

NOVE TEŽNJE V SLOVENSKEM PRIPOVEDNIŠTVU

Janko Kos



Z novimi težnjami, omenjenimi v naslovu tega razpravljanja, ni misliti na idejne ali motivne novosti današnje slovenske proze, pač pa na njene nove oblike. Te naj bodo predmet naše pozornosti, vsebina pripovednih del naj za zdaj ostane ob strani, kot da ni v tesnejši zvezi z obliko in jo je torej mogoče prezreti. Seveda bi kak privrženec duhovnega gledanja na literarne pojave, ki v vsaki estetski

lastnosti leposlovnega ustvarjanja kar takoj vidi globlji, svetovnonazorski ali duhovnozgodovinski pomen, utegnil ugovarjati, češ da so pripovedne oblike že same po sebi znamenje nečesa duhovnega. Toda ugovor bomo zavrnil s pojasnilom, da je kaj takega sicer mogoče ali celo verjetno, da pa je potrebno vendarle najprej videti, kakšna je narava oblik, za katere gre, da bi se šele zatem odkrilo, ali jim lahko pripišemo globlji duhoven pomen. Do takrat pa jih je bolje imeti za tisto, kar se zdijo na prvi pogled — za estetske pojave v ožjem pomenu besede, za slogovne obrazce in zglede, včasih že kar za pisateljsko tehniko, ki se dá priučiti kot vsaka druga tehnična stvar, a je za opravljanje pisateljevega poklica prav zato skoraj neogibna.

Brž ko je ta stran problema pojasnjena, se moramo spoprijeti še z drugimi pomisleki, ki se neprestano, pravzaprav kar sami od sebe vsiljujejo v razpravo o tem, kakšne oblikovne težnje so značilne za današnjo slovensko prozo in katere med njimi so »nove«. Kje iskati te težnje in kako jih razmejiti od tistih, ki niso več »nove«, ampak po logiki samih stvari »stare«? To pa tako, da s temi izrazi ne bomo ničesar vrednotili, saj zares še ni prav nič jasno, kateri obliki naj

pripišemo večjo vrednost, tako da bi njeno nastajanje ali izginjevanje morali spremljati z vrednostnimi sodbami. Priznajmo, da vemo o vsem tem za zdaj toliko kot nič. Celó tega ne, kako imenovati nove oblike, ki se pojavljajo v naši današnji prozi, tako da bo potrebno šele najti primerna imena, da bi jih z njimi omejili od starejših oblik, s tem pa jih problemsko opredelili.

Resda se nam za oznako kar sama od sebe ponujata pojma klasično in moderno pripovedništvo, tradicionalna in moderna proza. Imeni prav gotovo nista napačni, v marsikaterem pogledu sta kot nalašč za smotrno uporabo. Vendar ne gre tajiti, da sta včasih negotovi zaradi svoje relativnosti, saj se pojmom »tradicija« in »moderno« pomen že v nekaj letih lahko neopazno spremeni. Prav to se v današnjem času dogaja z njima v območju pripovedništva. Tradicionalna in moderna proza sta nam še pred nekaj leti pomenili dvoje razmeroma jasno razmejenih področij. V prvo smo šteli realistično in naturalistično pripoved 19. stoletja, v drugo pa prozo, ki se začenja s Proustom, Joyceom, Kafko in še kom, sega pa prek ameriških pisateljev prav v sredo tega stoletja. Toda razvoj svetovnega pripovedništva je v zadnjih desetletjih šel naprej, in tako dobivata oznaki tradicionalna in moderna proza nehoté že bolj zamotan pomen. Pogledati je potrebno samo teoretična dela, ki obravnavajo nove prozne pojave, pa že odkrijemo razločke. Eno takšnih del je na primer knjiga Jeana Bloch-Michela *Povedni sedanjik* (Le présent de l'indicatif, 1963), kjer pisatelj že na začetku postreže z mnenjem, da spadajo v tradicionalni roman Sartrovi romani, Camusovi spisi *Tujec*, *Kuga* in *Padec* ali pa Aragonov *Veliki teden*, medtem ko ima za moderno pripovedništvo v pravem pomenu besede samo »novi roman«, se pravi dela Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute, Michela Butora ali pa Clauda Simona. Nekoliko zatem pa izvemo, da je tudi v teh delih potrebno razločevati med starejšimi in zares novimi sestavinami — med temi, ki so jih pisatelji »novega romana« podedovali od Prousta, Joycea ali Faulknerja, in tistimi, ki so jih iznašli zares sami, tako da so postale glavna značilnost njihove besedne umetnosti. Pisatelj omenjene razprave resda ne postavlja klasičnih začetnikov moderne proze že kar v tradicionalno pripovedništvo, vendar ni mogoče prezreti, da razločuje med manj novim in zares čisto novim pripovedništvom, včasih celo bolj z občutkom kot z jasno mislijo, ne da bi že nazorno pokazal, kje tičijo premiki, ki so posegli v razvoj moderne proze. In tako res ni mogoče tajiti, da sta pojma tradicionalno in moderno pripovedništvo doživela v zadnjih letih skrivno preobrazbo. Ta je kriva, da ju ni mogoče uporabljati s prejšnjo samoumevnostjo.

Sicer se pa njuna zapletenost izkaže, brž ko ju poskušamo uporabiti za oblike sodobne slovenske proze. Kje je tu meja med tradicionalnim in modernim, med starim in novim? Jean Bloch-Michel je za francosko rabo potegnil mejo med obojim tako, da je v tradicijo postavil vsega Sartra, Camusa in Aragona, zatem še Moravio, vsaj deloma celó Kafko in Célinea. Iz mnogih razlogov takšna razmejitev za slovensko književnost ne pride v poštev, saj moramo tudi pri periodizaciji slovstvenega razvoja izhajati iz naših posebnih razsežnosti. Zato bo meja med tradicionalnim in modernim v našem pripovedništvu potekala vsaj za prvo rabo dru-

gače. Bežnemu pregledu se bodo med zastopniki tradicionalnega pripovedništva pokazali pisatelji, kot so na primer Tone Svetina, Miško Kranjec, Mira Miheličeva, Smiljan Rozman, Karel Grabeljšek, Dominik Smole in Ivan Potrč, nemara tudi Pavle Zidar in Peter Božič. Že pri teh dveh bomo seveda v zadregi, ali je njuna proza zares v vseh svojih plasteh sploh še pravi primer tradicionalne pripovedi ali pa je bližja moderni prozi. Meja med obojima torej nikakor ni tako jasna, kot se kaže na prvi pogled. Pač pa bi na stran modernega pripovedništva, ki čisto jasno kaže svoje namene, morali uvrstiti vsaj Lojzeta Kovačiča z romanom *Deček in smrt*, Bena Zupančiča z *Meglico*, Andreja Hienga z romanom *Gozd in pečina* in še koga, nato pa prav gotovo nekaj mlajših pripovednikov, med katerimi je potrebno z največjim poudarkom omeniti Rudija Šeliga zaradi novelistične zbirke *Kamen in Triptiha Agate Schwarzkobler*. S tem pa že naletimo na razločke med našimi modernimi pripovedniki, podobne tistim, ki jih tuji kritiki odkrivajo v razvoju francoske ali svetovne proze. Ko mislimo na zares nove oblikovne težnje naših pisateljev, mislimo skoraj gotovo na Šeligovo prozo; ob tej se nam zdijo drugi pripovedniki, ki jim še lahko priznamo vzdevek modernisti, pač manj novi. Če drugega ne, moramo priznati vsaj to, da tudi v moderni slovenski prozi opazimo dvoje različnih plasti, ki si morda sledita v naravnem zaporedju ali si celo nasprotujeta, vsekakor sta pa med sabo v takšnem razmerju, da je ena starejša in druga mlajša, če že ne kar zares nova; in da z novimi težnjami mislimo na Šeligovo prozo in tiste, ki ji sledijo.

Toda da bi lahko razložili, v čem so te težnje nove, ne smemo zanemariti drugih plasti naše moderne proze, nazadnje pa tudi ne pripovedne tradicije, saj se šele ob teh dveh pokaže, kaj je eno in kaj drugo. Za zdaj pa vemo vsaj to, da podobno kot v evropski tudi v slovenski prozi lahko razločujemo med tradicionalnim in modernim, v okviru le-tega pa med nekoliko starejšim in ta čas novim tipom moderne proze, ki ustreza tistemu, kar se v Franciji morda ponesrečeno imenuje »novi roman« ali po Sartrovu antiroman.

Da bi opredelili, za kaj pri tako različnih tipih današnjega pripovedništva pravzaprav gre, moramo seveda poseči še po drugih pojmih in merilih, nato pa z njimi raziskati notranji ustroj te proze, saj ga pojma tradicionalna in moderna proza sama po sebi nikakor še ne razložita. V ta namen so nam na razpolago pojmi, ki jih je literarna teorija v svetu in tudi pri nas že dodobra preizkusila; kjer pa meril za razlago še primanjkuje, je potrebno poiskati takšna, katerih uporabnost se bo šele izkazala, a bodo za prvo silo vsaj koristno pomagalo. S tega vidika se zdi, da bi pojma tradicionalna in moderna proza lahko spravili predvsem v zvezo s pojmom retrospektivna in simultana pripoved, češ da v tradicionalni evropski in tudi slovenski prozi prevladuje pripoved retrospektivnega tipa, v moderni prozi pa tip simultane pripovedi. Toda pristaviti moramo takoj, da se je simultana pripoved doslej uveljavila v dveh različicah — prva je psihologistična, druga antipsihologistična. Prvi tip bi lahko imenovali tudi introspektivnega, za antipsihologistično različico pa bi utegnili uporabiti oznako deskriptivna pripoved. In tako imamo nenadoma opravek kar s tremi vrstami pri-

povedi — najprej z retrospektivno pripovedjo, ki je značilna za tradicionalno pripovedništvo, nato pa še s psihologistično introspekcijo in anti-psihologistično deskripcijo, ki sta samo podvrsti simultane pripovedi, kakršna je bolj ali manj značilna za vso moderno prozo. Da bi pa ti pojmi postali kolikor toliko uporabni za razčlemba današnjega pripovedništva na Slovenskem, jih je potrebno označiti prav z bistvene strani. Ta je nedvomno zvezana s problemom časa v pripovedništvu, se pravi s časovnimi vidiki, ki po svoje strukturirajo takšno pripoved in ji dajejo posebne notranje razsežnosti.

Priznajmo, da je problem časa v pripovedi bolj zapleten, kot se kaže na prvi pogled. Že ob najnavadnejšem besedilu, ki želi veljati za literarno pripoved in s tem za epsko sporočilo, lahko razločimo vsaj troje različnih časov. Prvi čas je čas pripovedovalca. Ta čas najbrž ni istoveten z empiričnim, historično določenim časom, v katerem je pisatelj svoj tekst napisal, ampak je fiktiven. Čas, v katerem nam na primer Jurčič pripoveduje *Desetega brata*, ni leto 1866, ampak je fiktivna sedanost, ki z branjem romana zmeraj znova nastaja. Zato je prav gotovo ne določa empirično leto 1866, ampak veliko bolj dvojje drugih časov Jurčičeve pripovedi — čas dogajanja v njegovem romanu in pa čas, v katerem bere *Desetega brata* bravec. S tem smo pa že imenovali čase, ki so za pripoved prav tako bistveni — čas njenega dogajanja in bravčev čas. Tudi zdaj je seveda jasno, da ne eden ne drugi ni historično empiričen, ampak fiktiven. Da čas dogajanja v *Desetem bratu* ni empirično leto 1826 — ali kot pravi Jurčič, pred štiridesetimi leti — je komaj potrebno omembe. Toda tudi čas, v katerem beroč dojemamo Jurčičev roman, ni ta in ta dan letošnjega leta, ampak fiktivna sedanost, ki obstaja v nas samo med branjem, določena pa je spet z razmerjem do obeh drugih časov pripovedi, se pravi do časa njenega dogajanja in pa do časa, v katerem jo pisatelj pripoveduje.

Brž ko vsaj približno zaznamo različnost časov v vsaki pripovedi, se odpre širši razgled na tradicionalno in moderno prozo, in sicer prav s stališča njunih časovnih razsežnosti. Polagoma se odkriva, da je razmerje med časi v tradicionalni pripovedi nekoliko drugačno kot pri modernih pripovednikih, in prav zato moramo v zvezi s tradicionalno in moderno prozo govoriti o razločkih med retrospektivno in simultano pripovedjo. Ne da bi se seveda tadva pojma popolnoma ujemala s pojmom tradicionalnega in modernega pripovedništva, pač pa tako, da označujeta prevladujočo težnjo enega ali drugega, obenem pa puščata dovolj možnosti za prehode med njima ali celo za kombinacije obeh.

V retrospektivni pripovedi, ki je značilna že za najstarejše čase evropske verzne epike, nato pa tudi za roman v prozi vse do 20. stoletja, so trije časi pripovedi spleteni v prav poseben sestav. Čas pripovedovalca se v tej pripovedi načeloma ujema z bravčevim časom — oboje je položeno v fiktivno sedanost, ki je zunaj časa in prostora, ker je pač subjektivna, ne pa objektivna v pomenu historične empiričnosti. Čas, v katerem se retrospektivna pripoved dogaja, je v odnosu do pripovedovalčevega čista preteklost. Tisto, o čemer se v pripovedi govori, se je že dogodilo in do kraja izpolnilo. Prav zato leži pred očmi pripovedovalca razgrnjeno kot popolnoma sklenjena, na vse strani zaokrožena, natanko določena in do temeljev pojasnjena pripovedna celota.

Pripovedovalec je vseveden v tem smislu, da vé o tej celoti zares vse. Ne samo da so mu znane zunanje prigode in dejanja ljudi, njihov začetek in konec, vzroki in posledice, namere in učinki, ampak prav toliko tudi njihovo notranje življenje, saj nam o njem pove mimogrede vse, ker je potrebno, da ga zares do kraja spoznamo. Res pove Homer o notranjem življenju svojih junakov razmeroma manj od Vergila ali *Pesmi o Rolandu*, Tolstoj več od Cervantesa ali gospe Lafayette, tako da se področje notranjega življenja v evropskem epu in romanu z njunim razvojem nedvomno širi. Vendar to ne more spremeniti dejstva, da je bilo notranje in zunanje življenje že od vsega začetka enako dostopno pogledu retrospektivne pripovedi, ki je iz svoje fiktivne sedanosti lahko zajela resničnost kot čisto, dopolnjeno preteklost. Ta pripoved je zares pogled nazaj ali retrospekcija. Prav zato bi lahko dejali, da se temu pogledu kaže resničnost v svojem bistvu, saj po znanih Heglovih besedah bistvo ni kaj drugega kot tisto, kar je bilo. Od tod pa seveda sledi, da je retrospektivnemu pripovedniku bistvo sveta, življenja in človeka, kolikor ga zajame v svojo pripoved, popolnoma jasno. Nič ne ostane skrito; za življenjem, kot ga opisuje, ni nobene skrivnosti. Ahil je res samo Ahil, don Kihotova blaznost in ozdravljenje sta res samo tisto, kar o njima pove Cervantes; prav to bi se dalo reči o Fieldingovih, Stendhalovih, Tolstojevih ali Zolajevih junakih. Da sega retrospektivna pripoved v evropskem literarnem prostoru od Homerja prek Vergila, Heliodora, Chrétiena iz Troyesa vse do realistov in naturalistov 19. stoletja, nato pa prav v naš čas, se zdi po vsem tem kar samo po sebi umevno.

Vanjo je potrebno najbrž uvrstiti tudi tisto zvrst tradicionalnega pripovedništva v verzih ali prozi, ki je napisana v prvi osebi kot pripoved, dnevnik ali zbirka pisem. Že Odisej govori tudi sam o svojih prigodah, v prvi osebi se pripovedujeta Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel*, prav takšni so pikareskni romani 16. in 17. stoletja, nato pa seveda še veliko bolj izraziti romani v pismih z *Wertherjem* na čelu in spominske izpovedi, kakršna je še Camusov *Tujec*. Na prvi pogled je ta vrsta retrospektivne pripovedi resda že bližja psihologističnemu tipu pripovedi, s tem pa njeni simultanosti. Ali se tisto, kar nam sporočajo pisma Stritarjevega *Zorina*, ne dogaja že kar v neposredni sedanosti, skoraj sočasno z njihovim zapisom, tako da se čas dogajanja vsaj na videz ujema s časom pripovedovalca in bravca? Ali ne gre torej že kar za razkroj retrospektivne pripovedi, v katero je vdrl subjektivizem? Domnevi bi vsaj deloma lahko pritrdili, saj se s pripovedjo v prvi osebi, prek junakovih zapiskov in pisem zares odmika in izgublja, kar je bistveno za retrospektivno pripoved — pregled nad celotnostjo sveta, dokončno spoznanje o njegovem bistvu. Iz pripovedi kakega Wertherja ali *Zorina* dojemamo samo še tisto, kar dojema Werther sam — Lotte ali Albert bi nam iste dogodke popisala čisto drugače. Skratka, sporočilo o svetu postaja delno, nepopolno, subjektivno. Toda to je samo ena stran takšne pripovedi. Kljub vsemu je še zmeraj vklenjena v retrospektivno razmerje do sveta in zato še daleč od prave simultanosti. Werther je s svojimi pismi vred s stališča pisatelja in bravca vendarle že v preteklosti, vsako teh pisem je delček preteklosti; ne samo junakove zunanje prigode, ampak tudi njegovo notranje življenje je za zmeraj

potopljeno v preteklost. Prav zato se nam še zmeraj prikazuje kot del jasne, razumljive, predvsem pa v nečem trdnem utemeljene celote. Za temelj ji je pisateljeva vera — ki je obenem tudi bravčeva vera — da je junakova subjektivnost sama sebi zadosten vzrok in opravičilo; za njo se ne skriva nič takega, kar bi jo lahko razkrojilo ali postavilo na laž; kot da je sama sebi vzrok in cilj.

In tako pač ne more biti nobenega dvoma, da sega retrospektivna pripoved iz antike prav v naš čas, vendar tako, da se v zadnjih stoletjih že očitno preveša iz nekdanje uravnovešenosti notranjega in zunanjega življenja, ali pa celo iz prevlade tega nad prvim v subjektivnost, ki že razkraja notranje razsežnosti takšne pripovedi. Prav zato se zdi zanimivo vedeti, kako se v današnji slovenski prozi ohranja prvotna podoba retrospektivne pripovedi. Morda bi precejšnja pogostnost pisave v prvi osebi — pri Ivanu Potrču, Miri Miheličevi, Pavletu Zidarju ali pa v Grabeljškovemu romanu *Med strahom in dolžnostjo* — pokazala, da se retrospektivna pripoved v slovenskem slovstvu našega časa pojavlja predvsem prek svoje novejše, subjektivno naravnane podobe. To pa je navsezadnje več kot naravno, saj je že Cankar, utemeljitelj naše novejše proze, povzemal retrospektivno pripoved v izrazito razkrojeni, v subjektivnost pretopljeni obliki. Tu ni misliti samo na njegove črtice, ki so spominske, razmišljajoče ali pa že čisto lirske, ampak tudi na večja pripovedna besedila, kot so *Na klancu*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Martin Kačur*, *Hlapec Jernej in njegova pravica* ali pa *Kurent*. Vsa so napisana v retrospektivni pripovedi, tako da sledijo ustaljenim načelom njenih časovnih razsežnosti. Vendar zbudijo že na prvi pogled pozornost lastnosti, ki kažejo še na kaj drugega. Kot mnogi retrospektivni pripovedniki opisuje tudi Cankar ob zunanem življenju svojih junakov s posebnim poudarkom notranjost njihovega človeškega sveta, in sicer s pogledom v preteklost. Vendar pa pri tem upošteva skoraj zmeraj samo notranjost enega samega junaka, tako da ji daje prav poseben, privilegirani položaj, druge ljudi in zunanji svet pa prikazuje predvsem skozi subjektivnost takšnega privilegirane junaka. Cankarjeva retrospektivna pripoved je že zapustila vzvišeni položaj pripovedovalca, ki se s svojim objektivnim pogledom dviga nad celoto; retrospekcija se je zadržala v samogotovosti subjekta.

S tem seveda ni še prav nič rečeno o tem, da bi Cankar iz območja retrospektivne pripovedi morda že prehajal v simultano pripoved, iz tradicionalne v moderno prozo. Morda bi ga s kakih drugih vidikov vendarle bilo mogoče postaviti v prehod med obojima. Sicer pa Kafkov primer zgovorno nakazuje, da je bilo takšnih prehodov veliko in najbolj različnih vrst. V svojih osrednjih spisih, kot so *Preobrazba*, *Proces* ali *Grad*, uporablja vseskozi retrospektivno tehniko, in to celo brez najmanjšega znamenja, da bi jo rad kakorkoli zamenjal s prijemi moderne simultaneosti. O svojih snoveh poroča kot kak tradicionalen pripovedovalec; ko gleda v preteklost na usodo Gregorja Samse ali Josepha K., vidi natančno vse njuno zunanje početje in notranja doživetja. Lahko bi celo trdili, da je že kar mučno prizadeven pri izpolnjevanju obveznosti, ki jih od pripovednika zahteva retrospektivni prijem. In vendar je rezultat prav obraten, kot ga je s takšno pripovedjo dosegala tradicionalna proza. Dogajanje ni ne celotno ne jasno, pa tudi ne pregledno

in utemeljeno, to pa iz preprostega razloga, ker je tisto, kar se pripoveduje, že samo na sebi irealno, neznansko, skrivnostno. S pomočjo retrospektivne tehnike dosega Kafka ravno obratne učinke od tistih, ki so bili od nekdaj njen cilj, saj s sleherno stranjo dokazuje, da pripovednik ne more več obseči sveta kot zaokrožene, jasne, v bistvu zasnovane celote. Kafkova uporaba retrospektivne pripovedi je pravzaprav njeno samouničenje, njen nehotni samomor.

Ali pa ni tako, da se nam ravno ob Kafkovem primeru vsaj za trenutek zasvita, kakšen bi utegnil biti globlji duhovni pomen retrospektivne pripovedi v evropskem slovstvu, s tem pa tudi smisel njene današnje usode? Vendar je prav ta spoznanja bolje prihraniti za konec tega razmišljanja, da bi za zdaj vso pozornost posvetili tistemu drugemu tipu evropskega pripovedništva, ki se zdi zmeraj bolj pomemben za nova dogajanja v slovenski prozi, a je po svojem bistvu najtesneje zvezan s pojmom simultane pripovedi. Beseda želi povedati, da se je moderno pripovedništvo začelo predvsem s težnjo ustvariti novo razmerje med časovnimi razsežnostmi pisateljevega sporočila. Čas dogajanja v tekstu naj se izenači s časom pripovedovalca in bravca, tako da bi nastala med njimi sočasnost v pravem pomenu besede. Kar se v pripovedi dogaja, se naj zgodi pred očmi pisatelja in bravca, da lahko iz svoje fiktivne sedanjosti neposredno sledita nastajanju dogodkov.

Namera je na videz preprosta, v sebi pa skriva vidike, ki morda prav v temelju spreminjajo pripovedno zasnovu. Mar takšna simultanost ne pomeni, da svet ni več preteklost, ki se jo dá izmeriti v njenem preteklem bistvu, zaokroženosti in pregledni jasnosti? Preteklosti pravzaprav ni, samo sedanjost je še, ki se šele dogaja, in sicer na vse strani. Preteklost je samo še spomin v sedanjosti. Zato v resničnosti ni mogoče videti roba, meja in celote; pa tudi ne bistva in temelja dogodkom, ki jih pisatelj opisuje. Še huje — ta temelj je ali popolnoma skrivnosten ali pa se zdi, kot da ga sploh ni. Pisatelj ne ve več, kaj je bistvo sveta in človeka. Prav zato ju hoče videti in pripovedovati samo še iz sedanjosti, ki se razteza na vse strani, v čas in prostor, v spomin, podzavest in predmetnost, a vendar ne seže do nič dokončnega, trdnega, temeljnega, zares bistvenega.

Prvi prodor v območje simultane pripovedi se je nedvomno posrečil Proustu in Joyceu, tako da še zmeraj po pravici veljata za prava utemeljitelja moderne proze. Podrobna določitev njunega mesta v nastajanju simultane pripovedi pa utegne kljub vsemu povzročiti nemalo težav. Na prvi pogled se zdijo Proustovi romani komu še zmeraj napisani po načelih retrospektivne pripovedi. Kaj nimamo tudi zdaj opravlja s pripovedovanjem v prvi osebi, s spominskim obnavljanjem preteklih dogodkov, kot ga je poznalo evropsko pripovedništvo vsaj že nekaj stoletij, predvsem pa od romantike sèm? To so dejstva, ki vsaj deloma držijo, tako da Prousta najbrž ni mogoče razumeti zunaj vsakega stika z retrospektivno pripovedjo. Vendar ni mogoče prezreti jasnih znamenj simultanosti, čeprav jo resda dosega s sredstvi, ki spominjajo še na tradicionalno retrospekcijo. Kar nam pisatelj cikla *Na sledi za izgubljenim časom* sporoča v prvi osebi, nam pripoveduje tako, da mu razmerje do sporočenega dogajanja ni več odnos do sklenjene preteklosti, ampak razmerje do nečesa, kar se dogaja tu in zdaj. Ta presenetljivi

učinek dosega s spominskim obnavljanjem, ki ni več jasen in trden pogled nazaj, na preteklost, ki se je spremenila v dokončno izoblikovan predmet, ampak je dogajanje v fiktivni sedanjosti, tako da se mu pisatelj lahko samogibno prepušča in mu sledi, kamor ga pač vodijo skrivne miselne in čustvene niti takšnega nehotnega spominjanja. Na tej ravni se retrospektivna pripovedi spriti in neprestano spreminja v simultano sozvočje pripovednikovca, bravčevega in dogajajočega se časa.

Še vidneje se kaj takega dogaja pri Joyceu, zlasti v njegovem *Uliksu*. Tu lahko že nazorno sledimo pisatelju, kako polagoma, pa zagotovo prehaja iz retrospektivne pripovedi, ki je na začetku romana vsaj na videz še kar trdna, prek razkroja njenih zunanjih in notranjih ogrodič vse do zadnjega poglavja, notranjega samogovora Molly Bloomove, kjer ni več sledu retrospekcije in je pisatelju zaživel svet čiste simultanosti. In res je najpristnejša oblika, s katero Joyce, za njim pa vsi njegovi posnemavci, dosega ideal sočasnosti različnih časovnih razsežnosti v prozi, prav notranji samogovor. Kar se nejasno mota v junakovi zavesti in se samo napol razločno izraža v besedah, se zares dogaja tu in zdaj, v sedanjosti bravca, ki besedilo dojema, in pripovedovalca, ki tekst vsaj na videz posreduje, ne da bi ga kakorkoli po svoje oblikoval in objektivno osmislil s stališča višje celote. S pomočjo notranjega samogovora je Joyce razrušil sklenjenost retrospektivne pripovedi, s tem pa tudi vse tisto, kar je ta pripoved v svojih globinah hotela. Kot pri Proustu seveda tudi v *Uliksu* še zmeraj obstajajo ogrodja retrospektivne pripovedi. Vendar so že v pravem pomenu besede razbita, izvotljena in včasih do nepoznatnosti preoblikovana. Sredi retrospekcije sijejo jasno začrtani prostori čiste simultanosti, v katero so se ujeli različni časi epske pripovedi. S tem pa je seveda razpadel že tudi zaris sveta, ki je bil sam v sebi sklenjen in jasen, utemeljen v bistvu in iz njega rastoč. Svet je predvsem čista sedanjost, zaporedje trenutkov, s katerimi se pomikamo tudi sami med branjem naprej, ne da bi videli, kaj se skriva za njimi, kam vodijo, niti iz česa pravzaprav potekajo. Svet je brez trdnega dna, brez jasno zaznavnega bistva, brez razvidnega namena. Pravzaprav je samo še zaporedje pojavov, nikjer pa ni videti temelja, da bi zmogli ugotoviti, kaj pravzaprav je — in če sploh je.

Zdaj pa že tudi ni več mogoče mimo značilnosti, ki se zdi bistvena ne samo za Prousta in Joycea, ampak sploh za tip simultane pripovedi, ki sta jo uresničila, za njima pa povzeli njuni evropski in ameriški nasledniki; in ki je pač prva, zato pa tudi starejša oblika modernega pripovedništva. Bistveno njene simultanosti je najbrž v tem, da se opira na psihološko introspekcijo, tako da bi ta tip upravičeno lahko imenovali introspektivni ali psihologistični. Dogajanje, ki mu pisatelj in z njim bravec sledi v neposredni sedanjosti, je premaknjeno v takó imenovano notranjost sveta, v subjektivno območje človeške duševnosti. Svet se je spremenil v psihološko dogajanje in je torej psihologiziran. Pravzaprav ni kaj drugega kot vsebina naših psihičnih dejanj. Zato se pisatelju in bravcu odpira samo še iz introspekcije, iz neposrednega vpogleda vase. Kako je tak vpogled mogoč, je seveda zapleteno, morda že kar nerešljivo vprašanje. Kako more biti Joyceu znano, kaj plete Molly Bloom v svoji zaspani budnosti? Ali ni tudi to nekakšna vsevednost, sicer drugačna od nekdanje retrospekcije, vendar dana pisatelju bogve od kod

in bogve zakaj? Priznajmo, da gre za vprašanje, na katero je več kot težko odgovoriti. Morda bomo najbližji resnici z domnevo, da pisatelj, za njim pa še bravec, stopata v svet simultane subjektivnosti pač zaradi nekakšne apriorne sorodnosti med svojo lastno in tujo duševnostjo. Duševnosti so si torej med sabo vendarle enake ali prirejene, naj bo svet še tako razkrojen in brez temelja; zato se lahko ena drugi kažejo. In prav tako so si prirejena prejšnja in sedanja stanja iste duševnosti, tako da si jih lahko obnavljamo s spominom. Čeprav je torej svet nekdanje retrospektivne celotnosti in utemeljenosti razbit, obstaja vendarle še zmeraj svet človeške subjektivnosti, ki je zmeraj in povsod enak samemu sebi. Prav zato ga lahko pisatelj razkriva s prijemi psihologistične introspekcije, tako da z vidika čiste sedanjosti zre pred sabo svet svoje lastne duševnosti ali pa jo po zakonih analogije sluti v drugih ljudeh.

Od tod se odpira že tudi jasnejši razgled po pisateljih in delih, ki v okvirih današnjega slovenskega pripovedništva spadajo pod imenovalec psihologističnega ali introspektivnega tipa moderne proze. Od daljših del, ki so izšla zadnja leta, bi morali vanj uvrstiti vsaj tri — Kovačičevo delo *Deček in smrt*, Zupančičevo *Meglica* in pa Hiengov roman *Gozd in pečina*. Kovačičeva knjiga je izšla sicer zadnja, toda prvi del, ki je izhodišče celote, je bil objavljen leta 1961, tako da je po času nastanka med prvimi večjimi besedili moderne proze na Slovenskem. Pisatelj si ga je zamislil kot pripoved v prvi osebi — natančno, korak za korakom, se spominja dogodkov ob očetovi smrti, pač toliko, kot jih doživlja in vidi otrok. Tako zastavljenemu načrtu sledi knjiga od začetka do konca, saj nam po vrsti kaže dogodke, kot so se pač resnično zvrstili v prostoru in času, ne zanemarjajoč nobene podrobnosti. Na prvi pogled je torej v delu videti še močna ogrinja retrospektivne pripovedi, vendar uporabljene že v skrajno subjektivni, pravzaprav psihologizirani podobi. Pisatelj ne uporablja kaj prida kompozicijskih postopkov, s katerimi je na primer Proust sproti rahljaj zaporedje svojih spominskih retrospektiv in jim s tem že kar očitno jemal prvotni pomen ter jih pritegoval v območje simultanosti. Kovačičeva pripoved je s te strani bolj tradicionalna. Vendar ne gre tajiti, da je v okviru tako zasnovane pripovedi že posegla čez mejo retrospektivne obnove preteklih dogodkov in se približala simultanosti, kolikor se je na tej osnovi pač dalo. Pisatelj opis preteklosti je tako zelo potopljen v natančno beleženje drobnih duševnih pripetljajev, pa tudi predmetnosti, na katero so ti pripetljaji pripeti, da njegova pripoved vendarle ni samo retrospektiva, saj se ob gostem toku njenih opisov ni mogoče znebiti vtisa, da pisatelju šele sproti nastajajo. Iz retrospektivnosti se pripoved že narahlo preveša v simultanost, seveda v okviru psihologistično introspektivnega pojmovanja časa, človeka in predmetnosti. Resničnost mu je vsota posameznih vsebin človekove zavesti in njenih psihičnih dejanj.

Precej drugačne postopke bomo našli v romanu *Meglica* Bena Zupančiča. Izšel je leta 1966 in pomeni prav tako eno prvih večjih besedil moderne slovenske proze. Preberimo samo začetek prvega od prizorov, ki sestavljajo ta mozaični spis, pa nam že postane jasen pisateljev pripovedni postopek. »Kadar dela v jutranji izmeni, vstaja ob pol petih. Zbudi jo budilka, prababica današnjih ur in uric. Lenca,

Lenca, si pravi, treba se bo izkopati iz pernatnega gnezda. Ljudje imajo v laseh zmeraj znova prhljaj, kar naprej jim rastejo čez priznано mero, od časa do časa jim jih je treba česati, mazati, barvati. Pričeske se spreminjajo kakor vreme dvakrat na dan. Treba se bo prhati z mrzlo vodo. Brr, kako je to neprijetno...« Slog te proze je zmes običajne retrospektivne pripovedi v historičnem sedanjiku in njenega premega govora, nato pa tako imenovanega doživljenega govora — v nemščini »erlebte Rede« in francoščini »style indirect libre«, in nazadnje še zmerne oblike notranjega samogovora. Težnja k simultanosti je dovolj jasna. Toda tudi zdaj se iz okvirov retrospektivne pripovedi prek zelo zmernih oblik, kakršna je zlasti doživljeni govor, šele prebija k simultanosti psihologistične introspekcije. In tako moramo ugotoviti, da tudi v tej prozi retrospektivna ogrodja razpadajo in se polagoma polnijo z novimi vidiki.

Nazadnje bo nekaj podobnega obveljalo tudi za roman *Gozd in pečina* Andreja Hienga iz leta 1966. Za primer pisateljevega sloga vzmimo nekaj drobcev iz zadnjega odstavka romana; »Šel je skozi gozd — toda to ni bil Anin gozd, marveč prijazno selišče ptic, srnjadi in lisic. Šum slapa mu je prihajal naproti... Moral bo čez, čez steno, čez pečino... Morda bo videl na prvi skali odtis Aninega lica, sredi stene Emina usta, nekje celo nevažne statiste, morda bodo povsod ljudje, in med klicanjem ujed bo nemara slišal glasove. Moral bo čez pečino. Pri-spodoba in več ko le to...« Teh nekaj drobcev opozarja na značilnosti pisateljevega sloga, ki ga ni mogoče označiti drugače, kot da deloma še zmeraj vztraja pri retrospektivni pripovedi, da se pa vendarle v njem ves čas oglašča težnja predstaviti dogajanje takó, kot ga doživlja junak — kot da je pisatelj samó posrednik med njim in bravcem. S tem se seveda junakov čas približuje času pripovedovalca in bravca, raven dogajanja se iz retrospektive nehote premika v simultanost. Temu namenu rabijo tudi drobci doživljenega govora, vstavljeni v pripoved, saj čisto jasno nakazujejo vdor simultanosti v tok pripovedovanja. Da se te in druge prvine pojavljajo v okviru izrazito psihologistične introspekcije, je seveda samo po sebi umljivo. In da je tudi pri Hiengu ta tip moderne proze še sorazmerno konservativen, šele na poti iz retrospektivne psihologije v psihologistično simultanost. Kot da le s težavo zapušča območje enega, da bi se izpostavil vsem duhovnim in umetniškim tveganjem, ki čakajo pisatelje v območju modernega pripovedništva.

S tem je pa že do kraja jasno, kakšen pomen lahko v sodobni slovenski prozi pripišemo tistemu tipu moderne pripovedi, ki smo ga bolj ali manj upravičeno krstili za psihologistično introspekcijo. Simultanost, ki v njem nastaja, se pojavlja iz vere, da je svet predvsem vsebina človekovih psihičnih dejanj; izvir sveta je naša subjektivnost. Dejstvo, da ta predel slovenske proze še niha med retrospektivno in dosledno simultano pripovedjo, seveda kaže, da stoji še na sredi med tradicionalnim pojmovanjem subjektivnosti kot nečesa trdnega, v sebi utemeljenega in smiselno sklenjenega, in pa novim pojmovanjem, da je človekova duševnost brez jasnega temelja, zato pa tudi nedoločljiva, brez otipljivih vrednostnih predznakov in zaokroženega obsega.

Práv zato je tembolj zanimivo opazovati, kako stopa zadnja leta v naše današnje pripovedništvo že tudi težnja, značilna za tisti drugi

tip moderne proze, ki ga je morda najprimerneje imenovati antipsihologistična deskripcija. Kot ponavadi vsaka slovstvena smer prihaja k nam z zamudo in tako je potrebno priznati, da šele ta težnja prinaša v naše pripovedništvo zares prelom z retrospektivno pripovedjo, da bi se približala resnični simultanosti. Njen najodličnejši zastopnik je Rudi Šeligo z novelami v knjigi *Kamen* iz leta 1968 in pa z daljšo novelo *Triptih Agate Schwarzkobler*, objavljeno istega leta. Seveda ne gre zamolčati, da je nova pripovedna spodbuda v tesni zvezi s pojavom, ki mu v Franciji pravijo »novi roman«, ali vsaj z nekaterimi značilnostmi tega pojava. Že nekaj let je namreč bolj ali manj jasno, da francoski »novi roman« ni tako zelo enoten, da bi zaslužil enotno ime, saj se v njem mešajo prvine moderne psihologistične proze z antipsihologističnimi težnjami, introspekcija z deskripcijo. Šeligova proza navezuje predvsem na pripovedništvo Robbe-Grilleta, ali še bolje povedano — na programske ideje in teorije tega pisatelja. Bilo bi seveda zanimivo dognati, do kam jim sledi in kako ob njih uveljavlja svojo lastno izvirnost. Toda bolj od tega nas mora na tem mestu zanimati posebno mesto, ki ji gre v okviru današnje pripovedne problematike na Slovenskem.

Takšno posebno mesto ji pripada že zaradi dosledne uvedbe novih postopkov nepsihološkega ali celo antipsihološkega opisovanja tako imenovane človeške resničnosti. Izhodišče ji je načelo čimbolj verjetne, če že ne kar popolne simultanosti. Čas pripovedovalca in čas bravca naj bosta vzporedna času dogajanja. Šeligo uporablja v svoji novi prozi skoraj brez izjeme tako imenovani pripovedni ali dramatični sedanjik, pomešan z nedovršnikom, pri tem ima pa ta sedanjik ne samo slovnični, ampak že kar dejanski pomen. Kar se v tej pripovedi dogaja, se dogaja sočasno s pisateljevim izgovarjanjem in bravčevim dožemanjem dogajanja. »Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro. Brada zadene ob nekaj trdnega, neizglajenega, in to jo potem zgrabi, da ga je še nazaj zavrteti težko. Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih držaja že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod zelo tanko površino...« S tem opisom se *Triptih Agate Schwarzkobler* začenja in v tem slogu teče pripoved naprej. In tako je že kar na prvi pogled opaziti nekatere značilnosti pisateljevega postopka, ki so najprej presenetljive, nato pa se izkažejo za naravne. Pisatelj ne želi popisovati človeške notranjosti, se pravi tistega, čemur pravimo tudi subjektivnost ali duhovni jaz, ampak veliko rajši prikazuje telesnost, s katero se človek giblje v času in prostoru; pa še tu nerad upošteva in omenja celega človeka, ampak rajši posamezne telesne dele; še rajši kot človekovo telesnost popisuje seveda predmetnost, s katero pride človek v dotik in okolje, skozi katero se giblje. Človek v tej pripovedi seveda še zmeraj obstaja, saj se od časa do časa pojavi kot določni osebek teh stavkov, čeprav še tako skopo izražen z običajnimi slovničnimi sredstvi. Vendar je zares nekako umaknjen na rob, preplavljen s predmeti in skrit za njimi, kot da ga ni, zato pa zabrisan in nedoločljiv. Toda prav od tod nastaja problem, ki ga je potrebno še posebej premisliti. Vsaj na videz v tej pripovedi človekove duševnosti sploh ni. Toda to je seveda samo videz. Da je še zmeraj navzoča, kaže v citiranem odlomku mali stavek o ključku, ki da se zatakne »kot skoraj sleherno jutro«, stavek, ki je s stališča tega

sloga pravzaprav spodrsrljaj. Kdo naj vé v tej pripovedi za »sleherno jutro«, tj. za preteklost in morda za verjetno prihodnost dogajanja? Če je to pisatelj, potem je v njegovi pripovedi navzoča vsevednost, podobna tisti iz tradicionalne retrospektivne epike. Če pa je izvir te vednosti pravzaprav zavest junakinje, ki zjutraj odpira vrata pisarne, potem je tudi njena zavest važna sestavina dogajanja, morda celó njegovo osrednje gibalo.

Toda ne glede na takšne nedoslednosti je bolj od vsega drugega razvidna pisateljeva težnja izločiti iz pripovedi človekovo zavest, ki čuti in doumeva, kaj je svet, kaj človek in kakšen je smisel obojega. Ta zavest naj iz pripovedi izgine. To pa se seveda lahko zgodi samo s popolno simultanostjo njenih časovnih razsežnosti. Čas pripovednika in čas bravca naj se ujmeta s časom dogajanja; ta ne sega v preteklost niti se ne prehiteva v prihodnost, saj sta znana samo človeški zavesti. Čas, in z njim svet, se naj spremenita v čisto aktualnost. Vloga pisatelja je ta, da jo prevede v jezik deskripcije, ki je vsaj na videz fenomenološka, če so namigi na zvezo s fenomenologijo Edmunda Husserla, ki sta jih prva vrgla v javnost Butor in Robbe-Grillet, seveda kaj več kot samo pisateljska reklama.

S tem se pa že odpre vprašanje, kdo je tisti, ki iz takšnih časovnih vidikov in iz takšnega zornega kota lahko vidi dogajanje. Ali je to pisatelj sam in je torej njegova zavest ugledala svet v luči predmetne aktualnosti? Kar takoj je seveda jasno, da je kaj takega nemogoče, saj nobena empirična zavest ne dojema sveta v podobi antipsihologistične deskripcije. Kot je bila vsevednost tradicionalnega pisca umetna iznajdba, tako je umetna tudi zavest, iz katere nastaja antipsihologistična deskripcija moderne proze. Odgovor na vprašanje, od kod ta zavest, bomo najbrž našli v teorijah, ki so že pred leti povezale razvoj francoskega »novega romana« s filmom, a jih je potrebno domisliti do logičnega konca. Pisatelj ne prikazuje sveta tako, kot ga dojema iz svoje empirične zavesti, ampak kot mu ga kaže namišljena filmska kamera, ki projicira na platno njegove empirične zavesti že pripravljen, vizualno stiliziran, do kraja zmontiran film. To, kar pisatelj pripoveduje, je pravzaprav sproten besedni komentar k filmu, ki teče na platnu njegove zavesti. Ta komentar je vzporeden filmski sliki, sočasno z njo ga sprejema tudi bravčeva zavest. Tako se vse tri časovne razsežnosti, pripovedovavca, bravca in dogajanja, vsaj na videz lahko ujamejo v popolno simultanost. Priznajmo seveda, da samo na videz. Tisto, kar nam sporoča pisateljev komentar, ni prvotna resničnost, ki bi se dejansko pojavljala pred nami, ampak samo zgodba s filmskega traku. Ta zgodba je bila pripravljena, posneta in prikrojena, še preden je stekel trak v pripovednikovi zavesti. Kar je na videz čista sedanost brez preteklosti in prihodnosti, je dejansko vnaprej pripravljena predstava.

Ta vtis še enkrat potrjuje mnenja tistih razlagavcev novega romana, ki spravljajo nastanek njegove simultane pripovedi in predmetnega sloga v neposredno zvezo s filmom. Tudi slog in tehnika Šeligove proze sta filmska, čeprav prenesena v območje besedne umetnosti. Književnost postaja komentar k filmu. Toda bolj od vprašanj, ki se s tem odpirajo pred literarno teorijo in kritiko in so vsekakor izjemno zanimiva, nas mora zanimati učinek, ki ga ta proza dosega. Po teoriji, ki postopke in

cilje antipsihologistične deskripcije imenuje kar »reizem«, bi bilo pričakovati, da je iz njenih pripovedi človek zares popolnoma izginil, kot da je nehal biti subjekt človeškega sveta in se je spremenil v navadno reč, eno od mnogih reči. Vendar se zdi vtis napačen ali pa vsaj enostranski. Človek v tej prozi še zmeraj obstaja in tudi v reč se ni spremenil, saj ga v celoti sploh ne vidimo; prav ta celota pa bi se morala popredmetiti, če naj bi ga lahko označili za reč. Zato je izraz »reizem« za to pripoved upravičen samo toliko, kolikor označuje nekatere lastnosti njenega predmetnega sloga, vendar najbrž ne vseh in tudi ne najznačilnejših. Kar pa zadeva globlji pomen te pripovedi, je geslo o »reizmu« najbrž zmotno. Njen rezultat je nasproten tistemu, kar bi bilo pričakovati. Človek iz te pripovedi ni izginil niti ni prenehal biti subjekt njenega sveta. Pač pa se je za opisi posameznih telesnih delov in gibov, predmetov in mehaničnih pripetljajev tako zelo razrasel, da je že kar podoben ne do kraja vidni, nedoločeni in nerazumljivi, pravzaprav že kar skrivnostni pojavnosti, ki nas vznemirja veliko bolj od katerekoli reči. Čim bolj postaja v svojih posameznih delih predmeten, tem bolj se zdi v celoti mističen. Ali pa ni prav s tem antipsihologistična deskripcija dosegla tisto, kar je bil od vsega začetka cilj simultane pripovedi? Nadomestiti sklenjeni, v bistvu utemeljeni, do dna jasni in zato nazorno pregledni svet retrospektivne pripovedi z opisom resničnosti, ki je do kraja nesklenjena, brez temelja in jasnega bistva, zato pa tudi brez vednosti, kaj je njena preteklost in kakšna njena prihodnost — takšen je pač navsezadnje učinek simultane pripovedi, ki je v prozi Rudija Šeliga in njegovih posnemavcev prodrla na Slovensko.

Zdaj je čas, da vsaj mimogrede namignemo na duhovno ozadje, ki se morda skriva za nasprotjem med retrospektivno in simultano pripovedjo, med tradicionalnim in modernim pripovedništvom. Ali je še mogoče zanikati, da nas vsaj od daleč spominja na nasprotje med klasično in moderno filozofijo? Ali ni bil metafizični svet, ki ga je s svojimi pojmovnimi zgradbami poskušala pričarati klasična filozofija, v presenetljivem sorodstvu s svetom, ki ga je ustvarjala retrospektivna pripoved? In ali ni svet simultane proze presenetljivo podoben filozofskemu fenomenalizmu, ki mu je svet samo še pojavnost brez globljega bistva, določljivega dna, antropomorfnega in zato človeku razumljivega izvira? Zato bi retrospektivno pripoved nemara lahko imenovali kar metafizično obliko pripovedovanja, simultano pa krstili za fenomenalistično. Toda še bolje je, da nam pojma ostaneta samo metafora, saj filozofije v nobenem primeru ni mogoče popolnoma vzporejati z besedno umetnostjo, kaj šele da bi prenašali razvojna merila ene mehanično ~~ne~~ drugo. Obe kvečjemu vzporedno, toda vsaka po svoje kažeta resničnost, ki presega obstoj filozofije in umetnosti, zajema pa človekov obstoj iz najglobljih korenov njegove biološke in socialne usode.

S to previdno omejitvijo je zarisan že tudi obseg razmišljanja o novih težnjah v slovenskem pripovedništvu. Toda omejiti ga je potrebno še z drugim premislekom. Pogled na retrospektivno in simultano pripoved v današnji slovenski prozi lahko vsaj deloma osvetli nekatera vprašanja njene tehnike, sloga in pripovednih postopkov, ne more pa zares do kraja razložiti vsebine, pomena in strukture posameznih slovsvenih del, kaj šele da bi jih lahko ovrednotil. Iz dejstva, da uporablja

Seligo antipsihologistično pripoved, še nič ne sledi o motivni, idejni ali socialni strani njegove proze. Kdor bi iz predmetnih lastnosti njegovega sloga sklepal, da gre v tej prozi za smrt »humanizma« v pravem pomenu besede, bi se najbrž uštel, saj bi iz motivnih in podtalnih čustvenih sestavin novel *Preskus z iglo in pepelom*, *Februar*, *Žil* in iz *Triptiha Agate Schwarzkobler* upravičeno skleпали, da je Seligo od časa do časa izrazit humanističen pisatelj v pomenu »ljubezni do človeka«, ne pa »reist« v metafizičnem smislu besede. Podobno bi se motil, kdor bi hotel naše današnje pripovednike vrednotiti po tem, ali sodijo v tradicionalno, psihologistično ali pa antipsihologistično vrsto proze. Saj tudi Camusovega *Tujca* prištevajo v tradicionalno zvrst romana, pa s tem še ni prav nič povedano o tem, ali ni morda veliko pomembnejši od romanov Nathalie Sarraute in Robbe-Grilleta. In seveda tudi narobe — tradicionalna pripoved še ni legitimacija za veljavo v svetu prave besedne umetnosti. Vrednost ali nevrednost slovstvenega dela poteka dandanes prav tako kot v vseh prejšnjih časih iz sestavin, ki so se v enkratni in konkretni podobi spojile v zamotane, zato pa toliko trdnjše estetske strukture. Za presojo le-teh so pa potrebni še drugi vidiki, kot je zgolj poznavanje novih oblikovnih teženj v današnjem svetu svetovnega in slovenskega pripovedništva.

LESNIKE

Tone Kuntner



Tone Kuntner se je rodil 1943 na Tratah v Slovenskih goricah. Diplomiral je na Akademiji za igravstvo v Ljubljani in je član Mestnega gledališča ljubljanskega. 1966 je izšla pri Mladinski knjigi njegova prva pesniška zbirka, Vsakdanji kruh, zdaj pa je tik pred izidom pri isti založbi druga Kuntnerjeva pesniška zbirka, ki je logično nadaljevanje prve.

Kuntner hodi v sodobni slovenski poeziji povsem svojo pot, v izrazu se ogreva za skrajno preprostost in nazornost, ki spominjata na ljudsko pesništvo, v vsebinskem pogledu pa oživlja — v tem smislu edini v vsej