

UDK 886.3.09:92 Rebula

Jaka Müller

Slovenska Akademija ZU Ljubljana

## IZRAZNA DVOJNOST REBULOVEGA SENČNEGA PLESA

Razprava interpretira ideološko in umetnostno strukturo romana *Senčni ples*, ki ga je napisal sodobni slovenski pisatelj iz Trsta, Alojz Rebula. Obravnavana je tematika, fabula, besedni izraz. Za roman je značilna antitetična dvojnost ne le v tematiki in skoraj vseh izraznih planih, ampak tudi v notranji duhovni strukturi.

The author interprets in this study the ideological and artistic structure of the novel *Senčni ples* (*The Shadowy Dance*) written by Alojz Rebula, a contemporary Slovene writer living in Trieste. Theme, plot and linguistic expression are discussed. An antithetic duality is characteristic of this novel not only in its theme and in nearly all levels of expression but also in its inner structure.

Roman *Senčni ples*, ki je izšel pri Slovenski Matici sredi leta 1960, se po izboru snovi, po idejni problematiki in sploh po načinu eksistiranja, torej izrazu, komaj kaj razločuje od prejšnjih Rebulovih del, ki so nekako med črtico in povestjo. In vendar sledi tej »vstopni« impresiji misel, da predstavlja *Senčni ples* kvalitetni vrh (še nezaključenega) pisateljevega opusa, obenem pa eno najboljših del slovenskega slovstva.

Vzrok tega nekoliko paradoksalnega načina ugotavljanja sta dve značilnosti Rebulove proze: kontinuiteta, ki jo moremo slediti skozi vse plasti njegovih umetnin, od snovnosti in motivike do idejnosti, od sintakse ali interpunkcije do kompozicije, ter neka varljiva enostavnost, ki sprva kaže predvsem realistične kvalitete, a se nam kasneje v njej odkrivajo tudi močne modernistične stilne prvine — tem pa impresija teže določi obseg in vsebino. Obedve lastnosti na določen način preprečujeta kvalitetam *Senčnega plesa*, da bi prišle hitreje in jasneje v bralčevo zavest, obenem pa kažeta, da zori pisatelj predvsem iz samega sebe, iz svoje že realizirane umetniške resničnosti.

V skladu z mislijo o kontinuiteti in postopnem preraščanju realizma oz. oplajanjem realizma z določenimi modernističnimi stilizmi bi seveda

bilo, da bi se analiza romana čim tesneje povezovala s celotnim Rebulovim delom: šele spoznanje razvoja izraza in idej bi moglo te teze potrditi in šele po taki proučitvi bi mogli zanesljiveje določiti bistvene kvalitete, ki jih roman vnaša v pisateljev umetniški opus oz. v slovenski literarni prostor. Toda to presega namen naše analize. Bogastvo samega Senčnega plesa in prepričanje, da predstavlja vsaka umetnina celoto, ki živi predvsem sama zase, sama v sebi, nas opravičuje, da ostanemo samo pri romanu. Vse vzporednice z ostalimi Rebulovimi deli bodo imele samo vrednost ilustracij.

Dnevna kritika, sedem ocen oz. poročil,<sup>1</sup> je bila Senčnemu plesu še kar naklonjena. Predvsem je opozarjala na narodnostno in splošno eksistencialno problematiko, esejistične tendence romana so bile deloma odklonjene, mnenja o kompoziciji so se delila, jezikovnemu izrazu so — z zelo redkimi oz. drobnimi pomisleki — priznavali lepoto in smotrnost.

Prvo analizo določenega problema iz Senčnega plesa je napisal Aleksander Skaza.<sup>2</sup> V njej je postavil tezo o idejni istovetnosti Silvana Kandorja in avtorja. Silvan je podoba Rebule samega, zato ni notranje dokončen objekt, tudi ni ves zajet v umetniški strukturi romana, a določa, razkriva se sam. Tak odnos med avtorjem in središčnim likom se zreali kot monološka struktura romana. Dokazi: 1. stilna enakost avtorjevega in Silvanovega besedila. 2. podajanje junakovih intimnih doživetij (introspektivni element). 3. pojavljanje avtorjevih idej v obliki samostojnih sentenc. 4. dialogi so monovalentni, saj razkrivajo samo Silvana, ne pa tudi ostalih oseb romana. V zvezi z monološko zgradbo romana je odkril Skaza tudi hierarhično lestvico nastopajočih oseb: čim bliže so osrednjemu liku, tem pomembnejše so. Ljudi, ki so izven kakršnekoli ideje, doživlja Silvan — pravi raziskovalec — abstraktno, skorajda jih istoveti s predmetnim svetom. Estetsko in idejno sta se osamosvojila Abdon (v prizoru s Kozare), predvsem pa De Martinis, vendar so se tudi pri njiju ohranili sledovi monološke strukture.

<sup>1</sup> *Kajetan Kovič*, Knjige Slovenske matice. Ljubljanski dnevnik 1960, št. 160, str. 3 (9. julij). *Viktor Konjar*, Na molu San Carlo. Mladina 1960, št. 34, str. 7 (25. avgust). *Jolka Milič*, Med rojaki. Naši razgledi 1960, št. 16 (207), str. 375 do 376 (27. avgust). *Viktor Konjar*, Alojz Rebula, Senčni ples. SM; Mlada pota 1960-61, št. 1, str. 52—53. *Marija Cvetko*, Senčni ples. Tedenska tribuna, št. 39, str. 6 (28. september). *Bojan Štih*: Alojz Rebula, Senčni ples. Naša sodobnost 1960, št. 12, str. 1140—1143. *Jože Gregorič*: Alojz Rebula, Senčni ples. Nova pot 1961, št. 1—2, str. 59—61.

<sup>2</sup> *Aleksander Skaza*, Avtorjev odnos do literarnih likov in oblikovanje intelektualne fiziognomije v romanu Senčni ples. Jezik in slovstvo 1965, št. 8, str. 235—241.

Prvo sintetično podobo Rebulove umetnosti je načrtal Matjaž Kmecl.<sup>3</sup> Največ pozornosti je posvetil problematiki Senčnega plesa, za katerega pravi, da zaključuje doslejšnji idejni pa tudi stilni razvoj pisatelja. Idejno izhaja roman iz ekspresionistične razcepljenosti med duhovnostjo in telesnostjo. To razcepljenost rešuje Rebula v območju erotike, morale, umetniškega ustvarjanja, narodnosti itd. Rešitve, ki bi presežala vrednost začasne reakcije, ne najde nikjer, preostaja samo vztrajanje sredi danosti. Stilno se roman, pravi Kmecl, giblje med verističnimi zapisi zunanjih življenjskih razsežnosti ter med zdaj metaforično-simbolno, zdaj asketskologično refleksijo.\*

\* \* \*

*»Jezik, vidiš, to ni nič drugega  
kakor življenje samo, se ti ne zdi?«  
Senčni ples (69)*

Prostor, kjer Rebulovi junaki plešejo senčni ples svojih usod, je omejen na Trst in neposredno okolico Tržaškega zaliva.

Slovenski trg Šentmaver, verjetno Rebulov rojstni Šempolaj, se počasi potaplja v mestno urbanizacijo, zlasti v predmetnem, pa tudi v duhovnem pomenu. Ob obali raste novo naselje blokov za italijanske begunce iz Istre, ki skozi dogajanje romana vse bolj zabrisujejo vaško in narodnostno podobo kraja (npr. prizori z delavskega vlaka). V podobo vaškega življenja, ki vsebuje še izrazito emocionalno-lirično dimenzijo, se na določenih mestih že zajeda tisti razosebljujoči in tehničirajoči proces, ki bo vse bolj drobil duhovno celost in stabilnost, značilno za vas:

S pomladjo se je bila skozi odprto okno spet vrnila znana šentmavrska noč, z vonji od latnika ob spremljavi bata iz hladilnice begunske mesarije. (253)<sup>4</sup>

Veliko jasneje in pošastneje slutimo ta usodni proces iz atmosfere vasi v pravem predmestju. Tu dobiva medčloveška odtujenost in kaotična razklanost že skoraj groteskne dimenzije, ki jih Rebula ustvari s postavitvijo notranje povsem raznosmernih ali kar nasprotujočih si motivnih elementov drugega poleg drugega:

\* Ob pisanju študije sem se opiral predvsem na Skazovo raziskavo. Kmecla sem bral šele v času, ko sem delo v glavnem že zaključil.

<sup>3</sup> Slovenska književnost 1945–1965. Prva knjiga. (Boris Paternu, Helga Glušič-Krisper in Matjaž Kmecl: *Lirika in proza*). Ljubljana 1967; str. 345–349.

<sup>4</sup> Vsi pomembnejši citati, vzeti iz knjige Alojza Rebule *Senčni ples*, Ljubljana 1960, Slovenska matica — so označeni s številko strani v oklepaju.

Nekdanja kraška vas s skrlastimi strehami se je bila izmaličila v goščo neonskih napisov, ne da bi se še pretopila v mesto. Po asfaltu je kmet peljal tovor gnoja. Iz topega zvonika tam na vzpetini je spet zvonilo mrliču. V baru je skupina Amerikancev izsiljevala iz avtomata neki pijani jazz. (356-7)

Vendar je tudi v povsem drugem, meščansko še »nepokvarjenem« okolju v gorenjskih hribih vidna, vsaj potencialno oz. trenutno, duhovna negotovost, ki je seveda religiozno prebarvana:

Nato je segel po velikem molku in kleče na stolu zamolil, iz dna nekega neosebnega trpljenja, s kantilenskim povzemanjem romarja na procesiji brez cilja. (132)

Rebula sicer zmore doživljati vas še kot finžgarjansko patriarhalnost, vendar se do nje v tržaškem prostoru opredeljuje z ironijo ali celo sarkazmom (Matevž Lunar), v gorenjskem pa so duhovne razpoke vidne vsaj skozi religiozno zavest (Janez Lipovnik).

V romanu biva prostor, v katerem je materialni in duhovni razkroj vaškosti prišel do tiste stopnje, ko se bo pričelo razvezovati samo jedro vaše skupnosti: kolektiv hiše, družina. V Klicu v Sredozemlje doživljamo začetno dobo tega procesa, povezanega predvsem z družbeno političnimi spremembami, a v Senčnem plesu so prisotni še močni duhovni vzroki. Zato je razumljivo, da družina v Klicu še ohranja ciklični ritem rodov in da je zaključni stavek odrešujoče svetel: življenje Štefana se je stekalo »v omami zelenja«, medtem ko v Senčnem plesu te svetlobe več ni — tudi v rodovno socialnem pogledu ne —: poslednji stavek oz. ves prizor je poln osamljenosti in negotovosti.

Vzroki za takó spremenjeno doživljanje vasi in življenja sploh se morejo zreducirati na dva osnovna: prvi vzrok odraža filozofsko nazorske izostritve oz. spremembe Rebulove zavesti; drugi je posledica ali odraz objektivnih, ekonomskih in socialnih sprememb, ki so zadnjih petdeset let intenzivno preoblikovale idilično podobo slovenske tržaške vasi (če je taka podoba vasi sploh kdaj resnično obstajala in ni bila samo subjektivna umetnikova vizija); vas kot avtohtona ekonomska enota je izginjala; proletarizacija je povzročala vse izrazitejšo duhovno in gmotno nestabilnost.

Drugo, verjetno pomembnejše in zanimivejše, vsekakor pa obširnejše in podobneje vidno prizorišče Senčnega plesa predstavlja Trst. Če primerjamo podobe življenja v mestnem prostoru s podobami vaškega življenja, ugotovimo močan kontrast, ki sega od mentalnih plasti do konkretnih, vizualnih motivov oz. pejzažev interiera in eksteriera.

Osnovni vtis, ki ga Rebula nosi o mestu, bi mogli označiti z matematičnim simbolom za negativno, čeprav ob takó ostri posplošitvi Rebu-

love vizije mestnosti ne smemo pomisliti na dosledno temno vrednost mesta in svetlo vrednost vasi; namreč: Rebula je umetnik tiste kvalitete, ki biva daleč proč od tendenčnega, črno-belega ponaredka življenja. Kontraste ustvarja na prefinjen kompozicijski in izrazni način in sicer toliko finejši, kolikor ostrejša so nasprotja.

Motivi mesta so prozaični, vulgarni, hladni, brezosebni, razčlovečeni in razenkrateni, doživljamo jih kot nekaj profaniranega, kaotičnega, hibridnega, umetelnega, golega, kozmopolitsko bledikavega, pompozno bahavega, skratka: mestnost biva med občutjem strahotno kratke trenutnosti in plesnivim vonjem postanosti. Mogoče so ta občutja najjedrnateje in najočitneje prisotna v opisu kavarnice na začetku 15. poglavja:

Kavarnica, poimenovana z rimsko številko v neonu, je s svojima dvema strežajema v črnem hotela biti gosposka, toda ozračje v njej je dihlo svojevrstno civilizirano prostaštvo, značilno za lokale v mestu, zraslem nanagroma iz gospodarskega pohlepa, brez zgodovine. Vse v njej je bilo moderno, stilizirano in brezosebno: dekle za registrsko blagajno je bilo prav takšno, z obvezno serijsko spolnostjo blagajničark. (153-4)

Edini poetični motiv tega opisa je »zakrita rožmanica«, ki pa je v Trstu navadno slovenske narodnosti. (Nekoliko dalje dobi motiv rožmanice izrazito lirično-simbolno vrednost ter točno narodnostno opredelitev.)

Ko doživimo vse take in podobne mestne motive in ko dokončno ohranimo v nosnicah vse tiste »nekakšne predmestne vonje«, v očeh pa črnike, »ki so v štirikotu jetičnega zelenja delale okvir trgu«, in se zavemo, da je mestna narava kakor izničena »v svoji rastlinski biti«, ob ves ta doživljajski kompleks pa postavimo doživetja podeželskega Šentmavra in obdajajočih ga kamnitih gmajn, dobimo kontrast, vreden Tizianovega Cesarjevega novčiča. V doživljanju vaše predmetnosti se namesto trenutnosti pojavlja občutje večnosti, postana plesnivost se spreminja v častitljivo zlahtnost, profaniranost v sakralnost, kozmopolitizem v regionalizem, kaos v kontinuiteto. V nasprotju s hladno in tujo predmetnostjo mesta izžareva vas nekaj skoraj transcendentalno toplega, živega: celo objektivna banalnost oz. vulgarnost se v Rebulovi viziji vasi lirizira:

V loncih pred hišo so visoko pognali meči, sveži pomladni plevel je ozelel zakotja borjača, dnevi gredo kakor mimohodi sinjih krdel in zemlji je videti nekam globlje v obraz, ko da je pritekla od nekod.

Nedelja se odpira v poldan, ko da se v oblaku listja in luči približuje od gora fanfara. (223-4)

Ali podoba Kandorjevega vrta med latnikom in svinjakom, ki jo doživlja nesentimentalni proletarec Sandro, človek trdnih ekonomskih dejstev, ko se odpravlja v Avstralijo:

Drevo v cvetju.

Kakor čez noč se je tista apnena krogla vselila v krvavkasto mrtvilo vrta. In zdaj stoji tam, snežni oblak, naboden na kol, da jemlje vid v tem obzidanem lijaku. Češnja, belo razsvinjana v gneči svojih tolstih cvetov. (227)

To je metaforično, ritmično in optično prava pesem hvalnica, miniaturna oda domačiji in domovini sploh.

Zdi se, da vsebuje vaška predmetnost v nasprotju z mestno izrazito personalno, počlovečeno dimenzijo, ki človeka ne predmeti, temveč ravno nasprotno: počlovečenost vaškega predmetnega sveta je oslepljujoče vitalistična in energistična, ta vitalizem pa samo stopnjuje življenjskost ljudi — vaščanov. Sicer personalizirana objektivnost mesta tudi obstaja, vendar človeka izničuje ali vsaj degradira.

Osnovni, največkrat rabljeni besedi ob doživljanju vasi, njene prostornosti in časovnosti sta *dišati* in *toplo* — celo plesniva farovška poltema je *dišeča* —, medtem ko prevladujeta v doživljanju mestnosti besedi *brezosebno* in *hladno*. Samo erotično čustvo more vnesti v vizijo Trsta kanec čiste lepote (motiv ulice — 357), nasprotno pa se na slovensko glavno mesto veže spominska podoba »*tisti po premoğu dišeči vaški večer Ljubljane*...« (127)

Kontraste ugotavljamo tudi v duhovni objektivnosti romana: pri ljudeh. Tržačani zaudarjajo po nečem blodnem, dvoumnem, telesnem. Trst človeka popredmeti, alienira, razduhovi, pomasovi, zaslužnji, skratka: ubije. Prizor na uradu je izrazit primer take posplošitve:

Stopnišče, kamor je stopil, mu je zavonjalo brezosebno, bil je pač duh po kolektivnem, mokri ljudje so hodili gor in dol. [...] Nekdo se je bil odlepil od okenca, vrsta se je zganila, tisti zgib človeške kače je prišel do mesta, kjer je bil on. [...] Nič več mu ni bilo storiti, vrsta bi ga tako ali drugače pripeljala pred okence, pa tudi misliti ni imelo pomena o tem, samo pomikati se je bilo treba med drugimi in nič več, lesti nekam naprej in nič več. Vrsta je mehanično pripeljala človeka nekam. (118)

Stilna sredstva, ki to predmetenje izražajo, so: osebek, ki se vse bolj sploši, predmeti ali celo izginja; nedoločniki in nedoločni zaimki ter prislovi; ponavljanje besednih izrazov in sploh monotonija ritma. V taki atmosferi se človek zboji svoje enkratnosti, svoje individualnosti, to je resničnosti, anonimnosti, abstraktna številčnost mu naenkrat pomeni rešitev in edino bivanjsko možnost:

Za hip se je začutil kakor iz vrste in obšel ga je nekakšen preplah. (119)

Liki meščanov, predvsem tistih iz drugega, kulisnega plana, so mnogokrat doživeti negativno, telesno nič manj kot duhovno: vodenična »Madžarka« z Dolenjskega, ljudje iz zbornice ali restavracije, osasta Mrs. Klingendrath, mnogi dijaki itd. Mogoče celo nosač pohištva iz 21. poglavja, ki ga je usoda oropala znanja materinščine, vzbuja ob vkrcavanju na Cvetni dol nekaj odvratno razbitega. Pri tem naštevanju niti ne omenjam profitarja Jerneja, ki je v mestu izgubil vse etične črte človečnosti, kajti Jernej spada v posebno literarno ravnino romana: to je abstrakcija nekega tipičnega pojava. Značilnost, da nastopa ta odvratnost in človeška plehkost vedno pri ljudeh, ki so narodni odpadniki ali dvoživke, neposredno potrjuje ugotovitev, da izvira prostorska »shema« ne samo iz socialne, temveč tudi iz nacionalne pripadnosti. Podoba narodnega mlačneža ali odpadnika ustvari Rebula skozi objektivni opis in prav ta objektivnost preprečuje, da telesna zaznamovanost ali duhovna plitkost ne zdrsne v tendenčno nasilnost. Kako premišljeno uporabljaja Rebula opis človeškega telesa, rok, obraza, gibov, glasu za očrtanje njegove notranje vsebine, njegovega značaja in nazorov, ne da bi neposredno izrekel negativno sodbo, bi pokazala podrobna analiza dr. Puh-Pucchija (obenem bi analiza potrdila Skazovo tezo, da pisatelj ves čas ostaja v eni sami bivanjski dimenziji, namreč v Silvanovi oz. svoji): Puha spoznavamo skozi kratke, a zelo pomenljive deskriptivne registracije v Silvanovi zavesti. Zaznave oz. videnja »*tolste roke*« ali »*roke* z *nedoraslo kratkimi nohti*«, čutenje oz. slišanje »*suhe zadržanosti*« v Puhovem glasu, poleg birokratsko formalističnega izrazja z italijanskimi nastavki pa bombastični, hiperbolični pregovor o Neaplju in smrti, vse to precizno začrtuje doktorjevo konformistično naravo, s pomočjo katere bi rad ubežal svojemu narodnostnemu kompleksu, a prav zaradi tega pada še v hujšo provincialnost in materialnost, v kateri se proti koncu romana bedno izgublja. Zelo značilno za Rebulovo predstavo o meščanih je, da postane »propali genij« Edvard takoj po odsestitvi v Avstralijo iz tragične izrazito banalna figura. Ironija, ki ga je vse dotlej spremljala, preide v odprti sarkazem. Tako predstavo o Flintiču ustvarjajo angleške in pobalinsko žargonske besede oz. strukture v sidnejskem pismu. (511-2)

V nasprotju z mestnimi ljudmi so vaščanje oz. mentalna atmosfera vasi, ki jo sicer Rebula registrira razmeroma redko (navadno je koncentrirana na Kandorjevo domačijo), nekaj svobodnega, emocionalno razgibanega, medsebojno povezanega in obenem osebno izrazitega. Robotost, ki je v tem prostoru večkrat prisotna, je izraz nečesa zdravega ali nečesa, kar ustvarja svojevrstno sočni zvočno-mentalni kolorit pokrajine.

Življenjska polnost, pristnost in individualizacijska moč vaščanov je tako neokrnjena, da celo motor doma zgubi kovinsko hladnost: »*njegovo ptičje ime diši kakor v pravljici.*« (187) Vaški liki, npr. Sandrovi tovariši, krampači v pelinu med železniškimi tiri, imajo, objektivno vzeto, dokaj močne negativne kvalitete: Rasto je stalinist, Edvard pijanec, Frančko šovinst — in vendar jih Rebula doživlja kot simpatične, privlačne, človeško poštene, dasi v nekem smislu tudi človeško uboge. To simpatijo, ki ni deklarirana, temveč objektivizirana, izražena posredno, ustvarja pri Rastu garaška vnetost, pri Frančku otroška prostodušnost, pri Edvardu tragičnost.

Kontrastno razmerje med mestom in vasjo je vidno že v prejšnjih Rebulovih tekstih — novelah in povestih. Značilno za Senčni ples je, da se to konstantno razmerje izničuje na dveh centralnih poljih: filozofskem (duhovnem) in erotičnem (telesnem). V Devinskem sholarju plebejec patetično zavrne ljubezen duhovno bogate plemkinje in se odloči za tlačanko ter za vrnitev k zemlji. V Klicu vsi, ki niso ostali v vasi, tragično preminejo oz. ni z njimi mogoč nikakršen čustveni stik. Podobne idejne razsnove srečamo v zbirki novel Vinograd rimske cesarice (npr. Votel je Kras). Nasprotno pa v Senčnem plesu duhovni in erotični stik omogočuje edino mesto: glavni junak se preseli v »*črni, negationni*« prostor. Zato moramo ugotoviti, da se Rebula v svojem zadnjem romanu vendarle povsem ne prepušča romantičnemu konservatizmu, romantičnemu teženju nazaj, k naravi, h kmetu, temveč da se vse jasneje in ostreje zaveda, kje je resnično sodobno in perspektivno vozlišče eksistenčne, nacionalne, socialne pa tudi duhovne problematike tržaskih Slovencev. Prav v Senčnem plesu se Rebula eksplicitno zave, da mora pisatelj, ki želi opravljati določene družbene funkcije (in te funkcije so skoraj imanentno prisotne v pojmu umetnika malega naroda oz. manjšine), analizirati tudi in predvsem mestni prostor:

»*Veš, važno je mesto. Za Slovence je važno mesto.*« (40)

V Senčnem plesu je element vaškosti v primeri s prejšnjimi Rebulovimi deli močno skrčen, saj je omejen na eno samo hišo, vendar ti drobci vasi še vedno vsebujejo določeno mero tavčarjanske nostalgичne ljubezni, povezave z občutjem duhovne celosti vaških ljudi, vaškega življenja. Vzroki za negativno doživljanje mesta in oblik življenja v njem bivajo v rodovno-narodnostni oz. duhovni strukturi pisatelja.

\* \* \*

Na osnovi določenih političnih, vojaških in kulturnih dogodkov, ki so v Senčnem plesu nekako mimogrede omenjeni, smemo mogoče tvegati,

čeprav brez slehernega pozitivističnega nagnjenja, točnejšo časovno determinacijo: roman se zaključi »v *bohотni predjunjski vigili*« pomladi 1954, to je malo pred razrešitvijo teritorialnega spora za cono A in B. (Londonški memorandum je bil podpisan 5. oktobra istega leta.) To dejstvo kaže, da je objektivna zgodovina v romanu sekundarnega, kulisnega pomena, obenem pa ta kulisa »ilustrira« določeno idejo: misel o odtujenosti in negotovosti človekove individualne eksistence razširja tudi na področje narodne, kolektivne eksistence. Začetni prizor — Nadjin pogreb — se zgodi približno dve leti in pol predtem, tedaj v septembrski jeseni 1951. Izven teh dveh časovnih robnikov je poleg krajših »notranjih povratkov« Silvana in drugih postavljena samo snovnost »vrinjene« povesti. Jedro zgodbe o potujčencu iz Kunčje vasi, katero piše Silvan, poteka v letih druge svetovne vojne, z uvodnim delom pa ta zgodba sega nekam na začetek obdobja med obema vojnama. S to »vrinjeno« vzgojno povestjo se Senčni ples neposredno navezuje na časovni prostor Klica v Sredozemlje, kjer srečamo tudi Jernejevega predhodnika Janka, in na snovnost določenih novel iz Vinograda rimske cesarice.

Določanje časovne strukture romana je dragoceno predvsem zato, ker osvetljuje oz. se ujema s kompozicijskim ustrojem dogajanja. Ta je v bistvu sestavljen iz dveh delov. Uvodni del prikazuje obdobje prvih dveh let in obsega drugo, tretje in del četrtega poglavja. Od osme do vključno dvaintridesete strani se bralec neposredno ali posredno sreča z vsemi pomembnejšimi osebami: Silvanom in Sandrom, Abdonom, De Martinisom in Ardenjakom, manjka samo Nora — deloma spozna tudi njihova predživljenja. Na teh straneh doživimo dimenzije prizorišč in zadenemo ob nastavke osnovnih problemov: smrti, erotike, narodnosti, umetnosti, deloma tudi socialnega vprašanja in narave, skratka bivanja.

Jedro je po časovnem obsegu nekajkrat krajše — sega približno od avgusta ali septembra 1953 do konca maja ali začetka junija prihodnjega leta —, po zunanjem obsegu in vsebinski polnosti pa mnogo večje od uvodnega dela, saj se razteza na vseh nadaljnjih straneh.

Tretjega dela, kjer bi se eksistenčni problemi glavnega junaka nekako dokončno razrešili, napetosti umirile, odnosi med osebami stabilizirali, ni — ali točneje: predstavlja ga zadnji stavek romana. V tem skrajno reduciranem ostanku zaključnega dela ostaja telesna in duhovna usoda Silvana neznana, komaj rahlo jo smemo slutiti oz. ugibati. Tako nam je neznana in temna tudi prihodnost našega lastnega bivanja.

Prvo poglavje, ki je ostalo izven te kompozicijske sheme, izražajoče določeno filozofijo sveta in življenja, bi mogli formalno in v nekem

smislu tudi vsebinsko štetih k uvodnemu delu: pokaže nam glavnega junaka in bistveno problematiko romana. V tem pomenu bi lahko rekli, da je prvo poglavje uvod v uvodni del. A mislimo, da bi taka oznaka bila v bistvu vendarle formalna oz. abstraktno shematična. Prvo poglavje, absolutno najkrajše izmed vseh dvaintridesetih poglavij, predstavlja zadnji akt nekega drugega, prejšnjega, v romanu večinoma nevidnega življenja. Zato je razumljivo, da govori pisatelj o obdobju Silvanovega življenja po ženini smrti kot o »*novem življenju*«. Ob takem situacijskem pojmovanju življenja je tudi razumljiv in funkcionalen tisti enkratni poseg Rebule v roman na koncu prvega poglavja, kjer anticipira junakovo prihodnost, ga s tem politerari in loči od samega sebe:

In ko je objel oba, je šestindvajsetletni Silvan Kador stopil z njima dalje po stezi, kjer je nedaleč, v senci stare podrte cerkve sredi gorenjskih hribov, puščal, *kakor je mislil*, edino ljubezen svojega življenja. — (8; podčrtal J.M.)

Ta stavek romana, v katerem se je Rebula neposredno, kot bog pojavil pred našimi očmi, vidno zarezuje črto med dvema Silvanovima življenjema, enim, ki je neponovljivo minilo, in drugim, ki se pravkar začne.

V ekspozijskem delu romana je Silvanovo življenje brez Nadje »z vso tisto krojo prerezanih korenin« prazno, zato so prazni in goli tudi dnevi in meseci prvih dveh let, ki izginejo hitro in neopazno kakor voda v pesku. Ta duhovna otopelost, to bivanje nebivanja, to boleče vztrajanje v pogrešanju nečesa bistvenega, se kaže tudi v občutenju časa, namreč v obsegu in številu pisateljevih povzetkov, v sintetičnem referiranju o Silvanovem življenju. Tistih nekaj oživljenih, dramatiziranih prizorov, ki nas seznanjajo s prizoriščema dogajanja mnogo bolj kot s Silvanom, je nekajkrat pretrganih z notranjimi monologi (9—10) ali historičnimi retrospektivami (18—20), medtem ko je prizor srečanja z Ardenjakom v celoti retrospektivnega značaja. Značilno za Rebulo je, da so ti povratki nazaj objektivni, torej avtorjevi, čeprav potekajo v notranjosti junaka samega. Rebula uporablja marsikatero elemente sodobnega pripovedništva, vendar si prizadeva subjektivizacijo zabrisati. Za izrazito subjektivno doživljanje časa, kakršno je povsem ustrezno duševnemu stanju glavne osebe, je značilna ugotovitev, da je prvi dan — prihod domov in »sprehod« v preteklost Kadorjevega rodu — opisan skoraj na trinajstih straneh, ostali čas dveh let pa je skrčen na dobrih pet strani. V tem časovnem odseku se realnost, gibanje, dogajanje okrog Silvana pojavlja v komaj vidnih fragmentih, kajti tedaj Silvan v nekem smislu sploh ne biva v času in prostoru.

Doživljanje časa v jedru romana je bistveno drugačno. Sicer se tudi tu pojavljajo retrospekcije ali uvodni historijati, vendar vsi ti vdori še zdaleč niso toliko močni in pogosti, da bi zabrisovali premočrtno razporeditev dogodkov, ki so večinoma dani neposredno, dramatizirano. Izraziteje bi mogla lomiti to premočrtnost edinole povest o Jerobniku, vendar je ta zgodba na neki drugi fabularni ravni, sama v sebi pa je časovno povsem linearna. Kategorija časovnosti je najtesneje sorazmerna duhovni in duševni situaciji glavne osebe. Največja je mogoče v trenutkih, ko plahuta smrt v neposredni bližini: čim bliže stoji prizor idejni osi romana, toliko natančnejše, podrobnejše so registracije časovnih odsekov.

Za izrazno bivanje časa v uvodnem delu je značilna abstraktnost, neka približnost, ponavljanje (uporaba ponavljalnih in trajnih glagolov). V jedru so take emocionalne monotonije in časovne sinteze vse redkejša, čas je vse točneje in subjektivneje determiniran (značilna uporaba zaimka *ta*).

Pri analizi snovnosti Senčnega plesa, se pravi krajevne in časovne determiniranosti dogajanja, se je pokazala izrazna in vsebinska antiteza vas : mesto ter moderna, epizodna kompozicijska osnova romana. Snovnost se je dala razmeroma točno določiti tako v prostorskem kot zgodovinskem pogledu, mogoče bi se dal tudi izbor oseb podrobneje determinirati, k temu mnenju nas sili pisateljski postopek, opisan ob »vrinjenju« zgodbi, in izrazito avtobiografski značaj Silvana, vendar take določitve ne bomo skušali izvesti, ker ne samo da zahteva poznavanje konkretnih razmer, temveč predvsem zato, ker analiza, temelječa na pozitivizmu, v bistvu ukinja resnično bit umetnine: njeno estetsko prvinskost degradira na odsev, povzetek, posnemanje življenja.

\* \* \*

Fabula Senčnega plesa, sestavljena iz zapisov cele vrste drobnih vsakdanjosti, je dokaj preprosta, v nekem površnem smislu celo monotona. Začetni vtis romana je mogoče res vtis nekega nekoncentriranega sestava, čemur manjka notranjega ognja, kakor je zapisal Štih, toda podrobnejša analiza dokazuje, da je vsak prizor, pogovor, izraz ali gib, pa naj bo zapisan še tako »slučajno«, bil viden in registriran pretehtano in funkcionalno: odkriva nam kos življenja, novo nianso človeka, postavi nas v novo razmerje do preteklosti in v nov odnos do sedanjosti, skratka: okrepi vtis življenjske brezbrežnosti in spremenljivosti. Seveda je stopnja te funkcionalnosti različna. Zelo visoko stopnjo smotrnosti dosežejo scena, prostor in čas, predmeti in gibi, dialog in meditacija v opisu drugega Silvanovega obiska pri Piladu De Martinisu. (281–293)

Prizor je zajet med dva motiva iz narave, ki vsebujeta tisto dvojnost, katera je neprestano prisotna v dialogu o življenju in ne-življenju. V dualizmu pomladi in noči oz. v motivu zbitih cvetov ne doživljamo le dvoje različnih eksistencialnih položajev, temveč tudi dualizem same Silvanove notranje situacije: absolutno tragiko mrtve ljubezni, v kateri je bival srečo, in relativno radost ljubezni, kjer bo bival samoto. Pomisljiv je tudi motiv rastline, ki ga v določenih oblikah v prizoru večkrat beremo. To je nekak asociacijski leitmotiv, ki na mnogih mestih v romanu, enkrat povezan z značilnim motivom slapa, kaže na Silvanov erotični objekt (133, 241, 258, 282, 293, 322, 357, 360). Še močnejše in izrazitejše funkcionalne elemente, ki kažejo osnovni situacijski konflikt, lahko opazimo pri opisu profesorja: ta je že razsnovljen, a vendar še vedno skulpturalno veličasten, obenem pa že tudi vulgariziran. Oboje: dematerializacija in popredmetenje sta dva protislovna pojava, ki vsak po svoje izražata bližino smrti, bližino ne-smisla. Resnično strahotna je mehanicistična simbolika bitja ure, ki ustreza tako profesorjevemu racionalizmu kot tudi racionalizmu zavesti iracionalnega, najjedrneje vsebovanega v pojmu smrti. Izredno tehtne so registracije šumov prometa, ker tudi te na simbolni način izostrujejo občutenje človeškega bivanja:

Brundanje prometa pod oknom je prevpila sirena: za hip je obema bilo, ko da se je vse strnilo v tisti gasilski alarm: potem je tudi sirena šinila mimo, dokler se njeno histerično rjojenje ni izmirilo v dalji v nekakšno zamirajoče živalsko javkanje. (288)

Zlasti v zadnjem stavku je cela filozofija človekovega življenja. Druga registracija prometa nakazuje komaj rahli duhovni premik De Martinisa v smeri nekakšne religiozne dopustnosti, ki pa je seveda ne doseže. Ob branju Avrelijevega teksta so glasovi prometa povsem odstranjeni: nobena objektivistična paralela ni več mogoča, odprta so samo še duhovna vrata: izhod iz eksistencialne tesnobe, iz bivanjske negotovosti se kaže v stoični sintezi Vsega in Posameznega, Snovi in Duha, ki se zlivata v eno samo stvar: Skrivnost oz. Naravo. »Blazna nedoumljivost vsega, kar je«, daje šele človeškemu življenju možnost najgloblje, same sebe osmišljujoče dimenzije. Še bolj izbrani in funkcionalni od doslej naštetih primerov so premiki De Martinisovega telesa, tisto njegovo nemočno kopanje iz blazin navzgor, tisti gibi rok, ki so oropane »zadnje zemeljske kaketnosti«, a ki znajo še vedno »blisniti v snujočo kretnjo«. Profesorjeve roke pošastno jasno napovedujejo usodno gotovost človeškega bitja, toda v njuni absurdni raztrganosti je vendarle kanec transcendentalnega upanja:

Roki, ki ju je prej držal drugo proti drugi nad odejo, sta se mu odklopili, kakor iztrgani v dvoje nasprotnih smeri. (287)

Veličastno umirjena je lega roke v višini prsi ob branju Marka Avrelija. Vendar roka nepomirljivo odvrže brano knjigo, kajti groza smrti je nad vsemi rešitvami, kot je nad vsemi grozami pogumna prakretnja navzgor:

Tudi izčrpanost ni bila spremenila njegove navade, da je držal cigareto med prstoma, kakor izproženima v zmagoslaven V. (291)

Skoraj smemo trditi, da bi se že iz samega gibanja De Martinisovih rok moglo razkriti bistvo njegovega pojmovanja življenja. Izredno pomenljiv namig za določitev Silvanovega življenjskega trenutka, njegovega tipajočega iskanja ontološke rešitve, je »nepričakovana« povezava motiva kavine skodelice, ki jo je Silvan pravkar izpraznil, in Norine slike, stoječe ali viseče nad uro na komodi:

Na dnu skodelice se je bil zarisal v žlindri kakor grški omega. Slika je podajala Noro živo, skoraj potencirala jo je, v jasnem zarezu ustnic. (289)

Podobno bi mogli tudi ostale elemente tega poglavja, pa tudi drugih, doživeti kot nekaj utemeljenega, notranje nujnega ali vsaj potrebnega. Izredno psihološko in zgodovinsko dimenzijo nekega prostora in neke psihe nam npr. »odpira« napad komandosov coca-cola, itd. Elementi objektivnosti, ki so v mnogih proznih delih komaj sami sebi namen, so v Senčnem plesu kar slutenjsko ali sanjsko jasno postavljeni na določeno mesto in v določen čas. Zaradi vsega tega je razumljivo, da vidi Rebula v objektivnosti bistveni element proze, ki je »prevladovanje bivanja pred jazom.«<sup>5</sup> A vrnimo se k fabuli.

Senčni ples pripoveduje o sorazmerno kratkem odseku iz življenja intelektualca Silvana Kendorja. Ta se po ženini smrti vrne iz Slovenije domov v Šentmaver ter življenjsko nalomljen, resigniran sprejme službo učitelja na manjšinski gimnaziji v Trstu. Pozneje šolski razred zamenja z uradom angloameriške vojaške uprave. Vzroki za tak moralno tvegan korak so predvsem duhovne narave: »*resignirano slovenstvo* [je] *bilo le del njegove širše življenjske depresije*«. (145) Učenje narodnega jezika bi še vendarle, vsaj objektivno, moglo osmišljevati Silvanovo življenjsko vztrajanje, s čimer bi se avtentično eksistencialno občutje, to je občutje nemoči in samote, zakrivalo, medtem ko je uradovanje očitno prazno in brezsmiselno: prevaja ironično plehke, zanj osebno in za narod, ki mu pripada, ponižujoče akte. Iz tega uradniškega životarjenja in transcendentalne otrplosti, v katero ga je po ženini smrti potegnilo, ga privaja nazaj v zgodovinsko realni prostor pisanje o

<sup>5</sup> Alojz Rebula: Stilni problemi v slovenski prozi. Književni glasnik MD (Mohorjeve družbe) 1966, št. 1—2, str. 6.

vzrokih in posledicah narodnega odpadništva — povest objavlja v narodobudnem listu Čupi —, zlasti pa doživljanje nove ljubezenske možnosti. Na vrhuncu aktivnosti doživi nove udarce: brat Sandro si odide zaradi gospodarske krize in diskriminacije iskat boljšega kruha v Avstralijo, knjiga, s katero je hotel pomagati sonarodnjakom, pa izzzveni nekam v prazno, mimo ljudi, v temo. Kot edina realna perspektiva, čeprav trpka in samotna, ostaja Silvanu mogoče samo ljubezen.

Takó podano ogrodje dogajanja morda vzbuja misel, da je Senčni ples pripoved o notranjem življenju posameznika. Toda taka misel je nepopolna: v središču Rebulovega romana vsekakor biva Silvan s svojo duhovno oz. eksistencialno problematiko, a vendarle razen enega ali dveh momentov nikoli ne do tiste mere, da bi se zakrile družbene, zunanje dimenzije življenja. V širšem, ne toliko pozitivističnem kot metaforičnem smislu bi smeli zato imenovati Senčni ples kroniko neke družine, kot je storil to B. Štih, ali kar družbeni roman: avtentični estetski dokument družbe, doživljan s pozicije posameznika. Izrazna osnova te objektivne širine pravzaprav ni družbena ali politična odprtost glavnega junaka, torej Silvanovega psihološkega profila, temveč indirektna prisotnost avtorja-pripovedovalca, ki stoji v posebno ozkem razmerju z osrednjim likom romana.

Fabula Senčnega plesa je dokaj daleč od zgodbarstva, s čimer hočemo reči: od zunanje privlačnosti in poudarjenosti. Pisatelj fabule sicer ne skuša potisniti na obrobje ali celo odpraviti po načinu nekaterih sodobnih romanopiscev, ki z asociacijskimi prodori v notranje plasti človekovega bivanja odpravljajo racionalno fabulativno shemo, temveč ravno nasprotno: Rebula fabulo kot neko objektivno, časovno in krajevno pregledno, urejeno dogajanje skrbno ohranja, a prav s tem ji bistveno zmanjšuje težnost — povsakdanjevanje je razvrednotenje. Ta v določenem smislu realistična koncepcija pisanja povečuje možnost in nujnost, da bralec hitro zdrsne mimo zunanosti ogrodja in se srečuje v romanu predvsem z ljudmi, to je s samim seboj. Mali, vsakodnevno drobni in ponavljajoči se prizori s svojo drobnostjo bralca bolj ali manj silijo, da išče v njih in izza njih globljo, pomenljivejšo, opisno realnost presegajočo vsebino. Tudi močni metaforični intermezzi, ki se zasekavajo v bralčevo zavest, to zavest zaustavljajo, da jim skuša določiti pomenski obseg in doživljajsko globino. Vse to vnaša v realistični koncept fabule neko moderno, subjektivno dimenzijo, ki dobi na nekaterih mestih romana svojevrstno simbolno obliko.

Po drugi strani pa je Rebula fabulativno-vsebinsko kompozicijo izpeljal zelo tankočutno: v sami enostavnosti je znal najti in ustvariti

momente dramatične napetosti, ki nas vznemirjajo in presenečajo (npr. Sandrova pripoved o izpitu, kuhanje žganja itd.). Pomemben element v ustvarjanju te napetosti je tudi in medias res tehnika, katero opažamo zlasti na začetku poglavij. Kako so dogodki medsebojno razporejeni oz. po kakšnem principu so grajeni liki romana, pa nam najjasneje pokaže prerez kompozicijske strukture.

Ugotovili smo že, da je za kompozicijsko sceno Senčnega plesa značilna modernost, ki se kaže v epizodnosti in nezaključenosti, nerazrešeneosti usode osrednje osebe in osrednjega problema. Že ta epizodnost vnaša v roman nekak nepotešljiv nemir, ki sega čez konkretni obseg romana in se po iracionalnih ali racionalnih kanalih zliva z zavestjo o temnih jedrih našega lastnega bivanja. To temeljno karakteristiko dopolnjuje spoznanje, da sestavlja shema notranjega dela romana bolj ali manj popolno klasično, tradicionalno kompozicijsko lestvico z vsemi petimi stopnjami: zasnovo, zapletom, vrhom, razpletom in razsnovo. Ni ta trditev nesprejemljiva, ne zanikuje malo predtem zapisane misli o epizodnem principu? Ne! Protislovnost je samo navidezna. Nastala je zaradi različnih izhodišč. Ugotovitev epizodnega principa je izhajala iz totalne fizične in duhovne resničnosti romana, to je iz središčne vrednosti Silvana Kandorja. Druga trditev izhaja iz struktur ostalih oseb romana oz. upošteva samo fabulativni lok osrednjih dveh delov Senčnega plesa, uvoda in jedra, kajti ostale osebe bivajo samo v teh dveh delih. Silvanovo »novo« življenje dobi namreč šele s »preduvodnim« poglavjem in s poslednjim stavkom romana, ki se vznemirjajoče odpira ne samo v konkretno usodo junaka samega, temveč kaže s svojim bistvom v ontološka prostorja bivanja sploh, izrazito epizodni, na obeh straneh odprti videz. Prav ta kompozicijska robnika dajeta Silvanu tisto izrazito individualno in človeško popolnost nepopolnosti, ki je pri ostalih osebah ne doživimo, vsaj v taki meri ne. Vse ostale osebe romana žive na bolj ali manj stranskih ploskvah, zato jih doživljamo z druge perspektive kot Silvana, bolj objektivne, posredne, materialne. Posreduje nam jih Silvan oz. avtor. S tem nočemo zanikati epske razdalje, ki obstaja tudi med osrednjim likom in avtorjem, temveč povedati predvsem to, da je razdalja Silvan—avtor (oz. bralec) bistveno drugačna kot razdalja ostale osebe—avtor. V zvezi z različno oddaljenostjo oseb od »nevidnega« pripovedovalca pa je spoznanje: čim bolj je oseba subjektivizirana ali kolikor bliže je Silvanovi biti, njegovi duhovnosti, toliko vidneje je njeno bivanje epizodno; in obrnjenost: kolikor bolj je oseba oddaljena od Silvana, kolikor izraziteje je objektivizirana, omaterializirana, tem celovitejši, tem bolj zaključen je lok njene življenjske

krivulje. Izrazi nezaključeno ali celovitejše seveda nimajo kvalitetnega, ampak samo kvantitetni pomen. Glede na resničnost človeškega bivanja, ki je nespoznavno in zato nedoločljivo, je drugi krog oseb, ki smo ga označili kot celovitejšega, fabulativno bolj zaprtega, doživljan pavšalneje, kar je povzročila prav oddaljenost, objektiviziranost, opredmetenost teh oseb. S tega vidika je razumljivo, da je npr. Sandrova življenjska pot celovitejša in preglednejša od Norine. Sandro biva predvsem v socialni, Nora pa v individualni, skoraj mistični bivanjski plasti Silvana. Vendar je ta vidnost oz. preglednost še pri obeh močno relativna, saj sta obadva zelo blizu centralni ploskvi romana. Razumljivo in značilno je, da se Sandro izgubi iz Silvanove zavesti v konkretnosti, v prostorski oddaljenosti, medtem ko se Nora izgublja v njegovem notranjem, čustvenem svetu. Izrazito potrjuje tezo o odnosu med razdaljo osebe do Silvana in kvantiteto njenega bivanja postava Jerneja Jerobnika na eni, osebnost De Martinisa pa na drugi strani. Jernej je skoraj povsem posnovljeno bitje, materija v materiji, zato je njegova eksistenca omejena in pozitivno točno določena. Jernej živi skoraj izključno v biološki oz. ekonomski sferi življenja — njegov življenjski lok je zaključen tako rekoč v romanu samem, od rojstva do smrti. Povsem drugačna je podoba De Martinisa, mogoče najbolj poduhovljene osebnosti Senčnega plesa. Njegovo življenje ostane kljub pozitivni, fizični zaključenosti še vedno odprto: osmrtnica kot njegovo zadnje sporočilo, ki je že ločeno od subjektovnega telesnega obstoja, kakor grozljivo začrtava slutenjsko možnost transcendentalnega prostora.

Torej: če pozabimo grozljivo resnico Silvanove individualne ujetosti in odtujenosti oz. če postavimo »v oklepaj« obenem s Silvanom še preduvod in zaključek, tedaj nam fabulativni lok osrednjega dela romana jasno pokaže tradicionalno, klasično kompozicijsko strukturo.

Glede epizodnosti in njene modernosti samo še tole: Umetnik vedno izbira samo določene elemente življenja, pa naj gre za prostorske ali časovne, kajti zajeti življenje v njegovi totalnosti je nemogoče. Ravno po tistem, kar umetnik izpusti in kako neizpuščeno poveže, govorimo o stilih. Epizoda v modernem smislu (v nasprotju s klasično epizodo) nam pomeni nekaj neponovljivega in enkratnega. Vse, kar bo klasični epizodi sledilo, bo bolj ali manj vsakdanje, vnaprej pričakovano, urejeno, zanesljivo, trdno v smeri in zaporednosti. Moderna epizoda pa nam pomeni resnični odlomek, niti pomembnejši niti vsakdanjejši od drugih drobcev, ki sestavljajo življenje, absolutno relativnost, ki jo na obeh koncih oklepa negotovost, možnost telesnega ali duhovnega, zuna-

njega ali notranjega, čustvenega ali miselnega, kontemplativnega ali akcijskega preseganja ali uplahnjenja.

Fabulativni lok osrednjega dela romana, uvoda in jedra, je povezan predvsem z dvema likoma: Sandrom, ki vnaša v roman družbeno dimenzijo, in Noro, ki je povezana z erotično, subjektivno stranjo Silvanove eksistence. Sandrova zgodba je dokaj samostojna, skoraj bi mogla bivati sama zase, Norina pa se zelo močno povezuje s Silvanom in se od njegove zgodbe ne da ločiti. De Martinis in Abdon sta zunanje bolj ali manj statični osebi, z njima Silvan predvsem dialogizira ali polemizira o bistvu in smislu človeškega življenja. Ardenjak stoji nekje na sredi med statično in dinamično skupino oseb, obenem pa tudi na robu samega dogajanja.

Kompozicija Sandrove zgodbe, ki vsebuje motiv izseljenca, je takale:

1. zasnova: Sandro ob svojem delu obupa (33—82);
2. zaplet: Sandro išče rešitve v izselitvi (82—201);
3. vrh: Sandro odkrije Avstralijo (18. poglavje. Tu se Sandro prvič izrazito osamosvoji, zaživi kot osrednja oseba poglavja.);
4. razplet: Sandro se prijavi in dobi poziv (248—340);
5. razsnova: Sandro odide (340—352).

Med razpletom in razsnovo je še močan zavorni moment — izpit, ki ga je Rebula prefinjeno uporabil za ustvaritev dramatične napetosti. Vseskozi nas navaja na misel, da je izpit toliko kot služba, toda v 30. poglavju se to prepričanje sesuje v nič in krivulja Sandrove usode, ki je ves čas nihala med domom in tujino, se dokončno obrne navzdol, v tragiko. Zadnji izraz velja predvsem za Silvanovo občutje, kajti Sandro je preveč pozitivna natura, da bi te tragike ne omejil s svojo premišljenostjo in sposobnostjo prilagajati se situaciji življenja. Sicer pa je njegov odhod v Avstralijo dovolj utemeljen: doma bi ga delo prej ali slej fizično izničilo (fizično-ekonomska motivacija!), duhovno pa so tega proletarca-marksista že prva povojna leta razočarala (izstop iz partije).

Kompozicijska struktura druge fabulativne plasti romana, erotike, je pomaknjena bolj v sredino Senčnega plesa. Te plasti ne bi mogli imenovati samo Norina, saj vsebuje erotika tudi drugi — Nadjin — pol. Osnova ljubezenske zgodbe je motiv premagovanja ali odstranjevanja ovir oz. ljubezenski trikotnik. V Senčnem plesu dobi ta že tolikokrat uporabljeni motiv modernejšo, subjektivno karakteristiko: ovire niso le notranje, temveč prav iracionalne. Človek je tudi v erotičnem aspektu — in mogoče tu še najbolj — odvisen od skrivnosti svoje narave in življenja sploh: »*Izem je milost.*« (143) Tudi v erotični plasti bi se dalo poiskati tistih pet kompozicijskih enot, ki smo jih našli ob Sandrovi

(socialni) zgodbi, vendar bi šlo tukaj malo težje. V bistvu pa to sploh ni potrebno. Za preveritev teze o zaprti, tradicionalni kompozicijski shemi te fabulativne parcele zadostuje ugotovitev, da so ovire odstranjene, da so se »zapornice« dvignile. Silvanov notranji konflikt, njegovo nihanje med idealom in resničnostjo, je razrešeno. Vendar je značilno, da se razsnova napoveduje skozi nekoliko banalizirano simboliko (igračke za Jadranko, drevesna krošnja v obliki ledvic, svatovski tepež vrabcev itd), še bolj pa, da v poslednjem prizoru z Noro dominira simbolni ples lipine sence, kar vnaša neko načelno oz. filozofsko rezervo glede konkretne erotične razsnove. Vzrok, da je erotična fabula že močnejše oziroma drugače negotova kot socialna, je predvsem ta, da stoji v njenem središču pravzaprav Silvan. Kolikor bi skušali zaključevati zgodbo z Norinega vidika, to je s stranske ploskve dogajanja, bi dobila kompozicija mnogo izrazitejši videz zaprtosti: Nora s svojo energičnostjo, vitalnostjo in sposobnostjo zadovoljiti se z relativnimi življenjskimi vrednotami, ne dopušča dvoma glede razsnove. Sicer pa je za vrednotenje erotične plasti zelo pomembno zaključno poglavje. To ne ustvarja samo neke težke, negotove atmosfere, ki daje na določenih mestih slutiti, da se Silvanu približuje poslednja oz. najresničnejša usodnost in da le-ta ostaja edina pomembna in nerazrešljiva resničnost, ampak je treba poudariti tudi to, da je iz 32. poglavja zbrisana sleherna erotična komponenta, neposredna ali simbolna. To pa pomeni, da je Silvan »*absolutno moška natura, z zmožnostjo perfektnega obupa, ki je iznad vsake erotične rešitve*« (284), na kar opozarja že Skaza.

Psihološki razvoj Silvana kot središčne osebe erotične teme je speljan skozi podzavest in zavest, skozi nagonskost in duhovnost, in sicer tako naravno in detajlno, da že sama popolnost tega razvoja dokazuje, kateri osebi je pisatelj najbližje. Verjetno je prav negotovost kot bistvena lastnost Silvanove notranje resničnosti omogočila Rebuli, da ga je tako prepričljivo pripeljal iz začetne absolutne temnosti in odmaknjenosti v relativno svetlobo telesnosti. Na tej razvojni poti je nešteto možnosti, kjer bi se mogla Silvanova človeška polnost oz. resničnost izkazati kot nasilno, avtorjevo hotenje. Nobena druga oseba Senčnega plesa ne doživlja tako velikega razvoja, ni tako dinamična, čeprav je Silvan po svoji duševni fiziognomiji v nekem smislu najmanj aktiven. Razvojna krivulja Silvanovega lika ne kaže tiste ostre, energično lomljene Sandrove premočrnosti, temveč neko zelo mehko, skoraj neločljivo zapletenost, ki bi jo grafično mogel ponazoriti samo kak ornamentalni motiv z Orienta. Največkrat kažejo na notranje premike Silvana drobci iz narave oz. občutenje časa in prostora, npr. tisti »*vdor svetlobe v de-*

*cembru v neko sinje brezprostorje, brez neba*» ali tiste martinke iz 6. poglavja, motivi gorenjskih hribov, »privid« mrliškega avtomobila med telefoniranjem itd. Včasih se Silvan podzavestno ali nezavedno že nekam premakne, toda istočasno se vidi, da v vrhnji, racionalni sferi še vedno biva drugače (npr. dialektalni izraz malček v Norinih ustih v 15. poglavju). Pomembno stopničko v razvoju Silvanove erotične senzibilnosti predstavlja srečanje seminarske ljubezni. Ta ironično obarvani dogodek govori, da se je začela v sami preteklosti drobiti tista absolutna navezanost na Nadjo. Vendar približa Silvana Nori šele smrt njenega očeta, kajti šele tedaj se začenjata izenačevati v doživljanju izgube in šele tedaj lahko Nora pusti Silvanu spomin. (V Silvanovi življenjski filozofiji smrt ni popoln absurd, kljub vsej svoji nepojmljivosti in tragičnosti: Silvan skuša tudi smrt vključiti v teleološko pojmovanje resničnosti. Medtem ko se Abdon, materialist, skuša skopati ven iz tistega ničla smrti, je za Silvana problem drugje: kako smrt sprejeti, kako se vanjo ves potopiti.) Sicer pa se bolečina za Nadjo v Silvanu dokončno zagrne ob novi zelo močni izgubi: Sandrovem odhodu.

Poleg teh dveh fabulativno-motivnih plasti (socialne in ljubezenske) vsebuje Senčni ples še tretjo, ki nekako oklepa obedve, saj stoji na začetku in na koncu osrednje kompozicijske enote. Ta tretja fabulativna plast je povezana s temo umetnosti. Pravo fabulativno izrazitost kažeta predvsem prva in zadnja kompozicijska stopnja: — zasnova — začetek pisanja in razsnova — izid knjige. Pisanje se začinja kot resignacijska kompenzacija in narodobudniška vzpodbudnost, doseže vrh v čisti slasti umetniškega ustvarjanja in se konča v naglem zlomu ob zavesti osebnega razočaranja ter omalovažujoče neprizadetosti (ali celo nasprotovanja) družbe. Kompozicija te plasti je najizraziteje zaključena, kar bo v zvezi z Jerobnikovo zgodbo, ki v celoti kaže na najtradicionalnejšo stopnjo Rebulovega umetništva, a je vendar idejno in estetsko zelo tehen in funkcionalen element romana: prezentira problem narodnega odpadništva, ki ni le socialno, temveč predvsem moralno vprašanje, in odpira pomembna estetska vprašanja, npr. odnos fantazije in resničnosti, vrednost »neosebne, bledega in vsakdanjega« v estetsko-vsebinski strukturi itd. Štiha moti prenizki izrazni in idejni nivo »epopeje za domačo rabo«. Je v resnici tako nizek? Ni to le rafinirana preproščina, ki neposredno dokazuje, da se Silvan — in človek sploh — tudi skozi umetniško ustvarjanje ne more uresničiti oz. osmisлити?

Torej na vseh treh fabulativnih parcelah: socialni, erotični in umetniški, opazamo negotovost kot temeljno lastnost človekove eksistence.

S postavitvijo teze o prepletanju epizodnega in celostnega principa gradnje epskega dogajanja ter z dokumentiranjem te teze na posameznih fabulativnih področjih kompozicijska problematika Senčnega plesa sicer ni izčrpana, vendar se dovolj jasno začrtujejo obrisi izraznega dualizma. Prvi način gradnje dogajanja, ki je povezan s stranskimi osebami, izraža spoznanje življenja kot nekaj bolj ali manj logično urejenega in zaključenega. Srečujemo ga v tistih izraznih pojmi, ki grade na pozitivnosti, objektivnosti, racionalnosti. Epizodni kompozicijski princip odraža občutenje sveta in človeka v njem kot nekaj fragmentarnega, razbitega, negotovega in temnega. Tako občutenje je lastno mnogim izmom 20. stoletja, v osnovi katerih je nesmisel, nedoločljivost, iracionalnost. Obe načeli sta v romanu arhitektonsko skladni in ustrezata duhovnemu profilu Silvana Kandorja oz. Rebule, ki teži v klasično uravnovešenost, a istočasno občuti odprtost in vznemirljivo negotovost življenja. Jerobnikova povest kaže še popolno kompozicijsko tradicionalnost, kakršna npr. biva tudi v moralno duhovni povesti Devinski sholar. Vmesno stopnjo, ki dokazuje kontinuirani razvoj kompozicijske problematike v Rebulovih delih, predstavlja ciklični rodovni princip povesti oz. romana Klic v Sredozemlje.

\* \* \*

S tem, ko smo na osnovi kompozicijske in fabulativne analize postavili trditve o izraznem dualizmu Senčnega plesa, smo prišli do točke, kjer se analiza preveša v sintezo. To dejstvo pa zahteva ponovno analizo: preveriti moramo tezo vsaj še v nekaterih izraznih plasteh, kajti šele tedaj bo dobila konkretnjšo in jasnejšo vsebino. Do zdaj je teza rasla iz snovne, predvsem pa iz kompozicijske analize, temelječe na načinu bivanja likov oz. časa. Shema časovnosti Senčnega plesa je bila sestavljena iz treh delov:

1. preduvoda, ki je obsegal preteklost oz. tisti trenutek preteklosti, ki se je ravnokar zvil v »sedanjost«; zato je časovnost dokaj podrobno zarisana;

2. osrednjega dela, ki je obsegal »sedanjost«, to je dobri dve leti in pol iz življenja Silvana Kandorja; zaradi specifičnega občutenja časa — sintetično historičnega in posamično prezentnega — se »sedanjost« deli na uvod in jedro;

3. zaključka, ki je obsegal prihodnost, to je tisti limitni trenutek »sedanjosti«, ki vsebuje aspekt prihodnosti, se pravi možnosti.

Shema vsebuje močan element splošnosti in istočasno upošteva izrazni in snovni aspekt teksta. Zato bomo poskusili poiskati potrdilo za

izrazni dualizem še v najkonkretnjši in obenem oblikovno najčistejši prvini Senčnega plesa: v interpunkciji.

Interpunkcijski znaki v nekem smislu ne vsebujejo nobenega vsebinskega sporočila, vsaj točneje določljivega ne, temveč določajo poleg zvočnih razmerij, ki nas trenutno toliko ne zanimajo, tudi logična. Osnovni princip slovenske knjižne interpunkcije je gramatične narave, kar pomeni, da so norme, ki interpunkcijo določajo, sprejete po nekem objektivnem dogovoru. Ta dogovor nujno vsebuje določeno mero abstrakcije in formalizma, vendar so v okviru teh norm možne osebne odločitve, zlasti pri uporabi sekundarnih znamenj: dvopičja, podpičja, pomišljaja itd. Vejica spada po rabi med primarna znamenja, a je tudi dokaj labilna: more jo nadomestiti dvopičje, pomišljaj itd. Ker se enkratnost umetniške vizije ne da vedno ujeti v objektivne »zakonike«, si umetniki postavljajo zakone sami. Vsi umetniki so nagnjeni k subjektiviziranju interpunkcijskih načel, vendar obstaja močna razlika med mero interpunkcijske svobode, ki je potrebna kakšnemu realistu (npr. Vorancu, ali Potrču) v primeri s simbolistom ali ekspresionistom (Cankar, Pregelj), da niti ne omenjamo nadrealistov, ki interpunkcijo povsem opuščajo, ker jim ovira asociacijski mehanizem. Predvsem tisti prozaiki, ki izražajo svojo notranjost, duhovnost, subjektivnost, se pravi enkratnost, se velikokrat poslužujejo pravic svobodnjakov. Oba principa, formalni in vsebinski, sta logična, prvi objektivno, drugi subjektivno. Bistveno za drugi, subjektivni princip je, da stoje ločila v skladu s konkretno mislijo ali občutjem, torej v skladu z notranjo resničnostjo.

V celoti vzeto v Senčnem plesu sicer prevladuje formalni princip, s katerim je pisatelj omogočil široko komunikativnost: svet, zajet med formalno razpostavljena ločila, je trdno objektivno fiksiran oz. pozitivistično spoznavan, je splošna, kolektivna »last« — vendar se v romanu zelo pogosto uveljavlja izrazito subjektivni princip, zlasti v zvezi z dvopičjem in vejico. Analiza drugega pogovora Silvana z De Martinisom, ki je poln situacijske in idejne napetosti, odkriva približno 40 primerov subjektivne uporabe dvopičja. Na primer:

»Njegov obup je torej imel neko izživetje: vsa Komedijska je pravzaprav eno samo maščevanje: in v maščevanju je že neko dopolnjenje: zakaj maščevanje suponira že drugo stran: in v dvogovoru je rešitev. A Prešeren je genij sredi radirane zemlje: na drugi strani njegovega glasu je samo večnost: on govori v brezglasje.« (284)

Simbol dvopičja, ki je tipično rebulovski, je zelo oster, močan znak. Navadno se uporablja v zvezi z naštevanjem, pri Rebuli pa označuje

predvsem vzročno nasprotje ali presenečenje. Dvopičje istočasno sunkovito ločuje in povezuje. Tako ima neki (nad)razumski videz oz. vsebino. V citiranem primeru je potrebno poleg De Martinisove duhovne preciznosti upoštevati tudi njegovo zdravstveno stanje: od raka v glavi izčrpani osemdesetletni starec ne zmore dolgih, tesno povezanih sintaktičnih enot, ampak govori, kot bi hlatal za zrakom (npr. 2. dvopičje). Sicer pa smemo reči, da izraža v 24. poglavju, iz katerega je gornji primer vzet, dvopičje notranjo, najintimnejšo antitezo življenja in smrti, ki jo doživljata De Martinis in Silvan. Ta kontrastna simbolika dvopičja, ta prepad ali zid med dvema bitjema, od katerih se eno pripravlja na resnico smrti, drugo pa na možnost ljubezni, je zlasti vidna v stavku na str. 292, kjer obstaja kontrast tudi v ritmični in semantično-metaforični plasti:

Ko se je stenska ura v spalnici spet sesula čez neko četrť, je začutil med glasom in sabo ves tisti zid: ni bila četrť, neko uro je začelo odbijati od tam, po tistem rožljanju so udarci prihajali zdaj kakor svetli sunki kladičca ob kristal.

Prvi del kompozicije, pred dvopičjem, je zgrajen racionalno — časovni odvisnik — in njegovo semantiko obvladuje pozitivna predmetnost, ki ji daje glagol sesuti v tretji, brezosebni obliki neko pošastno biološko-mehanično dimenzijo; drugi del citiranega odlomka je priredje, zveza treh glavnih stavkov, zato je čustveno in ritmično razgiban, individualiziran in poskrivnosten (je začelo) ter semantično antitetičen: abstraktna grozljivost glagolnika »rožljanje« in sinestetična oz. eliptična liričnost slušne podobe »svetli sunki kladičca ob kristal«.

Subjektivno načelo uporabe dvopičja je razvito v dialogu in v didaskaličnem oz. veznem tekstu romana, kar po svoje zelo jasno kaže na podrejenost oseb avtorju, vendar se zdi, da je subjektivizacijski princip dvopičja v govoru vaških ljudi in sploh v socialni dimenziji romana razvit manj izrazito.

Drugi značilni primer rebulovske interpunkcije naj predstavlja tale citat:

Drugi razred, sami fantje, nekateri v kavbojskih hlačah, čez tablo je teklo ščečkano ime slavnega vratarja, onkraj ulice je golobje gnezdo v zatrepu stalo pod izboklim oknom na omaro, gospodinja, ki se je prikazovala tam, je pomenila variacijo. (71)

Ritmično razgibana kompozicija glavnih in odvisnih stavkov izraža enotno in hipno (elipse) doživetje razreda in okolice. To doživetje, ta podoba je samo Silvanova, ni objektivna, temveč samo podoba nečesa v zavesti, nečesa, kar je samo po sebi komaj kaj vredno.

Poleg obeh osnovnih interpunkcijskih principov, subjektivno vsebinskega in objektivno formalnega, je v Senčnem plesu še cela vrsta primerov, kjer se uveljavlja prehodni princip. Pisateljev notranji svet se s temi interpunkcijskimi mesti precizira, toda objektivna, dogovorjena podoba sveta ni niti zanikana niti pretrgana:

Grič je od vseh strani padal v smrekove globeli, iznad katerih se je vzdigoval krožen trdnjavski zid, z vencem grobov navznotraj. (?)

Zadnji del sintaktične kompozicije je elipsa podrednega stavka in zadnja vejica, še bolj pa elipsna struktura, vnašata v podredje nekaj nepopolnega, zgubljenega, iracionalnega, mističnega, kar je v očitnem nasprotju z racionalizmom, ki ga ustvarjajo predložne zveze, tako da celota deluje kontrastno in zapleteno. Skozi tako konstrukcijo in tak ritem se neposredno pojavlja občutje smrti.

Vsekakor bi bilo zanimivo točno pregledati, v katerih motivnih ali psihičnih momentih uporablja Rebula subjektivni interpunkcijski razpored. Verjetno bi taka analiza zelo konkretno nakazala neko temeljno stilno, s tem pa tudi vsebinsko pogojenost Senčnega plesa. Za nas pa zadostuje ugotovitev, da sta v romanu prisotna dva temeljna načina postavljanja ločil, s čimer je teza o izraznem dualizmu potrjena.

Naj se za trenutek ustavimo še pri semantični podobi osebnih imen v Senčnem plesu. Imena niso le realistična, se pravi indiferentna, temveč teže v ekspresijo, hočejo izraziti določeno lastnost, določeno vsebino osebe. Že ime glavnega lika vsebuje neko sicer zastrto semantično in zvočno dvojnost, zlasti močne vsebinske »namige« na duševne in idejne lastnosti svojih »gospodarjev« pa vsebujejo imena stranskih likov: preračunljivec je Puh-Pucchi, pisec abstraktnih provincialnih hejslovanških idil se imenuje Lunar, graciozni kvantač se piše Klepec, imena angleških uradnikov so, vsaj za slovensko uho oz. oko, ironična, itd. V imenih glavnih ženskih oseb romana je povsem jasno prisoten filozofsko-emocionalni podtekst, ki kaže, da se Silvanovo erotično in sploh splošno življenjsko občutje premika od svetlega, mehkega idealizma (Nadja) proti trdemu, temnemu, disonantnemu realizmu (Nora). Podobno ekspresivno pomenskost čutimo tudi v nekaterih krajevnih imenih (Šentmaver ipd.).

Če so te ugotovitve bolj ali manj sekundarne, pa je obstoj dvojnosti v semantični in sintaktični oz. ritmični plasti Senčnega plesa mogoče primarnega pomena. Taka »primarna« trditev seveda zahteva ustrezno

utemeljitev, to je dokumentacijo. Toda temu se moramo odpovedati, vsaj v precejšnji meri, ker bi bile zato potrebne matematično pozitivistične analize, ki ne bi npr. upoštevale samo zakonov sintakse knjižnega, temveč tudi pogovornega jezika in narečja. Seveda bi te analize ne temeljile na kvantitativni tipičnosti, kajti večina materiala je nevtralna, povprečna in zato nepomembna, temveč na elitni manjšini »zaznamovanih« besed.

Del semantične strukture romana teži v pokrajinskost (narečni izrazi), del v kozmopolitskost (tujke). Lahko pa rečemo tudi drugače: semantika Senčnega plesa se giblje deloma v konkretnosti, deloma v abstraktnosti. Ta dvojnost se npr. na področju »primerjalnega« pejzaža realizira kot poetizacija na eni strani ter esejizacija na drugi:

Na zbrisu gmajne je še stala oljka, kakor romarica na počitku. (11)

Park, gruča dreves, kakor izničenih v svoji rastlinski biti v lijaku blokov, je bil zaprt. (216)

Seveda se pojmovno zelo široka dvojnost konkretno : abstraktno ne pokriva mehanično točno s prostorsko dvojico mesto : vas. To je z estetskega in tudi z zgodovinskega, pozitivističnega stališča povsem pravilno. Npr. Sandro (sam ali pisatelj za njega) uporablja izraze iz marksistične družbene teorije: proletarci, delavski razred, (jahati) buržoazijo itd. To so elementi iz mestnega prostora. In prav zato, ker so znaki civilizacijskega prostora v Sandrovi zavesti že prisotni, ker so že načeli njegovo vaško mentaliteto, mentaliteto zdravega primitivca, prav zato je razumljiva in globoko utemeljena Sandrova življenjska tragika. Frančko, njegov sotrp in iz plevela med tračnicami, je še mnogo bolj kompakten primitivec, zato tudi odločno odkloni misel na izselitev:

»Naj gre v Avstralijo, kdor je nor.« (202)

V Frančku se še ni izvršil tisti, v slovenski literaturi vsaj že od Prešerna znani proces »spoznanja«, ki izvira iz nekega optimističnega nagona, a prinaša s sabo namesto bogastva dvom in odkritje praznine. Frančku je življenje že samo po sebi utemeljeno, medtem ko je bivanje vseh intelektualcev v Senčnem plesu, tako ali drugače, tragično in dvomljivo. Tista primitivna polnost, tisto zaupanje in zanesljivost, nevprašljivost življenja in sveta se zrcali pri Frančku prav v kmečki frazi *nor biti*, ki jo sicer srečamo tudi pri drugih likih iz vaškega prostora, celo pri Silvanu — namreč: primitivcu je vsaka misel, ki je ne more vključiti v svoj trdni in bolj ali manj zaprti življenjski nazor, norost.

Sintaktična oz. ritmična podoba teksta, zlasti dialogov, kaže pri vaščanih veliko čistejše pogovorno-narečne, to je konkretne oblike. Pri meščanih se konkretne ritmične oz. semantične strukture tudi pojavljajo, toda pomešane z različnimi knjižnimi primesmi, kar ustvarja vtis kaotične razdrobljenosti.

Najčistejšo izrazno podobo v vaškem prostoru ima mati Zofija. Njene fraze so vseskozi kmečke, ljudske, mnogokrat vsebujejo elemente z verskega področja ali teže v hiperbolo. V sintaksi se kažejo konkretne govorne oblike v postavljanju veznikov (pa, in, ampak), osebnih zaimkov ali pomožnega glagola na začetke stavkov, v uporabi dvojnega objekta itd.:

»Ko ga ni motorja, da ga ne bi pretuhtal!« (77)

»Pa ti ja dajo kaj, ko pa te cele večere /.../« (254)

»Ampak to je njegova smrt, opraviti kaj na kakšnem uradu.« (117)

»Te prosim kot Boga!« (271)

Tanki se v materini predstavi animalizirajo (pojajo se in imajo gobce), ker pa jih vidi tudi kot pošasti, moremo govoriti o mitološki hiperbolizaciji. Oba pojava sta značilno folkloristična.

Medtem ko so stavčni poudarki v Zofijinem govorjenju izraziti, odprti, najdemo v mestnem govoru stavke z zastrtimi akcentskimi mesti: mestni človek je mnogo bolj posreden ali kar zakrit. Na semantični ravnini se ta lastnost odraža v uporabi mednarodnih tujk (kozmopolitizmov), ki človekove težnje, misli ali čustva navadno desubjektivizirajo, njegov odnos do konkretnega problema razosebljajo.

Oslabljene ali zakrite akcentske strukture stavkov ter kozmopolitizmi so izrazne prvine, v katerih se kaže umikanje meščanov v čim manj izpostavljen, čim manj tvegan življenjski položaj:

»Po zadnjih indiskrecijah iz diplomatskih virov bi morala teči razmejitvena črta ob novi magistrali čez planoto. Interesantno bi bilo, dragi moj gospod doktor in kanonik, pomisliti, kakšne nove strateške možnosti bi ta meja odprla...« (37)

Prepletanje knjižnih oz. kozmopolitskih in regionalnih oz. konkretnih izraznih elementov je najvidnejše v pismih peka Vencellija in Edvarda Flintiča. Sicer je to pismeni jezik, vendar bi na ta račun mogli navesti samo uradniško frazo *tem potom dati v vednost*, vse ostale oblike pa so izrazito pogovorne.

V pekovem pismu so opazne tri izrazne ravnine:

1. narečno-folklorna: »*poturica*« (narodni izdajalec, odpadnik) [...], *ma jaz, ki sem bil sedemkrat zaprt, ko je bil fašizem?*

2. knjižno-klišajska: [...] *se danes bje boj med totalitarizmom in demokracijo?*

Na to ravnino spada tudi zgoraj navedeni »fašizem«.

3. žargonska ali polizobraženska-kozmopolitska: [...] *sem kot pek absolutno užaljen*. (211-2)

Podobne ravnine srečamo tudi v Edvardovem pismu: žargonsko, folklorno in kozmopolitsko, da angleških vrvkov niti ne omenjamo. Najtipičnejši primer za žargonsko, nečisto uporabo kozmopolitizma je fraza *raztolmačiti situacijo*. Tu se neposredno spajata ljudski, folklorni in kozmopolitski element.

Poleg splošne izrazne dvojnosti se more govoriti tudi o govornem subjektiviziranju posameznih oseb: semantične, metaforične ali frazeološke, v določeni meri pa tudi ritmično-sintaktične zgradbe vseh treh centralnih idejnih akterjev, Silvana, De Martinisa in Abdona, se medsebojno razločujejo. Te razlike so zlasti vidne, če primerjamo jezikovni podobi Abdona in De Martinisa, kajti Silvan se zelo prefinjeno in skladno giblje skozi različne jezikovne in ritmične plasti. Med Abdonom in Silvanom so izrazne razlike vidne neposredno v njunem dialogu, medtem ko se razlike med Silvanovim in De Martinisovim govorom pokažejo ostreje šele, ko vzamemo Silvanovo govorno podobo v celoti.

Profesorjeva semantična struktura je monolitna, aristokratsko prečiščena in pojmovno filozofska, v zgradbi njegovih dialogov pa se kaže racionalno virtuozna enostavnost, sestavljena iz krajših stavčnih enot, ki teže v obsežnejše periode.

Abdonovo jezikovno eksistenco sestavljata dve osnovi: krepost in metaforičnost kmečkega jezika v značilno kratkem, zasoplem ritmu, skozi katerega izžareva Abdonova energija, in intelektualni kozmopolitizmi, ki so v primeri z De Martinisovimi nižji in nečisti. Tej plasti ustreza brošursko retorski ritem, ki dobi na določenem mestu povsem izrazite črte sestankarskega jezika, poznanega iz obdobja aktivistične razredne romantike. Navadno se obe osnovni plasti neposredno prepletata.

Podobno kot De Martinis uporablja tudi Silvan intelektualne kozmopolitizme, mogoče v malo manjši meri, a vedno čisto: Abdonovih polizobraženskih struktur ne zasledimo. V Silvanovem govoru, zlasti če ga vzamemo v celoti, to je: ne samo v dialoški, temveč tudi monološki (deskriptivni) obliki, se pogosteje pojavljajo lirični, poetični elementi, s katerimi so v zvezi tudi nadprostorske ali izvenprostorske mistične elipse.

Primer profesorjevega visokostnega, eksplicitnega, intelektualistično čistega jezika:

»On (velik umetnik — op. J. M.) je samo poosebitev, inkarnacija, *hypostasis* neke kolektivne energije, ki v določeni dobi tli v človeštvu.« (134)

Kozmopolitizmi profesorjevega govora ne razosebljajo, temveč ga predvsem pojmovno precizirajo, prisotnost estetsko žlahtnejših podob in sintaktična izbranost pa neposredno dokazujeta močno, izrazno subjektivizirano osebnost:

»Zato je pripadnik majhnega naroda najbližje resnici, on stoji tako rekoč na radiranih tleh, njegov pogled ne pozna velikaških tančic, koordinate njegovega bivanja so postavljene v izvirno tesnobo človeškega pogoja, njegov odnos do usode je lahko povsem sorazmeren, njegov spopad z njo čist do brezupa.« (283)

Abdonova kmečka rekla oz. vulgarizmi: »*skidati se od* kje (114), *gospoda se iti* (190), *v račun iti* (279) itd. Rad pošilja *k vragu* (114, 128, 129, 182, podobno 250, 280), pa tudi kakšen *klinec* ali *madona* sta mu hitro na jeziku. Tipični pojav in pogovorno-sestankarsko prisotnost kozmopolitizma v folklorni, kmečki frazi — na katerega smo opozorili že pri Edvardovem pismu — (eliptično) stavčno strukturo vidimo v temle odlomku:

»Veš, ta tvoj starejši brat je pozitiven fant. Kot delavec dokaj razgledan fant. Z marsikaterim pravim pogledom. Z marsikaterim pogledom, ki je bolj zdrav od tvojega.« (54)

Za Silvanovo semantiko, mišljeno seveda nasploh, sta tudi značilni dve sestavini, ki pa se nikjer ne pomešata, temveč harmonično obstajata druga poleg druge oz. druga v drugi. Meditacija o zvezdah npr. vsebuje dva elementa: tehnično-znanstvenega in poetično-mističnega, kar pa vendar ne učinkuje kontrastno: povezuje se čuti skozi ritem (emocionalni paralelizmi) in v kocbekovsko lirični sestavi besed:

»Včasih se mi zdijo samo konglomerati helija, dojemam jih v fizikalni resničnosti ledeniške temperature, postavljam jih v vakuum brez svetlobe,« je rekel. »A včasih mi je tudi tako, da so tiste zvezde le fantastično razstavljene jaslice, da kopnimo pod njimi v pričakovanju nekega skrivnostnega božičnega zvona.« (279)

Poetizacijo zasledimo tudi v podobah gorenjske pokrajine, ki je dana sicer deskriptivno, v bistvu pa so ti objektivni avtorjevi opisi nekakšni notranji monologi oz. notranja občutja Silvana samega:

Drugi dan je grede iz kolone opazil, kako so se gore na severu trgale iz noči vse nove, v nekem zamolklem predprazničnem slavlolu meglá. V mestu so sredi trga že razkladali božične smreke: in tista zelena grmada je ležala tam, ko da se je sredi v mestno kamenje utrgal živ gozd, s slovesnim vonjem nekega povzdigujočega alpskega spomina. (126)

Kmečka skorjavost: Ko mati trepetaje vpraša sina, če je Sandro podpisal vpoklic za izselitev, in ko ne more — od radosti — verjeti zanikanemu odgovoru, jo Silvan navidezno robato zavrne:

»Pa je, če že hočete!« (272)

Kadar je kmečkemu človeku hudo, tedaj Rebula ne zapiše, da ga npr. srce boli, temveč »kot da ga je zavrtalo v zobu« (220 Silvan, podobno nekje tudi mati). Taki kratki ritmi ali opisi pričajo, da je Silvan, vsaj v določenih trenutkih, še vedno čustveno pristen kmečki človek, v katerem kroži kri kamnarjev, ribičev in kmetov.

Mistična elipsa: V vseh prizorih Silvana z Noro se pojavljajo stavčne elipse. Celó več: tudi besedne. Takih redukcij ne najdemo nikoli v dialogih Silvana z njenim očetom — tukaj bi mogli celo govoriti o baročno polni eksplícitnosti — niti s katerimkoli drugim likom. Te elipse kažejo dvoje: da je Silvanovo razmerje do Nore enkratno, prvinško, in da sta si lika na neki eksistenčni parceli zelo blizu, saj se more določeno čustvo ali misel prelivati skoraj neposredno iz enega v drugega.

Primer: beseda *mesijanizem* ima na začetku njunega dialoga pomen odrešenja. Pozneje to religiozno-herderjansko vsebino izgublja in se vse bolj subjektivizira. Silvanova pripomba »— ker smo že pri tej besedi —« (142) neposredno zaznamuje vsebinski prehod v erotiko. Nora takoj reagira na ljubezenski pomen izraza, ko da bi mu hotela povrniti prejšnjo semantično resonanco, a s to pripombo samo dokaže, da v njej že zveni erotično čustvo. Na koncu prizora se beseda *mesijanizem* skrči v *izem*. Takó posebljeno, samo njuno besedo pozneje še večkrat uporabita. Podobno je z besedo *mit*, ki jima pomeni zaljubljenost, *veramon*, *vrh* itd. Ob besedi *izem* imamo občutek, da izraža neko sveto, nagonsko-duhovno stvar, ki se ne sme oz. ne more naravnost izraziti: izgubila bi svojo neizrekljivo lepoto. Ta odnos do besede je tipično hebrejski. Hebrejcem (pa tudi drugim primitivnim narodom) ime ni pomenilo oznake za osebo, temveč jim je v besedi bila neposredno prisotna oseba sama.

Prav glede na semantično-ritmično strukturo mislimo, da se je Abdon v Senčnem plesu izrazno emancipiral, mogoče celo bolj kot De Martinis, ki ima jezikovno zgradbo dokaj podobno Silvanovi.

Dialoga De Martinisa in Abdona Grudovarja se razločujeta po odnosu na Silvanov dialog. Shema filozofsko esejističnih pogovorov osrednjega junaka s svojima idejnima antipodoma (pa tudi dvojnikoma), italijanskim svetovljanom in partizanskim romantikom, je bistveno različna. Za dialoge s Pilade De Martinisom je značilno prepletanje

tez in protitez, prepletanje, v katerem se definicija osnovnega pojma — biti ali ne biti — neprestano izboljšuje, ne da bi se pri tem nasprotnikove trditve povsem zavrgle. Nasprotno so dialogi Abdon-Silvan antinomični, sestavljeni iz dveh diametralno nasprotnih in statičnih trditev:

»Saj Bog je strah,« je rekel Abdon.

»Bog je edino dejstvo,« je rekel Silvan. (116)

Zaradi antinomičnega značaja trditev je treba osnovno vprašanje vedno znova zastavljati in pojem ostaja vseskozi fragmentaren, pogovor pa polemičen.

Kako vpliva prisotnost prostorskega faktorja na človeško mentaliteto, s tem pa tudi na jezikovno podobo, bomo videli ob motivu pogreba in motivih neba oz. oblakov.

Vtis De Martinisovega racionalizma se v prizoru na tržaškem pokopališču (321-322) banalizira, vulgarizira, izgubi vso plemenito in ponižno dopustnost. Prizorišče samo nima prav nič skrivnostnega. V doživljanju pokopa prevladuje geometrično-mehanična komponenta racionalizma. Čustveno podobo groba obvladuje atribut *cementen*. V srečanju pokopališkega mehanika dobi racionalizem svoj absurдни vrhunec. Nasprotno je osnovna beseda v prizoru Nadjinega pogreba samostalni *prst, zemlja, gruda*, ki ga točneje določajo barvni in čutni atributi: [...] *med dvema stenama gole prsti, kakor v rdeče brezno, vglobljeno v živo zemljo*. (7)

Akt pokopa je kolektiven in mističen (glagolske oblike v 3. os. ednine), prostor je prvinski, skoraj zapuščen in vzvišen: vrh. Mestno paralelo temu vrhu predstavlja prizor na Repentabru, kjer najdemo tudi tisto svetlo, eterično »trato«.

Silvan razmeroma pogosto doživlja nebo. Njegove predstave oz. doživetja neba so abstraktne (novotvorbe), barvne, čustvene, religiozne: *med zavpitimi tokovi sinjine* (9), *samo neko sinje brezprostorje, brez neba* (112), *se kdaj v oblakih odpre v sinje vrzeli* (180), *z očmi na nekem vizionarnem templju iz poletnih oblakov nad gozdovi* (316).

Včasih se nebo tudi poosebi: *Zgoraj, v isti neodvisni goloti neba, je bil Mars popeljal niže svojo škrlatno iskro*. (219)

Delavci ob Sandru in Sandro sam doživljajo nebo dokaj redko. Njihovo nebo je posnovljeno, popredmeteno, robato, »vulgarno«, z nehom so v intimnem, malodane dialoškem razmerju:

[...] odkar jim je z zadelanega neba zasmrdelo po snegu: [...] ko so se vmes kdaj spogledali z nehom, ki se je proti večeru zmanjševalo nad njimi, stlačeno od vseh strani, kakor breje od snega. [...] In oni so odšli gor po stopnicah, pod tisto bogato zatlačeno nebo, [...] (166) [...] in tja proti morju

nebo že ni več tiščalo k zemlji, nekakšno razrahljanost je zaslutil v oblakih na tisti strani, skoraj kakor obet neke gnile jutrišnje jasnine. (168-9)

Tako se je spet pokazala tista osnovna diferenciacija semantično-metaforičnega materiala v Senčnem plesu: snovno-konkretno in spiritualno-abstraktno, na katero smo opozorili že pri »primerjalnem« pejsazu.

Očitni znaki gibanja med tradicionalno urejenostjo in sodobno negotovostjo se kažejo tudi v načinu montiranja, to je sestavljanja in povezovalja posameznih prizorov oz. razmišljanj ali dialogov. Značilno za tradicionalno sestavljanje pripovednih enot je prehajanje ali preskakovanje od prizora do prizora, iz doživetja v doživetje po nekih objektivnih, zunanje logičnih zakonitostih. Posamezni sestavni elementi so zaključeni, glede na čas so razvrščeni premočrtno, doživljajski aspekt se ne spreminja: med pisateljem in določeno osebo je stalna, neizpremenljiva razdalja. Taka tradicionalna shema velja tudi za Senčni ples, vendar samo na splošno. V posameznih manjših scensko-doživljajskih enotah se montaža deloma modernizira, npr. meditacija o hiši in rodu (18—20) je tako glede na zunanjo kot glede na notranjo zgradbo tradicionalna. Pisatelj v tem meditativnem prostoru in času ne ostane, dogajanje romana se ne razvija iz meditativne situacije, temveč se povrne v izhodiščni duševni in fizični položaj osebe. Način bivanja notranje, spominske resničnosti je enak načinu obstajanja zunanje, empirične resničnosti. Indirektni notranji monolog je povsem enak ostalemu tekstu in vsebuje celo dialoge. Sandrova retrospekcija (198—200) je po notranji strukturi drugačna, čeprav ostaja še vedno v mejah realističnega pogleda vase in v svojo preteklost. Dialogi, to se pravi objektivno bivajoči subjekti, so ukinjeni, čas ohranja realistično urejenost in dimenzioniranost (prisoten je celo predpretekli čas), vendar je uporabljen tudi eliptični, »časopisni« sedanjik:

Ljubljana v prvih majskih dneh 1945; stražarjenje v dežju v gozdovih pod Kamniškimi planinami: nato 9. maj. (199)

V takem fragmentu se Sandro skoraj neposredno povrne nazaj, najde »izgubljeni« čas in v njem za trenutek zaživi. Še izraziteje modernizirana notranja zgradba teksta je vidna iz meditacije na vlaku (9—10). Tu gre za neposredni zapis Silvanove zavesti. Spremenil se je pripovedni aspekt: avtor je povsem izginil oz. zlił se je s subjektom, ki pa še vedno biva kot tretja oseba. Nastale so znatne ritmične in semantične spremembe. Predmetni svet je skoraj povsem izgubil svojo težo, svojo objektivno realnost in funkcionira samo še kot simbol za subjektive doživljajske procese. Motivi iz narave so razbremenjeni osnovne seman-

tike in z rahlim retoričnim patosom dvignjeni v območje duhovnosti oz. abstraktnosti:

Kar je bilo nekoč voda, se je hotelo brezobzirno pretakati med kamni: kar je bila cesta, je hotelo še naprej obstajati v prahu, v pomenu smeri; drevesa naj bi še naprej pomenila vzgon navzgor, senco in plodnost. (9)

Sintaktični paralelizmi in način vezanja besed dajejo tekstu ritmično vzvalovljenost, značilno za pesmi v prozi. Tudi optična podoba odlomka dela vtis pesmi. Vendar sledi fatalistično eshatološkemu zaključku rezek kontrast iz mehaniziranega sveta, ki vrne subjekt v izhodiščni položaj, kjer se spet pojavi močna objektivna razdalja med avtorjem in Silvanom.

Začasne spremembe pripovednega aspekta so vidne tudi na drugih mestih romana. Nekatere drobce dogajanja posname avtor iz spremenjenega zornega kota, iz spremenjene doživljajske perspektive, npr. prizor pred pripovedovanjem o Kozari (187-8) ali prizor iz urada (začetki 14. poglavja). Pisatelj se v teh dveh momentih odtuji od glavnega lika: razdalja med Silvanom in avtorjem-pripovedovalcem je enaka razdalji avtorja do Abdona ali Sandra (1. primer) oz. do uradnice (2. primer). S tem, da je v uradu »posnel« Silvana iz objektivnega zornega kota, je Rebula ustvaril kompozicijsko napetost (presenečenje), obenem pa je za hip pokazal Silvanovo telesno podobo, ki je tako redko vidna. Sandro in njegovo bistvo, čeprav izraženo predvsem skozi kretnje oz. skozi objektivno deskripcijo po Levstikovem receptu (»Junak naj dela in misli; njegovo dejanje ga naj znači«), sta nekako jasno vidna, nazorna. Silvanova telesna fiziognomija je mnogo bolj meglena. Tudi to kaže, da je Silvan risan po duhu, da je avtor sam, medtem ko je Sandro pravi objekt. Drugi primer, tisti iz urada, spada seveda med tradicionalne pripovedne elemente. Prisotnost take vrste objektivizacije v uvodni enoti poglavja je tipičen tradicionalizem, srečamo ga že v Jurčičevem Dese-tem bratu. Nasprotno pa so dvojni dialogi oz. dialogi s podtekstom v kurzivi izrazit element sodobnega pripovedništva: to so pravzaprav edini direktni notranji monologi, ki pa »zvene« v dveh osebah, zato implicirajo prisotnost vsevednega pripovedovalca, kar je spet tradicionalni strukturalizem:

*»Zakaj?« je rekel Sandro*

Tebi je lahko prezreti tisto poročilo. Jaz ga ne morem. In ga ne mislim prezreti.

*»Ne, Sandro, ni govora o tem,« je rekel Silvan.*

Se misliti si ne morem kaj takega od tebe. (205, originalno kurzivo nadomešča razprti tisk.)

Jerobnikova povest je večinoma prisotna posredno, skozi Silvanovo pripovedovanje ali indirektni notranji monolog. Navadno biva na tradicionalni način, vendar vsebuje že dvojnost literarne ravnine oz. dvo-dimenzionalna literarna eksistenca likov iz te »vrinjene« povesti ter možnost neposrednega spremljanja umetniške kreacije (scena Jerobnika ob partizanskem pismu na strani 264) neko sodobno dimenzijo.

\* \* \*

Analiza snovne in kompozicijske problematike Senčnega plesa je pokazala dve osnovni stilni kategoriji, ki so jih analize raznih drugih izraznih elementov — od interpunkcije do montaže — potrdile. Oba izrazna načina smo doslej označevali s splošno, izvenstilno terminologijo, ker nismo hoteli analiz kakorkoli omejevati. Zato je potrebno ob koncu dobljene rezultate seštetiti, to je točneje določiti, kateri stili se skrivajo pod oznakama tradicionalno in modernistično.

Temeljno stilno plast tradicionalnega izraznega področja v Senčnem plesu predstavlja realizem. Nanj kažejo: snovna determiniranost, to je določljivost prostora in časa dogajanja, odprtost v sodobno družbeno in narodnostno problematiko, fabulativna drobnost, vsakdanjost, premočrtna montaža, motivacijski mehanizmi, ki so v osnovi psihološko-socialne narave, čeprav dobe pri nekaterih osebah biološko-fiziološke ali iracionalne prizvoke (Jernej Jerobnik; Silvan). Realizem se kaže v besedišču (narečni in žargonski izrazi), v frazeoloških in ritmično-sintaktičnih strukturah. Prisotnost italijanskih besed ali stavkov je sorazmeroma redka. Rebula ne uveljavlja dosledno objektivističnega oz. naturalističnega načela, znanega npr. iz Tolstojevega romana *Vojna in mir*, temveč realistični princip »senčenja«, nakazovanja jezikovno narodne pripadnosti oseb. Pač pa se potencirani znaki realizma kažejo v Jerobnikovi zgodbi: pisatelj ustvarja like po modelih in trdi, da mu gre samo za tipe. Ponekod se v tej povesti realizem že povsem preveša v naturalizem: pomembnost okolja, ki da mora zadihati resničnost dokumenta, »prenadrobno opisana pekarna«, asociacija na fotografijo (170); »mokasti Hamlet« doživi eksistencialno tesnobo ob dokumentu, pomembnost italijanskih uradnih izveskov ipd. Vzrok za Silvanovo teženje v naturalizem je prizadevanje, da se zabrišejo moralne infiltracije.

Značilno za realizem je, da narava oz. objektivni svet sploh ohranja nevtrarno podobo. Kolikor sodeluje pri ustvarjanju čutne podobe tudi subjektova duševnost ali duhovnost, je njeno sooblikovanje pri realistu usmerjeno v razumsko ter pregledno razvrščanje empiričnih podatkov. Prav v načinu opisovanja oz. doživljanja narave pa se v Senčnem plesu mnogokrat izkazujejo ne-realistični stilni elementi. Objektivni svet

sicer zelo redko izgubi predmetne, snovne lastnosti, vendar postaja predvsem podoba človekove notranjosti, njegovega razpoloženja, njegovih duhovnih vzgibov (npr. motivi gorenjskih gora). Včasih elementi objektivnega sveta povsem ohranijo primarno snovnost in normalne medsebojne odnose, a vendarle simbolizirajo ali asociirajo določen duhovni proces v junakovi zavesti.

Primer: Silvanovo skoraj izvenzavestno telefoniranje Nori s spominskim prebliskom na mrtvo ženo:

Zadnje kolesce se je izteklo, *čez ulico je šinilo nekaj kakor prazen mrliški avto*, kolesce je obmirovalo. (231, podčrtal JM.)

Oblikovanje pejsažev in drugih objektivnih motivov stvarnosti kaže na romantično stilno kategorijo, romantično seveda v najširšem pomenu. Osnovno stilno zvrst romantične oz. modernistične izrazne plasti tvori ekspresionizem. Elementi ekspresionizma so razliti po vsem romanu, na nekaterih mestih pa so strnjeni in povsem prevladajo, npr. prvi del dnevnika izžareva močan patos, ki je na samem začetku skoraj prena-brekel, prostor ima planetarne oz. kozmične razsežnosti, razmerje med človekom in kozmično močjo religiozno-genetične dimenzije:

»Pridi, sestra noč.

Noč, dobra, velika, brez glasu! [...] Odrešujoča  
tema, ki trgaš naličje dnevu! Mati-tema! Tema!

Biti, samo to je vprašanje.« (214)

Tudi drugje izgublja človek individualne karakteristike in postaja samo še primerek vrste, primerek Človeka, ki ga, izgubljenega v kaosu tehničarane sveta, pretresa vprašanje o bistvu in pomenu življenja. V nekaterih, zlasti v uvodnih enotah, dobiva mesto Trst lastnosti bitja, enotnega organizma. Podobe objektivne stvarnosti v Senčnem plesu se človečijo, medtem ko se človek upredmetuje ali izničuje, Rebulova ekspresionistična sintaksa je deloma baročno polna, deloma pa dobiva obliko elips, zreduciranih do golega samostalnika. Nominalni stavki, v katerih dobivajo besede mistično simboliko, se pojavljajo zlasti v zvezi z erotično temo. Vsi pogovori z Noro so taki, še zlasti na Repentaboru, kjer je tudi geografska situacija — vrh — značilno ekspresionistična. Rebulov ekspresionizem je večinoma barvit (Kmecl ga je imenoval mediteranski, senzualistični ekspresionizem), pogosta je sinja barva, in religiozno intoniran. Posamezni besedni sklopi — spoj tehničnega in mističnega; senzualna, biološka podoba tehničnega procesa ali prisotnost tehnične metafore v pristnem, prvinsko naravnem prostoru — kažejo, da so v Rebulovem ekspresionizmu prisotni tudi futuristični stilizmi: »statični čudež« (Skaza), »Rezgeti avtogenega varjenja so histe-

*rično sekali*», »handarji gozdov«. Tudi prostorske predstave abstrakcij spadajo na ekspresionistično stilno ravnino. Ko smo ravno pri abstrakcijah, omenimo še tiste značilno kockekovske abstrakcije z religioznimi ali senzualnimi elementi: mati pod Sandrovo roko »kar skopni v nenadni srečni krhkosti, pahnjena v izvirno zaupajočo ponižnost ženske, nekam razsvetljena pred silo sina,« (226) ali: klanec je tekel »v neki novi sveži vidljivosti, v darežljivem pomanjkanju predpomladnih vonjev.« (204)

Na nekaterih mestih romana zasledimo poleg ekspresionizmov ali v njih tudi elemente simbolizma. Predmetni svet ohranja naravne mere in težo ter splošno, dogovorjeno podobo, posamezne sestavine niso asociativno pregrupirane, a vendarle utripa skozi opis neka simbolika, neka duhovna realnost: ekspresionistična podoba ribarnice, »kričavega pomorskega templja« (307-8), prehaja v alegorično-simbolno predstavo življenja, v katerega temi smo ljudje ujeti, ne da bi se mogli določiti ali »izstriči« v izgubljeno svobodo. Na simbolizmu kažejo tudi brezosebne glagolske oblike, npr. v l. poglavju: Silvan, pa tudi Sandro in drugi, celo stranski liki doživljajo v tej obliki nakazano spoznavno nemoč in odtujenost.

Vzrok za stilno prepletanje realizma in ekspresionizma kot osnovnih izraznih kategorij Senčnega plesa je seveda težko ali celo nemogoče poiskati: tak je pač Rebulov način doživljanja življenja. Glede na to, da so elementi ekspresionizma v Rebulovih daljših tekstih vse močnejši, vzporedno pa se spreminja tudi namen izpovedovanja, moremo reči o stilni dvojnosti romana predvsem to: v realizem ga sili ali vodi socialno-narodna funkcija, ki jo kot pisatelj čuti, zato mu je potrebna komunikativna širina in odprtost — zavest o umetnosti kot elementarni obliki svobode oz. igre pa se stilistično odraža v ekspresionizmu. Vsekakor je stilna dvojnost izraz idejne razklanosti, ki poteka skozi vse plasti Rebulove eksistence. Npr. nasproti Silvanovi ideji o umetnosti kot nečem izrazito subjektivnem in asocialnem stoji De Martinisova teza o umetniku, ki da je izraz oz. posledica neke kolektivne, socialno-narodne ali kar splošno človeške energije. Skrajna konsekvence te trditve vodi seveda proč od subjektivizma, a zdi se, da imata obedve tezi vendarle skupni, iracionalno-gonski izvor.

Neposredno vez, ki daje romanu podobo enotnosti in enkratnosti, predstavlja ritem oz. Silvan, ki se giblje skozi vse ritmične strukture: domačijsko in individualno, tradicionalno in modernistično, včasih vznemirjeno retorično, včasih pritajeno, skoraj vsakdanjo, enkrat v čustveno baročnih frekvencah, drugič v racionalistično umirjenih virtuosnih periodah, vedno v skladu z duševno in družbeno situacijo. Ritem Senč-

nega plesa je urejen in kaotičen obenem in prav v tem je nekaj organskega, živega in resničnega.

\* \* \*

Ugotavljanje izraznih značilnosti Senčnega plesa je bilo zamišljeno kot uvod v idejno jedro romana. Zamišljal je izhajala iz prepričanja, da izrazni načini najbolj avtentično osvetljujejo vsebino. Toda pričakovanje, da nas bo izrazna analiza sama po sebi pripeljala v drugi, globlji svet romana, se je izkazalo kot iluzija: kolikor bolj smo se podajali v konkretne izrazne prvine, toliko močnejše so se prvine razblinjale in vse bolj boleče smo čutili, da tipljemo samo sami sebe. In še več: spoznali smo, da so vse analize potekale iz tistega »nevidnega« globljega sveta, da so bile torej glede na konkretni material apriorne, hipotetične. Zato je razumljivo, da so tudi rezultati ostali daleč pred vhodnimi vrati. Zaradi tega si bomo postavili osnovno vprašanje še enkrat in poskusili odgovoriti nanj apriorno, to je naravnost: katera misel nas je ves čas obravnavanja in analiziranja Senčnega plesa vodila? Predvsem nezadostnost spoznane podobe človeka, te skoraj najskritejše resničnosti. In kakšna je ta podoba v Senčnem plesu?

Predstava človeka in življenja sploh v Senčnem plesu je še tradicionalna, to se pravi realna. Zunanja in notranja objektivnost sta dve gotovi, zanesljivi, toda temni resničnosti. Zavest o dveh svetovih, ki jih človek ne more in ne more dotipati, povzroča nemir in tiho grozo. Zato doživljajo Rebulovi liki sebe in svet v posameznih trenutkih že nepri vzgojeno, to je, v tveganosti izkustvenega iskanja. Tedaj se realnost prostora in časa zabrisuje, odpira se vizija kozmosa z obrisi nesmisla, konkretnost prehaja v pomenskost, v urejene predstave bivanja se vrašča tema ali celo praznina.

Človek je nekaj sebi nezadostujočega, je drobec, ki je neugotovljiv in neizrekljiv. Rebula opisuje to spoznanje na treh miselno-filozofskih ravninah: duhovni (najizraziteje s Silvanom), snovni (z Abdonom) ter monistični (z De Martinisom). Vsi trije se kdaj pa kdaj povsem jasno zavedo nič, ki jih ogroža, a vsak od njih se rešuje, pa se ne reši, v svojo smer: Silvan v eshatološko-religiozno, Abdon v akcijo (zato mu pomeni NOB življenjski vrh in življenjsko utemeljitev), Pilade De Martinis v Naravo-Njega. (Kolikor upoštevamo Marka Avrelija oz. Platona, smemo govoriti o Naravi kot o duhovni ali celo religiozni kategoriji prav toliko kot o materialni). Vendar imajo reševanja kljub različnim smerem pri vseh treh nekaj skupnega: usmerjena so v družbo. Liki se zavedajo, da so predvsem in samo subjekti, to se pravi Samote, toda mogoče se prav zaradi te subjektivistične zavesti toliko silovitejše, toliko

prizadevneje rešujejo. Silvan skozi krščanstvo, ki ga pojmuje ne le mistično, temveč tudi socialno (Govor na gori). Celo takrat, ko zgubi življenje zanj sleherni pomen, ko pade Silvan na dno svoje samote in nemoči, mu ostaja spoznanje: »*Ne živi zase*.« (161) Abdon in tudi Sandro sta materialista, zato se rešujeta predvsem v materialno, konkretno družbeno resničnost. Najelementarnejša oblika njunega reševanja oz. potrjevanja je bila revolucija, NOB. Toda med njunima odnosoma do revolucije je bistvena razlika, namreč: Abdonu ostaja NOB vrednota, ki ga kot posameznika in kot pripadnika določenega naroda potrjuje, Sandro pa se v konkretni zgodovinski sili, ki je revolucijo vodila, razočara. Abdon kot intelektuallec zmore živeti iz preteklosti, Sandro pa je proletarec, ki raste iz neposredne sedanjosti, iz prakse. Silvan je intelektualno premočan, preveč je obrnjen v duhovnost in v svobodnost, da bi mogel pristati na možnost zgolj revolucionarne, objektivne rešitve. Profesor se rešuje v kozmopolitizmu, ki je sestavni del njegovega (antičnega) stoicizma, obenem pa najodločneje izmed vseh zavrže iluzijo o vrednosti življenja. V osmrtnici predpostavi bivanju ne-bivanje.

Rebulovi liki poznajo nihaje relativizma, toda trajnega stanja ničnosti ali apriorističnega nihilizma ne poznajo. Vrednote se jim druga za drugo drobe in izginjajo, ne izginja pa hotenje po vrednotah. Zato so bliže včerajšnjemu kot današnjemu času.

Občutje sebe in sveta kot drobca ne vsebuje samo zavest nezadostnosti in prisotnosti nič, temveč tudi zavest neke metafizične kategorije, v kateri more človek iskati svojo osmislitev. Na trenutke preplavi Rebulove like sicer spoznanje, da vrednot sploh ni, da so to le »*omame*«, v katere se samovoljno rešujejo, in da sta mogoče tudi svet in življenje sploh samo slepilo, a tudi v takih trenutkih še vedno ohranjajo toliko človeške nadčlovečnosti, da zmorejo celo absurd spremeniti v vrednoto. Prav nesmisel daje človeškemu življenju neko herojsko vrednost. Smrt podeljuje človeku nekaj pošastno tragičnega, toda prav v končnosti je veličina človeka. Ujeti smo v nemoč in neznanje, toda to nas ne polni samo z grozo, temveč nas tudi odpira sočloveku in stvarstvu.

Nemoč spoznati notranjo in zunanjo resničnost se v ljudeh iz Senčnega plesa odraža kot občutje fatalizma. Usodnost je ena izmed bistvenih sestavin življenjske atmosfere romana. Najmočnejše je to občutje razvito pri Silvanu, poznajo pa ga tudi ostale, celo izrazito stranske osebe. Fatalizem je sestavni del stoicizma, ki je v romanu prisoten tako v antični kot krščanski obliki. To je dvojje filozofskih obdobj, v katerih si je evropski človek najneizprosneje zastavljal vprašanje o bivanju. Tudi sodobni eksistencializem raste iz teh dveh filo-

zofij. Kot občutje obupa in gnusa (citat iz Prešerna) je v Senčnem plesu eksistencializem tudi neposredno prisoten, vendar se Sartrova predstava življenja kot pekla pri Silvanu spremeni v vizijo vic, kjer ni trpljenje oz. bivanje samo nesmisel, temveč tudi potrditev in upanje.

V naslovu romana je mogoče prisotna platonistična misel o življenju in svetu kot senci večnih idej, toda končni stavek romana ne vsebuje nobenih sledov platonizma: ostaja samo gibanje »iz teme v temo«.

Platon pravi, da človek, ki gleda lepe stvari, sanja, kdor pa pozna absolutno lepoto, je buden. Silvan Kandor se je v Senčnem plesu zbudil: nič več ne gleda lepih stvari, toda absolutne lepote, osmišljujoče vrednote ne najde. Zato ostaja negacija »Življenje ni sen« v ontološkem in gnoseološkem pogledu odprta.

Kaj je tedaj?

#### SUMMARY

The analysis of the subject-matter of the Senčni ples has shown a contrast of expression and contents between the town and the village as well as an episodic composition in the structure of the novel. It is characteristic of Rebula's development that the antithetic relation between the town and the village annihilates itself in two chief spheres of problems: philosophical — spiritual and erotic. Besides, there is also an indication — at least through the religious consciousness — of sensation of life as "an aimless procession" in this rural, Finžgar-like released, but biologically already menaced idyll. Next, along the episodic or the sinuous composition line there can also be seen the closed or culmination line at some parts of the plot in the novel, especially in the "interpolated" story. The two principles of structure are in architectonic accordance, what corresponds with the inner profile of the main hero i. e. Rebula, who tends towards a classic balance, but at the same time he feels the openness and the exciting uncertainty of life.

The plot of the novel consists of a whole range of small everyday matters comprising certain symbolism. As the punctuation, the purest formal basis of expression, signs of dualism can also be found: e. g. colon expresses something logical causatively conditioned as well as implies surprise or opposition. In the semantic level of the novel the basic dualism appears as a relation between regional (dialectal expressions) and cosmopolitanism (foreign words). The intermediary level is represented by the presense of the cosmopolitan element in a folklore phrase. Signs of movement between the traditional arrangement and contemporary uncertainty reveal themselves also in the manner of the composition and linking of narrative unit especially through rhythmical changes.

The basic stylistic level of traditional expressions of the Senčni ples is a realistic one, whereas the "interpolated" story — directed in a documentary way — shows traits of naturalism. The basic stylistic level of the second manner of expression in the novel is Expressionism together with bits of

symbolism and futurism. The concept of artistic creativity as a social—national act leads Rebula into realism, while the awareness of art as an elementary form of the individual freedom or play is reflected in Expressionism.

The appearance of antithetic duality in nearly all, even smallest parts of expression of the Senčni ples and a "parallel" opposition in the inner spiritual structure which is not for the time being analysed — this is the proof of a great artistic potentia of the writer Rebula.

After the analysis of some fields of expression in Rebula's novel a clear answer has not yet been formed to the beginning implied question, namely: What is the image of the man? The answer could be an apriori one: The man is something insufficient, he is a tiny bit which cannot be established and expressed.