

Ignacija Fridl
Nevarna križpotja

Dušan Merc: SARKOFAG

ŠOU – Študentska založba, Ljubljana 1997 (Zbirka Beletrina)

Sarkofag Dušana Merca je drugi roman tega avtorja srednjih let, ki je na književnem prizorišču debitiral z lanskim, odmevno sprejetim natisom *Galilejevega lestenca*. Dejstvo, da je Merčeva najnovejša knjiga izšla le leto dni po njegovem prvencu, pa s precejšnjo zanesljivostjo potrjuje domneve, da so prvi uspehi po precej dolgo zatajevanih literarnih ambicijah okrepili pisateljevo ustvarjalno kondicijo ali pa da sta omenjena romana nastala na osnovi literarnega gradiva, ki se je v pisateljevi beležnici kopičilo daljši čas. Še posebno, ker zasnova Merčevega zadnjega dela še precej bolj, kot je bilo to izraženo že ob izidu *Galilejevega lestenca*, spominja na sila tenko in občutljivo spleteno mrežo številnih literarnih drobcev ter domnevno (avto)biografsko obarvanih spominov in epizod, ki jih v celoto veže le neutrudni tok zavesti pripovedovalčevega jaza.

Prav tako je za oba Merčeva romana značilna delno zakrita, a dosledno prisotna, skorajda do obsedenega strahu in neizmuzljive usodnosti prignana vloga družbenih silnic, ki jo brez pretirane primerjalne fikcije v slovenski literaturi lahko vzporejamo z Jančarjevim izročilom v *Galjotu*. Te vdirajo v gmoto posameznikovega življenja in jo klešejo v otožno, celo mračno in do nerazpoznavnih oblik razčesnjeno skulpturo. Tam, v prvem Merčevem

romanu, je ženska stisnjena od zadušnih zidov katolištva in moške prevlade, tu, v *Sarkofagu*, življenje glavnega lika določa neizprosna logika povojne socialistične oblasti, ki dosledno nadzoruje in ustrezno kaznuje svoje neposlušne otroke. "Zavračanje družbe je najhujša oblika samokaznovanja," uči politična nomenklatura v imenu zaščite svojih privilegijev. In tako se posameznik, kot dosledno izpričuje *Sarkofag*, znajde v paradoksalnem položaju, zakaj sleherni poskus vzpostavitve razmerij z zunanjim svetom se izteče v beg, v bolečino, razkroj subjektivnosti, v samozatajevanje in igro.

V takem pojmovanju človekove nemoči, ki se znajde "pod ojesi" zgodovine in družbe, se da odkrivati odmeve avtorjevih lastnih izkušenj in njegovega osebnega pogleda na pretrese zunanjega sveta, v prikazu totalitarne narave socialistične družbene stvarnosti pa z malo več literarno-zgodovinske domišljije tudi morebitne vzroke za Merčev razmeroma pozni literarni nastop. *Sarkofag* ima pri nabiranju dokazov za potrditev omenjene teze vsekakor prednost, saj je Merc prav z njim svojo pripovedno strategijo prignal do meja prvoosebne poročanja. Hkrati je tudi osrednji romaneskni lik zapisan umetnosti – ukvarja se s slikarstvom – in njegovo neuspešno prizadevanje, da bi ustvaril avtoportret, ki se nazadnje sklene v željo "izogniti se samopodobi, zbežati pred nemočjo. Potopiti se v mir," morda ponuja nekatere nastavke za analizo Merčevega odnosa do literature in vrednotenja literarnega početja. Vendar bi bilo vsako nadaljnje iskanje avtobiografskih prvin v *Sarkofagu* brez vidnejše podlage in nekoristno za dokončno razumevanje romana. Postavka 'biti umetnik', slikar je pomembnejša v tem, da govori o izraziteje poudarjeni občutljivosti človeka, o še posebno izostrenih mejah in nesoglasjih med jazom in zunanostjo. Tako pa se težišče romana iz družbenokritičnih, zgodovinskih podtonov še očitneje od *Galilejevega lestenca* prevesi v eksistencializem, problematiko resničnosti in absurdnosti bivanja.

Oseba, ki pripoveduje *Sarkofag*, je brezimna. Poklicna oznaka 'umetnik', 'slikar', izpisana v Cankarjevem slogu, in njena moška narava sta edini, od avtorja dani izhodišči za določitev njene identitete. Morda slikarja določuje le še kraj, kamor se v svojih sanjah in spominih z neko posebno naklonjenostjo, s posebno svetlobo v besedah vedno znova vrača. To so Kozare, kjer je, kot pove že izraz, v prvinskem, četudi včasih grobem

bajtarskem okolju preživel svoje otroštvo. Prostorske in časovne koordinate njegovega bivanja sicer zaznamuje še niz krajev in oseb, od Ljubljane do Rima, od preiskovalcev do žene. A umetnik iz njih in od njih nenehno beži, kot da ga prav oni pehajo v vse manj obvladljiv in razviden položaj, v katerem se ne izgublja le njegova lastna zavest, temveč dobesedno tudi njegova bit, saj je slikar na smrt bolan. Na formalni ravni je taka situacija v romanu nakazana s skrajno reducirano členitvijo zgodbe (posamezni deli so razmeroma redko med seboj ločeni le z zvezdicami). Na vsebinskem nivoju pa Merc ponuja cel niz pripovednih in metaforičnih obrazcev, s katerimi poskuša nakazati izginjanje posameznikov – morda še natančneje – umetnikove identitete v mrtvicah in okljukah življenja.

Porušene so zakonitosti kronološko urejenega toka dogodkov, neznosna težkost zakonskega sobivanja v Rimu se zlije s slikarjevo povojno izkušnjo zapora, sprva zvesto služenje osvobodilni oblasti v neki kulturniški misiji se izteče v spomin na poroko in Kozare v vojnih letih, slikarjeva trenutna umetniška slava je prepletena s prizori iz umobolnice, kamor so ga po neuspelem procesu stlačili oblastniki. Nadalje je avtoportret, ki ga umetniku uspe izdelati, narejen iz organskih snovi in potemtakem v skladu z vse močnejšim oglašanjem slikarjeve bolezni v njegovem telesu gnije nekje v domačem hladilniku ... Do nerazpoznavnosti pa se prepletajo tudi realnost in moreča sanja, osebna doživetja in boleča občutenja. "Membrana zavesti je dopuščala pretok na trenutke bolj iz realnega v sanjsko in potem zopet iz sanjskega, skorajda nezavednega, v realno. Nikoli pa ni bilo trdne meje," poudarja pisatelj.

In še bi se dalo naštevati značilnosti, s katerimi Merc opozarja na begotnost in tujstvo sleherne eksistence. Življenje je niz postaj, na katerih se človek ustavi v svojem labirintnem kroženju po tirnici bivanja – "Koliko postaj mi še ostane, preden omagam ali preden me dobijo?" se v duhu Kristusove svetopisemske zgodbe sprašuje slikar. Življenje je le serija slik (vloga slikarja je tu na mestu!), na katerih človek nikakor ne more najti potez svojega jaza. Te slike so tuje, kot mu je tuja misel, o kateri hočejo poznejšega umetnika prepričati politični tožniki – misel, da se je zoper sistem prekršil s krajo slike med svojo misijsko dejavnostjo. Tu Merc dokaj uspešno razvija metaforo slikanja – ukrasti sliko oblasti, dobiti jo v last bi pomenilo zmagati, najti samega sebe. In bralec nemudoma ve, da je

glavni lik brez dvoma nedolžen – njegovo dosmrtno slikanje, tisoči slikarskih poskusov govore o tem, da Slike nikoli (ali vsaj do izdelave avtoportreta) ni našel.

Popolno zlitje realnega in domišljjijskega sveta, prepletanje časovnih ravni, za katero Dušan Merc že v uvodu izpiše neke vrste apologijo ("Trije časi so v meni, ki se združujejo v eno samo točko, v vseobsegajočo točko na praznem, neskončno razprostrtem platnu ..."), in postopek kontinuiranega prvoosebnega pisanja so povsem upravičeno in razumljivo povezani z zakonitostmi modernističnega romana toka zavesti, ki ga pisatelj v *Sarkofagu* izrablja. Takšen literarni prijem avtorju brez dvoma ponuja izjemno široko manevrsko polje, vendar od njega kljub navidezno brezmejni svobodi zahteva tudi nadzor nad samim seboj, zlasti kar zadeva organizacijo snovi v celoto in dosledno spoštovanje zadanih si literarnih obrazcev. V tem oziru pa je Merc, ki mu sicer ne moremo oporekati stilistične spretnosti in široko razprte metaforične mreže, precej manj natančen. Ali – če se povrnem k vprašanju, izraženemu v uvodu, kaj roman *Sarkofag* sporoča o njegovem avtorju – potem bi lahko dejala, da slika Dušana Merca kot neutrudnega, domišljjijsko razgibanega pisatelja, ki pa pogosto ne more zadosti krotiti skorajda ihtavih poti svoje domišljije, zato zahaja v goščo besed, izgublja smeri razvoja literarne zgodbe in se znajde na nevarnih križpotjih med avtorsko samokontrolo in izgubljeno celotnostjo literarnega dela.

Tako se tok zavesti, ki mu sledi na začetku romana, sčasoma vse bolj izgublja v klasičnem opisnem slikanju prizorov, kakršen je, na primer, prizor umetnikovega srečanja z beračem na koncu romana. Prvotno izbrane in poudarjene besedne stave vse bolj izginjajo za skiciranimi prikazi naključnih zgodb. Uspešno zastavljeni nastavki, s katerimi bi se dalo utemeljiti slikarjev dokončni zlom (njegovo do sovraštva prignano razmerje z ženo, konflikt s političnimi strukturami, otroško iskanje izgubljene varnosti domačega kraja ...), se brez pravega stopnjevanja, katerega mojstrski zgled je v svetovni književnosti Thomas Bernhard, razblinijo že po dobri polovici romana. Namreč kmalu potem, ko se *Sarkofag* prevesi v drugi del, slikar zaduši svojo ženo in njeno telo ujame v mavčni odlitek – in potem lahko Merc le še ponavlja do neskončnosti prignano bežanje slikarja pred samim seboj, pred organi pravice in pred dejstvom biti spoznan in prepoznan v svoji podobi, ki ga avtor poživlja z retrospektivnimi, a za samo zgodbo

prav nič več ključnimi literarnimi vložki. Drži, da skuša Merc tako prikazati paradoksalnost slikarjevega položaja – nenehno iskanje samega sebe se izteče v željo po tem, da ne bi bil odkrit. A kot da se tavanja v drugem delu ove tudi avtor sam, na zadnjih straneh *Sarkofaga* kot kakšnega *deum ex machina* na prizorišče pripelje še slikarjevo sestro, z njo se umetnik sreča povsem naključno, in ta v rokohitrski maniri osvetli kronologijo dogodkov iz bratovega življenja.

Skratka, v nasprotju s sporočilom *Sarkofaga* o človekovem brezuspešnem iskanju njegovih lastnih koordinat Merčevemu drugemu romanu uspe razkriti nekatere značilne, individualne pisateljeve poteze. Žal tudi šibkejšje; da je namreč avtor domišljiji, ki jo je v *Galilejevem lestencu* znal zaobjeti v razvidno zgodbo in celoto, žrtvoval svojo literarno doslednost in privlačnost.