

Da je prav prve tri drame bržkone mogoče označiti za najboljše, ni brez zveze s Hiengovo novelistično ustvarjalnostjo in obenem z zakonitostmi radijskega in televizijskega medija, prav v teh igrah se je pokazala Hiengova sposobnost za strnjeno oblikovanje problema, ki se v enem samem loku razteza skozi celoten tekst; obe gledališki igri sta neprimerno bolj ohlapni v svoji zgradbi, ki jo pogojujejo vsebinske zastranitve. O dvodelnosti Osvajalca priča na primer že sama sprememba naslova iz prvotnega Baltasarja, avtor je le premaknil poudarek z ene na drugo 'zgodbo'.

Osnovni Hiengov ustvarjalni postopek, sam po sebi bližji liriki in epiki kot dramatiki, je mogoče ilustrativno označiti z njegovimi besedami, kakor jih na koncu Spominske plošče izreče vdova: »... Nikoli v življenju mi misli niso bile tako nazorne, tako telesne! ... Prišle so podobe. Namah ni bilo nobenega razločka med lepim in grdim, med znosnim in neznosnim ...«.

Dr. Radomir
Ivanović



Sodobna slovenska proza

Potreba po prevajanju in spoznavanju najnovejših literarnih tokov, ki nastajajo v različnih jezikih v skupnosti jugoslovanskih narodov, je več kot očitna že od začetka teh književnosti. To potrebo so zadovoljevali neenakomerno, glede na splošno kulturno in literarno stanje, glede na prispevek posameznih književnosti in na možnost prevajanja. Če upoštevamo preteklo časovno obdobje, številnost literarnih

ustvarjalcev in njihovih del, pomen in priznanja, ki jih ta dela dobivajo v svojih matičnih književnostih ali v prevodih v tuje jezike, nam je jasno, da postaja potreba medsebojnega prevajanja jugoslovanskih književnosti (tej temi je bil posvečen tudi zelo pomemben Traviški zbor o medsebojnem prevajanju književnosti v Mednarodnem letu knjige) s časom vedno nujnejša. Prav tako pa naletimo na vedno več najrazličnejših kompleksnih razlogov za to, da se to prevajanje intenzivira, pri tem moramo seveda upoštevati številne momente, od kulturnih do estetskih.

Očitno je bilo, da med proklamiranim načelom o potrebi prevajanja in med uresničitvijo tega načela obstajajo velika nesorazmerja, in to še zlasti v zadnjih letih, ko so v načrtih založniških hiš literarne stvaritve iz drugih književnosti zavzemale očitno premalo prostora. Poleg tega pa je to prevajanje vse prevečkrat temeljilo na zahtevah recipročnosti, na izbor so pogosto vplivale tudi okoliščine zunaj literature. Ob vsem tem pri obnovljenem zanimanju za literaturo jugoslovanskih narodov in narodnosti z razumljivim navdušenjem sprejemamo vsak nov prevod. Včasih, tak primer je bila npr. skopjanska založba *Naša knjiga*, so tudi same založbe tiskale dela priznanih literarnih ustvarjalcev v tujem jeziku (naj ob tem opozorim kot na hvalevredno dejanje skopjansko izdajo zbranih del Slavka Janevskega v srbohrvaščini v osmih knjigah). Pozornemu analitiku in spremljevalcu literarnega dogajanja ni mogel uiti podatek, da so dela v posameznih jezikih včasih bolj pogosto prevajali kot danes; to je moč dokazati tudi na osnovi bibliografije različnih založb. Glede na kvalitativno rast vseh naših književnosti bi moral biti položaj ravno obraten.

Beograjska založba *Narodna knjiga* je pravočasno reagirala na stalno potrebo po prevajanju literarnih del in je tako v enem samem letu, v zelo kratkem časovnem razdobju, izdala hkrati dvanajst knjig v novo nastali ediciji *Naša obzorja* (*Naši vidici*). Edicija je izšla v dveh serijah, ki nosita naslov *Sodobna slovenska proza* in *Sodobna makedonska proza*, vsaka pa vsebuje dela šestih prozaistov.* Očitno sta bili uredništvi teh izdaj (izbor makedonske proze so uredili Dimitar Mitrev, Radojica Tautović in Cveta Kotevski kot urednik, slovensko prozo pa so Marija Mitrović, Andrej Inkret in zopet Cveta Kotevski kot urednik) pred zelo zapletenim problemom. Morali sta rešiti celo vrsto zadev, začenši z izborom avtorjev oziroma del, predvsem tistih, ki do zdaj niso bila prevedena v srbohrvaščino. Zato so morale knjige, ki so edicijo sestavljale, izpolniti dvojno nalogo: predstaviti najboljše avtorje z njihovimi najboljšimi deli, da bi tako zadovoljili okus posameznega bralca, hkrati pa je bilo treba upoštevati vso prevedeno celoto, ki sedaj deluje avtonomno, kot predstavnik nacionalne književnosti. S tem v zvezi je bila tudi osebna afiniteta posameznih urednikov, saj je morala biti podrejena in prirejena potrebam predstavitve posamezne književnosti.

Čeprav niti v eni od vseh dvanajstih knjig ni niti najmanjše opombe, ki bi govorila o opredelitvi glede izbora, pa se ta opredelitev jasno kaže že iz izbire piscev in njihovih del. Glavna zamisel je bila v tem, da bi bralci srbskohrvaškega jezikovnega področja spoznali pomembne sodobne literarne dosežke. V makedonski literaturi sta to romana *Črno seme* in *Stene* Taška Georgijevskega (izšla sta v eni knjigi), *To Radiovce*, v katero padam globoko Jovana Pavlovskega, *Katovi potomci* Metodija Foteva in *Srebrni snegovi*, roman za otroke izpod peresa Živka Činga. Tu sta tudi dve zbirki pripovedk: *Soparice in druge pripovedke* Slavka Janevskega ter *Reci kamnu, sinko, in druge pripovedke* Simona Drakula. Slovensko literaturo pa predstavljajo romani: *Na robu zemlje* Petra Božiča, *Oče naš* Pavleta Zidarja, *Potovanje na konec pomladi* Vitomila Zupana, *Čaj in puške ob štirih* Dimitrija Rupla, *Resničnost* Lojzeta Kovačiča ter zbirka novel *Silvan*, *Na križišču*, *Leto devetstooseemnajsto* Danila Lokarja.

Uredništvi sta angažirali znane prevajalce (Rista Vasilevske, Cveta Kotevskega, Slobodana Mickovića, Ljubinko Cvetkovićevo ter Branka Karakaša za prevode iz makedonščine, za prevode iz slovenščine pa Marijo Mitrovićevo, Dejana Poznanovića, Tatjano Detičkovo, Ljubiša Djidića, Alenko Pirjevčevo in Branko Dimitrijevićevo), Prav tako sta uredništvi poskrbeli tudi za literarne kritike, ki pa so uvode k posameznim knjigam napisali zelo neizenačeno (Petar T. Boškovski, Radojica Tautović, Dimitar Mitrev, Čedomir Mirković, Jože Snoj, Andrej Inkret, Marija Mitrović in Taras Kermavner). Bibliografije so napisali pisatelji sami, knjige pa je izredno uspešno opremil Bole Miloradović. Z vsem tem sta uredništvi izvedli nadvse pomembno izdajateljsko delo, važno še predvsem zato, ker pomeni začetek te resnično nujne edicije, ki se bo po svoji obširnosti in pomembnosti razvila v pravo malo knjižnico. Že v trenutku, ko so prišle na svetlo prve knjige, postaja ta edicija važna kulturna in literarna dediščina.

* Letos naj bi izšel tudi izbor poezije, in sicer v enakem številu knjig. V makedonskem pesniškem opusu bodo zastopani: Slavko Janevski, Blaže Koneski, Jovan Koteski, Mateja Matevski, Radovan Pavlovski in Aco Šopov, slovenskega pa: Dane Zajc, Kajetan Kovič, Edvard Kocbek, Gregor Strniša, Veno Taufer in Tomaž Šalamun. Poleg tega pa je najavljen tudi izbor del jugoslovanskih narodnosti (albanska in madžarska literatura).

1.

Čeprav je nastal roman Vitomila Zupana *Potovanje na konec pomladi* v letih neposredno pred drugo svetovno vojno, je še danes moderno, nenavadno, slojevito in sodobno literarno delo. To je izvrstna intelektualistična proza z jasno poudarjeno intimistično noto. Ves roman je namreč pisan z aspekta samogovora glavne, lahko bi rekli edine osebe romana. Ta glavni junak si najde sogovornike z razmnoževanjem svoje lastne osebnosti ali z dialogi z epizodnimi osebami. V vsem delu se vsebina omeji na eno samo projekcijo sveta in dogajanja v njem, zato je razumljiva določena stopnja v reduciranju resničnosti. Vrednost tega dela je predvsem v tem, da se pisatelj ukvarja z nenavadnim junakom iz medvojnega obdobja. Ta junak je pogreznjen v apatijo malomeščanstva, ki mu pripada, in ga poskuša premagati, a se v svoji nemoči vedno znova vrača vanj.

Projekcija glavnega junaka je neobičajna za sodobno prozo, zato se lahko bralec upravičeno sprašuje, kako navadna je bila šele za sodobnike, ko je bila napisana. Prav tako lahko brez pridržka trdimo, da je pomenila Zupanova romaneskna proza anticipacijo novih tokov v razvoju romana, anticipacijo, ki je bila pozneje potrjena in je tako še na enem nivoju izpričala nenavadnost tega romana. Lapidarno je izpovedana vrsta včasih nevezanih in neusmerjenih asociacij, ki pa vseeno ohranjajo svojo celotnost in kažejo na posebnost pisateljevega stila in jezika (zlasti poglede ekonomičnosti izraza). Prav lapidarnost je na določenih mestih poetizirala roman, k temu pa je mnogo pripomogla tudi izjemna iskrenost in resničnost izpovedi.

Oseba romana je včasih v svetu izkrivljene psihologije in kaže znake deviacije (shizofrenije, infantilnosti, homoerotičnosti, masohizma), pri tem pa jo bogati presenetljiva prenikavost za anatomijo malomeščanske morale in sploh vsega sveta, ki ga junak označuje. Ironija in samoironija rešujeta roman popolnega nihilizma, ki naredi nesmiselno vsako človeško potezo. Ta ironija prav tako pomaga pri iskanju resničnega smisla življenja; po porazu pa, ko se junak vrne na isti nivo, ki ga je pravkar zapustil, prav s tem vračanjem kaže z močjo pričevanja na številne družbene in individualne alienacije. Na te alienacije pa opozarja tudi z sposobnostjo presoje in predrugačenja. In tu roman prerašča iz psihološke študije v družbeno kritiko.

Ta izrazito psihološki, personalni, intimistični roman je bil bližji povojnemu eksistencialističnemu kot pa medvojnemu socialnemu romanu. Romanopisec se namreč ne ukvarja z junakovim makrokozmosom, ampak z njegovim mikrokozmosom, toda tudi iz tega mikrokozmosa se projicira podoba makrokozmosa, družbenih tokov, saj pisec z bralcem dialogizira s treh gledišč (s Profesorjevega, Tajsijevega in svojega lastnega). Ne da bi iskal bralčevo sodelovanje v presoji, zahteva njegovo navzočnost, da bi lahko privedel svojo izpoved do konca. Dialoška oblika, v kateri je roman pisan, je vsestransko primerna, da se pokaže struktura romana, ki jo je, resnici na ljubo, včasih zelo težko razmejiti. Dialoško obliko je tu seveda razumeti kot realen dialog, največkrat v epizodah ali z epizodnimi osebami, in dialog s fiktivnim sogovornikom, kot je to recimo v primeru s Tajsijem; sem seveda spada tudi nemi dialog, ki ga ima z ženo Sonjo po desetih letih zakona. Z dialoško formo romanopiscu uspeva voditi dialog z enakopravno zavestjo bralca. Tej zavesti so znani številni implicitni tokovi romana, čeprav v njem niso sporočeni in naznačeni, vendar pa obstajajo kot del romana, in sicer

že s tem, ker jih je mogoče povezati z življenjskimi tokovi njegovih junakov. Roman ima izrazito dramsko napetost in Zupan ima brez dvoma sposobnosti dramskega pisca (drame: *Rojstvo v nevihti*, *Upor*, *Tri ure v zamudi*, *Stvar Jurija Trajbasa*, *Barbara*, *Nives*, *Ladja brez imena* in druge), ko vztraja pri dramskih spopadih. Z drugimi besedami, če se na osnovi določene *univerzalizacije*, ki jo Zupan postavlja, čeprav se roman nanaša na malomeščansko slovensko življenje med vojnami, lahko del usode njegovega junaka prenese na vrsto sorodnih usod, iz tega nedvomno sledi, da je bistvo dela spor s časom in iskanje smisla življenja.

Tako eno kot drugo dokazuje, da vzroki nastanka in možnosti, kako razreševati številne kompleksne spore junaka z družbo in s samim sabo, nikakor niso poenostavljeni. Prav tako je jasno, da romanopisec vseh teh sporov ne želi izčrpati niti ne namenoma podajati integralne podobe sveta ali svojemu junaku izbirati ciljev, ki bi bili nad njegovo ozko, intimistično orientacijo ter izborom, saj je Profesor junak s šibko voljo. Junak se zaveda zgrešenosti svojega življenja, vendar v njem še vedno tli potreba za višjimi cilji; mednje v prvi vrsti spadata lakota po življenju in potreba po znanstveni afirmaciji, ustvarjalnosti, polnem in strastnem odnosu do resničnosti. Junak se zaveda zgrešenosti življenja, zato je v svoji nemoči skoraj fatalistično pomirjen s statusom quo, njegov upor pa je samo eden neštevilnih izletov iz mrtvega morja malomeščanskega življenja. Projekcija življenja torej ni podana v celoti. Intimistična projekcija nima svojega antipoda. Prav zato tudi ni pravega spopada, saj junak ne lomi sveta okoli sebe, ampak ga samo definira, glede na to, da je v tem smislu tudi formiran (s svojo vzgojo, podedovanim, z družbeno ureditvijo, z odsotnostjo pravočasnih etičnih odločitev, s pomanjkanjem ciljev oziroma s tem, da se k njim ne bliža), z melanholijo srednjih let, s sporom z mlajšo generacijo, ki začenja zajemati življenje takrat, ko se Profesorju že izmika — v tej luči je značilen odnos med Profesorjem in Tajsijem — in še z mnogočim drugim).

Ceprav vsebuje roman *Potovanje na konec pomladi* celo vrsto eksistenčialnih tem, ni pisan v obliki *romana-eseja*, kljub temu da je v njem nekaj esejističnih odlomkov (značilen je tisti na straneh 34—35). Eden izmed tokov romana je začel zajemati vso tragiko življenja Tajsijeve družine in tako nekoliko stopa iz humoristično-ironično-satirične sheme romana, tako da dobiva oznako protipodobe. Vendar pa Zupan ta tok pravočasno ustavi in vse izpostavi ironizaciji, vštevši to veliko tragično temo (s tem tudi ustvarjanje umetniškega dela). Pisec kaže določen relativizem, ki po eni strani rešuje roman monotonije in odstopanja od svojega lastnega stila, po drugi strani pa kaže, da so vse, tudi najbolj objektivne projekcije dogodkov kljub vsemu samo subjektivne projekcije življenja. Na to kažejo številne in bleščeče observacije, zlasti v najboljših in najobsežnejših delih romana (v prvem in tretjem delu).

Nova velika tema romana je *človeška osamljenost*. Boj proti osamljenosti se je spremenil v boj proti družbi. Kolikor globlji je piščeve intelektualni napor, da bi razrešil vso zapletenost življenja in ugotovil razliko med tistim, kar je uresničeno, in med tistim, kar se je kazalo kot uresničljivo, toliko več novih paradoksov prihaja na dan. In končno se ti vzvišeni napor v junakovi zavesti zreducirajo samo na nekaj najosnovnejših, elementarnih nagonov: konformizem in seks. Tudi sama ironija se ne izogne ironizaciji, tako da postane analiza na koncu romana brezpredmetna, saj bi prav od tod,

s konca romana (pisateljevo sporočilo je imanentno), Zupan moral začeti z novim romanom, kajti s tem prvim ni noben problem dokončno razrešen, čeprav je mnogo povedanega. Antonimije ostajajo še naprej in vprašanje je, ali ne bodo romanopisca napačno razumeli, če rečemo, da je po izkušnji, ki jo je v romanu imel Profesor, rešitev kljub vsemu na drugi strani, tam, proti čemur se je boril, na strani sicer nepopolnega življenja, a vendar življenja, ki ga je treba spreminjati, ne da bi pri tem priznali poraz.

Vrtinec izpovedi, samodefiniranje, zelo veliko sugestivnosti in zanimivosti v romanu, številni in nenavadni obrati, individualni portreti brez posploševanja, vse to kaže na izpopolnitev romanopisnega postopka, na lahkoto pripovedi, ki odkriva rezka in točna psihološka opazanja. Za navidezno lahkoto se sprivajo pisateljevi mogočni intelektualni in ustvarjalni napor *romanopisca*. Za okvirom humorističnih podob (o tem, ali ima Unterbauch sifilis, Tajsijeva mati lasuljo in umetne zobe in podobno) se kaže določen model življenja, ki obstaja neodvisno od tega, ali je resničen v posameznem primeru. Na teh mestih vse prekriva nekakšna renesančna vedrina in brezbriznost, kajti resnica je neizčrpljiva.

Med mnoga protislovja, ki je vanje razpet Zupanov junak, spada tudi dejstvo, da je hkrati *homo ludens* in *homo cerebro* (to vrsto proze imenuje Taras Kermavner *ludizem*). In sicer prav v tem vrstnem redu. Igra je ena izmed možnosti, da pisatelj izraža upor proti siti in samozadovoljni malomeščanski sredini. Igra kot premoč duha, kot sposobnost, da z bistroumnostjo in meditacijo razgališ čim več komičnih strani malomeščanske etike, vedenja, stanja, izza katerih vejeta praznost in neznanje. Nova, velika tema romana je dolgčas.

Ni izključeno, da se malomeščanski upor delno rojeva zato, ker se nič ne dogaja in monotonija ter premočrtno planirano življenje ne obljubljata ničesar novega in vznemirljivega. Moč intelektualnega opazovanja življenja rojeva novo, antipodno opredelitev: poigrati se z vsemi zakonitostmi buržoazne družbe, obenem pa tudi s svojo nemočjo, čeprav iz te izhajajo nova razočaranja.

Dejanje se pogosto dogaja v sami pripravi, v domišljiji. Izginja meja med tem, kar se je zgodilo, in med tem, kar si junak želi, da bi se zgodilo, to zvezo pa piscu omogoča močna umetniška domišljija. Ta domišljija se je najbolj izrazila v nekaterih nadrealističnih odlomkih (ob tem pa je treba pripomniti, da je bilo v slovenski literaturi do Javorška malo nadrealizma — samo pri Vorancu, Kranjcu, Ingoliču in Kosmaču), in v nekaterih fantazmagoričnih predstavah (vsekakor je Zupan najbolj prepričljiv v drugem poglavju; v njem opisuje pijanska razpoloženja in fantazijsko občutje o eksploziji svojega lastnega telesa, in sicer z izredno močno vizualizacijo, tako da podaja bralcu impozantno podobo, kot bi jo videl pri kakšnem našem najbolj uveljavljenem slikarju naivcu). Te fantazmagorične predstave včasih peljejo vse do cinizma, s tem se utrjuje določena grauiranost in angažiranost navidez sicer nezainteresiranega pisca, čigar osnovna funkcija je v izpovedi ne glede na končne posledice.

Ti odlomki kažejo na neizčrpne možnosti oblikovanja novih resničnosti. V podobah, ki v njih opisuje utrujenost od civilizacije (str. 80), obstaja nekaj alogičnosti, ki pa v kontekstu dobijo svoj smisel. Zupan spretno hodi po robu med normalnim in abnormalnim reagiranjem glavnega junaka, med njegovim sadizmom in masohizmom ter redkimi trenutki humanizma, ki pomenijo rušenje tega egocentričnega kozmosa, v katerem biva s svojimi

projekcijami zunanjega sveta. S tem romanopisec rešuje svojega junaka pred različnimi pejorativnimi vzdevki, hkrati pa čuti razumevanje in simpatijo do njegovih dejanj, in sicer zaradi njegovega trpljenja. Bralec ne dobi vloge moralnega razsodnika iz dialoga s piscem, temveč a posteriori, potem ko tudi sam reši mnoge dileme, ki so mučile glavnega junaka te romaneskne proze. To sposobnost, da angažira sogovornika, realizira Zupan zelo prefinjeno in večkrat provokativno, z rafiniranostjo, ki jo lahko le redko srečamo.

Čeprav je Zupanov svet pogosto sestavljen iz obrnjene projekcije življenja, postavljene na glavo, je vseeno izraz nekakšne medsebojne odvisnosti pojavov, ki jih pisatelj karikira s šokantnimi reakcijami svojih oseb (Profesor priganja svojega učenca, naj se zaljubi v njegovo ženo, da bi tako obnovil svojo ljubezen do nje). Pri tem romanopisec noče reči, da mora imeti bolna osebnost avtomatično tudi bolno reakcijo, saj bi se v tem primeru posmehoval vsemu v sebi in okoli sebe. Nihilistična opredelitev eklatantno govori o samouničenju malomeščana brez višjih ciljev in višjega smisla v življenju. To je človek, ki je porušil svojo lestvico življenjskih vrednot, človek, ki se ne potrjuje v nobeni obliki ustvarjanja, človek, ki ga apatija vodi naravnost v samouničenje in destrukcijo. Ali ni to izreden primer odvečnega človeka medvojnega časa brez orientacije v času in prostoru? In čeprav lahko na tak literarni lik usujemo s številnih gledišč celo vrsto upravičenih obsodb, je vendar očitna tragičnost, ki jo osebnost brez vrednosti nosi v jutro nove svetovne kataklizme. V tem trenutku se osebnost s šibko voljo zgublja v svojem lastnem brezupu in strahu pred dogodki, ki prihajajo. Odtod tudi ena izmed funkcij smeha in ironije — obramba pred nezmagljivimi okoliščinami, ki ga silijo, da živi po tujem modelu, brez osebne svobode in svojega lastnega izražanja pogledov na svet. Nadaljnja analiza bi nas morda privedla v neke vrste nadgrajevanje romana. Ta nadgradnja bi morda imela, vendar ni nujno, zvezo s tistim segmentom, ki ga je Zupan zaobjel s svojim romanom.

V življenju Zupanovega junaka obstajajo tri faze. Prva faza je *upor*, ki naj bi predrugačil svet, privedel splošni malomeščanski red do višjega smisla, s tem pa bi tudi življenje posameznika dobilo nov pomen, čeprav bi se ta z drugačnim gledanjem zdel enako nesmiseln. Druga faza je *odtujitev* osebnosti. In to je nova velika tema *Potovanja na konec pomladi*, kajti to je ena osrednjih tem evropskega romana in še zlasti antiromana. Tretja pa je faza *pomiritve* z obstoječim stanjem. Do te stopnje pride ali s tem, da ta uporniška avantura ni bistveno spremenila sveta v junaku in zunanjega sveta, ali pa s tem, da se junak pomiri s pesimističnim doživljanjem sveta in utaplja svoj poraz in tudi številne druge posamične poraze znotraj te dehumanizirane družbe. Mir je na koncu romana obarvan z najtemnejšimi barvami. To ni tisti resignirani andričevski mir vodometi, ki obliva marmorno jabolko. Poti in usoda človeškega življenja so določene ne glede na to, koliko je moč usodo posameznika spremeniti s svojo lastno akcijo. Človek je vezan tudi na to, kar sovraži, prav tako, kot na tisto, kar ljubi.

Epizodne osebe (Tajsijeva mati, Jakobina, Tajsijev stric, Podobnik, praktično torej vsi razen Varvare, Tajsija in Sonje) v glavnem ne prispevajo mnogo k razširitvi dogajanja v romanu. To dogajanje je po piščevi opredelitvi ostalo enosmerno, vse te osebe so samo pomagale k izražanju Profesorjeve osebnosti. Jakobina, Sonja in Varvara kažejo na tri načine panseksualnega opazovanja življenja. V vsaki od teh žensk glavni junak išče tisto, kar

oblikuje žensko bistro, ewig weiblich, tisto, kar odrine vstran vse druge smisle življenja, a česar ni mogoče dešifrirati. To je samo ena od nerešljivih ugank, ki jih Profesor konstatira, preden se s to enigmatičnostjo pomiri. Slikovite in med seboj nevezane sekvence na koncu romana ilustrativno še enkrat prikazujejo neuničljivo in mozaično ponavljanje življenja.

To, kar v Zupanovem romanu najbolj imponira, je možnost nadaljnega in drugačnega dialoga. Veliko vprašanj ostane odprtih, vendar že sam podatek, da se lahko nekatera dogajanja iz romana *Potovanje na konec poletja* izpeljejo v različne kontekste, priča o njegovi polnosti in raznovrstnosti pomenov. S tem je mnogostransko izpolnjena funkcija tega pomembnega romana v celotnem Zupanovem literarnem opusu (v novelistični prozi: *Andante patetico*, 1945, *Potovanje v tisočera mesta*, 1956, *Sončne lise*, 1969, *Trije konji*, 1970; v romaneskni prozi: *Vrata iz meglenega mesta*, 1968; in v že omenjenih dramah).

2.

Že površna vzporednica, ki jo lahko potegnemo med tradicionalistično realistično literaturo in med moderno eksperimentalno književnostjo, nas navede na misel o številnosti vzrokov, ki so pripeljali do tega spopada. Očitno je, da npr. v makedonski književnosti še traja tematsko in slogovno ponavljanje, medtem ko je vidna skupna karakteristika v slovenski literaturi želja po novih, doslej neuresničenih oblikah literature. Zato skuša zelo veliko avtorjev preseči zasičenost z literarnimi oblikami in hoče z izjemno kreativno-imaginativno in kontemplativno igro utrditi poti novemu literarnemu izrazu. Ta večna težnja vseh literarnih generacij je bila odvisna od tega, če so se v literarnem ustvarjalcu hkrati srečale izjemna nadarjenost, miselnost in sposobnost za korenite spremembe obstoječega stanja v literaturi.

Že pri srečanju s prejšnjimi deli mladega slovenskega pisatelja Dimitrija Rupla, ki je doslej v zelo kratkem času od 1968 do 1972. leta objavil štiri knjige (*Na pol poti do obzorja*, *Bele sobe*, *Tajnik šeste internacionale* in v soavtorstvu z Matetom Dolencem *Peto nadstropje trnadstropne hiše*) je bilo moč opaziti nenavadnost njegove proze in nevsakdanji stil, ki ga neguje kot upor do tradicionalne književnosti. Glede na to, da se bo kmalu pojavila še ena avtorjeva knjiga proze (*Čas v njej rabelj hudi*) in knjiga kritik (*Branje*), je vprašanje, koliko se bo želja po eksperimentu v besedni umetnosti obrnila v svojo negacijo. Vprašanje pa je tudi, koliko bo doslej že obširen literarni opus sedemindvajsetletnega književnika prispeval k tradiciji, ki je proti njej to delo nastalo, da sploh ne govorimo o večnem vprašanju o trajnosti in pomenu literarnega dela v prihodnosti.

Nikakor nočem trditi, da lahko že na osnovi prvih vtisov ob srečanju z romanom *Čaj in puške ob štirih* lakonsko sprejmemo ali zavrnamo Ruplovo prozo. Vendar pa mislim, da so temu romanu pripisovali več pozitivnih kvalifikacij, kot jih v resnici zasluži. Ruplov roman se pri podrobni analizi izkaže kot antiliteratura oziroma kot parcialni roman, literarni žanr, ki gre z določenim številom strani mimo literature. Morda je zato *Beležnica* kot dopolnilni tekst nujno potrebna za delno sprejemanje te romaneskne proze. Beležnica namreč omogoča pogled od blizu v piščev delovni laboratorij.

Rupel se ukvarja z bistvenimi vprašanji naše sedanjosti. Roman je posvečen dogodkom v študentskem gibanju na ljubljanski univerzi pred nekaj leti. Avtor se je opredelil za vsebinsko bogato tematiko iz potrebe, da

o njej priča kot umetnik in sodobnik. Očitno pa je njegova umetniška podoba težko sprejemljiva, čeprav se tudi sam zaveda te odbijajoče lastnosti svojega romana in na mnogih mestih z odvečno lapidarnostjo jezika in fragmentarnostjo pri njej namerno vztraja. S tem pa iz romana ustvarja neke vrste literariziran scenarij, sinopsis, nekaj bolj ali manj slikovitih sekvenc, ki se izgube iz spomina in ne spodbujajo k razmišljanju toliko, kot bi jo ta vrsta tematike in sposobnost meditativnega pisatelja zahtevali. V čem je potem vrednost tega umetniškega eksperimenta, če ni uspešen na teh dveh osnovnih nivojih? Na to vprašanje je najbrž težko dokončno odgovoriti. Namesto dokončnega odgovora pa kritik lahko, čeprav tvega, da mu bodo pripisali konvencionalnost in nerazumevanje, pove svoje neposredno, primarno mnenje, še preden s strogo racionalnimi kategorijami ugotovi vse te negativne kvalifikacije v Ruplovi prozi, v *Čaju in puškah ob štirih*.

Ko gre za humoristično vizijo oziroma za zelo skeptično in ironizirajočo funkcijo umetnosti, bi v prvi vrsti morala obstajati vzporednica med tistim, kar je parodirano, in novo obliko, ki jo avtor ponuja. Očitno pa namesto realističnih deskripcij Rupel bralcu ponuja samo ekstraktne percepcije in meditacije ter pri tem misli, da mora resničen dialog speljati s tega začetnega nivoja. Implicitno sporočilo dela je, da se tisti bralec, ki se ne povzpne na piščev nivo, ne more spuščati v nadaljnje pomene, razmišljanja in razločevanja v romanu in zunaj njega. S tem da Rupel zanikuje določeno obliko literature, v disperzivni podobi, atomizirani in razglašeni, negira tudi svoj lastni umetniški poskus. Zato se upravičeno zastavlja vprašanje, ali ima smisel pisati to novo literarno delo, če je kot negirajoča oblika tudi samo destrukturirano.

V številnih funkcijah humoristične vizije sveta je očitno, da mora obstajati izhodiščna točka, osnova, ki ostaja kot stalna opora, temeljni kamen nove poetike. Ko je romanopisec porušil hišo in temelje, je moral ohraniti temelje za novo gradbo po lastnem okusu, kajti iz tretjega dela *Beleznice za roman* lahko vidimo, da je Rupel pisatelj, ki zelo angažirano in prizadeto razpravlja o eksistencialnih vprašanjih sedanjosti. Zato na osnovi igre v umetniški podobi ni mogoče sklepati, da mu igra rabi samo za to, da bi pokazal nesmisel vsega. Prava meditativna tuhtanja so potrebna za razrešitev vseh pomenov umetniške podobe, ki jo prinašajo *Čaj in puške ob štirih*. Včasih je to pretežko delo, tako kot v pravljici o cesarjevih novih oblačilih.

Povzemanje posameznih poglavij na začetku je Rupel izkoristil tako, da se je poigral z bralcem in je pogosto odstopil od bralčeve navade, da se proporcionalno s tistim, kar je sežeto v resumeju, pozneje razvije široka freska dogajanja. In ta igra je sprejemljiva, kajti gre za ustvarjanje novih navad pri bralcu in za potrebo, da za novo vrsto literature zagotovi tudi ustreznega bralca. Prav tako je sprejemljiva Ruplova neprikrita tendenca z *gostitvijo podob*, kajti deskripcija in konvencionalna konverzacija utrujata sodobnega človeka z obilico besed, napisanih ali izrečenih. Zato je bralec včasih seznanjen z množico medznakov, z zelo fluidno mejo med realnim in fantazmagoričnim. Podobe dogajanja trgajo kronologijo, ambient, sukcesijo, na kar smo bili navajeni. Te podobe hkrati rušijo vzročnost; vse to so delno počeli že mnogo prej, v romanu toka zavesti, v antiromanu, tako da to ni nobena posebna novost. Prav tako ni nobena pomembna novost, da se tematika ne izčrpa in se vse relativizira do te stopnje, ko znana identifikacija pisatelja z liki junakov kot kategorija preprosto neha obstajati. V tem pogledu je Rupel za popolno sugestivnost, ker je v romanu postavil popolno

distanco med bralcem in dogajanjem, z dodatkom pa znova vrne in retroaktivno vzpostavi tisti medodnos, ki mora obstajati tudi v najbolj eksperimentalnem delu, da bi bila lahko vzpostavljena nova kombinacija med bralcem in delom oziroma da bi bralca napeljal v nove sfere romana.

Ruplov roman gre najprej k individualizaciji. Površno skuša oblikovati, v kroki-potezah, nekaj oseb (Sandro, Praprotnik, Nuša, Danijela, Stergar, Šilc), takoj zatem pa jih razosebi, saj zgube tiste značilne poteze, ki se kažejo v medsebojnih odnosih. Zato izpod umetniških podob kaže svoj obraz ideja, roman pa se iz umetniškega berila spreminja v traktat. Kot ni bilo mogoče slediti podobi, se na žalost niti ideja ne kaže v svoji polnosti, saj je tudi sama izpostavljena uničujoči ironizaciji. Ostane nam torej sklep, da resnične romanopiščeve možnosti lahko zaslutimo samo v majhnih insertih, nevelikih pasajah redkih miselno bogatih odlomkih, ki s številnostjo podobnosti razbijajo strukturo romana (zabave, scene v restavraciji, bolnišnici in podobno). Prav tako lahko sklepamo, da v romanu *Čaj in puške ob štirih* obstaja določen razkorak med piščevimi željami in možnostmi, da je Rupel v tem trenutku, v obliki, v kakršni je ustvarjena ta romaneskna proza, daleč od tega, da bi našel tisto skrivno formulo, magični postopek, ki bi mu omogočal, da bi roman hkrati pomenil tako trajno umetniško delo kot tudi nov žanr, ki se bo, z odpori ali brez njih, prav gotovo uveljavil v nujnem razvoju besedne umetnosti. Sama tematika še ni bila dovolj.

3.

Nasproti Zupanu in Ruplu, nasproti literarni metodi, ki jo negujeta, ohranja Lojze Kovačič, zlasti v romanu *Resničnost*, ki je pred nami, doslednost pomena tistega, kar nam sporoča. Njegova projekcija je izrazito avtobiografska, njegovo poetiko lahko določimo kot prizadevanje za tem, da bi čim bolj zvesto prikazal življenje in bi na osnovi te vzporednice čim bolj angažiral bralca. Pri tem ima Kovačič specifično stališče, ki se kaže v pisanju indirektno angažirane proze. Te vrste prozo karakterizirajo prav njegovi junaki, sama avtorjeva osebnost, ki se projicira skoz enega junaka (*Pisar Čata*), ki je po mnogočem specifičen.

Osnovna specifičnost, ki je spremljala Kovačiča od začetka, ko se je pojavil v literaturi s proznim ciklom Ljubljanske razglednice leta 1953, in se je nadaljevala tudi pozneje,* je bilo sovražno stališče do njegovih del. Vzrok temu negativnemu odnosu je bila družbena kritika, ki jo je prinašala njegova proza, pa tudi pesimizem, ki je bil tedaj, ko so izhajale knjige, skoraj vedno literarno bogoskrustvo.

Tudi Kovačičeva biografija je nekoliko različna od drugih slovenskih pisateljev. Zato lahko navajanje nekaterih elementov njegovega življenja pomaga bralcu lažje in globlje prodreti v njegovo umetniško prozo. Kovačič je bil rojen v Baslu v Švici, kot sin slovenskega izseljenca, ki se je pred drugo svetovno vojno vrnil v Slovenijo. Razpadanje družine, neiznajdljivost v zelo burnem času pred vojno, med njo in po nji je večstransko vplivalo na oblikovanje pisateljeve osebnosti. To lahko vidimo tudi v romanu *Res-*

* Zbirka novel *Ključni mesta*, 1964; roman *Deček in smrt*, 1968; novela in roman pod naslovom *Poročila v spanju — Resničnost*, 1972; poleg tega je Kovačič objavil tudi nekaj knjig za otroke: *Novoletna zgodba*, 1959, *Zgodbe iz mesta Rič-Rač*, 1962).

ničnost, kajti v njem so daljši odlomki s konca romana posvečeni družinski zgodovini, kjer Kovačič pripoveduje v skoraj feljtonističnem stilu, hkrati pa je dobro podal atmosfero življenja glavnega slovenskega mesta. Vendar bomo pravo in popolno fresko vseh dogajanj iz te nenavadne družinske zgodovine Kovačičevih, ki ima mnogo podobnosti s številnimi drugimi slovenskimi izseljeniškimi družinami, lahko spoznali šele, ko bo prišel iz tiska novi Kovačičev roman-trilogija z nadvse simboličnim naslovom *Prišleki* (z naslovom, ki asociira na istoimenski roman Milutina Uskokovića, objavljen v Beogradu 1910. leta).

Nasproti določeni estradnosti posameznih književnikov v sodobni slovenski literaturi je Lojze Kovačič obrnjen k sebi, medtem ko je njihova osnovna ambicija v želji, da bi spremenili trenutno stanje in bi se razlikovali od dosedanjih literarnih ustvarjalcev. Kovačiču pa pisanje romana pomeni ustvarjanje mikrokozmosa, zato ne bi mogli reči, da je v njegovi prozi velika stopnja pisateljeve angažiranosti. Kovačič namreč bolj pripoveduje oziroma prenaša realne dogodke skozi prizmo avtentičnega doživljanja, pri tem pa si seveda prizadeva, da s to prozo spremeni družbo, ki v njej njegov junak živi in trpi. Ta očitna skromnost veje iz vsega Kovačičevega literarnega opusa, vendar pa na številnih mestih povzroča izgubo bralčevega interesa. In prav s tem odnosom ter načinom, s pogosto naturalističnim prenašanjem preteklih dogodkov lahko naredimo paralelo z anglosaksonskimi neonaturalisti, zlasti tedaj, kadar gre za prozo iz vojaškega življenja. Avtentični Kovačičev prispevek je v tem, da prikazuje življenje svojega junaka integralno in brez kakršnihkoli neposrednih obsodb, kajti glavna krivda je v njegovem junaku, v njegovi nemoči, da bi spremenil svet okoli sebe, glede na to, da se junak pomirja z vsem, kar se dogaja v njem in okoli njega, ter se trudi vse to stoično prenašati.

Drugo razliko pa bi lahko našli v določeni optimistični razvojni liniji glavnega junaka, ki si želi topline, ljubezni, sočustvovanja. Ta junak nosi v sebi precejšen kvantum humanosti, ki jo pogosto zaradi naključnih nespo-razumov z okolico pripelje do najbolj črne tragike (Čatovo bivanje v kazenskem oddelku). Junakova humanost bi prav lahko doživela tragičen konec, če se ne bi v določenem segmentu tega neprimernega življenjskega položaja obrnilo na bolje, in se ne bi na obzorju pojavile nove, ugodne možnosti. Vendar se življenje, odvisno od številnih podrobnosti in okoliščin, ne giblje ne-pretrgano niti v eno niti v drugo smer, ampak pogosto amplitude življenja pričajo o njegovi nestalnosti. To pa po drugi strani kaže na nepopolno iz-oblikovano osebnost romanesknega junaka, ki se preveč oblikuje glede na okolje, ki ga obkroža. Namesto tega bi moral na osnovi dokončnih opredeljenj po vseh skušnjavah in dilemah, ki je šel skozi, končno zavzeti vitalistično stališče ter svoje življenje usmeriti ter uravnotežiti tako, kakor bi mu najbolj ustrezalo. Ta osebni namen, osebno srečo, ni težko doseči, saj je Kovačičev junak zelo skromen, zato zastavljene cilje toliko lažje dosega.

S precizno analizo bi lahko v Kovačičevem romanu našli precej sestavin psihološkega romana, slutenj, na osnovi katerih bi lahko govorili o odtujitvi osebnosti, o izgubljenosti človeka sodobne civilizacije, o tezi izkoreninjenosti, ki na njej romanopisec ves čas implicitno vztraja. Njegov junak namreč ni vraščen v nobeno od okolij, ki jim je v določenih obdobjih svojega življenja pripadal, in prav ta okoliščina je vzrok njegove nestanovitnosti in pogosto tudi tragike. Prav gotovo izhaja od tod tudi njegova tako lahka pomiritev

z najbolj neprimernimi in najbolj neugodnimi okoliščinami. Treba je povedati, da takih prikritih pomenov v romanu *Resničnost* ni veliko in bi vsaka nadaljnja, podrobnejša analiza romana morda šla k nadgrajevanju nečesa, česar v romanu ni. S tem v zvezi je treba povedati, da je roman mnogo primernejši za branje, za to, z ničemer moteno bralčevo doživljanje, kot pa za najrazličnejše literarne analize.

Če bi roman ocenjevali po strogih literarno-estetskih kriterijih, bi prišle na dan številne nepopolnosti, ki jih pisec niti ne poskuša prikriti. V tem pogledu je ena najvidnejših pomanjkljivosti *pomanjkanje simbolizacije*, globlje logike, ki bi sevala iz teksta ali konteksta romana. Potem je jasno razvidno, da roman teče v enolinijski pripovedi, najpogosteje v horizontali, da ne prinaša veliko novosti, niti tematskih niti stilskih, da je v mnogih pasajah pisan v publicističnem slogu, ki mu je bolj važna informacija kot metaforizacija jezika. Prav tako je razvidno, da Kovačič ne bogati sodobnega jezika in je njegovo osnovno hotenje fabuliranje. Fabula je namreč bistvo njegovega romana, tiste inovacije pa, ki jih je vnesel v roman (dvojezičnost, lascivne scene, žargonski izrazi, ki so se v današnjem času izredno razširili), zgubljajo pomen. Tako Kovačič s prozo, kot je *Resničnost*, v sodobni slovenski literaturi ne bo ostal kot pisatelj, ki bi odpiral nove poti in omogočil tej literaturi izlet v nove sfere, kajti roman je v mnogih pasajah standarden in z ničemer ne izstopa iz skupine sorodnih romanov.

Po drugi strani pa je očitno, da spada Kovačič v polifoniji slovenske povojne literature (Zupančič, Hieng, Smolè, Zupan, Rupel, Zidar, Lokar, Božič in drugi) med tiste pisatelje, ki ustvarjajo humano intimistično prozo, vso v prvi osebi. Ta proza sega od optimistične (včasih je pripeljana do meje idealizacije) do pesimistične vizije življenja (s popolnoma naturalističnim opisovanjem), tako da lahko določeno toleranco različnih tolmačenj življenjskih manifestacij razumemo tudi kot psihološko in pogosto celo estetsko ter filozofsko oscilacijo. To pa seveda jasno priča o iskrenosti, s kakršno nastaja ta vrsta proze, ta iskrenost pa včasih ni enakovredna zamenjava za tisti umetniški domet, ki ga ta proza ni dosegla. Nad avtobiografskimi projekcijami bi morala vedno stati kot vodnica ideja, da je delo ustvarjeno zaradi obogatitve sveta umetnosti, ne pa zaradi kvantitativnega množenja.

Ena od tez, ki implicitno izhajajo iz proze Kovačičevega romana, je med drugimi teza o izvirnem grehu ter trpljenju, ki rabi za odrešenje vsega, kar je junak neposredno ali posredno zagrešil. Dobro znana teza je vzeta iz ruske književnosti, torej iz tujega literarnega vzora, vendar pa je Kovačiču in njegovemu junaku zelo blizu, saj spada v njegovo vizijo življenja, v tisti ozki krog najbolj intimnih življenjskih opredelitev. Zato njegov junak v vsem toku romana ne pozna pravega upora proti deviacijam v človeškem vedenju niti takrat, ko spoznava tuje nepopolnosti, ko vidi golo človeško zlobo, ki od nje sam trpi (pričanje lažnih prič). Upora pa ne pozna zato, ker kot antipod tej zlobi in nepopolnosti obstajajo ljudje, ki so zanj moralen vzor (poročnik Nikola Gravovski), in je prepričan o ugodnem preobratu.

Na koncu je treba pojasniti tudi pisateljevo stališče do osnovne ideje romana, ki je vsebovana že v naslovu. S tem preprostim pojmom pisatelj dokazuje kompleksnost romana in potrjuje svoj dialektični pogled na svet. Pri tem pa razkriva, da z druge strani vidnega in tega, iz česar je sestavljeno človeško izkustvo, obstaja nešteto novih izkustev; te Kovačič pogosto zelo iskreno sporoča v lucidnih opažanjih, ki sestavljajo najboljše strani tega

romana. Pri tem pa Kovačič ne prinaša apodiktčnih sodb, ne deluje kot edini posvečenec resnice, temveč tiho meditira pred bralcem. Kot primer naj navedem tale odlomek:

»Vsa ta veriga vzrokov, posledic, smrtonosna molčečnost resničnosti, pred katero lahko snameš kapo in se odločiš za dvoje: za smrt ali za laž. Zunaj je sijal rjavi, prsteni krug v avgustovski vročini, napol podoben prijatelju, napol sovražniku in tule je sedel mlad vojak v letu 1950, ki mu življenje še do zdaj ni hotelo napraviti obraza, najbrž zato, ker ni niti sekunde verjel v obstoj legende pred svojim rojstvom in v obstoj svojega lastnega življenja, ampak kratkomalo v obstoj resničnosti od začetka do konca. To, da je neresničen zdaj, kakor je bil prej, je bilo kakor nagon.« Resničnost je torej nadrejena kategorija, pisatelj pa s tem stališčem (»obstoj resničnosti od začetka do konca«) nastopa proti determiniranosti, in to tako v prihodnosti kot v preteklosti. Empirija je pomagala glavnemu junaku razumeti, da je življenje s številnimi vezmi omejeno na manj znane zakonitosti, številni obrati v človekovem življenju pa so odvisni od okoliščin, ki so nepredvidljive. Zato se Čata najpogosteje opredeljuje za sedanjost, za trenutek, ki v njem obstaja. Hkrati pa skuša eliminirati negotovost prihodnosti, ne da bi se spuščal v bolečo preteklost. Tako opredelitev bi si lahko različno razlagali, toda na osnovi celotnega pomena romana je jasno, da zunanje okoliščine obvladujejo junakovo usodo, da junak pravzaprav služi življenju za utelešenje ene od številnih oblik bivanja in njegovih emanacij. Junaka oblikujejo okoliščine.

Romanopisčev izpovedni tok teče brez posebnih nenadnih obratov. Številnih scen, ki se kot veriga povezujejo ena za drugo v dolgem kronološkem zaporedju, si ne moremo zapomniti enako intenzivno, ker niso naslikane z enako močjo. Če zanemarimo retrospekcijo družinskega življenja, ki dodatno osvetljuje junakove postopke in usodo ter je kot rdeča nit, in uvod za izredno efektne konec romana, nam v njem ostajajo tri težišča. Vidimo jih lahko v naslednjih celotah: življenje v kazenskem oddelku, bivanje v Nišu in vrnitev v Ljubljano. Junakovo tavanje po Ljubljani je še eno pričevanje o tem, da življenje ni preveč darežljivo do tistih, ki je do njih že v začetku skopo, in da mora junak znova v spirali prehoditi stopnice življenja, če hoče najti svoj prostor pod soncem. To drugače trajno spoznanje je tu postavljeno v prvi plan in posebej poudarjeno kot zadnji akord romana, kajti junak ostane v mestu, na klopi »v znameniti legi embria, v kateri mu je bilo od vseh položajev še najtopleje.« Roman bi bilo treba, tako kot tudi analizo, začeti znova.

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)



Radomir
Ivanović

Slovenska sodobna proza

(Nadaljevanje in konec)

4.

V nasprotju s Kovačičem, ki dobesedno ohranja enakost življenjskih in umetniških pojavov, si Peter Božič prizadeva, da bi z nekaterimi bistvenimi problemi sodobnega bivanja pokazal na nasprotje med zunanjimi manifestacijami in neomejenim svetom intime v premaknjeni projekciji svojih junakov. To pa je pogojevalo in hkrati tudi omogočalo nenavadne projekcije junakov romana (večino junakov tega romana je Božič spoznal v bolnici za duševne bolnike).

Med tremi do zdaj objavljenimi romani (*Izven*, 1963, *Na robu zemlje*, 1968 in *Jaz sem ubil Anito*, 1972) je Božičevo najbolj reprezentativno delo *Na robu zemlje*, in sicer zaradi številnih značilnosti. To delo določeno podaja tudi literarne žanre in zvrsti, s katerimi se Božič ukvarja (pripovedno prozo je začel objavljati že leta 1954 v reviji *Beseda*, zelo znan pa je tudi kot dramski pisec, tako da je mariborska založba Obzorja izdala kot posebne knjige njegove drame: *Zasilni izhod*, *Križišče*, *Dva brata*, *Vojaka Jošta ni*, *Človek v šipi in Kaznjenci*), saj je prevedeni roman (v izvrstnem prevodu in z odličnim predgovorom Andreja Inkreta) v svojem bistvu romaneskno-dramska oblika, ker je pisan v obliki nepretrganega dialoga oziroma v monologih in dialogih, in to skoraj v celoti.

Ta vsebinsko bogati roman, nedvomno eden najbolj dragocenih v po-vojni slovenski književnosti, vsebuje nekaj osnovnih tem, od katerih bi izločili dve za začetek analize. Prva se nanaša na bistvena eksistencialna vprašanja o smislu življenja, druga velika tema pa govori o človeški osamljenosti. Zato ni naključje, da je Božič začel roman z odlomkom iz *Bratov Karamazovih*: »Zakaj danes stremlji vsak za tem, da bi se kar najbolj oddaljil od drugih in hoče le v sebi izkusiti polnost življenja; toda uspeh vseh njegovih naporov je namesto polnosti življenja le popoln samomor, ker se namesto popolne opredeljenosti svojega bitja izgublja v popolno osamljenost. Kajti v našem stoletju so se vsi spremenili v posameznike, vsak se umika v svoj brlog, vsak se oddaljuje od drugega in skriva sebe in to, kar je in kar ima in konec je ta, da odbije samega sebe od ljudi in ljudi od sebe...«

Primer iz Dostojevskega ni izbran zato, ker bi bil najbolj primeren povzetek enega od osnovnih pomenov Božičevega romana, kajti vzporednico med Dostojevskim in Božičem lahko potegnemo na več ravneh, od atmosfere, izbora junakov in bolnice za duševne bolnike, njihove nenavadne duševne preobčutljivosti, pripravljenosti na zločin (*rdečelasec*), odpadnikov družbe, zakonske neuglašenosti, osamljenosti, pa vse do načina razmišljanja, in celo nekaterih parafraz Dostojevskega, ki jih najdemo na strani 193 (tu avtor govori o obstoju ali neobstoju boga oziroma o pripravljenosti človeka, da v odsotnosti boga počenja zločine, kar je neposredno privzeto iz Dostojevskega). To je pravzaprav tema za primerjalni študij, naša naloga pa je, da v kratki razlagi, kolikor nam pač prostor dopušča, pokažemo, kakšne

novosti prinaša roman s svojo tehniko in vsebino; tu pa so te novosti izredno vidne.

Premaknjena psihologija junaka je avtorju dovoljevala, da je nenehno projiciral svet z različnih zornih kotov, da je našel nove vidike in na različne načine razpravljal o tistem, kar ima za bistvo življenja. Predvsem so to številne dileme pri vsakem od maloštevilnih in posplošeno naznačenih, čeprav zelo v odtenkih naslikanih portretov v romanu: *brezposelni, rdečelasec, igralec, igralčeva žena, medicinska sestra*, medtem ko se druge osebe (direktorjev pomočnik, šef laboratorija, Ofelija) izrazito epizodne. Te dileme rabijo za prečiščevanje etičnega kompleksa. Moralno preizkušanje preteklosti in sedanjosti v odvisnosti od preteklih dogodkov oziroma od nespremenljive preteklosti, podaja avtor prek številnih izredno zanimivih, novih in točnih opažanj. Roman je bogat z intelektualističnimi opazovanji, ki se večkrat kažejo prek paradoksov, zato jih v prvem trenutku težko sprejmemo; zlasti zaradi tega, ker na redkih mestih, kjer se zgublja simbolistična projekcija, čutimo padec romana (dve taki mesti sta) in pisateljev napor, da bi obdržal intenziteto in napetost upiranja, pri tem pa ne zašel v prazne teoretične konstrukcije ali literarizacije.

Junak romana je travmatizirana osebnost, predvsem zaradi svojega nesrečnega otroštva (v tem sta Kovačičev in Božičev junak, kot bi bila izšla iz iste družine), a tudi zaradi poznejše usode, saj mu ni bila naklonjena. Zaradi spora s časom in nepristajanja na polresnice je junaku usoda vsak dan krutejša, to pa je vzrok za vse večje nerazumevanje sveta in za globljo tragiko; ta se konča v popolnem prelomu z družbo, z družabnim bitjem. Zaradi te okoliščine se junakova projekcija sveta vedno bolj oddaljuje od objektivne projekcije, glede na to, da je edina možnost preverjanja samo verbalna, meditativna. Božičev junak išče »čiste oblike«, in ker jih ne more najti, se pogreza vedno globlje v peklenske kroge samomučenja; svojo filozofijo izdatno podkrepljuje z mikroanalizo družbenega dogajanja, ki je daleč od popolnosti. Vendar so tudi te nepopolnosti nenaravno pretirane z izrazito subjektivnostjo, tako da je normalna posledica popolno izobčenje osebnosti iz sveta, ki jo obkroža. Odtod tudi skrajno pesimistično obarvana podoba življenja, odvečnost, najbolj črna duševna stiska, nesmisel, ki ga s popolnim razumevanjem lahko sprejmemo samo tedaj, če ga jemljemo kot osebni brezsmisel, kajti Božič ne kaže integralnega sveta, tako da posamezna resnica ni nujno tudi popolna resnica.

Kljub premaknjeni psihologiji glavnega junaka, *brezposelnega*, psihologiji, ki pisatelju omogoča fantazmagorične podobe, somnambulna stanja oziroma polet ustvarjalne domišljije, kljub vsemu temu ima glavni junak izjemno močno analitično moč; to bi na videz lahko rabilo vseobsežnemu pojmovanju zakonitosti življenja. In resnično se v številnih razmišljanjih o življenje kaže ta izjemna moč sklepanja in začenja junak, namesto začetne premaknjene, dobivati povsem normalno psihologijo, čeprav se še vedno pogosto spreminja njegova osebnost; to je odvisno od tega, v kakšnih okoliščinah živi in kaj se dogaja na njegovem čustvenem nivoju. Kajti v trenutkih, ko pojema ljubezen, se krepi njegova razdiralna moč samoanalize in analize družbe, družbena kritika, destrukcija, pesimistična vizija življenja preplavlja vse dele življenja. V primeru pa, ko se vsaj neznatno razvedri nebo njegovega življenja, se ta vizija obrača k bolj umirjenemu in objektiv-

nemu razmišljanju, čeprav to nasprotje v Božičevem romanu ni dovolj jasno pokazano.

Samokritičnost, kritična zavest, ki z njo *brezposelni* dela anatomske reze o tujih in svojih postopkih oziroma o medsebojnih odnosih, pomaga k hitrejšemu razumevanju Božičevih moralnih, etičnih in filozofskih stališč. Ta stališča so izražena na način *romana* — ideje in v njih lahko prepoznamo vpliv nekaterih sodobnih eksistencialističnih filozofov (Sartrova teza o nasilju, gnusu in nekoristnosti, Camusova teza o samomoru, o neobčutljivosti narave za tujo bolečino in podobno). Božič je načel več eksistencialnih vprašanj, zlasti če upoštevamo njihov medsebojni odnos (nasilje in nemoč, problem krivde, problem čiste vesti, družbeno in individualno bitje ter še mnogo drugih vprašanj). Lahko opazimo, da so mnoge od teh tem presegle pisateljevo filozofsko moč, roman pa nam zapušča vtis prehitrega zaključka, rečemo celo lahko, da je nedokončan. Kljub tej in taki filozofski osnovi moramo priznati, da vsebuje delo mnogo izrednih umetniških podob, ki imajo svoje sporočilo in svojo samostojno filozofijo, vendar ponekod ta umetniški vtis deluje antinomično, večkrat v sebi skriva protislovja. Zato je tolmačenje pisateljevega oziroma junakovega življenjskega stališča odvisno od tistega, ki roman analizira (po našem mišljenju bi bilo napačno izenačevati zločin, ki izhaja iz spopada dveh vojskujočih se strani, kajti ne moremo postavljati na isti nivo krivde *brezposelnega*, ki je na strani partizanov, in krivde *rdečelasca*, ki je na strani nemške vojske, ravno tako kot ne moremo izenačevati načel dobrega in zla niti v najbolj abstraktnem pogledu).

Že ta primer je zadosten dokaz, kako lahko odvečno posploševanje ali poskus, da bi pisatelj našel »čisto obliko«, pripelje od objektivnega, dialektičnega opazovanja sveta do metafizičnega, do absurda, do spekulacije, ki še bolj zamota klobčič eksistencialnih vprašanj, namesto da bi pripomogla k razreševanju. Dva razloga vplivata na pisateljevo idejno neusmerjenost: zoževanje gledišča in prepogosto posnemanje nekaterih idej današnjega trenutka, in sicer tistih, ki so pomnožene z opisom vsake od človeških usod. To zoževanje in posnemanje Božič sicer podaja v družbenem kontekstu, vendar pa jasno kaže na odsotnost zgodovinske perspektive in z nekaterimi svojimi lastnostmi vodita do absurda (odnos krvnika in žrtve; koliko je možna svoboda osebnosti; ali obstaja absolutna resnica, je deljiva ali ne; koliko odvrčanje zablod ene vrste vodi k ustvarjanju drugih stranpoti; ali obstaja moč človekove komunikacije in podobno).

Očitno je Božičev junak, kot bi rekel Viktor Šklovski, »človek na svojem mestu«. Ta odvečni junak našega časa je, odpadnik družbe, čeprav niso jasno vidni vsi vzroki, ki so ga pripeljali v tako stanje (če izvzamemo nesrečno otroštvo in pretirano občutljivost). Ta junak živi po podstrešjih, v atmosferi, ki včasih spominja na Kafko, zbehan je zaradi vsesplošnega nesmisla, nedelaven človek je, ni pripravljen, da bi karkoli spremenil v zunanjem svetu, ker se naprej pomirja z ustrojem sveta. Ta lastnost pa postaja splošno tipična za številne druge like tega romana ter tudi drugih proznih del v slovenski književnosti, tako da Božičev junak živi verjetno tudi zato, da bi na svojem primeru in na primeru ljudi, s katerimi prihaja v stik, pričal iz dneva v dan o svojem neizbežnem porazu. Tako tiste redke izjeme, ko junak poskuša spremeniti svojo življenjsko filozofijo (*brezposelni* najde delo), bolj spominja na melodramatičen preobrat kot pa na resničen

poskus, da bi spremenil svet. Zato je popolnoma jasno, da junak celo nezavedno niza svoje male in začasne poraze, da bi pokazal, kako ni nobenega izhoda iz tega življenja, ki je »odlaganje končnega padca« in vsesplošen poraz, začel že ob rojstvu. Vendar v njem obstaja želja gibanja, želja po absolutnem spoznanju, prav to pa je spiritus rector njegove osebnosti, ta želja po absolutnem spoznanju (»Na koncu koncev, to, kako živim, je lahko napačno in zasluži obsodbo in prezir... lahko se mi maščuje, lahko doživim še en neuspeh, ampak zato bom na koncu gotovo vedel, zakaj se je to zgodilo in zakaj je treba drugače,« pride do spoznanja *brezposelni*).

V junakovi psihologiji se oblikuje prostor med tistim, kar sklene kot homo cerebris, in med tistim, kar sklene kot aktivna oseba. Ves proces poteka pod okriljem prve oznake, hotene opredelitve pa se nanašajo samo na svet meditacije, medtem ko se v praktičnem svetu osebe romana nikakor ne znajdejo. Zato tudi nikoli niso v središču dogajanja, ampak na robu, zemlje, kakor pravi naslov romana, na robu osrednjih dogodkov, ne pa na robu življenja. Namesto globoke tragike, ki je posledica odtujitve in izobčenja, roman ponekod ustvarja humoristično vizijo življenja, ironičen in skeptičen pogled na svet, kajti resničnosti (analizi tega, kar naj bi razumeli pod besedo »resničnost«, je v romanu posvečeno precej prostora) ni nemogoče spremeniti brez sodelovanja v njej, samo s pasivno opredelitvijo. Enak primer je tudi z *resnico* (»Življenje se je zožilo na nekaj resnic, ki so večini ljudi tuje, celo odvratne«). Junakov odpor ima smisel kot kažipot iz sveta zapletenih dilem, ne pa kot utež, ki utopljenca še bolj vleče proti dnu življenja.

Tega se zavedajo vse osebe v romanu, saj bodo na številnih mestih govorile o »inflaciji besed«, o inflaciji, ki jim onemogoča, »da bi se dokopale do resničnosti«. Tako s svojim razmišljanjem te osebe včasih še povečajo nesmisel, ki se proti njemu bori. Posebno pa ta nesmisel povečujejo s svojimi življenjskimi dogodkami. Eden izmed dragocenih sestavin romana je, kako pisatelj podaja labirint človeške duše, njena številna protislovja, podoba tistega, kar imamo v naglici naše vsakdanjosti za dokončno, klasificirano. Božič nam slika oceane človeške duše, vedno vznemirjene in nikoli enake. To pobudo ustvarja z izjemnim vzdihom, tako da je roman *Na robu zemlje* resnično izjemna, celovita in pomembna literarna stvaritev, bogata s svojimi pomeni tudi takrat, kadar jih ne sprejememo, kajti iz diskurzivnih misli in pogostega menjanja teme je jasno razvidna koherentnost življenja, njegova integralnost.

Roman je neoporečen v številnih posameznostih: nenavadno obilje slikovitih prizorov, včasih naturalistično obarvanih (pijana Ofelija in boksar Tobija v parku in podobno), obilje meditativnih odlomkov, kjer v gnomični obliki izraža stališča o življenju, nenavadnost in učinkovitost prispevov, izjemno bleščeč dialog (po romanu je Božič napisal tudi dramo *Jezdec na strehi*), bogastvo jezika in metafor; potem: slišne predstave (cela študija o korakih, na strani 28), nasprotovanje resnično motiviranega mišljenja o življenju in pričanja o razklanosti junaka, hkrati egoističnega in altruističnega, opažanje številnih protislovij v življenju, redke, a močne vizije preteklosti, prikazane kot epizode, iskanje osebne in družinske sreče; opažanje nekaterih družbenih odnosov, ki se menjajo manj od drugih, ne glede na to, kdo te zakonitosti tolmači, iskanje drugega, bolj vzvišenega sveta (vzporednost zemlja : nebo), kot medsebojno nasprotovanje abstraktnega in konkret-

nega, pri čemer Božičev junak mnogo laže razume abstraktno ali konkretno, prometejski človekov odnos v času ...

Stavek, »da ima človek z nebesi lahko razčiščene odnose, z zemljo pa ne«, kaže na človekovo prometejsko zavest, kajti »vsaka vera ima svoj pekel in nebesa«. Rob zemlje je torej sinonim za človekovo nemoč v smislu delovanja, razumevanja, spreminjanja in podobno. V tej luči je popolnoma nemogoče preplesti dva človekova svetova, kajti vsak novi svet prinaša vprašaje, na katere ne najdemo odgovora. Zato je srečanje z vsakim človekom resnična nevarnost, in sicer zaradi medsebojnih razlik. To kaže na odtujitev Božičevih junakov, o katerih priča tudi sam pisatelj, vedno bolj eksplicitno v drugem, slabšem delu romana. Zlo ne nastaja iz nezadovoljstva (*rdečelasec* brez vzroka ubije petnajstletno deklico), osebe so proti koncu romana vedno bolj izrazite v prostoru, zgodba delno prevladuje nad dialoško obliko. To sta dve sestavini romana; prvi je bolj slojevit, zlasti še, ker v drugem delu Božič vztraja pri določeni determiniranosti svojega junaka, usodnostni določenosti njegovega življenjskega toka; ta se konča v družbi poživiljenih pijancev, ki se kot družbena usedlina zbirajo na določenih znanih mestih.

Introspekcija, neskončni samogovori junakov (*brezposelni, igralec, rdečelasec*), ki zastrupljajo druge z izpovedovanjem. To je namerno odpravljanje miru, vznemirjanje, grebenje po lastnih ranah. V tej luči obstaja velikansko število kombinacij, možnosti za zaviranje, to pa včasih pripelje do groteske. Včasih nastane zmešnjava v mislih, kajti človek polaga prevaro na prevaro, nemir pa se veča tudi zaradi izmišljenega sveta. Človeška ravnodušnost povečuje nespornost in pogosto opravičuje številne zločine; tako gredo vštric realne in irealne podobe. Božič bi rad pokazal, da se njegovi junaki pravilno vedejo, zato jih postavlja zunaj prostora, čeprav omenja določena imena (restavracij, gostiln, ulic). Ko opisuje nešteto predmete okoli njih (pohištvo v sobi *brezposelnega*), z učinkovitim poistovetenjem človeka in stvari prikazuje, da je osnovna vsebina vseh predmetov okrog njega *praznina*. To potrjuje splošno počutje junaka, ki je obkrožen z nekoristnimi predmeti. Praznina se kaže kot življenjska opora, vendar bolj namišljena kot resnična, kajti povsod razpada (*brezposelni, igralec, bolničar* in drugi).

Privid pričanja kraljevati nad resničnostjo, rob zemlje pa se spreminja v rob življenja, kajti popustili so tudi zadnji junakovi obrambni mehanizmi. Romanopisec zanimivo opazuje in na drobno podaja neznane preokrete v junaku. Te spremembe najprej opiše, potem pa še razlaga z izredno iznajdljivostjo (*brezposelni* si izmišlja drugačen proces proti medicinski sestri, ki je dopustila, da se ji je bolnik skuhal v kadi); prikazuje njihov »nagon po nič«, »utapljanje v privide«, nekatere žive in mrtve tokove ljudi, iskanje ljubezni kot imaginarne opore v življenju, mefistovski *rdečelasčev* monolog, ponavljanje šibkosti, nesmiselnost ubijanja, skratka, prikazuje bistvo človečnosti svojih junakov. To jih vrača iz premaknjene sveta v realni svet.

Svet navidezno in resnično premaknjenih junakov v romanu je pisatelju omogočil, da je z njih odvrnil lažno obleko malomeščanske morale in v najintimnejših izpovedih, ki gredo prav do samouničenja, pokazal, da so človeški porazi poučni. Pokazal je, da mora obstajati model osebne in družbene sreče, da obstaja zunaj sveta besed nepopoln, toda enoten svet. Čeprav je ta svet mučilnica, se splača bojevati z neizbežnim koncem in

porazom (celo tedaj, ko prihaja junak do nasprotnega). Božič izostri svoje stališče in kaže na nekatera splošna nesoglasja našega časa in naše družbe (nezadostno skrb za človeka v mestni sredini, kar je splošna oznaka sodobne civilizacije). Kaže tudi na »vozni red«, ki bi se moral menjati kot dokaz, da zmaga humanizacija nad dehumanizacijo in animalizacijo. To je še en dokaz, da lahko s skrčenjem splošnega dogajanja globlje prodremo v posamezne plasti življenja, seveda pa teh posameznih podob ne smemo razglašati za splošne, kajti imajo tudi proti-pobude, in sicer zaradi ne dovolj izraženih človekovih obremenitev in omejitev. Tu tudi leži izhod iz brezkončnega kroga istih eksistencialnih vprašanj (»Svoje življenje je zdaj pripeljal do dokončnega nesmisla, in če je pri tem ostal živ, to pomeni, da je lahko edinole norec.«) Relativnost se mora kar najbolj skriti, da se lahko rešimo iz miselne pasti in vzpostavimo svoje osebno ravnotežje. Zato ni naključna misel, ki jo kljub vsej svoji skepsi in pesimizmu izraža *brezposelni*: »Kadar resnice več ne obstajajo — ker ima vsak svojo, tedaj ni več nobene — takrat lahko vsaki stvari damo naključno ime, kakor je komu všeč.« To bi lahko pomenilo tudi moto temu dragocenemu in izredno zanimivemu romanu.

5.

Pavle Zidar je eden redkih slovenskih pisateljev, ki ima tako širok književni opus, da ga je težko razčleniti v vseh otenkih. Do sedaj je izdal več kot dvajset samostojnih knjig v sorazmerno kratkem razponu od leta 1960, ko se je pojavila njegova prva pesniška zbirka *Kaplje ognjene*. Njegov književni opus je v glavnem proza: *Soha z oltarja domovine* (1962), *S konji in sam* (1963), *Sveti Pavel* (1965), *Jem njegovo telo in pijem njegovo kri* (1966), *Karantanija* (1966), *Oče naš* (1967), *Barakarji* (1968), *Marija Magdalena* (1968), *Jugo* (1969), *Izlet v mrak* (1969), *Stanja* (1969), *Nova stanja* (1970), *Dim* (1970), *Pišem knjigo* (1970), *Tumor* (1971), *Učiteljice* (1971), *Kukavičji Mihec* (1971), *Vid-Korenine moje* (1971), *Jaz sem ti* (1971), *Moji besi* (1972), *Sveta Barbara* (1972), *Sizif meče out* (1973).

Zidar je po tradiciji realistične književnosti prejšnjega obdobja posvetil svoje zanimanje slovenski vasi, zlasti rodni Dolenjski. Videl je namreč, da je vas v sodobnem, mestnem in intelektualističnem okolju zapostavljena, pa kljub temu kaže socialno kompleksno problematiko. Slovenski roman je še daleč od tega, da bi izčrpal vaško tematiko; mnogo težje se spreminja kot mestno okolje in te spremembe so dosti bolj tragične prav zaradi ukoreninjenih tradicij in zapoznelih spreminjanj.

Dela *Oče naš* ni mogoče analizirati, ne da bi upoštevali predhodno objavljeni roman *Sveti Pavel*, saj pomeni nekakšen uvod. Oba romana imata skupno fabulo (življenjska pot kolaboracionista Frenka Debevca). Debec se po večletnem bivanju v Ameriki vrne v Slovenijo, postane kulak, ne znajde se v dneh revolucije, sodeluje z okupatorjem, takoj po koncu druge svetovne vojne pa se skriva tri leta in pol, da ne bi plačal dolg zaradi sodelovanja s sovražnikom. Kjer se konča dogajanje v *Svetem Pavlu*, se začne roman *Oče naš*.

Celotnost romanesknega dogajanja romanov jasno dokazuje bogato Zidarjevo sporočilo o življenju slovenske vasi. Rad bi rešil številna eksistencialna vprašanja v literarni transpoziciji, čeprav rešitve niso dokončne. Roman *Oče naš* je razdeljen na pet celot. Prva je povsem povprečna, druga,

najširša, pomeni najboljši del romana. Tudi tretje poglavje je zelo uspelo, medtem ko sta četrta in peti del viden padec romana. Čeprav ima roman pet, po obsegu in umetniško neenakih celot, je po strukturi trodelen. Prvo celoto sestavljata usodi Franca Debevca in Štefana Lamovška, druga je posvečena opisu vasi (njen osrednji del je opis pogreba zvonarja Jarca), tretji del pa je posvečen porevolucijskemu dogajanju. Očitno ima Zidar na tej ravni najmanj domišljije in mu najslabše uspe prikazati tisto polnost življenja, ki jo je podal ob prvi in drugi temi.

Zidar se zaveda, da mora biti literatura angažirana, z jasno označeno funkcijo tistega, kar je v žarišču življenja, kot dela vsaka socialno usmerjena književnost. Zato ima v primeri z drugimi slovenskimi pisatelji popolnoma jasen cilj o tem, kaj hoče doseči s svojim romanom. Ko se mu zazdi, da bi lahko roman v svojem samostojnem pomenu začel dobivati smisel, ki si ga romanopisec ni bil želel, takrat se neposredno »vmeša« v tekst svojega lastnega romana. S tem posegom ga razstavi, razbije bralčevo iluzijo o umetniški samostojnosti romana in tako jasno pokaže, da ne smemo imeti literature in ustvarjalnega dejanja za nekakšno svetišče, saj je samo ustvarjalna igra in ima, kot vse drugo v življenju, svoje dobre in slabe lastnosti. S tem v zvezi je treba povedati, da pisateljevi posegi ne razslojujejo romana in ga ne obogatijo z nobenim novim pomenom. Tako pisateljevi vrinki bolj govorijo o njegovi osebnosti kot pa o romanu, saj roman sam dovolj pojasnjuje, kajti pogosto je pisan v dramski obliki (zlasti je zanimiv dialog med Debevcem in Lamovškom, med Debevcem in polkovnikom ter med kaplanom Guldrom in kmetom).

Zidarjevo pisanje kaže njegovo sposobnost in prepričanje, da je svet romana mogoče podajati iz številnih segmentov. Seveda so te možnosti »izmišljanja« resničnosti, neizčrpne. Zato romanopisec izbira tri kote, vedno postavljene enega proti drugemu, da bi prikazal vsaj tri možne projekcije kompleksnih preokretov slovenskega kmetstva. Prvi razkriva različno razumevanje zgodovine in morale (najbolj tipična predstavnika sta Debec za kmečko gledanje na življenje ali vaško psihologijo in polkovnik, utelešenje nove, sodobne generacije). V prvem primeru Zidar sugerira panteistično pojmovanje sveta, tradicionalno in težko spremenljivo, ki zapostavlja zgodovinsko perspektivo in se oblikuje v težkih pogojih vaškega trpljenja. Polkovnikova vizija pa je obrnjena v zgodovinski družbeni razvoj. Ta dva pogleda se spopadata skoraj povsod in se včasih celo izključujeta. Drugi kot je posvečen opisu katoliškega obreda in podaja v široki freski mišljenje in pojmovanje sveta, s številnimi odkloni, ki se pripetijo pri delu. Zidar je daleč od tega, da bi idealiziral kateregakoli od socialnih slojev, nikjer pa ni tako objektivni kakor tedaj, ko podaja vaško okolje. To je razvidno še zlasti takrat, kadar slika vas od znotraj, razbito z množico posameznih interesov, s socialnim razslojevanjem, s prešuštvom, tako da se kot ena od oblik duhovnega življenja kaže erotika, a tudi zlo, ki se rojeva iz zavisti, pa alkoholizem in podobno.

To je popolnoma drugačna slika vasi, pogosto pretkana s humorjem in z nekakšno ironizirajočo tendenco, od tiste vasi, ki živi monotono. V tej podobi se jasno kažejo nekatere etične norme, ki so vidne v skupnem odporu proti novi oblasti (primer za to sta odkup živeža in kolektivizacija) in tam, ko prikrivajo Debevca. Temu monolitnemu nastopu je posvečen začetek romana, ko oblast ob pomoči vojske in nasilja najde skritega Debevca v

vaškem zvoniku v trenutku, ko gre za zemljo in živino. Tedaj kmetje žrtvujejo posameznika in s tem pokažejo svojo prvobitno navezanost na zemljo in življenje. Zidar ne postavlja tragike njihovega položaja v ospredje, temveč bolj poudarja določeno nespremenljivo ali zelo težko spreminljivo kategorijo v kolektivni vaški psihologiji. Tretji kot pa je opazovanje od zunaj. Tu opisuje sestanek partijske celice s številnimi novimi odnosi, ki se oblikujejo na vasi, a se še niso ukoreninili (Zofkina razpetost med pripadnostjo partiji in družini, možu ter otroku). Na tej ravni je Zidar najbolj preprost, tako da niti približno ne doseže tistega učinka, kot mu je to uspelo drugje. Tudi ta družbeni sloj je zašel v posamezne odklone in tudi njega Zidar obravnava z občim humorističnim podajanjem njegovih dejanj in nehanj, vendar je ta sloj v strukturi romana najbolj publicistično orisan. Najbolje opisuje otroke; to je dokaz, da je Zidar kljub vsemu sposoben za popolno prikazovanje vaškega življa, od psihologije otrok do psihologije starcev. Tema se je delno upirala popolni transpoziciji in Zidar se je tega tudi zavedal, zato je najmanj prostora v romanu posvetil ravno tej tematiki (življenju partijske celice).

Zidar ima izredno zanimiv način fabuliranja, ki je sestavljeno iz posameznosti, z mnogimi spremnimi podrobnostmi (komentarji), zlasti na začetku romana. Pozneje zanimiva fabula teče tako, da je tega vse manj, vendar se bogati od znotraj z zanimivo in bogato vsebino. Očitno je bralcu to drugo pristopnejše, saj mu omogoča, da neovirano in brez presledkov uživa v osnovnem toku dogajanja. To je včasih opisano naturalistično, s surovostjo, ki jo sodobna literatura zapostavlja ali pa jo prenaša v teoretično obravnavo. Včasih je temeljni rok romana v deskripciji, včasih v simbolizaciji, nikoli pa ne spominja na Zupana, Rupla ali Božiča, kjer je ta način izključno intelektualistično iskanje bistva življenja.

Življenje je predvsem materialno, iz teh materialnih dogodkov, spet v določenih okvirih, lahko odkrijemo nekatere posplošitve. Tudi Zidar, kot v Božičevem romanu *Na robu zemlje*, postavlja vprašanje krivde in zavesti, vendar pa ne kot abstrakten problem, ampak kot vprašanje življenja in smrti oziroma vprašanje obstoja, pri tem pa Zidar neaktivnost izenačuje s smrtjo (medtem ko je pri Božičevem junaku popolnoma nasprotno; zanj je prav aktivnost tako rekoč enaka smrti, in sicer v precej oblomovski viziji življenja). Polna podoba vasi, razpoloženje, vse to prihaja v ospredje, postopna razlaga pa je v drugem planu, kajti Zidarju je več do tega, da ustvari *roman-skupine podob* kot pa *roman-podobe*. Pisatelj pazi, da ne bi dal romanu pomena, ki je bil zunaj tega, kar roman sporoča. To pa dela Zidar zato, da ne bi prišlo do napačnega tolmačenja. Zato osebe niso »tipični predstavniki« in »glasniki« pisateljevih idej, pač pa samostojni, podrejeni kolektivnemu načinu mišljenja. Pisatelj torej vztraja pri tradicionalnem načinu, pri *kolektivnem junaku*. V splošni atomizaciji junaka literarnega dela tak postopek pravzaprav združuje podobo in strukturo romana.

Ko hoče Zidar pomiriti nasprotja med sredinama, med družbenima slojema, ki ju opisuje, skuša pokazati na obojestranske pre nagljenosti. Ta navidezni kompromis izvira iz težnje, da bi gledali življenje z večje časovne razdalje kakor udeleženci dogodkov v romanu. Odmik namreč pomaga odstraniti določene zablode iz časa najhujših spopadov, vendar pa ne more znikati zakonitosti v ustvarjanju novih zablod in prevladovanja teh zablod, to pa priča tudi o dialektiki življenja. V tem pogledu je pisatelj na praktični

strani življenja. S tem praktičnim življenjem je mišljen človek z vsemi svojimi slabostmi, ki jih ima kot — *kontinuiteto življenja*. S tem je pisatelj za odtenek bližji panteističnemu pojmovanju življenja, o čemer smo že prej govorili, bližji je naravi, zemlji, kajti prav zgodovinski dogodki najpogosteje pripeljejo kmeta v prometejstvo, ko je razpet med prvobitno navezanostjo na zemljo in med novimi revolucionarnimi tokovi, ki zahtevajo popolno preusmeritev njegove zavesti, to pa najprej zahteva spremembo nagonskega v njegovi naravi. Odtod včasih precej jedke ironije v opisu slovenske inteligence, ki izvira iz vasi, kajti ta inteligenca doživlja te spremembe kot popoln prelom z vasio. Tu vsebuje roman vsesplošne življenjske izpovedi, saj je vas Gornje Zagorjane v dolenski dolini lahko tudi katerakoli druge, glede na celo vrsto sorodnosti.

Spoštovanje zbuja Zidarjev pogum, da se ukvarja z vaškimi temami, saj bi pri pisatelju šibkejše domišljije pripeljale do ponavljanja. Zidar se izogiba navadni pripovedi z množico izrednih in nenavadnih primerov (srečanje kaplana Gulda in Jezusa Kristusa), z učinkovito vizualizacijo, ki je enakovredna slikarjem-naivcem, tako da je v njegovem romanu vse polno vizualnih in plastičnih detajlov (kakor da bi bil roman napisan v filmskem jeziku). Tako je treba tudi razumeti naslov romana, ki kaže na stalne spore vasi z zunanjim okoljem in spore znotraj vasi same, ti spori pa tudi z družbenimi spremembami nikoli popolnoma ne prenehajo.

Oče naš je delo, ki ne more imeti pravega konca, ker je nadaljevanje romana in normalno zahteva tudi samo nekakšno nadaljevanje. Kljub temu pa s svojo notranjo zgradbo zajema celoto, bogati bralca s svojimi tekstualnimi in kontekstualnimi pomeni, v prvi vrsti z množico umetniških podob, beremo ga z zanimanjem, vodi k razmišljanju in s tem vzbuja zanimanje tudi za druga dela tega plodnega pisatelja.

6.

Za edino knjigo pripovedne proze je uredništvo te izdaje, ki je pripravilo panoramo sodobne slovenske proze, moralo najti veljavno obrazložitev, da bi pojasnilo, zakaj je poleg tako številnih izvrstnih pripovednikov v povojni slovenski književnosti vneslo izbor Lokarjeve proze. Tako izbor lahko utemelji v zvezi s splošno oceno slovenske književnosti, še zlasti ko gre za novelistiko.

Osemdesetletni zdravnik Danilo Lokar (rojen v Ajdovščini leta 1892) se je ukvarjal z literarnim ustvarjanjem iz lastnega zadovoljstva in se zelo pozno oglasil z zgodbami v medvojnem obdobju v reviji *Sodobnost* (*Ples*, 1933 in *Obleka*, 1935). Nekaj novel, objavljenih po vojni, ni uspelo obrniti pozornosti na tega pisatelja, ki je imel več kot tri desetletja v predalih pisalne mize skoraj deset literarnih del in jih je objavljial od leta 1956 naprej. To brez dvoma govori o njegovi skromnosti in pomanjkanju poguma, da bi bil dela izdajal tedaj, ko so nastajala. Saj bi le na osnovi tega lahko podali sodbo o Lokarjevem prispevku slovenski književnosti v času, ko je ustvarjal kot sodobnik, tako bi lahko tudi govorili o genezi njegovih ustvarjalnih sposobnosti.

Ta izjemni pojav, da pisatelj objavi svojo prvo knjigo v štirinšestdesetem letu starosti (to je bila proza *Podoba dečka*, 1956), je zamešal nekatere časovne odseke, omogočil verzije tekstov, dopolnitve in predelovanja,

tako da je Lokarjeva pripovedna proza že v prvem trenutku prikazala različne ustvarjalne postopke, od impresionističnih do ekspresionističnih in psiholoških odlomkov. To enako velja tudi za vse druge Lokarjeve knjige: *Sodni dan na vasi* (1958), *Hudomušni Eros* (1960), *Leto osemnajsto* (1960), *Zakopani kip* (1961), *Dva obraza dneva* (1962), *Z glavo skozi zid* (1963), *Dva umetnika* (1965), *Bela pot* (1968) in *Božična gos* (1971).

Ta knjiga povesti je sestavljena po izboru in s predgovorom Jožeta Snoja. Sestavljena je iz daljše povesti *Silvan*, objavljene kot samostojna knjiga leta 1970, krajše proze *Na križišču* in po dolžini skoraj romana *Leto osemnajsto*, samostojno objavljenega leta 1960. Glede na to, da gre za avtobiografsko prozo, je Snojev izbor pravzaprav opravil kronologijo, kajti *Silvan* govori o pisateljevem otroštvu. *Na križišču* obsega dneve prvega leta študija, tudi *Leto osemnajsto* je posvečeno študiju, vendar tudi bivanju na Dunaju in v Furlaniji, zadnjega leta prve svetovne vojne, ko je razpadla avstro-ogrska monarhija in ko je Primorska pripadla Italiji.

To, da je pripovedna proza v tej knjigi vsa ustvarjena iz enega vidika, pisateljevega, kaže na izpoved v najbolj tradicionalnem smislu (kot da bi jo pripovedoval, ne napisal), in lahko bi prišli do ugotovitve, da je ta proza enotna. Vendar pa ustvarjalni postopek, ki ga Lokar neguje in je še poudarjen s poznejšimi popravki in redakcijami neobjavljenih tekstov, še bolj potrjuje njihovo razslojenost, kajti niti znotraj posamezne povesti ali novele ne obstaja nujna enotnost. Verjetno je prva odlika Lokarjeve, na mnogih mestih enosmerne proze, impresionistično sporočene, po številnih vzorih, ki jih ima človek, ki se z literaturo ukvarja v svobodnem času, določena — *mozaičnost*. Mozaičnost nastaja iz notranje pisateljeve narave, kajti nima namena, da bi vzpostavljala nepretrganost v pripovedi. Mnogo proznih odlomkov je nastalo iz moči spomina in so tako številni izseki iz življenja bele lise, vendar je mogoče, da se je to zgodilo zaradi neizprosne pisateljevega odnosa do svojega teksta. So pa tudi posledica obsežnih, a nujnih skrajšav, da bi njegova proza kolikor toliko vzdržala korak s sodobno slovensko prozo, saj ima polno izrednih značilnosti, ki se bistveno razlikujejo od Lokarjeve proze, posebno ker prihaja z bistveno zamudo.

Sentimentalna obravnava dela bi v nobenem pogledu ne prispevala k podrobnejši analizi. Lokarjeva proza je bolj pričevanje o času, zelo neenakomerno ustvarjena slikanica, kajti pisatelju manjka moči, da bi vztrajal v vseh podrobnostih, ki jih prestavlja v prozo. Lokarjeve ambicije so mnogo manjše, kot bi se lahko zdelo v prvem trenutku, tako da je pisateljeva skromnost delno tudi opravičilo za precej anahronističen, neizčiščen slog, kot to zatrjujejo posamezne strani, še bolj pa odlomki ali povesti oziroma novele v celoti. Pisateljevo oblikovanje je včasih nenadno različno. V nekaterih odlomkih je proza o čarobnem svetu otroštva (*Silvan*) odlična, v zadnjem poglavju te novele pa se pisatelj z enega nivoja — literature za otroke — sprostí na drugačnega in je te dve ravni nenaravno spojil v eno, pri tem pa pustil velik vmesni prostor prazen. Številne literarne asociacije in vzporednosti, ki jih lahko odkriva literarni analitik (kadar gre za otroško književnost, za vojno tematiko ali za bivanje v tujem mestu ali tudi državi), pričajo o memoarsko-feltonističnem toku te zbirke povesti. Ta tok pa je le na redkih mestih obogaten s polnimi in obsežnimi projekcijami takratnega življenja; tako prerašča osnovni pisatelj namen in ostaja v svetu literature kot osebni Lokarjev svet. Kot smo že rekli, mu je to uspelo samo na redkih

mestih. Sem lahko štejemo tiste odlomke, ki se nanašajo na občutenje in soobčutenje z naravo. Značilnost tega pripovednika v slovenski književnosti je določena poetičnost, ki se izmika melodramatiki in bistveno bogati zbirko povesti. Med te odlomke spadajo tudi določene meditacije, ki se dvigajo nad raven splošnih razmišljanj in plastično podajajo nekatera globlja življenjska spoznanja.

Lokarjeva proza je neposredna v opusu doživljajev. Dramatičnost omogočajo zunanji odnosi, ne pa odnosi znotraj osebnosti, ki najde svoj mir po neznatnih omahovanjih ali dilemah, ki jo mučijo le za kratek čas. Vsa tragika izhaja iz zunanjih okoliščin, pripovednik pa nima niti časa niti pravega zanimanja, da bi se posvečal mračnim vrtincem življenja, da bi iskal nove življenjske vertikale. Namesto tega se giblje samo po horizontalnih ravneh, pri tem pa svojo pripovedno prozo bogati z novimi dogodki in z novimi meditacijami, vezanimi na neposredne doživljaje. Tako v tej prozi portret ne pride do prave veljave, kajti pisatelj se namerno zadržuje pri splošnih ugotovitvah, posploševanju, saj se boji poglobljene psihološke analize, ta pa pride do veljave prav pri portretu. Kljub temu v njegovem delu vendarle imamo portrete, zlasti v *Silvanu* in *Letu osemnajstem*. Toda prav tedaj, ko se pripovednik znajde pred izjemno zanimivim motivom (kot je recimo tiha simpatija, ki se rojeva med Snežko in doktorjem ali med Jožefino in Adolfom, med Lino in Silvanom), se ustavi in vse dogajanje zoži na najnужnejši zunanji opis, sporočilo (ljubezen med rimskim grofom in Snežko in podobno).

Eno svojih najdragocenejših lastnosti je pisatelj pokazal v *Silvanu*, ko se je spustil v svet deške domišljije. Njegov junak si izmišlja svoj svet in v takih trenutkih je poetizacija najmočnejša, poetični stil preplavlja Lokarjevo prozo, pri tem pa pisatelj uporablja moderen ustvarjalni postopek naših dni, ki je preživel postopke časa, v katerem je proza nastajala:

Nasproti tej poetični intonaciji imamo naturalističen opis umirajočega Silvana; to je najizrazitejša podoba cele knjige. Opis obenem zatrjuje, da pisatelj ni izkoristil vseh sposobnosti svojega talenta, saj so bile te sposobnosti prav na nasprotni strani, na strani tragičnega občutja življenja, ki ga pisatelj pogostokrat zapostavlja in se raje ukvarja z njegovimi prijetnimi platmi.

Druga povest učinkuje na bralca bolj kot torzo in pomeni padec v knjigi *Silvan*, *Na križišču*, *Leto osemnajsto*. Pisatelj nima smisla za skupno gibanje, čeprav v izpovednem vrtincu njegov glavni junak — alias sam pisatelj, pripovedovalec — nima moči, da bi se popolnoma prepustil strasti izpovedi. Tako dobimo občutek reduciranja resničnosti oziroma precej monotonega življenjskega toka, ki kot avtobiografski vatek ne daje dovolj snovi za literarno transplantacijo pisatelju, kot je Lokar. V tej vrsti izpovedne proze je več zabeleženega kot izpovedanega in je tako Lokarjeva izpoved bolj namenjena njemu samemu kot drugim. To je prispevalo k določeni monotonosti, ki je sicer razbita s številnimi vrinjenimi epizodami. Vendar se bralec na koncu ne more izoginiti občutku, da ne gre za pomembno prozo, kajti v primeri s prej analiziranimi proznimi deli proza Danila Lokarja zelo zaostaja, saj niti tematsko niti stilsko bistveno ne bogati povojne slovenske književnosti.

Prevedel Jaša Zlobec