

*Marijan Dovič*

# Slovenski pisatelj

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

## O knjigi

Marijan Dovic v svoji knjigi kritično upošteva dosedanje ugotovitve slovenskih literarnih zgodovinarjev, premišljeno pa uporablja tudi podatke, kakršne je literarna znanost doslej pogosto zanemarjala (npr. razvoj založništva in časopisja, zgodovina avtorskih pravic, cenzure, ekonomski vidiki pisateljstva). Delovanje pisateljev, ki ga preučuje Dović, ne zajema samo pisanja, temveč tudi udeležbo v ritualiziranih praksah (na primer nagrade, intervjuji), sodelovanje pri vzpostavljanju medijskega in literarnega sistema ter pisateljsko prizadevanje za oblikovanje svoje lastne javne podobe in za akumuliranje socialnega in kulturnega kapitala. Knjiga je s svojim problem-skim žariščem in z izvirno aplikacijo sodobnih sistemsko-empiričnih in literarno socioloških metod viden dosežek tudi v mednarodnem merilu.

*Iz recenzije dr. Marka Juvana*



ZALOŽBA  
ZRC

---

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

---

# SLOVENSKI PISATELJ

Razvoj vloge literarnega proizvajalca  
v slovenskem literarnem sistemu

*Marijan Dovič*

Ljubljana 2007

---

Studia litteraria

*Urednika zbirke:* Darko Dolinar in Marko Juvan

*Marijan Dovič*

Slovenski pisatelj

Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu

*Recenzenta:* Miran Hladnik, Marko Juvan

*Oblikovanje:* Ranko Novak

*Stavek in prelom:* Alenka Maček

*Izdajatelj:* Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

*Za izdajatelja:* Darko Dolinar

*Založila:* Založba ZRC, ZRC SAZU

*Za založbo:* Oto Luthar

*Glavni urednik:* Vojislav Likar

*Tisk:* Present d. o. o., Ljubljana

*Naklada:* 400 izvodov

© 2007, Založba ZRC

Izid publikacije je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>  
prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610503200>.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.163.6.09:929

82.0(497.4)

DOVIČ, Marijan

Slovenski pisatelj : razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu / Marijan Dovič. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. - (Studia litteraria / Založba ZRC, ZRC SAZU)

ISBN 978-961-254-028-9

235594752

---

# Vsebina

7	Predgovor
9	Uvod
15	Od avtorja do literarnega proizvajalca
16	Barthes in Foucault: odpiranje problema »avtor«
20	Od antičnega pevca do romantičnega genija
29	Literarni proizvajalec v Schmidtovi empirični literarni znanosti
36	Avtor v Bourdieujevem literarnem polju
43	Literarni proizvajalec v slovenskem literarnem sistemu
43	Modeli slovenskega literarnega proizvajalca
49	Predliterarna faza
59	Pisatelj-preroditelj
59	<i>Anton Feliks Dev</i>
73	<i>Anton Tomaž Linhart</i>
85	<i>Valentin Vodnik</i>
99	Pisatelj med preroditeljem in umetnikom
99	<i>France Prešeren</i>
116	Pisatelj med nastajajočim literarnim sistemom in nacionalno politiko
116	<i>Josip Jurčič</i>
129	<i>Janez Trdina</i>
143	Pisatelj-umetnik
143	<i>Ivan Cankar</i>
159	<i>Zofka Kveder</i>
173	Pisatelj-avantgardist
173	<i>Anton Podbevšek</i>
186	<i>Srečko Kosovel</i>
198	Pisatelj-disident
198	<i>Edvard Kocbek</i>
216	<i>Drago Jančar</i>
233	Pisatelj med umetnikom in proizvajalcem
233	<i>Desa Muck</i>
249	<i>Klemen Pisk</i>

---

263	Sklep
264	Avtonomizacija slovenskega literarnega sistema
264	<i>Dominantne omejitve pri avtonomizaciji</i>
267	<i>Oblike cenzure in drugih zunanjih nadzornih mehanizmov</i>
272	<i>Problem »slovenskega kulturnega sindroma«</i>
280	<i>Razvoj literarnega repertoarja in specifično literarnih konvencij</i>
285	Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca
286	<i>Razmah novinarstva, založništva in bralske populacije</i>
288	<i>Problem honorarjev in pragovi profesionalizacije</i>
297	Evolucija percepcij avtorjevega družbenega položaja
302	<i>Avtor v Evropi in pri nas: od jasnovidca do obrtnika</i>
305	<i>Sodobni pisatelj: avtor ali le še proizvajalec?</i>
311	Bibliografija
323	Stvarno kazalo
327	Imensko kazalo
337	Summary

---

## Predgovor

**K**NJIGA O SLOVENSKEM PISATELJU je sad raziskav, ki deloma segajo še v čas mojega magistrskega in celo dodiplomskega študija. Tedanja pretežno teoretična spoznanja – prikazal sem jih v monografiji *Sistemske in empirične obravnave literature*, ki je izšla v prvem letniku te ambiciozne zbirke – sem v disertaciji skušal uporabiti kot orodje za raziskavo, ki jo je motiviralo predvsem opažanje, da sta se položaj in vloga pisatelja literature pri nas *ireverzibilno* spremenila. Za jasnejši vpogled v aktualne razmere je bilo treba seči globoko v zgodovino slovenske književnosti in na nov način premisliti razvoj pisateljske vloge v slovenskem literarnem sistemu – vse od dobe prvih literarnih avtorjev v razsvetljenstvu do najmlajših avtorjev, ki ustvarjajo v razmerah kapitalističnega knjižnega trga.

Da je knjiga – takšna, kot je – ugledala luč sveta, se moram najprej zahvaliti sodelavcema in urednikoma zbirke *Studia litteraria* dr. Darku Dolinarju in dr. Marku Juvanu. Pri tem mi ne gre le za zahvalo pro forma; oba sta namreč za *Slovenskega pisatelja* naredila mnogo več kot zgolj sprejela knjigo v program ali opravila tisto, kar običajno razumemo kot uredniško delo. Marko Juvan mi je stal ob strani že od diplomske naloge naprej in le njegovi mentorski predanosti, še bolj pa zahtevnosti, je mogoče pripisati, da je knjiga veliko boljša, kot bi bila sicer. Darku Dolinarju pa dolgujem zahvalo za izjemno natančen in poglobljen pregled celotnega rokopisa, ki mi je pomagal odpraviti številne pomanjkljivosti – takšne, ki jih včasih porajajo nekoliko zaletave ali pre nagljene hipoteze, a jih oko izkušenega literarnega zgodovinarja takoj razkrije.

Seznam zaslužnih se s tem ne izčrpa. Predvsem sem hvaležen prav vsakemu izmed sodelavcev na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, kjer imam že sedmo leto vsak dan priložnost uživati ustvarjalno in sproščeno ozračje. Posebno zahvalo dolgujem Luki Vidmarju, ljubitelju baroka, razsvetljenstva in nasploh starejših obdobij slovenske in evropske zgodovine, za kritične komentarje poglavja o preroditeljih. Nikakor ne smem prezreti niti Alenke Koron, ki me zalaga z novimi idejami in literaturo – čeravno s tem včasih zaplete zadeve, ki so bile videti že rešene. Gregorju Macedoniju, direktorju novomeške Založbe Goga, se zahvaljujem za koristne vpogleds v svet slovenskega založništva in komentarje



odsekov o sodobnem literarnem trgu. Hvaležnost vsekakor dolgujem še članoma komisije za zagovor disertacije, dr. Miranu Hladniku in dr. Igorju Krambergerju, ki sta me z umestnimi pripombami opozorila na nekatere pomanjkljivosti besedila, pa tudi ostalim profesorjem na podiplomskem študiju ter kolegom iz Slovenije in tujine, katerih delo sem spoznaval na kongresih; predvsem članom IGEL in ICLA sem hvaležen za inspiracijo, ki je morda najbolj dragocen nasledek takšnih srečevanj. Zahvala gre tudi Javni agenciji za raziskovalno dejavnost RS, ki je podprla tako izdajo te knjige kot moj podoktorski projekt o evoluciji avtorskih vlog – šele ta mi je namreč omogočil nadgraditi in sintetizirati spoznanja doktorskega študija ter prikazati razvoj slovenskega pisatelja v širšem kontekstu.

V času, ko sem snoval in pisal knjigo o slovenskem pisatelju – ki se mi danes zdi nekoliko predolga, a je nisem zmožel in znal napisati krajše –, se je število članov moje družine podvojilo. Najbrž bi zvenelo povsem neverjetno ali celo smešno, če bi napisal, da se dveletnemu Juriju in štiriletnemu Vidu zahvaljujem, ker sta me nesebično podpirala pri pisanju knjige. Če bi bil povsem iskren, bi moral priznati, da je bilo ravno nasprotno – in predvsem dragi ženi Tini se moram iskreno zahvaliti za vsak trenutek domačega miru, ko sem se lahko skrtil pred razgrajčema. Čeprav sta ta hip že zelo navdušena bralca, nisem prepričan, da bo kateri izmed njiju kdaj postal slovenski pisatelj. Pa vendarle – to knjigo posvečam prav njima.

Marijan Dović

Novo mesto, oktober 2007

---

## Uvod

**N**OSILNI NASLOV RAZISKAVE – *Slovenski pisatelj* – namenoma uporablja dokaj izrabljeno sintagmo, ki je v ostrem kontrastu s podnaslovom *Razvoj vloge literarnega proizvajalca v literarnem sistemu*. To ni naključje. Sintagma »slovenski pisatelj« sicer po jezikovni plati deluje kot nevtralni označevalec (recimo označuje osebo, ki piše literarna besedila v slovenskem jeziku), pa vendar se zdi, da njena raba v kulturnem in tudi znanstvenem diskurzu pogosto implicira nekatere specifične in za našo raziskavo pomembne konotacije – pisatelj ji je najprej *ustvarjalec*, privilegirano in hkrati odmaknjeno bitje, ki ima poseben dostop do intuitivnih uvidov, prave resnice o eksistencialnih in družbenih rečeh, njegovo *delo* pa je do zadnjega papirčka pravi kulturni in narodni zaklad. Tako pojmovanje avtorja ima dolge korenine, ki jih je treba postaviti v zgodovinski kontekst, če jih hočemo razumeti ali se jim, če je to potrebno, postaviti po robu. Vprašanja, povezana s »slovenskim pisateljem«, se torej nujno vpisujejo v širši kontekst problematike *avtorja*. Videnja pisatelja kot avtorja so se v zgodovini seveda spreminjala, povezana so s pomembnimi duhovnimi premiki v novem veku in tudi danes nikakor niso nekaj statičnega. Razvoj avtorja literature, tudi če ga omejimo na neko jezikovno skupnost in zgodovinsko obdobje, v tem primeru od razsvetljenstva do sodobnosti, je nujno vpet v širše miselne in duhovne kontekste. Zato je eno od nujnih izhodišč, od koder je treba zastaviti razmišljanje o slovenskem pisatelju, najsplošnejši problem avtorja, kot je značilen za zahodno kulturo in kot so njegovo genezo raziskali filozofi, sociologi, zgodovinarji in literarni teoretiki zadnjih desetletij.

Vzvišena figura slovenskega pisatelja je v podnaslovu degradirana na »literarnega proizvajalca«, termin, ki je značilen za literarno sociologijo in za nove, empirično in sistemsko usmerjene obravnave literature in literarnega sistema, katerih metodologija se je izkazala za uporabno pri načrtovanju konkretnih raziskav iz slovenske literarne zgodovine. Omenjeni kontrast med naslovom in podnaslovom kaže predvsem na *načelni* odmik od (zgolj) tekstualno-interpretativne tradicije, ki je (sociološki) kontekst ne zanima. Raziskava, ki je trajala več let, se torej posveča razvoju vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu od razsvetljenstva do sodobnosti s posebnim ozirom na sistemskoteoretične vidike razvojnih stopenj slovenskega literarnega sistema. Pri tem upošteva doslej manj

poudarjene sociološke in ekonomske vidike, ki so povezani z vsakokratnim stanjem sistema in delovalnih vlog v njem (proizvajanja, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja), ter stopnje sistemske avtonomije in samoorganizacije. Pregled poteka po posameznih fazah, ki jih zastopajo izbrani avtorji in njihove specifične socio-kulturne situacije (od Antona Feliksa Deva do predstavnika najmlajše generacije Klemena Piska) oziroma modeli slovenskega literarnega proizvajalca, ponazorjeni s (poskusno) historično shemo, ki jo je bilo mogoče konstruirati na podlagi izsledkov raziskave in njene specifične optike.

Izhodiščno hipotezo je mogoče formulirati takole: slovenski literarni sistem se od svojih začetkov postopoma avtonomizira tudi prek literarnih in neliterarnih akcij literarnih proizvajalcev, na ta način pa se spreminjajo strukturne možnosti v sistemu. Rezultat prizadevanj literarnih proizvajalcev in drugih akterjev je sodoben in avtonomen literarni sistem; vendar pa ta rezultat nikakor ni odvisen le od literarnih proizvajalcev, temveč od celotnega sistema: literarnega trga, založništva, kritike, kulturnih ustanov, bralstva pa tudi šolstva, politike in ekonomije. Slovenski literarni sistem se je sicer oblikoval in razvijal tudi zaradi individualnih prizadevanj posameznih literarnih proizvajalcev (oziroma splošneje rečeno, historičnih tipov literarnega proizvajalca), a ta razvoj je bil vendarle pogojen z najširšim družbenim kontekstom, ki je omogočal ali tudi onemogočal takšna in drugačna stališča, dejanja in položaje literarnih proizvajalcev v slovenski kulturi in družbi.

Sistemskoteoretični in sorodni koncepti evolucije ponujajo okvir za razlago razvoja vseh delovalnih vlog v okviru avtonomizirajočega se literarnega sistema. V skladu s temi koncepti je mogoče zasledovati tudi razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenski literaturi skozi različne zgodovinske razvojne faze in modele. Slovenski pisatelj vstopi na prizorišče kot narodni buditelj in preroditelj, v procesih avtonomizacije (Prešeren) in tudi profesionalizacije (Cankar) literarnoproduktivne vloge se preoblikuje v pisatelja-umetnika ali celo radikalizira v pisatelja-avantgardista, zavzame pozicijo pisatelja-disidenta oz. intelektualca ter mnenjskega voditelja – vse do pisateljskega modela, ki dejansko pristane na obrobju družbene produkcije, kot proizvajalec tekstov za zadovoljevanje potreb neke ciljne skupine konzumentov, kar je ena od negotovih možnosti, ki jih obeta prihodnost (za razliko od le navidezne marginalnosti disidenta, katerega glas se v družbi vendarle sliši). Analiza vloge literarnega proizvajalca seveda zajema tudi vidike socialnega izvora, izobrazbe in zaposlitve (učitelj, duhovnik, novinar ...), sistem honoriranja literarnih del, različne vidike razvijajočega se knjižnega trga, razvijajočo se institucijo posredovanja in obdelovanja (kritika) in razvoj medijskega sistema, kar vse skupaj omogoča profesionalizacijo proizvajalčeve vloge in tudi avtonomizacijo literarnega sistema.

Novost prikazane perspektive je predvsem upoštevanje izsledkov sistemskih in empiričnih pristopov k literaturi, ki so uveljavili celosten pogled na literarni sistem. Tako se raziskava sicer naslanja na že znano in opravljeno literarnozgodovinsko delo, pa vendar se od starejših pristopov, ki so pogosto biografistični in zanemarjajo socio-ekonomske dejavnike, loči po sistemski interpretaciji rezultatov. Kolikor je le mogoče, se študije primerov opirajo na dodatno literaturo, kakršne literarna zgodovina običajno ni imela v razvidu, predvsem analize medijskega prostora, ekonomskih in pravnih okoliščin, v katerih nastaja literarni sistem, na gospodarske vidike razvoja knjižnega in založniškega trga ter podobno. Teoretska izhodišča za tak tip obravnave ponujajo sistemskoteoretični modeli, ki so v literarni teoriji in zgodovini po Evropi in drugod že dodobra uveljavljeni. Deloma se je bilo pri delu mogoče nasloniti na monografijo *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* Siegfrieda J. Schmidta, ki na primeru nemškega literarnega sistema zajame celoto sistemskega razvoja (in se obenem omeji na 18. stoletje), ter na druge empirične in sistemske obravnave literarnega sistema v zvezi z literarnim producentom, na primer raziskave nizozemske sociološko-empirične šole (K. Van Rees, H. Verdaasdonk ...) ter seveda sistemskoteoretično sociološko literaturo (N. Luhmann, H. Willke ...). Na študije so močno vplivale tudi ugotovitve francoskega sociologa P. Bourdieuja, predvsem njegova analiza umetnostnega polja v knjigi *Les règles de l'art*, in številne koristne pobude, ki so nastale v okviru t. i. polisistemske teorije, katere dosežke najbolj zgoščeno predstavljajo *Polysystem studies* Itamarja Even-Zoharja. V vsakem primeru se ta tip raziskave povezuje tudi s predhodniki sistemskih in empiričnih pristopov, npr. z literarno sociologijo, kakršno je v *Sociologie de la littérature* zasnoval Robert Escarpit; za sodobnejše izvedenke tega pristopa sta značilni predvsem prenovljena teoretska izhodišča in drugačna interpretacija pridobljenih podatkov.

Pri nas podobnih raziskav doslej ni bilo. Obstajajo pa študije, na katere se je bilo mogoče opreti pri zbiranju gradiva o literarnih proizvajalcih, njihovih biografijah, delu in kulturnem kontekstu (zbrana dela pisateljev, literarnozgodovinski pregledi ...) in študije, na katere se je bilo mogoče opreti pri preučevanju parcialnih problemov (socialni izvor ustvarjalcev, honorarji, avtorske pravice ...). V zvezi z avtorjem v slovenski literaturi je bilo seveda opravljenih nešteto raziskav, ki pa večinoma ne vpnejo partikularnih dognanj o avtorjih v celovit model literarnega sistema, ki ga literarni producenti sicer sodoločajo, a so hkrati od njega odvisni vsaj glede tega, kakšne so njihove možnosti za izražanje, pa tudi čisto »banalno«, ekonomsko preživetje. Raziskava med drugim skuša pokazati, kako so se strukturne možnosti sistema v času spreminjale in kako so v procesu avtonomizacije slovenskega literarnega sistema dejavno sodelovali tudi avtorji, pri čemer je posebna pozornost

namenjena razvoju sistema honorarjev, zaščiti avtorskih pravic in podobnim dejstvom, ki so bila doslej v literarnozgodovinskih pregledih manj upoštevana, na primer podobi avtorjev v javnosti, njihovim življenjskim stilom, tipom združevanja v skupine in podobno.

Temeljni problem, ki se je pojavljal med raziskavo, je bil seveda izbor »reprezentativnih« modelov literarnih ustvarjalcev – jasno je namreč, da ni mogoče zajeti vseh literarnih ustvarjalcev. Selekcija, ki je pač nujni pogoj za začetek opazovanja – tako vsaj meni Niklas Luhmann –, skuša biti utemeljena z eksplikacijo razlogov za posamezno odločitev, tudi v konstruktivistični zavesti (Maturana, von Glasersfeld), da je znanje vedno in predvsem konstrukcija oziroma organizacija človekovega življenjskega sveta. Upošteva je dognanja sistemskih in empiričnih pristopov je postopek izbiranja vodila občutljivost za možnosti zgodovinskih »izključevanj« na temelju spola, narodnosti, jezika, pripadnosti osredlju/obrobju ipd. Izkazalo pa se je, da so za razvoj literarnega sistema vendarle najzanimivejši ravno ključni avtorji posameznih obdobj, tisti, ki so že tako ali tako od nekdaj protagonisti literarnozgodovinskih zgodb. V posameznih študijah seveda nastopa poleg nosilnih imen še množica drugih. Problem avtoric tako ob Kvedrovi zajame tudi druge splošne vidike uveljavljanja žensk v družbi. t. i. drugorazredni pisci, ki so bili pogosto izjemno popularni, pa so vsekakor upoštevani v splošnem horizontu raziskave, ki literature nikakor ne vidi le kot zbirke vrhunskih kanoniziranih tekstov, temveč kot prerez celote produkcije, ki je konvencionalno označena kot literarna. S te perspektive je pozorna ravno na ideološke učinke zanemarjanja naklade, distribucijskih kanalov in podobno.

Sledeč zgoraj prikazano zasnovu je razprava razdeljena na štiri sklope: krajšega uvodnega in tri obsežnejše. V drugem sklopu so prikazani teoretični okviri raziskave, najprej problematika literarnega proizvajalca v oziru na sodobno teorijo in kritiko avtorstva. Gre za najsplošnejši teoretski kontekst, v katerega se umešča vsako razpravljanje o avtorju, ki ga nikakor ni mogoče obiti, če se razvoja avtorja lotimo z zavestjo o zgodovinskosti figure, ki piše literaturo. Sledi kratka predstavitev metodološkega ogrodja posameznih študij primerov, predvsem empirične literarne znanosti in teorije literarnega polja. Osrednji tretji sklop se loteva problemov iz slovenske literarne zgodovine. V uvodnih poglavjih so v obrisih začrtani modeli slovenskega literarnega proizvajalca in »predliterarna« faza razvoja literature in njenega proizvajalca v slovenskem prostoru. V okviru sedmih poglavij (od pisatelja-preroditelja do pisatelja med umetnikom in proizvajalcem) se zatem naniza štirinajst študij, ki sicer nosijo naslove po imenih avtorjev, a so po zgradbi in obravnavanih temah nekoliko heterogene. Vsem je skupno, da obravnavajo tudi splošne

sistemske probleme, ki z avtorjem iz naslova niso nujno v neposredni zvezi. Nekatere se spuščajo tudi v literarne tekste, kadar je to potrebno, druge se več gibljejo ob robovih besedil. Študije kot nekakšen mozaik sestavljajo kompleksno podobo razvoja sistema in avtorja v njem, ki se kronološko razteza od razsvetljenstva do sodobnosti. Ta dolgi časovni lok, ki je predmet obravnave, nam v četrtem, zaključnem sklopu omogoča sintetizirati sliko razvoja slovenskega avtorja; hkrati pa nam dejstvo, da je tako rekoč celotno obdobje slovenske literature na koncu zvezano s sedanjim trenutkom, omogoča tudi koristne vpogledе in intervencije v trenutne razmere v slovenskem literarnem sistemu, ki je naddoločen s splošno situacijo avtorja v postmoderni družbi.

Ob tem je treba vnaprej opozoriti na mogoče pomisleke. Eden od njih je izbor avtorjev: tu je mogoče pritrditi, da bi se dalo graditi zgodbo ob precej ali celo docela drugačnem izboru individualnih avtorskih imen; gotovo bi nekatere avtorje lahko obšli, nadomestili z drugimi, dodali še koga. Izbor je res nekako arbitraren, intuitiven, sem in tja je pogojen s konkretnimi okoliščinami, predznanjem ali z osebnimi preferencami. Vendar pa se splošna slika ne z gledišča systemskega razvoja ne z gledišča ugotovljenih modelov najbrž ne bi bistveno spremenila, saj problemi tudi ob različnih imenih ostajajo identični. Drugi problem se utegne zdeti »nedokončnost« takega pristopa. Tu velja omeniti, da je raziskava nastajala pod pritiskom časovne omejitve, zato je bilo že vnaprej jasno, da ne bo »popolna« (če verjamemo, da je kaj takega sploh mogoče). Poleg tega se je zavestno izognila temu, da bi pretresla vse mogoče vidike, ki so ob posameznem avtorju zanimivi s systemske perspektive – običajno zato, ker je neki problem obravnavan pri kakem drugem avtorju.

A tudi če bi bilo na voljo bistveno več časa, je narava gradiva, ki je že zbrano, takim obravnavam nenaklonjena. Podatki za raziskavo tega tipa niso na razpolago, saj zanesljivih empiričnih študij literarnega sistema pri nas skoraj ni. Zato je bilo že vnaprej jasno, da bo raziskava lahko kvečjemu nekakšen poskus, zanesljivejši in empirično bolj podprti rezultati pa bodo mogoči šele pozneje. Problem je namreč v tem, da so se analize slovenske literature v veliki večini držale *tekstualnega* načela: obravnavale so predvsem literarna besedila, kot so nastajala pri posameznih avtorjih v zgodovinskem zaporedju, jih interpretirala – običajno s pomočjo takšne ali drugačne temeljne hipoteze –, jih skušala klasificirati in sistematizirati ter skoraj praviloma uvrstiti v nekakšno razvojno strukturo. Na ta način so merile njeno notranjo tematsko ali slogovno evolucijo, njeno bližino/oddaljenost od evropskih in svetovnih trendov ter podobno. Res je, da so literarno- in kulturno-zgodovinski pregledi (Prijetelj, Kidrič ...) različnim *kontekstom* (npr. političnemu) namenjali veliko pozornosti, vendar jih pogosto obvladuje nacionalna teleologi-

ja. Neki razvojni teleologiji, ki zgodbo sklene v smiselno celoto, se pri snovanju zgodovinskega pregleda še tako skromnih ambicij pač ni mogoče izogniti: tako je tudi zgodba o razvoju literarnega sistema in vloge avtorja v njem v končni fazi le še ena ravno taka – konstruirana – zgodba. Njen namen je predvsem orisati tiste značilnosti sistema, ki so jih dosedanje analize obšle – a s tem se ne želi postaviti v izrecno polemiko do »tekstualne« tradicije, temveč želi predvsem omogočiti svež pogled na vse prepogosto ideologizirano ali tudi idealizirano podobo književnosti. Njene rezultate je mogoče videti tudi kot prvi konkretnejši prispevek k sistemskoteoretičnemu koncipiranju slovenske literarne zgodovine. Za literarnovedno stroko je to pomembno, saj ponuja izhodišča za drugačen, sodobnejši pristop k literarni zgodovini in teoriji, kakršen se je zunaj Slovenije (večinoma v zahodni Evropi, ne pa tudi na vzhodu) že precej uveljavil, in morebiti tudi motivacijo za postopno dopolnjevanje specifične, nove slike literature, kakršna se nam kaže s tega razgledišča.

---

## Od avtorja do literarnega proizvajalca

**R**AZVOJ SLOVENSKEGA LITERARNEGA proizvajalca je nedvomno določen z nekaterimi specifičnimi, lokalnimi potezami, povezanimi s politično zgodovino, posebnim geografskim položajem in z drugimi okoliščinami, odločilnimi za dinamiko razvoja skupnosti, ki se je naselila na širšem območju današnjega slovenskega kulturnega prostora. Tem posebnostim navkljub pa je tesno povezan z zgodovino evropskega avtorja nasploh in ta zgodovina je v zadnjih desetletjih postala aktualna ne le v literarni stroki, ampak v humanistiki nasploh. Iz splošne problematike avtorja seveda tudi slovenski avtor ni izvzet, kot se bo izkazalo pozneje ob posameznih konkretnih primerih – predvsem ob problemih avtorskega samorazumevanja in samozavesti, osmišljanju lastnega početja in družbene vloge, položaju avtorja v »spremljevalnih« diskurzih (kritika, literarna veda, mediji), ne nazadnje pa tudi ob ekonomskih in pravnih vidikih avtorstva.

Četudi je avtor danes neke vrste »totalna institucija«, katerega veljavo v zadnji instanci budno varuje sodni sistem z avtorskimi pravicami, je njegov položaj v sodobni teoriji problematiziran že relativno dolgo. Ni namreč nikakršna skrivnost, da se je, nekoliko metaforično rečeno, avtor ustoličil na prestolu besedila v nekem točno določenem zgodovinskem trenutku – kar najbrž pomeni, da lahko pride tudi trenutek, ko se bo s tega prestola moral umakniti. Filozofija in druge vede niso le omajale pojma avtorja, ampak predvsem razmehčale specifično razumevanje subjekta, na katerega se ta opira; hkrati so se podirale tudi iluzije o enovitosti in dostopnosti besedila. Po obdobju primata avtorja se je njegova pozicija – vsaj v teoretičnem diskurzu (ne pa tudi v praksi, kar je poseben problem, na katerega bo seveda treba vsaj poskušati odgovoriti) – začela rahljati. Že ruski formalist Jurij Tjnjanov opozarja na zablodo, da bi v psihologiji avtorja iskali odgovore in pojasnila za njegovo ustvarjanje: med avtorjem in delom je nepremostljiv prepad, ustvarjanje je na neki način impersonalno. Ravno tema impersonalnosti »avtorskega« pisanja je za Miroslava Bekerja ena od pomembnih rdečih niti modernih teorij pisanja. Avtor sicer izbere svoj medij, toda potem mu ta medij nalaga nadaljnje postopke – delo torej na neki način »piše« svojega avtorja (Beker 1986).<sup>1</sup> Med besedili, ki so konec

<sup>1</sup> Na to je opozarjal že T. S. Eliot leta 1919 v znamenitem eseju o tradiciji in individualnem talentu.



šestdesetih let prejšnjega stoletja najmočneje zaznamovala sodobno kritično diskusijo o avtorju, pa velja posebej izpostaviti ključna teksta francoskih teoretikov: *Smrt avtorja* Rolanda Barthesa in *Kaj je avtor?* Michela Foucaulta. Zdi se, da se večina poznejših raziskav avtorstva ne more izogniti teoretičnim in praktičnim pobudam, ki izhajajo iz njiju.

## Barthes in Foucault: odpiranje problema »avtor«

V kratkem, a razvpitem eseju *Smrt avtorja* Barthes leta 1968 podrobneje razloži svojo tezo o tem, da med avtorjem in njegovim delom ni neposredne povezave. Paradoksalno (in poenostavljeno) je mogoče reči, da delo piše avtorja, ta pa vedno uporablja že znane fraze in izraze, nezavedno ves čas citira; zato je govor o izvirnem avtorstvu in individualnem ustvarjanju neumesten. Kdo je tisti, ki v resnici govori v literarnem delu? Odgovora na Barthesovo izhodiščno vprašanje ne moremo izvedeti, ker je pisanje uničenje vsakega glasu, prostor, kjer subjekt izginja, »črnobelo nasprotje, v katerem se izgublja vsakršna identiteta, najprej pa identiteta piščočega telesa« (Barthes 1995: 19). Avtor je moderen pojav, družbeni proizvod, ki so ga spodbudili empirizem, racionalizem in protestantska osebna vera, ko so odkrili »prestíž posameznika«. Avtor je postal Avtor in zavladal v zgodovini književnosti, biografijah, intervjujih, revijah in tudi v zavesti ustvarjalcev; pojem književnosti je »tiransko osredotočen« na avtorja, njegovo življenje, okus, strasti; smisel dela se išče v izpovednem glasu neke konkretne osebe.

Moderni pisatelj (literature) pa – v nasprotju s to podobo – postaja »proizvajalec besedila«, vse bolj se zaveda, da je le še *skriptor*, ne pa več Avtor, ki v svoji duševnosti hrani Delo in ga v ustvarjalni muki poraja, »njegova dlan – ki je odtrgana od vsakega glasu in ki jo vodi čisti gib vpisovanja (in ne izražanja), zarisuje neko polje brez izvora ali vsaj brez drugega izvora, kot je sam jezik – torej prav tisto, kar neprestano pod vprašaj postavlja vsak drug izvor«, tekst pa postaja »tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture« (Barthes 1995: 22). Edina moč skriptorja je v tem, da meša in medsebojno sooča različna pisanja. Kot naslednik Avtorja skriptor v sebi ne nosi »strasti, razpoloženj, čustev, vtisov, ampak ta ogromni slovar, iz katerega črpa pisanje, ki se ne sme nikoli ustaviti. Življenje vedno samo posnema knjigo, ta knjiga sama pa je tkivo znakov, spodletelo posnemanje, ki se neprestano podaljšuje« (Barthes 1995: 22). Strukturo je treba spremljati, zasledovati, ne prebiti, pod njo ni ničesar, kar bi bilo treba razvozlati in razrešiti. Želja, da se razvozla tekst, je torej povsem jalova, saj dati tekstu avtorja pomeni omejiti ga z

dokončno označenim, ga zapreti. Kritik ga lahko ujame in v tem primeru je »zmagal«.² Tekst je sestavljen iz večplastnih pisanj, izvedenih iz različnih kultur, med njimi se odigravajo dialog, parodija, nasprotovanje. Ta mnogostranost pa svojega žarišča – presenetljivo – ne najde v avtorju, temveč v bralcu: »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes 1995: 23).

Barthesovo razumevanje avtorja je povezano tudi z njegovo teoretsko utemeljitvijo razlike med *delom* in *tekstom*. Delo bi bila zaključena enota z določeno vsebino, medtem ko je *tekst* množstvo pomenov oziroma eksplozija pomenov in sugestij; delo se zaključí pri označencu, tekst ostaja pri označevalcu, za katerega je že Saussure ugotovil, da je ob označenca vezan le arbitrarno. Tekst želi prikazati en predmet hkrati iz različnih zornih kotov, doseči mnogoterost v enotnosti, zato je intertekstualen in se izmika interpretaciji. Citati, iz katerih je sestavljen, so anonimni, niso dostopni – iskanje njihovega »porekla« pa je kvečjemu regresija v mitološko razumevanje besedil. Poenostavljeno rečeno: vsak tekst je stkan iz neštetihi fraz, obrazcev, izrekov, ki so obča last jezika – zelo malo tega, kar govorimo in pišemo, je res izvirno. Vsak tekst je hkrati tudi intertekst. Barthesov tekst je torej neomejena proizvodnja pomenov, eksplozija intertekstualnosti – vsak tekst je sestavljen iz izrazov, fraz in idiomov preteklih tekstov, in ideja izvirnosti je zato iluzorna. Ta razlika med staro, na avtorja osredotočeno razumevanje besedila kot dela, in novo, dinamično intertekstualno koncepcijo, ki zanika ali vsaj omejuje pomen izvirnosti in tradicionalno razumevanje avtorja kot *vira* besedila, je odlično ponazorjena v sledečem odlomku:

Delo je ujeto v proces porekla. Išče se določenost dela s svetom (raso, potem Zgodovino), sledenje del med seboj ter *konformnost* dela avtorju. Avtor je razumljen kot oče in lastnik dela: literarna veda zato uči, da je potrebno spoštovanje do avtorjevega rokopisa in avtorjevih deklariranih namer, medtem pa družba izrecno potrjuje legalnost avtorja glede na delo (»avtorska pravica« ali »copyright« je v resnici novejšega datuma, glede na to, da je legalizirana šele v času francoske revolucije) (Barthes 1986: 184, prevod MD).

Po drugi strani pa teksta ni treba spoštovati, lahko ga prelomimo, zlagamo ali beremo po svoje.

² Barthesova stališča so pravzaprav revolucionarna, saj zavračanje določitve pomena v skrajni konsekvenci pomeni zavračanje razuma, znanosti, zakona. Zanimivo je, v kolikšni meri jih je mogoče povezati tudi z načeli radikalnega konstruktivizma (prim. Maturana-Varela 1998, Glasersfeld 1995, Dović 2004).

Barthes torej razglašča radikalno tekstualnost, besedila naj bi delovala neodvisno od avtorja – že v uvodu ukine avtorski glas kot vir, identiteto in enotnost; saj govori jezik, ne pa avtor; pisanje pa je v temelju brez izvora. Tako želi subvertirati strukture moči, ki so vpletene v promocijo figure avtorja v konvencionalnem razumevanju avtorstva in besedilnosti, zanj je zamisel avtorja »tiranija«, ki besedilo zoži na pomen, ki ga teološko določa Avtor kot Bog; besedilo omeji in zapre, kritik pa naj ga dešifrira podobno kot duhovnik – ko torej kritik razreši vse dileme, besedilo »premaga«. S transformacijo sodobnega avtorja v skriptorja skuša osvoboditi bralca opresivne kontrole avtorske zavesti in kritičskega nadzora. Že Barthes se bežno dotakne izvora avtorja in njegove historičnosti, povezuje ga s kapitalizmom in širšim kontekstom zgodovinskega vzpona privilegiranja subjektivitete oziroma humanistične ideologije, kot trdi tudi levičarski teoretik Pierre Macherey v *Teoriji književne proizvodnje* (Macherey 1979). Modernistična estetika dvajsetega stoletja Barthesu ponuja nov model avtorstva, ki se upira kapitalističnemu vztrajanju na individualnosti in torej tiraniji avtorstva. A kljub provokativnemu naslovu, v katerem je avtor razglašen za mrtvega, je očitno, da se Barthes dobro zaveda, da avtor še vedno »tiransko« vladava – v literarnih zgodovinah, biografijah, intervjujih. Njegova deklaracija smrti avtorja torej ni (le) opis tega, kar se je zgodilo, temveč tudi napoved tega, kaj naj bi se zgodilo. To, kar naj bi se zgodilo, je namreč menjava zgodovinske optike, pogleda na avtorstvo. Hkrati Barthes opozarja, da je prava resnica (vsakega) avtorstva tekstualnost oziroma da je sodobni »avtor« konstruiran historičen model.

FOUCAULT IN »AVTORSKA FUNKCIJA«. V razpravi *Kaj je avtor?*, ki je prvič izšla leto dni po *Smrti avtorja*, leta 1969, Michel Foucault uvodoma podobno kot njegov predhodnik ugotavlja trdno zakoličen primat avtorja: »Nastanek pojma 'avtorja' predstavlja privilegiran trenutek *individualizacije* v zgodovini idej, znanja, literature, filozofije in znanosti. Celo danes, ko rekonstruiramo zgodovino koncepta, se nam kategorije, kot so literarne zvrsti, šole ali filozofije, zdijo relativno šibke, sekundarne, nekaj na silo dodanega v primerjavi s trdno in temeljno enoto avtorja in dela« (Foucault 1979: 141). Foucault ne želi pregledati zgodovinskega poteka konstrukcije avtorja, četudi je ta proces individualizacije zelo zanimiv (kako se je avtor v dani kulturi individualiziral, kako so se začele študije o avtentičnosti in pripisovanju tekstov, se vzpelo preučevanje »avtorja in njegovega dela«).<sup>3</sup> Zanima

<sup>3</sup> Foucault je zgolj z mimobežno opazko spodbudil raziskave družbene zgodovine avtorstva – točke, ki jih tu omenja, so prevladovali v poznejših raziskavah avtorstva (koncept lastništva, razvoj ideologije individualizma, temeljna razlika med sodobnim in predmodernim razumevanjem avtorstva; neindividualnost srednjeveškega »auctorja« ...).

ga predvsem odnos med tekstem in avtorjem ter način, kako tekst kaže na to »figuro«, ki je – vsaj na videz – zunaj njega oziroma mu je predhodna. Podobno kot Barthesu se mu problem avtorja zaostruje ob sodobni pisavi, ki naj bi se osvobodila ekspresivne, izrazne dimenzije:

Nanašajoča se le nase, a ne da bi se omejila na lastno notranjost, se pisava identificira s svojo lastno razprostrto zunanostjo. To pomeni, da je medigra znakov, ki so bolj kot glede na vsebino, ki jo označujejo, razporejeni glede na samo naravo označevalca. Pisava se razširja kot igra [jeu], ki nenehno presega lastna pravila in prekoračuje meje. V pisavi ni bistveno manifestirati ali poveljčevati akt pisanja, pa tudi ne prikovati subjekt znotraj jezika; prej gre za ustvarjanje prostora, v katerem pišočji subjekt nenehno izginja (Foucault 1979: 142).

Znanost in filozofija že nekaj časa ugotavljata smrt avtorja, vendar konsekvence tega odkritja še niso dovolj raziskane. Še več, po Foucaultovem prepričanju marsikateri pojem, ki je želel nadomestiti in omiliti privilegiran položaj avtorja, v resnici ohranja in prikriva dejanski pomen njegovega izginotja. Med njimi je tudi pojem *delo*, ki naj bi zamenjal pojem avtorja.<sup>4</sup> Takoj se namreč pojavijo vprašanja, kako sploh definirati, kaj je delo, kako ga ujeti kot enoto – to postane velik problem, brž ko ga ne smemo več definirati kot izraz avtorjeve intence. Drugi pojem, ki omejuje dojetje vseh razsežnost izginotja avtorja in subtilno ohranja njegovo prisotnost, je pojem *pisanja* (*écriture*), za katerega se Foucaultu zdi, da želi prevesti empirične značilnosti avtorja v (transcendentno) anonimnost. Zadovolji se z odstranitvijo vidnejših znakov avtorjeve empiričnosti, tako da eno proti drugi preigra dve vrsti karakterizacije pisanja – kritičen in religiozen pristop. Dati pisavi primaren status pa v resnici pomeni le prenos teološke afirmacije avtorjeve »svetosti« in kritično afirmacijo njegove kreativnosti:

Priznati, da je pisava – zaradi same zgodovine, ki jo je omogočila – predmet preizkusa pozabe in represije, se zdi reprezentirati v transcendentnem smislu versko načelo skritega pomena (ki zahteva interpretacijo) in kritično načelo implicitnih označevanj, nemih določitev in nejasnih vsebin (kar zahteva komentiranje). Zamišljati si pisavo kot odsotnost se zato zdi enostavna ponovitev – v transcendentnem smislu – tako religioznega načela nespremenljive, a nikdar dovršene tradicije, in estetskega načela preživetja dela in njegovega ohranjanja onstran avtorjeve smrti in njegovega enigmatičnega *eksesa* v odnosu do njega (Foucault 1979: 144–145).

Družbene učinke (kritizirane) koncepcije avtorstva Foucault povzema v sintagmi »avtorska funkcija«. V civilizaciji, kot je naša, je mogoče govoriti o diskurzih, ki so oskrbljeni z »avtorsko funkcijo«, za razliko od drugih, ki te funkcije nimajo.

<sup>4</sup> Foucault je torej do Barthesove deklaracije smrti avtorja nekoliko sumničav. Boji se, da bi njegovi argumenti, ki naj bi sesuli avtorske privilegije, te prikrito ohranili pri življenju.

Zasebno pismo, pogodba, anonimen tekst na zidu imajo pisca, ne pa tudi avtorja: *avtorska funkcija* je torej značilna za način obstoja, kroženje in funkcioniranje le nekaterih diskurzov v družbi. Po Foucaultovem mnenju obstajajo tehtni razlogi za obračun z ideološkim statusom avtorja – avtor je namreč tisti, ki dovoli omejitve nevarne plodovitosti in množenja pomenov v svetu, kjer se varčuje ne le z viri in bogastvom, ampak tudi z diskurzi in njihovimi pomeni. Koncept avtorja predstavlja princip *varčnosti* v množenju pomenov. Zato je treba povsem spremeniti tradicionalno zamisel avtorja, ki naj bi bil genialni kreator del, v katera bogato in velikodušno odlaga neizčrpen svet pomenov; avtorja, ki naj bi bil tako drugačen od ostalih ljudi, da takoj, ko začne govoriti, pomeni neskončno priderejo in se množijo.<sup>5</sup> Resnica je ravno nasprotna: avtor ni neskončen vir pomenov v delu, ni predhoden delu, temveč je funkcionalen princip, s katerim je mogoče ovirati ali preprečiti prosto kroženje in manipulacijo, kompozicijo in dekompozicijo fikcije. Prezentacija avtorja kot genija povzroča, da učinkuje na ravno nasproten način – zato Foucault sklepa, da je avtor ideološki produkt, s katerim zaznamujemo način, kako se *bojimo* množenja pomenov.

## Od antičnega pevca do romantičnega genija

Iz sodobnih teoretičnih polemik je mogoče med drugim upravičeno pomisliti, ali ni današnji pogled na starejše avtorje (še posebej tiste iz obdobja pred romantiko) pogojen s tem, kar se je z avtorjem »zgodilo« od tedaj do danes, in zato na neki način izkrivljen. Vprašanje »kdo je pesnik« se je namreč zastavilo razmeroma pozno – ko je postalo pomembneje najti odgovor na vprašanje, kdo avtor *je*, kot odgovoriti, kaj *dela*; ko se je torej težišče s stvaritev prenašalo na posameznika, ki je njihov *izvir*. Rezultat teh kompleksnih procesov je tradicija, ki občuduje umetnika in ustvarjalca mnogo bolj kot druge civilizacije; v njej je vprašanje avtorja lahko postalo prvovrsten problem literarne teorije. Med sodobnimi diskusijami o avtorstvu je na eni strani ključno vprašanje interpretacije, problem, ali avtor misli natanko to, kar reče, oziroma ali naj nas to, kar misli, da reče, sploh zanima. To je problem, ki ga najradikalneje razreši Barthes s tezo, da besedilo ne vsebuje enega nedeljenga pomena in da ob odstranitvi avtorja postane prizadevanje, da bi razvozlati besedilo, jalovo. Po drugi strani je pomembna tudi historična analiza družbenih, institucionalnih in diskurzivnih konvencij o avtorstvu: »V tem kontekstu so teoretiki in zgo-

<sup>5</sup> Opozoriti je treba, da Foucault – morebiti z avtorjevo zavoljo teoretskega vtisa – nekoliko poenostavi situacijo: že v času nastanka je bila romantična zamisel avtorja bolj kompleksna, kot bi to ustrezalo tistim, ki so se lotili obračuna z »genijem« v dvajsetem stoletju.

dovinarji avtorstva spremljali njegove številne in spreminjajoče se reprezentacije v zgodovinsko specifičnih položajih in artikulacijah; pretehtavali učinke založniških tehnologij, praks in institucij, zgodovine zakona o avtorskih pravicah in cenzure na koncepcije avtorstva; analizirali naravo skupinskega avtorstva in njegov učink na razumevanje literarnega besedila ter raziskovali razmerje avtorstva do vprašanj medbesedilnosti in plagiat, parodije in ponarejanja, reperezentacij sebe in avtobiografije, psevdonimnosti, anonimnosti, in nasploh do institucije literature kot take« (Bennett 2005: 5, vsi prevodi MD).

Termin »avtor« izhaja iz latinskega glagola »augere« (spodbujati k rasti, rasti, ustvariti, pospeševati). V srednjem veku sta se izoblikovala samostalnika »auctor« in »auctoritas«, ki sta merila predvsem na avtoriteto avtorja kot enega od starih piscev, na katerega se je moč sklicevati pri argumentaciji. Moderni pomen angleške besede »author« (kot tisti, ki nekaj ustvari, nečemu da eksistenco, izumitelj, konstruktor, iznajditelj; oziroma nekdo, ki proizvaja pisne izjave – skladatelj, pisec razprave ali knjige) se razvije v osemnajstem stoletju. Sodobne slovarske definicije kažejo splošno sprejeto sliko avtorja kot posameznika, ki je odgovoren za svoje stvaritve, ki piše ali komponira tekst in se ga razume kot iznajditelja ali očeta, ki ima nad svojimi stvaritvami po eni strani nekakšne lastniške pravice in določeno avtoriteto pri interpretaciji svojih proizvodov: »Avtor lahko vpliva na druge in ima pogosto avtoriteto v mnenjskih vprašanjih, je nekdo, ki mu velja zaupati in ga celo ubogati« (Bennett 2005: 7). »Moderno« razumljeni avtor je torej posameznik, ki je edini odgovoren in zato tudi edini zaslužen za produkcijo enkratne stvaritve, nekdo, ki proizvaja nekaj popolnoma novega, nepričakovanega; in ki hkrati obvlada svoje delo v celoti, natanko ve, kaj pomeni, z njim nekaj namerava ter je sposoben zamejiti njegove interpretacije, tako da jamči za pomen(e) besedila.<sup>6</sup> Ta zamisel predpostavlja, da avtor ni podvržen denimo zunanjim silam zgodovine, družbe, ideologije ali notranjim impulzom nezavednega. Nove razlage subjekta kot odvisnega od ideologij, nezavednega ali celo jezika seveda rahljajo temelje takega razumevanja.

AVTORSTVO V USTNI KULTURI. Zamisel pa je problematična tudi z zgodovinske perspektive. Podoba, ki jo imamo na primer danes o Homerju in grški epiki, je neustrezna, saj zanemarja status pesnika v ustni kulturi. Albert Lord v knjigi *The Singer of Tales* (1960) trdi, da je treba Homerja videti hkrati kot posameznika in

<sup>6</sup> Sodobni pojem avtorja je torej povezan z zamisljo genija, kakršna se je razvila v 18. stoletju; vendar je (vsaj s pravnega vidika, ki avtorstvo kot obliko lastnine vključuje v družbeni red) izključen tisti *iracionalni* del, ki ga označuje »čudenje« nad tem, kar genij proizvede, ne da bi to znal natančneje razložiti.

kot ustno izročilo. Po eni strani je Homer res posameznik, ki je pesnitvi *Iliada* in *Odiseja* dvignil na raven, ki presega raven drugih znanih ustnih tradicij, a pri tem ni podedoval le golih zgodb (v smislu *sižėja*), temveč tudi kompozicijske tehnike, teme, jezikovne formule, ki so izhajale iz večstoletne tradicije. Vsaka posamezna izvedba v ustni epski tradiciji ustvari novo kompozicijo in je enkratna, a istočasno vstavljena v tradicijo. Razločevanje med individualizirano avtorsko stvaritvijo in skupinsko stvaritvijo je v kontekstu neliterarne ustne kulture, v kateri so nastale homerske pesnitve, neustrezno in neproduktivno. V njej je namreč pevec hkrati ustvarjalec in recitator, ne da bi bilo to jasno razmejeno, zato je vsaka epska pesem radikalno enkratna, drugačna od singularnosti s črko fiksanega besedila. Toda hkrati je tudi ponovitev neskončnega števila predhodnih izvedb: pevec hkrati ponavlja in ustvarja, in ravno to je z današnjega vidika težko razumeti, saj nismo navajeni razmišljati o fluidnosti, ne zadovolji nas nekaj, kar se spreminja in ni fiksirano.<sup>7</sup> Pesem v ustni tradiciji mora skozi ta dolgotrajni proces, v katerem se razvija in prečisti. Tako v resnici nima določljivega izvora: zamisel *originala* tu nima prostora, koncept avtorstva pa je neuporaben (Bennett 2005). Vsak izvajalec pesmi je neka-kšen soavtor, ki razvija pesem po svoje, od izvajalcev A, B, C ... recimo do izvajalca M, ki skuša proces ustaviti in stabilizirati pesem kot besedilo, pri čemer izvajalec L retroaktivno postaja »avtor«, prihodnji izvajalci pa so le še recitatorji L-jeve stvaritve. Pesnik L tako postaja »avtor«, četudi bi lahko bila J ali K odločilnejša pri izoblikovanju »dokončnega besedila«. Današnja podoba pesnika, kot je Homer, je tako v resnici retrospektivna figuracija in mitologizacija individualnega avtorstva (Bennett 2005: 34).

Za poznejše razumevanje avtorstva je pomembna še ena poteza ustne epske tradicije. V njej izvajalec namreč ni (le) umetnik, temveč tudi (jasno)videc. Nekoč sta bili vlogi vidca in pesnika nediferencirani in šele v klasični grški dobi (5.–3. st. pr. Kr.) se je pojavil desakralizirani *poietes* kot profesionalni mojster besede, medtem ko je pevec, *oidos*, ostal povezan z božansko inspiracijo. Ta dvojnost se kaže tudi v znani antični antitezi med eruditskim, učenjaškim *poeta doctus* in božansko zamaknjenim *poeta vates*. Poznejša zgodovina avtorstva je močno določena s tem, koliko je posamezna kultura avtorja razumela kot božansko navdahnjenega in koliko

<sup>7</sup> Ta proces je mogoče za silo ponazoriti z glasbeno analogijo: v jazzu je »dana« (predpisana) le tema s harmonijami, medtem ko je improvizacija pogojena le s harmonskim okvirom (t. i. »chord progression«) in seveda hkrati tudi s tradicijo predhodnih velikih izvedb (tudi tu je mogoče govoriti o citatnosti in intertekstualnosti – žal se s temi področji muzikologija ni izčrpnjeje ukvarjala) – če ne bi bila, ne bi bila priznana kot prava jazzovska improvizacija – toda vsaka izvedba je kljub temu popoln unikat.

pretežno kot (veščega) obrtnika. Vsekakor se je *profetična* dimenzija ves čas bolj ali manj intenzivno zadrževala v okviru razumevanja avtorstva in jo s tem navezovala na čase epske tradicije, ko je bil pesnik hkrati tudi videc. Z njo v zvezi je tudi poznejša vplivna zamisel o pesniku, ki je kot vizionar izoliran, odtujen od sveta, kar je bilo posebej očitno v času romantike. Ta zamisel ima grške korenine in enako velja za teorijo božanskega navdiha (na primer v Platonovem *Ionu*): verzi, ki jih govori pesnik, so navdahnjeni od zgoraj, hkrati pa je pesnik na meji norosti, izven sebe, izven družbe in zato sicer marginaliziran, a hkrati v poziciji o družbi presojati. Zamisel o avtorju kot nekakšnem disidentu, ki je pogosto stopala v ospredje v časih, ko so oblastniški režimi intenzivneje nadzirali besedo, ima torej ravno tako antične korenine. Platonov izgon pesnikov iz idealne države v 10. knjigi *Države* pa je imel po drugi strani močan vpliv na poznejše diskusije o avtorjevi odgovornosti, moralnosti in njegovi sposobnosti za razkrivanje resnice.

AVTOR V SREDNJEM VEKU. Tudi v srednjem veku je bilo avtorstvo še vedno razumljeno bistveno drugače kot danes. Tu je poučen komentar o »delanju« knjig frančiškana sv. Bonaventure iz 13. stoletja, ki v svoji tipologiji loči štiri možne »izvajalce«: prvi je *scriptor*, ki dobesedno kopira (prepisuje), drugi *compilator*, ki združuje odlomke drugih (citate), tretji *comentator*, ki dodaja lastne besede in komentarje k besedam drugih, zadnji pa je *auctor*, ki navaja lastne besede, besede drugih pa uporablja kvečjemu le za potrditev lastnih tez. Bonaventura nobenega od štirih načinov ne privilegira, niti zadnjega. Četudi se na prvi pogled zdi, da je srednjeveški *auctor* že zelo podoben sodobnemu avtorju, ta še ne ustvarja pretežno »iz sebe«; ni bistveno drugačen od skriptorja, temveč je razumljen kot del kontinuuma, ki se razteza med preprostim kopiranjem in izvirnim ustvarjanjem. Hkrati pa ima privilegirano identiteto, povezano z božansko avtoriteto: naziv *auctor* prinaša specifično čast, status prestiža. Njegova avtoriteta se opira na Boga, njegovo pisanje ni namenjeno le neobveznemu branju, temveč mu je treba tudi verjeti. Srednjeveški avtor je torej imel avtoriteto, izjave, ki jih je proizvajal, so imele kredibilnost; medtem ko *ime* avtorja večinoma ni bilo odločilno.<sup>8</sup>

Razvoj avtorja kot *auctorja* se šele konec 14. stoletja nagiba od avtorja kot avtoritete, ki ji velja zaupati in jo posnemati, v smer individualizacije človeških kvalitiet posameznika. Geoffrey Chaucer je za Bennetta že primer pesnika z identiteto in s posebnim, značilnim glasom oziroma izrazom. Pripada prvi generaciji angleških

---

<sup>8</sup> Pogosto je bil srednjeveški (rokopisni) avtor vsaj učinkovito *anonimen*: tudi če je bil avtor besedila znan, njegovega imena niso pisali zraven, kjer pa ni bil, to ni bilo pomembno. Pomembnejši so bili delo in resnice, ki jih to razkriva.



piscev, ki tvorijo skupino *prepoznavnih* osebnosti: kot posamezniki so pripoznani zaradi lastne avtorske večine oziroma se kot takšne prepoznavajo v svojih besedilih, kot na primer Chaucer v prologu h *Canterburyjskim zgodbam*: »In prav tako vas prosim odpuščanja, / če morda nisem v naglici pisanja / stanov razporedil v primeren red. / Oproščam se – sem pač bolj slab poet« (Chaucer 1974: 26). Četudi v tem prologu pripovedovalec samega sebe ironično označi le kot nekoga, ki je veristično kompiliral pripovedovane zgodbe, pri njem že prihaja v ospredje nastajajoči avtorski jaz, ki igrivo prevprašuje lastno odgovornost za zgodbe in na ta način artikulira začetke modernega razumevanja avtorja kot individualizirane osebnosti. V resnici je piščev prevzem vloge kompilatorja le konvencionalna krinka, za katero se že razkrivajo poteze samozavestnega avtorja. Še več, Bennett meni, da je ravno navidezna skromnost sama po sebi avtorska trditev, da je Chaucer moderen ravno v tem, ko taji avtoriteto, in ravno ta »zavestna fikcija avtorske skromnosti nam omogoča, da prepoznamo zapleteno avtorsko igro, ki je sprožena v *Canterburyjskih zgodbah*« (Bennett 2005: 42). Chaucer torej ob izteku srednjega veka stoji na meji med pesnikom, ki nastopa pred skupino, piscem, ki (anonimno) deluje znotraj podedovane tekstualne tradicije (o tem pričajo njegove samoumevne izposoje od drugih avtorjev, npr. Boccaccia), in sodobnim individualnim avtorjem.

TISKANA KULTURA IN SODOBNI AVTOR. Odločilno revolucijo v razvoju avtorstva je sprožil izum *tiska*. Z njim je postala avtorska stvaritev dokončno fiksirana, medtem ko v rokopisni kulturi ni bilo mogoče v celoti nadzirati številnih prepisov, ki so jim skriptorji pogosto dodajali, odvezemali, jih popravljali in revidirali. V rokopisnem okolju so bili teksti po svoji naravi spremenljivi, avtorski nadzor ni bil mogoč, zato to okolje ni bilo osredotočeno na avtorja – pogosto se je namesto avtorjevega imena na prepisu znašlo ime prepisovalca – skriptorja, medtem ko se je »izvirni avtor« izgubil. Ena od pomembnih posledic izuma tiska je bila torej *regularizacija* objavljenega dela. Omogočena je bila jasna razmejitev med pisanjem in kopiranjem dela, med komponiranjem pesmi in njeno recitacijo in knjige so se lahko začele klasificirati po imenih avtorjev. V povezavi z novim renesančnim poudarjanjem individualnosti so se na ta način oblikovale potrebe po novih oblikah lastniških pravic, ki so pozneje postale znane kot »copyright«. Po eni strani je mogoče poenotenje in standardizacijo, ki sta posledici nove tehnološke paradigme v distribuciji in cirkulaciji idej, razumeti kot trk z rokopisno kulturo, reakcija nanju je po mnenju nekaterih zgodovinarjev ravno novo poudarjanje individualnosti kot upor zoper uniformistični impulz. Po drugi strani je mogoče reči, da formalne poteze tiskane knjige vsiljujejo iluzijo nekakšne ločenosti, in medtem ko ustno izročilo predpostavlja tradicijo, kjer ena zgodba ali pesem gradita drugo, tiskana knjiga krepi iluzijo, da je nekaj čisto ločenega od ostalih besedil, proizvaja močan učinek

»zaprtja«, ki seveda samo po sebi krepi vtis o individualnosti, originalnosti in ločenosti avtorja (Bennett 2005: 46).

V vsakem primeru tiskana kultura vzpostavlja nove modele razmerij med besedilom in avtorjem, ki se najmočnejše kažejo v individualizaciji dejanj pisanja in branja ter po drugi plati v uveljavitvi zakonskega reguliranja avtorskih pravic. Vendar sprejemanje novega kulturnega modela ni potekalo brez težav. Še do 17. stoletja je bilo dejansko razmerje med poezijo in tiskom nestabilno, pogosto je bilo slišati mnenje, da tiskana izdaja degradira poezijo. Razvoj knjižnega trga je zaviral aristokratski prezir do profesionalizacije pisanja in predsodek pred tiskom, ki bi utegnil ogroziti krhko razredno ločnico med aristokracijo in nižjimi sloji. Poskus, pridobiti si slavo in imetje s tiskanimi objavami, je dolgo veljal za nepotrebno degradacijo. Hkrati je družbena avtoriteta tiskanih del v primerjavi z zaključnim horizontom rokopisne kulture padala, ker so bila ta vpeta v komercialne mehanizme. Zgodovinarji so ugotovili, da je rojstvo modernega avtorja prav toliko kot s tehnologijo povezano z ekonomiko: dokler za pisca vprašanje dohodka ni bilo vprašanje preživetja, temveč patronata (četudi je lahko kaj zaslužil), je pojem avtorja v sodobnem smislu mogoč le deloma: »Poklic avtorja oziroma avtorstvo kot poklic se je lahko pojavil šele z upadom prestiža, statusa ter finančne in politične moči dvora, redukcije, ki je sovpadla z razmahom trgovskih razredov in naraščajočimi finančnimi možnostmi, ki jih je omogočila tiskarska tehnologija« (Bennett 2005: 48). Nekateri angleški avtorji so doumeli novo situacijo in z obema rokama pograbili možnosti, ki jih je ponudil tak razvoj – resno so se zanimali za svoj lastni status pesnikov in avtorjev.<sup>9</sup> Ti ustvarjalci, ki tvorijo steber angleškega kanona, so izkoristili tiskano kulturo, konstituirali individualne glasove in osebnosti ter se razvili v avtorje, ki jih bo mogoče v celoti ovrednotiti šele po njihovi smrti.

V sedemnajstem stoletju se najrazvitejši del zahodne Evrope postopoma preoblikuje v družbo množične potrošnje, poezija in druga literarna dela pa postajajo pomemben del tega, kar Pierre Bourdieu imenuje kulturni kapital: ob naraščajoči blaginji in pismenosti postanejo blago vse širše potrošnje, katerega posest prinaša distanco do slojev, ki si knjig ne morejo privoščiti, in manjša prepad do tistih, ki so si ta luksuz že stoletja privoščili brez težav. Do konca 17. stoletja, ko so se časniki in periodika trdno zasedli v založništvu, je mogoče govoriti o nastanku množičnega

<sup>9</sup> Bennett omenja Milтона, Spenserja in Jonsona; Spenser sebe razume kot avtorja, ki mu je pisanje dolžnost in je prvi poklicni, če že ne profesionalni angleški avtor; Jonson pa se veliko ukvarja z lastnimi zbranimi deli in lavreatsko samoprezentacijo.

trga za literaturo.<sup>10</sup> Pisanje ni moglo več ostati, kar je bilo, to je cirkulacija omejenega niza rokopisov znotraj elite. V teh pogojih je vzniknil sodobni avtor kot posameznik, predan pisanju bodisi kot viru preživetja bodisi identitete in neodvisen od patronata, in tako razumevanje avtorstva je predvsem funkcija sprememb pravnega statusa pisanja. Mark Rose v delu *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (1993) trdi, da je izum sodobnega avtorstva neločljivo povezan s komodifikacijo literature in da je specifična novoveškega avtorja ravno njegovo lastništvo: britanski zakon o copyrightu je potrdil avtorja kot tvorca in potemtakem lastnika posebne vrste blaga, dela; vse to je seveda v skladu z naraščajočim posesivnim individualizmom.

Sodobni model regulacije avtorskih pravic se je najprej razvil v Angliji. Pred letom 1695 je bilo tam izdajanje knjig organizirano v Stationers' Company (Papirniška družba), ki je zastopala omejeno število londonskih knjigotržcev. Ti so imeli dejanski monopol nad tiskom in distribucijo knjig. Leta 1662 sprejeti Licenčni zakon (Licence Act) je leta 1695 zastaral, zato se je pojavila nuja po novi ureditvi oziroma predvsem po novi zaščiti pravic (monopolov) knjigotržcev, in leta 1710 je pred parlament prišel nov zakon. Ta ni nastal iz potrebe po zaščiti avtorjev, temveč je bila gonilna sila pri njegovem sprejemanju želja, da bi zaščitili vložke tistih, ki so bili vpleteni v tiskanje in zalaganje, niso pa imeli ničesar s kakšnimi »literarnimi« interesi. Avtorji in knjigotržci so bili obravnavani enako: copyright je pripadal bodisi avtorju bodisi knjigotržcu, ki mu je avtor pravice prodal. Kot nenačrtovano posledico take zaščite izdajateljskih pravic je mogoče šteti dejstvo, da je zakon ustoličil avtorja kot pravno kategorijo.

MODEL ROMANTIČNEGA AVTORJA. T. i. Statute of Anne iz leta 1710 je bil šele uvod v stoletje trajajoče razpravljanje o naravi copyrighta, o lastništvu literarnih in drugih besedil in o vlogi avtorjev, založnikov in knjigotržcev. Ne gre spregledati, da je ravno ta zakon s poznejšimi dopolnitvami osnova za to, da je avtor dosegel pravni obstoj. Na tej točki se že začenja zgodba o komercialnem paradoksu modernega avtorstva. Ravno v trenutku, ko avtorstvo postaja pravno in finančno urejeno, se sproži estetska ideologija o transcendentnem in avtonomnem umetniškem delu, začetek tega, kar Bourdieu imenuje »obrnjen ekonomski red«, v katerem je »prava vrednost« dela izenačena z njegovo razdaljo od polja produkcije; skratka, komercialno uspešna knjiga se zdi problematična z estetskega vidika (Bourdieu 2000). Zamisel o »brezvrednosti« literarnega dela, ki je estetsko vredno ravno zato, ker je finančno ničvredno, nikakor ni izum 18. stoletja: Bennett jo zasledi že pri Pindarju

<sup>10</sup> Ta trditev velja seveda za najrazvitejše zahodnoevropske dežele. Razvoj je sicer povsod potekal podobno, vendar pogosto z velikanskimi časovnimi zamiki.

ali pa v aristokratski stigmatizaciji tiskanih del v začetku tiskarske dobe. A šele v 18. stoletju ta ideologija avtorstva prevlada na področju literature in začne ustvarjati poseben koncept avtorstva. Gre morebiti za kompenzacijo intelektualcev, ponižanih, ker pišejo za denar oziroma ker so vključeni v tržno mašinerijo? Paradoks je v tem, da šele nezanimanje avtorja za tržne ozire omogoči, da njegova dela postanejo ekonomsko *viabilna*. Avtor gradi svoj kulturni kapital na zavračanju kapitalizma in tržne motivacije za pisanje, toda na dolgi rok mu to zavračanje lahko prinaša denar.

Avtorska funkcija v osemnajstem stoletju že proizvaja značilne avtorske trike (anonimne, psevdonimne publikacije, pokrifne in potvorjene avtorje, kot sta Ossian ali Rowley, fiktivne uvodničarske vloge za avtorje romanov). Vendar teh gest ni mogoče več razumeti kot ostanke nekdanje anonimne kulture, temveč se zdi bolj upravičeno, da jih razumemo kot izraz nove in okrepljene usmerjenosti k avtorju, avtorski obsesiji, morda celo barthesovski »tiraniji«. Novoveški avtor se dokončno vzpostavi v obdobju romantike ob podpori spremljajočega filozofskega in estetskega diskurza. Ta vzpon je rezultat dolgotrajnih procesov: ne bi bil mogoč brez uveljavitve ideje posameznika, povezane z razkrojem srednjeveškega reda in hierarhije, in brez protestantske zahteve po neposrednem stiku z Bogom, ki je v ospredje postavila posameznika. Ta je tudi izhodišče liberalizma 18. stoletja. Locke zagovarja individualnost idej in zamisli, razumevanje in znanje prenaša na raven posameznika; tako se avtor-avtoriteta spreminja v avtorja-ustvarjalca, krepi se razlika med inovacijo in imitacijo, pri čemer inovacija postaja tisto, kar je zares vredno. Za razumevanje prehoda k avtorju-ustvarjalcu je pomemben esej Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition* (1759), ki prevrednoti nekoč enakovredne postopke, kakršne je v razponu od skriptorja do avtorja videla Bonaventurova tipologija. Radikalno bi lahko njegovo tezo posplošili takole: imitacija je v domeni »opic«, ustvarjanje v domeni »genijev«. Young vztraja, da je pravi avtor genij, je izviren in neodvisen, avtonomen, ustvarja iz sebe in širi obzorje »literarne republike«. Imitacija je torej kraja, postopek, nevreden pravega avtorja. Koncept originalnosti se v romantiki razvije v kliše o pesniku, ki je »pred svojim časom«. Pravi genij naj bi bil tako izviren, da ga bo njegov čas nujno zanikal in ga bo šele (posmrtna) prihodnost ustrezno ovrednotila. Gre torej za radikalno stopnjevanje zamisli o ločenosti avtorja od predhodne tradicije, od družbe, ki se stopnjuje celo do tega, da je avtor sicer človek, a hkrati nekaj nadčloveškega, izjemnega, je pred časom, je avantgarda; nekaj popolnoma nasprotnega od pisuna, žurnalista; je subjekt, ki ga navdihujejo sile zunaj njega.

Zamisel o inspiraciji, ki pesnika postavi tako rekoč izven sebe, ni romantičen produkt: že od Platonovega *Iona* naprej je pomemben vir za refleksijo avtorstva.

Pesnik po Shelleyu ni vedno pod nadzorom aktivnih moči razuma in se včasih iztrga povezavi z zavestjo in voljo; zato se lahko iskreno začudi nad lastnimi produkti, ki izražajo nekaj, česar sam sploh ne razume! To je radikalizacija antične tradicije iracionalnosti, meje norosti pesnika (vemo, da Platon v *Ionu* meni, da pesnik začne navdahnjeno ustvarjati šele, ko ga zapusti razum). Hkrati je v idealnem romantičnem avtorju paradoksalno skrita disjunkcija med vzrokom in posledico – genij je hkrati globoko v sebi in hkrati izven sebe. Vendar Bennett opozarja, da bi bilo takšno razumevanje romantične »teorije« avtorja preveč enostransko. Ta namreč vsebuje tudi lastno zanikanje, in sicer v zgodbi o komponiranju literarnega dela. Po »nadnaravni« izkušnji, nerazumljivem trenutku inspiracije, namreč sledi umirjanje, spominjanje in obujanje emocionalne izkušnje, in šele tedaj se lahko začne *kompozicija*. Pesem je hkrati spontano preobilje in rezultat mirne kontemplacije, njen vir pa je skrivnostna in zapletena, zelo osebna emocija. In na koncu po tej zapleteni in kontradiktorni logiki avtor pristane v osredju nove, sodobne literarne institucije.

Poetična dediščina romantike je torej paradoksalna, v njej je avtor sicer v resdišču, pa vendar hkrati nekako izločen iz njega. Romantični avtor je vedno fikcija, povezana z nedosegljivim idealom avtonomnosti: zdi se popolnoma odrezan od družbenega konteksta, a je hkrati vanj vkljenen že s tem, ko rabi jezik, konvencije ipd. Pravzaprav je sama poteza *originalnosti* literarna konvencija, originalnost se v tem oziru zlahka prelevi v – *neoriginalnost*. Teorija avtonomnega avtorja v resnici odraža le del refleksije avtorstva tega obdobja, saj ta ne vključuje le slavljenja genija, temveč ga do neke mere tudi subvertira. Zato je toliko bolj zanimiva Ruthvenova teza, da je enovit »romantični avtor« prej model, konstrukt, nastal za potrebe 20. stoletja, ki je hotelo obračunati z romantičnim konceptom, retrojekcija, ki le deloma razbira romantično razumevanje avtorstva, ki je samo po sebi paradokсно in nestabilno (Bennet 2005). Taki vpogledi vsaj deloma postavljajo sodobne zahteve po detronizaciji (absolutiziranega) romantičnega avtorja v novo luč.

## Literarni proizvajalec v Schmidtovi empirični literarni znanosti

Vsekakor se teoretski pogledi na literaturo in avtorstvo v drugi polovici 20. stoletja (sploh po že omenjenih strukturalističnih intervencijah) – rečeno zelo na splošno – nikakor ne uklanjajo romantičnim koncepcijam. Zdi se, da je situacija nekako dvojna. Med ustvarjalci in v velikem delu spremljajočih diskurzov ostaja avtorski mit še kako živ in dejaven. Še vedno pomeni dominanten način, kako si umetniki in umetniške institucije omogočajo preživetje v kapitalističnem družbenem sistemu: avtorsko ime je fetiš, blagovna znamka, z njim se proizvodnja estetskih objektov na prav poseben način vpisuje na zemljevid blagovne menjave. Po drugi strani je v teoriji koncept avtorja vse bolj razrahljan, ideja avtonomnega ustvarjanja pa problematizirana. Lik individualnega avtorja se večinoma umika iz središča pozornosti in vse bolj vidno postaja kompleksno omrežje tekstualnih in kontekstualnih relacij, v katere je avtor vpet. Prav gotovo je to mogoče reči za koncepcijo avtorja v okviru sistemskih in empiričnih obravnav literature, na temelju katerih je zasnovana ta raziskava. Takšne obravnave se v svoji perspektivi vsaj deloma naslanjajo na starejše pristope, na primer empirično literarno sociologijo (R. Escarpit, A. Silberman), vendar jih nadgradijo s sodobnejšimi epistemološkimi predpostavkami.<sup>11</sup> Ta teoretični okvir omogoča problematiko avtorja ugledati v bistveno drugačni osvetlitvi kot jo ponujajo starejši literarno- in kulturnozgodovinski modeli. Avtor v njej izgublja dramatične razsežnosti in postaja le še *literarni proizvajalec*. Na hitro si bomo ogledali kakšne možnosti nam za raziskovanje razvoja slovenskega avtorja literature ponujata empirična literarna znanost Siegfrieda J. Schmidta in teorija literarnega polja Pierra Bourdieuja.

LITERARNI SISTEM. Schmidt v svojem delu *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (1980) zasnuje vpliven teoretski model *literarnega sistema*. V njem prenese težišče z raziskovanja avtorjev in njihovih del na raziskave literarnega trga in institucij, na historične načine sprejemanja literature, gradnjo in funkcije literarnega kanona ter podobno, skratka preučevanje *teksta v kontekstu*. Schmidt sistematično izhaja iz splošne teorije delovanja prek teorije komunikacijskega delovanja do teorije literarnega komunikacijskega delovanja, ki je v preseku teorije jezikovnega komunikacijskega delovanja in teorije estetskega komunikacijskega delovanja. Ena temeljnih novosti njegove koncepcije je nedvomno uvedba pojma *delovalnika* oz.

<sup>11</sup> Te predpostavke, npr. radikalni konstruktivizem, so podrobneje obravnavane v knjigi *Sistemske in empirične obravnave literature* (Dovič 2004).

aktanta (ta ni nujno fizičen posameznik: kot delovalnik v sistemu lahko nastopa tudi kolektiv ali ustanova), ki je vedno opredeljen z lastnimi potrebami, interesi, s sposobnostmi in z motivacijo, ter pojma *delovanja*, ki upošteva tudi strategijo, situacijo in rezultate. Na ta način Schmidt prenese pozornost z besedil na vse mogoče kontekste njihovega kroženja v literarnem sistemu.

Literature Schmidt ne razume kot skupka kanoničnih del, temveč kot kompleksen družbeni sistem, ki se je diferenciral v zgodovinskem procesu in postal relativno avtonomen in samoreferenčen.<sup>12</sup> Literarni sistem je mogoče razumeti predvsem kot organizacijsko obliko za dejanja in komunikacijo, ki jo krmili vodilna diferenca literarno – neliterarno. Določa ga posebna notranja struktura, zamejen je s specifičnimi konvencijami (estetsko in polivalenčno), v družbi pa opravlja posebne funkcije. Temelj notranje strukture literarnega sistema so štiri *delovalne vloge*: to so *literarno proizvajanje* (Produktion), *literarno posredovanje* (Vermittlung), *literarno sprejemanje* (Rezeption) in *literarno obdelovanje* (Verarbeitung). Takšna notranja struktura literarnega sistema se je oblikovala postopoma: npr. v Nemčiji predvsem v 18. stoletju. Literatura je bila med umetnostmi prva, ki se je razvila v *množičen komunikacijski sistem*, saj so bile pri njej najprej izpolnjene možnosti množične re-produkcije (tisk) in posredovanja (knjižni trg).

ESTETSKA IN POLIVALENČNA KONVENCIJA. V literarnem sistemu vladajo posebne zakonitosti. V vseh drugih družbenih sistemih prevladuje *dejstvena* (tatsachenbezüglich) *konvencija*, kar pomeni, da mora biti vsaka komunikacija navezana na »resničnost«, sicer jo družba sankcionira kot »laž« ali najmanj kot nekoristno komunikacijo. Kdor pa želi sodelovati v estetski komunikaciji, mora biti pripravljen na drugačne norme, take, ki jih določa predvsem *estetska konvencija*. Ta predstavlja temeljni razmejitveni kriterij estetskega/umetnostnega sistema. Estetska konvencija enostavno pomeni, da mora udeleženec komunikacije, če hoče neko »komunikatno bazo« realizirati kot estetski »komunikat«, opustiti določila dejstvene konvencije v korist vrednot, ki v nekem komunikacijskem sistemu veljajo za estetske.<sup>13</sup> Estet-

<sup>12</sup> Poteze Schmidtovega literarnega sistema so izvedene na eni strani iz komunikacijskih teorij, še bolj pa morda iz vplivnih zamisli nemškega sociologa Niklasa Luhmanna (prim. Luhmann 2000, Dovič 2004: 93–110).

<sup>13</sup> Schmidt razlikuje med komunikatno bazo kot nekakšno »materialno bazo« komunikacije in komunikatom kot njeno subjektivno realizacijo. Komunikacija mu torej ne pomeni prenosa informacij, temveč vzporedno gradnjo komunikatov, ki je lahko bolj ali manj uspešna, saj niti dveh sprejemnikov ne povezuje docela identičen »sistem predpostavk«. Zamisel je povezana z radikalno-konstruktivistično kognitivno paradigmo.

ska konvencija udeležencem omogoča poseben odnos do literarnih del, na katerega se lahko naravnajo že ob stiku z (v zgodovinskem procesu konvencionaliziranimi) *zunanji signali*, ki usmerjajo k estetski realizaciji komunikatov. Če v svetu dejstvene konvencije vladajo načela kvalitete, kvantitete, informativnosti in relevance, ta v estetski konvenciji stopijo v ozadje, pozitivne lastnosti pa postanejo inovacija, individualnost in podobno. Udeleženec, ki hoče realizirati jezikovno-estetski komunikat, mora opustiti kriterije resničnosti in koristnosti, opustiti družbeni model resničnosti, izbrati druge referenčne okvire in se orientirati s pomočjo kategorij, ki veljajo za estetsko relevantne: literarna komunikacijska dejanja mora znati opremiti z ustreznimi signali in take signale tudi pričakovati in razumeti.

Če bi lahko rekli, da estetska konvencija določa modus komunikacije, potem *polivalenčna konvencija*, ki je mogoča šele na podlagi estetske, določa specifičnost komunikacije. Udeleženci v estetski komunikaciji namreč tvorijo različne komunikate. To na področju estetskega ni slabost, temveč prednost: ko namreč sprejemnik zgradi svoj komunikat, pusti, da umetnost zadeva le njega samega. V tem smislu imajo t. i. »brezčasne« umetnine sposobnost, da zelo dolgo spodbujajo tvorjenje komunikatov, ki so relevantni za številne posameznike. Tudi polivalenčna konvencija ima svojo dejstveno dvojnico, ki je v vseh drugih sistemih močno zaželeno ali celo edina možna. To je *monovalenčna konvencija*, ki zahteva čim večjo natančnost in enoznačnost. V estetskem sistemu udeleženci v skladu s polivalenčno konvencijo niso vezani na enoznačnost in imajo svobodo pri realiziranju estetskih komunikatov, enako pa pričakujejo tudi od drugih udeležencev, saj polivalenčna konvencija prinaša vgrajeno zavest o različnosti komunikatov. V skladu s polivalenčno konvencijo – ta seveda ne pomeni, da je literarni tekst polivalenten sam po sebi, temveč je polivalenčna realizacija komunikatov, ki je odvisna od namenov, pričakovanj, znanja in sposobnosti udeleženca – se mora tisti, ki želi realizirati komunikatno bazo kot jezikovno estetski komunikat, odpovedati monovalenčni konvenciji in »pri tvorbi in prejemu jezikovno-estetske komunikate realizirati polivalenčno« (Schmidt 1980/I: 174).

FUNKCIJE SISTEMA. Sistem estetskega komunikacijskega delovanja je torej določen z dvema konvencijama, estetsko in polivalenčno, ki odpirata prostor za igro in ga razmejujeta od ostalih sistemov, ter razvija posebno notranjo strukturo. V družbi izpolnjuje tudi določene funkcije, ki jih ne izpolnjuje noben drug sistem. Takšne funkcije so po Schmidtu tri: *kognitivno-refleksivna*, ki se nanaša na spoznavanje novih modelov resničnosti in možnih alternativnih ravnanj; *moralno-družbena*, kamor spada vsakršen vpliv estetske komunikacije na norme in sistem predpostavk udeleženca (na primer vzpostavljanje socialne identitete prek identifikacije z



umetnostjo); ter *bedonistično-emocionalna*, ki označuje veselje nad uspelostjo obdelave, zadovoljstvo ob sprejemanju, razvedrilo, sprostitvev in podobno.<sup>14</sup>

Ko prejemnik ugotovi, da ima po pravilih obeh konvencij ustvarjeni komunikat zanj neki pomen (Bedeutung – mišljen je pomen v tehničnem, slovarkem smislu, tu še ne gre za relevantnost, ki je ključ do uspeha komunikacije), se zanj najprej odpira *spoznavna* razsežnost komunikata. V umetnosti je ta prav lahko povezan s takim modelom resničnosti, ki je sprejemniku *tuj* (seveda le toliko, da ga ta še lahko razume in ga primerja s svojim). Zato je mogoče govoriti o razširjanju horizonta »možnih resničnosti« in miselnem preigravanju novih modelov, ki je po Schmidto-vem mnenju utemeljeno v (biološki) potrebi po ohranjanju prilagodljivosti. *Čustvena* raven zadeva užitek ob dojetanju, izkušnjo zabavnega, smešnega, grozljivega, grotesknega – literarna umetnost na primer prinaša zelo širok spekter čustev in razpoloženj in v tem smislu bogati estetsko in emocionalno izkustvo sprejemnika. Na *etični* ravni pa literarni komunikat lahko sproži prevpraševanje norm, ko prikazuje drugačne etične možnosti (glede na prevladujoče družbene norme). Literatura je edini sistem, ki to lahko počne nekaznovano, zato bi jo lahko razumeli kot nekakšen filter, s pomočjo katerega se razrešujejo neizogibni konflikti, izhajajoči iz družbenih norm.

ZGODOVINA SISTEMA. V obsežnem delu *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (1989) je Schmidt skušal rekonstruirati nastanek kompleksnega literarnega sistema v Nemčiji od poznega 18. stoletja dalje, pri čemer je uporabil teoretični instrumentarij, ki ga je utemeljil v omenjenem *Očrtu*. Osnovna Schmidtova hipoteza je, da so se bistvene spremembe na literarnem področju odvijale v 18. stoletju, ko se je začel postopen prehod od stanovsko distribuiranih literarnih diskurzov k samoorganizirajočemu se družbenemu sistemu literatura. Ta prehod je treba razumeti v širšem kontekstu funkcionalne diferenciacije modernih družb, zato se Schmidt posveča tudi drugim družbenim sistemom in spremembam v njih: predvsem ekonomiji, v kateri se na podlagi protestantske etike razvija finančni kapitalizem, z njim pa se vzpostavlja trg za literarne izdelke, kar ima za literaturo usodne posledice. Hkrati se v politiki začenja proces ločevanja med družbo in državo z nastajanjem institucij in birokracije, na pravnem področju se uveljavlja ideja o pravni enakosti, v znanost vstopa eksperiment, empirični modeli sveta izpodrivajo starejše modele, pojavlja pa se tudi zavest o historični kontingenci znanja. Razvija se meščanski individualizem: posameznik se dojema kot svoboden pravni subjekt,

<sup>14</sup> Četudi Schmidtova opredelitev funkcij literature izhaja iz bistveno drugačnih izhodišč, je precej podobna pri nas dobro znani trojici *spoznavno-etično-estetsko* Janka Kosa.

samega sebe določujoča in v okolju razvijajoča se osebnost, okvir doživljanja in ravnanja pa postane subjektiviteta. Funkcionalna diferenciacija družbe v 18. stoletju se umešča v širši okvir modernizacije sveta, njen končni rezultat pa je mrežna družba s številnimi povezanimi, a avtonomnimi družbenimi sistemi, v katerih je temeljni sistemski proces komunikacija, njen nosilec pa je posameznik kot nosilec različnih družbenih vlog v različnih družbenih sistemih. V teh okoliščinah se, ugotavlja Schmidt, literarni sistem kot elementarni sistem krovnega sistema umetnosti jasno razmeji (z omenjenima konvencijama) od ostalih podsistemov, četudi ostane v interakciji z njimi.

Razvoj *avtonomnega* literarnega sistema, kakršnega je v Nemčiji 18. stoletja očrtal Schmidt, je vsekakor zanimiv kot model praktične sistemsko-empirične analize, ki bi jo bilo mogoče preveriti tudi ob slovenskih primerih. Za našo raziskavo je pomembna predvsem Schmidtova podrobnejša analiza razvoja vseh štirih delovalnih vlog, predvsem pa literarnega proizvajalca.

LITERARNI PROIZVAJALEC. Podobno kot velja za literarni sistem v celoti, tudi vloga literarnega proizvajalca v 18. stoletju s pojavom diferenciranega kapitalističnega knjižnega trga doživlja globinske spremembe. Literarno pisanje se postopoma profesionalizira, število piscev se močno poveča. Socialni status piscev je na začetku stoletja različen: eni so zaposleni, denimo v šolstvu, državnih ustanovah in diplomaciji, drugi živijo od rent, pokojnin ali premoženja. Sredi 18. stoletja se že pojavi tip literarnega profesionalca, *svobodnega pisatelja* (Klopstock, Wieland, Lessing), četudi razmere zanj še niso ugodne, saj bralska populacija in trg še nista dovolj razvita. Šele razmah revij in časopisov zares omogoči dovolj strukturnih možnosti (denarja), pa še tedaj je profesionalizacija vloge mogoča le v primeru, ko se pisatelj preizkuša ne le kot ustvarjalec, temveč tudi kot urednik, prevajalec ali recenzent. Za svobodnega pisatelja seveda postane osredotočenost na literarno proizvajanje eksistenčno vprašanje. V Nemčiji konec stoletja število takih piscev močno naraste: leta 1766 jih je med 2 000 in 3 000, leta 1800 že prek 10 000. V knjižni ponudbi v tem času delež literature narašča – v istem obdobju zraste s 6 % na 22 %. Vse bolj se odpira vprašanje avtorskih pravic, ki do 18. stoletja sploh niso bile težava. Sredi stoletja se začnejo zaostrovati spori med revnimi umetniki in čedalje bogatejšimi založniki. Ti spori vodijo v zahtevo avtorjev po ustreznih honorarjih pa tudi po udeležbi pri prodaji. Spremembe vloge proizvajalca so daljnosežne tudi na duhovni ravni: za njegovo novo samorazumevanje je značilna osvoboditev čustev in subjektivnosti, na mesto pravil stopita izvirnost in subjektivna umetniška resnica – lepota. Proizvajalec se razloči od svoje publike, ta postaja vse bolj anonimna; na to avtorji pogosto reagirajo s podcenjevanjem ali kar z zaničevanjem publike in literarnega trga.

LITERARNI POSREDNIK, SPREJEMNIK IN OBDELOVALEC. Kompleksen model literarnega sistema terja, da avtorja (proizvajalca) ne obravnavamo izolirano, temveč v soodvisnosti od drugih sistemskih vlog. Predvsem to velja za literarno posredovanje, ki v tem času doživlja korenite spremembe. Iz novite vloge *tiskarja*, ki je bil hkrati tudi založnik in distributer, se v 17. stoletju diferencirata *založnik* in *knjigotržec*, medtem ko tiskar vse bolj postaja le obrtnik, tehnični izvrševalec natisa. Razprede se knjigotrska mreža: v 18. stoletju je v mestih na voljo že veliko knjig, raste število knjigarn, medtem ko so na podeželju knjige večinoma dostopne prek t. i. kolporterjev, ki hodijo od vasi do vasi, včasih tudi po hišah, njihovo število pa gre konec stoletja v tisoče. Kolporterji prodajajo predvsem poučno-nabožno literaturo, koledarje ter viteške in razbojniške romane. Zelo uspešna literarna dela dosegajo naklado nekaj tisoč izvodov, največjo naklado pa dosegajo priročniki. Zahteve trga pritiskajo tudi na modernizacijo reprodukcijskih tehnik: v sedemdesetih letih v tisku nadomestijo lesene dele z železnimi, konec stoletja se začne strojna proizvodnja papirja, leta 1811 je izumljen hitri tisk, s čimer se odprejo vrata množični produkciji. Med 1770 in 1780 se število knjig na trgu podvoji (na 5 000 naslovov in približno 5 milijonov izvodov), število knjigarn pa se potroji. Tudi pri razvoju vloge posrednika so zelo pomembni literarni časopisi. Konec stoletja je med novimi časopisi kar 10 % literarnih, pa tudi v drugih časopisih se ukvarjajo z literaturo. Časopisi prek povzetkov, recenzij in esejev postanejo ključen medij selekcije. Literarno-posredniška vloga se vsekakor *profesionalizira*: posrednik postaja kapitalistični trgovec, ki prodaja blago za denar, snubi z novimi mediji (časopisi, koledarji, almanahi) ter izrablja nastajajočo vlogo kritike za reklamo. Prek avtorskih pravic, honorarjev in funkcionalizacije kritike trg uravnava svoje znotrajsistemske odnose do drugih vlog v literarnem sistemu. Z diferenciacijo ekonomskega sistema nastajajo nove oblike trgovanja (neto trgovanje), z razvojem tehnike pa nove možnosti reproduciranja; pravni sistem trgovanje uokvirja z regulacijo avtorskih pravic.

Spreminja se tudi vloga *literarnega sprejemnika*. Število (pismenih) bralcev v 18. stoletju narašča in do leta 1800 je v Nemčiji že 25% potencialnih bralcev. Struktura sprejemnikov se kvalitativno razslojuje na porabnike zabavne in visoke literature. Bistveno se spremeni tudi način sprejemanja – od intenzivnega večkratnega branja ene knjige (npr. *Biblije*) v smer individualnega ekstenzivnega, enkratnega in površnega branja številnih knjig. Publika se razsloji in postane anonimna, za avtorja postane konec 18. stoletja neobvladljiva in oddaljena. Iz statične dvorsko-učenjaške publike se izdiferencira meščanska literarna javnost, ki vključuje tudi otroke, mladino in ženske, v njej pa se oblikujejo različni tipi bralcev: koristnostni (moralični ali utilitarni), empatično-čustveni (branje kot užitek in nadomestilo za nedoživeto) ter intelektualni (samoaktualizacija).

V danih razmerah (diferenciacija trga, razslojitev in anonimizacija publike) se od 18. stoletja naprej oblikuje tudi vloga *literarnega obdelovanja* (Verarbeitung), predvsem v obliki kritike. Ta želi razviti objektivne kriterije za presojanje literature, kritik kot mislec in filozof naj bi sodil po pravilih umetnosti in zakonih lepega ter umetnostno proizvajanje tudi usmerjal. Na oblikovanje vloge kritika vplivajo romantične predstave o umetniku kot geniju ter Herderjeve zamisli o kritiku kot vživetem tolmaču literarnega dela. V filozofsko-refleksivnem aspektu, utelešenim v posebni disciplini *estetike*, kritika in interpretacija na videz sicer izgubljata povezavo z literarnim sistemom (trgom, bralci), saj ju načeloma ne zanima, ali literarno delo na splošno ugaja (občinstvu), temveč ali ustreza (elitistično koncipiranim) najvišjim zahtevam umetnosti. Toda v praksi ima literarno obdelovanje tudi drugačne učinke. Prostor, kjer se kritika institucionalno razmahne, so namreč predvsem (literarne) revije; in funkcija kritike je povezana tudi z razmahom trga in nastankom svobodnega pisatelja (tako denimo Nicolaijeva *Allgemeine Deutsche Bibliothek* v obdobju štiridesetih let recenzira kar 80 000 knjig, od tega 25 % leposlovnih). Poleg tega se z nastankom kritike pojavljajo novi tipi povezav med avtorji, recenzenti in uredniki. Oblikujejo se kritiške in uredniške elite, ki postanejo dejavnik moči, avtorji pa so od njih v veliki meri odvisni. Tudi kritika se sčasoma vsaj deloma *profesionalizira* v liku profesionalnega kritika oz. recenzenta, ki razsoja za zainteresirane laike.

\* \* \*

Opisani model literarnega sistema in analiza diahronih sprememb notranje organizacije »literarnega življenja« sta eno izmed izhodišč za raziskavo razvoja vloge slovenskega literarnega proizvajalca. Pri tem se lahko od Schmidta naučimo več stvari: najprej, da razvoja vloge literarnega proizvajalca ne smemo opazovati izolirano, temveč v kontekstu diferenciacije celotnega literarnega sistema in razvoja njegovih struktur. Pozorni moramo biti predvsem na *avtonomizacijo* literarnega sistema, na *profesionalizacijo* delovalnih vlog v njem, na pomen sočasno razvijajočega se medijskega sistema ter komunikacijskih kanalov in oblik. Pri tem je seveda treba prestopiti meje literarne vede in upoštevati raziskave nekaterih področij, ki so bila glede na orientacijo večjega dela stroke pri nas slabše pokrita: denimo analizo založništva (sistema državnih subvencij, raziskave trga, avtorskih pravic, honorarjev in podobno), literarnih in kulturnih institucij, literarnih nagrad, revij in kritiškega sistema. Vsekakor pa raziskava *vloge* literarnega proizvajalca ne more in ne sme biti popolnoma osredotočena na literarnega proizvajalca, saj je položaj pisatelja prepleten z drugimi sistemskimi vlogami v tolikšni meri, da bi izoliran pogled pomenil *regresijo*.

## Avtor v Bourdieujem literarnem polju

Pri raziskavi razvoja slovenskega literarnega proizvajalca se je bilo mogoče opreti še na neki teoretični model, ki ga je vsaj pogojno mogoče prišteti v okvir sistemskih in empiričnih pristopov.<sup>15</sup> Francoski sociolog Pierre Bourdieu v knjigi *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* skuša zgraditi kompleksno podobo umetnostnega polja oziroma polja kulturne produkcije. Njegovi osnovni potezi sta navidez popolna *avtonomija* in posebna logika *fetišizacije* proizvajalca in proizvoda. Bourdieu analizira nastanek polja ter strategije njegovega vzdrževanja, bolj kot očitne sociološke povezave med pisci, uredniki in kritiki pa ga zanimajo »objektivna razmerja, ki jih eden ali drugi zavzemata v polju, torej strukture, ki določajo obliko teh interakcij« (Bourdieu 1996: 182, vsi prevodi MD). Pri tem je eden ključnih pojmov kulturni oz. simbolni kapital.<sup>16</sup> To je zbir neekonomskih silnic, kot so družinsko ozadje, razred, vložki v izobrazbo; njegova utelešena oblika sta znanje in kapaciteta posameznika, predmetno pa se odraža v obliki zasebne lastnine kulturnih produktov, knjig, slik, inštrumentov; v institucionalizirani obliki živi kulturni kapital v obliki akademskih titul in nazivov. Vse oblike kapitala so izpeljane iz ekonomskega skozi različne učinke transformacije: kulturni in družbeni kapital temeljita v ekonomskem, a ju nikdar ni mogoče reducirati na čisto ekonomsko plat, saj njuna učinkovitost sloni prav na dejstvu, da skrivata svojo odvisnost od ekonomskega kapitala.

Nastanek literarnega polja je določen s splošnimi družbenimi razmerami v drugi polovici 19. stoletja, ko se v družbi vzpenjajo neizobraženi protiintelektualistični industrialci, ki prodirajo tudi v politično sfero. Denar in posel imata vse večjo veljavo, umetnost postaja strukturno podrejena, čeprav doživlja po eni strani trg kulturnih dobrin nezaslišano ekspanzijo: naglo rasteta pomen in naklada časopisov, vzpenja se profitno založništvo za novo, vse bolj razširjeno bralno občinstvo. V salonih, tradicionalnih zatočiščih piscev in umetnikov, se dogaja tudi pretok med sfero umetnosti in družbene moči – prva je sposobna proizvajati legitimacijo in posvetitev,

<sup>15</sup> Analizo razlik med posameznimi modeli, za katere se je uveljavil ta krovni pojem, je mogoče najti v knjigi *Sistemske in empirične obravnave literature* (Dovič 2004: 194–203).

<sup>16</sup> Ob tem Bourdieu loči tudi splošneje uporabljan koncept družbenega kapitala: ta je skupek dejanskih ali potencialnih trajnih povezav, (bolj ali manj) institucionaliziranih odnosov medsebojnega poznavanja in priznavanja; določen je z velikostjo mreže posameznikovih odnosov, vsoto njenih virov (kulturnih in ekonomskih) in s hitrostjo, s katero jih ta lahko spravi v tek – družbene mreže je treba ves čas vzdrževati in gojiti, da jih je mogoče v prihodnosti hitro aktivirati.

druga materialne in simbolne ugodnosti, ki jih podeljuje država. Tja zahajajo vplivni uredniki, katerih moč na literarnem področju raste predvsem skozi razcvet podlistkov, ki jih bere ogromno ljudi (industrializem prodira v literaturo), pa tudi kritiki, ki postajajo merilo uspeha v umetnosti. Neverjetna ekspanzija trga kulturnih dobrin, zaradi katere postopno nastaja to, čemur danes pravimo »množična produkcija«, omogoča tudi liberalizacijo celotnega področja in prihod revnih izobražencev s podeželja, ki želijo živeti od umetnosti oziroma od zaposlitev, ki jih ponuja področje kulturne produkcije. Vse to so predpogoji, celo determinante »procesa avtonomizacije literarnega in umetniškega polja in sprememb v razmerju med umetniškim in političnim svetom« (Bourdieu 2000: 55). Gre za nove družbene okoliščine: ločitve od sponzorskega sistema in prehod v trg delovne sile, ki ima sicer osvobajajoče lastnosti, hkrati pa tudi odtujitvene, saj vodi v nove oblike odvisnosti.

AVTONOMNO UMETNOSTNO POLJE IN OBRNjen EKONOMSKI RED. Že pred leto 1900 v Parizu nastaja nova družbena skupina piscev in umetnikov, ki razvija nov življenjski slog, boemstvo, in postavlja sebe v monopolni položaj produkcije diskurza o družbenem svetu: umetniki naj bi sami oblikovali njegovo identiteto, norme in mitologijo; njihov življenjski slog, umetniška eksistenca, pa postane umetniško delo. Iz mnogih besedil so razvidne predstave umetnikov o tem, kako oni krojijo družbeni svet, so nad družbo in ji nalagajo svoja pravila, torej konstruirajo družbeno realnost. Odnosi umetnikov do trga, katerega anonimne sankcije lahko povzročijo razlike med njimi, vodijo do ambivalentne predstave o publiki, ki se gibljejo med fascinacijo in preziranjem, ter o lastnem položaju in funkciji v družbi. Hkrati postaja boemska združba dovolj velika, da sprejema nore domislice in predrznosti lastnih članov: ne rabi več finančne potrditve, temveč le potrditev med »svojimi«, torej gre za ponotranjenje, avtonomizacijo meril posvetitve (konsekracije).

Nastajajoči svet je v očitni opoziciji z buržoaznim svetom, ki zdaj odkrito začne izražati svoje vrednote in pretenzije po instrumentih legitimacije v umetnosti in literaturi. Polje se vse bolj razdvaja, na eni strani tisk in »pisuni« želijo vsiliti degradirano definicijo kulturne produkcije, na drugi se krepi in zaostčuje pozicija prezira do nekulturnega, vulgarnega, materialnega ipd. Težnje umetnikov po neodvisnosti od materialnega, poslovnega sveta so vse močnejše. Osnovno vodilo pri tem je moralna ogorčenost nad vsako obliko podreditve silam moči ali trga in nad karierizmom pisunov in žurnalistov, ki pišejo literaturo, »oropano stila«. Odpor do tega vodi borbe za avtonomijo, kot so Flaubert in Baudelaire pa tudi Banville, Huysmans ali Leconte de Lisle, k postopni afirmaciji avtonomije piscev in vzpostavitvi polja, ki samo zase definira lastne legitimacijske principe: to je radikalna, heroična faza vzpostavljanja avtonomije polja – v njej imajo estetski prelomi etične

posledice. Družbeno-ekonomske razmere so pritisnile umetnike ob zid: na izbiro imajo le dvoje, bedno boemsko existenco ali podreditev vladajočemu buržoaznemu okusu. Umetniki postajajo sovražni tudi posredniškemu segmentu, ki je »vmes« med umetnostjo in trgom: založbam, galerijam, urednikom in direktorjem gledališč.

V danih pogojih se v literarnem polju poleg buržoazne umetnosti za široke množice (donosna dramatika in feljtoni) in kritične, družbeno angažirane umetnosti začne oblikovati nova, larpurlatistična skupina, ki se distancira od obeh. Je protiburžoazna, neangažirana, nekomercialna in tudi a-moralna. Ta skupina se loti zahtevne naloge, revolucionarnega preoblikovanja literarnega polja. Osvobaja se od etike, distancira se od institucij, zavrača kariero in vse oblike odvisnosti, politično in družbeno je neangažirana, do publike pa indiferentna. Le sama sebi želi pisati zakone in postavljati merila. Gre za simbolno revolucijo, ki zavrača trg in njegove zakone, umetniško delo nima več tržne vrednosti, saj umetnik ni trgovec. Poveča se razdor med proizvodnjo in potrošnjo: kratkoročno je umetnik obsojen na ignoranco in životarjenje, saj za razliko od buržoaznega umetnika nima takojšnjih odjemalcev, pač pa si vzame pravico, da lahko na uspešnega popularnega ustvarjalca gleda kot na intelektualno inferiornega. V novih pogojih umetnik ne more triumfirati na simbolnem terenu, če (vsaj kratkoročno) ne propade na ekonomskem – in obratno.

Na trgu simbolnih dobrin ostaja torej produkcija razpeta med dvema ekstremoma: popolno podreditvijo trgu in popolno negacijo trga. Kulturna produkcija se bodisi izenači z vsakim trgovanjem in se prilagaja obstoječim zahtevam odjemalcev, a se s tem odpove resničnemu ugledu, ali pa se odpove ekonomskemu kapitalu in akumulira simbolni kapital, ki na dolgi rok vendarle lahko prinese tudi denar. Negacija trga v pomembnem segmentu umetnosti učinkuje tako, da se produkcija le redko podvrže čistemu merkantilizmu, saj celo »komercialni« produkti želijo užiti vsaj nekaj blagodatnega simbolnega kapitala. Obe vrsti produkcije imata različno dolge produkcijske cikle: če ima »komercialna« umetnost kratek rok trajanja, ima »čista« lahko sicer majhne, a dolgotrajne učinke. To lahko jasno vidimo ob analizi položaja v založništvu: majhna založba Minuit lahko preživi s kratkoročnimi izgubami, ker išče simbolno bogate avtorje, ki ustrezajo merilom avtonomnega polja in se lahko dolgo prodajajo (primer Beckettovega *Godota*). V komercialnem založništvu šteje le kratkoročna naklada, knjiga za komercialni uspeh ne rabi šol; te imajo nalogo, da vzgajajo bralca tako, da bo cenil »čisto« literaturo. Pri tej je visoka naklada sumljiva; v polju denar še zdaleč ni dovolj, pomembnejša je akumulacija simbolnega kapitala: priznana in spoštovano ime (založbe, kritika, pisca ...), kapital in moč posvečeva-

nja. V polju gre za dvojno igro, v kateri je treba obvladati dvojne zakone polja in se podrediti ekonomiji, ki vsaj na videz zanika finančni interes.

Boj za simbolni kapital in za sredstva posvečevanja je ena bistvenih značilnosti polja in ključ za razumevanje sporov med generacijami umetnikov: generacija vstopi kot bojevita avantgarda, se postopoma uveljavlja in tudi postara (odpirajo se ji že tudi finančne možnosti), nakar z njo pomete nova avantgarda itn. Medtem na »komercialnem« robu polja sicer vladajo tržna načela, ki pa niso imuna na simbolni kapital. Zaradi temeljne opozicije med komercialnim in nekomercialnim so vsa (pod)polja produkcije in distribucije kulturnih dobrin »strukturalno in funkcijsko homologna med seboj in vzdržujejo tudi strukturalno homologijo s poljem moči, kjer novačijo ključni del svojih odjemalcev« (Bourdieu 2000: 161). Segmentacija polja seveda ne zadeva le ustvarjalcev, temveč vse, ki so v njem kakor koli udeleženi: avtorju na »pravem mestu« (na primer piscu žanrskega romana pri komercialni založbi ali hermetičnemu pesniku pri elitni) stojijo nasproti sočutna publika in razumevalni kritiki, med producenti in konzumenti se ustvarjajo homologije: »Izbira prostora objave (v najširšem smislu) – izdajatelj, revija, galerija, časopis – je tako pomembna le zato, ker vsakemu avtorju, vsaki obliki produkcije in vsakemu produktu ustreza *naravni prostor* (že obstoječ ali pa tak, ki ga je treba še ustvariti) v polju produkcije; in zato, ker so produkti in proizvajalci, ki so 'dislocirani' in niso na pravih mestih, bolj ali manj obsojeni na neuspeh« (Bourdieu 2000: 165).

VZDRŽEVANJE ILUZIJE, LEGITIMACIJSKI BOJ IN KANONIZACIJA. V simbolnih bojih za prestiž so molče sprejete nekatere predpostavke, o katerih ni razprave. V polju vlada kolektivna zavezanost igri, ki je hkrati vzrok in učinek obstoja igre. Boji, ki so navidez neusmiljeni, varujejo tisto bistveno – prepričanje, ki ga vanje vlagajo protagonisti: »Boj za monopol nad legitimnostjo pomaga ojačiti prav legitimnost, v imenu katere je zastavljen« (Bourdieu 2000: 167). Principi igre so prikriti z molče prisotno ideologijo »kreativnosti«, ki nas zapelje, da gledamo le producenta, ne vprašamo pa se, kdo in kako je »kreatorja« ustvaril; usmerimo se na njegov demiurški ustvarjalni akt, zanemarimo pa cele množice, ki so potrebne za njegovo posvetitev (kritiki, založniki), čeprav je ravno umetnostni trgovec tisti, ki ga skrbi tako denar kot simbolni kapital, in je npr. založnik tisti, ki racionalizira distribucijo in prevzame »grdo breme marketinga« z ramen umetnika, ki na ta način lahko vztraja pri svoji *pozi*. Kako se v polju ustvarjata in distribuirata moč konsekracije in specifična simbolna vrednost?<sup>17</sup> Učinkovitost dejanj konsekracije temelji v samem polju, v

<sup>17</sup> »Consecration« je sicer mogoče prevajati kot »posvetitev« ali »posvečevanje«, vendar se zdi ustrežnejša raba tujke konsekracija, ki bolje ohrani posvetne pomenske konotacije v smislu uveljavitve in kanonizacije.



systemu objektivnih odnosov, ki ta prostor konstituirajo v boju, katerega arena je umetnostno polje. V založništvu je denimo simbolni kapital vpisan v razmerja založnikov do (njihovih) avtorjev, umetnikov, posrednikov, kritikov. Pri konsekraciji ima ključno vlogo interpretacija, tj. vnovična produkcija dela, njegovega pomena in vrednosti – v vedno novih branjih se delo re-kreira, neštetokrat je znova ustvarjeno od tistih, ki se zanj zanimajo in imajo od njegove posesti, poznavanja, razlage ali kritike materialni ali simbolni profit.

Umetniško delo v svoji najčistejši obliki, kot se producira v osrčju polja in njegove avtonomije, je skrajna možnost produkcije, nasprotna materialnosti industrijske proizvodnje. Vrednosti ne prejema od materiala, temveč od dela, vloženega v produkcijo njegove vrednosti, od vere oziroma zmote (*misrecognition*), ki se producira in reproducira *kolektivno*:

Temelji vere /.../ so v *illusio*, privrženosti igri kot taki in sprejemanju njene temeljne premise, in sicer, da je igra, literarno ali znanstveno, vredno igrati in jemati resno. Literarna *illusio*, izvorna zvestoba literarni igri, ki je temelj vere v pomen in koristnost literarne fikcije, je predpogoj, običajno neopažen, estetskega užitka, ki je vedno deloma tudi užitek igranja igre, sodelovanja v fikciji, delovanja v popolnem sozvočju s premisami igre. To je tudi predpogoj literarne *iluzije* in učinka prepričanja (bolj kot učinka realnosti), ki ga tekst lahko proizvede (Bourdieu 2000: 333–334).

V nenehni razpetosti med hierarhijama potrebe po dobičku in sledenju avtonomnim principom je dejanska avtonomija polja odvisna od tega, v kolikšni meri usvojijo njegove lastne norme proizvajalci in tisti, ki so najbližji polju moči. Od tega je odvisno razmerje med zunanjo in notranjo hierarhizacijo, boj med podpoljema omejene in množične produkcije za definicijo kulturnega proizvoda. Čeprav se avtorji med seboj ignorirajo, so strukturno povezani v polju. Obe podpolji sta segmentirani; omejena produkcija na avantgardo in uveljavljeno avantgardo, množična produkcija na buržoazno in komercialno. Ves čas se bijejo definicijske bitke za prvenstvo nad sredstvi konsekracije: prva skupina denimo drugi odreka umetniškost, celo pisateljstvo. Gre za definicijski konflikt, v katerem je ključno vprašanje legitimnost, položaj razsodnika, ki bo rekel, kdo je pisatelj (in kdo pisun). Nobena definicija seveda ni neodvisna od položaja, ki ga izjavljalec zaseda v umetnostnem polju.

Poklic umetnika je nizko kodificiran, v nenehnih definicijskih bojih ni nikdar dokončno definiran (v primerjavi z drugimi poklici), kar je vir negotovosti. Hkrati pa ima umetnik v polju kulturne produkcije veliko paleto možnosti preživetja (založbe, časopisi ...) in tudi kopičenja simbolne moči. Da bi ugotovili, kako se postavlja establišment avtorjev, je treba zasledovati proces konsekracije (od por-

tretov, kipov, uličnih poimenovanj, komemoracij ...), prodajo del, člankov, boje za rehabilitacijo, indoktrinacijo v šolah. Vrednost produkta torej producira polje, ki umetnika s pomočjo »iluzije« kreativnosti povzdigne v fetiš. Vrednost je produkt skupnega truda niza ljudi – od avtorja do tistih, ki imajo moč konsekracije, skratka vseh udeležencev v polju, pa tudi učiteljev in nenazadnje staršev. Ta igra v skupni veri omogoča uveljavljenim umetnikom konstituiranje svetih predmetov s čudežno umetnikovo signaturo, ki lahko umetniško vrednost podeli tudi tako banalnemu predmetu, kot je pisaar.<sup>18</sup>

Simbolni boj je torej boj za imenovalca, posvečevalca, »nomoteta«, in hkrati boj za identiteto, specifičnost v svetu, kjer obstajati pomeni biti drugačen, zasesti distinktivno pozicijo: to je nujna strategija mladih (mladih v strukturnem, ne biološkem smislu) za vstop in uveljavitev v polju. »Stare« morajo označiti kot nemoderne, preživele, jih negirati, parodirati in osmešiti, da se manifestirajo razlike med njimi in »mladimi«. Pri tem večinoma ne gre za zavestno cinično iskanje distinkcije za vsako ceno. Polje postaja vse bolj zaznamovano z lastno zgodovino in ne dovoli vstopa tistim, ki je ne poznajo; tudi v primerih odkritij »naivnosti« ali »prvinskosti« (primer naivnega slikarstva) je polje tisto, ki novost odkrije in uveljavi. V delih sta zato polje in njegova struktura oziroma zgodovina vse bolj prisotna.

Če zgodovina umetnosti ali literature podobno kot zgodovina filozofije in zgodovina znanosti lahko razlaga lasten razvoj kot povsem interno, lastno dinamiko, s katero se v njih razvijajo sistemi avtonomne reprezentacije, neodvisno od dejavnosti umetnikov, piscev, filozofov ali znanstvenikov, je to zato, ker mora vsak novinec računati z uveljavljenim redom v polju, s pravili igre. Izrazna potencia je zamejena s specifičnim kodom, ki je potreben za uspešen vstop v polje. Je kot jezik, deluje kot cenzor, ki določene možnosti izključi, in kot izrazno sredstvo; kot zgodovinsko določen sistem shem percepcije, vrednotenja in izražanja, ki definirajo družbeni prostor možnosti ter omejitev produkcije in obtoka kulturnih del, ki obstaja tako v objektiviranem stanju struktur polja in utelešeno v mentalne strukture in dispozicije, ki konstituirajo *habitus*.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Ravno primer Duchampa je ena od Bourdieujevih priljubljenih tem, saj naj bi pomagal razumeti zakonitosti sodobnega literarnega polja, ki so v tem primeru razgaljene.

<sup>19</sup> Habitus kot sistem dispozicij Bourdieu definira tako: »Na kratko, habitus je osnova družbenega strukturiranja časovne eksistence, vseh predvidevanj in predpostavk, s katerimi v praksi konstruiramo občutek za svet – za njegov pomen pa tudi za njegovo usmerjenost proti tistemu, kar šele prihaja« (Bourdieu 2000: 329).

\* \* \*

Bourdieujeva analiza literarnega polja je za raziskavo razvoja vloge slovenskega literarnega proizvajalca zanimiva z različnih plati. Po eni strani usmerja pozornost na mehanizme, s katerimi se vzpostavlja in vzdržuje umetnostno polje, v katerem se *izdelek* s pomočjo transsubstanciacije vzpostavi kot (fetišizirana) *umetnina*. Subjekt tega ustvarjanja umetnine – in to je bistveno – ni le posamezen materialni umetnik, temveč je vanj vpletenih kup ljudi: umetniki, kritiki, posredniki, zbiralci – vsi, ki delujejo v polju, kjer se nenehno »producira in reproducira vrednost umetnine« (Bourdieu 2000a: 49). Takšni učinki so seveda možni le znotraj že vzpostavljenega avtonomnega umetnostnega oz. literarnega polja, ki ima, kot opozarja Bourdieu, nadvse specifično genezo. Kot bomo videli, je na literarnem področju v slovenskem prostoru ta geneza povezana predvsem s postopnim uveljavljanjem umetniškega pisateljskega modela, ki se je polno razvil šele v začetku 20. stoletja, do konca pa so ga radikalizirale avantgarde.

Po drugi strani pa se Bourdieujeva analiza nastanka, strukture in funkcije literarnega polja vpisuje med sodobne sociološke pristope, ki skušajo razširiti domet raziskovanja literature ter vključiti področja, ki jih je osrednji tok literarnovedne tradicije pogosto izločal iz obravnave. Ta razširitev raziskovalnega področja je povsem legitimna, saj pomaga razumeti določene relacije, ki izhajajo iz polja in njegove strukture ter bistveno določajo ne le sodobno umetnost, temveč tudi vse možne družbene položaje, ki so z njo opredeljeni, pa naj so to producenti ali distributerji ali tisti, ki v tej kolektivni igri ustvarjajo in reproducirajo posebno veljavo umetnosti in dvojni diskurz umetnostnega sveta kot inverzijo in hkrati opozicijo ekonomskemu svetu. V tem smislu je Bourdieujev model literarnega polja mogoče razumeti kot ustrezno dopolnitev teoretskemu konceptu literarnega sistema, v okviru katerega se bomo v naslednjih poglavjih lotili slovenskih literarnih proizvajalcev.

---

# Literarni proizvajalec v slovenskem literarnem sistemu

## Modeli slovenskega literarnega proizvajalca

**N**AČRT ZA OBRAVNAVO ZGODOVINSKEGA razvoja vloge proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu od razsvetljenstva do sodobnosti seveda izhaja iz novih perspektiv, ki jih odpirajo doslej obravnavane teorije. To pomeni, da je razvoj te vloge uzrt z novega opazovališča, ki ga zaznamujejo predvsem tri kontrolne točke. Prva od njih je *avtonomizacija slovenskega literarnega sistema*. Gre za najsplošnejši sistemski okvir, ki vključuje razvoj štirih delovalnih vlog (med njimi seveda tudi literarno-proizvajalske), razvoj specifično literarnih konvencij in literarnega repertoarja (s posebnim poudarkom na njihovi zvezi z literarnim proizvajalcem in njegovimi delovanji v sistemu), seveda pa tudi pojave in oblike mehanizmov, s katerimi drugi sistemi (religija, politika) skušajo omejevati avtonomijo literature (na primer cenzura). V praksi so se kot najpomembnejši izkazali sledeči parametri:

- politične razmere, razmere v gospodarstvu, šolstvu, vladajoče ideologije v kulturni sferi, pravna regulacija literarnega sistema, cenzura;
- stopnje razvoja splošnega knjižnega trga (tiskarstvo, založništvo, knjigo-trštvo) kot gospodarske panoge in v njenem okviru položaj literarne produkcije;
- razvoj medijskega sistema, predvsem časopisja in revij, razvoj bralske populacije, knjižnic in knjižničarstva;
- razvoj literarnih metadiskurzov (kritike, literarne esejistike, poetike, literarne zgodovine) in še posebej literarnega kanona.

Drugi dve kontrolni točki sta bolj neposredno povezani s pisateljem. *Profesionalizacija literarnega proizvajalca* obravnava razvoj literarno-proizvajalske vloge v kontekstu literarnega in medijskega sistema. Tu so odločilni predvsem naslednji dejavniki:

- socialni in krajevni izvor pisateljev (vključno z njihovim spolom), oblike socializacije (skupinstvo);
- gmotni položaj, poklicni status, polpoklicne dejavnosti;

- odvisnost od literarnega trga, mecenov, političnih elit, subvencij;
- položaj glede na delitev sfere elitno – trivialno;
- načini financiranja literarnih izdaj;
- problematika avtorskih honorarjev in avtorskih pravic.

Tretja taka točka je *evolucija percepcij avtorjevega družbenega položaja*, ki zajema tematizacije avtorskega položaja in vloge literature znotraj literarnih besedil, pa tudi zunaj njih – v korespondenci, esejih, praktičnih spisih in na sploh v kulturno-in političnozgodovinskih virih. Tu gre predvsem za dejavnike, kot so:

- samopercepcija pisateljev, razumevanje njihove družbene vloge in poslanstva;
- splošna družbena percepcija avtorjev (ugled, socialni in kulturni kapital);
- (aktivna) vloga avtorjev pri spreminjanju družbenih podob literarnega proizvajalca;
- (samo)videnja pisateljev glede na žanr: od literarnih samotematizacij pisatelja in njegove vloge do intimnih zapisov v korespondenci.

Bržkone ni treba posebej poudarjati, da gre pri vseh treh skupinah za dejavnike, ki so medsebojno prepleteni in jih je mogoče ločiti le na teoretični ravni.<sup>20</sup> Kljub temu so ravno ti vidiki omogočili nadaljnjo izpopolnitev raziskovalnega okvira in izbor ustreznih *konkretnih primerov* pisateljev ter konstrukcijo *modelov slovenskega literarnega proizvajalca*. To »tipološko« ogrodje je sicer v veliki meri nastajalo sproti in se je do zadnjega skušalo prečistiti tako v konceptu kot v formulacijah. Zato nima univerzalističnih pretenzij in ga je treba razumeti predvsem kot koristno orodje pri razumevanju zgodovinskih procesov, v katerih se je spreminjal »slovenski pisatelj«.

Četudi je nekatere nastavke mogoče opazovati že v t. i. predliterarni fazi, je o razvoju literarnega proizvajalca v sodobnem pomenu besede mogoče razmišljati šele od časa razsvetljenstva dalje. V tem času se kot prvi tipični model slovenskega literarnega proizvajalca uveljavi **pisatelj-preroditelj**. Najprej seveda kot duhovnik, kar je povezano z dostopom do pismenosti in kulturnih dobrin nasploh, postopoma pa tudi kot laik. Duhovniki kot tradicionalni avtorji slovenskega slovstva so v tem času postali delavci, ki so kulturno izobraževali in dvigovali svoj narod; postopoma se je ta dejavnost sekularizirala, pri čemer je bila pomembna možnost zaposlitve v rastočem

---

<sup>20</sup> Vsi omenjeni vidiki seveda niso mogli biti natančno obdelani pri vsakem pisateljskem modelu, temveč se je raziskava ob vsakem primeru posvetila predvsem tistim karakteristikam, ki so bile za obravnavani tip odločilne.

aparatu državne uprave. Stična točka interakcije cerkvenega in posvetnega kroga razsvetljenec je bil v tem času vsekakor baron Žiga Zois, ki je nastopal v številnih odločilnih vlogah – kot mentor in še bolj kot organizator s celovito vizijo, v okviru katere je vsaj deloma treba razumeti tudi literarne dejavnosti kot delegirane z vidika prerediteljskih ciljev. V tem okviru se zdi pomembno poudariti, da je pisanje literature le ena od panog celovitega kulturnega projekta, v katerem se udelebuje prerediteljski pisatelj. Očitno je, da mora ta v tem času početi še marsikaj, predvsem je prisiljen sooblikovati temelje literarnega sistema (standardizacija jezika – pravopis, slovar; repertoar besedil, prizadevanje za šolo, prosveto, izdajanje almanahov, časopisov, objav; skrb za institucionalizacijo knjižnic). Za analizo tega pisateljskega modela so bili izbrani trije avtorji. Ob *Antonu Feliksu Devu* so poleg splošnih zgodovinskih okoliščin obravnavani predvsem problemi literarnega repertoarja (verzifikacijski sistem, žanri), začetki vloge literarnega posredništva (tiskarstvo, založništvo in knjigostrštvo) ter samopercepcija avtorja (skozi tematizacije patriotskega in orfejskega poslanstva poezije). Pri *Antonu Tomažu Linbartu* so obravnavani začetki slovenske dramatike in njene institucionalizacije, nov model laičnega literarnega proizvajalca kot državnega birokrata, vloga avtorja pri gradnji institucij (knjižničarstvo), problem dvojezičnosti literarnega sistema in cenzura; pri *Valentinu Vodniku* pa predvsem problematika literarno-proizvajalskih modelov v tem času (pot od pesnika-duhovnika do novinarja oz. urednika) in vprašanje razumevanja razsvetljenkega avtorja. Posebna pozornost je namenjena tudi Zoisu kot pesniku, literarnemu mentorju in kulturnemu mecenu ter tipu socializacije, ki ga zastopa njegov literarni salon.

Drugi tip pisatelja, povezan predvsem z izjemnim likom *Franceta Prešerna*, je mogoče imenovati pisatelj med prerediteljem in umetnikom. Prešeren po eni strani nedvomno nadaljuje razsvetljenko-prerodni model (zavestno kultiviranje naroda, jezika, literature; širjenje repertoarja, sprejemanje temeljnih repertoarnih odločitev, npr. za ustrezen verzni sistem). Hkrati pa s tem modelom na nekaterih točkah odločilno prelomi, kar se kaže v specializaciji, osredotočenju na literaturo (poezijo), poudarjanju estetske konvencije in individualnega umetniškega poslanstva ter uveljavljanju nekaterih potez boemske eksistence in romantično-individualističnega modela pesnika, ki je drugačen, poseben in enkraten. Ob Prešernu so torej poleg nekaterih splošnih sistemskih okoliščin (cenzura, razvoj zametkov literarnega trga) posebej obravnavani nacionalni literarni projekt in načrtna širitev repertoarja, inavguracija umetnika kot bohema in uveljavitev mita o »trpečem pesniku«; vse to je mogoče opazovati tako na ravni literarnih tematizacij problematike kot na ravni pesnikove socialne eksistence. Ne gre pa spregledati tudi premika v dojemanju nacionalnega ter učinkovite transgresije fikcije v politično sfero, ki se dogaja v nekaterih Prešernovih delih.

S političnim kontekstom je povezan tudi tretji model slovenskega literarnega proizvajalca, značilen za drugo polovico 19. stoletja, morda nekoliko ohlapno poimenovan pisatelj med nastajajočim literarnim sistemom in nacionalno politiko; vanj bi bilo mogoče uvrstiti večino pisateljev v tem času. Za obdobje je poleg značilnih političnih premikov izrazito pomemben razvoj delovalnih vlog, ki so se iz prejšnjega proto-sistema razvile v obliko, ki bi ji pogojno lahko rekli literarni sistem; predvsem razvoj časopisja, založništva in literarnih revij, ki je omogočil »normalen« krogotok literarnih zamisli, pa tudi prve poskuse metadiskurzivnega spremljanja literarnih pojavov in zametke kanonizacijskih procesov. Kljub temu se je v tem obdobju zaticalo z uveljavljanjem literarnih konvencij, ki bi literarni diskurz v družbi zamejile in utrdile kot specifičen diskurz z lastnimi, avtonomnimi pravili igre. Poleg teh splošnih okvirov so v analizi dveh predstavnikov tega modela upoštewane še nekatere specifične: pri *Josipu Jurčiču* razvoj meščanske proze in njenega repertoarja v povezavi z eksplozijo novinarstva in založništva, pri *Janezu Trdini* pa predvsem problem proizvajanja meje estetskega sistema, začetki literarne kritike, zgodovinopisja in kanonizacije ter razvoj literarnega časopisja.

Po obdobju nihanja in negotovosti se s slovensko moderno pojavi nov tip pisatelja-umetnika, ki se je nakazoval že s Prešernom (a v drugačnih okoliščinah) in je odločilno zaznamoval nadaljnje percepcije literarnega avtorstva pri nas. Po eni strani gre v tem času za prizadevanja po profesionalizaciji literarnega proizvajalca (ta problem se zrcali skozi avtorske honorarje, odnose med založnikom in avtorjem ipd.), po drugi strani in še bolj odločilno za odločne zahteve po priznanju posebnega družbenega statusa umetnika ter za polemično argumentacijo popolne estetske avtonomije umetnika in umetnosti. *Ivan Cankar* je bojeval trdo bitko za uveljavitev literarnega proizvajalca kot avtonomnega umetnika, ki sledi le lastnim imperativom, in hkrati profesionalca, ki lahko živi dostojno meščansko življenje s prihodki od pisanja literature. Podobno je mogoče v ta model uvrstiti *Zofko Kveder*, ob kateri je bilo mogoče načeti še problematiko spola oziroma slovenske »literarne proizvajalke«, ter analizirati Kvedrovo kot bojevito emancipiranko in neodvisno profesionalko.

Kot radikalizacijo umetniškega tipa pisatelja je mogoče videti peti obravnavani model pisatelja-avantgardista. Ta je v času svoje pojavitve gotovo pomenil najbolj daljnosežen premik v dojetanju literarnega proizvajalca in njegove vloge, pa vendar za nadaljnji razvoj ni bil odločilen – vsaj do obnovitve tega modela v času neovantgard. Z *Antonom Podbevškom* sta se nakazala nov, dotlej nepredstavljen tip lirskega subjekta in radikalna pozicija literarnega proizvajalca, značilna za fazo Podbevškove javne socializacije poezije; vse to se je značilno odražalo tudi v sočasnih literarnih upodobitvah (predvsem Jarčevi). Pri drugem predstavniku slovenske

zgodovinske avantgarde *Srečku Kosovelu* se je pokazal drugačen tip avantgardizma, ki se manifestira (in še to skrivaj) predvsem v tekstih in torej nima lastnosti, ki so značilne za Podbevška. Pač pa se je pri Kosovelu odprla dimenzija literarne kanonizacije in vprašanje »socialne produkcije« avtorja kot »klasika« – ravno Kosovel, ki je na neki način iz lastne literarne kariere »odsoten«, se je izkazal kot posebej primeren za analizo literarno-obdelovalskih procesov; ti pa nikakor niso pomembni le za model pisatelja-avantgardista.

Naslednji obravnavani tip literarnega proizvajalca je pisatelj-disident. Oblikovanje tega tipa, ki je postal najbolj reprezentativen model slovenskega pisatelja po drugi svetovni vojni, je močno povezano s političnim kontekstom. Zato je bilo treba analizirati številne sistemske okoliščine, med katere sodi primerjava pluralnega literarnega sistema in živahnega okolja tržnega založništva pred drugo svetovno vojno ter mehanizmov nadzora kulturne sfere, ki jo je po vojni vse do osemdesetih let izvajala komunistična oblast. Sem sodijo predvsem cenzura, zaplembe, nadzor in kadriranje odločevalcev v kulturni politiki, zaporne kazni pisateljev, »regulacija« literarnih nagrad in podobno. Posebno vlogo v tem obdobju dobijo literarne in kulturne revije kot prostor združevanja vsaj delno subverzivnih in opozicijskih glasov (revijaštvo). S tem v zvezi se poleg modela »režimskega pisatelja«, ki je za svojo zvestobo oblasti vsestransko nagrajen, oblikuje model pisatelja-disidenta. Ta v skladu s svojo pozicijo oblikuje tudi specifične samoreprezentacije (posebno poslanstvo pisatelja) in si nabira nenavadno velik simbolni kapital, ki ga represija oblastnega aparata le še povečuje. Ob *Edvardu Kocbeku* so obravnavani razkorak med kulturnimi razmerami pred in po drugi svetovni vojni ter metode komunističnega nadzora in obračunavanja s problematičnimi literati; pri *Dragu Jančarju* pa dvojna pozicija pisatelja-disidenta kot avtorja literarne fikcije na eni in kot intelektualca oziroma javne osebe na drugi strani.

Zadnji model, v katerega bi lahko pogojno uvrstili mnoge avtorje, ki so se uveljavili šele po osamosvojitvi Slovenije in prehodu v demokratično pluralni družbeni model s kapitalističnim tržnim gospodarstvom, smo poimenovali pisatelj med umetnikom in proizvajalcem. Ob mladem pesniku *Klemenu Pisku* (prav mogoče pa bi bilo to storiti ob večini drugih mladih pesnikov) ter pisateljici literarnih uspešnic *Desi Muck* so analizirane temeljne spremembe, ki jih je prineslo preoblikovanje velikih socialističnih založb in pojav novih založnikov literature v smeri manjšanja pomena in veljave literarne produkcije znotraj založniške branže, hkrati s tem pa zahteve po podreditvi producenta zahtevam trga, okusu ciljnih skupin potencialnih kupcev in podobno. V tem okviru so se spremenile okoliščine in možnosti za uveljavitev mladega avtorja in življenje od peresa, v skladu s pluralnim modelom in z informacijsko revolucijo pa



so se preoblikovali tudi standardni načini »reguliranja« avtonomije literature (sodni primeri, cenzura). Položaj literarnega proizvajalca v tej situaciji ostaja razpet med zahteve modela avtorja kot umetnika in zahteve trga po proizvajanju. Kako se bo ta zgodba razpletala, seveda ta hip še ne more biti jasno.

\* \* \*

Zgoraj predstavljena sedemčlena shema modelov slovenskega literarnega proizvajalca seveda ni edina mogoča. Z novim zgodovinskim gradivom, morda osvetljenim z dodatnimi primeri, bi jo bilo vsekakor mogoče oblikovati drugače. Mogoče bi jo bilo razširiti z novimi modeli – ena od možnosti za to je na primer vsaj širitev s tipom »socialnega realista«, kakršen se je oblikoval skoraj sočasno z modelom pisatelja-avantgardista, se pozneje radikaliziral v socialističnega realista in se v novih zgodovinskih okoliščinah večinoma resignirano spremenil v režimskega »kimavca« (za ta model bi bila ena od temeljnih potez prostovoljna podreitev umetniške avtonomije zunajumetnostnim politično-ideološkim ciljem in torej, vsaj z vidika avtonomizacije literarnega sistema, neke vrste regresija glede na model pisatelja-umetnika). Tipologijo bi bilo ravno tako mogoče tudi zožiti; s kakšnega drugega gledišča pa bi jo bilo mogoče postaviti celo docela drugače. Vsekakor ji je mogoče očitati tudi nehomogenost – kakor je po svoje heterogen tudi metodološki pristop k njeni izdelavi.

Vendar so taki pomisleki smiselni le tedaj, če konstrukcijo historičnih tipoloških ogrodij razumemo kot nekakšna absolutna, dokončna dejanja, ki bi želela za vse čase fiksirati določen pogled na izsek iz polimorfne zgodovinske materije, ki je tu poimenovan »razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu«. V resnici je tudi ta izsek le nekakšna konstrukcija, ki nam sploh pomaga konceptualizirati segment literarnozgodovinske problematike in ga uzreti kot specifično opazovalno enoto. Enako velja za predstavljeno tipološko ogrodje: bolj kot *trdo* dejstvo se ponuja kot *interpretacija*, ki je lahko koristna in *uporabna* za razumevanje celote opisanih procesov.

## Predliterarna faza

Preden se lotimo prve študije primera, ki se ukvarja z začetki *literature* v sodobnem smislu, natančneje z Antonom Feliksom Devom in pesniškim almanahom *Pisani-ce*, velja nameniti nekaj besed razmeram na slovenskem jezikovnem območju pred razsvetljenstvom. O tem času je mogoče govoriti kot o predliterarni (v nekem smislu tudi predsistemski) fazi, in ta raziskava je ne namerava podrobneje analizirati. Le na kratko se bomo dotaknili nekaterih specifičnih potez, ki so vplivale na ustroj in evolucijo literarnega sistema v kasnejših obdobjih.

Vsekakor moramo upoštevati prisotnost več jezikovnih in kulturnih tradicij na sedanjem slovenskem ozemlju: latinske, nemške, italijanske in madžarske. Te tradicije so namreč ostale sestavni del kulturnega prostora. Ob tem je treba imeti v zavesti, da je kulturni razvoj pogojen tudi politično, in politična konstelacija je bila ves čas taka, da je prej onemogočala kot spodbujala narodnostno-integrativne procese, ki so se hitreje razmahnil v okoljih, kjer sta jezikovna in politično-upravna vidika skupnosti sovpadla. Zato je docela umestno zastaviti vprašanje, od kdaj je sploh mogoče in smiselno govoriti o *slovenskem* slovstvu (tradicionalni izraz »slovstvo« v tem primeru zaznamuje razliko do kasnejše »literature«), ne pa o slovstvu *na ozemlju* današnje Slovenije in njenega obrobja. Le postopoma je namreč potekala »integracija slovenske etnične in literarne zavesti« (Pogačnik 1980: 18), hkrati z drugimi vzporednimi procesi, pomembnimi za razvoj tekstovno-proizvajalskih praks. Pogačnik te procese evidentira kot osamosvajanje osebnosti, prehod od avtoritarne dogmatike k osebni verovanju, osvobajanje razumske in razvoj individualnih motivov. Vsa ta načela pripravljajo »tisto minimalno človeško svobodo, ki je osnovni pogoj za sproščeno literarno dejavnost« (Pogačnik 1980: 19).

Z vidika naše raziskave so ob procesih, ki naznanjajo postopno *sekularizacijo* družbe, pomembni tudi vidiki razvoja *infrastrukture* ter komunikacijskih medijev in kanalov od srednjega veka dalje (od rokopisne kulture prek izuma tiska do zametkov založništva in novinarstva); določeni načini kroženja kulturnih dobrin so namreč nujni pogoj za vzpostavitev sodobnega literarnega sistema. Poleg tega bomo vsaj v grobih obrisih očrtali postopno *avtonomizacijo literarnih postopkov*, ločevanje od popkovine, ki je literarno dejavnost v začetku povezovala z religijo in ki jo lahko zasledujemo skozi napredek in osamosvajanje estetske komponente v besedilih iz predliterarne faze. Te procese je mogoče videti kot nekakšno pripravo terena za poznejšo uveljavitev posvetne literature in njenega avtorja kot samozavedajočega se literarnega proizvajalca – ustvarjalca literarnih besedil.

OD MNOGOJEZIČNE DO NACIONALNE KULTURE. Za obdobja od srednjega veka do razsvetljenstva in še čez je bila za današnje slovensko etnično ozemlje značilna mnogojezična realnost. Jezikovno situacijo je mogoče povzeti nekako takole: v učeni kulturi do druge polovice 13. stoletja prevladuje latinščina, do humanizma se vse bolj uveljavlja nemščina, zatem se spet poveča vloga latinščine, obnovljene po klasičnih zgledih. V 16. stoletju beležimo prvi velik prodor slovenščine v sfero učene kulture, hkrati pa se poveča tudi vloga nemščine. 17. stoletje prinese v večjem delu Evrope upad književne dejavnosti, v drugi polovici se pri nas zadnjič razmahne latinska ustvarjalnost, kmalu zatem pa se kot jezik meščanske in plemiške kulture močno uveljavi nemščina, kar je mogoče povezati tudi s prodorom tiskarjev in knjigotržcev iz nemškega prostora (nemško časnkarstvo v 18. stoletju). V 19. stoletju se večja vloga slovenščine, ki zavzema vse prostore – modernizacijski premiki te dobe se že morejo odvijati v slovenščini, kar ima odločilne posledice za nastanek slovenskega naroda v sodobnem pomenu. Odtlej se nacionalna slovstvena kultura vse bolj izraža skozi nacionalni jezik. V starejših zgodovinskih obdobjih je mogoče dela v nemščini in latinščini, deloma tudi v italijanščini, ki so nastajala na naših tleh, šteti v območje slovenske kulture, kajti šele »od začetkov novodobnega nacionalizma dalje je jezik splošno priznan ne le za sredstvo sporazumevanja, temveč tudi za narodnostno znamenje« (Grdina 1999: 17).<sup>21</sup>

Jezikovno vprašanje je seveda prepleteno z vprašanjem slovenske nacionalne identitete, za katerega se bo izkazalo, da je v tesni zvezi z vprašanjem *slovenskega* pisatelja. Od kdaj je pravzaprav mogoče govoriti o narodu? Grdina ocenjuje, da je »rojstvo naroda« potopljeno »v manj razvidne čase in obsega več stoletij dolga obdobja, katerih meja ni vselej mogoče določiti z letnicami« (Grdina 1999: 98). Vsekakor gre po njegovem mnenju za obdobje pred 16. stoletjem, četudi smo se navadili kot mejnik dojemati protestantizem: »Ob koncu 18. in v 1. pol. 19. st., ko se Slovenci na podlagi jezika in kulture oblikujejo v moderno narodno skupnost, si je [protestantizem] celo pridobil posebno težo prelomnice v narodovi zavesti. Oziroma točneje: v narodovih kolektivnih (samo)predstavah« (Grdina 1999: 99). Ne glede na to, kako datiramo ta izmuzljivi »dogodek«, je protestantizem nedvomno ena od odločilnih prelomnic v tem dolgotrajnem procesu. Predvsem to velja za Trubarjeva pionirska dela ter Dalmatinov prevod *Biblije*.<sup>22</sup> Trubar je imel jasno

<sup>21</sup> Zato ne preseneča naslednja Grdinova ugotovitev: »Če je ok. l. 1800 še kar običajno, da tudi najpomembnejši slovenski avtorji vsaj del svojega opusa ustvarijo v nemščini (Anton Tomaž Linhart, Matija Čop, France Prešeren), so vsi poznejši nemško pišočji literati z naših tal v očeh nacionalne literarne zgodovine najmanj sumljivi« (Grdina 1999: 21).

<sup>22</sup> Že Trubar je moral Vergerija, svetovalca württemberškega vojvode, prepričati, da prevod svetega pisma v slovenščino in hrvaščino ni identična zadeva, saj gre za dva različna jezika.

predstavo o neki specifični enovitosti slovenskega jezika, ki ga sicer ne govorijo »glih inu v eni viži«, saj »drigači govore z dostimi besedami Kranjci, drigači Korošci, drigači Štajerji inu Dolenci ...«, pa vendar se mu je zdelo umestno, da za standard postavi »ta krajnski jezik«, tega namreč »tih drugih dežel ludi tudi mogo zastopiti« (po: Rupel 1956: 213). Vrh dejavnosti protestantov vsekakor pomeni Dalmatinov prevod obsežnega besedila obeh delov *Svetega pisma*. Kohezivna vloga tega dejanja je večplastna: po eni strani je šlo za prvi vseslovenski založniški podvig, uresničen z denarno pomočjo Kranjske, Štajerske in Koroške; rokopis so pregledali najuglednejši luteranski poznavalci vseh treh dežel, naklada 1 500 izvodov pa je bila za tisti čas zelo visoka. Tako je *Biblija* postala ključen integracijski dejavnik slovenske etnične zavesti.

Četudi zaradi protireformacijskega uničevanja protestantske dediščine učinkovito odličnega opusa 16. stoletja (v vse bolj) slovenskem prostoru nikakor ni bil tak, kot bi lahko bil, so to obdobje zaznamovale pomembne odločitve, povezane z uveljavljanjem slovenščine in tudi njenim razmejevanjem od drugih slovanskih jezikov.<sup>23</sup> K temu je poleg Dalmatina in Trubarja gotovo pripomogel tudi prvi slovenski slovníčar Adam Bohorič. V Predgovoru k *Zimskim uricam*, natisnjenim leta 1584 v Wittembergu, se Bohorič razpiše predvsem o pomenu in vlogi Slovanov, njihovi številčnosti in ugledu ter bogati kulturi; etimologizira in dokazuje slovanskost krajevnih imen.<sup>24</sup> »Slehernega rodoljuba« poziva k uvidu, da je slovanski narod star, po številu močan in domala po vsem svetu razširjen in da ga je treba prištevati med najbolj spoštovane. Tudi Josef Matl v nemški študiji o Bohoriču poudarja pionirsko dimenzijo promocije vseslovenske zavesti; Bohorič je po njegovem med začetniki prve faze dolgotrajnega procesa nacionalnega in kulturnega samoprepoznavanja Slovanov (Matl 1971).

Drugi pomemben odtенок Bohoričevega Predgovora je jasna zavest o jezikovnih in kulturnih razločkih med posameznimi slovanskimi ljudstvi, ki jo dobro ponazarja že sama struktura njegove knjige, predvsem poglavje o črkopisih s pri-

Pač pa je bil Vergerij tisti, ki je Trubarja ob tisku njegove tretje knjige (*Ta evangeli sv. Matevža*, 1555) prepričal, naj opusti okorno gotico in jo zamenja z latinico – gre za pomembno odločitev, ki je postala standard za vse nadaljnje slovenske tiske (Rupel 1956: 217).

<sup>23</sup> Prim. Ruplovo in Grdinovo poročilo o Trubarjevi zavrnitvi zamisli sodobnika Petra Pavla Vergerija, ki bi za oba naroda ob tedanji turški meji ustvaril enoten knjižni jezik (Rupel 1956, Grdina 1999).

<sup>24</sup> Bohoričev tekst je bil kljub protireformacijski cenzuri protestantskih del zgodovinsko vpliven. Bil je dvakrat ponatisnjen tudi v 18. stoletju – leta 1715 v priredbi Novomeščana o. Hipolita, leta 1758 pa je sledil tudi jezuitski (katoliški!) celovski ponatis.

merjalnimi preglednicami. O sodobnih nacionalnih razmejitvah seveda ni smiselno ugbati; izrazje, ki ga Bohorič uporablja za oznako Slovanov, Slovencev in posameznih slovanskih jezikov, nikakor ni povsem ustaljeno. Kljub temu že pri Bohoriču obstaja praktična zavest o specifičnosti Kranjcev, ali tudi Slovencev – spomnimo se omembe Kranjcev, ki da so končno dobili celotno *Sveto pismo* v domačem kranjskem oz. slovenskem [Slavonica] narečju, ali tega, da Bohorič izrecno spregovori o »domači mi slovenski govori« [de Slavonica, mihi vernacula lingua] (Bohorič 1987). Iz *Zimskih uric* je očitno, da območja Kranjske ter južnih Štajerske in Koroške družijo neka jezikovna sorodnost in da tvorijo dokaj homogeno jezikovno-kulturno skupnost, ki jo je mogoče zajeti tudi s slovničnim opisom. V tem kontekstu je treba razumeti tudi eno od temeljnih odločitev protestantov, namreč odločitev za »latinskokranjski črkopis« (Ortographia latinoCarniolana, seveda v latinični različici, ki je pri Trubarju kmalu nadomestila prvotno gotico), tj. bohoričico, kot odločitev zoper možnost cirilice ali glagolice, ki sta v »naši ljubi Kranjski« že skoraj izginili. Vsaj nakazano je pri Bohoriču tudi delikatno vprašanje kulturno-jezikovne razmejitve s Hrvaško: v peti preglednici poglavja o pravopisu na primeru molitve *Oče naš* sopostavlja cirilski, hrvaški, češki, lužiški in kranjski jezik. Povsem očitno je torej, da so konture slovenskega jezika s praktično-prevajalskim, z izvirno ustvarjalnim in jezikovno-teoretičnim delom protestantov dokaj jasno začrtane.<sup>25</sup> Zato morejo biti tudi podlaga za upiranje poznejšim tendencam kulturno-jezikovne asimilacije s sosednjimi slovanskimi kulturami. Značilno je, da že v obdobju reformacije ravno pisatelji stopajo v najizrazitejši dialog s političnimi (in z nacionalno-političnimi) vprašanji, kot se bo še jasno pokazalo pri različnih avtorjih od Vodnika mimo Prešerna, Trdine in Cankarja ter še čez.

OD ROKOPISOV DO TISKANIH ČASOPISOV. Latinski srednji vek na Slovenskem kaže, da je bila Slovenija vsaj od 12. stoletja dalje nepretrgoma povezana z duhovnimi tokovi zahodne Evrope. O živahnosti izmenjave pričajo mnogi latinski kodeksi, vsebina katerih je sicer pretežno praktično-cerkvena (biblija, brevir, pridige, molitve, himne, pesmi), a z njimi prihaja k nam tudi humanistični svetovljanski duh. Po mnenju preučevalca zgodovine pisne kulture na naših tleh Branka Berčiča je bilo ozemlje Slovenije trdno vpeto v evropski prostor. Iz časov antike obstoj knjig ni dokumentirano izpričan, a je zelo verjeten. Prvi zgodovinsko izpričani nosilci pisne kulture so redovniki, ki so v srednjem veku prodirali na slovensko naseljitveno območje in ustanavljali samostane, najprej benediktinci (Koroška, Štajerska, Pri-

<sup>25</sup> Seveda pa vse dileme v zvezi s tem razvojem niso bile razrešene vse tja do 19. stoletja, ko šele lahko zares govorimo o oblikovanju enotnega slovenskega knjižnega jezika (gl. Orožen 1996).

morska); za njimi cistercijani (12. st. Stična, Vetrinj, pozneje Kostanjevica), kartuzijani (13. st. Žiče, Jurklošter, pozneje Bistra in Pleterje) pa tudi malteški redovniki, dominikanci (Breže, Ptuj), minoriti, premonstratenci in avguštinci. Samostani so bili nosilci knjižne in duhovne kulture srednjega veka pri nas kot hranilci (zametek knjižnih fondov in knjižničarstva) in prepisovalci (zametki distribucije) rokopisov in knjig pretežno verske, a tudi drugih vsebin. Hkrati z redovniki so postopoma stik s knjižno kulturo vzpostavljali tudi posvetni fevdalci (npr. Turjačani), od 13. in 14. st. dalje pa tudi mestne šole.

Kljub temu na splošno velja, da je bila srednjeveška družba pretežno *nepismena*. Razmere se spremenijo šele z razvojem tiska – kot nas podučí Gumbrecht (1985), nikakor ni mogoče preceniti vpliva kulturnih sprememb, ki jih vnašajo tehnološke revolucije medijskega sistema.<sup>26</sup> Tiskarski izdelki druge polovice 15. stoletja, inkunabule, omogočijo hitrejše kroženje besedil in idej. Gspan poroča o vsaj 38 inkunabulah na našem območju pred reformacijo – kot pomemben »predsistemski« dejavnik nastopijo samostanske in plemiške knjižnice (samostan v Žičah, Auerspergova plemiška knjižnica). Vsebinsko gre večinoma za teološke spise, najdemo pa tudi srednjeveške pravne spise, latinsko književnost, od grške kulture močno tradicijo filozofskega aristotelizma pa tudi Homerja in Platona ter Petrarco in Erazma. Berčič ugotavlja, da slovensko ozemlje z začetki evropskega tiska sicer ni bilo neposredno povezano, a je bilo zaradi bližine močnih tiskarskih centrov (severna Italija – Treviso, Benetke, Čedad, Videm; južna Nemčija – Passau, Augsburg) v živahnem stiku s prvimi koraki tiska. Prve inkunabule so v Slovenijo, predvsem v samostanske knjižnice pa tudi k vse številčnejšim posvetnim uporabnikom, prihajale v sedemdesetih letih 15. stoletja iz Benetk, Augsburga, Trevisa, Passaua, Strasbourga, Rima, Nürnberga, Milana, Padove, Mantove, Basla, Firenc, Ulma, Lyona: »V času svojega nastajanja ali pozneje je bilo na slovensko ozemlje uvoženih najmanj 888 različnih prvotiskov v 1061 izvodih, ki jih je natisnilo 244 tiskarskih delavnic v 51 krajih Nemčije, Italije, Francije, Švice, Nizozemske, Avstrije, Češke in Črne gore« (Berčič 2000: 13).

Inkunabule in tiski pomenijo pravo duhovno revolucijo, z njimi se močno razširi krog odjemalcev knjig in dostopnost različnih del, oblikujejo pa se tudi zametki njihovega hranjenja in katalogiziranja. Hitro rastoči knjižni fond na slovenskem ozemlju je seveda podlaga za razvoj slovenske kulture in literature ob koncu srednjega veka. Pred letom 1575 je bilo slovensko ozemlje zgolj pasivni sprejemnik

<sup>26</sup> V Evropi se razmah sodobnega tiska začelja z Gutenbergom, ki je leta 1450 v Mainzu izumil premične črke, njihovo tipiziranje in vlivanje.

tiskarskih izdelkov. Delovanje protestantov, ki so po tiskarskih poskusih v tujini za kratek čas uspeli dobiti tiskarno v Ljubljani, predstavlja mejnik: za razvoj strukturnih možnosti posredniškega sistema, predvsem *novinarstva* in *tiskarstva*, je namreč obstoj (lastne) infrastrukture odločilen.<sup>27</sup> Prvi poskus tiskarne na Slovenskem (konec leta 1561 je tiskarske usluge ponujal Augustin Fries) se sicer ni obnesel, tako da so se slovenske knjige še naprej tiskale v tujini. Razmere so se spremenile leta 1575, ko je iz nemških dežel prišel v Ljubljano knjigotrožec Janž Mandelc (Johannes Manlius) in dobil tiskarsko koncesijo. Mandelc ob podpori Jurija Dalmatina in Janža Kisla odpre tiskarno, knjigarno in papirnico in 11. oktobra 1575 izide prva slovenska knjiga, tiskana v Ljubljani, in sicer *Jesus Sirab*. Mandeljc natisne tudi prve latinske »novine« v Ljubljani, Jurija Kisla življenjepis in nekrolog o junaški smrti barona Auersperga, ki je leta 1575 padel v bojih s Turki pri Budačkem, leta 1576 pa izda še nemški prevod istega besedila. Mandeljčeva živahna tiskarska dejavnost je obsegala večinoma tiske v nemščini in latinščini. Leta 1578 natisne ilustrirani list *Nuewe Zeytung*, ki prinaša tri novice, leta 1580 pa prvi tiskani knjigarski oglas – za Dalmatinov prevod *Biblije*. V šestih letih je Mandeljčeva ljubljanska tiskarna izdelala 28 kakovostnih tiskov, od tega 13 nemških, 5 latinskih in 10 slovenskih. Mandelc se je pripravljal na natis prevoda *Biblije*, ko je leta 1582 na intervencijo ljubljanskega škofa deželni vladar prepovedal tiskarno in Mandelca izgnal ter tako za sto let zavrl razvoj tiskarstva na slovenskem ozemlju. Dalmatinova *Biblija* je bila natisnjena šele leta 1584 v Wittembergu pri Johannu Krafftu, kjer se je tiskala tudi Bohoričeva slovnica in druge protestantske knjige. Tiskarstvo kot pomembna panoga na meji med gospodarstvom in kulturo se pri nas nadaljuje šele konec 17. stoletja, ko Janez Krstnik Mayr iz Salzburga 1678 odpre podružnico tiskarne. Vse do Blaznika so vsi ljubljanski tiskarji Nemci (Gaber 1937).

Za vzpostavljanje infrastrukture je pomembna tudi prva epizoda akademije delovnih (*Academia operosorum*), ki so postavljali temelje za javno knjižnico (1701) in izdajali prvo strokovno revijo pri nas (*Chronologia medicae*). Septembra 1707 je tiskar Mayr v trojni vlogi urednika, založnika in tiskarja izdal prvi pravi periodični časnik *Wochentliche Ordinari-Laybacher-Zeitungen*. Ob tem velja poudariti – in to se ni spremenilo niti v Vodnikovem času –, da je za naročila in distribucijo v celoti skrbelo pošta, ki je bila tedaj še nerazvita in jo Gaber posrečeno imenuje »štafeta«, saj niti poštne voz ni premogla. Mayrov časnik je izhajal v običajnem formatu, »osmerki«, in je preživel le do začetka 1709. Večji razmah novinarske dejavnosti je čakal na konec stoletja, ko je nemškim časopisnim poskusom sledil tudi prvi pravi novinarski projekt v slovenščini – Vodnikove *Ljubljanske novice* (1797–1800).

<sup>27</sup> Vir za obe področji je odlična raziskava Anteja Gabra iz leta 1937, za tiskarstvo pri nas pa tudi že omenjeni Berčičev pregled.

Kljub temu pa se proti koncu 18. stoletja, ko nastopijo preroditelji s slovenskimi tiski, že oblikuje dovolj živahna večjezična tiskarska dejavnost, med tiskarji pa nastaja tudi konkurenca.

LITERARNI REPERTOAR IN OSAMOSVAJANJE LITERARNIH POSTOPKOV. Od *Brižinskih spomenikov* do razsvetljenstva slovenska slovstvena besedila ostajajo pretežno vpeta v sklenjen, zaokrožen okvir krščanske religioznosti in morale. Kljub temu so se v njih že od začetka razvijale tehnike in sredstva, ki jih kasnejša literatura ne bo mogla pogrešati; izraz se je »osvobajal redukcij ter je postajal individualen, spontan in pesniški« (Pogačnik 1980: 37). Postopoma so se v tekstualni tradiciji kopicili nujni elementi literarnega repertoarja in oblikovali nastavki vseh treh velikih literarnih vrst: lirike, epike in dramatike.

Za razvoj proze je bilo izredno pomembno prevajanje svetopisemskih parabol v *Bibliji*: treba je bilo razviti povsem nove tehnike pripovedovanja. Tu ne gre le za prenašanje iz enega jezika v drugega, saj je bil slovenski pisni jezik v tem smislu še popolnoma nerazvit in je moral izumiti lasten nabor elementov. Protestantska proza je spodbudila razvoj prvin, ki so »pripeljale k nastanku bolj zapletenih pripovednih struktur« (Pogačnik 1980: 59), razvila je izrazita pripovedna mesta, na katerih se pojavljajo lokacija, dejanje, glavna oseba; s tem se uveljavljata pripovedna situacija ter dogajanje kot ključen strukturni element pripovedne proze. Trubarjeve anekdote niso več samo linearni dodatek, temveč pridobivajo samostojno pripovedno funkcijo. Tako napreduje proza od dekorativnih nalog k samostojnim pripovednim: temelj za nadaljnji strukturni razvoj slovenske proze, ki je »navzoč še danes na dnu sodobnega knjižnega sloga« (Pogačnik 1980: 60), je položen. Tudi Grdina nabožno književnost razume kot temelj za nadaljnji razvoj in pritrjuje pomenu pridiznega eksempla, ki ga je Kmecl uvrstil v znameniti razvojni lok »od pridige do kriminalke«; eksempl je namreč »najbolj čista pripovedna prvina starejše slovenske književnosti« (Grdina 1999: 62). Ta razvoj se nadaljuje v baročnih pridigah, ki dosežejo vrh pri Tobiji Lionelliju – Janezu Svetokriškem (*Sacrum promptuarium*, 1691–1707), rokopisnih pridigah Gregorja Vorenca, Jerneju Basarju in predvsem pri Mihaelu Krammerju – očetu Rogeriju v dveh knjigah *Palmarium empyreum* (1731–1743), *Zmagovita nebesa*. Kapucina Svetokriški in Rogerij preraščata meje cerkvenega govorništva: pridiga pri njiju postaja sama sebi namen, postaja literarna v pravem pomenu besede. Juvan poudarja, da je homiletika v slovenskem prostoru morda še pomembnejša kot v drugih evropskih kulturah, saj so bile pridige skoraj edini medij »za ohranjanje in diseminacijo antične, svetopisemske, srednjeveške in novoveške slovstvene produkcije«; s povzemanjem in citiranjem priljubljenih občnih mest, izrekov, misli, pričevanj, mitoloških in zgodovinskih motivov, anek-



dot in zgodb pa so iz pridig nastala »besedila, ki so funkcionirala kot nekakšne spominske zgostitve, spominski simulakri in predelave zahodne tradicije« (Juvan 2000a: 131). Tako je – kljub že omenjeni vpetosti v religiozni kontekst – nastajalo ustrezno referenčno ozadje, na katerega se je lahko oprlo nastajajoče slovensko leposlovje.

Na področju lirike se je nastajajoča umetniška poezija poleg vzporednega ljudskega pesništva lahko naslonila na bogato tradicijo srednjeveških cerkvenih pesmi, predvsem marijanskega kulta, ki je v sicer nabožnih pesmih spodbujal estetsko in ekspresivno plat besedil. Verzifikacijo, podrejeno katehetskim ciljem, so gojili protestanti (zaradi silabičnega verza danes zveni tuje), pomembne pa so tudi nabožne pesmi iz *Kalobškega rokopisa* (med 1640 in 1651). V osemnajstem stoletju velja izpostaviti poljudno-nabožne slovenske pesmarice, kakršni sta bili izvirna zbirka nabožnih pesmi Ahacija Stržinarja (*Katoliš kršanskiga vuka pejsme*, 1729) in zbirka večinoma iz nemščine ali latinščine prirejenih pesmi Franca Mihe Paglovca (*Cantilenae variae*, 1733). Če Stržinarjeva dela po umetniški plati nikdar niso bila visoko cenjena, gre pri Paglovcu za »spretno verzifikacijo«, ki upošteva temeljne zakonitosti naglasnega verza in premorejo dobre rime (Rupel 1956: 312). Tik pred prvo resno manifestacijo posvetne literature pri nas, pesniškim almanahom *Pisani-ce* (1779–1781), je izšla tudi liturgična pesmarica Maksimilijana Redeskinija (*Osem inu šestdeset sveteh pesmi*, 1775), ki prinaša tudi nekatere zanimive posvetne pesmi. Ob tem ni odveč pripomba, da so takšna dela zaradi žanra lahko dosegala razmerno široko populacijo – kot se bo izkazalo pozneje, je Cerkev še dolgo po tem ostala distribucijski kanal, kakršnega si nastajajoča posvetna književnost ni mogla zamisliti niti v sanjah.

Na koncu je treba omeniti še dramatiko, ki je pred razsvetljenstvom sicer na našem ozemlju obstajala, a je bila večinoma tujejezična. Jezuitsko gledališče je gojilo repertoar pretežno nabožne tematike v latinščini, so pa delovali tudi slovenski avtorji (Schönleben, Anton Košutnik). Ljubljana se je že v začetku 18. stoletja pridružila meščanskim trendom in kroženju gledaliških skupin ter vsaj od 1635 gostila mnoge, večinoma nemške gledališke družine: od mitoloških in pastirskih iger do del Christopherja Marlowa in Thomasa Kyda. Od leta 1736 je imela Ljubljana stalni oder v rotovžu, 1756 pa je dobila gledališko hišo. Njen program je ostajal v celoti uvožen in tujejezičen ter je odseval predvsem impulze, aktualne v nemški kulturi. Med latinskim jezuitskim in nemškim posvetnim gledališčem pa se je začela oblikovati tudi slovenska gledališka dejavnost: predvsem s pasijonskimi procesijami (prva 1617); Ljubljancem sledijo Kranjci, Novomeščani, Škofjeločani in Tržičani. Te procesije so dobivale izrazito dramaturško podobo: najbolj *Škofjeloški*

*pasijon*, kot ga je zapisal Lovrenc Marušič – Romuald v *Navodilu za procesijo na veliki petek v Škofji loki*. Romualdova mojstrovina ima poteze spektakla: oblikovna sredstva kontrasta, alegorije in hiperbolike si podredijo besedilo in dosegajo dramatske učinke (Pogačnik 1980).

\* \* \*

Razmeroma skromna bera slovstvene dejavnosti obsežnega obdobja pred slovenskim »prerodom« nam vendarle ponuja nekaj koristnih iztočnic: obstaja tradicija rokopisov in tiskov v slovenskem jeziku, velika večina njih je v celoti vsebinsko in oblikovno podrejena praktičnim verskim potrebam, hkrati pa manjši del te produkcije začenja kazati znane nje rastoče avtonomizacije v smislu osamosvajanja epskih, lirsko-izpovednih ali dramatsko-spektakelskih prvin. Četudi te prvine tradicionalna literarnozgodovinska perspektiva (v tem primeru Pogačnikova, vsaj deloma pa tudi Grdinova) morda interpretira za odtonek preveč teleološko (nanje retrogradno prenaša poznejše koncepte literarnosti), nedvomno drži, da so se ravno na take prvine kasneje lahko naslonili avtorji sekularizirajoče se literature. Položaj slovstvenega proizvajalca v tem času je seveda popolnoma drugačen kot pozneje: glede na delo ostaja ta v ozadju, individualna kreativnost pa ni dojeta kot posebna vrednota.<sup>28</sup>

Če se osredotočimo predvsem na tekstovno produkcijo, je vsekakor mogoče reči, da je že pred razsvetljenstvom pri nas »obstajalo določeno izročilo različnih potencialno literarnih prvin in plasti, iz katerega je nato mogla zrasti moderna slovenska književnost, ki je zavezana bolj ali manj evropskim estetskim standardom« (Grdina 1999: 78). Bogata tradicija nabožne književnosti, pa tudi ljudska tradicija, ustvarjanje bukvnikov ipd., vse to je bilo odločilno za rojstvo moderne pojmovane *slovenske* nacionalne literature iz duha razsvetljenstva. Najpomembnejšo vlogo je pri tem po Grdinovem mnenju odigrala nabožna književnost, ki je »s svojim razmeroma množičnim bralcem zagotavljala vrhunskim literarnim prizadevanjem primerno ozadje: njena vloga pri razširjanju pismenosti je bila zaradi majhnega števila splošnih in specializiranih učbenikov naravnost izjemna še v prvi polovici

<sup>28</sup> O tem dovolj zgovorno priča eklektična medbesedilnost baročne homiletike: sestavjalci pridig so nesramežljivo zajemali bodisi neposredno iz tradicije starih tekstov ali pa iz številnih priročnih zbirk in kompilacij. Kriterij za uspešnost njihovih besedil pač ni bila izvirnost, temveč prej retorična prepričljivost; »neoriginalnost« pa je bila povezana tudi z zavestno izrabo učinka avtoritete starih piscev, na katere so se sklicevali. Več o tem gl. Juvan 2000a: 113–132.

19. st.« (Grdina 1999: 76–77). Kot smo videli, je ravno nabožna tradicija vzpostavila tudi kreativen stik s preteklostjo in ustvarila ustrezno referenčno ozadje za nadgradnjo leposlovne produkcije.

Z vidika razvoja vloge literarnega proizvajalca oz. avtorstva pa je treba poudariti še nekatere elemente. Med drugim, da je položaj »avtorja« v tem času močno določen z distribucijo lingvističnega in kulturnega kapitala, ki jo narekuje družbena struktura: če odštejemo zelo redke izjeme (npr. šolnika Bohoriča), je avtor lahko kvečjemu izobražen plemič ali predstavnik duhovniškega stanu, ki ima ustrezno izobrazbo ter dostop do zelo omejenih virov in seveda do materialnih sredstev za tekstualno proizvodnjo. Ker trga praktično še ni, so distribucijski kanali zelo ozki in pretežno povezani s Cerkvijo (cerkvena pesmarica ima neprimerno večje možnosti distribucije od vsakršnega posvetnega pisanja). Do nastanka modernega in od religije in države diferenciranega literarnega sistema je tako še daleč: šele družbene spremembe in prehod v kapitalistično gospodarstvo bodo omogočili razmah trga, šolstva in s tem povezane bralske populacije pa tudi razmah novinarstva in medijev kot integrativnega socialnega faktorja in ključnega elementa za nastanek štirih delovalnih vlog sodobnega literarnega sistema. Šele v tem okviru se bo lahko začel razvoj literarnega proizvajalca kot »avtorja« v sodobnem pomenu besede.

## Pisatelj-preroditelj: od duhovnika do laika

### Anton Feliks Dev

diskalceati, Kranjska gramatika, Pisanice in literarni repertoar – patriotsko in orfejsko poslanstvo poezije – začetki posredništva: tiskarstvo, založništvo in knjigotrštvo – avtor kot obrtnik, literarnost in avtonomizacija sistema

Almanah *Pisanice od lepeb umetnost*, ki je izhajal med letoma 1779–1781, velja za prvi resen poskus umetnega pesništva v slovenščini. Ob njem se postavlja vrsta vprašanj, ki niso povezana le z osrednjim pesnikom *Pisanic*, Antonom Feliksom Devom (p. Janez Damascen, 1732–1786), temveč tudi s splošnejšimi problemi zgodovinskega, političnega in kulturnega konteksta. Poleg klasičnih literarno-zgodovinskih vprašanj bomo tako morali odpreti še nekatere probleme, ki se nam ponujajo iz systemske perspektive: med njimi vprašanje distribucije *Pisanic* in stanje posredniškega sistema nasploh, gmotni in institucionalni položaj ustvarjalcev – kdo sploh ima možnost, da v Sloveniji postane literarni proizvajalec konec 18. stoletja? – in (samo)videnja proizvajalca literature in celotnega sistema, kot se kaže iz dokumentov in literarnih besedil. Med ključnimi diagnozami avtonomizacije se bo pokazalo razmerje med starim in novim tipom proizvajalca, skozi katerega se začena sekularizacija literature, analizirati pa bo treba tudi koncepte literature in literarnega ustvarjalca ter interpretirati dostopne podatke v zvezi z razvojem in diferenciacijo posredniških funkcij in trga.

Za razumevanje razvoja sistema in avtorja v njem je treba upoštevati ustrezne gospodarske in politične kontekste. Obdobje začetkov systemske diferenciacije modernih evropskih družb je v splošnem zaznamovano s slabljenjem fevdalizma in krepitevijo meščanstva (to v habsburški monarhiji še ni tako razvito kot v zahodni in severni Evropi), v povezavi s tem pa še s prerodnimi gibanji. V slovenskem prostoru je treba upoštevati tudi razkosanost ozemlja na dežele (Štajerska, Koroška, Kranjska, Goriška ...), od katerih je bila le Kranjska pretežno etnično strnjena. Poleg tega pri nas ni bilo velemesta z razvitim kapitalizmom, kapital pa je bil koncentriran pri tujem ali potujčenem meščanstvu (Gspan 1956). Pomembne spremembe so prinesle terezijanske in jožefinske reforme v drugi polovici 18. stoletja, ki so na splošno okrepile moč državne oblasti (dvora). Cesarica Marija Terezija začne centralizirati upravo, ustanovi okrožne (kresijske) urade, kodificira pravo (kazenski zakonik iz 1769) in uvede splošno vojaško obveznost. Uveljavijo

se podložniške reforme, med njimi rabotni patent, ki omejuje samovoljo fevdalcev glede tlake; inštitut cenzure ter nadzor nad šolstvom pa sta podržavljena – prej je oboje nadzorovala Cerkev. Cesarica uvede tudi *splošno šolsko obveznost* od šestega do dvanajstega leta – ta reforma je bistvenega pomena za razumevanje razvoja bralske kulture, ki je eden od nujnih predpogojev za nastanek sodobnega avtonomnega literarnega sistema. Kot opozarja Grdina, se je po začetku uvajanja splošne šolske obveznosti v terezijanski dobi (v praksi je uvajanje trajalo skoraj sto let, do druge polovice 19. stoletja) v slovenskih deželah predvsem prek problematike jezika učbenikov izpostavilo vprašanje enotnega nacionalnega knjižnega jezika. Šolstvo je v drugi polovici 18. stoletja postalo politična zadeva: le izobražen državljan je namreč predstavljal soliden temelj za gospodarstvo. Leta 1773 sta bila podržavljena srednje in višje šolstvo, v avstrijskih deželah pa je bila leta 1774 razglašena splošna šolska obveznost (v ogrskih leta 1777). Sprva so imeli v podržavljenih šolah duhovniki izjemno veliko vlogo, a se je ta še posebej po letu 1848 postopoma zmanjševala.

Vladavina Jožefa II. med letoma 1780–1790 je prinesla nadaljnji niz radikalnih reformnih rezov, usmerjenih k pospeševanju razvoja kapitalizma in proizvodnje. Jožef II. ustanovi gubernije (v Gradcu za Štajersko, Koroško in Kranjsko), profesionalizira državno sodstvo, razglasi nov kazenski zakonik, reorganizira semenišča, omejuje demonstracije liturgičnega razkošja in zapira samostane, s tolerančnim patentom 1781 pa dopusti tudi druge veroizpovedi. Položaj podložnikov olajša z novimi patenti (predvsem z možnostjo odkupa od tlake). Vse to so močni udarci fevdalizmu. Pomembni so tudi novi cenzurni predpisi: cenzura se leta 1781 centralizira na Dunaju, v pristojnosti deželnih vlad pa ostane le dovoljevanje tiska brošur, molitvenikov in časopisov. Mesta se v tem času živahno preobražajo, buržoazija se krepi s pritokom laičnih izobražencev, podjetnikov in trgovcev. Obenem oživlja družbeno življenje: gledališče, opera, čitalnice, knjižnice, družbe, časopisje, tiskarne. Od leta 1790 dalje se reformni tok zavre, kajti po dveletni vladilni Leopolda II. avstrijski prestol zasede Franc I., ki v strahu pred revolucijskim valom zgradi močan policijski in vojaški aparat ter uveljavlja politiko državnega patriotizma.<sup>29</sup> Kljub temu razmaha kapitalizma, ki zajame tudi slovenske dežele, ni več mogoče ustaviti (Gspan 1956).

Med okoliščinami, ki so neposredno spodbudile razmah »preporoda«, omenja France Kidrič tudi novo šolsko politiko, ki skuša latinščino v šolah nadomeščati z nemščino. Na splošno naj bi germanizacijski val, ki ga je povzročil poskus racio-

<sup>29</sup> V tem kontekstu je razumljivo, da se cenzura poostri. Leopold II. tako izda seznam prepovedanih knjig, med katerimi so tudi dela Shakespearja, Voltaira, Kanta, Lessinga in Goetheja.

nalizacije uprave pod Jožefom II., pomembno spodbudil nastajajoči nacionalizem (Grdina 1999). »Preporoda« v literaturi seveda ni mogoče razločiti od splošne nacionalistične naravnosti tega gibanja. Četudi smo nastavke za to gibanje v omejeni obliki lahko opazili že pri protestantih, šele »preroditeljki« zares začenjajo veliki projekt, ki postopoma vodi v konstitucijo (in osamosvojitve) slovenskega naroda. V njem je dolgo časa literatura igrala pomembno, vsaj na deklarativni ravni celo odločilno vlogo, in to dejstvo, ki za nekatere druge literarne sisteme ni bilo tako določujoče, je treba pri Slovencih ves čas upoštevati. Gre predvsem za uveljavitev enotne nacionalne zavesti (prek jezika), ki je potekala postopoma – še pri Pohlínu ta nima docela jasnih kontur; prehojena pot, ki vodi od kranjskega patriotizma pod cesarskim okriljem zgodnjih preroditeljev do »pomladnih« zamisli o popolni emancipacije Trdinove generacije, je dolga.

Nasploh je temeljne premike te dobe mogoče strniti v nekaj pomembnih točk: odločilni koraki v smer novega gospodarskega sistema (kapitalizem), modernizacija državne uprave (krepitev in centralizacija posvetne oblasti), z obojím pa je povezana tudi temeljita reforma izobraževalnega sistema, zaznamovana s sekularizacijo. Na kratko, gre za prehod v kapitalistični družbeni model, v katerem se pospešeno odvijajo procesi funkcionalne diferenciacije družbenih sistemov: politika, religija, gospodarstvo in umetnost se začenjajo osamosvajati. Omenjeni tokovi so v zadnjih desetletjih 18. stoletja tudi pri nas oblikovali ugodnejše razmere za razmah take literarne dejavnosti, ki ni bila več docela podrejena religiozni funkcionalnosti. Vendar njeni protagonisti vsaj v prvi fazi še niso bili laični avtorji. Začetno fazo obdobja, ki ga starejša literarna zgodovina označuje kot »preporod«, so namreč zaznamovali duhovniki, ki so bili na slovenskem ozemlju tudi dotlej nosilci slovstvene dejavnosti. Kljub temu da se je v sedemdesetih letih pod škofom Herbersteinom polno uveljavila meniškim redovom nenaklonjena janzenistična struja,<sup>30</sup> je bilo na začetku glavno središče ustvarjanja ravno med ljubljanskimi menihi.

**DISKALCEATI, KRANJSKA GRAMATIKA, PISANICE IN LITERARNI REPERTOAR.** V omenjenih razmerah se v Ljubljani začenja literarna dejavnost menihov iz reda bosonogih avguštincev – diskalceatov. Diskalceatski samostan premore manjšo zbirko slovenskih knjig in v njem od pomladi leta 1763 dela menih p. Marko Pohlin (1735–1801), ljubljanski redovni pridigar. V istem samostanu je bil tedaj tudi samostanski lektor Anton Feliks Dev, ki se med drugim ukvarja s prevajanjem

<sup>30</sup> Grof Herberstein je 1773 postal samostojen škof. Četudi je bil janzenist, je veljal za odprtega; ni se vtikal v dogmatske spore in je v praksi podpiral reforme Jožefa II. – sekularizacija države, racionalizacija religioznih manifestacij, versko in splošno strpnost ipd.

latinskih klasikov v slovenščino. Pohlina kot goreč preroditelj sredi sedemdesetih uspešno išče nove privržence: pod njegovim vplivom mladi Vodnik že leta 1775 zлага *Milo pejsem* ..., nastane prva zbirka slovenskih narodnih pesmi s petimi teksti, deluje »kroček« dijakov, ki se poskušajo v slovenskih verzih – gre za eno prvih oblik literarnega združevanja pri nas (Gspan 1956, Kidrič 1938). Pohlina je izjemno plodovit pisec, neumorno piše in širi duhovne knjige, spodbudi pa tudi prvi poskus umetnega pesništva. Njegovo delo je za literaturo pomembno zaradi metričnega poglavja v nemško pisani *Kranjski gramatiki* (1768), ki je vplivalo na »pisaničarje«. Pohlina filološko skromna slovnica je polna za današnji čas čudaških izpeljav, a z vidika preroda za Kidriča pomeni »naravnost epohalen spis« (Kidrič 1938: 162). Pohlina v verzološkem poglavju očrta razliko med dolgimi in kratkimi zlogi, stopico, najbolj uporabne mere, rimo ipd. Zaveda se tudi razkoraka med pesnjenjem po latinskih vzorih in tradicijo akcentuacijskega verza.

Pohlina gramatika ima pomemben nasledek: »pisaničarji«, prva prava pesniška šola pri nas, upoštevajo njena tri poglavitna navodila, in sicer predvsem niz pravil za prilagajanje slovenskih zlogov antičnim kvantitetam ter zahtevi, naj pesnik uporablja simbole iz grške in slovanske mitologije ter naj uporablja čimveč pesniških figur. Tudi Vodnik, ki sicer že v *Zadovoljnem Kranjcu* zavrže vse tri omenjene poetološke smernice ter se osamosvoji, začenja pesniti v tem duhu (Petrè 1970: 66). Zanimivo je, da Pohlina metrično poglavje v *Kranjski gramatiki* želi služiti kot pripomoček za aplikacijo kvantitativnega verznege sistema v slovenščino; pa vendar se v nasprotju s Pohlino že Dev nekako instinktivno odloči za naglasni verzni sistem. To je mogoče, ker je ta dotlej že uveljavljen v ljudskem in cerkvenem pesništvu (Koruza 1972).<sup>31</sup>

Opisana dejavnost, ki je temeljila predvsem na gorečnosti Pohlina in delu krožka, je dala pomemben rezultat: leta 1779 je prvič izšel almanah *Pisanice*. Uredniško delo je opravil Anton Feliks Dev, ki mu je uspelo objaviti še dva zvezka almanaha za leti 1780 in 1781. *Pisanice* pomenijo neprecenljivo žanrsko obogatitev slovenske poezije: od lirskih zvrsti razvijejo predvsem odo, elegijo, epigram, pastoralo in prigodnico,<sup>32</sup> od epskih verzno povestico (v starejši terminologiji moralčno pripoved) in dramatični libretto; med verzi in kiticami prevladujejo heksametri in pentametri

<sup>31</sup> Pohlina sicer promovira kvantitativno načelo, a dopušča tudi možnost silabotoničnih in akcentuacijskih verzov za slovenščino, četudi tega podrobneje ne razloži.

<sup>32</sup> Predvsem za Devovo lirsko poezijo je značilna uporaba bogatih figur (anafora, sintaktični paralelizem). Pri tem ne gre zgolj za pesniško okrasje, temveč izražanje ali fingiranje močnih čustev, ki ustrezajo visokemu (baročnemu) stilu (Koruza 1993).

brez rim (elegični distih), sapfična kitica, krajši troheji in amfibrahi ter rimani aleksandrinci (Kos 2001, Koruza 1972).<sup>33</sup> Zvrsti in vzorci večinoma ustrezajo tistim, ki jih 1772 obravnava avstrijski pesnik M. Denis, pozna pa se tudi vpliv Gottscheda. Devove in Vodnikove verzne povestice so tipičen primer razsvetljskega pesništva in do Prešerna najizrazitejši primeri slovenske epske poezije (Kos 2001). Koruza poudarja, da so bile *Pisanice* v preteklosti podcenjene, predvsem zaradi »ukoreninjenih predsodkov proti meniškim pesnikom, ki jih je ustvarila jožefinska doba in vzdrževala zlasti liberalno usmerjena literarna zgodovina« (Koruza 1993: 9), pa tudi zaradi izumetničenega pohlinovskega jezika, ki ga je kritiziral že Kopitar. Danes, ko je mogoče takšne predsodke obiti, se toliko bolj relevantno kaže spoznanje, da so *Pisanice* neverjetno obogatile tedanji repertoar posvetne poezije.

Ena pomembnejših repertoarnih dilem pri *Pisanicab* je bila odločitev za primeren verzifikacijski sistem.<sup>34</sup> Kot ugotavlja Koruza, so bile med pisaničarji tu pomembne razlike, predvsem med Pohlinom in njegovo šolo (Mihelič, Vodnik) ter Devom. Pohlina in njegova učenca so v prvem zvezku stremeli k uporabi antičnih kvantitativnih prozodičnih pravil, po katerih so takrat pesnili v latinščini po gimnazijah. Pohlina neprecizna prozodična pravila so dopuščala veliko svobode pri razumevanju dolgih in kratkih zlogov; statistične raziskave trozložnih meril pa so pokazale, da sta daktili s spondeji po teh pravilih najpogosteje zamenjevala Pohlina in Mihelič, medtem ko se je Vodnik skoraj dosledno držal daktilske mere (namig na Vodnikov ostrejši pesniški čut?). Vsem pa je skupno »hotenje v uvajanju kvantitativnega metričnega sistema v slovenščino, v izključni uporabi antičnih stalnih verzni oblik in v terminološki doslednosti njihovega poimenovanja« (Koruza 1993: 71).

Za razliko od Pohlina, Miheliča in mladega Vodnika Dev dosledno uporablja baročni oz. klasicistični aleksandrinec, ki ga oblikuje po nemškem vzorcu, v silabotonični adaptaciji. To je mogoče pripisati predvsem vplivu Gottscheda na prevlado aleksandrince v avstrijski poeziji 18. stoletja, še bolj pa dejstvu, da je bil aleksandrinec priljubljena verzna oblika zapoznelega baročnega pesnika Gottfrieda Benjamina Hanckeya, po katerem se je zgledoval Dev. Njegove odstopne od silabotonične

<sup>33</sup> Povezava *Pisanic* z nemškimi almanahi muz (dunajski, göttingenski, šlezijski, Vošov) je za Koruzo nekoliko problematična. Vsekakor pa sta pomembna vir za Deva npr. šlezijski verzifikator G. B. Hancke pa tudi M. Denis.

<sup>34</sup> Silabotonični princip sodobnemu ušesu deluje »naravno«, pa vendar nas historiat verzifikacijskih sistemov podučijo, da ne gre za nekaj samoumevnega, temveč za zgodovinsko realiteto, ki se je na Slovenskem uveljavljala v 18. stoletju in prevladala od 19. stoletja dalje (gl. Bjelčevič 1997).



metrične sheme Koruza razlaga predvsem z naslonitvijo na cerkvene vzorce, namenjene petju, ki so s svojo pevsko naravo dali možnost večjih metričnih odklonov – malo je namreč verjetno, da bi se Dev zgledoval neposredno pri silabičnem verzem sistemu. Koruza upravičeno domneva, da Dev teoretično ni docela razčistil problema verzifikacijskega sistema, a je na podlagi poznavanja verzifikacijske prakse in pesniške intuicije v praksi prišel do doslednega *silabotonizma*. Tako v francoski silabični obliki aleksandrinca kot v njegovi nemški silabotonični adaptaciji je vezni člen dveh sklopov četverostišij rima. Pri Devu se rima konstantno pojavlja, pri Pohlinu pa je ni – Pohlin rimo zavrača iz načelno-estetskih razlogov. Koruza tako sklene, da sta se že v prvem letniku *Pisanic* »vzporedno predstavila dva verzološka nazora preko značilnih primerov njune pesniške rabe v slovenskem jeziku«. Že s temi verzifikacijami se je »dovolj jasno pokazalo, da je kvantitativni verzni sistem neustrezen« (Koruza 1999: 73–74).

V drugem zvezku *Pisanic*, ki je v resnici Devova pesniška zbirka, prevlada razvojno perspektivnejša možnost, tj. polna »uveljavitev silabotoničnega oziroma kvalitativnega verznege sistema v nasprotju s poskusom uvajanja kvantitativne prozodije v Pohlinovem krožku« (Koruza 1993: 212). Odločilna prevlada aleksandrinca v stereotipni »junaški« različici kaže sicer sorazmerno metrično enoličnost, ki pa jo pesnik omili z drugimi postopki, npr. z različnimi oblikami iteracije (najpogostejše anafor). Pojavi se tudi amfibraški verz z različnimi variacijami in odstopanji (najpogostejše opustitev nenaglašanih zlogov na začetku verza – anakruza), kar daje verzom daktilski značaj (ker Dev tega pri jambih ne dela, Koruza išče možen odgovor v tradiciji nabožne péte verzifikacije). V tretjem zvezku (v njem je dobre tri četrtrine Devovih verzov) se pri Nagliču spet pojavi kvantitativni princip, medtem ko se Vodnik pojavi z raznolikimi metričnimi in verznimi vzorci, pri čemer je razmerje med antičnimi verznimi vzorci in izrazito silabotoničnimi pesmimi, kakršna je *Zadovolne Krajnc*, skoraj natanko izenačeno. *Pisanice* torej karseda jasno odražajo problem verzifikacijskega sistema za umetno pesništvo: s tem problemom so se soočili že protestanti (z današnjega vidika njihove silabične verzifikacije ne morejo veljati za uspešne), a ga bo v velikem slogu dokončno in za vse čase razrešil šele Prešeren. Z uspešnimi verzifikacijami, kot so nekatere Devove in Vodnikove pesmi, pa že *Pisanice* kot prva resna manifestacija umetnega pesništva v slovenščini nakazujejo ustrezen odgovor.

Vendar se vloga pisaniških verzifikacij pri razvoju repertoarja nikakor ne izčrpa ob vprašanju verzifikacijskega sistema. Poleg že omenjene žanrske obogatitve je nujno upoštevati tudi relativno uspešen prenos visokega, učenega stila poezije, ki je z bogatimi aluzijami na antično mitologijo in izrabo »občih mest« poezije prispeval k

temu, da se je slovenska poezija tako rekoč »pripela« na kontekst evropske intelektualne tradicije. Če so bili tovrstni postopki po svoje značilni že za pisce baročnih pridigarških priročnikov, je seveda pri *Pisanicab* odločilen premik v dojemanju funkcionalnosti besedil: pisaniške verzifikacije so se osvobodile religiozne služnosti.

PATRIOTSKO IN ORFEJSKO POSLANSTVO POEZIJE. Za eno od temeljnih *motiva-cij* Devove poezije se v drugem zvezku *Pisanic* očitno izkaže izrazita kranjska patriotska zavest, predvsem z zgodbo o muzah iz pesmi *Kranjskeb Modric žalovanje čez tu predolgu gorideržanje svojega Belina v Laškeb duželah*. Opis ubogega stanja kranjskih muz je prav posrečen: medtem ko ščinkavci pojejo vesele pesmi, Modrice vse blede sede v luknji, mutaste, ne žive ne mrtve. Če v roke vzamejo pisala ali napno strune citer, je njihov glas obupen: »Vse, kar piskale smo, je le strašno tulilu; / vse, kar me godle smo, je zuperno cvililo ...« (*Pisanice* 1977: 25). Njihov trud je zaman: vse pesmi bodo vekanje, godba kisel jok, dokler se k njim nazaj ne vrne Belin (različica Apolona). Že v naslednji pesmi *Vesele Kranjskeb Modric na pribod njeb Belina* se situacija obrne: Modrice veselo obljublajo Belinu, da ga bodo vselej goreče ljubile in mu dale kranjske Ovide in Vergile; Ljubljana mu bo pela čast in hvalo, ker je od njega prejela zlate čase; vnuki pa ga bodo častili, ker so od njega dobili čist jezik. Obe pesmi nekako uvajata po verzni obliki bogat mitološko-alegorični operetni libreto *Belin*, ki v tipični obliki baročne operete duhovito opisuje spopad med Belinom in Burjo ter zmago Belina, ki bo odslej vodil kranjske modrice.

Orfejsko in deželno-patriotično poslanstvo poezije je bolj ali manj tematizirano tudi v drugih pesmih: zanimiv je Devov posrečen poziv vsem kranjskim »spevorečnikom«, naj dajo svoje izdelke med ljudi: propagira širjenje umetnega pesništva in bralne kulture, prava preroditeljska poanta pa se razkrije v zadnji kitici: »Napnite! Sturit / Volne roke: / Le kujte! Prekujte / Te terde glave / glave, glave« (*Pisanice* 1977: 58). Poezija je torej tu v funkciji preroda, ne pa osebne izpovedi; ta je v vseh pesmih potisnjena ob stran. Dev v tretjem zvezku vendarle objavi bolj izpovedno pesem *Amint na oči svoje Elmire* ter *Občutenje tega serca nad pesmejo od Lenore*: gre za neke vrste kreativno poročilo o recepciji (subjektivna kritika v verzih), v kateri po splošno sprejetem mnenju sicer ne gre za pristen stik s predromantiko, temveč predvsem z njenimi baročno fantastičnimi prvinami; pa vendar prinaša pomemben in pogosto citiran sklep, v katerem lirski subjekt resignirano ugotavlja: »Al oh! kar grize me / Še več, oh! jest spoznam / Je tu, je tu! de je / me moj'ga petja sram« (*Pisanice* 1977: 91). Če skromno Devovo »spoznanje« povežemo s tem, kar je bilo prej rečeno o prihodnjem razcvetu umetnosti na Kranjskem, seveda ni mogoče spregledati, da Dev retorično odpira neki prostor: to je prostor vrhunske poezije in umetnosti; prostor, ki ga sam še ne more ustrezno zapolniti (ker nima ustreznega

talenta?), pa vendar v prihodnosti predvideva take kranjske umetnike, ki bodo, če nekoliko prehitavamo, vredni uvrstitve ob bok najvišjim dosežkom evropske ali celo svetovne literature (v Goethejevem smislu). Odprta je slovenski Parnas, gora, na katero se lahko zapodijo pretendenti za kanonizirano večnost.

V zvezi s posebnim poslanstvom poezije moramo biti pozorni na povezavo pisničarjev s širšim prerodnim gibanjem, denimo s sočasno Akademijo delavnih (Dev je bil kot umetnik njen član), ki odseva iz pesmi *Kranjska dužela želi tudi svoj dikcionarijum imeti*. »Kranjska dežela« nastopa kot personificiran lirski subjekt: »En besedniše vi mi marnu skup zložite, de tega nimam jest, tu je že mene sram /.../ Skažite, da on neč po ptujem nazdihuje, de Nemc krivičnu ga z'enga tatu dolži ...« in poziva k enotnosti in marljivemu delu za slovar, ki naj dokaže enakovrednost kranjskega besedišča. Nasploh je literarno dejavnost tega obdobja ves čas treba opazovati kot del celovitega prerodnega projekta, v katerem poezija nima osrednje vloge in se osmišlja v širšem kontekstu narodnega prebujenja, prekovanja »trdih glav«, pa seveda jezikovne standardizacije, ustanovitve osrednjih institucij in podobno.

Poseben problem, aktualen pri *Pisanicah* pa tudi pozneje, je vprašanje razmerja med kranjskim in avstrijskim patriotizmom. Ali je Dev s hvalospevi cesarju le »želel pomiriti strogo cenzuro« (Petrè 1970: 65)? Koruza predvideva, da je na Deva v tendenčnem smislu kulta Jožefa II. in propagiranja vojaške službe, kar se kaže predvsem v prvi in dokaj posrečeni uvodni pesmi prvih *Pisanic Lubezn Jožefa II. rimskega cesarja pruti svojemu bližnemu*, vplival grof Edling; to je tembolj verjetno, ker je Edling poskrbel za prevod v nemščino in distribucijo tega besedila. Sicer pa je tudi splošno ozračje naklonjeno slavljenju vladarske politike. Vsekakor se uvodna pesem prvih *Pisanic* današnjemu bralcu zdi na meji dobrega okusa. Humani cesar bo junaku, ki se bori in krvavi za domovino, kar sam prevezal rane: gotovo primerno sredstvo za »pomiritev stroge cenzure«. Podobno je simptomatična zadnja pesem v drugem zvezku – verzificirani pogovor med dekletoma Špelo in Meto je pamflet proti skrivanju moških pred vojsko: mlade fante, ki se izogibajo pozivom za vojsko, avtor smeši in jim za zgled stavi pogumno dekle Meto, ki se ne boji svinca in smrti za domovino. Satirična poanta na koncu obleče Meto kar v vojaške hlače, skrivaške mladeniče pa v kikle, ki da jim bolj pristojijo. Dvogovor zaključuje »spevorečnik« takole: »O Fantjil! vas ni sram, še zmirej zajci biti? / Glejte! kaj Meta, kaj te šibke d'vice st're? / Kje v jame je njuh sram se po tatinsku skriti; / Za babe vas jest; njuh deržim jest za može« (*Pisanice* 1977: 77).<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Tudi tretji zvezek je podobno zaznamovan. Dev žaluje za umrlo cesarico Marijo Terezijo, pesniške moči usmerja v opevanje tega, kako celo mogočna kraljica nemških rek Donava žaluje, polna solz Dunajčanov.

Prvi poskus slovenskega umetnega pesništva je torej uokvirjen v hvalospjev cesarju in v poziv, naj bo življenje dano domovini na razpolago brez rezerve. Težko se je pridružiti stališču, da gre predvsem za pomiritev cenzure. Z današnjega vidika je tako razumljivo, da Prijatelj imenuje to poezijo meniško klečplazništvo. Vendar utegne biti problem avstropatriotizma bolj zapleten: to se pokaže tudi pri Vodniku (brambovske pesmi) in bi ga bilo treba presoјati s historičnimi merili. Literarni zgodovinarji tu nihajo med estetsko in ideološko sodbo: razpeti so med navdušenjem nad »prvenstvom« in presoјanjem z merili razvitejše literature. Kidrič presoјa s prerodnega stališča in meni, da *Pisanice* uspešno dokažejo pesniško sposobnost slovenščine, četudi je ta poezija »jcljajoča« in »nebogljena«, je »preporodni tolkač že sama po sebi« (Kidrič 1938: 196). Prav nenavadno ostrpa pa je Prijateljeva ideološka sodba o Pisaničarjih v *Dušečnih profilih naših preporoditeljev*; kar nič pozitivnega ne more najti, temveč mu je »nezakna, skopa in sterilna preteklost zadnjič javno vzplapolala v leščerbi, imenovani Pisanice« ... ki nosijo znamenja »papirnate naškrobljenosti in izumetničene napihljenosti baroka«, namesto delikatne precioznosti pa se v tej »klečplazni meniški poeziji«, ki ni drugega kot »kuriozne rezbarije in besedne igrake zapečnjakov iz samostanskih celic«, šopiri »neokusna banalnost« (Prijatelj 1935: 34). Ta sodba se pri poznejših zgodovinarjih omili in verjetno postane pravičnejša. Tako za Gspana pisaniški izdelki res nosijo »znamenja začetništva in diletantizma«, a so »velik dogodek« glede na okoliščine, v katerih je bilo treba šele »izoblikovati pesniški jezik, ga preskusiti na raznih že kar zapletenih oblikah ter dognati, kakšno prozodično načelo se prilega slovenščini« (Gspan 1956: 363–364).

**ZAČETKI POSREDNIŠTVA: TISKARSTVO, ZALOŽNIŠTVO IN KNJIGOTRŠTVO.** Avtonomizacijo literature je mogoče razumeti predvsem kot osamosvajanje, izvijanje iz drugih kontekstov, denimo religioznega, političnega ali izobraževalnega. Eden od njenih nujnih predpogojev je tudi vzpostavitev trga in posredniškega sistema, ki šele omogočata razvoj vseh sodobnih delovalnih vlog, tudi vloge avtorja. Ta razvoj je seveda postopen in na slovenskem ozemlju nekoliko zaostaja za razvitejšimi deli monarhije, s tem da že Avstrija ostaja za najrazvitejšimi deželami zahodne Evrope. Dostopni podatki o drugi polovici osemnajstega stoletja pričajo, da je bil ta razvoj pri nas skromen. V okviru počasi rastoče slovenske tiskane produkcije je delež posvetne literature minimalen, saj med letoma 1750–1830 izide le pet slovenskih literarnih knjig: 1779, 1780, 1781 *Pisanice*, leta 1801 zbirka Pavla Knobla in 1806 Vodnikova zbirka. Razumljivo je torej, da *Pisanice* v »sistemu«, ki to sploh še ni, morejo sprožiti le relativno ozek odmev, saj ne obstaja literarni trg, ne obstajajo literarne in posredniške institucije, ni dovolj kompetentnih sprejemnikov,

kaj šele kompetentne kritike. Podatkov o nakladi *Pisanic* na žalost ni, vendar je bila verjetno relativno nizka.<sup>36</sup>

*Pisanice* vsekakor predstavljajo pomemben izdajateljski podvig, saj je mogoče pritrditi Koruzovi ugotovitvi, da v »času izhajanja *Pisanic* ni bilo ne založnikov ne založb, ki bi omogočali normalno izhajanje literature« (Koruza 1993: 44). Premožni avtorji so si stroške tiska krili sami, medtem ko so tiskarji, pa tudi previdni knjigotržci v lastno režijo sprejemali le publikacije, ki so obetale zanesljiv dobiček. Dev kot ubožni menih ni imel lastnih sredstev, malo pa je verjetno, da bi samostan finančno podprl tisk posvetne publikacije, sploh glede na to, da ni podatkov o tem, da bi sofinanciral izdaje Pohlinovih verskih knjig. Koruza je skeptičen tudi do možnosti, da bi *Pisanice* tiskal Eger na lastne stroške, in predvideva, da je izdajo podprl mecen, na kar namiguje tudi Pohlin v *Bibliotheci Carniolae*, kjer piše, da za leti 1782 in 1783 *Pisanice* čakajo na drugega mecena. Koruza tako pritegne najverjetnejši domnevi, da je tudi za sponzorstvom *Pisanic* stal Zois: »Teško bi v tistem času našli v Ljubljani drugega moža, ki bi imel stike z Devom, razumevanje za slovensko posvetno pesnjenje in gmotne možnosti, podpreti izdajo *Pisanic* od lepeh umetnost« (Koruza 1993: 45–46). Zois naj bi poznal *Pisanice* in njihove sodelavce že pred Devovo smrtjo 1786, izkazal je zanimanje zanje, verjetno je kupil izvod revije že v času izhajanja, Deva pa je tudi obiskoval. Prenehanje izhajanja zbornika utegne biti povezano tudi s cenzurno reformo iz leta 1781, ki je poprej pokrajinsko pristojnost odločanja preneslo na Dunaj, kar je izdajanje zapletlo.

Vsekakor ostaja z vidika naše raziskave pomembno dejstvo, da začetki izdajanja posvetne literature, kakršno predstavljajo trije letniki almanaha *Pisanice*, pri nas niso bili mogoči na tržni osnovi, temveč le kot »subvencija«. Delovanje preroditeljev je bilo pogojeno z mecenstvom, saj trga za slovenske proizvode še ni bilo. Meniška struja je v Ljubljani najverjetneje izgubila možnosti delovanja ravno zaradi tega, ker ji je podpora odtegnil neznani mecen. Pa vendar so se preroditelji zavedali, da na dolgi rok njihov projekt rabi vsaj minimalen tržni uspeh. V tej luči je zanimiva uporaba propagandnega prijema v Pohlinovem komentarju v 2. izdaji *Kranjske gramatike* (1783): Pohlin opozori na oba zvezka *Pisanic*, ki sta še na voljo pri tiskarju Egru. Proizvajalci literature se torej zavedajo, da preroditeljski projekt na neki točki stopa iz zgolj duhovne razsežnosti in se srečuje z realnostjo nastajajočega tržnega sistema. Družbeni red pač vprašanje izdelovanja in razpečevanja knjig

<sup>36</sup> Vprašanje naklade *Pisanic* tudi v Koruzovi monografiji ostaja odprto; Koruza omeni le, da Scherberjevo sklepanje o nizki nakladi (na podlagi redkosti ohranjenih izvodov) ne drži nujno. Še manj vemo o prodaji *Pisanic*: še leta 1783 jih je tiskar še prodajal, očitno pa jih že v devetdesetih ni bilo mogoče dobiti na ljubljanskem knjižnem trgu (Koruza 1993).

neizogibno potiska v tržne vode: tiskarji morajo biti naravnani tržno, če hočejo preživeti, enako velja za knjigarjarje. Položaj tiskarstva, časnikaštva in mehanizmov za distribucijo knjig na naših tleh si je torej vredno natančneje ogledati.

Groba slika kaže relativno hiter razvoj posredniških institucij. Leta 1750 imamo le *tiskarni* v Ljubljani in Celovcu, leta 1819 pa že šest tiskarskih krajev, omenjenima se pridružijo Trst, Gorica, Celje in Maribor. V Ljubljani so tedaj štirje tiskarji (Eger, Kleinmayr, Recer in Sassenberg), v Celovcu pa dva (Kleinmayr in Schotter). Vmes sta nekaj časa delovali še tiskarni na Ptuj in v Kranju. Že Kidrič ugotavlja, da so bile tiskarne predvsem trgovska podjetja, večinoma brez namena, da bi sponzorirale prerodnike, pa vendar so odražale stanje povečujočih se potreb po (slovenskem) tisku. Hkrati je v Ljubljani raslo tudi število *knjigarn* (Korn, Kleinmayr in Licht), ki pa so jim še vedno konkurirali knjigovezi (Klemens, Hohn, Ruczizka in Thomas) (Kidrič 1938: 696–697). Natančnejše podatke o razvoju tiskarske panoge dobimo pri Berčiču. Tiskarstvo je pri nas po stoletju prekinitve, sledečemu izgonu Janža Mandelca leta 1582, nadaljeval šele salzburški tiskar Janez Krstnik Mayr, ki je leta 1678 odprl tiskarsko podružnico v Ljubljani.<sup>37</sup> Mayrova tiskarna je večinoma izdajala nabožna dela, molitvenike ipd., med njimi tudi tri knjige pridige Janeza Svetokriškega. Leta 1730 ali 1731 je podjetje odkupil Friderik Reichard, ki je postal uradni mestni in deželni tiskar – koncesionar, tiskal pa je tudi npr. pridige Jerneja Basarja in Mihaela Kramerja – Rogerija. Leta 1759 je tiskarstvo odkupil Janez Jurij Heptner in obdržal vse privilegije (upravni tiski, latinska gimnazijska izvestja). Po Heptnerjevi smrti leta 1765 je tiskarno prevzel Janez Friderik Eger, katerega družina jo je uspešno vodila sto let.<sup>38</sup> Eger je imel poleg tiskarne še lastno knjigarno in je tiskal tudi za druge knjigotržce. Bil je spreten poslovnež in politik, nekaj časa celo mestni župan. Pridobil si je »izključno pravico za izdajanje, tiskanje in prodajanje šolskih knjig na Kranjskem« (Berčič 2000: 22) in tiskal uradne tiskovine, šolska izvestja ter knjige v latinščini, nemščini in slovenščini. Med njimi najdemo nov prevod *Svetega pisma*, dve izdaji Pohlinove slovnice (1768, 1783), almanah *Pisanice* (1789–1791), Linhartovo *Županovo Micko* (1790), *Malo* in *Veliko pratiko* Valentina Vodnika, pa tudi prvi slovenski časnik *Lublanske novice* (1797–1800).

<sup>37</sup> Istega leta je Valvasor na Bogenšperku uredil bakrotiskarnico, v kateri je sedem let izdajal samostojne slikovne topografije in koprodukcijske izdaje s tiskarjema Mayrom v Ljubljani in Endtnerjem v Nürnbergu.

<sup>38</sup> Že Ante Gaber v razpravi o začetkih slovenskega novinarstva visoko oceni pomen Egrovega dela. V tem kontekstu izpostavi *Wochentliches Kundschaftsblatt des Herzogthum Krain*, tednik za kmetijska vprašanja, ki je začel izhajati leta 1775 po ustanovitvi predhodnice Kmetijske družbe pri Egerju in ga je odlično urejal slavni ljubljanski Francoz Baltazar Hacquet – po mnenju Gabra prvi pravi urednik v Sloveniji (Gaber 1937).

Brez dvoma drži, da so začetki slovenske in posvetne in umetne literature »imeli v Egrovi tiskarni in knjigarni močno zaslombo« (Berčič 2000: 22), hkrati pa ne gre prezreti, da je bil Eger kot tiskar dolgo časa *monopolist*. Zaradi naraščajočih potreb po tisku se je v Ljubljani okrepila konkurenca med knjigotržci, ki so si prizadevali pridobiti tiskarsko koncesijo. Eger je večkrat uspešno obranil svoj monopolni položaj, dokler je bilo odločanje v pristojnosti lokalnih oblasti, vendar pa so novi cesarski predpisi o tisku to pravico prenesli na centralne državne organe in z Dunaja so v osemdesetih letih 18. stoletja prišla dovoljenja za nove tiskarne.<sup>39</sup> Konkurenčno tiskarno je kot podružnico matičnega celovškega podjetja ustanovil Ignac Alojz Kleinmayr, ki si je 1782 pridobil dovoljenje za izdajanje nemškega časnika, tednika *Wöchentlicher Auszug aus Zeitungen*, od leta 1784 pod imenom *Laibacher Zeitung*,<sup>40</sup> pa tudi dovoljenje za izdajanje deželnih predpisov. Kljub pretežno nemški usmeritvi ga je podjetnost vodila tudi v tiskanje slovenskih del (npr. Linhartovega *Matička* 1790). Kleinmayr je ostal pomemben tiskar in distributer skoraj 140 let. Leta 1786 se je Egro in Kleinmayru pridružil še Ignac Merk, ki je dosegel, da ga je ljubljanski magistrat pooblastil za uradne tiske, ravno tako deželno glavarstvo in državno upravo – večino tega posla je prevzel Egro. 1788 je začel izdajati Kleinmayru konkurenčni drugi nemški časnik *Merkische Laibacher Zeitung* (Berčič 2000, Gaber 1937).

Proti koncu stoletja je torej tiskarstvo že dokaj razvita gospodarska panoga, ki deluje v razmerah *tržne konkurence*, a ostaja povezana tudi z zakonsodajo in državnimi ustanovami (koncesije, velika naročila). Po letu 1795 se situacija v knjigarstvu in tiskarstvu spreminja: tri tiskarne zamenjajo vodilne ljudi: Kleinmayrovo prevzame Andrej Gaßler, Merkovo Anton Degotardi, Egerjevo pa vdova. Tiskarska dejavnost se v grobem že loči od še ne diferencirane založniško-knjigotrške. Založnikom se pridruži še Jurij Licht, tako da v tem času v Ljubljani najdemo šest založnikov-knjigotršcev: to so Kleinmayr, Andrej Klemens, Vincenc Ruczizka, Henrik Korn, Jožefa Bernbacher, Ana Marija Raab in omenjeni Licht (Kidrič 1938).<sup>41</sup> Poleg Ljubljane se je tiskarstvo na slovenskem ozemlju razvijalo tudi na Primorskem (Trst s štirimi tiskarnami, Gorica s tremi) in Koroškem (Celovec s tremi tiskarji), pozneje tudi na Štajerskem, najprej v Celju (1788). Skopi podatki in dejstvo, da so dosedanja pregledi puščali ob strani vprašanja distribucijskih kanalov, nam vendarle nudijo možnosti za nekaj sklepov: četudi diferenciacija posredniških vlog na založniško, tiskarsko in knjigotrško še ni docela opravljena, saj pogosto vse tri vloge opravlja isti

<sup>39</sup> Tiskovni zakon Jožefa II. iz leta 1781 je pospešil razmah tiskarstva in založništva, še bolj pa naredba iz leta 1788, ki je tiskarstvo razglasila za svobodno umetnost.

<sup>40</sup> Časopis je kmalu dobil prilogo *Intelligenzblatt*, ki je prinašala samo oglase (Gaber 1937).

<sup>41</sup> Kidriča seveda zanima, kdo od njih ima »največ razumevanja« za prereditelje. Ugotavlja, da sta to v tem obdobju tiskar Eger in založnik Korn (Kidrič 1938).

človek, je mogoče reči, da na slovenskem jezikovnem območju obstajajo vsaj osnovni pogoji za to, da se razvije knjižni, z njim pa tudi literarni trg.<sup>42</sup> Poleg razmaha tiskarn se pojavijo tudi prodajna mesta knjig, literarni proizvajalci pa so tudi že prvič soočeni s problemi distribucije, prodaje in so hkrati postavljeni pred sicer maloštevilno, a v sodobnem smislu anonimno meščansko publiko. Da pa bi literarni trg zaživel, je treba okrepiti ne le posredniški sistem, temveč najti nove prodorne proizvajalce in ustrezno izobraziti čim širše občestvo potencialnih literarnih prejemnikov.

AVTOR KOT OBRNTNIK, LITERARNOST IN AVTONOMIZACIJA SISTEMA. Z vidika sistema je treba ob Devu in *Pisanicab* preveriti še nekaj dejavnikov, med drugim razumevanje tvorca besedil, veljavno v tem času. Problematično je prenašati na avtorje tega časa poznejše koncepte, kot je npr. izvornost. Koruza upravičeno opozori, da baročna poetika ni terjala izvornosti, poleg tega je »imel pionir slovenskega umetelnega pesništva dovolj trdo delo z oblikovanjem slovenskega pesniškega jezika in poetičnega izraza« (Koruza 1972: 22). Podobno Gspan upošteva spoznanja o drugačni podobi in funkciji klasicističnega umetnika v primerjavi s tedaj še neobstoječim romantično-esteticističnim tipom: že zdaj je mogoče tvegati tezo, da je ravno ta tip, ki se je v slovenski literaturi oblikoval šele s Prešernom, zameglil zgodovinsko presojo in se uveljavil kot izvenčasoven model. Klasicizem namreč avtorja ne razume kot »z notranjim ognjem ožarjenega rojenega umetnika«, temveč predvsem kot »umnega, priučljivega rokodelca« (Gspan 1956: 364). Koruza poudarja, da so pisaniški verzifikatorji »v pesništvu še gledali le eno od lepoznanjskih dejavnosti /.../ Bistvo pesnjenja kot 'lepega znanja' ni bilo iskanje novih snovi in novih motivov, pač pa spretnost v izoblikovanju novega umotvora iz že znanih tematskih prvin in po veljavnih poetičnih normah. Imitacija je prevladovala nad kreacijo« (Koruza 1993: 7).

V tem oziru je pomembna tudi privlačna Paternujeva teza o dveh tipih literature, ki naj bi se razcepila že pred letom 1800. *Pisanice* so namreč leposlovje v visokem oz. učenem slogu, ki je namenjeno izobražencem, gibljejo se v okviru miselne in slogovne kulture baroka in klasicizma, Devove alegorične programske izpovedi pa tematizirajo rojevanje slovenske poezije in hkrati že tudi njeno orfejsko poslanstvo. Po drugi strani že v *Pisanicab* sobiva tudi »domačijsko razsvetljenska« oziroma ljudsko-vzgojna različica posvetnega pesništva, napajajoča se s folklorno tradicijo, npr. Vodnikov *Zadovoljni Kranjec*, ki močno kontrastira Devovi ljubezensko-izpovedni *Amint na oči svoje Elmire*. Po Paternujevi sodbi gre za dva različ-

<sup>42</sup> Da je bilo tiskarstvo tehnično (ne pa tudi organizacijsko) sorazmerno razvito, priča tudi bogato grafično okrasje *Pisanic*, ki po Koruzovem mnenju ne zaostaja za podobnimi tiski avstrijskih tiskarn (Koruza 1993).



na literarna svetova, ki sta tu še v sožitju, pozneje pa se, npr. v znamenitem sporu Čop – Kopitar, močno konfrontirata (Paternu 1970).

Z vidika literarnega sistema nas v zvezi s proizvajalcem besedil poleg veljavnih konceptov umetniškega zanima tudi socialni položaj umetnika: iz katerih slojev je v tej fazi mogoče najti literarne ustvarjalce, s čim se preživljajo in seveda, ali in koliko lahko z udejstvovanjem na literarnem področju zaslužijo oziroma zagotovijo ali izboljšajo svoj gmotni ali družbeni status? Kidrič za konec sedemdesetih let 18. stoletja našteva okrog trideset živih *mož*, ki so kaj slovenskega napisali. Ugotavlja, da so bili pisci v veliki večini menihi in duhovniki, večinoma pripadajoči »stari verskokulturni smeri« (Kidrič 1938: 202). Pomembna laika sta med preroditelji v tem času le dva: Kumerdej in Zois. Očitno je tedaj, da so imeli možnost ukvarjanja z literaturo predvsem tisti, ki so že prej imeli možnost pridobiti ustrezen izobrazbeni kapital, to pa so seveda menihi in duhovniki, med laiki pa le plemstvo. Z napredujočimi družbenimi spremembami in krepitvijo meščanstva so se začele pojavljati še druge možnosti, ki bodo kasneje odločilne, denimo službe v šolstvu ali državni upravi – ravno te so omogočile tudi postopno laizacijo literature.

V tem smislu so za prvo fazo avtonomizacije literature, to je ločevanje od cerkvene namembnosti, poučni Kidričevi komentarji za obdobje razsvetljenstva. Ugotavlja, da po letu 1750 dobimo nov tip proizvajalca, ki ne misli le izključno na cerkvene potrebe, temveč se dotlej edino obstoječemu tipu pridruži pisec-preroditelj, ki ima v vidu kulturno bogatenje in narodno prebujanje. Število kompetentnih piscev hitro raste: Kidrič navaja med 1600–1750 le »22–23 slovenskih repertorijskih množiteljev, ki večinoma za cerkvene potrebe prosto prevajajo, dodajajo – s tem širijo repertoar poezije« (Kidrič 1938: 693). Kidrič je torej v zadregi, kako naj označi te proizvajalce besedil z eno besedo, ne da bi omadeževal naziv »pisatelja«. Že v sedemdesetih letih 18. stoletja najde več kot sto takih mož (simptomatično, a hkrati resnično je, da med temi možmi ni nobene ženske), ob smrti Zoisa leta 1819 pa naj bi jih bilo še vsaj dvakrat toliko.

Pojav *Pisanic* je tako mogoče razumeti kot pravi prelom v začetku postopka osamosvajanja slovenskega literarnega sistema. Dotlej je sicer mogoče iskati »literarnost« predvsem v besedilih za versko rabo (reformacija, barok ...), vendar ni mogoče govoriti o namernem in zavestnem hotenju po »lepi besedi«, ki se je odvezala od religiozno-utilitarnega poslanstva. Simptomatično pri tem prvem preboju je, da so njegovi akterji ravno menihi, ki so v tem primeru nosilci osamosvajanja *posvetnega*. Pogačnik meni, da gre v dobi preroda za korak naprej v osamosvajanju, avtonomizaciji literature: ta je sicer še v »službi osebnih in družbenih zahtev, pri-

zna pa se ji, da je njeno delovanje posebne vrste in da njene vloge ne more prevzeti nobeno drugo področje posameznikove prakse« (Pogačnik 1980: 77). Tu naj bi se po njegovem začejala književnost v modernem pomenu besede, in tu bi lahko tudi potegnili ločnico med novejšim in starejšim slovenskim slovstvom. Poleg zavestne posvetne težnje ne gre spregledati tudi narodnostno-integrativne (četudi najprej deželne) vloge prerodnega gibanja v celoti, znotraj katerega dobiva razvijanje avtonomne literature vlogo sredstva, ne pa tudi cilja, ki bi bil sam sebi docela zadosten. To nas opozarja, da utegne biti razvoj literarnega sistema pri nas omejen z družbeno-političnim kontekstom, k čemer se bomo še vračali v sledečih študijah.

## Anton Tomaž Linhart

literarni proizvajalec kot državni birokrat – začetki slovenske dramatike – Linhart in institucionalizacija knjižničarstva – pisatelj-preroditelj in literarni sistem

Če je prva faza avtonomizacije slovenske literature v obdobju razsvetljenstva potekala v okvirih, ki sta jih najdoločneje začrtala izobrazena meniha Dev in Pohlin, se je v osemdesetih letih osemnajstega stoletja težišče preselilo na združbo laikov, najpogosteje imenovano Zoisov krožek ali tudi salon. Znotraj tega kroga, ki s svojimi potezami nakazuje novo obliko literarnega združevanja, je poleg barona Žige Zoisa ena ključnih oseb Anton Tomaž Linhart (1756–1795). Običajno ga povežemo z začetki emancipacije slovenskega gledališča, ki se je začinjalo oblikovati konec 18. stoletja ob hkratnem nemškem teatru na naših tleh. Ob tem je s sistemske perspektive treba vsaj nekoliko načeti problematiko pisanja in uprizarjanja slovenskih dramskih predlog, financiranja gledališča ter začetkov njegove profesionalizacije in institucionalizacije. Ob Linhartovih *Miss Jenny Love* in *Blumen aus Krain* se pokaže tudi problem dvojezičnosti in odvisnosti slovenskega literarnega sistema: kako in kje se slovenski (poli)sistem nasloni na avstrijske, nemške in druge vzorce? Aktualni ostajata tudi vprašanji samopodobe avtorjev in način, kako literatura in njen razvoj odseva iz literarnih besedil; ob Linhartu nas bo poleg tega zanimalo predvsem razumevanje odnosa med izvirnikom in predelavo. Kot smo že omenili, se je literarni proizvajalec tedaj moral ukvarjati tudi z utrjevanjem in razvojem odsotnih sistemskih struktur in institucij – pri Linhartu je s te plati gotovo zanimiv njegov prispevek k ustanavljanju posvetne javne knjižnice. Morda najpomembnejši pa je premik, povezan s socialnim statusom potencialnih proizvajalcev literarnih besedil, ki ga pooseblja ravno Linhart kot *laični* avtor umetne literature.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Linhart naj bi se za razliko od katoliških preroditeljev že zgodaj približal svobodomiselnemu razsvetljenstvu, pozneje pa celo materializmu in ateizmu.

LITERARNI PROIZVAJALEC KOT DRŽAVNI BIROKRAT. Kot smo že ugotovili, se od razsvetljenstva dalje med pisci pojavlja vse več laikov, duhovniki pa stopajo v ozadje. Ta proces je postopen: konec 18. stoletja so med glavnimi avtorji še vedno kleriki (Pohlin, Dev, Japelj, Vodnik), a njihova dela niso več nujno nabožna. Četudi model duhovnika kot avtorja v slovenski literaturi ostaja aktualen še mnogo pozneje, tudi v 19. stoletju (Gregorčič, Aškerc), se konec 18. stoletja pojavi nov model literarnega proizvajalca. Linhart je bil rojen v malomeščanski družini obrtnika nogavičarja. Njegova življenjska pot predstavlja prvi izrazit primer slovenskega laičnega literarnega proizvajalca. Sprva se je sicer namenil meništvu, a je leta 1778 izstopil iz noviciata pri cistercijanih v Stični in se odpravil študirat pravo k Sonnenfelsu na Dunaj. Leta 1780 se je vrnil v Ljubljano v relativno slabo plačano službo škofijskega arhivarja pri Herbersteinu, kjer je bil odpuščen. Zatem je dobil državno službo uradnika za Gorenjsko in napredoval v knjižnega revidenta, prevajal razglase in leta 1785 postal okrožni šolski komisar (istega leta se je tudi poročil), leta 1792 pa postal tajnik deželnega glavarstva. Zdi se, da je Linhartova življenjska pot tipičen zgodnji primer birokratske kariere v državni upravi. Možnost take kariere je seveda predpogoj za razvoj novega tipa literarnega proizvajalca, izobraženega meščana, ki ni ne duhovnik ne plemič, njegov delovni čas pa mu dopušča ukvarjanje z literaturo. Kot je empirično ugotovil že Escarpit za francoske avtorje 18. in 19. stoletja, so uradniški poklici v tem času izrazito kompatibilni z literarno dejavnostjo (Escarpit 1970).

Za našo raziskavo nikakor ni nepomembno, kako je Linhart kot utemeljitelj novega tipa posvetnega avtorja mogel preživeti. Linhartovo gmotno stanje lahko spremljamo iz pisem Martinu Kuraltu: 1. novembra 1780 po vrnitvi v Ljubljano že nekoliko obžaluje, da je zapustil Dunaj z zagotovljenimi 400 goldinarji letne plače in možnostjo položaja vladnega tajnika. 20. novembra 1785 pa sporoča, da je v pričakovanju dobre službe okrožnega šolskega nadzornika odklonil ugodno ponudbo za 500 goldinarjev plače pri na novoustanovljeni carinski upravi; čez dobro leto (8. decembra 1786) prijatelju v Lvov sporoča, da je že mesec dni v službi okrožnega komisarja, v kateri nadzira nemško šolstvo (Linhart ZD 1). Rastoča birokratizacija in napredujoča diferenciacija družbe v jožefinski Avstriji je pač terjala nove tipe zaposlitev, v katerih se je lahko intelektualcec preživljal in hkrati pridobil dovolj maneverskega prostora za lastno dejavnost.

Kljub temu Linhartu ne bi bilo mogoče veliko narediti, če se ne bi povezal z mecenom. Strukturne možnosti literarnega delovanja v slovenščini na vseh področjih so bile namreč še vedno zelo omejene. Kmalu po prihodu v Ljubljano se je povezal s Zoisom, četudi je bil kot izrazit svobodomislec do neke mere celo njegov»raz-

redni« nasprotnik, saj je predstavljal očiten primer »meščanskega prosvetljenca«.44 Linharta je Zois uspel navdušiti za svoje vsestranske prerodne zamisli, med katerimi je imela dokaj pomembno vlogo (nikakor pa ne odločilne) tudi literatura.45 V Zoisovem krogu je torej Linhart dobil ustrezno idejno pa tudi gmotno zaledje za svoje delo. Linhart kot vsestranski intelektualec je poleg rednih stikov z baronom in njegovim ožjim krogom gojil stike z najvišjimi predstavniki politike in znanosti, izpričani pa so tudi njegovi stiki s predstavniki nastajajočega založniško-tiskarskega ceha: Kleinmayrjem, Kornom, knjigovezom in založnikom Bernbacherjem (Kidrič 1938). Linhartovo dejavnost v Zoisovem salonu, ki se mu je od leta 1794 (vsaj v korespondenci) pridružil tudi Zoisov pesniški up Valentin Vodnik, je žal prekinila njegova zgodnja smrt leta 1795. Vsekakor je Zoisov krog izobraženih laikov s kompleksnim prerodnim programom, ki ga na drugi strani dopolnjuje rastoča potreba modernizirajoče se države po vse bolj številnih laičnih uradnikih, prvi resen znak, da se pojavlja nova možnost literarne produkcije. Ravno Linhart s svojo življenjsko potjo pooseblja pomemben premik te dobe, ki pomeni nov korak na poti k avtonomizaciji proizvajalca in nastanku sodobnega literarnega sistema.

ZAČETKI SLOVENSKE DRAMATIKE. V času, ko je Linhart napisal oziroma priredil svoji danes najbolj znani dramski besedili, je v Ljubljani že obstajala skromna gledališka tradicija. Odvijala se ni v slovenščini, temveč predvsem v nemščini, deloma tudi v italijanščini. Priljubljeni avtorji tega časa so bili Metastasio,46 Kotzebue in Carlo Goldoni, prisotna je bila tudi tradicija *commedie dell' arte*. Proti koncu stoletja so se italijanska gostovanja omejila na opero, v ospredje pa so prišle nemške skupine. V Ljubljani je bilo mogoče videti tudi dela Molièra, Voltaira, Shakespeara, Goldonija, Calderóna in viharnikov, pogosto v popularnih avstrijskih predelavah s skaženimi teksti. V ljubljanskem stanovskem gledališču so bile do leta 1790 zastopane aleksandrinska tragedija, meščanska žaloigra, resna meščanska drama, zgodovinska in viteška drama viharništva, vojaška, družbenopolitična in družinska drama; med veselimi pa saksonska in solzava komedija, vojaška in meščanska vese-loigra ter dunajska burka (Pogačnik 1980).

<sup>44</sup> Linhartovi politični, moralni in estetski ideali so »skladen ideološki izraz tiste skupnosti, ki so ji že v Linhartovem času dejali tretji ali meščanski stan« (Kos 1956: 251), torej ideologija meščanskega stanu v njegovi enotnosti proti fevdalnemu svetu.

<sup>45</sup> Ravno sodelovanje s Zoisom je Linharta po mnenju večine zgodovinarjev preusmerilo v slovensko literaturo: pred tem se je namreč Linhart želel uveljaviti kot nemški dramatik in pesnik (z Edlingovim posredovanjem leta 1780 v Augsburgu objavi omenjeno tragedijo *Miss Jenny Love*, leto zatem pa so v Ljubljani natisnjene *Blumen aus Krain*).

<sup>46</sup> Japelj je prevajal *Artakserkses*a, a podatkov o uprizoritvi nimamo. Linhart je po Metastasiu priredil *Pusti otok*.

V tradicionalnih kulturnozgodovinskih pregledih vloga, ki jo je za razvoj slovenske dramatike imela tujejezična dramatika skupaj s spremljevalnim institucionalnim okvirom, ni dovolj reflektirana. V tem okviru so se namreč uveljavile sočasne gledališke konvencije, se utrdile institucije in določeni načini recepcije, diferencial se je ustrezen in dovolj raznovrsten žanrski sestav. Oblikovala se je tudi *potencialna* publika za slovenske dramske tekste z določenim horizontom pričakovanj. Vsekakor je bila to nadvse ustrezna podlaga, na kateri je lahko postopoma stekla »nacionalizacija« gledališča, ki se zares začinja ravno z Linhartom. Zato na šibek položaj slovenske dramatike ni primerno gledati s tipično gesto »obžalovanja« njenega položaja v primerjavi s tujejezično dramatikom, temveč je zgodovinsko ustrežnejši polisistemski pogled: za dramatikom na Slovenskem je pač značilno, da se je v prvi fazi naslonila na močne in *dominantne* tuje kulturne centre, od njih prevzemala repertoar, institucionalno ureditev in podobno, dokler ni dozorela situacija, ko se je lahko vzpostavila kot nacionalna dramatika.<sup>47</sup>

V letih pred Linhartovo *Micko* je slovenska beseda v gledališču zaživela le v italijanskih operah, za katere je Zois med letoma 1781 in 1782 prevajal pesmi – zanje je izpričan topel sprejem občinstva. Prvi slovenski operni libreto *Belin*, ki ga je že leta 1780 napisal in v *Pisanicah* objavil Dev, uprizoritve najverjetneje ni doživel. Linhartova prva, mladostna drama *Miss Jenny Love* (1780) je nemška. Pač pa je Linhart zaslužen za prvi dve slovenski dramatski predlogi: *Županovo Micko* (1789), prirejeno po *Die Feldmühle* (1777) Josepha Richterja (1748–1813), in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1790), prirejeno po *La folle journée ou le mariage de Figaro* (1785) Pierra A. C. de Beaumarchaisa (1732–1799). Linhartova vira sta bila torej izrazito sodobna. Gledališki avtor s svojo predlogo v roki se je seveda znašel pred tremi zahtevnimi nalogami, ki jih lahko strnemo v tri sklope: cenzura, natis in uprizoritev. Za življenja avtorja sta cenzuro uspešno prestali obe drami, ravno tako sta bili obe natisnjeni, medtem ko je bila uprizorjena le prva.

Izdaja *Županove Micke* je vsekakor prvi samostojno tiskani dramski tekst v slovensščini. Izšla je decembra 1789 (z letnico 1790), kar dokazuje oglas knjigarnarja Korna 1789 v Merkovem nemškem listu, v katerem ponuja *Županovo Micko* v kranjskem jeziku za 14 krajcarjev. Rokopis *Županove Micke* je šel v cenzuro v predpisanih dveh primerkih verjetno septembra 1789 in z dovoljenjem ni imel težav. Tako je tiskar Eger imel odobren rokopis v tiskarni že oktobra 1789, konec istega meseca pa so se verjetno že začele vaje. Krstna predstava v Ljubljani je bila 28. decembra 1789, repriza pa po novem letu. Linhart se je poskusil v vlogah režiserja in šepetalca,

<sup>47</sup> O temeljnih pojmihi polisistemske teorije gl. Even-Zohar (1991) pa tudi Dovič (2004).

njegova žena je igrala Micko. Izvedba *Županove Micke* je bila, kot meni Kidrič, izrazito prerodno in politično dejanje, za občinstvo na ljubljanskem stanovskem odru prvorazredni šok (Kidrič 1938). Linhart v pismu gornjeljužiškemu preroditelju Karlu Gottlobu Antonu 26. januarja 1790 takole skopo poroča o prvem dramatskem poskusu v slovenščini: »Tvegala sem poskus, sestaviti kranjsko veseloigro z imenom Županova Micka, Marie, die Tochter des Supans, in jo dal uprizoriti v tukajšnjem stanovskem gledališču. To je bil prvi poskus, odkar stanujejo Slovani na Kranjskem. Z veseljem sem videl, kako zelo se ti Slovani, ki jih že stoletja germanizirajo, še zmeraj čutijo Slovane, s kakšnim entuziazmom visijo na svojem jeziku, na lastnih šegah, na svoji izvornosti« (prevod A. Gspan, po Dolgan 2001: 7).

Seveda je v danih razmerah (odsotnost institucij) nadvse smiselno zastaviti vprašanje, kako so bile te dejavnosti financirane. Z uprizoritvijo *Micke* je tesno povezana dejavnost Družbe prijateljev gledališča (Gesellschaft der Theaterfreunde). Gspan domneva, da jo je, verjetno v začetku leta 1786, ustanovil in vodil prav Linhart, večinoma pa so jo sestavljali ljubljanski meščani. Družba je uprizorila vsaj šest nemških iger, njihova uspešnost pa se kaže tudi v precej visokih dohodkih: kot poroča Gspan, so ti precej višji od dohodkov konkurenčne diletantske plemiške združbe, iz poročil o predstavah pa izvemo, da je bilo gledališče pogosto do konca natrpano. Za uprizoritev je prav verjetno, da je prispeval denar tudi Zois, verjetno ne za honorarje, temveč za odrsko opremo, garderobo in druge materialne stroške. Gspan tako sklepa na podlagi Zoisove računske knjige, v katero je ob zaključku obračunskega leta s svinčnikom pripisan še znesek 193 goldinarjev.

Žal natančnih podatkov o financiranju natisov ni, verjetno pa je bilo mogoče vsaj del naklade tudi prodati, sicer bi komaj leto dni po *Micki* težko sledila naslednja izdaja. Drama *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* je že leta 1790 natisnil v Ljubljani drug tiskar, Kleinmayr. Zaplet v zvezi s tekstom bi se glede na razvpito predlogo prav lahko zgodil pri cenzuri; vendar je knjiga, ki naj bi spomladi šla na Dunaj k dramatskemu referentu Hägelinu, očitno hitro dobila soglasje, saj je izšla že v drugi polovici leta. Predvidevamo lahko, da je Linhart, ki je dobro poznal cenzurne predpise v monarhiji, že vnaprej upošteval cenzuro in otopil najradikalnejše osti prevratne Beaumarchaisove komedije; v tem primeru je seveda šlo za *samocenzuro*, ki je gotovo poseben problem; kot bomo še videli, nikakor ni vezan le na Linhartov čas. Vsekakor do uprizoritve *Matička* ni prišlo, četudi je imel Linhart pripravljeno že glasbo za pevske vloške.<sup>48</sup> Očitno je torej, da so se največje težave pri razvoju

<sup>48</sup> Drama je bila do leta 1848 sicer še dvakrat ponatisnjena (1811 in 1840), toda prvič je bila uprizorjena šele leta 1848, in sicer najprej 6. in 9. januarja v Novem mestu, zatem v Vipavi in Idriji in šele potem v Ljubljani. Ljubljana je doživela krst šele 24. januarja 1849, prava

(slovenske) dramatike pojavljale na ravni izvedbe, ki je vendarle terjala neki osnovni institucionalni okvir: preroditeljski entuziazem tu enostavno ni zadoščal.

Vendar se z institucionalnimi vidiki (poznejšega) razvoja gledališča v naši raziskavi ne bomo podrobneje ukvarjali, saj bi to preseгло njen okvir.<sup>49</sup> Pač pa lahko ob Linhartovih dramskih besedilih z vidika razvoja slovenskega literarnega proizvajalca in družbene podobe avtorja opozorimo na dve zanimivi podrobnosti. Kot smo že poudarili, je prehod od srednjeveškega anonimnega prepisovalca in kompilatorja do samozavestnega romantičnega ustvarjalca, ki sta mu izvirnost in individualnost imperativa, postopen. Ravno literarni proizvajalci iz obdobja razsvetljenstva so tipičen primer vmesne pozicije. Veliko črnila je že preteklo o dokazovanju Linhartove (ne)originalnosti, zdi pa se, da tako razmišljanje spregleda dejstvo, da je bilo literarno ustvarjanje tedaj še vedno dojeto bolj kot nekakšna veščina: po eni strani tako še ni bil utrjen koncept *zvestega prevoda*, ustvarjalcu pa ni bil naložen imperativ absolutne *izvirnosti*. Priredba, kot sta oba Linhartova temeljna dramska teksta v slovenščini, je bila torej povsem legitimna oblika ustvarjanja; ponekod se je bližala prevodu, drugje spet je ustvarjalec prosto spreminjal, odvezal in dodajal iz lastne imaginacije.<sup>50</sup> Šele kasneje se je vzpostavila in tudi teoretsko artikulirala jasna razmejitev med prevajanjem (ki naj bo čimbolj zvesto izvirniku) in ustvarjanjem (ki naj bo čimbolj izvirno). Da avtor ob koncu 18. stoletja tako ali tako ni bil v prvem planu, priča še eno drobno dejstvo. Ko je *Županova Micka* decembra 1789 izšla v tisku, je založnik, knjigarnar Korn, v Merkovem nemškem listu objavil oglas, v katerem besedilo ponuja za 14 krajcarjev – pri tem pa avtorja sploh ne omenja. Podrobnost, ki je pomenljiva: danes si oglaševanja (literarne) zgodbe brez imena avtorja sploh ne moremo zamisliti. Da ne gre za naključje, ampak za neko negotovost prvih korakov uveljavljanja tega, čemur Barthes pravi »tiranija avtorja«, se bo izkazalo tudi v zgodbi o Vodnikovi pesniški zbirki in pesnikovem portretu.

LINHART IN INSTITUCIONALIZACIJA KNJIŽNIČARSTVA. Kot že vemo, se je moral avtor literature v Linhartovem času spopadati z najrazličnejšimi vidiki sistemskih »primanjkljajev«. Konkretno je z Linhartom mogoče povezati prizadevanja za

---

profesionalna slovenska uprizoritev pa se je zgodila šele v sezoni 1934/35 v ljubljanskem Narodnem gledališču.

<sup>49</sup> Uprizoritvena umetnost in njen razvoj sta nadvse kompleksni vprašanji, ki zahtevata posebno obravnavo. Vloga literarnega proizvajalca kot pisca besedilne predloge je v gledališču v okviru celote omejena in gledališče je prav mogoče videti kot poseben podsistem umetnosti, ki se le deloma pokriva z literarnim.

<sup>50</sup> Taki postopki so bili nadvse običajni denimo tudi v elizabetinski dramatiki ali v zgodnji francoski recepciji Shakespeara.

institucionalizacijo knjižničarstva in ustanovitev prve sodobno zasnovane posvetne javne knjižnice – licejske knjižnice, iz katere se je pozneje postopoma oblikovala osrednja slovenska knjižnična ustanova (Narodna in univerzitetna knjižnica).<sup>51</sup> Linhartovo prizadevanje, ki je imelo podlago v terezijanskih reformah, je treba razumeti predvsem v smislu snovanja moderne posvetne knjižnične ustanove, saj je bilo upravljanje knjižnic dotlej pretežno v cerkveni domeni. Poleg tega Linhartov primer dobro ilustrira eno izmed naših izhodiščnih hipotez, namreč da se je avtor literature moral aktivno udeleževati pri oblikovanju sistemskih struktur.

Na splošno je zamisel o institucionaliziranih in javnih knjižnicah stara. Že kulture Babiloncev, Asircev, Krečanov, Egipčanov, Feničanov, Židov, predvsem pa Grkov so poznale knjižnice. Z uveljavitvijo krščanstva in začetkom srednjega veka se težišče hranjenja knjig seli v samostane (Monte Cassino) in knjižnice katedral (Rim, Verona, Canterbury, York, Lyon, Reims). V 8. stoletju Karel Veliki v Aachnu ustanovi prvo srednjeveško dvorno knjižnico kot nosilko karolinške renesanse. V 13. stoletju v Parizu Robert de Sorbon zasnuje prvo univerzitetno knjižnico, ki je vzor za Oxford, Cambridge, Dunaj, Köln, Heidelberg, Sieno, Rim, Seville in Prago. V Italiji nastajajo v 14. stoletju zasebne, meščanske in plemiške renesančne knjižnice. Humanistične zamisli o vsem dostopnih javnih knjižnicah dobijo novo oporo z razmahom tiska in reformacijskim gibanjem: v 16. stoletju se oblikujejo mestne in deželne knjižnice, konec 18. stoletja pa se pojavijo nacionalne knjižnice (najprej francoska iz leta 1789) s funkcijo zbiranja in evidentiranja tiskov (Berčič 2000).

Na slovenskem ozemlju so samostanske knjižnice nastajale od leta 1000 dalje, prva grajska knjižnica pri Turjačanih-Auerspergih pa je izpričana v 14. stoletju. Nastavki javne knjižnice pri nas segajo v 16. stoletje s knjižnico deželnih stanov in cerkve na Kranjskem – s fondom Primoža Trubarja, dopolnjenim z zbirkami Dalmatina, Bohoriča, Krelja in drugih.<sup>52</sup> Bogata zbirka se je nabrala tudi pri Valvasorju na Bogenšperku, v zbirki Akademije delovnih, ki je pozneje prešla k Semeniški knjižnici, v jezuitski knjižnici, od 18. stoletja dalje pa tudi pri zasebnikih, predvsem pri Zoisu pa tudi Pohlinu, Vodniku in Kumerdeju. Kidrič ugotavlja, da je bila v tem času predvsem po Zoisovi zaslugi Ljubljana eno bolje založenih slavističnih

<sup>51</sup> Za prvo javno knjižnico v Ljubljani sicer običajno štejemo knjižnico *Academie operosorum* oz. »Semeniško« knjižnico, ki je delovala od leta 1701 dalje. Tudi ko so dejavnosti akademije zamrle, je knjižnica kot del škofijske knjižnice javno delovala do leta 1794, odtlej pa je bila interna knjižnica ljubljanskega bogoslovja (Dolinar 2004: 184).

<sup>52</sup> Obsegala je bogatih 1500 zvezkov, med protireformacijo pa je bila 1604 izročena v hrambo ljubljanskim jezuitom. Zatem je pristala v Gornjem Gradu in leta 1798 vsaj deloma prešla v last licejske knjižnice v Ljubljani.



središč (Kidrič 1938). Vendar skrb za knjižne fonde vse do *licejske knjižnice*, ki je bila ustanovljena po ukinitvi ljubljanskega jezuitskega samostana v letu 1773, ni bila sistematična; dragoceni deli zbirk so se prodali, izgubili ali pa zgoreli.

Prizadevanja za posvetno javno knjižnico je treba razumeti v širšem okviru predhodnih teženj, katerih cilj je pospeševanje modernizacije družbe, širitev pismenosti, razmah medijskega sistema in podobno. Zamisel knjižnice kot nekakšnega središča slovenske kulture (še posebej ob odsotnosti univerze) je imela močan nacionalno-politični naboj, za oblikujoči se literarni sistem pa je pomenila eno ključnih institucij literarnega posredovanja. Možnost za to se je odprla z razsvetljensko politiko Marije Terezije, ki je odredila deželno študijsko knjižnico za vsako upravno enoto. Z dekretom 1774 so bili namenjeni ostanki jezuitske knjižnice za splošno uporabo pri ljubljanskem liceju, tako nastala knjižnica je bila dopolnjena s številnimi zasebnimi zbirkami. Njen osnovni fond je torej predstavljalo iz požara rešeno gradivo jezuitskega kolegija v Ljubljani ter gradivo iz (ukinjenih) samostanov Bistra, Stična, Kostanjevica, Gornji grad, Jurklošter, Pleterje ... (Berčič 2000).

Linhart se je pomena knjižnice dobro zavedal in je v zgodbo nastanka licejske knjižnice aktivno posegel. Kot kresijski uradnik je oblikoval načrt za ustanovitev posvetne javne znanstvene knjižnice, ki bi združila fonde razpuščenih samostanov, nekdanje Akademije operozov, protestantskih deželnih stanov, plemiške in druge zasebne knjižnice. Knjižnica naj bi dobila prostore bodisi v nekdanji knjižnici operozov v semenišču ali pri liceju v zgradbi mestne redute; v zvezi s to možnostjo je izdelal tudi načrt za preureditev izpraznjenega frančiškanskega samostana. 26. maja 1784 je pisal Kuraltu, da je zasnoval »obširen predlog za ustanovitev javne knjižnice v glavnem mestu naše domovine«, ki naj bi jo sestavili iz »raznih meniških knjižnic deloma ukinjenih, deloma neukinjenih samostanov«, pa tudi »razni zasebniki ponujajo svoje lastne knjižnice za javno uporabo« (Linhart ZD I: 425).

Kot kresijski protokolist in član zainteresiranega investitorja (Družbe za poljedelstvo) je Linhart po uradni poti sprožil prizadevanja za ustanovitev (posvetne) javne knjižnice v Ljubljani. Pismo guberniju, datirano 24. maja 1784, priča o naporih intelektualca, ki želi vzpostaviti širokopotezno zasnovano javno knjižnico, ki bo na voljo vsem izobražencem: v dopisu sta jasno postavljena načrt in tudi finančna konstrukcija tega zahtevnega projekta, ki naj ne bi obremenil državne blagajne; hkrati pa priča o prelomnem trenutku na področju literarnega posredništva. Med raztresenimi knjižnicami, ki naj bi se združile v novo ljubljansko knjižnico, omenja Linhart javno semeniško knjižnico ter knezoškofijsko zbirko knjig iz Gornjega gra-

da, gimnazijsko knjižnico (iz nekdanje jezuitske), knjižnico Gospodarske družbe, družinsko knjižnica turjaških knezov ter knjižnice razpuščenih in obstoječih samostanov (kartuzijancev, avguštincev, frančiškanov, kapucinov ...) – hkrati pa omenja mnoge zasebnike, ki bi v tem primeru bili pripravljeni darovati svoje zbirke.

Linhartov predlog predvideva tudi celovito rešitev prostorske in organizacijske problematike bodoče knjižnice – njen vodja naj bi bil baron Tauffrer, predvidi pa še njemu podrejenega bibliotekarja: ta bi imel dolžnost »voditi kataloge, imeti knjižnico odprto ob določenih dneh in urah, izdajati knjige vsakomur, ki hrepeni po branju, jih brez zamere in spotike tudi v vsakem primeru s potrebno varščino izposojati izven hiše, izdelovati predloge, ki se mu bodo zdeli potrebni, kupovati knjižno zalogo in nesebično opravljati ostale dolžnosti javnega knjižničarja« (Linhart ZD 1: 548). Linhartova prizadevanja, ki so po ambicioznosti očitno močno presegla zgolj službeno dolžnost, so kljub njegovi zgodnji smrti leta 1795 obrodila sad.<sup>53</sup> Linhart seveda ni bil edini akter v tem procesu, vendar lahko njegova prizadevanja razumemo kot primer aktivnega sodelovanja literarnega proizvajalca v utrjevanju sistemskih struktur. Nadaljnji hitri razvoj knjižničarstva kot enega podpornih stebrov nastajajoče narodne kulture potrjuje pomen Linhartovih prizadevanj.<sup>54</sup>

PISATELJ-PRERODITELJ IN LITERARNI SISTEM. Z vidika oblikujočega se literarnega sistema je ob Linhartu treba omeniti še nekatere dejavnike, ki niso nujno povezani neposredno z njim. Eno od že omenjenih omejitev možnosti avtonimizacije literature v tem času je gotovo predstavljal cenzurni nadzor. V zvezi z Linhartom sicer niso izpričani konkretni zapleti s cenzuro, pa vendar najdemo nekaj pomenljivih podatkov o tem, kako je bila cenzura vpisana v zavest ustvarjalcev in je delovala podtalno, v obliki prikrite cenzure oziroma samocenzure. Tako Linhart v francoskem pismu 24. februarja 1780 Martinu Kuraltu poroča, da mu bo augsburški založnik Stage poslal dramo po »zanesljivi poti«, varno pred »nevšečnostmi Cenzure« – zapis z veliko začetnico je bil, kot ugotavlja Gspan v opombah, nenavaden. 28. junija 1784 potoži, da je naša nastajajoča književnost »na tleh« – tudi

<sup>53</sup> Za potrebe liceja je začela knjižnica delovati leta 1791, za javnost se je odprla 1794, leta 1807 pa je dobila pravico do prejemanja obveznih izvodov vseh tiskov iz Kranjske. Od leta 1792 dalje je dobivala 300 goldinarjev dotacij za nakup knjig. Prvi varuh fonda je res postal baron Inocenc Tauffrer med 1775–1788. Leta 1790 je gradivo prvič popisal kustos Franz Ksaver Wilde: navedel je 13 333 del v 19 415 zvezkih (Berčič 2000).

<sup>54</sup> Licejska knjižnica je ob ukinitvi liceja leta 1850 postala deželna študijska knjižnica za Kranjsko s fondom 21 200 knjig v 31 900 zvezkih, ki se je odtlej naglo množil. Leta 1921 se je preimenovala v Državno biblioteko, leta 1945 pa v Narodno in univerzitetno knjižnico (Berčič 2000).

zaradi cenzure, ki je centralizirana na Dunaju. Dejstvo, da je treba vse tiske pošiljati v cenzuro, Linharta navdaja s pesimizmom (Linhart ZD 1: 412). Koruza kot enega od možnih razlogov za prenehanje izhajanja *Pisanic* po letu 1781 navaja ravno spremembo cenzurnih predpisov.<sup>55</sup>

Nikakor pa ni bila cenzura edina ovira za večji razmah literarne avtonomije. V resnici maloštevilni potencialni literarni proizvajalci na slovenskem ozemlju konec 18. stoletja stojijo tudi pred težko in nikakor ne samoumevno izbiro med uveljavljeno nemščino in nastajajočo (literarno) slovenščino. Linhartova dilema med izražanjem v repertoarno visoko razviti nemščini in mukotrpnim ustvarjanjem jezikovnega in literarnega nabora v rodnem »kranjskem« jeziku je simptomatična. Morda sta ravno prerodni krog in njegova dejavnost Linhartu dala zadostne sunke za obrat k slovenščini. Njegovo zgodnje umetniško udejstvovanje, četudi patriotsko, je namreč v nemščini. V predgovoru k zbirki *Blumen aus Krain* iz začetka 1781 Linhart skromno zapiše: »Če naj priznam resnico, nisem tako samoljuben, da bi verjel, da je v mojih pesmih žar in da se znam povzpeti v polet. Nameraval sem le prepričati sosede na severu, da v naši nenemški, gorati domovini tu pa tam med trnjem in osatom tudi še požene cvetka, ki njen vonj kakopak ni ambrozičen, je pa morda vendarle znosen« (Linhart ZD 1: 366). Da dilema ni bila le Linhartova, priča med drugim dejstvo, da korespondenca med vodilnimi razsvetlenci poteka večidel v nemščini in drugih tujih jezikih. Med Linhartovimi pismi Kuraltu (5. aprila 1781) tako najdemo tudi omembo Zoisa kot sponzorja, ki je pripravljen finančno založiti Linhartovo nemško žaloigro o smrti majorja Andréja – do tega ni prišlo, rokopis pa se je izgubil. Pomenljivo se zdi, da je bil Zois tedaj pripravljen finančno podpreti tudi »kranjskoslovansko« različico preroda v nemščini.

<sup>55</sup> Tu bomo navrgli le nekaj opazk, saj bomo problem cenzure nekoliko podrobneje obravnavali pri študiji o Prešernu. V Avstriji je bila že leta 1753 ustanovljena Bücher-Revisions Kommission pod vodstvom Gerharda van Swietna, ki ni odločala le o dovoljenjih za tisk, temveč tudi o tem, katere tuje knjige je sploh dovoljeno uvoziti; vzporedno s centralno vrhovno cenzurno pa so v deželah poslovale podrejene cenzurne in revizijske komisije, ki so dobivale navodila v obliki okrožnic in po letu 1775 tudi posebne publikacije *Index librorum prohibitorum*. Terezijansko cenzuro jožefinski zakon sicer omili, a je za provinco vseeno neugoden. Zakon o reformi cenzure iz leta 1781 odpravi pokrajinske cenzurne komisije in ustanovi centralno komisijo na Dunaju: svetnik pokrajinske vlade sme odslej dovoljevati le letake, molitvenike in časopise, medtem ko je treba pomembnejša dela pošiljati na Dunaj. A hkrati zakon vendarle omogoča avtorju izbiro lastnega cenzorja in pravico do priziva, poleg tega je Jožef II. za člane komisije izbiral relativno tolerantne laike. Cenzura, kot se je uveljavila s tem patentom, tudi v osemdesetih letih ni bila bistveno manj stroga, a je vendarle značilno, da je precej bolj laična.

Korake, ki so jih v smer obujanja materinščine storili preroditelji, moramo vendar postaviti na začetke dolge poti celovitega osamosvajanja ne le v literarnem, temveč tudi kulturnem in političnem smislu. Mogoče je sklepati, da posebnosti slovenskega literarnega sistema niso le posledica »zapoznelosti« v primerjavi z večjimi literaturami, kakršna je nemška, temveč tudi kulturno-politične podrejenosti *dominantni* jezikovni in kulturni skupnosti. Že analiza literarnih proizvodov Deva in Linharta navaja k sklepu, da se je slovenski literarni sistem močno (in tudi tvorno) naslonil na prevladujočo nemško kulturo: močne interference se kažejo tako na področju repertoarnega in žanrskega razvoja kot na področju oblikovanja institucij; nemščina pa je pogosto tudi jezik argumentacije in apologije literarnega udejstvovanja v slovenščini.

Ob Linhartovi nemški pesniški zbirki velja vnovič opozoriti (kar smo opazili že pri Devu in se bo izkazalo tudi pri Vodniku), da preroditeljski avtorji niso bili zavezani poznejšemu imperativu izvirnosti. V zbirki najdemo na primer Edlingov prevod Devove hvalnice Jožefu II., pri čemer avtor izvirnika sploh ni naveden; da nameren »plagiat« ni verjeten, so literarni zgodovinarji že prepričljivo pokazali. Kot vemo, koncept avtorstva tedaj še ni bil do te mere izčiščen, da bi to postalo problematično. Poleg tega vprašanje avtorskih pravic, ki se v tem času denimo v Nemčiji že zastavlja z vso ostrino, medtem ko je v Angliji zaradi rastočih nasprotij med avtorji in izdavalci oziroma razpečevalci knjig že od leta 1710 zakonsko urejeno, pri nas sploh še ni bilo zares odprto. Zanimivo pa je, da se na zbirki *Blumen aus Krain* pojavi tudi pesnikov portret, to znamenje novodobnega avtorskega narcizma. (Kljub podobni nameri je denimo Vodnik leta 1806 s platnic *Pesmi za pokušino* umaknil že pripravljen portret.)

Če gledamo na Linharta z vidika našega izhodiščnega vprašanja o tem, kako se v literarnem sistemu razvija vloga ustvarjalca literature, seveda lahko ugotovimo, da ravno Linhart poseebnja pomemben premik k laizaciji ustvarjalske prakse in nasploh izmikanju literature izpod cerkvenega nadzora (četudi ostaja pod budnim očesom državne cenzure). Njegove vsestranske aktivnosti, ki daleč presegajo raven *proizvajanja besedil*, pa hkrati potrjujejo tezo, da je literarni proizvajalec v tem času moral aktivno sodelovati v ustvarjanju sistemskih struktur, moral je tako rekoč *izdelati*, »roditi«, ne le preroditi, temeljne pogoje za lastno proizvajalsko prakso. Pri tem seveda ni mogoče prezreti, da tudi Linhartova dejavnost ne bi bila izvedljiva brez »subvencije« oziroma Zoisovega mecenstva.

Vsekakor je prerodna dejavnost skupaj s šolskimi reformami pomagala, da se je v slovenskem prostoru počasi oblikovalo številčnejše potencialno bralno občestvo. Šele s tem se je odpirala možnost nastanka kapitalistično organiziranega knjižnega

trga, katerega majhen del je zapolnjevala tudi produkcija v slovenščini in prek katerega je počasi, a vztrajno nastajala možnost za postopno diferenciacijo slovenskega literarnega sistema.<sup>56</sup> Delo preroditeljev je imelo predvsem zaradi omejenih strukturnih in tehničnih možnosti distribuiranja idej, tekstov in knjig v svojem času relativno majhen doseg; skrajno omejeno je bilo tudi potencialno občinstvo. Pač pa je njihovo delo odmevalo pri prihodnjih generacijah, ki so se sklicevale na dediščino razsvetljenstva: tu mislimo na primer na pravo inflacijo uprizoritev Linhartovih dram po letu 1848 in živahno ponatiskovanje dveh njegovih temeljnih dramatskih tekstov. Izjemno vlogo je imelo tudi Linhartovo zgodovinsko delo *Versuch einer Geschichte von Krain und den übrigen Ländern der südlichen Slaven Oesterreichs* v dveh zvezkih, o katerem sicer nismo podrobneje razpravljali, vendar je morda s prrodnega vidika še pomembnejše od njegovega literarnega dela – predvsem zaradi izrazitih narodnih in protifevdlnih poudarkov.

Z Linhartom se nakazuje in tudi že začenja nov, izjemno pomemben tip slovenskega pisatelja. Gre za pisatelja-preroditelja, ki je laičen meščan (in se preživlja s službo v javnem sektorju). Tipično zanj je, da (v tem primeru tudi pod vplivom krožka s širokimi ambicijami) razume literaturo v kompleksnem sklopu preroditeljske vizije kot eno od »nalog«, ki ni nujno edina ali najpomembnejša; pisanje literature pa mu še ne pomeni povsem izvirne avtorske dejavnosti. Značilno je, da ta tip avtorja nastopi v prvi fazi oblikovanja literarnega sistema, ki svojih delovalnih vlog in institucij še ni razvil in utrdil, tako da mora pisatelj aktivno vstopati v proces njihove izgradnje. Pisatelj-preroditelj je torej vsestranski »kulturni delavec«, ki skrbi za najsplošnejši dvig omike naroda (in hkrati tudi narodne zavesti), v tem kontekstu piše tudi literarna besedila, hkrati pa je prisiljen sooblikovati temelje literarnega sistema: širiti izrazne možnosti znotraj slovenskega literarnega repertoarja, standardizirati knjižni jezik, skrbeti za prosveto in šolstvo, polagati temelje časopisnega in knjižnega založništva, pisati znanstvene tekste; uveljavljati slovensko gledališče, knjižničarstvo in podobno. Tak tip literarnega proizvajalca je mogoče razumeti predvsem iz sočasne ideologije razsvetljenstva, katere žarišče je pri nas predstavljal Zoisov krog.

---

<sup>56</sup> Podatkov o nakladah Linhartovih dram sicer nimamo, a so bile verjetno relativno nizke. Pač pa Linhart objavi že tudi oglas, v katerem vabi na naročilo zbirke *Blumen aus Krain*. Kljub skromnosti v predgovoru in pismih je znal Linhart tudi distribuirati zbirko: o tem pričajo komentarji o pošiljanju v Benetke, Firence, na Dunaj.

## Valentin Vodnik

Zois kot pesnik in Vodnikov literarni mentor – Zoisov literarni salon in kulturno mecenstvo – pesnik-duhovnik, pesnik-učitelj, pesnik-novinar – pesniška zbirka, samorazumevanje avtorja in nacionalni projekt

Novi navdušeni sodelavec Zoisovega kroga in hkrati oseba, ki je najbolj zaznamovala slovensko literaturo ob prelomu stoletja, je Valentin Vodnik (1758–1819). Z njegovo dejavnostjo se oblikuje nov model akterja v literarnem sistemu: gre za preroditelja, ki pesnikovanje združuje s strokovnim (filologija) in z novinarskim oziroma uredniškim delom. Kot se bo izkazalo, povezava med literarnim in medijskim sistemom ostane pomembna do današnjih dni, saj je popolna profesionalizacija pisateljske dejavnosti v slovenskem kulturnem prostoru težavna, za pesnike pa tako ali tako neuresničljiva naloga. Ne glede na to pa je dejavnost Zoisovega kroga do konca 18. stoletja sprožila pomembno spremembo pri legitimiranju literature, ki je zaznamovala celotno 19. stoletje: nabožno namembnost je postopoma zamenjala prerodna funkcija, ki je vse bolj dobivala *nacionalne* poteze. Specifično navezavo slovenske literature na nacionalno-politične probleme najbolje ilustrirata Vodnikovi odi Iliriji, ki najbolj jasno dotlej artikulirata problem slovenstva in postavita avtorja *literature* v prvo vrsto prizadevanj za nacionalno in kulturno osamosvojitvev.

Kljub Vodnikovim nespornim pesniškim dosežkom ne gre pozabiti, da ključna oseba, *spiritus movens* slovenskega razsvetljenskega gibanja v tem času tudi na področju literature ostaja baron Žiga Zois (Sigismundus pl. Edelstein, 1747–1819) – ne le kot mentor Vodniku, temveč tudi kot pesnik, kar se je javnosti razkrilo šele pozneje. Vendar je bil Zois očitno pripravljen estetiko podrediti svojim prerodnim zamislim in razvoj literature prilagoditi ciljni publiki.<sup>57</sup> Zois in Vodnik se zato konec stoletja lotita *pratique*, edinega medija, ki lahko doseže številčno občinstvo (in prodre tako rekoč do zadnje vasi), in vanjo poleg prerodnih vneseta tudi literarne elemente. V tem projektu, ki je z distribucijske plati prebojen, je Vodnik vsekakor ključna oseba. Ravno tako se šele z njim pojavi zadostna energija za prvi slovenski časnikarski poskus, *Ljubljanske novice*, ki je kljub kratkemu trajanju in skromnemu dometu izredno pomemben – če ne drugače, na simbolni ravni – za kasnejši razvoj novinarstva v slovenščini.

---

<sup>57</sup> Zdi se, da je Zois večino svojih kolegov po intelektualnem dometu močno presegal – o tem pričajo na primer njegovi lastni pesniški poskusi, ki še bolj zablestijo v okviru impresivne palete baronovih siceršnjih znanstvenih in umetnostnih zanimanj.

ZOIS KOT PESNIK IN VODNIKOV LITERARNI MENTOR. Zois je v povezavi z literaturo znan predvsem kot mentor Vodniku. Z literarnoteoretskega vidika se danes zdi nadvse pomembno njegovo dosledno zagovarjanje *naglasnega* verznega sistema.<sup>58</sup> Šele v šestdesetih letih dvajsetega stoletja pa pridejo v javnost njegova trije pesniški poskusi, ki osvetlijo njegove mentorske nasvete Vodniku, deloma pa jih celo postavijo v drugačno luč, zato jih bomo na kratko komentirali.<sup>59</sup> Prvi od treh poskusov je izvirna satirična pesnitev, ki smeši nasprotnike razmaha izobraževanja. Sledi predelava pesnitve o mački Giambattiste Castija (iz *Gli Animali parlanti*, 1802), zložena v laških sekstinah, katerih verz je laški enajsterec, posnet po italijanskih zgledih. Presenetljivo v tej pesmi je več stvari, najprej Zoisovo odlično obvladovanje slovenščine. Pokaže se tudi, da Zoisov model *literarnega prevoda* ni bil zvesto sledenje izvirniku: v skladu z načeli dobe so si ustvarjalci pridržali pravico do proste predelave oziroma so skušali delo približati občinstvu. Najpomembnejša pa je ugotovitev, da je Zois svoje enajsterce, nekoč najbolj cenjeno verzno obliko, gradil po pravilih italijanske naglasno-številčne metrike. To pomeni, da se ni slepo držal »iktčnih« mest jamskega enajsterca, kakršen se je v slovenski poeziji uveljavil s Prešernom, temveč je gradil bolj dinamične in raznovrstne verze, pogosto pa je poleg ženske uporabljal tudi moško ali celo tekočo rimo.

Še bolj zanimiva je v tem pogledu *Efěška vdova*, nastala med 1806 in 1808.<sup>60</sup> Zapisana je v znameniti *ottavi rimi* (stanci), ki jo je literarno razgledani Zois odlično obvladal. Izobrazba mu je sploh omogočala razviti pomembna pesniška načela, med njimi predvsem dragoceno spoznanje, da je slovenskemu verzu ustrezen akcentuacijski princip, sploh v okoliščinah, ko je klasicistično navdušenje nad antiko dajalo prednost antični kvantitativni prozodiji. Tudi Vodniku je skušal prikazati dinamičnost endekasilaba, a ga »naturščik«, ki sta mu najbolj »ležala« poskočni amfibrah in 4-stopni trohej, mentorja na tej točki očitno ni razumel – vsaj ne v tem smislu, da bi ponotranjil in učinkovito uporabil endekasilabo v njegovi pestri italijanski različici, ki ga je Zois imel za najodličnejši in vsestransko uporaben verz.<sup>61</sup> Gspanova

<sup>58</sup> Zois se je uspešno poskusil tudi kot prevajalec; njegov prevod Bürgerjeve *Lenore* je bil znan Prešernu.

<sup>59</sup> Gspan v *Slavistični reviji* leta 1969 dovolj prepričljivo pokaže, da gre za Zoisovo avtorstvo, četudi sta dve besedili zapisani z roko Jerneja Kopitarja.

<sup>60</sup> Gspan sklepa, da gre za samostojno upesnitev po Petronijevi zgodbi, medtem ko Kos meni, da jo je Zois bolj verjetno prevzel iz italijanskih verznih predelav (Kos 2001).

<sup>61</sup> Učencu je demonstriral dve možnosti: *endecasillabo a maggiore* z glavnima poudarkoma na 6. in 10. zlogu ter *endecasillabo a minore* z glavnimi poudarki na 4., 8. in 10. zlogu. Glede na osnovna tipa so ostali poudarki v verzu razporejeni svobodno, kar omogoča veliko število možnih razporeditev naglasov.

statistična primerjava Zoisovih stanc s poznejšimi Prešernovimi jasno kaže, da gre za dva tipa laškega enajsterca: Zoisov tip temelji na izvirnem italijanskem modelu, ki omogoča večjo svobodo naglasov, Prešernov pa na nemški silabotonični priredbi tega verza v metrično pravilen »jambski enajsterec«, pri katerem je precej manj naglasov na neiktčnih mestih.<sup>62</sup> Zois je uvedel tudi druge pesniške postopke, znane iz italijanske tradicije: različna krajšanja (afereza, apokopa), izpuščanje besed, miselne prestopne (pri tem velja opozoriti, da je *enjambement* Vodniku izrecno odsvetoval).

Več kot očitno torej *Efeška vdova* s svojo estetsko zahtevnostjo in z nekoliko pohujšljivo moralno poanto postavlja pod vprašaj Zoisove pragmatične nasvete Vodniku o poeziji, ki naj bi zadoščala potrebam preprostega ljudstva. Preroditeljski strateg Zois si »prvega kranjskega pesnika« kratko malo *omisli*, četudi mu je morebiti povsem jasno, da bi lahko to postal kar on sam! *Efeško vdovo* je res mogoče šteti »med najboljše verzifikacije, kolikor jih do danes poznamo iz dobe našega razsvetljskega klasicizma«, kot oceni Gspan, ki obžaluje, da »zaradi čuječnosti borniranih varuhov devišta naše književnosti, namreč janzenistov in njim podobnih ozkosrčnežev, pesnitev ni prišla v javnost in s tem tudi ne v roke naši naslednji pesniški generaciji!« (Gspan 1969: 55). Eksklamacija na koncu je pomenljiva. Odkritje teh pesmi resda nakazuje, da se je že pred Prešernom in Čopom začela »linija« izobraženske smeri v literaturi; hkrati pa je jasno, da Zoisovi literarni poskusi neposredno niso učinkovali na razvoj literarnih form (četudi bi bilo to glede na baronovo srečno kombinacijo teoretičnega znanja in pesniškega čuta nadvse spodbudno) – tudi če so jih redki posamezniki poznali v prepisih, so v javnost prišli mnogo prepozno.

V tem smislu se literarna zgodovina, ki se več ukvarja s Zoisovim pisemskim mentorstvom, ne moti; njegovi napotki so namreč vplivali na pozneje kanonizirane vodnika. Ob popolni strukturni nerazvitosti literarne kritike je bilo seveda osebno mentorstvo edini način tovrstne komunikacije.<sup>63</sup> Iz Zoisovih pisem Vodniku je mogoče rekonstruirati procese, povezane z diferenciacijo literarnega sistema: razvoj literarnega repertoarja, oblikovanje koncepta literature in uveljavitev estetske konvencije, razvoj avtorske funkcije v sistemu, pa tudi drugih sistemskih elementov od kritike do založništva (posredništva) in bralstva. Omenjeno neskladje med Zoisovim širokim izobrazbenim obzorjem, o katerem pričajo njegovi

<sup>62</sup> Največja razlika se pokaže pri realizaciji poudarkov na prvem in tretjem zlogu (oba sta neiktčna): pri Prešernu je prvi zlog redko naglašen, tretji pa skoraj nikoli, medtem ko ima recimo *Efeška vdova* kar pri 72 % verzov naglašen tretji zlog (Gspan 1969).

<sup>63</sup> Kritika se niti ne bi mogla razviti, saj so bila slovenska občila šele v fazi zametkov. Za nastanek literature je obstoj diferenciranega medijskega sistema nujen predpogoj.



neobjavljeni poskusi, in pa ideološko obarvanimi mentorskimi napotki Vodniku, je mogoče razložiti le iz preroditeljskega konteksta. Ti napotki so namreč uokvirjeni v splošen narodno-prebudni program, Zois pa zavestno tlači višje estetske ambicije v skladu s pragmatično ugotovitvijo, da je slovenskemu bralstvu najprej treba ponuditi enostavnejše gradivo: pomembnejša mu je »prosveta kmečkih ljudi« v zemljezanstvu, naravoslovju in pesništvu; s tem v zvezi pa kot prioriteto spodbuja nastajanje kritične slovnice in slovarja (pismo Vodniku 20. 3. 1794, Pohlín – Zois – Linhart – Vodnik 1970).

Zois Vodniku jasno pove, da vse upe za razvoj poezije stavi nanj, saj se mu zdi boljši od Deva in Pohlina, premore namreč »bolj gibčen jezik, srečnejšo verzifikacijo in pravilnejše modrovanje« (Pohlín – Zois – Linhart – Vodnik 1970: 23, prevodi Jože Stabej). V istem pismu mu odsvetuje rabo enjambementa: »Pazite, da ne bi stavkov kar prepogosto drobili in jih prenašali v naslednji verz – to je glavna napaka obeh bosonogih avguštincev« (Pohlín – Zois – Linhart – Vodnik 1970: 24), in sicer z utemeljitvijo, da slovanski jezik prenese le malo takih posegov, ljudsko pesništvo pa sploh ne. V pismu 25. junija 1794 ocenjuje pet dodatkov h *Krajnski pratiki* in *Zadovoljnega Krajnca* ter pronicljivo slogovno in vsebinsko kritiko sklene z mislijo, da gre (oziroma bo šlo po popravkih) za večne verze, kakršnih še »nismo mogli pokazati v našem ljudskem jeziku«, in da je Vodnik že sedaj »prvi kranjski pesnik« (Pohlín – Zois – Linhart – Vodnik 1970: 29).

V poetološkem oziru Vodniku svetuje uporabo rimanih verzov, pri čemer opozori, da se je treba izogibati nepoetičnemu ponavljanju rim na -i, -it, -iti, ki jih s svojimi oblikoslovnimi zakonitostmi poeziji vsiljuje jezik; svetuje Vodniku, naj take rime, če že so, vsaj ne bodo zaporedne. Vsekakor svetuje pesnjenje v »ljudskem tonu«; Vodnik naj strun ne »uglasi previsoko« predvsem zaradi prilagajanja bralni publiki. Pač pa se zavzema za večjo notranjo dinamiko verza, omenja možnosti moških, ženskih in z »zelo kratkim« zadnjim zlogom podaljšano žensko rimo (danes t. i. tekočo rimo). Kot primeren verz za poučno pesnitev Zois svetuje laški enajsterec, in sicer – kar glede na baronove lastne verzifikacije niti najmanj ne preseneča – tip verza z naglasom na sedmem zlogu. Morda najpomembnejše pa je Zoisovo spoznanje o verzifikacijskem sistemu, primernem za slovensko poezijo: »Ker ničesar ne vemo o glasbenih sistemih Grkov in Latincev, bi bilo zelo odveč, ko bi spravljali pesništvo živih evropskih jezikov na natezalnico prozodije. Po akcentuacijskem sistemu se popolnoma poenoti tudi naš današnji glasbeni sistem« (Pohlín – Zois – Linhart – Vodnik 1970: 37, 4. 8. 1795). Iz Zoisovih pisem so vidne težke dileme, s katerimi se sooča nastajajoče slovensko pesništvo v boju za vzpostavitev ustreznih izraznih orodij, repertoarnih sredstev. Te dileme sta do-

končno razrešila predvsem Prešeren in Čop. Vsekakor se je s tega gledišča mogoče pridružiti Gspanovemu obžalovanju, da Zoisovo pesniško delo in poetološka načela niso dovolj zgodaj prišla v javnost – v prid novih generacij pesnikov.

ZOISOV LITERARNI SALON IN KULTURNO MECENSTVO. Kot smo že ugotovili, je bil baron Zois ključna osebnost preroda. Še danes zbuja občudovanje njegova izredna izobrazba v tujih jeziki, literaturi in naravoslovju, vlaganja v kulturo, obsežna knjižnica z znanstvenimi in umetniškimi deli ter redkimi rokopisi, zbirka mineralov in odkritja na področju mineralogije ter štipendiranje perspektivnih sonarodnjakov. Zoisovo omizje označi Faganel za »enega uglednejših kulturnih salonov na križišču romanskih, germanskih in slovanskih narodov« (Faganel 1999: 13), med člani ali dopisniki pa najdemo poleg Japlja, Kumerdeja, Linharta, Vodnika in Kopitarja mnoge ugledne znanstvenike in politike: Baltazarja Hacqueta, Humphreya Davya, sira Duckwortha, kneza Metternicha, pisatelja Charlesa Nodiera; v obsežni korespondenci je celo sedem pisem razvpitega Casanove. Zoisov krog prinaša v slovenski prostor svetovljanstvo, razsvetljenski koncept tolerance, ljubezen do literature in zavest o potrebnosti kultiviranja materinščine. Zoisovo delovanje je seveda mogoče predvsem zaradi njegovega družbenega položaja: Zoisov oče Michelangelo, »prvi bogataš na Kranjskem«, tridesetletnemu Žigu omogoči, da postane »najbogatejši in najuglednejši podjetnik in graščak na Kranjskem« (Gspan 1956: 379). Z vidika izjemnega podedovanega premoženja je treba torej razumeti Zoisovo močno fevdalno zavest in tudi »čut hvaležnosti do dinastije, ki je dvignila njegovega očeta, podjetnega trgovca iz okraja Bergamo na ozemlju benečanske republike, med kranjske plemiče« (Kidrič 1938: 203).

Zoisovo »omizje« ima vsekakor poteze institucije, ki jo lahko označimo kot *salon*; pri nas je prvi, ki je vreden tega imena, četudi njegova nosilka ni bila bogata brezposelna gostiteljica: »Zoisovo omizje bi mogli vzporediti s sodobnimi tujimi literarnimi saloni, vendar s to razliko, da v njem ni bila zastopana nobena predstavnicca izobraženega ženstva« (Gspan 1965: 378). Na splošno velja, da so (bili) saloni pomembna oblika literarne izmenjave: v njih so se križali različne umetnostne smeri in nazori, potekala sta produkcija in posredovanje literature, oblastniške elite pa so soočale z uveljavljajočimi se intelektualci in umetniki. Vzrok za nastanek salona seveda ne tiči v literaturi, temveč je družbeno pogojen z oblastniško in razredno strukturo dane zgodovinske družbene konstelacije; od srednjeveških dvorov dalje odseva težnjo oblastnikov, da »prisvojijo« intelektualce in umetnike. V 17. stoletju začnejo po Evropi nastajati meščanski saloni: v njih občuje meščanska elita. Središče takega salona je praviloma »izobrazena soproga bogatega meščana, ki ji godi, da se v njeni hiši zbira politična, umetnostna in intelektualna elitistična srenja« (Dolgan 1988: 20). Raz-

svetljski salon dobi še eno pomembno potezo: pluralnost; postane prostor, kjer soobstajajo različna mnenja in nazori, ki se krešejo v medsebojnih debatah. V salone vstopajo zanimivi novinci, tujci, zagovorniki novotarij ipd., nove ideje pa v javnost hitreje prodirajo, ko so prestale salonski preskus prototipa publike, ki je s proizvajalcem povezana brez posrednika – šlo je, meni Dolgan, za »poljavno verifikacijo«.

V 19. stoletju se je ta tip salona začel diferencirati, nastajati so začeli specializirani saloni (damski, pisateljski, založniški), kot komunikacijski kanal med akterji sistema pa so se vse bolj uveljavljale revije; ustvarjalci so se združevali v literarne skupine, zbrane okrog revij, in se dobivali v kavarnah. Pri nas je med meščanskimi saloni mogoče izpostaviti salon industrialca in veletrgovca Fidelisa Trpinca, katerega žena Josipina Češko je v šestdesetih letih 19. stoletja na gradu Fužine zbirala politične veljake (Bleiweis, Toman, Svetec ...), znanstvenike in umetnike. Tja je zahajal tudi mladi Tavčar, ki je kasneje sam gojil salonsko družabnost. Slovenski avtorji druge polovice 19. stoletja so v literaturi že upoštevali salon kot posebnega naslovljenca – v salonih so pisatelji lahko družabno blesteli. Podobno je bil eliten tudi salon Marije Kessler, v katerega je od 1907 zahajal Ivan Cankar ter privabil še druge umetnike (Oton Župančič, Etbin Kristan, Ivana Kobilca, Rihard Jakopič, Hinko Smrekar, Anton Lajovic ...), tu so razpravljali o umetnosti, brali in recitali, prirejali koncerte in podobno. Vrhunec je ta salon doživljal okrog leta 1910, imel pa je vse tipične poteze: premožno in izobraženo gostiteljico s hčerami, ki predstavljajo kompetentno občinstvo, sodelujoče v razpravah o novih umetnostnih tokovih, med članstvom pa predstavnike različnih umetnosti. Dolgan opozarja, da je literarna zgodovina slabše raziskala tovrstne pojave, saj je bila ideološko na strani proletariata in se je raje ustavljala »ob socialni revščini slovenskih literatov kot ob njihovi meščanski emancipaciji, ki se zdi v luči marksizma reakcionarna« (Dolgan 1988: 22).

A če so bili saloni v drugi polovici 19. stoletja in pozneje kot komunikacijski kanal predvsem specifično dopolnilo literarnemu trgu, časopisom, revijam in založbam, je Zoisov salon v danih razmerah pomenil enega najpomembnejših kanalov kulturne izmenjave, kroženja idej in proizvodov, zato je njegov pomen še toliko večji. Zois se ni ustavil pri zagotavljanju *strukturnih* pogojev izmenjave (vključno z zabavanjem gostov, ki so bili poleg dostopa do bogate knjižnice deležni tudi pojedin, kratkočasenja in iger; pri čemer je gostitelj prevzemal nase večino finančnih bremen), temveč je v materialnem smislu sodeloval tako rekoč v vseh sistemskih vlogah. Posredoval je med avtorji in založniki, zalagal tiskarske stroške, finančno pomagal kolegom, kupoval knjige, štipendiral, zaposloval obetavne ljudi, financiral diletantske gledališke predstave ... (Kidrič 1938). Tako je v Zoisu mogoče videti tipično mecensko vlogo: nase je prevzemal posredniške funkcije in hkrati kot

kritični sprejemnik opravljal še niz drugih (nediferenciranih) funkcij. Seveda Zois ni sponzoriral le literarnih del, kot tudi literatura nasploh ni bila čisto v središču njegovih vsestranskih prerodnih prizadevanj: Linhartu je npr. pomagal pri temeljnem zgodovinpisnem delu. Tako je mogoče reči, da pri Zoisu najdemo zametke sistema financiranja znanosti in umetnosti oziroma kar dveh današnjih ministrstev: za znanost in za kulturo — en sam človek je torej utemeljil funkcije, ki jih je kasneje prevzel (nacionalni) državni aparat.<sup>64</sup>

PESNIK-DUHOVNIK, PESNIK-UČITELJ, PESNIK-NOVINAR/UREDNIK. Zoisov krog je združeval po razredih in socialnem ozadju dokaj pisano družčino, od aristokracije (Zois), posvetnega meščanstva (npr. Linhart) do katoliške inteligence (npr. Japelj). Valentin Vodnik se v to družbo vključi kot katoliški duhovnik, njegova pot od duhovnika do laika v šolstvu, ki se ukvarja še z literaturo in novinarstvom, pa je zopet simptomatična za razvoj vloge literarnega proizvajalca pri nas. Vodnik izhaja iz kmečke, deloma trgovske družine v Šiški. Po solidnem verskem študiju kot duhovnik od leta 1784 dalje slušbuje po župnijah, leta 1793 pristane v gorenjskem Koprivniku ter s Zoisovim posredovanjem leta 1797 pride v Ljubljano kot kaplan pri Sv. Jakobu. Leta 1798 je imenovan za profesorja na ljubljanski gimnaziji ter uči zgodovino iz zemljepis, leta 1804 je sekulariziran (ni več menih), a še poma-ga v dušnem pastirstvu. V času Ilirskih provinc postane ravnatelj gimnazije, potem pa je leta 1814 kazensko upokojen.

Kot kaže že Linhartova kariera, se strukturne možnosti s širitvijo državnega aparata, z razvojem šolstva in diferenciacijo družbenih podsistemov širijo. Pri Vodniku je »materialna podlaga« za literarno dejavnost sprva še duhovniška služba, kasneje pa učiteljska. Hkrati se Vodnik ukvarja z marsičim: je član revizijske komisije za *Biblijo*, ureja dve pratiki, dela za prvo redakcijo slovarja, prevaja vladne razglase, prireja katekizem, piše nemški zgodovinski učbenik za gimnazijo, korigira šolske knjig ter jeseni 1806 izda *Pesme za poskušino*. Izpričani so njegovi honorarji za prevajanje vladnih razglasov v slovenščino (leta 1805 je dobil 108 gld., podobno tudi kasneje). Tudi za prevode se je potegoval predvsem zato, da bi si zvišal dohodka. Vodnik je torej vsestranski preroditeljski intelektualec, ki zaposlitev v šolstvu združuje s kar najbolj raznovrstno paleto dejavnosti.

<sup>64</sup> Seveda je danes Zoisovo vsestranskost težko ustrezno dojeti, kaj šele ovrednotiti. Utemeljitev funkcij, ki jih pozneje prevzame državni aparat, je namreč spet le »formalen« vidik Zoisove vloge: obstaja seveda tudi »vsebinski«, ki pri literaturi zajema tehtne korake tako za kritiko kot za bodočo literarno vedo.

Med njimi je za našo raziskavo posebej pomemben prvi resen poskus izdajanja časopisa – *Ljubljanskib novic*.<sup>65</sup> Gre za drzno zamisel, ki se je najverjetneje porodila po lepem uspehu pratike. Vodnik, Zois in tiskar Eger tvegajo izdajanje časopisa z naslovom *Lublanske novice od vsih krajev celiga svejta*, ki je izhajal od 4. januarja 1797 do konca junija 1798 dvakrat tedensko, do konca leta 1800 pa enkrat tedensko. Vsaka številka je obsegala skromnih 4–5 listov v osmerki, večino člankov pa je napisal kar Vodnik. O tiskarju Egerju, ki je očitno pristopil z določeno mero entuziazma, piše Vodnik v letu 1798: »Eger me je nagovoril, rad sim moje tumpasto pero njemu v štero posodil, se kremžim, se pačim, inu gledam, kako bi naš jezik narbol po drugih že osnaženih europejskih jezikih perrezal« (Vodnik ZD 1: 255). Ves čas izhajanja so *Novice* doživljale kritiko, češ da so preskromne in da prinašajo zastarane informacije. Seveda je šlo za resen problem, ki je bil ob skromnih sredstvih in neobstoječi infrastrukturi nerešljiv: *Novice* niso dohajale tujih virov, saj so šele iz teh mogle črpati, povzemati in prevajati. Domoljubna zavest Ljubljančanov očitno ni bila tolikšna, da bi množično podprli časnik v slovenščini, ki je bil po kakovosti slabši od obstoječih nemških časopisov. Vendar se je z *Novicami* pokazala možnost razvoja medijev v slovenščini, s tem v zvezi tudi razvoj posameznih časopisnih žanrov, in to je nedvomno tradicija, s katero se je utrdila podlaga za razvoj literarne proze.<sup>66</sup>

*Novice* kot prvi slovenski medijski poskus so prvič uvedle tudi slovenski »marketing«: na zadnjih straneh so objavljale oglase pa tudi oznanila oblasti, licitacije in razpise. Oglaševale so tudi same sebe: oznanjale so, kdaj izhajajo in koliko znaša polletna naročnina (1 goldinar oziroma 2 goldinarja po pošti – naročniška cena se je s poštnino kar podvojila), in vabile k predplačniškemu načinu plačevanja (Klun 2003). Izkupiček pa je bil pičel: v prvem letu so imele *Novice* le 33 rednih naročnikov, celotna naklada pa ni presegla 100 izvodov. Distribucija se je vsekakor soočila z neobstojem mreže ustreznih odjemalcev: ta se je lahko razvila le postopoma. Zato je energija, s katero so se prerodniki zagnali v svoj projekt, po letu 1800 začela popuščati, saj se je soočila s prehudimi omejitvami. O nakladah in distribuciji imamo malo podatkov, vendar ti zadoščajo, da si ustvarimo približno sliko o obsegu tega »posla«, ki je imel v resnici značilnosti *ljubiteljstva*. Kidrič opisuje »bridko« spoznanje izdajateljev, da na Kranjskem razmere še niso zrele za slovenski časopis,

<sup>65</sup> Nekaj številčnih podatkov o tem časopisu: v treh letnikih je natisnjenih skupaj nekaj nad 12 000 izvodov, to je skupaj okrog 78 000 listov oz 1874 urejenih strani. (Lapajne 1937).

<sup>66</sup> Razvoj jezikovnega nabora in žanrska diferenciacija v časnikarstvu je namreč prepletena z razvojem nabora, ki je potreben za pisanje literarnih besedil, in brez razvoja časopisov in revij bi si težko predstavljali visoko razvito literarno prozo.

ki bi finančno preživel. Ko je z novim letom 1800 Vodnik zapustil Egerjeve *Novice*, je manj sposobni urednik Sušnik lahko zadevo le zaključil – seveda je bil vzrok pomanjkanje naročnikov.

Več tržnega uspeha so imele pratike. Zois v pismu Vodniku 25. junija 1794 omenja knjigarnarja Korna, ki naj bi »hrepeneče pričakoval« Vodnikove prispevke za kranjski koledar, ki ga bo izdal v 1000 izvodih z vrezano vinjeto. Tiskar Eger se pojavi kot založnik male prat'ke, Korn kot založnik velike prat'ke pa je »poln dobre volje«. Gre za edine podatke o nakladah; v pismu, ko sporoča žalostno vest o smrti Linharta, pa Zois Vodniku sporoči tudi dragocen podatek o Merkovi pratiki in razprodani Egerjevi pratiki: skupaj naj bi jih založila 19 200 kosov in prodala po 6 soldov. Očitno je torej ta žanr v primerjavi z vsemi drugimi projekti v tem obdobju edina možnost »bestsellerja«. Vsekakor pa je obstoječi (posvetni) knjižni trg rabil še veliko časa, da se je postopoma izoblikoval v distribucijsko mrežo razvitega literarnega sistema.<sup>67</sup>

PESNIŠKA ZBIRKA, SAMORAZUMEVANJE AVTORJA IN NACIONALNI PROJEKT. Vodnik leta 1806 izda *Pesme za pokušino*, ki tradicionalno veljajo za prvo samostojno pesniško zbirko v slovenščini.<sup>68</sup> Predstavo o »prvenstvu« Vodnikove zbirke je treba vzeti z rezervo, kajti že drugi zvezek *Pisanic* je mogoče razumeti kot (nepodpisano) Devovo zbirko. A kaj velja reči o Pavlu Knoblu, ki v Kranju leta 1801 izda podpisano zbirko verzifikacij v založbi knjigoveza Igorja Kremžarja? Za Deva lahko rečemo, da njegovi »zbirki« manjka poudarjena individualnost, ki je prekrita s konceptom almanaha. Ali pa je favoriziranje Vodnika morda posledica averzije starejše literarne zgodovine do menihov in njihove poezije? Vsekakor je literarna zgodovina odigrala pomembno vlogo pri Knoblu: Kidrič njegove pesmi ožigosa kot izdelke, ki so polni banalnosti, neslanosti in puhlosti, po jezikovni plati pa zanič; a hkrati ugotavlja, da si je ravno te pesmi ljudstvo množično prisvojilo (Kidrič 1938). Upravičeno je sicer govoriti o začetku razcepa na elitno in trivialno, moramo pa se vendarle vprašati o ideoloških mehanizmih, ki nam do danes v zavest kot prvega pesnika silijo Vodnika.

Kakor koli že, kot model »kranjskega pesnika« ni obveljal Knobl s svojimi karnevalskimi verzifikacijami, temveč je to častno pozicijo zasedel Vodnik; po

<sup>67</sup> Ne smemo pozabiti, da so ob skromni posvetni distribucijski mreži mnogo učinkoviteje delovali posredniški mehanizmi, povezani s Cerkvijo; to se bo pokazalo ob zgodbi Mohorjeve družbe.

<sup>68</sup> Ostali pesniki v tem času ne objavijo zbirk (Jarnik, Modrinjak, Schneider), večina gradiva pa ostaja v rokopisih.

Gspanovem mnenju predvsem zato, ker je kot prvi prevzel ideologijo pesnika kot nosilca, glasnika, učitelja in narodnega buditelja, kakršna se kaže na primer v pesmi *Moj spomenik* (Gspan 1965). Pri Vodniku lahko opazamo zametke avtorstva v sodobnem smislu, kakršno se je v Evropi dokončno uveljavilo v predromantiki in romantiki; hkrati pa tudi še poteze, značilne za starejša obdobja (podobno kot smo jih pri Devu in Linhartu). O tem priča značilen zaplet v zvezi z izdajo *Pesmi za pokušino*. Vodnika okrog leta 1805 prijatelji pregovorijo, naj izda svoje pesmi (večinoma objavljene že prej ali v *Novicah* ali v pratikah) v posebni knjigi – torej v obliki pesniške zbirke. Založbo je mecensko prevzel Zois, tisk pa Joanes Recer. Naklada zbirke Kidriču ni znana, predvideva pa, da je bilo natisnjenih nekaj 100 primerkov, ki so relativno hitro prišli v roke bralcev in izpričano tudi čez meje Kranjske.<sup>69</sup>

Zanimivo pri tem je, da so bile *Pesme za pokušino* natisnjene anonimno: naslovnica je bila brez imena avtorja in brez Vodnikove slike, ki jo je v ta namen sicer že leta 1804 narisal Grund. Zois je namreč Vodnika pregovoril, naj na čelo knjižice namesti tipično slovensko ikonografijo: Triglav z Bohinjskim jezerom in slapom Savica. Vodnikova pesniška zbirka torej ni taka, kot so pesniške zbirke po njem. V ozadju je daljnosežen problem odnosa do literature oziroma razvoja koncepta literarnosti pri prerediteljih. Očitno je Zoisu (Vodnikova) poezija predstavljala nekaj neavtorskega, neosebnega. Ni šlo za to, da sprejemniku govori neki pesniški subjekt in mu posreduje individualno izkušnjo sveta, temveč se skozi poezijo uveljavljajo prerediteljske težnje, dokazovanje jezikovne zmožnosti slovenščine in podobno. Zoisova prerediteljska logika, ki je bila sicer nekoliko v konfliktu z njegovo izobražensko širino, je zmogla hitro potisniti v kot zametke nastajajočega avtorskega narcizma.

Prav nič v duhu literarnega avtorja, kot ga razumemo danes, pa niso tudi Vodnikove tendenčne pesmi, izdelane »po naročilu«; takšno »proizvajanje« se očitno nikomur ni zdelo nič nenavadnega. Tako v *Persegi iz Pesmi za brambovce* (ki so sicer prevod Collinovih oziroma Richterjevih patriotskih verzov) beremo: »Pred Bogam smo / Kir cesarsko krono bran / Jo Froncu hran / Nanj mislimo / Persežemo / Povelja cesarjove deržat / V orožju, in boju terdno stat / Persežemo« (Vodnik ZD 1: 82). Literarni proizvajalec, ki bi se v poznejših obdobjih obremenil s tovrstnimi izdelki, bi v veliki meri izgubil *kredibilnost* v elitnem segmentu umetniškega polja

<sup>69</sup> Odzivi na prvo zbirko so bili dokaj evforični, češ da kranjska Muza še ni imela takega mojstra, a vendarle opozarjajo na drastične strukturne primanjkljaje v sistemu posredništva. Tako so redke ocene izšle večinoma v nemških časopisih, najboljšeješa od njih je bila Zupančičeva v dunajski reviji *Annali* marca 1808. Pač pa je Vodnikovo pesnjenje vplivalo na njegove učence (Primic, Bilc) pa tudi na Jarnika in Schneiderja na Koroškem ter Aliča na Štajerskem.

– čeravno slavlina poezija, kot priča antologija *Slovenska muza pred prestolom*, tudi po času preroda še zdaleč ni zamrla (Dolgan 1988). V Vodnikovem času vsekar tudi za »prvega kranjskega pesnika« ni bilo sramotno klepati stihe po vladnem naročilu. Umetno pesništvo v slovenščini v tem času, najsi je bil njegov nosilec duhovnik ali laik, je torej ostalo razumljeno predvsem kot večšina in obrt, legitimiralo pa se je kot narodno prosvetljevanje in ne kot izpoved individualno čuteče, enkratne duševnosti njenega avtorja.<sup>70</sup>

Pač pa se naraščajoča zavest epohe o (literarno)zgodovinskem spominu vpišuje v pesem *Moj spomenik*. Pesem je za časa Vodnika ostala neobjavljena, a jo je objavil Kastelic leta 1833; sčasoma je postala eden najbolj znanih pesniških izdelkov razsvetljenstva in še danes zaseda častno mesto v slovenskem šolskem kurikulumu. Sledeč motivom, ki jih je artikulirala že antična poezija, Vodnik tematizira posebne družbene poteze, povezane s položajem literarnega ustvarjalca: pesnik ne bo zapustil ne hčere ne sina, pa vendar se ne boji za svojo nesmrtnost, saj ga bodo v prihodnost ponesle pesmi. Ubeseđen je torej poseben položaj avtorja literature, ki se bo v zgodovinski spomin skupnosti vpisal s svojim literarnim (duhovnim) potomstvom, ne pa biološkimi dediči. Zamisel je seveda zanimiva vsaj z dveh plati: ena je, da tovrstno *konzerviranje* spomina predpostavlja razvit literarni sistem z vsemi institucijami, literarnim kanonom in podobno. Hkrati pa predpostavlja tudi obstoj homogene narodne skupnosti, ki bo kolektivni subjekt lastnega literarnega oziroma kulturnega spomina.

Na tej točki pri Vodniku ne moremo spregledati specifične naveze z nacionalnopolitičnim projektom, ki ravno v obdobju razsvetljenstva (če smo natančnejši: pod vplivom duhovnih teženj te dobe) funkcijo literature iz območja religije pomika v območje široko zasnovanega preroda, ki zajema tudi nacionalno emancipacijo. Zlasti Vodnikovi odi *Ilirija oživiljena* in *Ilirija zveličana* sta povezani z (nacionalno)politično miselnostjo razsvetlencev. Kos sklepa, da je Vodnikova poezija ne le izraz individualnih idej, temveč poetična formulacija programa, v katerem je v času francoske revolucije, napoleonskih vojn in restavracije prvič tematizirana politična problematika slovenstva. Do Vodnika se politična stvarnost zelo redko zasluti v skromnem obzorju nabožnega, ljudskega in umetnega pesništva; večinoma kot »pasiven odziv na obstoječo državno oblast« (npr. Devove dinastične ode in elegije) ali »v obliki konservativnega ljudskega komentiranja jožefinskih reform, francoske revolucije in napoleonskih vojn, po svojem bistvu bolj morali-

<sup>70</sup> Prek takšnega modela bo nekaj desetletij za tem segel Prešeren, postavil bo temelje avtorju – umetniku, kakršen se bo dokončno utrdil šele z akterji slovenske moderne.



stičnega kot političnega« (Kos 1988a: 13). V tej luči so Vodnikove pesmi prebojne, saj uveljavljajo slovensko politično pesem v pravem pomenu: »Z njimi se začenja ne samo nacionalnopolitična poezija v slovenskem kulturnem prostoru, ampak že tudi nacionalnopolitična miselnost sploh, saj bi ji v Vodnikovem času zunaj medija njegovih pesmi komajda našli ustrezne, izrazite in pomembne formulacije« (Kos 1988a: 14).<sup>71</sup> Kot kažejo tudi nekatere novejšje raziskave, je njihovo zaledje mogoče iskati ravno v idejah Zoisovega kroga (Vidmar 2006: 753–775).

Vodnik je že leta 1781 v tretjem zvezku *Pisanic* objavil elegijo na smrt Marije Terezije, ki ostaja v horizontu baročne dinastične poezije, v kateri je v središču dinastična legitimnost, medtem ko ljudstvo še ni pravi subjekt; podobno velja za pesem *Zadovolne Kraync*, objavljeno v istem zvezku. Sredi devetdesetih je bil Vodnik že polno vključen v Zoisov razsvetljski krog, študiral je Linhartovo zgodovino, s politikom je stopil v tesnejši stik kot časnikar in urednik *Lublanskih novic*. Živahna politična gibanja po Evropi okrog leta 1800 so gotovo vplivala na obzorje celotnega razsvetljskega kroga, a v *Pesmih za pokušino* še ni mogoče opaziti izrazitega premika v smer nacionalno političnega. Pač pa manjši zasak Kos opazi v *Pesmih za brambovce*, v katerih si je Vodnik dovolil svoboden prevod ključnega naslova, ki je hkrati tudi refren: *Oesterreich über alles* je namesto *Estrajb čez vse* postal *Estrajb za vse*. To sta opazila tako Zois kot Kopitar in prav mogoče je ta bistveni premik poudarka razumeti kot Vodnikovo korekturo: namesto da bi bila monarhija *čez vse*, torej postavljena tudi nad interese posameznih narodov in ljudstev, je *za vse*: torej država skupnosti različnih narodov, med katerimi so slovanski v prevladi (Kos 1988a).

Prava nacionalno politična poezija pa se pri Vodniku pojavi šele z odama *Ilirija zveličana* in *Ilirija oživiljena*.<sup>72</sup> Prva je nastala v času ilirskih provinc, leta 1814 pa jo je v postopku Vodnikove prisilne upokojitve avstrijska državna oblast razumela kot enega obremenilnih elementov. Kasneje pesem ni bila upoštevana kot taka zaradi neenotnih interpretacij: le deloma so jo razumeli kot odo Napoleonu in odkrito frankofilstvo, prevladala je ocena, da se Vodnik ni pregrešil zoper avstrijski patriotizem – nacionalno politični naboj pesmi je bil prestavljen zgolj na jezikovno in

<sup>71</sup> Tudi tu bi bilo neustrezno, če bi Vodnika razumeli kot drastičen, radikalen rez: nacionalno vprašanje so vsaj implicitno odpirali že protestanti (predvsem Bohorič), deloma tudi Pohlin v *Kranjski gramatiki* in implicitno Dev v poeziji (z zamisljivo o njenem orfejskem in patriotskem poslanstvu).

<sup>72</sup> Šele z njima vstopa po Kosovem mnenju slovenska poezija na politično polje, ki ga nadaljujejo Prešeren, Jenko, Gregorčič, Aškerc, Župančič, Gradnik in npr. Kajuh.

prosvetno raven. To argumentacijo (pesem kot izraz zadovoljstva, da se slovenščina uveljavi v šolah) je po Kosu dokaj nekritično sprejela tudi naša kulturna in literarna zgodovina. Podobno je bila sprejeta tradicionalna razlaga druge ode, *Ilirije zveličane*, nastale leta 1816 ali v začetku 1817, namreč, da gre za neroden poskus znova se prikupiti habsburškim oblastem. Kos skuša tradicionalni interpretaciji obeh pesmi prestaviti na novo raven, ki ima zaledje ravno v razsvetljenem krogu, še posebej pri Zoisu. Žal previdni Zois o lastnih nacionalnih nazorih ni javno pisal (o njih lahko sklepamo le iz zasebnih pisem), pač pa je mogoče obrise takih nazorov najti pri Linhartu, in sicer v njegovi zgodovini, v predgovoru k drugi knjigi – gre za namig v zvezi z Ilirskim dvornim uradom za južne Slované v okviru Ogrske (ta je deloval le med letoma 1791–1792), ki bi ga lahko razumeli kot prvi slovenski politični tekst: če namig razvežemo, bi lahko sklepali, da ima Linhart pred očmi možnost, da se znotraj avstrijsko-ogrskega državnega ozemlja oblikuje posebna enota, ki bi zajela Srbe (in verjetno tudi Hrvate) na jugu Ogrske; iz konteksta je mogoče sklepati, da ima v mislih večjo politično in teritorialno avtonomijo slovanskih narodov v okviru monarhije. Gre torej za prve plahе obrise zamisli o južnoslovanski državnosti, ki je pozneje napredovala v zamisel o trializmu ali celo federaciji.

Vprašanje je seveda, kaj pri Vodniku pomeni Ilirija? Gre za metaforo, ki je že Linhartu na neki način neveljavna, saj ni priznaval genetske zveze med nekdanjimi Iliri in sedanjimi prebivalci Balkana. Pa vendar ostaja Slovanom po nekdanjih Ilirih pravica do državne teritorialnosti, so tako rekoč dediči te pravice. S tem »Ilirija« postane politično geslo – Kos trdi, da je to mogoče le zato, ker je ta problem že bil v horizontu slovenskega razsvetljenega kroga in je prek metafor in analogij »tipal za svojimi prvimi formulacijami« (Kos 1988a: 22). Razgibano dogajanje Ilirskih provinc je navdihnilo Vodnika. Kar je pri njem radikalno in novo glede na druge razsvetljence, je zamisel, da je politična možnost združitve južnih Slovanov v avtonomnejšo enoto možna tudi *zunaj* avstrijske monarhije, v naslonitvi na druge evropske centre ali celo kot samostojna državna tvorba. To pa pomeni nesporen vrh slovenske nacionalnopolitične ideologije, ki dotlej tako jasne artikulacije še ni dočakala. Kos ugotavlja, da je slovensko razsvetljenje v zametkih nakazalo dve možnosti državnosti jugoslovanstva: združevanje v okviru avstro-ogrske ali bolj ali manj samostojne državnosti. Manj jasno je tu razmerje slovensko – (južno)slovansko. Problem jezika kljub protestantski tradiciji ni bil rešen; tudi ilirski guverner v času provinc Marmont je bil naklonjen zamisli o enotnem »ilirskem« jeziku. Proti temu je leta 1811 uspešno protestiral Vodnik s »spomenico« o slovenskem jeziku (poslal jo je francoski vladi), kjer je utemeljeval, da se jezik »Ilircev« deli na dve narečji, srbsko in slovensko, tj. »ilirsko« in »vendsko«, pri čemer je pod srbskim razumel dalmatinsko-štokavski govor: oba naj bi gojili kot

samostojna (knjižna) jezika v skupni državni enoti. Četudi Vodnik – za njim sta v ozadju stala tudi Zois in Kopitar – v prihodnosti pristaja na (utopično) možnost stapljanja obeh jezikovnih sestavov, je jasno, da ne bi pristal na žrtvovanje slovenščine srbščini (ali hrvaščini), na kar je v obdobju ilirizma mislil Vraz.<sup>73</sup>

Polet Ilirskih provinc je Vodniku omogočil radikalnejšo artikulacijo popolne avtonomije, ki se je z vrnitvijo v okvir Avstrije morala vrniti v prvotno obliko – enoto znotraj monarhije. Tako gre pri obeh pesmih, četudi nastalih kot odi konkurenčnima opcijama – Napoleonu in Habsburžanom, za isto temeljno idejo: slavospev ustanavljanju nove državnopravne enote na ozemlju nekdanje rimske Ilirije. Pri tem se Vodnik zateče k zgodovinski fikciji, ki je tudi sam ne jemlje docela zares, temveč jo uporabi kot »licentio poetico«. Pod navidez anahronistično preobleko dinastičnih hvalospevov se v obeh pesmih skriva sodoben nabož: v skladu z razsvetljskimi zamislimi se narod preoblikuje v historičen subjekt s posebno voljo, svobodo in usodo, vladarji in obstoječe državne tvorbe pa so orodje na poti naroda k »svobodi«, »pravicam« in tudi »oblasti« (Kos 1988a: 31). Vodnikova razsvetljska poezija je torej prvo in najočitnejše mesto artikulacije kulturno samostojnega slovenstva, ki Slovence oziroma Slovane postavlja v kontekst (enakovrednih) evropskih narodnih skupnosti.

---

<sup>73</sup> Ideja jezikovnega stapljanja, seveda na račun slovenščine, je bila aktualna še večkrat v prihodnosti. Zdi se, da so bili ravno slovenski literarni proizvajalci tisti, ki so najbolj odločno nastopili proti (npr. Prešeren). Še dolgo potem je bila notranja razmejitev jezikov in kultur negotova.

## Pisatelj med preroditeljem in umetnikom

France Prešeren

nacionalni literarni projekt in načrtna širitev repertoarja – inavguracija umetnika kot individualista-boema in mit o »trpečem pesniku« – cenzura in zametki literarnega trga – fikcija, politika in kanonizacija nacionalnega poeta

France Prešeren (1800–1849) s svojim pesniškim opusom stoji na nekem razpotju: po eni strani ohranja določene poteze laičnega pisatelja-preroditelja, hkrati pa uveljavlja mnoge novosti, povezane večidel z romantičnim razumevanjem avtorstva. Med njimi so poudarjanje estetske avtonomije umetnosti ter tematizacija lastnega umetniškega poslanstva, individualizma in pesnikove drugačnosti – predvsem s tekstualnimi strategijami je namreč Prešeren položil temelje za novo razumevanje družbene vloge literature in literarnega proizvajalca. Preroditeljski vidik pri Prešerenu, ki se kaže v njegovi težnji po kultiviranju naroda, širitvi literarnega repertoarja in dvigu slovenske literature na evropsko raven, je tako že dodobra prekvašen z novejšimi pogledi na avtorstvo, pri katerih ni več prostora za anonimnost, pa tudi ne za utilitarne zahteve, ki jih literaturi nalaga razsvetljenski kulturni model. Govor avtorja literature postane govor ozaveščenega individuuma, ki se čuti poklicanega, da s svojimi umetniškimi gestami preoblikuje družbo. Prešeren torej predstavlja nov tip literarnega proizvajalca, ki ga ni več mogoče enostavno imenovati preroditeljski; še najbolj bi ga lahko opredelili kot *pisatelja med preroditeljem in umetnikom*.

Ena najznačilnejših potez Prešernovega literarno-umetniškega projekta je *načrtna širitev literarnega repertoarja*. Šele ustrezen repertoar omogoča nemoteno delovanje in razvoj literarnega sistema, ki zato posega po tujih vzorcih in modelih, kadar jih nujno potrebuje za svojo ohranitev oziroma za vzdrževanje »sistemskega optimuma«. <sup>74</sup> V slovenski literarni sistem 19. stoletja, katerega repertoar je bil dotlej slabo razvit oziroma šibak, je Prešeren načrtno uvajal formalne in vsebinske vzorce iz klasične latinske, italijanske renesančne in sodobne evropske romantične poezije (oblike, kot so sonet, stanca, tercina ali asonanca), s čimer je pripomogel tudi k zasidranju »pomenskih prostorov« drugih evropskih literatur v slovensko

---

<sup>74</sup> Nacional(istič)ne literarne vede se temu dejstvu sicer upirajo in ga prikrivajo s poudarjanjem samoniklosti posameznih avtorjev in njihovih proizvodov, a v resnici se noben literarni sistem ni mogel razviti, ne da bi si vsaj v določeni fazi izposojal elemente repertoarja iz drugih polisistemov (Even-Zohar 1990).

kulturo. Hkrati je v pesmih, ki tematizirajo pesnika in poezijo, močno vplival na novo dojetje pesnika kot individualnega in avtonomnega ustvarjalca, ki je v konfliktu z družbeno stvarnostjo – iz nje je izrinjen in pri tem trpi. Takšna podoba pesnika, ki ni brez mitske razsežnosti, je močno zaznamovala literarni in kulturni diskurz pri nas in njen vpliv je segel vse do današnjih dni. Na ta problem se bomo ozrli z dveh plati: najprej s pozornim branjem nekaterih Prešernovih programskih pesmi, nato pa še z analizo drobcev pesnikovega življenja, ki nam bodo razkrili zanimive sorodnosti s sočasnim francoskim modelom romantičnega boema.

Vpliv Prešerna je torej zamejen na eni strani z njegovo uspešno uveljavitvijo »visoke kulture«: ta projekt je že avtor sam postavil za oporno točko programa narodne emancipacije. Po drugi strani je ta vpliv seveda posledica poznejših posvojitvenih in kanonizacijskih procesov, ki so Prešernove tekste in ideje vcepljali generacijam mladih slovenskih dijakov in študentov. Taka vsesplošna »prisotnost« gotovo v veliki meri pojasni, zakaj je Prešeren tako močno vplival na podobo literarnega proizvajalca pri nas. Eden od razlogov za to utegne biti tudi, da so Prešernove zamisli nosile močan nacionalno politični naboj, ki si ga je kmalu po pesnikovi smrti lahko prilastila nacionalna ideologija. Ne gre torej le za to, da je Prešeren dvignil slovensko literaturo na evropsko raven: nacionalni poet, ki se je za življenja sicer držal proč od praktične politike, je posredno vstopil v sfero političnega, ko je skozi fiktivne tekste, predvsem s *Krstom pri Savici*, implicitno lansiral specifično – četudi prej *mitsko* kot zgodovinsko – nacionalistično sporočilo.

NACIONALNILITERARNI PROJEKT IN NAČRTNA ŠIRITEV REPERTOARJA. Dobro je znano, da je Prešeren skupaj z razgledanim kolegom, teoretikom Matijo Čopom želel kultivirati slovenščino oz. dokazati njeno estetsko potenco z obvladovanjem najzahtevnejših oblik evropske poezije – posebej petrarkovskega soneta. Ideja se opira na misel Friedricha Schlegla, da ima vsak narod pravico do lastne literature, ki je podlaga njegovi duhovni kulturi – skratka, narod brez kultiviranega jezika in književnosti ostaja barbarski, brez duhovne samobitnosti. Schlegla sta priporočala zahtevne vzorce evropske poezije, predvsem italijanske in španske; prav petrarkovski sonet naj bi bil merilo za zmogljivost nacionalnih poezij. Tu nas zanimajo predvsem notranjeliterarni vidiki procesov, s pomočjo katerih je Prešeren uspešno vključil »zamujujoče« slovensko pesništvo v nastajajočo »Weltliteratur« in s tem izpolnil svojo estetsko (in politično) misijo. Mehanizmi teh transferov so pri nas že podrobno raziskani, zato jih bomo tu omenili le na kratko.

Prešernovo zgodnjo liriko je mogoče povezati z anakreontiko in s poezijo nemških razsvetljskih pesnikov, ki poleg konkretnih vzorcev poezije 18. stoletja pri-

naša tudi nove motivno-tematske in formalne vzorce (tudi zahtevno orientalsko gazelo). Trajen je bil tudi stik Prešerna z rimsko poezijo, predvsem s Horacijevjo in z Ovidijevo, v epiki pa Vergilijevo, pri čemer je Prešeren antične modele izrabil za upesnjenje drugačnega, radikalnejšega (romantičnega) lirskega subjekta, ki ne pozna več antične spravljalivosti (Kos 2001). Nadvse zanimivo je, da so antične aluzije mnogo številčnejše in bolj prefinjene v Prešernovih nemških sonetih; ni mogoče sklepati drugače, kot da se je Prešeren v Zoisovem duhu »prilagodil« sprejemniku.<sup>75</sup> Še pomembnejša od latinske je za Prešerna italijanska poezija: Dantejeva in Michelangelova, predvsem pa Petrarцова. Prešeren se oddaljuje od velikega vzornika predvsem z dvodelnostjo zgradbe sonetov in novimi temami, izvirajočimi iz romantične subjektivitete; klasičnost soneta ohranja le na videz in ga hkrati prefinjeno in izvirno modernizira. V neposrednem stiku z Ariostom in s Tassom ter pod Čopovim vplivom uvede Prešeren tudi zahtevno stanco (Kos 2001). Kot podudari Boris A. Novak, obstajajo presenetljive vzporednice med Prešernom in liriko provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja oziroma njihovim kultom ljubezni.<sup>76</sup>

Oguljena trditev literarne zgodovine, da je Prešeren slovensko poezijo dvignil na evropsko raven (če smo natančnejši: jo skušal uskladiti s sočasno romantično predstavo o nacionalni literaturi), se zdi torej upravičena. Te procese si bolje razjasnimo, če se vrnemo k neposrednim dokumentom tistega obdobja, predvsem k spisom Matije Čopa, ki je bil kot figura izobraženca-mentorja naslednik Zoisa, le da tokrat brez finančno-mecenske komponente. Čop je izvrstno poznal poezijo – od latinske, provansalske in italijanske do sodobnih tokov. Prešernu je bil predvsem pri teoretičnih problemih nepogrešljiv svetovalec, kar izpričuje na primer Prešernovo pismo 7. marca 1832: »Piši mi, kateri metrum bi se kranjski romantični tragediji najbolj prilagal: ali 4-stopni troheji ali 5- ali 6-stopni jambi, in če naj bi se prva vrsta verzov rimala ali asonirala ali pa ostala brez rime, potem, če bi bilo treba ali 6-stopne jambe rimati in če bi morali imeti stalno cezuro« (Prešeren 1974: 227–228).

<sup>75</sup> Kot pokaže Gantar, so v Prešernove nemške sonete mojstrsko vtakani antični motivi – denimo v *An Paušek und Stelzich* motiv o trpečem junaku Filoktetu in Likambu – in postanejo včasih celo »najgloblja idejna substanca, vtkana v pesniško metaforiko, strukturo in sporočilo nekaterih nemških pesmi« (Gantar 2002: 140). Verjetno tu ne gre le za bralce, temveč tudi za vprašanje razvitosti repertoarja – slovenska literatura dotlej še ni ustvarila ustreznega referenčnega ozadja, ki bi preneslo veliko gostoto medbesedilnosti.

<sup>76</sup> Schleglovo zamisel o rabi romanskih pesemskih oblik kot najprimernejših za izražanje romantičnih čustev Prešeren kongenialno uporabi in pretvori tako, da jih odteje »doživljamo kot oblike svojega, slovenskega doživljanja sveta« (Novak 2002: 16).

Čop je svoje poglede na literaturo strnil ob razvpitem črkopisnem oziroma kulturnem sporu.<sup>77</sup> V listu *Illyrisches Blatt* je leta 1833 objavil spis *Nuovo discacciamento di lettere inutili*. V njem je izrabil avtoriteto »temeljitega poznavalca« slovenskih jezikov Františka Čelakovskega za obračun z domačimi nasprotniki »izobraženske« Čbelice in zagovorniki metelčice. V dostavku Čop poudari nujnost formiranja jezika za izobražence ter zagovarja tezo, da je treba še veliko narediti na vseh ravneh za oblikovanje in kultiviranje jezika in literature. Pohvali dosedanje poskuse omikanja jezika, *Pisanice* in Linhartove priredbe. Glavni del spisa pa zadeva programska in verzološka vprašanja: Čop zagovarja pestrost pesniških oblik in novosti, ki jih v sistem prinaša Prešernova poezija – nasproti stari, lahko ton poskočni poeziji amfibrahov. Iz *Discacciamenta* in nekaterih Čopovih pisem je mogoče izluščiti dva problemska sklopa, ki se zdita za problematiko slovenskega repertoarja najbolj aktualna.

Prvi sklop zadeva *kultiviranje jezika z uvajanjem novih pesniških oblik*. Čop izhaja iz teze, da si kranjski jezik lahko svobodno izbira metrične oblike, saj nima izrazite narodne oblike (kot Srbi), zato si lahko izbere »na splošno priznane kot najlepše med novejšimi« (Čop 1983: 118), ki se jeziku tudi bolj prilagodijo – posebej sonet. Za zgled postavi Prešerna, ki se je dotlej uspešno preskusil ne le s sonetom, temveč tudi z epsko osemvrstično stanco (ottava rima) ter v *Novi pisariji* z mogočno satirično-didaktično tercino (terza rima). Prvi od slovenskih pesnikov se je poskusil še v španski asonanci (moški na -o v romanci *Hčere svet* in ženski na a-e v romanci o *Turjaški Rozamundi*), ki se slovenskemu jeziku lepo prilaga, bolje kot npr. nemščini. Prešeren pa se ni omejil le na južne oblike, uspešno je vpeljal tudi nordijski baladni verzni vzorec (v *Povodnem možu*). Prešernovo delo je Čop že tri leta poprej skušal promovirati pri Kopitarju: »Tako je mogoče omenjeno *Slovo* prav gotovo neskončno drugačno kakor kakšna srbska pesem; ton mojstrske *ottave rime* pa se mi v nji ne zdi slabo zadet« (Pismo Kopitarju IV; Čop 1983: 67). Že v gradivu za zgodovino slovenskega slovstva, ki ga je leta 1831 poslal Šafáriku za njegovo zgodovino slovanskih literatur, omenja Prešerna in njegove uspešne spopade z ottavo (*Slovo*), tercino (*Nova pisarija*), sonetom in celo »z obliko španske redondille z asonanco« (Čop 1983: 101). Vsekakor pomeni Čopova argumentacija prvi resen razvojni program za slovensko literaturo, ki naj bi dohitela Evropo – s tem pa v skladu z romantičnimi konceptijami naroda in njegove »duhovne biti« konstruirala slovenstvo kot enakovredno nacionalno pozicijo.

<sup>77</sup> Ta spor je vidno zaznamoval prvo polovico devetnajstega stoletja in se nadaljeval celo v dvajseto. Poenostavljeno ga je mogoče gledati kot razliko v pogledih najvidnejših zagovornikov obeh smeri, Čopa in Kopitarja (urbano – ruralno); imenitno (pristransko) ga je upesnil Prešeren v *Novi pisariji*.

Drugi temeljni sklop Čopovih prizadevanj zadeva dokončen *teoretski obračun* glede *slovenskega verznege sistema*: začetniki slovenske literature so se med drugim spopadali tudi z izbiro ustreznega metričnega temelja poezije. Pot, ki je vodila v dokončno prevlado silabotonizma – to se je izkazalo že pri pisaničarjih, Zoisu in Vodniku – je bila naporna predvsem zaradi vztrajnosti klasičnega ideala, ki je terjal tudi posnemanje kvantitativne metrike. Tudi Čelakovski je zagovarjal takšno možnost; slovenščina naj bi bila tako kot češčina »zmožna (antične) kvantitete« (Čop 1983: 114). Čop je z njim glede rabe antične kvantitete v slovanskih jezikih odkrito polemiziral.<sup>78</sup> Pronicljivo je uvidel, da so se (slovanski) jeziki od časa antičnih kvantitativnih verzov toliko spremenili v smer akcentuacije, da si je nemogoče misliti od naglasa neodvisno kvantiteto. Tako se pri kopiranju starih verzovnih vzorcev v resnici upošteva predvsem akcent, saj nekdanjih pravil za kvantiteto govorci slovanskih jezikov enostavno ne čutijo več. Jezikovne spremembe so torej razlog, da posnemanje antičnih dolžin (problem dvoglasnikov, ki jih v slovanskih jezikih pravzaprav ni, in pa soglasniških sklopov, ki so v resnici gladko izgovorljivi in ne povzročajo občutka dolžine) in kračin ne more dati kaj drugega kot le nerazumljive (in nepoetične) približke. Slovenski repertoar je bil v tej točki nestabilen in je iskal optimalno rešitev, zato je bila Čopova pretehtana argumentacija v prid silabotoničnemu sistemu, ki jo je v »praksi« podprl Prešeren, v danem trenutku odločilna.

INAVGURACIJA UMETNIKA KOT INDIVIDUALISTA-BOEMA IN MIT O »TRPEČEM PESNIKU«. S Prešernovo uspešno uveljavitvijo zahtevnih pesniških form in stabilizacijo repertoarja njegov pomen še zdaleč ni izčrpan. Z njim so namreč povezane tudi daljnosežne spremembe v razumevanju vloge avtorja. Skozi navidez droben zunanji simptom, podpisovanje v *Čbelici*, pesniškem almanahu s potezami kolektivne pesniške zbirke, lahko spremljamo napredovanje v smeri individualizacije avtorstva. V prvih dveh zvezkih (1830, 1831) so pesmi bodisi nepodpisane ali podpisane le z inicialkami. Prešeren je tu dosledno dr. P., v sledečih zvezkih pa se samozavestneje podpisuje s priimkom (Dr. Preshern) oziroma v petem zvezku že po novem črkopisu (Dr. Prešerin). Enako velja za druge avtorje. Inicialke in nepodpisana besedila več ne zadoščajo, saj avtor postopoma privzema svojo modernejšo podobo. Novosti v razumevanju avtorja, sploh če primerjamo situacijo nekaj desetletij poprej ob Vodnikovi zbirki *Pesme za pokušino*, s katere je pesnik umaknil

<sup>78</sup> V dveh pismih Skarzynskemu (1828 in 1834), poljskemu prijatelju iz Lvova, Čop kritizira rabo heksametra v Mickiewiczovem *Wallenrodu*, meni, da se poljski jezik še posebej upira kvantitativni metriki. Pohvali pa *Gospoda Tadeja* istega avtorja: dopadeta se mu prenovljen aleksandrincev ter svobodnejša raba enjambementa in cezure (Čop 1938).



svoj portret, so razvidne tudi iz peripetij, ki so zaznamovale »iskanje« Prešernove avtentične vizualne podobe.<sup>79</sup>

Ni dvoma, da je treba Prešernovo razumevanje umetnosti in umetnika povezati z nazeri, ki so se med evropskimi romantičnimi umetniki, kritiki in filozofi uveljavili pod vplivi Kantove estetike, pa tudi Goethejevih in Schillerjevih stališč. Gre za predstavo, da je »umetnik subjekt svobodne in neizčrpane ustvarjalne imaginacije« (Juvan 2001: 44), s pomočjo katere presega tako tradicijo kot sodobnost in ustvarja lepoto po svojih notranjih zakonih. Ker pa ta zamisel v družbi še ni splošno sprejeta, jo mora literarni proizvajalec aktivno promovirati – to pa najlažje stori kar v besedilih. Prešeren je ta problem ubesedil nadvse pogosto. Kot pokaže Juvan, Prešeren v pesmih, ki tematizirajo pesnika, pesnjenje in literaturo (tj. v avtotematskih pesmih), uporablja tipično romantično medbesedilno strategijo *mitizacije* (variiranje in preoblikovanje mitskih zgodb) za to, da »lastno ustvarjanje povečuje, dramtizira ali alegorizira, predvsem pa ga zavestno dviga iz vsakdanjega, 'prozaičnega' sveta« (Juvan 2001: 47). Ne gre le za to, da poezija tematizira in povzdiguje lastnega ustvarjalca, temveč tudi za to, da uveljavlja poseben, privilegiran status diskurza umetniške literature nasploh: »Romantična poezija je s samorefleksijo in z avtotematizmom med bralci skušala vzgojiti čut za posebnost estetske literature, za njen izjemen, nad ostalo sporazumevanje dvignjen svet pomenov, stilov, žanrov in predstav; avtotematska poezija je poleg tega slikala javno podobo avtorja in tkala polje asociacij, ki naj bi vplivale na dojetanje pisateljskega dela« (Juvan 2001: 46).

Prešeren pa ni le katalizator individualizacije ustvarjalca in »promotor« njegovega novega, romantičnega »imidža«; v dojetanje pesništva in pesnika je vnesel poteze, ki so utemeljile lik specifično *slovenskega* tipa pesnika. Kako je na to podobo vplival Prešeren, je mogoče sklepati iz nekaterih okoliščin njegovega življenja, še bolj pa iz tistih pesmi, ki se eksplicitno ukvarjajo s tematiko pesništva, ustvarjalnosti in z družbenim položajem pesnika. Janko Kos v *Neznanem Prešernu* ugotavlja, da je zanj značilno »skrajno nasprotje med pesniškim in stvarnim«, med ustvarjalno pesniško osebo in usodo realnega, empiričnega »jaza« in da je potemtakem Prešeren »romantični pesnik v najčistejšem pomenu besede – ne le s poezijo, ampak

<sup>79</sup> Pesnik kot mitologizirani oče naroda rabi svojo podobo: genialni duh pripada enkratnemu individualnemu avtorju, katerega čaščenje zahteva tudi podobo: odtod iskanje pesnikovega »pravega« portreta, celo ikonolatrija (več gl. Globočnik 2000). Posthumna zgodovina upodobitev Prešerna vse od Goldensteinovega portreta, ki je nastal po spominu leto dni po smrti pesnika, pa do danes, razkriva udejanjen nov tip subjektivitete, ki se je odločilno oblikoval prav v Prešernovem času (gl. tudi Mušič 1993).

tudi z življenjsko usodo« (Kos 1994: 7). Prešeren je res izrazil pesnik ljubezni, hkrati pa je njegova erotika zaznamovana s travmo in, kot meni Kos, je njegovo udejanjeno erotično razmerje z Ano Jelovškovo zanj ljubezenska in družbena katastrofa. Prešernovo dvorjenje Primičevi Juliji je treba razumeti v kontekstu težnje po socialnem vzponu iz polkmečkega stanu kot resno snubljenje, ponudbo za (meščanski) zakon; malo je verjetno, da je pesnik z romantičnim snubljenjem želel le jeziti Julijo in njene domače.

Vendar je bil Prešeren kot snubec pri Primičevih kar »donkihotska postava« (Kos 1994: 65). Posebej zanimiva je tu analiza specifične Prešernove socialno-kulturne fantazme, prek katere bo lažje razumeti njegovo zastavitev problematike pesništva. V epizodi z Julijo se izkaže, da naj bi bila možnost za uspeh takega snubljenja utemeljena v kulturnem prestižu. Pesniška umetnost se kaže kot točka, s katere ima pesniški subjekt kot empirična oseba možnost terjati zase priznanje socialne vrednosti: *ljubiti me moraš, ker sem prvi in najboljši med kranjskimi pesniki*. Problem je bil seveda, da Prešernov ugled v javnosti ni bil zadosten, da bi tako sklicevanje moglo biti verodostojno. To pa ne preseneča, če pomislimo na nizke naklade, skromno distribucijsko mrežo in še ne izoblikovano sprejemniško občestvo za slovensko literaturo: kratka, nerazvito strukturo sistema. Šele polno razvit literarni sistem bi lahko ustoličil pesnika kot družbeno pomembno bitje, ki bi – potemtakem – pri Primičevih ne izpadlo »donkihotsko«. Prešeren kot eden izmed *prvoborcev* za nastanek novih struktur v literarnem polju je v tem smislu tragična figura, saj za življenje njegov ugled sploh ne bi mogel biti bistveno večji. To »zamudo« so nadoknadili prihajajoči rodovi, potiskajoč Prešerna na piedestal z zastavo nacionalne emancipacije v roki. Zmagovita Prešernova pot se je v resnici začela ob kratkem sodelovanju z Bleiweisom v zadnjih letih njegovega življenja. *Novice* so pač prinesle tisto, česar doslej pri nas nismo poznali, namreč vse učinkovitejši distribucijski kanal, in šele tu je Prešeren stopil pred najširšo slovensko javnost in obnovil svoj pesniški ugled.<sup>80</sup> Objavo *Zdravljice* leta 1848, leto dni pred pesnikovo smrtjo, je mogoče šteti za vstop Prešerna v »politiko« pa tudi za začetek zgodovine ideoloških manipulacij, ki se razteza do današnjih dni.

Iz pesemskih besedil je očitno, da je Prešernova domišljija v obdelavi ideje pesnika in njegovega poslanstva izredno močna in sugestivna. Med pomembnejše obdelave te teme sodi *Glosa*: v njej bujna poetična imaginacija vpeljuje mit o pesniku kot človeku nesrečne (materialne) eksistence in trpnem prejemniku bolečih udarcev

<sup>80</sup> Res je, da distribucija *Novic* na začetku še ni bila obsežna, je pa gotovo zajela vodilni kulturni sloj nastajajoče slovenske družbe. Prešernove *Poezije* so pač krožile med bralstvom prej v desetinah kot v stotinah izvodov in podobno velja za *Čbelico*.

življenjske usode. Strogo empirično gledano so temeljne »teze« lirskega subjekta iz *Glose* problematične: mnogo velikih evropskih pesnikov je živel srečno in relativno udobno in celo Prešeren kot zaposlen izobraženec pri advokatu Crobathu ni zaslužil slabo (četudi je seveda res, da je za *Čbelico* pisal brez honorarjev, *Poezije* pa je celo sam financiral). Prešeren seveda ni bil tako naiven, da bi imel ambicije živeti od pesništva na Kranjskem, saj bi bilo kaj takega povsem nemogoče – tudi njegovi romantični pesniški sodobniki po Evropi kljub mnogo večjim tržiščem in razvitejšim literarnim sistemom tedaj še niso mogli izvesti projekta profesionalizacije literature. Tako izjave v *Glosi* ne pomenijo drugega kot konstrukcijo mita pesnika, kakršen se je pri nas zakoreninil kot priljubljena figura samoopisa literarnih ustvarjalcev.

V *Pevcu* je mitologizirana podoba takega pesnika prignana do skrajnosti: tu je pesnik tudi notranje uničen, razklan in obupan – prometejski mit je kompenziran kvečjemu na ravni brezpogojne predanosti umetnosti. Biti pesnik pomeni sprejemati bolečino in trpljenje. Dokončna podoba vprašanja usode in poslanstva pesnika, kakršno dobimo iz Prešernove poezije, se oblikuje iz podobe feniksa v pesmi *V spomin Valentina Vodnika*: pesnik se ob telesni smrti prerodi in z grmade vstane v novo življenje – to pa je posmrtna slava, kakršno je ravno Vodnik že začrtal kot »prvi kranjski pesnik« v *Mojem spominiku*. Podoba trpečega pesnika, ki je slovensko literaturo in literarnega ustvarjalca v njej zaznamovala nenavadno močno, je prisotna tudi v baladah *Prekop* (nesrečna ljubezen in motiv pesnika, ki, kljub temu da je deklici posvetil najlepše poezije, ni bil uslišan, zato si vzame življenje) in *Neiztrohnjeno srce* (o skrivnostni usodi pevčevega srca, ki nosi v sebi nadnaravne zaklade). Drobce mozaika, iz katerega se sestavlja značilna podoba »slovenskega pesnika in njegovega poslanstva«, lahko iščemo še v drugih pesmih: nemški sonet *Nichts trägt an ihm des Dichtergeists Gepräge* (Duha poetov nič na njem ne izdaja) opisuje razkorak med pesnikovo neugledno zunanostjo in bogato notranjostjo, *An eine Junge Dichterin* (Mladi pesnici) pa značilno opisuje notranjo nujo, imperativ pesnjenja: »Če čutiš, da kipi ti ogenj v žilah / in peti Bog ti notranji veleva / se ti usoda jasna razodeva: / med Saffino družino boš stopila ...«. <sup>81</sup>

Ne le v pesmih, tudi v Prešernovi biografiji lahko opazujemo nekatere pomenljive znake, iz katerih je mogoče sklepati na nove socialne poteze modela »pesnika«. Prešeren je vpeljal v slovensko kulturo vsaj nekatere vzorce sočasno nastajajočega boemstva, četudi bi ga težko označili za res radikalnega boema. Wilpert opredeli boemstvo kot protimeščanski, nefilistrski življenjski slog umetnikov in pesnikov, ki ga zaznamujejo individualnost, asocialnost in ekstravagantni protest proti kon-

<sup>81</sup> Za nemške pesmi so navedeni prevodi Janka Modra (*Prešernove nemške*, 1995).

vencionalnemu meščanskemu redu in njegovemu etičnemu kodeksu – zadnjega boem provokativno prelamlja. Prostovoljno boemstvo izhaja iz prepričanja o nezdržljivosti intenzivnega umetniškega in meščanskega življenja. Ta življenjski slog naj bi se najprej pojavil v pariški Latinski četrti in Montmartru v tridesetih letih 19. stoletja pri Nervalu in Gautieru, v Angliji pri Wildu, v Nemčiji pri viharnikih ter dalje pri impresionistih, ekspresionistih, avantgardistih, bitnikih itd. – v vseh umetniških vejah (Wilpert 1989). Tudi Bourdieu razlaga pojav tega življenjskega sloga kot posledico novih družbenoekonomskih okoliščin, v katere so umetniki pahnjeni ob nastanku umetniških sistemov in hkratnem razmahu kapitalističnih produkcijskih odnosov (Bourdieu 2000). Seveda Ljubljana v tridesetih letih 19. stoletja ne more biti primerljiva z megalopolisi, kot sta Pariz ali London; pa vendar je mogoče nekatere poteze iz Prešernove »materialne« zgodovine razumeti kot začetek uveljavljanja novega (stereo)tipa pesnika in njegove materialne eksistence, kakršno so pozneje nadgrajevali ustvarjalci moderne in še bolj avantgardisti, na primer Podbevšek v svoji kratki ustvarjalno-aktivistični fazi.

Nekaj zanimivih podatkov tu prinaša prispevek Angelosa Baša (*Kako se je nosil Prešeren*). Iz skrbno zbranih podatkov o Prešernovih oblačilnih in tudi siceršnjih fizičnih navadah (britje, frizura) je mogoče sklepati, da je njegova sicer kolikor toliko »modna« in »doktorskem« stanu primerna, četudi za odtенок zanemarjena zunanja podoba, v skladu s poznejšo idejo o tem, kakšen naj bi bil »pesnik« na pogled, oziroma je njegov življenjski slog nasploh odražal določene elemente, ki kažejo na boemstvo. Od zunanjih znakov je treba omeniti predvsem ne ravno vzorno vzdrževane dolge lase, ki so bili tedaj v Ljubljani, v Kranju pa še toliko bolj, kot znamenje svobodnjaštva izrazito redki. Da je Prešeren nosil dolge lase namenoma, je skoraj gotovo, saj je sicer redno zahajal k brivcu, v Kranju celo vsak dan (Baš 2000). Na Prešernovo boemsko plat kažejo tudi njegove »apokrifne«, nekanonizirane poezije, ki jih podrobneje komentira Miran Hladnik v razpravi *Apokrifni Prešeren*. Na podlagi teh zapisov je mogoče oblikovati podobo pesnika, ki živi dvojno življenje: na eni strani (spodletela) meščanska kariera, ko resignirano »služi zlatnike« s pravdami, in druga, veseljaška plat, ko »prazni bokale« in popiva s prijatelji. Prešerna zaradi te dvojnosti še ni mogoče imeti za boema v strogem smislu, toda družabna plat njegovega življenja že kaže nekatere tipične poteze boemske eksistence: popivanje, kosmate šale, priložnostne opolzki in prigodne verzifikacije, ponočevanje ter veseljačenje, ki ga prek Trdinovega peresa imenitno opiše grajski oskrbnik na gradu Prežek.<sup>82</sup>

<sup>82</sup> V *IZPREBODU V BELO KRAJINO* o Prešernovem obisku pri prijatelju Andreju Smoletu na gradu Prežek leta 1839, ki naj bi trajal tri tedne, beremo takole: »Imela sta dirindaj, da še nikoli

Na nove tipe socialnega vedénja ravno tako opozarjajo sicer nezanesljiva poročila o burkah, ki jih je Prešeren s prijatelji uganjal po plesiščih in v gledališču, običajno pred pustom: na primer trosenje zabavljivih verzifikacij v obliki listkov – cedulj, s katerimi je v slovensčini, nemščini ali italijansčini zbadal ljubljansko družbeno elito, predvsem napihnjene lepotice, stare device in opravljivke (Hladnik 2000). Sem je treba šteti še Prešernovo nečimrno nagajivost in uvajanje »škandala« kot sredstva pesniške in družbene afirmacije (za tak škandal je v provincialnem mestu obveljala že objava akrostiha »Primicovi Julji«), duhovite poskuse apokrifnega norčevanja iz vrha slovenskega duhovništva in kulturnih avtoritet ter razne epigrame, ki se večinoma poslužujejo nizkega sloga in seksualnih aluzij. Ta druga plat Prešernovega verzificiranja je bila od njegove smrti dalje potisnjena na stran, a se danes manj obremenjeno vrača v obravnavo in omogoča celovitejši pogled na pesnika.

CENZURA IN ZAMETKI LITERARNEGA TRGA. Na ravni razvoja literarnega sistema v Prešernovem času je treba vsekakor omeniti vlogo cenzure, ki je zaznamovala tudi prejšnja obdobja. Avtonomizacija literarnega sistema vključuje dolgotrajen proces diferenciacije, ločevanja od politike, države, ekonomije in religije. Če je bitka za ločitev literature od religije v Prešernovem času v veliki meri izbojevana, se boj z državo, ki je nase prevzela nekatere vloge, ki jih je poprej imela Cerkev, nadaljuje. V ta boj se je vključila tudi pesniška fikcija: Prešeren je koval satirične zbadljivke na račun cenzorjev (Kopitarja, Pavška in Stelzicha). Preokret je mogel biti uspešen le deloma. Kljub odpravi »preventivne« cenzure v stari obliki leta 1848 je ta v represivni obliki (za nazaj) ostala stalnica literarnega sistema še dolgo pozneje, njen pravi učinek pa ni bil toliko viden v zunanjih prohibitivnih eskalacijah (kot v primeru *Zdravljice*), temveč morda še bolj v *samonadzoru*, ki so ga vsi proizvajalci tekstov v habsburški monarhiji morali ponotrjaniti kot način mišljenja in dela.

Cenzuro prve polovice devetnajstega stoletja si je koristno ogledati tudi s pravnege vidika.<sup>83</sup> Cenzura na Dunaju je bila po van Swietenovi reformi leta 1751 (lajzacija) in po dvornem dekretu 1783, ko je bil ustanovljen pri direktoriju cenzurni

tacega. Šampanjec je tekel curkoma. Kaj sta se menila in čemu sta se tako neusmiljeno krohotala, ni mogel malo izobraženi oskrbnik razumeti. V posteljo sta hodila ob dveh ali treh, potem pa spala kakor klade in smrčala strahovito, da se je po vsem gradu čulo, do enajstih in tudi do polдне. « Ko se jima je za tri dni pridružil še grof Anastazij Grün, pa se je »začela prava črna vojska. Hrum in šum razposajenih gospodov se je razlegal cele dni in noči, vsa družina je govorila: Takih norcev še grad ni videl« (Trdina 1912: 6).

<sup>83</sup> Dragoceno raziskavo o tem obdobju, ki ga je kot cenzor za južnoslovanske, novogrške in romunske tiske zaznamoval Jernej Kopitar (cenzor od leta 1810 do smrti 1844) je napisal pravnik Janez Kranjc.

revizijski urad (Zensur Revisionsamt), z dekretom cesarja Leopolda II. leta 1792 podrejena dvornemu uradu (Hofstelle) s stalnim cenzurnim referentom. Temu podrejen je bil urad za revizijo knjig, ki je deželnim uradom vsakih 14 dni pošiljal sezname prepovedanih knjig, imel pa je osem cenzorjev. Leta 1801 je bila cenzura podrejena policijskemu ministrstvu in je tako tudi uradno postala »policijska zadeva«. Cenzorji so imeli polna pooblastila za odločanje za ali proti tisku, vendar je obstajala tudi možnost pritožbe in razreševanje na višji instanci (vse tja do cesarja). Postopek je bil sledeč: tisti, na čigar račun naj bi se knjiga tiskala (tiskar, založnik, knjigarnar ali avtor), je moral predložiti rokopis in osebne podatke, počakati na izid cenzurnega postopka in potem prevzeti cenzurirani spis. Predmet cenzure je bilo takorekoč vse, od časopisov do knjig, objave v tujini, zemljevidi in pesmi, namenjene javnemu prepevanju, in celo tkanine z risbami. Celo soboslikarji, litografi in vrezovalci modelov naj bi šli skozi cenzurni postopek. Omejena sta bila tudi uvoz in dostop do tujih knjig. V okviru omenjenih sprememb seveda sodi tudi centralizacija cenzurnega odločanja na Dunaju leta 1781, ki je na Kranjskem otežila (in upočasnila) izdajanje in tisk literarnih knjig in, kot smo videli, zagrenila delo že prvi generaciji razsvetljskih pisateljev.<sup>84</sup>

Zaostrovanje cenzure proti koncu 18. stoletja je gotovo v veliki meri odsevalo strah vladajoče aristokracije pred francosko revolucijo. Kljub vsemu pa je treba opozoriti, da cenzura ni imela izključno represivne funkcije. Iz *Predpisa o vodenju cenzure in ravnanju cenzorjev*, ki je bil podlaga za delo cenzorjev, je mogoče razbrati, da cenzura ni le sredstvo zaščite monarhije pred različnimi oblikami *blasfemije* (npr. pred eksplicitnimi napadi na družbeni red, monarhijo, cesarja ali katolicizem), temveč tudi sredstvo za racionalno kvalitativno regulacijo tiska. V ozadju stoji razsvetljska ideja, da je treba ljudstvo prosvetljevati in mu ponuditi čimbolj kakovostna dela. O tej dimenziji cenzure priča navodilo o strogosti do del, ki ponavljajo »stokrat povedano«, in največji možni odprtosti do novih, znanstveno ali drugače tehtnih del. Cenzor torej ni bil le policijski »pes«, ki je na kilometer daleč zavohal nevarnost napada na družbeni red, ampak tudi strokovna avtoriteta; odločal je o tem, kaj je relevantno in pomembno natisniti. V praksi je zato bolj kot neki mehaničen aparat (v smislu »protivirusnega« programa) mogoče ostre cenzurne predpise razumeti kot nekakšno »zgornjo mejo«; možnost, da posamezen tisk oceni za resno znanstveno delo, je cenzorju omogočala subjektivnejše vrednotenje, celo izigravanje cenzurnih predpisov (Kranjc 1996: 531).

<sup>84</sup> Koruza spremembo cenzurne pristojnosti navaja celo kot enega od možnih vzrokov za prenehanje izhajanja *Pisanic* (Koruza 1993).

Pa vendarle: kdor je hotel kar koli natisniti in dati v promet, je moral počakati na ugodno cenzorjevo rešitev.<sup>85</sup> Cenzurni red, ki je v Avstriji veljal praktično do marčne revolucije 1848, je za kršitelje predpisoval drakonsko kaznovanje. Že samo tisk in seveda tudi prodaja in razpečevanje tiskovin brez oznake *imprimatur* je bil podvržen kazni: tiskarju je grozila zaplemba celotne izdaje, uničenje stavka, odvzem obrtne pravice in globa 50 goldinarjev po izvodu, ki bi prišel v javnost. Kaznovanje kršilcev cenzurnih predpisov je urejal *Kazenski zakonik o budodelstvih in težkih policijskih prestopkih* iz leta 1803, iz česar je razviden pomen cenzure za državni red. Prvi prestopke tiskarja ali knjigarnarja se je običajno kaznoval le z globo, medtem ko je povratnik dobil še tri mesece zavora, ob morebitnem vnovičnem prestopku pa je izgubil pravico do obrti. Količina v promet spravljene knjige je veljala kot dodatna oteževalna okoliščina. Če je šlo za posebej sporno delo, ki ruši нравnost ali nasprotuje javnemu miru, sta sledila takojšen odvzem obrtniške pravice in ječa. Cenzura v tej obliki je bila ukinjena 15. marca 1848 z uredbo cesarja Franca Jožefa, katere peti paragraf je označeval pravico do svobode besede, pisanja in tiska, in eksplicitno povedal, da »[t]isk ne sme biti podvržen cenzuri« (citirano po Kranjc 1996: 533). V resnici je torej predhodno cenzuro nadomestila zakonska regulacija »zlorab tiska« z zakonom maja 1848: »Preventiva se je umaknila kurativi. Kar je prej cenzura preprečila, je bilo poslej predmet kaznovanja in zaplembe« (Kranjc 1996: 534).

Vendar je v štiridesetih letih star cenzurni režim še dosledno veljal, kar je slovenskim avtorjem in izdajateljem močno otežilo delovanje. Ker je bil knjižni revizor pri ljubljanskem guberniju Jurij Pavšek neugoden za *Kranjsko čbelico*, sta morala Čop in urednik almanaha, skriptor ljubljanske licejske knjižnice Miha Kastelic, zaslobo iskati s posvetilom ljubljanskemu guvernerju Jožefu Kamilu baronu Schmidburgu. Skozi togo cenzuro so morale tudi *Poezije*, ki so izšle v tisku leta 1846 z letnico 1847 v Blaznikovi tiskarni v Ljubljani. Rokopisa sta nastala najkasneje do 14. maja 1846, ko je Prešeren oba poslal v cenzuro na ljubljanski gubernij, svetnik Ladinig pa od tam osrednji cenzuri na Dunaj, kjer jo je skoraj gotovo prevzel Franc Miklošič, tedaj pomožni cenzor za slovanske spise. Kot je dobro znano, je cenzor prečrtal četrto kitico *Zdravljice* (Edinost, sreča, sprava ...; Prešeren je zaradi tega posega iz zbirke

<sup>85</sup> Število cenzurnih zaznamkov je bilo omejeno na štiri: *admittitur* (dopušča se neomejeno), *transeat* (lahko se tiska in javno prodaja, ne sme pa se oglaševati v časopisih), *erga schedam conceditur* (zaradi spotakljivosti naj bo spis dostopen le uradnim osebam in znatvenikom po predložitvi reverza, ki ga je izdal policijski urad) in *damnatur* (dovoljenje za branje najstrože prepovedanih spisov daje le dvorni policijski urad, seznam pa četrtno nadzira cesar). Peti možni zaznamek je še *toleratur*, ki ima podoben pomen kot *transeat*. Zadnja beseda revizorja v primeru ugodne rešitve je bila *imprimatur* (naj se natisne), morda z dostavkom *omissis deletis* (ko se prečrtano izpusti) (Kranjc 1996, Slodnjak 1969).

izločil celotno pesem) in epigram *Izdajavcu Volkmera fabul in pesem*. Julija 1846 sta se rokopisa vrnila v Ljubljano, prvi cenzurni rokopis (RI) v tiskarno, drugi (RII) pa je ostal pri revizorju Pavšku v Ljubljani zaradi kontrole natisa (Slodnjak 1969).

Ko so besedila (bolj ali manj uspešno) prestala cenzurni preizkus, jih je bilo seveda treba materializirati v tisku in distribuirati med občinstvo. O tem, kakšne so bile v Prešernovem času razmere na literarnem trgu, imamo žal le nekaj skopih podatkov. V Čopovem pismu Kopitarju iz leta 1830 najdemo namig v zvezi z distribucijo *Čbelice*. Ko pošilja Kopitarju izvod almanaha kot »donum editoris«, pravi: »Čbelico kupujejo dijaki, uradniki in sploh ljudje, ki imajo navado prihajati v Wagnerjevo lekarno, kjer je dr. Graff, Wagnerjev nečak, prodal že lepo število izvodov« (Čop 1983: 66). Naklada je bila nizka, 600 izvodov, sploh v primerjavi z nakladami nabožne proze, npr. *Zlavljenja svetnikov*, ki so se zlahka prodala v nakladi 2000 kosov. Prešernova izdaja *Krsta* je izšla v enaki nakladi kot *Čbelica*, kot izvemo iz pesnikovega pisma Čelakovskemu po Čopovi smrti leta 1836, v katerem poroča o *Krstu* kot metrični nalogi, s katero naj bi si pridobil naklonjenost duhovščine. Prešeren potoži, da bi raje, da bi »moje poezije kupovali, kakor da jih hvalijo«, ter dostavi tudi dragocen podatek o nakladi in stroških: »To pot imam stroške že povrnjene, ker je bilo prodanih 200 izvodov in jih nisem dal založiti več kot 600« (Prešeren 1974: 245). Prešeren je torej moral v tisk lastnih izdelkov vlagati lasten denar in na lastna ramena prevzeti del finančnega tveganja, ki ga načeloma prevzema založnik oziroma tiskar. Po Escarpitovem modelu torej Prešeren vsaj v tem konkretnem primeru sodi v skupino pisateljev, ki s pomočjo druge službe financirajo ne le lastno avtorsko ustvarjanje (v tem primeru prosti čas, potreben za literarno proizvajanje), temveč celo tisk (Escarpit 1970). Namesto založnika torej pisatelj prevzame finančno tveganje za uspeh izdaje.<sup>86</sup>

Vsekakor pa izdaja *Krsta* (v primerjavi s kolektivizmom *Čbelice*) predstavlja značilen premik v dojemanju vloge avtorja pri besedilu: avtorjev podpis bo odslej jamstvo za kakovost (in estetsko verodostojnost) besedila. S tem je povezana tudi skrb za prestižno vizualno podobo, izpričana v dejstvu, da je dal Prešeren tiskati *Krst* na kakovosten velinski papir – kot da bi tudi zunanja podoba izražala prestiž in nadvidevalno veljavo literarnega diskurza.

Če nekako do začetka štiridesetih let ni mogoče opaziti bistvenega premika na literarnem trgu v primerjavi z Vodnikovo dobo, pa se v času okrog leta 1846, ko

<sup>86</sup> Samozaložniški model financiranja izdaj – predvsem lirske poezije – na slovenskem trgu ni bil nikoli docela presežen; zdi se, da se v kapitalizmu vnovič vrača.



izidejo Prešernove *Poezije*, vsaj nekoliko že pozna napredek, ki ga zaznamuje leto 1843 in nove možnosti v sistemu, odprte predvsem z Bleiweisovimi *Novicami*. Prešernova zbirka je izšla v nekoliko smejejši nakladi: tisk je bil zaključen decembra 1846 v 1200 izvodih za vsoto 257 florintov in 30 kron, kot so zabeležili v delovni knjigi Blaznikove tiskarne. Januarja leta 1847 so bile *Poezije* že na »trgu«, kar dokazuje več oglasov v *Novicab*.<sup>87</sup> V pismu Bleiweisu 21. januarja 1847 se Prešeren zahvaljuje za razpečevanje *Poezij*, mu pošilja brezplačni izvod z akrostišnim magistralom in ga hkrati prosi za praški naslov bibliotekarja Hanke za nadaljnjo distribucijo. Vendar o kakšnem večjem preboju iz skromnih števil, ki karakterizirajo literarni trg, za časa pesnikovega življenja ni mogoče misliti. Leta 1866, ko sta Jurčič in Stritar izdala Prešernove pesmi – in tej izdaji je sledil niz natisov vse do danes –, je bila situacija že bistveno drugačna.

FIKCIJA, POLITIKA IN KANONIZACIJA NACIONALNEGA POETA. Že omenjena izdaja Prešernovih pesmi v *Klasju* leta 1866 nikakor ni le nedolžen (po)natis. Gre za enega izmed odločilnih korakov v procesu kanonizacije Prešerna, njegove uveljavitve kot »nacionalnega pesnika« s posebnim pomenom za Slovence.<sup>88</sup> Ko Josip Stritar komentira posmrtni izbor Pesmi Franceta Preširna, svoje razmišljanje sklene z znamenito izjavo: »Ko bi se sklicali narodi pred sodnji stol, naj se izkažejo, kako so gospodarili z izročeni talenti; kako se je vsak po svoje vdeležil vesoljne, človeške omike: smel bi se mali slovenski narod brez strahu pokazati med drugimi z drobnimi bukvicami, katerim se pravi: Preširnovae poezije« (Stritar 1866: 48). Prešeren je posmrtno dobil naziv prvaka in postal kanonična figura *par excellence*, referenčna točka in model za intertekstualna preigravanja in navezave poznejših generacij. V tem smislu ni zanimiv le kot v nekem obdobju delujoča literarna figura, temveč z vidika literarnega sistema učinki najrazličnejših reprodukcij njegovega dela, lika in vloge močno posegajo v današnji čas. Ravno kanonizacijski procesi v zvezi s Prešernom so vzpostavili še trdnejšo povezavo med nacionalnim in literarnim, ki se je nakazovala že v razsvetljenstvu.

Vemo, da je bil projekt širitve repertoarja že kmalu po pesnikovi smrti enoglasno dojet in interpretiran kot nacionalno-afirmativno dejanje. Raven legitimacije je bila tu zunajtekstualna (Čopovi spisi, pisma, Prešernove izjave in podobno), saj se v poeziji zamisel, da je uvajanje zahtevnih klasičnih in renesančnih form nacionalno-

<sup>87</sup> Oglasi povedo, da jih je prodajal Blaznik na Bregu 190, in sicer po ceni 1 goldinar.

<sup>88</sup> Tu ne smemo pozabiti, da je bil prvi korak na tej (posmrtni) poti diskreditiranje popularnega Koseskega skupaj z navjno narodnjaško-propagandno retoriko. S Prešernom naveza literature in nacionalnega pač stopa v sfero estetske legitimacije.

afirmativno početje, ne pojavlja (bržkone je tudi za romantične nazore taka stopnja samoreferenčnosti preveč radikalna). Za razliko od tega so nekatere druge ideje, ki so služile kot zasnutki za kanonizacijo »nacionalnega poeta«, položene že v Prešernove lastne verze, predvsem tiste, k zadevajo poezijo, pesnika in njegov družbeni položaj. Z avtotematskimi pesmimi je Prešeren prispeval k uveljavitvi novega tipa literarnega proizvajalca in s tipično romantično mitologizacijo položil temelje za oblikovanje mita nacionalnega pesnika: »Njegove pesniške izjave so očitno uspešno učinkovale na pomembne posameznike, ki so se ukvarjali s kritiško in filološko obdelavo literarnih besedil, tako da so ti Prešernov 'mit' o samem sebi povzeli, razvili in kanonizirali«; na prvem mestu seveda Stritar, ki je Prešerna postavil v vrsto največjih imen evropskega literarnega kanona: »Prešernovo samopodobo je razvil v svetobolni lik Odrašenika, svečenika presežne Lepote, posrednika med božjim in posvetnim, mučenca, ki s svojo življenjsko žrtvijo pesniško utemeljuje narodno gibanje« (Juvan 2001: 59).

A tudi tu se ne izčrpajo razlogi za Prešernov vsestranski, četudi posmrtni, uspeh. V njegovih pesniških delih se dogaja specifična fuzija nacionalnega in literarnega, in to je v širšem kontekstu morda še pomembnejše od problemov evolucije repertoarja, evolucije lika in vloge literarnega proizvajalca ali od vprašanja boemstva. Prešernov zaris nacionalnopolitične ideologije je iz literature prerasel v stereotip in tako rekoč pisal zgodovino. Prešeren je sicer leta 1831 objavil sonet, v katerem se je – ne brez ironije – distanciral od opevanja epske preteklosti, tj. »očetov naših imenitnih del«. Ilirski Metulum in turške boje lirski subjekt tu prepušča pesmi »Homêrov naših«, sam pa se zaveže lirski, ljubezenski Muzi, češ da so njegove strune »preslabe peti boje vam sloveče« (Prešeren, *ZD* 131). A kot kažejo nekatera poznejša dela, v tem položaju ni čisto dosledno vztrajal. To velja vsaj za epski *Uvod v Krst pri Savici*, v katerem Prešeren obuja zgodnjefevdalno državo Karantanijo in nekdanje herojske in poganske čase slovenske nacionalne suverenosti, ki jo je ob pokristjanjevanju zamenjala oblast arogantnih tujcev.<sup>89</sup> Prešernov »karantanski« model je v primerjavi z Vodniko Ilirijo ali Zupanovima »Nestorčikom« in »Plutarčikom« zgodovinsko (in seveda estetsko) bolj verodostojen; a tudi pri njem je zgodovinsko ozadje pokristjanjevanja Karantancev uporabljeno za večšo operacijo ustvarjanja *mita*.

<sup>89</sup> Podobna zamisel se pojavi tudi v osrčju *Sonetnega venca*: odkar je ugasnila slava vladavine kralja Sama, je Slovence nemila zgodovinska usoda le tepla: ves čas so bili podložni tujcem, izgorevali so v medsebojnih spopadih; zaznamovali so jo v krvi zadušeni kmečki upori in roparski turški vpadi.

V *Krstu* Prešeren preoblikuje zgodovinsko nezadostno dokumentirano zgodbo o nekdanji suverenosti Slovencev, ki naj bi živeli v neodvisnosti in slavi. Njegov zgodovinski vir o pokristjanjevanju Karantancev je Valvasorjeva *Slava vojvodine Kranjske* iz leta 1689, za katero danes velja, da v tem pogledu ni pretirano zanesljiva. Skope podatke je Prešeren dopolnil z živahno poetično imaginacijo in jih pregnetel z duhovnim obzorjem lastnega časa; vse to so seveda postopki, ki so povsem običajen del ustvarjalnega procesa v literaturi. Vendar je rezultat tega procesa v določenem zgodovinskem trenutku prestopil meje literarnega: postal je uporaben ideološki okvir, temelj za načrt, kako naj se slovenska kulturna skupnost ubrani pred tujimi »napadalci«. Zdaj ni bilo treba skovati »slovenstva« kot nečesa novega; vse, kar je potrebno, je rekonstruirati nekaj, kar je nekoč že bilo, a je po krivici vzeto: slavo in čast preteklosti. Prešeren je to dosegel s prepričljivo fikcijsko prezentacijo herojske bitke, ki je označila zaključek slavnega obdobja. Spet je fikcionalizacija, polna resnih zgodovinskih napak, prestopila meje literarnega – tu vpeljan pogled na slovensko zgodovino je imel realno manipulativno moč, ki nika- kor ni bila zgolj fiktivna.<sup>90</sup>

Prešernov spoj estetsko uspele poezije z nacionalno tendenco je seveda v kanonizacijskem procesu zaživel kot politični argument. Vse to je povezano z znano zgodbo o tem, da naj bi slovenski narod rodila (Prešernova) literatura, in s tezo, da naveza nacionalno – literarno ostane tipična strukturna konstanta literature na Slovenskem tudi pozneje in jo bistveno naddoloča (gl. Pirjevec 1978, Rupel 1976). Odtod bi se dalo sklepati, da so na ta način vsaj deloma omejeni procesi nadaljnje avtonomizacije literarnega sistema. Vendar Juvan opozarja, da je mit o nacionalnem pesniku, iz katerega sta pri nas izvedena tudi obrazec »prešernovska struktura« in teza o »slovenskem kulturnem sindromu«, v resnici tipičen za obdobje, ko se kanonizirana literatura uveljavlja kot reprezentacija naroda in se njen družbeni vpliv prek ustanov kritike, šolstva in politike krepi. Vprašanje je torej, koliko v resnici gre za tipološko posebnost slovenske literature; in k problematiki teze »slovenskega kulturnega sindroma« se bomo morali vrniti v sklepni obravnavi, ko bo na voljo več podatkov – predvsem iz druge polovice 19. stoletja.

Če ob koncu skušamo na kratko povzeti probleme literarnega sistema v Prešernovem času, je mogoče z vidika avtonomizacije literature ugotoviti več stvari.

<sup>90</sup>Ni nikakršno presenečenje, da je priljubljena *Zdravljica*, ki med drugim evocira tudi »oblast in čast« preteklosti, v katerih zlahka prepoznavamo obrise karantanskega mita, postala državna himna v samostojni Sloveniji.

S Prešernom se je pojavil vzorčno razvit literarni (pesniški) repertoar, hkrati pa so prvič postala merodajna estetska merila, ki so nadomestila religiozna ali razsvetljensko-utilitarna – narejen je bil torej velik korak na poti k uveljavitvi estetske konvencije (kot bomo videli, se bodo avtorji še v drugi polovici 19. stoletja vračali k starejšim razumevanjem). Najpomembnejši premik se je zgodil na področju (samo)razumevanja literarnega proizvajalca, ki se je močno približal sodobnemu konceptu individualnega avtorja. Vsaj v zametkih so bili v tem času vzpostavljeni vsi ključni elementi sistema: polmecensko, a že polkomercialno založništvo, ki še ni diferencirano od tiskarstva; (maloštevilna) bralska populacija, ki se predvsem zaradi učinkov šolskih reform širi, znotraj nje pa situacijo od leta 1843 dalje vse hitreje popravljajo Bleiweisove *Novice*; pa tudi zametki literarne kritike, ki se odraža v kulturnih polemikah (npr. v spopadu o »prvaku« pesnikov). Hkrati je literarni sistem že pretežno sekulariziran in ločen od religije, vendar ga omejuje močna cenzura. Od prave avtonomizacije ga nekoliko oddaljuje izrazito nacionalno poslanstvo, ki ima pri Prešernu še mnoge poteze prosvetljevskega preroditeljstva. To »poslanstvo« literature se bo v desetletjih po Prešernu izraziteje povezalo s političnim projektom in še dolgo ostajalo v bolj ali manj reflektiranem ozadju literarnih prizadevanj.

## Pisatelj med nastajajočim literarnim sistemom in nacionalno politiko

Josip Jurčič

razvoj proznega repertoarja in samorefleksija literarnih postopkov – razmah časopisja kot element sistemskega razvoja – Mohorjeva družba in eksplozija založništva – »heroična faza« v vzpostavljanju literarnega sistema

Obdobje po Prešernovi smrti je za razvoj literarnega sistema pri nas prelomno. Če pustimo ob strani obdobje, duhovnozgodovinske in slogovne oznake, ki za našo raziskavo niso odločilne, ga je mogoče na splošno označiti kot čas, v katerem se dokončno razvije in razmahne literarna proza. Prozni nabor izraznih možnosti se tudi po zaslugi plodovitega pripovednika Josipa Jurčiča (1844–1881) močno razširi. Nasploh gre z vidika literarnega sistema za dejaven čas, v katerem se naglo razvijajo vse štiri delovalne vloge: literarno proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje. Sledeč Schmidtovi terminologiji bi lahko rekli, da se postopoma oblikujejo temelji notranje strukture avtonomnega literarnega sistema. Kot bomo videli pri Jurčiču in predvsem pri Trdini, bo nekoliko vprašljivo ostalo predvsem vprašanje proizvajanja sistemske meje, ki naj bi jo vzdrževali estetska in polivalenčna konvencija.

Položaj literarnega proizvajalca v sistemu je mogoče razumeti le v povezavi z drugimi sistemskimi vlogami. Zato je ob Jurčiču treba upoštevati več dejavnikov, ki niso neposredno povezani z besedili. Najprej je tu razvoj založništva pri Mohorjevi družbi, s katero je Jurčič kljub nazorskim navzkrižjem večkrat sodeloval. Drugi tak moment je razvoj časnikarstva, ki je drastično prestavilo razmerja moči ter bistveno vplivalo na zgradbo literarnega polja in nastajanje novih sistemskih možnosti.<sup>91</sup> Prav tu je bil Jurčič eden najpomembnejših »igralcev«. Njegova družbena usoda je tipična za slovenskega intelektualca tega časa: šola se v Ljubljani in študij nadaljuje na Dunaju, zatem pa se kot proletariziran intelektualec vrne v domovino, kjer se postopoma vključuje v kulturni prostor in se v njem bori za možnosti preživetja. Jurčičev primer je posebej zanimiv, ker dobro kaže, kako je ravno časnikarstvo ponudilo novo možnost socialne eksistence pisatelja. Naveza z novinarstvom je

---

<sup>91</sup> Predvsem se je kot rezultat temeljitih šolskih reform v tem času hitro širila bralska publika, ki je bila potencialni uporabnik tako dnevnega časopisja kot literature, pa naj bo ta elitna ali trivialna.

bila namreč vse do današnjih dni eden temeljnih modelov preživetja proizvajalca na slovenskem literarnem trgu – ta zaradi specifične majhnosti ni mogel prenesti popolne profesionalizacije literarnega proizvajalca. Agilni Jurčič kot urednik dnevnika *Slovenski narod* uvaja nov prototip intelektualca, ki si služi kruh izključno le s peresom. Po drugi strani pa neizogibna naveza časopisa (že njegova ustanovitev ni bila brez političnih potez) z nacionalno-ideološkim projektom dobro kaže, kako je avtor literature v tem času razpet med zahteve prebujajočega se nacionalizma na eni in razvoj struktur avtonomnega literarnega sistema na drugi strani.

RAZVOJ PROZNEGA REPERTOARJA IN SAMOREFLEKSIJA LITERARNIH POSTOPKOV. Dosedanje analize slovenske pripovedne proze v drugi polovici 19. stoletja so se v večini držale tekstualnega načela in obravnavale predvsem literarna besedila, kot so nastajala pri posameznih avtorjih v zgodovinskem zaporedju, jih interpretirala in uvrščala v različne razvojno-teleološke konstrukcije.<sup>92</sup> Ker je ta razvoj že dobro raziskan, ga tu ne bomo obnavljali. Vsekakor velja splošen konsenz o tem, da je širjenje izraznega nabora, »jezika« nastajajoče literarne proze, v tem času izjemno hitro.<sup>93</sup>

Po eni strani je to mogoče pripisati individualnim talentom vodilnih pripovednikov, kot so bili Levstik, Jurčič, Jenko, Trdina in drugi. Vendar pa bi bilo najbrž narobe, če ne bi v obzir vzeli vsaj še enega dejavnika. Pestrost proznih žanrov je namreč predvsem po letu 1870 rasla hkrati z ekspanzijo časopisja: od tipično časopisnega podlistka tja do kriminalke kot tipično meščanskega trivialnega žanra, kakršna se pojavlja v zgodbah *Iz sodnijskega življenja* (1875) Jakoba Alešovca. Gradnja slovenskega proznega repertoarja sovпада z naglo rastjo potreb po proznih tekstih, ki jih terja napredujoč medijski sistem z vse večjo dnevno potrebo po novih besedilih, tega pa seveda poganjata gospodarski razvoj družbe in vsesplošna družbena diferenciacija napredujočega kapitalizma. Razvoj seveda pogojuje tudi rastoči nacionalizem, ki opozicijo slovensko – nemško v drugi polovici 19. stoletja vzpostavi kot ekskluzivno »družbeno ozadje«.<sup>94</sup> Z vsem pa je neločljivo povezano

<sup>92</sup> Taka »velika zgodba« je denimo v Kmeclovi analizi *Od pridige do kriminalke* prisotna že v naslovu: pokazati želi, kako se je pripovedna proza na Slovenskem v 19. stoletju razvila ali raje izvila iz pridižnih začetkov, v katerih je za potrebe nazornosti in večje pedagoške učinkovitosti vzknila narativnost, kako je izoblikovala značilne pripovedne zvrsti in se razslojila do te mere, da se je pojavila celo »trivialna« kriminalka. Družbeno gibalo teh procesov je za Kmecla nastajanje in izoblikovanje slovenskega meščanskega sloja.

<sup>93</sup> Gl. predvsem Paternu 1957, Kmecl 1975, Kocijan 1983, Kos 2001 in Hladnik 2003.

<sup>94</sup> O diferenciaciji »slovenstva« in »nemštva« pa tudi o literarni konstrukciji »pravega« rodoljubja in modela »narodnega odpadnika« pri Mencingerju gl. posebno poglavje o povesti *Vetrogončič v Vezeb besedila* (Juvan 2000). Gl. tudi Tomc 2005: 170–193.

splošno napredovanje (slovenskega) meščanskega sloja, njegove mentalitete in samorefleksije, ki se dogaja tudi prek literature.<sup>95</sup>

Po drugi strani je napredujoča avtonomizacija literature terjala določeno mero samorefleksije proizvodnih tehnik ter razlago specifične družbene modalnosti literarnih besedil – postavljanje ločnice med literarnim in drugimi diskurzi. S temi vprašanji se je srečeval tudi Jurčič, ki je v svojih beležnicah razmišljal o tehničnih in estetskih problemih proznega pisanja, o gradnji pripovedi, mimetičnosti in razmerju med resničnostjo in fikcijo; pogosto pa so se mu poetološki komentarji (z metafizijskim pridihom) vrivali kar v literarne tekste. Tako v *Kloštrskem žolnirju* pripovedovalec komentira, da je snov za pripoved treba *izbrati* iz »življenja« in jo svobodno *preoblikovati*; pri čemer »ne vemo, ali je pisateljska navada, da le preskakovaje pripovedujejo svoje resnice in laži, napaka ali prednost« (Jurčič ZD 3, 125–126). Navedek ni zanimiv le zato, ker reflektira odnos med celoto pripovedovanega sveta in upovedenim svetom pripovedi, temveč tudi zato, ker se z neko »samoumevnostjo« pojavita skupaj »resnica« in »laž«. Mogoče je torej sklepati, da je v zavesti pripovedovalca sodobno pojmovanje literarne fikcije, ki vključuje poljubno mešanje zgodovinskega in fiktivnega, doseglo stopnjo *samoumevnosti*, ko literarne »laži« ni treba več posebej utemeljevati. To je pomembno, če razumemo, da gre za postopno uvajanje temeljnega načela estetske konvencije: dokler pisci in njihova publika niso dovolj »izobraženi«, da literaturo sprejemajo kot literaturo v sodobnem smislu, torej v skladu z estetsko konvencijo odvezano od kriterija faktične resničnosti, pač ni mogoče govoriti o avtonomiji literature.

Ko Jurčič razpravlja o pripovedniškem preskakovanju manj zanimivih kosov, ga utemeljuje s tem, da »imajo Slovenci in Slovenke dovolj žive domišljije, katera jim pomaga zapolniti tiste vrzeli in praznote, katerih pisatelj v svoji slabosti ali nemarljivosti ni zadelal« (Jurčič ZD 3, 125–126). Zamisel, ki sicer na Ingardnovo teorijo zapolnjevanja prostih mest spominja le na prvi pogled, saj meri na »manjkajoče« daljše zgodbene odseke, je gotovo zanimiv prispevek k refleksiji literarnih

<sup>95</sup> Začetek *Kmetijskih in rokodelskih novic* leta 1843 Kmecl razume kot signal »skorajšnjega javnega intabuliranja slovenskega meščanstva na obstoj in kapital slovenske etnične skupnosti« (Kmecl 1975: 62), politični program Zedinjene Slovenije v okviru pomladi narodov 1848 pa mu je prva organizirana skupinska politična manifestacija slovenstva kot narodne skupnosti, hkrati pa tudi bojevito znamenje slovenskega gospodarskega meščanstva. Logika razvoja z meščanstvom kot protagonistom je torej tista, ki narekuje literaturi »nevezanost (prozo), govor in mišljenje, kakršna hoče sprotno, s predsodki neobremenjeno opazovanje sveta, ter poudarjeno narodnostno misel kot književno ideološko homologijo (uskladitev) meščanski družbeni ideologiji« (Kmecl 1975: 63).

tehnik. Za vzpostavlanje systemske meje je pomembno tudi Jurčičevo razlikovanje med historiografsko raziskavo in pripovedno mimezis – kjer zmanjka virov, vskoči »subjektivna misel«, pesniška svoboda. Jurčič se je načelno ukvarjal tudi z jezikom in s slogom ter kompozicijo pripovednih del, posebej z organiziranjem daljših, večpramskih besedil, in s časovno-prostorskimi problemi, ki jih povzročata sledenje več hkratnim zgodbam. Te konkretne tehnične probleme pripovedovalec najprej rešuje z gestami tipa »pustimo zdaj našega prijatelja in ...«, pogosto pa jih tudi reflektira.<sup>96</sup>

Proti koncu 19. stoletja je bil torej slovenski prozni repertoar že kar raznovrsten, razvit in žanrsko pester, omogočal je avtorjem različna snovna in oblikovalska izhodišča. Hkrati pa so bili postavljeni tudi temelji za *razmejevanje* med literarnim in neliterarnim proznim oblikovanjem: številne žanrske oznake, kot so povest, črtica, roman, pripovedka ali bajka, nedvoumno signalizirajo različen modus resničnosti v primerjavi z drugimi zapisi. V tem smislu je mogoče reči, da si literatura postopoma oblikuje avtonomen prostor, v katerem se lahko obnaša v skladu s svojimi notranjimi merili in pravili, ter da na strani literarnih proizvajalcev že obstajajo interna pravila o tem, kaj si lahko dovolijo in kakšne tekste je treba pisati kot literaturo, hkrati pa tudi nastajajoča publika začenja ločevati med »fikcijo« in »resničnim« pisanjem, torej začenja uveljavljati temeljne konvencije literarnega sistema – četudi te še niso docela utrjene. Toda ta razvojni polet je nemogoče razumeti in razložiti, če ga ne vpneemo v kontekst sočasnega razvoja medijskega sistema in institucij literarnega posredovanja: od dnevnih časopisov do literarnih revij, od tiskarstva do literarnega založništva.<sup>97</sup>

RAZMAH ČASOPISJA KOT ELEMENT SYSTEMSKEGA RAZVOJA. Po Vodnikovih skromnih *Ljubljanskih novicah* konec 18. stoletja zavladala na področju slovenskega periodičnega časopisja skoraj polstoletno mrtvilo, novinarstvo se razvija le v nemščini. *Kmetijske in rokodelske novice*, ki jih leta 1843 začne izdajati Kmetijska družba za Kranjsko, so prvi slovenski časopis, ki uspe redno izhajati v razmerah stroge predmarčne cenzure. Tajnik družbe in urednik časopisa dr. Janez Bleiweis mora krmariti med zahtevami inteligence in zahtevami tistih, ki želijo v novicah le kme-

<sup>96</sup> V *Desetem bratu* svojo nesrečno vlogo posrečeno primerja z volovskim voznikom, ki izmejnično priganja vole zdaj spredaj, zdaj zadaj, pa mu vedno nekje zaostajajo.

<sup>97</sup> Z vidika razvoja žanrov, vsebin in slogovnih postopkov je razvoj proze v 19. stoletju že dobro raziskan; pač pa je bistveno manj osvetljen v kontekstu razvoja celotnega medijskega sistema. Korelacije med literaturo in mediji, ki so tu le nakazane, bi bile lahko v prihodnje predmet zanimivih empiričnih raziskav in bi nedvomno dale gradivo za nove poglede na razvoj proze v tem obdobju.



tijske nasvete, do leta 1848 pa se morajo *Novice* izogibati aktualni politiki. Pomen in vpliv tega tednika (med 1852–1857 je izhajal tudi dvakrat tedensko) sta izjema: ne le da so *Novice* zaslužne za poenotenje črkopisa (gajica), uspešno uvedbo pravopisnih reform in širjenje slovenskega bralstva in potencialnih sprejemnikov literature, njihova funkcija je bila tudi nacionalno-povezovalna, saj so vsi Slovenci zdaj na mizo dobivali isto čtivo, s čimer je bil spodbujen proces konstrukcije in identifikacije narodne skupnosti.

Po letu 1848, ko so se sprostili okviri absolutistične cenzure, se začnejo pri nas pojavljati najrazličnejši časopisi in njihovo množenje konec šestdesetih let dobiva eksponentni značaj. Ker korelacij med medijskim in literarnim sistemom skoraj ni mogoče preценiti, je dragoceno, če imamo tudi številčno predstavo o tem hitrem gibanju. Zanimive empirične podatke o slovenskem novinarstvu najdemo v razpravi Iva Lapajneteta *Razvojne smeri slovenskega novinarstva* iz leta 1937. Gledano v številkah se prvi slovenski časopis, Vodnikove *Ljubljanske novice*, ki so izhajale med 1797 in 1800, izkažejo kot marginalen medij, saj so v treh letih skupaj proizvedle nekaj nad 12 000 (fizičnih) izvodov, bralci pa so bili zelo redki. *Kmetijske in rokodelske novice* Janeza Bleiweisa odpirajo naslednjo dobo novinarstva: že prvo leto (1843) gredo k 1005 naročnikom, podpre pa jih tedaj takale naročniška struktura: 605 duhovnikov, 149 kmetov, 30 učiteljev, 31 uradnikov, 55 obrtnikov, 24 graščakov ter nekaj študentov, tovarnarjev, cerkovnikov, oskrbnikov itn. Že takoj so *Novice* presegle meje Kranjske, kamor je šlo 52 % izvodov, poleg tega jih je šlo 21 % na Štajersko, 18 % na Primorsko itd. Močan trg odjemalcev se je vzpostavil predvsem v krajih z razvitejšo industrijo in obrtjo ter ob pomembnejših prometnih žilah, odtod pa je vpliv časopisa prodiral med kmete in v odročnejše vasi.

Po letu 1848 se je slovenski tisk močno razmahnil. Lapajnetova analiza kaže, da se v kratkem obdobju 1843–1860 v primerjavi z obdobjem 1797–1842 skupno število izvodov časopisov pomnoži več kot štiridesetkrat (od 30 560 na prek 1 300 000), tiskana površina v m<sup>2</sup> pa se poveča več kot za tridesetkrat (s 13 600 m<sup>2</sup> na 427 000 m<sup>2</sup>). Po letu 1860 se začne razvijati tudi Maribor z ustanovitvijo *Slovenskega gospodarja* (1866) in *Slovenskega naroda* (1868), novinarstvo pa postaja eden od osrednjih stebrov slovenske nacionalno-jezikovne emancipacije. Vsa prejšnja produkcija se med 1861–1872 debelo potroji in za obdobje 1873–1895 Lapajnete navaja že skoraj 30 milijonov izvodov slovenskih časopisov, ki so šli med bralce: to je 213 milijonov potiskanih strani na 17 milijonih m<sup>2</sup>. Ta eksponentni razcvet medijskega sistema je nujno upoštevati pri analizi literarnega sistema. K naglemu, prav skokovitemu porastu sta največ prispevala prva slovenska dnevnik: liberalni *Slovenski narod* (nastane leta 1868 v Mariboru, kjer izhaja trikrat tedensko, se leta

1872 preseli v Ljubljano in z januarjem 1873 postane prvi slovenski dnevnik) in klerikalni *Slovenec* (ustanovljen v Ljubljani leta 1873, najprej izhaja trikrat na teden, od julija 1883 kot dnevnik) ter množica novih listov in mesečnikov, med katerimi najdemo tudi vrsto bolj ali manj uspešnih kulturnih in literarnih glasil.

Letno število izvodov časopisov skokovito narašča tudi v 20. stoletju. Leta 1893 imamo 340 000, leta 1903 740 000 izvodov, leta 1913 že kar 1 900 000 izvodov, leta 1923 2 785 000, leta 1929 pa kar 7 740 000 letnih izvodov. Mreža naročnikov je tedaj že zelo široka, ponudba pa žanrsko razvejena: od mladinskih, literarnih in političnih revij do močnega izseljenskega tiska (predvsem v ZDA). Na prehodu v 20. stoletje dobimo tudi tretji pomemben dnevnik, tržaško *Edinost*, ustanovljeno sicer leta 1876 (na začetku izhaja dvakrat na mesec, od leta 1896 izhaja vsak dan). *Edinost* uveljavi slovenski tisk na Tržaškem in Goriškem – od začetne naklade 500 izvodov doseže leta 1926 kar 15 000 izvodov. Na Kranjskem je zaradi industrijske kapitalske prevlade Nemcev še vedno močan nemški tisk. Še močnejši je ta vpliv na Štajerskem in Koroškem. Pa vendar končna bera slovenskega časopisja do konca 1. svetovne vojne leta 1918 za vsa slovenska ozemlja znaša 420 milijonov izvodov na treh milijardah strani, od katerih jih tretjina (33 %) odpade na Kranjsko, četrtnina (25 %) na Primorsko, šestina (17 %) na Štajersko, slabih 6 % na Koroško, dobrih 14 % na ameriška izseljenska ozemlja in po nekaj odstotkov na Beneško Slovenijo in Prekmurje – kar pomeni, da je na enega prebivalca osrednjih slovenskih pokrajin leta 1918 prišlo okrog 200 izvodov različnih časopisov letno, na ameriškega izseljenca pa celo prek 300.

V slovenskih časopisih se kmalu pojavi tudi oglaševanje. Najprej oglašujejo dunajska in graška podjetja, kmalu po letu 1872 pa še podjetja iz Zagreba, Trsta, Češke, Madžarske in celo Berlina, Pariza in Londona. Lapajne omenja od leta 1887 razveseljiv porast domačih oglaševalcev, predvsem trgovcev, obrtnikov in lesne industrije. Mogočen vzpon slovenskega oglaševanja je znak sinergij med novinarstvom in trgovino: plodonosno se srečata oglaševalski kapital in uspeh domačega oglasa. Razmerje med uredniško in oglaševalsko površino časopisa je že tedaj konstantno okrog 4:1. Posledica take ekspanzije je gotovo tudi brutalna profesionalizacija dela novinarja in urednika: če merimo površino, ki jo letno pokriva en urednik, se ta od 440 m<sup>2</sup> v letu 1797 drastično poveča na 627 610 m<sup>2</sup> leta 1927: en urednik in en novinar morata, da zadovoljita strukturne potrebe, na letni ravni napisati oziroma urediti bistveno več materiala. Širi se tudi obseg dnevnikov: posamezni naročnik dnevnika leta 1868 prejme povprečno še 40 m<sup>2</sup> časopisa, leta 1878 dvakrat toliko, leta 1930 pa dobiva letno že kar 525 m<sup>2</sup> ali 26 kg časopisa. Do leta 1936 se osrednje slovenske pokrajine že zelo približajo novinarsko najrazvitejšim deželam Evrope.

Ta razmah periodičnega tiska je izredno pomemben za literaturo iz več razlogov. Eden od njih je tudi možnost objavljanja v podlistkih: med letoma 1868 in 1895 Lapajne žanrsko analizira 6968 časopisnih podlistkov in navaja dragocene podatke o njihovi porazdelitvi. Med njimi zavzema največji delež *izvirna slovenska proza* – kar 1832 podlistkov, kulturna in jezikovna razmišljanja 1266, potopisi (večinoma z bližnjih ozemelj) 406, politične polemike 400, zunanja pisma (Rusija, Češka) 446, literarni prevodi: iz ruščine 972, češčine 627, srbohrvaščine 360, francoščine 277, angleščine 256, nemščine le 35, po nekaj pa tudi iz bolgarščine, poljščine, italijanščine in danščine. Mogoče je sklepati, da je šele z razmahom časopisnega sistema in žanra podlistka (kot ugotavlja že Kmecl, četudi ne navaja konkretnjših podatkov in argumentov) možen hitrejši razvoj pripovedne proze, ta proza pa ima zdaj vse možnosti, da prodre do slehernega bralca. Skozi podlistek se slovenski pisatelji prvič srečajo z množično kulturno proizvodnjo, hkrati pa razmah časopisja zanje pomeni bistveno večje možnosti za kariero »profesionalcev peresa«. Poleg tega se tu odpirajo še druge možnosti, predvsem za razvoj »sekundarnih« sistemskih vlog, kakršna je literarno obdelovanje; vse skupaj pa seveda vpliva tudi na oblikovanje pravega knjižnega trga.

V teh procesih je pomembno vlogo odigral tudi Jurčič. Prav pod njegovim vodstvom se je *Slovenski narod* (SN) preoblikoval v prvi slovenski politični dnevnik, Jurčič pa je bil njegov glavni urednik od leta 1871 do zgodnje smrti 1881. Vatovec meni, da je Jurčič »ustvaril Slovincem prvi politični dnevnik. Bil je osrednja gibalna sila, ki je pripravila omahljive lastnike do tega presenetljivega koraka. Upravni odbor se je boječe lotil naloge, saj niso imeli Slovenci še nikoli svojega dnevnika« (Vatovec 1955: 215). Zgodovina SN je povezana s propadlim poskusom *Slovenskega juga* v Ljubljani – programska izhodišča mu je napisal Levstik, ljubljanski veljaki pa naj bi dobili zagonski kapital. Ker jim to ni uspelo, so se priprave za nov slovenski časopis začele v Mariboru. Advokat dr. Dominkuš in dr. Josip Vošnjak sta med štajerskimi domoljubi že leta 1867 zbirala denar za ustanovitev takega lista, za urednika pa izbrala Antona Tomšiča – domoljubi so kot zagonski kapital zbrali glavnico 6000 goldinarjev. Prva številka časnika, ki je izhajal v začetku trikrat tedensko, je izšla 2. aprila 1868. Slovenski kulturni prostor se je odtlej zelo razširil in diferenciral, saj je SN s svojim programom promoviral načela mladoslovenstva – radikalni nacionalizem, svobodomiselstvo in zahtevo po svobodi umetnosti (Priatelj 1958/III: 259).

Leta 1871, ko je uredništvo prevzel Jurčič, se je SN s svojimi lastniki in idejnimi vodji lotil ambiciozne širitve. Ustanovljena je bila Narodna tiskarna, leta 1872 pa se je časopis preselil v Ljubljano in z začetkom leta 1873 začel izhajati kot dnevnik.

Jurčič kot urednik je imel zahtevno vlogo, zakoličiti formalne in vsebinske standarde poročanja in tudi zunanjo podobo dnevnega časopisja. Vpeljeval je tipične žanre, kot so uvodnik, novica ali podlistek, ter redne rubrike. Razvijal je sistem dopisnikov, ki jih je SN imel po vseh večjih krajih Slovenije, a tudi na Dunaju in v slovanskih prestolnicah. »Za borih 1200 goldinarjev letno opravlja Jurčič svojo orjaško nalogo urednika – črnilnega kulija. Celotno duševno delo terja letno pri prvem slovenskem dnevniku komaj 2500 goldinarjev« (Vatovec 1955: 216). Finančni razvoj SN je bil dokaj ugoden, že prvo trimesečje leta 1873, ko je časopis začel izhajati dnevno, je lastnikom prinesel povrnjen vložek (okrog 13 800 goldinarjev).

Prvi slovenski urednik dnevnika je opravil pionirsko delo na tem področju in okusil vso težo uredniškega poklica. Z izdajatelji, ki so pogosto videli časopis kot podaljšek strankarske ideologije, se je moral tudi boriti tako v ideološkem kot v materialnem smislu – za dostojne prejemke. V času napredujoče politične diferenciacije na »stare« in »mlade«, ki se je postopoma spremenila v nasprotje med »liberalnim« in »klerikalnim«, je skušal Jurčič sicer ohraniti nevtralnost in enotnost narodnega boja. Hkrati je verjetno, da mu je ravno zaradi njegove taktnosti in »kompromisarstva« (to lastnost so mu mnogi očitali, med drugim, ko je cenzuriral ostre Kersnikove bodice proti duhovščini) lahko uspeval uredniški podvig. Jurčič je dojel specifično uredniškega dela, ki je predvsem pragmatično-politično in se mora podrežati interesom dolgoročnega preživetja lista. Bil je dovolj inteligenten in se je zavedal različnih položajev v polju – položaj mladega, vzpenjajočega se in neodvisnega literarnega proizvajalca nudi možnost radikalne in brezobzirne kritike vsehprek, medtem ko pozicija urednika nacionalnega dnevnika terja previdnejše delovanje in ne dovoljuje tako radikalnih potez.

Praktični politični pragmatizem, s katerim je Jurčič skušal ohraniti most do konservativcev, pa vseeno ni mogel zaustaviti diferenciacije, ki je kulturno in politično sfero v sedemdesetih postavila v neproduktivno bipolarno stanje. Zaradi te diferenciacije med liberalci in konservativci so seveda snovali časopise tudi na konservativni strani. *Novice* jim namreč niso več zadoščale: na višku politične razdeljenosti leta 1873 začne trikrat tedensko izhajati *Slovenec*, ki leta 1883 postane drugi slovenski dnevnik. Je pa prav mogoče, da je ta bipolarnost imela tudi pozitivne sistemske učinke, saj se je skozi ideološko kritiko, kakršno je to stanje moralo producirati, lažje razmahnila četrta, dotlej najmanj razvita sistemska vloga pri nas: literarno obdelovanje.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> To zamisel bi bilo treba seveda še preveriti ob konkretnem gradivu. Vsekakor je razvoj literarne kritike povezan tudi s pojavom specializiranih (literarnih) medijev, ki jih bomo natančneje obravnavali v prihodnjem poglavju.

MOHORJEVA DRUŽBA IN EKSPLOZIJA ZALOŽNIŠTVA. Poleg časopisov in revij je drugo polovico 19. stoletja zaznamoval tudi vzpon založništva, ki pa je bil v slovenskem prostoru zelo specifičen, saj je povezan predvsem z eno samo založbo. Ko govorimo o neverjetnem uspehu Mohorjeve družbe, je treba vedeti, da je bilo v Prešernovem času založništvo slovenske literature marginalna gospodarska panoga z redkimi izdajami, nizkimi nakladami in minimalnim bralstvom. Od leta 1860 se ta situacija radikalno spreminja predvsem z Družbo sv. Mohorja, ki je povzročila založniško ekspanzijo in bistveno prispevala k razvoju literarnega trga in literarnega sprejemništva. Zato je nujno, da si ta monumentalni projekt natančneje ogledamo.

Kot je znano, segajo zametki Mohorjeve družbe v čas revolucionarnega leta 1848. Ko je ugasnil zagon marčne revolucije, piše politik Matija Majar, da se moramo zdaj začasno posloviti od politike »i skerbno se literarnega dela poprijeti. To je sadaj naša politika ...« (Prijatelj 1956/I: 151). V začetku petdesetih se pojavi misel o družbi, ki bi izdajala literaturo (seveda ne le leposlovja), o nekakšni »matici«, kakršne so pri drugih slovanskih narodih nastajale že v prejšnjih treh desetletjih. Prvi, ki je sprožil takšno zamisel, je bil Anton Martin Slomšek. Leta 1845 je vložil pri ljubljanskem guberniju prošnjo za dovoljenje za ustanovitev društva, ki bi širilo prosveto in nabožnost med ljudske množice. A gubernij je na Slomškovo veliko razočaranje prošnjo odbil.<sup>99</sup>

Anton Janežič je predlagal manj ambiciozen načrt, izdajati knjige za izobrazbo preprostega ljudstva, pridružila pa sta se mu Einspieler in Slomšek, tedaj že lavanjski škof. Njihova zamisel ni bila več ambiciozna znanstvena matica po vzoru drugih Slovanov, temveč poljudno-literarno društvo, kakršno je bilo denimo češko društvo sv. Janeza Nepomuka. Leta 1853 se je tako rodilo Društvo sv. Mohora, potrjeno od deželne vlade v Celovcu. V izdajateljskem programu, ki so ga objavile *Novice*, ima društvo »verozakonske bukve«, »podučivne in kratkočasne reči« in »sploh literarne dela, posebno, ki se našega naroda vtičejo« (Prijatelj 1956/I: 159). Do leta 1860 je društvo izdalo precej knjig, večinoma verskih, vendar je število naročnikov upadalo, članarina je bila visoka in društvo je imelo leta 1859 le še 263 članov. Ko pa sta Janežič in Einspieler preoblikovala društvo v cerkveno bratovščino Družbo sv. Mohora, se je začel njen mogočen razvoj, spodbujen predvsem

<sup>99</sup> Idejo je vnovič, tokrat že z izrecnim imenom Matica slovenska, obudil celjski rodoljub J. Šubic v Bleiweisovih *Novicah* leta 1850, v katerih je dokazoval potrebnost take ustanove. Matica naj bi bila v bistvu taka kapitalna glavica, da bi njena letna knjižna produkcija v glavnem živela od obresti. Pomenljivo je, da je šlo za projekt, ki bi bil financiran predvsem s prispevki bogatih meščanskih rodoljubov.

z učinkovito distribucijsko-propagandno mrežo, ki je število naročnikov, »udov« družbe, v štiridesetih letih (od leta 1859 do leta 1899) popeljal na zavidljivih oseminsedemdeset tisoč.

Rast založbe in naklad njenih rednih izdaj je resnično impresivna. Že v prvem desetletju izhajanja (1860–1870) je najuspešnejša slovenska knjižna zbirka vseh časov imela prek 10 000 naročnikov, okrog leta 1910 pa je naklada narasla na 90 000 izvodov. Podatki o naročnikih oziroma udih družbe približno ustrezajo nakladam rednih izdaj posameznih letnikov (poleg rednih izdaj so izhajale tudi posebne izdaje, vendar tudi njihove naklade niso bile ravno nizke) in najbolj zgovorno kažejo to ekspanzijo (letnici sledi navedba števila udov) – 1860: 1 116, 1863: 1 662, 1873: 21 927, 1883: 23 374, 1890: 46 042, 1895: 65 952, 1900: 78 103, 1905: 80 000, 1910: 74 000, 1915: 85 000, 1918: 90 512, 1919–39: 45 000.<sup>100</sup>

Vzporedno z naklado je seveda naraščalo tudi bralstvo, vendar ne premo sorazmerno. Kot kaže Schendova raziskava, se je število bralcev, ki naj bi brali posamezen izvod, hitro zmanjševalo s širjenjem trga, večjo pismenostjo prebivalstva in porastom kupne moči v mestih: leta 1855 je eno knjigo bralo še 9 bralcev, med letoma 1908 in 1914, na vrhuncu družbe, pa le okrog 2,9. Dejansko število bralcev mohorjank je vseeno zelo visoko: leta 1870 je ocenjeno že blizu 10 000, na višku družbe pa kar okrog 250 000 bralcev. Da je zadeva prerasla v uspešen posel, priča tudi dejstvo, da so si Mohorjani omislili lastno tiskarno. V prvem desetletju je njihove knjige v Celovcu tiskal predvsem Janez Leon, leta 1864 se je tisk selil v Ljubljano k Blazniku in občasno h Kleinmayru, v letu 1872, ko naklade porastejo že na 20 000, pa je letno produkcijo prvič tiskala njihova lastna tiskarna v Celovcu (Moder 1957).

Ob tem moramo upoštevati tudi demografske trende. Prebivalstvo ozemlja današnje Slovenije na začetku 19. stoletja še ni preseglo milijona. Podatek o več kot milijonu imamo šele za leto 1846 (in sicer 1 077 000), medtem ko je od sredine do konca 19. stoletja število naraslo na 1 268 000. Pač pa se je v 19. stoletju, predvsem njegovi drugi polovici, močno povečal delež mestnega prebivalstva: s 6,3 % leta 1818 na 15,8 % leta 1890: mestnih prebivalcev imamo tedaj že okrog 200 000.<sup>101</sup> Porast bralstva je v drugi polovici 19. stoletja nagel in skokovit, še leta 1863 nam izračuni Ivana Grafenauerja kažejo, da je bral vsak 84. Slovenec, leta 1900 pa že kar vsak 6,3. in leta 1910 vsak 5,3. (V: Hladnik 1982). Pač pa je iz statistične analize

<sup>100</sup> Prim. tudi preglednico v sklepu knjige.

<sup>101</sup> Podatki so le približni, deloma so razlog za to tudi težave pri definiranju mesta.

mogoče ugotoviti tudi, da so bila močna bralna središča predvsem mesta in trgi, ne pa vasi. Hladnik sklepa, da je bilo prek 50 % bralcev »mohorjank« meščanskih. Vse več je bilo tudi pismenih, torej potencialnih sprejemnikov literature. Šolski sistem je že s terezijanskimi reformami pospeševal odpravo nepismenosti. Avstrija je sicer nekoliko zaostajala za vodilnimi evropskimi državami. V Sloveniji je bilo v 18. stoletju nepismenih kar 97 % ljudi, že leta 1830 pa nepismenost pade na 60 % in do konca stoletja na 15 % (v Evropi povprečno že na 10 %).<sup>102</sup> Tako se množica potencialnih bralcev močno širi, pojavlja pa se tudi potreba po diferenciaciji žanrov in zahtevnostnih ravni literature.

Hladnik ugotavlja, da gre pri literarnih besedilih (ta so tvorila poleg nabožnih del pomemben segment letnega programa pri Mohorjevi družbi) večinoma za trivialno popularno literaturo z množičnim sprejemnikom. V petdesetih in šestdesetih letih so imela prevedena literarna dela še prednost nad izvirnimi, z rastjo izvirne produkcije in števila domačih literarnih proizvajalcev pa se razmerje postopoma obrača v prid izvirnih del, ki v osemdesetih letih že močno prevladajo. Pač pa se Hladniku mit o kmečkem bralcu izkaže v resnici le kot mit.<sup>103</sup> V resnici je bil največji del mohorjanskega bralstva meščanski – ekspanzivni srednji družbeni sloj, v glavnem prebivalstvo trgov in mest, ter podeželska gospoda, ki si je za razliko od večine kmetov ali delavcev nakup knjige lahko privoščila. Gotovo je Mohorjeva edina zbirka, ki je izdajala knjige tudi za kmete in delavce, in mohorjanke so bile redka izjema, ki je takega bralca lahko dosegla. Toda večinski odjemalec je bil nacionalno ozaveščen meščan. »Trivialnost« zgodb torej ni prevladala le zato, ker bi to zahteval nov tip manj izobraženega bralca, temveč ker je literarno proizvajanje prišlo v stopnjo notranje diferenciacije in je nov tip literature zadovoljeval potrebe sicer že obstoječih bralcev (Hladnik 1982: 396).

Mohorjeva družba pomeni prvo slovensko založniško »zgodbo o uspehu«. Ne smemo spregledati, da je založba za svoj prodor izkoristila daleč najučinkovitejši distribucijski kanal, s katerim se recimo tedaj medijski sistem še ni mogel kosati: to pa so cerkvene ustanove. Tolikšno število naročnikov je bilo mogoče pridobiti predvsem zaradi intenzivne agitacije in sodelovanja duhovništva. Verska in nacionalna ideja sta si podali roke in pripravili slovenski bralski čudež, ki je dal temelj za razvoj pravega literarnega trga, z njim pa tudi drugih institucij. Tudi danes sloven-

<sup>102</sup> Podatke o pismenosti Hladnikova raziskava (1982) povzema po razpravah V. Melika, R. Schende in drugih.

<sup>103</sup> Gre za popularno idealizacijo, ki jo je mogoče naslikati nekako tako: ko pride družina z njive, kmet pod lipo bere celi družini mikavne zgodbice iz mohorjank.

ska Cerkev spodbuja trženje knjig Mohorjeve družbe: te so na voljo v župniščih in zakristijah, duhovniki pa jih pri oznanilih svetujejo kot primerno duhovno čtivo. Seveda pa je bil v času, ko je bila Cerkev edina dobro organizirana slovenska institucija, vpliv tega prodajnega kanala neprimerno večji kot pozneje, sploh pa je že po prvi svetovni vojni Mohorjevo družbo prizadelo in oslabilo razkosanje v tri enote (goriško, celovško in celjsko), po drugi svetovni vojni pa jo je načrtno skušala oslabiliti tudi komunistična oblast.

Z vidika pisateljev je uspešna založba pomenila velik korak naprej. Že možnost objave v knjižni obliki ni zanemarljiva. Visoka naklada je avtorju omogočila prodor med široko bralsko populacijo ter zametek prave literarne slave in ugleda, poleg tega pa so odborniki družbe avtorjem lahko izplačali solidne honorarje in jim tako omogočali vsaj delno profesionalizacijo literarnoproizvajalskega dela. Kocijan ugotavlja, da so pripovedniki 19. stoletja večinoma objavljali v revijah in časnikih in le redko v samostojnih knjigah. Enako velja za Jurčiča, ki pa se je zavedal teže knjižne objave in je ves čas aktivno nastopal kot pomemben igralec v sistemu. Jurčič je nenehno iskal nove možnosti in »pri tem ni varčeval ne s časom ne z naporji in tudi ne s težko prisluženim denarjem« (Kocijan 1981: 261). Iz te vneme so se rojevali almanahi (*Slovenska vila* 1865, *Mladika* 1868) in dve knjižni zbirki: *Listki* (1872–74) in *Slovenska knjižnica* (1876–1880). Tudi to je razlog, da ima Jurčič absolutni primat med prozaiisti tega obdobja: v času kratkega življenja je izdal kar petnajst samostojnih knjig.

Jurčič je svoje sodelovanje z Mohorjevo družbo začel že z objavo povestice *Prazna vera* leta 1864 v *Koledarju*, in to sodelovanje se je nadaljevalo do Jurčičeve smrti (četudi je v času največjih političnih trenj v prvi polovici sedemdesetih presahnilo). Iz ohranjene korespondence leta 1878 med odbornikom družbe Andrejem Einspielerjem in Jurčičem razbiramo zanimivo zgodbo, zaradi katere bi bilo mogoče sicer svobodomiselnemu Jurčiču očitati nenačelnost. Pa vendar je pri strastnem pisatelju z veliko »Lust zu fabulieren« mogoče razumeti željo, da pride v založniško zbirko z daleč največjo naklado: leta 1880, ko so izšli v 35. zvezku *Slovenskih Večernic* njegovi *Ponarejeni bankovci*, so redne knjige Mohorjeve družbe izšle v nakladi okrog 25 000 kosov, kar si danes težko zamislimo. Prav verjetno je, da je bil Jurčič z založniškimi pogoji, ki mu jih je lahko Mohorjeva družba na podlagi tako velike naklade omogočila, lahko zadovoljen, kot piše Einspielerju 2. aprila 1878.<sup>104</sup> V tej luči je treba razumeti Jurčičevo ideološko pragmatično izjavo iz istega pisma, ko govori o svoji zgodbi: »Razumeje se, da jo bodem pisal v smislu tendence društvene«. V

<sup>104</sup> Dobil naj bi 35 goldinarjev na polo, obseg dela naj bi bil približno pet pol, če bi blagajna dopuščala, pa bi dobil celo od 50 do 80 goldinarjev predujma po pošiljki rokopisa. Za tedanje razmere je bil to zelo soliden honorar.



naslednjem pismu 18. decembra 1878 komentira že poslano povest: »Upam tudi, da bode namenu društvnemu ugajala, ker ima čisto moralen in za ta materijalistični čas primeren nauk v svojem koncu in v izvedenji« (Jurčič ZD 12: 319). Jurčič se je v sistemu torej znal zelo dobro obrniti in izkoristiti obstoječe strukturne možnosti, če pa teh ni bilo, je vse sile usmeril v to, da je sam pomagal ustvarjati potrebne institucije.

»HEROIČNA FAZA« V VZPOSTAVLJANJU LITERARNEGA SISTEMA. Pot mladega intelektualca, ki je na začetku brez vsakih kulturnih in simbolnih zaslug, praviloma pa tudi v finančni stiski, seveda ni lahka. Ker je drugo polovico 19. stoletja mogoče razumeti kot kritično fazo vzpostavitve literarnega sistema, vstopanje mladih v sistem ni pomenilo le običajne generacijske menjave, s katero bi »mladi« pometli s »staro gardo« in zasedli njena mesta. Nerazvit sistem namreč terja aktivno prizadevanje za vzpostavitev *novih* sistemskih vlog in pozicij. V razmerah, ko že obstajajo uspešne založbe ter revije in časopisi z visoko naklado in bralstvom, ima nadarjen in spreten pretendent po neki vlogi (naj bo to pisatelj, kritik ali urednik) sorazmerno lahko delo. Popolnoma drugače je, ko je treba pogoje delovanja sploh šele ustvariti. Tako ne preseneča, da Bourdieu sorodno obdobje v Franciji – seveda nekaj desetletij prej – slika z izrazi, kot so »boj« in »heroična faza«. V teh bojih ima pomembno vlogo tudi literarni proizvajalec, a ne v prvi vrsti kot pisec besedil, temveč predvsem kot akter v širšem kulturnem in političnem prostoru. Seveda je to vlogo literarnega proizvajalca mogoče videti predvsem iz zunajliterarnih dejstev – literarni zgodovini, ki je tekstovno koncipirana, ostaja v veliki meri skrita.

Jurčič je v tem smislu odličen primer: aktivno je namreč soustvarjal strukture tako v literarnem (predvsem pri vlogi posredovanja) kot v medijskem sistemu. To je jasno že, če pomislimo, kako zgodaj se je povezal s Stritarjem in z Levstikom ob *Klasju*. Ta ambiciozni projekt, ki ni zaživel (založnik in knjigotržec Wagner je bankrotiral in izginil), je ostal zapisan v zgodovino predvsem zaradi »rehabilitacije« Prešerna kot geste nasprotovanja pragmatični poetiki *Novic*. Iz te iniciative se vidi, da je Jurčič hitro doumel pravila igre in je vedel, da je treba uspešen vzpon v kulturni sferi podpreti z ustreznimi mediji: s časopisi, z literarnimi listi in založniško dejavnostjo. Odziv Bleiweisovega kroga na revolucionarno izdajo Prešerna iz leta 1866 s Stritarjevimi hvalospesovi je pokazal na bodoči razkorak med mladimi in starimi. Ta razkorak ni bil zgolj estetski, ampak ga je treba razumeti tudi kot boj za pozicije, za kulturni in simbolni prestiž položaja, s katerega je mogoče avtoritativno presojati slovstvene pojave. Z vidika literarnega polja se slovenski politični, ideološki in tudi umetnostno-nazorski spopad kaže tudi kot spopad med etabliranimi strukturami, ki dominirajo v javnem življenju in imajo realno politično in kapital-sko moč (kultura in umetnost pa sta pač tedaj še neločljivi od politične sfere), in

mlado generacijo, ki nima praktično ničesar in si že ustvarjene pozicije želi pridobiti zase. Ostrina idejno-kulturnega boja je z vidika polja tako v resnici manj idejna in bolj »materialna« (v prenesenem pomenu), kot se zdi na prvi pogled, saj gre za proces menjave generacij, ki pa ga generira ravno obstoječa struktura polja.<sup>105</sup>

Življenjske usode mladih slovenskih intelektualcev – Jurčiča, Stritarja in Levstika – kažejo, kako je bil boj za vzpostavitev ustreznih struktur v literarnem polju trd in neizprosen. Revščina in stradež sta bila pogosta spremljevalca slovenskih borcev za avtonomizacijo literature. Možnosti preživetja so si mladi iskali v vse širšem spektru dejavnosti, ki jih je nudil nastajajoči konglomerat tedaj še skromno diferenciranega medijskega in literarnega sistema. Če so hoteli svoje stvaritve objavljati, so morali skrbeti tudi za njihovo distribucijo, za ustanavljanje literarnih in drugih publikacij, razvoj kritiške in esejistične dejavnosti. Morali so sodelovati v novinarstvu pa tudi v knjižnem in časopisnem založništvu. Vsekakor je »slovenska moderna« vstopila v bistveno drugačen literarni sistem, kot je bil tisti, s katerim so se soočili avtorji druge polovice 19. stoletja. Temeljni pogoji za to, da je lahko nastopil avtonomen avtor moderne dobe – *Umetnik* z veliko začetnico – so bili zdaj vendarle tu: dovolj izobraženo bralstvo, literarni časopisi, dnevna in druga periodika s podlistki in z razvijajočo se literarno kritiko, tiskarstvo, založništvo in knjigotrštvo, ki delujejo na kapitalistični osnovi in ponujajo literarne izdelke na prostem trgu. Edina prava posebnost tega stanja je morda nacionalna zaveza umetnosti.<sup>106</sup> Ta naveza sili k določeni meri previdnosti tudi pri raziskavah literarnega trga; ta namreč ni postal v celoti kapitalističen, saj je naveza politične in kulturne sfere povzročala »netržne« dotacije umetnostnim, pa celo novinarskim projektom. Za njimi je seveda stalo gmotno blagostanje rodoljubnega meščanstva.

## Janez Trdina

Trdinova proza in problem meje sistema – literarna kritika, literarna zgodovina in kanon – razvoj literarnega časopisja in Ljubljanski zvon – slovenski literarni sistem ob koncu 19. stoletja

Za položaj literarnega proizvajalca v drugi polovici 19. stoletja je tipična razpetost med nastajajočim avtonomnim literarnim sistemom in nacionalno politiko. Ta raz-

<sup>105</sup> Klavrna posmrtna usoda del Koseskega je povezana tudi s tem, zato nekateri sodobnejši poskusi ustrežnejšega vrednotenja tega nekoč slavnega pesnika nikakor niso neupravičeni.

<sup>106</sup> Pri Prešernu že jasno začrtana višja raven nacionalne legitimacije z estetsko osamosvojevo literaturo vse do avtorjev moderne ne more prevladati nad bolj utilitarističnimi konceptjami.

petost ima lahko zelo različne oblike. Eno od skrajnih možnosti posebej Janez Trdina (1830–1905), ki je bil za razliko od drugih pomembnih pripovednikov druge polovice 19. stoletja, kot so Jurčič, Stritar ali Tavčar, pri razvoju sistema izrazito nedejaven. V petdesetih letih je sicer posegal v aktualne kulturne polemike o razvoju medijev in političnega časopisja v slovenskem prostoru, njegov študentski spis *Pretrjes slovenskih pesnikov* iz leta 1850 pa je pomemben za nastajajočo literarno kritiko in vzpostavljane literarnega kanona. Vendar se je Trdina kasneje umaknil in se šele v osemdesetih vrnil v literarno arena, tokrat skoraj izključno prek možnosti, ki so jih ponujali novi, specializirani literarni časopisi, predvsem *Ljubljanski zvon*.

Kot literarni proizvajalec Trdina ni bil aktiven soustvarjalec notranje strukture sistema; v nasprotju z Jurčičem tudi ni dejavno iskal možnosti za objavo besedil, zato so ta v veliki meri obležala v predalih in knjižno izhajala šele v pisateljevih zadnjih letih ali posmrtno. Kot prisilno upokojeni učitelj se je Trdina po službovanju v Varaždinu in na Reki s skromno pokojnino leta 1868 umaknil v dolensko provinco, viharni časi »heroičnih bojev« v nastajajočem literarnem sistemu so ga obšli. Vsi ti premiki pa niso bili zanj kot za literarnega proizvajalca nič manj pomembni. Predvsem nastajajoče institucije literarnega posredovanja in neverjeten razmah časopisja in periodike sta omogočila, da se je v provinco odmaknjeni avtor po letu 1880 v slovenski javnosti lahko predstavil in uveljavil skoraj izključno prek literarnega periodičnega tiska. Njegov razmah ne pomeni le nove možnosti za literarnega ustvarjalca, temveč hkrati priča tudi o razvoju kompetentnih literarnih sprejemnikov in o tem, da so se končno pojavile strukturne možnosti za nastanek sodobnega literarnega obdelovanja, kritike. Trdinova zgodba hkrati priča o simptomatičnih težavah tega časa pri uveljavljanju literarnih konvencij, ki se odraža v nejasno postavljenih mejah med literarnim in neliterarnim, v neartikularnem odnosu med zgodovinskimi dejstvi, folkloro in fikcijo. Kot se bo pokazalo, v ozadju stoji ravno nacionalno-politični zastavek.

**TRDINOVA PROZA IN PROBLEM MEJE SISTEMA.** Ob Trdinovem besedilnem opusu se kaže neka negotovost pri uveljavljanju konvencij, s katerimi naj bi diferenciran literarni sistem v nenehnem procesu izmenjave vzdrževal mejo z drugimi družbenimi sistemi. Celoten Trdinov opus je zaznamovan z narodnjaškim moralizmom, ki pogosto »moti« današnji občutek za literarno. Z vidika avtonomije deluje naveza med literarnim in nacionalnim tudi v konfliktih med pisavo in njenim odnosom do zgodovinske resničnosti. Pot avtonomizacije literature, na katero je odločno stopil Prešeren, se pri Trdini nadaljuje negotovo, »literarnost« kot temeljna kategorija, s katero naj bi se v avtonomnem sistemu določala pripadnost ali nepripadnost sistemu, še nima jasnih kontur. Trdinova prozna dela se gibljejo med

skrajnima poloma: mitološko-pravljničnim, ki se zdi literaren (a je hkrati prepojen z nacionalnimi idejami) in etnografsko-esejističnim oziroma moralističnim. Sklepamo lahko, da Trdina ni dojemal literarnega proizvajanja kot udejstvovanja v nekem posebnem sistemu, v katerem bi veljala posebna pravila tako za proizvajalca kot za sprejemnika in ki bi ga jasno zamejevala estetska konvencija – oziroma se mu ta ločnica, ki proizvaja mejo sistema, sploh ni zdela pomembna.

Trdinov opus zato zbuja mešane občutke. Tradicionalna tipologija loči tri načine oblikovanja folklornih snovi pri Trdini: v prvem tipu pisatelj vsebinsko ne spreminja motiva in ga skuša le oblikovno dognati; v drugem zgodba ne raste iz enega motiva, temveč se spaja in prepleta mozaik več motivov, epsko središče pa se izgublja; v tretjem, prevladujočem aktualistično-idejnem tipu so v ljudsko izročilo vpleteni še druge zgodbe, lastna razmišljanja in satira, na površje pa prodreta Trdinovo narodnjaštvo in moralizem (Paternu 1957). Ta izrazita angažiranost se napaja v razsvetljenstvu; Trdina gradivo ljudske kulture le redko prevzema v naivni etnografski obliki, pogosteje z njegovo pomočjo promovira razsvetljske ideje razumnosti, moralnosti in svobodomiselnosti ter jih naperi proti ostankom fevdalizma, nemškutarstvu in klerikalizmu (Kos 2001). Odtod se zdi, da Trdinova vizija literature še zdaleč ni čista ali celo literarna – zadene ga klasična sodba, da v preveliki moralistični vnemi škoduje zgodbi, sploh tam, kjer poučno-politični elementi preraščajo folkloro in Trdini »leposlovje postaja sredstvo dnevnega, včasih že čisto osebnega obračunavanja« (Paternu 1957: 50).

To je seveda literarnozgodovinska perspektiva; mogoče je pomisliti tudi, da je Trdina v prvi vrsti etnograf in da njegovi nameni niso literarni (Novak 1986). Temeljiteje se je problema lotil Janez Logar, urednik Trdinovih *Zbranih del*. Opozarja na zmedo, ki je nastala, ko je Etbin Kristan po Trdinovi smrti v *Zbranih spisih* samovoljno objavil povesti in črtice iz prvega novomeškega obdobja (1870–1880).<sup>107</sup> Te so nastale pred ciklom *Bajke in povesti o Gorjancih* (izhajale v *Ljubljanskem zvonu* 1881–1888), a so bile objavljene kot njegovo nadaljevanje pod naslovom *Bajke in povesti*. S tem ni bila le zabrisana kronologija, temveč je nastala tudi žanrska zmeda, saj je bilo delo natisnjeno brez opomb. Logar trdi, da gre za dva povsem različna koncepta: eden je bližje literaturi, drugi je znanstveno-etnografski in pomešan z moralistično-vzgojnimi elementi. Trdinovo osnovno vodilo za delo med letoma

<sup>107</sup> Igor Kramberger opozarja na probleme v zvezi s Trdinovo rokopisno ostalino. Trdino kot mejnega, če želimo, specifično »zamudniškega« literarnega proizvajalca je nemogoče celovito razumeti, ne da bi vsaj v grobem poznali njegov specifični odnos do *pisanja* in problematiko, ki jo odpira njegova rokopisna zapuščina (Kramberger 2005).

1870–1880 je bilo narodoznansko, uresničeval je svoj veliki načrt napisati »karakteristiko« dolenjskega ljudstva, ki bi zajela vse stanovne. Kot vir za vpeljavo novega žanra, ki je kvečjemu polliteraren ali pa še to ne, Logar omenja ruske narodopisce slavjanofilske smeri, predvsem Vladimira Ivanoviča Dalja in Sergeja Vasiljeviča Maksimova – zanju je značilna nova zvrst, ki podobno kot pri Trdini niha med znanstvenim opisom in literarizacijo oziroma narativizacijo.

Tu nas zanima, kako Trdina ravna v tistih »črticah«, ki prinašajo zaokroženo zgodbo, osredotočeno na enega junaka, in imajo vsaj na zunaj značaj povesti ali pripovedke – zbujaajo torej vtis, da gre za fikcijo. V nasprotju s tem pričakovanjem se pokaže, da Trdina želi zvesto podati resnične zgodbe resničnih ljudi in njihovih življenjskih usod, ki jih je zbiral med pogovori po krčmah in popotovanji. Večina sprememb v odnosu do resničnosti je nebistvenih (npr. imena) in meri predvsem na to, da bi se nekoliko zabrisala sled (Logar 1958). Pri tem se Trdina izrecno loči od pisateljev »literatov«. Tako v *Ivanu Slobodinu* zapiše, da žal ne more zaključiti s pravim učinkom, kot bi ga terjala literatura – njegova zgodba je pač resnična, »resnica pa se ne ujema vedno s poezijo in to je brez dvombe prav in dobro za človeški rod« (Trdina ZD 8: 200).<sup>108</sup> Trdina svoje »črtice« potemtakem razlikuje od (pravih) literarnih žanrov, od katerih ga loči tudi ekstenzivna uporaba zgodovinskih, statističnih in gospodarskih podatkov ter navajanje bajk in pregovorov. Pa vendar tudi v črticah do neke mere zasleduje literarne ambicije. »Resnica« pogosto trpi zaradi učinkovite naracije, kar prostodušni pripovedovalec večkrat sam prizna – dodajati mora »iz svojega«. Isti postopek je Trdina uporabljal že v mladostnih etnografskih pripovedih, celo v *Zgodovini slovenskega naroda*, ekstenzivno pa seveda v »bajkah«. Težave s koncepti literarnega in narodnega so dobro vidne tudi iz poznejše zgodbe z založnikom: Schwentnerju Trdina najprej ni hotel dovoliti ponatisa svoje zgodovine in mladostnih spisov, kasneje pa le, če se ti označijo z dostavkom – kot mladenič naj bi namreč precej svojevoljno sestavljal ljudsko izročilo v pripovedke, jih mešal z lastnimi zamislimi in jih kljub temu krstil kot »narodne pripovedke«, saj je »za svoje mladosti razumel naroden v smislu slovenski, ne pa v navadnem znanstvenem«, tega pa naj dijaku tiste dobe ne bi smeli zameriti (Trdina ZD 4: 352).

<sup>108</sup> Stanonikova tematizira mejni položaj Trdinove proze in njegove specifične tekstovne strategije z vidika literarnega folklorizma. Ob analizi besedila *Pri pastirjih na Žabjaku*, ki je samo po sebi žanrsko problematično, saj ni izrecno literarno, opozarja na presenetljive postopke: Trdina v tekstih prepleta imaginacijo in dejstva, ustvarja kvazi-avtentične vzorce folkorne proze, si izmišlja lastne »folkloreme«, jih nekritično meša s podatki, ki jih je dobil od avtentičnih govorcev, in satirično vpleta resnične dogodke in osebe, tako da ustvarja nekakšen simulaker. Trdinove »iznajdbe« v folkloremem stilu etnološki stroki pogosto onemogočajo razločiti, kaj je pristno in kaj ponarejeno. Ta spoznanja se zdijo izjemno dragocena tudi za literarno vedo (Stanonik 2005).

Vsekakor ločevanje med literarnimi »bajkami« in pol- ali neliterarnimi etnografskimi »črticami« ne reši vseh problemov. »Bajke«, predvsem kasnejše, so namreč polne »realij« in aluzij na zgodovinsko ali sočasno resničnost. *Kresna noč*, v kateri je pisatelj učinkovito združil mitološke prvine z zgodovinsko snovjo in lastno imaginacijo, je zbudila reakcije in proteste po vsej Avstriji in celo v dunajskem parlamentu. Martina Orožen ugotavlja, da je Trdina v literarno-fantastično formo, ki služi kot »varovalna literarna oblika«, pretihotapil ostro družbeno satiro in kritiko – tisti, na katere je bila kritika naslovljena, pa so »pravilno« dešifrirali kritiko in se temu ustrezno tudi odzvali. Orožnova meni, da si takrat »ni nihče pod avstroogrskim žezlom upal tako pokazati Auersperga« (Orožen 1980), enega najmogočnejših kranjskih fevdalcev. Logar v opombah k *Zbranim delom* meni, da si je Trdina v *Kresni noči* »izpisal s srca vse, kar ga je na Dolenjskem najbolj bolelo in peklilo« (V: Trdina ZD 6: 390), zlasti ostro si je privoščil graščake in nemškutarje. V *Kresni noči* se skrivajo resnične osebe dolenskega življenja, ki so bile sodobnikom zlahka prepoznavne, zlasti Anton Auersperg (Anastazij Grün) v figuri Leskovškega Toneta. Če sta Martinek in baron Ravbar fiktivna junaka, so ostali liki, ki se zberejo na ostudni satanovi kleški gostiji, le nekoliko preoblikovane osebe iz resničnega življenja: še živi in že pokojni graščaki in graščakinje, krčmarice, učitelji, še živeči frančiškan, pokojni novomeški prošt, tercialke in premožna trškogorska »babnica«. Odtod že lahko sklepamo, da je Trdina literarno obliko izkoristil kot sredstvo, s katerim je lahko narodnjaške in ideološke izpade prikril z zaveso fikcije. V tem smislu tudi nasprotniki niso nič bolj »kršili« konvencij, ko so literarni tekst brali kot konkreten zgodovinski napad.

Vendar v tem konkretnem primeru ne gre toliko za vprašanje avtonomije: če pomislimo na nekatere zaplete iz nedavne preteklosti, je jasno, da problema odzivanja na literarno kvazirealnost tudi danes ni mogoče zlahka odpraviti s preprostim sklicevanjem na literarno avtonomijo. Pri Trdinovem opusu v celoti je namreč bolj problematično to, da avtor ne vzpostavlja jasnih in ustreznih diskurzivnih modalnosti. Ta negotovost literarne zgodovinarje postavlja v zadrego, po drugi strani pa načenja verodostojnost njegovih tekstov kot vira za zgodovinarje in etnologe: Trdina je pristranski, tendenciozen, celo v zasebnih zapiskih je nagnjen k čudaškemu pretiravanju in pristranosti. Pogled v njegovo »delavnico« je osupljiv: besedila so talilni lonec, v katerem se brez jasnih razmejitev mešajo fikcija, folklor, miti, sodobne in zgodovinske »realije«. Bujna domišljija in ustvarjalni eklekticism onemogočata razločiti, kaj je tu sploh vstopni material, surovo gradivo, in kaj je »obdelava«. Četudi je mladostno zaletavost pozneje nekoliko omilil, Trdina še vedno ne razmišlja v okviru diskurzivnih ločnic, ki se nam danes zdijo samoumevne. Ko piše, enostavno *piše*, uporablja vire, imaginacijo, domisleke, nepreverjene

čenče, in podoben postopek očitno rabi v vseh žanrih.<sup>109</sup> Skupni imenovalec teh postopkov je *nacionalistični angažma*, zavezanost narodnemu prerodu. Trdina se zdi idealna ilustracija znane sociološke teze o »slovenskem kulturnem sindromu«, o tem, da si je literatura v tem obdobju zadala težko breme nositi zastavo nacionalnega razvoja. Trdina se v resnici postavi v službo tega cilja. Z današnjega vidika mu ta zastavek *pači* besedila: ne le literarna, ampak tudi kritična, zgodovinska, avtobiografska. Vsekakor je ravno čudaška simbioza slovenske literature in narodnjaške ideologije v tem času omogočila simptomatično in presenetljivo Trdinovo pisavo, ki se izgloblja v presečiščih literarnih in znanstvenih koordinat.

»PRETRES SLOVENSКИH PESNIKOV«, LITERARNA KRITIKA, LITERARNA ZGODOVINA IN KANON. Četudi smo ugotovili, da je socialni status (pokojnina, četudi skromna, mu je zadoščala za neodvisno eksistenco v provinci) Trdini omogočal življenje, odmaknjeno od središča literarnih dogajanj, je v študentskih letih vendarle nekajkrat aktivno in tudi učinkovito posegel v razvoj literarnega sistema, predvsem v zvezi z literarnim obdelovanjem. Razvoj te vloge v evropskih literaturah je povezan na eni strani z idejnimi utemeljitvami sočasne teorije umetnosti in estetike (pomembno so nanjo vplivali Lessing, Herder, Schiller, Goethe in brata Schlegel), predvsem pa sta ga spodbudili diferenciacija knjižnega trga ter vse bolj razslojena in anonimna bralska publika. V razvitejših evropskih deželah se je hitro uveljavljala predvsem v drugi polovici 18. stoletja, pri nas šele kako stoletje pozneje. Vzporedno z eksponentnim razmahom posredniških institucij in časopisov se je začel tudi prehod stare literarne kritike v drugačen, množičnejši tip, integriran v celoten sistem in nastajajoči knjižni trg. Hkrati s porastom števila literarnih proizvodov so se pojavile tudi težnje po njihovi selekciji in vrednostnem razvrščanju: prva potreba je temelj za nastanek sodobnejše kritike, druga za začetek literarne zgodovine, katere končni produkt je hierarhično urejen literarni kanon kot splet tekstov, interpretacij in vrednotenj ter hkrati eden od temeljev, na katere se opira nacionalna kulturna identiteta (gl. Guillory 1993, Dović 2003).

Ta proces je mogoče opazovati tudi ob polemikah v zvezi s »prvakom slovenskega pesništva«, ki so se oblikovale okrog Prešerna in Koseskega. Do tega časa je literarna kritika ostajala na ravni pisem in pogovorov (Zois, Čop), do »javnosti pa je prodrla po navadi le v epigramih ali posameznih pesniških satirah« (Paternu 1955: 16). Politične razmere so botrovale temu, da nastajajoča kritika ni bila zares

<sup>109</sup> To značilnost v jubilejni monografiji *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo* (2005) z različnih plati ugotavljajo Granda, Stanonikova, Dović in Dolinar. To navaja k veliki previdnosti še posebej na področjih, kjer je Trdina edini ali najpomembnejši informator.

*kritična*, temveč je pela hvalo vsemu slovenskemu in se podrejala nacionalnim ciljem. V začetku druge polovice 19. stoletja so se odprle nove možnosti medijskega sistema tako pri časopisnem in revialnem kot pri knjižnem založništvu, ki so zagotovile strukturni okvir za diferenciacijo kritike kot temeljne panoge literarnega obdelovanja, ki se je začela ravno skozi polemike o slovenskem pesniškem »prvaku«. Na eni strani fronte so stale *Novice* in stara generacija veljakov, ki je promovirala Koseskega, na drugi strani mladi, vzpenjajoči se intelektualci pod praporom Prešernove poezije, ki so bili sposobni proizvajati prepričljivejše argumentacije, kritično nastopiti in celo začeti s procesi kanonizacije – kaj drugega vendar pomeni sicer neuspešno Stritarjevo in Jurčičevo *Klasje* s podnaslovom *Zbirka najboljših del slovenskih pisateljev*, ki ji je dodan še »znanstveni«<sup>110</sup> aparat? Na samem začetku te diferenciacije, ki je v drugi polovici 19. stoletja vse bolj zaznamovana s političnim predznakom, pozneje pa je dobila tudi pretirane vrednostne konotacije v smislu omalovaževanja »starih«, stoji mladostni kritični zapis Janeza Trdine *Pretres slovenskih pesnikov*, objavljen leta 1850 v *Ljubljanskem časniku*. Prvi resnejši spis po Čopovem poskusu zgodovinsko-kritičnega pregleda slovenske literarne proizvodnje je izšel leto dni po Prešernovi smrti in zbudil burne reakcije pri Bleiweisu in drugih staroslovincih.

Trdinov esej ne skriva svojega osnovnega namena – postaviti se po robu Bleiweisu in njegovim *Novicam* ter Malavašiču, izdajatelju in uredniku *Pravega Slovenca*, ki sta v javnosti uveljavljala visoko vrednotenje Koseskega. Trdinova argumentacija v kritično diskusijo uvaja načelo, da je v literarnem oblikovanju bistvena forma, »prijeten kalup«, v katerega je treba odeti »dobre misli«. To mu omogoči, da lahko kritizira tiste domoljubne literarne poskuse, ki ne kažejo prave volje po izdelani formi. Pesnik mora težiti k »lepoti jezika«, ki jo Trdina skuša opredeliti s pojmi lahkota, gibčnost in uglajenost izraza. Bistveno pa je, da pesnik izpoveduje svoje misli svobodno in odkritosrčno. Trdina se torej načelno postavlja v antiutilitaristično, celo avtonomistično linijo. Ta načela so v njegovih kasnejših delih trpela zaradi konfliktov, ki so jih povzročali Trdinovi nacionalistični impulzi: mogoče je vsaj deloma pritrrditi ugotovitvi, da je bil »Trdinov nazor o pesništvu kot svobodni osebni izpovedi močno načet po moralističnih in narodnopolitičnih težnjah«<sup>111</sup> (Paternu 1955: 53).<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Poskus je bil očitno prezgoden in se je izjalovil, a ni zato nič manj simptomatičen. »Kanonizacijske«<sup>110</sup> kritične izdaje so se zares razbohotile šele v začetku 20. stoletja, ko sta se založništvo in knjigotrštvo dovolj diferencirala, in kulminirala v *Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev*.

<sup>111</sup> Matija Ogrin v študiji o Trdinovih kritičnih nazorih umesti njegove kritične izjave v kontekst tedaj še zelo skromno razvite literarne kritike, ki je omejena tudi z nizko razvitostjo



Skromno razvita literarna kritika v drugi polovici 19. stoletja se postopoma zapleta v nazorski dualizem liberalno – konservativno. Liberalna stran načeloma zastopa avtonomnejše estetske nazore, medtem ko konservativna kritika izhaja predvsem iz katoliške morale in uporablja tipične argumente o »kvarjenju mladine«. Ta ideološki konflikt je gotovo pripomogel k razvijanju specifičnih elementov žanra kritiškega pisanja, kot so dosledna in metodična (logična) argumentacija, sklicevanje na referenčna teoretična ali filozofska dela, spekulativno razčlenjevanje formalnih elementov besedil in podobno. Hkrati pa bomo začetke kritike ustrezneje razumeli, če bomo upoštevali, da je boj, ki se na videz kaže kot pretežno ideološki, hkrati vedno tudi boj za pozicije v strukturi, ki si jih »mladi« želi pridobiti (Bourdieu 2000) – vprašanje prvega pesnika s tega opazovališča stopa nekoliko v ozadje. Iz teh bojev nastaja nekakšna binarna ideološka shema, v okvirih katere se je razvijala tudi poznejša literarna kritika – pri čemer je bila strukturna možnost njenega razvoja seveda zagotovljena z obstojem literarnih revij in tudi navadnih časnikov, za katere so bila slovstvena vprašanja v tistem času mnogo pomembnejša kot pozneje.

Seveda je razvoj kritike smiselno preučevati z mnogih plati. Ta razvoj je pri nas predvsem z vidika notranje evolucije njenih temeljnih načel ter nazorskih in ideoloških podlag pravzaprav že dovolj dobro raziskan. A tudi idejne raziskave kritike ne bi smele prezreti nekaterih na videz banalnih dejstev, namreč da je kritiko nujno razumeti v kontekstu razvoja medijev, ki so bistveno odločali o načinih distribuiranja kritičnih načel, torej o dejanskem vplivu nekega kritičnega opusa ali posamezne kritike. Le tu je mogoče razložiti postopen prehod od neobjavljene pisemske kritike, ki je posegla kvečjemu v nastanek nekega konkretnega dela, v obdobje, ko kritika v časopisu z določeno naklado in s specifičnim bralstvom povzroči, da se del tega bralstva odloči (ali ne odloči) za nakup knjige, ki jo je neka založba poslala na (anonimni) literarni trg.<sup>112</sup> To preoblikovanje je mogoče razumeti kot del procesa tvorbe literarnega sistema. Kritika je pomemben dejavnik sistemske cirkulacije, ki po ostri selekciji, ki jo med teksti opravijo mehanizmi literarnoposredniških ustanov prek svojih uredništev, še dodatno izbira in usmerja literarni sistem. Hkrati so kritični procesi – to nam kaže tudi Trdinov primer – že od začetkov prepleteni z ustvarja-

---

slovenskega medijskega prostora – to se zdi toliko bolj pomembno, če vemo, da je zavest o tem kontekstu v literarnozgodovinski tradiciji prejkone pomanjkljiva –, ter ugotavlja, kako se pri njegovih presojah sicer pokaže odlična zmožnost pretežno literarno-estetskega presojanja in vrednotenja, a se zdi, kot bi se tej možnosti v čisti obliki Trdina odrekel ravno zaradi moralizma in poudarjenega domoljubja (Ogrin 2005).

<sup>112</sup> Empirične raziskave tega tipa so izvajali npr. predstavniki nizozemske sociološko-empirične smeri, njihova podlaga pa je bila skrbno urejena digitalizirana baza kritiških tekstov, katerih zbiranje je sistematično potekalo nekaj desetletij (prim. Dović 2004: 162–168).

njem in s prevrednotenjem literarnega kanona: (že) kritika bistveno soodloča pri tem, kateri teksti se bodo vpisali v zgodovino, katerim pa bo odrejena skorajšnja pozaba.

RAZVOJ LITERARNEGA ČASOPISJA, LJUBLJANSKI ZVON IN TRDINA. V vsesplošnem valu ekspanzije medijev po letu 1848 so nastajali tudi literarni časopisi in ravno s prvim resnim tovrstnim časopisom pri nas, *Ljubljanskim zvonom*, je tesno povezana Trdinova literarna kariera. Trdina se je sicer že kot dunajski visokošolec udeleževal v časninarskem življenju. Leta 1849 in 1850 je objavljala prve literarne spise v radikalno nacionalistični *Sloveniji*, prvem slovenskem političnem listu, ki se je pod taktirko urednika Matevža Cigaleta odkrito boril za enotnost in združitev Slovencev ter uveljavljanje jezikovnih pravic. V *Sloveniji*, ki je izhajala dvakrat na teden med 1848–1850, naklada pa je nihala od 350 do 500 izvodov, je Trdina objavil folkloristične *Narodne pripovedke iz Bistriške doline*. V *Ljubljanskem časniku*, ki je dve leti izhajal pri tiskarju Blazniku kot prvi slovenski uradni list, pa je objavil poleg že omenjenega *Pretresa* tudi *Pripovedko od Glasan-Boga* in *Pripovedko od Zlate bruske*. Ta nenavadni hibrid med uradnim in kulturnim časopisom (ukinila ga je konec leta 1851 kar vlada) je v resnici vzdrževal kontinuiteto s političnimi idejami Cigaletove *Slovenije*, njegova duša pa naj bi bil prav mladi osmošolec Trdina (Priatelj 1956/I: 181). *Ljubljanski časniki* je v okviru tedaj še skromnih institucionalnih možnosti za objavljanje prinesel pomembna literarna besedila tedanjega podmladka (Cegnar, Trdina, Valjavec, Levstik) in tudi nekaj prevodov.

Sploh so se po letu marčnega zanosa 1848 Bleiweisovim *Novicam* (te so sicer imele kar precej prostora za literaturo) pridruževali številni časopisi, denimo *Slovenski cerkveni časopis*, ki je kasneje izhajal kot pomemben katoliški časopis *Zgodnja danica* oz. *Danica* vse do leta 1902. Mlada generacija literarnih ustvarjalcev je v letu 1848 pod uredništvom Ivana Navratila v založbi Rozalije Eger izdala prvi skromni literarni časopis – tednik *Vedež*, pri katerem je od 1848 do 1850, ko je izhajal, skupno sodelovalo prek trideset pesnikov in pisateljev. Podobno kratke sape je bila tudi *Slovenska čbela* v Celju, tednik za »obudo in omiko slovenskega duha« v uredništvu Jožefa Drobniča, ki je izhajala le v letu 1850. Pač pa predstavlja prvi pomembnejši literarni medij Janežičeva *Slovenska bčela*, nastala na pobudo koroških rodoljubov Janežiča, Majarja, Einspielerja in drugih, v kateri so objavljali kasnejši politik Toman, Levstik, Valjavec, Trdina (tu je objavil novelo *Arov in Zman*), Luka Svetec in ena prvih slovenskih pesnic Josipina Turnograjska. Ta »jezikovno preporodni list« je najprej kot mesečnik in kasneje kot tednik izhajal v Celovcu (1850–1853) in celo razpisoval nagrado za zgodovinsko povest in pesnitev; v programu pa lahko eksplicitno beremo, da se uklanja pedagoško-utilitarnemu in moralističnemu trendu, ki je daleč od ideje avtonomne umetnosti (Priatelj 1956/I).

Iz Prijateljelih (ideološko priostrenih) komentarjev k izhajanju *Bčele* je mogoče razbrati, kako se je moral slovenski literarni urednik že tedaj soočati z institucijo trga in dejstvom, da za obstanek potrebuje vsaj minimalno število naročnikov.<sup>113</sup> Urednik je moral dojeti tržne zakonitosti in se usmerjati po njih. Tudi propad *Bčele* je prej kot s čim drugim povezan s tem, da je že julija 1852 število naročnikov padlo na borih 179. List je prenehal izhajati čez leto dni. Pragmatični, a podjetni Janežič je sicer začel izdajati *Glasnik slovenskega slovstva*, a mu je uspelo izdati le en zvezek leta 1854. Težave literarnega urednika pa niso bili le naročniki in trg – četudi o pravi tržnosti sploh težko govorimo, saj je bilo verjetno vsaj za zagon večine teh listov nujno pritegniti kapital meščanskih rodoljubov –, ampak tudi druge strukturne težave, denimo pomanjkanje primernih piscev. Janežič večkrat toži nad premajhnim dotokom kvalitetnih izvornih del in poziva k obilnejšemu sodelovanju. Janežičev primer pomeni za Prijatelja (1956/I: 230) dokaz, da literarna produkcija in bralstvo še ne vzdržita niti tako skromnega literarnega časopisa.

V začetku petdesetih se vrstijo bolj ali manj neuspešni poskusi izdajanja literarne revije: Razlagova *Zora* ter dijaška rokopisna lista *Slovenska daničica* in *Slavija* (oba le v letu 1851). *Slavija* je izhajala v Celovcu, Ljubljani in Celju, za njo pa naj bi stal Janežič. V Ljubljani pa nastane rokopisno glasilo dijakov osmošolcev *Vaje*, po katerem je dobila ime mlada generacija ustvarjalcev – vajevecev: Jenko, Mandelc, Valentin Zarnik, Fran Erjavec. Izšlo je najbrž šest zvezkov v letih 1854 in 1855. *Vaje*, kolikor se zdijo pomembne z literarno-razvojnega vidika, seveda niso imele neposrednih učinkov, saj sploh niso imele nikakršne distribucije. Pač pa so predstavniki te generacije lahko vstopili v literarni prostor v naslednjem Janežičevem časopisu *Slovenski glasnik* (1858–1868), v tem času osrednjem literarnemu glasilu, ki je večinoma izhajalo v Celovcu.<sup>114</sup> Po *Glasniku* je med pomembnejša literarna glasila mogoče šteti predvsem Stritarjev *Zvon*, ki ga je pisatelj sam zalagal in urejal: začel je v letu 1870, kontinuirano pa je *Zvon* na Dunaju izhajal kot polmesečnik med letoma 1876–1880.

Šele leta 1881 je v slovenskem prostoru nastal pravi literarno-kulturni mesečnik z daljšo sapo: *Ljubljanski zvon*. Med njegovimi izdajatelji najdemo kulturno elito druge polovice 19. stoletja, med uredniki, ki so se pogosto menjavali vse do leta

<sup>113</sup> Prijateljeva optika je navzkriž z optiko naše obravnave. Empirični podatki so pri njem razmetani brez reda in le mimogrede vključeni v zgodbo, ki jo razvija njegov kulturno-zgodovinski diskurz. To ni naključje: večine raziskovalcev nikoli ni preveč zanimalo, od česa časopisi živijo, temveč le, kakšne »napredne« ali »nazadnjaške« ideje zagovarjajo.

<sup>114</sup> Mencinger poroča, kako so se na Dunaju študentje veselili honorarjev od *Glasnika*: »Trčili smo na zdravje blagega urednika Janežiča, ki naših prvencev ne ceni samo visoko, ampak jih celo više plačuje, nego smo jih sami cenili« (po Prijatelj 1956/I: 239).

1941, ko je revija nehala izhajati, pa najdemo tudi Antona Aškerca, Otona Župančiča, Janka Šlebingerja, Frana Albrechta in Antona Ocvirka. Nastanek *Ljubljanskega zvana* je po tradicionalni razlagi povezan predvsem s tem, da se je dunajski *Zvon* izčrpal in da se je mlada generacija začutila sposobno začeti ambiciozen literarni projekt v Ljubljani. Protagonisti tega gibanja Levec, Jurčič, Kersnik in Tavčar so se ob tem morali spopadati z obilico skepse pa tudi s konkurenco v podobi Sketovega celovškega *Kresa* (1881–1886), ki se je istočasno oblikoval na katoliški strani in prinašal podobne vsebine, izdajala pa ga je tedaj založniško izredno močna Mohorjeva družba. Začela se je diferenciacija literarno-revijskega prostora, vsaka skupina se je borila za prevlado na kulturnem področju – bil se je boj za vsakega pisca in naročnika. Trdino, ki je bil vedno bolj na levi, so pograbili »zvonovci« – in v *LZ* je objavil svoja najboljša pripovedna dela, predvsem *Bajke in povesti o Gorjancih*. Trdina, dotlej izključen iz osrednjih literarnih tokov, je bil zadetek v polno. Njegove bajke so imele pri bralcih izrazit uspeh, skladale pa so se tudi s programom mladih, ki so se želeli otresti Stritarjevega t. i. sentimentalizma.<sup>15</sup>

Začetne težave časopisa dobro ponazarja medsebojno dopisovanje zvonovcev po izidu prvega *Kresa*. Revijo ostro kritizirajo in si vlivajo upanje na uspeh svojega projekta, pa vendar jih konkurenca nekoliko skrbi. Ko v *Slovenskem narodu* decembra 1880 izide Levčevo »vabilo na naročbo« *Ljubljanskega zvana*, se začne zares. Kot je doslej praksa, snubi urednik redne naročnike predvsem z narodnjaškimi in manj z literarno-estetskimi argumenti: s sklenitvijo naročniškega razmerja bodo podpirali »razvoj slovenske literature, t. prve podlage našemu narodnemu preporodu in bodočemu narodnemu obstanku« (po Prijatelj 1956/VI: 63). Materialni uspeh *LZ* je na začetku hitro presegel pričakovanja – Levec v pismu Trdini 27. januarja 1881 omenja, da je prva številka v nakladi 1500 izvodov pošla in pripravljajo ponatis, druga se že tiska v nakladi 1700 izvodov; napoveduje pa tudi, da bo lahko za tiskano polo pisateljem plačeval od 20 do 25 florintov. Začetno navdušenje je čez nekaj let doobra uplahnilo: diferenciacija političnega in kulturnega prostora je napredovala in z razkolom na liberalni strani je *LZ* dobil še dodatno konkurenco v *Slovanu*, ki je izhajal v uredništvu A. Trstenjaka in Ivana Tavčarja med letoma 1884 in 1887. Iz Levčevih pisem konec leta 1885 je očitno, da je bil urednik že precej obupan, saj se trend upadanja naročnikov ni hotel nehati, od začetka se je število prepolovilo.

<sup>15</sup> Dolgan opozarja še na en pomemben vidik: Trdina morda ni bil čisto na *Zvonovi* literarni liniji, bil pa je izredno zanesljiv sodelavec (Dolgan 2005). Zagotavljanje rednega izhajanja periodične publikacije v času, ko je bilo proizvajalcev kakovostnih besedil relativno malo, je bila gotovo ena najtežjih nalog medijskih izdajateljev.

Tudi Trdina je v tem času začel sodelovati s *Slovanom*, in ravno njegov spis je verjetno pospešil konec te revije. V šesti številki leta 1887 je izšel del *Hrvaških spominov*, v katerih Trdina govori o nemorali v Slavoniji: pravzaprav nedolžno analitičen zapis (četudi poln nenavadnih predsodkov) je zbudil tak javni pogrom v staroslovenskem *Slovincu* (izpod peresa Josipa Marna, predsednika Slovenske matice), da sta se Tavčar in Hribar prestrašeno opravičila zaradi »incidenta«. Do konca leta 1887 je *Slovan* nehal izhajati, izdajatelja sta ga zaradi izgub ustavila. Pač pa je na katoliški strani začela izhajati literarna revija *Dom in svet* (1888–1944), nova močna konkurenca *LZ*. Z *Domom in svetom* in njegovim uspehom v začetku devetdesetih se politična polarizacija močneje zasidra tudi v literaturi: objavljati tu ali tam postane ideološko vprašanje. Urednik *LZ* Levec postaja malodušen in leta 1888 neha objavljati Trdinove *Bajke*, saj naj bi Trdina s svojim agresivnim protinemštvom začel ogrožati urednikovo poklicno kariero šolskega nadzornika. Do konca 1890 se je Levec poslovil od uredništva, ki sta ga prevzela Tavčar in Funtek.

*Ljubljanski zvon* ni pomemben le zato, ker je prispeval k uvajanju višjih estetskih standardov in sodobnejših literarnih nazorov v slovenski prostor, s tem pa odpiral nove možnosti v literarnem sistemu in omogočil hitrejšo avtonomizacijo literature. Pomemben je tudi kot prvi pravi model literarnega časopisa, v katerem se utrdita sistem honoriranja in vloga literarnega urednika kot selektorja in spodbujevalca. Literarna revija postopoma gradi svoj interesni krog sprejemnikov literature, odpira pa tudi prostor za kritiko, s katero želi vse bolj izpolnjevati funkcijo svetovanja in usmerjanja sprejemnika. Z literarnimi časopisi nastajajo nove možnosti za polprofesionalne vloge v literarnem posredništvu (urednik, izdajatelj, lektor in drugi sodelavci), literarni trg pa se širi in nudi dodatne možnosti zaslužka za proizvajalce – postaja del celotnega družbenega ekonomskega obrata. Kakovosten literarni časopis, ki pazi na svoj ugled ter se pri tem ozira po literarno-avtonomnih merilih, postane pomembna odskočna deska za literarnega proizvajalca, ki želi vstopiti v literarni sistem, priti do samostojnih in honoriranih književnih objav ter – nekoč – zmagoslavno stopiti na nacionalni Parnas. Trdina kot eden kanoniziranih prozajistov 19. stoletja je svoj zmagoviti pohod začel ravno v *Ljubljanskem zvonu* – ne da bi v tistem času kaj dosti gojil fizične stike z Ljubljano in njeno kulturno elito, kar je gotovo netipičen model uveljavljanja in vstopanja v literarni sistem.

TRDINA IN SLOVENSKI LITERARNI SISTEM OB KONCU 19. STOLETJA. V slovenskem kulturnem prostoru so proti koncu 19. stoletja postavljeni solidni temelji vseh delovalnih vlog. Imamo ustanove literarnega posredovanja (založbe, revije), ki so povezane s trgov (tiskarstvo, knjigotrštvo, naročniški sistem), in vsaj polprofesionalno razvite posredniške vloge (urednik založbe, urednik literarne revije). Literar-

no posredovanje se vse bolj diferencira na elitno produkcijo, ki se otepa s številnimi težavami, in množično produkcijo (Mohorjeva družba, časopisni podlistki). Literarni proizvajalec, ki je bil dotlej kvečjemu prostočasni entuziast, delujoč za blagor domovine, za svoje delo zdaj prejema tudi boljši ali slabši honorar po avtorski poli in literarno pisanje mu lahko pomeni (dodatno) možnost preživetja; seveda pa se mora ob tem naučiti komunicirati z uredniki in založniki, se potegovati za svoje pravice, pogajati za honorarje, roke plačila in sklepati najrazličnejše kompromise.

V časopisih in revijah se naglo razvija literarno obdelovanje (predvsem kot nov žanr: »pretres«, »presoja« ali tudi »kritika«), ki od vloge pisemskega svetovanja avtorjem postopoma prevzema sodobnejše naloge informiranja bralcev o novitetah na knjižnem trgu – zadnje tudi vrednoti in tako usmerja potrošnjo. Oblikovano je tudi vse številnejše bralstvo, pa naj gre za bralce dnevnih časopisov, literarnih in drugih specialnih revij, za bralce elitnih literarnih izdaj ali pa za bralce visokonakladnih produktov Mohorjeve družbe – tako že lahko govorimo o začetku razslojevanja bralske populacije. Diferenciacija in distribuiranje vlog med posameznimi delovalniki v sistemu seveda še nikakor ni dokončna, saj urednik pogosto hkrati proizvaja literarne tekste in piše kritike, včasih pa celo izdaja in zalaga časopis ali knjigo, ki jo ureja. Literarni proizvajalec še ne more živeti izključno od literarnih zapisov, tega trg ne dopušča. Pač pa se zanj prvič pojavlja možnost živeti od (časni-karskega) peresa in kombinirati vloge časopisnega ali literarnega urednika, obdelovalca-kritika in seveda ustvarjalca literature.

Že zdaj pa se kažejo nekatere posebne razvojne poteze. Literarni trg je razdrobljen in izrazito majhen ter ne omogoča razvoja, ki bi bil podoben razvoju v večjih evropskih kulturah. Literatura se zato ne more docela ravnati po tržnih zakonitostih in je pogosto spodbujena s kapitalom vse močnejšega rodoljubnega meščanskega sloja – ni mogoče spregledati, da časopisi in založbe v tem času niso nastajali zgolj kot kapitalistična podjetja, temveč predvsem kot »kulturna dejanja« oziroma natančneje: kot *slovenska* kulturna dejanja, ki so ob svojem nastanku (z uspehom) pozivala *prave* rodoljube, naj izpolnijo svojo moralno dolžnost in jih finančno podprejo. Še več, literatura je sama pomagala konstruirati modele pravega rodoljubja (v opoziciji do nemškutarskega odpadništva); in to ni značilno le za radikalnega Trdino, ampak za mnoge avtorje tega obdobja (npr. Mencingerja, gl. Juvan 2000: 133–160). Na ta način se celotno literarno življenje vpenja v projekt nacionalne emancipacije, literatura pa se znajde pod pritiskom politike, ki jo skuša uporabiti kot orodje za lastne cilje. To ima dvojen učinek: po eni strani je ta naveza jamstvo za uspešnejše širjenje literature, po drugi strani pa blokira možnosti njenega notranjega razvoja. (Kot se bo pokazalo pozneje, tu ne gre za docela specifično

slovensko potezo, saj soroden razvoj lahko zasledujemo v mnogih drugih manjših kulturnih okoljih.)

Ob problemih, na katere je v zvezi s Trdino naletela raziskava, se očitno pokaže, kako je ravno zaradi nedokončanega procesa avtonimizacije literature v sistem z lastnimi pravili in kodifikacijami slovenski literarni razvoj ostajal omejen. Nasprotja tega časa, ki so močno zadevala literarnega proizvajalca, se kažejo tudi ob sistemskem »outsiderju« Trdini: pa naj gre za njegov nenavadni folklorizem, ki ga v časih emancipacije meščanstva mnogi razumejo kot anahronističnega, za težave z literarnostjo in estetsko konvencijo tako pri bajkah in črticah kot v avtobiografskih zapisih, ali pa za nenadzorovane vdore narodnjaštva in moralizma, značilne za Trdinovo pisanje v celoti. Za Trdino je morda namesto bolj običajnega označevalca *pisatelj* ustrežnejše uporabiti oznako *pisec*. Pisatelj bi bil že nekakšen pravi »avtor«, samozavestni ustvarjalec v avtonomnem literarnem sistemu, ki z jasno žanrsko zavestjo proizvaja fikcijska besedila in jih tudi opremlja z ustreznimi pragmatičnimi signali. Trdina iz različnih razlogov ni tak proizvajalec estetsko avtonomnih tekstov, meje so pri njem vedno zabrisane. Morda je to pogojeno tudi z dejstvom, da je bil Trdina eksistenčno neodvisen; Jurčič je pač moral dobro vedeti, ali piše članek za časnik ali pripoved za Mohorjevo (in koliko bo s tem zaslužil). Trdino je – nekoliko metaforično – mogoče videti kot nekakšnega »skriptorja« v opoziciji do možnosti, ki so jo začrtali njegovi predhodniki in sodobniki (Prešeren, Jurčič), polno uveljavili pa njegovi nasledniki (moderna in zgodovinske avantgarde). Šele te lahko razumemo kot prave *literarne avtorje*, tj. proizvajalce estetsko avtonomne literature brez izrazitih zgodovinskih, etnografskih in nacionalističnih sedimentov.

## Pisatelj-umetnik

### Ivan Cankar

provokativen vstop v polarizirano literarno polje – literarni proizvajalec kot avtonomni umetnik – korespondenca in honorarji – profesionalizacija literature in odnosi med avtorjem in založnikom

Konec 19. stoletja, ko se v slovenskem kulturnem prostoru začenja t. i. moderna, je na splošno zaznamovan z razmahom kapitalizma. Ta razmah je pospešil socialno razslojitev in politično diferenciacijo pa tudi razvoj literarnega sistema in njegovih atributov: v drugi polovici 19. stoletja so bili položeni temelji vseh delovalnih vlog. Generacija avtorjev moderne je bila prva, ki je vstopala v sorazmerno razvit literarni sistem. Vendar ta iz različnih razlogov še ni prenesel *profesionalnega* literarnega proizvajalca, dasiravno je že omogočal različne kombinacije preživljanja s *peresom* (v povezavi z uredniškimi, s časnikarskimi in podobnimi vlogami). Poleg tega model avtorja kot *estetsko avtonomnega umetnika*, ki je bil tedaj v Evropi že močno uveljavljen, pri nas še ni bil utrjen, saj so tak razvoj zavirale ostaline pre-roditelskega modela, nacionalno-ideološki momenti in (še vedno) neoptimalno sistemsko delovanje.

Literarna kariera Ivana Cankarja (1876–1918) v tem kontekstu predstavlja dvojno prelomnico. Zaznamuje prvi prag profesionalizacije v slovenskem literarnem sistemu, razumljen kot preživljanje s pisanjem besedil, ki so pretežno literarna ali vsaj povezana z literaturo in s kulturo. O tem priča Cankarjev opus, ki obsega kar trideset knjig v zbranih delih – po obsegu napisanih in objavljenih besedil je nesporni rekord med kanoniziranimi avtorji te zbirke. Da je pisal za denar ali raje za preživetje, je očitno že iz količine ustvarjenih besedil pa tudi iz njihove raznovrstnosti – moral je pisati različne vrste, da je lahko zdržal v boju za strukturalno uveljavitev položaja (profesionalnega) literarnega proizvajalca. Cankar je sicer vstopil v literarni sistem z že razvitimi vlogami, kot literarni proizvajalec je imel na voljo različne možnosti uveljavljanja in objave svojih besedil bodisi pri časopisih in literarnih revijah bodisi pri založnikih. Seveda pa je podedovane možnosti zavestno in načrtno utrjeval, širil njihove meje in si prizadeval za izboljšanje tako materialnega položaja kot družbenega ugleda pisatelja.

V zvezi s Cankarjevim opusom in spremljajočim kontekstom sta za razvoj slovenskega literarnega proizvajalca zanimiva predvsem dva problema. Prvi zadeva



uveljavitev *modela pisatelja-umetnika* (boj za uveljavitev novih konceptov umetnosti in umetnika z načelnimi in s programskimi spisi), ki se začneja s *provokacijo* kot modelom vstopa v literarno kulturo, drugi pa *profesionalizacijo literarnega proizvajalca* (odnose s finančnim sektorjem nastajajočega literarnega trga: založniki oziroma literarnimi posredniki, kakor se kaže iz Cankarjeve korespondence in zbranih empiričnih podatkov o stanju na trgu). S tem v zvezi je treba na novo preučiti tudi mit o »grabežljivem založniku«, ki je v nekem trenutku zavladal literarnozgodovinskemu in kulturnemu diskurzu pri nas in je preživel do današnjih dni.

PROVOKATIVEN VSTOP V POLARIZIRANO LITERARNO POLJE. Kakšno je torej okolje, v katerem se, sicer v relativno skromnih nakladah, konec 19. stoletja pojavijo tudi dela štirih predstavnikov moderne? Zanj je po eni strani značilna sekularizacija založništva, po drugi pa diferenciacija in vzpostavitev dihotomije med elitnim in trivialnim.<sup>116</sup> Značilna za ta čas je tudi okrepljena ideološka polarizacija kulturnega prostora. Da bi razumeli afero s Cankarjevim knjižnim prvencem, pesniško zbirko *Erotika*, ki je bila za začetek njegove bleščeče literarne kariere morda odločilna, je treba na kratko pregledati načela o umetnosti, ki so vodila tedanje presojanje in kritiko umetniških stvaritev in jih je mogoče za silo opisati z dvojico klerikalno – liberalno. Katoliška stran se je na nove pojave odzivala ostro, še najbolj v osebah Antona Mahničiča, Aleša Ušeničnika pa tudi Evgena Lampeta, težila je k nadzoru in sistematični ideološki kritiki vsega mogočega čtiva in svarila pred nevarnostmi, ki jih nove smeri (naturalizem, dekadenca) predstavljajo predvsem za mlade bralce. Nasprotni kulturno-politični blok (Aškerc; člani Dunajskega literarnega kluba, med njimi tudi Cankar, Župančič, Govekar in Eller) je skušal v esejih in kritikah uveljaviti drugačna merila, katerih skupna poteza je zagovor estetske avtonomije umetnosti in odpor do apriorističnih vrednostnih kriterijev. Živahna in ostra diskusija je seveda poleg idejno-estetske vsebovala še eno razsežnost, generacijski boj za uveljavitev, in mladi Cankar za to nikakor ni bil šel.<sup>117</sup>

V tem nazorsko polariziranem kontekstu zgodba s Cankarjevo *Erotiko* predstavlja poseben, sociološko relevanten primer. Vedeti je treba, da je Cankar kot

<sup>116</sup> Leta 1898 je še skoraj polovica od 170 izdanih monografskih naslovov nabožnih, leta 1900 od 180 naslovov le še četrtnina. Hkrati je značilen razcvet izdajanja popularne literature: med izdajami najdemo uspešnice, kot je *Ben Hur*, klasična dela trivialne literature, v periodiki pa se pojavlja tudi elitistična reakcija: svarjenje pred »senzačnim«, »umazaninim«, »kolportažnim« slovstvom (Dolar 1977: 19).

<sup>117</sup> O naravi tedanjega združevanja je zapisal presenetljivo iskreno opazko: »Ko bi bil kdo o pravem trenutku vrgel med nas besedo simbolizem – satanizem – misticizem, – dobro, lomili bi kopja za simbolizem, satanizem ali misticizem. Glavna stvar je bil boj, smoter samo neizogibno breme« (Epilog k *Vinjetam*, 1899, Cankar ZD 7: 194).

mlad pesnik imel z objavo in zalaganjem svojih pesmi težave, in moral je veliko lobirati, da mu je uspelo. Kot začetnik je doživljal številne zavrnitve. Tu velja omeniti Govekarjevo (zasebno) obsodbo Cankarjeve nemoralnosti v pismu Aškercu (11. 5. 1897), ki je morebiti vplivala na zavrnitev Zvonovega urednika Bežka. Založnik Gabršček je ravno tako odklonil tisk *50 Cankarjevih* (pesmi), zato se je pesnik usmeril k založbi Kleinmayr&Bamberg. Bamberg kot poslovnež verjetno ni imel kakšnih posebnih težav z moralnimi platmi dela in Cankarju je 14. 6. 1897 s pomočjo priporočil Aškercer in Levca uspelo podpisati pogodbo.<sup>118</sup> Ko je *Erotika* marca 1899 končno izšla, je nastal, kot je napovedal že Govekar, »vik in krik«. O njem priča okrog dvajset zapisov in polemik v domačem in tudi tujem časopisu – odmev, kakršnega »ni imela dotlej in menda še poslej nobena slovenska knjiga« (Dolar 1977: 88).

Afera je doživela vrhunec, ko se je *Erotike* lotil ljubljanski škof Anton Jeglič, ki je od 1000 izvodov naklade odkupil in fizično uničil 700 izvodov. Požig je bil povod za pravi ideološki obračun. Že 10. aprila je socialdemokratski *Rdeči prapor* dejanje označil za »novodobno inkvizicijo«. Uvodničar liberalnega *Slovenskega naroda* je 13. aprila primerjal dejanje z Dagarinovim »uničevanjem Prešernove literarne zapuščine« in bojevito najavil, da knezoškof »nima toliko denarja, da bi mogel pokupiti, kar zamorejo natisniti današnji stroji in prepričan naj bo, da tudi z denarjem ne zadošči svobodne slovenske literature, dokler bo še kaj svobodne slovenske inteligence« (V: Dolar 1977: 91). Nasprotniki klerikalnega tabora so zgodbo hitro izkoristili za kovanje moralnega in političnega kapitala. Dva dni za tem je v *Slovenskem narodu* F. G. (verjetno Fran Govekar) v članku *Žrtve zelotizma* našteval vse grehe »reakcionarjev«: od Hrena do Dagarina in Mahničar. Nikjer v Evropi naj ne bi bilo toliko nestrpnosti in fanatizma do umetniške svobode kot v glavah kranjskih »zelotov«. Pravilno je ocenil, da je zablembo pravzaprav »reklama« za zbirko, ki bo močno pridobila na popularnosti in vsi bralci bodo v njej iskali nemoralnost – in »vsega tega ne bi bilo, ako bi se g. škof za Cankarjeve pesmi ne zmenil, nego jih prepustil založniku!« (Dolar 1977: 93). Škofovo dejanje priča o želji po določenem tipu nadzora, kakršen je bil mogoč v prejšnjih družbenih ureditvah, medtem ko se mu kapitalistična produkcija že po naravi upira. V tem smislu je požig *Erotike* seveda anahronizem, ki je hkrati pomemben mejnik v razvoju sistema, v razvoju institucije literarnega proizvajalca in njegovega konstituiranja kot nekonformnega, uporniškega in svobodnjaškega intelektualca. Konkretni primer je tako v resnici

<sup>118</sup> Nemško pisana pogodba ne vsebuje načelnega ustnega dogovora med avtorjem in založnikom, po katerem Cankar ni prodal avtorskih pravic in bi smel po treh letih znovič razpolagati s pesmimi, če Bamberg ne bi pripravil nove izdaje.

Cankarju pomagal, da se izdvoji iz svoje generacije kot pravi umetnik, medtem ko je udeležence v literarnem sistemu spodbudil k dodatni refleksiji sprememb, ki so tedaj potekale; med drugim se je odprla tudi diskusija o avtorskih pravicah.

Ni naključje, da je kritični odziv na Cankarjeve pesmi v svojem jedru spolitiziran. Cankarja so vzele v okrilje »napredne« sile in mu pele slavospeve, medtem ko je klerikalni tabor pljuval po *Erotiki* za vsako ceno. Mogoče je tvegati hipotezo, da se je pri nas kritika, ki se je v slovenskem literarnem sistemu razvijala konec 19. stoletja (sočasno z razvojem časnikov in revij, ki so pojave kritike sploh šele omogočali), precej bolj kot s poudarjanjem estetske dimenzije umetnosti razvijala skozi politično opozicijo klerikalno – liberalno. Oba »tabora« sta gojila lastne tipe literarne kritike in pri nobenem še ni bila v ospredju estetska misel, odvezana morale in ideologije. Medtem ko je klerikalni tabor (*Rimski katolik, Katoliški obzornik, Dom in svet, Slovenski list, Slovenec*) večinoma ostajal pri dogmatični in moralistično-filozofski kritiki, sta liberalni in socialdemokratski tabor (*Slovenski narod, Zvon, Rdeči prapor, Slovenka*) razvijala ideološko kritiko (predvsem v opoziciji do klerikalnega), ki pa je bila vendarle nekoliko bolj estetsko orientirana. Iz te strukture se je potem razvijala sodobnejša literarna kritika. V kontekst tega nazorskega spopada pa se je neizbrisno vtisnil Cankar s provokativno *Erotiko* – postal in ostal je eden najpomembnejših literarnih proizvajalcev.

LITERARNI PROIZVAJALEC KOT AVTONOMNI UMETNIK. Kot je razvidno iz Cankarjeve korespondence, vprašanje plačevanja literarnih izdelkov nikakor ni nepovezano z družbeno vlogo umetnosti in literature ter z uveljavitvijo novega tipa profesionalnega avtorja – umetnika. Ti problemi nastopajo tako v pismih kot v objavljenih literarnih ali paraliterarnih besedilih, v katerih je Cankar svoje poglede na avtorja skušal promovirati in uveljavljati v širšem prostoru. Besedila o socialnem položaju umetnikov je Cankar objavjal pogosto. V satirični *Literarni družbi* (*Slovenski narod* 1907) na primer smeši stališče, da morajo poeti stradati, če naj dobro pišejo. Članek *Zastonjkarji*, objavljen v *Ljubljanskem zvonu* leta 1917, torej proti koncu pisateljevega življenja, pa je pravi socialni manifest, obračun z razumevanjem vloge literarnega proizvajalca, zato si ga je vredno pobliže ogledati.

Cankar se najprej obregne ob pogosta pričakovanja, da naj bi pisatelj pisal zastonj, za »dober namen«. Toliko bolj ga moti, da tovrstna pričakovanja niso zastavljena kot »mila prošnja«, temveč da stoji za njimi »trdno prepričanje«. Cankar daljnosežno uvidi, da ne gre za problem na osebni ravni, temveč na ravni profesionalizma: »Tisti dobrotnik, ki se mu je zdelo naravno in pravično, da poetje pojejo zastonj zanj in za

njegov dobri namen, prav gotovo ni bil poprej stopil v papirnico, v tiskarnico in v knjigovoznico 'Daj mi, o rodoljub, papir zastonj, stavce zastonj, platno zastonj – za dober namen!'. Tega ni storil, ker je natanko vedel, kaj ga tam čaka.« Problem je v tem, da tak dobronik ni osamljen primer, temveč je to splošno, podtalno stališče do vseh umetnikov, ki izvira iz podcenjevanja umetnikovega dela in iz prepričanja, da gre za prostočasno igrackanje, ki se ne poda resnim ljudem. Problem je torej, da se umetnost ne more profesionalizirati – »umetnik ni delavec po svojem stanu in poklicu, umetnina ni delo, ki ga je treba pošteno plačati« (Cankar ZD 24: 244). Toda še hujši od »dobrotnikov« so »zastonjkarji«, tisti, ki ponujajo svoje delo zastonj. V resnici tak delavec ne spoštuje svojega dela. To pa ni le njegov osebni problem, saj na ta način vzdržuje pri življenju stereotype, zaradi katerih umetnost ne more napredovati, spravlja resnične umetnike ob plačilo in njihovo delo ob tržno ceno.

Cankarjeve zahteve po ustreznem ovrednotenju umetnikovega dela so utemeljene v njegovih predstavah o posebnem družbenem poslanstvu umetnika. V *Krpanovi kobili* – to je bila leta 1907 že deseta, jubilejna knjiga, ki jo je Cankarju natisnil Schwentner (v tedaj sorazmerno bogati likovni opremi Hinka Smrekarja) – Cankar v uvodu izpoveduje svoj umetniški credo: »Zmerom sem bil prepričan, da je umetnika edini poklic kritika in boj. /.../ Edino, kar sem podedoval iz tistih časov, je prepričanje, da umetnik, ki se prilagodi, ni več umetnik« (Cankar ZD 15: 16). Pravi umetnik bo delal zmeraj tako, kot ga vodi umetniški instinkt, saj drugače ne more. Cankar se zavzema za estetska merila presoje, ki nadgradijo ideološka in narodnjaška. Tako v *Slovenskem narodu* vzame v bran mlade slovenske slikarje impresioniste ob dunajski razstavi leta 1904, ki je po njegovem prebojna za slovensko kulturo in zgodovino. Zasluge za uspeh pripíše »izključno pogumnim slovenskim umetnikom, ki so popolnoma iz svoje moči, boreč se proti stoterim neprilikom, pokazali tujini, da je na svetu slovenski narod in da ima svojo posebno kulturo«; ravno umetniki, četudi neplačani, »zasmehovani« in »pomilovani«, so namreč »napravili za čast našega naroda več, nego tisti neštevilni in vseskoz prezaslužni kričači različnih naših strank, ki pretresajo dan za dnem nedolžni zrak s svojim dobrorejenim rodoljubjem« (Cankar ZD 24: 124).

Pomembna je tudi utemeljitev razlike med *obrtnikom* in *umetnikom*, ki je nasploh ena od konstitutivnih potez moderne umetnostne teorije. Ko Cankar kritizira npr. slikarja Žmitka, mu očita, da je le obrtnik, ne pa pravi umetnik. Pravi umetnik »poda v vsakem umotvoru sebe samega« (Cankar ZD 24: 146), medtem ko obrtnik v delu demonstrira le svojo tehnično veščino, piše Cankar v spisu *Naši umetniki*, objavljenem v *Slovenskem narodu* leta 1910.

V *Beli krizantemi*, knjigi iz leta 1910, posvečeni »mojim recenzentom«, Cankar najjasneje izpove svoje umetnostne in estetske nazore: predvsem odkritosrčno sledenje ukazom srca in vesti: »Vsaka beseda, ki jo napišeš, mora takorekoč dišati po tisti poglobitni ideji, drugače je beseda nepotrebna /.../ Ali je umetnik umetnik, ali ni; sredi med umetnikom in neumetnikom ni ničesar« (Cankar ZD 24: 271). Umetnik naj ne bi smel prodati svojega prepričanja za kos vsakdanjega kruha.<sup>119</sup> Izjemno je tu opisana dilema umetnika, ki je razpet med željo po svobodi, neodvisnosti in posebnim družbenim statusom, ki mu omogoča nekonvencionalno življenje, socialno avtonomijo; in po drugi strani njegovim hrepenenjem po miru, ki ga prinaša enakomerno življenje, četudi okovano v rituale in neprijetne obveznosti. V tem je obsežena umetniška dilema, ki še danes ni presežena – med negotovim svobodnjaštvom in »radovoljnim suženjstvom« redne službe.

V esejih in kritikah torej Cankar propagira novo umetnost, ki je mnogo bolj estetsko avtonomna od vseh dosedanjih – njena vpetost v nacionalni kontekst je zdaj drugačna: umetnik mora ustvarjati iz sebe, iz svoje izkušnje, in ni opravičila, s katerim bi smel prekršiti to načelo. Cankarjeva vizija umetnika je vizija neodvisnega profesionalca, ki zvesto sledi svoji izvorni avtorski viziji in je zavezan le lastni umetniški vesti. Ni opravičila, ki bi ga smelo pripraviti do tega, da zataji samega sebe ali da postane zgolj obrtnik ali celo propagandist neke politične ali nacionalne ideje. S Cankarjevimi avtonomističnimi umetnostnimi nazori se torej naveza literature z nacionalnim projektom v dosednji obliki trga ali pa vsaj postane bolj posredna. Resnično iskrena, izpovedna in kakovostna umetnost bo že sama po sebi proslavila slovensko idejo, dvignila, če hočemo, tudi mednarodni ugled slovenske kulture, ne da bi bila konkretno »prebudna« – s Cankarjevimi besedami »pokobiljena in pokrjavljena«. Legitimiranje in vrednotenje umetnosti torej postaja del avtonomnega območja literature, izvija se iz primeža religioznih, državnih ali nacionalnih afirmativnih kontekstov. Cankar je tako rekoč položil temelje avtonomnemu razumevanju umetnosti in literature (kot ene od umetniških panog) ter bistveno prispeval k utrditvi novih konceptov v javnem diskurzu.

CANKARJEVA KORESPONDENCA IN HONORARJI. Cankarjeva pisma, objavljena v *Zbranem delu*, obsegajo pomemben del pisateljevega opusa. Objavljena so kar v petih obsežnih knjigah in predstavljajo približno šestino celotne izdaje. Ne glede na to, s kakšnega stališča se teh pisem lotimo, je več kot očiten prvi vtis, da je v

<sup>119</sup> Kot se bo mogoče prepričati iz korespondence, je bil visokoleteči etični imperativ iz programskih člankov v praksi nekoliko težje dosegljiv. Ravno »kos vsakdanjega kruha« je Cankarju marsikdaj narekoval »taktno«, nenačelno obnašanje.

pisemski komunikaciji Cankar tako rekoč nenehno tematiziral *materialne* težave, s katerimi se je otepal. V primerjavi s temi so estetska in literarna vprašanja v ozadju. Jedro tega dopisovanja, če odštejemo intimnejša pisma ženskam in sorodnikom, je komunikacija s tistimi akterji v literarnem sistemu, ki bi Cankarju lahko izplačali kak honorar. Pri tem se Cankar ves čas bori za predujme in pogaja tudi za plačevanje del, ki jih sploh še ni napisal.

Tako je že pismo Antonu Funtku, uredniku *Ljubljanskega zvana*, napisano konec leta 1893 ali v začetku 1894, ko Cankar še v Ljubljani prosi urednika, naj prepriča Tavčarja, da se usmili njegove raztrgane suknje, čevljev brez podplata in »naduhe za večerjo«, lakote in šklepetanja z zobmi.<sup>120</sup> Perspektivnemu umetniku, ki dotlej resda ni objavil še nobene knjige, naj torej Tavčar »pomore do kake suknje in čevljev« (Cankar ZD 26: 10). Tudi intimnejša pisma bratu Karlu so polna tožb nad materialnim stanjem in prošenj za manjša ali večja posojila. Večje posojilo želi predvsem za poroko s Štefko, ki se kasneje izjalovi. O svojem bednem stanju poroča Karlu 12. 8. 1908 takole: »Tistih sto forintov (=pribli. 200 kron), ki jih povprečno zaslužim na mesec, gre kakor kafra. Če bi torej z *delom* hotel dobiti zaželjeni tisočak [kron, op. MD], bi morala s Štefko takóle dva meseca ob vodi živeti; jaz bi morda to še opravil, ona pa ne! Kaj torej kaže? – Premišljevati to sramoto, da si pošten umetnik še gnezda ne more napraviti, je potrata časa in ne pomaga nič« (Cankar ZD 26: 113).<sup>121</sup>

Že ob koncu stoletja je Cankar dobro vedel, kako se mora obnašati ustvarjalec, če hoče uspeti in preživeti. Tako je za izdajo *Erotike* leta 1897 prek tedanjega urednika *Ljubljanskega zvana* Antona Aškercu uspešno »lobiral« pri Bambergu, ki je potem res odkupil Cankarjev rokopis in izdal njegov prvenec. Zanimivo je, da je Bamberg med avtorji soglasno obveljal za žida, toda tak je bil v očeh slovenskih kulturnikov verjetno vsak založnik, ki je bil tržno orientiran in se je otepal »kulturnega poslanstva«. Iz Cankarjeve hladno poslovne korespondence z Bambergom je celo razvidno, da mu je »kapitalist« plačeval predujme, četudi ni imel poročila, da bo pisec izpolnil svoje obljube. Iz Cankarjevih dopisov Aškercu okrog leta 1900 je mogoče videti, kako si pisatelj predstavlja odnos med založnikom in avtorjem. Založnik naj bi plačeval avtorjevo delo vnaprej, mu nakazoval obilne predujme in izplačal honorarje v celoti, še preden so dela natisnjena. Prevedeno v ekonomski

<sup>120</sup> Funtek je med letoma 1891–1895, ko je bil urednik te revije, objavil devet Cankarjevih pesmi in eno prozno delo.

<sup>121</sup> Prošnje bratu za posojila, denar in celo cigarete se vlečejo skozi vse Cankarjevo ustvarjalno obdobje – vse tja do leta 1916.

jezik to pomeni, da Cankarja načelno ne »zanima«, kako uspe založniku povrniti vložek ali ustvariti prihodek, temveč ga zanima le njegov fiksni honorar, ki ni z ničemer vezan na tržni uspeh knjige. Bori se, da je ta čim višji in izplačan čim prej. Avtor naj bi bil torej v celoti odrezan od ekonomskega segmenta, trženje knjig pa v celoti stvar založnika. Cankarjev boj za interese literarnega proizvajalca je bil v veliki meri uspešen, saj so bila njegova dela po revijah in založbah večinoma res že vnaprej »razprodana«, včasih celo, še preden jih je napisal.

Da je Cankar znal uspešno lobirati, je očitno tudi iz pisemskih pritiskov na Frana Levca. Cankar se je vehementno potegoval za finančno nagrado Slovenske Matice in pritiskal na predsednika ustanove, da bi mu vnaprej izplačala honorar za besedilo, ki ga še ni napisal. Matica, pri kateri je Cankar objavil kar precej del, je sicer plačevala od 50 do 80 kron za tiskovno polo, leta 1901 pa je razpisala posebno nagrado 400 kron za daljše besedilo in Cankar si jo je po različnih kanalih prizadeval pobrati. Terjal je celotno nagrado, češ da se ne boji ljubljanske konkurence. Še kasneje je s samozavestnim nastopom uspešno dobival predujme in si izposloval ugodnejše honoriranje v primerjavi z drugimi sodelavci založbe. 6. marca 1903 beremo tipičen zapis: »Ne bilo bi pravično, če bi mi zameril kdo mojo 'sitnost' v denarnih rečeh; saj ni čisto neznano, da ne živim v tako udobnih razmerah kakor mnogi pisatelji, ki jim pisarija ni samo postranski zaslužek, temveč tudi v vsakem oziru postranska stvar« (Cankar ZD 26: 216). Cankar torej argumentira svojo zahtevnost tako, da se postavi na pozicijo profesionalca, ki je ves predan pisanju in za to terja ustrezno nagrado. Ne podreja se zakonom trga, ampak terja pravično povračilo za pravega umetnika, ki ne bi smel živeti v bedi.<sup>122</sup> Cankarja pogosto zajamejo obup in gnev, razočaranje nad publiko, v pismu Francu S. Finžgarju, ki ga je kot član knjižnega odseka Slovenske Matice ves čas podpiral – glede Matice, ki mu ob božiču 1905 ni hotela ekspeditivno poslati honorarja za *Kačurja* ob opravljenem delu, govori o »bandi« in »drhali«, ki da jo zaničuje: »Saj to celo ljudstvo ni vredno, da bi bralo eno moje besedo!« (Cankar ZD 30: 190).

V tem oziru je nadvse zanimivih blizu 300 pisem, ki jih je Cankar od leta 1898 pa tja do konca 1915 pošiljal svojemu najzvestejšemu založniku Schwentnerju. Že takoj na začetku sodelovanja leta 1898 Cankar, brez denarja ujet v Puli, moleduje za predujme in sugerira založniku, koliko so v konkretnih zneskih vredna njegova

<sup>122</sup> Tudi zgodba s *Slovensko Matico*, kot jo razbiramo v korespondenci, je polna finančnih zapletov, lobiranja, moledovanja, zahtev. Cankar si kar sam odmerja honorar, izsiljuje ipd. – za *Martina Kačurja* mu plačajo 500 kron, on pa vztrajno zahteva še 100 dodatnih kron, češ da ga ni pripravljen dati za »beraško ceno«.

posamezna dela. Skoraj v vsakem pismu ga prosi za honorarje in predujme, prosi ga, naj mu telegrafsko pošlje nekaj sto ali nekaj deset kron. V petih letih profesionalnega izdajanja knjig Cankar založniku mesečno pisari obupana pisma, ki jih začne na primer s podatkom, da nima denarja niti za telegraf: »Pravkar mi je pisal Zbašnik, da mi je 'Zvon' odgriznil od nekega honorarja 10 fl. Zdaj sem še v večji paci! Blamiral se bom jutri do smrti, ako mi Ti ne pošlješ!! Daj vendar – pošlji mi – a zdaj celih 30 kron ...« V sledečem pismu že naslednji dan beremo: »Prosim te, bodi krščanski to pot!« Schwentner se je večinoma odzival »krščansko« s pošiljkami gotovine, a Cankarja to ne moti, da ne bi v pismu Govekarju avgusta 1900 svojega mecena takole zmerjal: »Dramo imá Schwentner že v roki, célo; dejál sem mu, da naj mi pošlje honorar takoj – rabim ga zdaj neizmerno, si lahko misliš! – ali *ta živina* [podčrtal MD] se nič ne gane« (Cankar ZD 26: 151).<sup>123</sup> Branje te korespondence čez čas postaja skorajda mučno, zgodba nenehnega boja z dolgovi, stanodajalci, upniki kot da ne bi imela konca. Boemski pisatelj je brez denarja, vedno v zadregi za cigarete: prosi, moleduje za krono, zahteva, trka na srce. Litanije se moreče ponavljajo iz leta v leto, posebej intenzivno ob propadlem poskusu Cankarjeve »ženitve«. Cankar na vse kripnje trži vse svoje umotvore, da bi še kje iztisnil kak honorar. Zadnje pismo založniku pošlje od vojakov v Judenburgu decembra 1915. V njem ga prosi za 50 kron, češ da je soldaško življenje drago.

Cankar je nasploh sodeloval z vsemi možnimi mediji, če je le mogel kaj zaslužiti s pisanjem. O nekem svojem novinarskem prispevku zapiše poveden komentar: »Narodov članek o češki obstrukciji je bil jako dober; jaz sem se sicer upiral, a (za denar!) sem moral skvasiti par klobas proti Čehom in za tiste bedaste železnice, ki me čisto nič ne brigajo« (Cankar ZD 26: 149). Tudi urednika zagrebške *Mladosti*, ki ga je povabil k sodelovanju, že v prvem znanem pismu januarja 1898 vnaprej terja za honorar, četudi dostavi, da ve, da to ni »v navadi«, v kasnejših dopisih pa moleduje vsaj za nekaj forintov predujma. Enako komunicira z Milivojem Dežmanom, urednikom hrvaškega *Života*, naslednika *Mladosti*. Kljub ideološkim pomislekom je objavljaj tudi v reviji *Dom in svet*, in že hkrati ob edini literarni pošiljki tej reviji leta 1898 prosi Frančiška Lampeta za 10 forintov honorarja. Sodeloval je tudi s konservativnim dnevnikom *Slovenec*, predvsem v času 1890–1900, ko ga je urejal Andrej Kalan, ki je Cankarja nasploh podpiral. Od leta 1893 dalje je v njem objavil okrog trideset podlistkov. V edinem ohranjenem pismu leta 1898 piše Cankar Kalanu iz Pule, da je v stiski: »In ker se mi zdi, da so vam stvari ugajale, plačajte jih za zdaj po 2 fl« (Cankar ZD 28: 26). Cankarja je Kalan podpiral tudi po letu 1909,

<sup>123</sup> Cankar govori o drami *Za narodov blagor*, za katero je honorar prejel nekaj dni po tem pismu. Dobil ga je v celoti in kot predujem, še preden je založnik kar koli prodal.



ko mu je poslal kar 1000 kron, da bi se lahko poročil. Cankar je svojega dobrotnika v članku *Konec literarne krčme* pohvalil – kot človeka, ki ne plačuje po »vrstici in koloni«, temveč po »sili in potrebi«. Skoraj si ni mogoče misliti nazornejše ilustracije pojmovanja urednika: ne le da slovenski literarni proizvajalec meni, da njegovo delo mora biti plačano s fiksnimi postavkami, torej neodvisno od trga, temveč je pozitiven (in hkrati nekako samoumevni) zgled tak založnik/urednik, ki svojega pisca preživlja, mu posoja ali celo daje denar.

Podobno kot Jurčič se tudi Cankar ni mogel upreti čaru in honorarjem visokonakladne Mohorjeve družbe. Za sodelovanje se je bržkone odločil iz gmotnih razlogov, saj je poleg visoke naklade družba nudila tudi nekoliko višje honorarje. Vendar se je moral Cankar podrediti smernicam družbe, ki so terjale vsaj versko neoporečnost, če že ne nabožnost. Stike z družbo je navezal sam leta 1905, komuniciral je predvsem s Sketom, z Apihom in s Podgorcem. Za ta pisma sta značilni nenavadna potrpežljivost in vljudnost, ki sicer nista odliki Cankarjeve korespondence. V Mohorjevi seveda niso niti pomislili na to, da bi Cankarju izplačevali predjme, nekateri odborniki pa so bili pod vplivom katoliške kritike sploh nenaklonjeni sodelovanju z moralno oporečnim likom (Cankar ZD 30: 145).

Cankar je na začetku stoletja s simpatijami objavljal tudi v tržaški *Slovenki*. Seveda je terjal honorar, vendar ne vnaprej, in s tem v zvezi pošiljal pisma urednici Ivanki Klemenčič, ki je leta 1900 nasledila Marico Bartol in revijo vodila do konca leta 1902. Ko mu je urednica leta 1900 razkrila, da ostali sodelavci pišejo brez honorarjev in da je časopis na robu preživetja, je Cankar popustil in odpisal, da »[č]e pišejo drugi brez nagrade, bi bilo čudno, zakaj bi ne pisal jaz« (Cankar ZD 28: 127). Vsekakor pa je Cankar v *Slovenki* objavil relativno malo. Edini primer sodelovanja z revijo, pri katerem Cankarju ne gre za honorar, je z *Rdečim praporom* Etbina Kristana. V pismu februarja 1907 preberemo za Cankarja skrajno neobičajen stavek: »Kadar bo dnevnik, razpolagajte z mano, dokler bo treba, zastonj« (Cankar ZD 28: 34).

Cankarjeva notorična zadolženost in večne denarne težave mu seveda povzročajo neprilike in tudi občutke sramu, ki jih skuša kompenzirati prek uveljavljanja svoje »misije«. Tako svojemu upniku in nekdanjemu kolegu iz dunajskega kluba Franu Vidicu, ki ga terja za poplačilo dolga, leta 1900 piše: »Jaz sem vam dolžan denarja: to je jedina stvar, v kateri stojim *pod* Vami /.../ Verjemite mi, da je moja najgorkejša želja, osvoboditi se čim preje té odvisnosti, ki jedina še brani, da ne stojim v vsem in vsakem *nad* Vami« (Cankar ZD 28: 46). Iz okoliščin tega pisanja ni pretirano, če Cankarjev način komunikacije z upniki označimo kot *nesramen*. In od kod se lahko napaja Cankarjeva samozavest, če ne iz literarne vizije, ki se kljub

odločnemu zasuku v estetsko še ni iznebila nacionalnega podtona? Korespondenca z novomeškim odvetnikom in publicistom Karlom Slancem na prelomu stoletja je podobna. Cankar ga kot slovenski »literat«, ki se mu godi »slabše kot krošnjarju«, prosi za posojila. Petkrat zapored je denar dobil, četudi je Slanc brez dvoma že vnaprej vedel, da posojenega ne bo več videl.

Toda Cankar ni bil »neumen avtor«, ki ne bi razumel založniško-knjigotrške logike. Vedel je, da Schwentner proda relativno malo knjig – očitno mu je založnik dovolil celo vpogled v knjigovodstvo – in da zato težko plačuje visoke honorarje. To je jasno iz intimne korespondence s Kraigherjem leta 1910, v kateri kolegu, ki želi objaviti dramo *Školjka*, razlaga knjigotrško situacijo, koliko knjig se proda letno, koliko Slovenci kupujejo ipd. Njegov boj za profesionalizacijo pisateljskega »poklica« je bil vsekakor zavesten in seveda trd. Cankar kot vse bolj prepoznavna osebnost je imel možnost, da bi si uredil razmere, sprejel kakšno od služb in zapustil status »svobodnjaka«. Ena od njih se kaže v korespondenci z Zofko Kveder leta 1904: »Ponudili so mi uredništvo 'Domovine'. Tudi tajnik gledališča in član 'Narodovega' uredništva bi bil lahko. Fej! Vse skupaj!! Rajši momljam na Dunaju neslan krompir!« (Cankar ZD 28: 150). Očitno mu je več odtehtala umetniška svoboda, možnost, da iz varne dunajske distance strogo meri vse dogajanje »tam doli«, da sodi in obsodi s pozicije svobodnega, neodvisnega umetnika.<sup>124</sup>

Ne glede na to, kaj si je mogoče na splošno misliti o Cankarjevem slogu komunikacije ali etiki sposojanja in vračanja, je verjetno treba priznati, da je ravno njegova bojevitost v danih okoliščinah pospešila profesionalizacijo literarnega proizvajalca in utrjevala sistem honoriranja literarnih besedil. Hkrati pa je »cankarjevska« retorika, ki je zaznamovala tedanje in prihodnje komunikacije o položaju in vlogi umetnika, proizvajala še nekatere zanimive učinke na področju interakcije med proizvajalskim in posredniškim (predvsem založniškim) polom akterjev literarnega sistema. Značilna za to je zgodba o odnosu med Cankarjem in Schwentnerjem ter njene interpretacije.

PROFESIONALIZACIJA LITERATURE IN SPECIFIČNI ODNOSI MED AVTORJEM IN ZALOŽNIKOM. Josip Murn je pod Puškinovim vplivom v satiri *Knjigotržec in poet* upesnil nasprotja modernega ustvarjalca: razpetost med okusom množice, ki ne ceni iskrenega, poglobljenega čustva, in med željo po svobodnem, duhovno aristokratskem ustvarjanju, ki se ne meni za to, koliko publike ima: torej tematizira vpraša-

<sup>124</sup> Kvedrova v odgovoru na to pisanje o položaju umetnika Cankarja bodri: »Veš, tak narod, ki pusti, da njegovi največji talenti stradajo, tak tudi ni vreden drugega, kakor da ga vrag vzame čimprej« (Cankar ZD 28: 360).

nje umetnostnega larpurlatizma v sporu z »nizkim«, tržno naravnanim elementom, ki ga tu poseblja knjigotržec. V vsakem primeru je ta topos simptomatičen za to, kar Bourdieu opisuje kot logiko obrnjenega simbolnega reda, ki obvladuje področje moderne umetnosti (Bourdieu 2000: 113–141). Slovenska literarna zgodovina je za to razsežnost notorično neobčutljiva in celo danes je diskurz o umetnosti pod močnim vplivom idej, ki so jih v resnici promovirali sami avtorji. Sklop odnosov avtor-založništvo-trg je bolj ali manj *spregledan*, kadar pa pride v ospredje, je njegovo razumevanje polno predsodkov. To gotovo velja za članek z naslovom *Honorarji: nujno zlo literature* Antona Šepetavca (1991), ki poleg nenavadnih esejističnih razglabljanj o »drugi plati« umetniškega ustvarjanja, umeščenih v horizont tradicionalnega (in specifično slovenskega) razumevanja založništva, prinaša tudi nekaj zbranih konkretnih podatkov, predvsem o Cankarjevi borbi za uveljavitev umetnosti ter »ustrezno ovrednotenje« umetnikovega dela. Značilno je, da njihova interpretacija niti za hip ne uide iz horizonta retorike o »izkoriščevalskih založnikih«. <sup>125</sup>

Dominantnost takih pogledov se kaže tudi pri redkih analizah založništva in knjigotrštva pri nas. Knjiga Dušana Moravca *Novi tokovi v slovenskem založništvu* obravnava obdobje od začetka 20. stoletja, ko so se razvili pomembni zasebni založniki od Schwentnerja do Žagarja in postavili temelje založništva. Toda bolj kot ekonomika, naklade, stroški in problemi distribucijskih mrež – vse to so vprašanja, ki se jih resda pogosto dotika, a ostajajo na obrobju – jo zanima vloga založništva v razvoju slovenske literature ali kulture; bolje rečeno, založništvo je ne zanima kot specifična gospodarska panoga, temveč le toliko, kolikor je pripomoglo k razcvetu literature, bogatenju prevodnega korpusa, mecenstvu do domačih avtorjev in podobno. Z analizo programskih politik se postavlja v izrazito vrednostno perspektivo in posamezna založniška podjetja meri predvsem po njihovem prispevku (elitni) kulturi.

S takšne perspektive se Moravec loteva tudi Schwentnerja. <sup>126</sup> Opiše ga kot sposobnega trgovca, odločenega, da ustvari kariero v posebni gospodarski panogi, in

<sup>125</sup> Če hočemo bolje razumeti to problematiko, se moramo sploh povprašati o temeljni ideji, ki obvladuje tak diskurz (o) umetnosti, ki nikakor ni *netipičen*: ugotovili bomo, da je njegova slepa pega ravno zabrisovanje odnosov med materialnimi zahtevami umetnosti in umetniškim delom. Gre za povezave, ki se jih avtorji načeloma dobro zavedajo, vendar specifična pravila igre v literarnem polju, če uporabimo Bourdieuev termin, narekujejo *prikrivanje* teh dejstev. Entuziastični literarni zgodovinarji to pogosto le še potencirajo in deformacija se tako *kanonizira*.

<sup>126</sup> Lavoslav Schwentner (1865–1952) je s prihodom v Ljubljano, kjer je 1. julija 1898 odprl knjigarno in papirnico, odločilno zaznamoval nadaljnji razvoj založništva. Podjetja se je lotil kot ambiciozen in razgledan poslovnež, ki je dobro poznal predvsem srednjeevropsko založniško in knjigotrško prakso.

hkrati kot »kulturnega delavca« z izostrenim »čutom za umetnost«. Schwentnerjeva zgodba je organsko prepletena z moderno in še posebej s Cankarjem. Današnji ugled tega založnika je povezan s tem, da je izdal toliko Cankarjevih knjig – od 27 knjig, ki so izšle v času njegovega življenja, jih je kar 20 izšlo pri njem. Cankar je v njem videl ne poslovneža, ampak kulturnega delavca in celo nekakšnega *pribočnika*. Schwentner je bil pripravljen založiti tudi takšna dela, ki bi sicer težko izšla (*Gospo Judit*, *Hišo Marije Pomočnice*, *Nimo* in vrsto dram). Cankar je namreč dobro vedel, katera dela lahko izda pri Matici ali Mohorjevi, medtem ko je »sporna« prihranil za Schwentnerja.

Odnos med Schwentnerjem in Cankarjem je dolgo zaznamovala Kraigherjeva interpretacija, ki je založnika prikazala v neprijetni luči (Kraigher 1954). To je toliko bolj nenavadno, ker je Schwentner kot izdajatelj Kraigherjevih del (*Školjke* in *Kontrolorja Škrobarja*) z njim sodeloval nadvse korektno. Honorar za roman je bil relativno visok in bi ga založnik ob dobri prodaji celo podvojil (vendar je bila prodaja pač slaba). Schwentner se je potrudil in za promocijo uporabil niz komercialnih potez, reklamo je v kar 8000 izvodih priložil *Ljubljanskemu zvonu* in *Slovenskemu narodu*, razpošiljal je recenzijske in ogledne izvode itd. Kraigherjevo razumevanje sodelovanja med avtorjem in založnikom, ki kulminira v poznejši obtožbi, da je Schwentner Cankarju »predrzno jemal« gledališke tantieme (Moravec 1994: 37), se tako v resnici izkaže za skrajno primitivno. V resnici so bile vse pogodbe vedno *sporazumne*, očitki, da je šlo založniku samo za bogatitev in bančni konto, pa so tako krivični in neokusni, da jih je mogoče primerjati le še s karikaturó Maksima Gasparija, ki je Schwentnerja upodobil, kako se s polno vrečo denarja in Cankarjevo knjigo v žepu vrača domov na Vransko.

Le redka razmišljanja o založništvu in honorarjih pri nas so doslej preseгла ideološki mehanizem, ki ga je – v nenehni finančni stiski – pomagal kovati tudi Cankar. Miha Kovač v *Skrivnem življenju knjig* pronicljivo prikaže drugi, banalni, materialni svet, v katerega je literarno proizvodnjanje vpeto prek literarnoposredniških institucij. Pravzaprav je literarno posredništvo točka, kjer se križata dva sveta: kreativnost, umetniškost, literarnost, in ekonomski svet, v katerem vladajo popolnoma drugačna načela, zakon ponudbe in povpraševanja, merjenje z vatlom dobička, tržna naravnost in podobno. Literarni sistem se v literarnem posredništvu sreča z gospodarskim sistemom družbe in ta trk proizvaja široko paleto različnih učinkov, ki povratno tako ali drugače, vsekakor pa bistveno, vplivajo na položaj ustvarjalca. Literarni proizvajalec se namreč nikakor ne more popolnoma in docela distancirati od trga: tudi če piše iz »lastne potrebe« in mu »ni za denar«, se vnaprej odpove honorarju itd.; celo če želi nagovoriti samo zelo ozke kroge

recimo stroke ali kulturne elite, mora nujno poseči po mehanizmih distribucije, ki so vedno strogo vpeti v zakone komercialnosti. Tudi če objavlja zgolj zaradi slave ali česa podobnega, mora poseči po mehanizmih, s katerimi bo knjiga natisnjena, distribuirana in ponujena v prodajo, in ti mehanizmi so tržni. In tu se avtor, naj to želi ali ne, stakne z ekonomijo – v informacijski verigi sodobne družbe je pač tiskano besedo mogoče menjavati le skozi menjavo denarja (Kovač 1999: 25).

Stik umetnosti z ekonomskim redom uravnava pravo s konceptom avtorskih pravic. Avtorske pravice so se uveljavile kot nov, poseben tip lastnine, ki ni enak recimo zemljiški lastnini – avtor ne more prenesti vseh pravic na založnika. Vsekakor velja, da je avtor »kot lastnik svoje stvaritve /.../ lahko vzniknil samo v tržnem gospodarstvu«; z razvojem tržnega gospodarstva se je v Evropi »začel proces ločevanja med cenzuro, privilegiji in avtorskimi pravicami, ki so se spremenile v novo, posebno obliko lastnine« (Kovač 1999: 27). Na tej podlagi se je razvilo avtorsko pravo, ki je omogočilo razmah trgovine z idejami. Trgovanje z idejami pa seveda ne poteka vedno in povsod enako: Kovač predpostavlja, da ima vsaka kultura neke svoje »tihe dimenzije«, niz nezavednih prepričanj, ki so za njene predstavnike samoumevna – in te dimenzije pomembno vplivajo na oblikovanje gospodarskega življenja. Kar pri nas pojmuje kot delovanje tržnih zakonitosti, po Kovačevem mnenju ni kompatibilno denimo z založniško etiko v anglosaškem svetu, ki premore najrazvitejši in najbolj diferenciran tržno-založniški sistem. Kaj je ta »tiha dimenzija« v slovenskem primeru, skuša pokazati ravno ob analizi odnosa med Schwentnerjem in Cankarjem.

Leta 1909 je bil Cankar dolžan Schwentnerju 4000 kron za rokopise, ki jih založniku sploh še ni oddal; to je pri honorarju 400–500 kron na knjigo, kot je običajno plačeval Cankarju, okrog deset knjig. O kakšni vsoti govorimo, je težko reči, za primerjavo Kovač navaja, da je Oton Župančič kot mestni arhivar prejemal mesečno plačo 200 kron, medtem ko je bila Mestna hranilnica ljubljanska pripravljena plačati večjezičnega korespondenta z 250 kronami mesečno, knjigovodja pa je dobival na primer le 120 kron. Najbolje plačani izobraženi uradniki so dobivali do 450 kron, večinoma pa manj kot 300. Cankarjev dolg založniku je znašal torej skoraj dve Župančičevi letni plači! To postane še bolj zanimivo v luči dejstva, da se je v Veliki Britaniji iz usklajevanj med skupnostma avtorjev in založnikov izoblikoval dogovor, da avtorju pripada 10 % od maloprodajne cene knjige, če si avtor pridrži vse pravice za prodajo v ZDA in prevode v druge jezike. Ta dogovor se je ustalil kot praksa in 10 % je še danes pogosta številka, okrog katere se v tujini vrtijo dogovori med založniki in avtorji.

Ne glede na to, ali je Schwentner ta dogovor poznal ali ne, lahko sklepamo, da bi ob ceni 2–4 krone na Cankarjevo knjigo, kot so se te knjige prodajale, moral prodati med 10 000 in 20 000 Cankarjevih knjig, če bi hotel pokriti stroške. Na žalost se o natančnih nakladah pri Schwentnerju ne ve dosti, gotovo je le, da so bile nižje kot pri Matici, ki naj bi tedaj imela čez 4000 naročnikov, kaj šele pri Mohorjevi družbi. Cankar je sicer po tem napisal in dal Schwentnerju v natis še 14 knjig, pa vendar so bili ti natisi največ na meji naklad, ki bi v razvitem založništvu omogočale povrnitev stroškov; poleg tega je Schwentner kljub dolgu še naprej plačeval Cankarju predujme in honorarje. Vsekakor jih je plačeval mnogo prej, preden je sploh mogel računati na povrnitev stroškov. Iz tega je mogoče torej potegniti le en sklep, in sicer da je »Schwentner I. Cankarja preplačal oziroma ga je po mecensko preživljal. Ali če to povemo še nekoliko drugače, L. Schwentner I. Cankarja ni tiskal (samo) iz komercialnih razlogov, ampak očitno (tudi) zaradi drugih vzgibov« (Kovač 1999: 77). Čeprav je bil spreten trgovec, je bil očitno mnjenja, da s svojim delom izpolnjuje določeno poslanstvo.

Kar se zdi Kovaču nadvse zanimivo, ni to, ali je Schwentner to počel v imenu nacionalnega ali političnega interesa, temveč dejstvo, da se »tedanji pisateljski srenji tak odnos med avtorjem in založnikom ni zdel samo nekaj normalnega, ampak so bili celo prepričani, da je neprimerno, da bi jih založniki preveč pogosto opozarjali na njihov del obveznosti« (Kovač 1999: 77). Ta odnos se nadaljuje v »postprodukcijski« obdelavi slovenske literarne zgodovine, njegov višek pa v tej zgodbi Kovaču predstavljajo ugotovitve A. Kraigherja v monografiji o Cankarju, kjer uporablja pojme, kako je založnik »zanemarljiv« ali »razočaral« pisatelja, mu plačeval »škandalozno malo«, in kot višek – da ga ni čakal na ljubljanski postaji in vzel na stanovanje. Schwentnerju naj bi šlo torej samo za bogatenje. Ta simptomatični odnos se kaže tudi v epizodi z Žagarjevo Modro ptico – kulturna srenja je imela pomisleke v zvezi s tem, da je Žagar »kapitalist«, ki na račun knjig bogati. Založništvo v Sloveniji torej v prvi polovici prejšnjega stoletja nikakor ni smelo biti tržno naravnana in donosna panoga, temveč trpeče mučeniško razdajanje za narodov interes. Kdor je hotel bogateti brez očitkov, je moral v drugo gospodarsko panogo, medtem ko je bila za založnika oznaka kapitalist malodane psovka.

Tako stanje je bilo problematično in predvsem za založnika skoraj nevzdržno. Ta je bil namreč delček razvijajočega se kapitalističnega družbenega obrata, saj je moral nabavljati materiale in drago tiskarsko opremo v tržnem sistemu, knjige distribuirati in prodajati po točno določenih pravilih trga, medtem ko naj bi bil njegov

prodajni izdelek odmaknjen od nizkotnosti dobičkarstva. Pisatelj se je postavil na vzvišeno pozicijo umetnika-ustvarjalca, založnik pa je ostal v neugodnem primežu med zahtevami avtorja in zahtevami trga. Temu se je očitno lahko izvijal le tako, da se je »namesto bogatenju zavezal poslanstvu, ki mu je bil zavezan tudi pisatelj« (Kovač 1999: 79). Ker pa ni bil umetnik, je to lahko počel le tako, da je skrbel za pisatelja kot mecen in z denarjem ni ravnal tržno. Ob tem so se avtorji poživžgali na dejstvo, da s prejetjem honorarja prodajo tudi določene pravice do dela. Še več, v okviru tako postavljenih odnosov se je zdelo, da je založnik nekakšen pribočnik umetnika, ki naj ga tudi čaka na postaji in jemlje na stanovanje.

Kovač v nadaljevanju skuša pokazati, da je tako razumevanje založništva tiho preživelo do danes, zato imajo avtorji še danes velike težave pri prilagajanju tržnim zakonitostim, na primer dogovoru o honorarju v odstotkih od prodaje. Morda se zdi Kovačeva analiza nekoliko prenapeta in neprilagojena slovenskim razmeram, a v vsakem primeru lekcija z vidika zgodovine založništva pri nas očitno terja revizijo stereotipov o odnosu med avtorjem in založnikom, ki so jih proizvajali predvsem avtorji – zgodba s Cankarjem in Schwentnerjem je pri tem gotovo ena najbolj tipičnih – in so jih za njimi reproducirali literarni in kulturni zgodovinarji. Eni in drugi so imeli v primerjavi z založniki in s knjigotržci pa tudi preučevalci teh področij neprimerno večjo moč objavljanja in širjenja lastnih pogledov.

Na podlagi teh ugotovitev je vsekakor treba revidirati stališča do založništva ter odnosov med proizvajalskim in posredniškim segmentom v slovenski literarni zgodovini. Ne glede na to je iz doslej prikazanega mogoče skleniti, da stoji Cankar v prvih bojnih črtah uveljavitve novega pisateljskega modela, ki ga zaznamujeta profesionalizacija in posebno (umetniško) poslanstvo. Naivno bi bilo seveda, če bi zasluge za to uveljavitev pripisovali zgolj posamezniku; odločilni predpogoj za tak razvoj predstavlja namreč dejstvo, da je slovenski literarni sistem dozorel za preskok v novo fazo. Ta preskok so predstavniki novega tipa literarnih proizvajalcev močno pospešili: že v prvih dveh desetletjih 20. stoletja je literarni sistem postal avtonomnejši in strukturno dobro razvit, proizvajalci in bralci pa so se vse bolj zavedali posebne modalnosti literarnih besedil. Položaj literarnega proizvajalca je z materialno-profesionalnega vidika mogoče opisati nekako takole: izključno z literarnimi teksti sicer ni bilo mogoče preživeti (sploh s poezijo), toda vse bolj se je odpiral prostor, da se gmotna eksistenca literarnega proizvajalca omogoči iz kombinacij literarnih, polliterarnih, esejističnih in kritičkih zapisov, ki so povezani pretežno s kulturo in z literaturo. Ustalili so se tudi načini plačevanja honorarjev, na primer plačevanje na vrstico za časopisne članke ter predujmi ali plačevanje na obroke pri založnikih.

Morda pa je še pomembneje to, da se je predvsem po zaslugi izrazitih osebnosti na prelomu stoletja dokončno uveljavil po izvoru romantični model estetsko avtonomnega ustvarjalca, ki iz globine svoje notranjosti izpoveduje lastno, enkratno umetniško resnico – kot pravi ustvarjalec in resnični umetnik mora brezkompromisno slediti lastnim umetniškim imperativom za vsako ceno. Ti imperativi so sicer lahko tudi socialno-tendenčni, vendar je temeljno merilo za vrednotenje umetnosti postalo estetsko. Pisateljji, na čelu katerih nesporno stoji ravno Cankar, so tako tudi pri nas dokončno ustoličili nov model literarnega proizvajalca, ki se je nakazoval že pri Prešernu: avtorja v sodobnem pomenu besede, ki ustvarja znotraj strukturno razvitega in pretežno avtonomnega literarnega sistema, a se hkrati čuti tudi nekako »zunaj« njegove mašinerije oziroma »nad« njo. Ta tip *pisatelja-umetnika* je močno zaznamoval prihodnje generacije literarnih ustvarjalcev. Četudi se je podoben pisateljski model uveljavljal po vsej Evropi, se zdi, da je bil njegov vpliv na slovenski literarni sistem nenavadno daljnosežen.

## Zofka Kveder

zgodovina slovenske »literarne proizvajalke« in Slovenka, prvi ženski časopis – bojevita emancipiranka in neodvisna profesionalka – *Misterij žene* in druge klorufe patriarhalnim literarnim vzorcem – z vsemi topovi nad »feministko«

Delovanje pisateljice Zofke Kveder (1878–1926) je povezano z dvema prelomnicama v razvoju vloge slovenskega literarnega avtorja. Pomeni vstop prve resnično močne avtorice v okolje, ki za (ženske) intelektualke nikakor ni bilo ugodno; hkrati pa je odločilno tudi za uveljavitev novega, umetniškega pisateljskega modela in njegovo profesionalizacijo. Skupaj s Cankarjem in z drugimi sodobniki je Kvedrova dejavno prispevala k prenavljanju družbene podobe pisatelja in stabiliziranju modela *pisatelja-umetnika*. Da bi dobili ustrezno sliko o prelomu, ki ga pomeni Kvedrova – ne le s svojimi pogosto radikalnimi teksti, temveč tudi s svojo življenjsko in profesionalno držo – za razvoj vloge slovenskega literarnega proizvajalca, je treba povzeti značilnosti ženskega pisanja pri nas in ga postaviti v širši kontekst relativno hitro se razvijajočega ženskega gibanja. To gibanje ravno s Kvedrovo dobi radikalno zastopnico, ki je v literaturi segla morebiti dlje kot mnoge druge pisateljice njenega časa. Nasprotja in kompromisi, ki so jih prve zagovornice ženske emancipacije pri nas sklepale, da bi uveljavile lastna načela in vendarle ne zašle v docela radikalen konflikt s »patriarhalnimi« podobami o vlogi žensk v družbi, se kažejo v simptomatični usodi tržaške *Slovenke*. S temi nasprotji je tesno povezana tudi življenjska usoda Kvedrove, ki je pomembno zaznamovala njene literarne te-



matizacije ženskosti. Te bi lahko imenovali klofuto patriarhalnim vzorcem, kakršni so večinoma iz ozadja obvladovali modele literarnih svetov v delih slovenskih piscev. Ravno zato so zbudile zgražanje in pravi časopisni pogrom že ob njeni prvi knjigi *Misterij žene*.

ZGODOVINA SLOVENSKE »LITERARNE PROIZVAJALKE« IN SLOVENKA, PRVI ŽENSKI ČASOPIS. Literatura, ki so jo pisale ženske, ni v središču zanimanja slovenske literarne zgodovine. To potrjuje empirična ugotovitev, da med elitnimi kanoniziranimi avtorji zbirke *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* doslej ni bila obdelana niti ena pisateljica.<sup>127</sup> Seveda bi bilo napak, če bi odtod skleпали, da je kakšna patriarhalna konspiracija iz zbirke »izključila« cel niz odličnih in pomembnih avtoric, saj literarne ustvarjalke pred Kvedrovo lahko tako rekoč naštejemo na prste, sploh pa težko govorimo o avtoricah v sodobnem pomenu besede. Je pa seveda odsotnost avtoric v slovenski literaturi pred začetkom dvajsetega stoletja mogoče povezovati z družbeno reguliranim dostopom žensk do izobrazbe, služb, političnih funkcij in podobno. V resnici pisateljice pred Kvedrovo sploh niso imele veliko možnosti za uveljavljanje in tudi ona je morala prehoditi tvegano pot, da je lahko vzdržala v položaju neodvisne intelektualke.

Z žensko literaturo pri nas so se največ ukvarjale raziskovalke. Silvija Borovnik ločuje med tremi tipi »ženske književnosti«: književnostjo za ženske, ki je večinoma trivialna, feministično literaturo in umetniško literaturo, ki jo pišejo ženske.<sup>128</sup> Feministične raziskave nasploh so se intenzivno posvečale vzrokom za »zapostavljenost« avtoric in preučevale socialne, zgodovinske in ideološke razmere, v katerih so ženske ustvarjale. Hkrati so želele prevrednotiti mesto avtoric v literarni zgodovini, torej doseči nekakšno revizijo literarnega kanona.<sup>129</sup> Borovnikova oce-

<sup>127</sup> Kvedrova je prva avtorica, vključena v to zbirko. Njeno delo je vendarle že doživelo dokaj celovito izdajo v *Zbirki slovenskih književnic. Izbrano delo Zofke Kvedrove (I-VIII)* sta seveda uredili ženski: Marja Boršnik in Eleonora Kernc, izhajalo pa je v Ljubljani pri Belo-modri knjižnici med letoma 1938–1940 v nadvse dopadljivi grafični opremi Gizele Šuklje. V tej zbirki, katere nadaljevanje je prekinila druga svetovna vojna, je poleg tega leta 1935 izšlo le še *Izbrano delo Vide Jerajeve*.

<sup>128</sup> Do oznake »ženska literatura« so nekateri raziskovalci kritični. Alojzija Zupan Sosič meni, da je ta oznaka primerna samo za ožje področje trivialne literature, predvsem 18. in 19. stoletja, kot sinonim izraza »literatura za ženske«, medtem ko je za sodobno književnost neuporabna (Zupan Sosič 2001).

<sup>129</sup> Guillory analizira trendovske težnje po reviziji literarnega kanona v imenu marginalnih skupin in ugotavlja, da je načelo politične reprezentacije, ki prenaša demokratični princip v estetsko sfero, neprimerno za literaturo (Guillory 1983). Literarni kanon pač ni parla-

njuje, da se je pri nas ženska literatura nekako izmikala znanstveni obdelavi, naj bi bila celo izključena iz literarne zgodovine. Pogosto se je ženske literature držal pridih trivialnosti, to pa je krivica, saj je bil tak tudi velik del moške literature. Nasploh naj bi torej bila dela žensk, ki so že tako ali tako manj številna, še dodatno potlačena zaradi patriarhalnosti moške literarne zgodovine: Josipina Turnograjska je pogosto obravnavana ironično in podcenjevalno, podobno Luiza Pesjak, plodovita Pavlina Pajk je odrinjena v območje trivialnega. Borovnikova poudarja, da je te prve poskuse treba vendarle razumeti in vrednotiti *razvojno*, kot prve korake žensk, ki so bile večinoma neizobražene ali celo nepismene, na področje dotlej ekskluzivno moške domene.

Ne glede na to, kako vrednotimo zgodnejše poskuse, pa so se prave možnosti za uveljavitev žensk na področju ustvarjanja literature pri nas pojavile šele vzporedno z živahnim projektom ženske emancipacije proti koncu 19. stoletja, ki je bil seveda mogoč tudi zaradi naglih sprememb ustroja družbe in spreminjanja produkcijskih odnosov, s tem pa tudi tradicionalnih družinskih modelov. V kakšni situaciji se je žensko vprašanje znašlo v evropskem kontekstu, dobro prikaže analiza Katje Mihurko-Poniž, ki poudari predvsem, da je žensko gibanje naletelo na močan odpor. Argumentacija tega odpora ni bila le pavšalna ali klišejsko konservativna, temveč pogosto skrita za krinko znanosti. Zelo odmevna je bila na primer razvpita razprava *Spol in značaj* Otta Weiningerja (1903), v kateri je ženska s filozofskimi argumenti postavljena v položaj »drugačnega«. Leipziški zdravnik Paul J. Möbius pa v knjigi *O fiziološki slaboumnosti žensk* (1900) dokazuje odvisnost žensk od moških ter utemeljuje potrebnost njihove vzgoje in celo dresure: njihovo edino poslanstvo naj bi bilo materinstvo. Ženske so se seveda upirale takim projekcijam, še bolj pa tipično moškim konstrukcijam in reprezentacijam ženskosti, ki so se odslikavale skozi transfiguracijo različnih seksualnih fantazem, kot sta *femme fragile* ali *femme fatale*. Šele pisateljice so v sodobno literaturo vnesle kompleksnejša opazovanja lastnega telesa, seksualnosti ali družbene vloge (Mihurko-Poniž 2003a).

Pri nas se je žensko gibanje uveljavljalo postopoma, najprej v delu društev. Od leta 1856 je delovalo Evangeljsko žensko društvo, leta 1894 je nastalo Katoliško društvo za delavke ter leta 1898 Društvo slovenskih učiteljic. Najpomembnejše pa je Splošno slovensko žensko društvo, ustanovljeno leta 1901, na katerem je imela ustanovno predavanje ravno Kvedrova, tedaj že uveljavljena pisateljica in publi-

---

ment, v katerem bi imeli žensko, črnsko ali gejevsko »kvoto«. Seveda pa s takim (sicer umestnim) komentarjem problem manjšin in njihovega dostopa do kulturnega »centra« še zdaleč ni rešen.

cistka. Morda še trajnejše rezultate je ob koncu 19. stoletja prinesel prvi ženski list, ki se je postopoma oprl na sodobne feministične tokove in uveljavil model pisateljice-intelektualke. To je *Slovenka*, ki je kot priloga tržaške *Edinosti* izhajala vsako drugo soboto kot »glasilo slovenskega ženstva«, najbolj pa sta njene smernice začrtali urednici Marica Nadlišek Bartol in Ivanka Anžič Klemenčič.

Z današnjega vidika se zdijo težnje *Slovenke* za žensko emancipacijo dokaj konservativne. A v okolju, v kakršnem so se znašle prve intelektualke, ki so skušale uveljaviti žensko tudi v literaturi in umetnosti, so zbudjale velik strah pred tem, da bi se ženske pretirano osamosvojile. Temeljni poudarek programskih tekstov v *Slovenki* je dvig izobrazbe in izobraževalnih možnosti za žensko, zahteva po enakem plačilu za enako delo in boj proti revščini. Hkrati je opazen razcep med zahtevo po zmerni emancipaciji in staro patriarhalno navado, da ženska mora skrbeti za otroke in gospodinjstvo: skratka, ideal postaja nekakšna »superženska«, ki po napornem gospodinjskem dnevu zvečer napiše še pesem, članek ali novelo. Ena radikalnejših sodelavk, Elvira Dolinar, je protestirala zoper dekliško vzgojo, ki dekleta spreminja v pohlevne in neumne goske, ki ne razumejo niti svoje volilne pravice. Na temo vzgoje in emancipacije pišeta tudi poznejša urednica Klemenčičeva in Kvedrova. Ostaja pa slovenska emancipiranka možu »desna roka« in »vdana in ljubeča so-proga« (Borovnik 1995: 41). Take visoke zahteve so odgovor na kritike ženskega gibanja, ki so trdili, da je emancipirana ženska *slaba* mati in površna vzgojiteljica.

Le Danica, tj. Elvira Dolinar, je predstavila nekaj radikalnejših stališč o dolžnostih moškega, o razbremenitvi ženske iz gospodinjstva in o materinskih pravicah. Hkrati se zdi skoraj groteskno, da je *Slovenka* v rubriki Doma objavljala tudi praktične gospodinjske nasvete; še več, njihova avtorica naj bi bila kar radikalna Danica. Pod uredništvom Klemenčičeve, ki je revijo odprla v južnoslovanski prostor in okrepila socialno tematiko, je Danica objavila odmeven članek Svobodna ljubezen in zakon, ki so ga katoliški krogi močno napadli. *Slovenka* je postala bolj odkrito feministična, razkrivala je socialno bedo žensk in se idejno priključila takratnim feminističnim tokovom, kot sta jih razvijali berlinska *Die Frau* ali dunajska *Dokumente der Frauen*. Komerzialni uspeh *Slovenke* v šestih letih izhajanja (1897–1902) pa je bil – pričakovano – skromen. Ko je leta 1900 postala samostojen mesečnik, je imela le 508 naročnic, četudi je bila dobra polovica slovenskega prebivalstva (700 000 od 1 200 000 konec stoletja) ženskega.<sup>130</sup>

<sup>130</sup> Ob taki nakladi ni težko razumeti, da je, vsaj po informacijah urednice, večina avtorjev morala pisati zastonj. Celó Cankar se je nekako sprijaznil s tem. Po drugi strani pa je vprašanje, kakšno realno težo so imele intervencije in objave v *Slovenki* – bržkone je bila ta relativno majhna.

KVEDROVA KOT BOJEVITA EMANCIPIRANKA IN NEODVISNA PROFESIONALKA. Nemogoče in kontroverzne zahteve sodobni ženski, kakršne je mogoče izluščiti iz usmeritve *Slovenke*, namreč naj bo hkrati vzorna mati in gospodinja ter prodorna intelektualka, zelo dobro ilustrira življenje in delo Kvedrove, ki je po burnem življenju duševno in telesno obnemogla – kot profesionalna pisateljica, novinarka in prevajalka, ki se je podobno kot njen kolega Cankar preživljala zgolj s »peresom«, in hkrati žena in mati treh otrok. Vsekakor je Kvedrova v svojem življenju poskušala »uresničevati drugačne podobe ženskosti, kot jih je bila pripravljena sprejeti družba na koncu 19. in v začetku 20. stoletja. V slovensko literaturo je namreč vnesla reprezentacije ženskosti, ki jih do njenih del ni bilo, in v našo kulturno zavest podobo ustvarjalke, ki ni pisala le za razvedrilo, ampak tudi za preživetje« (Mihurko-Poniž 2003a: 9).

Zato si moramo vsaj v grobem ogledati nekatere poteze njene življenjske in profesionalne poti. Rojena je bila v revni družini v Ljubljani, mladost je preživela v Novi vasi na Blokah, Dragi in Loškem potoku. Družinsko življenje je bilo polno nerazumevanja in travm, v mladosti jo je surovi oče pogosto fizično kaznoval, enako mati; oče je Zofko pretepal tudi, ko je že odrasla, in to je bil eden od vzgibov za njen uporniški odhod v svet. Že leta 1897 je Zofka pretrgala stike s starši in se osamosvojila, najprej kot pomočnica geometra v Kočevju in kasneje v Ljubljani, kjer se je zaposlila v odvetniški pisarni Ivana Šušteršiča ter začela pisateljati.<sup>131</sup> Februarja 1898 je že poslala uredništvu *Slovenke Kapčevega strica*, podpisanega s psevdonimom Milena. V Ljubljani je kljub revščini naročala literarne revije, obiskovala gledališče in se odločila za obisk Prage. Ko jo je ljubljanski delodajalec začel izkoriščati in ji ni dovolil pisati za *Slovenski narod* (razen z moškim psevdonimom), se je januarja 1899 Zofka znašla v Trstu, kjer je delala v administraciji *Edinosti* in *Slovenke*. Tržaško obdobje nasploh kaže podobo samosvoje, energične in zapeljive ženske (sem sodi začetek zveze z bodočim možem Jelovškom in dvorjenje Ivana Klemenčiča).

O začetkih pisateljavanja in boja za lastno eksistenco poroča Zofka kasneje v rokopisu *Moj literarni konfiteor*. Iz besedila je dobro razviden njen ponos nad tem, da si je že kot dvajsetletnica z zaposlitvijo v odvetniški pisarni zagotovila gmotno neodvisnost in s skromnim zaslužkom podpirala dva brata. Poleg tega je dodatno zaslužila s feljtoni v *Slovenskem narodu*, črticami v *Zvonu*, z novelami, ki jih je prodala Schwentnerju, ter z zbirko *Odsevi*, ki jo je za 300 forintov prodala goriškemu

<sup>131</sup> Morda je njena že črtica *Nade novembra*, objavljena istega leta v *Slovenskem narodu*, podpisana s črko Z.

založniku Gabrščku – ta naj bi ji denar pošiljal v Švico, kamor se je odpravila študirat, a tega kljub dogovoru ni počel.<sup>132</sup> Na honorar je dolgo zaman čakala, morala je napisati ogromno črtic in feljtonov, s katerimi je pokrila pot v Švico, a je tam kmalu spet zabredla v gmotne težave. V Bernu, kjer so ženske lahko študirale brez mature, je sicer uspešno opravila pogovor z dekanom in se vpisala na številne predmete, vendar je kmalu spoznala, da brez denarja ne bo mogla študirati, življenje je bilo namreč predrago.<sup>133</sup>

Tako se je v začetku leta 1900 nastanila v Pragi, kjer je hitro navezala številne stike (pisateljica Gabriela Preissova, Ivan Cankar, društvo Slavija), v tem času pa je v samozaložbi izšla tudi njena prva slovenska knjiga *Misterij žene*. To je tudi čas srečnega obdobja njene zveze z Jelovškom in čas, v katerem je Zofka ponosna samostojna ženska, ki s pisanjem preživlja sebe in otroka – v začetku februarja 1901 se ji rodi hčerka Vladoša. Kot poudarja Mihurko-Poniževa, je podoba ženske, ki poleg vsega še uživa v spolnosti, ena od podob ženskosti, s katerimi je Zofka najbolj izzivala svojo okolico. Kljub materinstvu je morala v praških letih ogromno pisati, saj je bil to njen edini vir dohodka. Veliko je prevajala v nemščino in vmes aktivno posegala na slovensko sceno, kjer je imela leta 1901 na ustanovnem večeru Splošnega slovenskega ženskega društva predavanje o ženski v družbi in družini. V tem času je izdala pet knjig in šele pri Schwentnerju izdana zbirka *Iz naših krajev* je doživela relativno prijazen odziv recenzentov in bralcev.

Preživljanje Kvedrove v praških letih (1900–1906) se zdi danes vzor skoraj nezaslišane drznosti in entuziastičnega poguma, kakršnega je morala imeti ženska, ki se je hotela uveljaviti kot intelektualka v tujem kulturnem okolju praktično brez finančnega zaledja. Še ne dvaindvajsetletna se je v mestu znašla brez zvez in brez denarja, »odvisna od tega, kar bo napisala ali bolje – kar ji bodo hoteli objaviti« (Orožen 1978: 220). Njena pot ni bila lahka, zaman je skušala prodreti k vodilnim praškim časopisom (*Narodni listi*, *Narodna politika*), možnost zaslužiti z novinarskim pisanjem je dobila šele v nemško pisanem praškem časopisu *Politik*. Sicer je to tudi njeno najproduktivnejše pisateljsko obdobje: objavila je pet slovenskih knjig, pisala pa je še za različne slovenske revije (*Slovenka*, *Edinost*, *Slovan* in *Slovenski narod*), poleg literature seveda vse mogoče žanre, ki so ji omogočili eksistenco: članke, feljtone, prevode dram, novel in romanov v slovenščino ali nemščino. Tudi sama poroča o veliki količini gradiva – o »stotinah« raznih zapisov. Nagibi za in-

<sup>132</sup> *Odsevi* so kot njena tretja knjiga izšli leta 1902. Odziv nanjo je bil že bistveno bolj umirjen in manj histeričen kot pri *Misteriju žene* dve leti pred tem.

<sup>133</sup> Za njeno bernsko obdobje je značilno ekstravagantno obnašanje (kratka frizura, hlače ...).

tenzivno pisanje so bili seveda večplastni, po eni strani gmotno-eksistenčni, po drugi izpovedni, povezani z uveljavljanjem avtorskega imena, medtem ko je njeno prevodno delo ter celoten kulturni angažma vsekakor odigral tudi pomembno posredniško vlogo pri uveljavljanju slovenske literature in kulture v tujini.

Prvi stalni in redni zaslužek je Kvedrova v Pragi dobila šele leta 1904, ko je začela urejati list *Domači prijatelj* Františka Vydra. Ta list je izjemno zanimiv primerik hibrida med kulturnim in oglaševalskim listom. Češki industrialec Vydra je od leta 1895 močno razširil svojo prehrabeno industrijo (predvsem kavo iz cikorije) ter je iskal stik z naročniki po lastnem inovativnem marketinškem kanalu. Od leta 1901 je izhajal češki mesečnik *Vydrovy besedy*, ki so mu za potrebe kupcev iz drugih avstroogrskih dežel sledili nemški *Kaffeetisch*, slovenski *Domači prijatelj*, hrvaško *Sijelo* in srbsko *Srpsko cveće* (v cirilici); vsi so izhajali v Pragi in bili urejeni po zgledu češkega lista. Urednica češke različice Miloslava Sisova je Zofki priskrbela uredništvo slovenske izdaje, medtem ko je hrvaško izdajo urejal Zofkin prvi mož Vladimir Jelovšek; po nekaterih informacijah pa celo kar Zofka (Mihurko-Poniž 2003a: 181). Mesečnik je urejala od leta 1904 do 1914, prinašal pa je poleg promocije Vydrovih izdelkov tudi pesmi, prozo, poučne sestavke, šale in uganke. List je imel spričo tega, da so ga naročniki kave prejeli brezplačno, osupljiv doseg in naklado: v Slovenijo je prihajalo kar 2000 izvodov. Tedaj so bili »brezplačniki«, kakršni danes romajo v koš za smeti naravnost iz poštnega nabiralnika, še zanimiva novost, zato je bila revija v Sloveniji dovolj prodorna, v njej so objavljali nekateri uveljavljeni avtorji (Cankar) in množica literarnih začetnikov. Seveda je imel Cankar pomisleke proti »reklamnemu podjetju«, ki da je »sumljiv okvir«, vendar je Zofka ob desetletnici lista ugotavljala, da je *Domači prijatelj* »dokaz, kako se da dandanes prozaična stvar spojiti s koristnim in lepim idealnim delom« (Orožen 1978: 227).

Po selitvi v Zagreb leta 1906 se je Kvedrova postopoma oddaljevala od delovanja na slovenski literarni sceni, vsekakor pa je do konca življenja vztrajala v položaju neodvisne intelektualke, kar jo je hkrati z napornim družinskim življenjem hitro izčrpavalo.<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Zaposlila se je v redakciji nemškega časnika *Agramer Tagblatt* ter leta 1910 prevzela urejanje sobotne priloge *Frauenzeitung*. Večinoma se je ukvarjala s tremi otroki, razdor z možem se je poglobljajal, njeno duševno zdravje se je krhalo in prvič je poskusila samomor (skok z železniškega mostu 1912). Od Jelovška se je naposled ločila in se poročila z novinarjem Jurajem Demetrovičem.

MISTERIJ ŽENE IN DRUGE KLOFUTE PATRIARHALNI MLITERARNI MVZORCEM. Burni odzivi, ki jih je delo Kvedrove zbudilo v slovenski javnosti, so povezani predvsem s tematskimi in z idejnimi poudarki v njeni prozi. Silvija Borovnik opozarja, da so ženski liki v delih Kvedrove dobili novo vlogo. Prvič se pojavi ženska kot upornica zoper tradicijo že v zbirki črtic *Kapčev stric*, v kateri nastopajo zgarane, izkoriščane, uničene ženske, ki le še životarijo. Zofka namesto podobe matere kot ljubeče ženske prinaša lik trpeče samice, ki so ji otroci v nadlego in pokoro, možje so surovi pijanci itd. V kratkih zgodbah protestira nad neenakopravno vzgojo, prisiljenim zakonom, ki je lahko pust ali za žensko predstavlja največje trpljenje. Njeni opisi so skrajno veristični, kot na primer opisi izgredov pijanega moža ali prvi opis porodnih bolečin v slovenski literaturi, ki ga najdemo v *Njenem življenju*. Kritiki so ji take opise očitali kot nestvarne ali pretirane, v resnici pa je Kvedrova le presejala tematske tabuje in slikala mejne eksistenčne položaje, med katerimi je pogost tudi motiv detomora. Seveda je podton njenih del vseskozi izrazito feminističen, če feminizem pojmuje v širšem smislu kot tendenčno pisanje, ki želi oza-veščati probleme ženske emancipacije in zahteva žensko enakopravnost. Socialna angažiranost je lahko skrita v pripovedni perspektivi ali izbiri tem, kot na primer v črticah iz *Misterija žene*, ali pa ga odkrito izpoveduje konkreten literarni lik, kot je junakinja istoimenskega pisemskega romana *Hanka*.

V tem smislu na izhodiščno vprašanje o feminističnosti romana *Njeno življenje* pa tudi drugih del Kvedrove pritrtilno odgovarja tudi Katja Mihurko-Poniž. S feministične perspektive je mogoče razlagati tudi realističnost njenega pisanja – neizogibno je, da Kvedrova v literaturo vnaša drugačne, neolepšane podobe ženskosti. Njen realizem ali celo naturalizem je tako ustrezneje razumeti kot nekakšno splošno naravnost, ne pa kot izraz pripadnosti historični slogovni formaciji. Vsekakor v svoja dela uvaja radikalne novosti, ki se jih moški sodobniki nikdar niso dotaknili. Med njimi je mogoče ločiti zahtevno polje tematizacij ženske identitete, ki ni v skladu s tradicionalnimi predstavami o srečni in harmonični ženski kot ljubeči in predani materi. Pred sodobno žensko se pojavi želja po lastni identiteti, ki zavrača pretekle reprezentacije ženskega, izhaja pa iz spoznanja, da ženska v tradicionalnih okvirih ne more zavzeti položaja subjekta, vedno je potisnjena v položaj »drugega«, kot je ugotavljala že avantgarda feministične kulturne kritike (Mihurko-Poniž 2003).

V *Misteriju žene* se pojavi za slovensko literaturo dotlej nezaslišani topos: muke in bolečine poroda, na koncu zaslišimo celo »hudobni, zmagovalni jok novorojenca«. Podobno je v *Njenem življenju* porod prikazan kot mučen in boleč dogodek za žensko. Kvedrova tematizira občutek izpraznjenosti in nekoristnosti ženskega

življenja, občutke praznine, željo po smrti, ki je posledica nemožnosti sprejeti vlogo žrtve, kakršno ji na robu simbolnega reda namenja patriarhalna družba, v kateri ženska postaja dekorativni predmet, zdolgočasen objekt. Beg iz tega stanja je lahko le radikalen: samomor, detomor – vzeti stvari v svoje roke, postati subjekt, ali beg v iracionalno, blaznost kot (navidezni) pobeg iz jarma represivnega patriarhata.

Reprezentacije materinstva so povezane s sočasno odmevnimi teorijami o materinskem nagonu, ki se jim feminizem odločno postavi nasproti. V resnici je evropska literarna tradicija močno navezana na vpliv, ki ga je imela krščanska podoba dobre matere; enako je veljalo za dotedanjo slovensko literarno produkcijo. Kvedrova s tem modelom odločno prelomi, saj predstavi raznolike poglede na materinstvo v širokem spektru med žrtvujočo se in okrutno materjo. V *Njenem življenju* opiše mistični, skrivnostni vidik porajanja novega življenja, ki pa ga spremljajo krute bolečine poroda in materin strah pred lastno smrtjo. Slikanje materinstva pri Kvedrovi za ženske ni samo osrečujoče, ampak jim »prinaša tudi veliko trpljenja in ni v nobenem pogledu produktivno« (Mihurko-Poniž 2003: 96). Kvedrova zavrača moralo patriarhata, ki ženskam vsiljuje ideal vzornega materinstva in zahteva žrtvovanje, a ne ponuja drugačne možnosti samouresničitve. Njeni opisi nesrečnih, žrtvujočih se mater, ki so posledica zakoreninjenih diskurzivnih reprezentacij, so seveda tendenčni. Kvedrova vidi rešitev v vzpostavitvi lastne, ženske identitete. Hkrati uveljavlja dinamičen pogled na materinstvo kot proces. Problem sega v vzgojo deklet, ki je tudi ena temeljnih feminističnih tem. Tema, s katero je bila povezana tudi njena biografija, pa je seveda ženska kot samska vzgojiteljica otrok in s tem svoboden, o svojem življenju odločujoč subjekt. V *Misteriju žene* se posebej posveti problemom nasilja in izkoriščanja revnih žensk in njihovih eksistencialnih stisk ter nasilja in fizičnega mučenja mož – alkoholikov. Zofka se v ubesedovanju te tematike aktivno vključi v živahno aktualno literarno obravnavo ženskih vprašanj v (srednje)evropskem prostoru na prelomu stoletja.

Literatura Kvedrove je radikalna tudi na področju reprezentacije ženske ljubezenske želje; izhaja iz zahteve, naj bo ženska najprej *osebnost*, šele nato žena in mati. Aktivno poseže v debato o prostituciji, v zgodnjih črticah prikazuje socialne vzroke za prostitucijo ter protestira proti dvojnemu merilu za moške in ženske.<sup>135</sup> Predvsem nasprotuje prisiljenim zakonom, porokam iz koristoljubja ali samoljubja staršev in se zavzema za svobodno izbiro moža na temelju ljubezni. Ob tem razgrinja nasilne mehanizme, ki so dekleta silili v podreditev, in njihovo seksualno nevednost. Opi-

<sup>135</sup> Pri tem se zdi tragično, morda pa tudi ironično, da je Kvedrovo prvi mož Jelovšek ves čas varal, ona pa naj bi to vedela.



suje posilstvo, abortus, zgodnje poroke in obup, ki se lahko konča s samomorom v tragični dobi, ko ženska na svoj podrejeni položaj ne pristaja več avtomatično. Že v *Misteriju žene* se zavzame za to, naj ženska uresniči svoje seksualno poželenje, s čimer radikalno razbija tedanje norme, kjer je nepoučena mlada žena v zakon vstopila nevedna o svojih »dolžnostih« in kjer čutnost in užitek zanjo nista smela obstajati.

Med pomembnimi reprezentacijami ženskosti v delih Kvedrove je tudi lik izobraženke, pri čemer se ukvarja z zgodovinskimi razlogi za odsotnost izobraženih žensk.<sup>136</sup> Kvedrova se je v Bernu neuspešno soočila z nujnim pogojem za študij – denarjem. Težak problem financiranja žensk, ki želijo prestopiti med izobražene, je pogosta tema tako v publicistiki kot literaturi. Predvsem so skrajno omejene možnosti revnih deklet, ki hočejo študirati. Na prelomu stoletja je bil ženskam od intelektualnih poklicev dostopen predvsem poklic učiteljice. Kvedrova v svojih delih z veliko sugestivno prepričljivostjo pokaže še na enega izmed razlogov, da se ženske niso mogle emancipirati: pomanjkanje prostega časa in ustreznih pogojev za delo – podobno kot Virginia Woolf v svojem eseju *A Room of One's Own* iz leta 1929 opozarja na nujnost intime lastne sobe, v kateri se lahko generira ustvarjalni proces.<sup>137</sup> Navkljub feminizmu pa celo Kvedrova nekoliko podlega duhu časa in pristaja na možnost »superženske«: ta naj bi bila vsestransko izobražena, a hkrati tudi žena, mati ter ljubezensko in seksualno izpolnjena oseba.

Pa vendarle: ob primerjavi dela Kvedrove in njenih sodobnic iz nemškega govornega prostora prihaja Katja Mihurko-Poniž do presenetljivega sklepa. Ugotavlja, da tako pretresljivo in učinkovito naslikanih prizorov revščine, socialne podrejenosti in izkoriščenosti žensk kot pri Kvedrovi *ni mogoče najti* niti pri pisateljicah, ki slikajo življenje delavk. Njene reprezentacije ženskosti so tedaj resnično radikalne in inovativne. Hkrati je Kvedrova prva slovenska avtorica feministične literature, ki je tudi umetniško uspešna. Temu ustrezno je tudi sklepno vrednotenje: »V slovenski literaturi predstavlja Zofka Kveder edinstveno osebnost, ki jo lahko postavimo ob bok sodobnicam iz nemškega govornega prostora, medtem ko se v slovenski literarni zgodovini še vse do danes ni pojavila pisateljica, v kateri bi bili združeni umetniška ustvarjalna moč, kritično ubesedovanje problemov ženskosti, angažirano zavzemanje za pravice žensk in prisotnost tako v slovenski kot tujejezični kulturi« (Mihurko-Poniž 2003: 147).

<sup>136</sup> Izobrazba je bila za žensko dotlej le nekakšen površinski okras in šele leta 1890 je bila na primer v Pragi ustanovljena prva dekliška gimnazija, dve leti zatem tudi na Dunaju. Leta 1897 so se ženskam odprla vrata Filozofske fakultete na Dunaju.

<sup>137</sup> V zvezi s prostim časom gl. npr. zgodbo Prišla je iz sole iz *Misterija žene* (Kveder ID 3: 24).

Z VSEMI TOPOVI NAD »FEMINISTKO«. Sodobna feministična kritika predpostavlja, da so v preteklosti avtorska dela žensk in moških pogosto obravnavali z dvojnimi merili. Na to možnost opozarja tudi Katja Mihurko-Poniž, ki nasprotuje pavšalnim ocenam o manjši umetniški moči ali enostranim interpretacijam, kakršna je recimo povezovanje *Njenega življenja* izključno z dednostno teorijo. Predvsem je bilo delo Kvedrove pogosto diskvalificirano zaradi domnevno manjšega bogastva jezika. Med pionirji novega vrednotenja navaja Mihurko-Poniževa že Erno Muser in Marjo Boršnik, predvsem pa Borovnikovo ter mlajše raziskovalce in raziskovalke. Žensko avtorstvo naj bi bilo namreč v »zgodovini umetnosti vselej podvrženo drugačnim ustvarjalnim pogojem, sprejemu in vrednotenju kot moško« (Mihurko-Poniž 2003a: 151).

Kako se je slovenski kulturni prostor odzval na radikalne pozicije, ki jih je v besedilih zastavila Kvedrova, dobro kažejo odzivi na njeno prvo literarno knjigo. V relativno svobodnem in sproščenem praškem okolju je Kvedrova zmogla dovolj poguma pa tudi sredstev, da je v samozaložbi izdala zbirko črtic oziroma kratkih zgodb *Misterij žene*.<sup>138</sup> Izid knjige sta s po eno črtico najavila hrvaško *Svijetlo* in *Slovenka* hkrati s pozivom k prednaročilu, najavi sta objavila tudi *Slovenski narod* in *Učiteljski tovariš*. Knjiga je izšla v dveh različicah, bogato opremljeni numerirani in običajni, natiskana pa je bila sredi junija 1900 v tiskarni Emanuela Stivina v Pragi. Po obsegu skromna knjižica je v Sloveniji dvignila nenavadno veliko prahu. Prvi jo je že 21. junija raztrgal liberalni *Slovenski narod*, avtor recenzije naj bi bil kar kulturni urednik Govekar, češ da se avtorici zdi »moški – smešna bestija in brutalen egosit, – ženska pa zagonetna mučenica, poosebljena požrtvovalnost ter žrtva moštva in krivičnih svetovnih razmer«. Slog oceni kot »vihrav, površen, bombastičen in včasih docela nerazumljiv. Gramatikalnih in stilističnih pogrškov pa mrgoli« (Kveder ID 3: III). Recenzija v *Slovenskem listu* 23. junija je z uporabo zlobne konservativne ironije, kakršna je bila pogosta pri smešenju novih literarnih smeri, presenetljivo staknila liberalni in katoliški tabor v enotni obsodbi zbirke.

Toda zgodba se tu ne konča. *Slovenski narod* se v Grigorovičevem Sobotnem pismu 21. julija istega leta še naprej norčuje iz avtorice *Misterija*, duhoviči in nasploh napada žensko gibanje in emancipacijo. Konec avgusta pa se pojavi Marija Ana (sicer Karla Ponikvar iz Trsta) z oceno, da je morda Kvedrova imela najboljšo voljo zagovarjati ženske pravice, da pa je to povedala »tako robato, tako trivialno,

<sup>138</sup> Radikalnost Kvedrove je treba razumeti tudi iz pozicije njene socialne osvobojenosti in emancipacije. Kot ustvarjalca si je s trudom priborila neodvisnost tako od staršev kot od morebitnih razmer v domovini, zato si je lahko dala duška in pisala »necenzurirano«.

da je ne poslušajo niti najhujši realisti. A jaz odklanjam v imenu vsega trezno mislečega ženstva tako zagovornico /.../ Pisateljica tedaj sama priznava, da je vsebina tako kosmata, da pač ne sme vsakomur v roke ...« (Kveder ID 3: III). Da liberalna kritika ni bila strpnejša, ima zasluge predvsem Govekar, ki je Ivanu Robidu zavrnil kritiko, napisano za *Slovenski narod*, češ da se z njo ne strinja. To je Robida objasn timer v pismu Kvedrovi, v katerem ji zagotavlja, da ni edini, ki ceni njeno pogumno gesto. Katoliški *Slovenec* je 21. julija delo ravno tako odločno in mestoma ironično odklonil, enako oba katoliška mesečnika. Dr. Mihael Opeka se v *Katoliškem obzorniku* spotakne ob njen liberalizem in njeno pojmovanje zakona, obsoja seksualizem ipd. Frančišek Lampe v sicer strpnejši oceni v *Domu in svetu* pa sodi, da Kvedrova svoji veliki nalogi ni kos in da je zašla na »tako opolzko, tako blatno pot«. *Ljubljanski zvon* tedaj ni objavil recenzije. To nenavadno dejstvo urednica *Izbranega dela* Boršnikova komentira, češ da Kvedrova ni bila naklonjena *Zvonu*, mogoče pa je ugibati še o morebitni povezavi s tem, da naj bi ji Aškerc neuspešno dvoril.<sup>139</sup>

Positivni odzivi so bili vezani izključno na šibki socialdemokratski in še šibkejši feministični tabor. Etbin Kristan je v *Rdečem praporu* 1. julija napisal nekaj pohvalnih besed o *Misteriju*, ki da je tehten poskus prodiranja pod »globočino sveta, ki je dandanes v resnici še ogromni množici misterijozen« (Kveder ID 3: VIII). Hkrati napoveduje plaz kvazi-moralističnega ogorčenja, saj knjiga namesto namigovanj prinaša odkrito in neposredno besedo, česar naš prostor ni vajen – zato le želi pisateljici, da vztraja v svoji drži. Odgovore na napadalno kritiko po svojih močeh posreduje tudi *Slovenka*, ki skuša zaščititi eno svojih vodilnih avtoric, pa tudi pisateljica sama 15. septembra v eseju z naslovom »Naš hiperidealizem« odgovarja na podlistek Marije Ane iz *Slovenskega naroda*, v katerem nasprotuje idealistični vzgoji žensk in se zavzema za njihovo vključitev v družbeno življenje. Zagovarja pravico in dolžnost literature, da slika tudi temne, celo grde plati življenja, revščino, bolečino, samomore, prostitucijo. Protestira proti dvojni morali za moške in ženske in obsoja družbene razmere, ki privedejo mlada dekleta v prostitucijo. Umetniško svobodo zagovarja v imenu resnice, ki je nikdar ne bo nehala metati »hinavski publiki v obraz«.

Malodane soglasna kritiška obsodba ob izidu zbirke je verjetno bolj kot z dejstvom, da je knjigo napisala ženska, povezana s tem, *kaj* in *kako* je ta zbirka tematizirala. *Misterij žene* je vsekakor nadvse *drzen* v izbiri in še bolj veristični obdelavi problematike, ki je bila dotlej odrinjena na rob. To pa je ravno žensko vprašanje in vprašanje je, kako bi ustrezno ocenili vse razsežnosti pomena dejstva, da se je prva

<sup>139</sup> Gl. Mihurko-Poniž 2003: 168.

slovenska profesionalna pisateljica lahko uveljavila ravno kot radikalno feministična pisateljica, ki je lastno travmatično dojemanje položaja ženske v spreminjajočih se družbenih okoliščinah postavila v jedro svojih besedil. Obsodbe njenega dela so se resda povečini opirale na tradicionalne moralistične vzorce, pogosto pa tudi na estetske argumente. Le slutimo lahko, koliko je v posameznem primeru kaka zavrnitev na ravni estetike notranje povezana z ideološkim zavračanjem, tu zadevamo ob zanimivo in zelo izmuzljivo problematiko. Vsekakor pa je značilno, kako je Kvedrovo branil njen kolega Ivan Cankar, ki je 3. septembra pisal urednici *Slovenke* Klemenčičevi, da je to, kar z njo počnejo tako klerikalni kot liberalni listi, že »prensramno«.

Cankar je problem ženskega pisanja pri nas v *Literarnem pismu*, objavljenem v *Slovenki* leta 1990, ravno ob napadih na Kvedrovo odločno zastavil na ravni estetske kakovosti in izpovedne moči (ne pa spola): »Njena zadnja knjiga je dosegla poseben, nepričakovan uspeh, kakršnega ni dosegla doslej še nobena *slovenska knjiga*. Združila je namreč 'sovražne brate' in vsi obriti in neobruti estetiki so se zgražali v genljivem soglasju nad našo edino pisateljico. Vse tiste pisateljice, ki so se doslej pri nas ukvarjale z beletristiko, v svojem pisateljevanju niso bile ženske; tapljale so večidel pohleвно po cesti, izhogeni od širokih moških podplatov. Odkrito povem, da sem imel doslej jako malo spoštovanja do naših ženskih pisateljev; silil sem se, da sem čital stvar in ko sem jo odložil, mi je bilo navadno žal, da sem jo čital. Nisem namreč toliko idealen, da bi se veselil nad vsakim 'novim pojavom' v naši literaturi in da bi se čutil nekako primoranega, navduševati se za navjno stvar, samo zato ker jo je pisala 'rodoljubiva' dama« (Cankar ZD 24: 87–88). S Kvedrovo je drugače, pri njej gre za pravo »žensko« umetnost, samozavestno in individualno. In zato so jo »umazani zabavljači« in »hinavski moralisti« napadli od vseh strani, se združili v uničevanju individualnosti v imenu morale, čeprav je ravno njen odkritosrčni prikaz za Cankarja najgloblje moralen in pretresljiv. In to se zgodi vsakomur, ki »hoče govoriti iz srca, če hoče govoriti resnico« (89). Cankar je slutil, kaj se bo zgodilo, a »da bodo navalili na pisateljico s tako smradljivim orožjem«, si vseeno ni mislil. »Napadli so jo od vseh strani, iz vseh kotov so leteli krepelci nanjo. Metoda je bila različna, ali vzrok je bil le eden. Umazani zabavljači in hinavski moralisti so se združili v uničevanju individualnosti« (88).

Vsekakor ob Kvedrovi z vidika razvoja literarnega sistema pri nas ostaja nekaj pomembnih poudarkov. Njena zgodnja in pogumna emancipacija v intelektualno, ki se preživlja z lastnim umskim delom oziroma z lastnim peresom, njene radikalno nove reprezentacije ženskih problemov, ki jih je proizvajala v svojih besedilih, in predvsem njen vstop na literarno področje (*Misterij žene*), ki mu je sledila strnjena

kritiška obsodba njenih del – vse to je na prelomu stoletja za vselej in nepreklicno spremenilo podobo ženske kot intelektualke in pisateljice. Mogoče je reči, da je Kvedrova dokazala, da ženska kot literarna proizvajalka lahko enakovredno stopi ob bok moškim, četudi se kot taka dokončno afirmira skozi nekakšno radikalno samotematizacijo lastne življenjske in literarne usode, ki jo, kot v vseh dobrih »avtorskih« zgodbah, spremlja tudi kanček dražljive afere – pogrom proti *Misteriju žene* je podobno kot požig Cankarjeve *Erotike* na dolgi rok dvigoval avtorski »rating« pisateljice. In četudi stoletni družbeni vzroki za to, da literarna produkcija avtoric ne po številu ne po kakovosti ni bila enakovredna moški produkciji, še dolgo niso bili odpravljeni, pomeni Kvedrova pomembno figuro ne le zato, ker je bila ženska, ampak tudi zato, ker je razširila prostor estetske avtonomije literarnega diskurza; njena dela pa so ostala aktualna in umetniško prepričljiva vse do današnjih dni.

## Pisatelj-avantgardist

### Anton Podbevšek

nov tip lirskega subjekta: egocentrični titan – Podbevšek kot Vrezec v Jarčevem Novem mestu – avantgardizem kot radikalizacija literarnega proizvajalca – kozmični anarhizem in politizacija avantgarde

Anton Podbevšek (1898–1981) s svojim opusom in z mladostnimi literarnimi in obliterarnimi akcijami sodi med tiste probleme slovenske literarne zgodovine, ki dobivajo epilog šele v zadnjih desetletjih. Ob njem se je nabralo kup vprašanj, namigov, poveljevanja in diskvalifikacij. Če pustimo ob robu vprašanje, ali je bil pesnik po krivici odrinjen iz osrednjega kanona, ni dvoma vsaj o tem, da je njegov mladostni vstop na literarno prizorišče z gledišča razvoja literarnega proizvajalca pomenil v slovenskem prostoru nekaj radikalno novega. Radikalnost, ki je zbujala ogorčenje in posmeh, je mogoče zasledovati v pesmih, v katerih je sodobnike najbolj zmotil egocentrični lirski subjekt, ki je bil za dotedanjo poezijo skoraj popolnoma nepredstavljen: s seboj je prinašal poteze anarhičnega in kozmičnega, vsekakor pa nadnacionalnega in celo nad-humanističnega. Vsaj toliko zanimiva je tudi Podbevškova značilno avantgardistična radikalizacija pesniške eksistence, ki se je manifestirala v škandaloznih soarejah, načrtovani šokantnosti in ekstravagantnem vedenju. Oboje skupaj signalizira pojav novega modela literarnega proizvajalca, ki mu pred Podbevškom, pa celo dolgo za tem, v slovenskem prostoru težko iščemo vzporednic. Mogoče ga je poimenovati pisatelj-avantgardist.

NOV TIP LIRSKEGA SUBJEKTA: EGOCENTRIČNI TITAN. Mladi Podbevšek je bil kot dijak v provincialnem Novem mestu nenavadno dobro informiran o sodobnih evropskih literarnih tokovih (Poniž 1991, Vrečko 1999). Pod vplivom teh informacij se je hitro znašel v značilno avantgardistični opoziciji do tradicije: »Da bi opravił s pasatizmom in zgradil novo poetiko, je Podbevšek moral najprej negirati tradicijo. To je napravil tako, da je s futurističnimi sredstvi razgradil impresionistično pesem slovenske moderne« (Antončič 2000: 41). To je značilno že za *Žolta pisma*, krajši cikel, ki ga je šestnajstletnik leta 1914 poslal uredniku *Ljubljanskega zvona* Janku Šlebingerju.<sup>140</sup> Eksperimentalne poteze, značilne tudi za poznejše pesmi,

<sup>140</sup> Cikel je radikalno eksperimentalen, sporočilo je usmerjeno izrazito samo nase. Neologizmi, besedne igre, eksponiranje na verzem koncu, ki naj bi priborilo besedi večjo samostojnost, nediskurzivnost, razrahljane povezave – vse to je ogorčilo urednika *Ljub-*

so raziskovalcem narekemale povezovanje Podbevška z različnimi avantgardizmi začetka dvajsetega stoletja: predvsem s futurizmom in z ekspresionizmom, manj prepričljivo pa celo z nadrealizmom.<sup>141</sup>

Morda je sodobnike v Podbevškovi poeziji še najbolj zmotila poteza, za katero se je prijela oznaka *titanizem*. Nietzsche je z nekaterimi prviniami svoje zamisli o »titanskem« nadčloveku omogočil Podbevšku konstruiranje lirskega subjekta, kakršen je bil dotlej v slovenski literaturi nepredstavljen. Ta subjekt se je moral seveda najprej dokončno posloviti od hlapčevanja nacionalnim interesom, da je lahko zadihal s polnimi pljuči. Lado Kralj v *Ekspresionizmu* upravičeno spregovori o sakraliziranem in predimenzioniranem ničejanskem egu pri Podbevšku (Kralj 1986). Pesniški jaz v njegovih pesmih namreč ni pojoče srce kakega bogoiskateljskega lirika, temveč »sebebolni jaz, čigar glas je uglašen z govoricu samozadostnosti« (M. Kos 2001: 128). Odmevi ničejanstva so prisotni že v Podbevškovih *Žoltih pismih*, kjer najdemo sintagme »moja moč in volja« ali »bil sem nadčlovek«. Kot drugi obraz *hipertrofije jaza* označi Kos avtodestrukcijo, ustvarjalni samoizbris, ki se tesno prepleta z ekstazo stvarjenja. Jaz Podbevškovih pesmi je v preobilju ustvarjajočega in samotnega jaza vzvišen nad množico »garjastih človeških bitij«. Nietzscheju se vsekakor najbolj približuje pesniški jaz, ki je »titansko-nadčloveški ustvarjalec, ki ga poganja želja po izstopu iz obstoječih struktur« (Kos 2001: 129).

Kako se te prvine kažejo v Podbevškovi poeziji? Njegova edina pesniška zbirka *Človek z bombami*, ki je izšla leta 1925, nastala pa že mnogo prej, vsebuje oblikovno in vsebinsko precej neenotne pesmi – toda večina jih ima skupni imenovalac. To je ravno *fetišizacija* izpovedujočega se lirskega subjekta, začudenje in strmenje nad razsežnostmi lastne ustvarjalne svobode in kreativne potence. Novoromantične prvine »božanskega stvarnika« so pri Podbevšku združene z novjšimi momenti, v ozadju pa ni mogoče spregledati naveze na ničejanstvo in močni, samozaverovani subjekt, ki je v razmerju do množice vzvišen. Že v prvi pesmi *V pravljичnem gorovju* je subjekt postavljen v poseben položaj vidca oziroma natančneje – jasnovidca. Primerja se z ledenikom v Atlantskem morju, ki skupaj s hudičem v soju plamenice opazuje gomazenje garjastih človeških bitij in najavlja kolektivno avantgardistično akcijo – ta prihaja z vseh strani (Evrope), od skrajnega severa, juga, vzhoda in zahoda. Naslednja pesem, *Titanova serenada*, že z naslovom sugerira specifično

---

*ljanskega zvona*, ki pesmi ni objavil, je pa pesniku odpisal, da poezija ni »nikaka zbirka rebusov« (Šalamun 1972).

<sup>141</sup> »Če so ti moji zaključki točni, bi bil Anton Podbevšek eden od predhodnikov ali začetnikov evropskega nadrealizma, in sicer brez zveze s francoskimi tvorci« (Petrè 1956: 689).

branje, predstavlja močno osebnost – titana, ki odvriska v noč. V pesmi *Ob dnevu vpoklica na kolodvoru* se lirski subjekt ne ukvarja s samim seboj, prisoten je kvečjemu v manj značilnem blago moraličnem in patetičnem tonu, ki je podtaknjen trpko ganljivemu prizoru slovesa. A že naslednja pesem *Na deželi* je zopet prava apoteoza ustvarjajočega subjekta, ki se sprehaja po ostrem robu med demonično ustvarjalnostjo in blaznostjo. Značilno je, da se razigrani subjekt ukvarja predvsem s samim seboj, saj mu »rastejo krila«, »konju belcu grivo češe«; zasleduje brhko krčmarico in jo objame »z blaznostjo plešočih dervišev«, ona pa ga primerja z orlom. Na koncu se primerja z letečim zmajem s človeško, plešasto glavo.<sup>142</sup>

*Izumitelj na zemlji* in cikel *O prerijskem bivolu* se ne ukvarjata z ustvarjalcem; pač pa je prva od znamenitih himen, »godb v valovih«, *Himna o carju mavričnih kač*, ena sama ekstatična vizija ustvarjanja. Subjekt opeva samega sebe: najprej drvi na ekstremno hitrem motornem kolesu, zatem pa leti po zraku in v njem raste želja, »da bi se že skoro dvigal med peklo in nebesom« (Podbevšek 1925: 18). Medtem ko leteči subjekt fascinirano pogleduje navzdol na razvijajočo se industrijsko civilizacijo (in ta fascinacija ima nesporno futuristične poteze), se pojavijo mavrične kače, ki se začnejo z njim besno spopadati, on pa sveti kot reflektor v temo pred seboj in se dviga v zrak. Fantastika vizije se stopnjuje z norim plesom kač; njihov »car« se piskajoč dviga više in više, po njem hlastajo krokodili, on pa se dviga vedno hitreje, iz njegove glave se usuje roj ptičev – misli, ki zakrijejo nebo, v njegovi roki se pojavi vladarsko žezlo, vrtajo ga bliski – on, trpeči pevec, pa poje »kot še nikoli« in spozna, da ne bo »s svojim nebeškim petjem nikdar prenehal« (Podbevšek 1925: 19). Ta vizija, katere sporočilo je osredotočeno (zgolj) na problem umetnikovega ustvarjanja, se je zdela mnogim sodobnikom najbolj »papirnata« in brez vsebinska.

Že uvod v naslednjo monumentalno »himno«, *Električno žogo*, je šokanten – v mesečni noči čudežne rajске ptice pojejo o »meni, ob skalnati obali stoječem, neprekosljivem morskem svetilniku« (Podbevšek 1925: 21). Subjekt-ustvarjalec se skuša primerjati z Bogom, zatem pa se zopet poda v vizionarsko avanturo: odbijajoč se od slavoloka modrijanov se dviga v zrak in od zgoraj ugleda prizore nedavne vojne, ki jih razpostavlja z značilno mešanico fascinacije in odpora. Najradikalnejša vizija novega tipa ustvarjalca pa se pojavi v *Plesalcu v ječi*: njegove pesmi-kompozicije se berejo kar s prižnice – in to namesto evangelijev. Položaj ustvarjalca kot stvarnika je za lirski subjekt eksistencialen, brez omejitev, ki bi utesnjevale svobodno subjektiviteto. Hkrati se srečuje z bližino norosti, odklonom od »normalnega« in

<sup>142</sup> Nasplih je celotno podobje v Podbevškovih pesmih naravnano k podpiranju konstrukcije »ekstatičnega, iracionalnega ustvarjalca« (Novak Popov 2000: 64).



nagnjenostjo k mejnemu, kar ga spet bliža Nietzscheju. Njegov način ustvarjanja ponazarjata sintagma »dinamitne misli« pa tudi poteza, znana iz romantičnega pojmovanja ustvarjalca kot genija – jasnovidnost. Lirski subjekt je zaznamovan s »preobiljem ustvarjalčeve moči, v katerem se srečujeta sovraštvo do obstoječega in ustvarjalna blaznost« (Kos 2001: 133).

Glede na zgornjo analizo bi se težko strinjali s tezo Šalamunove, da je Podbevškova radikalnost v tem, da je zaslutil in razglasil prehod v neantropocentrično dojetje sveta, ki je radikalno pometlo z antropocentričnimi stališči (Šalamun 1972). Prej bi lahko rekli, da je lirski subjekt pri Podbevšku do skrajnosti zaverovan sam vase. V članku *Titanski lirski subjekt, avantgarda in starostne pesmi* Emica Antončič ugotavlja, da je stalnica Podbevškovega pesniškega nazora metafizični novoromantični subjekt, titanski subjekt, ki se mu pesnik ni mogel odreči in mu je po njenem mnenju preprečil »prestop v fazo čiste modernistične poezije, kjer bi se dinamično se prelivajoča zavest njegovih himen zlila z modernistično strukturo njegovega jaza, katerega subjektiviteta ne bi bila več absolutna, trdna, nespremenljiva, substancialna, ampak bi bila že brez trajne transcendence v sebi, neprestano gibanje zavesti brez končnega cilja zunaj tega gibanja« (Antončič 1998: 10–11). Razvoj modernizma naj bi se pri Podbevšku torej ustavil ravno na tej točki.

Prav mogoče pa je – tako meni tudi Antončičeva –, da je ravno novi, titanski subjekt najbolj zmotil recepcijo njegove poezije pri sodobnikih, saj so tudi Podbevškovi epigoni (France Onič, Vladimir Premru) prevzeli pretežno njegove oblikovne in slogovne novosti, ne pa tudi ničejanskega jaza.<sup>143</sup> Ta poteza je zmotila tudi nekatere kritike, npr. Franceta Vodnika, ki je v kritiki *Človeka z bombami v Domu in svetu* leta 1925 evidentiral ničejanskost lirskega subjekta in ga odklonil kot egocentričnega in sebičnega, kot svet človeka-boga. Razumljivo je, da katoliški simbolizem ni mogel spregledati odklona Podbevškovega subjekta od tradicije, zaradi katerega je bila njegova poezija tako *drugačna*. Ta drugačnost je bila tolikšna, da Podbevškove poezije tedaj v resnici nihče ni zares dobro prebavil.

PODBEVŠEK KOT VREZEC V JARČEVEM NOVEM MESTU. Na poti od teksta h »kontekstu« se je v zvezi z modelom pisatelja-avantgardista vsekakor treba ustaviti pri besedilu, v katerem lahko najdemo *ključ* za razumevanje Podbevškovega učinkovanja na literarno generacijo: to je roman Mirana Jarca *Novo mesto*. Kljub

<sup>143</sup> Ob Podbevškovem egocentrizmu in samozavesti je zanimiva opazka Tomaža Koncilije, ki je seveda ne bo nikdar mogoče verificirati, namreč da je bil na zunaj tako samozavestni ego globoko v sebi ranljiv, negotov in nesamozavesten (Koncilija 1998: 240).

preimenovanju v njem zlahka prepoznavamo konkretne osebe iz generacije, ki je leta 1920 sprožila enega najzanimivejših avantgardnih gibanj v Sloveniji, njen prvoborec pa je bil tedaj »človek z bombami« – Anton Podbevšek, v romanu upodobljen kot Andrej Vrezec.<sup>144</sup> Težišče romana je postavljeno v notranje življenje mladega dijaka Danijela Bohoriča (v njem zlahka prepoznamo Jarčevega dvojnika), ki ga odločilno zaznamuje predvsem interakcija s »svetovi« tovarišev; najbolj seveda z Vrezcem-Podbevškom. »Čudaški, sloki dijak v ponošenem tankem suknjiču« zbudi Bohoričevo pozornost, ker prenaša s seboj zbrane pesmi Koseskega kot »najdražjo svojo svetinjo«, kljubujoč mnenju vseh drugih; ves razred gleda Vrezca kot »neko izjemno bitje, ki je pravzaprav pomotoma zašlo k njim« (Jarc 1989: 9).

Bohorič se ob Vrezcu sreča s popolnoma drugačnim modelom umetnosti in pesništva, ki ga močno prevzame. Vsekakor mu je ugajala Vrežčeva opajajoča samozavest, njegov »nečloveški fluid«, zato je bil dovzeten tudi za njegove radikalne avantgardne nazore. Vrezec je »sanjača« Bohoriča skušal prevzgojiti: »Ampak kaj bi sredi svetovne vojne s to zaljubljeno občutljivostjo. Današnji ljudje potrebujejo močnejših dražil. /.../ Sicer pa, ali sploh imaš umetniško vest? Sodobno umetniško vest? /.../ če se hočeš štuliti med pesnike, se moraš pripraviti na marsikatero težko uro« (Jarc 1989: 64). Usmerjal ga je proč od romantične razčustvovanosti: »Pa veš, kaj je godba? Godba ritmičnih valov: misli, zvokov in podob, vsega. Naj zna kdo še tako lepo povedati svoja čustva, ta je zame samo senzitiven epigon. Pravi pesnik je božanski stvarnik in kozmični anarhist. Kakor dinamo je, ki pošilja toke milijonov voltov skozi človeško duševnost, da jo zgrabi, izmuči in preoblikuje.« Pesnik bodočnosti ni zasanjan romantik, temveč mora »plesati kot akrobat na žici človeške misli, razpete med rojstvom in smrtjo, in smejati se v globino milijonom gledalcev« (Jarc 1989: 65).

Mladeniča zgradita zaupen odnos in Vrezec Bohoriču zaupa svojo težko in osamljeno pot: »O, vedno gledati se in meriti, biti samemu sebi največji sovražnik in najstrožji sodnik in vendar ne ohrometi v miselnosti, temveč zapeti iz sebe pesem, divjo kot kri. Izstopiti iz družbe ljudi, pa ne v osamelost, ki je dediščina slabičev, ampak v samoto moči. Plesati v samoti svojega sveta božjastno divje kot derviš, biti čarovnik v peklju, biti samemu sebi ubijalec in hkrati stvarnik novega vesolja« (Jarc 1989: 89). Umetniki so zanj »satanski božjastniki«, umetnost pa »ni uspavalno sredstvo za za-

<sup>144</sup> Četudi ohranimo največjo stopnjo previdnosti pri neposrednih identifikacijah, obstaja kar nekaj namigov, da velja Jarca kot vir jemati resno. Poleg tega pa ima ustvarjanje generacijskih literarnih podob, kakršna je *Novo mesto*, pomembne učinke na poznejše kanoni-zacijske procese.

jetne meščane, pa tudi ne bojno orodje množic. Umetnost je krik demonske radosti človeka, ki pleše skozi vse svetove« (Jarc 1989: 90). Tudi ko je Vrezec vpoklican v vojsko, se ne odreče svoji pedagoški poziciji, Bohoriču piše s fronte: »Počakaj, da prideš v oblast krute Nemezis, da boš krvavo zajokal in ne boš več mislil na impulze, ki ti jih vdahne majniški večer nad Krko. In kot titan zahrepenel po resnični onostranosti, ker boš razočaran nad vsem človeškim« (Jarc 1989: 149).

Lev Kreft v razpravi *Kozmični anarhist* postavi konflikt med Bohoričem in Vrezcem v središče zanimive interpretacije *Novega mesta*. Meni, da ne gre zgolj za generacijski roman, saj besedilo slika zorenje generacije v nekem ključnem zgodovinskem prelomu, ko se stara civilizacija sesuva; ne gre pa tudi le za roman na ključ, torej delo o konkretnih ljudeh, sprevrženo v literarno fikcijo – to pa zato, ker je organizirano tako, da daje univerzalno sporočilo, ki presega posameznosti. Razume ga kot »Bildungsroman«, razvojni roman, ki uhaja iz konteksta razsvetljenstva, v katerem se je takšen tip romana razvil, saj se dogaja v času totalnega razsula vrednot in idealov »starega sveta«. Vrezec in Bohorič personificirata dva možna po-rasvetljenska odgovora na nastalo stanje – Vrežčev je radikalen, avantgardno povnanjen, Bohoričev pa se zrcali v ponotrzanjenju vrednot in še vedno gradi na pesniku kot nosilcu lepe duše in moralni instanci. Podbevšek se torej na razsutje starega sveta odzove z avantgardističnim »prekucuštvom« (Kreft 2000). Povedano drugače: absolutna metafizika novoromantičnega subjekta se v avantgardizmu spusti na raven socialno manifestativne vsakdanje realnosti; umetnik pa se (tudi na zunaj) obnaša kot absolutno svoboden subjekt (Kos 1986).

AVANTGARDIZEM KOT RADIKALIZACIJA LITERARNEGA PROIZVAJALCA. Najizraziteje je Podbevška kot tipičnega prekucuha v svojih razpravah karakteriziral Janez Vrečko: »Podbevšek je začel s svojimi nastopi že pred prvo svetovno vojno, ko je kot gimnazijec /.../ v šoli in novomeški okolici prirejal recitacije in se navduševal za vse moderno in prevratno. Vsako jutro je pred začetkom pouka, stoječ na gimnazijski klopi sredi razreda v zanj kasneje nadvse značilnem slogu govoril sošolcem o veliki evropski umetnosti in o tem, da je tudi Novo mesto lahko enakovrsten del tega velikega svetovnega dogajanja«. Po lastnih izjavah naj bi Podbevšek do leta 1912 (torej štirinajstleten) »napisal in uničil več pesniških zbirk, v katerih je 'izčrpal znane forme'« (Vrečko 2000: 12). Gimnazijsko prekucuško dejavnost ter pošiljko *Žoltih pisem* Šlebingerju razume Vrečko kot nesporen začetek slovenske zgodovinske avantgarde, katere pomembna dimenzija je tudi brezkompromisni nastop zoper uveljavljeno zvezo nacionalnega in literarnega.

Med konstitutivne poteze avantgardizma uvršča Vrečko tudi posebne oblike javne prezentacije. Na svojih provokativnih recitacijah, ki jih je pogosto spremljal Marij Kogoj, se je Podbevšek predstavljal kot »človek z bombami« in namerno šokiral publiko, ki je strmela, a ni ničesar razumela. Podbevšek omenja, da so se pri snovanju zgledovali pri umetniških prekucuhih drugih narodov – odtod Vrečko sklepa, da je njegova skupina obvladovala teorijo in prakso sodobne evropske avantgarde. Ta zunanja manifestativnost je po Vrečkovem mnenju bolj primerljiva z ruskimi kot italijanskimi futuristi. Prekucuštvo in skupinstvo je bilo torej zavestno in načrtovano, Podbevšek pa je bil nesporni vodja majhne skupine, na katero je imel močan vpliv. Vsekakor je zanimivo Vrečkovo poročilo o napadih na Podbevška: »Napadi nanj, pred katerimi se je moral braniti z revolverjem, izzivala pa jih je prav avantgardistična drža, način oblačenja, silovita samozavest, ki je žarela iz njega na vsakem koraku, vse to je povečevalo njegovo popularnost in število njegovih privrženecv, celo posnemovalcev« (Vrečko 1999: 51). Podbevšek naj bi uvedel še eno pomembno novost, izkoriščanje sodobnih promocijskih strategij – za njegove nastope je plakate lepilo reklamno podjetje, kar je bilo nezaslišano in dotlej neprimerljivo. To prevratniško avantgardno dejavnost povezuje Vrečko z radikalno fazo avantgarde: »V radikalni avantgardi se volja absolutnega ustvarjalnega subjekta prenese na samo pesnikovo eksistenco, na njegove ude in telo, pesnik postane živa umetnina, ki se navzven potrjuje s svojim ekstravagantnim oblačenjem, s posebno frizuro, z nenavadnimi gestami in načinom hoje, z burnim javnim nastopanjem in izzivanjem publike« (Vrečko 1999: 51).

Vrečkovi podatki so nadvse zanimivi, saj Podbevška postavljajo v neposredno bližino sočasnih evropskih avantgardističnih praks.<sup>145</sup> Natančneje je o tem pisal Milček Komelj, ki je leta 1982, leto dni po Podbevškovi smrti, v *Naših razgledih* objavil članek *Vloga Antona Podbevška*. Zapis sicer nima znanstvenih pretenzij – opira se predvsem na spomine, pogovore z akterji novomeške pomladi ter njihovo medsebojno korespondenco –, a vsekakor predstavlja najpodrobnejše poročilo o Podbevškovih avantgardističnih nastopih in njegovi vlogi med mlado generacijo. Komelj oceni, da je bil v nekem obdobju Podbevšek brez dvoma »najbolj sporna osebnost«, ki je »kot še nihče dotlej razgibal in razburil slovensko kulturno javnost«. Černigoj se ga v pogovorih spominja kot »poleg Kralja glavne ljubljanske znamenitosti dvajsetih let«. Njegova temeljna človeška poteza je iz njega naredila »vsaj za zelo kratek, toda prelomen čas izjemno vplivno osebnost ter pustila, še

<sup>145</sup> Vrečko virov za svoje trditve ne navaja, omenja le, da se te stvari o Podbevšku ohranjajo z ustnim izročilom vse do danes. Ustno izročilo ima seveda svoje lastne zakonitosti, zato je kot vir nekoliko problematično; sploh ko gre za Podbevškove lastne izjave.

bolj kot sama poezija, v sodobnikih tudi zelo živ kulturnozgodovinski spomin« (Komelj 1982: 615).

Komelj natančneje poroča o Podbevškovih ekscentričnih jutranjih »nastopih« pred sošolci, kot se jih je spominjal Božidar Jakac. Podbevšek naj bi vsak dan že pred vojno v šoli »pred pričetkom pouka stoje na klopi razglasil dnevne novice, ki jih je pred tem zvedel iz časopisov, in oznanjal, da ima angela varuha, da ima stike z duhovi in drugimi nadnaravnimi bitji« (Komelj 1982: 615). Podbevšek je na sodobnike naredil izjemen vtis in v medsebojni korespondenci so ga kolegi označevali kot »orjaka«, »strelo«, »goro«, »titana« in podobno. Pridobil je tudi izjemno kritiško avtoriteto: pesmi so mu dajali v oceno že novomeški vrstniki, pozneje pa še cela vrsta pesnikov v Ljubljani (od Kosovela do Jožeta Pogačnika). V času novomeške pomladi je bil nesporni voditelj generacijskega kroga. Za razliko od negotovih kolegov je izžareval izjemno samozavest in energijo; imenoval se je »vrojenega« ali »titana« in se tako tudi obnašal. S poezijo, z avtoritarnimi nazori in s suverenim nastopom je »na sodobnike iz svojega novomeškega kroga tako vplival, da so se začeli tudi sami šteti za titane, zlasti nekaj časa Jarc /.../ Zeleli so postati 'možje energije' (Puc) in se razviti za Podbevškom do take stopnje, da bi ne bili več človeško ranljivi /.../ To se je kazalo v njihovih pesemskih poskusih pa tudi v siceršnji dikciji v pogovorih in pismih ter celo v njihovem vedenju (kratek čas pri Jarcu, ki se je – sicer ves plah – nalašč vedel visokostno)« (Komelj 1982: 615). Podbevškovi nazori so seveda hitro dobili tudi goreče nasprotnike; poleg starejše generacije mu je nasprotoval tudi del študentske mladine, zato si je »že zgodaj iz previdnosti omislil revolver, brez katerega se ni v Ljubljani nikamor premaknil in ki ga je v resnici nekajkrat obvaroval nevšečnosti, da niso študentski nasprotniki v Ljubljani tudi fizično obračunali z njim« (Komelj 1982: 616).

Podbevšek je torej močno zaznamoval svoje okolje že s svojo kontroveržno osebnostjo in obnašanjem, odmeval pa je tudi njegov prekucuški koncept socializacije poezije – specifični recitacijski večeri oz. soareje. Glede zgodnje avantgardistične dejavnosti poroča pesnik o mladostnih literarnih večerih, ki naj bi jih prirejal leta 1914, nekje od jeseni, skozi vso zimo in pomlad 1915, skoraj vsak teden po enega v Novem mestu za dijake, v Birčni vasi in Stopičah pa »za kmečke fante in dekleta« (Poniž 1991: 15). Odmevnejši nastopi so sledili po vojni, ko se je Podbevšek vrnil s fronte in stopil med protagoniste *novomeške pomladi*. Rihard Jakopič, ki je leta 1920 odločno podprl novomeško mlado gibanje, se je po desetih letih še natančno spominjal Podbevškove recitacije na dan 26. septembra 1920 v polni dvorani novomeškega Narodnega doma, kjer je množica občinstva »nestrpno čakala na literarni večer« (Jakopič 1930: 79). Podbevšek je nastopil za »skrivnostnim romarjem« Jarcem: »Nato pa je prišel človek – človek iz bojnih poljan. Po oblakih

je priplaval, poln napetosti, in iz višav fantazije je jel spuščati med presenečeno občinstvo sikajoče kače-klopotače in s smelim pogumom in mirnim srcem metati svoje učinkovite bombe. Občinstvu je zastajala sapa in nastalo je gibanje. – Eni so bili mnenja, da se nam ponižnim Slovencem ne spodobi imeti posla z bombami, drugi zopet so bili nasprotnega mišljenja, češ da so prav bombe pravi instrument za sodobno razodevanje. Vnela se je nato živahna debata, ki je trajala do pozne noči« (Jakopič 1930: 80).

Odmevnejše reakcije so sledile, ko je »novomeška avantgarda« nastopila v Ljubljani, v Narodnem gledališču, 12. 11. 1920. Podbevška, ki je bil ta čas še študent v Zagrebu, je seveda močno zanimala socializacija poezije. Poročila o futurističnih soarejeh je poznal in večina odzivov na omenjeni recital izpostavlja ravno nenačuden način recitiranja (Poniž 1991). Odzivi na njegovo provokativno držo so bili pretežno odklonilni. Kritika je Podbevšku pripisovala duševne motnje, saj je psihiatrično mnenje Alfreda Šerka, ki je Podbevška »pošiljal« v sanatorij, odmevalo tudi v umetniških diskusijah. Težko je prikazati, kako je bilo Podbevškovo umetniško stališče osamljeno in pozneje obojeno celo od njegovih nekdanjih sodelavcev; tako od leve kot od desne. Zato je jasno, da je prišel navzkriž skoraj z vsemi (Šalamun 1972). Uroš Lubej skuša rekonstruirati razloge za skrivnostni pesnikov molk in med njimi omenja tudi zavrnitev, ki je prišla »iz vseh strani, počasi in zanesljivo« (Lubej 2000: 261). Poudari, da se ideologom Podbevšek ni zdel primeren *za narod*, zdel se jim je prezgoden. Tipično reakcijo diskurza tradicionalne meščanske estetike na pojav avantgarde predstavlja odziv Ivana Tavčarja, ki je že leta 1920 v *Slovenskem narodu* objavil članek *Električna žoga* in drugo, katerega del je tudi »pesnitev« *Magnetični želodec in električna vinska kaplja* (podpisana dovolj zgovorno z imenom Anton Polomšek) – gre za lep primer konservativne parodije, ki brani vladajoča estetska načela, hkrati pa, kot opozarja Juvan, tudi »uveljavljena razmerja moči na literarno-kulturnem in političnem prizorišču« (Juvan 2000: 75).

Kljub skoraj nepremostljivim težavam pri uveljavljanju avantgardističnega modela literarnega proizvajalca je Podbevšek vztrajal vsaj do izdaje *Človeka z bombami*. Svojo edino pesniško zbirko je leta 1925 moral izdati v samozaložbi s pomočjo soproge, saj mu ni uspelo najti založnika, ki bi si upal izdati tako problematično knjigo – delo, ki je skoraj zagotavljalo ideološki pogrom, medtem ko je bila finančna plat njegovega natisa (vsaj v očeh tedanjih založnikov) nadvse vprašljiva. Podbevšek je torej moral zalagati sam, a je imel zato vsaj popolnoma proste roke pri konceptiji, izboru in oblikovanju zbirke. Zasnoval jo je po vzorih, ki so jih ponujala poročila o futurističnih in dadaističnih publikacijah. To dokazujejo skrbna sestava zbirke, posebna pozornost na optično obliko, tisk in papir. Neprimerljiv postopek

je gotovo tudi ponatis procesa zoper zbirko na platnicah same zbirke. Zato morda ni tako nerazumljivo, da je bil *Človek z bombami* označen kot *strašna* knjiga; tako je namreč Vidmar zapisal leta 1925 ob njenem izidu (Vrečko 1999).

Vendar je bila v času, ko je Podbevšku uspelo natisniti to »strašno« in »bombastično« knjigo poezije, situacija že popolnoma spremenjena. Kot pesnik je že dolgo molčal, njegova dejavnost je bila preusmerjena. Kot pojasnjuje Komelj, je bil tudi njegov vpliv na sodobnike v tem času bistveno manjši, kajti Podbevšek se je »samovšečno razglašal za vodnika« in razsojal »neprizivno, avtoritativno in brez obrazložitev« (Komelj 1982: 615), zato so se začeli prvotni občudovalci postopoma odvrčati od njega; leta 1921 se je v ljubljanskem mestnem domu del njegovih nekdanjih privrženec pod vodstvom Vladimirja Premruja javno distanciral od njega, večinoma pa so postali do Podbevška vsi nekoliko bolj zadržani. Ob izidu zbirke leta 1925 so kolegi gledali nanj že nekako »retrospektivno«; njegov nekdanji vpliv se je porazgubil v zgodovinsko zanimivost, živo le še v lokalnih okvirih – »čas, ko je bila njegova umetnost osrednja tema pogovorov najiminitnejših predstavnikov slovenske kulturniške družbe, kot nam popisuje v enem izmed pisem Jarc, in ko so se o njem sklepale celo stave, kot beremo v Finžgarjevi avtobiografiji, pa je minil« (Komelj 1982: 616).

KOZMIČNI ANARHIZEM IN POLITIZACIJA AVANTGARDE. Podbevškov avantgardizem, ki je imel večino tipičnih potez sočasnih evropskih gibanj, naj bi po nekaterih razlagah doživel naraven konec s samoukinitvenim prehodom v politiko (Antončič 1998). Literarni fazi naj bi torej – tako kot drugod po Evropi – sledila politična faza. Za Podbevškovo delovanje po letu 1920 je v resnici značilna politizacija: praksa javnih nastopov se je nadaljevala, a zdaj z drugačnim programom in drugačno publiko (Poniž 1991). Po razhodu z »labodovci« (Vidmar, Kogoj) so pri Podbevšku politična vprašanja postopoma postajala pomembnejša od umetnostnih. Vsekakor je tudi za njegovo »pilotovsko« fazo značilno avantgardistično skupinstvo: Podbevšek je s somišljeniki, tokrat izrazito iz levičarskega tabora (Štefanija Ravnikar, Angelo Cerkvenik, Tone Seliškar) prirejal literarne nastope v delavskih krajih. Z radikalno izjavo v *Jutru* 29. januarja 1927 se je distanciral tako od katoliških kot od liberalnih literatov. Njegove tedanje nazore dobro ponazarja članek Razmerje umetnika do države v *Napreju*, ki ga je Podbevšek ponatisnil tudi v *Rdečem pilotu*. V njem govori o frontalnem spopadu s »pasatisti«, ki ga ni mogel uresničiti s *Tremi labodji*, in je zato začel »misliti na revijo, ki bi šla preko vseh pomislekov in kompromisov kot izrazita oznanjevalka poraza obstoječega družbenega reda«. Podbevšek se je hkrati žolčno lotil praktično vseh sodobnikov, »eksemplarjev, ki hodijo po dveh nogah in 'pišejo' ...« (Šalamun 1972: 42); v *Izjavi* v *Jutru* 1927 piše: »Proti reakciji, ki tako

bujno cvete, kot še nikoli, sem započel boj in ga bom izvojeval kljub vsem intrigam za mojim hrbtom« (Šalamun 1972). A ga ni mogel – to je bila pravzaprav njegova zadnja avantgardistična manifestacija. Konec dvajsetih let je nekoč senzacionalni Podbevšek tako rekoč poniknil, skorajda izginil iz javnega življenja.

S tem v zvezi se moramo vrniti k že omenjeni Kreftovi interpretaciji Podbevškovega avantgardizma. Krefť Podbevška označi kot kozmičnega anarhista, ki uvidi, da se je dotedanja duhovna baza porušila, a je tradicijo sposoben preseči in prevrednotiti. Novi pesnik ni le »božanski stvarnik« v romantičnem smislu, temveč tudi »kozmični anarhist«; kozmični anarhizem pa je ena od avantgardnih konstant. Razlog Podbevškovega neuspeha je po Kreftovem mnenju ta, da je bil njegov poskus z *Rdečim pilotom* »tudi za komunistično krilo socialne demokracije leta 1921 preradikalen, in je tako skupina pilotovcev v svojem sicer kratkem življenju tudi edini slovenski zastopnik rdečega gardizma, tako kot je edini pravi zastopnik proletkultovstva« (Krefť 2000: 32). Kleč je v tem, da si je avantgarda za razliko od organizirane komunistične linije pod »novim socialističnim človekom predstavljala rdečega gardista, ki gradi nekaj povsem nesluteneга, kozmičnega in anarhičnega« (Krefť 2000: 33).

Kot je v Zürichu pri dadaistih ugotovil že Lenin, si komunisti z avantgardo pri revoluciji ne morejo pomagati: »Avantgardni kozmični anarhizem, četudi tako podvržen sledenju revoluciji kot pri Majakovskem, komunistični stvari ni mogel služiti. V njem je bilo zastopano kozmično, torej več kot le internacionalno pojmovanje revolucije, ki se ima zgoditi, in anarhistično, torej vsakršni utrditvi kakršne koli oblasti nenaklonjeno pojmovanje poteka revolucij« (Krefť 2000: 34). Zato je v *Novem mestu* pomenljiv Vrežčev nasvet Bohoriču, naj zatre solzavo romantično muzo in se usmeri na kozmično stavbarsko pot. Podbevškovo proletkultovstvo v *Rdečem pilotu* je morda jalovo prav zaradi omejitve, ki je ravno tako izpovedana v Jarčevem romanu, ko Vrezec pravi, da umetnost ni bojno orožje množic; od trde in organizirane revolucionarnosti ga je oddaljeval ravno kozmični anarhizem. Ta anarhizem zadnje faze Podbevškovega avantgardnega delovanja je pravi anarhizem Kropotkinovega tipa – Kropotkina pa Podbevšek citira v članku *Politična umetnost v Rdečem pilotu*. Tovrstni anarhizem je bil po Kreftovem mnenju povsod po Evropi edini pravi politični zaveznik radikalnih umetniških praks.

Takšna interpretacija sklepne faze Podbevškovega javnega nastopanja se zdi sicer privlačna, vendar pa so morebiti v ozadju (tudi) drugi razlogi. Vsekakor Podbevškovo delovanje v tej fazi deluje kaotično, celo nekoliko nevrotično. Podbevškov avantgardistični zagon se je znašel ujet med določnicami slovenskega kulturnega



prostora z njegovimi konvencionalnimi izraznimi zmogljivostmi, med lastno umetniško impotenco (pesniškim molkom) in radikalnimi umetniškimi vizijami, ki so jih vse bolj izpodrivale politične. Prav mogoče je, da je zaton figure Podbevška kot avantgardističnega literarnega proizvajalca povezan tudi s tem, da se je po letu 1920 vse pogosteje vklapljal v konvencionalnejše sheme literarnega in medijskega sistema. Aprila 1922 je prevzel vlogo odgovornega urednika socialdemokratskega lista *Naprej*.<sup>146</sup> Kljub temu da je Podbevšek ohranil radikalne poglede na umetnost in politiko, se zdi, da je vloga urednika pretežno politične publikacije že po svoji naravi težko združljiva z vlogo umetniškega prekucuha, ki brezkompromisno obračunava s »pasatisti«. Poleg tega je nekaj let pozneje – in to dejstvo je bilo v dosedanjih interpretacijah komajda upoštevano – Podbevšek pristal celo na aktivno sodelovanje pri postavljanju tipične sistemske institucije – stanovske organizacije pisateljev.<sup>147</sup>

Vzroke za to, da Podbevšku generacija ni bila več pripravljena slediti, je mogoče iskati tudi v njegovih programskih besedilih iz zadnje faze. Ta so bila sicer zelo radikalna, a hkrati zaznamovana z nekontrolirano agresivnostjo in miselno difuznostjo; delovala so nesistematično in paberkovalsko (Kos 1980). Še drugače pa osvetli celoto Podbevškovega dela pregled njegovih starostnih pesmi in popravkov, ki jih je po drugi svetovni vojni vnašal v izvod prvotiska *Človeka z bombami*.<sup>148</sup> Prej kot z avantgardizmom se spogledujejo s povojnim intimizmom in nasploh delujejo neambiciozno, če jih primerjamo z mladostnimi stvaritvami. Emica Antončič ugotavlja, da je modernistični fluidnosti zavesti v himnah s popravki odvzeta radikalnost, in sklene takole: »Njegova starostna poezija ne nadaljuje tam, kjer je pesnik leta 1919 končal. Ostaja le Podbevšek, star mož, ki mu je njegova mladostna poezija postala tuja. Popravki zbirke kažejo, kako zelo ga je prizadelo nerazumevanje sodobnikov in kako mu je skozi desetletja razvoja slovenske poezije, ki so se popolnoma oddaljila od začetkov modernizma, ki jih je sam zasnoval, skozi omajano samozavest raslo nezaupanje do lastne mladostne poezije«; ostaja nam torej le nekaj »skrajno tradicionalnih refleksivnih pesmi ostarelega človeka«, ki je pri svo-

<sup>146</sup> Zanimivo je, da je ta list leto in pol pred tem (13. 11. 1920) tako kot liberalni *Slovenski narod* objavil znamenito Šerkovo uničujočo kritiko Podbevškove poezije.

<sup>147</sup> Po prvih poskusih take združbe v letih 1872 in 1885 je bilo 21. aprila 1920 ustanovljeno Društvo slovenskih leposlovcev, ki je resneje zaživelo šele decembra 1925, ko ga je na Podbevškovo pobudo prevzel Oton Župančič. Podbevšek je za slabi dve leti postal tajnik in resno zastavil program društvenih dejavnosti: preimenovali so se v Društvo slovenskih književnikov, organizirali Prešernove in Cankarjeve proslave, snovali lastno prevajalsko centralo, kataloge izdanih knjig in lastno založbo.

<sup>148</sup> Na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU je pred kratkim postala javno dostopna elektronska znanstvenokritična izdaja *Zbranih pesmi*, ki obsega vsa znana Podbevškova pesemska besedila (<http://nl.ijs.si/e-zrc/podbevsek>).

jih enaindvajsetih letih prišel »do skrajne točke svojega pesniškega razvoja in ki so ga hkrati slovenske kulturne in literarne razmere pobile in mu niso dale potrebnega potrdila o pionirski razvojni vlogi njegovih pesmi« (Antončič 1998: 17).<sup>149</sup>

Ne glede na različne možne interpretacije Podbevškovega avantgardizma in razlogov za njegov konec celota Podbevškovega delovanja brez vsakega dvoma nosi značilne avantgardistične poteze. Res je, da se pri nas ni oblikovala avtohtona literarnoumetniška avantgarda in da so spodbude prihajale iz drugih središč, pa vendar pretirano poudarjanje njene »omiljenosti«, »blokiranosti« ali »zavrtosti« ni potrebno. Tudi Janko Kos, ki se glede slovenske zgodovinske avantgarde ne more otresti skeptičnih pridržkov, pristaja na to, da je Podbevškova dejavnost model prve prave literarno-umetniške avantgarde pri nas (Kos 1986). A tudi če bi zaradi oženja koncepcije avantgardizma ta ugotovitev kdaj postala problematična, je gotovo, da je ravno Podbevšek – predvsem na ravni družbenega delovanja – v slovenskem prostoru uveljavil nov tip literarnega proizvajalca, ki svojo vlogo preigrava na različnih poljih – od strogo besedilnega do kulturnega in političnega. Ta proizvajalec nikakor ni usmerjen le k proizvajanju (avantgardističnih) besedil, temveč je naravnost notorično obseden od produkcije samega sebe kot avtorja: ukvarja se s svojim lastnim položajem, ukvarja se z lastno javno podobo, skuša usmerjati lastno vrednotenje (in kanonizacijo). To počne tako v pesmih, v katerih uveljavlja docela nov tip lirskega subjekta, kot v programskih besedilih, na javnih nastopih, v stikih z generacijskimi umetniškimi kolegi, pri organiziranju takšnih in drugačnih skupin ali snovanju revialnih projektov – in konec koncev tudi v politiki. Podbevšek sebe in svoje ustvarjanje namenoma obdaja s tančico nepristopnosti in skrivnostnosti, kar je spet mogoče videti kot eno od strategij preživetja in uveljavitve v literarnem polju.<sup>150</sup> Res pa je, da je Podbevškova strategija spodletela, in ta tip literarnega proizvajalca se pri nas nikakor ni prijel, kaj šele, da bi postal dominanten model v tedaj že močno heterogenem literarnem polju.<sup>151</sup> V resnici je bil kmalu pozabljen in ni bil obnovljen vse do neoavantgardnih gibanj po drugi svetovni vojni.

<sup>149</sup> Tudi Komelj opaža, da povojni Podbevšek ni več deloval kot titan ali človek z bombami, kakršnega je videl (in upodobil) Jakac kot vodnika generacije, temveč urejen, pedanten, prijazen in nezaupljiv mož, usmerjen v preteklost (Komelj 1982).

<sup>150</sup> Komelj opozarja, da Podbevšku ne smemo docela verjeti glede izjav, ki se tičejo njega kot pesnika – to naj bi Podbevšek celo sam priznal (Komelj 1982).

<sup>151</sup> Pretežno večino literarnih proizvajalcev v obdobju med vojnama je mogoče uvrstiti v tipe, ki so se uveljavili že pred tem – predvsem tip pisatelja-umetnika brez izrazito avantgardističnih potez. Ob tem seveda ne smemo spregledati, da to velja za t. i. elitni pol produkcije; v tem času je namreč diferenciacija sistema v smeri elitno-trivialno že močno napredovala. Seveda pa so literarno-proizvajalski modeli trivialne produkcije literarno zgodovino relativno malo zanimali.

## Srečko Kosovel

pesnik mnogih obrazov in »odsotni« avtor – literarni kanon in konstruiranje klasika – dva tipa zgodovinske avantgarde – model avantgardista med obrobjem in centrom

Za začetnika zgodovinske avantgarde pri nas veljata predvsem Podbevšek in Kosovel. Njuni literarni karieri si skorajda ne bi mogli biti bolj različni. Podbevšek je kot mladenič bojevito nastopil, napisal relativno malo pesmi, dvignil veliko prahu in se po neuspeli politizaciji avantgardnega projekta umaknil tako s kulturnega kot s političnega prizorišča, ostal je na obrobju javnega življenja in tam molče preživel drugo svetovno vojno in povojna desetletja vse do smrti leta 1981. Njegov avantgardizem je šele po drugi svetovni vojni znova zbujal zanimanje, ki je po smrti še naraslo, skupaj z nekakšnim ovojem skrivnosti, ki ga je priklical tako dolg pesniški molk. Pri njegovem sodobniku Srečku Kosovelu (1904–1926) se nasprotno zdi, da je smrt nasilno pretrgala ustvarjalno pot, ki bi se sicer gotovo nadaljevala – po količini s pesmimi popisanega papirja mladi Kosovel vsekakor sodi med rekorderje – vsekakor pa je Kosovel s pisanjem literature *prebiteval* njeno socializacijo. Iz te razlike se ponuja specifična pot obravnave Kosovela, ki precej odstopa od tiste pri Podbevšku in tudi pri večini drugih izbranih avtorjev. Izhajala bo iz vprašanja, kaj se dogaja z odsotnim, torej fizično mrtvim avtorjem, v zapletenih procesih, ki v razvitem sistemu določajo pozicijo in vrednost ter ustvarjajo literarni kanon.

Primer Kosovela je za to nadvse ustrezen. Proizvajalec je namreč neločljivo povezan z drugimi vlogami v literarnem sistemu: vlogo posrednika, sprejemnika in obdelovalca. Kosovel je tu posebej zanimiv, saj kot literarni proizvajalec ni dejavno posegal v sistemske odnose, oziroma je vpliv teh posegov (redke objave, uredništva, grupiranje), ki jih je utegnil izvršiti v kratkem času svojega življenja, zanemarljiv v primerjavi s tem, kar so za »Kosovela« storili tisti, ki so prevzeli nase vloge, ki jih v običajnih okoliščinah prevzema, gotovo pa vsaj nadzira in usmerja, literarni proizvajalec. Zato je mogoče trditi, da je kanonizacija Kosovela, ki danes nesporno velja ne le za enega najboljših slovenskih pesnikov, temveč tudi za najradikalnejšega predstavnika zgodovinske avantgarde, že takoj od začetka potekala docela »mimo« njega. Kosovel je posmrtno zmagovito vstopil v literarno areno, a pri tem so odločilno vlogo odigrali drugi akterji, saj natančnejših načrtov, kaj in kako storiti z obsežno in s hierarhično neurejeno zapuščino, ni zapustil. Ravno zato je njegov primer izredno zanimiv za preučevanje različnih procesov v literarnem sistemu in vloge avtorja v njih. Toliko bolj, ker je mogoče trditi, da večina dosedanjih obravnjav Kosovela in njegovega dela spregleda ta pomembni kontekst in obravnava »Kosovela« kot nekaj vnaprej danega in razpoložljivega.

Posebno pozornost je očitno treba nameniti recepciji Kosovelovih del in genezi njegovega odličnega mesta med slovenskimi klasiki. Ukvarjanje s temi vprašanji nikakor ni neko obskurno literarnozgodovinsko početje, saj gre predvsem za *literarni kanon*, ki je za konstituiranje družbene skupnosti temeljen. Oblikovanje in vzdrževanje literarnega kanona je nujen element razvitega literarnega sistema, dogaja pa se v interakciji vseh štirih delovalnih vlog literarnega sistema; predvsem v zvezi z literarnim posredništvom in še bolj literarnim obdelovanjem. Ker je kanonizaciji Kosovela potekala *mimo* njega, se še posebej jasno vidi, kako je kot kanonični avtor *konstruiran*.

PESNIK MNOGIH OBRAZOV IN »ODSOTNI« AVTOR. Dobro je znano, da se je Kosovel v slovensko literarno, a tudi kulturno in politično zgodovino vpisal kot pesnik mnogih obrazov: kot melanholični pesnik Krasa, senzibilni pesnik z izrazito slutnjo smrti, kot socialno-revolucionarni vizionar in tudi kot pravi pesniški avantgardist. Že kmalu po smrti je postal prava ikona, morda najpomembnejše pesniško ime 20. stoletja, nacionalni literarni klasik. Njegovo ime se je uporabljalo za poimenovanje šol in ulic,<sup>152</sup> odlično je zastopan v antologijah poezije in literarnih zgodovinah ter do današnjih dni podrobno predstavljen in razčlenjen v srednješolskih učnih programih. K statusu Kosovelove klasičnosti so bistveno prispevali literarni zgodovinarji, ki so mu posvečali obsežne študije in monografije.<sup>153</sup> Nedvomno je Kosovel torej klasična, malodane kulturna figura slovenske kulturne zgodovine. In na kakšen način je danes dostopen? Potencialni sprejemnik Kosovelove poezije je soočen z goro različnih izdaj, kompilacij in izborov pesmi: od redkeje dostopnih predvojnih do malih broširanih, žepnih, takih z ornamentami ipd. Najbolj pa seveda tistega, ki hoče nadgraditi shematično (npr. srednješolsko) izkušnjo Kosovela, usmerjata dve referenčni izdaji: *Zbrano delo* in seveda razvpita izdaja tako imenovanih *Integralov* iz leta 1967.

Ob tem si je mogoče zastaviti nekaj zanimivih vprašanj v zvezi s procesom kanonizacije. Lažje se jim bo približati po nekem ovinku: prek opusa že obravnavanega Janeza Trdine. Temeljitejši pregled gradiva hitro pokaže, kakšna zgodovinska

<sup>152</sup> Kosovelova ulica ali cesta danes obstaja v Ljubljani, Mariboru, Celju, Radovljici in Grosupljem (ne pa na primer v Sežani). Podbevškovo ulico najdemo le v Novem mestu, in sicer v predmestni trgovsko-obrtni coni, kjer o Podbevšku bržkone malokdo sploh kaj ve.

<sup>153</sup> Ob stoletnici Kosovelovega rojstva (2004) je intenzivnost ukvarjanja z njim seveda še porasla – in konec koncev veljavo nekega avtorja lahko pač merimo tudi s količino pozornosti, ki spremlja njegove jubileje. Vrstile so se okrogle mize, simpoziji, branja, proslave, na poti so nove znanstvene študije, poljudni eseji, časopisni komentarji in posebne monografije o Kosovelu in njegovem delu.

*konstrukcija* je kanonizirani »Trdina«, kot nam je na voljo v zbirki *Zbranih del*, oziroma koliko truda je treba vložiti, da razberemo prvotni kontekst, ki se trdovratno izmika. V Trdinovem primeru imamo v omenjeni zbirki dvanajst knjig z enotnim formatom, vezavo, tipografijo itd., skratka opraviti imamo z neko celoto, ki je urejena, homogena, sama po sebi nas navaja k misli o nekakšni sklenjenosti, celovitosti in notranji harmoniji avtorjevega opusa. V resnici pa zbir dvanajstih knjig prinaša popolnoma različna tekstovna gradiva: od neurejenih rokopisnih zapiskov, ki očitno nikdar niso prišli v fazo zaključene avtorske redakcije, do urejenih, relativno izpiljenih in zaključenih besedil – kakršna je npr. večina *Bajk in povesti o Gorjancih*. Kljub temu, da so ta dejstva zadovoljivo pojasnjena v opombah, je očitno tole: pomešana so besedila, pri katerih je intenca objave nesporna, in besedila, za katera niti približno ni jasno, ali bi jih avtor želel objaviti v taki obliki; ter da je hkrati ta mešanost skrita v enotnosti izdaje.<sup>154</sup>

Pri Trdini je torej mogoče reči, da je že urednik prve izdaje *Izbranega dela*, tj. Etbin Kristan za založnika Schwentnerja, in še bolj urednik *Zbranih del* Janez Logar, na neki način postal soavtor: sooblikoval je »Trdino« za prihodnje generacije. In vendar je Trdina dolgo živel (od 1830 do 1905) in aktivno usmerjal usodo svojih besedil, vplival je lahko, če na nič drugega, vsaj na to, ali jih je za življenje objavil ali ne. Popolnoma drugače je pri Kosovelu. Kot je dobro znano, je Kosovel umrl v Tomaju leta 1926 zaradi meningitisa, star komaj 22 let. V kratkih letih aktivnega pesnjenja je zapustil neverjetno obsežen, pa tudi osupljivo raznolik pesniški opus – v rokopisni zapuščini v NUK je v 12 mapah ohranjenih prek 1000 pesmi. Zapustil je torej goro pesmi, a zelo malo podatkov o njih. Njegovo avtorsko delo se je končalo pri zapisu besedila, ni pa se moglo nadaljevati v selekcijo, piljenje, izbor, strategijo nastopa v javnosti, strategijo uveljavljanja med sodobniki v literarnem sistemu itd. – vsi ti postopki pa so vedno del življenja literarnega proizvajalca. Da je Kosovel lahko postal klasik, je moral nekdo to delo opraviti *namesto njega*.<sup>155</sup>

Tisti, ki so se tega lotevali, so se najprej soočili z dilemo, kako se spopasti z množico gradiva. Kdor se na rokopisnem oddelku NUK prebije skozi ta resnično impresivni material, mora na koncu ugotoviti, da zanesljivih vodil, s pomočjo katerih bi lahko razvrščali gradivo, skorajda ni. Težko bi ga utemeljeno urejali po tematskih

<sup>154</sup> Težava je globlje narave: ekdotika mora v praksi vedno že odgovoriti na zapleteno vprašanje, *kaj je* (dokončen, literarni) *tekst?*, njen postopek pa je lahko bolj ali manj reflektiran.

<sup>155</sup> Tradicionalni pogledi na *pisatelja* so seveda osredotočeni na pisanje; šele koncept literarnega proizvajanja kot delovalne vloge v kompleksnih relacijah sistema omogoča teoretsko refleksijo celote *dejavnosti* literarnega proizvajalca.

sklopih, enako velja za načelo slogovne sorodnosti. Natančne časovne zaporednosti nastajanja pesmi ni mogoče zanesljivo ugotoviti. Edina opozicija, ki bi lahko služila kot hierarhizacijski znak, je podpisano – nepodpisano; pa vendar ta ni in ne more biti zanesljiva, saj nikakor ni rečeno, da so pesmi, pod katere se je pesnik podpisal, v resnici boljše ali bolj dodelane, ali da bi jih pesnik prej objavil, če bi jih sploh, itd. Ali se je mogoče opreti na kvaliteto papirja? Eden najboljših poznavalcev Kosovelove zapuščine Aleš Berger meni, da je mogoče ugotoviti, kdaj gre za prepise oziroma čistopise, in da bi te pesmi lahko imeli za bolj izdelane. Pa vendar niti to ne more biti zares zanesljivo vodilo. Opozicija naslovljeno – nenaslovljeno ravno tako ne vodi nikamor. Z nekaj borimi omembami načrtov in s pesmimi, objavljenimi za časa pesnikovega življenja, si ravno tako ni mogoče zadovoljivo pomagati.

Pravzaprav je ironično – ampak najbolj smiselno je rokopise razvrstiti enostavno kar po abecedi, kot so razvrščeni tudi v NUK. V trenutku, ko želi kdor koli »nekaj« narediti s to zapuščino, se kot edina smiselna možnost pokaže – konstrukcija, ki je lahko kvečjemu bolj ali manj ozaveščena. Konstrukcija nekakšne kontinuitete, neke zgodbe. Na mesto avtorja mora stopiti neki drug delovalnik v literarnem sistemu: drug avtor, urednik, kritik. Vsak opravi svoje avtorsko delo, postane sodelavec, soavtor Kosovelu: Ocvirk s Kosovelom, Gspan s Kosovelom, celo (opremljevalec) Brumen s Kosovelom ... Pomen dejstva, da je Kosovel kot avtor na neki način odsoten, nedostopen, je pravzaprav težko oceniti. A nikakor ga ne smemo zanemariti, sicer vsako razpravljanje o njegovi poeziji, ki skuša preseči raven analize posameznih pesmi – in sem sodijo problemi slogovnega razvoja, problemi modernizma, avantgardizma itd. –, izgublja kredibilnost.

LITERARNI KANON IN KONSTRUIRANJE KLASIKA. Ob avtorju, ki je na opisani način »odsoten«, nekako razločen od lastnega dela in podobe – ker sam ni mogel uresničiti vseh tistih dejanj, ki jih od literarnega proizvajalca pričakujemo –, pa se je vseeno tako rekoč z zlatimi črkami vpisal med Velike avtorje, je treba premisliti temeljne poteze literarnega kanona in procese njegovega oblikovanja. Literarni kanon ni le izbor najbolj cenjenih besedil v neki kulturni skupnosti, temveč kompleksna in dinamična konstrukcija, ki vključuje tudi imena kot »blagovne znamke« avtorjev, celoto pomembnejših interpretacij besedil, vsakdanje fraze, prikrojene iz kanoničnih besedil, popreproščene formule in citate »za vsakdanjo rabo«, tipična vrednotenja in podobno. Poenostavljeno rečeno, v literarni kanon ne sodijo le Kosovelova besedila, recimo najboljši *Integrali* ali *Konsi*, temveč tudi dejstvo, da gre za bolehnega pesnika, ki je umrl mlad, da gre za »pesnika Krasa«, pa celo zgodovina bralske recepcije njegovih pesmi se vpisuje vanj. Kanon je namreč pomemben del »temeljev« neke skupnosti, tekstualna baza, na podlagi katere neka družba gradi

svoj zgodovinski spomin, ga vzdržuje in reciklira; je nekakšno zrcalo, prek katerega vzpostavlja svojo identiteto. Marko Juvan poudarja, da se prek kanoniziranih tekstov merijo in legitimirajo vsa minula, pa tudi aktualna kulturna dogajanja v neki skupnosti (Juvan 1994).

Kanon je seveda močno selektiven in se s časom spreminja; predvsem zaradi dotoka svežih avtorjev so kanonični izbori iz oddaljene preteklosti vse bolj selektivni in shematični. Za svoje uspešno funkcioniranje v vlogi družbenega veziva potrebuje učinkovite reprodukcijske mehanizme, med katerimi je najpomembnejši šolski sistem (Guillory 1983). Kosovel ostaja »Kosovel« torej predvsem zato, ker ga kot takega producira in reproducira šolski sistem – ta je v tem smislu zadnja postaja kanonizacije, ultimativna točka »konsekracije«. Pred tem je moral vsak kanonizirani avtor skozi nešteta sita in rešeta. Oglejmo si to potovanje, ki so ga temeljito analizirali predstavniki nizozemske empirične šole, npr. Kees van Rees (1989). Posameznika, ki ima ambicijo postati literarni avtor, najprej ustavijo uredniki; tako se mnogim sploh nikdar ne uspe dokopati do objave. Ko nekaj vendarle izide, se avtorja lotijo kritiki – pa še to le, če ima srečo –, in če sčasoma zbudi zadosten interes kritike in esejistike, ga postopoma v svoje znanstvene primeže stisne literarna zgodovina. Ta ga obdela, uvrsti (kategorizira) v slogovno in obdobjno formacijo, po potrebi pa ga tudi »očedi« in ideološko prilagodi, asimilira. Šele po tem se avtor in njegov tekst lahko pojavita v šolskih kurikulumih, berilih, obveznih čtivih in maturitetnih listah. To je »idealna« in poenostavljena slika tega procesa. Nanj avtor lahko do neke mere vpliva tudi sam, seveda če je živ. Že skozi prvi, uredniško-založniški filter avtor mnogo lažje precedi tekst, če pozna tehnike lobiranja, se družijo s pravimi ljudmi (uredniki, kritiki) ipd., enako velja za vse kasnejše faze – podoba »dobrih avtorjev«, ki pride do faze znanstvene obdelave, je pogosto že precej popačena, obremenjena s paratekstualnimi procesi, z osebnimi poznanstvi in podobno.

Kosovel je v času svojega življenja objavil malo, napisal pa neverjetno veliko besedil. Gotovo jih je želel objavljati, vendar mu je za uresničitev prevratnih zamisli o njihovi distribuciji zmanjkalo časa – od vseh načrtov mu je uspelo deloma uresničiti le dijaško glasilo *Lepa Vida* in literarno-dramatični krožek, poimenovan po Ivanu Cankarju; s kolegi pa se je za nekaj mesecev dokopal tudi do uredništva revije *Mladina*. Samostojna pesniška zbirka, revija *Konstrukter* in knjižna zbirka so ostale neuresničene vizije. Stanje po Kosovelovi smrti je bilo nenavadno: sodobniki so imeli nepregledno morje rokopisov in skoraj nobene hierarhije med njimi; skoraj nobenega načrta ali vsaj osnutka o zgradbi bodočih pesniških zbirk, ki jih je Kosovel gotovo imel v mislih.

Tu se začnjenja zgodba o Kosovelu, ki nima prave zveze s pokojnikom. Da se je rokopisov sploh kdo lotil, imajo zaslugo njegovi prijatelji – kaj lahko bi namreč ta poezija ostala zgodba iz predala oz. neobstoječa zgodba. Kosovelova pot med klasike je polna arbitrarnih odločitev, bolj ali manj upravičenih uredniških presoj in vrtnanja po rokopisih pa tudi zgodovina specifične, celo kontradiktorne recepcije. Vse to velja že za prvi skromni izbor pesmi iz leta 1927, leto dni po pesnikovi smrti. Pesmi je izbral Alfonz Gspan, a tako, da je v izbor uvrstil pretežno tradicionalne pesmi. Enako je v izboru iz leta 1931 ravnal utemeljitelj slovenske komparativistike Anton Ocvirk, mlajši Kosovelov sodobnik. Prav Ocvirk je temeljna figura, povezana s tem, čemur lahko rečemo »konstruiranje« kanoničnega Kosovela. Ocvirk je namreč prevzel večino rokopisov in po vojni sprejel Kosovelov opus kot enega prvih za izdajo v ambiciozni zbirki *Zbranih del slovenskih pesnikov in pisateljev*. Dve desetletji po smrti se torej pokojni pesnik znajde v samem osredju kanonizacijskih procesov.<sup>156</sup> Ocvirk je leta 1946 izdal prvo knjigo Kosovelovega *Zbranega dela*. Vanjo je vključil precej pesmi, vendar *ne* tistih najradikalnejših, in sicer – kot sam kasneje pojasnjuje – zato, ker so se mu zdele fragmentarne, nedokončane; zdelo se mu je, kot da so to šele nekakšni zasnutki, ki jih je Kosovel v ustvarjalni vročici metal na papir, ne pa prave, estetsko dodelane pesmi. Je pa Ocvirk že v prvo izdajo uvrstil tudi nekaj radikalnejših *Konsov*.

Toda v zapuščini je ostalo še mnogo pesmi, predvsem tiste, ki jih je danes mogoče označiti za najbolj radikalne. Zato je bila potrebna revizija *Zbranega dela* iz leta 1946. Nastala je nova verzija prve knjige 1964 in leta 1974 je izšla še druga knjiga, ki je vključila tudi t. i. *Integrale*. Te radikalne pesmi, ki so dobile uredniški naslov *Integrali*, so prvič izšle že leta 1967, in tudi to prestižno izdajo je pripravil Anton Ocvirk, grafično opremil pa Jože Brumen. V javnosti je knjiga delovala kot šok: kje so bile doslej »najboljše« pesmi tega slovenskega modernista in avantgardista? Prst se je uperil v Ocvirka, ki je dolga leta pri sebi »zadrževal« rokopise. Toda ta »prst« je na neki način zgrešil poanto: ker Kosovel ni živel dlje in ni zapustil načrtov, so bili izbori gradiv in celo naslovi zbirk ali sklopov in skratka vsi uredniški posegi tako ali tako *docela arbitrarni*. To pa pomeni, da je vsak urednik vedno izbiral po

<sup>156</sup> O zbirki *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* in njeni vlogi pri dojemanju ali »konstrukciji« kanoničnega avtorja bi veljalo raziskati še marsikaj. Četudi je na deklarativni ravni zbirka utemeljena v potrebi po znanstveni izdaji, je proizvajala tudi stranske učinke. Eden od teh je seveda kanonizacija avtorjev, ki so uvrščeni v družbo vrednih znanstveno-kritične obravnave. Tu je najprej problematična že instanca vrednotenja, ki odloča o tem, kdo sodi v elito; določanje meje »zbranega«, postavljanje meja med literarnimi in neliterarnimi zapisi ipd.



lastni presoji in v skladu s svojim okusom in estetskimi vrednotami; lahko bi rekli, da je konstruiral, celo »proizvajal« svojega Kosovela. Tu se torej ponuja tudi odgovor na vprašanje, kako je Kosovel lahko postal pesnik tako različnih obrazov: njegov heterogeni opus, srkajoč vplive najrazličnejših literarnih smeri in gibanj, je omogočal tudi diametralno različne konstelacije estetskih in ideoloških preferenc. Zato je treba zgodovino Kosovelove recepcije in kanonizacije brati kot zgodovino uredniških prisvajanj in prikrajanj: pred drugo svetovno vojno je bil Kosovel narodni pesnik, ki je imaginarij Krasa postavil kot »slovenski imaginarij« – in to v času, ko je bil Tomaj globoko v Italiji in je Kosovel študiral v drugi državi. Povojni Kosovel je lahko privzel oblasti všečen obraz revolucionarnega socialista in simpatizerja delavstva. V dobi, ko so se pri nas razmahnile umetniške (neo)avantgarde, pa se je izkazalo, da je Kosovel pravzaprav izjemno moderen pesnik in avantgardist; ugotovljene so bile paralele s futuristi, konstruktivisti, z zenitisti ipd. Avantgardni Kosovel, za katerega je zanimanje utiral francoski pesnik Marc Alyn, nima istega obraza kot nekoč samotni pesnik Krasa.

Ravno z izdajo *Integralov* leta 1967 so slovenske neoavantgarde dobile legitimost in postale del neke zgodovinske kontinuitete. Toda knjiga *Integralov* sama po sebi ni nekakšna nedolžna zamudniška tvorba: spet gre za arbitraren izbor z arbitrarnim, morda celo s ponesrečenim naslovom, in s sočasno grafično opremo, ki nikakor *ni nevtralna*, ampak Kosovela izrazito asociativno postavlja v avantgardistični kontekst dobe, v kateri je knjiga izšla. V tem smislu je zgodba z *Integrali* povezana s časovno specifično *interpretacijo*, ki je *ideološko* motivirana (legitimacija kontinuitete slovenskega avantgardizma). O tem, ali bi se zdela Kosovelu tovrstna grafično-likovna in uredniška interpretacija njegovih besedil ustrezna, ne vemo ničesar – ne vemo niti tega, ali je Kosovel sploh želel v javnost z najradikalnejšimi izmed svojih pesniških poskusov. Na tej točki se seveda pojavi vprašanje o naravi avantgardizma pri Kosovelu. Avantgardizem je namreč, kot se je pokazalo pri Podbevšku, težko razumeti drugače kot v spajanju radikalne tekstualne produkcije s specifičnimi oblikami njene prezentacije (šokantnost, skupinstvo, manifesti, intermedialnost ...). Kosovel je – kar je značilno za celoto njegovega udejstvovanja v literarnem sistemu – poskrbel le za prvi del v tej enačbi, avantgardist pa je postal šele s pomočjo drugih. Tudi tu je morda treba iskati enega od vzrokov za posebnosti pri njegovi kanonizaciji.

KOSOVEL IN DVA TIPA ZGODOVINSKE AVANTGARDE. Vsekakor se je v zvezi s Kosovelom, ki je kot avantgardist v javnosti »nastopil« šele po smrti, treba dotakniti vprašanja slovenske zgodovinske avantgarde; tudi v razmerju do avantgardizma Podbevškovega tipa. Janko Kos skuša načelno razmejiti avantgardizem od mo-

dernizma tako, da ga postavlja predvsem na raven socialne prezentacije umetnosti: povezuje ga torej s paraliterarnim dogajanjem, značilnim za komuniciranje avangarde z javnostjo – gre za odmevne manifeste, ekscese, škandale, skratka izzivalno dejavnost in ekstravagantno socialno podobo pisatelja. Tak avantgardizem naj se ne bi vpisoval v tekste: tem naj bi večinoma bolj ustrezala oznaka modernizem, pri čemer ni nujno, da bi bili avantgardistični teksti modernistični, in obratno (Kos 1980a). Teoretična razmejitev ravni socialnega in tekstualnega je res lahko produktivna, pa vendar je težko verjeti, da je avantgardizem mogoče popolnoma izbrisati iz besedil. Če ne pristanemo na to možnost, se ponuja tudi teorija, da je avantgardno delo kot delo »okrušek«, torej nekako »okrušena« celota, okrušena tako, da se ji pozna proces nastajanja, ki je pomembnejši kot končni izdelek. Modernistična besedila pa naj bi bila kljub temu, kljub notranji odprtosti in večpomenskosti še vedno nekakšne *celote* (Vrečko 1986).

Tudi Juvan skuša avantgardističnost in modernističnost razlikovati že na ravni besedil, in sicer na podlagi teorije govornih dejanj: za avantgardistična naj bi veljala besedila, ki delujejo kot nekakšni pozivi, apeli, ki skušajo vplivati na etično in politično stališče bralca, in v tem smislu presegajo zgolj umetnost. Takšne pozivnosti naj modernistična besedila ne bi imela. V takšnem smislu so gotovo pozivne tako Kosovelove revolucionarne pesmi kot tudi nekateri *Konsi*. Najbolj moderen pa je Kosovel po Juvanovem mnenju zato, ker vztraja v pluralnosti različnih -izmov; sočasno razvija različne poetike (Juvan 2003). Pa vendar ni docela jasno, ali bi lahko Kosovela imeli za pravega modernista. Z duhovnozgodovinske perspektive, ki jo zanima predvsem odnos med subjektom in svetom, se Kosovel v večini tekstov po mnenju Matevža Kosa izkaže za predmodernističnega pesnika. Subjektovo doživljanje sveta se namreč nagiba v smer, da svet dojame kot nekakšen »negativni total« – pri tem pa ostaja v neoromantičnem horizontu lepe duše, ki težko sprejema kruti svet. Četudi je Kosovel glasnik človeškega preporoda in prihoda novega človeka, njegov preporod ni zares ničejanski, ostaja v svetu, ki je humanističen in torej neposredno podvržen Nietzschejevi kritiki »modernega« in »dekadentnega« (M. Kos 1997).

S tem pa še ni rešeno vprašanje o Kosovelovem avantgardizmu. Kot smo že videli, Kos v nasprotju z Vrečkom meni, da slovenska zgodovinska avangarda ni bila polno razvita in da so evropski avantgardni vzorci pri nas vzbudili le zametke avantgardnih umetnostnih konstelacij. Podbevšek je namreč v svoji najradikalnejši fazi kot pesnik že umolknil, medtem ko Kosovel ni razvil avantgardne skupine v pravem pomenu oziroma je skupinsko deloval le v okviru levičarske politične avangarde. Kosovel je svoje avantgardistične tekste snoval skrivaj, hkrati pa postal

vodilna osebnost leve socialnorevolucionarne skupine; to pa je bilo mogoče le zato, ker je bil po svoji »nacionalno-socialni provenienci, vzgoji in usmeritvi /.../ naravan v nacionalno, socialno in etično problematiko in s tem v ustrezne oblike socialno etičnega, polagoma tudi socialno kritičnega in celo revolucionarnega gibanja, ne pa v avantgarde futurističnega, zenitističnega ali konstruktivističnega tipa, ki so hotele izvesti t. i. »duhovno« revolucijo« (Kos 1986: 253). Kosovelovi integrali so torej nastajali v zvezi z evropskimi avantgardnimi gibanji, ne pa »v okviru samostojne zgodovinske avantgarde na Slovenskem« (Kos 1986: 254).<sup>157</sup>

Očitno je vsaj nekaj: Kosovelova povezava z avantgardizmom je bistveno drugačna od Podbevškove. Podbevšek vsaj na prvi pogled deluje kot tipičen avantgardist: znane so zgodbe o njegovem nenavadnem vedenju, škandaloznih literarnih večerih in avantgardistični prezentaciji poezije. Kot je značilno za zgodovinske avantgarde po Evropi, so bile njegove akcije pogosto kolektivistične. Že njegov vstop na sceno pri šestnajstih z zavrnjeno pošiljko *Žoltih pisem* je postal legendaren. Po drugi strani je bil Kosovel samotar, na zunaj pa ni bil radikalno provokativen. Pač pa je v njegovih pesmih (predvsem *Konsih*) in drugih zapiskih mogoče najti številne elemente, ki izpričujejo njegovo povezanost z evropskimi avantgardnimi tokovi: tako se v pesmi *Destrukcija* pridružuje parolam o mrtvi umetnosti muzejev in galerij ter poziva k prerodu, radikalnem čiščenju starega in vzpostavitvi nove, neobremenjene umetnosti; najdemo pa celo značilno avantgardistično formo manifesta v spisu *Mehanikom*.

Obstajata vsaj dve pričevanji o Kosovelovem odnosu do Podbevška. Leta 1925 v uvodu h *Kroniki literarnega in dramatičnega krožka* Kosovel zapiše:

Zato je nastop mladih 1920. leta, s Podbevškom na čelu, vplival prijazno. Videli smo v njem voditelja mlade generacije, kar pa Podbevšek ni bil /.../ njegov borbeni plamen je menjal smer z vetrom, postal neresen in razkril svojo neutemeljenost in neupravičenost, dokazal, da je brez sile, ki jo mora imeti vsak revolucionar in graditelj: vztrajnosti. Zato si Podbevšek ni ustvaril generacije. Generacija, ki bi jo on imel voditi, se je, ko je Podbevška spoznala, razšla v klube, majhne skupine in posameznike (Kosovel 1967: 44).

<sup>157</sup> Ideja revolucije duha po Kosovem mnenju pri nas ni polno zaživela, zato ni prišlo »v večjem obsegu do konstituiranja avtohtone slovenske zgodovinske avantgarde, ampak samo do njenih skromnih zametkov« (Kos 1986: 256). Med razlogi za to Kos navaja nerazvitost slovenskega simbolizma in morda še bolj dejstvo, da je »v slovenski družbi in kulturi dvajsetih let bila mnogo močnejša in tudi realnejša potreba po drugačne vrste literarno-kulturnem gibanju« (Kos 1980: 749).

Kosovelov odpor do Podbevška je verjetno po eni strani posledica odpora do futurizma, do katerega je imel Kosovel zaradi naveze futuristov s fašizmom podobno kot večina zamejcev vsaj ambivalenten, če ne celo odklonilen odnos. Ocvirk meni še, da je Kosovel slutil globlji prepad med njima, saj naj Podbevšku ne bi šlo za intimno pesniško izpoved in »človečanske ideale«, o tem priča zaključek *Pesmi o zelenem odrešenju*:

Naveličal sem se igranja z resnicami, / to je preostro za bolne, in še bolj / sem se naveličal igranja Podbev- / škovega, njegovih mozaikov, ki so / bili iz suhega lesa in barvane plo- / čevine, rdeče, črne in bele, kakor / pobarvano železo za novo, sivo / stavbo, tako, kakor jih sovražim. / Kajti njegov klavir / v suhem ritmu igra / kakor motorno kolo, / jaz pa se ne vozim rad z avtomobili / in hočem podreti to stavbo, vse stav- / be te strašne in frizerske civilizacije (Kosovel 1967: 42).

Vsekakor Kosovelov angažma pri socializaciji poezije ne kaže tipičnih avantgardnih potez, zdi se, da je Kosovel v tem smislu manj radikalen ali celo tradicionalističen.<sup>158</sup> Če bi torej skušali avantgardizem omejiti na socialno raven, bi morali Kosovelovo avantgardističnost postaviti pod debel vprašaj. Vendar taka omejitev ni smiselna, saj je avantgardizem ustrežnejše razumeti v prepletanju tekstualnih in kontekstualnih prvin. Z vidika radikalnosti (nekaterih) tekstov Kosovela brez večjih težav umeščamo na začetke slovenske zgodovinske avantgarde; nikakor pa tega ni mogoče reči za njegov položaj literarnega proizvajalca v sistemu. Kosovi pomisleki o omejitvah zgodovinske avantgarde pri nas so v zvezi s Kosovelom docela upravičeni (kar ne velja za Podbevška) in tudi z vidika naše raziskave bi Kosovela težko opredelili kot pisatelja-avantgardista, če v to opredelitev zajamemo celoto literarno-proizvajalske dejavnosti. Ta dejavnost pač ni omejena zgolj na proizvajanje literarnih besedil, ampak zadeva kompleksno interakcijo posameznika v različnih delovalnih vlogah v literarnem sistemu. V vsakem primeru pa se celotna Kosovelova zgodba odvija *post festum*.

MODEL AVANTGARDISTA MED OBROBJEM IN CENTROM. Izkazalo se je že, da je Kosovel kot kanonični avtor (in hkrati tudi ustrezen *tip* slovenskega pesnika – s tako življenjsko usodo, ki jo najdemo že v modelu cukrarne) v celoti *konstruiran*, saj ni imel na svojo kulturno usodo nobenega vpliva. S tem ni rečeno, da drugi avtorji lahko bistveno vplivajo na kanonizacijo: nasprotno, ti procesi so večinoma posmrtni, dokončno podoba pa jim krojijo številne institucije, vključene v kompleksno dogajanje. Kosovel kot kanonični avtor zato ni identičen s historično osebo pesnika, temveč je rezultat »avtorske koprodukcije«, v katero sta vključena tako mašinerija

<sup>158</sup> Kako bi se to nadaljevalo, je težko reči, vendar je malo verjetno, da bi se Kosovel kdaj podal na radikalno Podbevškovo pot. Nazorski prepad med njima se zdi nepremostljiv.

literarnega sistema kot tudi znanstveno opazovanje literature. Opazovanje procesa družbene »proizvodnje« avtorja nakazuje, da razvoja vloge literarnega proizvajalca ni mogoče zastaviti le na ravni posameznega avtorja, njegovega opusa in njegove dobe, temveč je treba seči tudi v njegovo posmrtno »potovanje«, ki običajno vijuga med dvema skrajnostma: potjo v popolno pozabo in zmagovitim zasidranjem med »pesniške nesmrtnike«. <sup>159</sup> Kaj si moderni (romantični) avtor želi, je seveda jasno. S tega vidika je zanimivo preučiti, kaj je za to posamezni avtor pripravljen storiti, kaj lahko dejansko stori in kaj je izven njegovega dosega. V časovni perspektivi pa moramo opazovati tudi doseg konkretnih akcij. <sup>160</sup>

V zvezi z modelom pisatelja-avantgardista je na koncu treba ugotoviti še nekaj. Četudi pomeni pojav tega tipa pisatelja razvojno *daljnosežen* premik v razumevanju literarnega proizvajalca in njegove vloge v literarnem sistemu, to še ne pomeni, da je bil za nadaljnji razvoj te vloge pri nas *odločilen*. Večina slovenskih literarnih proizvajalcev v tem času in še dolgo pozneje je namreč ostala zaznamovana s starejšimi modeli. Model pisatelja-avantgardista je ob svojem pojavu trčil ob »zmernejši« model pisatelja-umetnika pa tudi ob še žive vzorce pisateljev, kakršni so se legitimirali v času, ko je bila literarno-proizvajalska pozicija razpeta med nastajajoči literarni sistem in nacionalno politiko, kar je bilo značilno za drugo polovico 19. stoletja (nazoren primer takega trka je konflikt med Podbevškom in Tavčarjem). Sploh pa je razlika med modelom pisatelja-umetnika in novim avantgardističnim modelom zabrisana, posebno pri Kosovelu. Konfrontacija pisateljskih modelov je v resnici potekala v ozkem krogu elitne literarne produkcije. Ne preseneča torej, da ne Podbevšek ne Kosovel nista mogla uresničiti svojih zamisli o distribuciji literarnih produktov – četudi je založništvo literature prav v letih med svetovnima vojnama hitro napredovalo. Če odštejemo kratko dobo, ko je Podbevšek fasciniral in polariziral slovensko kulturno javnost, ne eden ne drugi nista bila v ospredju dogajanja v literarnem sistemu, ki je ravno v času med vojnama na primer z vidika diferenciacije založništva,

<sup>159</sup> Projekt kanonizacije pisnega opusa, za kakršnega so nastavki položeni že konec 19. stoletja s sicer neuspešnim mladoslovenskim *Klasjem*, je v prvih desetletjih 20. stoletja tako rekoč v polnem razmahu in *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* po drugi svetovni vojni so njegova kulminacija. V začetku stoletja, ko izdajanje klasikov še ni bilo centralizirano, so včasih malodane hkrati izhajali konkurenčni zbrani spisi istih avtorjev, pogosto še v času njihovega življenja.

<sup>160</sup> Ne smemo pozabiti, da na primer Kosovelovi *Mebaniki* ali Podbevškova *Žolta pisma* kot prototipa avantgardnega manifesta nista bila objavljena v času nastanka, temveč mnogo pozneje; pri Kosovelu je vprašljiva celo namera objave. Oba manifesta sta torej učinkovala le retroaktivno, leta ali celo desetletja po nastanku, ko sta sploh postala potencialni predmet refleksije.

kritike, položaja literarnega proizvajalca in podobno dosegal prvo obdobje nekakšne sorazmerne zrelosti in visoko stopnjo avtonomije. Domet njunih avantgardističnih inovacij je bil tako vsaj na začetku relativno majhen; večal se je šele s pomočjo kanoizacijskih procesov, značilnih za poznejšo recepcijo obeh pesnikov.<sup>161</sup>

Model pisatelja-avantgardista je znova zaživel v šestdesetih letih 20. stoletja v okviru slovenskih neoavantgardnih gibanj, na primer skupine OHO (1966–1971). Skupina je obnovila in radikalizirala mnoge tipično avantgardne poteze – skupinstvo, manifestativnost, nagnjenost k škandalom in ekscesom (»huligansko provociranje«), teoretsko-manifestno samoutemeljevanje in samorefleksijo v skupinskih publikacijah *Eva*, *Katalog I* in *II*, *Pericarežeracirep*, *PU* ipd. (Šuvaković 2001). V njej je mogoče opaziti samosvojo razvojno logiko od zametkov do razhoda skupine, radikalen prelom s tradicijo, ideološki program in oblike javnega nastopanja, značilne za evropske avantgarde. S skupino OHO je tip pisatelja-avantgardista (Tomaž Šalamun) gotovo dosegel polno uveljavitev. Kljub temu Kos tudi slovensko neoavantgarado oceni kot »zavrto«, saj so predstavniki OHO svojim »ciljem sledili razmeroma neagresivno, voljno se vključujoč v obstoječe revialne, galerijske in 'prezentacijske' možnosti« (Kos 1980: 1097). Ta neagresivnost naj bi bila povezana z duhovno orientacijo skupine, ki je bila v nekaterih pogledih bližja nekakšni duhovno-religiozni sekti. Ko je OHO leta 1968 prešel v sklop Kataloga, tudi ta ni mogel postati pravo avantgardistično gibanje, temveč je postal »zmes pravih, čeprav redkih avantgardnih teženj in pa pestre družine novolevičarskih, esteticističnih ali preprosto modernističnih programov in dejavnosti ....« (Kos 1980: 1098).

Ne glede na to, ali Kosova ocena o splošni zavrtosti avantgardističnih gibanj na Slovenskem drži, je mogoče reči, da model pisatelja-avantgardista tudi za obdobje po drugi svetovni vojni ni bil odločilen ali dominanten, četudi vse do danes – tako kot vplivnejši model pisatelja-umetnika, iz katerega avantgardistični model izhaja – z nekaterimi konstitutivnimi potezami ostaja prisoten med literarnimi proizvajalci. Zaradi specifičnih okoliščin, v katerih se je znašel literarni sistem po letu 1945, se zdi bolj kot model pisatelja-avantgardista odločilen drugačen model, ki je nastal kot odziv na poskuse nove oblasti po regulaciji literarnega sistema in ktnitvi njegove avtonomije: gre za model pisatelja-disidenta, izoblikovan predvsem v opoziciji do režimskega pisatelja.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Medtem so mnogi od nekoč osrednjih akterjev literature dvajsetih in tridesetih let potonili v delno ali popolno pozabo.

<sup>162</sup> Zanimivo je, da je bila celo dejavnost skupine OHO v tem kontekstu dojeta kot nekakšno disidentstvo, politični atentat, ki pod umetniško masko skriva družbi tuje in sovražne ideje.

## Pisatelj-disident

### Edvard Kocbek

literarno založništvo in medijski sistem pred drugo svetovno vojno – eksistencialno razumevanje avtorstva – komunistični totalni nadzor – cenzura, obračun, anatema

Edvard Kocbek (1904–1981) je brez dvoma eden najzanimivejših slovenskih avtorjev dvajsetega stoletja. Ob njegovi literarni karieri, ki je močno zaznamovala sočasno produkcijo, je mogoče natančno pokazati, v kakšen kulturni prostor je mladi Kocbek vstopil kot avtor pesniške zbirke *Zemlja* in kakšen prostor – ironično, do neke mere ga je soustvarjal tudi on – se je oblikoval po drugi svetovni vojni. Ukvarjanje z umetniško veljavo Kocbekovega literarnega dela v tem okviru ni dovolj: treba se je vprašati, kaj se je dogajalo s celotnim literarnim sistemom, v katerem je deloval »kulturni delavec«, kakšne so bile metode in razsežnosti cenzure po letu 1945, kakšna sta bila stopnja avtonomije literature in stanje konvencij, ki naj bi vzdrževale mejo sistema – seveda pa predvsem, kaj so nove razmere pomenile za literarnega proizvajalca.

Da bi se pokazala ta slika, klasični literarnozgodovinski viri ne zadoščajo: treba je vključiti empirične podatke o živahnem literarnem življenju v tridesetih letih ter arhivske in dokumentarne vire, ki razkrivajo, kako so komunisti učinkovito prevzeli nadzor nad kulturno sfero. Tako se ob Kocbeku lahko pokažejo tipične poteze prehoda v cenzuriran in delno avtonomen literarni sistem, ki ga je z vidika socialne diferenciacije – če to seveda pojmuje kot pozitiven, teleološki proces – brez dvoma mogoče razumeti kot razvojno *regresijo*. Natančneje bosta obravnavani predvsem prvi dve desetletji komunističnega režima, čas, v katerem se je dogajala tudi razvpita Kocbekova *anatema*. Pokončna etična drža je Kocbeka vedno znova zapletala v konflikte, značilne za pisatelja in intelektualca, ki je v specifičnih družbenozgodovinskih okoliščinah lahko postal pisatelj-disident. Kocbekova usoda je tipična za ta model, ki je morda najdoločneje zaznamoval literarnega proizvajalca in njegovo vlogo v literarnem sistemu vse do prehoda v demokracijo, njegovi podaljški pa vsekakor segajo v sodobnost.

LITERARNO ZALOŽNIŠTVO IN MEDIJSKI SISTEM PRED DRUGO SVETOVNO VOJNO. Za obdobje po prvi svetovni vojni je nasploh značilna oživitve in utrditev slovenskih kulturnih ustanov, stanovskih društev, šol pa tudi revij in založb. Prav

časnikarstvo in knjižno založništvo sta v tem času doživljala novo obdobje razcveta (Dolenc 1996, Moravec 1994). Knjigarji in založniki so delovali v okolju živahnega tržnega kapitalizma. Načeloma se oblast v delovanje literarnega sistema ni neposredno vmešavala, in to se tudi v obdobju diktature po letu 1929 ni bistveno spremenilo. Kljub poudarjenemu unitarizmu je bila vidovdanska ustava, sprejeta 28. junija 1921, liberalno demokratična in na formalni ravni ni predpisovala cenzure; je pa oblast v praksi preganjala pretirano nacionalistično, pozneje pa tudi levičarsko literaturo. Stanje na slovenskem literarnem trgu (knjige, dejansko dostopne v knjigarnah) tik pred drugo svetovno vojno pregledno prikazuje *Slovenska knjiga*, ki so jo izdali pri Organizaciji knjigarjev Dravske banovine leta 1939. Leposlovje je v tem času nedvomno pomembna veja književnega posla, saj po številu knjig obsega skoraj četrtino (25 %) celotne produkcije; od tega je večina pripovedne proze (86 %). Če k temu prištejemo še zbirke, zbrana dela, mladinsko literaturo in dramatiko, je delež literarnih knjig (slovenskih in prevedenih) v prodaji pred vojno celo še večji. Število založnikov, majhnih in velikih, je, kot je za pluralni kapitalistični trg značilno, nepregledno, vsak se je v naraščajoči inflaciji tiskane besede skušal profilirati in specializirati; spekter literarnih del tako sega od mladinske in trivialne do elitne literature.

Kratka analiza pokaže, kateri založniki so igrali pomembno vlogo na trgu literature. Skupno število *izdaj poezije* obsega 196 enot, od tega le 24 prevodov. Skupaj je poezijo izdalo 26 založnikov, od tega 15 manjših (od 1 do 3 knjige poezije) in 11 večjih. Njihovi deleži so sledeči: Jugoslovanska knjigarna (oziroma nekdanja Katoliška bukvarna) 21 knjig (10 %), samozaložba 16 (8,2 %), Kleinmayr & Bamberg in Tiskovna zadruga (ta je izdala npr. oba posmrtna izbora Kosovela) po 11 knjig (5,6 %), Schwentner 10 (5,1 %), Mohorjeva družba Celje 9 (4,6 %), Akademaska založba, Učiteljska tiskarna, Zvezna tiskarna in knjigarna ter Slovenska matica po 6 knjig (3,1 %), Nova založba, ki je izdala Kocbekov prvenec *Zemlja*, pa le 4 (2 %). Prozna produkcija je neprimerno večja, skupno naštejemo prek 50 založnikov pripovedne proze s knjigami na trgu, in sicer v takihle razmerjih: Jugoslovanska knjigarna (nekdanja Katoliška bukvarna) 25 %, celjska Mohorjeva družba 11 %, Tiskovna zadruga 8,1 %, goriška Mohorjeva družba 5,4 %, Tiskarna sv. Cirila 5 %, Umetniška propaganda 4,6 %, Hram 3,2 %, Evalit 3,2 %, Vodnikova družba 3,2 %, Kleinmayr & Bamberg 2,7 %, Založba Tiskarne Merkur 2,7 %, Zvezna tiskarna in knjigarna 2,7 %, Unione editoriale Goriziana 2,3 % in Modra ptica 2,3 %.<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Opozoriti je treba, da je prikazana analiza parcialna in zgolj ilustrativna: niso upoštevane vse literarne knjige, temveč le del (pri pripovedni prozi analiziranih 220 knjig). Značaj analize je le pregleden, ker izdaje (i)zbranih del upošteva kot eno enoto, čeprav pogosto



Vsekakor se ob prikazani založniški pestrosti ponuja sklep, da je bilo založništvo in knjigarstvo v desetletjih pred drugo svetovno vojno kljub omejenemu trgu dokaj razvita gospodarska panoga, v kateri so založbe tekmovala po načelih trga in svobodne konkurence. V tej panogi je pomemben delež zavzemalo založništvo literature, večino pa so predstavljale izdaje pripovedne proze. Vodilni založniki so izdajali poezijo in prozo, obstajale pa so tudi specializirane založbe. Število založnikov literature je, sploh če ga primerjamo s povojnim dirigiranim »trgom«, impresivno. Da je založništvo reguliral trg, je očitno, saj je izdanih pesniških zbirk bistveno manj kot pripovedne proze in je delež samozaložnikov pri poeziji mnogo večji. Tudi delež prevodne literature je pri pripovedni prozi bistveno večji kot pri poeziji. Pomemben tržni delež so seveda zasedli »popularni« avtorji: *Zbrani spisi* Karla Maya v 20 knjigah po 4 zvezke iz Tiskarne sv. Cirila, 6 Mayevih knjig, ki so jih izdale druge založbe, Jack London (10 knjig), Sienkiewicz (9 knjig) ali Arthur C. Doyle (6 knjig). Od kanoniziranih avtorjev se še najbolje godi Dostojevskemu (6), sledijo Turgenjev (5), Dickens, Balzac in Merimée (4 knjige), Stendhal in Hugo (3), Gogolj, Gide, Zola, Flaubert, Lawrence (2) ter Maupassant in Voltaire (1). Očitno pa imamo tudi domačega »vročega« avtorja proze: to je France Bevk z 29 knjigami, ki so dokaj enakomerno razporejene med osem vidnih založb, in sicer Unione editoriale Goriziana, Jugoslovanska knjigarna, goriška Mohorjeva družba, celjska Mohorjeva družba, Vodnikova družba, Nova založba, Luč in Evalit.

O kanoniziranih avtorjih je mogoče sklepati glede na prisotnost in obseg zbranih ali izbranih del in drugih antologijskih/uredniških izdaj, ki so bile tedaj na trgu.<sup>164</sup> Rekorder je tu Cankar z *Zbranimi spisi* (I-XX, Nova založba), tudi sicer je Cankar prisoten še s šestimi knjigami, od teh sta dve izšli na Dunaju, kar je za slovenskega avtorja redkost. Pri isti založbi so izšli *Zbrani spisi* F. S. Finžgarja (I-VIII), medtem ko je Jurčič na voljo tako v *Spisih* (I-X, Jugoslovanska knjigarna) kot v *Zbranih spisih* (I-V; Tiskovna zadruga). Kersnik je izšel pri Schwentnerju v 6 knjigah, enako Ivan Pregelj pri Jugoslovanski knjigarni in Ivan Tavčar pri Tiskovni zadrugi, Trdina pri Schwentnerju v devetih; od pesnikov sta se v antologije uvrstila predvsem Vodnik in Prešeren. Kanonizirani Prešeren se pojavlja v nemškem prevodu, numerirani bibliofilski ediciji z radiranko Božidarja Jakca, posebni izdaji

---

gre za več zvezkov, celo do 20 (Cankar). Tako je Nova založba po tem izračunu majhen »igralec«, če upoštevamo, da je Cankar izšel v 20 zvezkih, pa postane pomemben založnik literature. Poleg tega je skoraj nemogoče dobiti zanesljiv pregled naklad, vendar je verjetno, da so bile te pri poeziji relativno majhne, pri prozi in še posebej pri popularnih delih pa bistveno večje.

<sup>164</sup> Nekateri takšne izdaje so se začele že pred prvo svetovno vojno.

*Krsta pri Savici*, esperantskem prevodu iz leta 1938, Kidričevi znanstveni izdaji, ponatisu *Poezij*, miniaturni izdaji, *Sonetnem vencu* z linorezi Mihe Maleša pa tudi v *Zbranam delu* v redakciji J. Glonarja in A. Pirjevca: od šestih na trgu dostopnih izdaj Prešerna je vseh šest izšlo pri različnih založnikih. Zanimivo je, da se je proces kanonizacije začel tudi pri danes manj znanih avtorjih: tu so zbrana dela Damirja Feigla, Andrejčkovega Jožeta in Iva Šorlija – začeti proces se pri teh avtorjih po drugi svetovni vojni ni nadaljeval.

Parcialna slika, dobljena s statističnim pregledom stanja na trgu, pove malo o kakovosti in profilu literarnih izdaj, zato jo je treba dopolniti z drugimi podatki. Moravec ugotavlja, da so se po prvi svetovni vojni ob Schwentnerju pojavili mnogi novi založniki, začela se je živahna gospodarska dejavnost. Pomembna založba v tem času je bila liberalno usmerjena Tiskovna zadruga, ki je prevzela tudi *Ljubljanski zvon*. Založba je imela v načrtu izvirna dela in prevode pa tudi zbrana dela slovenskih klasikov; podporo je imela tudi v liberalnem dnevniku *Jutro* (podobno kot je katoliški *Slovenec* odobral izdaje Jugoslovanske knjigarne). Značilna zanjo je bila velika produkcija knjig, do leta 1926 že 150 naslovov, med njimi številni kakovostni prevodi temeljnih del svetovne literature in pomembna izvirna dela. Gradila je naročniški sistem in pestro ponudbo zbirk in kolekcij, ki naj bi segle do vse bolj diferenciranih prejemnikov. Kot tekunica Tiskovne zadruge je bila leta 1917 ustanovljena Nova založba (plod prizadevanj J. E. Kreka). Večino časa jo je vodil F. S. Finžgar, pomembna odbornika sta bila tudi Izidor Cankar in France Koblar, in je predstavljala središče svobodomiselnih frakcije katolištva. Podpirala jo je knjigarna v uršulinskem samostanu in nekaj časa tednik *Jugoslovan*. Njen program je bil skromnejši, a nekoliko bolj izbran (Levstikov *Martin Krpan* s Smrekarjevimi ilustracijami, roman *S poti* Izidorja Cankarja, Župančičevi prevodi Shakespeara, Cankarjeva in Kettejeva zbrana dela, leta 1934 Kocbekova *Zemlja*). Skupaj so v desetih letih izdali 28 knjig v 70 000 izvodih s povprečno naklado blizu tri tisoč kosov (Moravec 1994).

Kot naslednica Katoliške bukvarne je nastala po prvi svetovni vojni tudi Jugoslovanska knjigarna. V dvajsetih letih 20. stoletja je že založila kritično izdajo Prešerna in tako prehitela Kidriča pri Tiskovni zadrugi, v tridesetih pa je oblikovala zanimiv prevodni program, ki je konkuriral celo najživahnejši Modri ptici. Oblikovala je vrsto zbirk (Ljudska knjižnica, Lepslovna knjižnica, poljudna zbirka Kosmos), pri čemer je kot pomemben kriterij poudarjala poleg kvalitete tudi »nazorsko usklajenost« – poleg estetskih naj bi izbrani avtorji imeli tudi katoliške nazorske kvalitete (Moravec 1994). Od že prej uveljavljenih založb je na tržišču ostala Slovenska Matica, relativno majhen založnik z nekaj ambicioznimi projekti (Kidričeva *Zgodovina slovenskega slovstva*, Izidorja Cankarja *Zgodovina likovne umet-*

nosti v *Zahodni Evropi*, filozofske knjige), ki pa je z močno distribucijsko mrežo dosegala višje naklade od novih založnikov. Zelo pomembna je ostala tudi Mohorjeva družba, ki se je po prvi svetovni vojni utrdila z novo tiskarno v Celju. Izdala je mnogo del domačih avtorjev in pomembne prevode (od Dickensa do Platona, od Cankarjevih, Pregljevih in Bevkovih del do Sovretovih *Starib Grkov*), z visokimi nakladami in izjemno popularnostjo pa je dosegala najširši krog bralcev. Poleg večjih založnikov so delovale tudi zanimive manjše založbe, na primer Umetniška propaganda, ki jo je vodil Čeh Hugo Uhliř, ali *Evalit* Emila Podkrajška, ter eksplicitno feministična Belo-modra knjižnica, ki je izdala *Izbrano delo* Vide Jeraj in Zofke Kveder. O diferenciaciji knjižnega trga priča tudi Bibliofilska založba slikarja Mihe Maleša z razkošnimi numeriranimi edicijami – s posvetili, podpisi, z usnjeno vezavo in bogatimi izvirnimi ilustracijami (Moravec 1994).

Konec dvajsetih let se na založniški sceni pojavljajo nove založbe in novi pristopi, med katerimi gotovo izstopa Modra ptica. Od leta 1929 dalje vzporedno delujeta založba in revija, ki hitro preraste reklamni bilten in vstopi v krog vodilnih kulturnih revij (ob bok *Ljubljanskemu zvonu*, ki ga ravno tako vodi ena od velikih založb – Tiskovna zadruga). Ob izdajatelju Janezu Žagarju ves čas stojita pisatelj Vladimir Bartol in veletrgovec Ivan Jelačin, predsednik Zbornice za trgovino, obrt in industrijo, ki ni »zastavil le svojega dobrega imena, ampak je vsaj na začetku nosil velik del finančnega tveganja« (Moravec 1994: 166). Prek revije vzpostavijo založniki komunikacijo z bralci in naročniki, uporabljajo sodobne tržne prijeme in uvajajo ankete, s katerimi preverjajo svoje programske odločitve. V najboljših letih je imela založba kar 5000 rednih naročnikov, ki so prejeli tudi revijo. Dve leti za Modro ptico se je pojavila sorodna založba Hram Cirila Vidmarja (ustanovitelj in lastnik); ta je za tem ustanovil še Našo založbo, ki je publicirala izrazito levičarske tekste, med drugim tudi tvegano Speransovo delo (psevdonim E. Kardelja) *Razvoj slovenskega narodnega vprašanja*,<sup>165</sup> tekste Dornika (Ziherla), Miška Kranjca in Prežihovega Voranca. Od leta 1934 dalje je delovala tudi Akademska založba Silvestra Škerla, ki je bila nekak predhodnik manjkajoče univerzitetne založbe in ni bila naravnana popolnoma tržno. Izdajala je zbirko Akademska biblioteka, ki jo je uvedel Slodnjakov *Pregled slovenskega slovstva*, faksimile (Trubarjev *Katekizem*, *Brižiški spomeniki*), *Monumenta artis slovenicae* in podobno.<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Moravec poroča o (policijski) zablemi tega dela od »cenzurnih oblasti«, ki pa je spodletela, saj je večina naklade pozneje skorajda kulturnega dela že prišla v roke naročnikom (Moravec 1994: 220). Formalne cenzure v kraljevini sicer ni bilo, toda komunistična partija in njena »propaganda« sta bili prepovedani.

<sup>166</sup> Založba je bila v paradoksalnem položaju: nastopala je kot nadomestek inštitucije, a brez ustreznih sredstev in popolnoma prepuščena trgu. Založnik je bil torej prisiljen razmišlja-

Seveda s tem niso izčrpani vsi založniki v tem pestrem obdobju. Založbe so nastajale in delovale tudi v drugih slovenskih krajih.<sup>167</sup> Izobilju založb navkljub je mnogo avtorjev še vedno izdajalo v samozaložbi, predvsem pesniki (na primer Podbevšek). Nekatere založbe so se usmerile k dobičku in izdajale pretežno trivialno pripovedno prozo, mnoge pa so izrazito akumulirale simbolni kapital z izdajanjem zahtevnejše literature. Največje založbe (Jugoslovanska knjigarna, deloma Mohorjeva družba) so združevale obe možnosti – družila jih je seveda nujnost, da na trgu preživijo. V tem smislu je mogoče tudi nacionalno naravnost (podpiranje in širjenje slovenske kulture) razumeti kot eno od tržnih strategij, ki naj slovenskega meščana prepriča o nakupu določenega literarnega artefakta. Vsekakor pa so bili založniki, zadružniki, odborniki itd. pripravljene investirati več in pokrivati minus z drugimi dejavnostmi, da so lahko služili »kulturnemu dejanju«. Hkrati so apelirali tudi na kupce, naj v tem duhu namenijo svoj denar za knjige.

Trideseta leta dvajsetega stoletja, ko je Kocbek vstopal na literarno, kulturno in politično sceno, so zaznamovana tudi z živahnim revialnim življenjem. Izhajalo je nad deset kulturnih revij, med katerimi so bile v ospredju *Ljubljanski zvon*, *Dom in svet*, *Modra ptica* in *Dejanje*; tu pa so vsaj še *Obzorja*, *Čas*, *Sodobnost*, *Misel in delo*, *Mladina*, *Križ na gori*, *Piramida*, listi za glasbeno, likovno umetnost in gledališče. V celotnem prostoru se nekaj desetnam kulturnih in umetniških listov pridruži na desetine in stotine drugačnih tiskanih občil, med katerimi prednjačijo politični, nabožni, družabni in trgovski listi. Gre torej za pestro in razgibano kulturno in medijsko okolje: v zadnjih petih letih pred drugo svetovno vojno na leto izhaja v Sloveniji (vključene so tudi zamejske in emigrantske publikacije) povprečno blizu 300 časopisov, revij in glasil, od tega dobra polovica mesečnikov, približno 40 tednikov in več kot deset dnevnih časopisov (Bajec 1973). Če postavimo to pestrost založb, revij in publikacij nasproti dirigiranemu, centraliziranemu in na vseh ravneh reguliranemu medijskemu sistemu, ki ga je komunistična oblast začela vzpostavljati po vojni z nadzorom nad tiskarnami, založbami in proizvodnimi sredstvi (papir) ter s politiziranim sistemom subvencioniranja, se jasno pokaže, kakšna regresija je bila to z gledišča medijskega in literarnega sistema v primerjavi s pluralnim predvojnim prostorom.

---

ti, kako knjige prodati: prirejal je družabne večere, uvedel pa je tudi inovativne in uspešne miniaturke.

<sup>167</sup> Tudi zunaj Ljubljane se je marsikaj dogajalo. Zaradi novih razmer je bil Celovec popolnoma odrinjen, pač pa sta zasedena Gorica in Trst živo ohranjala slovensko založništvo (v dveh desetletjih je tam izšlo okrog 600 knjig). Najbolj dejavna je bila Goriška matica, v Trstu pa Luč. V Mariboru delujejo Mariborska tiskarna, Piramida z revijo *Obzorja*, Tiskovna založba in Tiskarna sv. Cirila.

KOCBEKOVO EKZISTENCIALNO RAZUMEVANJE LITERARNEGA AVTORSTVA. Takšen je torej medijski in literarni prostor, v katerega v tridesetih letih 20. stoletja vstopa Kocbek kot mlad avtor, ki se z dušo in s srcem zapiše poeziji. V tem času ni več popolnoma neznan, saj kot eden vidnejših predstavnikov mladinskega križarskega gibanja, ki je predstavljalo alternativo uradnemu katolicizmu, sredi dvajsetih že sodeluje pri dijaškem *Križu na gori* in med letoma 1927–1930 ureja *Križ*.<sup>168</sup> Večino zgodnjih pesmi objavi od leta 1929 dalje v *Domu in svetu*, pri katerem uživa naklonjenost urednika Franceta Koblarja, in do leta 1932 se že oblikuje izvirna Kocbekova pesniška govorica. Profil mladega pesnika vsekakor sodi v neposredno bližino *umetniškega* pisateljskega modela. Sam svojo poetiko v programskih dnevniških zapisih tega obdobja vidi takole: želi spojiti »distanco in bližino«, »bohemskost in klasičnost«. Pesnjenje mu pomeni eksistencialno zavezo, pri čemer je po lastnem prepričanju odčaran nekaterih stereotipov, na primer, da je »pesem več od človeka, da je metafizika lepote obljubljeno nebo«, odčaran je od vere, da je poezija gibanje v »morju Absolutne Ideje«. V pismu kolegu pesniku Francu Borku 1. 11. 1932 zapiše: »Ker smo v pesmih hoteli vse povedati, se je zdaj zopet vse zmanjšalo. Mi smo v periodi iztreznjenja. In to iztreznjenje mi je povedalo: če si pesnik, dobro, toda vedi, da nisi s tem nič usodno pretresljivega /.../ biti pesnik ne pomeni nič usodno strahotnega. Največ je biti človek /.../ pesnik je danes enostavno človek, v ničemer od drugih se razlikujoči človek« (Kocbek ZD 1: 272).

O pesmi leta 1934 pravi, da mora biti njen čar »enovit, primitivno pretresljiv«, nastati mora kot »hiter, spontan izraz globoke življenjske resnice, potem šele nosi v sebi uteho, neizčrpno svežost, obenem pa originalnost, ki ni ustvarjena po reflektivno nastalih tradicijskih stilih« (Kocbek ZD 1: 273–274). Pesnik ni »tisti, ki piše blagozveneče pesmice in zbujajo lagodno prijetnost, ampak človek, ki je soudeležan v vsem spreminjanju« (intervju iz leta 1937, Kocbek ZD 1: 274); biti pesnik pomeni »biti zavestno in svobodno navzoč v svetu, kot član občestva, ki daje in sprejema.« Vendar pisanje vseeno izvira iz »notranje nuje« in v tem smislu pomeni »svobodo«, saj je za Kocbeka svoboden, kdor »zvesto izvršuje svoje osebno poslanstvo« (Kocbek ZD 1: 274). Pesništvo je torej nekaj izjemno pomembnega, usodnega predvsem na ravni posameznika: »Vedno nov moram biti. Enkrat moram že vendar doživeti, da je pesem najresničnejše in najgloblje iskanje resničnosti« (Kocbek ZD 1: 278).

<sup>168</sup> Nazori »križarjev«, med katerimi je bil tudi Kocbek, so bili v marsičem bližji sočasnim socialistom kot pa uradni liniji katolištva (Kralj 2005). Že v tem času se torej nakazuje duhovni profil, ki je Kocbeka vodil v zaostrovanje s predvojnimi katolicizmom, po vojni pa s komunisti.

Kocbekov vstop v literarno areno se je zgodil s pesniško zbirko *Zemlja*. Do zbirke poezije v času, ko je pretežno sam knjižni trg uravnaval založniško produkcijo, ni bilo lahko priti in pri izdaji sta mu pomagala prijatelja Janez Logar in urednik France Koblar. Ob tem je mogoče opozoriti na nekatere posebnosti Kocbekovega »avtorskega profila«. Prva je, da je bil glede bodoče pesniške kariere nenavadno samozavesten, kar razodeva dnevniški zapis iz oktobra 1932, v katerem najavi: »Čez dve leti bom izdal knjigo pesmi« (Kocbek ZD 1: 268). Po drugi strani je izpričana njegova izrazita samokritičnost; pesmi je veliko popravljaj, nikakor ni bil dokončno zadovoljen, že objavljene pesmi je pogosto predeloval. Samokritičnost se pri Kocbeku družijo tudi s posebnim posluhom za zunanjo formo. Kocbeku je bilo res veliko do tega, da bi njegova zbirka delovala *prestizžno*. Pismo Koblarju 12. 11. 1934 (žal Koblarjeva korespondenca s Kocbekom ni ohranjena) priča o posebni skrbi za zunanji videz njegovega knjižnega prvenca, ki se razodeva v skrbi za tipografijo, barvo in kakovost papirja in platnic ter inicialke:

Noben tip črk me ni zadovoljil popolnoma, še najbolj všeč mi je veliki razpeti cicero, o katerem žalibog govorite, da ne pride v poštev. Naravnost lepa bi bila za spoznanje manjša črka istega tipa, kajti predlagana mi Mohorjeva črka mi je premajhna. /.../ Format bo moral biti večji od onih belih Mohorjevih papirjev, lep bi bil debelejši rumenkasto ... [nečitljivo] papir, takemu papirju bi se prilegal rjav (svetlo ali temno rjav) prilično trd omot. /.../ Kaj pravite k temu, da bi vsaka pesem imela majhno, mirno inicialko? Ali ne bi kakega strokovnjaka vprašali? (Kocbek ZD 1: 279).

Kocbekovo vneto prigovarjanje uredniku je dalo rezultate: opremo *Zemlje* je zasnoval arhitekt Franc Tomažič. V Mohorjevi tiskarni v Celju so to nenavadno lepo knjigo natisnili na rumenkastem papirju, s temno rjavimi platnicami in z inicialkami. Zbirka je ob izidu doživela topel sprejem in Kocbek se je z njo uveljavil kot eno osrednjih pesniških imen v tridesetih letih.<sup>169</sup>

Kljub nekaterim specifičnim potezam je Kocbekovo naziranje o poeziji in položaju njenega ustvarjalca v tem času sorodno tistemu, kakršno se je v slovenski literaturi uveljavilo že prej, predvsem z modelom pisatelja-umetnika. Takemu avtorju literarno udejstvovanje pomeni posebno misijo s prvovrstnim eksistencialnim pomenom in veljavo, privilegirano mesto, kjer posameznik išče in spoznava resničnost; zato pa mora ustvarjalec z vsem srcem slediti lastnim notranjim umetniškim imperativom. Kocbekov izraziti etično-moralni čut, kakršen se kaže iz njegovih pogledov na umetnost, avtorja zavezuje, da ni le pesnik, temveč hkrati in predvsem

<sup>169</sup> Da ne gre za naključje, potrjuje tudi prestižna likovna oprema druge Kocbekove zbirke *Groza* iz leta 1963, delo cenjenega likovnega umetnika Janeza Boljke.

»enostavno človek«; seveda ne zgolj navaden človek, temveč človek kot bitje, ki je eksistencialno zavzeto in tudi na drugih področjih življenja deluje v skladu z lastnim etosom. Tak človek po svoji vesti posega v javno življenje in ne gleda na posledice, ko je treba izraziti lastno prepričanje. Takšno razumevanje lastne vloge je za Kocbeka značilno že v *Premišljevanju o Španiji*, s katero se je pogumno in dokončno distanciral od uradne katoliške politike, in seveda ob številnih povojnih manifestacijah brezkompromisnosti, kakršne so objava novelistične zbirke *Strab in pogum*, javno razkritje roških pobojev ali šifrirana tematizacija družbe nasilja v pesmih. Vsa ta dejanja so imela za Kocbeka sila neugodne posledice. Enaka brezkompromisnost v umetnosti in življenju je temeljna poteza pisatelja, ki v posebnih okoliščinah nastopa še kot intelektualec, če je treba, pa tudi kot *disident*.

Po drugi strani je očitno, da je Kocbek vstopil v že izoblikovan literarni sistem z razvitimi delovalnimi vlogami, stabiliziranima estetsko in polivalenčno konvencijo, ki je bil uravnavan tržno in nazorsko pluralno. Proizvajalec je za vstop moral uporabiti določene strategije, hkrati pa je še vedno lahko vztrajal v avtorski poziciji – sicer z znamenji streznitve, ki je morda nastopila kot refleksija napredujočega kapitalističnega materializma –, ki avtorja ne zvede povsem na raven proizvajalca potrošnih dobrin. Literarni sistem v obdobju med dvema vojnama seveda ni bil docela prost vsakršnih političnih pritiskov. Liberalna vidovdanska ustava iz leta 1921 pa tudi *Zakon o tisku* iz leta 1925 sta predvidela pluralizem in svobodo govora ter nista formalizirala cenzure; vendar se tudi nova jugoslovanska oblast ni hotela odreči mehanizmom nadzora nad idejnimi tokovi. Tako je *Zakon o zaščiti države* skupaj z nekaterimi drugimi političnimi zakoni omejeval predvsem komunistično propagando, v *Službenih listih* Kraljevine SHS in kraljevine Jugoslavije pa je izhajal nekakšen seznam prepovedanih del (predvsem emigrantskih, potencialno separatističnih tiskov). Na podlagi teh zakonov je imel represivni aparat države, tj. policija, možnost ukrepati v prid zaščite državnih interesov, kar je v praksi tudi dejansko rezultiralo npr. v zaplembah revij, knjig (Kardeljev *Razvoj slovenskega narodnega vprašanja*) in celo v razpuščanju društev.<sup>170</sup> Kljub temu je bil preobrat, ki je sledil po letu 1945, za nadaljnji razvoj literarnega sistema naravnost dramatičen.

**KOMUNISTIČNI TOTALNI NADZOR.** Slika obdobja po drugi svetovni vojni je slabi dve desetletji po padcu totalitarizma še vedno nekoliko popačena, saj so njegovi (samo)opisi nastajali v cenzuriranih razmerah. Nova komunistična oblast je po vojni sistematično izvensodno likvidirala vsaj 12 000 ljudi, predvsem domobrancev pa

<sup>170</sup> Tovrstna represija se je po letu 1929 še okrepila; in predvsem levičarski avtorji so bili pod pritiskom cenzure, ki nikakor ni bila nedolžna (*Jaz, Cerberus*, 1996; Dolenc 1996).

tudi civilistov. Obračun z »izdajalci« se je nadaljeval in sprevrgel v sistem kontrole, nasilja, ovajanja in strahu, kot priča Jančarjeva antologija *Temna stran meseca*. Partija in njena udarna pest, politična policija (VOS/UDV-Udba/SDV), sta ustvarili široko mrežo ovaduhov in si podredili pravosodni aparat (Šturm 1998). Kulturna politika se je oblikovala v razmerah *totalitarne cenzure*: pravno-formalno cenzura sploh ni obstajala, toda partija je prek agitpropov in ideoloških komisij prevzela popoln nadzor. Represivnim državnim organom tako do leta 1957, ko je bila sodno prepovedana revija *Beseda* zaradi odlomka iz Kovačičevega *Zlatega poročnika*, praktično ni bilo treba dejavno ukrepati.<sup>171</sup> Najučinkovitejše sredstvo cenzure so bili namreč neformalne prepovedi, politični pritiski, zastraševanje, ki je vodilo v samocenzuro, in nadzorovano financiranje.

Model takšne politike se je med komunisti oblikoval že pred in med vojno, ko je postopoma prevladala trda marksistična (Ziherlova) linija, ki se je po sovjetskem vzoru zavzemala za podreitev umetnosti in kulture državi.<sup>172</sup> Politična levica je na kulturnem področju okrepila svojo moč že v tridesetih letih, saj je obvladovala pomemben del tedanjega revialnega življenja (*Književnost v uredništvu Bratka Krefta, Sodobnost* Ferda Kozaka, deloma tudi *Ljubljanski zvon* od leta 1935 dalje, ko je uredništvo prevzel Juš Kozak). Ob okupaciji so po razglasitvi kulturnega molka v začetku leta 1942 vse revije razen *Doma in sveta* nehale izhajati. Partija je na začetku v praksi dopuščala pluralnost in v OF se je vzpostavil celo modificiran »literarni salon«, ki so ga kasneje komunisti odpravili (Dolgan 1988). Po koncu vojne so novi oblastniki kulturnike, ki so se pregrešili zoper zapovedani kulturni molk, obsodili najmanj na izključitev iz nadaljnjega kulturnega življenja. Učinkovito mrežo nadzora nad kulturo so vzpostavili v obliki hierarhično urejenih komisij za agitacijo in propagando oz. agitpropov.<sup>173</sup> V šolstvu so hitro poskrbeli za zamenjavo ideološko spornih učbenikov, predvsem zgodovinskih in literarnih. Zaradi lažjega nadzora je partija sama organizirala stanovska društva – književnikov, likovnikov, glasbeni-

<sup>171</sup> Sledila je sodna prepoved *Revije 57* jeseni leta 1958 in do osamosvojitve Slovenije še 32 drugih, od tega največkrat za *Tribuno* (9-krat), po dvakrat še za *Mladino* in *Katedro*. Leta 1964 je bila sodno prepovedana drama Marjana Rožanca *Topla greda*, ki jo je spremljal inscenirani protest delavcev grosupeljskega agrokombinata (Horvat 1998).

<sup>172</sup> Boris Ziherl je umetnost delil na »revolucionarno in reakcionarno, vmes pa ni priznaval ničesar« (Gabrič 1991: 486).

<sup>173</sup> V vsakem partijskem komiteju so bili vodje, odgovorni za tisk, kulturo, organizacijo in izobraževanje. Vodja sektorja za tisk je skrbel za ustreznost kadrov, ki so sedeli v uredništvih časopisov, vodja kulturnega sektorja je nadziral življenje in program gledališč, kina, orkestrrov in zborov, vodja organizacije je skrbel za razdelitev materialov (papir, instrumenti), pedagoški sektor pa je nadzoroval izbor šolskih učbenikov.



kov itd., medtem ko je ovirala nastajanje drugačnih združenj z administrativnimi ukrepi. Podobno so nastale tudi centralne revije: enotna kulturno-umetniška revija *Novi svet* in *Mladinska revija*. Hkrati je oblast uvajala posebne mehanizme nagrajevanja pisateljev ter je življenjske razmere piscev regulirala politično. Zavod za avtorsko pravo je skrbel za izplačevanje deleža avtorskih pravic, organi prosvetnega ministrstva pa so skrbeli, da so založbe plačevale ustrezne avtorske honorarje (Gabrič 1991).

Leta 1952 je razvpiti agitprop nadomestila komisija za ideološko vzgojno delo predsedstva SZDL oz. leta 1956 Ideološka komisija CK ZKS z vodjo Borisom Ziherlom, tako da so v praksi partijske komisije še vedno nadzorovale delo kulturnih ustanov. Hkrati so oblastniki na tihem uzurpirali avtonomijo kulturnih in umetniških zavodov: konec leta 1955 je odlok skupščine reorganiziral vodstva kulturnih ustanov z določilom, da morajo imeti upravni odbor (UO). Osebe zavoda je lahko volilo le tretjino članov odbora, dve tretjini pa je določil ustanovitelj. To je pomenilo, da je partija dobila v roke popoln kadrovski in programski nadzor nad kulturnimi ustanovami, saj je UO sprejemal tudi letni delovni načrt, ustanovitelj pa je imel celo pravico, da odbor razpusti. Predsedstva odborov so zasedli vodilni partijski ideologi, kot so Boris Ziherl, Lev Modic, France Perovšek ali Tone Fajfar. Učinkovitejše predcenzure si ni bilo mogoče zamisliti: »Z uveljavitvijo sistema družbenega upravljanja v kulturnih ustanovah klasična cenzura ni bila več potrebna. UO so postali cenzor ideološko najbolj nezaželenih stvaritev, tako da teh sploh niso uvrstili na spored« (Gabrič 1995: 23). Aprila 1956 so imeli v UO vseh kulturnih inštitucij (akademije, gledališča, radio, založbe, muzeji, galerije ...) zunanjji člani izrazito glasovalno premoč.<sup>174</sup>

Najbolj je vodilne ideologe motila revija *Beseda*, ki naj bi bila dekadentna, razvratna in nevredna delavskega denarja. Po utečenem scenariju je doživljala napade iz vrst režimskih pisateljev (Miško Kranjec v *Ljubljanskem dnevniku*) ter na ideoloških forumih. Ziherl je že v začetku 1952 na CK ZKS govoril o sankcijah za nepokorno *Besedo* – »ali se pusti revijo propasti tako, da se ji ne da več subvencije ali pa z administrativnimi ukrepi onemogočiti sodelovanje belogardistov« oziroma jo nadomestiti z listom, »ki bi ga imela Partija popolnoma v rokah« (Gabrič 1995: 60–61). V resnici so leta 1952 nastala *Mlada pota* kot konkurenca *Besedi*; politični

<sup>174</sup> Najstrože nadzorovana je bila filmska produkcija (scenariji), težnja po ideološkem nadzoru pa je segla celo na področje instrumentalne glasbe (zavračanje jazza). Oblast so jezili tudi mediji brez intelektualnih ambicij, npr. popularni *Pavliba* in *Petkova panorama* oz. njena naslednica *Tedenska tribuna*.

vrh je svoje revije obilno subvencioniral in jim omogočal visoko naklado ter tako z mehкими metodami skušal zmanjšati javni vpliv spornih idejnih tokov. Po letu 1952 so se ideologi spravili tudi na Mohorjevo družbo. Odrekli so se »likvidaciji«, hoteli pa so spodkopati njeno materialno osnovo (ustanovitev konkurenčne Prešernove družbe), jo napadali v medijih, predvsem pa so z novim zakonom o založništvu zagotovili »neškodljiv« založniški program. Tako je oblast obračunala z zadnjimi ostanki katoliške tradicije: že prej je izbrisala Ušeničnika iz SAZU, izločila teološko fakulteto iz univerze, osamila Kocbeka, Franceta Koblarja in omejevala možnosti delovanja nekaterih umetnikov (dramatik Ivan Mrak, baletnika Pia in Pino Mlakar). Obračun z desnico se je nadaljeval v znanosti: po Titovih direktivah si je partija prizadevala ideološko podvreči celoten šolski aparat, zamenjati sporen profesorski kader in nadzorovati izbor primernih asistentov. Predvsem filozofska fakulteta je veljala za valilnico opozicije in so jo zato napadali na več frontah (z ustanovitvijo paralelnih ustanov, Inštituta za sociologijo in Inštituta za zgodovino delavskega gibanja). Zakon iz leta 1954 je uvedel univerzitetne in fakultetne svete, v katerih je bila omogočena prevlada oblastnih struktur.

Sredi petdesetih let je pritisk Zihierlovega ortodoksnega koncepta popustil, nadomestilo ga je pragmatično delovanje politikov, kot sta bila Boris Kraigher in Stane Kavčič. Vodilna mesta v kulturi pogosto niso bila več izključno rezervirana za najozje vodstvo CK ZKS in SZDL. Načelno se je odprla možnost za pojave, kot sta Oder 57 in *Perspektive*. V nasprotju z Zihierlom je Kraigher poudaril avtonomijo kolektiva, upravni odbori pa naj se ne bi toliko vtikali v delo ustanov. Kljub temu je nadzor partije nad vsemi segmenti kulturnega življenja v tem času pa tudi nadaljnja desetletja praktično vse do sredine osemdesetih let ostajal oster in nenavadno skrben – tudi popuščenja so bila preišljena in natančno odmerjena (o čemer priča vnovično zaostrovanje leta 1957, ko se je med humanističnimi intelektualci povečal vpliv *Revije 57*). Literarno-proizvajalska dejavnost je bila seveda vpeta v ta politično konstruirani okvir in v situaciji izsiljene ideološke polarizacije se je avtor literature ne glede na to, koliko ga je zanimala politika (tudi odsotnost politike je bila za vodilne ideologe pač politika, in sicer problematična), uvrstil na neko točko v razponu med *za* in *proti*.

V primeru, da je pisatelj zastavil svoje pero v skladu z vladajočimi idejami, je bil bogato nagraden: čakal ga je družbeni ugled, sinekurna služba, vpliven položaj v kulturnih institucijah in stanovskih združenjih, tovariško trepljanje politikov po ramenih, čakali so ga naklonjeni uredniki visokonakladnih prorežimskih revij, založniki in tiskarji so odprtih rok sprejemali njegova besedila, in če je s svojimi deli vsaj kolikor toliko zadoščal literarno-estetskimi standardom, podedovanim iz

preteklosti, si je lahko obetal tudi kakšno literarno nagrado, ki jih je, kot vse drugo, nadzirala oblast. Številni predvojni levičarski pisatelji, ki so bili pred tem sami skoraj v disidentski vlogi, so se prelevili v *režimske pisatelje*, socialistične »graditelje«. Na drugi strani se je oblikovala skupina »problematičnih«, celo »opozicijskih« piscev (o pravi politični opoziciji v enopartijskem sistemu seveda ni mogoče govoriti), ki so jim uredniki in založniki zapirali vrata in ki so lahko lastno literarno-proizvajalsko pozicijo socializirali kvečjemu okrog bolj ali manj uporniških revij (zato je mogoče kot enega tipičnih pojavov v tem obdobju videti t. i. revijaštvo). Zanje so bila zaprta vrata kulturnih ustanov, onemogočen jim je bil dostop do državnih subvencij in literarnih nagrad, njihove članke in knjige so sodno preganjali, zaplenjali ali vsaj omejevali njihovo distribucijo; javno so jih napadali in kritizirali vodilni ideologi – v najslabšem primeru so takemu piscu pretile in prisluškovale tajne službe ter ga na koncu poslale za rešetke. Odločitev ni bila lahka, saj je načelno sprejetje modela pisatelja-disidenta za posameznika dejansko pomenilo izključitev iz krogotoka, če nekoliko pretiramo, celo njegovo literarno-proizvajalsko samoukinitve.<sup>175</sup> Kocbekov primer je za to situacijo nadvse ilustrativen.

**METODE: CENZURA, OBRAČUN IN ANATEMA.** Ob objavi *Zemlje*, ki je Kocbeka hitro postavila na literarni zemljevid, je bil pesnik deloma že uveljavljen kot eden vidnih mislecev v slovenskem prostoru, predstavnik krščanskega gibanja »križarjev«. Že pred drugo svetovno vojno je postal tipičen pisatelj – intelektualec, ki ne deluje le na področju literarne produkcije, ampak tudi v drugih diskurzih. Leta 1937 je s člankom *Premišljevanje o Španiji* povzročil krizo najuglednejše kulturne revije, *Doma in sveta*, in razkol na katoliški strani. Kocbek se je distanciral od uradne cerkve in se zblížal s komunisti. S somišljeniki je ustanovil revijo *Dejanje* in leta 1941 vstopil v OF kot predstavnik krščanskega socializma. Četudi je kot individualist odklanjal prisilno enotnost, ki jo terja strankarstvo, je sčasoma postal nekakšen neformalni voditelj frakcije krščanskih socialistov. Vendar so komunisti zaveznike, predvsem Kocbeka z njegovo veliko moralno in intelektualno avtoriteto, izkoristili predvsem za ustvarjanje pluralnega videza OF, saj so jih za tem očitno izigrali oziroma omejili njihov vpliv.

Kocbekove težave z oblastniki, deloma nakazane že med vojno (*Dolomitska izjava* I. 3. 1943, ko so soustanovitelji OF kapitulirali pred agresivnimi komunisti), so se po vojni hitro stopnjevale, četudi je Kocbek pripadal »zmagovalcem« in na začetku prevzemal odgovorne politične funkcije. Komunisti po prevzemu oblasti

<sup>175</sup> V resnici se je celo »pravovernim« pogosto zgodilo, da so se začasno znašli na drugem bregu, v nemilosti ideologov.

nekdanjega sodelavca niso več potrebovali in v začetku petdesetih let se je konflikt zaostрил: do uradne politike kritični Kocbek in prozahodnjaška revija *Beseda* sta postala prvovrstna problema vladajoče garniture.<sup>176</sup> Za komuniste ni bilo ostre ločnice med tem, kaj nekdo počne kot pisatelj ali kot politik: vsako javno dejanje je zanje imelo politične konotacije, tudi če je šlo le za objavo pesniške zbirke. Kocbek se ni zadovoljil z aktualnim konceptom »kramparske« aktivistične poezije, zato kot pesnik ni bil deležen razumevanja; v prvih povojnih letih je objavil le nekaj pesmi.<sup>177</sup> Že pred anatemo pa je lahko spoznaval cenzurne postopke, ki so bili kasneje tako značilni: v pogovorih na štiri oči so mu partijski uredniki sporočali, da so njegove pesmi »nejasne«, da so v njih »ostanki ekspresionizma« – izpričani so taki pogovori z Antonom Ingoličem spomladi 1948, ko mu je poslal pesmi za mariborsko revijo *Nova obzorja*, in leto dni pozneje z urednikom Ferdom Kozakom, ki mu je Kocbek izročil sedem pesmi za *Novi svet*. Kozak mu je dokazoval, da so njegove pesmi »času in sodobnemu človeku tuje«, da »podaljšujejo ekspresionističen stil in predvojni slovar v današnji svet izrazite stvarnosti« ipd. (Kocbek ZD 2: 379).

Ob zapletih s »tovariško« cenzuro ob izdaji prvega dela Kocbekovega partizanskega dnevnika *Tovarišija* – izšla je 1949 pri DZS v 4000 izvodih in je bila hitro razprodana – se je izkazalo, da nekdanji sodelavci Kocbeku vse manj zaupajo in ga tudi vse manj potrebujejo. Po *Tovarišiji* se je Kocbek lotil novelistične zbirke *Strab in pogum* s partizansko tematiko, zastavljeno s kompleksne eksistencialne perspektive. Besedila je dal v branje in oceno kolegu Josipu Vidmarju, ki mu je poleg estetskih nakazal tudi nekatere politične pomisleke, medtem ko so ga trije člani uredništva DZS (Anton Vodnik, Jože Udovič in Janez Gradišnik) opozorili predvsem na estetske pomanjkljivosti; Kocbek je njihove nasvete v veliki meri upošteval. Novele so izšle septembra 1951 v nakladi 3000 izvodov pri DZS in zanimanje kupcev zanje je bilo precejšnje. Kocbek je bil v veselem zanosu, prvi odzivi bralcev in kolegov so bili pozitivni, kritika Borisa Pahorja v *Primorskem dnevniku* 22. novembra je bila pravi hvalospev, esej Antona Balanta v študentski *Tribuni* 8. decembra tudi še ni bil izrazito odklonilen.

A kmalu se je izkazalo, da je *Strab in pogum* povod za partijsko dirigan plaz kritik, ki sta mu sledila politični obračun in desetletna anatema. Obračun s Kocbekom

<sup>176</sup> Kocbekovo vprašanje so ta čas obravnavali v isti sapi s problemi Vatikana in katoliških duhovnikov. Gabrič sklepa, da se je partija bala, da bi Kocbek zaradi svojega intelektualnega prestiža utegnil združiti krščanske elemente v enotno opozicijo (Gabrič 1991).

<sup>177</sup> Partizanska noč je izšla leta 1946 v *Berilu III*, šest liričnih pesmi s partizansko tematiko pa še v tretji številki *Novega sveta* 1948; nekaj starih pesmi je bilo ponatisnjenih v antologijah.

ponazarja, kako je revolucionarna oblast sankcionirala tudi najrahlejša idejna odstopanja, ali z besedami Borisa Kidriča, kako je »treba lomiti«. Konflikt se je »razrešil« na seji politbiroja Centralnega komiteja Komunistične partije Slovenije (CK KPS) 20. decembra 1951. Kot meni Gabrič, naj bi strategija obračuna s Kocbekom prišla iz Beograda. Boris Kraigher je v bojevitom referatu ocenil, da se je v *Besedi* vgnezdila sartrovščina in da se povečuje klerikalni vpliv. Predlaga »urediti vprašanje založniške dejavnosti, da preprečimo tiskanje škodljivih stvari«, ter postavi vprašanje odgovornosti, kako lahko »Kocbek tiska knjige« (Gabrič 1991: 629). Že naslednji dan se je sešla podkomisija za kulturna vprašanja, v okviru katere so pregledovali programe založb s posebno pozornostjo do »zahodne dekadence«. Vodja agitpropa Zihlerl je na seji 5. januarja 1952 v tem organu zastavil vprašanje o novih uredništvih *Novega sveta* in *Besede*, 11. februarja 1952 je kot možnosti za obračun z *Besedo* predlagal ali odvzem subvencije ali administrativne ukrepe, s katerimi bi preprečili »sodelovanje belogardistov« (Gabrič 1991: 630). Po tej seji so začele izhajati negativne kritike *Strabu in poguma*.

Decembra 1951 naj bi Kocbeka že dosegla vest, da je imel partijski politbiro razburljiv pogovor o njegovih novelah. 22. decembra je v *Ljudski pravici* gonjo proti Kocbeku sprožil njegov nekdanji krščanskosocialistični kolega Tone Fajfar, minister v slovenski vladi. Kocbek je s svojimi besedili dregnil v partijsko strategijo celovitega *re-writinga* slovenske zgodovine, katere nesporni vrh naj bi bil seveda »narodnoosvobodilni boj«. Fajfar eksplicitno pokaže, kje naj bi bilo revolucionarni politiki dovoljeno posegati v literaturo – tedaj, ko se literatura dotakne »zgodovinske resničnosti«: »Če bi šlo za čisto liriko, nič ne rečem, da sodba pristoji predvsem književnikom. Toda tu gre za delo, ki živo prizadeva neštete naše ljudi in ki obravnava bližnjo zgodovinsko dobo, s katero smo vsi 'intimno povezani'; in takole sklene misel: »Prava podoba osvobodilne borbe bo šla v zgodovino obenem z vso svojo visoko moralno in etično vrednostjo. Danes in v bodoče pa moramo skrbeti, da nihče te resnične podobe ne popači« (Kocbek ZD 5: 610). V odlomku gre za programsko artikulacijo omejitev avtonomije literarne fikcije v imenu »zgodovinske resnice«, seveda tiste po partijski meri.

Fajfarjevemu članku je sledila objava govora Jožeta Potrča v Slovenskem poročevalcu 12. januarja 1952 ter ocena Josipa Vidmarja sredi januarja v *Novem svetu*, ki je knjigo uničujoče kritiziral predvsem z estetskega vidika. Inkret in Gabrič sta mnenja, da mu je bila negativna kritika »naložena« z vrha komunistov, saj je Vidmar knjigo bral že pred natisom. Več kot verjeten je torej sklep, da je Vidmar moral svojo sodbo »revidirati« na podlagi pogovorov z vrhom partije, ki jih je priporočil Kraigher na odločilni seji politbiroja CK KPS; to prepričanje je v dnevniku izrazil

tudi Kocbek. Obračuni so se po tem spustili na nižjo raven. Oglasil se je partizanski komisar Matevž Hace v *Slovenskem poročevalcu* 19. in 20. januarja, Rudi Janhuba 20. januarja v istem listu, za njim Miško Kranjec v petem delu feljtona *Kam peljeta pot?* pa celo Stane Škrabar v beograjskem listu *Narodna armija*, ki je protestiral proti »sramoteni pridobitev NOB«. Režimu zvesti Kranjec je Kocbeku posvetil podlistek v kar devetih delih *Za razpotjem*, ki je izhajal v *Ljubljanskem dnevniku* med 22. in 31. januarjem. Za povrh se je »zgodil narod«: s »terena« so se zbirali protesti užaljenih pripadnikov ljudstva, nekdanjih partizanov ipd. Njihovi prispevki so izhajali v *Ljubljanskem dnevniku* 19. in 21. januarja in zahtevali »pravilno« prikazovanje osvobodilne borbe; podobni protesti so se pojavljali tudi v *Slovenskem poročevalcu*, *Borcu*, mariborskem *Vestniku* in celo humorističnem *Pavlibi*. Vsi so v en glas obsojali Kocbeka zaradi potvarjanja resnice partizanstva. Kampanja se je zaključila z lokalnima objavama Dušana Furlana v petih nadaljevanjih (20.–24. 2. v *Primorskem dnevniku*) ter Jara Dolarja v *Vestniku*. Glasovi podpore so se slišali le v zamejstvu: poleg Pahorjeve samozavestne polemike s Fajfarjem je v tržaški *Stvarnosti* februarja 1952 izšel afirmativni članek Vinka Beličiča, ki je analiziral pogrom proti Kocbeku tudi s sociološkega vidika ter pohvalil Kocbekov prelom s črno-belim slikanjem zgodovine.

Medijskemu pogromu je sledila politična likvidacija. 14. februarja 1952 se je Kocbek že zagovarjal pred »tovarišem« (in nekdanjim prijateljem) Vidmarjem, ki ga je pozval, naj se prostovoljno odpove političnim funkcijam; teden dni zatem je »pod pritiskom« (tej formulaciji se Kocbek ni hotel odpovedati!) odstopil s funkcije podpredsednika izvršnega odbora Osvobodilne fronte. Nekdanji tovariši so Kocbeku odmerili nekakšno nizko pokojnino, hkrati pa se je nad njegovo delo zgrnila dušecha zavesa prisilnega molka: po aferi *Strab in pogum* in političnem porazu Kocbek v Sloveniji ni mogel objavljati. Renta je bila premajhna za spodobno življenje in Kocbek v času anateme ni mogel zaslužiti s publiciranjem, saj je imel težave celo z objavami prevodov. Med anatemo so partijski urednike izrecno svarili, naj s Kocbekom ne sodelujejo, in v tem času mu je uspelo objaviti le 22 pesmi (med njimi najboljše iz kasnejše druge zbirke *Groza*) v krščanskem glasilu *Nova pot* pod psevdonimom Janez Golob. Oblast je za te objave vedela in jih je skušala preprečiti z grožnjami: v tipičnih »pogovorih« je urednik *Nove poti* neuradno izvedel, kaj sledi, če bo še objavljaj Kocbekove članke (Gabrič 1995a).

Ko je Mohorjeva družba v koledar za leto 1955 želela vključiti deset Kocbekovih pesmi, je urednik Jože Dolenc od direktorja celjske tiskarne (nekdanje mohorske tiskarne, ki jo je oblast po vojni nacionalizirala) Rika Presingerja dobil pismo, v katerem sporoča: »Končno je meni vseeno, kakšno vsebino naj ima koledar in kako

bo javnost to vsebino ocenila, sporočam pa Vam, da naš kolektiv teh zadev ne bo tiskal /.../ zahtevam, da odstranite vse Kocbekove pesmi iz vsebine koledarja in jih nadomestite s pametnejšimi zadevami ...» (Kocbek ZD 2: 385–386). Absurdnost te afere dobro kaže, kako je režimu uspelo vzpostaviti popolnoma nova razmerja: vloga tiskarne je namreč v načelu tržno-profesionalna in v »normalnem« literarnem sistemu si ni mogoče zamisliti, da bi njen direktor prevzemal vlogo urednika ali cenzorja. Ker pesmi kljub prizadevanjem mnogih niso izšle, je mogoče domnevati, da je bila Presingerjeva intervencija odobrena od zgoraj, najverjetneje pri ministru Borisu Kocjančiču oziroma kar partijskem vrhu, ki je iz ozadja dirigiral Kocbekovo izolacijo. Ta je afero ob Mohorjevem koledarju izkoristil še za to, da je prisilil Mohorjevo družbo k upoštevanju nove zakonodaje, s katero je partija v založniškem svetu lahko »neboleče« onemogočila tisk (Gabrič 1995a).

Kako učinkovita je bila neformalna komunistična cenzura, priča tudi zgodba z *Listino*. Ko se je Kocbek v letih 1958 in 1959 z DZS dogovarjal za natis, pri čemer ga je nekoliko podpiral Vidmar, je proti izdaji odločno intervenirala Vida Tomšič. Uredništvo DZS je po intervenciji partijskega vrha objavo *Listine* zavrnilo, Vidmar pa je po osebnem pogovoru »revidiral stališča in tudi sam javno poudaril, da so Kocbekova dela problematična« (Gabrič 1995: 200). Licemernost oblastnikov dokazuje pismo predsednika vlade Borisa Kraigherja Kocbeku: »Prepričan sem, da bodo založbe sprejele vse, za kar se boš z njimi pravnomočno pogodil in kjer se boš uspel izogniti aktualno političnim ostem« (Gabrič 1995: 201), sploh če vemo, da je isti ob zadevi *Listine* predlagal, da zadevo »bagatelizirajo« in se s Kocbekom ne spustijo v odkrit obračun. Odklonilno mnenje vodilnih politikov, izvemši Vidmarja, je povzročilo tudi zavrnitev Kocbekove pesniške zbirke, ki jo je poslal mariborskim Obzorjem.

V letu 1961 pa so se razmere za Kocbeka spremenile tudi v Sloveniji, vsaj na področju literarnih objav.<sup>178</sup> Lahko je objavljal pesmi pod pravim imenom v osrednjih kulturnih revijah (*Perspektive* 1961, Koledar Mohorjeve družbe 1962). Popuščanje ideološkega pritiska je mogoče razložiti s spopadom Kardeljevega federativnega in Rankovičevega centralističnega principa, v katerem je odmevala tudi polemika med Pirjencem in Dobrico Čosićem. V takem okolju so nekdanji sodelavci ukinjene *Revije* 57 leta 1960 lahko začeli izdajati *Perspektive*; hkrati je *Naša sodobnost* iz

<sup>178</sup> Dotlej je objavil le nekaj malega v tujini: leta 1957 je po prizadevanjih Pahorja in Rebule v Trst za *Tokove* poslal nekaj pesmi; na Radiu Trst pa je 11. oktobra 1959 predstavil novo poezijo, ki so jo brez avtorjeve privolitve leta 1960 ponatisnila tudi emigrantska *Meddobja* v Argentini.

uredništva s spretnim manevrom izločila zastopnike »trde linije« in do leta 1963 imela uredništvo, ki so ga izvolili sami sodelavci. Vendar je ob vrnitvi Kocbeka v javnost partijski vrh takoj interveniral: ni dovolil, da bi se Kocbek vrnil v javnost kot sodelavec problematičnih *Perspektiv*, temveč je moral najprej objaviti pesmi v režimsko strožje nadzorovani *Naši sodobnosti*.

Kocbekovo vrnitev v literaturo po desetletni anatemi bi težko označili kot drugo rojstvo. Odmerki svobode so bili še vedno skrbno nadzorovani, enako velja za založniški in revialni prostor. Izid pesniške zbirke *Groza* 1963 bolj kot kaj drugega razkriva, kako so politični funkcionarji (Beno Zupančič, ki je sicer odigral pozitivno vlogo) vodili vse niti kulturnega življenja, določali, kje naj pesnik izda zbirko (Slovenska matica), se vtikali v naklado in podobno. Prek reformiranega nadzora uredništev so še vedno nadzorovali tudi vsebino. Strah pred napačno potezo, ki bi lahko vodila v propad, se je zalezal med urednike in celo tiskarje; nihče si ni upal objaviti kar koli spornega brez soglasja partijskega vrha. Cenzura in samocenzura sta bili vgrajeni v sistem, bistveno sta določali obnašanje vseh udeležencev – na čelu z avtorji. S systemskega vidika je mogoče govoriti o »anomalijah« na ravni vsake izmed delovalnih vlog; kolikor je bilo mogoče, se je oblast vtikala že v proces ustvarjanja, še mnogo bolj pa v posredništvo in obdelovanje; na ta način je v končni fazi nadzorovala tudi sprejemanje literature.

Kot ugotavlja Gabrič, je bila do Kocbeka kot nekdanjega partnerja oblast za odtenek bolj tolerantna kot do drugih. Strah partije, da bi Kocbek združil opozicijske sile, se mu zdi neutemeljen; Kocbek se mu namreč kaže kot »naiven poštenjak, ki vedno znova verjame besedam ljudi, ki so ga že večkrat razočarali« (Gabrič 1995: 202). Vsekakor pa je Kocbek komunistično oblast očitno vznemirjal zgolj s svojo navzočnostjo, tudi tedaj, ko ni deloval. S tem je povezana žalostna zgodba, o kateri priča pesem *Mikrofon v zidu*. V začetku 1959 je Kocbeka prijatelj prvič opozoril, da mu v stanovanju prisluškujejo. 26. februarja 1959 sta ga obdelala agenta Državnega sekretariata za notranje zadeve, ki sta mu hotela »omogočiti spoznanje, da [je] bil zadnje čase na napačni poti«, kot poroča Kocbek v dnevniku (ZD 2: 424). Oblast je Kocbeka s skoraj bolno natančnostjo nadzirala vse do psihičnega zloma in smrti in nemalo ugibanj je že bilo izrečenih o tem, da je totalitarni nadzor Kocbeka tako rekoč dotolkel.

Kocbekova zgodba je nadvse zgovorna. Priča o drastičnem zasuku v razvoju slovenske literature in literarnega sistema, ko je ideološka dimenzija prevladala nad estetsko, sistem je postal glede na politiko heteronomen. Da se je prefinjeni aparat partijskega nadzora nad celotno kulturo razsul, so bila potrebna še desetletja.



Tudi v tem procesu so svojo vlogo odigrali literarni proizvajalci; seveda ne tisti, ki so se uklonili ideološkimi pritiskom režima (in bili deležni njegovih vsakovrstnih nagrad), temveč tisti, ki so podobno kot Kocbek odigrali svojo vlogo kot pisatelji-disidenti. Morda partijski strah pred Kocbekom vseeno ni bil docela neutemeljen: Kocbekova pokončna drža in brezkompromisnost, značilni disidentski lastnosti, ki ju je izkazal v literarnih besedilih pa tudi v drugih težkih situacijah, na primer ob razkritju roških pobojev, sta mu zagotovili ugled in tiho občudovanje sodobnikov ter legitimirali prizadevanja prihodnje generacije disidentskih pisateljev.

## Drago Jančar

subverzivnost literarnih revij v totalitarizmu – uspešen proizvajalec literarne fikcije – javna oseba, intelektualec in disident – literarne nagrade in zaporne kazni

Drago Jančar, rojen leta 1948 v Mariboru, danes velja za enega najbolj uveljavljenih in branih slovenskih pisateljev, njegovi romani in drame pa doživljajo številne ponatise in prevode v tuje jezike. Jančarjev sloves presega literarno področje: spada v generacijo pisateljev, ki se je uveljavila v trdih totalitarnih časih, tvorila kritično intelektualno opozicijo, se aktivno zavzemala za svobodo govora in pisanja, demokracijo in osamosvojitve. Tako je Jančar – podobno kot Kocbek – po eni strani sicer literarni proizvajalec z nesporno avtoriteto, a hkrati tudi politični esejist, novinar in urednik, skratka javna oseba, ki je prevzemala (oziroma še prevzema) vloge, kakršnih v običajnih okoliščinah ne pripisujemo pisateljem. Njegovi neliterarni spisi predstavljajo pomemben prispevek za razumevanje avtorja v razmerah totalitarne cenzure in ob njih je mogoče odpreti zanimive probleme v zvezi s položajem literarnega proizvajalca v zadnjih desetletjih socializma in ob prehodu v demokracijo.

Za kulturne razmere po drugi svetovni vojni je značilen specifičen odnos nove oblasti do literarnih proizvajalcev in (humanističnih) intelektualcev nasploh: zaznamujeta ga strah in želja po nadzoru. Poseben pomen so v tem okolju dobile revije in tip intelektualnega združevanja, povezan z njimi (t. i. revijaštvo). Latentni konflikt med oblastjo in intelektualci je najbolje prišel do izraza v odnosu med revijami, ki so skušale premikati meje svobode govora – najprej na estetskem področju – in oblastjo, ki je s formalnimi in z neformalnimi sredstvi skušala ta gibanja zatreti. Pri tem se je dogajalo nekaj, kar ni specifično le za Slovenijo, temveč tudi za druge države Vzhoda: pisatelji so si v trkih in spopadkih z oblastjo, v katerih ni manjkalo zapornih kazni (tudi Jančar je preživel tri mesece za rešetkami), nabirali nekaj, kar bi po analogiji z Bourdieuevim simbolnim kapitalom lahko natančneje

poimenovali »disidentski kapital«. <sup>179</sup> Pisatelji, ki so v tej drži vztrajali, so tako postali nosilci dvojne vloge: niso bili zgolj tvorci literarnih besedil, temveč tudi javne osebe z veliko moralno in politično avtoriteto.

Da bi razumeli, kako je pisatelj, pa naj bo prorežimski ali disidentski, v tem času privzemal različne vloge, je treba zasledovati zgodovino konfliktov med oblastjo in revijami od *Besede* dalje tja do *Mladine* in predvsem *Nove revije*, s katero je Jančar intenzivno sodeloval. Izkazalo se bo, da je čas padca režima tudi čas, v katerem pisatelji dejavno posežejo v družbeno življenje, zastavijo svoj glas za demokracijo in svobodo ter za avtonomijo literarnega sistema. Hkrati bo mogoče analizirati, kako se je Jančar kot pisatelj vzpenjal skozi zadnje zdihljaje socialistično diriganega založništva in ostal pri vrhu v »posttranzicijskih« razmerah pluralnega založniškega trga in kako je hkrati z literarnim vzponom, katerega anatomijo so začrtali prevodi v tuje jezike, ponatili in prejete literarne nagrade, potekal njegov razvoj od kritičnega novinarja prek političnega komentatorja do vrhunskega esejista in vsestransko zaželenega arbitra. Ob tem bo mogoče opozoriti na problem »nezadovoljnih disidentov« in reflektirati nekatere poteze sodobnega literarnega sistema, ki jih disidentska pisateljska generacija ni predvidela.

SUBVERZIVNOST LITERARNIH REVIJ V TOTALITARIZMU. Kot je dobro znano, se po drugi svetovni vojni ni obnovila pluralna medijska situacija, ki je bila na literarnem področju najbolj zaznamovana z liberalnim *Ljubljanskim zvonom* (1881–1941) in relativno odprtim katoliškim *Domom in svetom* (1888–1944), temveč je nastopila dirigirana enotnost (Dolgan 2002). <sup>180</sup> Po vojni je oblast vzpostavila nadzor nad stanovskimi organizacijami, ki jih je sama ustanovila (za literaturo predvsem Društvo slovenskih književnikov, katerega predsednik med 1945–1950 je bil Miško Kranjec, tipičen *režimski pisatelj*), tiskarnami in predvsem revijami. Nadzor nad revijami je potekal na različnih ravneh: najbolj blag način so bile deklarativne smernice in javne kritike z visokih političnih mest, zatem grožnje z odvzemanjem subvencije (ukinitev), če tudi to ni zaleglo, so sledile osebne grožnje članom uredništva in na koncu sodni procesi in zaporne kazni (Gabrič 1994). Leta 1945 je

<sup>179</sup> Ta analogija je mišljena »za nazaj«, nikakor pa ne cinično. Akumulacija simbolnega kapitala ni nujno povsem zavestna in tudi disidentski kapital v načelu ne nastaja namenoma, temveč je posledica *etične* države intelektualca, ki svojo pozicijo jemlje resno in brez špekulacij. Vsaj do sredine osemdesetih let ni bilo gotovo, kdaj – če sploh – bo tak kapital »vnovčljiv«.

<sup>180</sup> Seveda predvojni pluralizem ne zajema le dveh vodilnih revij, temveč niz bolj ali manj kvalitetnih publikacij, ki se ukvarjajo pretežno ali deloma s kulturnimi vprašanji.

bilo stanje z vidika partije »čisto«: literatura je bila podrejena oblasti, njena avtonomija je bila ukinjena, ravno tako seveda založniški in revialni pluralizem.

Vendar so se kmalu začele manjše težave, ki so se sprva odražale na estetskem področju. *Mladinska revija*, ki je izhajala od leta 1946, se je pod uredništvom Ivana Minattija in Mitje Mejaka oddaljila od kolektivistično-utilitarnih ideoloških smernic in odprla prostor intimnejši liriki, zato je bila deležna »tovariških« kritik – na začetku še blagih. Ko jo je leta 1951 nadomestila *Beseda* z istima urednikoma, ki je v ospredje postavila kvaliteto in se orientirala k sočasni evropski umetnosti, je na ideoloških forumih nastala prva revialna »kriza«, kakršne so zaznamovale nadaljnje kulturno življenje. Proti »dekadentnim« pojavom je v medijih grmel Kranjec, Ziherl pa je glasno razmišljal o zamenjavi urednikov. V letu 1952, ko je politična garnitura obračunavala s Kocbekom, ni manjkalo veliko, pa bi z ukinitvijo subvencije onemogočila prvo revijo, ki je kazala znake nedolžnega uporništvu in je z novima urednikoma (Jankom Kosom in Cirilom Zlobcem) postala še bolj problematična. Drugi močan udarec ji je oblast zadala leta 1955 z zakonom o založništvu, dokončen udarec za *Besedo* pa je sledil aferi z *Zlatim poročnikom* Lojzeta Kovačiča, ko je sodišče aprila 1957 zaradi spornega opisovanja JLA zaplenilo tretjo številko. Formalno je bila reviji sicer odvzeta subvencija, ker je poslovala v pravno neurejenih razmerah – a v take jo je namenoma pahnil novi založniški zakon (Gabrič 1994).

Kulturna javnost je reagirala na ukinitvev *Besede* in oblikovali so se zametki kulturne opozicije. *Revija 57* kot naslednica *Besede* – urejala sta jo Veno Taufer in Vital Klabus, v uredništvu pa ni bilo več Zlobca in Kosa – je podedovala tudi sodelavce, in oblast je njeno delo budno spremljala. Uskladitev s tiskovnim zakonom je pomenila tudi, da je revija zdaj imela izdajatelja (Zvezo študentov Jugoslavije), ki v začetku ni izkoriščal svojih cenzurnih možnosti. *Revija 57* se je predvsem z radikalnimi Pučnikovimi članki izkazala za še ostrejšo od predhodnice in partija je ocenila, da krog te revije predstavlja idejno opozicijo, zato je prek Univerzitetnega komiteja ZK februarja 1958 kot predstavnika izdajatelja odstavila Janeza Vrhunca, ki dotlej ni »blokiral« nobenega članka, ter namestila kooperativnejšega Rada Jana. Vrh je obračunavanje doseglo oktobra 1958: Jan je blokiral sporen Pučnikov članek, uredništvo pa je grozilo z objavo prazne cenzurirane strani. Notranja uprava je predlagala zaplembo številke 5–6, kar se je zgodilo v tiskarni v Kočevju 31. oktobra. Še isti dan je policija aretirala Pučnika, zasliševala sodelavce in jim grozila, pri urednikih pa zaplenila arhiv revije. Sodni epilog je bila obsodba Pučnika na 9 let zaporu (30. marca 1959); sledile so izključitve iz ZK ter odstranitve Veljka Rusa in Tarasa Kermaunerja z mest asistentov na filozofski fakulteti (Gabrič 1994).

A tudi *Revija 57* je dobila naslednico – *Perspektive* (1960–1964). Njeni uredniki (Janko Kos, Dominik Smole, Veljko Rus, Primož Kozak, Taras Kermauner, Dane Zajc) in sodelavci so pogosto šifrirano ali celo neposredno kritizirali oblast. *Perspektive* so padle v oblastniškem obračunu, ki je bil doslej najbolj ekspliciten in je hkrati pometel še z neodvisnim gledališčem Oder 57, povod zanj pa sta bili Pučnikova kritika kmetijstva in Šalamunova parodija *Duma* (Horvat 1998). Pučnik je šel spet v zapor, drugim sodelavcem so grozili in jih zalezovali.<sup>181</sup> Vsekakor se je ob tej reviji polno izoblikovala disidentska generacija, ki je morda že oznanjala prihajajoči zaton komunizma. To se kaže tudi v premikih pri *Sodobnosti*, naslednici osrednjega *Novega sveta*, ki je bila pod izrazitejšim partijskim nadzorom: njeni sodelavci so leta 1964 obsodili politično likvidacijo *Perspektiv*, zato je oblast intervenirala z menjavo uredniškega odbora (Dolgan 2002).

Opomniti je treba, da linija *Beseda – Revija 57 – Perspektive* predstavlja le vrh ledene gore. Pomen revijaštva je treba namreč razumeti tudi v kontekstu, v katerem so te revije izhajale: to pa je kontekst, ki je avtonomijo revij ukinil že na začetku. Nikakor ni šlo za svobodne revije, okrog katerih bi se prosto združevala opozicija, temveč so bile vse že ustanovljene pod nadzorom. Za to so skrbeli najprej agit-propovski sektor za tisk, pozneje ideološke komisije CK ZKS pa tudi zakonski akti, ki so vsilili nadzor ustanovitelja in upravne odbore s partijsko večino. Po drugi strani konfrontacije niso nujno potekale le na črti vodilnih revij – partija je obračunavala tudi z manjšimi »igralci«, lokalnimi in regionalnimi revijami (*Svit*, ukinjen 1954, *Bori*, ukinjeni 1955, pritiski na mariborska *Nova obzorja*), bala pa se je celo zabavnih publikacij (*Pavliba*) in neideoloških vsebin (*Tedenska tribuna*). Z eliminacijo prostega trga in s popolnim nadzorom subvencij (mehko reguliranje naklad) bi partija lahko nadzor celo še poostrila in odklone odločneje sankcionirala. Da se to ni zgodilo – kar je slovenski in jugoslovanski prostor oddaljilo od »tršega« Vzhoda – pa najbrž ni posledica etičnih prebliskov, temveč prej subtilen vladarski princip, ki je opozicijo držal na ravno pravnem povodcu.

Po nasilnemu zatrtju *Perspektiv* in vrnitvi *Sodobnosti* v »mainstream« (po intervenciji je Draga Šego zamenjal Mitja Mejak) so se kot raznorodna avantgardna revija uveljavili *Problemi*, od leta 1962 naslednik mentorske revije *Mlada pota* (1952–1962). Ob *Problemih* se je za nekaj časa združila vsa kritična generacija, tu se je uveljavljala avantgardni luzidem (*Katalog*), odpiral se je prostor za vplivne nove

<sup>181</sup> Obračun s *Perspektivami* in z Odrom 57 je natančno opisan v Inkretovi *Vročji pomladi 1964*, v kateri je natisnjena tudi razpita Rožančeva *Topla greda*; knjiga je izšla šele tik pred padcem režima (1990).

teoretske smeri, kot sta heideggerjanstvo in psihoanaliza. Leta 1969 se je poleg tega pojavila zmernejša krščansko usmerjena skupina, ki je ustanovila *Prostor in čas* (tudi tega je oblast leta 1974 administrativno zatrla). V začetku osemdesetih se je revijalno življenje diferenciralo: leta 1982 je nastala *Nova revija*, konec osemdesetih pa se je mlajša »postmodernistična« generacija (Jani in Tomo Virk, Aleš Debeljak, Andrej Blatnik) z *Literaturo* usmerila pretežno k literaturi, proč od politike (Dolgan 2002). Nadzor nad revijami vse do osemdesetih let ni popuščal. Oblast je skušala takoj onemogočiti predvsem sporno disidentsko *Novo revijo* (urejali so jo najprej Tine Hribar, za njim Niko Grafenauer, Dimitrij Rupel, Boris A. Novak, Spomenka Hribar in drugi). Leta 1987 je revija ob znameniti 57. številki doživela vsejugoslovansko gonjo: na CK ZKS so razpravljali o zapornih kaznih za sodelavce revije (Ivo Urbančič, Jože Pučnik, France Bučar). Silovita politična in medijska gonja zoper *Novo revijo* je spodbudila začetek slovenske politične »pomladi« (Horvat 1998).

Zelo naivno bi bilo seveda, če bi novorevijaškemu krogu (in na sploh medijem) pripisovali ekskluzivne zasluge za osamosvojitvev in padec totalitarizma.<sup>182</sup> Že pretres medijske situacije v osemdesetih pokaže niz drugih relevantnih akterjev. Osrednji mediji so bili sicer oblasti docela pokorni, saj so bili uredniki »družbeno-politični delavci«, ki so v praksi uresničevali partijske smernice. A nadzorna mreža, ki je že pred izidom izločila problematične vsebine, je kljub subtilnemu prepletu formalnih in neformalnih postopkov slabela. Meje svobode govora je širil na primer Radio Študent, ki so ga oblastniki na različne načine skušali omejevati. Igor Vidmar je zaradi ironične domislice končal v zaporu, Iztok Saksida je moral odstopiti od uredništva. Tudi uredniki študentske *Tribune* so morali redno obiskovati mestne partijske šefe, leta 1982 je sodišče zaplenilo št. 11/12 zaradi odprtega pisma predsedstvu Jugoslavije; januarja 1983 pa je drugič zapored prepovedalo *Tribuno*, ker je hotela objaviti tekst sodbe temeljnega sodišča. Tudi *Tribuna* je bila soočena z nemožnostjo povečanja naklade zaradi administrativnih omejitev količine papirja, soočala pa se je tudi s starim trikrom tiskarn – češ da delavci nočejo tiskati spornih materialov (Nežmah 1998).

Sredi osemdesetih je problem številka ena postal tednik *Mladina*, ki se je specializiral za rušenje tabujev (politični zaporniki, Goli otok, sojenja intelektualcem). Partija je reagirala: na »pogovore« h glavnemu uredniku je pošiljala agenta, prek Udbe je materiale preverjala že pred tiskom v tiskarni, uredništvo revije pa je bilo

<sup>182</sup> Takšni narcisoidni pogledi na preteklost ne upoštevajo kompleksnosti zgodovinskih procesov, ki so privedli do razpada komunizma na celotnem vzhodu Evrope.

polno mikrofonov in informatorjev. Sledile so sodne intervencije javnega tožilca, ki je omogočil, da časopis izhaja v okrnjeni obliki, brez spornih člankov. Partija je torej sinhronizirala tiskarno z nadzornim aparatom in tako preprečila, da bi se sporni časopisi sploh pojavili v distribuciji. *Mladina* je odigrala ključno vlogo v boju za pravno uveljavitev svobode izražanja političnih mnenj, po zgodovinski številki 33a, v kateri so bile objavljene sodbe zaplemb s komentarji, je vrhovno sodišče leta 1987 razveljavilo sodbe nižjih sodišč. *Mladina* se je tako v veliki meri osvobodila cenzorskega pritiska ter dosegla izjemno branost in neverjetno naklado 80 000 izvodov. Oblast je zadnjič pokazala zobe z aretacijami in s sodnim procesom na vojaškem sodišču – vendar je dogajanje okrog »procesa proti četverici« (Odbor za varstvo človekovih pravic, Radio Študent, okrepljena civilna družba) dokončno obrnilo zgodovinski tok in odprlo območje svobode tiska (Nežmah 1998). Za ta preobrat so bili v veliki meri zaslužni krogi disidentskih intelektualcev, med katerimi je bil delež pisateljev presenetljivo visok.

JANČAR KOT USPEŠEN AVTOR LITERARNE FIKCIJE. Jančar predstavlja avtorja, ki se je uveljavil kot pisec literature v zadnjih desetletjih socialistične regulacije kulturnega prostora in hkrati postal tipičen intelektualec – disident. Obe plati njegovega dela sta prepleteni in medsebojno povezani. Na knjižni trg vstopi Jančar leta 1971 z zbirko novel *Romanje gospoda Houžvičke*, ki izidejo pri mariborskih Obzorjih. Pri isti založbi izide tudi njegov prvi roman *Petintrideset stopinj* leta 1974; pri Pomurski založbi pa po prevodu *Mavrice* Borisa Višinskega (1977) izda tudi izjemno uspešen roman *Galjot* (1978). V istem letu se od založnikov na severovzhodu seli v center: Mladinska knjiga tiska njegovo zbirko novel *O bledem hudodelcu*. Po drugem ponatisu *Galjota* (1980 pri Obzorjih) prevzame tretjo izdajo tega romana Mladinska knjiga. Od osemdesetih let dalje Jančar suvereno objavlja svoja literarna dela pri vseh pomembnih založbah: ostaja zvest Obzorjem (tri igre *Blodniki*, 1982, in *Triptih o Trubarju*, 1986) in Pomurski založbi (roman *Severni sij* 1984), nadaljuje pri Mladinski knjigi (novele *Smrt pri Mariji Snežni*, 1985, drame *Tri igre*, 1988); vendar sodelovanje razširi tudi na zamejsko Založništvo tržaškega tiska, pri kateri mu leta 1984 izide prva zbirka esejev *Sproti*, in Cankarjevo založbo (drama *Veliki briljantni valček*, 1985).

Proti koncu devetdesetih se poveže s celovško založbo Wieser, pri kateri objavi drugo zbirko esejev *Terra incognita* (1989), že po osamosvojitvi pa roman *Posmebljivo poželenje*. V začetku devetdesetih sodeluje z novo ambiciozno založbo Mihelač in pri njih izda v letu 1992 novelistično zbirko *Pogled angela* in zbirko esejev *Razbiti vrč*, leta 1994 novelistično zbirko *Augsburg* in leta 1995 esejistično zbirko *Egiptovski lonci mesa*. Po osamosvojitvi še vedno sodeluje tudi s preoblikovanimi

vodilnimi založbami, z izjemo DZS, kamor se uvrsti le šolski ponatis *Velikega briljantnega valčka* v Klasju 1996 (ponatisnjeno leta 1997), in v letu 2004 ponatis *Severnega sija* za knjigotrško akcijo časopisa Dnevnik. Nove izdaje proze so rezervirane pretežno za Mladinsko knjigo (*Zvenenje v glavi*, 1998, s ponatisoma v letih 1999 in 2002, roman *Graditelji*, 2006) in Cankarjevo založbo (zbirka kratke proze *Prikazen iz Rovenske*, 1998) ter Slovensko matico (obsežni roman *Katarina, pav in jezuit*, 2000, ponatisnjen in tudi dramatisiran).

Jančar je torej v literarni prostor vstopil v svojem najbližjem založniškem okolju (Pomurska založba in Obzorja) in kmalu zbudil zanimanje osrednjih slovenskih založb. Po vseh merilih je postal uspešen literarni ustvarjalec, o čemer pričajo ponatise večine njegovih del, še posebej romanov; večina teh ponatisov je, če ne štejemo tistih, ki jih spodbuja šolstvo (Klasje), nastalo na podlagi tržnega izračuna in odseva Jančarjevo dejansko priljubljenost pri bralcih in kupcih. To je mogoče pokazati ob usodi romana *Galjot*, ki velja za eno Jančarjevih najboljših proznih del. Prvič je izšel leta 1978 pri Pomurski založbi in že čez dve leti doživel ponatis. Tretjo izdaja je prevzela Mladinska knjiga (s študijo Andreja Inkreta, 1984); četrto je v devetdesetih letih pripravil celovski Wieser, peta izdaja leta 2004 pa je Jančarjevo besedilo uvrstila med trideset svetovnih »klasikov« v visokonakladni izdaji časnika Delo (zbirka Vrhunci stoletja). Kmalu po izidu se je začel tudi izredno uspešen pohod *Galjota* v tujino.<sup>183</sup>

Iz tega pregleda bi bilo mogoče ugibati, da v slovenskem prostoru avtor, kot je Jančar, lahko svojo pisateljsko dejavnost opravlja profesionalno. Takšna predpostavka pa ne drži: Jančar je v intervjuju (30. 6. 2007) povedal, da se mu nekaj let, ko je skušal delati kot »svobodni pisatelj«, ni najbolje obneslo, in pred svobodnjaštvom ga tudi danes zadržuje nekakšen strah (»Ur-angst«).<sup>184</sup> Izkazalo se je, da se svobodnjaku delo kopiči, da mora prevzemati niz para-literarnih del (lekture, korekture, prevodi) in pisati tudi neliterarne (novinarske) tekste, če si želi omogočiti kolikor toliko sprejemljivo gmotno stanje. Jančar ocenjuje, da sicer ne bi bilo nemogoče preživeti, vendar nikakor ne izključno s knjigami, temveč le s kombi-

<sup>183</sup> Prvi prevod je bil srbski (cirilični) že dve leti po prvi izdaji, sledil so ruski (1982), makedonski (1984, v 1000 izvodih), poljski (1988, v nakladi kar 20 300 izvodov), madžarski (1985), kazahstanski (1987), češki in beloruski (1990), nemški (celovski Wieser 1991, dunajski Folio Verlag 2004) in nizozemski (1995).

<sup>184</sup> Kot svobodnjak se je nekaj let poskušal v sedemdesetih: najprej po prestani zaporni kazni leta 1974, ko je izgubil novinarsko službo pri *Večeru*, ter po dveh letih delu pri dramaturškem oddelku *Viba filma*, dokler se ni leta 1981 zaposlil kot urednik.

nacijo dela za gledališče in film, najverjetneje tudi novinarstva. Vendar pa ob popolni profesionalizaciji pisateljvanja obstaja nevarnost degradacije kakovosti, saj bi časovni pritisk na proizvodjanje besedil prekomerno narasel. Za pisateljsko delo najbolj sprejemljiva je bila zanj zaposlitev v založništvu (od leta 1981 je zaposlen pri *Slovenski matici*), ki je s pisanjem literature po njegovem mnenju mnogo bolj kompatibilna od novinarske, saj obdobjem zgoščenega in intenzivnega dela sledijo tudi zatišja, ki jih je mogoče izkoristiti za pisanje: temu Jančar nameni vikende, večinoma pa tudi redni in neplačani dopust. Uredniško delo mu hkrati omogoča intenzivnejše stike z založbami doma in po svetu ter živahno izmenjavo z umetniki in intelektualci.<sup>185</sup>

Literatura za Jančarja tako predstavlja dodaten, a stranski vir dohodkov. Kot uveljavljen avtor – za razliko od mladih in neuveljavljenih, ki pogosto sploh ne dobijo honorarja –, se z založbami večinoma lahko pogodi za določen fiksen honorar in tudi odstotke od prodaje (običajno okrog 10 %), oziroma z gledališči za dodatne odstotke od »inkasa« uprizoritev. Četudi zneski na prvi pogled delujejo spodobno, so prihodki v primerjavi z vloženim delom (npr. v pisanje obsežnega romana) relativno majhni. Od leta 2004 lahko nekaj zasluži tudi prek knjižničnega nadomestila, ki ga državni proračun namenja kot eno izmed oblik neposredne podpore slovenskim avtorjem; obračunava se glede na izposajo v splošnih knjižnicah.<sup>186</sup> Od leta 2002 dalje, odkar obstajajo evidence, med stotimi najbolj izposojanimi monografijami v splošnih knjižnicah sicer ni nobene Jančarjeve, saj je prva stotinja običajno zasičena s tujo in domačo žanrsko, otroško ali maturitetno literaturo. Toda na letni lestvici slovenskih avtorjev (ti se namreč potegujejo za nadomestilo) se med tistimi, ki uvrstitev dosegajo pretežno z resno literaturo, uvršča med najbolj brane.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> V zadnjem času mora v službi prevzemati vse več organizacijskih in finančnih obveznosti, sploh odkar je bila Matica pred nekaj leti izvzeta iz neposrednega proračunskega financiranja. Povezovanje uredniškega in tržnega sektorja je sicer splošen trend v kapitalistično naravnanim založništvu. Urednik naj ne bi bil več le suveren (estetski) arbirer, temveč naj bi pri svojih odločitvah sodeloval s tržniki in vključil tudi vidik prodaje izdelka.

<sup>186</sup> Poleg tega se avtorji lahko potegujejo še za neposredne štipendije Ministrstva za kulturo, medtem ko posamezna dela na razpis prijavljajo založniki.

<sup>187</sup> V letu 2006 je sistem COBISS registriral 6 859 izposoj Jančarjevih del, kar ga je uvrstilo na 35. mesto, prejel pa je 1 490 € knjižničnega nadomestila (0,217 € na izposajo; iz sistema izpadejo avtorji z manj kot 800 izposojami, izposoje nad 20 000 pa se upoštevajo le petinsko). Od tega pri Jančarju le slabih 12 % izposoj odpade na esejistiko, ostalo pa na literaturo. Ob tem je treba opozoriti, da 30 % literarnih izposoj odpade na dramo *Veliki briljantni valček*, ki je predpisano šolsko čtivo (potrebna je torej previdnost pri izvajanju posplošenih sklepov). Najbolj priljubljeni so tako v resnici romani, in sicer *Katarina, pav*



Zelo redki pa so slovenski avtorji, ki jim uspe prodor v tujino. Tak prodor je po eni strani gotovo rezultat kvalitete besedil, seveda pa zahteva tudi angažma pisateljev, založnikov in kulturnih posrednikov, ki lahko delujejo kot informatorji in lobisti pri tujih založnikih. Največji preboj seveda pomenijo objave v zahodnih, strogo kapitalističnih založbah – predvsem angloameriški trg je pri literaturi neizmerno selektiven.<sup>188</sup> Jančarju je ta prodor v veliki meri uspel samostojno, četudi se je v zadnjih letih lahko naslonil na subvencioniranje prevodov (ministrstvo za kulturo, Trubarjev sklad), gotovo pa mu je koristilo tudi dolgoletno delo v založniški sferi in predsedovanje slovenskemu PEN centru (1987–1991), s čimer je imel obilo priložnosti za navezavo koristnih stikov. Pot se mu je začela odpirati v osemdesetih letih v vzhodni Evropi in zatem na nemškem tržišču, največja dosežka pa sta tu gotovo prodaja avtorskih pravic za *Zvenenje v glavi* sloviti založbi žepnih knjig DTV in prevod *Severnega sija*, ki je trenutno v pripravi pri italijanskem založniškem velikanu Bompiani. Jančar tudi pri tujih založbah običajno doseže fiksni odkup pravic (nekje od 2 000 € do nekajkrat več, odvisno od naklade, založbe, pogajanj ...), ki mu ob dobri prodaji sledijo še odstotki (največkrat okrog 8 %). Ob tem, da so Jančarjeva dela med najbolj znanimi in uspešnimi v tujini, je na dlani skoraj boleče spoznanje, da to očitno ne zadošča za popolno profesionalizacijo literarnoproduktivskega dela.

JANČAR KOT JAVNA OSEBA, INTELEKTUALEC IN DISIDENT. Jančarjev sorazmerno velik ugled v Sloveniji ni le posledica njegovih literarnih del. Zgodaj se je začel uveljavljati kot novinar in esejist, se z neliterarnim pisanjem preživljal in dobil odličan vpogled v medijski sistem zadnjih desetletij socializma. Delal je v redakciji *Večera*, bil je urednik *Katedre*; v osemdesetih je začel intenzivneje sodelovati z *Novo revijo*, pisal pa je tudi za *Naše razglede*, *Sodobnost*, pozneje tudi za mariborske *Dialoge*. Od konca šestdesetih je živahno in lucidno komentiral družbeno dogajanje in študentska gibanja ter se v sedemdesetih in osemdesetih uveljavil kot komentator kulturnega in političnega prostora. V esejih in polemikah se je loteval politike, slo-

*in jezuit* (1058 izposoj), *Posmehljivo poželenje* (591), *Severni sij* (469) in *Zvenenje v glavi* (419), od esejistike pa najnovejša zbirka *Duša Evrope* (438). Absolutna zmagovalka v tem letu je bila Desa Muck s 64 231 izposojami, sledili pa so ji Svetlana Makarovič, Janja Vidmar, Bogdan Novak in Ivan Sivec.

<sup>188</sup> Na angloameriško tržišče slovenski pisatelji najlažje prodrejo v okviru nekega specifičnega konteksta. Jančarjeva romana *Posmehljivo poželenje* (*Mocking desire*, 1998) in *Severni sij* (*Northern lights*, 2002) sta izšla pri Northwestern University Press v Illinoisu v zbirki *Writings from an Unbound Europe*. Literatura je tu nekako »umeščena« v aktualno zgodbo tektonskih premikov na dražljivem terenu Balkana. Podobno velja za kompilacijo *Balkan Blues* (z novelo *Augsburg*) in antologijo kratke proze, *The day Tito died*, v kateri so poleg Jančarja sodelovali še J. Virk, A. Blatnik in L. Njatin.

venstva, zamejstva, literarnih in estetskih vprašanj, pozicije intelektualca v družbi pa tudi cenzure, svobode govora, mišljenja in tiska. Razvijal je specifične poglede na literaturo in njeno mesto v družbi ter kritično reflektiral vprašanja, povezana z literarnim ustvarjalcem. Že na začetku novinarskega delovanja je leta 1968 v *Dialogih* objavil intervju s »problematičnim« Borisom Pahorjem. Njegov ugled se je večal, ko je začel svoje objavljene in neobjavljene zapise zbirati v esejistične zbirke, začevši s knjigo *Sproti* (1984), ki sta jo nadaljevali pričanji o prelomnih zgodovinskih trenutkih *Terra incognita* (1989) in *Razbiti vrč* (1992) ter *Egiptovski lonci mesa* (1994), ki se lotevajo posttranzicijskega obdobja.

Že v prvi zbirki načenja vprašanje svobode govora, polemizira s politikom komunističnih sodnih prepovedi, poroča o Spieglovem seznamu revij, ki so jih v Jugoslaviji sodno preganjali, in analizira mehanizme, s katerimi komunisti nadzorujejo tisk in odstavljajo urednike. Posledica tega je nesvobodna, okrnjena javna sfera: »Skupina za skupino mislečih ljudi se umika iz javnosti, preden jim uspe karkoli tehtnejšega storiti ali izdiferencirati svoj nazor, kajti kopja se jim kmalu polomijo, že na samem začetku poti. Kriteriji pa sredi vsesplošne zmede odpovedujejo, nikomur več ni jasno, kaj in kako lahko piše« (Jančar 1984: 46–47). Nevzdržno ozračje okrnjene svobode duha najbolj prepričljivo označi v *Apologiji samocenzure*, žanrsko mejnem besedilu, zakrinkanem s fikcijo (ta prikrije resnost njegovih izjav – kot pogosto slutimo za besedila, nastala v razmerah cenzure in samocenzure). Kljub temu da je naracija »podtaknjena« paranoiku, ki se zagovarja pred psihiatri zavoda »Svoboda osvobaja«, gre za resno analizo domačih razmer. Paranoik (v njem zlahka prepoznamo pisatelja v totalitarnih razmerah) svojim poslušalcem psihiatrom (v njih ne moremo zgrešiti komunističnih oblastnikov) potoži, da so se z ukinitvijo običajne cenzure podrla »zdrava in varna razmerja«. Njena odprava je stvari zapletla: »To zgodovinsko dejanje pomeni hud udarec pisateljski morali. Prej smo imeli rdeč cenzorjev svinčnik in pogumni, neoskrunjeni lik pisatelja /.../ Naši dedje so dobro vedeli, kaj je cenzura, bodli so se z njo in se bojevali za svoje misli. Naši očetje so spoznali drugačno obliko cenzure, ki so jo vsebovali predpisi, cenzorje pa so nadomestili tisti, ki so za predpise skrbeli. A vendar so bile stvari še nekako jasne« (Jančar 1984: 236–237). A celo »uvedba samocenzure«, kot Jančar z ironičnim obratom pripiše kompleksnim praksam nasilja enostavnost administrativnega akta, ni prinesla rezultatov; oblastniki so spoznali, da se je samocenzura »preveč razbohotila«, zato so se odločili, da jo je treba odpraviti – in sicer s takim zdravljenjem, ki bo v obolelih (pisateljih) povzročila, da samocenzura ne bo več potrebna, saj bodo vsi istih misli; gre torej za »zdravstveni načrt, ki ima za cilj bolnike izenačiti z zdravniki, se pravi ozdraviti jih do te mere, da bodo mislili enako svobodno in nesamocenzurirano, kot njihovi zdravniki« (Jančar 1984: 240).

Druga esejistična zbirka *Terra incognita* prinaša eseje, ki jih je Jančar objavljaval v zadnjih letih komunistične vladavine in se dotikajo predvsem slovenskega vprašanja. V *Zmagoslavju množic* analizira, kako se je ravno iz literature po vsem evropskem vzhodu vzdignil glas proti monolitnosti komunizma. Tako se je pisatelj znašel v vlogi avantgardista, prvoborca za svobodo izražanja mišljenja na fronti demokracije; podpisuje peticije in se bori za človekove pravice. Politika se je vedno vmešavala v literaturo, zdaj pa se je v politiko vmešala literatura: »Nova revija, ki izhaja v Ljubljani, izhaja v nekaj tisoč izvodih, njene zapletene članke pa ponatiskujejo v časnikih s sto in stotisoči izvodov naklade, seveda zato da bi polemizirali z njimi. S temi teksti, se pravi z napadi nanje, se ukvarjajo najvišji državni organi in funkcionarji /.../ Pisatelji ne pišejo in podpisujejo samo peticij o človečanskih pravicah, kar je komaj še njihovo delo, ampak pišejo tudi novo ustavo, kar očitno res ni njihovo delo« (Jančar 1989: 32). Zgodil se je torej paradoks, da je »pomasovljena« komunistična družba nenadoma začela zaupati manjšini – pisateljem.

Pisatelj je torej še izraziteje kot prej prevzel vlogo moralne inštanice, ki posega v javno življenje (Grass, Böll, pri nas Cankar in Kocbek); a niti najmanj ne tako, kot si je to zamišljala komunistična ideologija. Pisatelj je postal *disident*. Izvorni »disenter« zaradi zvestobe verskim nazorom živi v nenehnem navzkrižju z oblastmi in kljubuje javnemu mnenju ne glede na okoliščine. Disident vsekakor terja zase »pravico, da mu sodi v vseh vprašanih njegova lastna vest« (Jančar 1989: 71). Sodobni pisatelj pa mora vedno krmariti med napako, da ne uporabi svojega odločnega glasu v javnosti, ko bi lahko kaj spremenil, in skušnjavo, da se zapleta v nenehne javne neliterarne posege. Jančar pozorno reflektira zgodovino odnosov med literaturo in oblastjo ter ugotavlja, da so mnoge oblasti v njej videle nevarno dejavnost, ki je v navzkrižju z eshatološkimi projekti. Zgodovina preganjanj pisateljev, cenzure, sežiganja in prepovedi knjig je dolga. Kritičnost so pisatelji plačevali z zapori, preganjanjem, izgubo služb, ukinjenimi revijami. Ravno literatura je prva začela odražati mnogovrstnost življenja, nazorsko kritične skupine so se diferencirale ravno tu: »Slovenska inteligenca, posebno literarna, si je prostor relativne svobode morala trdo izbojevati s hudimi žrtvami« (Jančar 1989: 87). Med take disidente sodi na primer Jože Pučnik, ki je vztrajal v skrajno težavnem in napornem položaju in pokončno kljuboval policijskemu terorju – zato pa je postal »ena najmočnejših osebnosti, kar jih je v Vzhodni Evropi lomilo oklep največjega in hkrati najbolj zablodelega eshatološkega projekta v tem stoletju« (Jančar 1992: 62).

Pa vendar ni vloga literature, da bi bila korektiv politike. Ni dobro, če se pisatelji neposredno vtikajo v politiko, a hkrati ne smejo imeti uzde: »Slabi učenci nazora o avtonomiji literature menijo in tudi vse bolj kričijo, naj literatura pusti sleher-

no politiko pri miru, naj se ukvarja sama s seboj« (Jančar 1989: 108). Avtonomija literature ni istovetna s tem, da bi literatura ne obravnavala družbenih in političnih problemov, toda če je literatura edina, ki opozarja »na represivne, protietične, protinaravne in protičloveške socialne in individualne pojave, potem je to seveda izjemno slabo spričevalo za družbeno kritiko« (Jančar 1989: 109). V diferencirani družbi bi namreč na take pojave morala reagirati publicistika vseh vrst, od žurnalizma do sociološke ali etične teoretične misli. Literatura je lahko družbena kritika, a je taka le v nekem segmentu, ki bo nekoč postal manj važna plast tega pisanja, ko bo problem resno obdelalo zgodovinopisje in družboslovje. Literatura ni »ažurna sanitarna in moralna inšpekcija«, izhaja tudi iz »deformacij politike in oblasti«, a ni le to. »Nič zato, če izhaja iz konkretne zgodovinske situacije, nič zato, če je tudi družbenokritična, toda njena najgloblja intencija mora s svojimi slutenjskimi tipalkami segati k temeljnim vprašanjem eksistence, k usodi« (Jančar 1989: 110).

Takšni nazori so Jančarja sredi osemdesetih in v začetku devetdesetih let zbližali s skupino intelektualcev okrog *Nove revije*. Sodeloval je pri vseh prelomnih gestah novorevijašev, bil je tudi član uredništva. Leta 1987 je sodeloval v znameniti 57. številki, ki je vsebovala Prispevke za slovenski nacionalni program.<sup>189</sup> Uredništvo se je zavedalo, da je ta številka sporna, saj so slovenske »separatistične« težnje drugod po Jugoslaviji ostro obsojali. Ta kolektivni akt s poudarjeno političnimi implikacijami je legitimiral novorevijaše kot prvorce za slovensko suverenost. Zgodba se je konec osemdesetih let nadaljevala z *Majniško deklaracijo* in *Deklaracijo o slovenski samoodločbi*, spomladi 1990 pa je izšla 95. številka *Nove revije* kot tematska številka s prispevki o samostojnosti, pravici do samoodločbe, mednarodnem priznanju, zgodovinskih, demografskih, kulturnih, vojaških in drugih vprašanjih, povezanih z nastankom samostojne države. Med pisci je zopet mnogo pisateljskih imen, slabo polovico 17-članskega uredniškega odbora pa tvorijo literarni ustvarjalci (med njimi seveda Jančar). *Nova revija* je v deklaracijah zahtevala plebiscit in svobodne demokratične volitve. S svojimi pogumnimi akcijami si je skupina nedvomno pridobila moralni in simbolni kapital, ki se je ob prvih demokratičnih volitvah uspešno prelil v političnega.

Novo razmerje med razumniki in politiko komentira Jančar takole: »[A]li bivši disidenti, opozicionalci, politični zaporniki, nismo nenadoma v pretesni bližini oblasti? V vladi so naši prijatelji, zunanji minister Rupel, poslanec Šeligo, pred-

<sup>189</sup> V številki so pisali med drugimi Tine Hribar, Ivan Urbančič, Jože Pučnik, Peter Jambreč, Veljko Rus, Niko Grafenauer, Dimitrij Rupel, Marjan Rožanc, Jože Snoj in tudi Drago Jančar; naveza filozofov, družboslovcev in pisateljev torej, ki je konec osemdesetih na visoki intelektualni ravni artikulirala željo po demokratični samostojni državi.

sednik parlamenta Bučar, vsi so prišli po dobljenih volitvah v vladne palače naravnost iz skromnih prostorov Nove revije, obrambni minister Janša je bil v vojaškem zaporu, notranji minister Bavčar je bil predsednik odbora za varstvo človekovih pravic. Ironični paradoksi zgodovine ...« (Jančar 1992: 108). Paradokсно se mu zdi, da intelektualci v času desetdnevne vojne za Slovenijo dejansko delujejo kot *politiki*: vročno skušajo izrabiti vsako zvezo v tujini, mobilizirati vsakršen glas podpore, ki bi lahko koristil skupni stvari – ohranitvi novo pridobljene državnosti. *Novo revijo* v tem času Jančar opisuje kot nekakšno intelektualno komunikacijsko središče, ki deluje paralelno z delovanjem ustanov mlade države v diplomatski kampanji za priznanje in pomoč v času streljanj, napetosti, bombardiranja in strahu; in ravno njihova večdnevna intenzivna kampanja naj bi prinesla številne rezultate.

Seveda ni mogoče prezreti, da si novorevijaška skupina po teh dogodkih pripisuje velik moralni kapital – v veliki meri upravičeno, kajti četudi ni bila edina zaslužna za zlom sistema, je zahteve po demokraciji in samostojnosti gotovo artikulirala na najvišji ravni. Zanimivo je, da njeni vidnejši člani tudi po osamosvojitvi ostajajo v poziciji nekakšnih disidentov. Jančar denimo opozarja na teme, ki imajo z vidika tedanje politične retorike tipično desni prizvok: pri(h)vatizacija, kontinuiteta režimskih medijev, nevarnost obnove totalitarizma, oholost novih oblastnikov in lahkotno ignoranco do zgodovinskih zločinov. Vsekakor po letu 1991 novorevijaštvo ostaja trdna kulturno-politična formacija. Objava obsežnega zbornika *Temna stran meseca* (1998), ki ga je uredil Jančar, dokumentirano osvetli potlačeno zgodovino komunizma: izvensodnih likvidacij, terorja in strahu, tajne policije, ovaduhov in mikrofonov v zidovih, Golega otoka in cenzure. *Sproščena Slovenija* leta 1999 kot posebna izdaja *Nove revije* (Jančar v njej nastopa kot eden od šestih urednikov in avtor razprave) nadaljuje tradicijo kritičnega objavljanja deklaracij, izjav in memorandumov; večinoma pa je usmerjena h kritiki tranzicije. Poleg pisateljev je mogoče med novorevijaši prepoznati tudi mnogo pomembnih političnih likov, ki so bolj ali manj pristali v okviru t. i. desne politične opcije (Pučnik, Bučar, Jambrek).

Vsekakor novorevijaši s položajem »zaslužnih« razumnikov po osamosvojitvi niso povsem zadovoljni, kar Jančar artikulira takole: »V Sloveniji je položaj tiste slovenske kritične intelektualne in ustvarjalne formacije, ki se je dolga leta upirala totalitarni družbi, marginaliziran, njeni posegi v družbo se spet obravnavajo kot delikti, pamfleti, neodgovorno kritizerstvo, nanj se lepijo stare ideološke etikete, parvenijsko oblastništvo in servilni žurnalizem se mu na debelo posmehujeta. In to kljub temu, da je bilo prizadevanje za svobodno in odprto družbo za mnoge intelektualce iz te slovenske uporniške formacije vprašanje in zastavka celega življenja« (Jančar 1999: 160–161). Jančarja očitno moti, da v javnosti niso dovolj ozaveščeni dosežki kritične

generacije, ki je predvsem prek revij – od *Besede*, *Revije* 57, *Perspektiv*, *Prostora in časa* do *Problemov* in *Nove revije* – artikulirala družbeni prevrat. Namesto tega naj bi prevladala kontinuiteta nekdanjih oportunistov, medtem ko glas intelektualne kritike ostaja »brez slehernega odmeva, kaj šele konsekvenc /.../ govorimo gluhim ljudem, gluhim zidovom – včasih so bili v njih vsaj mikrofoni – gluhi družbi« (Jančar 1999: 161). Po skoraj dvajsetih letih izhajanja *Nove revije* je torej »kulturna formacija, ki je artikulirala pot k demokraciji in ustvarjalnosti«, nezadovoljna; ni ji uspela nekakšna celovita preobrazba družbe h »globalni demokratični dinamiki« (Jančar 1999: 181). Morda bo s tem opravila mlada generacija, če bo vzpostavila kontinuiteto z nekdanjo disidentsko držo formacije, ki si je postavila »najvišje ustvarjalne kriterije na področju umetnosti, znanosti in odgovorno držo v območju svojega javnega delovanja«, toda zaenkrat disidentski formaciji ni uspelo »veljavno vzpostaviti načel kritičnosti, resnicoljubnosti in samostojnega mišljenja« (Jančar 1999: 183).

Kljub vsemu se zdi, da Jančar nima razloga, da bi bil resnično nezadovoljen. Njegov literarni ugled je izjemno velik, priljubljenost pri bralcih in kritikih ravno tako. V zrcalu tega avtorskega ugleda je mogoče videti njegov intelektualni ugled: kljub temu da trdi nasprotno, se njegov (politični in družbeno-kritični) glas sliši nenavadno daleč.<sup>190</sup> Dejstvo je, da je od začetka devetdesetih Jančar ravno zaradi svoje disidentske integritete vse bolj postajal oseba, ki daje merodajne izjave o kulturnih in političnih pojavih: do danes lahko beležimo na desetine intervjujev, ki jih je kot eden najbolj zaželenih sogovornikov dajal za najrazličnejše časnike in revije (*Slovenec*, *Delo*, *Mag*, *Primorske novice*, *Demokracija*, *Sobotna priloga*, *Večer*, *Literatura*, *Tretji dan*, *Mladina* itd.). Podoba Jančarja tako v člankih kot intervjujih je samozavestna: sebe vidi kot nekoga, ki je sposoben (in to tudi razume kot dolžnost) postaviti ogledalo vsakršni neumnosti, nesvobodi, mistifikaciji. Skratka, zavzema položaj kritičnega intelektualca, človeka, ki je s svojimi stališči sposoben vedno znova razburkati javno življenje, je disident in v tem tudi uživa, kot je povedal v nekem intervjuju za *Mladino*. Njegove izjave, članki, projekti, kot je *Temna stran meseca*, so vsekakor vzbudili odzive.

Problem je tako morda prej v tem, da ima »disidentska izjava« v totalitarizmu in v demokratičnem pluralizmu različen resničnostni status. Če je v totalitarizmu jasno, proti komu je naperjena, če je jasen njen opozicijski, disidentski značaj in združuje vse svobodomiselnih kulturnih sil v enoten odpor proti represiji, je »disidentstvo« v demokraciji razrešeno te enotne funkcije in postaja le še eden od

<sup>190</sup> V zadnjih letih še toliko bolj z rednimi kolumnami na zadnji strani *Delove* Sobotne priloge.

mnogih glasov. Še več, disidentstvo v strogem smislu sploh ni več mogoče – tu gre pač za historično kontingenčen model. Avtor literature nenadoma ni več avantgardist v boju za že izbojevano svobodo govora, temveč nekdo, ki se mora tako kot vsi ostali boriti, da se njegov glas sploh sliši, da se njegove knjige in članki sploh berejo. Demokracija, pluralizem in svobodni trg se tako za marsikoga izkažejo kot okolje, ki je daleč od »rajskega«, kakor so si ga zamišljali nekoč – prej nasprotno. Nostalgija po dobrih starih časih disidentstva, ko je literatura imela prevratno, tako rekoč avantgardno vlogo, glas pisatelja pa je bil cenjen, tako nikakor ni izključena.

DISIDENTSTVO, LITERARNE NAGRADE IN ZAPORNE KAZNI. Prehod v nove razmere je mogoče opazovati tudi skozi transformacijo literarnih nagrad. V totalitarizmu so bile seveda regulirane in so predstavljale nasprotje represiji in zapornim kaznim pisateljem. Oboje je bilo pogosto del življenjske usode slovenskih literarnih proizvajalcev in tudi Jančar je okusil tako ponižanje zapornika kot radost prejema nagrade. Skrajnosti zapiranja in nagrajevanja pisateljev je mogoče videti kot del celovite oblastniške strategije: komunistična oblast je nepokorne pisateljke obvladovala s »pedagoško metodo«  
palice (ječa) in korenčka (nagrade) (Kos 1992). Ta model se je sesul v osemdesetih letih, ko je nadzor nad pisatelji popustil, literarne nagrade pa so iz režimske uniformnosti sestopile v pluralno polje konfliktov interesnih skupin posttranzicijskega kulturnega prostora in postale ena ključnih točk verifikacije njihovega simbolnega kapitala.

Jančarjeva kariera pisatelja-disidenta ima čisto konkretno plat. Že v sedemdesetih letih je bil pod nadzorom Udbe, junija 1974 pa so mu preiskali stanovanje in uredništvo revije *7D* ter zasegli dva problematična članka (za *Večer* o reviji *Prostor in čas*, administrativno ukinjeni istega leta, ter članek Svoboda misliti drugače). Pozneje istega leta so ga zaradi vnašanja »sovražne propagande«  
obsodili na leto dni strogega zopora (sedel je tri mesece); z avstrijske Koroške je namreč prinesel sporno knjigo *V Rogu ležimo pobiti*. Ni torej nenavadno, da se Jančar 24 let po teh dogodkih pojavlja kot iniciator in urednik knjige, ki dokumentirano razgalja komunistični teror nad pisatelji. Kot izvemo iz *Temne strani meseca*, se je ta začel z ustrelitvijo pisatelja Narteja Velikonje, nadaljeval pa se je manj radikalno, pisatelji in intelektualci so večinoma pristali v ječi, za najdlje Ludvik Mrzel in Vitomil Zupan, ki sta odsedela po sedem let (prisojene kazni pa so bile celo strožje).

Janko Kos obdobje po 2. svetovni vojni ironično označuje za »klasično obdobje obsodb, preganjanj in ječ«  
(Kos 1992: 945). V tem času so ječe in pregoni odigrali pomembno vlogo v življenju in delu obrobnih in tudi osrednjih pisateljev, saj je »med leti 1945–1980 okusilo jetniško življenje nenavadno veliko število pesnikov, pisateljev, literarnih kritikov in publicistov, precej večje od tistega, kar

je poznala slovenska književnost v prejšnjih časih« (Kos 1992: 945). Zaprti so bili Ludvik Mrzel, Igor Torkar, Rado Bordon, Bojan Stih, Gregor Strniša, Tomaž Šalamun, Dušan Kermauner, Taras Kermauner, Vital Klabus, Veno Taufer, Dušan Pirjevec, Vitomil Zupan, Jože Javoršek, Lojze Krakar, Branko Hofman, Drago Jančar, Lojze Kovačič, Dane Zajc, Marjan Rožanc, Žarko Petan ... Mnogi med njimi so izkušnje dolgih zapornih kazni uporabili za literarno snovanje (Torkar – *Jetniški soneti*; Zupan – *Levitan*, Javoršek – *Nevaren spomin*, Rožanc – *Hudodelci*, Jančar – *Galjot*), nekateri so bili obsojeni le na kratke, zastraševalne kazni. Skupni imenovalac preganjanih literarnih ustvarjalcev je bila svobodomiselnost (Kos 1992).

Nasprotno plat »vzgoje« avtorjev od oblastnikov so predstavljale nagrade, ki so jih do leta 1963 dobivali samo režimski, ideološko neoporečni literati.<sup>191</sup> Če so sprva služile predvsem kot poplačilo za poslušno izvajanje partijskih smernic v umetnosti, so se sčasoma vsaj deloma avtonomizirale, saj so komisije nasproti ideološkim skušale uveljavljati tudi estetske kriterije, proti koncu osemdesetih pa tudi pluralizirale – najprej v tem smislu, da so bili priznani tudi ob rob ali celo v ječo pahnjeni avtorji, pozneje pa še v smislu močnega porasta števila nagrad in tudi množitve podeljevalcev nagrad. Bohotenje nagrad je treba razumeti v kontekstu pluralnega boja za to, kar Bourdieu imenuje »privilegij konsekracije« (Bourdieu 2000), ki je po sesutju državnega monopola postal legitimna oblika procesa v literarnem polju. Najzanimivejša s te plati je seveda Prešernova nagrada, ki je bila nekaj časa edina in osrednja »režimska« nagrada za literaturo in umetnost – že od leta 1947. Postopoma so se med njenimi dobitniki znašli tudi nekateri režimu manj naklonjeni pisatelji, ki so se ravno dobro vrnili iz zaporov, sploh po letu 1961, ko so začeli vzporedno podeljevati tudi nagrade Prešernovega sklada. Jančar se je v mainstream državne kulture vključil najprej leta 1979 z nagrado Prešernovega sklada, torej pet let po tem, ko ga je isti režim obsodil in zaprl v ječo zaradi »sovražne propagande«. Četudi so bila sedemdeseta leta čas, ko nekdanji režimski pisci niso več pobirali vseh nagrad, osemdeseta pa so v upravljanje sklada in podeljevanje literarnih nagrad že vnesla pretežno estetska merila, je prava, ve-

<sup>191</sup> Med prejemniki prestižne Prešernove nagrade se je dvakrat znašel celo partijski ideolog Boris Zihlerl (1950 in 1958), enkrat pa Edvard Kardelj (1958). Prelom je pomenila rehabilitacija Kocbeka, ki je po desetletni anatemi leta 1964 dobil veliko nagrado. Po tem so bili postopoma k nagradam »pripuščeni« tudi nekdanji kaznjenci, najprej k malim nagradam: Lojze Krakar leta 1963, Gregor Strniša 1964, Lojze Kovačič 1969, Dane Zajc 1970. Prvo veliko nagrado sta dobila leta 1973 Lojze Kovačič in Tomaž Šalamun, 1974 pa Veno Taufer. Šele pozneje so se odprla vrata velike nagrade »nevarnejšim« kaznjencem; 1981 Danetu Zajcu, 1984 Vitomilu Zupanu; Marjanu Rožancu pa šele posmrtno leta 1991 (Kos 1992).



lika Prešernova nagrada za Jančarja morala počakati na čas po osamosvojitvi – na leto 1993.<sup>192</sup>

V začetku devetdesetih so se pojavile specializirane nagrade, med njimi predvsem Kresnik, nagrada za najboljši roman leta, ki jo podeljuje vodilna slovenska časopisna hiša Delo, danes morda ena najpomembnejših literarnih nagrad pri nas. Jančar kot romanopisec je bil zelo uspešen tudi tu: poleg Lojzeta Kovačiča je edini, ki je to prestižno nagrado pobral kar z dvema deloma, in sicer z romanoma *Zvenenje v glavi* (1999) in *Katarina, pav in jezuit* (2001). Rožančeva nagrada za esejistično zbirko, ki jo podeljuje Sklad Marjana Rožanca, je nastala iz pobude *Dnevnika* in založbe *Mihelač*. Četudi se nagrada podeljuje šele od leta 1993, jo je Jančar prejel že dvakrat, in sicer za zbirki *Razbiti vrč* in *Egiptovski lonci mesa*.

Prva stvar, ki ob pregledu literarnih nagrad v zadnjih desetletjih bode v oči, je skokovit porast njihovega števila v času zatona Jugoslavije in še bolj v prvih letih samostojnosti.<sup>193</sup> Na to je gotovo vplivalo več dejavnikov: med njimi že omenjen boj različnih skupin za sredstva konsekracije (v pluralizmu pač ni nujno, da obstaja le ena državno nadzorovana nagrada), saj se med podeljevalci poleg stanovskega združenja pisateljev (DSP podeljuje kar pet nagrad, od teh dve šele v zadnjih letih) pojavljajo tudi kapitalsko močne časopisne hiše (*Delo, Večer*), ali založbe (Mihelač, Nova revija), pa celo mestna občina (Celje). Prostor za nagrade se pluralizira, in to je gotovo povezano s spremembo družbenega, še bolj pa morda tržnega modela. Oglaševanje literarnih proizvodov namreč mora operirati s »konkretnimi« podatki: ta avtor je prejemnik te in one nagrade itd., založbe skušajo svoje avtorje prodajati in promovirati s pomočjo kritičkih ocen, nagrad in podobno, hkrati pa prek poskusov nadzora posameznih institucij, ki podeljujejo nagrade, vplivajo na to, da jih prejmejo prav njihovi avtorji. Pluralizacija vodi celo do podvajanja in medsebojnega konkuriranja posameznih nagrad. Vse to je povezano s temeljno transforma-

<sup>192</sup> Veliko specifično težo literature v celotnem kulturnem življenju je mogoče ob Prešernovi nagradi še vedno opaziti tudi po osamosvojitvi: odkar so pravila sklada, ki podeljuje nagrade, zaostrena (tj. od leta 1991, ko podelijo do dve veliki nagradi in do šest nagrad sklada), je bilo od skupno podeljenih 26 nagrad kar 10 za literaturo.

<sup>193</sup> Poleg omenjenih se podeljujejo še sledeče nagrade: od leta 1986 mednarodna Nagrada Vilenice in od 1987 Kristal Vilenice, od leta 1986 Jenkova nagrada za najboljšo pesniško zbirko zadnjih dveh let, od leta 1998 Stritarjeva nagrada za obetavne kritike, od leta 2003 Župančičeva listina za prevajalstvo in od 2004 Desetnica za mladinsko delo. Vse te podeljuje Društvo slovenskih pisateljev, poleg njih pa založniško in knjigotrško združenje že od leta 1983 podeljuje Nagrado za prvenec, od leta 1997 pa celjska občina še Veronikino nagrado za pesniško zbirko leta in *Večer* Večernico za mladinsko delo.

cijo literarnega sistema, ki zadeva predvsem položaj najmlajše generacije literarnih proizvajalcev, katerih literarna kariera ni v ničemer zavezana ne totalitarizmu ne prehodu v nov model sistema, saj so se njeni predstavniki vanj vključili pozneje in se znašli v povsem drugačnih razmerah.

## Pisatelj med umetnikom in proizvajalcem

### Desa Muck

slovenski literarni ne-trg – preoblikovanje založništva v kapitalizmu – profesionalna avtorica uspešnic – podobe barvite vsakdanjosti

Desa Muck in Klemen Pisk na prvi pogled nimata veliko skupnega. Muckova, rojena leta 1955 v Ljubljani, se je uveljavila predvsem kot mladinska pisateljica in v zadnjih letih postala najbolj brana izmed vseh slovenskih avtorjev. Pisk po drugi strani predstavlja zanimivega pesnika, kritika in prevajalca mlajše generacije; podobno kot večina njegovih generacijskih kolegov, ki pišejo »elitno« literaturo, širšemu bralskemu občinstvu ni dobro znan. Vendarle ju družijo neka skupna poteza: oba sta se kot literarna proizvajalca uveljavila v času, ko sta se slovensko založništvo in celoten literarni sistem že preoblikovala na tržni osnovi. Da bi razumeli njun položaj, je treba najprej premotriti ključne transformacije, ki jih je sprememba političnega in celotnega družbenega sistema v pluralno demokratično družbo potegnila za seboj, in posledice, ki so jih ti procesi imeli za položaj literarnega proizvajalca. Te posledice so očitno povezane s prehodom založništva v kapitalistični model, v katerem postaja proizvajalec literature v Sloveniji vse bolj vezan na državne subvencije in druge oblike »eksistenčnih popustov«, če hoče v svojem položaju sploh vzdržati, ali pa se mora močno prilagoditi zahtevam založniškega trga – na ta način dejansko postaja *proizvajalec* v smislu tekstovne produkcije, člen v verigi zadovoljevanja tekstualnih potreb določene ciljne skupine potrošnikov v kapitalističnem gospodarstvu. V zadnjem primeru se do neke mere odpoveduje akumulaciji simbolnega kapitala, ki je že od časov romantike, ko se je začel oblikovati model pisatelja-umetnika, kot magnet privlačil sodobnega avtorja. Ravno v zapletenem krmarjenju med zahtevami trga kulturnih produktov, okusi in estetskimi preferencami literarnih elit in željo po prestižnem simbolnem kapitalu (tudi za ceno velike ali popolne odvisnosti od državnih subvencij) je mogoče opisati položaj posameznika, ki želi (profesionalno) pisati literarna besedila.

V novi situaciji, ki je sledila razpadu socialistično nadzorovanega trgovanja z idejami in informacijami, se je zopet izkazalo, da na majhnem slovenskem trgu praktično ni mogoče preživeti zgolj z izdajanjem literarnih del. Problem financiranja se pri literaturi pojavlja v dveh medsebojno povezanih aspektih: na eni strani gre za financiranje avtorja kot fizične osebe, ki mora kot vsak drug posameznik jesti, spat, iti na dopust in podobno; druga plat je povezana s financiranjem izdajanja literarnih del. Literarni proizvajalec se mora običajno znajti na različne načine – ali ima drugo službo ali pa honorarno opravlja druge posle, povezane večinoma z delom pri založnikih ali medijih.<sup>194</sup> Razmere torej po letu 1990 za literarnega proizvajalca nikakor niso rožnate. Kot je cinično pripomnil neki disident po prebegu iz Rusije na zahod, ga je doma resno jemal in poslušal vsaj KGB. Nova generacija pisateljev nima »osamosvojitvenega kapitala«, ki so si ga nabrali pisatelji kot oporečniki v prejšnjem režimu, in njihov izhodiščni položaj za uveljavitev slišnosti avtorskega glasu je v kaotični poplavi medijskih glasov zelo težaven. Literatura se zdi torej po eni strani zelo avtonomna, vendar je ob tem tudi marginalizirana, saj se ne more več v tolikšni meri legitimirati z nacionalnim projektom, temveč potrebuje druge argumente.<sup>195</sup> Po drugi strani je transformacija založniškega sistema prinesla pomembne zasuke v žanrski strukturi izdaj, prodajnih in tržnih strategijah in odprl se je prostor za prave literarne uspešnice.

SLOVENSKI LITERARNI NE-TRG. Pri analiziranju sprememb v slovenskem založništvu in novega položaja literarnega proizvajalca se je mogoče opreti le na peščico relevantnih raziskav. Med njimi je gotovo Kovačevo *Skrivno življenje knjig*, ki od znotraj razkriva »tranzicijo« v dveh največjih slovenskih založbah in njun prehod iz socialistično diriganega založništva v liberalni tržni sistem.<sup>196</sup> Slovensko dojemanje založništva naj bi po njegovem temeljilo v tihi predpostavki, da pravi

<sup>194</sup> Tudi za »neprofesionalce«, ki jim je pisanje prostočasna dejavnost in za življenje zaslužijo drugje, ostaja problem financiranje objav. Tako tudi navidezna svoboda takih ustvarjalcev ni popolna, še vedno ostajajo v povezavi tako s knjižnim trgom kot sistemom subvencioniranja.

<sup>195</sup> Literatura se danes vsekakor ne more več legitimirati kot edini ali privilegirani prostor, v katerem bi se udeleževalo in potrjevalo »slovenstvo«. Potrebo po vrhunski besedilni produkciji v slovenščini je sicer še vedno mogoče utemeljiti, vendar primat literature ni več samoumeven. Po inerciji pa je literatura v primerjavi z drugimi umetnostmi še vedno v prednosti, ko gre za prestiž, čisto konkretno pa tudi tedaj, ko se delijo finančna sredstva za kulturo – o tem pričata na primer razrez državnih subvencij za umetnosti in struktura Prešernovih nagrad.

<sup>196</sup> Miha Kovač se je leta 1987 zaposlil kot urednik v DZS in bil tam od leta 1990 glavni urednik založništva literature, leta 1996 pa je prevzel glavno uredništvo pri Mladinski knjigi.

namen založništva ni tržni uspeh, temveč *kulturno dejanje*; medtem ko nekaj, kar prinaša komercialni uspeh, ne more biti kulturno dejanje. Takšno sklepanje se mu zdi nevzdržno, saj so sicer evropsko kulturo razgibavali projekti, ki so bili tudi tržno uspešni. Založništvo pri nas naj bi – drugače kot npr. v Veliki Britaniji, kjer je knjiga tržno blago že od 16. stoletja –, ves čas usmerjale »antitržne in antikapitalistične« vrednote, zato je bil prehod v netržno socialistično založništvo pravzaprav povsem naraven. Velike založbe, ki danes obvladujejo slovenski trg, so bile rojene »v žaru revolucije, ki je njihove predhodnice in s tem bolj ali manj tudi vso založniško tradicijo in branžno kompetentnost v celoti izbrisal«; takrat so se odpovedale trgovanju, da bi lahko »širile socialistično teologijo«, obvladovala pa so jih »politična, ne pa založniško-ekonomska pravila igre« (Kovač 1999: 21).

Slovenski prostor iz različnih razlogov ni razvil mehanizmov regulacije trgovanja z idejami, primerljivih z najrazvitejšimi gospodarstvi. V Angliji so se že v 18. stoletju srečali najprej z diferenciacijo in s specializacijo založnikov, trgovcev na debelo (grosistov) in na drobno (knjigarnarjev). Težave na trgu so že konec 19. stoletja uredili s posebnim dogovorom o enotni ceni knjig (Net Book Agreement), ki je bil podpisan med združenji založnikov, knjigarnarjev in avtorjev.<sup>197</sup> Določal je fiksne maloprodajne cene knjig, rabati pa so bili določeni navzdol od tega. Preostra medsebojna konkurenca pri posameznih naslovih je namreč uničevala knjigarne, ki so lahko prodajale le še uspešnice, če so hotele preživeti, založnikom pa so se kopičile zaloge. Po dolgoletnih pogajanjih so akterji na trgu ugotovili, da je dogovor v interesu vseh.<sup>198</sup> V primerjavi z visoko diferenciranim angleškim založništvom se Schwentnerjeva knjigarna in založba s kavarno, ki jo pogosto imenujejo zgled moderne založbe, zdi smešen anahronizem. Ne le da pri nas založništvo ni bilo ločeno od knjigotrštva, da o diferenciaciji na trgovce na debelo in drobno ne govorimo, celo notranja založniška diferenciacija je bila minimalna, saj je bil Schwentner, pa tudi npr. Žagar pri Modri ptici, v marsičem »one man band«, kar je neskončno daleč od razvitih založništev, ki so delovala kot pravi industrijski pogoni.

A četudi Kovač skuša te razlike razložiti predvsem na podlagi diametralno nasprotno poslovne etike, je vzroke gotovo treba iskati tudi drugje: na primer v sorazmerni zaostalosti nekdanjih avstroogrskih dežel v primerjavi z zahodom, še bolj pa v majhnosti slovenskega bralnega občinstva – kar je pogosto zbuvalo občutek ogrože-

<sup>197</sup> Podoben dogovor je bil pri nas sprejet leta 2005, a ni zaživel. Deloma je njegove elemente prevzel Zakon o obveznem izvodu publikacij (2006).

<sup>198</sup> Argumenti, ki so dogovor obranili v sodnem procesu v Angliji iz leta 1962, so bili ravno javni interes čim širše dostopnosti čim večjega števila idej (Kovač 1999).

nosti. Kovač priznava, da ima slovenski knjižni trg tudi lastne notranje omejitve. Po njegovem mnenju je enostavno fizično premajhen, da bi na njem resnično zaživele mehko vezane knjige (paperback).<sup>199</sup> Poleg tega pomemben del trga še vedno obvladujeta gigantski založbi, nastali v socializmu – DZS in Mladinska knjiga. Takšno moč imata, ker z manj naslovi ustvarjata večje naklade in prihodke, obe pa imata tudi učinkovito distribucijsko mrežo. Manjši založniki se morajo pogosto uklanjati pritiskom te mreže, saj sicer njihovi izdelki sploh ne bi zagledali prodajnih polic. Ta problem doslej pri knjigah ni bil tako pereč – predvsem zaradi komisijskega načina distribucije – knjigarne ne odkupujejo knjig vnaprej, temveč jih jemljejo v komisijo, pa vendar se ob trendu večanja števila naslovov (in padca naklad) verjetnost, da se bo določen izdelek sploh pojavil na knjigarniških policah, zmanjšuje.<sup>200</sup>

Vsekakor se je glede literature, posebej poezije in zahtevnejše proze, v sodobnem kapitalističnem založništvu izkazalo, da je njena prodaja empirično preverljivo mizerna, zato večji založniki tovrstno dejavnost postopoma opuščajo. Vse bolj verjetno je torej, da v novem tisočletju »samopašni založnik« avtorja literature ne le ne bo čakal na železniški postaji, ampak mu, nekoliko karikirano rečeno, niti na klice z mobilnega telefona ne bo odgovarjal, saj se mu to ne bo izplačalo. Toda za slovensko javno mnenje – tako je prepričan Kovač – je še vedno težko sprejemljivo, da bi se založnik knjig vedel podobno kot vsa ostala podjetja, torej tržno-kapitalistično. Podobno se tudi literarni avtor na prelomu stoletja noče sprijazniti s tem, da bi bilo njegovo delo v celoti vpeto v tržni mehanizem. Ne želi biti vezan na odstotke od prodaje, temveč si prizadeva za fiksne avtorske honorarje, ki niso vezani na prodajni uspeh knjige. Konflikt med avtorji in založniki je seveda razumljiv, saj ob upoštevanju tržnih zakonitosti avtorji nikakor ne bi mogli iztržiti solidnih honorarjev, če izvzamemo redke pisce uspešnic.

Kovač nadalje trdi, da so slovenski avtorji relativno, včasih pa celo absolutno bolj plačani od kolegov v najrazvitejših evropskih državah. Sistem plačevanja in obračunavanja honorarjev je dolgo temeljil v samoupravni praksi, ki je bila a priori naklonjena avtorjem – za razliko od zakona ponudbe in povpraševanja, ki ta razmerja uravnava v tržnih založništvih. Tarife so bile administrativno predpisane tako za

<sup>199</sup> Uspeh žepnih izdaj Učil in Mladinske knjige po letu 2000 Kovačevo trditev v veliki meri ovrže.

<sup>200</sup> Mladinska knjiga za knjige drugih založb, ki jih sprejme v distribucijski sistem knjižnega kluba, zahteva izjemno visoke rabate – kar 70 % ali celo več. To je problem distribucijske moči, ki je tudi političen, saj si moči založniška giganta nista pridobila v tržnem sistemu tekmovanja, temveč kot socialistična monopolista.

avtorje izvirnega teksta kot za prevajalce, lektorje in korektorje. Vezane so bile na povprečni mesečni dohodek v Sloveniji, njihovo upoštevanje pa je bilo pogoj za izplačevanje državnih subvencij založnikom. Posledica netržnega sporazuma je bila seveda, da je honorar v strukturi proizvodne cene knjige zavzel precej večji delež kot drugod. Založniki so sistem v praksi izigravali s plačevanjem nižjih honorarjev in izkazalo se je celo, da se avtorji pogosto zadovoljijo z ničtim honorarjem, za natis knjige pa so pripravljene iskati sponzorja ali celo (do)plačati iz lastnega žepa. To velja predvsem za avtorje izvirnih besedil, medtem ko pri »naročenih« delih, kot so prevodi, lektura, korekture, založniki bolj ali manj morajo plačevati honorarje. Kot skuša dokazati Kovač, so pri nas prevajalski honorarji nominalno višji od evropskega povprečja, relativno (glede na BDP) pa celo v samem vrhu. Vendar tu sproščeni trg proizvaja »dumping« v obliki mladih študentov in absolventov, ki so pripravljene delati za polovične honorarje ali pa še manj. Trg založnike na splošno sili v nižanje stroškov vseh postavk, zato pogosto trpijo korekture in jezikovna kvaliteta: tiskana dela so polna napak, ki jih še pospešuje računalniški stavek in prelom.<sup>201</sup>

Vsekakor slovenski avtorji neradi pristajajo na odstotke od prodaje, temveč vztrajajo pri plačilu na polo, saj jim to omogoča višji prihodek, ne delijo pa poslovnega tveganja z založbo, saj jim ob izidu pripada ves honorar.<sup>202</sup> Kovač trdi, da založbe še vedno delujejo mecensko in izgubo raje pokrivajo z drugimi izdajami; to naj bi bila posledica »tihe dimenzije« slovenske kulture, ki založništvo knjig vidi kot kulturni projekt. Založnik, ki je hotel ta vzorec presekati, je obveljal za narodnega odpadnika in založništvo se ga otresa le postopoma. Slovenskih kulturnikov ne le ne zanima, odkod naj založniki plačujejo visoke honorarje, temveč se v isti sapi zgražajo nad »komercializacijo založb« – četudi je to edina pot, ki sploh lahko omogoči dolgoročen obstoj manj donosnih projektov. Model odnosa med Cankarjem in Schwentnerjem torej ostaja dejaven, kajti »samo domnevamo lahko, da založbe tudi pri nesubvencioniranih delih izplačujejo strukturno tako visoke honorarje na tak način zato, ker z drugimi knjigami zaslužijo dovolj, da si to lahko privoščijo« (Kovač 1999: 179).

<sup>201</sup> Proti temu se je zelo težko boriti, saj tržni model ne pozna mehanizma, ki bi založnike silil npr. k upoštevanju jezikovnih in pravopisnih standardov. Malo verjetno je, da bi kupci zaradi malomarnosti toliko sankcionirali založnike z nekupovanjem (npr. pri Delovih *Vrbuncih stoletja*, ki so bili uredniško zanemarjeni, a hkrati smešno poceni). Administrativni ukrepi so še bolj problematični in predvsem neučinkoviti.

<sup>202</sup> Po Evropi se je z *Net Book Agreementom* za izvirna avtorska dela uveljavilo načelo, da je povprečen donos založbe 20 % in da je pošteno, če se dobiček deli na pol med avtorja in založnika, avtor naj bi torej dobil 10 % maloprodajne cene. Avtorji uspešnic lahko zahtevajo višje odstotke, npr. 15 %.

PREOBLIKOVANJE ZALOŽNIŠTVA V KAPITALIZMU. V socializmu je bila zunanja meja ekonomske avtonomije založb partijski nadzor nad »prepovedanimi« deli. Partija je akterje kulturniške inteligence povabila v koalicijo moči, ki je nadzorovala založbe, tako da jih je vzela v »sinekurno« službo; njihovo lojalnost je nagradila tudi s tem, da je po potrebi reševala poslovne zablode. Lojalnim avtorjem služba ni zagotavljala le sredstev za preživetje, temveč tudi dostop do kanalov distribuiranja njihovih avtorskih izdelkov, netržno reguliranje honorarjev pa jim je omogočilo, da so dobivali včasih celo nominalno višje honorarje od njihovih kolegov v tržnih založništvih. Za ceno podreditve nekaterim ideološkim omejitvam torej niso dobili le »materialne varnosti, ampak tudi lep kos oblasti v kulturi« (Kovač 1999: 122). Prvi znaki »kopernikanskega obrata« so se začeli kazati v šestdesetih, dokončni obrat pa se je zgodil v osemdesetih, ko so razpadli mehanizmi netrznega reševanja zagat in so politične omejitve nadomestile finančne. Založbe so nenadoma lahko tiskale kar koli, a jim nihče več ni jamčil, da zaradi napačnih poslovnih odločitev ne bodo propadle. Znašle so se v odprtem sistemu, v katerem ni bilo mogoče več v celoti obvladovati vzročnih povezav in nadzorovati vseh dejavnikov.

Okolje, v katerem se je znašlo slovensko založništvo konec osemdesetih let, je mogoče opisati kot turbulentno; poleg vsega drugega se je namreč moralo hitro odzvati na dve tehnološki revoluciji. Prva je mednarodni koprodukcijski tisk, ki je močno pocenil proizvodne stroške dragih barvnih tiskov (pocenitev izhaja iz dejstva, da je treba menjati le črn »film« in tiskarsko polo – za izdajo v drugem jeziku), druga pa je računalniški prelom in stava tekstov, ki je večinoma prenesel dokončno oblikovanje knjige na procese znotraj založb in pocenil izdelavo. Na ta način se je skrajšal čas, ko je založnikov kapital mrtev, s tem pa se je pomembno spremenila struktura proizvodne cene knjige. Uredniško delo se je znašlo pod močnim časovnim in stroškovnim pritiskom. Za razliko od socialističnega sistema hierarhije, v katerem je bil najuglednejši založniški sloj vsebinsko-uredniški, se je v novih razmerah, ko so založbe ostajale brez netržnih virov financiranja, notranja hierarhija v založbah postavila na glavo. Na vrh so se povzpeli tržniki in vodilni menedžerji. Sledil je tudi pomemben obrat v programski politiki: če so založbe prej izdajale več leposlovja, je v osemdesetih letih knjižni trg začel zavračati take izdaje. Močno je zrasla prodaja praktičnih knjig, priručnikov, leksikonov, slovarjev in podobno; struktura izdanih naslovov se je postopoma uravnovesila s svetovno produkcijo. Poleg tehnološke in organizacijske revolucije so založbe morale izvesti tudi programsko, če so hotele preživeti v novih razmerah. Pritožbe kulturnikov, da mora založništvo ostati neprofitno, so bile neproduktivne, saj nihče – razen menedžerske elite – ni ponujal odgovora, kako naj založbe preživijo v novih razmerah.

Zato je vodstvo DZS leta 1992 zlahka prevzelo vajeti v roke. Na podlagi nove gospodarske zakonodaje se je založba spremenila v delniško družbo v mešani lasti (več kot 50 % je bilo zasebne lastnine), ki so jo upravljali skupščina, upravni odbor, nadzorni odbor in direktor oziroma tri leta pozneje skupščina, uprava in nadzorni svet. V podjetjih v mešani lasti je tako kot v zasebnih direktor odgovarjal za svoje delo lastniku, spremenil se je torej iz pooblaščenca delavcev v zastopnika interesov lastnikov. V praksi je DZS »že leta 1992 prestopila iz samoupravne v kapitalno upravljalsko paradigmo« (Kovač 1999: 138), s tem pa se je upravljalska moč prevesila v prid menedžerske elite. Interes lastnikov se je usmeril predvsem v dobiček, manj jih je zanimalo, kako ta dobiček nastaja, vodenje pa se je koncentriralo v rokah uprave in zaposleni niso imeli skoraj nikakršnega vpliva več na poslovne odločitve. Na ravni notranje organizacije je prišlo do obrata med pomenom uredniškega in prodajnega sektorja. Vodstvo je z vso silo pritisnilo na zaposlene za zahtevo po ustvarjanju dobička, prepričano, da lahko dober menedžer uspešno vodi katero koli dejavnost. Manjkalo je ljudi, ki so si izkušnje pridobili v založništvu: vodenje profitnih centrov in članstvo uprave so skoraj izključno zasedli ljudje, ki niso imeli nobene zveze s knjigami, primarni interni segment pa je postal marginaliziran in brez možnosti napredovanja. Uprava se je začela obnašati, kot da vodi investicijski sklad (Kovač 1999).

Slovenski založniški trg je imel leta 1998 dva glavna igralca: Mladinsko knjigo (delež 30 %) in DZS (delež 17 %), sledila jima je Cankarjeva založba (4 %) in stotine malih založb. Finančna moč velikih je bila še večja, če upoštevamo dejstvo, da je Mladinska knjiga svoj delež ustvarila le z dobrimi desetimi odstotki novih naslovov v tekočem letu, poleg tega pa so vse tri založbe razpolagale z močnimi knjigarničnimi mrežami, razpredeni po celotni državi, ki so prihodke ustvarjale tudi z drugimi artikli. K temu je treba prišteti še zalogo pravic za »večne« naslove, ki jih je mogoče z relativno nizkimi stroški ponatiskovati iz leta v leto. Očitno gre tu za izjemne primerjalne prednosti, ki so si jih te založbe pridobile v samoupravnem sistemu; novi igralci so bili seveda v takem okolju na začetku močno deprivilegirani.<sup>203</sup> Kljub temu so menedžerji DZS svojega edinega resnega konkurenta, Mladinsko knjigo, hoteli enostavno kupiti in prevzeti popoln monopol. Obe podjetji sta se namreč hitro olastninili in se uvrstili na borzo. DZS je prek Dadasa oz. Finmedie

<sup>203</sup> DZS je iz socializma podedoval monopol nad trgom učbenikov, ki ga je izkoristil z nesramnim dvigovanjem cen. Položaj je bil na začetku devetdesetih zanje idealen, saj je bil njihov nad 50 % tržni delež sestavljen iz množice malih monopolov: le oni so proizvajali edini predpisan učbenik, ki so ga starši *moralno* kupiti. Dvig cen povprečnega kompleta učbenikov med letoma 1991–1996 je kljub 955 % inflaciji v tem obdobju impresiven: 2 526 % (Kovač 1999).



jeseni 1995 kupovala večinski delež Mladinske knjige, četudi tam revizija lastninjenja še ni bila končana. Ta revizija je pokazala, da DZS prek svojih izpostav v resnici ni kupila 66 %, temveč le 15 % Mladinske knjige. Poskus sovražnega prevzema je bil potemtakem neuspešen, bil pa bi tudi hudo sporen, saj bi ustvaril prevelik založniški monopol. Namen propadle združitve je bil v resnici netržen, saj bi vzpostavil monopol po socialističnem vzorcu (Kovač 1999).

Vsekakor pa ostaja dejstvo, da so se velike založbe oblikovale tržno in da je to imele za položaj literature znotraj njih večplastne posledice. Pri DZS je literatura skoraj izpadla iz izdajateljskega načrta, medtem ko se je pri Mladinski knjigi obdržala, vendar je glede na celotno produkcijo te velike založbe pristala na obrobju. Bolj dovzetna za izdajanje literature je od nekdanjih večjih založb ostala edinole Cankarjeva založba (kot takšna se je obdržala do začetka 21. stoletja, ko jo je prevzela Mladinska knjiga). Obe največji založbi sta seveda podedovali ogromen kapital tako v tekstovnem smislu (možnost ponatisov uspešnic, za katere imajo urejene avtorske pravice ali odkupljene prevode) kot v smislu distribucijske mreže, s katero lahko držijo v šahu skoraj celoten knjižni trg, njihove nove izdaje pa imajo bistveno boljše prodajne možnosti. Podedovana nesorazmerja so povezana s še eno anomalijo slovenskega knjižnega trga, ki se kaže v majhnem deležu knjig, ki jih prodajo knjigarne, v primerjavi z neposredno prodajo založb.<sup>204</sup> Kljub takšnim razmeram je bilo v tržnem gospodarstvu naravno, da so se spet začele množiti različne nove, večinoma manjše zasebne založbe. Njihovo število gre v stotine, le nekaj jih dosega rang srednje velikih, mnoge med njimi pa so zelo majhne, njihova produkcija pogosto obsega le nekaj naslovov letno.<sup>205</sup> V letu 2004 je tako izšlo 5 423 monografij (vključno s ponatisi in z brošurami), ki jih je izdalo kar 1 741 različnih založnikov, od tega 1 248 takšnih, ki so izdali v tem letu le en naslov.<sup>206</sup> Vsaka založba seveda išče svojo specifično nišo. V času, ko so velike založbe opuščale literaturo, so se tako pojavile tudi nekatere nove male založbe, ki so se želele ukvarjati predvsem z izdajanjem literature; nekatere (npr. t. i. študentske) so se

<sup>204</sup> Delež knjig, prodanih v knjigarnah, je leta 2004 znašal 30 %, založniki pa so neposredno prodali kar 45 % knjig, kar je izredno veliko. S tem v zvezi je seveda tudi relativno slaba razvitost knjigarniške mreže pri nas in posledično nizko število prodanih knjig na prebivalca (leta 2004 nekje med dve in tri knjige), kar je precej manj kot na razvitejših trgih (Grilc 2006).

<sup>205</sup> Tak obseg izdaj tem založbam seveda ne omogoča profesionalizacije dela. S tem problemom se ubadajo na različne načine.

<sup>206</sup> Le dve založbi sta v tem letu izdali več kot 200 naslovov, 8 več kot 50, 49 pa jih je izdalo prek 20 naslovov. Teh 49 najproduktivnejših založb je skupaj izdalo 2 424 naslovov, kar predstavlja 44,6 % vseh naslovov. Podobna slika (relativna giganta, stabilno jedro in množica razpršenih miniaturnih založnikov) je značilna tudi za leto 2005 (Grilc 2006).

skušale uveljaviti predvsem z izdajanjem zahtevnejših, a komercialno manj zanimivih del, in se pri tem naslonile na sistem državne podpore. Večina založb pa je vendarle hotela predvsem preživeti na prostem knjižnem trgu.

PROFESIONALNA AVTORICA USPEŠNIC. V novih razmerah seveda ni bilo več poglobitno, ali je neko literarno besedilo ideološko sporno, temveč ali ga je mogoče dobro prodati. Kot takšna so se gotovo izkazala besedila Dese Muck, ki je mladinsko literaturo začela objavljati v začetku devetdesetih let, v njihovi drugi polovici pa se je proslavila tudi kot televizijska voditeljica in humoristka (v oddajah *Zoom* in *Mario*). Njena življenjska pot ni bila enostavna, delala je vse mogoče in na koncu profesionalno kariero uspešno zastavila s pisanjem; pri tem ji je medijska prisotnost gotovo vsaj nekoliko odprla manevrski prostor.<sup>207</sup> O hitrem vzponu priča že površen pregled njenih monografskih izdaj. Če je konec osemdesetih sicer objavila nekaj dramatičnih tekstov oziroma scenarističnih osnutkov, se je njen pravi prodor začel leta 1993, ko je pri Mladinski knjigi izdala knjigo humornih »namigov za najstnike« *Blazno resno o seksu*, pri Mohorjevi založbi pa pustolovsko mladinsko zgodbo *Pod milim nebom* z ilustracijami Zvonka Čoha. *Blazno resno o seksu* je že naslednje leto dočakala ponatis, leta 1995 pa se je serija že nadaljevala s knjigo *Blazno resno popolni*, leto pozneje z *Blazno resno zadeti* in leta 1998 še z *Blazno resno slavni*. Linija mladinske fikcije, ki se je začela pri celovski Mohorjevi založbi (*Pod milim nebom* je bila tam leta 1996 ponatisnjena, pri založbi Intelego pa še leta 2005; leta 1996 je izšla tudi »romantična grozljivka« *Kremplin*), se je s še večjim uspehom nadaljevala še pri Mladinski knjigi (*Hči lune*, 1995, in *Lažniva Suzi*, 1997, obe v zbirki Knjigožer; ter *Sama doma*, 2001, v Knjižnici sinjega galeba). Od leta 2000 je Muckova pretežno »domača avtorica« Mladinske knjige: tu je poleg ponatisov mnogih dotedanjih knjig izdala še izredno uspešno otroško zbirka *Anica*, ki obsega devet naslovov, med katerimi je večina doživela ponatis. Na sploh o uspešnosti njenih mladinskih in otroških del pričajo številni ponatise (*Lažniva Suzi* je izšla kar štirikrat) pa tudi prevodi v tuje jezike.<sup>208</sup>

Svojevrstno prelomnico v delih Muckove, ki se je dotlej ukvarjala skoraj izključno z mladinsko literaturo, predstavlja njen vstop na prizorišče literature za odrasle, ki ga zaznamuje njena uspešnica *Panika* (2003).<sup>209</sup> Mladinska knjiga je roman do

<sup>207</sup> Delala je kot varuška v vrtcu, tehnična risarka in negovalka duševno prizadetih otrok. Preizkusila se je tudi kot igralka v filmih, scenaristka in televizijska voditeljica.

<sup>208</sup> Predvsem v nemščino (*Blazno resno o seksu*, 1999, *Kakšne barve je svet*, 2002, *Pod milim nebom*, 2004, *Kremplin*, 2005) in hrvaščino (*Anica in športni dan*, 2002, *Anica in velike skrbi*, 2003, *Anica in počitnice*, 2005).

<sup>209</sup> *Panika* je izšla v zbirki *Kapuščino*, kar seveda asociira na mladinski uspešnici Sue Townsend od Jadranu Krtu, od katerih je ena tudi res izšla v tej zbirki.

leta 2006 še trikrat ponatisnila in ponatis je bil vsako leto razprodan. Leta 2005 je Muckova zbrala tudi kolumne, ki so izhajale v različnih revijah, in jih izdala v knjigi *Pasti življenja*, tokrat pri Mohorjevi družbi. Večina njenih del ostaja pri Mladinski knjigi (Zbirki *Blazno resno* in *Anica* ter osrednja mladinska dela) z izjemo slikanice *Čudež v operi* (Rokus, 2001) in ponatisa *Kremlina*, ki ga je od Mohorjeve družbe leta 2005 prevzela DZS; in pa leta 2006 nov roman *Peskovnik Boga Otroka*, ki je izšel pri Sanjah in v letu 2007 doživel ponatis (v zbirki Kiosk). Odtod je mogoče sklepati, da je avtorica pri Mladinski knjigi našla ustrezne pogoje za delo in si verjetno tudi priborila ugodne finančne razmere. Sama je o tem v intervjuju 17. 7. 2007 pojasnila, da načeloma ne želi biti zvesta nobeni založbi, četudi jo na Mladinski knjigi promovirajo kot »hišno« avtorico. Mladinska ji je ugajala predvsem zaradi urednikov Vasje Cerarja in Andreja Ilca, k Mohorjevi založbi pa se rada vrača tudi zato, ker ji je urednik Franc Kattnig zaupal že tedaj, ko je bila še začetnica. Tudi k Sanjam je z novim romanom prišla predvsem zato, ker ji je bila mala založba simpatična. Sicer pa so se pogoji njenega sodelovanja z založbami z leti v resnici izboljševali do te mere, da danes za njene poslovne zadeve lahko skrbi agent (Marjan Geohelli), ki ureja pogodbe, ponatise, odstotke itd. Kot je nakazal Miha Mazzini v eseju *Slovenska kulturniška laž*, je agent v slovenskem literarnem sistemu iz razumljivih razlogov skoraj odsotna institucija – da si ga Muckova sploh lahko privoščiti, je v danih razmerah potemtakem velik dosežek (Mazzini 2002).

Če je zanesljive podatke o prodaji knjig na založbah in v knjigarnah težko pridobiti, je razsežnosti uspeha posameznega avtorja prav gotovo mogoče prikazati z izposajo njegovih knjig v splošnih knjižnicah po Sloveniji. Informacijski sistem COBISS od leta 2002 dalje omogoča evidenco izposoje, ki dobro prikaže razmerja med domačimi in tujimi avtorji, med elitno in popularno literaturo in podobno. Lestvica najbolj izposojanih del v zadnjih letih na splošno kaže takole sliko: naslovov sodobne slovenske umetniške literature med prvimi stotimi skorajda *ne najdemo*, in le tu in tam se prebije na spisak kakšno delo iz prevedenega »elitnega« sektorja (na primer Schlinkov *Bralec* ali kakšen roman Aarta Paasilinne). V celoti je lestvica zaznamovana predvsem s prevedenimi žanrskimi uspešnicami (kriminalke in ljubezenski romani avtorjev, kot so Sidney Sheldon, Amanda Quick, Daniele Steel, Mary H. Clark in Robert Ludlum), z deli mladinske in otroške literature (ne le prevedenimi, temveč tudi izvirnimi), sem in tja se na lestvico visoko zavihti tudi kakšno v šoli predpisano delo (domače branje, matura). Na samem vrhu lestvice je v letih 2002–2004 kraljevalo *Vibarno nebo* Chrisa Woodinga, ob njem pa še Tolkienova trilogija *Gospodar prstanov* in niz o Harryju Potterju, ki tedaj nista več bila na vrhuncu priljubljenosti in sta počasi drsela navzdol. Leta 2005 je vrh zmagovito naskočil Dan Brown z *Da Vincijevo šifro* in v letu 2006 s svojimi štirimi deli zasedel 1., 2. 6. in 19. mesto.

V tem (neizproslem) okolju je med slovenskimi avtoricami Desa Muck daleč najbolj uspešna. Na lestvico so se uvrščale njene mladinske in otroške knjige (*Sama doma* in *Lažniva Suzi*, ki je bila leta 2002 34., ter posamezne knjige iz zbirke *Anica*), ki so dosegale okrog 5 000 letnih izposoj. Največji hit pa je bil roman *Panika*, ki je leta 2005 s 6 581 izposojami dosegel visoko 12. mesto in naslednje leto zadržal 15. mesto. Še drugače se uspešnost del Muckove izkaže v slovenskem kontekstu. Primerjave spet omogočajo COBISS-ovi letni podatki o izposoji vseh del nekega avtorja. V letu 2006 se pokaže takale slika: na prvem mestu med slovenskimi avtorji je Muckova s 64 200 izposojami; od daleč ji sledita še dve avtorici, in sicer Svetlana Makarovič z 39 600 in Janja Vidmar z 38 200 izposojami. Prvi moški na lestvici, Bogdan Novak, z 23 500 izposojami že krepko zaostaja. Podrobnejši pregled razkrije, da so na vrhu lestvice predvsem avtorji, ki pišejo otroško in mladinsko literaturo, pa tudi med »resnimi« avtorji so pri vrhu tisti, ki so ustvarjali za različne publike in so svojo uvrstitev dosegli (tudi) z mladinskimi deli, na primer Tone Pavček (9.), Feri Lainšček (10.), Kajetan Kovič (11.) ali Niko Grafenauer (12.) (ti dosegajo med 12 000 in 18 000 izposoj letno); medtem ko avtorjev, ki so uvrstitev dosegli predvsem z literarnimi deli za odrasle, pred 30. mestom ne najdemo (npr. Drago Jančar je s 6 860 izposojami na 35. mestu). Avtorji humanističnih in družboslovnih monografij večinoma sploh ne prebijejo praga 800 izposoj na leto, ali pa se uvrstijo kvečjemu na rep seznama.

Če si približe ogledamo strukturo izposoj del Muckove v letu 2006, je slika takšnale: od skupaj 64 200 jih 35 900 (okrog 56 %) odpade na devet naslovov iz otroške zbirke *Anica* (dokaj enakomerno nekeje med 3 500 in 5 000 na naslov). Zbirka *Blazno resno* doživi 5 515 izposoj (okrog 8,6 %); pri čemer velja opozoriti, da so knjige v tej zbirki izhajale med leti 1993–2000 in da je vrhunec njihove popularnosti že mimo. Klasike mladinske fikcije, večinoma prvič natisnjene v drugi polovici devetdesetih (*Hči lune*, *Pod milim nebom*, *Kremlin*, *Lažniva Suzi* in *Sama doma*) dosežejo skupaj 10 588 izposoj (16,5 %), pri čemer prednjači *Lažniva Suzi*, ki še deset let po izidu dosega zavidljivih 3 500 izposoj. Absolutni rekord pa je roman za odrasle *Panika*, ki v štirih izdajah od leta 2003 dalje dosega skupaj 6 180 vseh izposoj (skoraj 10 %); naravnost odlično se izposoja tudi zbirka kolumn *Pasti življenja* iz leta 2005 (3 200).<sup>210</sup>

Natančna evidenca izposoje, ki jo je omogočila informatizacija slovenske knjižnične mreže v zadnjih letih, je postala tudi osnova za izplačevanje t. i. knjižnične-

<sup>210</sup> Opozoriti je treba, da je vrednost takšnih primerjav le relativna, saj ima vsaka knjiga, tudi če je priročniškega tipa, specifičen prodajni cikel: v prvih letih doseže vrh, ki mu sledi padec in morda šele potem neka ustalitev. Podobno velja tudi za izposajo.

ga nadomestila slovenskim avtorjem.<sup>211</sup> To izplačevanje pomeni neposredno proračunsko podporo avtorjem, katerih dela se izposojajo v knjižnicah, kot nekakšno nadomestilo za izpad pri avtorskih zaslužkih, ki bi jih sicer imeli z večjo prodajo svojih del v knjigotrški mreži. Spomladi 2004 je z odlokom kulturnega ministrstva stopil v veljavo *Pravilnik o izvajanju knjižničnega nadomestila*, ki določa, da se v ta namen uporabi četrtnina sredstev, ki jih država namenja splošnim knjižnicam za nakup knjižničnega gradiva. Večina teh sredstev (60 %) je namenjenih avtorjem izvirnih monografij (ne glede na žanr), 20 % prevajalcem monografij, 15 % ilustratorjem in 5 % avtorjem s področja glasbe in filma. V letu 2004 je skupna vsota za nadomestilo znašala 160 000 000 tedanjih slovenskih tolarjev (SIT), v letu 2005 191 000 000 in v letu 2006 okrog 210 000 000 tolarjev (ali 876 000 €, če računamo po razmerju 1 €=240SIT). Odtod bi lahko sklepali, da so se v letu 2006 avtorji monografij potegovali za nadomestilo v skupni vrednosti 60 % od te vsote, torej 525 000 €. Vendar temu ni tako, saj obstajata v sistemu podeljevanja dve varovalki, ki preprečujeta, da bi bili avtorji nagrajeni le glede na izposajo.

Prva varovalka je določilo, da se znotraj vsake kategorije le *polovica* sredstev nameni za nadomestilo izposoj, druga polovica pa se s koncesijo dodeli stanovskim društvom za podeljevanje štipendij avtorjem. Te štipendije društva, na primer Društvo slovenskih pisateljev, potem razporejajo v skladu z lastnimi internimi merili, in običajno jih ne dobijo tisti avtorji, ki so uspešni na trgu. Tako avtorjem monografij za dejansko izposajo v knjižnicah ostaja le polovica, kar je v letu 2006 znašalo 262 900 €. Metodologija delitve je sledeča: v poštevek pridejo le avtorji, ki prestopijo prag 800 izposoj na leto, ostali pa niso upravičeni do izplačila. Od tu do 20 000 izposoj vsota nadomestila narašča linearno, prelomi pa se nad 20 000, od koder se za izplačilo upošteva le petina izposoj. V letu 2006 se je tako upoštevalo skupaj 1 210 000 izposoj, kar je pomenilo 0,21722 € za posamezno izposajo. Takšna metoda seveda sproža pomisleke tako na dnu kot na vrhu. Če je na dnu mogoče slišati zahteve bodisi po znižanju praga, kar bi vključilo še več avtorjev in znižalo dohodek vseh ostalih, ali obratno, po dvigu praga na 1000 izposoj (predlog pisateljskega društva), kar bi dvignilo dohodke ostalim, a bi pri tem izpadli mnogi avtorji humanističnih in tudi literarnih del, je seveda pri avtorjih z vrha prisotna težnja po odpravi ali vsaj omilitvi omejitev. Med njimi se je sedanji metodologiji aktivno nasprotovala tudi Muckova. To je seveda razumljivo, saj je sama na primer za 64 200 izposoj prejela 6 266 €, Tone Pavček, ki sledi osmerici z nad 20 000 izposojami, pa je na primer za 18 500 izposoj prejel 4 030 €. Hiter izračun nam

<sup>211</sup> Mogoče je, da bo kdaj v prihodnosti ta tip nadomestila veljal tudi za tuje avtorje, kar bi razmerja radikalno spremenilo. Odločitev o tem ni le v rokah domače kulturne politike.

pokaže, da bi v primeru, da bi nadomestilo naraščalo linearno in bi prag ostal pri 800 izposojah (nadomestilo na posamezno izposajo bi sicer v tem primeru nekoliko zdrsnilo – na približno 0,199 €), najuspešnejša slovenska avtorica ob tem zaslužila v letu 2006 blizu 13 000 €. To pa je vsekakor že vsota, ki na letni ravni za slovenskega avtorja pomeni soliden dohodek. Vendar se metodologija izplačevanja najverjetneje ne bo spremenila, saj zamisel o knjižničnem nadomestilu očitno ne želi mehanično najbolj podpreti tistih avtorjev, ki so že tako ali tako v vrhu knjigotrškega sistema, temveč skuša spodbujati obstoj raznolike, heterogene in čimbolj kakovostne produkcije na vseh področjih.<sup>212</sup>

Zgornji podatki vsekakor zgovorno kažejo, da smo z Deso Muck dobili tipičen primer tržno uspešne avtorice, pisateljice uspešnic tako v svetu otroških in mladinskih del (ta očitno zaseda največji del slovenskega monografskega trga) pa tudi v literaturi za odrasle, kamor je Muckova zmagoslavno vstopila v zadnjih letih. Ponatisi, žepne izdaje, prevodi, visoke uvrstitve na mednarodni lestvici izposoj, razprodanost knjig v knjigarnah, nesporno vodstvo med slovenskimi avtorji predstavljajo odlični primer avtorice, ki se je po tranziciji v založništvu uveljavila kot profesionalka, ki živi pretežno od pisanja. Četudi model *pisatelja uspešnic* ni bil posebej obravnavan, se Deso Muck s svojimi deli nedvomno vpisuje v tisto linijo v slovenski literaturi, ki se začneja s Ciglerjevo *Srečo v nesreči* (1836) in nadaljuje s Sketovo *Miklovo Zalo* (1884) ter drugimi uspešnicami predvsem iz vrst mohorjank, ki so v drugi polovici 19. stoletja in še globoko v 20. stoletje dosegale visoko naklado in popularnost. Za vsa ta dela je značilno, da jih je literarna veda dolgo puščala ob strani in se posvečala »resnejšim« delom, ki seveda niso imela takšnega bralskega odmeva, medtem ko je uspešnice odpravila z oznakami popularno ali trivialno; oziroma je mladinska dela tako ali tako niso pretirano zanimala. Opus Deso Muck pa se seveda vpisuje tudi v linijo ženske literature, seveda ne tiste strogo in celo bojevito *resne*, kakršno je zastavila v svojem delu Zofka Kveder. Njene najbolj prepričljive junakinje so gotovo ženski liki in tudi ciljno bralstvo je nedvomno pretežno žensko. Njena dela ne poznajo velikega razkoraka med mladinskimi in odraslimi, kar je značilno na primer za Makarovičevo, ki za odrasle piše pretežno elitistična in hermetična besedila.

Kljub vsem presežnikom (branost, ponatisi, agent) pa Muckova trdi, da kot samohranilka s pomočjo pisanja družini ne more zagotoviti kaj več kot le povprečnega gmotnega blagostanja, in če bi se preživljala le s pisanjem literature, ne

<sup>212</sup> Nadomestilo seveda ni edini instrument izvajanja državne politike na področju knjig, je pa vsekakor edini, kjer državni denar posega na področje popularne literature.

pa tudi kolumn in scenarijev – upoštevati pa je treba še, da pogosto tudi igra ali gostuje kot pisateljica –, bi lahko preživeli kvečjemu zelo skromno. Težavo vidi v tem, da (po)rabi relativno veliko denarja, ni pa zaposlena in je kot fizična oseba visoko obdavčena; ker preveč zasluži, ne more imeti statusa svobodne pisateljice. Kot je nekoliko ironično pripomnila, za razliko od večine svojih pisateljskih kolegov, ki svoje življenje in pisanje financirajo z državnim denarjem, sama polovico dela in denarja nameni za »davkarijo«. Ob tem seveda ne preseneča njen srd nad metodologijo izvajanja knjižničnega nadomestila. Zdi se ji, da se državni denar za literaturo že tako ali tako preveč deli prek različnih lobijev, in če že nominalno gre za knjižnično nadomestilo, bi lahko vsaj v tem primeru dosledno nagradili najbolj brane avtorje in tako spodbujali avtorje k pisanju berljivih knjig. Denar iz nadomestila Muckova razume kot »svoj«, še bolj kot nelinearno nagrajevanje pa jo moti, da polovica denarja pripade avtorjem, ki nimajo veliko izposoj (intervju 17. 7. 2007).

PODOBE BARVITE VSAKDANJOSTI. Besedila Muckove odlikuje izjemna pisateljska spretnost, sposobnost oblikovanja dramatičnih, komičnih in pogosto tudi absurdnih situacij; napeti in dinamični dialogi, izrazito subjektivna, personalna pripovedna perspektiva, ki je značilna tako za njene prvoosebne kot tretjeosebne pripovedovalke; vse se zdijo naravnost »potopljene« v lastno notranjost. Njene junakinje so večinoma ženske in njihov intenzivni notranji čustveni in miselni svet bralca dobesedno preplavi. Če so njena mladinska dela, na primer *Lažniva Suzi*, obrtniško in tudi vsebinsko prave mojstrovine, je njenemu romanesknemu prvencu *Panika*, ki sicer sledi zgoraj opisanim linijam in nespornim odlikam, mogoče očitati kvečjemu, da je psihološki profil junakinje Vere pretirano karikiran, skorajda neverjeten; kot da bi avtorica za doseg učinka (prikupiti se preprostemu bralcu) pretiravala v želji, da izvabi nekaj dodatnih nasmehov.<sup>213</sup>

Naravnost osvežujoče pa delujejo kolumne, ki jih je Muckova pisala med letoma 1997 in 2004 za *Ono, Jano* in Delovo *Sobotno prilogo*. V njih so ohranjene vse slo-

<sup>213</sup> Vera, ki se ji pri osemintridesetih v dolgočasnem zakonu dobesedno utrga, takole opisuje svojo teknico: »JAZ sem rojena za zdravnikovo ženo, ne pa Marta! Zadnjo knjigo, in to je bila *Barbie gre po nakupih*, je prebrala v osnovni šoli, prepričana, da je napisana po resničnih dogodkih. Ženska, ki misli, da je Chopin vrsta parfuma in Greenpeace vrsta holandskega motovilca, bo gospa doktorjevala!« Njen Dušan se je torej zaljubil v »osebo, katere rilec spominja na izdelek shizofrenične maskerke, ki se je dve uri vozila skozi tunel strahov s kilo poživil v riti« (Muck 2003: 34). Podoben register pozneje rabi za opis neke druge teknice: »Ves čas je kazala brezhibne zobe in si jih oblizovala z majhnim rožnatim jezikom, kot bi se rodila samo za felacijo. Vsi moški v redakciji so imeli penise ves čas v stanju popolne pripravljenosti« (Muck 2003: 191).

govne odlike, komika, grotesknost, pogosto sta rabljena duhovita ironija in pretiravanje.<sup>214</sup> Kljub značilnim literarnim potezam jih seveda ne dojemamo kot fiksijska besedila, gotovo pa bralca prepričajo s smiselno zgradbo, predvsem pa z iskrenostjo, intimnostjo in s personalnostjo, v kateri se pisateljica mojstrsko potaplja v mikrokozmos jaza: za iztočnico pogosto jemlje male, vsakdanje teme, družinske odnose, čustva, osamljenost, depresijo, odvisnosti, samozavest; pri tem pa apelira za odprtost do življenja in zavrača vse instantne rešitve psihičnih in duhovnih problemov.

Njene kolumne so zanimive tudi zaradi nekaterih samotematizacij pisateljske in profesionalne vloge. V kolumni *Ljubiči* razkriva, kako se je iz lastnih napadov depresije reševala z žanrskimi ljubezenskimi filmi in se ob tem nehote naučila obrti; nato pa zariše »recept«, matrico za izdelavo dražljivega žanrskega zapleta. Še bolj pronicljivo se loti lastne pozicije v slovenski pisateljski srenji – seveda z vidika odnosa med njenim elitnim in popularnim polom. Ker je med mladino zelo priljubljena, pogosto obiskuje šole; vendar se ob tem norčavo vprašuje, ali ni hinavka, saj zaradi njenega nastopa »ne bo množično oživel rod bralcev, ki bodo zamišljeno hodili naokrog s Cankarjem in Šeligom pod pazduho in med malico v tovarni brali Jančarja ali Šalamuna ...«; sama pisanja namreč nikoli ni »jemala kot nekaj vzvišenega, delala sem po naročilu, za preživetje, zato sem morala pisati hitro in veliko, navdih pa je bilo pri tem le za dva kroga okrog hiše« (Muck 2005: 107). Zato sama pri sebi in skrivaj »posumi«:

Ti, Muckova, že nisi umetnica! Po tebi se ne bo imenovala nobena šola, nobene literarne nagrade ne boš dobila in nobenih študij ne bodo pisali o tebi. Otroci s preveliko lahkoto segajo po tvojih knjigah. Sumljiva si kot stara hrenovka. Povrh vsega pa še brez zadrege priznaš, da že od vsega začetka pišeš samo za denar, in si narcisoidno domišljaš, da boš od tega živela (Muck 2005: 109).

O lastnem položaju in sodobnem založništvu piše v kolumni o gostovanju na berlinskem literarnem festivalu *Ih bin ajn Berliner*. Tam je bila »eksotičen primer«, saj je bila edina, ki »ne more preživeti zgolj s pisanjem, in ves čas so se čudili, kako hitro pišem svoje knjige, oni si za to privoščijo leto ali dve, jaz pa jih sesujem skupaj v par mesecih. Razlagala sem jim, da mora pri nas pisatelj pisati zelo hitro in veliko, če hoče otrokom kupiti zimsko obutev, ker gre za zelo majhno tržišče in knjige so drage« (Muck 2005: 164). O pisateljskih koleghih pa ugotavlja, da so kot

<sup>214</sup> Trditve, ki ne držijo, naj bi bralec tudi razbiral kot take – ne kot izjave z realnim sporočilom, temveč kot retorično sredstvo. Če na primer Muckova v kolumni o športu poroča o tem, da so »prebivalci naše ulice zbirali podpise, da bi mi šport uradno prepovedali« (Muck 2005: 239), pač ni mišljeno, da naj bi ji dobesedno verjeli.



ona pogosto negotovi in vsega siti, da pa so »izvrstno zdresirani od svojih urednikov, kar se tiče samozavesti in javnega nastopanja. Vrhunsko natrenirani uslužbenci za stike samih sebe z javnostjo, z rahlo spranimi možgani od svojih založb« (Muck 2005: 164). O tem, kar Kovač imenuje »tiha dimenzija« slovenske kulturne produkcije, pa se v članku *Bralna značka, zabodena v srce* izjasni takole: »Shit, moje knjige očitno nimajo nobenega drugega poslanstva, kakor da z njimi plačam elektriko in dolgove, povrh vsega pa se še nesramno dobro prodajajo, ne da bi bilo to zapovedano z zveličavnih forumov. Kako naj torej opravičim svoje pisanje, ki je zaradi velike branosti že v štartu vredno vsega prezira in zaradi priljubljenosti med mladino zagotovo nima nobene umetniške vrednosti?« (Muck 2005: 109). S tipično ironijo sklene svoj notranji monolog z naslednjo izjavo:

Zdaj se kesam svojega sramotnega razmišljanja, da moraš pisati take knjige, da se bodo prodajale, če hočeš živeti od njih. Pisala bom le še iz globoke umetniške nuje (seveda se lahko izkaže, da take nuje v meni sploh ni, ampak tega ne bom razglašala naokrog). Država me bo razumela in me subvencionirala (Muck 2005: 110).

V intervjuju je Muckova pojasnila, da so jo najbolj zbudli očitki o pogoltnosti v zvezi s knjižničnim nadomestilom. Meni, da gre za specifično slovensko razumevanje pisanja, ki je diametralno nasprotno tistemu recimo v ZDA, kjer je legitimno merilo uspeha pisatelja tudi finančna uspešnost. Trdi, da imajo vsi možnost in svobodo, da pišejo tako, da jih bodo drugi brali. Težava mnogih slovenskih avtorjev je po njenem enostavno ta, da ne znajo pisati tako, da bi od tega živeli – tako pisati pa jim sploh nikoli ni bilo treba. Sistem spodbujanja in nagrajevanja literarnega pisanja je po njenem pri nas še vedno takšen, da ne stimulira dovolj težnje po uspehu in branosti, in posledica tega je, da branost in uspešnost nista vrednoti, temveč nekaj, česar se je treba sramovati. Ozadje takšnih razmišljanj po eni strani gotovo odraža značilno travmo, ki tako rekoč že od nastanka sodobnega knjižnega trga razdvaja elitno in popularno sfero: uspešnim piscem se odreka simbolni kapital, saj finančni uspeh budi sumničenje (in pa seveda zavist neuspešnih); uspešni pisci se proti temu borijo, vendar pogosto brez uspeha. Če parafraziramo Kovača, tu lahko opazujemo, kako specifična »tiha dimenzija« sega od založnikov tudi k avtorjem in njihovi percepciji lastnega dela. Takšna dimenzija pa, kot je pokazal že Bourdieu, nikakor ni izključno slovenski pojav.

## Klemen Pisk

novi založniki literature in subvencioniranje knjižne verige – uveljavitev mladega pesnika in življenje od peresa – postmoderne transformacije cenzure

Klemen Pisk, rojen leta 1973 v Kranju, je mlad avtor poezije, kritik in glasbenik, ki se je kot literarni proizvajalec uveljavil v času, ko sta se slovensko založništvo in literarni sistem že preoblikovala na tržni osnovi. Literarni proizvajalec, ki se hoče uveljaviti na simbolnem polju predvsem kot pesnik, se mora ob tem vedno znajti še drugače – ali ima drugo službo ali pa honorarno opravlja druge posle, povezane večinoma z delom pri založnikih ali medijih: uredniška, novinarska, prevajalska dela, pisanje člankov, reportaž, kritik, esejev, skratka vsega, kar je plačano. Pisk ni nobena izjema, ob pisanju literature je objavil niz prevodov, številne kritiške zapise in kritiško knjigo, poleg tega pa se preživlja tudi z glasbo kot avtor šansonov, pevec in kitarist, kar je seveda malo manj običajno, četudi med mlajšo generacijo slovenskih avtorjev najdemo podobne primere (npr. Andraž Polič ali Matjaž Pikaló). Pri Pisku nas bo poleg vprašanja, kako se sodobni literarni proizvajalec znajde v precepu med trgom in simbolnim kapitalom umetniškega pisateljskega modela – ta v končni fazi odklepa blagajno državnih subvencij –, zanimalo še nekaj. Ugotovili smo, da je nad literaturo vedno bedela bolj ali manj formalna cenzura. Klasične oblike cenzuriranja se danes ne zdijo več mogoče, pa vendar se je treba vprašati, ali se ni morebiti cenzura ohranila transformirana tudi v demokratično-kapitalističnem modelu, na primer pod imperativi liberalističnih vrednot politične korektnosti in podobno. Odkrivanje cenzure in njenih mehkih nadomestkov se bo v tem okolju izkazalo kot dokaj zapleten problem.

NOVI ZALOŽNIKILITERATUREIN SUBVENCIONIRANJEKNJIŽNEVERIGE. Ob preoblikovanju velikih založb v kapitalistična podjetja se je slovenski založniški prostor pomembno razširil, o čemer pričča hitra rast števila založnikov in izdanih naslovov. Veliki založniki se niso nujno odrekli izdajanju leposlovja, četudi so ga omejili in ga skušali precej bolj tržno zaznamovati. Nekatere manjše založbe pa so se želele specializirati za izdajanje t. i. nekomercialnega leposlovja in humanistike. Tu se bomo omejili predvsem na tri tako imenovane »študentske« založbe, ki so v zadnjih letih kakovostno zapolnile prazen prostor pri izdajanju literature. Za razliko od velikih založb, ki so postale prava gospodarska podjetja (delniške družbe) in manjših novih komercialnih založb (običajno organiziranih kot d. o. o.) so se večinoma organizirale kot zasebni (neprofitni) zavodi. Prva med njimi se je v okviru Študentske organizacije Univerze v Ljubljani (ŠOU) osamosvojila Študentska založba, ki se je naslonila na solidno študentsko izdajateljsko tradicijo.

Ambiciozna mlada generacija intelektualcev je sredi devetdesetih vpeljala različne zbirke (KODA, Claritas, ČKZ, Beletrina; posebej zadnja v javnosti pogosto daje vtis samostojne založbe), od katerih je predvsem Beletrina postala zgled za kakovostno literarno zbirko, ki veliko vlaga v simbolni kapital in izdaja izbrane ter prefinjeno opremljene literarne izdelke. Zdi se, da je Beletrina nekakšen vzor majhne specializirane zbirke (založbe), ki močno skrbi za imidž in si pri tem pomaga z brezplačnim literarnim časopisom (*Air Beletrina*), intenzivnim organiziranjem kulturnih dogodkov – branj, intervjujev, gostovanj avtorjev, mednarodnih srečanj (Medana) in podobno, veliko pa tudi sistematično dela na medijski promociji svojih avtorjev.<sup>215</sup>

Iz regionalne iniciative je na podoben način v Novem mestu, ki je bilo sicer v založniškem pogledu dolga leta mrtvo, nastala prodorna Založba Goga. Leta 2000 je zasnovala kakovostno zbirko literature, ki se je v začetku usmerila na zanemarnjeni prostor republik nekdanje skupne države. Poleg tega je vpeljala specializirano glasbeno zbirko Goga Musica za jazz, latino, etno in šanson, ki je postala uspešna blagovna znamka z nekomercialnim pridihom. Tudi Goga je svojo dejavnost združila z izdajanjem kakovostnega regionalnega mesečnika *Park* (izhaja od leta 1998), ki za razliko od *Air Beletrine* ni brezplačno literarno-promocijsko sredstvo, ampak edini neodvisni in kritični časopis v regiji. V Mariboru je v istem času začela delovati tretja študentska založba, Litera, ki je po negotovih prvih korakih prevzela pomemben del programa Obzorij in hitro prerasla v pomembnega založnika ne le v regiji, temveč v širšem slovenskem prostoru.

Skupno Beletrini, Gogi in Literi je poleg deklarirane usmeritve pretežno k literaturi in poudarjenemu intelektualnemu prestižu tudi to, da ne morejo preživeti zgolj na trgu. Njihovi viri financiranja so v grobem troji. En del seveda odpade na prosto prodajo po knjigarnah, knjižnicah in drugih kanalih (naročniška mreža; naročnikov celotnih zbirk je sorazmerno malo). Tržni prihodki niso dovolj, zato zagonska sredstva in sredstva za redno delovanje dobivajo vse tri založbe od matičnih študentskih organizacij in društev oziroma lokalnih koncesionarjev

<sup>215</sup> Ambicioznost mlade založbe je v zadnjih letih vodila do nekaterih konfliktov v kulturniških krogih, ki bi jih bilo mogoče opisati z Bourdiejevimi besedami kot »boj za sredstva konsekracije«, za simbolni prestiž, ki je hkrati lahko tudi vir za dotok sredstev. Gre za neformalno institucionalno moč, povezave z medijskimi uredniki, političnimi odločevalci o porabi proračunskih sredstev, komisijami za podeljevanje nagrad. Taki spopadi so v kulturni sferi nekaj povsem normalnega. O tem priča tudi razcvet različnih tipov literarnih nagrad, ki je razpršil monopoliziran in centraliziran model, podedovan iz socializma.

za občudijdske dejavnosti. Gre za denar, ki ga študentske organizacije dobijo od provizije, ki se zaračuna ob posredovanju študentskega dela.<sup>216</sup> Tretji vir dohodkov založb so neposredne državne subvencije ministrstva za kulturo prek programskih ali projektnih razpisov.<sup>217</sup> V vsakem primeru le kombinacija virov omogoča, da se knjige sploh tiskajo in da avtorji dobijo honorar. Brez takega načina bi dejansko avtorji ne le pisali zastonj, ampak bi, nekoliko karikirano rečeno, večinoma morali za objavo doplačati iz lastnega žepa, saj so glede na skromno prodajo proizvodni stroški enostavno previsoki.

Ob transformaciji velikih založnikov v gospodarska podjetja, ki se vse bolj odkreajo izdajanju literature, in nastanku malih literarnih založnikov – opozoriti je treba, da so omenjene študentske založbe le najbolj viden primer, saj tudi mnoge druge male in srednje velike založbe izdajajo literaturo – se seveda odpira vprašanje, kako naj država oblikuje konkretne instrumente kulturne politike glede izdajanja literature. Na splošno je knjižni trg na državni ravni reguliran z dvema parametroma: eden je splošna stopnja obdavčitve knjig (po opustitvi zamisli o enotni davčni stopnji je ta ostala na ravni verjetno še sprejemljivih 8,5%), drugi zadeva spekter različnih finančnih instrumentov, ki podpirajo različne člene v knjižni verigi, njihovo oblikovanje in izvajanje pa je v največji meri domena ministrstva za kulturo.<sup>218</sup> Ti instrumenti zajemajo podporo avtorjem, posrednikom, knjigarniški mreži ter promociji branja in pisanja; poleg tega je sem v veliki meri treba prišteti tudi knjižnično nadomestilo oziroma vsa sredstva, ki jih država in lokalne skupnosti namenjajo splošnim knjižnicam za odkup knjig.<sup>219</sup> Posredno so z literarnim proizvajalcem povezane vse oblike intervencij, najbolj pa ga seveda zadevajo oblike podpore, ki so namenjene neposredno njemu: poleg *pravice do javnega izposojanja*, ki ga kompenzira knjižnično nadomestilo (in katerega drugo polovico *določenim*

<sup>216</sup> Seveda gre tu za neko (posredno) obliko državne subvencije, ki pa je imela dobre učinke. Spreminjanje tega sistema utegne imeti neugodne posledice za omenjene založbe.

<sup>217</sup> Ti razpisi so relativno zapleteni in pogosto terjajo velik del časa tistih redkih, ki jih lahko založbe sploh zaposlijo. Na primer pri Gogi je bil leta 2006 ob le dveh redno zaposlenih med množico »honorarcev« tudi direktor.

<sup>218</sup> V okviru slovenskega kulturnega ministrstva za knjige na splošno skrbi Sektor za knjigo in knjižničarstvo; knjige pa so tudi predmet intervencij šolskega in znanstvenega ministrstva. Ena od aktualnih polemik v letu 2007 zadeva predlog, da bi skrb za knjigo združili v okviru Agencije za knjigo; mnenja o tej pa so močno deljena.

<sup>219</sup> V letu 2004 je šlo iz državnega proračuna v ta namen skoraj 6,7 milijona evrov, kar celo presega seštevke vseh podpor klasični knjižni verigi. O pomenu teh sredstev govori tudi podatek, da so v tem letu slovenske založbe prodale dobro petino vseh knjig ravno knjižnicam (Grilc 2006: 76).

avtorjem razdelijo stanovska društva), obstajajo tudi delovne štipendije, ki niso vezane na konkretne projekte. Vendar vse te oblike v številkah ne dosegajo vsot, ki jih država namenja posrednikom (založbe, promocija branja) in knjižnicam.<sup>220</sup>

V strogo načelnem smislu se zdi smiselno ohranjati nekakšno srednjo pot med prepuščanjem založb in avtorjev trgu ter njihovim subvencioniranjem: popolna prepustitev trgu bi namreč na tako majhnem knjižnem trgu, kot je slovenski, skoraj gotovo imela za posledico kulturno osiromašenje, medtem ko bi prevelika stopnja subvencioniranja lahko povzročila (ponovno) »odlepljenje« programskega sektorja od trga – in nekoliko karikirano, knjižna veriga bi se zavrtela nekako takole: subvencionirani avtor za subvencionirano založbo piše subvencionirano knjigo, ki jo predstavljajo na subvencioniranih literarnih večerih v subvencioniranih knjigarnah, kupujejo pa jo le knjižnice z državnim denarjem.<sup>221</sup> V izogibanju takim skrajnostim se vsekakor zdi, da vsaj delna prepuščenost tržni konkurenci koristi tako avtorjem kot založnikom. Po drugi strani pa vendarle ravno sistem subvencij založbam in literarnim revijam spodbuja avtorje literature, da sploh vztrajajo na svoji poti, kar je pomembno za ohranjanje vrhunske pisne kulture. Literarni proizvajalci skupaj s humanistično inteligenco namreč tvorijo elito pišočih uporabnikov slovenskega jezika. To se zdi eden od kredibilnih argumentov za to, da državni proračun ostane dejaven faktor pri načrtnem in ciljnem spodbujanju posameznih členov v produkcijski verigi; tako pri financiranju kakovostnih izdaj kot pri pomoči kakovostnim avtorjem literature (bodisi v obliki statusa svobodnega umetnika, štipendij, sofinanciranja prevodov in podobno); seveda pa tudi pri razvoju učinkovitejše knjigar- niške in knjižnične mreže ter promociji bralne kulture – sploh v časih, ko se raven splošne pismenosti dokaj hitro niža.

UVELJAVITEV MLADEGA PESNIKA IN ŽIVLJENJE OD PERESA. Takšne so torej razmere, v katerih je svojo literarno kariero zastavila mlada generacija slovenskih

<sup>220</sup> V letu 2004 je od skoraj 5,5 milijona evrov državnih sredstev za (vse) knjige neposredno avtorjem šlo 880.000 € (16,2 %), večina denarja (3 245 000 € ali skoraj 60 %) pa je šla k založnikom knjig in revij. (Tudi del tega denarja na koncu pripade avtorjem.) Razmerje je podobno tudi na Finskem in v Franciji (Grilc 2006). Kar v primerjavi bode v oči, njen avtor Grilc pa začuda ne komentira, je presenetljivo visoka slovenska državna podpora knjigam v relativnem smislu (glede na število prebivalcev).

<sup>221</sup> Podatki o povprečni subvenciji za posamezno knjigo v letu 2004 pri nas kažejo, da so te v primerjavi s Finsko ali Hrvaško, pa tudi s Francijo, v absolutnih zneskih zelo visoke, trikrat višje kot na primer na Finskem. Zanimivo je, da Grilc tudi tega vprašanja, ki ga poraja komparacija, ne načne zares, temveč ga odpravi s pripombo, da se v Sloveniji »nakazuje težnja podpore manjšemu številu knjižnih izdaj, a zato izdatnejše podpore posamičnim naslovom« (Grilc 2006: 75).

literarnih proizvajalcev, rojena v sedemdesetih letih ali kasneje, med njimi seveda tudi Klemen Pisk. Njegova literarna pot ima nekatere tipične poteze, pa tudi nekatere specifike. Po končani kranjski gimnaziji je Pisk na ljubljanski filozofski fakulteti študiral slovenščino in primerjalno slovansko jezikoslovje.<sup>222</sup> V tem času se je živo zanimal za slovanske jezike, predvsem poljščino; dvakrat je dobil štipendijo za študij na Poljskem (kulturologija, jezik) in se izpopolnjeval v prevajanju. Začetki njegovega literarnega udejstvovanja segajo v srednješolska leta v začetku devetdesetih. Pisk je bil tedaj glavni urednik glasila kranjske gimnazije *Krogi* in je v njem objavljajl prve pesmi. Leta 1993 je bil povabljen na Radio Slovenija v oddajo *Zgodnja dela*, sledile so prve objave v *Mentorju*, *Osrčenju* in *Tribuni*. Ko je uredništvo študentskega časopisa *Tribuna* leta 1994 prevzel Kranjčan Primož Zevnik, je povabil Piska za urednika študentske problematike. Pisk je sprejel izziv, čeprav ga področje ni zanimalo preveč; tu si je nabral številne izkušnje pri delu z mediji, ki so mu kasneje prišle prav.<sup>223</sup>

Pisk je v tem času začel objavljati poezijo, eseje in kritike v osrednjih kulturnih revijah, kot so *Dialogi*, *Sodobnost* in *Nova revija*. Aktivno zanimanje za poljščino ga je privedlo tudi k prevajalskemu delu, prevajal je predvsem literaturo iz poljščine in leta 1996 izdal prvo prevodno knjigo, dramo papeža Janeza Pavla II. *Pred zlatarno*. Poezijo in druge tekste, večinoma povezane z literaturo (eseje in kritike), je objavljajl tudi v *Apokalipsi*, *Odsevanjih* in vse več v dnevniku *Delo*. Obenem mu je pri Mladinski knjigi uspelo objaviti prvo pesniško zbirko *Labas Vakaras* (1998) – izdaja prvenca poezije pri tej založbi, ki je bila že preoblikovana v gospodarsko podjetje, je pomenila spodbuden začetek literarne kariere. Naslednje leto je sledil prevod še ene Woytyłtove drame, *Brat našega Boga*, ki je tako kot prva izšla pri Mohorjevi založbi. Drugo pesniško zbirko z naslovom *Visoko in nagubano prapočelo* je Pisk izdal pri mladi novomeški založbi Goga leta 2000, ravno tako (v glasbeni zbirki Goga Musica) leta 2001 z Žabjak triom prvo zgoščenko *Doktor piska počasni swing* kot pevec, kitarist in avtor večine skladb. Leta 2002 se je s tretjo pesniško zbirko preselil k založbi Mondena in izdal *Mojstra v spovednici*. Leta 2004 je izdal še knjigo izbranih kritik *Stibi pod nadzorom* pri novi založbi V.B.Z. Gre za kritike poezije, ki jih je v letih pred tem intenzivno pisal za *Delove Književne liste* in Radio

<sup>222</sup> Študija do leta 2007 še ni končal, verjetno tega tudi ne namerava.

<sup>223</sup> Vzpon generacije Zevnik – Pisk – Čander na *Tribuno* in ŠOU je potekal v obdobju dominacije »desničarskih«  
frakcij v študentski organizaciji in ima verjetno politične implikacije. Od tedanjih tribunasahev so s Študentsko založbo ostali povezani predvsem Mitja Čander, Aleš Šteger in Aleš Čar ter še nekateri – mnogi od njih kot avtorji ali uredniki pri edicijah te založbe.

Slovenija. V istem letu je v zbirki Goga Musica izšla še zgoščenka *Aristokrat* Žabjak benda, na kateri je Pisk zopet nastopil kot vodilni avtor. Po letu 2005, ko je še pisal za *Delo* in objavljaj predvsem kratke zgodbe, se je začel poleg poljščine intenzivno ukvarjati tudi z litvanščino. V tem času je vse več časa preživel kot prevajalec na Poljskem in v Litvi ter se končno tudi preselil v Vilno.<sup>224</sup>

V Litvi deluje Pisk kot tipičen (in v tem primeru skorajda edini) kulturni posrednik med slovensko in litvansko literaturo, pri čemer večina njegovih dohodkov ostaja vezana na projekte in subvencije iz Slovenije. Čeprav je kot tujec v Vilni zanimiv in ga vabijo na televizijske in časopisne intervjuje pa tudi glasbene in literarne nastope (v knjižnicah, knjigarnah, tudi v uglednem muzeju *Venclovų namai*), ki pa so večinoma plačani slabo ali sploh ne, je za njegovo preživetje bistveno, da ima v Sloveniji priznan status svobodnega umetnika (četudi si od leta 2005 neuspešno prizadeva, da bi zopet dobil tudi plačane prispevke) in da dobiva letne stipendije iz naslova knjižničnega nadomestila.<sup>225</sup> V Litvi je od fundacije *Lietuviškos knygos* (Litvanske knjige), ki financira prevode litvanskih avtorjev, prejel 8 000 litasov (približno 2 330 €) za prevod romana *Tri sekunde nebes* Sigitasa Parulskisa, ki bo izšel pri slovenski založbi Modrijan (v okviru projekta, ki s knjigo predstavlja vsako članico EU). Pomembna zanj sta tudi komercialna projekta slovarjev (slovensko-poljski in slovensko-litvanski),<sup>226</sup> ki ju pripravlja za Cankarjevo založbo, ter niz drugih projektov za slovenske založbe, npr. urejanje obsežne antologije Czesława Miłosza za Beletrino ter prevajanja in urejanja izbora litvanske kratke proze, ki ga pripravlja za *Sodobnost*.

To je v grobem slika Piskovega uveljavljanja, ob kateri je mogoče opaziti več stvari. Tipičen začetek je zbiranje okrog srednješolskega glasila, spoznavanje ured-

<sup>224</sup> O njegovem življenju v Litvi sva se pogovarjala v intervjuju 21. 6. 2007. Čeprav je že prejel veliko časa preživel v tujini, predvsem na Poljskem, se je za selitev odločil zaradi novih izzivov pa tudi želje po samostojnosti. V Vilni živi v starem mestu v najetem stanovanju (44 m<sup>2</sup>), za katerega plačuje dobrih 300 € najemnine.

<sup>225</sup> V letu 2004 je iz tega naslova prejel 2 000 000 SIT, leta 2005 1 177 000 SIT in leta 2006 500 000 SIT. Štipendije iz knjižničnega nadomestila zajemajo tisto polovico državnih sredstev, ki se ne razdeli med najbolj brane (izposojane) avtorje, temveč jo pooblaščenca stanovska društva – v tem primeru Društvo slovenskih pisateljev – razdelijo po lastnih merilih. Iz naslova rednega knjižničnega nadomestila Pisk za razliko od Dese Muck in drugih popularnejših avtorjev leta 2006 ni prejel ničesar, saj ni presegel praga (800 izposoj letno v splošnih knjižnicah).

<sup>226</sup> Leta 2007 je pri Cankarjevi založbi že izšel Piskov *Slovensko-poljski evropski slovar*. Poleg tega je na spletu postavil stran, na kateri objavlja različne praktične primere iz jezikoslovja in prevajanja, predvsem na relaciji slovenščina – poljščina – litvanščina (<http://jezikovnikoticek.pp5.net/>; dostop 17. 6. 2007).

niškega dela, objavljanja, medijev in začetek literarne kariere v *Mentorju*. Relativno hitro je sledil preboj v pomembnejše revije, ki objavljajo literaturo. Že v začetni fazi je značilno, da Pisk piše in objavlja različne vrste besedil, ki pa so večinoma močno osredotočena na literaturo in se navezujejo kvečjemu še na glasbo, ki ostaja Piskova druga velika strast. Pomembna izkušnja je gotovo tudi njegova zgodnja uredniška izkušnja s *Tribuno* in sodelovanje z Radiom Slovenija v drugi polovici devetdesetih let. Od študentskih let dalje je Pisk primer profesionalca, ki se preživlja pretežno s pisanjem in prevajanjem. Pri tem sicer ostaja zvest literaturi, a piše tudi eseje, kritike in druga besedila. Pomembnejše eseje objavlja predvsem v *Sodobnosti* in *Dialogih*, v njih razpravlja o slovenskem sonetu, izpraznjenosti poezije pa tudi o zgodovini in stanju slovenskega šansona.<sup>227</sup> Še posebej po letu 2000 se usmeri v kritiko, saj se dobro ujame z urednico *Književnih listov* in uredniki na Radiu Slovenija, kjer objavlja večino kritik. Sam pripisuje uspešno sodelovanje dejstvu, da nikdar ni imel »akademiških« ambicij in so ga uredniki podpirali ravno zato, ker se je znal prilagoditi mediju. Tako je bil Pisk v nekem obdobju eden najvidnejših kritikov za poezijo. Pisanje kritik mu je povečalo možnost zaslužka in predvsem prineslo določeno stabilnost, ki je eden ključnih problemov svobodnega literarnega proizvajalca.

Pisk se za razliko od mnogih avtorjev nikdar ni znašel na plačilnem spisku kakšne založbe ali časopisa in je v tem smislu ohranil popolno neodvisnost. Razpon njegovih objav je zelo širok, če odštejemo dve zgoščenki pri Založbi Goga in prevoda pri Mohorjevi, je dejansko skoraj vsako knjigo objavil pri drugi založbi. Pomemben vir dohodka mu je bila prevodna dejavnost, pri čemer je bil najuspešnejši prevod Wojtyłove drame *Pred zlatarno*, ki je izšla leta 1996 in doživela leta 1997 ponatis. Tu se je prvič postavil problem avtorske pogodbe in avtorskega honorarja za knjigo. Z današnjega vidika ocenjuje Pisk to sodelovanje kot zgledno, z avtorskim honorarjem je bil zadovoljen, poleg tega je bila v pogodbi določba, da mu v primeru ponatisa pripade dodaten honorar v višini 50 % prvotnega, kar se je tudi zgodilo. Problem pogodb in honorarjev seveda zadeva predvsem višino in pa oblike prenosa avtorskih pravic. Možnosti dogovora med založbo in avtorjem je skoraj neskončno – od fiksnih honorarjev do odstotkov prometa z različnimi zadržki, ravno tako je lahko prenos materialnih avtorskih pravic, če do njega sploh pride, časovno omejen ali pa ne. Izkušnje s tremi pesniškimi zbirkami so tu precej različne: medtem ko je za prvi dve zbirki dobil avtorski honorar, ki je bil v obeh primerih relativno skromen (z vidika preživetja avtorja kot profesionalca je pač mizeren, z vidika položaja založbe na trgu pa niti ne tako slab – da avtorji poezije dobijo ho-

<sup>227</sup> Njegova edina intervencija na bolj znanstveno področje je verzološka ocena, objavljena v *Jeziku in slovstvu* leta 1995.



norar, je v največji meri zaslužno subvencioniranje), za tretjo zbirko pa ni dobil honorarja. Pri prvi zbirki je na Mladinsko knjigo prenesel pravice za dobo petih let, medtem ko je Goga prevzela »copyright« neomejeno, kar se je Pisku pozneje maščevalo, saj je moral za vsako objavo ali prevod pesmi dobiti dovoljenje založbe (npr. pri poljski antologiji njegove poezije). Pri tretji zbirki, za katero od Mondene ni dobil honorarja, pa je avtorske pravice v celoti obdržal.

Poleg poezije, kritik in esejev je Pisk pisal še radijske igre (*Labko noč, Matija Čop; Ose pa ne letijo*), objavil pa je tudi precej kratkih zgodb (*Nova revija, Sodobnost*), ki so pri *Novi reviji* v pripravi za knjižni natis leta 2007. Dodaten vir dohodka je v času, ko je živel v Sloveniji, predstavljala Piskova glasbena dejavnost. Gre predvsem za njegove solistične šansonske nastope in Žabjak trio oziroma Žabjak bend, ki ga je vodil od študentskih let (od 1995). Akustična zasedba je najprej igrala jazz standarde po ulicah in klubih in kmalu prešla na avtorsko glasbo, ki jo je mogoče opisati s pojmom šansona z močnimi elementi jaza, avtor besedil in glasbe pa je bil v največji meri prav Pisk. Zasedba je postopoma prešla na izvajanje izključno avtorske glasbe in izdala dve zgoščenki, nastopala pa je po klubih in koncertnih dvoranah cele Slovenije, še posebej rada v KUD-u France Prešeren pa tudi v Cankarjevem domu, na festivalih (Medana, Novo mesto), gostovala v tujini (Frankfurtski knjižni sejem, Dubrovnik, Sarajevo, več festivalov v Avstriji). Tako kot vsi projektni dohodki je seveda tudi dohodek iz naslova glasbe spremenljiv in nestalen. Kot avtor sicer Pisk prejema tantieme za predvajanje njegovih skladb, a tudi ti dohodki so zanemarljivi, saj je glasba Žabjak benda ostajala pretežno izven trendovskih tokov.<sup>228</sup> Posrečen spoj glasbe in duhovitih besedil je razlog, da so bili Piskovi literarni večeri pogosti in praviloma dobro obiskani, čeravno ta oblika komunikacije med avtorjem in publiko, ki so jo konec devetdesetih začele množično uveljavljati manjše založbe, vsaj na začetku ni privabila množičnejšega občinstva.<sup>229</sup>

Pisk je v pogovoru 8. 6. 2005 o slovenskem literarnem trgu, založbah in urednikih komentiral tudi pomen bivanja v Ljubljani in osebnih odnosov. V tem času

<sup>228</sup> Po enkratnem nadomestilu za mehanične avtorske pravice, ki jih založba izplača avtorju prek SAZAS in znašajo za popolnoma avtorsko delo približno 0,8 € bruto na (prodano) zgoščenko, avtor prejema še tantieme glede na predvajanje in javno izvajanje njegovih skladb. Tantieme se pri Pisku merijo letno v nekaj sto evrih, medtem ko najbolj uspešni pop projekti avtorjem prinašajo neprimerno obilnejše letne donose.

<sup>229</sup> To se bo morda spremenilo; podpiranje knjigarn kot kulturnih centrov, različnih literarnih prireditvev, sejmov in razvoja bralne kulture je očitno med favoriti pri strategih oblikovanja državne politike. Primerjalno po razrezu sredstev, ki ga država nameni za ta segment (v primerjavi z neposrednejšimi podporami avtorjem in založnikom), Slovenija dejansko zaostaja za nekaterimi razvitejšimi trgi oziroma kulturami (Grilc 2006).

(pred odhodom v Litvo) je namreč živel v Trziču. To mu je sicer ustrezalo, hkrati pa je bilo njegovo literarno delovanje vezano na Ljubljano, zato je pogosto prihajal na različne sestanke. Meni, da bi lahko z intenzivnejšim druženjem in lobiranjem večkrat prišel do boljših dogovorov in številnejših objav, vendar se mu zdi, da to vendarle ni odločilno; pomena osebnih poznanstev po njegovem ne bi smeli precenjevati. Navaja primere uspešnega sodelovanja »na daljavo«, ko se z urednikom sploh ni srečal. Poleg tega dodaja, da mu uspe objaviti večino besedil, ki jih želi, tudi če so kje sprva zavrnjena. Pri tem poudarja, da so njegova notranja merila zelo visoka, in visoko realizacijo objav povezuje s tem.

Že v tem času je Pisk pogosto potoval v tujino, predvsem na Poljsko in v druge vzhodnoevropske države, pri čemer ga je delno financiralo Društvo slovenskih pisateljev, katerega član je, ali tuji organizatorji, ki so se zanj zanimali. Na Poljskem in Češkem ter v Litvi že dolga leta goji niz osebnih stikov z umetniki in s prevajalci in si prizadeva za promocijo svojega dela v tem delu Evrope. Za promocijo lastnega dela skrbi tudi prek spleta: že proti koncu devetdesetih je imel postavljeno spletno stran v treh jezikih (slovensko, angleško, poljsko) na naslovu [www.angelfire.com/pa/pisk/](http://www.angelfire.com/pa/pisk/), ki se je pozneje z dodano litvansko verzijo preselila na <http://www.klemen.pisk.net/>. Ob objavi poljske pesniške antologije (*Tyeb kilka slow*, 2005, založba Cudziszów, priložena je zgoščenka s štirimi Piskovimi skladbami, ki jih je za to priložnost posnel v poljščini) je nastala še posebna poljska stran [www.galicja.pisk.pl](http://www.galicja.pisk.pl).<sup>230</sup> Kljub temu da je od slovenskih avtorjev med prvimi v večji meri izkoristil možnosti spleta, pa nikdar ni posegel v nove in radikalne potenciale, ki jih novi mediji ponujajo za samo ustvarjanje, temveč jih je rabil pretežno za predstavitev lastne pesniške dejavnosti.<sup>231</sup>

Vsekakor je prav mogoče sklepati, da je bilo življenje v Trziču v skupnem gospodinjstvu s starši sploh edina oblika eksistence, ki si jo je Pisk kot svobodni kulturni ustvarjalec s svojimi dohodki lahko privoščil. Kratek izračun pokaže, da bi bilo neodvisno življenje v najetem stanovanju v Ljubljani zanj težavno, saj enostavno ne bi mogel dovolj zaslužiti. Sploh pri delih, s katerimi se je uveljavljal kot proizvajalec literature, honorarji niti približno ne morejo odtehtati časovnega

<sup>230</sup> Tudi njegov Žabjak bend ima že vrsto let stran [www.jazzinty.com/zabjak](http://www.jazzinty.com/zabjak), ki je bila učinkovit medij za komunikacijo z naročniki koncertov in ljubitelji njihove glasbe. Delovanje zasedbe in mnoge druge dejavnosti so s Piskovo selitvijo v Litvo zamrle, vendar Pisk tam že ustvarja z novo zasedbo.

<sup>231</sup> Za razliko od sodobnika Jaka Železnikarja, ki na svoji strani [www.jaka.org](http://www.jaka.org) (dostop 27. 6. 2007) dejansko razvija nove, intermedialne pesniške projekte, ostajajo Piskova spletišča zgolj v domeni avtorske samopredstavitve.

vložka, medtem ko je pri drugih žanrih to razmerje ugodnejše. Status svobodnega umetnika je Pisku doslej vseeno omogočal relativno normalno življenje od peresa. V času, ko se je odločal za Litvo, so mu položaj olajšale štipendije iz naslova knjižničnega nadomestila, ki so mu omogočile, da je več časa namenil avtorskemu delu. Položaj literarnega proizvajalca, ki želi zadržati neodvisnost, kljub vsem tem možnostim nikakor ni ugoden. Mogoče je reči, da je svobodni literarni proizvajalec po obdobju tranzicije pravzaprav pristal čisto na repu ekonomskega reda – na sami meji socialne in gmotne varnosti, z mizernimi in s skrajno nezanesljivimi prihodki. Na avtorske honorarje je poleg vsega pogosto treba čakati tedne in celo mesece po tem, ko je delo že zdavnaj opravljeno. Zaradi majhnega trga pa pri nas avtor, ki ne piše »popularno« (najsij tega noče ali pa niti ne zna), težko računa tudi na nekatere stalne finančne dotoke, kot so tantieme, deleži od prodaje, ponatisi in podobno.

S strogo ekonomskega vidika bi potemtakem proizvajanje literature, sploh poezije, lahko označili kot docela neracionalno početje. A proti temu priča množica avtorjev, ki dobesedno preplavljajo uredništva založb z literarnimi besedili, še posebej s pesniškimi zbirkami. To kaže, da je na proizvajalski strani interes še vedno zelo visok, ugled, ki ga prinaša status uspešnega in priznanega avtorja, sijaj in »glamur« simbolnega kapitala in intelektualnega ugleda so nadvse vabljivi in odtehtajo marsikak vložek. Očitno pa se nekoliko zatika pri potrošnji. Vsekakor se Pisk dobro zaveda situacije, v kateri je – med krutim trgom in izmuzljivim simbolnim kapitalom – sodobni pesnik; vse kaže, da se sam nekoliko odvrča od pisanja poezije. V polemičnem esaju *Izpraznjenost poezije* ocenjuje, da je kvaliteto poezije nemogoče objektivno oceniti, da pa se v poeziji »pisuni« lažje skrijejo pod krinko nerazumevanja ter potem svoje »mesijanstvo« uveljavljajo prek političnega ali osebnega lobiranja. Poezija postaja sama sebi namen, stoji pa »na trhlih temeljih subvencij« (Pisk 2002: 296). Krivde ne išče v plehkosti bralca, temveč pri pesnikih, ki so zavezani resni subjektivnosti, v ozadju katere slutimo »individualni patos«. Namesto tematske svežine ponujajo »opevanje postopkov samega pesnikovanja«; klišejski, izpeti poetični vzorci in resnoba pa nadomeščajo občutek za humor (Pisk 2002: 299). Eсей sklne z ironičnim komentarjem starega problema, da ima poezija več pesnikov kot bralcev: »V Ameriki so se problema lotili tako, da tiskajo almanaha, pri katerih si avtorji sami plačajo objavo manjšega števila pesmi. Tržne niše torej še vedno obstajajo, potrebno je le poiskati denar na pravem mestu« (Pisk 2002: 299).

POSTMODERNE TRANSFORMACIJE CENZURE. Ob Pisku je mogoče na koncu vsaj načeti vprašanje, ki je bilo v različnih oblikah že večkrat aktualno v slovenski literarni zgodovini – vse od časov Linharta, Prešerna in Cankarja do obdobja, v ka-

terem sta ustvarjala Kocbek ali Jančar. Gre za problem cenzure in drugih posegov v avtonomijo literarnega sistema. Vsekakor država tudi danes na neki način posega v literarni sistem, saj namenja ciljna sredstva iz državnega proračuna različnim segmentom v knjižni verigi. Vendar ti posegi z vidika avtonomije niso problematični, saj se načeloma neposredno ne vtikajo v vsebino in vrednotenje – sistem zunanjih ekspertnih komisij, ki odločajo o razporeditvi subvencij, namreč vsaj v načelu zagotavlja visoko stopnjo avtonomije. Država torej le dodatno regulira finančno delovanje sistema, ne posega pa v njegovo notranjo hierarhijo, vrednostna merila, uredniško odločanje in podobno. Za razliko od sedanje ureditve so partijske intervencije v desetletjih po drugi svetovni vojni predstavljale drastičen primer poseganja v avtonomijo literarnega sistema – že od agitpropa, ki se je tako rekoč postavil v funkcijo urednika, saj je določal, kaj naj založbe objavijo; do delegiranja v komisije za nagrade itd. pa seveda do sistema »samocenzure«, ki je avtorje potisnila v stanje strahu in negotovosti – z nejasno začrtano mejo, prek katere ne smejo, če nočejo tvegati svobode ali celo življenja. Vprašanje je seveda, kaj se s cenzuro, tem fenomenom, ki ga je bilo doslej mogoče v taki ali drugačni obliki najti v vseh obdobjih, dogaja v zadnjih letih.

Morda bo mogoče kakšno sled najti ravno ob usodi Piskovih literarnih in šansonskih besedil, ki so pogosto doživljala deljeno mnenje ali celo burne reakcije. Piskov poetični svet je humoren, a hkrati vedno na robu skrajnega cinizma in norčevanja. Pisk uživa v nedorečenosti, v hoji po mejah politične korektnosti in novih tabujev liberalne družbe, uživa v sprehodu po robovih kiča in slabega okusa. Ob primerih, o katerih je poročal v intervjuju 8. 6. 2005, je mogoče zastaviti razmislek o transformacijah cenzure, ki spremljajo premike v družbenem položaju literarnega proizvajalca. Jasno je, da je cenzura bodisi kot trda monarhična direktiva ali tiha totalitarna grožnja, viseča v zraku, končana. Vprašanje pa je, ali je res izginila ali pa se pojavlja v kakšni novi preobleki.

Tu si bomo na kratko ogledali nekaj primerov, o katerih Pisk meni, da je šlo za neke vrste cenzuro. Kot klasičen primer navaja zgodbo na III. programu Radia Slovenija, kjer je njegova oddaja o vulgarizmih (s humornega vidika) doživela neposreden cenzurni poseg, ki je vodil celo v ukinitvev oddaje. Drug primer, ki ga navaja, je ravno tako povezan z Radiom Slovenija. Ta je odkupil radijsko igro *Ose pa ne letijo*, ki pa je zaradi poznejšega nesoglasja glavnega urednika niso izvedli. Pisk je prepričan, da je urednika zmotila njena »obsценost«, četudi je utemeljeval zavrnitev z estetskimi razlogi. Tega sicer ne more dokazati, saj se lahko vsak urednik sklicuje na estetska merila, četudi ima v resnici njegova zavrnitev drugačen motiv. Podobna zgodba je z zavrnitvijo uvrstitve Piskove glasbe v oddajo *Izštekanj* – v

polemiki je urednik najprej omenil ideološke razloge, zatem pa je v nadaljevanju diskusije zavrnitev argumentiral le še z estetskimi razlogi (elektronsko korespondenco z urednikom hrani Pisk). A še vedno velja, da cenzuro lahko le zaslutimo, ni pa je mogoče dokazati. Odzivi na pesem in videospot *Rasist z zgoščenke Aristokrat* iz leta 2004 pričajo o tem, da Piskova konceptualna dejavnost zbujajo nadvse mešana čustva. Med drugim je ta kontradiktornost sprožila besno obračunavanje kritika *Mladine*, ki se je sprivil nad ploščo *Aristokrat* z izrazi fašisti in rasisti.<sup>232</sup> Ne le da je projektu pripisal najnižjo možno oceno, temveč se v ideološkem besu estetskih razsežnosti projekta sploh ni dotaknil – za kar mu kot večini slovenskih glasbenih kritikov tako ali tako manjka kompetenc. Odgovor, v katerem so člani zasedbe pojasnili svoja stališča, seveda ni bil objavljen.<sup>233</sup> Zadnja cenzurna zgodba je s šansonskega festivala, na katerega je Pisk dotlej vedno uspešno prijavljajal lastne skladbe. Skladba *Vprašal veter sem po tebi* se začne kot klasična ljubezenska izpoved, a se na koncu sprevrne v blasfemično parodijo poetičnega žanrskega vzorca, ki s svojo patološko mejnostjo in absurdnim nasiljem nikakor ni mogla ustrezati festivalskim

<sup>232</sup> » /.../ V naši deželi so opazili tudi moške, ki se držijo za roke, takoj so jih omenili v besedilu Rasist. Tako so jih zmotili, da predlagajo zdravnike, ki bi jih pozdravili. Homoseksualnost je res moteča. 'Res simpatičen sem sovinitist,' pojejo o tej družbeno žgoči temi. Golazen je treba zatreti, pojejo, saj se zavedajo, da nam bo drugače trda predla ... /.../ Žabjek bend bo rešil rodnost Slovencev. Babe bo vrnil za šporget in v porodnišnice, poslovneži pa naj bodo moški, in to tisti, ki so na pravi strani. /.../ 'Vincenc je rdeč, in krvavib rok, vzgojil ga je vzbojni blok,' pojo o mafijaših, ki jih imamo pri nas na pretek. Policija ga potihem podpira in pobija nasprotnike. Jah, taka je naša vsakdanjost, kri in mrtvi. Dobro, da imamo vsaj ansamble, ki nas na to opozarjajo /.../ « (M. Š., *Mladina*, 2. avgusta 2004).

<sup>233</sup> » /.../ Zdi se, da je za avtorja pisanja vsako nastopanje v javnosti še najbolj podobno liku človeka, ki v eni roki drži mitraljez, v drugi pa harmoniko. Med njima je pregreta glava, polna revolucionarnih misli. Glava vodi tako politične akcije kot angažirano umetnost: tako mitraljez kot harmonika imata isto nalogo – Nalogo. /.../ Duhovno domovanje *Žabjak benda* je drugačno – je razkošje svobode in ustvarjalne prostosti. To je edini kraj, kjer lahko zaživi *vložni lirski subjekt*. Ta je lahko rasist, rabelj, komunist. Kar pa nikakor ne implicira, da se avtor kompozicije kakorkoli izreka do te vsebine. Lahko je feministka. In to ne implicira, da ima ŽB do te 'žgoče problematike' kakršno koli stališče. Lahko krade, pa zato ŽB ni tatinska združba. In tako naprej. Za to raven upovedovanja je MŠ slep, četudi za kolikor toliko razgledanega bralca besedne umetnosti identifikacija subjekta z realno entiteto, kot je avtor, ni docela samoumevna. In od recenzenta, četudi glasbenega, nekaj tovrstne razgledanosti utegnemo pričakovati tudi tedaj, ko se v recenziji glasbenega izdelka ukvarja skoraj izključno s teksti. Toda MŠ funkcionira kot preprost antivirusni program, ki le išče določene vzorce. Ne misli, ampak preverja; ne ocenjuje, ampak kontrolira; ne kritizira, ampak žali /.../ « (iz neobjavljenega odgovora Žabjak benda).

selektorjem.<sup>234</sup> Po Piskovih informacijah naj bi zavrnitev šansona temeljila ravno na tovrstni averziji do besedila – kar je dokaj verjetno, nikakor pa ni dokazljivo.

Zgolj iz Piskovih zgodb bi bilo preuranjeno izvajati splošne zaključke. Vendar se je tudi iz zgodb drugih avtorjev mogoče poučiti, da so se trde oblike cenzuriranja spremenile predvsem v mehkejše oblike »nepripuščanja«, kjer pa je meja med cenzuriranjem in komercialno odločitvijo pravzaprav nedoločljiva. Stare oblike nadzora v pluralnem okolju sodobnih internetnih komunikacij, ki so radikalno liberalizirale dostop do možnosti objavljanja, tako ali tako niso več mogoče. Toda ta pluralnost je hkratna z veliko disperzijo, razpršitvijo moči, in posamezne objave imajo zelo različno težo in odmev – marsikatera ambiciozna gesta izzveni v brezmejno praznino spletnega univerzuma. Razmerja moči v umetniški produkciji se seveda radikalno spreminjajo, pa vendar ostajajo v igri veliki in pomembni odločevalci. Pri tem ti lahko – sorazmerno s težo medija in distribucijskega kanala – uveljavljajo sodobne liberalne vrednote politične korektnosti, strpnosti in podobno. Seveda so kot vedno potrebni pridržki in previdnost. Podobno kot se lahko z vidika tistega, ki je v poziciji cenzorja, v argumentaciji namesto dejanskih ideoloških vzrokov brez vsake škode pojavijo estetski argumenti, lahko z vidika prizadetega enostavno (komercialno) nezanimanje preraste v »ideološko zavrnitev«. Tudi to je razlog, da je postmoderna cenzura, če jo sploh še lahko imenujemo s tem imenom, tako prikrita.

Po drugi strani manevrski prostor za avtorje ožijo tudi neugodni izidi sodnih procesov o literarnem *obrekovanju* (defamaciji), kakršna sta potekala v zadnjem času proti Pikalu in Smolnikarjevi. Kot ugotavljajo sodobni analitiki pravnih dimenzij avtorstva, je omejevanje avtorske ustvarjalnosti s te plati škodljivo za avtonomijo in raznovrstnost avtorskega ustvarjanja ter izpovedno svobodo. Meje avtorskega ustvarjanja so torej na eni strani omejene z dominantnimi koncepti korektnega, po drugi strani pa s pravico do neskajjenega dobrega imena. Ta problem zahteva poglobljeno refleksijo razlik med statusom fikcijskih in nefikcijskih besedil in tudi regulacijo. Omenjene omejitve pa v vsakem primeru še otežujejo položaj literarnega proizvajalca v novem tisočletju in ni čudno, da so ravno avtorji pogosto med tistimi, ki bi želeli v imenu svobode govora omajati načela korektnosti in premakniti mejo literarnega obrekovanja v prid ustvarjalne svobode.

---

<sup>234</sup> Pred leti je Pisk v odličnem eseju opozarjal na klišejskost slovenske šansonske produkcije, ki je poleg tega še obremenjena z opiranjem na frankofone modele.



---

## Sklep

**N**IZANJE ŠTUDIJ O POSAMEZNIH AVTORJIH, ki tvori osrednji del raziskave, se utegne z izhodišč, začrtanih v uvodnih poglavjih, zdeti z metodološkega vidika vsaj nekoliko problematično. Način obravnave, ki literaturo razume predvsem kot niz zaporednih velikih avtorskih figur (in njihovih tekstov), je ravno tisti, kateremu se upirata tako sodobna kritika avtorstva kot sistemski pogled na literaturo. Gre namreč za pristop, ki potrjuje dominacijo avtorskega lika v literarni zgodovini, s tem pa *privzdignjeni* položaj avtorja posredno utrjuje tudi v drugih diskurzih, povezanih z literaturo. Pomislek je tehten in terja nekaj pojasnil. Najprej je mogoče opozoriti, da v študijah njihovi avtorski »nosilci« služijo predvsem kot povod za obravnavo splošnejših problemov in da niso v središču na način, značilen za klasične literarnozgodovinske pristope. Osredotočenje na avtorja je v njih le navidezno, je nekakšna »ukana«, ki bralca na koncu sooči z novimi, morda nepričakovanimi spoznanji. Pa vendar bi bilo zgodovinsko in razvojno problematiko slovenskega avtorja namesto ob nizu *imen* mogoče obravnavati tudi drugače: ob nizu *problemov*, h katerim bi sproti vpletali posamezne avtorje in njihove dejavnosti. To možnost bomo skušali vsaj deloma udejanjiti v sklepni sintezi, v kateri bo ista zgodba povzeta z obrnjene, problemske perspektive.

Kot se je izkazalo že v dosedANJI obravnavi, med odločilne dejavnike za razvoj vloge literarnega proizvajalca sodi *avtonomizacija literarnega sistema*: njegova napredujoča diferenciacija, gradnja notranjih struktur in konvencij za vzdrževanje systemske meje, širitev repertoarja, ki omogoči literaturi oblikovanje samolastne govornice, in podobno. Dominante, ki so ta proces uokvirjale in omejevale, so se v različnih obdobjih spreminjale: od religiozne in pozneje politične (bodisi absolutistične ali totalitarne) cenzure, od nacionalne ideje do kapitalističnega trga. Tu je posebne pozornosti vredno vprašanje »slovenskega kulturnega sindroma«, močno zakoreninjene hipoteze, s katero kulturna zgodovina razlaga posebnosti razvoja slovenske politike v navezi z narodnim vprašanjem. Naslednji problemski sklop, *profesionalizacija literarnega proizvajalca*, je treba razumeti z vidika vpetosti literature v širši medijski sistem oziroma v splošen ekonomski red družbe, pri čemer so



za položaj proizvajalca besedil še posebej pomembne oblike državnih intervencij na področje literature in celotnega knjižnega trga. Zadnji obsežnejši sklop zajema *evolucijo percepcij avtorjevega družbenega položaja* – slovenskega avtorja je treba postaviti v perspektivo razvoja avtorja v evropski tradiciji in pri tem skušati vsaj približno napovedati, kakšna utegne biti njegova prihodnost.

## Avtonomizacija slovenskega literarnega sistema

Postopna diferenciacija in avtonomizacija družbenih sistemov sta na splošno značilna procesa v večini evropskih družb novega veka. Odločilne momente avtonomizacije nemškega literarnega sistema je Schmidt večinoma identificiral v 18. stoletju, pri nas pa so se temeljne strukturne poteze avtonomnega literarnega sistema razvile pozneje, v drugi polovici ali celo ob koncu 19. stoletja, ko šele lahko govorimo o razvitih štirih delovalnih vlogah (proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje) ter uveljavljenih specifičnih konvencijah, ki razlikujejo literaturo od drugih diskurzov.<sup>235</sup> Čeprav je pomemben premik v smer estetske avtonomije nakazal že Prešeren, je o zares avtonomnem literarnem sistemu mogoče pri nas razmišljati šele od druge polovice 19. stoletja dalje, ko se razvijejo primeren literarni trg, institucije in zadosti številno bralstvo, prav gotovo pa od moderne oziroma od Cankarja, ki je v novih razmerah »razčistil«<sup>235</sup> tudi z moralnim in družbenim statusom avtorja ter uveljavil umetnost kot brezpogojno sledenje lastni umetniški vesti, s tem pa dokončno zarisal model pisatelja-umetnika kot dominanten model slovenskega literarnega proizvajalca v svojem času in še mnogo pozneje.

### Dominantne omejitve pri avtonomizaciji

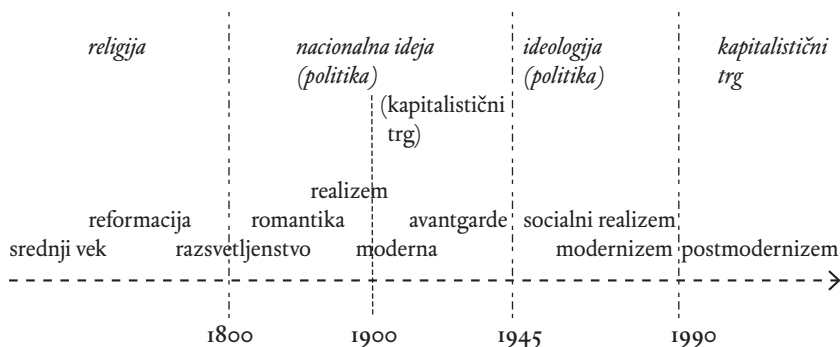
Avtonomija seveda ne pomeni, da je literarni sistem v celoti odrezan od drugih sistemov; z znanostjo, izobraževanjem, gospodarstvom, s pravom, politiko in z religijo je v resnici ves čas v živahni interakciji. Ločnica med običajno izmenjavo in poseganjem v avtonomijo je težko določljiva. Vsekakor pa je jasno, da ni mogoče govoriti o avtonomiji tedaj, ko je literatura povsem podrejena religiji, ali v primeru,

---

<sup>235</sup> Avtonomen je šele tak sistem, ki se uravnava po notranjih merilih – kar si lahko predstavljamo takole: tudi če pravni red na primer poseže v literaturo in sodno preganja avtorje, ne more uspešno uveljaviti lastnih estetskih preferenc; te ostajajo v domeni internih interakcij primarnega sistema.

da je v celoti regulirana politično.<sup>236</sup> Izsledki posameznih študij kažejo, da so pri avtonomizaciji slovenske literature obstajale različne dominantne omejitve, ki so v različnih obdobjih učinkovale močnejše ali šibkeje. Približno jih skuša predstaviti naslednja preglednica.

PREGLEDNICA I: DOMINANTNE OMEJITVE AVTONOMIZACIJE SLOVENSKEGA LITERARNEGA SISTEMA



Do konca 18. stoletja je bila distribucija pismenosti v tolikšni meri vezana na religijo, da se zunaj njenega okvira, izvzemši ljudsko slovstvo, skorajda ni mogla pojaviti diferencirana posvetna literatura. Kot se je izkazalo v kratkem orisu predliterarne faze, lahko v tem času zasledujemo kvečjemu nastavke tega, kar se bo pozneje razvilo v literarni repertoar (fabuliranje v pridigah, emocionalnost v duhovni poeziji), in redke simptome porajajočega se samozavestnega avtorja. Šele okrog leta 1800, morda celo nekoliko prej, je mogoče ob delovanju razsvetlenskega krožka začrtati prelomnico, ko se evolucija literature (z njo pa tudi avtorja) pod zastavo nacionalnega preroda postopno iztrga iz okrilja religioznosti in stopa v senco vse bolj jasno začrtane nacionalne ideje – njene prve plahe artikulacije se pojavljajo ravno v razsvetlenski literaturi (eksplicitno predvsem pri Vodniku po letu 1800). Kljub temu da je literatura od Vodnika do moderne vse bolj avtonomna, pri čemer nenavadno visoke standarde – kronično nerazvitim sistemskim strukturam navkljub – postavi Prešeren, naveza z nacionalno idejo še vedno učinkuje na literarno produkcijo. Celo Cankar, veliki borec za avtonomijo literature, postavi zadnjo instanco njene legitimacije v zalogo nacionalnega: slovenska umetnost mora biti kakovostna in avtonomna (torej neodvisna od recimo

<sup>236</sup> Zanimivo je, da avtonomije ni mogla docela zatreti niti totalitarna komunistična oblast, ki si je sicer na različne načine močno prizadevala, da bi proizvajalce literature »disciplinirala«.

pritlehne nacionalistične agitacije), saj bo ravno s tem dosegla več, kot bi dosegel narodnjaški pamfletizem v boju za isti cilj – dosegla bo (mednarodno) afirmacijo *slovenstva*.

Svojevrsten odmik, porušenje te strukture bi morda lahko iskali le deloma pri Podbevšku, čigar vizija umetnosti je anarhično kozmopolitska; oziroma je za avantgardizem nasploh značilna kritičnost do meščanske (nacionalnopolitične) prisvojitve umetnosti (Kosovel). Kozmopolitske razsežnosti je imel tudi revolucionarni komunizem, ki je nacionalnost vsaj načelno postavil v oklepaj. Vsekakor je komunistična uzurpacija oblasti z letom 1945 v smislu omejitve avtonomije literature povzročila brezprimeren rez: nova oblast je v težnji po totalitarni družbi zavestno posegala v sistemsko avtonomijo in se vpletala tako rekoč v vse pore sistema; nadzirati je hotela literarne proizvajalce, posrednike in kritike ter posredno seveda tudi sprejemnike. Za obdobje vse do leta 1990, še bolj pa za prva povojna desetletja, je zaradi dramatičnosti teh posegov mogoče govoriti o okrnjeni avtonomiji literarnega sistema, kar se je nazorno izkazalo ob Kocbekovi usodi. Ta politični okvir je nedvomno razlog, da je najznačilnejši model literarnega proizvajalca v tem obdobju postal pisatelj-disident. Področje, s katerega se je omejevala avtonomija literature, je ostalo isto kot prej (tj. politika), spremenila pa sta se »predznak« in še bolj intenziteta posegov – z vidika sistemskega razvoja je torej šlo za izrazito nazadovanje.

Čas po letu 1990, ko sta se z demokratično preobrazbo družbe obnovila medijski pluralizem in kapitalistično tržišče knjig, pomeni v nekem smislu nadaljevanje približno s tiste točke, kjer je razvoj pretrgala druga svetovna vojna. Hkrati pa je treba upoštevati nove razmere – globalno informacijsko gospodarstvo poznega kapitalizma namreč prinaša temeljne spremembe na vseh ravneh literarnega sistema (mediji, založništvo, logistika). Danes se zdi, da je literatura docela avtonomna. Politika je v literaturi in drugih umetnostih prisotna kvečjemu kot sofinancer, ki podeljuje subvencije, a to počne tako, da upošteva interno avtonomijo posameznih segmentov in svoj delež odmerja glede na sodbe vsaj načelno neodvisnih poznavalcev, ki uveljavljajo estetska merila.<sup>237</sup> Pomen nacionalne ideje se seveda tu manjša, dasiravno ni v celoti ukinjen: pomemben faktor pri odločanju ostaja »mednarodni odmev«, ki ga je v grobem mogoče umestiti v topos »pro-

<sup>237</sup> V majhnem kulturnem prostoru bi bilo seveda iluzorno pričakovati popolno objektivnost evalvacijskega sistema: večina tistih, ki imajo o literaturi kaj povedati, je (ali je bilo nekoč) vpletenih v katero od založniških hiš, osebno pozna večino avtorjev, kritikov, urednikov, profesorjev itd.

mocije Slovenije«, slogan, ki je po državotvorni gesti osamosvojitve v letu 1991 medlo nadomestil veliko zamisel nacionalne države. Če izvzamemo državni intervencionizem, se pokaže kot resnična dominanta zadnjega obdobja kapitalistični trg. Ta v odsotnosti trdne in enotne ideologije postaja instanca, ki sicer v načelu avtonomije literature ne omejuje, vendar ostro zastavlja nova vprašanja v zvezi s prihodnostjo literature.

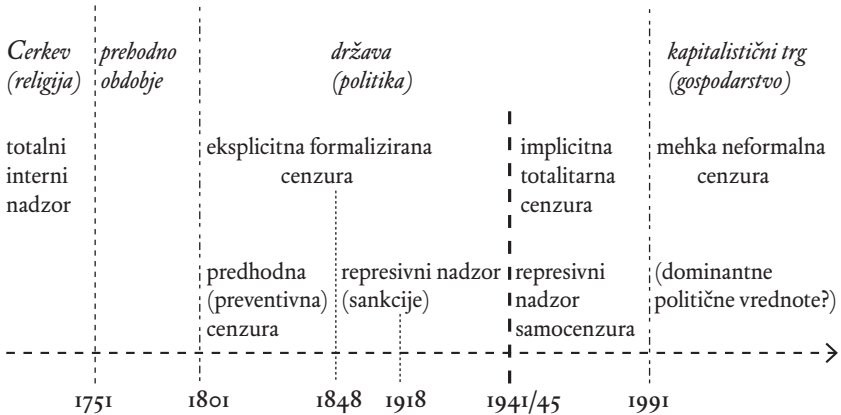
## Oblike cenzure in drugih zunanjih nadzornih mehanizmov

Najbolj očiten način poseganja v avtonomijo literature je nedvomno cenzurni nadzor. S tem izrazom je mogoče poimenovati različne postopke, s pomočjo katerih nosilci družbene moči skušajo nadzirati pretok idej v družbi.<sup>238</sup> Ti postopki so lahko sorazmerno *grobi* (represivni aparat: sodstvo, po potrebi policija ali celo vojska) ali *mehki*, subtilnejši (izključitve, katalogi nezaželenih avtorjev, omejevanje dostopa). Pomembno ločnico je mogoče postaviti med eksplicitnimi in implicitnimi oblikami cenzure. *Eksplicitna cenzura* pomeni relativno jasno zamejitev prepovedanih področij in transparenten sistem sankcioniranja kršitev. *Implicitna cenzura*, značilna za totalitarizme, po drugi strani dopušča široko polje nedorečenosti, ni docela jasno, kdaj je prestopljena meja; ni pa docela jasno niti, kakšne kazni lahko doletijo kršitelja. Koristno je razlikovati še med *predhodno* in *retroaktivno* cenzuro: prva zagotavlja vnaprejšnjo kontrolo vsake objave, retroaktivna pa ugotavlja spornost že objavljenega za nazaj, to po potrebi zapleni ter kršitelje sodno preganja. Cenzuro in druge nadzorne mehanizme v slovenski literaturi skuša ponazoriti Preglednica 2.

---

<sup>238</sup> Glede na prepovedana področja je mogoče ločiti *moralno* (etično in religiozno sporna, seksualno eksplicitna, »obscena« dela), *politično* (varovanje interesov države ali vojske, »politična korektnost«) ter za današnji čas značilno *korporativno* cenzuro (filtriranje vsebin v medijih, npr. neugodnih informacij o oglaševalcih).

PREGLEDNICA 2: CENZURA IN ZUNAJSYSTEMSKI NADZOR  
V SLOVENSKI LITERATURI



Preglednica terja nekaj pojasnil. Diferenciacija, ločevanje literature od države, ekonomije in religije, predvsem pa politike, je pogosto povezano s cenzuro, ki pomeni neposredno vdiranje politike (oblasti) v literaturo in nasilno regulacijo meje njene avtonomije. Obdobje pred letom 1751 je v slovenskem prostoru tako ali tako še brez izrazitih literarnih ambicij, večina dogajanja ostaja znotraj katoliške Cerkve, s tem pa je neposredno podrejeno njeni hierarhiji in dogmatiki, kar seveda vključuje tudi nediferencirano, amorfno zmes neformalne (implicitne) cenzure in samocenzure, ki je eksplicitna kvečjemu v seznamih prepovedanih knjig.<sup>239</sup> Obdobje med letoma 1751 in 1801 je z vidika regulacije cenzure prehodno; v habsburški monarhiji v tem času poteka niz strukturnih reorganizacij te institucije, ki jih je mogoče povzeti kot *laizacijo*, prenos nadzora nad pretokom idej (in možnostjo sankcioniranja) s Cerkve na državni aparat (notranje ministrstvo oziroma policijo), kar se dokončno zgodi leta 1801. Obdobje do leta 1848 v monarhiji zaznamuje relativno rigorozna predhodna oz. preventivna cenzura, ki je natančno zakonsko formalizirana, deluje pa hierarhično na več ravneh, s središčem na Dunaju.

<sup>239</sup> Indeks prepovedanih knjig (*Index librorum prohibitorum*) je bil prvič natisnjen sredi 16. stoletja, najprej pri inkvizicijski kongregaciji, pozneje v okviru posebne kongregacije. Zadnja izdaja je izšla leta 1948, v njej pa najdemo 4000 naslovov: od Kopernika in Voltaira do Sartra in nizozemskega seksologa Van de Veldeja). Na indeksu so se znašli tako rekoč vsi pomembni novoveški filozofi in številni pisatelji, kar je zmanjšalo pretočnost in dosegljivost njihovih del, s tem pa tudi zamisli in sporočil. Cerkev je v drugi polovici 20. stoletja indeks opustila, toda kongregacija za doktrino vere je še leta 1966 opozarjala, da njegova moralna veljava ostaja neokrnjena.

Na videz je šlo za togo in omejujočo institucijo, ki je že pred tiskom morala preveriti sleherno črko, pa naj je šlo za literarno delo, zabaven časopis ali celo nedolžno poslikavo tekstila. Predvidene sankcije za kršilce so bile drastične. Brez dvoma se je v teh razmerah v proizvajalce besedil vgradila samocenzurna varovalka, saj nihče ni želel imeti prevelikih sitnosti. Vendar pa so bila pravila igre jasna in za vse enaka, avtor cenzuriranega teksta pa razen tega, da ni mogel objaviti besedila ali njegovega dela, načeloma ni imel drugih težav. Cenzura v tem času pa je vendarle premogla še neko drugo dimenzijo: ni bila le sredstvo za zaščito monarhije pred različnimi oblikami blasfemije, temveč je uresničevala tudi politiko kvalitativne regulacije tiska. Za njo je stala razsvetljenska ideja, da je treba prosvetljevati, se odločati namesto ljudstva in mu tudi v tisku ponuditi čimbolj kakovostna dela. O tej dimenziji cenzure priča navodilo o strogosti do del, ki ponavljajo »stokrat povedano«, in največji možni odprtosti do novih, znanstveno ali drugače tehtnih del. Cenzor torej ni bil le »policist«, ampak tudi strokovna avtoriteta, odločal je tudi o tem, kaj je *relevantno* natisniti.

Takšno obliko predhodne cenzure je uredba Franca Jožefa v revolucionarnem letu 1848 preoblikovala v model retroaktivne cenzure. Vnaprejšnja odobritev za tisk ni bila več potrebna, nadzor pa je deloval za nazaj in kaznoval morebitne »zlorabe tiska«. S tem je bila cenzura v najožjem smislu sicer formalno ukinjena, represivni nadzor nad cirkulacijo idej pa je vendarle ostajal uzakonjen. Kljub temu se je prostor svobode govora in tiska v monarhiji v tem času močno razširil. Podobne okoliščine so bile značilne tudi za obdobje med svetovnimi vojnami. Liberalno demokratična vidovdanska ustava iz leta 1921 sicer formalne cenzure ni predvidela, je pa nadzor nad tiskom regulirala zakonodaja, ki je v okviru Zakona o zaščiti države in drugih zakonov pooblastila represivni aparat, da je v kritičnih primerih ukrepal (zaplenil izdajo, sodno preganjal avtorje in podobno), s pomočjo posebnih spisikov pa je oblast omejevala tudi dostopnost nekaterih del. Represivni nadzor je v praksi zadeval predvsem skrajne nacionalistično-separatistične težnje in politično levico.

Vsekakor je obdobje po drugi svetovni vojni na tem področju prineslo oster prelom. Čas med letoma 1945 in 1990 je mogoče označiti kot obdobje implicitne totalitarne cenzure. Njene značilnosti so dodobra izkusili pisatelji, ki se niso hoteli vključiti v oblastniške igre in postati »graditelji« novega režima, na primer Kocbek, Jančar in mnogi drugi. Jančar je zatohle razsežnosti tovrstnega nadzora odlično opisal v satiričnem esaju *Apologija samocenzure* (Jančar 1989). Totalitarna cenzura je izrastek totalitarne ideologije, ki želi permanentno nadzirati celotno družbo. To ji uspeva tako, da ne postavlja jasnih in eksplicitnih pravil igre, deluje represivno in z uničujočimi posledicami za avtorja, ki nikoli natančno ne ve, ali je prekorlačil mejo

dopustnega in ali ne bo z določenim besedilom izzval sankcij, katerih razpon sega od javnega pogroma do dolgoletne zaporne kazni. V takih razmerah je literarni proizvajalec postavljen v naporno, celo nevarno vlogo, ko mora strogo odmerjati doze lastnega samocenzuriranja, da preživi v zapleteni igri (političnih) mačk z (umetniškimi) mišmi.<sup>240</sup> Kot z imenitnim stopnjevanjem ironije prikaže Jančar, je cilj oblasti ukinitve cenzure (v smislu jasno postavljenih pravil), ta ukinitve pa v resnici izzove nebrzdano samocenzuriranje. Če bi oblasti uspelo ukiniti tudi tega, bi se v idealni totalitarni komuni nazori preganjalcev zlili s preganjanimi v idilično enoumje.

Seveda moč nadzora v celotnem obdobju ni bila konstantna, kljub občasnim deviacijam je postopoma slabela in konec osemdesetih let prejšnjega stoletja dokončno popustila.<sup>241</sup> Po letu 1991 v demokratični družbi ni več oblik cenzure, kot smo jih poznali v preteklosti. Vprašanje pa je, ali zunajsistemski nadzor res izgine ali pa si privoščijo kakšno težko sledljivo transformacijo. To vprašanje je mogoče zastaviti bodisi ob primerih sodnega poseganja (defamacijsko pravo) v imenu obrambe dobrega imena posameznika bodisi ob oblikah neme, mehke neformalne cenzure kot »nepripuščanja«, ki jo izvajajo državne institucije in kapitalistični trg, skoz katerega pa morda prosejajo tudi dominante politične vrednote – kot se je izkazalo ob Pisku.

S tem v zvezi so zanimive opazke o oblikah cenzure v poznem kapitalizmu, ki jih je zabeležil Richard Posner, eden vidnejših preučevalcev razmerja med literaturo in pravom. Predvsem ob pornografski literaturi v ZDA ugotavlja, da je sodni pregon prodaje literarnih del sicer redek, toda nadomešča ga neformalna cenzura. Knjižnice, posebno šolske, se odzivajo na pritiske pri odločanju, katere knjige bodo imele. Tudi zasebne univerze izvajajo samocenzuro, in ta oblika cenzure narašča, ne le zaradi gibanja za politično korektnost: »Pritisk neformalne cenzure prihaja s strani religiozne desnice kot tudi s strani egalitarne levice, upirajo pa se mu civilni zagovorniki svobode na levisi in svobodomiselni konservativci na desnici« (Posner 2003: 401). Pogost problem je literatura, ki vsebuje nekaj pornografskih elementov. Glede na to, da je pornografija že zdavnaj zmagala v elektronskem mediju in da je torej »zloraba« pornografskih elementov v literaturi sicer možna, a malo verjetna, potencialna »škoda« ne odtehta siceršnjih družbenih koristi, ki jih prinaša

<sup>240</sup> Zunanje razmere ga silijo, da eksplicitno kritiko družbenih razmer zavija v zapleteno metaforiko ipd.

<sup>241</sup> Ravno literatura je eden od sistemov, ki so največ prispevali k padcu komunističnega totalitarizma – oziroma si njegovi akterji pogosto pripisujejo pomembne zasluge za ta padec.

(necenzurirana) literatura. To je povezano tudi z nevarnostjo, da bo »literatura uničena že pri svojem začetku – ne le s prepovedjo določenih del, ampak tudi z uvedbo avtocenzure« (Posner 2003: 404).

Pomembna se zdi tu predvsem Posnerjeva ugotovitev, da zahteva po politični korektnosti proizvaja dvojno popačenje kanona. Intelktualno okolje, ki prepoveduje pisati o čemer koli, kar bi lahko žalilo individualne oziroma skupinske vrednote, ne more proizvesti vrhunskih fikcijskih del: pomembni pisatelji so pogosto uporniški, arogantni in žaljivi, medtem ko politična korektnost spodbuja omejitve, povprečnost in samocenzuro. Res pa je, da literatura lahko odlično uspeva tudi v razmerah cenzure (npr. elizabetinsko gledališče); morda to literaturi do neke mere koristi, ker avtorje odvrča od aktualnosti. Če misel prenesemo v slovenski okvir, predvsem za obdobje totalitarizma, seveda lahko pritrdimo, da so do konca napete razmere med politiko in literaturo sami literaturi na različne načine koristile: literatura je ostajala eden vodilnih kritičnih diskurzov o družbi in tudi avtorji so imeli vsaj na simbolni ravni korist od disidentske pozicije (medtem ko so oblastem lojalni pisatelji imeli odlične možnosti za objavljanje, prejeli so netržno odmerjene honorarje in zahajali v sinekurne službe). Literatura je bila pod vladavino komunistov izredno pomembna (in zato tudi nadzorovana), literarni avtorji pa so postali vidni protagonisti boja za demokratizacijo.

Toda prehod v demokracijo, ki je sicer bolj ali manj razrešil problem svobode govora, je imel tudi druge stranske učinke, ki jih metaforično povzema Jančarjeva misel, da pisateljeve besede zdaj padajo v »postkomunistično močvirje«, ali anekdota o sovjetskem disidentu, ki se mu toži po tem, da bi ga poslušal vsaj KGB. V necenzuriranem literarnem sistemu je za preboj treba izkoristiti druge mehanizme, predvsem založniški trg, za uveljavitev na simbolnem področju pa institucije, ki zdaj niso več državno dirigirane in so tudi same izpostavljene konkurenci kulturnega boja za prestiž in moč konsekracije (rangiranje založb od elitnih do marginalnih, boj med podeljevalci nagrad za simbolni prestiž itd.). Akti represivne cenzure, pogosti v totalitarnem režimu, so imeli na popularizacijo in promocijo zaplenjenega besedila ugoden učinek. V novih razmerah pa »literatura, dovolj vnetljiva, da izzove pregon v državi, ki cenzure ni odpravila, prav lahko doživi pogubno neformalno cenzuro založnikov, knjigotržcev in knjižničarjev v državi, ki je to storila« (Posner 2003: 405). Takšna neformalna »cenzura« seveda nima nikakršnih pozitivnih nasledkov za cenzurirano delo, ki na ta način izgublja še tiste minimalne možnosti, ki bi jih imelo ob morebitni objavi. Poleg tega tovrstna cenzura skorajda ni dokazljiva, saj je ni težko prekriti z estetsko argumentacijo. V vsakem primeru je težko presojati sporne primere, saj je vnaprejšnja selekcija literarnih besedil v



tržnem založniškem sistemu izredno stroga – večina založniških zavrnitev nima ideoloških vzrokov, temveč predvsem komercialne.<sup>242</sup>

## Problem »slovenskega kulturnega sindroma«

Če avtonomizacijo slovenske literature opazujemo v širšem (srednje)evropskem okviru, se izkaže, da v grobem ne njen potek ne oblike zunajsistemskega nadzora niso bile nekaj izjemnega. Podoben razvoj – glede na najrazvitejše literature Evrope pač nekoliko zapoznel – je značilen za številne manjše jezikovne skupnosti; medtem ko je bil razvojni rez po drugi svetovni vojni še ostrejši pri literaturah, ki so se znašle v sovjetskem vplivnem območju. Prav tako ni povsem izjemna relativna majhnost populacije in posledično omejeno število odjemalcev knjig, ki sta gotovo otežila razvoj založništva in medijev ter vplivala na strukturo literarnega trga. Pač pa je neugodna politična konstelacija, v kateri se je oblikovala slovenska kultura, nedvomno vplivala na proizvajanje določenih vplivnih interpretacij, ki so do neke mere usmerjale njen razvoj. Kot se je že izkazalo, je nacionalno idejo mogoče označiti kot dominantno omejitev pri avtonomizaciji literarnega sistema v razmeroma dolgem obdobju med koncem osemnajstega stoletja in letom 1945. S tem v zvezi se je oblikovala zanimiva teza o t. i. slovenskem kulturnem sindromu.

Zgodovina teze je dolga, sega vsaj v sredino 19. stoletja, njene obrise pa je že leta 1866 nakazal Stritar v znamenitem eseju o Prešernu. Intenca spisa, ki je bil pozneje citiran in parafraziran do onemoglosti, je očitna: pokazati, da sta slovenska literatura in kultura, četudi majhni, estetsko enakovredni tistim pri večjih narodih, in torej po pravici pripadata skupini pomembnih evropskih kultur. Ni mogoče spregledati predpostavljene enačaja med literaturo in narodom (za katerega vemo, da je zgodovinsko specifičen, značilen za čas predromantike in romantike). Stritarjeva argumentacija nam *podtika* schleglovsko zamisel, da se narod legitimira s svojimi estetskimi produkti, predvsem s poezijo. Ta zamisel je vsekakor padla na plodna tla, v neskončnih krogih recikliranja – od konca 19. stoletja do danes, ko se je uresničil davni sen (Slovenci v neodvisni, suvereni in demokratični državi) – je postala tako rekoč normaliziran del pogleda na slovensko zgodovino. Stritarjeva izjava stoji na začetku tega procesa in uvaja poznejšo sociološko tezo o kulturnem sindromu.

<sup>242</sup> Po občutku – tovrstna raziskava žal ne obstaja – je mogoče reči, da je odstotek literarnih besedil, ki jih založbe sprejmejo v objavo pri nas, nekoliko večji kot na primer na nemškem trgu, kjer se skozi prvo sito prebije le en odstotek predlaganih besedil.

Teza je doživela eno najbolj jasnih artikulacij v knjigi Dimitrija Rupla *Svobodne besede* iz leta 1976.<sup>243</sup> Povzamemo jo lahko nekako takole: v pomanjkanju drugih vzvodov (politika, država) naj bi slovenska literatura prevzela nase funkcijo nacionalne emancipacije – zato se ni mogla v polni meri osvoboditi, oziroma če to prevedemo v sistemskoteoretično izrazje, razviti v avtonomen družbeni sistem z lastnimi konvencijami, procesi in vlogami.<sup>244</sup> Slovenski kulturni sindrom torej pomeni, da je literatura stopila »na-mesto politike in pravzaprav namesto celotne nadstavbe!« (Rupel 1976: 12). Slovenska literatura v tem času »ni le preprost sektor družbene produkcije ali npr. družbene vrhnje stavbe, ampak skuša nadomeščati vse funkcije, ki jih v razvitih družbah vršijo še (oz. predvsem) drugi sektorji vrhnje stavbe (pravno-politični, izobraževalni, znanstveni ... sektor)« (Rupel 1976: 424). Drugi »sektorji« so sicer obstajali, le da niso izhajali iz slovenskih korenin, temveč so bili privzeti iz nemške kulture. Prvi, ki se je uspel razviti (literarno-umetniški), je zato prevzemal funkcije drugih. Slovenska literarna inteligenca je zaradi tega, ker je literatura opravljala politične funkcije, »pridobila tudi določeno politično in socialno moč, ki ni v sorazmerju z močjo, ki so jo imele literarne inteligence pri drugih, razvitih narodih« (Rupel 1976: 427); pogosto so se iz njenih vrst rekrutirali politiki (npr. Kersnik in Tavčar). Hkrati je dejstvo, da se je slovenska inteligenca primarno usmerila v literaturo, za Rupla znak neke cenzure. Literarna besedila so zaradi te naveze usmerjena k romantiziranju, epiziranju in mitologizaciji. Ker njihov namen ni družbena kritika, ampak konstituiranje naroda, so po estetski plati impotentna; ne gre jim namreč za umetnost kot tako, temveč za osamosvojitve (naroda), ki naj bi se zgodila v območju duševnosti.

Več kot očitno je, da se je Rupel pri izpeljavi svoje teze naslonil na neko malodane *obče mesto*, nekaj, kar je bilo ves čas »v zraku«, za kar se zdi, da so tako rekoč »vedeli« že slovenski pesniki, literarni in kulturni zgodovinarji pa tudi politiki – vsaj od sredine 19. stoletja dalje. Njegova zamisel v veliki meri izhaja iz vplivne razprave Dušana Pirjevca *Vprašanje o poeziji*, ki je prvič izšla po delih v *Naših razgledih* leta 1969. V njej je Pirjavec predpostavil posebno mesto literature v slovenski nacionalni zgodovini, saj »ni naroda, ki bi v določenem trenutku svoje zgodovine posvetil

<sup>243</sup> Knjiga nosi značilen podnaslov: »Sociološka študija o slovenskem leposlovju kot glasniku in pobudniku nacionalne osvoboditve v drugi polovici devetnajstega stoletja.«

<sup>244</sup> Rupel želi odgovoriti na sociološko vprašanje, koliko gre zaslugi, da »smo Slovenci iz razkosanega, podrejenega ljudstva postali avtonomen in svoboden narod«, pripisati slovenskim pesnikom in pisateljem; izmeriti hoče ne le, kako se socialni tokovi odražajo v sočasni literaturi, kar je klasično literarnosociološko vprašanje, temveč tudi, »koliko so socialna gibanja izraz in odsev literarnih gibanj« (Rupel 1976: 10).

toliko in tako intenzivne pozornosti ravno poeziji« (Pirjevec 1978: 54). Pirjevec takšno občutljivost za poezijo razlaga kot odraz splošne strukture, pomena, ki ga ima poezija v okviru slovenskega narodnega bivanja, saj je »v vseh nas tako ali drugače prisotna misel, da bi se z nami kot narodom brez Prešerna in njegove poezije godilo bistveno drugače in da bi bili kot narod mnogo slabše utemeljeni ali pa da bi nas kratko in malo sploh ne bilo« (Pirjevec 1978: 55).<sup>245</sup> Struktura slovenskega bivanja naj bi se po Pirjevčevem mnenju zasnovovala ravno v Prešernovem času in ga v temelju določila: »poezija je potemtakem edina samozavest slovenskega naroda«, postala je »osebnost, ki nas je ustvarila in ki nas nenehoma nadzoruje«, »naš super-ego«, »naša najvišja vrednota, in če je tako, je seveda tudi 'cilj' naše narodne eksistence in njeno glavno potrdilo« (Pirjevec 1978: 56–57). Vse to pa implicira že omenjena Stritarjeva apologija Prešerna: njegova poezija služi kot argument za upravičenje obstoja Slovencev. Poezija torej že sredi 19. stoletja postane sredstvo legitimacije *slovenstva* kot realnega zgodovinskega dejstva.

Hkrati se je v tem duhu razumevala tudi slovenska poezija, začevši z Devovimi sramežljivimi vabili muzam ali s Prešernovo vizijo Orfeja, ki bo s pesmimi prebudil »rod Slovešne cele«. Pirjevec pravilno ugotavlja, da je tovrstna legitimacija postala neko *znotrajtekstualno* dejstvo – v slovenski zgodovini se je poezija sama (samoreferenčno) utemeljevala kot utemeljevanje naroda. To vsekakor drži. Vendar Pirjevec nadaljuje: »To samoutemeljevanje pa ni bilo nič izmišljenega, ko pa je le res, da je bila literatura vse do začetka dvajsetega stoletja središče naše kulture, se pravi edini organ naše zavesti, našega samoutemeljevanja in legitimiranja« (Pirjevec 1978: 58). Zdi se, da je ravno to točka, s katere lahko Rupel pozneje postavi tezo o slovenskem kulturnem sindromu. Tudi Pirjevec se namreč obregne ob dejstvo, »da smo bili Slovenci narod brez države in hkrati upravno teritorialno razcepljeni na več enot« (Pirjevec 1978: 63).<sup>246</sup> Kaj je torej narod, če ni država? Pirjevec ga opredeli kot (sociološko) velegrupo, ki hoče postati država ter se za ta svoj cilj tudi dejavno in z vsemi močmi bori; je torej bojujoča se grupa oziroma *gibanje*.

<sup>245</sup> Tezo o posebnem pomenu umetnosti za Slovence izvaja Pirjevec iz političnih trenj, ki so jih konec šestdesetih let izzvale težnje po modernizaciji poezije (avantgarda) in posledični poskusi njene politične »regulacije«. S te plati je »vsenaroden« interes za poezijo mogoče razumeti tudi kot »izjemen interes« nosilcev oblasti in politične moči za poezijo; oziroma kot še en incident med partijo, ki je prek svojih ideologov želela obvladati kulturni prostor, in literaturo, ki je hotela delovati in se razvijati avtonomno.

<sup>246</sup> Takšna opredelitev pove malo, ker je negativna, govori o tem, kaj Slovenci niso bili, podobno kot »narod brez vodilnega sloja«, »narod zamudnik«, »nezgodovinski narod« ipd. Odtod Pirjevec izpelje zanimivo misel, da je opredeljevanje *per negationem* tudi samo del temeljne strukture slovenskega bivanja.

Toda v našem primeru ne gre za pravo gibanje – takšno ni moglo biti, ker bi sicer trčilo na silovito tujo premoč, zato gre za blokirano ali *zavrtlo gibanje*. Slovensko nacionalno bivanje je bilo torej dvakrat reducirano – od države na gibanje in od gibanja na zavrtlo gibanje, in kot narod smo se porajali pod pritiskom obeh omejitev. V odsotnosti nacionalne države in njenih temeljnih institucij je bilo nacionalno načelo pomaknjeno v negotovo prihodnost in ni urejalo vsakdanjih medčloveških odnosov. Realna eksistenca naroda se je lahko dogajala le prek dejavnosti, ki rabi-jo najmanj institucionalne podlage – predvsem duhovnih dejavnosti, znanosti in še bolj umetnosti, seveda predvsem literarne, ki izrablja temeljni medij nacionalne eksistence – nacionalni jezik. Pri tem ima še največjo prednost lirika, ki je hkrati tudi »beseda stiske«, stiske zavrtlega gibanja, v katerem poeziji avtomatsko pripade privilegirani položaj. S tem pa se po Pirjevčevem mnenju poezija tudi instrumentalizira, če to hoče ali ne: nastane konflikt med poezijo kot »samoutemeljitvijo naroda« in »poezijo kot tako«. Literatura kot instrument boja – v tem primeru boja za sprostitev »dvojne zavrtosti« in nastanek države – hkrati škoduje lastnemu bistvu in povzroča tragično uničenje. Šele ko je zgodovinski cilj dosežen, ko se v imenu naroda nikomur ni treba več »žrtvovati v totalnem spopadu, da bi lahko nastajala primerna nacionalna mitologija« (Pirjavec 1978: 84), poezija izgubi svoj nekdanji pomen za zgodovinsko akcijo. Lahko se odvrne od »prešernovske strukture« in se vrne k sami sebi, saj ni več potrebna kot mitologija.<sup>247</sup>

Pirjevčevo *Vprašanje o poeziji* je vsekakor zanimiva razlaga specifične evolucije slovenske literature. Njegova intervencija je popolnoma v skladu s tezo o slovenskem kulturnem sindromu. Ta teza je v resnici tako trdoživa, da zbujata sumničavost. Rastko Močnik opozarja, da gre za nekakšno »ideološko okamnino«, ki so jo na veliko razglašali že slovenski politiki in kulturniki v 19. stoletju. Tezo o konstitutivnosti literature pri zgodovinskem oblikovanju naroda razglasi za naivno, saj je že v času svojega nastanka dominirala med tedanja nacionalistično izobražensko elito. Misel, da čas za politiko ni zrel in da je pravo področje narodno-emancipacijskega delovanja literatura, je bila formulirana že sredi 19. stoletja in njena veljavnost je le počasi upadala. Ta slovstvena ideologija je v izhodiščih protislovnostna – literatura je zanjo hkrati najvišja sfera narodove duhovnosti in »azil, ki se vanj zateka preganjana ali preplašena politika; je posoda imenitnega izročila in lonec, kjer se varijo domačinske mitologije« (Močnik 1983: 15). Zato je po Močnikovem mnenju soraz-

<sup>247</sup> Poezija lahko šele sedaj zaživi v svoji (heideggerjansko razumljeni) biti: kolikor deluje, deluje neposredno, se torej vrača sama k sebi, ni več ne akcija ne racionalno spoznanje, temveč igra, ki stvari imenuje in se jih dotika na poseben način, ki jih pusti »nedotaknjene«, kaže, da vse, kar je, najprej in predvsem je.

merna mlačnost tedanjih premikov učinek uspešnosti meščanske ideologije, ki je iz literarnih proizvajalcev naredila svoje »organske intelektualce«. Literatura priskrbi »velike može«, skozi slavljenje narodnih veličin pa se vzpostavlja nacionalnost, ki je že razredno posredovana. Literatura se lahko kot »umetnostna ideološka forma slovenski meščanski ideologiji vsili za samoniklo žarišče« zato, ker če sklicevanje na jezik ne zadošča za osnivanje skupnosti, jo lahko »osnuje ideologija, ki 'trdi', da je jezik temelj narodne skupnosti« (Močnik 1983: 87), in ki mora seveda prikazati, kako jezik povezovalno deluje. Ideološka zapletenost je razlog, da je literatura v tem času slovenski nacionalistični ideologiji nujno potrebna, a da ta literaturo kot umetnost kontinuirano onemogoča. Meščanska ideologija si je literaturo prisvojila in iz literarnih proizvajalcev naredila svoje intelektualce, hkrati pa jo je s tem okrnila, jo onemogočila v njeni umetniški razsežnosti.

Močnikov prispevek k razumevanju teze je zelo dragocen, saj s pozorno analizo ideoloških in retoričnih mehanizmov pokaže, *kako* je politika »uzurpirala« literarne strategije za konstituiranje nacije ter hkrati prikrla, potlačila dvoje: razredno dimenzijo lastnega projekta pa tudi njegovo münchhausenovsko, avtopoetično razsežnost (v smislu proizvajanja osnovnih pogojev lastne možnosti). Vseeno pa je Močnikovo kritiko Rupla kljub temu bolj kot kritiko treba razumeti kot korekcijo, saj njuni pogledi niso toliko vsaksebi, kot se zdi na prvi pogled.<sup>248</sup> Ogrodje *teze* je pravzaprav tudi težko spodbijati: slovenska literatura je nedvomno nastajala pod močnim pritiskom nacionalne ideje in v razmerah, ko prave in diferencirane nacionalne politike še ni bilo. Čeprav je literatura proizvajala kohezivne učinke že s tematiko, je literaturo kot najizrazitejšo kulturno formacijo izrabila nastajajoča (nacionalna) politika kot argument za lastno afirmacijo – kot zastopnikov naroda, ki ga je formirala in legitimirala literatura.<sup>249</sup> Da je ta naveza imela določene posledice na besedilno produkcijo, je nemogoče zanikati: od Prešerna prek nenavadnega Trdine pa vse do Cankarjevih načeloma avtonomističnih zamisli je emancipacija naroda ostajala pomembna motivacija literature. Legitimno vprašanje je tu mo-

<sup>248</sup> »Ker literatura kot 'ideološka forma' jezikovnega meščanskega 'občestva' nima svojega 'lastnega' ideološkega aparata, postane sama svoj ideološki aparat – in nacionalistični politiki pišejo pesmi, prirejajo besede, odkrivajo spomenike besednim umetnikom itn.« (Močnik 1983: 58). Paradigmatični ideološki aparat v marksistični optiki je seveda *šola*; z njeno pomočjo naj bi meščanstvo dosegalo svoje »razredne cilje«. Ker te (in tudi drugih) slovenski narodnjaški politiki ne obvladujejo, postane v tem smislu slovenska literatura »ideologija *pred* svojo materialno podlago, torej filius ante patrem« (Močnik 1983: 58). Na tej točki se tudi Močnik približuje *tezi*.

<sup>249</sup> Ta svojevrstna avtopoetičnost bi gotovo terjala še dodaten razmislek in ostaja eden od zanimivih »orehov« pri interpretiranju slovenske literarne in kulturne zgodovine.

rebiti kvečjemu, v kakšni meri je literatura zares *porajala* politiko, v kakšni pa je nastajajoča politika instrumentalizirala literaturo in njene »slavne možove«? Ali drugače: koliko so literarni »slavni možovi« dejansko »sloveli«, preden jih je za slavne proglasil nacionalistični diskurz?

Ob bok pronicljivim Močnikovim opažanjem je mogoče navreči nekaj ugotovitev, ki utegnejo dopolniti in revidirati podobo »slovenskega kulturnega sindroma«. Silovita samozavest literature, da lahko tako rekoč »spreminja svet«, da lahko utemelji narodno gibanje, ki je kulminiralo v globoko ukoreninjenem prepričanju (tako globoko ukoreninjenem, da vanj zares ne posumi niti Pirjevec!), da nas brez poezije »sploh ne bi bilo« ali pa bi bili »slabše utemeljeni«, sloni v resnici na trhljih temeljih ali je vsaj močno pretirana. Če upoštevamo širši kulturni, politični in gospodarski kontekst (v Prešernovem času sploh, pa tudi pozneje), postane jasno, da poezija nikakor ni imela moči, da bi nacionalne in politične težnje v zadostni meri distribuirala v svojo kulturno okolico in jih uveljavila. Razlog za to je seveda po eni strani gotovo institucionalna »zavrtost« nacionalnega razvoja, po drugi pa tudi nerazvitost medijskega in umetnostnega sistema, npr. časopisov, založb, knjigotrštva. V tej situaciji torej literatura, v kateri se nacionalna ideja resda artikulira in tematizira, s svojimi zamislimi ne more narediti preboja.<sup>250</sup>

Dejanski preboj je možen šele tedaj, ko si literaturo s pomočjo prefinjenih ideoloških operacij prisvoji vse močnejši družbeni sloj, tj. nastajajoče slovensko nacionalistično meščanstvo v drugi polovici 19. stoletja. Za ta čas je odločilen silovit vzpon medijskega sistema, ki ga je med drugim omogočil padec strogega predmarčnega cenzurnega reda: predvsem razmah slovenskih časnikov, revij in založništva (Dović 2006: 545–555). Obenem se naglo krepí samozavestna slovenska politična formacija; izoblikuje se vse bolj diferencirana gospodarska in politična elita z močno potrebo po legitimaciji. Ravno ta sloj prevzame nacionalno emancipacijo na lastna ramena, pri čemer se opre na poezijo – obstoj kakovostne poezije v nacionalnem jeziku mu privzame kot ustrezno kulturno »izkaznico«, hkrati pa ta poezija tudi sama artikulira temeljno zamisel nacionalne emancipacije. Tako nastane svojevrsten »kulturni sindrom«: vzpon naroda ni mogoč zgolj kot vzpon poezije, ampak predvsem kot vzpon poezije, kot si jo je za svoje potrebe prisvojil in tudi prikrojil vladajoči nacionalistični sloj, ki je prek medijev obvladoval tudi

<sup>250</sup> Distribucija Vodnikovih del, vključno s časopisom *Ljubljanske novice*, je bila skrajno omejena (ne preseneča torej, da so si razsvetlenci goreče prizadevali premestiti to težavo z žanrom pratike). Podobno velja za Prešernova dela vse tja do prvih objav v Bleiweisovich *Novicah*.

nastajajoči slovenski javni diskurz (ta diskurz je od Bleiweisovih *Novic* dalje svojo legitimnost dobival od na nacionalni kulturi zasnovanega medijskega prostora). Teza o slovenskem kulturnem sindromu, kolikor se zdi mikavna in samoumevna, je torej nekakšna dvoživka: hkrati drži in tudi ne drži.

Naslednje vprašanje pa je seveda, ali je tovrstni »kulturni sindrom« res mogoče imenovati »slovenski« in v kakšni meri bi ga bilo mogoče zaslediti v literaturah, ki so se znašle v podobnih okoliščinah. Poudarjanje specifične slovenskosti »sindroma« pri Pirjevcu in še očitneje pri Ruplu zbuja – ob hkratni odsotnosti dokazov za to – določeno mero skepticizma. Da »kulturni sindrom« ni nekaj, kar bi bilo ravno izključno slovensko, se namreč prav zlahka poučimo iz novejšega komparativnega pregleda literarnih kultur Vzhodne in Srednje Evrope (East-Central Europe).<sup>251</sup> Na splošno se je namreč mogoče strinjati z njegovima urednikoma Neubauerjem in Cornis-Popeom glede tega, da v celotnem območju obstajajo naravnost »presenetljive podobnosti, pravzaprav strukturni soodnosi, med pojavom nacionalizmov 19. stoletja in rojstvom nacionalnih literatur in literarnih ved« (Cornis-Pope, Neubauer 2004: 7, prevod MD). Kot nas je poučil že Ernest Gellner, so nacionalizmi v 19. stoletju izumljali narode celo tam, kjer niso obstajali. Ta proces je bil na splošno intenzivnejši v skupnostih, ki niso imele »robustne samopodobe«, ki bi temeljila na tradiciji politične ali ekonomske dominacije (kot na primer v Franciji ali Angliji), in so zato močno želele »poglobiti lastno nacionalno identiteto« (prav tam, 8). »Invencija nacionalnosti« se je povsod dogajala večinoma *tekstualno*, pri čemer je eno najpomembnejših vlog prevzela literatura. Poleg pisanja slovarjev, slovnice in nacionalnih literarnih zgodovin, oživljanja ustne kulture ter srednjeveške in baročne slovstvene tradicije v lokalnih narečjih je bila v jedru vseh nacionalnih projektov v regiji tudi *proizvodnja* nacionalne literature, znotraj te pa je prav posebno mesto pripadlo pisanju zgodovinske fikcije.<sup>252</sup>

Ne glede na predlagano relativizacijo priljubljene teze ni mogoče zanikati, da se je nacionalna ideja v relativno dolgem obdobju na raznovrstne načine vpletala v literarno produkcijo. Nastajali so različni hibridni spoji, katerih *locus* je bodisi v literarnih besedilih (od opisa ali promocije političnih idej do fascinantnih samoreferenčnih tematiziranj lastne politične pomembnosti) ali *zunaj* njih (upora-

<sup>251</sup> Rupel, ki je v svojih delih večkrat izpostavil ravno enkratnost, specifičnost slovenske kulturne situacije (sindroma) v 19. stoletju, je medtem postal zunanji minister neodvisne Slovenije. Le ugibamo pa lahko, ali je v vsakodnevnem stiku s predstavniki sosednjih narodov svoja nekdanja stališča revidiral.

<sup>252</sup> Druga stran tega entuziastičnega procesa je seveda potlačitev elementov, ki so ogrožali integriteto in koherenco zgodbe: kolektivna amnezija je za narod pomembna ravno toliko kot skupni (zgodovinski) spomin.

ba literature, posameznih del, motivov ali avtorjev v nacionalno politične namene). *Znotraj* literarnih besedil bi lahko v grobem ločili dva vzorca:

– tematizacija *nacionalističnih elementov* (tem, idej, motivov) v razponu od dnevnih aktualističnih polemik, satir ipd. do »kovanja nadomestnih mitologij« in zgodovinskih konstrukcij, s katerimi se legitimira slovenska kulturna in nacionalna specifičnost;

– (samoreferenčna) tematizacija *literature kot samoutemeljitve naroda*, kot elementa, ki proizvaja kohezijo; miselni obrazec se nakazuje že pri Vodniku in dobi svojo značilno podobo s Prešernom, odtlej pa (vsaj do avantgarde) ostaja v horizontu samorazumevanja slovenske literature.

Hkrati se to, o čemer govorijo teoretiki »kulturnega sindroma«, odraža tudi *zunaj* literature, natančneje v politični uporabi literature, in sicer predvsem kot:

– argumentacijski sklop, ki poudarja, da je *razvita in estetsko uspešna literatura ustrezna legitimacija naroda*, »vstopnica« med razvite jezike, literature in kulture; zamisel se običajno pojavlja v programskih tekstih, korespondencah, kritikah in razpravah avtorjev in (literarnih) zgodovinarjev – estetski dosežek je eksploatiran po formuli: razvit nacionalni jezik z umetniško uspešno literaturo = kultura = narod = politična samostojnost;

– *uporaba literarnih mitov kot argumentov v političnem boju*; pri tem so mišljene denimo reference na (zgodovinske) literarne tematizacije slavne preteklosti, nekdanje suverenosti kot argument v podporo sodobnim političnim zamislim, kot so enotnost južnih Slovanov, trializem v monarhiji ali prizadevanja za uveljavitev slovensščine kot uradnega jezika v administraciji in šolstvu.

Toda omenjena shema nikakor ni specifična le za slovensko okolje. Raba nacionalističnih, posebej pa še historičnih motivov v literarnih besedilih, ki so zatem naglo »odpotovali« v druge diskurze, je bila *karseda običajno* sredstvo v boju za nacionalno emancipiranje v 19. stoletju (prim. Cornis-Pope, Neubauer 2004: 8–12). Ob tem ne preseneča, da so bile te reprezentacije zelo pogosto zgodovinsko nezanesljive, tendenčne in zavajajoče. Oblikovale in podpirale so mite, ki so jih zgodnje moderne družbe potrebovale, da bi se reorganizirale in povezale na podlagi ideje *kobezivne nacionalne države* – ravno to pa je zgodovinski proces, ki se je (na širšem filozofskem ozadju vznika paradigme *historičnega* mišljenja) v resnici odigral.



## Razvoj literarnega repertoarja in specifično literarnih konvencij

Literarni repertoar je v polisistemski teoriji definiran kot skupek pravil za ustvarjanje in uporabo literarnih produktov, ki morajo biti v veliki meri skupna vsem udeležencem v literarnem sistemu. Gre torej za nekakšno kombinacijo konvencij, ki vzpostavljajo literaturo kot specifičen diskurz, in tipičnih modelov njenega proizvodnje. Že pred razsvetljenstvom so se tudi v slovenskih besedilih znotraj religioznega okvira začeli pojavljati nekateri postopki, ki so kasneje postali značilni za literaturo – individualizacija in ekspresivnost, povezana s pesmimi marijanskega kulta, fabuliranje v delih protestantov, uveljavljanje pripovedne situacije, dogajanja in podobno. Manjši del besedilne produkcije torej že pred razsvetljenstvom začel kazati znamenja rastoče avtonomizacije v smislu osamosvajanja epskih, lirsko-izpovednih ali dramatsko-spektakelskih prvin: na take prvine pa se kasneje lahko naslanjajo avtorji sekularne literature (Pogačnik 1980). Pri razvoju njenega repertoarja seveda ni mogoče obiti razsvetljenskih avtorjev, ki so se soočili na primer z izborom slovenskemu jeziku ustreznega metričnega sistema za umetno poezijo. Vodnikovi pesniški vzorci so odločilno zaznamovali nadaljnji razvoj poezije, toda vprašanje metričnega sistema sta dokončno rešila šele Čop in Prešeren. Zadnji je posvojil še vrsto pesniških oblik in s tem slovensko literaturo tudi v smislu repertoarja postavil na evropsko raven. Za razvoj proznega nabora je bilo treba počakati na razmah medijskega sistema; ta je v drugi polovici 19. stoletja omogočil tudi nagel vzpon literarne proze, ki so jo bolj ali manj uspešno razvili številni pripovedniki tega časa. Zdi se, da se odtlej glede razvoja repertoarja ni dogajalo nič več drastično prelomnega.<sup>253</sup>

Pač pa je za vzpostavitev systemske avtonomije poleg razvite interne strukture (ki se oblikuje v interakciji delovalnih vlog) in posebnega repertoarja nujno potrebna tudi uveljavitev določenih konvencij. Empirični model literarnega sistema predvideva dve temeljni konvenciji, na podlagi katerih se literarni sistem razmeji od drugih družbenih podsistemov; to sta estetska in polivalenčna konvencija, ki postopoma odvežeta literaturo od resničnostnega koda in razširita območje sprejemljivih interpretacij (Schmidt 1980). Uveljavljanje teh pravil je treba razumeti kot dinamičen proces, ki ni nujno linearen, saj je odvisen tudi od horizonta posameznega avtorja.

<sup>253</sup> Zaradi posebne zapletenosti dramatike in institucionalne organizacije gledališča je uprizoritvena umetnost namenoma puščena nekoliko ob strani.

## PREGLEDNICA 3: POGLEDI NA LITERATURO KOT SPECIFIČEN DISKURZ Z VIDIKA KONVENCIJ



Zgornja shema je zgolj orientacijska, saj je skoraj nemogoče natančno določiti položaj posameznega avtorja. Ta namreč ni odvisen le od njegovega lastnega razumevanja literarnosti, temveč je relacijski – določa ga vsaj še recepcijsko okolje. Dev je tu postavljen na mejno črto, kjer že hoče proizvajati besedila z neko specifično diskurzivno distinkcijo, čeprav mu manjka (predvsem) občinstva. Vodnik in še bolj Linhart sta vsekakor razumela svoje tekste kot literarne – v nasprotju do neliterarnih žanrov, kot sta časopisni članek ali znanstveno besedilo. Vendar je za obdobje razsvetljenstva nasploh značilno, da pisci literature ne dojemajo kot nekega privilegirane in avtonomnega diskurza, temveč le kot eno od možnosti kulturnega izobraževanja naroda v okviru kompleksnega razsvetljenskega projekta. Pomembnejši prelom tu zato predstavlja Prešeren, ki že izrazito teži k estetski avtonomiji in se dejansko preda izključno literarnemu pisanju: s tem se odmika od modela pisatelja-preroditelja v smeri pisatelja-umetnika. Tudi Jurčič zelo dobro ve, kakšne tekste proizvaja in s kakšnimi žanrskimi konvencionalnimi signali jih opremlja, vendar je v primerjavi s Prešernom precej bolj vpet v nastajajoči medijski sistem in (zato) v svojem odnosu do literature bolj pragmatičen. Izjema je tu položaj Trdine, ki ga je zaradi nenavadnega sinkretizma mogoče postaviti blizu mejne črte.<sup>254</sup> Od Cankarja kot pravega pisatelja-umetnika dalje se zdi, da so tako avtorji

<sup>254</sup> Nasploh je ravno zaradi specifikke druge polovice devetnajstega stoletja in razpetosti pisatelja med nastajajoči literarni sistem in potrebe nacionalne politike značilna neka negotovost.

kot sprejemniki sprejeli pravila igre in literaturo razumejo kot specifičen diskurz z lastnimi konvencijami, vzorci, repertoarjem in mejami.

Pa vendar razmejitev literature od drugih diskurzov še vedno povzroča tako teoretične kot praktične preglavice. Problem *literarnosti* tudi danes ni docela razrešen, z največjo ostrino se vrača predvsem v obliki konflikta med svobodo fiktivne imaginacije in sodnim varovanjem zasebnosti – v sporu med fikcijo in zakoni. Najresnejši teoretski poseg na to področje je pri nas tvegala Marko Juvan, ki je analiziral problematiko odnosa med pravom in literaturo s pomočjo analize ontološkega statusa fikcije. Primeri, kot sta sodni aferi ob Pikalovem romanu *Modri e* in pripovedki Brede Smolnikar *Ko se tam gori olistajo breze*, pričajo o tem, da književnost »proti koncu 20. stoletja izgublja obstret avtonomije, ki ga je za silo vzdrževala ideologija, spočeta v romantiki in razvita proti koncu 19. stoletja med literarnimi zgodovinarji« (Juvan 2003: 2). Kljub deklarirani avtonomiji je seveda literatura vedno ostajala vpeta v tržne, pravne, moralne in druge okvire, konec koncev je že podoba pisatelja kot genija svojska komercialna strategija. Predstava o avtonomiji in svobodi literature je vseeno preživela. A primeri (negativne) sodne regulacije pričajo o tem, da je danes estetska avtonomija omajana, da se literatura »zliva v javni diskurz, ki ga zapolnjujejo tiskana in elektronska občila« (Juvan 2003: 3), ne da bi ohranila privilegirano pozicijo in ne da bi polno obveljala njena specifična imaginativno-fiktivna dimenzija.<sup>255</sup>

Tudi že omenjeni Posner je prepričan, da *fiktivnost* za sodstvo ne more biti avtomatičen »alibi«. Pravo mora v takih primerih predvsem odgovorno pretehtati družbene koristi ene ali druge odločitve, torej ali omejiti ustvarjalno svobodo v korist varstva zasebnosti ali ne.<sup>256</sup> Načeloma Posner zagovarja omejitev kazenske odgovornosti za pisatelje, saj je zanj defamacija, tj. lažnivo oziroma zlonamerno žaljenje, manj problematična, če se pojavi v literaturi, kot če nastopa v medijih, ki se sklicujejo na resničnostni kod. Če to prevedemo v Schmidtov jezik: kjer velja estetska konvencija – problem je seveda ravno v tem, ali res velja oziroma ali velja za vse sprejemnike –, defamacija ni tako škodljiva kot tam, kjer velja dejstvena konvencija (npr. v informativnih medijih). Posner opozarja, da bi kazenska odgovornost za

<sup>255</sup> Te ugotovitve ne more omajati niti »ugoden« zaključek afere Smolnikar. Dolgo je kazalo, da bo izid te absurdne pravde nasproten, za pisateljico poguben.

<sup>256</sup> Literarno obrekovanje kot »napad« literature na zasebnost vedno pomeni spopad interesov: na eni strani interes predstavnikov splošne javnosti, da jih ne žalijo, na drugi interes avtorjev (in bralcev), da smejo vključiti resnične like v knjige. Dejstvo je, da v primeru, ko bralci mešajo resničnega človeka in literarni lik, lahko trpi njegov ugled.

vsakršne oblike literarnega blatenja ugleda vodila v povečanje stroškov založnikov in avtorjev ter verjetno omejila kakovost umetniške produkcije, ki bi bila vnaprej zavezana samocenzuri (Posner 2003).<sup>257</sup> Podobno bi lahko rekli za Schmidtovo ločevanje: če status literature opredeljuje estetska konvencija, se problem skriva ravno v njeni konvencionalnosti. Schmidt se zaveda, da estetska konvencija ni nekaj, kar bi bilo lastno besedilu, temveč gre za način recepcije, ki se ga sprejemniki *naučijo* v procesu socializacije. »Fiktivnost« literarnega diskurza je priučena, dogovorjena, kar pomeni, da je prav mogoče, da se marsikdo literature enostavno ni naučil sprejemati kot literature in jo torej sprejema kot nekaj realnega.<sup>258</sup>

Toda igra je dvojna: ko literatura »realne« referente fiktionalizira, hkrati vedno pušča odprta vrata k neki identifikaciji, bodisi prek splošnih modelov bodisi prek zelo konkretnih potez, ki omogočajo t. i. preksvetno (»transworld«) identifikacijo. Fikcije ne bi smeli dojemati kot neki »izdelek«, temveč kot »proces, interakcijo med proizvajalcem in sprejemnikom, ki poteka na podlagi kulturno spremenljivih predpostavk, zlasti zgodovine razlikovanja med področji imaginarnega in realnega« (Juvan 2003: 8). Tradicionalna dualistična opozicija med fikcijo kot reprezentacijo imaginarnega in nefikcijo kot reprezentacijo resnice, faktičnosti, zvesto upodobitvijo dejanskosti, se je v postmoderni teoriji močno razrahljala. Juvan za to navaja dve skupini teoretičnih argumentov. Prvi je, da fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, temveč parazitirajo na resničnosti; skratka, med dejanskim in fiktivnim obstajajo določeni odnosi. Fikcijsko literarno besedilo je v primerjavi s kaotično resničnostjo preprostejše in omejeno, a omogoča sprejemniku intenzivnejšo produkcijo smisla; izkorišča realni svet, saj pomenski skelet besedila (ki mu vedno kaj manjka) sprejemnik dopolnjuje z znanjem in lastno izkušnjo realnega sveta. Mnogi fikcijski žanri celo igrajo dejanskost, navezujejo se na zunajliterarne reference, kraje, zgodovinske osebe ali jezikovne značilnosti. Po drugi strani pa tudi »dejanski svet« ni povsem stvaren, saj se prvine fikcije vpletajo že v zaznavanje, kaj

<sup>257</sup> Popolna odprava literarne defamacije, »blanketna imuniteta«, pa bi vendarle pomenila postaviti literaturo na nezasluženi piedestal. Ljudem, ki so v literaturi prikazani s pravimi ali komaj prikritimi imeni, je gotovo treba omogočiti defamacijsko tožbo, če so klevetani, oziroma tedaj, ko gre za namerno defamacijo, namerne neresnice o posamezniku, ki jih spremljajo »nezgrešljivi namigi na njegovo identiteto« (Posner 2003: 466). Pač pa bi bilo morda treba »imunitirati nenaklepno defamacijo oseb, ki se pod izmišljenimi imeni pojavljajo v knjigah dozvednega leposlovja« (Posner 2003: 467).

<sup>258</sup> Sodni zapisniki ob aferi Smolnikar jasno kažejo, da preproste lokalne bralke (tožnice) besedila niso brale v skladu z estetsko konvencijo, temveč kot dobesedno »kroniko«. Njihove »duševne bolečine« so se torej očitno porajale v zanimivi medigri prepoznavanja (»res je, tako je bilo ...«) in distanciranja (»to ni res, to je nesramna kleveta ...«).

še le v kategorizaciji in komunikaciji o stvarnosti. Stvarnost se lahko vzpostavi le kot fikcija oziroma kot čisto individualni spoznavni konstrukt.

Pisatelji so tanke meje med dejanskim in imaginativim vedno s pridom izkoriščali. Literatura na ta ali oni način vedno želi govoriti pomembne stvari o dejanskosti. O tem pričajo različni literarni obračuni, bodisi s tipi (npr. skopuha) ali konkretnimi osebami (Dante, Trdina). Vedno je mogoče pod krinko fiktivnosti, tudi pod spremenjenim imenom, dejstva podati tako, da je mogoča identifikacije »predloge«. Vendar Juvan opozarja, da je modalni okvir fikcije konvencionalen, temelji na nekakšni »fikcijski pogodbi« – zanjo so značilni pragmatični signali, ki določajo (literarno) modalnost besedila (zbirka, žanrska oznaka, podnaslov). Če sprejemamo ta okvir kot prostor mogočega sveta, v katerem se dogaja literarna fikcija, vseeno ni mogoče pripisati istega statusa obrekovanju v literaturi in neliterarnih žanrih. Poleg tega avtor v fikciji s svojo (realno) osebo praviloma ne stoji za izjavami vseh junakov, njegov avtorski glas je razpršen – to preprečuje »fikcijski operator«, ki veže njihovo verodostojnost na semiotične standarde resničnosti, ki veljajo znotraj mogočega sveta.

Vseeno zanesljive meje med fikcijo in nefikcijo ni mogoče načrtovati, kaj šele, da bi jo izvajali zgolj iz besedila. Jasno je, da je fikcija dinamična interakcija med avtorjem in sprejemnikom, njeno dinamiko pa določajo konvencije. V sodobnih sodnih aferah se zdi, da je pod vprašajem ravno estetska konvencija, ki je literaturi zagotavljala avtonomijo. Pogled nazaj, v historiat njenega nastanka (npr. ob Trdinovem opusu) odlično ponazarja probleme, ki so spremljali njeno vzpostavljanje. Problem avtonomije literature in njenih konvencij se s te točke pokaže predvsem kot boj za prostor, kjer je mogoče izrekat taka opazovanja drugih družbenih sistemov, kakršnih ni mogoče ali dovoljeno z nobenega drugega prostora. Morda je umetnost tudi danes edina pozicija, s katere je mogoče manj obremenjeno opazovati in izrekat sodbe, povezane z družbo kot celoto, kot menijo nekateri sodobni sociologi, npr. Luhmann. S tega stališča bi bilo morda treba razviti tudi ustrezne argumente za njeno *vrednotenje*.

## Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca

Ena od rdečih niti raziskave slovenskega literarnega proizvajalca je bila ves čas povezana z vprašanjem njegove profesionalizacije, razvojem možnosti, da se preživlja izključno ali pretežno z literaturo oziroma s pisanjem nasploh. Kot poudarjajo empirične študije literarnih sistemov, je možnost profesionalizacije pogojena predvsem s paralelnim razvojem literarnega in celotnega medijskega sistema. Literarni proizvajalec mora imeti na voljo dovolj potencialnih medijev za prenos izdelkov do občinstva: predvsem gre za časopise, specializirane kulturne in umetnostne revije, založbe in seveda knjižni trg, na katerem ponuja svoja dela v nakup. Nastanek v sodobnem smislu profesionalnega literarnega proizvajalca je torej povezan in pogojen z razvojem kapitalističnega družbenega sistema, v katerega se avtor literature vključí kot proizvajalec posebne oblike blaga – literature, ki je tudi pravno zaščítana kot posebna oblika (intelektualne) lastnine. Problem profesionalizacije je mogoče v grobem opazovati z dveh vidikov: eden je razvoj celotnega medijskega sistema, ki je šele predpogoj za to, da avtor sploh lahko postane profesionalec; drugi je vidik avtorskih honorarjev. Odveč je poudariti, da sta oba vidika medsebojno tesno povezana.

Posebej zanimivo pa je gotovo tudi, v kolikšni meri so literarni avtorji aktivno sodelovali pri oblikovanju strukturnih možnosti za razvoj literarnega sistema, torej koliko so se procesov zavedali in skušali nanje vplivati in koliko so se le »molče« vključevali v obstoječe razmere. Tu ne gre le za to, da v naši raziskavi dejavnost literarnega proizvajalca še zdaleč ni razumljena kot golo pisanje, temveč kot niz različnih akcij in strategij, povezanih z literarnim proizvajanjem (kot smo videli v poglavju o Kosovelu pa tudi drugod, te niso zgolj nepomemben »dodatek« tekstom). Seveda pa dejavnosti pisateljev pogosto segajo prek široko razumljene vloge literarnih proizvajalcev in se iz različnih vzrokov mešajo z drugimi vlogami. Tu je mogoče razmišljati o tem, v kakšni meri so avtorji literature sodelovali pri razvoju celotnega medijskega sistema, ustanavljanju in urejanju časopisov, revij in drugih institucij, ki so pripomogle k razvoju literature. S tem so si hkrati lahko krepili lastno pozicijo v literarnem sistemu, saj je pisatelj kot vpliven urednik, novinar ali npr. politik imel širšo paleto možnosti delovanja. Še bolj je lahko literarni proizvajalec aktivno soustvarjal razmere na področju vrednotenja in posledično celo finančnega nagrajevanja literarnih del. Seveda je bil tu omejen bodisi s trgom in pozneje s samovoljo komunističnih oblastnikov, pa vendar je delovanje avtorjev na tem metaliterarnem področju imelo pomembne učinke na profesionalizacijo.

## Razmah novinarstva, založništva in bralske populacije

Vsekakor velja, kar je ugotovil že Schmidt: profesionalizacijo v literaturi je treba opazovati v kontekstu medijskega sistema. Če je v tem pogledu za Nemčijo prelomno 18. stoletje, je pri nas podobne razvojne tendence mogoče opaziti kakih sto let pozneje, predvsem v drugi polovici 19. stoletja. Analiza medijskega sistema v Vodnikovem (pa tudi Prešernovem) času je namreč pokazala, da vse do sredine 19. stoletja slovenski literarni avtor ni imel niti najmanjše možnosti, da bi omembe vredno zaslužil z literarno ali obliterarno dejavnostjo. Kvantitativna bera Vodnikovih *Ljubljanskih novic* je blago rečeno simbolična, medtem ko je izdaja tako Vodnikove kot Prešernove pesniške zbirke pokazala, da slovensko založništvo literature še ni izstopilo iz predkapitalistične faze, ali, če hočemo, še ni prestopilo iz entuziastične v kapitalsko fazo. Zavedati se moramo namreč, da sta obe zbirki izšli v času, ko je založništvo na primer v Angliji ali Franciji postalo mogočen gospodarski pogon, v njem so se diferencirale vloge tiskarja, založnika (kot odgovornega izdajatelja in tistega, ki nosi finančno tveganje) ter distributerja, ki razpade na trgovca na debelo (grosista) in drobno (knjigarnarja). Razvita mreža knjigarn, ostra založniška selekcija, profilirane založbe in razvit sistem trgovanja s knjigami torej stojijo nasproti entuziastičnemu tiskarju, ki nediferencirano prevzema nase vse omenjene vloge – kot je opozoril že Miha Kovač v analizi slovenskega založništva *Skrivno življenje knjig*, je tudi še Schwentner »one man band«, četudi ga tradicionalno razumemo kot prvega modernege založnika pri nas.

Prelomna točka v razvoju slovenskega literarnega sistema je revolucionarno leto 1848, ko se je sprostila toga predmarčna cenzura in so se Bleiweisovim *Novicam*, ki so izhajale od leta 1843, naglo priključevali drugi mediji. V drugi polovici 19. stoletja se je medijski prostor pri nas skoraj nepredstavljivo naglo odpiral. Seveda je to odpiranje posledica porasta bralske populacije – splošna pismenost zaradi šolskih reform naglo narašča; narašča število mestnih prebivalcev, ki so, kot smo pokazali, glavni odjemalci literature, okus bralcev se obenem diferencira (in zahteva tudi produkcijo t. i. trivialne literature). Razmere pri nas vse bolj dobivajo obrise na vseh ravneh razvite nacionalne kulture, ki se kaže v razvitem časnikarskem, revijalnem življenju in začetku prvih uspešnih založniških in distribucijskih projektov:

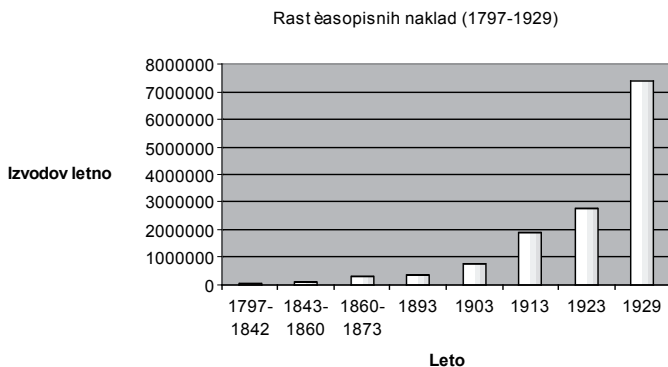


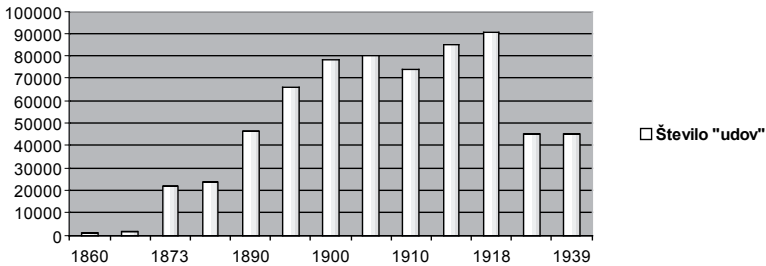
Tabela seveda ne more podati povsem celovite slike, gotovo pa zadošča za vpogled v fizično dimenzijo tega razvojnega preloma.<sup>259</sup> Da je ta v zvezi s profesionalizacijo odločilen, ni treba posebej poudarjati. Možnost zaslužka s proizvajanjem besedil se je povečevala premo sorazmerno s količino novih občil in tiskanega prostora, ki so ga ta ponujala, in ta razvoj je bil od sredine 19. stoletja dalje eksponenten. Tako rekoč iz nič so se razvili dnevniki, tedniki, specializirani časopisi in revije, med njimi tudi literarne, kot sta *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet* v osemdesetih letih, in do konca stoletja se je število letno natisnjenih izvodov različnih časopisov že bližalo milijonu (Lapajne 1937). Po drugi strani se je z delovanjem Mohorjeve družbe in njenimi specifičnimi distribucijskimi mehanizmi, vezanimi na Cerkev, v tem času pojavila možnost pisanja za širše množice. Od začetkov v petdesetih letih do konca 19. stoletja je družba dosegla enega prvih vrhov: leta 1900 je štela skoraj 80 000 »udov« oziroma naročnikov, kar pomeni, da je neposredno dosegla skoraj desetino tedanje populacije oziroma še več, saj je bilo bralcev še več kot naročnikov – to pa je situacija, kakršne si ne prej ne pozneje ni bilo več mogoče zamisliti. Ta razvoj je mogoče predstaviti tudi grafično.<sup>260</sup>

<sup>259</sup> Vir podatkov: Gaber 1937. Podatki za število natisnjenih izvodov časopisov v prvih treh stolpcih zajemajo povprečje navedenega obdobja, medtem ko sledeči podatki veljajo za navedeno konkretno leto.

<sup>260</sup> Vira podatkov: Hladnik 1982, Moder 1957. Dramatičen padec števila »udov« po letu 1918 je posledica nove geopolitične situacije, ki je razdelila prej enotno založbo na troje.



Naročniki Mohorjeve družbe (1860-1939)



Zanimivo je opazovati, v kolikšni meri so bili vodilni proizvajalci literarnih besedil tega obdobja vključeni v ta razmah – predvsem nas zanima, ali so tu prevzemali aktivno vlogo ali so le pasivno izkoriščali možnosti razvijajočega sistema za objavljanje lastnih del. Od primerov, ki smo jih analizirali, se je pokazal zanimiv kontrast med Jurčičem in Trdino. Jurčič je bil aktiven soustvarjalec medijskega prostora, ki je znal jasno presoditi položaj in manevrirati. Imel je tudi ambicijo postati profesionalce peresa – sodeloval je pri ustanavljanju liberalnega dnevnika *Slovenski narod* in delal kot urednik. Zavedal se je pomena institucij in kanonizacijskih procesov. Po drugi strani je Trdina za vstop v literarno arena v osemdesetih letih 19. stoletja izkoristil možnost objave v *Ljubljanskem zvonu*, novi specializirani literarni oz. kulturni reviji, kot popolnoma zunanji opazovalec (četudi je okrog leta 1850 zanj kazalo drugače). Vendar je Trdina v tem pogledu prejkone zanimiva izjema: nasploh je večina avtorjev mladoslovenske generacije aktivno in zavestno sodelovala pri tem razvoju ter skušala širiti možnosti medijskega prostora.

## Problem honorarjev in pragovi profesionalizacije

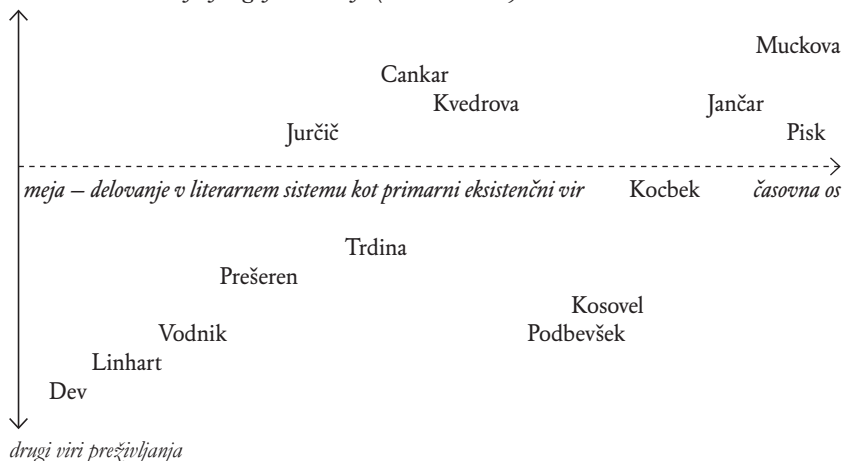
Profesionalizacija literarnega proizvajalca pomeni predvsem, da je avtor s svojim pisanjem sposoben poskrbeti za svojo gmotno eksistenco. Pri tem je raven profesionalizma mogoče razumeti v nekaj različnih stopnjah. Prvi prag profesionalizacije je vsekakor *pisanje* kot primarni eksistenčni vir. Pri tem gre za vsakršno pisanje, ki vključuje vso produkcijo besedil – od najbolj banalnih časopisnih novičk prek esejev, kritik, razprav, prevajanja, pisanja reklamnih sloganov tja do proizvajanja estetsko ambicioznih literarnih besedil. V razvitem medijskem sistemu ima mlad avtor z ambicijo, postati uspešen literarni proizvajalec, veliko strukturnih možnosti za pisanje različnih tekstov, ki mu običajno lahko navržejo več denarja kot literatura, tako da z njimi »financira« celo čas, ki ga porabi za ambicioznejšo produk-

cijo. V to skupino bi bilo mogoče prišteti tudi tiste, ki jim primarni eksistenčni vir predstavlja uredniško, lektorsko ali prevajalsko delo v medijskih hišah (časopisih, revijah, založbah) ali zanje. Prestopiti prvi prag profesionalizacije pomeni, da za financiranje lastne eksistence ni treba imeti sekundarnih virov (npr. druga služba, podedovano imetje ali kaj podobnega). Seveda pa to v praksi kaj lahko pomeni, da gre za »mezдно« delo, produkcijo žanrsko manj uglednih besedil, ki zapolnjujejo obstoječe strukturne potrebe medijev.

Drugi prag profesionalizacije literarnega proizvajalca bi bilo mogoče razumeti kot stopnjo, ko avtor sestavlja dohodke s proizvajanjem besedil, ki so *povezana z literaturo* (ali vsaj umetnostjo). To pomeni, da ne piše le v strogem smislu literarnih besedil, temveč paleto (plačanih) objav zaokroži s polliterarnimi besedili (potopisi, eseji o literaturi), z literarnimi kritikami, recenzijami in podobno; oziroma da je zaposlen ali honorarno dela kot urednik pri literarni založbi ali literarni reviji. Tretji prag, ki pomeni profesionalizacijo literarnega proizvajalca v strogem pomenu, je seveda proizvajanje *izključno literarnih* besedil. Če se v skladu s to shemo ozremo na položaj obravnavanih štirinajstih avtorjev, jih je mogoče – spet le zelo orientacijsko, kajti situacija se je pri vsakem avtorju včasih dramatično spreminjala – razvrstiti nekako takole:

PREGLEDNICA 4: PROFESIONALIZACIJA SLOVENSKEGA LITERARNEGA PROIZVAJALCA

*literatura kot vir življenjskega financiranja (delež literature)*



Kot smo že omenili, je mejna črta postavljena pri prvem pragu profesionalizacije – pisanju kot primarnem eksistenčnem viru. Iz tega, kar smo o razvoju medijskega in literarnega sistema pokazali zgoraj, je razumljivo, da pisatelji prvega, razsvetljenjskega obdobja niso imeli niti teoretičnih možnosti, da bi postali profesionalni pisci. Njihov primarni eksistenčni vir je bil drugačen: Dev predstavlja katoliškega intelektualca – meniha, ki niti nima profesionalnih ambicij. Za Linhart, deloma pa tudi Vodnika, je značilno, da sta se uveljavila kot posvetna razumnika in sta si primarno eksistenco zagotovila z zaposlitvijo v razvijajočem se javnem sektorju. Ta sektor je, kot je ugotavljal že Escarpit, vse do današnjih dni ostal pomembna baza, iz katere se novačijo literarni proizvajalci. Razlog za to je pogosto zadostna količina prostega časa, ki jim ostaja ob ne pretirano zahtevni službi in ga lahko porabijo za pisanje literarnih besedil. Prednost tega položaja je seveda stabilizirana materialna eksistenca, ki takim avtorjem omogoča neodvisno osredotočenje na uresničitev lastnih zamisli. (Kljub temu pa tu opozorimo, da tudi ti avtorji niso neodvisni od materialnih zahtev financiranja izdaje, razen če so pripravljene plačati tisk iz lastnega žepa). Linhart in Vodnik sta sicer gotovo tudi kaj zaslužila z literarno dejavnostjo, vendar jima ta motiv nikakor ni mogel biti v ospredju. Glede na naklado in prodajo literarnih del ali npr. časopisa, ki ga je urejal (in večinoma tudi pisal) Vodnik, ta vir nikakor ni bil pomemben del financiranja njune eksistence. Podobno bi lahko rekli za Prešerna, ki je sicer prodajal lastne izdaje (*Poezije, Krst pri Savici*) – o profesionalizaciji pa tu vendarle ne more biti govora.

Prvi od obravnavanih avtorjev, ki prestopi (prvi) prag profesionalizma, je tako Josip Jurčič, ki izkorišča praktično vse možnosti medijskega sistema: od urednikovanja, pisanja časopisnih člankov in komentarjev, sodelovanja z revijami in založniki do objavljanja proznih besedil. Za razliko od njega Trdina v varnem zavetju sicer skromne pokojnine objavlja svoja besedila v čisto drugačnem položaju: zaslužek z objavami v *Ljubljanskem zvonu* mu sicer gotovo godi, nikakor pa ni pisanje njegov primarni eksistenčni vir. Pravi borec za profesionalizacijo je šele Cankar, ki vsaj pogojno prestopa tudi drugi omenjeni prag: sicer je v svoji karieri napisal tudi marsikaj, kar nima zveze z literaturo, pa vendar je kot profesionalac peresa zmožgal delovati predvsem kot ustvarjalec literature in paraliterarnih besedil – kritičnih, polemičnih; večinoma pa v povezavi z literaturo ali nasploh umetnostjo. Podobno velja za Kvedrovo, ki je kot velika borka za emancipacijo ženske kot avtorice v svoji profesionalni karieri živela od peresa oziroma dela v medijskem sistemu, je pa pri njej delež čisto literarnih besedil občutno manjši.

Mnogo težja je bila tudi v začetku 20. stoletja situacija za pesnike. Od obravnavanih primerov ne Podbevšek ne Kosovel nista zares vstopila v rang profesionalnih

literarnih proizvajalcev. Kosovel je umrl, še preden se je njegova kariera zares začela, medtem ko je Podbevšek po nizu zavrnitev svojo zbirko izdal v samozaložbi s pomočjo soproge. Podatkov o prodaji sicer nimamo, je pa vprašanje, ali je publikacija sploh pokrila stroške natisa, kaj šele, da bi prinesla prihodek. Prihodki od redkih objav Podbevškove poezije v literarnih revijah med letoma 1919–1922 so zanemarljivi, po letu 1925 pa se je pesnik tako ali tako umaknil z literarnega prizorišča. Nasploh so bile možnosti preživljanja s poezijo v preteklosti in tudi še danes nadvse omejene. Primer Edvarda Kocbeka je tu že nekoliko bolj zapleten, njegova življenjska pot je tesno povezana z nenehnim pisanjem in bolj ali manj kontinuiranim objavljanjem, vendar vseeno ni mogoče reči, da bi Kocbek prestopil prag profesionalizacije, četudi je o tem vsaj za prva obdobja po drugi svetovni vojni težko razpravljati, saj je profesionalizacija funkcija medijskega sistema v kapitalističnem trgu, medtem ko je komunistična oblast po svoje regulirala celoten literarni sistem z že omenjenimi sinekurami, netržnimi subvencijami, podpiranjem lojalnih piscev, nadziranjem medijev in založnikov (in na drugi strani seveda s sankcijami). Model profesionalnega pisatelja v socializmu je torej neprimerljiv s tistim pred vojno (pa tudi z modelom sodobnega profesionalca), četudi so se avtorji v socializmu pogosto pritoževali nad dejstvom, da jim s pisanjem ne uspe preživeti – v ozadju je bilo pogosto tiho pričakovanje, da naj država skrbi za umetnike, tudi če ti komercialno niso uspešni.<sup>261</sup>

Drago Jančar se je kot pisatelj uveljavil v obdobju, ko se je založništvo vse bolj osvobajalo političnega diktata in se je skušalo orientirati bolj tržno. Kariero je začel kot novinar in se postopoma vse bolj uveljavljal na eni strani kot proizvajalec literarnih besedil in na drugi kot komentator literature, umetnosti, kulturne politike in podobno; uspelo mu je tudi, da je za slovenske razmere postal tržno uspešen in je tako skorajda vzorčni model literarnega proizvajalca, ki lahko živi pretežno od literarnih besedil in objavlja tudi paraliterarna besedila, večinoma povezana z literaturo in s kulturo. Kljub temu je v svoji karieri pisateljsko delo kombiniral z drugimi oblikami zaposlitev (novinarstvo, uredništvo), ki ostajajo znotraj literarnega oz. medijskega sistema; do popolnega svobodnjaštva, ki ga je sicer večkrat izkusil, ima

<sup>261</sup> Zanimivo sliko o tem dobimo iz izjav avtorjev v pogovorih z Brankom Hofmanom: živeti od pisanja je težko, v en glas ugotavljajo intervjuvanci, Dominika Smoleta bi »že zdavnaj pobralo«, če bi živel le od honorarjev; Mira Miheličeva toži, da se mora pisatelj »vdinjati« tudi drugje, Hieng se norčuje, da pisateljevanje ne navrže niti za kavo in cigarete, Kavčič in Smole ironično računata, kako je delo pisatelja ovrednoteno manj, kot znaša povprečni mesečni dohodek (Hofman 1978). Po eni strani torej očitno socializem ni v celoti »reguliral« trga, po drugi pa ni mogoče spregledati, da avtorji kot nekaj samoumevnega razumejo, da naj bi bilo pisateljevo delo neodvisno od tržnih zakonitosti.

namreč velike zadržke. Drugače je z Deso Muck, ki je predvsem z nizom otroških in mladinskih uspešnic v devetdesetih letih ustvarila pravo profesionalno pisateljsko kariero in sodi med nekaj redkih slovenskih avtorjev (avtoric), ki lahko *solidno* (a ne več kot to!) preživijo pretežno s pisanjem literature. Primer mlajšega avtorja Klemena Piska pa pokaže podobo pesnika, ki s poezijo lahko ustvarja le neznaten del prihodkov; deloma jih dopolnijo prozne objave, predvsem pa pisanje kritik in drugih besedil, ki so večinoma povezana z literaturo; kot sekundarni del prihodkov mu služi tudi avtorska glasba (koncerti, tantieme).

Vsekakor nam izluščena slika jasno kaže, da je za slovenske literarne proizvajalce tudi po vzponu profesionalnega medijskega in distribucijskega sistema zelo težko prestopiti kateri koli prag profesionalizma.<sup>262</sup> Mnogi pomembni avtorji v vseh obdobjih so primarne dohodke ustvarjali z zaposlitvami v javnem sektorju – državni upravi (ministrstva, komisije), šolstvu ali znanstvenih institucijah, medtem ko so z avtorskim delom na literarnem področju običajno zasledovali druge interese, nikakor ne le finančnih oziroma preživetvenih. Pogosto so bili primarni ali vsaj dodatni vir dohodka novinarska dejavnost pa tudi prevajanje, ki so ga avtorji pogosto razumeli kot nekakšen »davek« na možnost svobodnega ustvarjanja, ter uredniško delo.<sup>263</sup> Od druge polovice devetnajstega stoletja dalje, ko se je izkazalo, da je mogoče živeti od peresa, je vprašanje avtorskih honorarjev sicer postalo pomembna (notranja) tema diskusij med avtorji, uredniki in založniki. A slovenski pisatelj si kljub izbojevani bitki, ki jo je – v okoliščinah, ki so kaj takega šele dopustile – dobil predvsem Cankar, skoraj nikoli ni mogel le z literaturo zagotoviti dostojne eksistence.

Vendarle je mogoče opisati pet relevantnih obdobjih, ki zadevajo profesionalizacijo slovenskega literarnega proizvajalca. Le zelo orientacijsko jih zamejujejo spodnje letnice.

I. 1770–1850 (1848). Neprofesionalno (pionirsko) obdobje, v njem se pojavljajo prvi ambiciozni slovenski avtorji, vendar literarni sistem, predvsem distribucija in bralstvo pa tudi nerazvitost medijev nasploh ne omogočajo niti zametkov profesionalizacije. Sploh je v prvem obdobju literarna produkcija močno vezana na mecensko podporo.

<sup>262</sup> Za avtorje poezije je to praktično nemogoče.

<sup>263</sup> Šepetavc navaja niz urednikov-pisateljev, naj gre za založniške, časopisne, radijske ali TV urednike: od Antona Aškercera do Tineta Debeljaka, Borisa Pahorja, Janeza Menarta, Nika Grafenauerja, Vena Tauferja, Kajetana Koviča in Evalda Flisarja (Šepetavc 1992).

2. 1850–1900. Obdobje intenzivnega razmaha pogojev za profesionalizacijo, zaznamovano z razvojem medijskega sistema in založništva, napredovanjem nacionalne ideje, gospodarskim vzponom meščanstva (ki tudi finančno podpira literarno ustvarjanje) in širitvijo slovenske bralske populacije. V tem času je prvič mogoče oblikovanje tipičnega intelektualca, ki se preživlja z aktivnostmi v medijskem sistemu, predvsem novinarstvu; hkrati pa že obstaja možnost, da resneje služi s proizvajanjem literarnih besedil. Prelomnico (in prehod v naslednje obdobje) je mogoče postaviti na začetek stoletja, ko avtorji moderne uveljavijo nove poglede na pisatelja, njegov družbeni status in finančno nagrajevanje.

3. 1900–1945. Če odmislimo obe vojni, gre za obdobje normalnega, relativno hitrega (kapitalističnega) razvoja, v katerem obstaja možnost profesionalne zaposlitve v medijskem sistemu, nekaterim, predvsem proznim avtorjem, pa se prvič ponudi tudi možnost preživetja izključno od literarnih in polliterarnih besedil; hkrati je to tudi obdobje, ko je že utrjen družbeni položaj pisatelja kot umetnika.

4. 1945–1990. Obdobje reguliranega literarnega sistema, ko politična oblast nadzoruje pretok idej. Vprašanje profesionalizacije je v tem času zapleteno, saj je oblast budno pazila na pisatelje ter usmerjala njihovo delo z nagradami (subvencije, sinekurne službe) in sankcijami.

5. 1991– Obdobje kapitalistične transformacije vodilnih založb in prilagajanja založništva in medijev novemu družbenemu redu. Literarno proizvajanje je vse bolj vpeto v komercialne mehanizme, profesionalizacija pa spet postaja vprašljiva, saj na majhnem trgu skoraj ni možnosti za tržno delovanje v tem segmentu. Pomembna ostaja vloga državnih korekcijskih mehanizmov, kot so različne subvencije avtorjem, revijam in založbam pa tudi knjižnicam za odkup knjig.

Ni težko uvideti, da profesionalizacija literarnega proizvajanja na slovenskem trgu pravzaprav nikoli ni bila zares dokončana oziroma da v resnici sploh ni zelo resnih možnosti za to, da bi slovenski avtor postal komercialno uspešen. Že na začetku je bila, da bi se produkcija sploh vzpostavila, nujna mecenska podpora: Zois svojih varovancev ni le gostil in izobraževal, temveč je tudi (so)financiral tiskanje njihovih del. Tudi pozneje se situacija ni bistveno spremenila, uspeh pisateljstva v drugi polovici devetnajstega stoletja velja v veliki meri pripisati evforiji, ki je »narodni napredek« identificirala z literaturo, in to tudi finančno spodbujala: profesionalnost slovenskega avtorja, kolikor smo jo sploh imeli, je močno povezana z nacionalno idejo in »slovenskim kulturnim sindromom«. Po drugi svetovni vojni smo dobili »profesionalce«, ki jih ni verificiral trg, temveč komunistična oblast – namesto nacionalni ideji so se torej za svoj položaj lahko zahvalili ideologiji. Razmere, v katere je literarnega proizvajalca pahnili kapitalistični knjižni trg, kakršen se je razvil v zadnjih desetletjih, pa so še vedno ublažene s prilivi iz državnega proraču-

na, subvencijami, štipendijami in z drugimi oblikami pomoči – bodisi neposredno avtorjem bodisi literarnim posrednikom.

Kljub temu je položaj literarnih avtorjev danes bistveno drugačen kot v preteklosti. Mnogi se težko spriznajo z danimi razmerami, kar je razumljivo, saj so bili pisatelji in nasploh t. i. razumniki v socializmu nosilci pomembnih družbenih vlog – ne le tisti, ki jih je oblast nagrajevala za zvestobo, ampak tudi uporniki, t. i. disidenti. Pristanek v pluralizmu in kapitalistično orientiranem založništvu, v katerem so za založnike avtorji literarnih besedil postali proizvajalci manj pomembnega segmenta tekstov (in se do njih tudi obnašajo v skladu s tem), je bil za marsikoga neprijeten. Z zamudo smo priča procesom, s kakršnimi so se na zahodu avtorji srečevali že mnogo prej, ko so se morali soočiti z vpetostjo v distribucijsko mrežo in medijski obrat, od katerega je odvisna njihova eksistenca.<sup>264</sup> S tem v zvezi so pisatelji tam tematizirali »proletarizacijo« literarnega producenta, odnos med založniki in avtorji kot odnos mezdnega dela, založniško izkoriščanje pa tudi založniške monopole, ki povzročajo slab pretok idej, majhno izbiro in prevlado načela profita (Jaco 1979). Soočili so se tudi s spreminjanjem narave pisateljskega dela, ki jo povzroča kulturna industrija, katere stroj zahteva vse več »tekstov«, zato se zateka k vedno manj usposobljeni (mezdni) delovni sili, medtem ko vloga »sodobnega pisatelja niha med podobo uslužbenca založniške hiše in podobo poligrafa dninarja vseh jezikov sistema« (Rak 1979). Avtor v poznem kapitalizmu je razpet po eni strani med vrednote avtonomne estetske produkcije in maloštevilne kritiške in bralske elite, ki od njega zahteva literarno kakovost, ter med zahteve medijsko-založniškega obrata, ki od njega zahteva komercialno uspešnost. Ta obrat ga »disciplinira«, saj mora vstopiti v ekonomsko menjavo informacij, če hoče sploh uveljaviti svojo avtorsko pozicijo (Ernst 1989). Toda kot je ugotovil že Bourdieu, je akumuliranje simbolnega kapitala v literarnem polju v veliki meri nezdržljivo s komercialnim uspehom. To je torej torišče, kjer se avtor mora ves čas boriti za lastno pozicijo – med kopičenjem ekonomskega in/ali simbolnega kapitala in zvestobo lastni »misiji«. Druga možnost, ki mu preostane, če želi ostati *profesionalec peresa*, pa je, da postane anonimni »dninar« in zadovoljuje vse večje potrebe medijskega sistema po (recikliranih) tekstih.

Razmere, ki že desetletja zaznamujejo literarno produkcijo v razvitih kapitalističnih državah, so danes precej podobne tudi pri nas. Toda obenem so nekoliko

<sup>264</sup> V Italiji je bilo slišati (levičarske) glasove za državni intervencionizem, ki naj bi omogočil širšo distribucijo in pisanost knjig, za pisatelje socialno varnost ter zakonsko reguliranje elementov avtorske pogodbe, ki naj bi bolje zaščitila avtorja (Jaco 1979).

specifične. Močno jih določa majhen obseg tržišča za literarne proizvode, ki omejuje možnosti profesionalizacije literarnega proizvajalca. Ob napredujoči specializaciji in diferenciaciji, značilni za sodobno založništvo, se kvantitativni doseg posameznega naslova celo še zmanjšuje, kar prinaša realno povečanje stroškov izdaje posameznega naslova literarne knjige ali revije. Znano je, da je del stroškov pri izdaji knjige (vloženo avtorsko delo, uredniško delo, lektura, oblikovanje, prelom, izdelava tiskarskih filmov) fiksen, tj. neodvisen od naklade, kar pomeni, da je pri majhni nakladi proizvodna cena posameznega naslova lahko zelo visoka. To pomeni tudi končno visoko ceno za kupca, ki je tako odvrnjen od nakupa, in začarani krog je sklenjen. Založba ne more ustvariti prihodka in komaj pokrije proizvodne stroške (material, notranje delo urednikov, lektorjev, oblikovalcev, piscev spremnih študij), kaj šele, da bi mogla avtorju izplačati honorar. Na kapitalističnem trgu založba tako praktično nima druge izbire, kot da se preusmeri k donosnejšim programom ali pa, če svojo funkcijo razume kot kulturno poslanstvo, z denarjem od prodaje kuharskih in drugih priročnikov financira zahtevnejše nizkonakladne izdaje.<sup>265</sup>

Iz sedanje situacije je torej mogoče sklepati, da projekt profesionalizacije literarnega ustvarjalca v slovenski literaturi ne bo nikdar do konca »izpeljan«, da bo avtor literature vedno bolj ali manj *amater* – ljubitelj, ne sicer nujno po kakovosti, temveč po statusu. To niti ni nujno slabo. Ne glede na to pa literatura tudi v prihodnje ne bi smela biti v celoti izročena trgu. Težava je le v tem, da so argumentacije, s kakršnimi se je intervencionizem upravičeval v preteklosti, preživete: treba jih bo nadomestiti z novimi, če naj se upirajo močnim nasprotnim tendencam. Ta problem sicer presega namene te raziskave, pa vendar ni mogoče obiti ugotovitve, da če hočemo v Sloveniji obdržati kolikor toliko resno in raznoliko literarno produkcijo, moramo ohraniti – seveda čimbolj učinkovit in transparenten – sistem državnih subvencij tako izdajateljem kot avtorjem ter sredstva namenjati tudi prevodom v tuje jezike. Toda te subvencije spet ne bi smele biti tako visoke, da bi zadoščale za samozadovoljno ležanje na kupih natisnjenih in neprodanih knjig, kot se je pogosto dogajalo v desetletjih socializma, temveč morajo biti ravno tolikšne, da so založbe prisiljene določen del svojih prihodkov ustvariti na trgu.<sup>266</sup> Ne glede na vse mogoče ugovore

<sup>265</sup> Organizacija založbe kot delniške družbe seveda takega razumevanja ne dopušča, zato je ta model notranjega preusmerjanja v zatonu. Pač pa se pojavljajo pretežno *literarne* založbe, ki jih zanima predvsem simbolni kapital: npr. t. i. študentske založbe, ki pa lahko preživijo le ob izdatnih subvencijah.

<sup>266</sup> Ker knjižnice kupujejo knjige večinoma z državnimi sredstvi, na ta način še dodatno subvencionirajo založnike (in povečujejo možnost »netržnega« programskega delovanja).



proti komercializaciji literature se je v preteklosti namreč povsem očitno izkazalo, da je pretirani intervencionizem škodljiv. Prav tako pa ni dobro, če se državni denar koncentrira le v enem segmentu knjižne verige, na primer pri založbah. V tem smislu je gotovo treba še izboljšati sedanji model državne podpore celotni knjižni produkciji in znotraj tega seveda tudi leposlovju.<sup>267</sup>

---

Tako nastaja problem, kako uravnotežiti v optimalno delujoč sistem vse vidike državnega vzdrževanja literarnega sistema – neposredne pomoči avtorjem, subvencije knjižnim izdajam in regulacijo knjižničnih odkupov.

<sup>267</sup> Študija Uroša Grilca je pokazala, da so povprečne subvencije založnikom pri nas relativno in absolutno gledano bistveno višje (4 582 € na knjigo) kot v treh primerjanih sistemih: hrvaškem (1 606 €), finskem (1 447 €) in francoskem (3 155 €). V relativnem smislu je tudi celoten znesek državnega subvencioniranja knjižne produkcije pri nas daleč najvišji (Grilc 2006). Sam po sebi je visok državni vložek v knjige seveda razveseljiv, vendar je pri visokih subvencijah potrebna previdnost – nikakor se ne bi smeli odpovedati zahtevi, da založbe z vsakim naslovom skušajo določeni deli dohodkov ustvariti na trgu.

## Evolucija percepcij avtorjevega družbenega položaja

Sklepni pregled bomo privedli do konca z vprašanjem, s katerim smo se na potovanju skozi zgodovino razvoja avtorske vloge intenzivno srečevali. Kako avtor razume sebe in svoje delo, kako ga razume in vrednoti družba? Družbeni položaj avtorja se v različnih zgodovinskih okoliščinah spreminja v dinamični interakciji, in morda je ena od najbolj zanimivih opozicij ta, koliko neka družba avtorstvo besedil in na splošno intelektualnih stvaritev razume kot nekaj, za kar ima izključne zasluge posameznik, ali kot nekaj, kar prek posameznika sicer pride do končnega izraza, a temelji na *tradiciji*. Ni dvoma o tem, da je na sodobno dožemanje avtorstva močno deloval romantični vzorec, ki je globoko zaznamoval predvsem umetniški pisateljski model. Njegov vpliv je občuten še danes. Pa vendar je v svetu teorije od Barthesovega in Foucaultovega posega dalje koncept avtorja vse bolj razrahljan, ideja avtonomnega ustvarjanja problematizirana, vir, odkoder avtor črpa svojo »neizčrpano« originalnost, se po modernizmu in avantgardah v umetnosti zdi prazen in vse bolj podoben črkovnemu labirintu. Ustvarjanje »iz nič« je sumljivo, vse bolj se zdi, da gre za ustvarjanje iz »ogromnega slovarja«, za kombiniranje zavednih in nezavednih citatov. Teorija se morda vrača tja, kjer so nekdanji bardji peli nove in hkrati stare pesmi.

Po drugi strani je v ustvarjalski srenji in velikem delu spremljajočih diskurzov avtorski mit še kako živ in dejaven. Avtor v javnosti nastopa z veliko začetnico in kot takega ga javnost tudi dojema, morda celo želi dojemati. Intervjuji, reportaže, debatni in literarni večeri, govori ob otvoritvah, besedila na zavihkih, v antologijah, na vabilih; ves medijski obrat, povezan z umetnostjo, je še vedno »tiransko« osredotočen na avtorja. Kulturna publika hrepeni po literarnih biografijah, časniških ali televizijskih intervjujih s slavnimi pisatelji, veljava avtorskih imen ne pada, univerzitetni kurzi so pogosto organizirani okrog (dela) individualnih avtorjev; obsežno področje, ki se ukvarja z urejanjem in s kritičnim izdajanjem literarnih besedil, je organizirano na podlagi (problematičnega) koncepta avtorske intence. Mogoče je torej reči, da avtorstvo v sodobni kulturi ostaja osrednji topos, povezan z literaturo in njenim vrednotenjem, medtem ko je *uporaba* mita romantičnega avtorja – čeprav vanj redkokdo zares docela verjame – dominanten način, kako si umetniki in umetniške institucije omogočajo preživetje v kapitalističnem okolju. Prestiž avtorja, kopičenje njegovega simbolnega kapitala je, kot je pokazal že Bourdieu, ena nujnih lastnosti za uveljavitev v umetnostnem polju. Avtor mora, če hoče uspeti, vstopiti v igro, ki je ne narekuje on. Mora proizvajati ustrezne argumentacije, komentarje lastnega dela, mora proizvajati neki specifičen odnos do lastnega ustvar-

janja. Isto igro mora deliti z mediji in institucijami, skozi katere se uveljavlja. Avtor je fetiš, blagovna znamka in z njim se proizvodnja idej in estetskih objektov na poseben način vpisuje na zemljevid blagovne menjave.

Ta razcepljenost sodobnega avtorja na teoretično negacijo in praktično »nujnost« seveda postavlja niz vprašanj o tem, kaj se bo z avtorjem dogajalo v prihodnje. Ali se bo spremenila pravna regulacija avtorskih pravic, tako da bo bolj v skladu s sodobno teorijo in bo torej manj ščitila *unikatnost* posameznega izdelka? V prid tej tezi ne govori le teorija, temveč tudi naglo preoblikovanje temeljne narave avtorskega dela na različnih področjih. Nove tehnologije prenosa in distribucije vsebin v globalni internetni skupnosti prinašajo temeljit zasuk, ki zadeva predvsem področji *kolektivnega avtorstva* in *plagiata*. Oba koncepta izzivata ustaljeni model singularnega, individualnega avtorstva, značilen za razumevanje moderne književnosti.

**KOLEKTIVNO AVTORSTVO.** Zamisel sodelovanja pri avtorstvu je v neskladju z romantičnimi idejami. Zato so primeri soavtorstva pogosto razumljeni kot izjeme, odklon od pravega »osamljenega avtorstva«, oziroma je pomen sodelovanja podcenjen, njegov rezultat pa nižje ovrednoten. Literarna veda je razvila niz strategij za soočanje s temi pojavi: med njimi stroge »atribucionistične« postopke ločevanja originalne roke od neoriginalnih. V resnici je kolektivno avtorstvo mnogo pogostejše, kot se zdi, in je pogosto predstavljalo rutinski način literarne produkcije. Jack Stillinger na koncu knjige *Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius* (1991) navaja dolg niz literarnih del, ki so nastala v sodelovanju. Vanj med drugim uvrsti opombe Johna Hobhousa k Byronovemu *Grofču Haroldu*, urejanje posmrtno izdaje pesmi P. B. Shelleya (Mary Shelley), korenite uredniške posege v pesmi Johna Clarea in Emily Dickinson, prisotnost drugih rok v Wildovem *Ernestu*, uredniško cenzuro v Joyceovih *Ljudih iz Dublina*, plagiat pri Melvilleu, spremembe, ki so jih tržno usmerjeni uredniki sugerirali Dos Passosu in mnogim drugim. Prav gotovo bi lahko nizu dodali tudi posmrtno izdaje Kosovela, še posebej *Integralov*. Seznam ne kaže le tega, kako pogosto je kolektivno avtorstvo, temveč tudi, kakšni so lahko njegov razpon in pojavne oblike: od uredniških intervencij do pravne ali komercialne cenzure, od rabe zasebnih pisem do plagiata, od nedoločene pomoči do ekstenzivnega urejanja ali celo vnovičnega pisanja.<sup>268</sup>

<sup>268</sup> Primere je mogoče nekoliko urediti na podlagi tipologije Harolda Lovea, ki loči *predhodno* (precursory; vpliv predhodnih tekstov kot virov za novega), *izvedbeno* (executive; dejansko soustvarjanje besedila dveh ali več avtorjev, na primer v anonimnem časopisnem uvodniku), *deklarativno* (declarative; ko posameznik – politik, zvezdnik – le potrdi, avtorizira določeno besedilo, ki ga napišejo profesionalci peresa) in *revizijsko* avtorstvo (revi-

Vendar s temi primeri koncept osamljenega in individualnega avtorstva še ni zares *izzvan*, kajti mogoče jih je razložiti tudi kot množenje ali drobljenje individualnega avtorstva. Nekoliko težje je razložiti soavtorstvo v teatru 16. in 17. stoletja: splošna navada je bila, da so igralci, režiserji, prepisovalci in drugi rutinsko prirejali, krajšali ali daljšali besedila, končno podoba dela pa je aktivno sodoločala cenzura. Nekateri teoretiki trdijo, da sodelovanja v tem primeru ni mogoče razlagati kot pomnoženo individualno avtorstvo, temveč kot disperzijo avtorstva in tudi avtoritete: besedila je treba razumeti kot družbeni proces izmenjave. Atribucionisti po drugi strani trdijo, da je s pomočjo historičnih dokumentov ali zgolj jezikovnega sloga mogoče dokaj natančno rekonstruirati posamezne prispevke. Ta spor vsekakor kaže na problem koncepcije individualnosti in subjektivnosti ter s tem avtorstva. Temeljno vprašanje je, ali v primerih sodelovanja vztrajamo na individualnosti ali pa sprejmemo post-strukuralistični koncept individualnosti kot same v sebi razklane in disperzne (v literarni kulturi, ki je radikalno multipla in v temelju sodelovalna).

Zakaj je v literaturi tudi ob mejnih primerih avtorski »ekskluzivizem« tako trdovraten, je morda mogoče sklepati iz primerjave s filmom. Dejavnosti, vključene v proizvodnjo filma, so tako raznolike, proces pa organiziran okrog tolikšne množice specialistov, da avtorstvo filma ostaja *nedoločljivo*. Scenarist je običajno manj pomemben člen v verigi produkcije. Pogosto imajo večjo težo režiser, igralci, producent, umetniški direktor ali tudi oblikovalec posebnih efektov, animator in softverski tim. Vendar je film, če se je hotel uveljaviti kot polnopravna umetniška zvrst, potreboval ravno individualni avtorski prestiž – kritiki so imeli težave, saj je narava njegove proizvodnje preprečevala, da bi ga postavili ob bok genialnim, individualnim avtorskim stvaritvam, zato je »moral iznajti avtorsko figuro, da bi bil prepoznan kot umetniška zvrst« (Bennett 2005: 104). Problem odsotnosti individualnega avtorja v filmu je najbolj neposredno načela »avteristična« smer francoske filmske teorije od petdesetih let prejšnjega stoletja dalje (»auteur theory«). Četudi je bila ta teorija pogosto izjava, gesta, politika ali stališče, je osvojila akademske filmske študije in splošni diskurz o filmu. Film se je osvobodil podrejenosti besedilu, literarni predlogi, in pozornost kritikov se je preusmerjala k preučevanju in vrednotenju avtonomnega umetniškega dela režiserja, predvsem na njegovo obvladovanje mizanscene, filmskega splošnega stila, ki je vključeval igranje, reze, gibanje kamere, razdalje, kote in tudi sceno. Kamera je postala »režiserjevo pero«, kinematografija je dobila svojega avtorja in pravo mesto med umetnostmi. Na delu je očitna povezava med teorijo avterizma in kulturnim kapitalom, ki znova dokazuje, da je vprašanje avtorstva ne-

---

sionary; zajema uredniške posege, ki bodisi izpilijo delo ali po svoje oblikujejo material) (Love 2002).

ločljivo povezano z vprašanjem kulturnega prestiža. Če se je film v začetku stoletja pojavil kot komercialni sodelovalni medij, je moral, da bi bil pripoznan kot resna umetnost ob literaturi in vizualni umetnosti, razviti lastno različico mita o osamljenem geniju. Potreboval je redefinicijo, postati je moral izraz »vizije koherentnega in enovitega posameznika« in pridobiti »režijsko kontinuiteto« (Bennett 2005: 106). Proces »avtorizacije« filma, ki je po svoji naravi kolektiven, komercialen, industrijski in popularen, je dokaz več, da naša kultura naravnost hrepeni po avtorju.

PLAGIAT. Ne glede na to, kaj o originalnosti in singularnosti avtorstva menijo različni teoretiki, avtorska zakonodaja v državah razvitega zahoda večinoma izhaja iz trdno zakoreninjenih predstav o individualizmu ustvarjanja.<sup>269</sup> Sodobna zakonodaja v Evropi in ZDA temelji na predstavi o avtorju, ki »si izmišlja«, ne pa le posnema besedilo nekega predhodnika. Kot smo že videli, takšna podoba avtorja ni od nekdaj, pripisovanje določenih del posameznikom-avtorjem je »kulturni artefakt« – avtorstvo je namreč »funkcionalna« oznaka: »Ideja, da je delo tvoje le, če si si ga izmislil, ne pa tudi, če si ga našel, kopiral ali plačal, je dogovor samo v določenih kulturah« (Posner 2003: 458). Sodobno razumevanje plagiata je podprto s prepričanjem, da je izvirnost bistvo ustvarjalnosti, opira pa se tudi na ostro ločnico med literarnim in neliterarnim. Seveda je zaščiti pred kopiranjem treba postaviti neke (razumne) meje. Avtorsko varovanje take meje pozna: varovati ni mogoče žanrov (roman, tragedija), tehnik (prosti verz, tok zavesti), prav tako ne tem, oseb in zapletov. Sodobna avtorska pravica je poleg tega omejena v času (običajno na avtorjevo življenje in petdeset ali sedemdeset let); strogo varovana pa je le (skoraj) dobesedna oblika, medtem ko žanr, tehnika, stil, v veliki meri pa celo zaplet in osebe – ostajajo izven pravnega varstva.

Posner je prepričan, da bi širitev varstva avtorskih pravic literaturo prej omejila kot spodbujala. Nižja stopnja varstva znižuje stroške pisanja, ker avtorju omogoči posnemati predhodnike. Avtorsko pravo zato loči med »idejo« in »izrazom«; zavarovan je le drugi. To se zdi kontradiktorno, toda v resnici je ravno omejena zaloga idej tisto splošno, kar mora biti na voljo kot brezplačna surovina. Enkratnost literarnih del ni predvsem v ideji (npr. ljubosumje), ki jo obravnava, temveč v specifični obdelavi. Ravno zato pravna regulativa avtorskih pravic ne more biti enaka paten-

<sup>269</sup> To velja tudi za slovenski Zakon o avtorski in sorodnih pravicah, ki velja od leta 2004. O izvoru avtorske pravice pravi v 14. členu takole: »Avtorska pravica pripada avtorju na podlagi same stvaritve dela«, gre pa za enovito pravico, iz katere »izvirajo izključna osebna upravičenja (moralne avtorske pravice), izključna premoženjska upravičenja (materialne avtorske pravice) in druga upravičenja avtorja« (15. člen).

tiranju izumov: v tem primeru bi se pisanje spremenilo v dirko za izumljanje monopolov, ki bi prinašali dobiček – zadošča, da si za hip predstavljamo Homerjeve dediče, ki zaračunavajo za uporabo daktilskega heksametra. Številna literarna dela so derivativna, črpajo iz predhodnikov; rahljanje varstva avtorskih pravic in ščitenja pred plagiatom pa nikakor ne škoduje nujno kakovosti in količini literarne produkcije. Načela »znatne podobnosti«, ki velja v sodni praksi v zvezi s plagiatom, bi bilo na primer za Shakespearja usodno: njegova Romeo in Julija bi plagirala zgodbo Brooka iz 1592, ki je bila njen vir, ta pa bi plagirala več zgodnejših del o Romeu in Juliji, vsa skupaj pa morda Ovidovo zgodbo o Piramu in Tizbi (Posner 2003).

Vsekakor je bila renesančna predstava o plagiatu drugačna od današnje. Posnemanje je bilo dovoljeno, če je bilo ustvarjalo, če je posnemovalec postopno izboljšal vir, prispeval k njemu. Kar je danes tatvina, je bilo nekoč izražanje spoštovanja prednikom. Shakespear je bil prenašalec zgodbe, njen prevajalec v »sodobni idiom«, toda »dodana vrednost pri njegovem obnavljanju močno presega vsak dolg predhodnikom« (Posner 2003: 485). Avtorji takrat niso bili dojeti kot geniji, od katerih bi pričakovali le izvirne umotvore, to moderno pričakovanje je dediščina romantike oziroma dolgotrajnejšega procesa – razvoj avtorskega prava je pač vpet v kontekst vzpona individualizma od srednjega veka do danes. Ob tem je zanimivo Posnerjevo stališče, da »[o]bsežnejše ko je varstvo avtorskih pravic, bolj je ovirana literarna domišljija« (Posner 2003: 484). Četudi bi dela Shakespeara, Milтона ali Chaucerja danes pomenila plagiat, kršitev avtorskega prava (če bi bili nosilci pravic zavarovani), so v resnici mnogo bolj ustvarjalna kot večina del, ki so v smislu avtorskih pravic popolnoma izvirna. V tem smislu bi bilo bržkone koristno *revidirati* sodobno avtorskopravno zakonodajo. Ta je postala obremenjena s pritiski različnih lobijev, ki so stopnjo pravne zaščite postopoma dvigovali.<sup>270</sup> Vedeti pa je treba, da se proti organiziranemu delovanju lobijev racionalni teoretični argumenti težko uveljavijo. V tem smislu so mnogo bolj učinkovite tehnološke in medijske revolucije (od izuma tiska do razmaha internetna in digitalnih tehnologij, ki omogočajo množično reprodukcijo in distribucijo podatkovnih vsebin), ki pometejo s starimi oblikami regulacije in na novo razdelijo karte.<sup>271</sup>

<sup>270</sup> O tem, kako so razni posredniški lobiji (avtorji in dediči; založniki, distributerji ...) s pomočjo pritiskov na avtorskopravno zakonodajo v zadnjih stoletjih uveljavljali svoje finančne interese, se je mogoče odlično poučiti iz Lessigove *Svobodne kulture* s podnaslovom Narava in prihodnost ustvarjalnosti (2006). S te perspektive se sodobna stopnja »zaščite« avtorjev in njihovih del zdi hkrati že posebne vrste cenzura.

<sup>271</sup> S tem problemom seveda segamo daleč prek namena raziskave. Vendar ga je treba omeniti, saj se v informacijski revoluciji, ki smo ji priča, radikalno spreminja položaj literature.

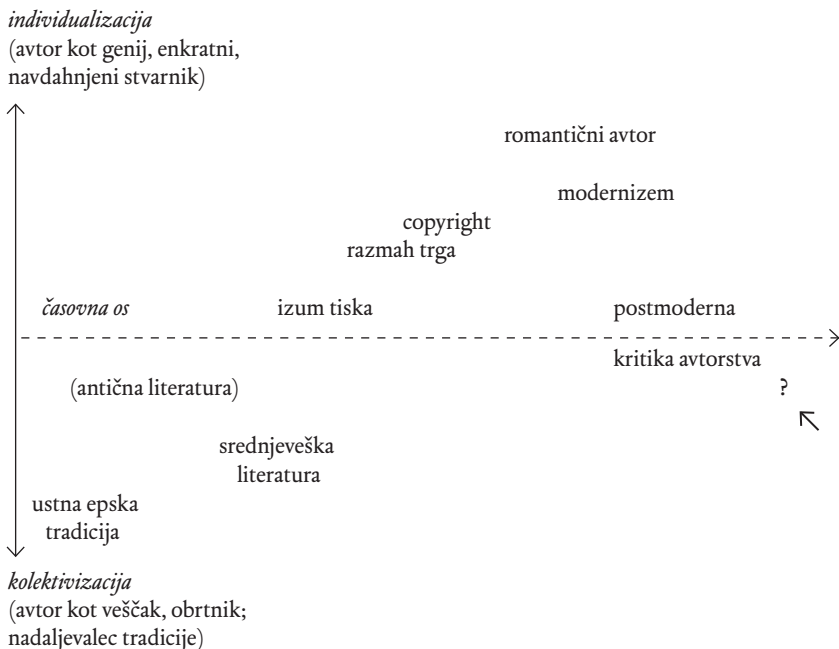
## Avtor v Evropi in pri nas: od jasnovidca do obrtnika

Dobro je znano, da so se podobe avtorja v zgodovini močno spreminjale. V grški kulturi se podoba pesnika cepi na dva dela: po eni strani je pesnik razumljen kot *poeta vates*, božansko navdahnjeni videc, ki se giblje na robu, na meji norosti in zamaknjenja, ima poteze jasnovidca in disidenta. Ta polbožanska podoba ima svojega tehničnega dvojnika v *poeta doctus*, desakraliziranem, profesionalnem mojstru, obrtniku besede. Ta binarna opozicija, kolikor v nekem smislu neupravičeno poenostavlja, se zdi vseeno uporabna za razmišljanje o zgodovini in evoluciji evropskega pa tudi slovenskega literarnega proizvajalca. Drugi pomemben uvid, povezan z grško kulturo, je razumevanje tradicije: v ustni fazi slovstva je avtorstvo v ozadju in v resnici je avtor le interpret neke stare zgodbe, ki jo po svoje variira – podobno kot jazzovski glasbenik pristopi k izvedbi jazzovskega standarda. Šele fiksiranje dokončne podobe je posamezen tekst »ustalilo« in mu dalo takega avtorja, ki so ga poznejša obdobja lahko razumela in interpretirala kot singularnega – četudi je bilo takšno razumevanje ahistorično.

Že antična tradicija torej ponuja nastavke za dve skrajni razumevanji avtorstva. Na eni strani imamo to, kar bi lahko imenovali srednjeveški kontinuum »proizvajanja besede«, ki se razteza od golega prepisovalca (*scriptor*), prek kompilatorja in komentatorja do avtorja (*auctor*), ki nikakor še ni identičen s sodobnim avtorjem kot lastnikom intelektualnega produkta. Na drugi strani imamo nagel razvoj sodobnega avtorja v novem veku. Ta razvoj dobi odločilno vzpodbudo v tisku, ki z dokončno fiksacijo besedila proizvaja močan učinek zaprtja in zbuja vtis ločenosti od tradicije. Kot smo ugotovili, je dodatna spodbuda v tem razvoju izum varovanja avtorskih pravic. Po mnenju nekaterih raziskovalcev je »copyright« v resnici rezultat delovanja trga in je nastal predvsem kot zaščita interesov založnikov, tiskarjev in prodajalcev; posledična krepitev veljave avtorske individualnosti bi bila potemtakem nekakšen stranski produkt. Ta argument je sicer vreden upoštevanja, a bržkone ne more v celoti razložiti nespornega vrhunca omenjenega razvoja: romantične koncepcije avtorja, ki obnavlja številne božanske razsežnosti grškega »*aoidos*«. Genialni avtor romantike v svoji najradikalnejši podobi ne imitira ničesar, temveč ustvarja iz nič, radikalno je ločen od tradicije in privzema poteze marginalca, posebneža ali celo norca, ki v trenutkih inspiracije proizvaja genialne uvide v bistvo sveta, družbe in človeka. Takšna skrajna vizija se je v valovih krepila predvsem v totalitarnih in revolucionarnih razmerah. V razmerah napredujočega kapitalizma pa je sčasoma vse bolj postajala le še prazna lupina, mehaničen model. In vendar je to model, ki v večini zahodnih družb tiho stoji za pravno regulacijo avtorstva – zato je še kako dejaven.

Premike v dojemanju avtorstva v evropski literaturi bi bilo glede na stopnjo individualizacije mogoče približno ponazoriti z naslednjo preglednico.

PREGLEDNICA 5: DRUŽBENE PODOBE AVTORSTVA V EVROPSKI LITERATURI



Tudi sodobno razumevanje položaja avtorja je razcepljeno na dva pola. Če bi dosledno izpeljali postmoderno kritiko avtorstva od Barthesa in Foucaulta dalje, bi morali avtorja »potopiti« že kar pod črto, tja, kjer stoji vprašaj, ki ugiba o nadaljnji transformaciji podobe in vloge avtorja v času informacijskih tehnologij. Toda po drugi strani v spremljevalnih diskurzih in tudi v pravni regulaciji avtorstvo danes ohranja visoko raven individualizacije; uživa visoko stopnjo zaščite kot *izključno* individualna oblika lastnine.<sup>272</sup>

Splošno shemo, značilno za evropske avtorje, je mogoče preizkusiti tudi ob slovenskih modelih. Kot v prejšnjih preglednicah bomo tudi tu spregledali upravi-

<sup>272</sup> Debata o avtorskih pravicah je zaradi tehnološkega razvoja reproduktivnih tehnik pravzaprav vse bolj pereča, njene praktične implikacije vsekakor segajo daleč prek meja pravnega sistema (gl. Kutoš 2002; Lessig 2005).



čene pridržke, ki jih takšno razvrščanje sproža, in skušali – kajpada zelo približno – umestiti obravnavane avtorje med dva pola.

PREGLEDNICA 6: SLOVENSKI LITERARNI PROIZVAJALEC MED VIDCEM  
IN VEŠČAKOM

*avtor kot privilegirani, navdabnjeni videc*



*avtor kot obrtnik, veščak, preroditelj ali le producent zabave*

Samopodobe oziroma družbene podobe posameznih avtorjev je seveda mogoče presejati skozi različna sita; med njimi imata predlagana pola – na eni strani dojemanje avtorja kot obrtnika oziroma veščaka in na drugi strani kot navdahnjenega kreatorja – gotovo določeno zgodovinsko relevanco. Kot vemo, je bil v obdobju razsvetljenstva pesnik razumljen bolj kot nekdo, ki je umetelen v besedi, več in spreten obrtnik ter predvsem kulturni opismenjevalec naroda, ki je literaturo razumel kot eno izmed prerodnih orožij v širši paleti uporabnih sredstev. Zato so pri treh obravnavanih pisateljih-preroditeljih poskusi interpretacije ali vrednote-nja s poznejšimi kategorijami neustrezni. Pač pa je v razumevanju avtorstva velik preskok opazen pri Prešernu, ki poslanstvo pesništva in pesniški poklic razume v skladu s sočasno tradicijo evropske romantike. Prešernovi nazorji so se udejanjali tako v besedah kot v njegovem zasebnem življenju (boemski vzorci). Za razliko od Prešerna se zdi Jurčič mnogo bolj trezen pragmatik, ki skuša pisati čim boljše zgodbe tudi zato, da bi s svojo večino zabaval občinstvo in konec koncev preživel. Morda je za odtenek bolj sanjaško na pisanje gledal Trdina.

Vsekakor je novo, sodobnejše razumevanje avtorstva značilno za pisatelje moderne, še posebej Cankarja, ki je poseben položaj umetnika utemeljeval ravno s njegovo posebno nadarjenostjo, položajem na robu, s katerega pa se vidi več, posebno druž-

beno vlogo pisatelja, ki družbi razkriva pravo resnico o sebi in podobno. Cankar je torej eden od najzaslužnejših avtorjev ne le za uveljavitev profesionalnega pisatelja, temveč tudi za konsolidacijo avtorja kot privilegiranega misleca in proizvajalca relevantnih uvidov v resničnost: pisatelja-umetnika. Podobno bi lahko rekli za Kvedrovo, ki jo seveda vodi tendenca, da skozi literaturo razkriva družbene pomanjkljivosti; tudi ona vidi avtorja kot nekakšnega mnenjskega voditelja in prvoborca. Polet avtorske individualnosti doživi vrh pri obeh avantgardistih: Podbevšku in še bolj Kosovelu. Pri obeh je avtorjeva individualnost povečana, pri Podbevšku kar predimenzionirana, avtor pri Kosovelu pa je videc in glasnik emancipacije. Tudi za Kocbeka bi lahko rekli, da mu avtorstvo pomeni pravo eksistencialno zavezo – zavezo umetniški in izpovedni resnici, za katero je bil pripravljen plačati izjemno visoko ceno.

### Sodobni pisatelj: avtor ali le še proizvajalec?

Takšno dojemanje avtorstva se v zadnjih desetletjih vseeno začinja spreminjati, saj se pisatelji vse bolj zavedajo svoje realne pozicije v verigi produkcijskih odnosov (Muckova, Pisk). Poleg tega postmoderno dojemanje besedila in avtorja nekoliko krha samozavest proizvajalca in sklepati bi se dalo, da se začinja gibanje v nasprotno smer, smer, katere končna skrajnost je anonimni avtor iz ustne tradicije. Pa vendar bi bil takšen sklep prenačilen, kajti podobe in samopodobe literarnih avtorjev v sodobni kulturi so v resnici zelo raznolike. Razprostrti jih je mogoče v široko paleto: od romantično-individualističnega lepodušništva do nacionalno-afirmativnega patosa, od hladnega profesionalizma peresa (pisatelj kot producent tekstov za zabavo) do nihilistične podobe pisatelja kot skrajno objestnega boema, ki cinično vleče državne subvencije in mu za vse »dol visi«, kot v *Objestnosti*, romanu »na ključ«, številne akterje sodobne slovenske literarne scene okarakterizira Jurij Hudolin (2005). Da bi vsaj nekoliko pojasnili takšno raznolikost »panorame« avtorskih podob, se je treba za hip vrniti k pisateljskim modelom, ki smo jih zasledovali v raziskavi, in dodati nekaj opazk o njihovi *inerciji*.

S pomočjo sedmih predlaganih modelov je sicer mogoče prikazati najpomembnejše premike v položaju in razumevanju literarnega proizvajalca pri nas, pa vendar velja ob tem opozoriti na nekatere pridrške. Ne gre le za to, da je prehajanje med modeli bolj kot zaporedje prelomov treba razumeti kot postopen proces. Kar se zdi še pomembnejše, je dejstvo, da so mnogi pisateljski modeli vsaj z določenimi potezami ostali živi in dejavni še mnogo po tem, ko so se pojavili in zaznamovali kulturno prizorišče. Pri tem so, če si sposodimo koristna Even-Zoharjeva koncepta, iz *centra* literarnega (poli)sistema z leti pogosto (od)potovali na njegovo *periferijo*. Oglejmo si te pojave kar od začetka. Kot vemo, je prvi tip slovenskega

tekstovnega (ne pa še literarnega) proizvajalca duhovnik, ki piše izključno nabožne tekste. Že ta model je nedvomno pomemben za preroditelja-duhovnika, ki piše tudi literarna besedila – toda duhovnik kot avtor literarnih tekstov vse do danes ni nobena redkost, četudi je z vidika »centra« sistema njegovo delo ožigosano kot periferna produkcija. Nasploh je preroditeljski model močno zaznamoval prvega odločnega borca za avtonomizacijo literature, Prešerna, ter ostal dejaven skozi celo 19. stoletje in šele Cankar je temeljiteje obračunal z njim. Odtlej ta zastareli model seveda ni več mogel biti v centru, kar pa ne pomeni, da je izginil – kar presenetljivo se zdi, a njegove poteze je mogoče prepoznavati vse do današnjih dni.

Še pomembnejši je tu model pisatelja-umetnika, ki ga je utemeljil in uveljavil Cankar s somišljeniki. Povsem očitno gre za temeljni model, v okviru katerega so slovenski pisatelji še dolgo časa razumeli svojo vlogo in poslanstvo. Četudi se na prvi pogled zdi, da avantgardistični tip skuša ta model dekonstruirati, se pravzaprav izkaže, da ga želi le do konca radikalizirati. Pri pisatelju-disidentu pa je že na prvi pogled očitno, da izhaja iz podobnih načel in predstav o umetnosti, umetniku in njegovi družbeni vlogi, kot je začrtana že z umetniškim modelom; le da je zaradi specifičnih družbenih razmer ta vloga zaostrena v konfliktu s totalitarno oblastjo. Pravi izziv temu dominantnemu modelu, ki od moderne dalje bolj ali manj obvladuje center literarnega sistema, utegnejo torej predstavljati šele najsodobnejše transformacije avtorskega dela in položaja v poznem kapitalizmu, pogojene z globalizacijo, razmahom interneta in novih medijev.

Vsekakor se zdi, da je medijska inflacija zadnjih let odprla različne nove možnosti profesionalnega udejstvovanja v medijskem sistemu – ne pa tudi v literarnem. Avtorji imajo relativno veliko možnosti, da nekaj zaslužijo s pisanjem tekstov, s katerimi pokrivajo nenasitne strukturne apetite medijev. Tako podpise uveljavljenih mojstrov besede pogosto najdemo tudi pod kolumnami, reportažami in sploh manj zahtevnimi žanrskimi članki za časopise, revije, radio in televizijo. Kulturna industrija na splošno potrebuje vse več besedil, in zato se zateka k vedno številčnejši delovni sili, ki jo plačuje mezdnino in je na splošno vse manj usposobljena; pisatelj pogosto mora pristajati na to »copy-paste« produkcijo – težko bi jo imenovali ustvarjanje –, ki mu jo narekuje informacijska preobrazba družbe. V tem procesu samo literarno ustvarjanje postopoma pristaja na obrobju, v veliki meri izgublja tekmo s hitrejšimi in z novejšimi mediji za prenos vsebin. Literatura izgublja avro podedovanega zgodovinskega prestiža, avtorji pa se na nove okoliščine odzivajo različno; na primer tako, da pričakujejo doslednejše uveljavljanje *intervencionistične* kulturne politike.<sup>273</sup>

<sup>273</sup> Ni presenetljivo, da del pisateljske srenje nasprotuje proletarizaciji literarnega proizvajalca in mezdnemu delu ter se zavzema za zaščito avtorjevega dela, ki ne bo omejeno na

Opisani tok je seveda nepovraten, zato je sodobni literarni avtor vse bolj prisiljen ozavestiti in reševati konflikt med lastno težnjo po produkciji intelektualnih in estetskih presežkov in težnjo medijskega sistema po (re)produkciji povprečnosti. Vse bolj se zaveda, da je tudi sam ujet med dve skrajnosti: ali naj bo le še zabavljač, »entertainer«, ki od dela utrujeni in otopeli množici servira niz zabavnih pripetljivajev in zgodbic za na plažo ali eksistencialnih modrosti, prirejenih ustrezni ciljni skupini; ali pa naj brezpogojno zasleduje lastne umetniške ambicije in se ne ozira na trg in t. i. popularno kulturo, pri čemer utegne plačati izjemno visoko ceno – ne le da bo njegovo delo ostalo nenagrajeno v finančnem smislu, saj bo moral za objavo plačati iz lastnega žepa, ampak utegne ostati celo brez simbolnega kapitala. Njegova samozavest kopni in še dodatno mu jo zbijajo teoretiki, ki mu dokazujejo, da je vse, kar počne v »polmraku« pisateljske izbe, v resnici le še postmoderno premetavanje črk in zgodb, ki smo jih že zdavnaj slišali, rekombiniranje citatov, katerih izvor je utonil v pozabo.

Sodobni literarni proizvajalec je vse manj prepričan, da je on tisti genij, ki bo v transu, na robu zamaknjenja, uvidel pravo resnico in jo v posebnem konvencionaliziranem okviru literarnega sistema posredoval družbi. Vidi pa, da bo moral – če se ne želi predati zgolj trgu – za distribucijo svoje (literarne) resnice izkoristiti vse mogoče poti in se vdinjati nosilcem medijskega in političnega vpliva in če je treba, po navodilih založnikov predstavljati svoje zamisli v najbanalnejših okoliščinah (na primer naključnežem v nakupovalnem centru). Vidi, da dostop do medijev ni pogojen le s kakovostnim literarnim delom, ampak tudi z gojenjem osebnih stikov z njihovimi predstavniki, obiskovanjem prireditev, kjer se zbira avtorska, založniška in medijska srenja (literarni večeri, festivali poezije, kolokviji, branja, obletnice ipd.) in nasploh intenzivno občevanje z vsemi akterji v literarnem sistemu. Vidi, da si mora prizadevati predvsem za veljavo v določenih krogih, na primer akademskem ali stanovskem, če želi svojim delom zagotoviti kanoničen status pa tudi finančne subvencije. Vidi pa tudi, da mora biti pozoren na prestiž založnikov in revij, s katerimi dela, kajti za avtorja in njegov simbolni kapital nikakor ni vseeno, kje in kako objavlja.<sup>274</sup>

---

odstotke od prodaje. V imenu družbenih koristi naj bi država in zakonodaja bolje zaščitili avtorja in s tem pripomogli k temu, da načela trga, založniških monopolov in profita za vsako ceno ne bi uniformirala literarne proizvodnje.

<sup>274</sup> Zdi se, da velik simbolni kapital še vedno prinašajo objave pri uveljavljenih založbah (Mladinska knjiga, Cankarjeva založba), ugledne so tudi objave pri Novi reviji, Beletrini in deloma Literi, Sanjah, Gogi in še nekaterih manjših; pa tudi v revijah, kot so *Literatura*, *Nova revija* in *Sodobnost*.

Da bi pisateljeva resnica sploh prišla na dan, se mora njen protagonist postaviti v natanko tisto pozo, v katero morda niti ne verjame več: mora postati Avtor. O svojem ustvarjanju mora spregovoriti na specifičen, *kodiran* način: govoriti mora o navdihu, inspiraciji, kreativnosti; ne pa o produkciji, honorarjih, tantiemih in drugih banalnostih pisateljskega vsakdanjika. Takšnega avtorja si namreč želi tudi literarna publika in morebiti je avtor, ali natančneje, njegova avtorska funkcija, neizogiben del procesiranja in cirkulacije v sodobnih literarnih sistemih. Vsekakor je model avtonomnega avtorja specifična forma, s katero se proizvodnja idej v določenih segmentih umetnostnega sistema – in med njimi je literatura med najbolj očitnimi – vpisuje v ekonomski red družbe. V času, ko je družbena produkcija na vseh področjih vse bolj kolektivna in singularni avtorski model v realnosti »kreativnih timov« zamira, to utegne zveneti anahronistično, pa vendarle drži: v medijskem sistemu je literarni proizvajalec prisoten predvsem kot veliki Avtor.

Opisani razkorak med proizvajalcem in avtorjem seveda ni specifičen za današnjo situacijo, njegova dinamika se razpleta skozi celotno novoveško literaturo in njene neizogibne interakcije z družbenim in gospodarskim redom. Pa vendar je pritisk danes, po padcu totalitarnih sistemov, ki so s seboj na smetišče idej odplaknili tudi nekatere specifične pisateljske fantazme in iluzije, morda večji kot kdaj koli prej. Kako se bo situacija razpletala, je nevhvaležno napovedovati, kajti ni še mogoče ozavestiti vseh razsežnosti komunikacijske revolucije, ki smo ji priča in ki bo nedvomno vplivala na literarno produkcijo. Namesto jasnega zaključka je potemtakem tole razmišljanje ustrežnejše končati odprto, z nekim vprašanjem. Vprašati pa se je mogoče tole: koliko je trdna zaverovanost, *vera* v individualni, ustvarjalni avtorski subjekt dejansko pripomogla k neverjetnemu razcvetu evropske umetnosti novega veka? Koliko je takšna vera vodila vse umetnostne panoge na vratolomno pot do skrajnih robov modernizma in še čez, da bi za seboj pustila – hierarhično urejen in kanonično strukturiran (kajti takšno *urejanje* preteklosti je že od začetka vpisano v ta model) – neverjetno raznolik korpus artefaktov, kakršnega težko primerjamo s kakšno drugo kulturo? In še: ali ni ravno dejstvo, da je evropska kultura avtorja postavila na (najvišji) piedestal, učinkovalo na neverjetno predanost, odpovedi in žrtve, značilne za mnoge pomembne ustvarjalce?

Če na takšna vprašanja odgovorimo pritrdilno, potem smo le še za korak oddaljeni od pomisleka, da je postmodernistična koncepcija avtorstva, ki racionalno (in cinično) razjeda »illlusio«, *kaj malo* primerno izhodišče za velike umetnostne dosežke. Kolektivna, avtopoetična *proizvodnja verjetja* v smisel in učinek lastnih

prizadevanj, ki je skozi stoletja spajala gručice ambicioznih avtorjev in jih transgeneracijsko povezovala s prav tako zahtevnimi gručicami sprejemnikov, je v resnici spodbudila rezultate, za katere se nam vsaj dozdeva, da močno presegajo raven, ki bi jo kadar koli zmogel proizvesti hladni, preračunljivi *calculus* ekonomskega sistema družbe. Če to drži, potem si je mogoče upravičeno želeli, da »odčarani« *proizvajalec*, ki ga je analitični razum osvobodil iluzij, vendarle ne bi povsem prevladal nad zamaknjenim in visoko motiviranim *avtorjem*, tistim, ki so ga v antiki imenovali »aoidos« ali »poeta vates«, pri nas pa ga morda še najlepše zadene preprosta beseda – poet.



---

# Bibliografija

## Primarna literatura

- CANKAR, IVAN: *Zbrano delo* (I–XXX). Ljubljana, DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- JANČAR, DRAGO: *Sproti*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1984.
- JANČAR, DRAGO: Slovenski eksil. *Nova revija* št. 57, 1987, str. 220–228.
- JANČAR, DRAGO: *Terra incognita*. Celovec: Založba Wieser, 1989.
- JANČAR, DRAGO: Odpravljanje zgodovine. *Nova revija* št. 101/102, 1990, str. 1388–1390.
- JANČAR, DRAGO: *Razbiti vrč*. Ljubljana: Mihelač, 1992.
- JANČAR, DRAGO: Egiptovski lonci mesa. *Nova revija* št. 149, 1994, str. 1–18.
- JANČAR, DRAGO: Slovenske marginalije. V: *Sproščena Slovenija*. Ljubljana: Nova revija, 1999, 159–185.
- JARC, MIRAN: *Novo mesto*. Maribor: Obzorja, 1989.
- JURČIČ, JOSIP: *Zbrano delo* (I–XI). Ljubljana, DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- HUDOLIN, JURIJ: *Objestnost*. Ljubljana: Študentska založba, 2005. (Knjižna zbirka Beletrina.)
- KOCBEK, EDVARD: *Zbrano delo* (I–II, V–VIII). Ljubljana, DZS/Litera. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- KOCBEK, EDVARD: *Zbrane pesmi 1, 2*. Ljubljana, CZ, 1977.
- KOŠEKI, JOVAN VESEL: *Razne dela pesniške in igrokazne*. Ljubljana: Matica Slovenska, 1870.
- KOSOVEL, SREČKO: *Integrali 1926*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- KOSOVEL, SREČKO: *Zbrano delo* (I/I, I, II, III/I, III/2). Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- KOSOVEL, SREČKO: *Ikarjev sen. Dokumenti, rokopisi, pričevanja*. Ur. Aleš Berger, Ludwig Hartinger. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.
- Krajnska Zbbeliza I–V*. Faksimile prve izdaje. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1969. (Monumenta litterarum Slovenicarum 6.)
- KVEDER, ZOFKA: *Izbrano delo Zofke Kvedrove* (I–VIII). Ur. Marja Boršnik, Eleonora Kernc. Ljubljana: Belo-modra knjižnica, 1938–1940. (Zbirka slovenskih književnic, citirano kot ID.)



- LINHART, ANTON TOMAŽ: *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel južnih Slovanov Avstrije 1 in 2*. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.
- LINHART, ANTON TOMAŽ: *Zbrano delo* (I). Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- MUCK, DESA: *Panika*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- MUCK, DESA: *Pasti življenja*. Celovec: Mohorjeva družba, 2005
- MUCK, DESA: *Lažniva Suzi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- Pisance od lepeb umetnost*. Faksimile po tiskanem primerku in rokopisu v NUK v Ljubljani. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977. (Monumenta litterarum Slovenicarum 14.)
- PISK, KLEMEN: *Labas vakaras*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- PISK, KLEMEN: *Visoko in nagubano prapočelo*. Novo mesto: Založba Goga, 2000.
- PISK, KLEMEN: Izpraznjenost poezije. *Sodobnost* 66, št. 3, 2002, str. 295–300.
- PISK, KLEMEN: *Mojster v spovednici*. Grosuplje: Mondena, 2002.
- PISK, KLEMEN *Stibi pod nadzorom*. Ljubljana: V.B.Z., 2004. (Zbirka Promenada.)
- Pisma slovenskih književnikov o književnosti*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. (Kondor 298.)
- PODBEVŠEK, ANTON: *Literarna zapuščina*. Ljubljana, zasebna last (hrani Asta Mohorič).
- PODBEVŠEK, ANTON: *Človek z bombami*. Ljubljana: Štefanija Ravnikar – Podbevškova, 1925.
- PODBEVŠEK, ANTON / GLAVAN, MIHAEL (ur.): Podbevškova Žolta pisma. *Rast* 1, št. 4, 1990, str. 320–324.
- POHLIN – ZOIS – LINHART – VODNIK. *Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- PREŠEREN, FRANCE: *Pesnitve in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. (Kondor 25 in 35.)
- PREŠEREN, FRANCE: *Zbrano delo* (I–II). Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)
- Slovenski literarni programi in manifesti*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. (Kondor 256.)
- Starejše slovensko slovstvo*. Ur. Jože Pogačnik. Maribor: Obzorja, 1980.
- TRDINA, JANEZ: *Podobe prednikov. Zapiski Janeza Trdine iz obdobja 1870–1879. 27 zvezkov rokopisa v 3 knjigah*. Uredila Snežana Štabi in Igor Kramberger. Ljubljana: Krt, 1987.
- TRDINA, JANEZ: *Zbrano delo* (I–XII). Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)

- TRDINA, JANEZ: *Zgodovina slovenskega naroda*. Ljubljana: Matica slovenska, 1866.  
 VODNIK, VALENTIN: *Zbrano delo* (I). Ljubljana: DZS. (Zbrana dela slovenskih pisnikov in pisateljev, citirano kot ZD.)

## Sekundarna literatura

- ANTONČIČ, EMICA, 1998: Titanski lirski subjekt, avantgarda in starostne pesmi. *Dialogi* 34, št. 3/4, str. 10–17.
- ANTONČIČ, EMICA, 2000: Anton Podbevšek in vprašanje o koncu poezije. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Novo mesto: Založba Goga, str. 39–43.
- BAJEC, JOŽE, 1973: *Slovenski časniki in časopisi 1937–1945*. Ljubljana, NUK.
- BARTHES, ROLAND, 1986: Od djela do teksta. V: Beker, Miroslav: *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 181–186.
- BARTHES, ROLAND, 1995: Smrt avtorja. V: *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, str. 19–24.
- BAŠ, ANGELOS, 2000: Kako se je nosil Prešeren. V: *Simpozij Prešernovi dnevi v Kranju. Ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna*. Kranj: Mestna občina.
- BEKER, MIROSLAV, 1986: *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- BENNETT, ANDREW, 2005: *The Author*. London, New York: Routledge.
- BERČIČ, BRANKO, 2000: O knjigah in knjižničarstvu. Ljubljana, Filozofska fakulteta. (Bibliothecaria 8.)
- BERNIK, FRANCE; DOLGAN, MARJAN, 1988: *Slovenska vojna proza 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska matica.
- BJELČEVIČ, ALEKSANDER, 1997: Zgodovina slovenskega verza – skica. V: *SR (Zadrževčev zbornik)* 45, št. 1–2, str. 191–201.
- BOHORIČ, ADAM, 1987: *Arcticae horulae succisivae. Zimske urice proste*. Prevod Jože Toporišič. Maribor: Obzorja.
- BOROVNIK, SILVIJA, 1995: *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Mihelač.
- BOURDIEU, PIERRE, 2000: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prevod Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- BOURDIEU, PIERRE, 2000a: Zgodovinska geneza čiste estetike. Prevod Barbara Galle in Alenka Hladnik. *Filozofija na maturi* št. 1/2, str. 45–55.
- CHAUCER, GEOFFREY, 1974: *Iz Canterburyjskih zgodb*. Prevod Marjan Strojjan. Ljubljana, Mladinska knjiga. (Kondor 145.)

- CORNIS-POPE, MARCEL; NEUBAUER, JOHN (ur.), 2004. *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2004.
- ČOP, MATIJA, 1983: *Pisma in spisi*. Ur. Janko Kos. Ljubljana, Mladinska knjiga. (Kondor 206.)
- DOLAR, JARO, 1977: *Slovenska moderna. Pričevanja o njenem sprejemanju in o literarnem ozračju ob njenem nastopu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- DOLENC, ERVIN, 1996: *Kulturni boj. Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS 1918–1929*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- DOLINAR, DARKO, 1978: *Pozitivizem v literarni vedi*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 5.)
- DOLINAR, DARKO, 2005: Trdina in začetki slovenskega literarnega zgodovinopisja. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 167–186.
- DOLINAR, FRANCE M., 2004: *Knjižnice skozi stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Bibliothecaria 14.)
- DOLGAN, MARJAN, 1988: *Slovenska muza pred prestolom. Antologija slovenske slavilne državniške poezije*. Ljubljana: Krt. (Krt 57.)
- DOLGAN, MARJAN, 2001: *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Kondor 298).
- DOLGAN, MARJAN, 2002: Literarne revije. *Slovenska kultura v XX. stoletju*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 145–166.
- DOLGAN, MARJAN, 2005: Janez Trdina – realist za folklorno masko. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 93–108.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. (Studia litteraria.)
- DOVIĆ, MARIJAN, 2005: Trdina, pisec na mejnikih razvoja avtonomnega literarnega sistema. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 75–92.
- DOVIĆ, MARIJAN, 2006: Literatura in mediji v Jurčičevem času. *Slavistična revija* 54, št. 4, str. 543–557.
- ESCAPIT, ROBERT, 1970: *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska. (Biblioteka Znanje.)
- ERNST, GUSTAV, 1989: Avtor kot produkcija. *Literatura* 3, št. 3, str. 94–110.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, 1990: *Polysystem Studies. Poetics Today* 11, št. 1 (posebna izdaja).
- FAGANEL, JOŽE, 1999: *Zoisovi rokopisi*. Ljubljana: Založba ZRC.

- FOUCAULT, MICHEL, 1979: What is an Author? V: *Textual strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. Ur. Josué V. Harari. Ithaca, New York. Cornell University Press, str. 141–160.
- GABER, ANTE, 1937: Skozi stoletja za našim novinarstvom. V: *Razstava slovenskega novinarstva*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko združenje, str. 179–223.
- GABRIČ, ALEŠ, 1991: *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana: Mladika. (Borec XLIII, 7, 8, 9.)
- GABRIČ, ALEŠ, 1994: Od Mladinske revije do Perspektiv. *Borec* XLVI, 535–537, str. 1069–1086.
- GABRIČ, ALEŠ, 1995: *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- GABRIČ, ALEŠ, 1995a: Edvard Kocbek od prisilnega umika v zasebnost do vrnitve v javno življenje. *Nova revija* 14, št. 159–160, str. 193–203.
- GANTAR, KAJETAN, 2002: Antični substrat v metaforiki Prešernovih nemških pesmi. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ljubljana: Založba ZRC, str. 125–148.
- GLOBOČNIK, DAMIR, 2000: *Pesnikova podoba. O portretih in karikaturah dr. Franceta Prešerna 1850–1952*. Ljubljana, samozaložba.
- GRANDA, STANE, 2005: Janez Trdina in Novo mesto. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 15–44.
- GRDINA, IGOR, 1999: *Od Brižinskih spomenikov do razsvetljenstva*. Maribor: Obzorja.
- GRDINA, IGOR, 2001: Karantanski mit v slovenski kulturi. V: *Vladarji, lakaji, boemi*. Ljubljana: Studia humanitatis, str. 13–36.
- GRILC, UROŠ, 2006: Knjiga v presečišču javnega in zasebnega: primeri Francije, Finske, Hrvaške in Slovenije. *Knjižnica* 50, št. 4, str. 49–80.
- GSPAN, ALFONZ, 1956: Razsvetljenstvo. V: *Zgodovina slovenskega slovstva I*. Ljubljana: Slovenska matica, str. 329–440.
- GSPAN, ALFONZ, 1969: Tri nova Zoisova slovenska pesemska besedila. *Slavistična revija* 18, št. 2, str. 119–182.
- GSPAN, ALFONZ, 1974: Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom. Ljubljana: s. n. (Posebni odtis iz revije *Prostor in čas* št. 8–12, 1973.)
- GUILLORY, JOHN, 1983: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, 1985: The body versus the printing press: Media in the early modern period, mentalities in the reign of Castille, and another history of literary forms. *Poetics* 14, št. 3–4, str. 209–229.
- HLADNIK, MIRAN, 1982: Mohorjanska pripovedna proza. *Slavistična revija* 30, št. 4, str. 389–414.

- HLADNIK, MIRAN, 2000: Apokrifni Prešeren. V: *Simpozij Prešernovi dnevi v Kranju. Ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna*. Kranj: Mestna občina.
- HLADNIK, MIRAN, 2003. *Slovenska kmečka povest*. Elektronski vir. Ljubljana: samozaložba, <http://www.ijs.si/lit/skpl.html-l2> (čas dostopa: 21. 11. 2005).
- HOFMAN, BRANKO, 1978: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HORVAT, MARJAN, 1998: Prepovedi in zaplembe tiskane besede v Sloveniji 1945–1990. V: *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, str. 126–142.
- INKRET, ANDREJ, 1990: *Vroča pomlad 1964 / Rožanc, Marjan: Topla greda*. Ljubljana: Karantanija.
- JACO, ALDO DE, 1979: Več založb kot pisateljev. *Sodobnost* 27, št. 3, str. 349–354.
- JAKOPIČ, RIHARD, 1930: K dogodkom pred 10. leti v Novem mestu. V: *Dolenjska metropola Novo mesto*. Ur. Anton Podbevšek. Novo mesto: Progres.
- Jaz, Cerberus*. Cenzura v knjižnicah. Ljubljana: NUK, 1996.
- JUVAN, MARKO, 1994: Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve. *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi*. (Obdobja 14). Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- JUVAN, MARKO, 2000: Arhast in novator: Tavčarjeva parodija na Podbevška. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Novo mesto: Založba Goga, str. 65–79.
- JUVAN, MARKO, 2000a: *Vezi besedila*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi.)
- JUVAN, MARKO, 2001: Prešernova in Puškinova poezija o poeziji. V: *F. Prešeren – A. S. Puškin*. (Ur. Miha Javornik.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 43–71.
- JUVAN, MARKO, 2003: Srečko Kosovel med moderno, avantgardo in modernizmom. V: *Literarni izživi*. Ljubljana – Maribor: SAZU – Pedagoška fakulteta, str. 106–122.
- KIDRIČ, FRANCE, 1938: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti: razvoj, obseg in cena pismenstva književnosti in literature*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KIDRIČ, FRANCE, 1938a: *Prešeren II. Biografija 1800–1838*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- KLUN, MARIJA, 2003: Valentin Vodnik kot tržnik. *Zvon* št. 6, str. 68–73.
- KMECL, MATJAŽ, 1975: *Od pridige do kriminalke ali o meščanskih začetkih slovenske pripovedne proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOCIJAN, GREGOR, 1974: *Knjiga in bralci*. Ljubljana: Kulturna skupnost Slovenije, 1974.
- KOCIJAN, GREGOR; ŽNIDERŠIČ, MARTIN; 1980: *Knjiga in bralci II*. Ljubljana: Kulturna skupnost Slovenije.

- KOCIJAN, GREGOR, 1981: Jurčičevo delo in literarnokritični odmevi. *JiS* 26, št. 7–8, str. 261–267.
- KOCIJAN, GREGOR 1983: *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*. Ljubljana: DZS.
- KOCIJAN, GREGOR; PODMENIK, DARKA; RUPEL, DIMITRIJ; ŽNIDERŠIČ, MARTIN; 1985: *Knjiga in bralci III*. Ljubljana: Kulturna skupnost Slovenije.
- KOCIJAN, GREGOR; PODMENIK, DARKA; ŽNIDERŠIČ, MARTIN; 1999: *Knjiga in bralci IV*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Bibliothecaria 5.)
- KOMELJ, MILČEK, 1982: Vloga Antona Podbevška. Skica iz pisem in spominov. *Naši razgledi* 31, št. 21, 5. november, str. 615–616.
- KORUZA, JOŽE, 1972: O začetkih slovenskega pesništva. *JiS* 17, št. 7–8, str. 222–229.
- KORUZA, JOŽE, 1993: *Značaj pesniškega zbornika »Pisanice od lepeb umetnost«*. Maribor: Obzorja.
- KOS, JANKO, 1983: Evropski pesniški vplivi v Pisanicah. *JiS* 29, št. 7, str. 237–242.
- KOS, JANKO, 1980: Avantgarda in Slovenci. *Sodobnost* 18, št. 8–9, str. 742–752; št. 11., str. 1088–1098.
- KOS, JANKO, 1980a: Modernizem in avantgarda. *Sodobnost* 18, št. 2, str. 120–129.
- KOS, JANKO, 1986: Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda. *Slavistična revija* št. 3, str. 247–258.
- KOS, JANKO, 1988: Valentin Vodnik kot nacionalnopolitični pesnik slovenskega razsvetljenstva. *Slavistična revija* 36, št. 1, str. 13–32.
- KOS, JANKO, 1992: O ječah in nagradah. *Sodobnost* 15, št. 10, str. 943–948.
- KOS, JANKO, 1994: *Neznani Prešeren*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, MATEVŽ, 1997: Kako brati Kosovela? V: Srečko Kosovel: *Izbrane Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, MATEVŽ, 2001: Poskusi z Nietzschejem: Podbevšek, Vidmar, Bartol. *Literatura* 13, št. 115/116, str. 126–168.
- KOVAČ, MIHA, 1999: *Skrivno življenje knjig. Protislovja knjižnega založništva v Sloveniji v 20. stoletju*. Ljubljana, Filozofska fakulteta. (Bibliothecaria 3.)
- KRAIGHER, ALOJZ, 1954: *Ivan Cankar: študije o njegovem delu in življenju, spomini nanj*. Ljubljana : Cankarjeva založba.
- KRALJ, ALBIN, 2005: Kocbek kot eden protagonistov slovenskega križarstva. 2000, št. 174–176, str. 5–24. (Zbornik *Globoko zgoraj*.)
- KRALJ, LADO, 1986: *Ekspressionizem*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 30.)
- KRALJ, LADO, 1986: Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma. *Primerjalna književnost*, št. 2, str. 29–44.

- KRAMBERGER, IGOR, 2005: Trdinova rokopisna ostalina. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 186–207.
- KRANJC, JANEZ, 1996: Cenzurni predpisi, veljavni za Kopitarja kot cenzorja. Ur. Jože Toporišič. V: *Kopitarjev zbornik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 523–534.
- KREFT, LEV, 1985: Cvetje v jeseni in novomeška pomlad. *Sodobnost* 32, št. 1, str. 88–95.
- KREFT, LEV, 2000: Kozmični anarhist. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto: Založba Goga, str. 28–38.
- Kriza revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001.
- KUTOŠ, SAMO, 2002: Paradoks ali paradoksi avtorskih pravic – in njihove rešitve. *Literatura* 14, št. 137/138, str. 239–245.
- LAPAJNE, IVO, 1937: Razvojne smeri slovenskega novinarstva. V: *Razstava slovenskega novinarstva*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko združenje, str. 224–236.
- LESSIG, LAWRENCE, 2005: *Svobodna kultura*. Prev. Polona Glavan. Ljubljana: Krtina, 2005. (Krt 132.)
- LOGAR, JANEZ, 1958: Trdinovo literarno delo v letih 1870–1880. *JiS* 3, št. 4, str. 148; št. 5, str. 197.
- LOGAR, JANEZ, 1961: Ob Trdinovem Zbranem delu. *JiS* 6, št. 5, str. 161.
- LOVE, HAROLD, 2002: *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LUBEJ, UROŠ, 2000: Podbevškova uganka. *Rast* 11, št. 3–4, str. 259–263.
- LUHMANN, NIKLAS, 2000: *Art as a Social System*. (Prevod Eva M. Knodt.) Stanford: Stanford University Press.
- MACHEREY, PIERRE, 1979: *Teorija književne proizvodnje*. Zagreb: Školska knjiga, 1979.
- MATL, JOSEF, 1971: Die slawische Idee in der Praefatio der Arcticae Horulae des Adam Bohorič. V: Bohorič, Adam: *Arcticae horulae. II. Teil: Untersuchungen*. München: Rudolf Trofenik.
- MATURANA, HUMBERTO R.; VARELA, FRANCISCO J., 1998: *Drevo spoznanja*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- MAZZINI, MIHA: *Dostava na dom*. Novo mesto: Goga, 2002.
- MIHURKO PONIŽ, KATJA, 2003: Ali je Njeno življenje Zofke Kveder feministični roman? V: *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. (Obdobja 21.)
- MIHURKO PONIŽ, KATJA, 2003a: *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta.

- MOČNIK, RASTKO, 1983: *Raziskave za sociologijo književnosti*. Ljubljana: DZS.
- MOČNIK, RASTKO, 2006: *Julija Primic v slovenski književni vedi*. Ljubljana: Sophia, 2006.
- MODER, JANKO, 1957: *Moborska bibliografija*. Celje: Mohorjeva družba.
- MORAVEC, DUŠAN, 1994: *Novi tokovi v slovenskem založništvu. Od Schwentnerja do prvih publikacij akademije*. Ljubljana: DZS.
- MUŠIČ, JANEZ, 1993: *Prešeren v upodobitvah*. Ljubljana: Mladika.
- NEŽMAH, BERNARD, 1998: Esej o zgodovini svobode izražanja v množičnih medijih v osemdesetih. V: *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, str. 365–374.
- NOVAK, BORIS A., 2002: Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu. V: *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ljubljana: Založba ZRC, str. 15–48.
- NOVAK, VILKO, 1986: *Raziskovalci slovenskega žroljenja*. Ljubljana: CZ.
- NOVAK POPOV, IRENA, 2000. Metafora v pesništvu Antona Podbevška. V: *Antona Podbevška 100 nadnaravnih let*. Novo mesto: Založba Goga, str. 44–64.
- OCVIRK, ANTON, 1984: Srečko Kosovel in konstruktivizem. V: *Srečko Kosovel: Integrali 1926*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- OGRIN, MATIJA, 2005: Trdinove kritiške presoje in estetski pogledi. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dovič. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 155–166.
- OROŽEN, BOŽENA, 1978: Zofka Kvedrova v Pragi. *Dialogi* št. 4, str. 220–232.
- OROŽEN, MARTINA, 1980: »Kresna noč« Janeza Trdine. V: *Janez Trdina – etnolog*. Ljubljana: Knjižnica glasnika SED.
- OROŽEN, MARTINA, 1996: *Oblikovanje enotnega slovenskega knjižnega jezika v 19. stoletju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- PATERNU, BORIS, 1955: Iz zgodovine slovenske literarne kritike. *JiS* 1, št. 1, str. 15; *Jis* 1, št. 2, str. 47.
- PATERNU, BORIS, 1957: *Slovenska proza do moderne*. Koper: Lipa.
- PATERNU, BORIS, 1970: Problem dveh tipov slovenske književnosti s posebnim ozirom na njen koroški del. *JiS* 15, št. 7–8, str. 215–225.
- PETRÈ, FRAN, 1956: Podbevškov problem. *Naša sodobnost* 4, št. 7–8, str. 674–692.
- PETRÈ, FRAN, 1970: Vodnikov Zadovoljni Kranjec kot primer iz poezije razsvetljenstva. *JiS* 15, št. 3, str. 65–76.
- PEZDIRC BARTOL, MATEJA, 2002: Novejši pogledi na branje pri nas in po svetu. *JiS* 47, št. 1–2, str. 17–28.
- PIRJEVEC, DUŠAN, 1978: *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.
- POGAČNIK, JOŽE, 1980: Od Brižinskih spomenikov do Linhartovega Matička. V: *Starejše slovensko slovstvo*. Ur. Jože Pogačnik. Maribor: Obzorja, str. 7–91.



- PONIŽ, DENIS, 1991: Sedem desetletij Človeka z bombami. V: Podbevšek, Anton: *Človek z bombami*. Novo Mesto: Dolenjska založba.
- POSNER, RICHARD A., 2003: *Pravo in literatura*. Ljubljana: Pravna fakulteta in Cankarjeva založba.
- PRIJATELJ, IVAN, 1935: *Duševni profili slovenskih prepородiteljev*. Za šestdesetletnico izdali Prijateljevi učenci. Ljubljana.
- PRIJATELJ, IVAN, 1956 (I, II), 1958 (III): *Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848–1895* (I–V). Ljubljana: DZS.
- RAK, MICHELE, 1979: Načini literarne produkcije in pisateljeva družbena vloga. *Sodobnost* 27, št. 3, str. 354–359.
- REES, KEES VAN, 1989: The Institutional Foundation of a Critic's Connoisseurship. *Poetics* 18, št. 1–2, str. 179–198.
- RUPEL, DIMITRIJ, 1976: *Svobodne besede. Od Prešerna do Cankarja*. Koper: Lipa.
- RUPEL, MIRKO, 1956: Reformacija. Protireformacija in barok. V: *Zgodovina slovenskega slovstva I*. Ljubljana: Slovenska matica, str. 187–325.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J., 1980: *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*. Band 1&2. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J., 1989: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J., 1990: *Why Literature Is Not Enough, Or: Literary Studies as Media Studies*. Siegen: Lumis Schriften.
- SLODNJAK, ANTON, 1969: Kranjska čbelica. Spremna beseda. V: *Krajnska Zbbeliza I–V*. Faksimile prve izdaje. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Monumenta litterarum Slovenicarum 6.)
- Slovenska knjiga. Seznam po stanju v prodaji dne 30. junija 1939*. Ljubljana: Organizacija knjigarjev Dravske banovine, 1939.
- STANONIK, MARIJA, 2005: Folklorizem kot literarni model pri Janezu Trdini. V: *Janez Trdina med zgodovino, narodopisjem in literaturo*. Ur. Marijan Dović. Novo mesto, Ljubljana: Založba Goga, Založba ZRC, str. 121–138.
- STRITAR, JOSIP, 1866: Preširnove poezije. V: *Pesmi Franceta Preširna*. Izdala Jož. Jurčič in Jož. Stritar. Ljubljana: Oton Wagner.
- ŠALAMUN-BIEDRZYCKA, KATARINA, 1972: *Anton Podbevšek in njegov čas*. Maribor: Obzorja. (Znamenja 37).
- ŠEPETAVC, ANTON, 1992: Honorarji – nujno zlo literature: (oris nekaterih gospodarsko-socialnih vidikov slovenske književnosti). *Celjski zbornik*, str. 55–68.
- ŠLEBINGER, JANKO, 1937: Slovenski časniki in časopisi. Bibliografski pregled od 1797–1936. V: *Razstava slovenskega novinarstva v Ljubljani 1937*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko udruženje.

- ŠTURM, LOVRO, 1998: O kratenju človekovih pravic in temeljnih svoboščin v Sloveniji v obdobju 1945–1990. V: *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, str. 65–101.
- Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Ur. Drago Jančar. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- TOMC, GREGOR, 2005: *Mentalna mašina. Možgani kot organski motor na duševni pogon*. Ljubljana: Sophia.
- VATOVEC, FRAN, 1955: Jurčičevi načelni in praktični pogledi pri urejanju Slovenskega naroda. *Nova obzorja* letn. 8, str. 211–216.
- VIDMAR, LUKA, 2006: »Et in politicis propheta«: politični komentarji v korespondenci med Žigo Zoisom in Jernejem Kopitarjem. *Slavistična revija* 54, št. 4, str. 753–775.
- VREČKO, JANEZ, 1986: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitezem*. Maribor: Obzorja. (Znamenja 89.)
- VREČKO, JANEZ, 1999: Labodovci, pilotovci, konstrukterji, konsisti in tankisti. *Slavistična revija* št. 1, str. 49–68.
- WILPERT, GERO VON, 1989: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zgodovina slovenskega slovstva I*. Ljubljana: Slovenska matica, 1956.
- ZUPAN SOSIČ, ALOJZIJA, 2001: Označevanje literature žensk. V: *Prvo slovensko-brvaško slavistično srečanje*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, str. 135–144.



---

# Stvarno kazalo

- anarhizem 173, 177, 178, 182, 183, 266  
anatema 198, 210, 211  
antologija 95, 187, 200, 211, 224, 256, 297  
aidos 22, 302, 309  
avtonomija (avtonomizacija) sistema 10, 11, 26–30, 33, 35–38, 40–43, 46, 48, 49, 57, 59, 60, 67, 71–73, 75, 81, 82, 99, 108, 114–119, 129, 130, 133, 136, 140, 142–144, 146, 148, 158, 159, 197, 198, 212, 217, 218, 226, 227, 231, 234, 259, 261, 263–284, 294, 297, 306, 308  
avtopoetičnost 276, 308  
avtorska funkcija 18–20, 27, 87, 308  
avtorske pravice 11, 12, 15, 21, 25, 26, 33–35, 44, 83, 145, 146, 156, 208, 224, 240, 256, 303  
avtorski honorar 10–12, 33–35, 44, 46, 77, 91, 106, 117, 138, 140, 141, 143, 148–158, 164, 208, 223, 234, 236–238, 249, 251, 255–258, 271, 285, 289, 291, 292, 295, 308  
boemstvo 37, 38, 45, 99, 100, 103, 106, 107, 113, 151, 304, 305  
cenzura 21, 43, 45, 47, 48, 60, 66–68, 76, 81, 82, 99, 108–112, 206–221, 225–230, 249, 258–261, 267–272, 298, 299  
copyright 17, 24, 26, 256, 302, 303  
dadaizem 181, 183  
delovalne vloge 10, 30, 33, 35, 43, 46, 58, 67, 84, 116, 140, 143, 187, 188, 195, 215, 264, 380  
delovalnik 29, 30, 141, 189  
diferenciacija, politična 117, 123, 126, 135, 139, 143  
diferenciacija, sistemska 32–35, 59, 61, 70, 74, 84, 87, 91, 92, 108, 117, 134, 135, 139, 141, 144, 185, 196, 198, 202, 235, 263, 264, 268, 295  
ekspresionizem 107, 174, 211  
elitna literatura 44, 93, 94, 140, 141, 144, 154, 160, 185, 196, 199, 233, 242, 247, 248  
empirična literarna znanost 7, 9, 11–13, 19, 29, 33, 36, 106, 119, 136, 190, 280, 285  
estetska konvencija 30–33, 43, 45, 46, 87, 115, 118, 119, 130, 131, 133, 142, 198, 263, 264, 273, 280–284  
feminizem 159, 160, 162, 166–171, 202, 260  
fetišizacija 36, 42, 174  
fikcija 20, 40, 45, 47, 98–100, 108, 112, 114, 118, 119, 130, 132, 133, 142, 178, 212, 216, 221, 225, 241, 243, 247, 261, 271, 278, 282–284  
futurizem 173–175, 179, 181, 192, 194, 195

- genij 20, 21, 27, 28, 35, 104, 176, 282, 299–303, 307
- ideologija 14, 18, 21, 26, 27, 39, 43, 75, 84, 94, 97, 100, 113, 123, 134, 146, 181, 208–210, 226, 231, 235, 267, 269, 274–276, 282, 293
- iluzija (illusio) 39–41, 308, 309
- inkunabule 53
- interpretacija 9, 11, 13, 17, 19–21, 35, 40, 48, 57, 59, 96, 97, 112, 117, 153–155, 169, 178, 183–185, 189, 192, 272, 276, 280, 302, 304
- intervencionizem 267, 294–296, 306
- knjigarnar 69, 76, 78, 93, 109, 110, 235, 286
- knjigarne 34, 69, 70, 154, 199–201, 235, 236, 240, 242, 245, 250, 250, 252, 254, 256, 286
- knjigarniška mreža 239, 240, 251, 252, 286
- knjižničarstvo 43, 45, 53, 73, 78–81, 84, 251, 271
- knjižnično nadomestilo 223, 244–246, 248, 251, 254, 258
- komunikat 30–32
- komunikatna baza 30, 31
- komunizem 47, 127, 183, 198, 202–204, 206–210, 212, 214, 215, 219, 220, 225, 226, 228, 230, 265, 266, 270, 271, 285, 291, 293
- konsekracija 37, 39–41, 190, 231, 232, 250, 271
- konstruktivizem (radikalni) 12, 17, 29, 30
- literarna kritika 10, 15, 17, 18, 34–40, 42, 43, 46, 65, 68, 87, 88, 91, 92, 114, 115, 123, 128–130, 133–136, 140, 141, 144, 146–148, 152, 162, 166, 169, 170, 176, 181, 184, 189, 190, 193, 197, 211, 212, 217–219, 227–230, 232, 233, 249, 253, 255, 256, 260, 263, 266, 270, 273, 276, 279, 288, 289, 292, 299
- literarna sociologija 9–11, 29, 36, 42, 209, 273, 274
- literarna zgodovina 9, 11, 12, 14, 18, 43, 48, 50, 57, 59, 61, 63, 67, 78, 83, 87, 90, 93, 95, 97, 101, 128, 129, 131, 133, 134, 136, 144, 154, 157, 158, 160, 161, 168, 173, 185, 187, 190, 243, 258, 263, 278, 279
- literarne institucije 21, 28, 29, 35, 45, 66, 67, 69, 73, 76, 77, 80, 83, 84, 89, 95, 119, 128, 130, 134, 155, 184, 195, 198, 232, 242, 264, 271, 285, 288, 297, 298
- literarne nagrade 35, 47, 137, 150, 152, 210, 216, 217, 230–234, 238, 246, 247, 250, 259, 271, 293
- literarni kanon, kanonizacija 12, 25, 29, 30, 39, 43, 46, 47, 66, 87, 95, 99, 100, 107, 112–114, 129, 130, 134–136, 140, 143, 154, 166, 173, 177, 185–197, 200, 201, 271, 288, 307, 308
- literarni klasik 47, 186, 187, 189–192, 201, 222
- literarni obdelovalec 34, 47, 141, 186
- literarni polisistem 11, 76, 99, 280
- literarni posrednik 34, 40, 42, 144, 186, 251, 252, 266, 294
- literarni proizvajalec 9–12, 15–17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 33–35, 39–49, 57–59, 68, 71–75, 78, 81–84, 90, 91, 94, 98–100, 104, 108, 114, 115–117, 119, 123, 126, 128–131, 139–146, 150–152, 155, 158, 159, 173, 178, 181, 184–186, 188, 189, 195–198, 206, 216, 230, 233,

- 234, 249, 251–253, 255, 257–259, 261, 263–266, 269, 270, 276, 283, 285, 288–295, 302, 304–309
- literarni repertoar 6, 43, 45, 46, 55, 56, 59, 61, 63, 64, 72, 76, 82–84, 88, 99–103, 112, 113, 115–117, 119, 263, 265, 280–284
- literarni sistem 9–14, 29, 30, 32, 33, 35, 42, 43, 46–49, 58, 60, 72, 73, 75, 80, 81, 83, 87, 93, 95, 99, 105, 108, 112, 114–117, 119, 120, 125, 128–130, 134, 136, 140, 143, 153, 155, 158, 159, 171, 187, 196–198, 203, 206, 215, 217, 235, 249, 255, 259, 263–286, 290–293, 296, 306–308
- literarni sprejemnik 30–32, 34, 67, 91, 94, 101, 120, 126, 130, 131, 140, 186, 187, 266, 282–284, 309
- literarno polje 11, 12, 29, 26–42, 94, 123, 128, 143, 144, 154, 185, 231, 294, 297
- marksizem 90, 207, 276
- medbesedilnost (intertekstualnost) 17, 21, 22, 57, 101, 104, 112
- medijski sistem 10, 35, 43, 53, 80, 85, 117, 119–129, 135, 184, 198–203, 224, 263, 277, 285–296, 306–308
- monarhija 59, 67, 77, 96–98, 108, 209, 259, 268, 269, 279
- nacionalizem 50, 61, 100, 117, 122, 134, 135, 137, 142, 199, 266, 269, 275–277, 279
- nadrealizem 174
- novinarstvo 46, 49, 54, 58, 69, 85, 91, 116, 119–123, 129, 151, 164, 222, 223, 225, 249, 286–288, 291–293
- parodija 17, 219
- percepcija avtorstva 44, 45, 297–310
- pisatelj-avantgardist 10, 46–48, 173–197
- pisatelj-disident 10, 47, 197–233, 266
- pisatelj-preroditelj 12, 44, 59–99, 281
- pisatelj-umetnik 10, 46, 48, 143–172, 185, 196, 197, 205, 233, 264, 281, 305, 306
- plagiat 21, 83, 298, 300, 301
- poeta doctus 22, 302
- poeta vates 22, 302, 309
- poietes 22
- polivalenčna konvencija 30–33, 43, 116, 119, 130, 182, 198, 206, 263, 264, 273, 280, 281, 284
- predromantika 65, 94
- prevajanje 55, 61, 78, 91, 253–255, 288, 292
- profesionalizacija 25, 33, 35, 43, 46, 85, 106, 117, 127, 143, 144, 153, 158, 159, 223, 224, 263, 285–296
- protireformacija 51, 79
- razsvetljenstvo 7, 9, 13, 43–45, 49, 50, 55–57, 63, 71–74, 78, 80, 82, 84, 85, 87, 89, 95–100, 109, 112, 115, 131, 178, 265, 269, 277, 280, 281, 290, 304
- realizem 166, 170, 265
- reformacija 52, 53, 72, 79, 165
- romantični avtor 20, 26, 28, 29, 35, 45, 71, 78, 99–101, 104, 159, 176, 196, 297, 302, 303, 305
- romantika 20, 23, 27, 28, 94, 233, 265, 272, 282, 301, 302, 304
- salon 36, 45, 73, 75, 85, 89, 90, 207
- samocenzura 77, 81, 207, 215, 225, 259, 268–271, 293
- samoreferenčnost 30, 113, 274, 278, 279

- samorefleksija 104, 116–118, 197  
 samoorganizacija 10, 32  
 simbolni kapital 36–42, 128, 129, 154, 217, 250, 295, 307  
 sistemska teorija 9–11, 14, 273  
 skriptor 16, 18, 23, 24, 27, 110, 142  
 slovenski kulturni sindrom 114, 134, 263, 272–280, 293  
 socializacija 43, 45, 46, 180, 181, 186, 195, 210, 283  
 socializem 216, 224, 236, 238, 239, 250, 291, 294, 295  
 subvencije 35, 44, 68, 83, 203, 208–210, 212, 217–219, 224, 233, 234, 237, 248, 249, 251, 252, 254, 256, 258, 259, 266, 291, 293–296, 305, 307  
 svobodni pisatelj 33, 35, 148, 153, 222, 246, 252, 254, 255, 257, 258, 291  
 tiskarstvo 25–27, 43, 45, 52–55, 59, 67, 69–71, 75, 90, 115, 119, 125, 140, 157, 258, 295  
 titanizem 173–176, 178, 180, 185  
 totalitarizem 206, 216, 217, 220, 228–230, 233, 267, 270, 271  
 trivialna literatura 44, 93, 116, 117, 126, 144, 160, 161, 169, 185, 199, 203, 245, 286  
 uredniško delo 62, 85, 123, 143, 191, 192, 223, 238, 249, 255, 289, 290, 292, 295  
 uspešnica 47, 144, 233–237, 240–246, 292, 293  
 verzni (verzifikacijski) sistem 45, 62–64, 86, 88, 103  
 vrednotenje 41, 109, 129, 134–136, 147, 148, 154, 159, 168, 169, 185, 189, 191, 259, 284, 285, 291, 297–299, 304  
 založništvo 7, 10, 25, 35, 36, 38, 40, 43, 45–47, 49, 59, 67, 70, 87, 115, 116, 119, 124–129, 135, 144, 153–159, 196, 198–200, 203, 209, 217, 218, 223, 233–241, 245, 247, 249, 266, 272, 277, 286, 291, 293–295  
 zamejska literatura 199, 203, 213, 225  
 zaporna kazen 47, 110, 216–220, 222, 226–228, 230, 231, 263, 270

---

## Imensko kazalo

- Albrecht, Fran 139  
Alešovec, Jakob 117  
Alič, Jurij 94  
Alyn, Marc 192  
Andrejčkov Jože gl. Podmilšak, Josip  
Anton, Karl Gottlob 77  
Antončič, Emica 173, 176, 182, 184, 185,  
313  
Anžič Klemenčič, Ivanka 152, 162, 171  
Apih, Jožef 152  
Ariosto, Ludovico 101  
Aškerc, Anton 74, 96, 139, 144, 145,  
149, 170, 292  
Auersperg, Anton gl. Grün, Anastazij
- Bajec, Jože 203, 313  
Balant, Anton 211  
Balzac, Honoré 200  
Bamberg, Otomar 145, 149  
Banville, Theodore 37  
Barthes, Roland 16–20, 78, 297, 303,  
313  
Bartol, Vladimir 202, 317  
Bartol-Nadlišek, Marica 152, 162  
Basar, Jernej 55, 69  
Baš, Angelos 107, 313  
Baudelaire, Charles 37  
Bavčar, Igor 228  
Beaumarchais, Pierre A. C. 76, 77  
Beckett, Samuel 38  
Beker, Miroslav 15, 313  
Beličič, Vinko 213
- Bennett, Andrew 21–26, 28, 299, 300,  
313  
Berčič, Branko 52, 53, 69, 70, 79, 80,  
81, 313  
Berger, Aleš 189, 311  
Bernbacher, Jožefa 70  
Bernbacher, Lovrenc 75  
Bernik, France 313  
Bevk, France 200, 202  
Bežek, Viktor 145  
Bjelčevič, Aleksander 63, 313  
Blatnik, Andrej 220, 224  
Blaznik, Jožef 54, 110, 112, 125, 137  
Bleiweis, Janez 90, 105, 112, 115, 119,  
120, 124, 135, 277, 278, 286  
Boccaccio, Giovanni 24  
Bohorič, Adam 51, 52, 58, 79, 96, 313,  
318  
Boljka, Janez 205  
Böll, Heinrich 226  
Bonaventura 23, 27  
Bordon, Rado 231  
Borko, Franc 204  
Borovnik, Silvija 160–162, 166, 313  
Boršnik, Marja 160, 169, 170, 311  
Bourdieu, Pierre 11, 25, 26, 29, 36–42,  
107, 128, 136, 154, 216, 231, 248, 294,  
297, 313  
Brooke, Arthur 301  
Brown, Dan 242  
Brumen, Jože 189, 191  
Bučar, France 220, 228



- Bürger, Gottfried August 86  
 Byron, George 298
- Calderon de la Barca, Pedro 75  
 Cankar, Ivan 10, 46, 52, 90, 143–159,  
 164, 171, 172, 184, 190, 200, 201, 202,  
 226, 247, 258, 364, 265, 276, 281,  
 289, 290, 292, 304–306, 311, 320  
 Cankar, Izidor 201  
 Cankar, Karel 149  
 Casanova, Giovanni Giacomo 89  
 Casti, Giambattista 85  
 Cegnar, France 137  
 Cerar, Vasja 242  
 Cerkenik, Angelo 182  
 Chaucer, Geoffrey 23, 24, 301, 313  
 Chopin, Frédéric 246  
 Cigale, Matevž 137  
 Cigler, Janez 245  
 Clare, John 298  
 Clark, Mary H. 242  
 Collin, Heinrich Joseph 94  
 Cornis-Pope, Marcel 278, 279, 314  
 Crobath, Blaž 106
- Čander, Mitja 253  
 Čar, Aleš 253  
 Čelakovski, František 102, 103, 111  
 Černigoj, Avgust 179  
 Češko, Josipina 90  
 Čoh, Zvonko 241  
 Čop, Matija 50, 72, 87, 89, 100–103,  
 110–112, 134, 135, 280, 314  
 Čosić, Dobrica 214
- Dagarin, Jožef 145  
 Dalj, Vladimir Ivanovič 132  
 Dalmatin, Jurij 50, 51, 54, 79  
 Dante Alighieri 284
- Davy, Humphrey 89  
 Debeljak, Aleš 220  
 Debeljak, Tine 292  
 Degotardi, Anton 70  
 Demetrović, Juraj 165  
 Denis, Michael 63  
 Destovnik, Karel (Kajuh) 96  
 Dev, Anton Feliks (Janez Damascen)  
 10, 45, 49, 59–76, 83, 88, 94, 95,  
 281, 289, 290, 304  
 Dežman, Milivoj 151  
 Dickens, Charles 200, 202  
 Dickinson, Emily 298  
 Dolar, Jaro 144, 145, 213, 314  
 Dolenc, Ervin 199, 206, 314  
 Dolenc, Jože 213  
 Dolgan, Marjan 77, 89, 90, 95, 139, 217,  
 219, 220, 312–314, 318  
 Dolinar, Darko 7, 134, 314  
 Dolinar, Elvira (Danica) 162  
 Dolinar, France 79, 314  
 Dominkuš, Ferdinand 122  
 Dos Passos, John R. 298  
 Dostojevski, Fjodor M. 200  
 Dovič, Marijan 17, 29, 30, 36, 76, 134,  
 136, 277, 314, 315, 318–320  
 Doyle, Arthur C. 200  
 Drobnič, Jožef 137  
 Duchamp, Marcel 41  
 Duckworth, John Thomas 89
- Edling, Janez Nepomuk Jakob 66, 75,  
 83  
 Eger, Janez Friderik 68–70, 76, 92, 93  
 Eger, Rozalija 137  
 Einspieler, Andrej 124, 127, 137  
 Eliot, Thomas S. 15  
 Eller, Fran 144  
 Emanuel, Susan 313

- Endtner, Wolfgang Moritz 69  
 Erazem Rotterdamski 53  
 Erjavec, Fran 138  
 Ernst, Gustav 294, 314  
 Escarpit, Robert 11, 29, 74, 111, 290, 314  
 Even-Zohar, Itamar 11, 76, 99, 305, 314  
  
 Faganel, Jože 89, 314  
 Fajfar, Tone 207, 212  
 Feigl, Damir 201  
 Finžgar, Fran Saleški 150, 182, 200, 201  
 Flaubert, Gustave 37, 200  
 Flisar, Evald 292  
 Foucault, Michel 16, 18–20, 297, 303, 315  
 Franc I., cesar 60  
 Franc Jožef I., cesar 110, 269  
 Fries, Augustin 54  
 Funtek, Anton 140, 149  
 Furlan, Dušan 213  
  
 Gaber, Ante 54, 69, 70, 287, 315  
 Gabrič, Aleš 207, 208, 211–215, 217, 218, 315  
 Gabršček, Andrej 145, 164  
 Galle, Barbara 313  
 Gantar, Kajetan 101, 315  
 Gaspari, Maksim 155  
 Gaßler, Andrej 70  
 Gautier, Théophile 107  
 Gellner, Ernest 278  
 Geohelli, Marjan 242  
 Gide, André 200  
 Glasersfeld, Ernst 11  
 Glavan, Mihael 312  
 Glavan, Polona 318  
  
 Globočnik, Damir 104, 315  
 Glonar, Joža 201  
 Goethe, Johann Wolfgang 60, 66, 104, 134  
 Gogolj, Nikolaj V. 200  
 Goldenstein, Franz 104  
 Goldoni, Carlo 75  
 Golob, Janez (Edvard Kocbek) 213  
 Gottsched, Johann Christoph 63  
 Govekar, Fran 144, 145, 169, 170  
 Gradišnik, Janez 211  
 Gradnik, Alojz 96  
 Graf, Žiga 111  
 Grafenauer, Ivan 125  
 Grafenauer, Niko 220, 227, 243, 292  
 Granda, Stane 134, 315  
 Grass, Günter 226  
 Grdina, Igor 50, 51, 55, 57, 58, 60, 61, 315  
 Gregorčič, Simon 74, 96  
 Grigorović 169  
 Grilc, Uroš 240, 251, 252, 256, 296, 315  
 Grün, Anastasius 108, 133  
 Grund, Johann Jacob 94  
 Gspan, Alfonz 53, 59, 60, 62, 67, 71, 77, 81, 86, 87, 89, 94, 189, 191, 315  
 Guillory, John 134, 160, 190, 315  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 53, 315  
 Gutenberg, Johannes 53  
  
 Hace, Matevž 213  
 Hacquet, Baltazar 69, 89  
 Hägelin, Franz Karl 77  
 Hancke, Gottfried Benjamin 63  
 Hanka, Václav 112  
 Harari, Josué V. 314  
 Hartinger, Ludwig 311  
 Heptner, Janez Jurij 69  
 Herberstein, Karel 61, 74

- Herder, Johann Gottfried 35, 134  
 Hieng, Andrej 291  
 Hipolit Novomeški 51  
 Hladnik, Alenka 313  
 Hladnik, Miran 8, 107, 108, 117, 125,  
 126, 287, 315, 316  
 Hobhouse, John 298  
 Hofman, Branko 231, 291, 316  
 Hohn, Adam Heinrich 69  
 Homer 21, 22, 53, 301  
 Horacij (Quintus Horatius Flaccus) 101  
 Horvat, Marjan 207, 220, 316  
 Hren, Tomaž 145  
 Hribar, Ivan 140  
 Hribar, Spomenka 220  
 Hribar, Tine 220, 227  
 Hudolin, Jurij 305, 311  
 Hugo, Victor 200  
 Huysmans, Joris-Karl 37
- Ilc, Andrej 242  
 Ingolič, Anton 211  
 Inkret, Andrej 212, 219, 222, 316
- Jaco, Aldo de 294, 316  
 Jakac, Božidar 180, 185, 200  
 Jakopič, Rihard 90, 180, 181, 316  
 Jambrek, Peter 227, 228  
 Jan, Rado 218  
 Jančar, Drago 47, 207, 216–233, 243,  
 247, 259, 269, 271, 281, 289, 291, 304,  
 311, 316, 319, 321  
 Janez Pavel II. (Karol Woytiła) 253, 255  
 Janez Svetokriški 55, 69  
 Janežič, Anton 124, 137, 138  
 Janša, Janez 228  
 Japelj, Jurij 74, 75, 89, 91  
 Jarc, Miran 46, 173, 176, 177, 180, 182, 311  
 Jarnik, Urban 93, 94
- Javoršek, Jože 231  
 Jeglič, Anton 145  
 Jelačin, Ivan 202  
 Jelovšek, Ana 105  
 Jelovšek, Vladimir 164, 165, 167  
 Jelovšek, Vladoša 164  
 Jenko, Simon 96, 138  
 Jeraj, Vida 160  
 Jonson, Ben 25  
 Joyce, James 298  
 Jožef II. 60, 61, 66, 70, 82, 83  
 Jurčič, Josip 46, 112, 116–130, 139, 142,  
 152, 200, 281, 288–290, 304, 311,  
 314, 317, 321  
 Juvan, Marko 7, 55–57, 104, 113, 117,  
 141, 181, 190, 193, 282, 283, 284, 316
- Kajuh gl. Destovnik, Karel  
 Kalan, Andrej 151  
 Kant, Immanuel 60, 104  
 Kardelj, Edvard (Sperans) 202, 206,  
 214, 231  
 Kastelic, Miha 95, 110  
 Katnigg, Franc 242  
 Kavčič, Stane 209  
 Kavčič, Vladimir 291  
 Kermauner, Dušan 231  
 Kermauner, Taras 218, 219, 231  
 Kernc, Eleonora 160, 311  
 Kersnik, Janko 139, 200, 273, 317  
 Kessler, Marija 90  
 Kette, Dragotin 201  
 Kidrič, Boris 212  
 Kidrič, France 13, 60, 62, 67, 70, 72, 75,  
 76, 79, 80, 89, 90, 93, 94, 201, 316  
 Kisl, Janž 54  
 Kisl, Jurij 54  
 Klabus, Vital 218, 231  
 Kleinmayr, Ignac Alojz 69, 70, 75, 77

- Klemens, Andrej 69, 70  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 33  
 Klun, Marija 92, 316  
 Kmecl, Matjaž 117, 118, 122, 316  
 Knobl, Pavel 67, 93  
 Knodt, Eva M. 318  
 Kobilca, Ivana 90  
 Koblar, France 201, 204, 205, 209  
 Kocbek, Edvard 47, 198–216, 218, 226,  
 259, 266, 269, 281, 289, 291, 304,  
 305, 315, 317  
 Kocijan, Gregor 117, 127, 316  
 Kocjančič, Boris 214  
 Kogoj, Marij 179, 182  
 Komelj, Milček 179, 180, 182, 185, 317  
 Koncilija, Tomaž 176  
 Kopernik, Nikolaj 268  
 Kopitar, Jernej 63, 72, 86, 69, 96, 98,  
 102, 108, 111, 318, 321  
 Korn, Henrik 69, 70, 75, 76, 78, 93  
 Koron, Alenka 7  
 Koruza, Jože 62–64, 68, 70, 109, 317  
 Kos, Janko 32, 63, 75, 86, 95–98, 101,  
 104, 105, 117, 131, 178, 184, 185, 192–  
 194, 197, 218, 219, 230, 231, 314, 317  
 Kos, Matevž 174, 176, 193, 317  
 Koseski, Jovan Vesel 112, 129, 134, 135,  
 311  
 Kosovel, Srečko 47, 180, 186–197,  
 266, 281, 285, 289–291, 298, 304,  
 305, 311, 315–317, 319, 321  
 Košutnik, Anton 56  
 Kotzebue, August 75  
 Kovač, Miha 155–158, 234–240, 248,  
 286, 317  
 Kovačič, Lojze 207, 218, 231, 232  
 Kovič, Kajetan 241, 292  
 Kozak, Ferdo 207, 211  
 Kozak, Juš 207  
 Kozak, Primož 219  
 Krafft, Johann 54  
 Kraigher, Alojz 153, 155, 157, 317  
 Kraigher, Boris 209, 212, 214  
 Krakar, Lojze 231  
 Kralj, Albin 204, 317  
 Kralj, France 179  
 Kralj, Lado 174, 317  
 Kramberger, Igor 8, 131, 312, 318  
 Krammer, Mihael gl. Rogerij Ljubljanski  
 Kranjc, Janez 108–110, 318  
 Kranjec, Miško 202, 208, 213, 217, 218  
 Kreft, Bratko 207  
 Kreft, Lev 178, 183, 318  
 Krek, Janez Evangelist 201  
 Krelj, Sebastijan 79  
 Kremžar, Igor 93  
 Kristan, Etbin 90, 131, 152, 170, 188  
 Kropotkin, Pjotr 183  
 Kuhar, Lovro (Prežihov Voranc) 202  
 Kumerdej, Blaž 72, 79, 89  
 Kuralt, Martin 74, 80–82  
 Kutoš, Samo 303, 318  
 Kveder, Zofka 11, 46, 153, 159–172, 245,  
 281, 289, 290, 304, 305, 311, 318, 319  
 Kyd, Thomas 56  
 Ladinig, Simon 110  
 Lainšček, Feri 241  
 Lajovic, Anton 90  
 Lampe, Evgen 144  
 Lampe, Frančišek, 151 151  
 Lapajne, Ivo 92, 120, 122, 287, 318  
 Lawrence, David H. 200  
 Leconte de Lisle, Charles 37  
 Lenin, Vladimir I. 183  
 Leon, Janez 125  
 Leopold II., cesar 60, 109

- Lessig, Lawrence 301, 303, 318  
 Lessing, Gotthold Ephraim 33, 60, 134  
 Levec, Fran 139, 140, 145, 150  
 Levstik, Fran 117, 122, 128–130, 137, 201  
 Licht, Jurij 69, 70  
 Linhart, Anton Tomaž 45, 50, 70, 73–84, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 258, 281, 289, 290, 304, 312, 319  
 Lionelli, Tobija gl. Janez Svetokriški  
 Locke, John 27  
 Löffler, Štefka 149  
 Logar, Janez 131–133, 188, 205, 318  
 London, Jack 200  
 Lord, Albert 21  
 Love, Harold 298, 299, 318  
 Lubej, Uroš 181, 318  
 Ludlum, Robert 242  
 Luhmann, Niklas 10, 11, 30, 284, 318  
  
 Macedoni, Gregor 7  
 Macherey, Pierre 18, 318  
 Mahnič, Anton 144, 145  
 Majakovski, Vladimir V. 183  
 Majar, Matija (Ziljski) 123, 137  
 Makarovič, Svetlana 224, 243, 245  
 Maksimov, Sergej Vasiljevič 132  
 Malavašič, Franc 135  
 Maleš, Miha 201, 202  
 Mandelc, Janž 54  
 Mandelc, Valentin 138  
 Marija Terezija 59, 80, 96  
 Marlowe, Christopher 56  
 Marmont, Auguste F. 97  
 Marn, Josip 140  
 Marušič, Lovrenc gl. Romuald Štandreški  
 Matl, Josef 51, 318  
 Maturana, Humberto 11, 17, 318  
 Maupassant, Guy de 200  
  
 May, Karl 200  
 Mayr, Janez Krstnik 54, 69  
 Mazzini, Miha 242, 318  
 Mejak, Mitja 218, 219  
 Melik, Vasilij 126  
 Melville, Herman 298  
 Menart, Janez 292  
 Mencinger, Janez 117, 141  
 Merimée, Prosper 200  
 Merk, Ignac 70  
 Metastasio, Pietro 75  
 Metternich, Klemens W. L. 89  
 Mickiewicz, Adam 103  
 Mihelič, Janez 63  
 Mihelič, Mira 291  
 Mihurko Poniž, Katja 161, 163–170, 318  
 Miklošič, Fran 110  
 Miłosz, Czesław 254  
 Milton, John 25, 301  
 Minatti, Ivan 218  
 Mlakar, Pia 209  
 Mlakar, Pino 209  
 Möbius, Paul J. 161  
 Močnik, Rastko 275–277, 319  
 Moder, Janko 106, 125, 287, 319  
 Modic, Lev 207  
 Modrinjak, Štefan 93  
 Mohorič, Asta 312  
 Molière (Jean Baptiste Poquelin) 75  
 Moravec, Dušan 154, 155, 199, 201, 202, 319  
 Mrak, Ivan 209  
 Mrzel, Ludvik 230, 231  
 Muck, Desa 47, 224, 233–248, 254, 281, 289, 292, 304, 305, 312  
 Murn, Josip 153  
 Muser, Erna 169  
 Mušič, Janez 104, 319

- Naglič, Martin 63  
 Napoleon Bonaparte 96, 98, 117  
 Navratil, Ivan 137  
 Nerval, Gérard 107  
 Neubauer, John 278, 279, 314  
 Nežmah, Bernard 220, 221, 319  
 Nicolai, Friedrich 35  
 Nietzsche, Friedrich 174, 176, 193, 317  
 Njatin, Lela 224  
 Nodier, Charles 89  
 Novak Popov, Irena 175, 319  
 Novak, Bogdan 224, 243  
 Novak, Boris A. 101, 220, 319  
 Novak, Vilko 131, 319
- Ocvirk, Anton 139, 189, 191, 319  
 Ogrin, Matija 135, 136, 319  
 Onič, France 176  
 Opeka, Mihael 170  
 Orožen, Božena 164, 165, 319  
 Orožen, Martina 52, 133, 319  
 Ovidij (Publius Ovidius Naso) 66, 101, 301
- Paasilina, Arto 242  
 Paglovec, Franc Miha 56  
 Pahor, Boris 211, 213, 214, 225, 292  
 Pajk, Pavlina 161  
 Parulskis, Sigitas 254  
 Paternu, Boris 71, 117, 131, 134, 135, 319  
 Pavček, Tone 241, 242  
 Pavšek, Jurij 101, 108, 110, 111  
 Perovšek, France 207  
 Pesjak, Luiza 161  
 Petan, Žarko 231  
 Petrarca, Francesco 53, 101  
 Petrè, Fran 62, 66, 174, 319  
 Petronij Arbitr, Gaj 86  
 Pezdirc Bartol, Mateja 319
- Pikalo, Matjaž 249, 261, 282  
 Pindar 26  
 Pirjevec, Avgust 201  
 Pirjevec, Dušan 114, 214, 231, 273–275, 277, 278, 319  
 Pisk, Klemen 10, 47, 233, 249–262, 270, 281, 289, 292, 304, 305, 312  
 Platon 23, 27, 28, 53, 202  
 Podbevšek, Anton 46, 173–186, 192–196, 203, 281, 289–291, 304, 305, 312, 313, 316–320  
 Podgorc, Valentin 152  
 Podkrajšek, Emil 202  
 Podmenik, Darka 317  
 Podmilšak, Josip (Andrejčkov Jože) 201  
 Pogačnik, Jože 49, 55, 57, 72, 73, 75, 180, 280, 312, 319  
 Pohlin, Marko 61–64, 68, 69, 73, 74, 79, 88, 96, 312  
 Polič, Andraž 249  
 Ponikvar, Karla (Marija Ana) 169, 170  
 Poniž, Denis 173, 180–182, 320  
 Posner, Richard 270, 271, 282, 283, 300, 301, 320  
 Potrč, Jože 212  
 Pregelj, Ivan 200, 202  
 Preissova, Gabriela 164  
 Premru, Vladimir 176, 182  
 Presinger, Riko 213, 214  
 Prešeren, France 10, 45, 50, 52, 64, 82, 86, 87, 89, 95, 96, 98, 99–115, 128–130, 135, 142, 145, 184, 200, 258, 264, 272, 274, 276, 277, 279–281, 286, 289, 290, 304, 306, 312, 313, 315–317, 319, 320  
 Prežihov Voranc gl. Kuhar, Lovro  
 Prijatelj, Ivan 13, 67, 122–124, 137–139, 320

- Primic, Julija 105, 108, 319  
 Pučnik, Jože 218–220, 224, 227, 228  
 Puškin, Aleksander S. 153, 319  
 Quick, Amanda 242  
 Raab, Ana Marija 70  
 Rak, Michele 294, 320  
 Ranković, Aleksandar 214  
 Ravnikar Podbevšek, Štefanija 182  
 Razlag, Radoslav 138  
 Rebula, Alojz 214  
 Recer, Joannes 69, 94  
 Redeskini, Maksimilijan 56  
 Rees, Kees van 11, 190, 320  
 Reichard, Adam Friderik 69  
 Richter, Joseph 76, 94  
 Robida, Ivan 170  
 Rogerij Ljubljanski 55, 69  
 Romuald Štandreški 57  
 Rose, Mark 26  
 Rožanc, Marjan 207, 219, 227, 231, 232,  
 316  
 Ruczizka, Vincenc 69, 70  
 Rupel, Dimitrij 114, 220, 227, 273, 274,  
 276, 278, 317, 320  
 Rupel, Mirko 51, 56, 320  
 Rus, Veljko 218, 219, 227  
 Ruthven, Ken 28  
 Saksida, Iztok 220  
 Samo, vojvoda 113  
 Sapfo 106, 107  
 Sartre, Jean–Paul 268  
 Sassenberg, Jožef 69  
 Schenda, Rudolf 125, 126  
 Scherber, Peter 68  
 Schiller, Friedrich 104, 134  
 Schlegel, August Wilhelm 100, 134  
 Schlegel, Friedrich 100, 101, 134  
 Schlink, Bernhard 242  
 Schmidburg, Jožef Kamilo 110  
 Schmidt, Siegfried J. 11, 29–35, 116, 264,  
 280, 282, 283, 286, 320  
 Schneider, Matija 93, 94  
 Schönleben, Janez Ludvik 56  
 Schotter, Jožef Janez 69  
 Schwentner, Lavoslav 132, 147, 150, 151,  
 153–158, 163, 164, 188, 199–201,  
 235, 286, 319  
 Seliškar, Tone 182  
 Shakespeare, William 60, 75, 78, 201, 301  
 Sheldon, Sidney 242  
 Shelley, Mary 298  
 Shelley, Percy Bysshe 28, 298  
 Sienkiewicz, Henryk 200  
 Silbermann, Alphons 29  
 Sisova, Miloslava 165  
 Sivec, Ivan 224  
 Skarzinsky, January 103  
 Sket, Jakob 139, 152, 245  
 Slanc, Karel 153  
 Slodnjak, Anton 110, 111, 202, 320  
 Slomšek, Anton Martin 124  
 Smole, Andrej 107  
 Smole, Dominik 219, 291  
 Smolnikar, Breda 261, 282, 283  
 Smrekar, Hinko 90, 147  
 Snoj, Jože 227  
 Sonnenfels, Joseph 74  
 Sorbon, Robert 79  
 Spenser, Edmund 25  
 Stabej, Jože 88  
 Stage, Conrad Heinrich 81  
 Stanonik, Marija 132, 134, 320  
 Steel, Daniele 242  
 Stelzich, Anton 101, 108  
 Stendhal (Marie–Henri Beyle) 200

- Stillinger, Jack 298  
 Stivin, Emanuel 169  
 Stritar, Josip 112, 113, 128–130, 138, 139,  
     272, 274, 320  
 Strniša, Gregor 231  
 Strojan, Marjan 313  
 Stržinar, Ahacij 56  
 Sušnik, Janez 93  
 Svetec, Luka 90, 137  
 Swieten, Gerhard van 82, 108  
  
 Šafárik, Pavel Jozef 102  
 Šalamun, Tomaž 197, 219, 231, 247  
 Šalamun-Biedrzycka, Katarina 174, 176,  
     182, 183, 320  
 Šega, Drago 219  
 Šeligo, Rudi 227, 247  
 Šepetavc, Anton 154, 292, 320  
 Šerko, Alfred 181, 184  
 Škerl, Silvester 202  
 Škrabar, Stane 213  
 Šlebinger, Janko 139, 173, 178, 320  
 Šorli, Ivo 201  
 Štabi, Snežana 312  
 Štamcar, Miha 260  
 Šteger, Aleš 253  
 Štih, Bojan 231  
 Šturm, Lovro 207, 321  
 Šubic, Jožef 124  
 Šuklje, Gizela 160  
 Šušteršič, Ivan 163  
 Šuvaković, Miško 197  
  
 Tasso, Torquato 101  
 Taufer, Veno 218, 231, 292  
 Tauffrer, Inocenc 81  
 Tavčar, Ivan 130, 139, 140, 181, 196, 200,  
     273, 316  
 Thomas, knjigovez 69  
  
 Tinjanov, Jurij 15  
 Tito, Josip Broz 209  
 Tolkien, John R. 242  
 Toman, Lovro 90, 137  
 Tomažič, Franc 205  
 Tomc, Gregor 117, 321  
 Tomšič, Anton 122  
 Tomšič, Vida 214  
 Toporišič, Jože 313  
 Torkar, Igor 231  
 Townsend, Sue 241  
 Trdina, Janez 46, 52, 61, 107, 108, 116,  
     117, 129–142, 187, 188, 200, 276, 281,  
     284, 288–290, 304, 312–314, 317–  
     320  
 Trpinc, Fidelis 90  
 Trstenjak, Anton 139  
 Trubar, Primož 50–52, 79, 202  
 Turgenjev, Ivan S. 200  
 Turnograjska, Josipina 137, 161  
  
 Udovič, Jože 211  
 Uhliř, Hugo 202  
 Urbančič, Ivan 220, 227  
 Ušeničnik, Aleš 144  
  
 Valjavec, Matija 137  
 Valvasor, Janez Vajkard 69, 79, 114  
 Varela, Francisco 17, 318  
 Vatovec, Fran 122, 123, 321  
 Velde, Theodoor H. van de 268  
 Velikonja, Narte 230  
 Verdaasdonk, Hugo 11  
 Vergerij, Peter Pavel 50, 51  
 Vergilij (Publius Vergilius Maro) 66,  
     101  
 Vidic, Fran 152  
 Vidmar, Ciril 202  
 Vidmar, Igor 220



- Vidmar, Janja 224, 243  
 Vidmar, Josip 182, 211, 212, 214, 317  
 Vidmar, Luka 7, 96, 321  
 Virk, Jani 220, 224  
 Virk, Tomo 220  
 Višinski, Boris 221  
 Vodnik, Anton 211  
 Vodnik, France 176  
 Vodnik, Valentin 45, 52, 54, 62–64, 67, 69, 71, 74, 75, 78, 79, 83, 85–98, 103, 106, 111, 113, 119, 120, 200, 265, 277–279, 281, 286, 289, 290, 304, 311, 312, 316, 317, 319  
 Voltaire (François–Marie Arouet) 60, 75, 200, 268  
 Vorenc, Gregor 55  
 Voß, Johann Heinrich 63  
 Vošnjak, Josip 122  
 Vraz, Stanko 98  
 Vrečko, Janez 173, 178, 179, 182, 193, 321  
 Vrhunc, Janez 218  
 Vydra, František 165
- Wagner, Jožef 111  
 Wagner, Oton 128, 320  
 Weininger, Otto 161  
 Wieland, Christoph Martin 33  
 Wilde, Franz Ksaver 81  
 Wilde, Oscar 107, 298
- Willke, Helmut 11  
 Wilpert, Gero 106, 321  
 Wooding, Chris 242  
 Woolf, Virginia 168
- Young, Edward 27
- Zajc, Dane 219, 231  
 Zarnik, Valentin 138  
 Zbašnik, Fran 151  
 Zevnik, Primož 253  
 Zihlerl, Boris (Dornik) 202, 207–209, 212, 218, 231  
 Zlobec, Ciril 218  
 Zois, Michelangelo 89  
 Zois, Žiga 68, 72–75, 77, 79, 82–94, 96–98, 101, 134, 293, 312, 315, 316  
 Zola, Emile 200  
 Zupan Sosič, Alojzija 160, 321  
 Zupan, Jakob 113  
 Zupan, Vitomil 230, 231  
 Zupančič, Beno 215  
 Zupančič, Janez Anton 94
- Žagar, Janez 154, 157, 202, 235  
 Železnikar, Jaka 257  
 Žmitek, Peter 147  
 Žnideršič, Martin 316, 317  
 Župančič, Oton 90, 96, 139, 144, 156, 184, 200

---

# The Slovene Writer

## The Evolution of the Role of Literary Producer in the Slovene Literary System

### Summary

**T**HIS MONOGRAPH DEALS WITH theoretical and historical aspects of the position of the writer in Slovenia from the end of 18th century, when literature started to differentiate itself from other systems and form an autonomous social system, to the situation in which the writer finds himself at the beginning of the 21st century.

The book is divided into four major sections. The introduction, or section one, outlines and sets up the issues addressed. This is followed by section two, which focuses on the general issue of the writer in the context of the modern critique of authorship that was initiated a few decades ago, especially by Roland Barthes and Michel Foucault, and which has been discussed ever since in the light of new findings in this field. In order to place the theoretical issue of the author into a historical context, this section also deals with the history of the author from Ancient Greece and the Middle Ages to the invention of copyright and establishment of the model of the “Romantic author”, which still appears to strongly influence the Western perception of authorship in general. The following two chapters explain the theoretical and methodological framework of the survey. This is a “systemic and empirical” approach, based on the methods of ESL (empirical science of literature) and other methods, especially those connected with Pierre Bourdieu’s literary field theories and Itamar Even-Zohar’s polysystem theory. This framework allows the author to place the entire survey into a systemic perspective, from which the emergence and development of literature is observed as a process of functional differentiation of a special social subsystem. In this subsystem the four action roles, as explained by Siegfried J. Schmidt, are highly interconnected, the role of literary producer being only one of them. Such an explanatory framework demands consideration of a broad

range of factors (from socio-cultural to strictly textual) that can have an impact on the role of the literary producer and its historical modifications.

In the third, central section, the author deals with the role of the literary producer in the Slovene literary system. Fourteen cases of individual writers from the 18th to 21st centuries are discussed in detail and organised into a typology of seven models of the Slovene writer. These models are: (1) the writer as national awakener: from priest to layman (Dev, Linhart, Vodnik), (2) the writer between national awakener and artist (Prešeren), (3) the writer between the emerging literary system and national politics (Jurčič, Trdina), (4) the artistic writer (Cankar, Kveder), (5) the avant-garde writer (Podbevšek, Kosovel), (6) the dissident writer (Kocbek, Jančar) and, finally, (7) the writer between artist and producer (Muck, Pisk). The case studies devote special attention to historical and cultural backgrounds, the development of literary institutions (especially publishers, the book market, literary reviews, and newspapers) and the changing images of literary producers as viewed by the authors themselves as well as those of broader society. Special attention is also paid to the autonomisation of the literary system and to the process of establishing its specific conventions.

One of the important types of writer in Slovenia – which is also a more general feature of Central and Eastern Europe – is the strong model of the dissident writer, closely connected with issues of political domination over the autonomy of literature as exerted by a communist government. This type of a writer appears to gradually dissolve in the plurality of a democratic political system with a capitalistic market, a process in which the writer of literary texts – once almost a national prophet – tends to become solely a cultural producer.

In the concluding section, the problems that the survey dealt with in case studies are treated diachronically in three major clusters. The first of these is the autonomisation of the literary system, which addresses the dominant constraints on this process in various historic periods, forms of censorship, and the problem of the “Slovene cultural syndrome”, a stubborn thesis that appears to be in part a historical fact and in even greater part an influential ideological construction. The second cluster is the professionalisation of the Slovene literary producer, which recapitulates the history of institutions that mediate literature and deals with the issue of authors’ fees. The final cluster deals with the evolution of perceptions of Slovene writers’ social role and status throughout history, and the status of contemporary authors of literary texts.



---

STUDIA  
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU  
LITTERARIA

Doslej izšlo:

- 2004 Drago Šega: Literarna kritika
- 2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature
- 2005 Majda Stanovnik: Slovenski literarni prevod (1550–2000)
- 2005 Matija Ogrin (ur.): Znanstvene izdaje in elektronski medij
- 2005 Vid Snój: Nova zaveza in slovenska literatura
- 2007 Tone Smolej: Slovenska recepcija Émila Zolaja (1880–1945)
- 2007 Peter Svetina: Kitične oblike v starejši slovenski posvetni poeziji

## O avtorju

Marijan Dovic, rojen leta 1974 v Zagrebu, je študiral primerjalno književnost in slovenščino na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer je – kot mladi raziskovalec na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU -leta 2003 magistriral in leta 2006 zagovarjal doktorsko disertacijo. Že med študijem je začel objavljati v časopisih in znanstvenih revijah ter sodelovati na konferencah. Ukvarjal se je s teorijo vrednotenja, z literarnim kanonom, s sodobno sistemsko teorijo literature ter z zgodovinskimi in teoretičnimi raziskavami avtorstva. Leta 2004 je objavil monografski prvenec z naslovom *Sistemske in empirične obravnave literature*. Uredil je zbornika o Antonu Podbevšku in Janezu Trdini ter elektronsko znanstvenokritično izdajo Podbevškovih *Zbranih pesmi*. Organiziral in vodil je več simpozijev, med drugim tudi mednarodni komparativistični kolokvij *Literatura in cenzura* v Lipici (2007). Je podpredsednik Slovenskega društva za primerjalno književnost, predsednik uredniškega sveta Založbe Goga in dejaven član Mednarodnega združenja za empirično literarno znanost IGEL ter mednarodnega komparativističnega združenja ICLA. Deluje tudi kot jazzovski glasbenik in skladatelj.

ISBN 978-961-254-028-9



9 789612 540296

15,50 €