom in obrambo, začasno zaključena; rekli bi, da je začasno neodločena« (26).

Kermaunerjev Komentator torej razpravo prekine pravzaprav na vrhuncu in publiku v vlogi porote odvzame celo možnost odločanja. Toda problem je še drugje: najbolj avtodestruktivna Kermaunerjeva poteza v dramoletu se namreč zazdi dejstvo, da sodba sploh ni bila mogoča, saj sta Toživec in Branivec govorila tako rekoč isti jezik: jezik idealističnih, domoljubnih, političnih, narodnosposodbudnih, umetnostnorealističnih vrednot in v njem razpravljala o avantgardistični poeziji. Ne glede na svoji po definiciji nasprotujoči si funkciji sta Kermaunerjeva protagonistista vrednostno izenačena, zato bi sodba – v nobeni obliki: ne estetski, ne družbeni, ne politični – ne bila smiselna. Če pa bi do nje vseeno prišlo, bi to bilo vsekakor na škodo avantgardistične poezije.

Mnenje o njej Kermauner prepusti prihodnosti: »o argumentacijah in seveda o avantgardistični poeziji [...] [naj se] dokončno izrečemo šele kasneje« (26), kot takrat, ko »se bo mošt prevrel v vino [...], pa bomo videli, kako in kaj« (5).

A tudi to ne bo dovoljeno istemu (gledališkemu) gremiju, pred katerim se je pesnik znašel zdaj, torej sodišču (in poroti). Trenutna razvnetost strasti po Kermaunerjevem mnenju ni koristna, občinstvo pa mora ostati brez odgovora na vprašanje o »krivdi« avantgardističnega pesnika. Še več: prihodnja sodba ne bo oblikovana pred očmi javnosti, katere utelešenje naj bi sodna dvorana bila, temveč bo dovoljena le »literarnemu zgodovinopisju«, ki »bo smelo nastopiti svojo službo šele tisti hip, ko bo razprava [ki jo avtor, *nota bene*, sam prekine, op. pis.] končana, ko se bo razčistila neposredno javna in družbena, torej celo zunajumetnostna vloga te poezije« (26). Skladno s Heglovo sovo se bo smela sodba nad avantgardistično poezijo izreči le *ex post*. V to smer kaže tudi Kermaunerjevo napotilo publiku, naj se mirno razide. Tu pa se obelodani »oče vseh paradoksov«, in sicer spoznanje, da se Kermauner kljub prevzemu dramske oblike argumenta možnosti gledališča ali sodišča odreče, odreče se celo temu, da bi »zanimanje občinstva še obstajalo« (26).

Na podlagi ugotovljenih paradoksov in skrajno anemičnega zaključka publiki/poroti ostaja več vprašanj kot odgovorov. Predvsem ni jasno, kakšno je bilo Kermaunerjevo stališče: v igri precej več prostora nameni razpravi o občih vrednotah umetnosti/poezije kot značilnostim njene avantgardistične različice. Čutiti je napetost med pričakovanima položajema obeh protagonistov, Toživcem, ki je ideološko zakrknjen »zastopnik družbe, njenega reda, perspektiv in čvrstine« (8), in Branivcem, ki naj bi bil umetniško sproščen zagovornik ustvarjalne svobode, vendar to v svojem bistvu ni.

Kermaunerjev tekst je več kot očitno slabo uspel poskus sočasne, ne preveč enostranske ekskulpacije neoavantgardistične poezije na primeru Tomaža Šalamuna, sodba pa neizrazita, ohlapna in – v nasprotju z uvodnim prepričanjem o edini možni obliki (dramski) predstavitve te avantgardistične enigme – popolnoma prepuščena megleni prihodnosti in (nestrastni) literarni zgodovini. Zakaj le se je Kermauner odločil za tako antiklimaktičen zaključek? Je sodil, da je avantgardistična poezija v zadnjih osmih letih (torej od leta 1964) že sama uspela poskrbeti zase, se je torej že umetniško uveljavila in da zato ne potrebuje posebne obrambe? Se je Kermauner sam v sebi boril z obema argumentoma? Je bil narodotvorni argument s svojimi kanonskimi zgledi celo za Kermaunerja premočan, da bi se mu lahko kar tako odrekel, umetnostno avtoreferencialen pa premalo prepričljiv, da bi se odločil zanj?

Je pa za umetnost nasploh in za avantgardistično poezijo posebej spodbudno že to, da je Kermauner pustil vrata sodne dvorane priprta in dovolil možnost nadaljevanja obravnave »seveda z novo argumentacijo in novimi primeri, morda tudi primeri drugih avantgardističnih avtorjev« (26), čeprav se zdi, da to ni več potrebno. Kermauner se k ponovnemu sojenju ni vrnil zaradi v sodobni kazenskosodni praksi pogostega zastaranja primera, temveč najbrž zato, ker je Šalamunov obsežni opus spregovoril sam zase in ni bilo več nikogar, pred komer bi ga bilo treba še braniti. Odpiranje odprtih vrat pa nima posebnega smisla ...

- Berger, Aleš. »Taras Kermauner: Črtomirke.« *Ogledi in pogledi*, Mestno gledališče ljubljansko, 1984, str. 115–6.
- Černiševski, Nikolaj G. *Estetski odnosi med umetnostjo in stvarnostjo*. Cankarjeva založba, 1952.
- Kermauner, Taras. »Avantgardistični pesnik pred sodiščem.« *Scena*, 1972.
- . »Poker ni poker, Poker je svet.« *Literatura*, letn. 8, št. 65–66, 1996, str. 77–82.
- . *Kermauner, Taras: Črtomirke*. Gledališče Glej, premiera: 26. 10. 1973, Poljane. [repertoar.sigledal.org/predstava/7789](http://repertoar.sigledal.org/predstava/7789). Dostop 5. sept. 2022.
- Lukács, György. *O današnjem pomenu kritičnega realizma*. Cankarjeva založba, 1961.
- Lukan, Blaž, ur. *Generator:: za proizvodnjo poljubnega števila dramskih kompleksov*. Slovenski gledališki inštitut, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2021.
- Mozejko, Edward. *Realizm socjalistyczny: teoria, rozwój, upadek*. Krakow, Universitas, 2001.
- Repe, Božo. *Obračun s Perspektivami*. Znanstveno in publicistično središče, 1990.
- Šalamun, Tomaž. »Duma 1964.« *Razgledi*, letn. 13, št. 9, maj 1964, str. 178.
- . »Pesmi Tomaža Šalamuna.« *Perspektive*, letn. 4, št. 31, 1963/64, str. 51.
- . »Utrudil sem se podobe svojega plemena.« *Poker*, samozaložba, str. 9.
- Vidmar, Josip. *Trije labodje*, 1922.
- Ziherl, Boris. »Ob Lukácsevi razpravi O današnjem pomenu kritičnega realizma.« György Lukács, *O današnjem pomenu kritičnega realizma*, Cankarjeva založba, 1961, str. 5–27.
- . »O realizmu v književnosti.« Boris Ziherl, Članki in razprave, Cankarjeva založba, 1948, str. 306–12.
- . »Visarion Grigorjevič Belinski, njegova doba in delo.« Visarion G. Belinski, Članki in eseji o književnosti, Cankarjeva založba, 1950, str. III–XXXVIII.