

preprostih reči in v pesmi Še ena Dolenjska smo priča že popolne, dokončne združitve z zemljo.

Zaključnih Novih hvalnic je samo pet. Med najbolj pogoste besede tu ne sodi več smrt, ampak upanje in svetloba. Tudi naslova dveh pesmi sta: Veri in Upanju. Tista prva izraža vero v večnost in neminljivost: *Nič v nič ne gre. / Nič ne umre. / Nič ne odmre. / samo, kot je, / ne ostaja ...* Pesem izzveni v poravnosti in gotovosti: *... in pesem pesnika neizpeta / veča svetlobo zvezd.* »Nastopni prostor« nove vere in upanja je za zdaj nevelik, osredotočil se je okrog nesmelo ujetega prebliska svetlobe (*Nekaj; česar še ni*) in stiska se v njem poleg odrezave redkobesednosti tudi himnična besedna vihravost zadnjih dveh pesmi knjige (Novorojenemu, prva, druga).

Prav verjetno je, da »pot skozi svetlobo« ne bo za pesnika preprosta, še težja bo lahko kakor v obdobju, katero je iz največjih globlin človeškosti prineslo na dan biser Dediščino. Vendar težavnost poti spada k veličini pesniških ustvarjalcev.

Zapiski na robu Jančarjevih novel



Andrej
Inkret

Seveda fragment.

Čeprav je Drago Jančar* napisal dva relevantna romana (*Galjot*, 1978; *Severni sij*, 1984) in prav takšno dramo (*Disident Arnož in njegovi*, 1981), bi lahko rekel, da je novela prvotna, iniciativna in nemara tudi najbolj avtentična forma njegove literature. Ne le zaradi tega, ker so se v njej udomili avtorjevi začetni, »mladostni« zapisi, kakršne ohranja knjižni prvenec *Romanje gospoda Houžvičke*, 1971, pač pa

tudi zato, ker obnavlja Drago Jančar novelistično formo literarnega zapisa domala brez prekinitve do danes, ko se mu prav v njej izpisuje izredno izvirna in daljnosežna, hkrati tudi do največje mogoče mere zbita in izostrena slika sveta. In to je še zmerom skoraj natanko tista usodna problematika, ki jo je pisatelj zastavil že v svojih prvih odločilnih formulacijah.

Za pisatelja, ki začne pisati zgodaj, je novela najbrž sploh najbolj priročna pripovedna oblika, kajpada v vseh mogočih variacijah in tudi v vsakršnih destrukcijah tradicionalnega vzorca, če bi seveda eksistiral en sam, »idealen« novelistični prototip, nekakšna platonska »ideja« novele. Nedvoumno je sicer vsaj to, da je novela po obsegu bolj ali manj kratka »povest«: vsekakor naj bi obsegala manj kot petdeset tisoč besed, če bi jih več, bi se že imenovala roman. Kje je spodnja meja njenega obsega, je tu očitno le akademski problem, saj Jančar ni napisal novele, ki bi bila po količini uporabljenih besed v bližini številki petdeset, kar predstavlja po mnenju izvedencev za novelo tolerančni minimum. (O tem je treba konzultirati najbolj kom-

* Pričujoče besedilo bo objavljeno tudi kot spremna beseda k zbirki Jančarjevih novel *Snovi i nasilja*, ki izide jeseni v Sarajevu pri založbi »Veselin Masleša«.

petentno teoretsko razpravo, ki je bila na to témo objavljena na Slovenskem: *Novela v literarni teoriji* Matjaža Kmecla, Maribor, 1975.) — Od pisatelja, ki se mu še mudi »živeti«, novela torej nikakor ne zahteva, da bi izgubljal preveč časa nad nepopisanim papirjem ter dovoljeval, da se važne stvari medtem dogajajo brez njega. Obenem pa mu novela, noveleta, novelica vendarle omogoča, da stopi kot pisatelj na hitro v sredino stvari, ne da bi moral za to s preveliko roko ali prek svojih moči grabiti za besedami, nasiljevati jezik in svet. Naredi ga za pisatelja, ne da bi bil prisiljen pisati bogve koliko. Omogoča mu prav toliko oblikovalne predznosti in svobode, kolikor zahteva od njega — kot forma — metodične discipline in artistske doslednosti in ravnanju z izkustvenim gradivom, najpoprej pa seveda z jezikom. Novela terja že sama po sebi — če drugega ne — intenzivno in čvrsto vzpostavljeno selekcijo gradiva, gostoto in natančnost formulacij, ki naj bi jih s prve strani nosile anekdotično lapidarne in jasne poante, na drugi strani pa naj bi bile nemara blizu tisti sublimirani in ambivalentni ekonomičnosti, ki odlikuje pisavo poezije. S tem pa novela pisatelju dovoljuje občutek in daje zadoščenje, da je lahko povedal enkrat za vselej z eruptivno nagnetenimi, vendar tudi precizno odbranimi besedami vse, kar je videl, slišal, izkusil in dognal, ali si le domišlja, da vé; vse, ne glede na desno in ne oziraje se na levo, zavezan le lastni presoji in gnan zgolj od obsesije v sebi. In mu hkrati seveda omogoča najdržnejše, najbolj presenetljive oblikovalne preizkušnje trpežnosti jezika: ob zbiti zgodbi o usodnem človeškem dogodku mu dovoljuje pač tudi — če treba — najbolj radikalen eksperiment s pisateljsko artikulacijo in s pripovedno tehniko. Razliko med oblikovalno voljo — ta je kot izvirna pisateljeva gnanost pač zmerom in vsemu navkljub totalna — in voluntarizmom, ki hoče vse podrediti svojemu subjektivističnemu apetitu, razliko med strastjo in kalkulacijo, med eksistencialnim angažmajem in ideološkim pragmatizmom, med totalnim in totalitarnim itn. — to razliko novela nemara že *a priori* prikriva, tako da se zdi, kakor da bi bila pisateljevo izkustvo in jezik že v izhodišču ali še pred začetkom »tehnološkega postopka« v ravnovesju ali vsaj srečno »podrejena« drug drugemu. Novela je prostor ekstatičnega, odprtega oblikovanja jezika in je hkrati pripovedna forma, ki je kot naročena, da pisatelju sama po sebi narekuje samoomejevanje in — kar je menda še bolj važno — spontano (avto)refleksijo njegove oblikovalne volje, sproten nadzor nad pripovednim postopkom, nenehno misel o njegovem izvirnem, avtohtonem, inovativnem razmerju do stvari sveta, kakor tudi do problemov, ki jih pred pisatelja vedno postavlja jezik.

Tako piše Drago Jančar prva novelistična besedila konec šestdesetih let, in tako je v teh besedilih mogoče slediti v prvi vrsti avtorjevi slasti do jezikovnega gradiva, nekakšni njegovi opojenosti nad tako rekoč neizčrpnimi možnostmi, ki jih piscu ponuja magma besed in ki jih »načelno« omejuje le abstraktni horizont ali neizmerljiva institucija jezika. Na začetku se Jančarjeva proza vzpostavlja kot problem artikulacije, eksperimentalnega tipanja za »pravim«, še nezasedenim načinom pripovedne pisave.

Tako narekuje njegova prva novelistična zbirka *Romanje gospoda Houžvičke* takšno branje, ki se le posredno obrača k pomenu ali resnici v njej uprizorjenega sveta. Branje se je »prisiljeno« v prvi vrsti zanimati za njene jezikovne, materialne ali tehnološke, se pravi eminentno literarne probleme. V tem pogledu se Jančarjeva zgodnja proza vsaj po svojem primarnem

interesu pridružuje tistemu delu takratnega slovenskega pripovedništva, ki sta ga inicirala zlasti Rudi Šeligo in — s sicer kratkim pripovednim opusom — Dušan Jovanović. Prvemu je *Romanje gospoda Houžvičke* blizu v tistih svojih odlomkih, v katerih gradi avtor kar se da natančen in metodičen deskripcionizem, z drugim ga povezujejo svojevrstni groteskni oziroma ironični nastavki, prav tako pa tudi — zlasti v detajlu in navzlic deskripcionizmu — ljubezen do anekdotične stilizacije in izpostavljenega jezikovnega artizma.

Jančarjeve novele se od obeh avtorjev seveda tudi že v jedru razlikujejo. Skupen jim je le »trend« tako imenovane »neporabne« ali »neinstrumentalizirane« proze »v smislu teorije o absolutni prozi onkraj vseh ideologij«, kot je o tem že ob rokopisu Jančarjeve prve zbirke ugotavljal Marijan Kramberger: »To absolutnost zadene Jančar s samoumevno lahkoto, ki bi se zdela piscu iz katere od starejših generacij nerazumljiva in nemogoča; njemu pa je kratko malo v krvi, vsesal jo je tako rekoč že z materinim mlekom slovenske kulture in najbrž bi me celo čudno pogledal, če bi mu zatrjeval, da gre za neko posebno umetnost.« Kakšne so torej Jančarjeve inovacije v tem »trendu« k tako imenovani »absolutni prozi onkraj vseh ideologij«, ki odločilno zaznamuje slovensko književnost konec šestdesetih let?

Že ob izidu prve Jančarjeve knjige se je razkrilo, da je to v prvi vrsti zelo razvidna in daljnosežna *tematizacija* oblikovalnega postopka samega, pač konstitutivnega jedra slehernega literarno izoblikovanega besedila: — tematizacija in ironična avtorefleksija piščevega avtorskega hotenja do natančno določenega umetelnega, umetnega, umetniškega oblikovanja sveta, oziroma izvirne in specifične uporabe jezika, ki ga sicer uporabljamo vsi, ki pa naj bi se pod pisateljevo roko razkril v svojih skritih, še nedoumljenih, »neinstrumentaliziranih« ali usodnostnih razsežnostih. Razkril in udejanil kot svet sam.

V izhodiščih prvih Jančarjevih novel je praviloma zmerom droben, anekdotičen zasutek nekakšne zgodbe. Na ta zasutek »cepi« avtor svojevrstno kombinacijo dveh literarnih komponent. Najprej je tu kolikor mogoče natančna, »poročevalsko« objektivistična deskripcija na prvi pogled skoraj popolnoma »nepomembnih« stanj predmetov ali človeških teles v prostoru. Deskripcija je praviloma opravljena tako, kot da bi pisateljeva »kamera« snemala vse le v bližnjih posnetkih; opisana stanja postanejo s tem čudno predimenzionirana, vanja se »nenadoma« naseli nenavadna pomenljivost: čeprav povsem običajna ali vsakdanja, se razprejo pred bralcem v skrivnostnih, čezmernih razsežnostih; v povečevalni optiki deskripcije so hkrati tudi izkrivljena, raztrgana, groteskna, čeprav na prvi pogled — literarno — povsem »nedotaknjena«, tako rekoč »mehanično« iz realnosti prepisana na papir. — Pisatelj navidez do kraja neprizadet deskripcionizem se nato kombinira s povsem razvidnim razkrivanjem »opisovalca« samega: kakor da bi »kamera« ne snemala le (detajlov) stvari pred seboj, ampak hkrati tudi svoje »snemanje« samo; od opisanih stvari ni torej nič manj važna optika, v kateri (v kakršni) stvari stopajo pred nas in v besedilo. Razvidna je torej vseskozi tudi prav ta optika. Razvidno je pisateljevo hotenje do prav takšnega »poročevalsko« objektivističnega deskripcionizma. Avtor se v svojih hladnih opisovalskih operacijah niti malo ne poskuša prikriti, ampak bralcu neprenehoma plastično razkriva, da gre v resnici le za poseben postopek lite-

rarnega oblikovanja in da je potemtakem »objektivizem« le poetičen »trik«, ne pa metoda, po kateri bi bilo mogoče adekvatno posneti stvarnost zunaj-literarnega sveta ali si dovoljevati iluzijo, da je adekvaten posnetek v zadnji konsekvenci in vsemu navkljub v literaturi vendarle mogoč.

Tako že Jančarjeve prve novele zelo razvidno vedó za razliko med besedo in tistim, kar je z njo označeno, med jezikom, ki je pisatelju edini instrument in edino razpoložljivo gradivo, in med svetom, ki ga pisatelj »s pomočjo« jezika vzdiguje v svetlobo, tako da je beseda zmerom tista edina svetloba, ki razkriva stvari sveta, nikdar pa v resnici ne more postati ta svet sam.

Tako nam novele o *Romanju gospoda Houžvičke* otipljivo prikazujejo, kako je zmerom pisatelj tisti, ki izbira metodo artikulacije, obliko deskripcije in način pripovedovanja. Tudi »do kraja objektivizirana« deskripcija ni nič drugega kot stvar njegove oblikovalne odločitve (ali obsesije), njegovega subjektivnega izbora: v tem pogledu sta mu »svet« in jezik tako rekoč povsem na voljo. Vendar je med to pisateljevo subjektivno voljo in med »svetom« zmerom nepremostljiva, a za sleherno literaturo zmerom tudi konstitutivna razlika: »svet« v knjigi ni seveda nikdar oni drugi, realni svet, čeprav bi ga hotela knjiga zgrabiti in posneti v vsej in vsakršni njegovi realni neposrednosti in nazornosti in čeprav se skuša pri tem še tako sistematično varovati voluntarizma, »ideoloških« apriorizmov in nasiljevanj.

Drago Jančar torej že v svojih prvih relevantnih besedilih vé, da je pisatelj zmerom ujetnik lastne projekcije sveta. Konec koncev lahko zgrabi in »posname« vedno le svojo — razkrito, reflektirano — oblikovalno voljo, poetično moč, ki je »realna« nemoč; zmerom zgolj razliko med deskripcijo in predmetom, med opisom in modelom, zmerom znova le svojo vmesno pozicijo, svoj avtentičen položaj »med« svetom, v katerem mu je dano živeti, in jezikom, ki v njem edinem more (in mora) pisati — natanko vedoč, da so tisto, »kar pišemo . . . le znamenja«, kot je to pred njim vedel že Kocbek.

Jančarjeve zgodnje novele uprizarjajo potemtakem predvsem to »vmesno« pisateljsko pozicijo, in uprizarjajo jo z nenavadno razvidnostjo, svojevrstno domiselnostjo in duhovitostjo. Tako so novele v zbirki *Romanje gospoda Houžvičke* fantastična kombinacija deskripcionizma in ironije, »objektivističnega« dokumenta in izvrstne artistske domiselnosti, »bližnjih posnetkov« realnosti in optike snemanja hkrati, hladne nedotakljivosti sveta in silovito zaupljive, čeprav same pred seboj odčarane magije jezika . . .

— Zbirki *Romanje gospoda Houžvičke* sledi v Jančarjevem opusu pripovedno besedilo *Petintrideset stopinj* (1974), ki se po obsegu približuje tisti meji, na kateri novela prehaja v roman, čeprav po notranjem ustroju besedila nemara ohranja tradicionalna določila novelističnega žanra, zagotovo pa uprizarja v novi, poglobljeni različici temeljno literarno izkušnjo, kot jo je vzpostavila avtorjeva prva knjiga.

Zgodba, ki jo pripoveduje besedilo, traja štiriindvajset ur, od jutra do jutra v vročem, razpaljenem poletju, ko se mesto čez dan razgreje na 35° C. Njeno kontinuiteto dosega pisatelj s »seštevanjem« minucioznih deskripcij. V zgodbi ni nič »scela«, kontinuiranega, nobena stvar se »organsko« ne nadaljuje v drugi. Dogajanje je sestavljeno iz serije v sebi zaključenih detajlov, razvrščenih v linearnem zaporedju — točke se polagajo v le na videz sklenjeno črto dogajanja, tako da se zdi, kot da teče zgodba mehanično, kakor preskakujejo kazalci na uri od ene do druge minutne oznake ter

seveda ne more imeti pred seboj nobenega razrešujočega konca, kot nima za sabo nikakršnega jasnega začetka, nobenega višjega (ali globljega) »iniciacijskega« poriva. To so v neskončnost — v zaprtem kroženju časa — nizajoči se deskriptijski položaji v bližnjem planu: gneča teles v jutranjem avtobusu, gibanje hiš in pročelij mimo avtobusnega okna, vročinskih besedovanj na sestanku študentskega časopisa, slik iz univerzitetne predavalnice, fantazem, ki nadležne vdirajo v zavest osrednjega junaka, srhov, ki jih na njegovi koži vzbuja lepljiva potna vročina, gnusno-nasladnih občutkov jedi in alkohola v njegovih ustih, erotičnega poželenja, razrešenega v ekstatičnem spolnem stiku, mističnega zamaknjenja v gozdnem zavetju tople noči visoko nad mestom... če navedem seveda le nekaj poglobitnih postaj Jančarjevega pripovedovanja. Fragmentariziranje in diskontinuiteta — sicer v zaprtem krogu enega dne — sta v *Petintridesetih stopinjah* vzpostavljena kot nosilno načelo zgodbe. Šele ta svojevrstni »pointilizem« omogoča njeno notranjo sklenjenost in koherenco. Ali z besedami iz novele-romana: »Vrsta posameznosti se razteza po vsem širnem, velikem prostoru...« Piscu gre torej prav za te »posameznosti«, ki so neposredno dosegljive očesu in dotiku, poslušanju in okušanju, sploh vsakršni čutni percepciji — ki je v knjigi dosledno zbrana v optiki glavnega junaka, študenta Pavla Vatovica.

Vendar s »posameznostmi« — s slikovitostjo detajlov, njihovo bizarnostjo, sploh s preciznostjo deskripcije, a tudi z njeno skrivno asociativno energijo — pisateljeva oblikovna gnanost po vsem videzu ne more biti več potešena. Čeprav se namreč zdi, da pozna *Petintrideset stopinj* samo neskončno »vrsto posameznosti«, ki »se razteza po vsem širnem, velikem prostoru«, in da za roman tega »širnega, velikega prostora« zunaj »posameznosti« sploh ni, je pisateljev interes (v podtekstu) vendarle naravnán s posebno silo prav v vprašanje o njem, o tem »širnem, velikem prostoru«, kjer se raztezajo samo še »posameznosti«. In to je obenem tudi že vprašanje o literaturi sami.

Očitno je namreč, da je Drago Jančar v *Petintridesetih stopinjah* prignál čutno deskriptivno slast svojega pripovedništva do tistega vrhunca, ko je postala ta sama pred seboj vprašljiva in ko je besedilo samo zastavilo vprašanje svoje temeljne literarne orientacije. Jančarjeva »pointilistična« zgodba se imanentno in sama pred seboj razpre kot problem tako imenovanega »ne-instrumentaliziranega« pripovedništva »v smislu teorije o absolutni prozi onkraj vseh ideologij«. Čeprav je sama zasnovana na tej »teoriji«, jo skuša z neposredno pripovedno (deskriptijsko) prakso postaviti pod vprašaj: razpreti kot problem moderne literature sploh, njenih temeljnih izhodišč, a tudi načelne meje njenih kreativnih zmogljivosti, še posebej pa seveda njene globalne percepcije sveta.

Razkrije se (1), da literatura ne more in ne sme več izstopiti iz avtentične in ambivalentne pozicije, ki je »vmes« med realnostjo sveta in simbolično imaginarnostjo jezika, se pravi, da jezika ne sme in ne more več instrumentalizirati v imenu nobene prakse, ki bi bila zasnovana ali s svojim smislom težila zunaj neposrednega območja jezika kot pač edinega avtentičnega »prostora« literature, kar pa seveda nikakor ne pomeni, da bi se kakor koli odrekala neposrednemu spoprijemu z realnostjo. Z drugimi besedami: teoriji o »absolutni prozi onkraj vseh ideologij« se ni mogoče več odpovedati, toda to še ne pomeni, da bi se morala proza odpovedati tudi ideologiji, aktivizmu, zgodovini, itd. kot témi ali predmetu svojih jezikovnih

operacij. Prav tako se v *Petintridesetih stopinjah* pokaže (2), da princip še tako konsekvantne in (artistično) bravurozne deskripcije sam po sebi ne zadošča, četudi ga spremlja nenehna opisovalčeva avtomatizacija (in avto-refleksija), saj je deskripcija že v izhodišču domala ekskluzivno zamejena s čutno percepcijo, z zgolj telesno otipljivostjo stvari sveta in vedno samo s čisto aktualnostjo, medtem ko druga območja človeške usode ostajajo tako rekoč avtomatično zunaj njenega vidnega polja.

V *Petintridesetih stopinjah* se tako srečujemo s svojevrstno napetostjo med neposredno čutno navzočnostjo »posameznosti« (deskriptivskih detajlov) in tistim »širnim, velikim prostorom«, v katerem naj bi se šele zgodila, kot pravi avtor, »velika« ali »usodna« človeška dejanja. Jančarjeva pripoved ve, da je vse, kar je mogoče zanesljivo imenovati, le »vrsta posameznosti«, hkrati pa jo vendar začenja intenzivno zaposlovati vprašanje o tem, kako naj se s svojo literarno izkušnjo (in zavezo) vendarle odpre tudi tistemu »širnemu, velikemu prostoru« samemu, saj je očitno, da si nikakor ni mogoče zatisniti oči pred tistim, kar opredeli sama kot »zgodovino in velike dogodke«.

Ali pa je sploh še mogoče govoriti o »zgodovini in velikih dogodkih«, ko pa je vendar očitno, da je vse, kar neizpodbitno in zanesljivo je, samo še »vrsta posameznosti«, seštevek parcialnega in partikularnega izkustva brez jasnega začetka in brez kakor koli razrešujočega konca? Kako naj pisatelj spregovori kar koli zanesljivega o »zgodovini in velikih dogodkih«, ko pa je jasno, da je lahko njegova pisava zavezana zgolj in samo realnosti in da ji je na voljo zgolj in samo *njen* jezik? Toda, ali se je na drugi strani mogoče odpovedati tradiciji, v kateri je ta »zgodovina« in so ti »veliki dogodki« vendarle na neki način zbrani in torej na neki način tudi še zmerom navzoči? Ali je mogoče izbrisati spomin, gledati vse le v aktualni luči?

V *Petintridesetih stopinjah* se ta vprašanja zastavljajo implicitno: tu so »zgodovina in veliki dogodki« stvar nedoločene nostalgije in želje, ki neprenehoma razkrivata svojo iluzornost; tu je spomin ohranjen še neizostreno, bolj ali manj le v jezikovni akribiji, zlasti z avtorjevo blago ironično, igrivo travestijo dikcije in sintakse (a tudi citatov) iz različnih segmentov slovenske literarne tradicije, na primer iz Jurčiča, Cankarja, idr.; tu je »širni, veliki prostor« razprt z doslednim pointilističnim postopkom; in pisatelj gradi svojo uprizoritev še vedno predvsem na tematizaciji razlike med realnostjo in svojim oblikovalnim postopkom, med uprizorjeno snovjo in artistsko ekshibicijo v jezikovnem materialu, med deskripcijo in njeno (hkratno) avtorefleksijo.

Z romanom *Galjot* postanejo vprašanja o človekovi zgodovinskosti in zgodovini za Jančarjevo prozo ne le legitimna, pač pa se premaknejo tudi v »obsesivno« središče pisateljevega literarnega interesa ter doživijo tri leta kasneje v drami *Disident Arnož in njegovi uprizoritev*, ki seže nemara do skrajnjega roba in do tragičnega temnega dna zmerom ambivalentnega razmerja med moderno človeškostjo in njeno zgodovinsko usodo.

Zdi se, da se problem literarnega oblikovanja v ožjem smislu zdaj umakne v ozadje; izhodiščna pozicija je pač že formulirana in mimo izkušnje, razkrite v *Romanu gospoda Houžvičke* in v *Petintridesetih stopinjah*, zdaj seveda ni več mogoče. Jančarjevo pisanje se poslej koncentrira na ontološka vprašanja moderne človeške usode in njene historične kondicije, se pravi tistih temeljnih in kompleksnih določil človeškega, ki že čisto »na-

čelno« ne morejo biti dostopna nobeni drugi percepciji in refleksiji kot le literarni ali poetični. To pa je seveda — v območju Jančarjevega opusa — tista »artikulacija« sveta, ki zdaj *expressis verbis*, zdaj implicitno gradi na misli, da nobeno oblikovanje ne more biti samoumljivo ali neproblematično, pač pa je zmerom stvar natanko določene in samosvoje — subjektivne — vizure stvari, kar pomeni, da jemlje ob »oblikovanem« zmerom v misel tudi »oblikujoče«, ob »označenem« tudi lastno »označevalsko« prakso. *Galjotu* in *Disidentu Arnožu* se torej z vso silo postavijo v ospredje »vsebinska« vprašanja. Na prvi strani je to problematika zgodovinskeosti, na drugi človekove človeškosti same, človekovega družbenega in zgodovinskega bistva na prvi strani in na drugi — njegove konstitutivne človeške biti, pri čemer najbrž ni potrebno posebej poudarjati, da se oba sklopa problemov, historični in ontološki, neizogibno zastavljata v območju ene in iste moderne človeške usode.

Dodati je treba, da Jančar zdaj prvič odločilno razklene novelistično formo, in sicer v dveh smereh: v roman in celovečerno gledališko besedilo, obe deli pa z dveh različnih vidikov vendarle uprizarjata domala identično problematiko in obe sta tudi po tematski zasnovi strukturirani podobno: »zgodovinski roman« in drama prav tako s snovjo iz zgodovinske preteklosti.

Galjot je s svojim dogajanjem postavljen v 17. stoletje, na zemljevid takratnih slovenskih pokrajin in mediteranskega morja, v mračne čase čarovniških procesov in grmad, kuge in najrazličnejšega drugega terorja v družbi in naravi — nasilja, pred katerim človek nima kam pobegniti, a ki se mu s svojo šibko mislijo tudi ne more postaviti po robu. Osrednji junak Jančarjevega romana, Johan Ot, tujec in begunec iz neke nemške kneževine, potuje skozi »slovenske« dežele, hoteč se tu naseliti in si postaviti dom, vendar pada nenehoma le iz katastrofe v katastrofo. Roman beremo kot »poročilo« o vsakršnih Otovih sporih in spopadih z veljavnimi socialnimi institucijami in gibanji, o vsakršnih njegovih poskusih, vseskozi strastnih in neugonobljivih — ohraniti si čisto glavo in celo kožo vsem katastrofam navkljub, svoj izvirni, človeški kos sveta sredi vsakršnih brezumnih »zgodovinskih« drajn, kakor tudi sredi pobsesnele, kužne in sovražne nature: ohraniti se, skratka, in preživeti sredi noro uničevalnega, katastrofalnega in kaotičnega sveta, obstati živ in svoj — nič drugega kot le *bíti* ... Tako je *Galjot* zasnovan kot »poročilo« o martiriju, v katerega človeka zmerom znova pahne »zgodovina«, poročilo o človeku, vrženem v kaos. Jančar posveča poglavitno pozornost galjotovi neponovljivo individualni eksistenci in njenim trmasto vztrajnim bojem za preživetje; *Galjot* je tako v prvi vrsti roman o človeškem vztrajanju in trpljenju, o človekovem srečevanju s smrtjo, onkraj katere se »pod praznim nebom« nikomur ne more odkriti nikakršen višji in noben povečujoči smisel in ki je torej ni mogoče »preseči« z nikakršnim aktivizmom in z nobeno religijo. Svet je v *Galjotu* vzpostavljen kot »svet zmede in terorja«, človek je trpeče in ranljivo posamično bitje, kot samotni galjot razpet med upanjem in blaznostjo, med akcijo in smrtjo. Med obema poloma v romanu ni manihejske napetosti in apriorne vrednostne polarizacije: oboje — katastrofični zgodovinski svet, v katerem se prej ali slej izkaže kot vprašljiv in samovoljen in v zadnji konsekvenci tudi nihilističen sleherni eshatološki »projekt«, in pa upajoči, vztrajno bojujoči se, čeprav vedno na novo izmučeni posamezni človek s svojim strašnim

»atavističnim« spopadom z nevarnostmi, izničenjem in smrtjo — oboje šele skupaj predstavlja človeško resničnost »pod praznim nebom«. Temeljna resnica Jančarjevega junaka je torej na prvi strani upanje, je besna volja do življenja, na drugi strani pa neizogibno spoznanje, da se nazadnje vendarle zmerom vse izteče v nič: meje človekovega posamičnega življenja so meje vsega njegovega sveta; smrt je »pod praznim nebom« samo še njegova smrt; nikogar ni, ki bi »galjotovo« smrt zmozel povzdigniti v smisel, ničesar, kar bi moglo seči onkraj ozkih meja nazadnje vedno le smrti usojenega človeškega bitja. Človek je uklenjen v slepe, krvaveče stene umrljivega telesa, izročen je bolečini, ki je namesto njega ne more pretrpeti nihče in ki je ne more poveljati nič.

Drama o *Disidentu Arnožu in njegovih*, ki gradi na nekaterih okvirnih dejstvih iz »življenja in dela« Prešernovega sodobnika, ekskomuniciranega katoliškega duhovnika in ameriškega emigranta Andreja Smolnikarja (1795—ok. 1869), tega »gorečega in neuspešnega verskega in družbenega reformatorja, fantasta in individualista, vztrajnega oporečnika in izobčenca po svoji volji«, uprizarja vprašanje o zgodovinskosti modernega človeka v optiki, ki se zdi na prvi pogled povsem nasprotna *Galjotovi*. Če je namreč osrednja oseba Jančarjevega romana predmet in plen katastrofičnih zgodovinskih situacij iz 17. stoletja, potem se skuša glavni junak drame vzpostaviti kot subjekt in akter prav tiste »zgodovine in velikih dogodkov«, o katerih je *per negationem* govorila že novela-roman o *Petintridesetih stopinjah* in o kateri poroča *Galjot*. Arnoževo usodo razpre drama v dveh naletih (tako da se zdi, kot da imamo pred seboj dvoje, sicer trdno povezanih dialogiziranih novel): v prvem delu je to »zgodba« o sporu radikalnega individualista in družbenega reformatorja z vladajočim političnim sistemom, o njegovih brezupnih poskusih vzdigniti uporniško gibanje ter »raztreščiti« jalovi svet povprečnosti, samovolje in terorja — slednjič pa o Arnoževi odločitvi za emigracijo, za odhod iz domovine v »svobodno Ameriko«, kjer upa s peščico svojih privržencev udejaniti svojo »sanjo« o popolnoma »drugračnem«, svobodnejšem itn. svetu. To naj bi bila družba, v kateri bo mogoče govoriti »resnico do poslednjega konca«: »družba svobodnih posameznikov«, »združba svobodnih, enakih ljudi«. — Drugi del drame uprizarja realen izid Arnoževe disidentovske utopije, skupaj z njo pa tudi Arnoževo tragično usodo. Njegova »glasna sanja« o čistem in svobodnem bratstvu ne more prebiti neizprosni mej pobožne in hkrati blazne želje, ki se v realnem svetu — ko se sreča s konkretnimi, živimi, posamičnimi ljudmi in z objektivnimi razmerami v njihovi družbi — razkrije kot čista fantazma, hkrati pa tudi že kot Arnoževa naduta samovolja, zakrit teror, voluntarizem, ki skuša živo človeško realnost — nevede — stisniti pod pokrov idealne osvobodilne ali odrešilne, toda neizogibno tudi totalitarne ideje. Arnožev strastni aktivizem, posvečen radikalno »drugračnemu« medčloveškemu svetu, se razkrije v svojem nihilističnem bistvu. Pokazati se mora, da je Arnož v bistvu svojega silovitega eshatološkega hotenja (»sanjaštva«) — ki naj bi mu ljudje *moralni* slediti — prav za prav le obnavljal matrico onega istega sveta, zoper katerega je bil na začetku svoje strašne avanture naperil takšno radikalno kritiko in v katerem mu ni bilo mogoče živeti. Da je sleherna družba zasnovana na omejevanju in nasilju nad »svobodnim posameznikom«, da »resnice do poslednjega konca« ni mogoče govoriti nikjer, da je človekova svoboda zmerom omejena s svobodo drugih. Da je

»združba svobodnih posameznikov« *contradictio in adiecto*: disidentova velika samoprevara, ob kateri se mora njegova »glasna sanja« neizogibno in tragično sesuti. Jančarjev Arnož konča v blaznosti, v do kraja odčaranem in zgroženem spoznanju o nepremagljivem zevu, ki sanjo in hrepenenje razdvaja od realnosti in »zgodovine«. Tudi kot subjekt in kot »zgodovinski« akter je človek ujetnik svojih zamisli in plen lastnih dejanj, in je njegova svoboda le navidezna.

Tako se v drami o *Disidentu Arnožu in njegovih* ponovi usoda, kot se je zgrinjala nad Johana Ota v romanu o *Galjotu*: zgodovina je avtentičen prostor človekovega prebivanja in človek nikdar ne more izstopiti iz nje, toda človekove izvirne resničnosti zgodovina vendarle nikdar ne more zaseči in opredeliti v celoti; naj se človek v njej srečuje s tujo močjo, ki ga postavlja v katastrofalne preizkušnje in v spopade na življenje in smrt (kakor »galjota« Johana Ota), ali skuša s totalnim aktivističnim zanosom in z ekskluzivno doslednostjo, ki ne vprašuje za račun, udejanjati »glasno sanjo« o radikalno »drugačnem« družbenem svetu (kot »disident« Arnož) — zmerom gre za problem njegove integralne človeškosti in nikdar le za takšno ali drugačno človekovo partikularno zgodovinsko vlogo. Vprašanje o tem, kako v katastrofalnem svetu preživeti (*Galjot*) ali kako z radikalno vizijo odprtega medčloveškega druženja premagati katastrofalnost sveta (*Disident Arnož in njegovi*), zastavlja Drago Jančar vedno iz temeljnega in hkrati seveda tudi mejnega določila vsega človeškega — iz njegove smrtnosti, nepremagljive končnosti slehernega in vsakršnega človeškega življenja; tako »galjot« kot »disident« morata na koncu svojega potovanja spoznati, da sta bila od vsega začetka, sta in bosta za zmeraj ostala zavezana le s samim seboj, zvesta zgolj silnemu klicu v sebi, veliki strasti in obsesiji, ki seveda ne moreta biti drugačni kot individualni — da sta bila, sta in bosta obsojena na samotarstvo. Da je, skratka, njuna človeškost v isti meri, kot je zaznamovana z »zgodovino«, njenimi skupinskimi zanos in izzivi, grožnjami in mrami, tudi neponovljivo posamična, in sicer prav v njunem »osebnem« razmerju do smrti, ki je njuno najizvirnejše določilo in njuna najskrajnejša meja. Prav z vidika smrti kot poslednje meje Arnoževega veličastnega tragičnega angažmaja v družbenozgodovinskem svetu (kot tudi »galjotovega« trmastega spopadanja z njegovimi ujmami) si postaneta neizrekljivo podobna oba vélika Jančarjeva literarna junaka. —

O tem, da šteje le resničnost posamičnega človeka, kakor je presunljiva tudi le njegova smrt (drugo je namreč po Borgesu zgolj problem statistike), priča s posebno intenzivnostjo in z najrazličnejšim tematskim gradivom tudi Jančarjev novelistični opus, ki nastaja z vztrajno doslednostjo vzporedno z romanom in dramo. Priča pa obenem tudi zmerom znova o napornih in paradoksalnih razmerjih med individualno človekostjo (kar je pravzaprav tautologija: človeškost sama po sebi je in ne more biti drugačna kot individualna) in tistim obćim svetom, v katerega je vedno postavljena že *a priori*, pa naj bodo to institucije vladajoče družbene moči in splošnih vrednot, »zgodovina« s svojim nedoumljivim katastrofalnim drvenjem in kaosom, nihilistična logika močnejšega ipd.

Tako uprizarjajo štiri novele iz zbirke *O bledem hudodelcu* (1978), imenovane po enem od govorov Nietzschejevega *Zarathustre*, podobo blodenj, »čudnih sanj«, kakršne obidejo Jančarjeve junake, kadar se ti znajdejo na poslednjem robu človeškega, sami s seboj in s svojimi dejanji, zunaj

slehernih socialnih »alibijev« in ideološkega kritja — iz oči v oči s temno stranjo svojega bitja: z nasiljem, zločinom, krvjo, uničevanjem — z lastnimi mračnimi dejanji, s katerimi se zdaj — kot v noveli *Sanje Vilija Finka*, kot v *Noči nasilja* — spopadajo z vsakršno grozo in strahom, ker ne morejo prenesti njihove »podobe«. To so huda dejanja, krvavo nasilje in silno uničevanje: Jančarjevi junaki z njimi izzivajo najskrivnejše jedro sveta, provocirajo nezavedno in objestno ali tudi po skrivnem pritisku v sebi usodo samo. Ne gre za misel, ki bi jih vodila v grozljiva dejanja, ne gre niti za dejanja kot taka, ampak vseskozi za tisto, kar se pri Zarathustri imenuje »podoba dejanja«. Med mislijo, dejanjem in »podobo« tega dejanja namreč »ne tečejo kolesa vzrokov«. Tudi pri Jančarju gre za sliko »bledega« hudodelca, tiste človeške usode, ki je ni strah nobenega dejanja, pač pa obstrmi blede od groze nad njegovo neizbrisno in nepopravljivo resnico (»podobo«), ko je storjeno: gre za »blaznost«, ki človeka požene v dejanje (za blaznost, ki je torej kot pri Nietzscheju »pred dejanjem«), in za blodnjo, v katero »potem« požene hudodelca storjeni zločin.

Tako govorijo novele *O bledem hudodelcu* zmerom znova iz katastrofalne resničnosti človeškega sveta: o tem, da sta človekova subjektivna zmagovitost in moč, ki jima je vse izročeno in podrejeno, v resnici le navidezni, saj se dejanja vedno znova vračajo v človekovo (za)vest in ga držijo v oblasti s svojo nedoumljivo temno silo, tako da je človek, čeprav »zmagovit« in »močan«, vedno le njihov »bledi« ujetnik; o tem, da je na dnu sleherne človekove »zmagovitosti«, »moči« in »svobode« čuden bes in je strašna slast uničevanja, ki izvirata prav iz zavesti, da je človeku vse izročeno in podrejeno in da ni ničesar, čemur bi še moral biti odgovoren, ker je »nebo« nad njim pač nepreklicno in dokončno »prazno«. In da postaja prav zaradi tega sam le brezpomočen člen vsesplošne norosti, le ubogljivi izvrševalec splošne človeške naravnosti k uničevanju in zlu. Ali z besedami anonimnega blodnika, osrednjega junaka *Noči nasilja*: »Še zmeraj so med nami temne sile usode... Zdaj to zatrdno vem. Nobeni dedni nagoni, nič takega. To je v nas. V nekem trenutku te zgrabi njena napetost in do kraja si notri. Nič več ne moreš ven.« Tvoj zločin se nenadoma razširi in ni več pričevanje tvoje nihilistične silovitosti in subjektivne svobode, »to ni več tvoje dejanje, tvoj strel in brizg njegove krvi skozi stisnjene prste, to je vesoljno, naše, krvavo, skupno naše nasilno dejanje«.

V *Sanjah Vilija Finka* in *Noči nasilja* prižene Jančar podobo uničevalnega in samouničujočega se — katastrofičnega — človeškega sveta do vrhunca. Razpre do temnega, zločinskega dna njegovo slepo, vendar neodvrtljivo in vsesplošno naravnost v uničevanje in zlo. V realnosti posamičnega človeka (= hudodelca), priganega do poslednje krvave meje njegove subjektivne svobode, se razpre grozljiva resnica človeškosti: teror in blodnja — nič in zločin kot njen temelj.

Novele *O bledem hudodelcu* v literarnem smislu obnavljajo metodologijo iz prejšnjih avtorjevih pripovedi. Pointilizem v gradnji zgodbe, fragmentariziranje, diskontinuiteta itd. pa so zdaj vendar dosledneje kot poprej podrejeni percepciji osrednjega junaka (njegovemu aktivističnemu besu in travmam, ki jih v njegovo »bledo« dušo zarežejo njegova nora dejanja). Vse, kar je, je zbrano v njegovih »čudnih sanjah«, v njegovem strmenju vase, v njegovi mrščavici in tesnobi spričo dejanj, s katerimi je vase in v svet odprl krvavečo rano. Princip deskripcije je zdaj seveda opuščen:

pisec ga nadomešča s precizno detajliranim zapisovanjem »toka zavesti« — junakovega spopadanja s spominom, strmega srečevanja s »podobo« njegovih dejanj. — Najnovejše Jančarjeve novele, med katerimi je gotovo paradigmatične vrednosti *Smrt pri Mariji Snežni* (1983), pa na poseben način že prekinjajo avtorjevo tradicijo, hkrati pa vendar razvijajo in poglobljajo njena izhodiščna vprašanja. Jančarjeva proza se skuša zdaj vzpostaviti kot kolikor mogoče stvarno »poročilo« o ključnih razsežnostih natanko določene, eksemplarične človeške usode. V njenem središču je prav tista dramatična napetost med človekovo človeškostjo in človekovo družbeno in zgodovinsko vezanostjo, ki jo je mogoče razumeti kot osrednjo, zmerom znova vračajočo se témo Jančarjevega pisanja. To je še zmerom vizura zgodovinskega sveta kot katastrofičnega kotla, in to je še zmerom podoba individualne človeške usode na begu in v boju za preživetje, za obstati, *biti* sredi vesoljne kataklizme.

In je usoda, ki jo Jančar uprizarja seveda še zmerom v vsej njeni neposredni individualnosti, vendar hkrati tako, da se v njej razkriva tudi njen bistveni, paradigmatični in eksemplarični horizont — to pa je nenehno vračanje zmerom istega paradoksa med človekovo svobodo in nostalgijo, med aktivistično podjetnostjo in nezadoščenostjo, krčevito voljo do življenja, naj bo še tako bedno in še tako strto sólo v sebi, in tisto najstrašnejšo (in najbolj človeško) svobodo, ki človeku dovoljuje, da se lahko v vsakem trenutku odpove sam sebi in vsemu drugemu in odide onstran... *Smrt pri Mariji Snežni* je (neke vrste »borgesovsko«) stvarno poročilo o tem, da se človeku zmerom znova dogajajo iste katastrofalne preizkušnje, da prihajajo nanj zmerom enaka nevarna naključja in zlo, ki je močnejše od njega, kakor prihajata tudi čudež in skrivnostna milost, da je človek do dna svojega bitja razpet med subjektivnim upanjem in kataklizmo, ljubeznijo in (samo)uničevanjem, verovanjem in obupom. In da se zmerom vse vrača — kot se tudi v literaturi ponavljajo »bistvene« zgodbe vedno znova pri različnih avtorjih, kot je sleherno besedilo v resnici najbrž le nezavedni »odsev«, nadaljevanje, variacija... drugih besedil, prav tako kot je Jančarjeva *Smrt pri Mariji Snežni* eksplicitno »nadaljevanje« *Bele garde* Mihaila Bulgakova. Med vsemi bistvenimi — redkimi?, mnogimi? — človeškimi izkustvi so veljavna pač le tista, ki so (bila, bodo) zapisana.