

PARTIZANSKA ZGODBA V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

V novem tisočletju je postala partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu zelo pogosta. Ta vzpostavlja do partizanstva, prav tako kot trenutna družbena situacija, različna razmerja v naslednjih romanih: *Da me je strah?* Maruše Krese, *Saga o kovčku* Nedeljke Pirjevec, *Angel pozabe* Maje Haderlap, *Opoldne zaplešejo škornji* Zdenka Kodriča, *Paloma negra* Miha Mazzinija, *Ubijanje kače* Jožeta Snoja in *To noč sem jo videl* Draga Jančarja. Razmerja nihajo od etične odgovornosti do zgodovinskega spomina skozi ponovni premislek zgodovine do njene relativizacije v smislu demitizacije, profanizacije, eksotizacije ali poetizacije partizanstva.

Ključne besede: partizanska zgodba, sodobni slovenski roman, relativizacija zgodovine, zgodovinski spomin

V novem tisočletju se je v sodobnem slovenskem romanu pojavilo več sprememb¹ na zgodbeni in pripovedni ravni. Spremembo, o kateri bom pisala, lahko primerjamo s podobnim pojavom v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je v kratkem času izšlo največ antiutopičnih romanov v celotni slovenski zgodovini antiutopičnega žanra. Kar pet tovrstnih romanov je na literarnoposredniški način zrcalilo spremenjeno politično situacijo tistega časa, osamosvojitvene napore ter slovensko in bosansko vojno (Zupan Sosič 2003: 98). Konkretna eksistenčna stiska, vpeta v filozofsko-sociološki diskurz milenarizma, totalitarizma in katastrofizma, je bila z aktualnimi političnimi impulzi in intenzivnimi množičnimi strahovi lahko ustrezno zajeta v

¹ O različnih spremembah v sodobnem slovenskem romanu sem pisala na več mestih, tu naj jih le poimenujem: modificirani tradicionalni roman, žanrski sinkretizem, literarni eklekticizem, nova emocionalnost, transrealizem; povečanje deleža romanopisk, fantastike, govornih odlomkov in antiutopičnih romanov.

antiutopiji kot žanru konfliktov, manipulirajoči s prostorom in časom, ki hkrati žanrsko zahteva navezavo na konkretno kronotopsko določenost. Ta situacija je primerljiva z izidom več romanov s partizansko² tematiko v zadnjem desetletju, med katerimi se bom v razpravi posvetila naslednjim: *Da me je strah?* Maruše Kreše, *Saga o kovčku* Nedeljke Pirjevec, *Angel pozabe* Maje Haderlap, *Opoldne zaplešejo škornji* Zdenka Kodriča, *Paloma negra* Miha Mazzinija, *Ubijanje kače* Jožeta Snoja in *To noč sem jo videl* Draga Jančarja. Analizirala bom vlogo in pomen partizanske zgodbe, hkrati pa bom porast partizanske zgodbe navezala tudi na konkretno danost in tako poskušala odgovoriti na vprašanje: Zakaj se je prav v novem tisočletju pojavilo toliko romanov s partizansko zgodbo?

Ker se zavedam, da je literarni sistem le eden od različnih sistemov družbe in da si romana ne moremo več stendhalovsko razlagati kot zrcaljenje resnice, sem zaradi celovitosti literarnozgodovinskega pristopa primerjalni analizi pridružila še naratološko, s pomočjo katere se bom lažje približala romanom na ravni znotrajbesedilne resničnosti in se tako izognila klasičnim pastem analize partizanske književnosti, tj. prevladi socioloških, zgodovinskih ali kulturoloških uvidov in usmeritvi teh v zgolj zunajbesedilno resničnost romanov. V smislu teoretičnopripovedne analize bom primerjala zgodbo in pripoved, v njenem razmerju pa poskušala ugotoviti vlogo in pomen partizanske zgodbe za različne pripovedne danosti in žanre ter njene konkretne navezave na preteklost in sedanjost, medtem ko bodo razpravljajalno ogrodje enakopravno tvorili tudi sociološki, zgodovinski ali kulturološki uvidi ter pristopi semiotike, kulturne naratologije in naratologije družbenih spolov. Za raziskovanje predlaganih romanov sem si izbrala dvoravninsko³ koncepcijo pripovedi (zgodba – pripoved) in načelo t. i. dvakratne logike pripovedi (Culler 1984: 130–145), ko je zgodba istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja. Na tako pomembno mesto jo postavlja tudi njena sorazmerna enostavnost, ki jo določa za praobljiko celotne pripovedne književnosti in najbolj enostaven književni organizem, hkrati pa najvišji skupni faktor vseh pripovedi. Danes vemo, da je bolje kot dvojnost zgodbe in diskurza zagovarjati njuno pretočnost, medtem ko zgodba ni prvotno zaporedje dogodkov, ampak njihov kasnejši, iz

² Članek je delna predelava mojega nastopnega predavanja 18. aprila 2013, ki zaradi obsežnosti tematike ni moglo raziskati vseh romanov s partizansko zgodbo – partizanska motivika (ne pa tematika) je npr. prisotna še v romanih *Drevo življenja* Draga Jančarja, *Boštjanov let* Florjana Lipuša in *Nokturno za Primorsko* Alojza Rebule, etiki partizanov pa sem se posvetila v članku *Etika partizanov v sodobnem slovenskem romanu* v lanskem zborniku SSJLK (2013). V obravnavanih romanih se najbolj obsežno posvečam romanu *Da me je strah*, saj ima prav v tem romanu partizanska zgodba najbolj osrednjo vlogo, hkrati pa se zavedam, da bi bila zanimiva še primerjava vloge in pomena partizanske zgodbe najnovejših slovenskih romanov s partizanskimi zgodbami slovenskih modernih klasikov, npr. Edvarda Kocbeka, Lojzeta Kovačiča, Borisa Pahorja, Alojza Rebule, Marjana Rožanca, Vitomila Zupana (le na kratko primerjam pri analizi dveh romanov), a to primerjavo izpuščam zaradi omejenega obsega svojega prispevka.

³ Dvoravninska koncepcija pripovedi (zgodba – pripoved) je najpogostejši model raziskovanja pripovednega besedila, čeprav je sodobnejši model troravninska koncepcija pripovedi (zgodba – pripovedovanje – pripoved). Zgodba je zaporedje dogodkov in zaradi sorazmerne enostavnosti določena za praobljiko celotne pripovedne književnosti, pripoved pa je konkretizacija dane narativne strukture ter kot enkratna literarna organizacija snovi in dogajanja razporejena glede na literarni učinek.

diskurza izpeljani konstrukt. To sodobno zavedanje pretočnosti je še vedno tesno povezano s klasičnim (strukturalističnim) razumevanjem prenosa fabule in sižeja na različne pripovedni ravni: fabula je zgodbena raven pripovedi in njen *kaj*, siže pa je diskurzivna raven pripovedi oz. njen *kako* (Chatman 1986).

Pri razlagi zgodbe v obravnavanih romanih bom upoštevala stališče Abbotta (2009: 47), ki predlaga za razlago zgodbe analizo dveh elementov, dogodkov in likov, posebej pa izpostavlja element posredništva, saj je razlika med zgodbo in diskurzom ravno v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi narativni diskurz. Zgodba je vedno posredovana – skozi glas, oči, stil pisanja, kot kamere, igro –, tako da je to, kar imenujemo *zgodba*, pravzaprav to, kar sami ustvarimo, ko jo sestavljamo na osnovi videnega, slišane in prebranega, vključno z našimi zaključki. V svojem naslovu in celotnem prispevku uporabljam izraz *partizanska zgodba* in obravnavanih romanov ne imenujem *partizanski romani*. Oznaka partizanski roman se mi zdi vprašljiva ne samo zaradi žanrske sinkretičnosti, ki v vseh obravnavanih romanih bolj izpostavlja druge žanre (npr. družinski, avtobiografski, vojni, ljubezenski), ampak tudi zaradi razpršenosti samega izraza *partizanska književnost*. Partizanska književnost namreč ni samo književnost, ki je nastajala v partizanih, saj so jo zapisovali tudi izven partizanskih odredov, prav tako pa tudi partizani niso pisali samo partizanske književnosti.

Eden od najpogostejših odgovorov na vprašanje o vzroku za tolikšen porast partizanske zgodbe je, da nam je partizanska simbolna tvornost zdaj bližja, ker ni več vpletena v ideologijo gospostva in se je končno prebila tja, kamor zares sodi, tj. v polje kulture in umetnosti. Ker pa je to tako preprost in splošen odgovor, že kar na začetku sproži naslednje vprašanje: Zakaj naj bi bila ta tvornost bolj berljiva in gledljiva zdaj, ko pa so odpravljeni njeni zgodovinski učinki? Ali je v tem primeru postala samo še rahlo eksotična zgodba ali reminiscenčna navezava na zelo različno razlagano partizansko preteklost? Na tej točki se strinjam z Močnikom (2004: 22–28), da samo kapitalistična ideološka perspektiva zahteva od partizanske umetnosti odtrganost od njene lastne družbenosti in s tem zanikanje njenega bistva, tj. sprožanja ideoloških učinkov. Zgodovinski spomin namreč dokazuje, da je partizanska umetnost kot protifašistična tvornost proizvajala nove družbenozgodovinske okoliščine, ki so odpravljale tisto družbeno konstelacijo, v kateri je fašizem sploh nastal. Partizanske kulturne prakse niso bile zgolj »sredstvo« v boju proti fašizmu in nacizmu kot najbolj razvitih oblikah kapitalističnega barbarstva, saj so hkrati vzpostavljale že novo družbeno strukturo, v njej pa nov položaj kulture in medčloveških odnosov v družbi kot negaciji fašizma in nacizma. Močnikova teza izhaja iz ideološkega naboja partizanskega gibanja in nas napeljuje k iskanju podobnosti obeh političnih situacij, partizanskih praks odpora med drugo svetovno vojno in odporništvu v novi državi Sloveniji, npr. v letošnjih zimskih demonstracijah. Tako prvo kot drugo si je izbralo kulturo za koordinatorico izražanja vsesplošnega nezadovoljstva in tudi oblikovanja stališč, kako ga preseči. Še zmeraj, kljub dvajsetletnemu ugašanju simbolne vloge kulture, začne v tiski delovati stari slovenski refleks državotvorja, kakor je pač deloval od druge polovice 19. stoletja – pisatelji so prav z *Majniško*

deklaracijo in pisateljsko ustavo napisali sebi in »svojemu narodu« osamosvojitveno sodbo (Kolšek 2013: 1).

Vzroke zanimanja za partizansko zgodbo lahko razumemo tudi širše, zaobsežene v splošnem ponovnem zanimanju za partizansko umetnost in želji ponovno premisliti partizansko ustvarjalnost. Strinjam se s Komeljem (2009: 12), da v odnosu do partizanstva ni preprostega opredeljevanja *za* ali *proti*, saj mišljenja ne blokira samo blatenje partizanstva, ampak tudi nerefektirana glorifikacija – partizanstvo je treba na novo premisliti. Konformistično in revizionistično zvajanje partizanstva na izključno nacionalno dimenzijo ter tajeenje njegovih družbenotransformativnih ciljev in vključenosti v evropsko osvobodilno gibanje pelje v to, da si poskušajo partizanstvo simbolno prilaščati tiste družbene sile, proti katerim se je partizansko gibanje bojevalo. Namesto prizadevanj, da bi spomin na partizanstvo integrirali v horizont restavriranega kapitalizma, si je potrebno zastaviti vprašanje, kako nam lahko mišljenje partizanstva pomaga pri prebitju tega horizonta.

Zlasti po letu 1990 se pluralnost partizanskih govoric in simbolnih praks, ki jo izpričujejo zelo različne svetovnonazorske opredelitve, pogosto izkorišča za to, da bi v interpretaciji NOB minimalizirali pomen revolucionarnega procesa (Komelj 2009: 409), hkrati pa z zanikanjem pomena osvobodilnega boja Slovenijo potisnili v tabor poražencev (Pirjevce 2005: 4). Medtem ko so se pretežno liberalne vlade v času od osamosvojitve z zgodovino ukvarjale bolj obrobno, je desna koalicija odnos do preteklosti postavila kot eno od prioritet, tako v obvladovanju znanosti kot v šolskih programih, pa tudi pri praznovanjih⁴ in javnih manifestacijah. Relativizacija partizanskega prispevka k osvoboditvi se dogaja na več ravneh in jo najlažje povzamem s štirimi tezami. Prva in druga teza sta si delno podobni in kažeta na diskreditacijo partizanstva skozi perspektivo okupatorja: prva je teza o kolaboraciji komunistov z Nemci (zaradi pakta Hitler-Stalin), druga o partizanstvu kot »banditizmu« oz. nelegitimnem gibanju, kar dovoljuje okupatorju, da v imenu reda obračuna s partizani oziroma teroristi. Tretji zadržek glede partizanstva je drugačen, saj ga prizna kot legitimno gibanje, a mu poskuša zmanjšati prispevek, ko trdi, da naj bi v štirih letih uničilo le malo sovražnikov, ker je največ moči posvetilo medsebojnemu

⁴ Šestdeseto obletnico konca druge svetovne vojne (2005) je zaznamovala razprava o prepovedi nacističnih in nato komunističnih simbolov, v Sloveniji pa polemike o načinu njenega praznovanja (Repe 2005: 33). Z ideološkega in predvsem aktualnega političnega stališča obstaja razlika med fašističnimi in nacističnimi ter komunističnimi simboli: komunizem v Evropi že dolgo ni več nevarnost, preoblečeni fašizem pa je. Konkretni učinki tovrstnih razprav so se pokazali na državni proslavi 22. junija 2012, na kateri so bili protokolarno ne vključeni oziroma nepovabljeni praporščaki Zveze združenj borcev za vrednote NOB prav zaradi partizanskih praporov in peterokrake zvezde (proslavi so se zaradi tega protestno odpovedali praporščaki Združenja Sever). V tem smislu je simptomatična ideološka implikacija tudi preimenovanje dneva osvobodilne fronte v dan upora proti okupatorju. Tako preimenovani praznik so si leta 2009 poskušali simbolno prilastiti neofašisti, ki so za ta dan napovedali shod proti muslimanski skupnosti pod geslom boja proti »novemu okupatorju«. To je seveda skrajni primer, toda ko vsebino partizanskega gibanja reduciramo na zgolj nacionalno dimenzijo in jo iztrgamo iz njenega internacionalističnega družbenotransformativnega konteksta, postanejo take zlorabe mogoče.

obračunavanju in državljanski vojni.⁵ Tretjemu zadržku je zelo podoben četrti ugovor, ki minimalizira problem kolaboracije in krči partizanstvo zgolj na vprašanje revolucije⁶ s poudarjanjem, da sta se slovenski razkol in državljanska vojna začela zaradi komunističnega ravnanja (Repe 2006: 288–294). Pri zadnji tezi se pozablja omeniti, da je bilo partizansko gibanje v Sloveniji enkratno (Pirjevec 2005: 2–3) v sodobni Evropi, saj se je vzporedno z bojem proti okupatorju odvijala tudi državotvornost, medtem ko je bila koalicija odporniškega gibanja – komunisti, levi sokoli, krščanski socialisti – celo slovenska posebnost znotraj jugoslovanskega odporništv.

V izbranih romanih ima partizanska zgodba najbolj osrednjo vlogo v romanu *Da me je strah?* (2012) **Maruše Krese** (1947–2013), saj ji je tudi posvečena skoraj celotna pripoved. Kot vezivno tkivo žanrske sinkretičnega romana, prepleta družinskega,⁷ vojnega, kronikalnega, avtobiografskega in ljubezenskega romana, jo pripovedujejo trije pripovedovalci in hkrati glavne literarne osebe. Anonimnima partizanoma, njej in njemu, ki izmenično pripovedujeta partizansko zgodbo, se njuna hčerka pridruži šele v zadnji tretjini romana (na strani 124, v poglavju z naslovom *1952*) in vnese v roman še pogled postpartizanske generacije. Seštevek vseh treh zgodb je do bolečin iskreno brskanje po preteklosti ter individualnih in nacionalnih travmah, tako da ni čudno, da je avtorica s pisanjem svojega prvega romana (in hkrati svoje dvanajste knjige) toliko časa odlašala. Zavedala se je, da je pisati partizansko zgodbo v teh časih prevrednotene zgodovine težko, je pa to etična⁸ odgovornost nosilcev spomina. Na to odgovornost spomni kar nekaj dogodkov v knjigi. Prvi, očetov pogreb, se navezuje na Titov pogreb in nadaljuje skeptičnost obeh pripovedovalcev do prihodnosti – oče se ob Titovi smrti zave, da je nečesa nepreklicno konec, hči pa ta konec konkretizira v vprašanje, ko gleda ostarele partizane ob očetovem grobu in se sprašuje: »Le kje

⁵ Slovenska politika (mnogo bolj kot slovenska javnost) se ni sposobna poenotiti v ugotovitvi, da je bila Slovenija del protifašistične koalicije in da iz tega izhaja njen povojni državnopravni položaj, saj rajši neguje idejo državljanske vojne, čeprav te v drugi svetovni vojni pri nas ni bilo. V klasični državljanski vojni se mora namreč narod razcepiti na dve nasprotujoči si stranki, ki se spopadeta za oblast, v omenjeni vojni pa je ena stran služila okupatorju, druga pa se je borila proti njemu; je pa to bil spopad, ki je povzročil nezacepljene rane v zgodovinski zavesti (Pirjevec 2005: 3).

⁶ Omenjanje revolucije zgolj samo v negativnih kontekstih je prav tako napačno kot njena mitizacija, potrebno pa je tudi ločevati med različnimi vrstami revolucij: če smo npr. kritični do oktobrske revolucije, ne moremo zanikati pomena marčne revolucije, brez katere Slovenci sploh ne bi obstajali kot politični narod – revolucija je bila namreč konstitutiven del liberalne misli že v 19. stoletju.

⁷ Zaradi žanrskega sinkretizma romana ne moremo razlagati enožanrsko: tudi sama avtorica (Tomažič 2013: 6–7) razlaga, kako se je borila proti temu, da bi pisala družinski roman, saj so ti običajno prepatetični. Sama menim, da ga prav zaradi žanrskega sinkretizma tudi ne moremo imenovati družinska kronika, čeprav ima nekaj njenih značilnosti (kronološka urejenost, razdeljenost pripovedi na generacije, osvetlitev odnosov v družini ali generaciji), ali zgolj avtobiografski roman – zadnji označki zlasti nasprotujejo neklasično pripovedovanje več pripovedovalcev in mešanje več perspektiv ter (nekateri) povsem izmišljeni dogodki.

⁸ Etična motivacija je v romanu opazna na več mestih, pošteno pa je, da omenim tudi avtoričino etičnost izven romanesknega procesa: za njeno kulturno in humanitarno prizadevanje med vojno (Bosna in skrb za begunce) jo je nemški predsednik odlikoval z zlatim križcem, zaradi njenega protinacionalističnega pisanja so jo uvrstili na prvi seznam sto najvplivnejših Evropejk *Frauen mit Visionen/L'Europe au féminin*.

bodo ti prapori končali?»⁹ (Krese 2012: 172). Drugi dogodek prikaže prevrednotenje zgodovine skozi nemško perspektivo. Pripovedovalka – hči – bere pesem ubite judovske pesnice na berlinskem trgu in se bori s strahom, ko trije neonacisti preprečijo branje s kričanjem, da je Auschwitz laž (Krese 2012: 173). Nadaljevanje tega dogodka, nasilnega sprevračanja zgodovine v podobi zamolčanja holokavsta, je projicirano na slovenska tla s preišljevanjem o vračanju otrok tistih, ki so po vojni iz Slovenije zbežali, zdaj pa se počasi spreminjajo v zmagovalce, v branilce domovine. To bodo v prihodnosti tudi postali, če bo spomin na partizane povsem zamrl, in prav zato ga pripovedovalka imenuje *ta preklet spomin*. Tretji dogodek spet prenaša etično odgovornost na hčer, ko se po obisku mamine in očetove vasi ustavi v temnem gozdu, kjer je bila ustanovljena ena izmed partizanskih brigad. Pripovedovalka se ob molku dreves zlomi v spoštovanju do vseh tistih ljudi, ki so se nekoč tam zbrali, bolečina pa izvira iz zavesti o krivici zaradi teptanja njihovega simbola, rdeče zvezde (»Ne vem, zakaj bi se morala ta rdeča zvezda sramovati« (Krese 2012: 182)). Zadnji dogodek je časovno in semantično najbližji tretjemu in predstavi sinovo razočaranje, zapisano kot boleč paradoks: »Peljem se od doma, kjer je naenkrat postalo sramota, da je bil tvoj oče narodni heroj, in peljem se v Nemčijo, kjer lahko to s ponosom povem.«

Partizanska zgodba v romanu *Da me je strah?* je torej zgodba, ki še ni končana in kliče po ponovnem premisleku, motivirana z etično odgovornostjo do zgodovinskega spomina in badioujevskim razumevanjem umetnosti. V njem je umetnost mišljena kot proces in ne kot identiteta; roman na tak način pridobiva avtonomnost, ki sega celo v kozmične dimenzije prav iz tega, da ni samozadosten, ampak se dogaja kot procedura resnice. Učinek dogajanja resnice je v romanu dosežen na več načinov: s kronikalno linearnostjo, z večperspektivno optiko in dialoškostjo ter s sedanjikom kot dogajalnim časom in jezikovnim asketizmom. Prvi način, kronikalna linearnost, je neklasičen, saj kronikalnosti ne vzpostavlja le en kronist, ampak trije pripovedovalci, hkrati pa ni vezana na natančne časovne odseke, saj se namesto datumov v pripovedi pojavijo le štiri letnice, 1941, 1952, 1968 in 2012. Že njihova linearna razporejenost opozarja na sinkretičnost zgodovinskega in osebnega, saj sta samo dve letnici zgodovinski (1941 in 1968), ostali dve pa sta vezani na intimno družinsko zgodovino: leta 1952 se v partizansko zgodbo staršev vključi hči, zadnja letnica (2012) pa zasede samo eno, zadnje poglavje in je pravzaprav domišljjski prizor družinskih članov, idilično združenih na ladji v Južni Ameriki. Drugi postopek za učinek dogajanja resnice je večperspektivna optika, s pomočjo katere je v usta protagonistov (po)vojne generacije položen niz pričevanj, ki ni le trmoglavo vztrajanje pri obtoževanju nasprotnikov ali samo pometanje pred lastnim pragom. Objektivnost pričevanjskosti vseh pripovedovalcev temelji na nepristranskosti in neprizanesljivosti vrtnanja v kolektivno nezavedno in individualne travmatične spomine, ko se enega dogodka (npr. dachavskih procesov) loteva več pripovedovalcev. Čeprav so pripovedovalci trije, ona, on in njuna hči, odmeva iz pripovedi pestra polifonija – poleg glasov

⁹ To vprašanje deluje danes vizionarsko, saj so bili prapori in ostali partizanski simboli resnično prepovedani, na žalost ne samo v romanu, ampak tudi na državni proslavi.

pripovedovalcev in njihovih notranjih monologov so prisotna tudi nefiltrirana mnenja stranskih oseb.

Večperspektivna optika je tesno povezana z dialoškostjo, tretjim načinom procesualnosti resnice, kjer je različnim glasovom ponujena možnost koeksistence in medsebojnega oplajanja. Da je resnica razpršena skozi kalejdoskop, dokazujejo različna gledišča, oblikovana dihotomno in prav zato dinamično in celo dramatično. Tako se izmenično prepletejo moška in ženska perspektiva, starševska in otroška, vojna in povojna, ideološka (komunistična) in neideološka, slovenska in neslovenska, izkušnjska in vizionarska. Različne perspektive so predstavljene skozi govorno posredovanje, ki v romanu prevladuje nad pripovedovanjem in opisovanjem. Dialogi in polilogi so zapisani tradicionalno, govorne replike so osamosvojene v vrsticah in omejene z običajnimi ločili. Kljub tradicionalnosti zapisa govora so prehodi med slišnim in neslišnim govorom, tj. med dialogi ter notranjimi monologi, mehki in pretočni, tako da bralci večkrat ne zaznamo, da se je notranji monolog že prevesil v pogovor ali obratno, hkrati pa sta tudi pripovedovanje in opisovanje oblikovani po govorni logiki. Prepletenost zunanjega in notranjega dogajanja še bolj posedanji pripoved in jo približa bralcu, zato deluje odločitev za sedanjik kot dogajalni čas povsem naravno in motivirano, hkrati pa z ostalimi načini poveča učinek mimetičnosti. Ta četrti način za doseganje učinka dogajanja resnice obvladuje celotno pripoved in združuje preteklost, sedanjost in prihodnost v več kot pol stoletja trajajočo sedanjost, ki se ves čas dogaja pred našimi očmi. Peti način, jezikovni asketizem,¹⁰ je najbolj povezan z dialoškostjo in je opazen že pri površnem branju. Pripoved je skladiščno in slovarko zelo zgoščena, grajena iz enostavnih in kratkih povedi ter stavkov, sestavljenih po nareku govorne logike (v romanu namreč prevladujejo že omenjeno govorno posredovanje, klasični monolog, notranji monolog, dialog in polilog), ki narekuje osamosvajanje in ponavljanje pomembnih besed. Asketsko kroženje okrog pomenskih jeder najbolj spominja na govorni tok in s tem na pričevanjsko logiko izpovedovanja resnice, hkrati pa vpliva tudi na stilno redukcijo, ko se v romanu redko pojavijo figure prenosa pomena, največkrat je stilno zaznamovan le besedni red.

¹⁰ Večperspektivna optika, dialoškost, sedanjik in jezikovni asketizem povečujejo mimetičnost in so kot načini za doseganje učinka resnice/resničnosti prisotni skoraj na vsaki strani; navajam primer opisa smrti v partizanskem boju: »Če bi verjel v boga, bi bil ta trenutek prepričan, da je umrl. Z vseh strani so pritisnili. Nimamo časa za mrtve, za grobove. Ranjeni prosijo, naj jih postrelimo, da nam ne bodo v breme. Iz okoliških vasi bežijo ženske z otroki. Starci ostajajo doma. Konji so se razkropili na vse strani in veter je prinesel svinčene sence. Za skalo leži Oskar v krvi. 'Oskar, ne. Ne smeš.' Tresem ga, stiskam k sebi, kličem bolničarko. V roki drži malo knjižico. Pesmi Lorce. '»Za Marijo,' pravi. 'Ti ji boš dal. Prav kmalu.' Nasmehne se. Zaječi in me potegne k sebi. Nekaj mi skuša še povedati. Kako naj mu pomagam? 'Ti pa bodi previden. Ne bodi naiven. Partija. Španija. Preveč sem videl.' 'Kaj hudiča si videl. Oskar, počakaj.' Kličem bolničarko. Vse je prepozno. Že spet sem izgubil. Oskar? Španija? Le kaj je videl? Jaz? Naiven?« (Krese 2012: 36–37). Prav asketskost partizanske govorice deluje na začetku romana bolj kot dokumentaristični in manj kot literarni zapis, kar pa ne poruši celotne strukture literarnosti. Tako se ne morem strinjati z opazko Stanislave Repar (2013: 14), ki očita romanu prav to, razpad strukture in pomanjkanje notranje dramatike, kar naj bi povzročila pretirana zvestoba predliterarnemu izročilu.

Da je šestdesetletna zgodovina še vedno aktualna in sveža, poskrbi sinkretičnost vojnega, družinskega, kronikalnega, ljubezenskega in avtobiografskega romana, v katerem je meja med osebnim in kolektivnim večkrat (tudi nasilno) zabrisana. Čeprav je hči v romanu pogosto zavestno distancirana od slovenske družbene stvarnosti, ne nazadnje se tudi preseli v tujino prav zaradi njene ozkosti in majhnosti, kot pripovedovalka spet spregovori o njej, ko se počuti etično in čustveno pripravljena in ko lahko zelo različne občutke in miselna stanja poveže s skupnim romaneskim razpoloženjem: **strahom**. Ni naključje, da je osnovno čustveno razpoloženje že v naslovu romana zapisano vprašalno in v tem smislu apostrofično, saj bralce nagovarja k iskanju odgovorov in postavljanju drugih, sorodnih vprašanj. Glede na različne opredelitve in premisleke o strahu je potrebno na začetku raziskati različna semantična polja povzročanja in doživljanja strahu. Prvič se to negativno čustvo pojavi na začetku romana, leta 1941, ko pripovedovalka že tri dni čepi v snegu, in čeprav je v hajki popolnoma izčrpana, je ni strah. Odsotnost strahu v romanu ni stereotipno povezana s pogumom ali celo herojskostjo, saj je prav odsotnost strahu lahko še bolj problematična kot sam strah. To, da obeh partizanov, pripovedovalke in pripovedovalca, v bitkah ni več strah zase, odpira skepsa o povezanosti strahu in moči. Medtem ko se ona zaradi odsotnosti strahu boji lastne avtomatiziranosti in otopelosti, njega neznosna lahkost moči opozarja, da je njegova moč le splet besa in norosti. Med vojno sta oba partizana, ona in on, večkrat zaskrbljena prav zaradi odsotnosti strahu zase, saj naj bi bil strah v tako nevarnih bitkah nekaj naravnega in človeškega, medtem ko se resnično bojita izključno za svoje najbližje, sorodnike in prijatelje. Količina strahu se premosorazmerno večja po vojni, kar je glede na opevano svobodo in gradnjo nove domovine paradoksalna situacija, je pa logična posledica prejšnjih oblik strahu. Prvič je namreč pripovedovalko strah na drugi strani romana (najprej je na prvi strani razložena odsotnost strahu), ko sosed – izdajalec – pred Italijani kriči na njeno družino, da je rdeča.

Ideološka sovražnost, povezana s sprevačanjem resnice, je tista sprožilna vzmet, ki najbolj straši pripovedovalce, pripovedovalka pa je po vojni bolj prestrašena tudi zaradi novih vlog žene in matere. Njemu so namreč odrezali nogo in zdaj se boji prihodnosti,¹¹ ona pa se boji, da njuna zveza zaradi njegove omahljivosti in brezvoljnosti ne bo mogla polno zadihati. Boji se tudi svoje vloge matere, ko rodi mrtva dvojčka, in resnice o tem, da jo je partizansko življenje izčrpalo telesno in duševno, kar bi lahko pomenilo nezmožnost roditi otroke. Strah za otroke ne mine niti takrat, ko rodi zdravo deklico, saj je ta zelo majhna, zaradi preveč političnih obveznosti pa zanjo ne more vzorno skrbeti, zato se hkrati pojavi še starševska vest. Materinski strah se pojavlja v romanu še večkrat, največji pa je takrat, ko se poveže z že omenjeno ideološko sovražnostjo in sprevrženo resnico. Strah zaradi

¹¹ Sprejemanje porazov in hudih preizkušenj oba partizana ločuje: medtem ko se ona trudi, da ne bi pokazala šibkosti in telesne napore premaguje »po moško«, on že na začetku signalizira, da bo pobegnil iz težkih situacij (»Če bi bil jaz ranjen, bi se pri priči ustrelil«) in zato tudi zelo težko sprejme svojo pohabljenost: »Že dneve ga prepričujem, da bo vse v redu. Lepo se bova imela. Res. Zdaj hočem zares zaživeti tisto upanje, ki mi je pomagalo, da sem zdržala do konca vojne, da sem preživela reko in nenehno grozečo smrt. Da me ne bi bilo strah. In zdaj me je strah. Zelo« (Krese 2012: 86).

družine in družbenih anomalij označuje tudi očeta in hčer; zadnja se boji neonacizma v »novi domovini« Nemčiji, morije v bosanski vojni ter brutalnega prikrojevanja zgodovine v Sloveniji, kamor se na starost vrne. Mera strahu in način doživljanja tega negativnega čustva še enkrat potrđita badioujevsko razumevanje umetnosti in nas tako vrneta k izhodiščni tezi o romanu kot proceduri resnice. Nastajanje resnice skozi razkrinkavanje strahu je oprto na večperspektivničnost in dialoškost. Strah in njegova prav tako problematična druga plat – odsotnost strahu – sta namreč predstavljena dialoško, skozi vse perspektive, moško in žensko, starševsko in otroško, vojno in povojno, ideološko in neideološko, slovensko in neslovensko ter izkušensko in vizionarsko.

Od vseh perspektiv konstrukcije resnice je najbolj inovativna prepletenost ženske in moške perspektive, kjer ženska ne prevlada samo zaradi količinske premoči (dve pripovedovalki in en pripovedovalec), ampak tudi zaradi prevladujočega (ženskega?) vitalističnega principa. Čeprav se partizanka večkrat sprašuje o svoji »pravi« ženskosti, partizan pa ne o principih moškosti, je njuna racionalna in čustvena inteligenca blizu sodobnemu razumevanju spolne identitete kot procesa in ne kot biološke danosti. K prevrednotenju spolnih vlog znatno prispevata socialistična nepatriarhalna miselnost in aktivističnost partizanskega gibanja. Socializem in partizanstvo sta ženski ponudila nove, do tedaj neznanе in aktivne vloge, npr. vlogo borke in volivke. Nove vloge so večkrat celo nasilno preglasile njeno tradicionalno ženstvenost ali jo žrtvovalе za nove cilje, kar je bilo vidno tudi iz takratnih vizualnih propagandnih sporočil (Vidrih 2009: 78), ki so žensko seksualnost poskušale utopiti in razbliniti v aseksualno podobo. Zato ni čudno, da se pripovedovalka v samokritičnih vojnih refleksijah sprašuje, ali ni s svojo hrabrostjo, odsotnostjo strahu in čvrstostjo le pretiravala, saj je v sebi ubila nežno, milo in žensko stran osebnosti.

Ženska emancipacija je bila večkrat le politična parola in za njeno uveljavitev je pripovedovalka porabila veliko samozavesti, moči in naporov, predvsem po vojni, ko si je izborila pravico do izobraževanja, ki ji je kasneje omogočila osvoboditev iz krempljev političnih obveznosti – mož se prav zaradi pomanjkanja izobrazbe ni mogel izogniti politiki. Tudi na splošno je vloga ženske manj stereotipna kot moška, predvsem pa je njena pomembnost prav v vzpostavljanju ravnovesja med osnovnim romanesknim razpoloženjem – strahom ali njegovo odsotnostjo – in njegovim antipodom, upanjem. Čeprav je pripoved vseh treh pripovedovalcev zaradi brezkompromisne kritičnosti večkrat pesimistična, skeptična in celo resignativna, ženski perspektivi vseskozi presvetljuje upanje. Ko se že zdi, da je upanje¹² umrlo na Titovem pogrebu kot simboličnem dejanju pokopa partizanskih/socialističnih idej in iluzij, spet zasije v generaciji vnukov. Prav njihov neobremenjeni pogled obeta upanje, ki se v zadnjem poglavju izteče v idilični družinski prizor, katerega zaokroži morje kot osnovni romaneskni simbol hrepenenja, spremembe in pomiritve.

¹² Mati pripoveduje, kako se je počutila na Titovem pogrebu v Beogradu: »V meni nekaj umira, nekaj, za kar sem bila prepričana, da je že zdavnaj umrlo. Očitno sem še vedno nosila v sebi. Do danes. Tista odločnost, tista borba za boljše življenje, tista zagnanost, ki nam ni dopustila, da bi se vdali, tisto naše tovarštvo, tisto naše vse. Tisto drobno upanje« (Krese 2012: 169).

Domišljjski prizor združi vse družinske člane na ladji proti Južni Ameriki, kjer bi radi poiskali sledi izgubljenega deda, predvsem pa plujejo stran od »zadušljivega, od tistega mračnega, polnega kosti in maščevanja. Zagovarjanja. Opravičevanja« (Krese 2012: 185). Katarzični prizor se z letnico 2012 zaključi izven prostorskih determinant in se na koncu romana odpira novim upanjem, medtem ko je optimistično razpoloženje, kot že v celotnem romanu, tonirano z žalostjo, rezultatom nenehnega nihanja med strahom in upanjem.

Na podoben način kot Maruša Krese je v žanrsko sinkretičen roman *Saga o kovčku* (2003) vtkala partizansko zgodbo tudi **Nedeljka Pirjevec** (1932–2003). Čeprav ta ne zaseda v njem celotnega prostora, je vezivno tkivo istih žanrov – družinskega, avtobiografskega, kronikalnega, vojnega in ljubezenskega romana. Od prejšnjega romana *Sage o kovčku* ne ločuje samo manjši delež partizanske zgodbe v tretjeosebni pripovedi, pač pa tudi odsotnost zavedanja etične odgovornosti pričevanja in zaskrbljenosti za prihodnost partizanstva. Razlikuje se tudi osnovno romaneskno razpoloženje: namesto nihanja med strahom in upanjem ter žalostjo kot njunim skupnim imenovalcem se v romanu Pirjeveče pojavi spreplet otroške radoživosti, izvirajoče iz otroškega pogleda na začetku romana, in ironične kritičnosti celotne pripovedi. Če je razdalja do pripovedi v romanu Kresetove etična odgovornost in polifonična pričevanjskost, se v besedilu Pirjeveče resnobna nota kruši ob nanosih otroških igrivosti, erotičnih poživitev in nekaterih drobcih fantastike. V erotizaciji je roman podoben pripovedim Vitomila Zupana, pisatelja, ki je erotiko postavil za osrednjo temo, pripovedno perspektivo in izvor romaneskne dinamičnosti (Zupan Sosič 2004: 157) ter večno enačbo umetnosti in spolnosti. Erotični pogled na svet je Dominiki, tako kot junakom Vitomila Zupana, položen že v otroštvo, v kriznih časih vojne pa z njim presvetli srečanja s partizani in jih pregnete z vitalistično energijo. Tudi odnos do družinskega obrazca je drugačen, saj je Nedeljka Pirjevec že z naslovom opozorila na večjo navezanost na družinski roman, pravzaprav sago, ki poseže več rodov nazaj in pomeni panoramsko, nadrobno opisovanje vzponov in padcev družine v vrtincu različnih zgodovinskih, političnih, ekonomskih, religioznih in filozofskih sistemov (Poniž 2003: 358). *Saga o kovčku* pripoveduje o družini Dominike Kocjančič, o dveh, pogojno celo štirih rodovih pisateljčine družine na severnem Primorskem, v okolici Cerknega. Zgodovina družine je razdeljena na tri dobe; prva doba je 1. svetovna vojna, druga 2. svetovna vojna, tretja pa je čas povojne družbene ureditve. Prvo in drugo dobo družita dvojna optika, povezava otroško-mladostniške nevedne perspektive z vednostjo odraslega (podobno kot v prozi Kovačiča in Rožanca), ter simbolika kovčka kot povezovalca družinske in zgodovinske zgodbe ter napovedovalca sprememb. Spomin ima v njenem romanu manj zavezujočo vlogo kot v romanu *Da me je strah?*, saj ga zmore opazovati celo postavljenega na glavo, kar nam nakazujeta že začetek in konec romana oz. poimenovanje prvega in zadnjega poglavja *Oizogen*, kar pomeni *negozio* ('trgovina'). Spomin je torej lahko nekaj realnega, v resničnosti preverljivega (napis *trgovina* na očetovi trgovini gleda Dominika z glavo navzdol), ali magičnega in čarobnega in v tem smislu popolnoma individualnega.

V obeh romanih je podobno tudi posredništvo, saj je partizanska zgodba obkrat posredovana skozi različne perspektive in dialoško, da bi na ta način ohranila nepristranskost in objektivnost. Prav tako sta se pisateljici izognili vrednotenjskim komentarjem, dramatičnim klimaksom prizorov mučenja ali ubijanja ter sentimentalnim pastem tragičnih dogodkov. Obe sta zanemarili grozljivost in patetiko nasilnih dejanj, ko sta te spretno razrahljali s prehodi v blažja stanja človeške zavesti, veselejše razpoloženje ali vitalistične prebliske, da ne bi intencionalno vplivali na razčustvovanost bralca in s tem celo na njegovo nazorsko prepričanje. Podobne so si tudi literarne osebe v obeh romanih, saj so v ospredju starši in hči; v prvem romanu so starši partizani in hči samo opazuje povojno graditev domovine, aktivna je npr. v študentskih nemirih leta 1968, v drugem romanu pa starši pomagajo partizanom v zaledju, hči pa je partizanska kurirka. Če je v prvem romanu največ zgodbe zaupane staršem, je v drugem osrednja hči v tretjeosebni pripovedi. Vseh šest glavnih romanesknih likov ima do partizanstva afirmativni odnos, a nikoli idealizirajočega, mitizirajočega ali populističnega. Vsi so zelo kritični, celo do bolečine neprizanesljivi do lastnih in drugih napak, družji pa jih podobna refleksivna dihotomija, ko so znatno bolj nezadovoljni s povojno družbeno ureditvijo kot s partizanskim bojem. Bivanjsko jih opredeljuje deziluzija, saj niso zadovoljni z obljubljenjo svobodo, čeprav je zaupanje vanjo pomagalo partizanom zdržati nevzdržne napore in odrekovanja med vojno. Glavni liki odkrivajo podobne madeže in bolezni socialističnega sistema, čeprav jih družijo zanesenjaštvo, tovarištvo in zaupanje v boljšo prihodnost: partijski elitizem, malomeščansko povzpetništvo, revolucionarno slepoto in nesprejemanje kritike.

Medtem ko so partizani v obeh romanih borci za svobodo in tvorci novega družbenega sistema, v katerega se vključujejo odgovorno in skeptično, je simpatija do njihove zgodbe različna. Pirjevčeva jo v prvi polovici romana stopnjuje celo do vzorništa,¹³ Kresetova jo znatno bolj reducira in jo šele proti koncu romana prelije v vzorništvu vnukov kot nasprotje ogroženosti, ko se rdeči zvezdi in partizanskim praporom odreče legitimnost na državni ravni.

Kritičen odnos do partizanstva in povojne ureditve je v obeh romanih podoben glede zmernosti, saj neprizanesljiva ocena nikoli ne zdrsne v pristransko izključevalnost, kar se je zgodilo v romanih *To noč sem jo videl* Draga Jančarja in *Ubijanje kače*

¹³ Tudi Kresetova je pisala o simbiozi partizanov in slovenskega zaledja, brez katerega odporniško gibanje ne bi ne zaživelo ne preživelo, a Pirjevčeva je podobo partizanov tudi estetizirala in erotizirala: »Globoko v notrini prsi teči kepici želje, da bi se umaknila in obrnila kolo nazaj v varno zavetje osvobojenega ozemlja, sekundira pod temenom zaplojeni ponos, ki ga netijo zavest o pomembnosti naloge, iz te rojeno hotenje po izpolnitvi zaupno zaupanega ji poslanstva, predvsem pa vera v nujnost odpora in nezmotljivost Odpora, utelešenega v likih bojevnikov, bogov maščevalcev iz odrešenjskih sanj matere Emilije, mladcev, ki stoječ v kontralichtu vzhodnega sonca, lijejo na njen svet – njen edini, stkan iz zaupanja in hrepenenja staršev – bleščavo novega jutra. Z njihovim prihodom je zadišalo po pokrajinah onstran prejšnje meje, po konjih, ki jih je stric Jože tihotapil iz okolice Črnega Vrha na italijansko stran, po zagonetnem, rajsko lepem glavnem mestu matične dežele, Ljubljani očeta Dominika, od koder prihajajo šolani govorniki, ki v izbranem jeziku in s preroškim žarom nagovarjajo besed željne poslušalce na shodih in mitingih, na katerih se drenjajo borci in meščani v pričakovanju gledališke predstave frontnih igralcev ali večera domačih recitatorjev (med katere sodi tudi sama), in ki se zmeraj razvijajo v hrupno veseljačenje s plesom v novih, najnovejših korakih s čudnimi imeni: palesgajst, sving, fokstrot in lambetvok« (Pirjavec 2003: 114–115).

Jožeta Snoja. V romanih *Da me je strah?* in *Saga o kovčku* je podobnih kar več značilnosti, naj za konec primerjave razložim le še odnos protagonistov do drugačnosti in način vstavljanja resničnih osebnosti v partizansko zgodbo. Glavni protagonisti so v obeh romanih odprti do drugačnosti, celo do nasprotnih ideoloških, nazorskih ali religiozних prepričanj. Tako ona v *Da me je strah?* razume Milanovo pripadnost domobranstvu kot mladostno nepremišljenost in ga reši kazni, za kar ji je Milan, njen prijatelj iz otroštva, neskončno hvaležen, on pa obiskuje duhovnika v zaporu in vpliva na »omilitev« njegove kazni, medtem ko se Dominiki smilijo tudi izdajalci, ki so zaradi disciplinskih ali drugih prekrškov poslani v *trinajsti bataljon* oziroma v smrt pred partizanske puške. Tudi do religiozno drugačnih so literarni liki strpni, kar ustreza posebnosti našega revolucionarnega boja, ko so bili do leta 1943 usklajeno združeni v boju proti okupatorju komunisti, levi sokoli in krščanski socialisti, za Primorsko (Pirjevec 2005: 2–4) pa je bila tako in tako značilna povezanost RKC s partizani in zato neprisotnost domobranstva.¹⁴ Od podobnih pripovednih značilnosti (že omenjeni podoben način vstavljanja partizanske zgodbe v podobno sinkretičen roman in podobno posredništvo partizanske zgodbe) je pomembno tudi vstavljanje resničnih osebnosti v fiksijsko tkivo, ko se te poimenujejo samo z imenom, vzdevkom ali podobo in se osvetlijo le v določenem segmentu, zaradi česar oba romana delujeta kot romana ključa. Zanimivo je dejstvo, da sta obe pisateljici podobno kritični od istih partizanskih voditeljev, npr. Matija Mačka, Pepce in Edvarda Kardelja, do rdečega komisarja Dušana (Pirjevca) pa popolnoma različno, saj je Kresetova (2012: 44–45) do njegove grobosti, nadutosti in krutosti neprizanesljiva, Pirjevčeva (2003: 103) pa njegovo podobo ovije v skrivnostnost postavnega, mršavega in nasmejanega poveljnika.

Na podoben način kot Maruša Krese in Nedeljka Pirjevec je v žanrsko sinkretičen roman *Angel pozabe* (2012), spoj družinskega, avtobiografskega, vojnega in ljubezenskega romana, vstavila partizansko zgodbo tudi **Maja Haderlap** (1961). Čeprav ta ne zaseda v njem celotnega prostora, usodno vpliva na vse glavne like, prvoosebno pripovedovalko, babico in očeta. Na očeta celo tako usodno, da s svojo vojno travmo pohabi ostale družinske člane; psihotični situaciji se uspe izogniti le prvoosebni pripovedovalki, ko se s šolanjem iztrga iz družinskega oklepa. Čeprav roman ne spada v sodobno slovensko književnost, saj je izšel v nemščini¹⁵ (*Engel*

¹⁴ Primorska ni poznala pravega domobranstva, saj je bila njena Cerkev drugačna, delovala je v boju proti fašizmu že v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja, npr. Društvo svečnikov sv. Pavla je še ena posebnost znotraj evropskega antifašizma. Nikjer drugje ni znana organizacija duhovnikov, ki bi se spremenila v ilegalno in bi delovala proti režimu na oblasti, prav tako je Primorska imela TIGR (Pirjevec 2005: 2–4).

¹⁵ Roman je delo slovenske pesnice in prevajalke ter doktorice gledaliških ved in germanistike, predstavnice slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem. O njem je bilo napisano že veliko metaliterature; slovensko literarno in kritično javnost je razdelila na dvoje že sama odločitev za nemški jezik in ne vsaj za dvojezično delo, saj je roman prevedel Štefan Vevar. Odločitev za nemški jezik argumentira avtorica z možnostjo seznaniti avstrijsko in nemško populacijo z občutljivo temo, kar potrjuje že sam uspeh romana: prestižna nagrada Ingeborg Bachmann, nagrada Bruna Kreiskega za politično knjigo leta, nagrada mesta Rauris, deseti ponatis romana in s tem njegovo množično branje. Če kaže odločitev za nemščino odkim od prekletstva nemščine kot lagerskega jezika v romanu, me vendarle v literarnozgodovinskem aspektu žalosti pragmatično dejstvo, da se je pisateljica raje kot za lastni prevod svoje knjige ali vzporedno pisanje slovenskega in nemškega romana odločila za pisanje samo nemškega romana in s tem slovenskemu romanu odtegnila rojstvo kvalitetnega romana. Seveda pa je odločitev za nemščino po drugi strani tudi potrditev dvojne identitete zamejske Slovenke in šele izbira jezika v prihodnosti bo prvi pokazatelj pripadnosti določeni jezikovni skupnosti.

des Vergessens, 2011), ga upoštevam zaradi primerjave zgodbe partizanov na avstrijskem Koroškem. Odločitev predstavnice slovenske manjšine za enojezičnost (neslovenskost) romana že sama po sebi vnaša v pripoved več čustvene distance, partizanski zgodbi pa prinaša drugačno identiteto. Drugačno identiteto, v sedanjem času pa presenetljivo podobno, so doživeli tudi koroški partizani, o čemer je pisateljica veliko povedala v intervjujih (Borovnik 2012: 194). Partizani v Avstriji so namreč imeli popolnoma drugačen status kot v Jugoslaviji, kjer so bili heroji; v Avstriji so veljali za morilce in izdajalce domovine. Po vojni so sicer še nekaj časa ohranili svojo pozitivnost, po Titovi zahtevi po priključitvi Koroške Jugoslaviji pa je avstrijska desnica antifašistični upor razglasila za izdajo domovine, sebe pa za borce za domovino. Ko so se zgodovinska dejstva popolnoma zamešala, so si lahko nacisti umili roke in prikrili svoje medvojno delovanje. Prenos krivde¹⁶ na okupatorje je tesno povezan s partizansko, prav tako kot v prejšnjih romanih nedokončano zgodbo, saj je spet nosilka spomina hči, ki neštetokrat slišane partizanske zgodbe poveže v roman, da bi rešila svojo osebno in kolektivno zgodovino pred pozabo. V njej ima odločilno vlogo babica, zaradi moža partizana pregnana v taborišče, usodno pa oče, ki ga pri desetih letih strašno mučijo, da bi izdal svojega očeta, zaradi česar pobegne in postane najmlajši partizan, za večno obremenjen z vojno travmo.

Podoba partizanov, izoblikovana skozi pogled vaške tradicionalnosti, raste iz začetne ideje o partizanih kot pustolovcih in kasneje razvije zavest o konspiraciji in neizbežnosti partizanskega boja ter naravne povezanosti partizanov z zaledjem. Ta odpira podoben problem kot v obeh romanih: odnos partizanov do vere in religioznosti. Koroški partizani se niso ukvarjali z vernostjo borcev in verni katoliki so dobro shajali s komunisti, saj na Koroškem ni veljala formula *partizan je enako komunist* (Haderlap 2012: 164–167), ker je bilo slovensko podeželje večinoma katoliško. Večja nevarnost za partizane so bili negotovi moški, ne pa verni vaščani, dober partizan je bil partizan v sili, torej izdani aktivist ali dezertar iz nemške vojske ali nekdo, ki sta mu grozila aretacija in koncentracijsko taborišče. V povezavi z zaledjem ga pisateljica opiše lirizirano, kot je lirizirana ali poetizirana¹⁷ celotna zgodba:

Partizan mora v pokrajini, v kateri se bojuje, videti zaveznico. Privzeti mora barve in oblike okolja in se v njih razbliniti, biti mora gora in potok in smreka, hiša in grič in gozd, kača in čuk. Nadeti si mora krinko travnika, se zaviti v plašč iz listja. Zlije se z mrakom in potjo, prikaže se zdaj tu, zdaj tam, lahko je povsod ... Partizan da telesu novo podobo, nov obraz, iz pozabe ga potisne na svetlobo pozornosti. Njegova odločnost se prenese nanj. Rane telesa ga podžigajo, poškodbe ženejo naprej, opogumlja ga njegov obup. Je krik, ki uide telesu, je glas, ki govori zanj. (Haderlap 2012: 168–169.)

¹⁶ Avstrija je sistematično prenašala krivdo svojih zločinov na Nemčijo ali na ostale okupatorje, v romanu je to zgoščeno zapisano takole: »Pri vsem pa nima Avstrija nič z nacisti, sama je vendar žrtev, nič ne razume, sploh ni bila vmešana, ni je bilo zraven v težkih časih. Nihče v tej državi blaženega licemerstva ni z dobrodoščico pozdravil nacistov, nihče ni hrepenel po velikonemškem rajhu, nihče si ni umazal rok, nihče deloval za 'končno rešitev', samo majčkeno sodeloval, malce streljal z drugimi, malce somoril, majčkeno zaplinalj z drugimi, ampak to ne šteje, nič ne šteje« (Haderlap 2012: 183).

¹⁷ Sama pisateljica svojo stilno opredeljenost, poetizacijo zgodovine, tudi potrdi v intervjuju: »Moj namen je bil pisati o zgodovini poetično in iskati njene širše, globlje razsežnosti, ne pa ideološko in politikantsko utesnjevati, poneverjati. To, da nisem obsojala, je bila pri pisanju moja glavna drža, osnova, iz katere sem izhajala« (Jezernik 2011: 26).

Popolnoma drugače izpiše podobo partizanov **Zdenko Kodrič** (1949), ko v romanu *Opoldne zaplešejo škornji* (2011) resnično dejstvo o poboju Pohorskega bataljona preoblikuje v povsem domišljjsko¹⁸ zgodbo. Tragedija na Osankarici, v kateri je proti tridesetkrat močnejši nemški vojski, okrepljeni z vermani in orožniki, 8. januarja 1943. leta padlo vseh 69 borcev Pohorskega bataljona, ima mitotvorne značilnosti, a jih Kodrič namerno ni upošteval, saj je pohorske junake prikazal kot običajna, skoraj nepomembna bitja, vojno pa kot alanfordovski (Bogataj 2011: 181) preplet absurdnih in neverjetnih borbenih situacij. Neenotnost romanesknega koncepta je strukturno delno uravnovešena z inovativnim pripovedovalcem, ki mu do konca romana ne moremo določiti statusa. Ker na splošno deluje večvedno, daje občutek lastne vpletenosti v boje Pohorskega bataljona, čeprav obvešča o zgodbi s perspektive opazovalca. Pripovedovalec se pojavlja na začetku poglavij, v poševnem tisku, in se glede informativnosti zelo razlikuje; včasih poda izhodiščno informacijo, ki usmeri bralca, drugič samo brezosen opis, večkrat pa ironično opombo o borcih ali sebi.¹⁹ Prav njegova ironija ali samoironija je tista dimenzija, ki demitizira partizansko zgodbo in jo osvobaja zavezujočih zgodovinskih kontekstov, največkrat z navideznim nesmisлом. Tako je npr. pojav pripovedovalca v prvem odstavku romana ironičen, ko posreduje navidezni nesmisel in razlaga, da si je orožje človeštvo izmislilo zaradi joka: »/K/o je Eva prvič potočila solze, je Adam izdelal nož /.../« (Kodrič 2011: 8). Sprevrčanje vzročno-posledične logike oziroma zamenjava vzroka s posledico pa vendarle ni nesmiselna, ampak ironična, saj nas nadaljevanje poglavja pouči o militantnosti kot osrednji človeški lastnosti, ki si na zupanovski²⁰ način pridruži obsesivno posedovalnost, obe pa sta napoved vojne mesoreznice.

Medtem ko se je partizanska zgodba z izmikanjem resnici izognila patetiki in sentimentalizmu heroične snovi (prav velika monumentalnost je bila najbrž vzrok za prozni molk »pohorske teme«), pripoved ni ušla patetiki, kar dokazuje niz tragičnih prizorov. Patetični so na primer kar trije prizori na morišču: milovanje mrtve Marjete in iskanje njenega poslovilnega pisma, nadnaravno jurišanje črnolaske ter obujanje mrtve in razmesarjene Zinke, v katerem ji Filip, njen nesojeni mož in pristaš Nemcev, obuje sandal kot Pepelki. Pomanjkljivosti partizanske zgodbe ne izhajajo iz poskusa profanizacije partizanskega mita (ta ravno prinese osvežilne novosti), ampak iz spodrseljavev na pripovedni ravni, na nivoju karakterizacije, motivacije in strukture. Predvsem erotizacija in karnevalizacija nista izpeljani usklajeno, zato subverzivnost, ki naj bi jo ta dva postopka uvedla v partizansko zgodbo, ne deluje dovolj prepričljivo. Tako so partizanski liki zmes avanturista, agitatorja, zanesenjaka, rešitelja, maščevalca, preračunljivca, primitivca, intelektualca

¹⁸ Tudi literarni liki niso podobni zgodovinskim osebnostim; minimalno spominja na legendarnega Šarha samo Kelih, ampak še ta le z dejstvom, da je tudi on v partizanih s svojimi sinovi.

¹⁹ Avtoironija je najkvalitetnejši prispevek k humornosti in ironizaciji celotnega romana, za primer navajam odlomek z avtoironizacijo ptičje perspektive pripovedovalca: »Č/epim na veji, a nisem vrana, gledam vojsko, a nisem daljnogled, opazim kolono brez konca, a nisem vojak; če se oglasim – pokol, če zbežim – smrt /.../« (Kodrič 2011: 199).

²⁰ Tako kot Vitomil Zupan v svojem romanu *Menuet za kitaro* je tudi Kodrič izrazil prepričanje o vojni kot človekovi stalnici, ki se dogaja tudi izven tradicionalnih bojišč, celo znotraj štirih sten: »Kdor nima moči za ubijanje, nima moči za oživljanje« (Kodrič 2011: 9).

in duhoviteža, ki se nemotivirano levijo iz ene vloge v drugo. Naivnost vere v komunizem se nenadzorovano preveša v programsko maščevalnost partijcev, etičnost borcev v pritlehno nemoralnost. Ples nemških škornjev po slovenskem Pohorju se prepleta z osebnimi razklanostmi glavnih likov, npr. incestom, maščevalnostjo, oblastizeljnostjo, ter deluje z vsemi odmiki od zgodovine kot nekaj oddaljenega, a hkrati tudi univerzalnega, saj vseskozi odpira vprašanja odgovornosti in človeške agresije.

Profanizacija partizanskega mita je v romanu izpeljana z intimizacijo zgodovine, saj so intimne zadrege oseb pomembnejše od monumentalnosti pohorske Masade, kar je značilno tudi za roman *Paloma negra* (2013) **Miha Mazzinija** (1961). Njegova partizanska zgodba se od prejšnje razlikuje po stiku z zunajbesedilno resničnostjo, saj se ne navezuje na preverljive zgodovinske dogodke. Ko poseže v čas po vojni, predstavi usmrtitelja Davida predvsem kot očeta, ljubimca in sina s skrivnostno preteklostjo. Zgodbo lahko samo pogojno imenujemo partizanska, saj se dogaja v povojnem času, v katerem naj bi nasilni polkovnik David po naročilu partijske organizacije obračunal z vaškim samodržcem Mihaelom. Mihael je v vasi vzpostavil diktaturo, ki jo opravičuje s psihopatsko logiko; partijske oblasti ne moti samo neupoštevanje (prav tako enoumne) politične volje mesta, ampak jo predvsem skrbi usoda vaščanov, ker Mihael pripravlja skupinski samomor. Vživljanje v oba množična morilca je v romanu izpeljano preko karakterizacije obeh glavnih oseb, ki sta si po agresivnosti podobni. Če je Mihael zaradi svojih psihopatskih načrtov že marsikoga uničil in na koncu romana izpeljal množični pobjo, je tudi David zaznamovan s krivdo, ko je posredno in neposredno ubijal nasprotnike političnega sistema, uničevanju pa se je uprl šele pri svoji najnovejši nalogi – usmrtitvi Mihaela. Tematizacija kolektivne smrti slehernikov ni edina vzporednica s Kodričevim romanom; družijo ju tudi pripovedni primanjkljaji, kot so patetika, sentimentalnost in redundanca. Postpartizanska zgodba je od vseh izbranih romanov ravno v delu *Paloma negra* najbolj odmaknjena od realne resničnosti, saj jo Mazzini eksotizira z mehiško zgodbo, zgodbo o navdušenju nad mehiškimi filmi, in značilnostmi pustolovskega romana oz. njegove mlajše različice, natančneje razbojniškega romana, populizira pa s filmsko navezavo na vestern. Odmaknjenost od preverljive objektivnosti ponuja prenovljen pogled na občutljive teme povojnih političnih obračunov, a izpostavi samo eno dimenzijo tega pogleda: suspenzivnost in zabavnost postpartizanske zgodbe. Napeto zgodbo gradijo pretežno trivialni postopki in procesi; med njimi klišejska karakterizacija, eksplikacijska emocionalnost in popreproščanje ter ponavljanje podobnih ali istih opisov, pripovednih zasukov in govornih replik.

Popolnoma drugače je podobno partizansko zgodbo zapisal **Jože Snoj** (1934) v romanu *Ubijanje kače ali zapoznela sporočila o Gadu* (2009). Tudi v njegovi partizanski zgodbi je osrednja likvidacija tiranskega in samovoljnega vodje, nasilnega komandanta Gada, vendar je stilno drugačna, saj se ta modernistični roman bolj kot z zgodbo ukvarja z jezikom. Ozadje tridnevne agonije med usmrtiteljema in

tarčo je staro²¹ slovensko nasprotje med *gošarji* in *cerkvenjaki*, ki dodaja vojnemu romanu širše zgodovinske dimenzije, hkrati pa vseskozi kritizira volčji, kanibalški nacionalni značaj v deželi Lichtenturna (Sloveniji). Natančnejša zgodbena analiza ugotavlja le delno podobnost Snojevega romana z Mazzinijevim, in to z motivom likvidacije, ki posega v drugačno žanrsko prepletenost: Mazzinijev roman je namreč splet vojnega, avanturističnega, razbojniškega in ljubezenskega romana, medtem ko je Snojev pretežno vojni roman v ubeseditvi *vojskinega časa* podoben njegovim prejšnjim romanom *Gavžen hrib*, *Fuga v križu* ter *Gospa in policaj*.

Drugo analogijo, tokrat pripovedno, lahko vzpostavimo s Kodričevim romanom, predvsem s tipom pripovedovalca, ki je v Snojevem besedilu še bolj ironičen in ciničen. Tudi Snojev pripovedovalec je opazovalec in ne želi eksplicitno vrednotiti ne partizanov ne njihovih nasprotnikov; njegova nevtralnost prehaja iz vsevedne ptičje perspektive v različne govorne odseke glavnih in stranskih likov, grafično neopazno (brez napovednih stavkov in narekovajev) prelitih v sarkazem in kvantaštvo pripovedovalca. Prav pripovedovalec pa je tista prvina, ki vendarle vzpostavlja v romanu vrednostno hierarhijo, na začetku romana še neopazno, ob ponovnem branju in prepoznavanju romaneskne strukture pa dosti bolj očitno. Najprej se namreč zazdi, da je kozerska kritika partizanov in vernikov uravnovešena, saj nihilistični porog nikomur ne prizanaša, ampak obe skupini postavlja v groteskne, ironične in sarkastične položaje. Ob natančnem branju pa se distancirani pripovedovalec in brezobzirni presojevalec bratomorne morije jasno preveša v zagrenjenega obsojevalca partizanskega sadizma, medtem ko manjše napake vernikov samo ošvrkne, kar dokazuje jezikovno-stilna analiza. Če je bila na začetku romana večja stilna zavzetost vsekakor prednost romana, prerašča baročno modrovanje o sadističnih obredih partizanov v drugi polovici romana že v stilni larpurlartizem in etično diskvalifikacijo partizanstva. Ne samo povečanje ekspresivnega slovarja, ampak tudi znatno bolj obremenilna semantika obtožujočih poimenovanj partizanov izniči nevtralnost²² obeh političnih strani in se postavi v bran Cerкви. Obrambno držo do nje izražata tudi simbolika in metaforika, na katero opozarja že naslovna svetopisemska podoba kače/zmaja za partizana, obremenjena s trivialnimi obtoževalnimi toni. Ti uglasijo

²¹ Kulturni boj je bil vrojen v slovensko politiko vse od začetkov, sistematiziral ga je Mahnič konec 19. stoletja, ko so bili nekatoličani, zlasti liberalci, izločeni iz slovenskega občestva po znanem načelu: kdor ni katoličan, ni Slovenec. Poleg tega boja vrednoti roman slovenski nacionalni značaj na več mestih, za primer naj navedem podobo na strani 186: »Ena sama hosta, ja ja, ta kneževinica, z enim samim pol pasjim pol volčjim srcem utripajoča – vsa pasja, vsa volčja torej, če treba!«

²² Nevtralnost obtoževanja je prisotna samo na začetku romana, nato imajo partizani več obremenilnih poimenovanj, kar naj ponazori tudi primerjava, v kateri je razvidna pristranskost, saj *cerkvenjaki* niso obdolženi sadizma in morilskosti, *gošarji* pa. Tako so partizani označeni z besedami *gošarji*, *gošarski pohje*, *gošarski herodeži*, *holcarski* in *forštatski hostar*, *hacè*, *volčji trop*, *volčji pogon*, *volčji pozverinjenci*, *prescana hosta*, *zafukcane hostice* ...; verniki ali nasprotniki partizanov pa z izrazi *cerkvenjaki*, *čuk farški*, *kulaček*, *tercijalec*, *potuljenec*, *farški mesečniki*, *vatikanski pobožnjakarji*, *svetohlinci* ...

baročno retoričnost v koprofalijo²³ predvsem tam, kjer se nemotivirane in razvlečene kletvice nalagajo v pervertirana modrovanja in sklade groteskne vulgarnosti.

Če je roman Kresetove zgrajen na zunajliterarnih dejstvih, ki so v besedilu delno predelana, in Kodričev roman uporabi zgodovinsko resničnost samo kot fikcijsko motivacijo, je roman *To noč sem jo videl* (2010) **Draga Jančarja** (1948) pri upoštevanju objektivne realnosti nekje vmes. Zgodba o partizanski likvidaciji zakoncev Hribar in nacionalizaciji njunega gradu Strmol sloni sicer na dokumentarnem gradivu, a ga je Jančar uporabil kot skelet (Leiler 2010: 10), okrog katerega se nizajo izmišljene pripovedi, celo večina protagonistov. Da bi se od dokumentarističnosti oddaljil, je (tako kot Kresetova) zgodbo zaupal več pripovedovalcem, medtem ko glavna oseba, Veronika Zarnik, ne spregovori. Kot v Smoletovi *Antigoni* tudi v Jančarjevem romanu vsi govorijo o Veroniki, saj njena smrt vse pripovedovalce obremeni, na ta način pa govorijo tudi o sebi, ljubezni, vojni in smrti. Jančar sam (Leiler 2010: 9) meni, da se *Antigona* in njegov roman razlikujeta: v omenjeni drami osebe razrešujejo velika etična vprašanja, v romanu pa ne. Profanizacija zgodovine, prisotna v Kodričevem romanu, se je tudi v Jančarjevem zgodila skozi intimizacijo zgodovinskih podatkov, natančneje skozi osrednjo romaneskno temo – ljubezen. Ta je prisotna v vseh petih poglavjih in povezana z vsemi petimi pripovedovalci. Z ljubeznijo je povezana tudi partizanska zgodba, ki jo, v nasprotju z zgodbo o ljubezenskem trikotniku, zakonski zvestobi ali materinski ljubezni, osvetli kot nekaj bizarnega in patološkega. Pravzaprav pripoveduje partizansko zgodbo samo en pripovedovalec, Ivan Jeranek v zadnjem poglavju, njeni drobci pa so posejani še v zgodbah ostalih štirih pripovedovalcev, ljubimca Steva, Veronikine matere, nemškega zdravnika Horsta in družinske gospodinje Joži. S prevladujočo ljubezensko zgodbo si je roman za osrednji žanr izbral ljubezenski roman, prepleten z vojnim in kriminalnim romanom – ljubezenska zgodba se dogaja v času druge svetovne vojne, uganko Veronikine smrti pa pripovedovalci razrešujejo skozi žanr kriminalke.

Ker je resnica vselej tudi stvar perspektive ali posredništva, podaja pisatelj dogajanje skozi polifonijo različnih gledišč retrospektivno in s pomočjo rašomonske strukture. Ta z intimizacijo zgodovine, ki jo zgodovinopisno imenujemo *zgodovina vsakdanjega življenja*, poskuša vnesti v roman nevtralnno pozicijo in se ne opredeljevati za »pravico« ali »nepravico« stran v vojni zgodovini. A v vzpostavljanju nevtralne opredelitve roman vendarle ni dosleden, zato se tudi ne morem strinjati z Virkovo trditvijo (2010: 11) o vtisu (ideološke) nevtralnosti. Za dokaz nedosledne nevtralnosti sem si izbrala dvoravninsko koncepcijo pripovedi, razmerje med zgodbo in pripovedjo, in v njuni

²³ Afektirana vulgarnost pripovedovalca je sporna tudi v stilističnem in estetskem smislu, saj s svojim larpurlartizmom vnaša v roman monotonijo; za primer naj iz obsežne redundance navedem samo tri odlomke: »Saj, je pritrtil ta preklast, pizdarija zmeraj pade na noge. Majhne pizdice postanejo velike pizde, v to se nazadnje spet vse prekucne« (Snoj 2009: 28); »hudičevo trde so fuglovževe žičke, družba, iz še take mehkode otrdijo v gombanju iz dneva v dan, pičkica. Bógi so bili, kaj da ne, naši hanziti!« (prav tam: 32). »Pój z menoj, je rekel, prec si jo boš zapomnil, odprte glavce si, hvalabogcu, za vse traparije, kadar zijáš. Pa še ogenjček znaš zakurčkat s ta zadnjo šibico, vsa čast ti. Kdo bi si mislil, da je v žlamboru, kot ti praviš takile pičkici od dēbelca, še zmeraj vsaj za pest suhega drobirja, čeprav scurkoma po njej uliva« (prav tam: 34–35).

razliki posredništvo, saj je razlika med zgodbo in diskurzom ravno v tem, da zgodbe ne moremo »videti« neposredno, ampak jo vedno sprejemamo skozi narativni diskurz. Prav posredovanost partizanske zgodbe, ki v romanu ni nevtralna kot npr. Ljubezenska zgodba, nas vodi do najbolj občutljivega dogajanja – nasilja – in do vprašanja, kdo je največji krivec za nasilje, kako je to skozi zgodbo posredovano in kako le-to vpliva na bralce. Do odgovora se bomo prikopali šele z analizo preišljene strukture romana in karakterizacije osrednjih likov. Vse do zadnjega poglavja je namreč osrednji žanr ljubezenski roman, ki s trivialnimi postopki ustvarja idealizirano podobo Veronike kot hčere, žene, ljubimke in prijateljice. Simplifikacija ljubezenskega zapleta temelji na stereotipnem razlikovanju vročekrvni ljubimec Stevo – ekstravagantna *femme fatale* Veronika – umirjeni mož Leo. Poenostavljenemu pogledu na svet služi tudi nacionalna, socialna in krajevna stereotipizacija, saj je Veronikin ljubimec, Srb, kot vojak in »Balkanec« popolno nasprotje »evropsko« civiliziranemu in intelektualnemu Slovencu Leu, njuna ljubezenska afera pa je postavljena na preizkušnjo v Vranje, mesto s ciganskim naseljem, ki mu je v romanu dodeljena (klišejska) simbolika umazanije, pokvarjenosti, krutosti in nečloveškosti. Ljubezenska zgodba si prizadeva osvojiti naivnega bralca s shematizacijo, redundanco in poenostavljeno mimetičnostjo, kar ustvarja predvidljivost (bralac že na začetku ljubezenske zgodbe ve, da se bo Veroniki zgodilo nekaj okrutnega) in s tem premosorazmerno zmanjšuje estetsko sugestijo, bistveno določnico kvalitetne pripovedi in zgodbe.

Kriteriju všečnosti ali berljivosti, tipičnemu merilu trivialne književnosti, se je uklonila tudi Veronikina karakterizacija, v kateri prevladujejo le pozitivne značilnosti; celo malenkostne negativne poteze zapeljivke in naivnice so prikazane kot nekaj privlačnega, zapeljivega in usodnostnega. Sistematični evfemizem njenih slabosti spominja na »lepodušnost«, pojav, ko se neguje dihotomija med »notranjostjo« in »zunanjostjo«, pri kateri je bistveno, da ostaja duša neomadeževana od zunanjih dejanj. Naša empatija je sistematično usmerjana tako, da bralec ob Veronikinih vragolijah ali pomanjkljivostih začuti samo potrditev simpatije, vzpostavljene ob njenih prednostih, ob njeni smrti pa bes, obtoževanje ali žalost zaradi absurdnosti in krvoločnosti umora. Za tovrstno počutje poskrbi spretna struktura, ki prvič jasno osvetli partizane kot morilce, in še to samo v zadnjem poglavju. To poglavje je prostor partizanske zgodbe, ki se razreši kot kriminalka, saj nezanesljivi pripovedovalec Jeranek med vrsticami prizna napako ob usmrtni grajskih zakoncev, seštevek vseh vpletenih pa šele bralec razkrinka kot najgnusnejši zločin.

Če sta se Kresetova in Pirjevčeva uspešno izognili dramatičnim klimaksom prizorov mučenja in ubijanja, temelji celotna struktura romana *To noč sem jo videl* prav na tovrstni dramatiki in na sentimentalnih pasteh tragičnih dogodkov nasilja. Čeprav je razkrinkanje zločincev – partizanov – kot razplet romana dokaj neobtožujoče, se bralec vendarle ne more iznebiti vtisa, da je partizanski zločin prikazan kot najbolj sadističen in brutalen in torej partizani kot največji generatorji nasilja, medtem ko so bile akcije okupatorjev in njihovih privržencev opisane kot blago, dokaj nevtralnno ozadje končnega partizanskega obračuna. Najbolj inovativno in hkrati tudi eksotično je v partizanski zgodbi zarisan vzrok partizanskega nasilja. Je sicer izpeljan iz tipične

Jančarjeve romaneskne filozofije nasilja kot posledic spopada zgodovinske in osebne usode ter projekcije delovanja njegovih mehanizmov na posameznika kot žrtve, a mu je v obravnavanem romanu dodana še psihoanalitična motivacija. Bralec vseskozi domneva, da je sprožil okrutno smrt političnoideološki motiv, čeprav ga je v resnici seksualni. Zavrti kmečki fant Jeranek je namreč zaljubljen v Veroniko, ki jo zaradi ljubosumnosti naznani partizanom kot sodelavko gestapa, ne vedoč, da mu je prav ona pomagala iz zapora. Seksualni zmoti sledi tudi političnoppravna, saj partizani krivično sodijo zakoncema za nedokazan zločin s sadističnim mučenjem, posilstvom in smrtjo. V etični diskvalifikaciji partizanov in povezavi njihove (ideološke) zaslepljenosti s seksualno anomalijo je Jančarjev roman podoben Snojevemu. Oba sta namreč izhajala iz univerzalnega humanističnega načela človekove pravice do življenja, predvsem pravice neopredeljenih, simpatizerjev ali nasprotnikov partizanov. Ko sta te spremenila v ideološke in/ali spolne žrtve partizanov, sta povsem »pozabila« na zverskost, sadističnost in pervertiranost okupatorjev in domačih izdajalcev ter se tako sofistično izognila resničnemu razmerju med branitelji in napadalci domovine. Pripovedni sofizem je Jančar podobno izpeljal že v romanu *Drevo brez imena*, v katerem je prav tako predstavil žrtve partizanskega spervertiranega nasilja, zamolčal pa bistvo vojnega spopada v Sloveniji oziroma pomešal vzroke s posledicami – druga svetovna vojna pri nas ni bila državljanska, marveč narodnoosvobodilna vojna, čeprav so bili »državljski spopadi« tudi zelo krvavi.

Primerjalna in teoretičnopripovedna analiza (dvoravninska koncepcija pripovedi, liki, dogajanje in posredništvo), obogatena s sociološkimi, zgodovinskimi in kulturološkimi uvidi ter pristopi semiotike, kulturne naratologije in naratologije družbenih spolov, sta osvetlili naslednje sodobne slovenske romane skozi partizansko zgodbo: *Da me je strah?* Maruše Krese, *Saga o kovčku* Nedeljke Pirjevec, *Angel pozabe* Maje Haderlap, *Opoldne zablešajo škornji* Zdenka Kodriča, *Paloma negra* Miha Mazzinija, *Ubijanje kače* Jožeta Snoja in *To noč sem jo videl* Draga Jančarja. Raziskovanje obravnavanih romanov je potrdilo začetne teze tega članka o vlogi in pomenu partizanske zgodbe danes, natančneje o ponovnem premisleku partizanske zgodovine. Ponovni premislek partizanskega prispevka k zgodovini je osnovno vodilo vseh romanov, ki se jim pridružuje še želja po ohranjanju zgodovinskega spomina (*Da me je strah?*, *Angel pozabe*, *Saga o kovčku*), demitizacija monumentalnih dogodkov (*Opoldne zablešajo škornji*, *Da me je strah?*), poetizacija ali lirizacija partizanskega gibanja (*Angel pozabe*, *Saga o kovčku*) ter eksotizacija in relativizacija partizanskih vrednot (*Paloma negra*, *To noč sem jo videl*, *Ubijanje kače*). Partizanska zgodba vzpostavlja do partizanstva, prav tako kot trenutna družbena situacija, različna razmerja. Če so v romanu Kresetove vsi trije pripovedovalci prestrašeni zaradi slovenske ideološke nestrpnosti in aktualne minimalizacije pomena partizanstva za državotvorje v smislu brutalnega črtanja njegove (simbolne) vloge, je tretjeosebna pripoved v romanu Pirjeveve podobna pripovedovalcem romana *Da me je strah?* – podobna po kritičnosti do partijskega elitizma in povzpetništva ter revolucionarne slepote. Medtem ko največjo strpnost med partizani in do partizanov ubesedi partizanska zgodba Pirjeveve, kar odseva tudi realno situacijo odporništva na Primorskem in značilno povezanost RKC s partizani oz. neprisotnost domobranstva, se začetna

strpnost do starega ideološkega spopada *goščarji – cerkvenjaki* v romanih Snoja in Jančarja preveša v sprevrženo sovraštvo in izključevalnost. Prav to, kako spregovorijo pripovedovalci o nevrtaških točkah slovenske zgodovine, pa je ključno gibalo romanov in hkrati tudi presežna vrednost obeh najkvalitetnejših romanov, tj. *Da me je strah?* Maruše Kres in *Sage o kovčku* Nedeljke Pirjevec.

Kljub različnim poetikam in dvoravninskim koncepcijam romanov družijo avtorje skupno prizadevanje za profanizacijo zgodovine skozi intimizacijo oz. pretvorbo velikih zgodb v male, osebne zgodbe, ki bolj izpostavljajo posameznikovo čustveno, intelektualno in čutno ambivalenco ali zmoto, kot da bi se ukvarjale s heroičnostjo ali monumentalnostjo likov in dogodkov. Partizanska zgodba v vseh romanih je torej zgodba, ki še ni končana in kliče po ponovnem premisleku, motivirana z (etično) odgovornostjo do zgodovinskega spomina ali/in badioujevskim razumevanjem umetnosti. Na koncu razmišljanja naj povzamem odgovore na izhodiščno vprašanje o množičnosti partizanske zgodbe v zadnjem desetletju (Zakaj toliko romanov v tem tisočletju?): etična odgovornost do zgodovinskega spomina, ponovni premislek zgodovine in njena relativizacija v smislu demitizacije, profanizacije, eksotizacije ali poetizacije. Vsem naštetim odgovorom dodajam še premislek o njenih ideoloških učinkih, ki jih bo izmerila šele časovna distanca, ko bo odgovorila na vprašanje: Ali partizanska zgodba v obravnavanih romanih samo reflektira aktualno resničnost, v kateri se partizanstvo ponovno bori za svoj status, ali pa vendarle nadaljuje poslanstvo partizanske umetnosti, tj. sprožanja ideoloških učinkov?

Viri

Haderlap, Maja, 2012: *Angel pozabe*. Prev. Štefan Vevar. Maribor: Litera.

Jančar, Drago, 2010: *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Modrijan.

Kodrič, Zdenko, 2011: *Opoldne zaplešejo škornji*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Krese, Maruša, 2012: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga.

Mazzini, Miha, 2013: *Paloma negra*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Pirjevec, Nedeljka, 2003: *Saga o kovčku*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog).

Snoj, Jože, 2009: *Ubijanje kače ali zapoznena sporočila o Gadu*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Literatura

- Abbott, Porter H., 2009: *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bogataj, Matej, 2011: Pohorska /de/montaža: Zdenko Kodrič, Opoldne zaplešejo škornji. *Literatura* 23/246. 180–185.
- Borovnik, Silvija, 2012: Dvojna identiteta slovenske književnosti v Avstriji in roman Maje Haderlap Angel pozabe (2011). *Večno mladi Htinj. Ob 80-letnici Janka Čara*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta (Zora 83). 187–200.
- Chatman, Seymour, 1986: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- Culler, Jonathan, 1984: Priča i diskurz u analizi pripovjednog teksta. *Republika* 40/2–3. 130–145.
- Hrastelj, Stanka, 2012: Partizanski prapori in Antigona. Krese, Maruša: *Da me je strah?* Novo mesto: Goga. 188–201.
- Hribar, Spomenka, 2013: Aut Janez, aut Janša (1. del). Spomenka Hribar o Janševi poslanici na Zboru za republiko ob kulturnem prazniku. *Delo, Sobotna priloga*: <<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/aut-janez-aut-jansa-1-del.html>>. (Dostop 15. 12. 2013.)
- Jezernek, Jerneja, 2011: Angel pozabe je postal moja pripoved: Maja Haderlap, pisateljica. Intervju. *Pogledi* 2/20. 24–26.
- Kalan, Filip, Paulin, Marta - Brina, Sedej, Ivan, Cvetko, Ciril, Smolej, Viktor, in Gerlovič, Alenka, 1975: *Partizanska umetnost*. Ljubljana: Delavska enotnost.
- Kolšek, Peter, 2013: Tomšičeva 12. *Delo, Sobotna priloga* 55/27. 1.
- Komelj, Miklavž, 2009: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba /*cf(Oranžna zbirka).
- Leiler, Ženja, 2010: Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič. Intervju z Dragom Jančarjem. *Pogledi* 1/12. 8–10.
- Močnik, Rastko, 2004: Partizanska simbolna politika. Škrjanec, Breda, in Pavlinec, Donovan (ur.): *Partizanski tisk*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center: Muzej novejšje zgodovine Slovenije. 20–42.
- Pirjevec, Jože, 2005: Slovensko odpornišvo je bilo nekaj prav posebnega. Intervju Vida Gorjup Posinkovič. *Slovenija.svet* 2/5. 2–4.
- Poniž, Denis, 2003: Z ljubeznijo prežarjeni spomin. Pirjevec, Nedeljka: *Saga o kovčku*. Ljubljana: Nova revija (Zbirka Samorog). 353–375.
- Repar, Stanislava, 2013: Žensko svarilo pred okopi ideologije. *Delo* 55/65. 14.
- Repe, Božo, 2005: Šestdeset let od konca druge svetovne vojne. O simbolih, praznikih in prevrednotenju zgodovine. *Borec* 62/621–625. 33–44.
- Repe, Božo, 2006: Mit in resničnost komunizma. *Mitsko in stereotipno v slovenskem pogledu na zgodovino. Zbornik 33. zborovanja Zveze zgodovinskih društev Slovenije*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije. 285–303.
- Tomažič, Agata, 2013: Slovenstvo me je dušilo, v Ljubljano pa sem se rada vračala. Intervju z Marušo Krese. *Pogledi* 4/1. 6–7.

Vidrih, Vesna, 2009: *Vizualna reprezentacija ženske v partizanski in protirevolucionarni propagandi*. Diplomsko naloga, mentorja B. Repe in D. Guštin. Ljubljana: Filozofska fakulteta in Fakulteta za družbene vede.

Virk, Tomo, 2010: O ljudeh, »ki so hoteli samo živeti«. Drago Jančar, *To noč sem jo videl*. *Pogledi* 1/12. 10–12.

Zupan Sosič, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Zupan Sosič, Alojzija, 2004: Pregibanje okrog telesa (o erotiki v romanih Vitomila Zupana). *Slavistična revija* 52/2. 157–180.