

KRONIKA

FANTASTIČNOST IN ŽANRSKI
MODEL V PERŠAKOVI PROZI

Književnost

Za tip kratke proze, ki jo je Peršak zbral v svojem literarnem knjižnem prvcu NOVELETE*, je odločilen način vpisa fantastike v besedilo (tj. njena vloga, razsežnost in pomen.) Fantastičnost obsega v vseh sedmih »noveletah« predvsem sam postopek izrazitega fabuliranja, ki niza bizarne motive z značilnimi pomenskimi spremembami in presenetljivimi pripovednimi preobrat. Veliko manj pa je fantastičnost udeležena v drugih besedilnih plasteh, na primer v sami imaginaciji kronotopa ali, še posebej, v pozornosti do slogovne enkratnosti, inventivnosti. Slog noče biti fantazijsko opazen, pisec ga ne tematizira kot poseben problem, saj ga očitno bolj vznemirjajo druge reči.

Ker je fantastičnost bolj ali manj vpeta v fabuliranje, se kajpada zmanjšuje možnost za njeno izrazito enkratnost (poetika nas uči, da je manjša verjetnost nove fabule kot niza novih metafor ali drugih pomenskih figur.) Ponavljajoče se fabulativne funkcije Peršakovih sedmih »novelet« (v erotiko težeče srečanje z neznanko, element iracionalne preobrazbe ali nasilja, ki prepričuje združitev, izolirani posameznik, ki išče stik z drugimi prek najbolj bizarnih »prehodov« in mu je to v pogubo, zapis fantastičnega in mimetičnega v enoten kronotop brez ostre razmejitve idr.) bralcu tako rekoč neizogibno priključijo neko »dējā vu« ozadje, na katerega se ta kratka proza nanaša. To odnosnično ozadje sicer ni točno določljivo (saj seveda pri Per-

šaku ne moremo govoriti o prepisu ali izrecnem citiranju, parafraziranju kakšnih čisto določenih besedil), pač pa njegovo jedro sestavljajo najbrž grozljive zgodbe s svojimi fabulami in motivi ter tudi z določenimi pripovedno-kompozicijskimi postopki ali celo pomenskimi usledlinami.

To ozadje je del tako sodobne množične kulture (ne le literature, ampak tudi filma itd.), kot del pretekle trivialne ali »visoke« literature (Dostojevski, Wilde, Poe, Kafka, Meyrink idr.). Takšni so npr. motiv čudaškega morilca, ki mori brez razloga, iracionalno, in zato deluje strašljivo (slepec v *Križišču*), celo vampirja (*Pangogolo*), motivni sklop-kronotop groteskizirane karnevala (*Hodnik*) ali plesa v maskah (*Maska*), motivi neznancev in neznank (samomorilec indijanec in dek-le klovn v *Hodniku*, plesalka v *Večeru*, vozač v *Avtobusarju*.) Med fabulativnimi shemami je za NOVELETE zelo značilna čudežna, največkrat grozljivo groteskna preobrazba lika (razcep v dvojnika v *Križišču*, preselitev v drug lik pri vampirju v *Pangogolu*, popačenje plesalke v *Večeru*, zlitje z masko v istoimenski noveli), med sižejskimi postopki pa različne vrste uokvirjanja (fiktivni pripovedovalec, pripovedovalec kot literarni lik, pismo idr.), seveda z bolj zapletnim razmerjem med okvirjem in vloženo zgodbo kot pri tradicionalnih vzorcih. Od pomenskih usledlin, ki jih NOVELETE sprejemajo iz svojega ozadja, se da omeniti vsaj protipostavljanje človeka in njegovega tehničnega izdelka, njuno medsebojno merjenje moči (*Tekač*), vampirsko razmerje izuma do osamljenega in čudaškega izumitelja (*Maska*.)

Peršakove NOVELETE dvigujejo te predvsem trivialne vzorce, motive, fabule grozljivih zgodb na raven individualistične, solipsistične perspektive li-

* Tone Peršak, NOVELETE. Zbirka Pota mladih. Mladinska knjiga, Ljubljana 1981. Isti: PREHOD. Roman. Zbirka Nova proza. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1982.)

terarnega lika ali pripovedovalca, ki skuša, vsaj videti je tako, fabularno fantastično gradivo parabolčno oziroma simbolično-refleksivno urediti. Postavke samega pisanja, odnos do ubesedenega, zlasti do fantastike, se izrecno razodene (postavke pisanja vedno pridejo na površje vsaj na kakšni ravni besedila) npr. v zadnji »noveleti«, ki je tudi najdaljša. Poskus parabolčnega zastavka, konstrukcije v *Maski* je očitno: pripovedovalec sredi mimetičnega kronotopa (eden od vsakdanov v središču Ljubljane) naletel na izjemen dogodek, ki bi bil tudi zanj lahko usoden (množica ljudi pred nebotičnikom, napetost ob nesreči, črna mačka, ki prečka pot.) Hkrati dobi v roke zajetno pismo, v katerem ga, naključno mimoidočega, nagovarja samomorilec, ki je pravkar skočil z nebotičnika. Pismo skuša pripovedovalca nagovoriti s kar najbolj bizarno in fantastično biografsko fabulo. Toda kljub uvajani konstrukciji usodne, vzporedne parabolčnosti, v pripovedovalčevo življenje (njegovo pomensko, vrednostno, miselno perspektivo) ne poseže bistveno, ga kvečjemu vznemiri: »Bil sem že trdno prepričan, da pismo uničim in zadevo, vsaj kar mene zadeva, likvidiram. (. . .) S fantovo smrtjo je resnica zgodbe izubila svojo stvarno naravo in mislim, da jo zdaj že lahko predstavimo kot književnost, se pravi, kot izmišljeno in poljubno.« Prav kot to pismo funkcioniра tudi fantastika v NOVELETAH. S svojimi fabulativnimi bizarnostmi bralca zgolj vznemiri, saj izključuje lastne parabolčne zastavke. Fantastičnost mimetizirano »realnost« zgolj referencialno razširja (z že omenjenimi rekviziti grozljivega fabuliranja), ne pa pogloblja, na novo odkriva, spoznava itd.

Peršakove NOVELETE so torej uspešne in prepričljive bolj v pregledni, zložni in nazorni, s svojsko ironijo (ki ni igriva, vseobvladljiva, »znotrajtekstualna«, ampak bolj »zatrtja«, težeča v etično napadalnost, grotesko, samo-

razdiralnost) prepojeni »odslikavi« vsakdana, so tehnično spretne pri zapletenosti, a tekoči vezavi realnosti s fantastičnostjo. Šibkejša točka je njihova motivna invencija, sheme in gradnja fabule, kar je vse premalo enkratno subjektivno, da bi bilo samo sebi zadostno. Bralec, ki mu zastavki NOVELET s svojo konstrukcijsko voljo obetajo nekakšno parabolčno refleksijo, tudi zato pogreša doslednejši in zahtevnejši miselni napor, spoznavno razpiranje in poglobljanje prav tam, kjer NOVELETE vključujejo (bolj ali manj znane) fantastično-grozljive elemente.

Eden takšnih bralcev je študent slavistike Mare v romanu PREHOD. Zanimivo je, da Peršak kot »mnogopisec« (ob pisatelju predvsem še teatrolog in kritik) lansira avtotematsko pasajo v pripovedno igro, kjer fiktivni pripovedovalec izreka vrednostno sodbo o eni izmed črtic Toneta P. (ki sicer ni objavljena v zbirki, pač pa v Sodobnosti) takole: »/Na koncu skuša/ zaobrniti črtico v nekakšno parabolo. Pisari o solzah v prahu in prevaja dogodek, ki ima verjetno povsem resnično ozadje, v nekakšno prisposodob, da bi tako opravičil poprejšnjo cenenost in posmehljivost in dal črtici vsaj na videz višjo vrednost. (str. 153.)«

* * *

Peršakova različnost od povprečno le nekoliko mlajših piscev t.i. »mlade/nove proze« bi se dala ugotoviti že v NOVELETAH, ki so izšle kako leto ali več po prvencih Filipčiča, Kalčiča, Gradišnika, Jukića, Perčiča idr. (manjši subjektivizem in besedilna razširjenost fantastike, manjše zanimanje za slogovno opaznost, ironija, ki ni ali noče biti tako suverena itd.).

To različnost Peršak s PREHODOM še povečuje, razjasnjuje in potrjuje. S tem proznim besedilom se namreč vpišuje v sled prizadevanj tistih piscev, ki so nekoliko ali kar nekaj starejši od »mladih prozaistov«, in ki skušajo res-

tavrirati roman v njegovi čvrstejši obliki (se pravi s fabulativno dominantno, opaznejšo navzočnostjo žanrskotipskih pravil, z večjo individualizacijo in psihologizacijo glavnega junaka itd.) Modernistični roman spet pridobiva trdnjše oblike s privzemanjem določnejših tipov oziroma modelov tradicionalnega romanopisja — npr. zgodovinskega romana, avtobiografskega ali biografskega romana, satirično-fantastičnega ali grozljivega romana, »romana v kavbojkah«, jetniškega romana —, kar je praksa npr. Jančarja, Vuge, Rožanca, Dolenca, Zupana in drugih.

V ta žanrski presek sodobne slovenske proze Peršak uvaja tip kriminalnega romana o terorizmu, s čimer, podobno kot v NOVOLETAH, posega v odnosnično ozadje popularne, trivialne literature. Fabula je izrazita, kronotop je koherentno mimetizirano vpisan, junak pa je močno psihološko individualiziran: skupina (najbrž ustaških ali četniških) emigrantskih teroristov izsiljuje študenta slavistike Mareta (v rokah imajo njegovega očeta in sestro, ki delata v Nemčiji, prav tako pa tudi njegovo življenje), naj podstavi bombo pod tribuno na kongresu samoupravljalcev. Iz tega fabulativnega vzorca spoznamo, da gre za tisti tip kriminalnega romana, kjer so bralcu znane že vse izhodišče premise zločina, uganka pa ostaja v rezultatu, cilju, pri čemer pa ima navadno odločilno vlogo še glavni junak, ki je v fabuli proti zločinu kot nasprotujoča funkcija.

Kljub temu da subjekt besedila vskozi naglašuje te značilnosti, jih okrepljuje in razvija tako, da bi vzdrževal napetost, pa se že od izhodišča ven vsebolj kaže, da je fabuliranje kriminalnega romana zgolj pretveza oziroma pobuda za nekaj drugega. Verjetno gre za potrebo po referenčni konkretizaciji nekega splošnega, občega, etičnega, filozofskega ali psihološkega problema časa, za njegovo otipljivo, veristično, mimetizirano »približanje« bralčevi iz-

kušnji (Peršak kot »mnogopisec« verjetno upošteva kriterije svoje dramske kritike tudi kot estetsko postavko lastne ustvarjalnosti.) Dvigniti model kriminalnega romana o terorizmu iz popularne literature kot sredstvo za približanje problema etične zavezanosti družini, družbi, problema zločina in subjektivnih moralnih norm ter vrednot sodobnega mladeniča, problema smrti, strahu in moči, je posrečena in vsaj za našo književnost tudi nova zamisel.

PREHOD podeduje od NOVELET tip osumljenega junaka, ki je nosilec izrazito subjektivne, že kar solipsistične perspektive. Tega se kot pripovedovalec zaveda čisto izrecno (»sam se znajti v precepu«, »preveč se posvečam sebi«, citiranje pregovora »na hudi dan si zmeraj sam«), takšna pa je tudi perspektiva, oblikovanost njegovega govora ter socialna razmerja v pripovedovanem svetu. Čeprav je Mare študent slavistike, mlad fant, v romanu njegovo možno socialno okolje kot da ni prisotno: ni prijateljev, kolegov, profesorjev, morebitnega dekleta ipd., s katerimi bi bil kakor koli tesneje povezan in bi lahko delil težo svoje preizkušnje (ki v romanu najbrž ne bi bila več tako težka, če bi subjekt dela pripustil temu okolju dejavnejšo navzočnost, kot to stori npr. na str. 79 in sl., ko Maretovega stika z znanci v karavani — zelo simptomatično — ne razvije v pripovedno sceno, ga ne dialogizira, ampak mu pripisuje formo odvisnega govora znotraj pripovedovalčeve solipsistične perspektive.) Takšno vlogo ima, podobno kot v fabulativnih shemah NOVELET, ženska, ki jo šele na novo in po naključju spozna (Olga). Pa tudi Olga mu je bolj nekakšen pripomoček (kot pijača: ni čudno, da jo sreča prav pri opijanju v baru, da je topos njenih srečanj povečini kakšen izmed bifejev), da lahko za kakšen čas odloži breme, ki je izključno na njegovih plečih: nikakor pa ni v romanu opisana tako, da bi ob pripovedovalčev monolog postav-

ljala kakšen drugačen, pripovedno razvit svet, perspektivo, s katerim bi Mare lahko dialogiziral. Pripovedovalcu sploh ni dana možnost, da bi »prestopil« iz svojega govora.

V PREHODU gre namreč za tradicionalno prvoosebno pripoved, ki kronološko in kavzalno, v sedanjiku, sproti razvija fabulo, se ustavlja pri deskripcijah in daljših refleksivno-meditativnih pasajah, vstavlja objektivno motivirane retrospekcije. Odreka se postopkom modernistične naracije: izrazito subjektivistični kavzalnosti ali sploh akavzalnosti in montaži-konstrukciji, preskokov iz fantastičnega v mimetični kronotop, menjanju pripovedovalčeve stilizacije (t.i. skazu — PREHOD npr. ne izkorišča niti stilizacije študentskega žargona; pa tudi Crni, ki se je naučil slovenščine pred dvema mesecema, stilno opazno noče zdrsni iz standarda) itd. Kar zadeva obravnavo sloga, je Peršak tudi v PREHODU ekstenziven pisec. To potezo se da razbrati še v pripovednem ritmu. Konfliktna situacija, ki se je pripovedovalec že kmalu zave, se ne stopnjuje izrazito dramatično (kot je to ugotovljeno za model klasične kriminalke), ampak se bolj (v različnih intenzitetah) ponavlja. Izraz tega so nekateri ponavljajoči se motivi: fantazma eksplozije, situacije in cestno obarvane ljubezni do sestre, pojavljanje Crnega in Ilije.

Tudi psihološki pritisk teroristov, zlasti filozofično zgovornega Crnega, se iz začetne ekspozicije ne spreminja bistveno, se kvečjemu razširja. Teroristi ne izkoriščajo le strah pred smrtjo in Maretovo čustveno navezanost na sestro in očeta, ampak s prefinjeno »indoktrinacijo« podžigajo njegovo potlačeno željo po zločinu, ubijanju in ga privajajo nanjo — t.j. željo po radikalni kretnji upora zoper lastno vest. Le-ta je, če sploh prav razumemo v besedilo bolj pretrgano načrtane poti za bralca in njegovo tovrstno interpretacijo, najbrž le metonimija za represiv-

nost materinega »zakona« (prepovedi), za represivnost incestne travme, končno pa tudi (zelo posredno, kar je v besedilu kot paradigma skoraj odsotno) za družbeni red, ki je le nakazan — npr. z nekoliko mističnim simbolom predsednikovega glasu. Notranjih dilem med vztrajanjem pri svojih moralnih načelih in tveganjem smrti ter potlačeno željo po moči, ubijanju, ki bi mu omogočilo »prehod«, da »svobodno korakaš med nebom in zemljo« (str. 22) — od tod tudi občasno Maretovo občudovanje teroristov —, pripovedovalec ne »reši«. Zanimivo je, da subjekt dela konflikt sploh modelira na tej ravni (da je psihoanalitična dimenzija pomembna, nam priča vsaj zelo opazna konstrukcija na str. 220 in sl., kjer se veže Maretov prvi izpovedni izbruh materi, sestri, strahu in gnusu pred eksplozijo, s spolnim aktom z Olgo.) Izogne se namreč politični paradigmi, političnim razsežnostim pripovedovanega sveta; kljub temu da gre očitno za mednarodni politični terorizem, ki posega v čisto konkretna družbena razmerja, ni čisto jasno, kdo so pravzaprav teroristi in kaj natančno hočejo doseči, pripovedovalca pa tudi ne zanese iz njegovih etičnih dilem (ki zajemajo kajpada tudi njegovo zavezništvo družbi, v kateri živi) v območje morebitne družbene in politične kritičnosti. V PREHODU je politikum zastopan s sfero etike in eksistencialnega konflikta (smrt/nič — zavezanost vrednotam) posameznika, zasebnika.

Zaključno poglavje romana se zdi po vsem tem nekako zasilno, pritaknjeno, skonstruirano. Ne raste namreč »organsko« iz predbesedila; t.j. odstopa tako od njegovega poetološkega modela kot od pomenske problemizacije (stil je nekako lirično-patetičen, vanj vdirajo vizionarski ali fantastično-groteskni elementi, neprepričljiva je tudi hipna sprememba Maretovega odnosa do Olge — prav zaradi psihološkega mimetizma predbesedila, ki se s tem

krši.) Zaključno poglavje PREHODA ne izpolnjuje bralčevih pričakovanj, ki izhajajo iz modela kriminalnega romana. Napetost uganke (kako da teroristi toliko vedo, kako neki so organizirani, kdo v resnici so, kako se jim bo namen posrečil) t.i. »črne kriminalke«, ki izkorišča bralčevo radovednost, po posledicah, ni razrešena. Uganka se namreč sploh ne pojasni, ampak je preprosto odpravljena. PREHOD sicer pravila izbranega žanrskega vzorca že od začetka krši, čeprav nekatere elemente vseskozi naglašuje. Za njegovo pripetost na žanr pa je gotovo najbolj usodna kršitev najpomembnejšega pravila, da junak na nasprotni strani zločincev aktivno prepreči njihov namen in jih razkrinka. Tu pa se kot nekakšen deus ex machina pojavi milica, ki povsem mimo konfliktnega sveta junaka opravi s teroristi kot v kakšnem filmu.

Poetika nas uči, da je kršitev žanrskih pravil vsekakor lahko zelo funkcionalna (čeprav je pri tem prav kriminalka nekakšna izjema.) Vendar pa zaključek PREHODA s tem ne pridobi ustrezne pomenske, simbolne teže niti v zvezi z moralno, idejno, filozofsko-refleksivno in eksistencialno plastjo romana. Zaključek je, če ga beremo samega zase, sicer zelo vznemirljivo in plastično napisan, a deluje bolj kot zanimiv simptom: da se namreč vse, kar se bistvenega zgodi, zgodi zunaj posameznikove dejavne etične sfere.

Marko Juvan

ERVIN FRITZ, MINEVANJE

Minevanje je naslov nove, četrte pesniške zbirke vidnega slovenskega pesnika srednjega rodu, Ervina Fritza (r. 1940). Pesnik v njej le deloma sledi svojemu ustaljenemu pesniškemu zanimanju: zdaj ga bolj kot prej obsedeno prevzema pojav minljivosti, nepovrljivosti, enkratnosti. Tako je njegova beseda usmerjena k tistim življenj-

skim manifestacijam, v katerih prihaja minljivost najbolj do veljave, v katerih najbolj otipljivo, najbolj okrutno zadeva človeka: to so slovesa, staranje in kajpak smrt. Zbirko je porodila nepotešljiva bolečina, smrt najbližjega: posvečena je spominu na pesnikovo ženo.

Kaj lahko potemtakem pesniška beseda postavi nasproti razgraditvi in razpadu, ki ju povzroči minljivost? Fritz postavlja v ospredje telo, eros, trdnost občutenj in strasti. Deliti nepovrljivo hipe z dragim bitjem, nesebično se mu predati — to so v pesnikovem razgledu tiste vrednote, tiste trdne oporne točke, zaradi katerih je vredno živeti, biti (razdelek *Pesnikova žena*). Zato je tudi izguba ljubljene osebe nepresegljiva: zbirko sekajo rezki, disonantni toni celo tedaj, ko je lirični subjekt prevzet s strastjo predajanja drugemu, z nežnostjo in toplino. Fritz ne pušča prostora slepilom in samoprevaram: tu je latentno prisotna zavest, da nas povsod obkroža smrt kot stalna grožnja... Razdelka *Pustota* in *Minevanje* sta povsem v znamenju smrti, teme, nesmisla.

France Prešeren je nesmislu življenja in smrti postavil nasproti ustaljenost in skladnost poezije. Fritz pa ne verjame v orfejevske moči pesništva. V razdelku *Kronist* odločno odklanja odkupiteljsko in obnoviteljsko moč poezije; pesem mora le zabeležiti pretakanje časa in uloviti tiste privilegirane trenutke radosti in bolečine, strasti in groze, ki jih bomo kasneje nosili samo še v spominih. Z dokajšnjo mero posmeha Fritz ugotavlja, da se *smisla* ne da in ne more »ujeti« v pesem.

Šele v zadnjih dveh razdelkih (*Črni dežniki* in *Pravzaprav*) se pesnik približuje temam, ki so ga zavzemale v prejšnjih zbirkah (zlasti *Dan današnji*, 1972): oči ima uprte v vsakdan, v sive mestne prostore, v malega slovenskega človeka in njegove težave. S tem, ko Fritz vnaša navidez banalne situacije