

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
Oddelek za slovenistiko
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

DIPLOMSKO DELO

**PASIVNOST LITERARNIH OSEB V ROMANIH FRANZA KAFKE IN
VLADA ŽABOTA**

Nataša Bukšek

Mentorja:
doc. dr. Alojzija Zupan Sosič
izr. prof. dr. Tomo Virk

Ljubljana, september 2006

UVOD	3
MODERNI ROMAN	5
EVROPSKI ROMAN IN POSEBNOSTI SLOVENSKEGA ROMANA	7
UMESTITEV AVTORJEV	10
FRANZ KAFKA	14
FRANZ KAFKA: <i>GRAD</i>	17
FRANZ KAFKA: <i>PROCES</i>	24
FRANZ KAFKA: <i>AMERIKA</i>	29
VLADO ŽABOT	34
VLADO ŽABOT: <i>STARI PIL</i>	36
VLADO ŽABOT: <i>VOLČJE NOČI</i>	41
VLADO ŽABOT: <i>PASTORALA</i>	47
ZAKLJUČEK	53
VIRI IN LITERATURA	56
ZAHVALA	59
IZJAVA O AVTORSTVU	60

UVOD

Življenje ne prinaša vedno veselih življenjskih zgodb. O nesrečnih usodah govorimo takrat, ko vidimo, da človek nima vpliva na dogajanje okoli sebe, čeprav se v okolju, ki ga obdaja, ne počuti dobro. Večina takih ljudi je nezadovoljnih s svojo življenjsko situacijo, ampak v njej pasivno vztrajajo, saj so osamljeni v svojem mišljenju in ne najdejo poti iz kolesja družbe, ki jih obdaja. V svoji pasivnosti so popolnoma nemočni. Gojijo le še upanje na srečo ...

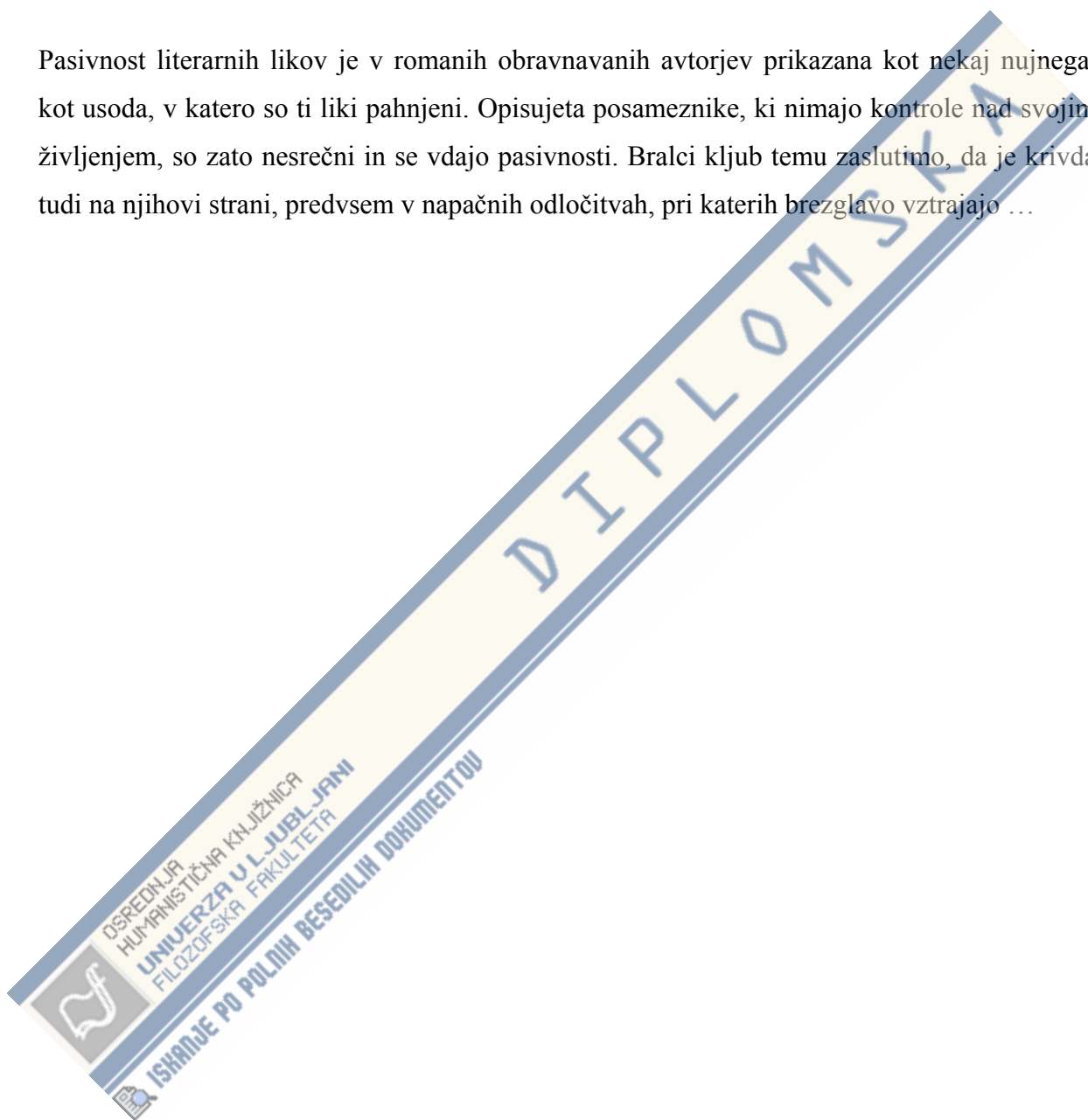
Nesrečni so tudi 'junaki' v Kafkovih in Žabotovih romanih, saj so prav vsi ujeti v svet, kjer vladajo posebna, njim in nam nerazumna pravila, ki pa v bistvu samo odsevajo družbo v realnem svetu, kakor to verjetno občutita tudi oba avtorja. 'Junaki' ta svet sicer razumejo kot napačen, nepošten in nenormalen, a ne najdejo izhoda iz njega, saj je prav to najtežje in v njihovih pogledih celo neizvedljivo. Če ne delujejo skupaj s preostalim kolesjem, prenehajo obstajati. Vsi so hrepenenjski, v sebi nosijo željo po uskladitvi esence in eksistence, ki je že vnaprej obsojena na propad – in tega se zavedajo. Prav v tem pa je njihova tragičnost.

'Junakova' dejanja so uresničenje njegove volje, z njimi spreminja svet okrog sebe glede na svoje zmožnosti in vrednote. Dejanja izražajo njegov odnos do življenja, njegovo moč ali nemoč. Šele z dejanjem junak izstopi iz množice, kjer so si vsi ljudje podobni, in postane posameznik. Junak v romanu pa ni več pravi junak, saj ni več zmožen obvladati sveta okrog sebe, ne narave ne družbe. Ni več sposoben aktivno spreminjati sveta. Ker je ves čas v pasivni drži in so vsa njegova dejanja v bistvu nedejanja, ne moremo več govoriti o junaku. Zato bom prav zaradi pasivnosti 'junakov' in raje uporabljala izraz literarna oseba.

Diplomsko delo sem razdelila na dva osnovna dela. V prvem, bolj teoretičnem, sem poskusila umestiti oba avtorja v literarnozgodovinski okvir, ki mu pripadata. Skušala bom dokazati, da lahko Kafka in Žabota štejemo med moderniste, saj nam ista literarna usmeritev daje lažje in bolj zanesljive možnosti za primerjavo. Med ustvarjanjem obeh je sicer precejšnja časovna razlika, pa vendar lahko med njima povlečemo precej vzporednic. Kafka s svojim načinom pisanja (kljub pomislekom redkih literarnih teoretikov) vsekakor sodi med moderniste, podobno tudi Žabot. Za opredelitev njegovih literarnih del se je včasih uporabljal termin magični realizem, ki se danes počasi opušča, pomembna pa sta še postmodernizem in eksistencializem, ki se vežeta predvsem na Žabotovo obravnavo ključnih vprašanj življenja in smrti.

V drugem delu se bom posvetila obravnavi šestih romanov, vsem trem Kafkovim (*Grad*, *Proces* in *Amerika*) in trem Žabotovim (*Stari pil*, *Pastorala* in *Volčje noči*). Poskusila bom ugotoviti, ali se resnično vsi glavni literarni liki v omenjenih romanih prepuščajo usodi in ostajajo znotraj sveta, v katerem živijo, nedejavni oziroma pasivni. Pri analizi literarnih likov bom ugotavljala podobnosti in morebitne razlike med njimi.

Pasivnost literarnih likov je v romanih obravnavanih avtorjev prikazana kot nekaj nujnega, kot usoda, v katero so ti liki pahnjeni. Opisujeta posameznike, ki nimajo kontrole nad svojim življenjem, so zato nesrečni in se vdajo pasivnosti. Bralci kljub temu zaslutimo, da je krivda tudi na njihovi strani, predvsem v napačnih odločitvah, pri katerih brezglavo vztrajajo ...



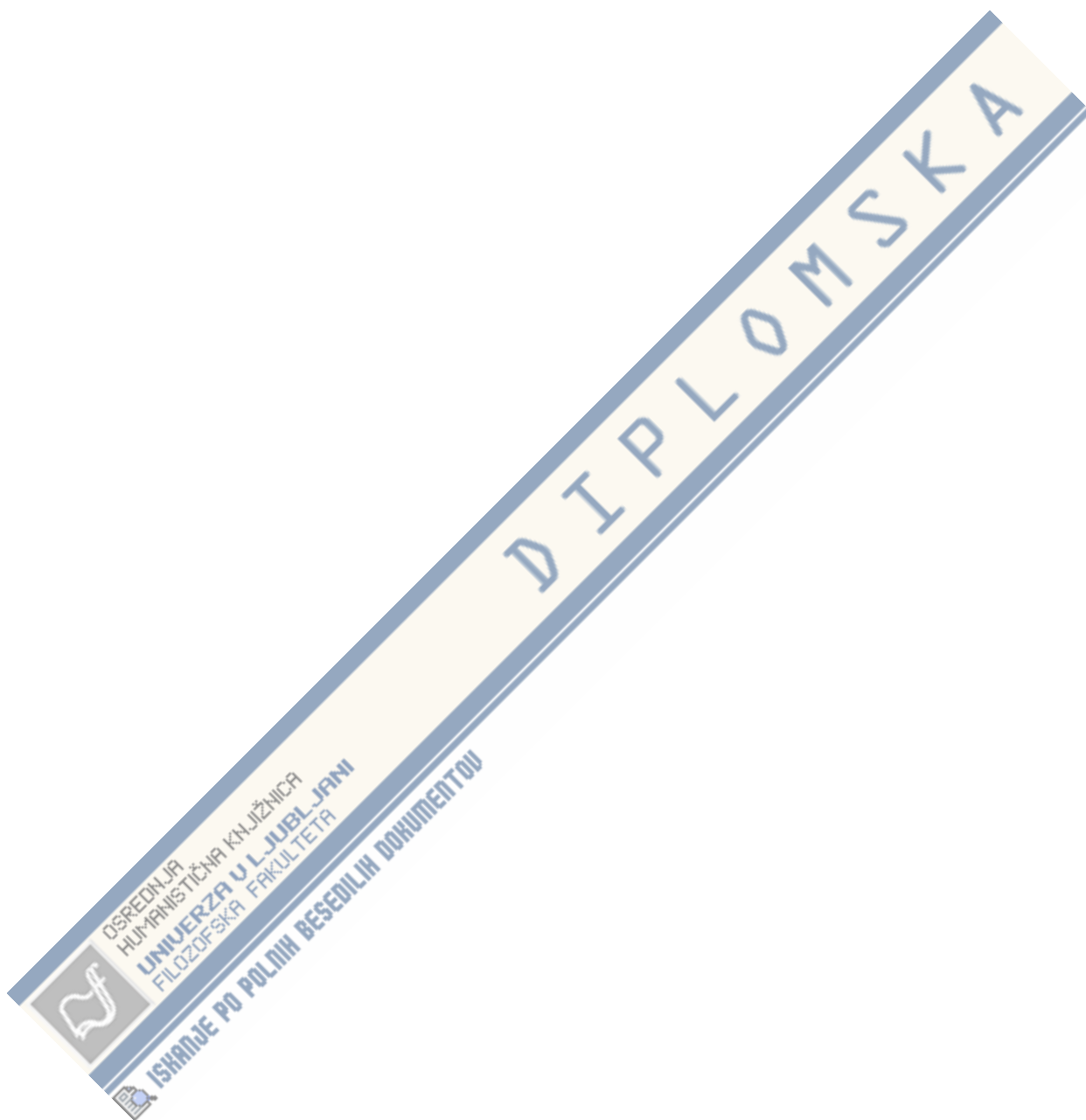
MODERNI ROMAN

Moderni roman običajno razumemo kot nasprotje tradicionalnemu romanu, ki zajema predvsem evropske romane 18. in 19. stoletja (od razsvetljenstva do realizma in naturalizma) in je bil praviloma natančna podoba stvarnega sveta in družbe tistega časa. Zgodba je bila jasno razumljiva, zaokrožena z napetimi dogodki in logično izpeljavo do konca. Roman se je ukvarjal s socialnimi, psihološkimi in moralnimi problemi in je bil poučen ter berljiv tudi za manj zahtevne bralce.

V 20. stoletju se je na gospodarske, socialne in politične spremembe širom sveta odzvala tudi literatura. Pripovedništvo je v nasprotju z realistično in naturalistično prozo 19. stoletja opustilo objektivno logično prikazovanje dogajanja v prostoru in času in to nadomestilo s prikazovanjem človekove subjektivnosti, kot jo razkrivajo asociacije, podzavest (tok zavesti), spomin, notranji monolog, refleksija. V novi pripovedni strukturi je zgodba razbita, nejasna ali celo nepomembna. Podoba stvarnega sveta ni več sklenjena, v središče je postavljena posamezna literarna oseba in tok zavesti posameznika z njegovimi zaznavami, predstavami in mislimi. Večina zanimanja je tako posvečena junakovi zavesti, ki nam za razliko od prejšnjih obdobj ne daje tako objektivne in zanesljive predstave o svetu.

Janko Kos loči tri osnovne smeri modernega romana. Prva smer je s pomočjo asociacij in z opisi toka podzavesti ustvarila novo kompozicijo romana. Najvidnejši predstavniki tega pripovedništva so bili Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Hermann Broch, v novejšem času tudi Michel Butor, Alain Robbe-Grillet in Nathalie Sarraute. Druga smer romana je prikazovanje stvarnega nadomestila s sanjskimi vizijami, asociacijami in simboli. Najpomembnejši predstavnik je Franz Kafka. Tretja smer je izbrala intelektualno analizo moralnih problemov in jo označujejo dela Andréja Gida, poznega Thomasa Manna in Roberta Musila. Posebna in v nekaterih pogledih najradikalnejša smer modernega romana je francoski "novi roman" (nouveau roman), ki se je razmahnil okoli leta 1960 in je nastal pod vplivom prejšnjih smeri modernega romana. Iz romana izloča zgodbo, sklenjene orise junakov, realno psihologijo in vpeljuje čisti "objektivizem" s pomočjo opisovanja predmetnosti na način, kot jo vidi filmska kamera. Človeka opisuje samo od zunaj; njegove dele telesa, kretnje, položaje. S tem želi iz romana izgnati človekovo zavest in življenjski smisel. Takšno pisanje je značilno zlasti za Alaina Robbe-Grilleta, drugi predstavniki novega romana so še Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon.

Nadaljevanje te smeri je "novi novi roman", ki razbija tudi jezikovno zgradbo romana in nato gradi besedila z umetno izdelanimi jezikovnimi sredstvi (Kos 1979: 229).



EVROPSKI ROMAN IN POSEBNOSTI SLOVENSKEGA ROMANA

Svet, ki ga oblikuje roman, je celovit konstrukt oseb, dogodkov, časa in prostora. Med literarnimi zvrstmi je najobsežnejši, zgornja meja za obseg romana ne obstaja, tudi spodnja meja je samo približna in jo nekateri postavljajo na 150 do 200 strani. Johann Gottfried Herder je že leta 1796 v *Briefe zur Beförderung der Humanität* spregovoril o romanu z odločilnimi novostmi, ki so bile dognane šele v teorijah 20. stoletja. Pravi, da "nobena pesniška zvrst ni obsežnejša od romana; med vsemi je tudi sposobna najrazličnejše obdelave; kajti roman vsebuje ali lahko zajame ne samo zgodovino in geografijo, filozofijo in teorijo skoraj vseh umetnosti, ampak tudi poezijo vseh vrst in zvrsti v prozi" (Kos 1983: 64).

Večina teorij romana izhaja iz različnosti med epom in romanom; po Pierru Danielu Huetu ep pripoveduje o vojaško-političnih dejanjih, roman pa o ljubezenskih, po Friedrichu von Blankenburgu govori ep o državljanu, roman o človeku; po Georgu W. F. Heglu predstavlja ep totaliteto heroičnega sveta, roman pa prozaičnega sveta meščanske družbe; kot meni W. Kayser, je svet epa v območju javnega, svet romana pa je v svetu zasebnosti.

Za nas so pomembnejše teorije romana, ki so se začele razvijati v 20. stoletju. Eden vodilnih teoretikov je G. Lukács s svojo *Teorijo romana*, kjer je roman razglasil za pripoved o svetu, ki so ga bogovi zapustili; junaka je označil za problematičnega. Po Bahtinu (*Teorija romana*), ki s svojo teorijo romana predstavlja zadnjo od velikih razlag, ki jih je 20. stoletje posvetilo romanu, je roman edina nastajajoča vrsta, zato v njem globlje, pomembnejše in zaznavnejše odseva razvoj same stvarnosti. V nasprotju z drugimi literarnimi zvrstmi je brez veljavnega kanona in zato nezaključena in stalno spreminjajoča se forma. Romaneski svet je zgodovinski svet: ker prve besede še ni, zadnja pa še ni izrečena.

Večina literarnih teoretikov razlaga roman v primerjavi z epom. Če bi slovenski literarni teoretiki ob svojih utemeljitvah izhajali iz korpusa slovenskih literarnih besedil, bi ta razlaga odpovedala, kajti slovenski literarni razvoj epa ne pozna. Namesto epa se je v slovenskem razvoj pojavil roman. Ep namreč opeva dejanja bogov in mitičnih junakov, opisuje verske in zgodovinske dogodke – vse to pa spada v sfero javnosti. Vzpostavitev slovenske meščanske družbe (in s tem javne sfere) je bila mogoča šele po revolucionarnem letu 1848; pa še takrat ni šlo več za sfero 'heroične' javnosti, ki je bila podlaga velikim evropskim epom, ampak za

javnost moderne meščanske družbe, takšna javnost pa ni več predmet literature in umetnosti. Obstaja sicer nekaj poskusov epa na Slovenskem. Po Kosovem mnenju je edini fragment pravega epa zaslediti v Prešernovem *Krstu pri Savici*, in sicer v Uvodu, kjer je Črtomir zgolj človek javnosti, v Krstu pa že preide v zasebnost in zato drugi del že predstavlja osnutke za roman.

Dušan Pirjevec, ki izhaja iz teorije romana G. Lukácsa in filozofije biti M. Heideggerja, v svojem predavanju z naslovom *Problem slovenskega romana* govori o razlikah med evropskim in slovenskim romanom. Meni, da je problematičnost slovenskega romana predvsem to, da naš roman ne ustreza tistim literarnoestetskim normam, modelom in zgledom, ki so se kot znak in merilo umetniške kakovosti in biti oblikovali v evropskem romanu in se jim slovenska književna ustvarjalnost ni mogla ustrezno podrediti in prilagoditi. v osnovi pa tudi slovenski roman vsebuje temeljno spoznanje evropskega romana, ki jo vidi predvsem v nezmožnosti in nesmiselnosti akcije. Slovenski roman razkriva resnico evropskega romana prav s svojim junakom, ki je pasiven in hrepenenjski. Tukaj pa Pirjevec opozarja tudi na drugačnost – razlikovati moramo med tovrstno pasivnostjo in pasivnostjo, katere posledica je spoznanje o nesmiselnosti in avtodestruktivnosti. Junak slovenskega romana namreč ni junak akcije, s katero bi skušal spremeniti svet v skladu s svojo idejo. Pasivni junak v slovenskem romanu tako ni zmožen akcije, ki bi privedla do resnice, zato sta zanj značilni hrepenenjskost in vloga žrtve.

Do podobnih dognanj je prišel tudi Janko Kos, ki v literarnem leksikonu z naslovom *Roman* ugotavlja, da so slovenski romaneskni junaki trpni, pa vendarle iskalci sreče. Sreča je predvsem pasivno stanje, iz tega sledi, da je tudi iskanje sreče zgolj pasivno pričakovanje ter trpno sprejemanje dogodkov in okoliščin, ki ne vključuje junakove akcije.

Mnenje Toma Virka je v tem pogledu primerljivo s Pirjevcem in Kosom, saj tudi on v svoji doktorski disertaciji (*Slovenski roman in Evropa*, 1996) za sodobno slovensko prozo ugotavlja, da romaneskni junaki predstavljajo malega človeka, zaznamovanega z nedoločnim hrepenenjem in vlogo žrtve. Junaki so zato izrazito pasivni in jih zaznamuje njihovo iskanje sreče.

Janko Kos je v *Tezah o slovenskem romanu* razširil Lukácssevo tipologijo štirih tipov romana in kot tipično slovenski tip problemskega romana predstavil t.i. deziluzijski roman, katerega

vzorec odkriva že v Prešernovem *Krstu pri Savici*. Kos (1991: 50) tako trdi, da je deziluzijski roman "reprezentativen tip slovenskega romanopisja, saj mu lahko pripišemo večino najpomembnejših besedil, vendar s pripombo, da dobi deziluzijski roman v slovenskem sociokulturnem prostoru poteze, ki jih v evropski literaturi praviloma nima. (...) Kot specifično slovensko določilo stopa v ta tip romana junak, ki ni samo nosilec 'lepe duše', razočarane nad svetom in zato umaknjene v pasivno držo svoje zasebnosti, ampak se ob tem čuti za žrtev tega sveta; kot nedolžna in včasih tudi grešna žrtev, ki pa v slehernem primeru izkuša na sebi krivično moč stvarnosti (biološke, družbene, zgodovinske, celo metafizične)".

DIPLOMSKA



UMESTITEV AVTORJEV

Za nadaljevanje mojega pisanja je potrebno utemeljiti, da oba, Kafka in Žabot, dejansko sodita v kontekst modernizma, saj ima prav to odločilen vpliv na pasivnost literarnih oseb v njihovih delih. Franza Kafka imenujemo modernista brez večjih dilem, čeprav so nekateri razlagalci tudi v Kafki videli predhodnika postmodernizma.¹ Res je, kot trdi Janko Kos (1995: 71), v Kafkovih besedilih modernistična usmerjenost v stvarno sedanjo resničnost manj očitna, ker je posredovana skozi sanjski, polbudni ali nebudni svet, v katerem se realna izkušnja pojavlja prelomljena, stopnjevana ali deformirana. Kljub temu je resničnost Kafkove proze zmeraj sočasna, sedanja in v tem pomenu sodobna. Novejši raziskovalci, ki preučujejo postmodernizem s strogo znanstveno analizo konkretnih literarnih del, Kafke večidel ne omenjajo med mogočimi avtorji postmodernizma. Janko Kos (1995: 36-37) v *Na poti v postmoderno* napiše poglavje o koncu modernizma. Izpostavi ameriškega komparativista Harry Levina, ki je leta 1960 objavil svoje predavanje o koncu modernizma in ga naslovil *Kaj je bil modernizem?* (What was modernism?). Levin vidi modernizem na vrhuncu že v času Joycea, Faulknerja, Hemingwaya, Woolfove, Thomasa Manna, Prousta, Gida in Kafke in po tem času njegov zaton in konec. Vendar lahko iz razvoja vseh drugih literarnih smeri sklepamo, da se modernizem ne more končati naenkrat in za vselej, konec ni nikoli popolnoma dokončen, ampak se nekateri elementi včasih vračajo, če se že smer ne vrne v svoji celoti.

Mnogo več težav in nestrinjanj je z določanjem smeri, kateri naj bi pripadal Vlado Žabot. Eno osrednjih določevanj se vrti okoli magičnega realizma in problematike takega poimenovanja na Slovenskem in na sploh zunaj latinskoameriške literature. V osnovi je magični realizem omejen na avtorje iz Latinske Amerike, a v zadnjih desetletjih se pojem širi in uporablja tudi za avtorje, ki ne sodijo v to geografsko območje. Najskrajnejša takšna pojmovanja ga odkrivajo že pri Bulgakovu in Kafki². Zaradi temu podobnih širitev ne preseneča predlog Rodriguesa Mongeala, naj bi zaradi nastale zmede pojem magični realizem zavrgli (Virk 2000: 119).

Janko Kos v *Postmodernizmu* o romanih magičnega realizma piše, da problematizirajo evrocentrični diskurz z oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev,

¹ Tako je Ihab Hassan v knjigi *Razkosani Orfej* (*The Dismemberment of Orpheus*) iz leta 1971 iskal postmodernizem pri Sartru, Kafki in pri Sadu. Ta določitev je ostala brez odmeva, ker je bila zastavljena preširoko.

² Kot predhodnika ga omenja Neil Cornwell.

njihovega mitičnega, magičnega in arhaičnega sveta. Kos magični realizem obravnava kot smer in ga skuša določiti z duhovnozgodovinsko in literarnozgodovinsko metodo. Ima ga za enega od postrealizmov, ki obstajajo v literaturi 20. stoletja sočasno z modernizmom in postmodernizmom – kar pomeni tudi možnost medsebojnega vplivanja, prepletanja in prehajanja iz ene smeri v drugo.

Ena najpomembnejših teoretičark magičnega realizma, Amaryll Beatrice Chanady, v knjigi *Magical Realism and the Fantastic* (1985) kaže drugačen odnos do omenjene teme kot Janko Kos. Magičnega realizma ne razume kot periodizacijski pojem, ampak bolj kot način pisanja. "Magični realizem je, podobno kot fantastika, bolj literarni način (mode) kot pa specifična, zgodovinsko določljiva zvrst, in ga lahko najdemo v večini proznih tipov." Chanadyjeva raziskuje pojem magičnega realizma kot vzporednico oziroma opozicijo pojmu fantastičnega, kot ga je razvil Tzvetan Todorov. Njen pojem magičnega realizma tako ni omejen le na latinskoameriške pisce in kot tak omogoča tudi na primer razpravo o magičnem realizmu pri Kafki. Magični realizem kot termin je postal pojem literarne vede leta 1955 po izidu članka Angela Floresa in je označeval dela latinskoameriških piscev, ki so uporabljali določene teme in tehnike. Vsem skupna tehnika je posebno povezovanje naravnega in nadnaravnega v pripovednem svetu na način, kot ga analizira Chanadyjeva (Virk 2000: 132). V magičnem realizmu nadnaravno ni predstavljeno kot problematično. Bralec se na nadnaravno v tekstu ne odziva kot na nekaj, kar je v nasprotju z našo konvencionalno podobo resničnosti. Zato v nasprotju s fantastiko nadnaravno v magičnem realizmu bralca ne zbega. Magični realizem ne diskriminira nobenega od svetov – vsak je enako utemeljen, naraven, upravičen (Virk 2000: 126).

Formalni kriteriji Chanadyjeve so za določanje magičnega realizma, ki ta pojav predvsem razmeji od fantastike, zelo široki. Potrebno jih je dopolniti še z vsebinskimi kriteriji, da pridemo do smiselne omejitve pojma. Tako Tomo Virk ugotavlja, da se v magični realizem v najozjem smislu uvrščajo Márquez, Carpentier, Asturias, delno Fuentes in Cortázar, precej manj pa avtorji "urbanega" romana, ki ne operirajo z mitološko zavestjo predkolumbovskih indijanskih ljudstev (Sabato, Llosa, Puig). S tega vidika med magične realiste seveda ni mogoče prištevati Kafke.³

³ Chanadyjeva se zaveda drugačnosti njegove proze od latinskoameriške, vendar na podlagi tega sklepa le o različnih tipih magičnega realizma.

Kljub temu si je potrebno zastaviti vprašanje o morebitnem obstoju magičnega realizma na Slovenskem. Dejstvo je, da se nekateri prozaisti sami označujejo za magične realiste oziroma opozarjajo na svojo bližino tej smeri. Tudi mnogi slovenski kritiki in publicisti so v tem kontekstu veliko omenjali tri pisateljska imena, ki jim pripisujejo poetiko, primerljivo z magičnim realizmom. V to trojico štejejo Marjana Tomšiča, Ferija Lainščka in Vlada Žabota. Podobnost so opazili tudi sami pisatelji. Lainšček se v enem od intervjujev primerja s Tomšičem, v drugem pa s Tomšičem in Žabotom in je to sorodnost povezal s pripadnostjo magičnemu realizmu. S tem poimenovanjem se je ukvarjala tudi Alojzija Zupan Sosič v *Zavetju zgodbe*, ki trdi, da sta jo k izbiri novega poimenovanja napotili dve smernici. Prva je želja poimenovati posebno vrsto fantastike (ki je le navidez podobna magičnemu realizmu) v izbranih romanih teh avtorjev, druga pa z zasilno oznako približati romane Tomšiča, Lainščka in Žabota med seboj, saj jih je nemogoče uvrstiti v začasni žanrski kontekst. Fantastiko v njihovih romanih imenuje pokrajinska, ker njihovi romani črpajo iz posebnih pokrajinskih značilnosti (na primer gričevnatosti in močvirnatosti, ki povzročata izoliranost vasi) ter arhaičnega odnosa ljudi do naravnih ali nadnaravnih pojavov, lastne eksistence in razmerij v vaški skupnost. Magični učinki, ciklični pripovedni čas in časovno-prostorska neumestljivost so zavedli literarno kritiko v oznako magični realizem. To poimenovanje se je ohranilo kar nekaj časa, čeprav so avtorji opozarjali, da gre za poseben, le "njihov" magični realizem. Čeprav včasih glavne osebe fantastičnost sprejmejo kot nekaj naravnega, jo z razumske distance onemogočajo drugi literarni liki, s pripovedovalcem vred, ali implicitni avtor. Tudi vsebinsko (polifonija in polimitija) in sociološko določilo (v magični realizem spadajo besedila iz postkolonialnih držav) magičnega realizma, ki v slovenskih romanih nista izpolnjena, onemogočata oznako magični realizem in določata te romane (predvsem *Ki jo je megla prinesla*, *Volčje noči*, *Oširigéca*) za fantastične in združene pod novim poimenovanjem pokrajinska fantastika (Zupan Sosič: 65–66).

Skupne točke med tremi navedenimi avtorji ugotavlja tudi Tomo Virk, ki je mnenja, da se s poetiko magičnega realizma med temi pisatelji še najmanj povezuje pisanje Vlada Žabota. Njegova proza ni vezana na realizem, ampak na sanjski svet Kafkove literature (na navezavo na Kafka opozarja že avtor sam v intervjuju v knjigi *Začasno bivališče*, str. 23). Ob branju imamo bolj vtis morbidnih sanj in more kot pa kakšne magične realnosti (zlasti v primerjavi z latinskoameriški romani). Junaki njegovih del so kafkovsko nedoločeni in nedoločljivi marginalci, mali ljudje, ki jih žene tipično slovensko hrepenenje po ljubezni (preko spolnega poželenja). Virk opozarja na nezmožnost magičnega realizma, ki je utemeljen v popolnem

zlitju dveh ontoloških ravni, med katerima vsaj v pripovednem svetu ni nobene hierarhije. Pri Žabotu je ta hierarhija zelo pomembna: realnost, h kateri stremlji junak ali junakinja, je "višja".

Prav ta lastnost, ki Žabota odmika od magičnega realizma, ga obenem ločuje tudi od postmodernizma (čeprav ga tja prištevajo Tomo Virk v *Postmoderni in "mladi slovenski prozi"*, Marko Juvan v *Postmodernizmu in "mladi slovenski prozi"*, v zvezi s postmodernizmom ga tja prištevajo še Denis Poniž, Taras Kermauner in Janko Kos v *Postmodernizmu*), saj je Žabotovo pisanje, tudi zaradi nedvornega vpliva proze Franza Kafke, dosti bolj naslonjeno na poetiko modernizma.

Kot ugotavlja Janko Kos v knjigi *Na poti v postmoderno*, se je Žabot sicer nekoliko približal postmodernizmu v "nanašanju njegove pisateljske tvarine na znane obrazce tradicionalnih, večidel trivialnih pisateljskih žanrov, kot sta srhljivka in erotično-pornografski roman, vendar se ta zveza v obeh primerih postavlja znotraj pripovedi, ki je sporočilo o sanjskih ali napol sanjskih zavestih; pri Žabotu se tretjeosebna pripoved giblje po Kafkovem zgledu ..." To pa pomeni, da ostaja v domeni modernizma: "V sugestivni predstavitvi popotovanj Žabotovega junaka skozi močvirno, napito in sluzasto moro erotično travmatičnih doživljanj je središče vsega zavest s svojo psihično samonavzočnostjo". Ta zavest kot taka pa ne ustreza ne postmodernizmu ne magičnemu realizmu.

FRANZ KAFKA



Franz Kafka se je rodil 3. julija 1883 v Pragi v nemško govoreči judovski družini češkega izvora kot najstarejši od petih otrok, mlajša brata sta kmalu umrla, ostale so še tri sestre, s katerimi se ni razumel. Oče Herman je bil po poklicu trgovec, telesno in duševno krepak mož, ki je svoje premoženje prigaral s težakim delom in je to pogosto oponašal sinu. Mati Julija je bila sicer bolj blage narave, vendar povsem vdana svojemu možu. Otrokom se ni preveč posvečala, saj je večino časa preživela v trgovini. Franz je bil zato že v otroštvu osamljen in odtujen od družine. V nasprotju z očetovimi pričakovanji je bil slab v matematiki in telesno bolj šibak in je že zgodaj veliko časa prišel namenjati branju. Tako se je odvrčal od zunanjega sveta in se s pomočjo literature obračal v notranjost. Na očetovo željo je obiskoval nemške šole in je, čeprav je v svojem dnevniku zatrjeval, da ni nadarjen za jezike, pozneje bral še češko, francosko in italijansko, učil pa se je tudi danščine in hebrejščine. Šolanje v nemščini je pripomoglo k temu, da je Kafka vsaj po jeziku nemški pisatelj.

Po končani gimnaziji je študiral pravo in bil leta 1906 promoviran za doktorja prava. Pripravištvu je delal na kazenskem sodišču v Pragi, nato delal v "Assicurazioni Generali" in se nato do upokojitve 1922 zaposlil v "Uradu za nezgodno zavarovanje delavcev".

Kafka je začel pisati že zgodaj, vendar je bil do objavljanja svojih del skeptičen. S to njegovo nesamozavestnostjo se je trudil njegov prijatelj in posmrtni izdajatelj njegovih neobjavljenih besedil, Max Brod. Brod je bil tudi prvi, ki je v svojih spisih opozarjal na njegov pisateljski talent.

Kafka ni bil nikoli poročen, čeprav brez izkušenj z ženskim spolom tudi ni bil. Te izkušnje so bile večinoma omejene na krajše avanture in so ga obremenile s precej stereotipno predstavo o ženskah (primer je Leni v *Procesu*). Ko je začelo kazati na trajnejšo zvezo, so se začeli kazati zadržki, ki so bili verjetno povezani z njegovim pomanjkanjem samozavesti. Kafka je v *Pismu očetu* kot razlog takega obnašanja navedel pretirano očetovo avtoriteto. Dvakrat je razdril zaroko s Felice Bauer, zaroko je razdril tudi z Julijo Wohryzek, navezal se je tudi na Mileno Jesensko, s katero si je intenzivno dopisoval. Malo pred smrtjo se je spoprijateljil z mlado Doro Diamant in z njo v srečnem sožitju preživel zadnje leto svojega življenja. Poln načrtov je umrl 3. junija 1924 v Pragi, kjer je tudi pokopan.

Kafka sam je (razen nekaterih kratkih zgodb v literarnih revijah) izdal le šest drobnih knjig:

- *Opazovanje, Kurjač* (1913),
- *Preobrazba* (1915),
- *Sodba* (1916),
- *V kazenski koloniji* (1919),
- *Vaški zdravnik* (1919/20),
- *Gladovalec* (1924).

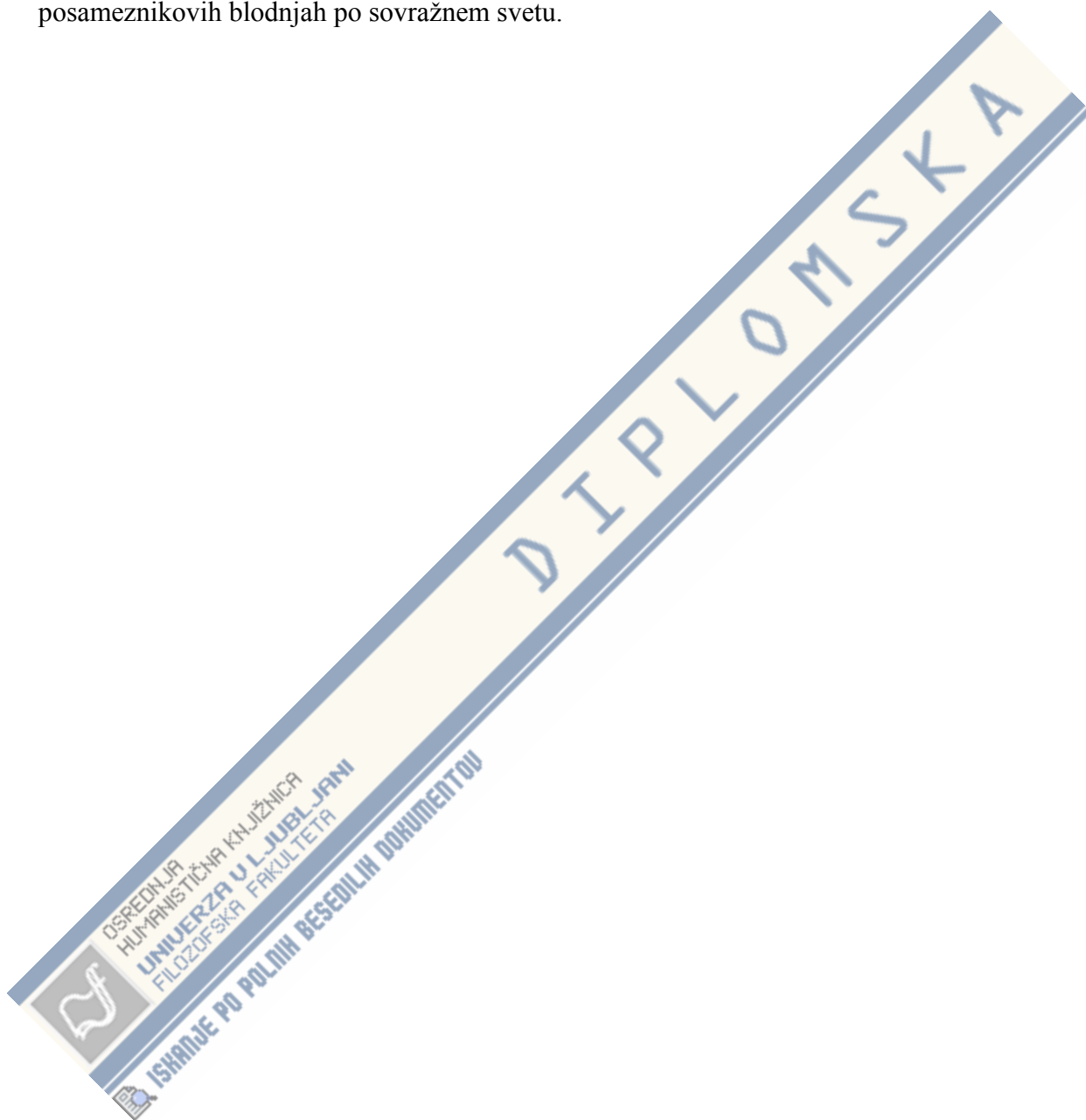
Njegova literarna zapuščina je veliko obsežnejša kot tisto, kar je sam dal v tisk. Eden veljavnih razlogov, zakaj ni objavljala več, je v njegovi želji in zahtevi po objavi le dovršenih in do kraja izpiljenih besedil. Anton Janko v spremni besedi k *Ameriki* navaja tudi drugi možen razlog – Kafkov dvom o pomembnosti oziroma relevantnosti umetniške literature, saj se mu zdi, da ni več zmožna dajati veljavnih odgovorov na vprašanja, ki si jih je zastavljal sam in ki jih je postavljala čas.

V oporoki je prijatelju Maxu Brodu naročil sežig vseh neobjavljenih rokopisov – med njimi so zlasti vsi trije romani, ki jih imamo tudi zaradi zgoraj navedenih razlogov za nedokončane:

- *Amerika* (roman piše v letih 1911–1914 pod prvotnim naslovom *Zgubljeni*),
- *Proces* (začel pisati leta 1914),
- *Grad* (pisal v letih 1921–1922).

Max Brod tega navodila k sreči ni upošteval, ampak je bralcem, skupaj s svojimi knjigami o Kafki, posredoval tudi Kafkove romane, dnevnike, aforizme in mnoga pisma.

Pisatelj sam je svojim trem nedokončanim romanom rekel "magična trilogija" ali "trilogija samote", saj so za njegov pogled sestavljali celoto. Vsi trije prinašajo zgodbe o posameznikovih blodnjah po sovražnem svetu.



FRANZ KAFKA: GRAD

Za začetek sem se odločila za obravnavo *Gradu*, saj od vseh treh Kafkovih romanov prav *Grad* daje podobo največje dovršenosti, čeprav ni dokončan in za končno usodo zemljemerca K.-ja ne izvemo, Max Brod je dodal tudi varianto zaključka in nekatere odlomke, ki jih Kafka ni vključil v roman. Branje romana pa reprezentativno predstavi glavnega 'junaka' in svet, v katerem ne more doseči svojega cilja – svet, v katerem se je znašel, ni več svet razumnih pravil, v njem se ne da ničesar vnaprej predvidevati, nad ničemer več čuditi.

K. se nekega zimskega večera znajde v vasi, kamor naj bi ga grof poklical za zemljemerca. Dodelijo mu celo dva pomočnika (Arturja in Jeremiasa), ki pa imata bolj vlogo nadzorovati K.-jevo početje na vasi kot pa pomagati, saj se izkaže, da zemljemerca in njegovih storitev ne potrebujejo ne na vasi in ne v gradu. Takoj zjutraj se K. iz krčme odpravi proti gradu. Iz daljave ga vidi razločno načrtanega, vendar ko se mu približuje, se mu grad izmika. Ne vidi ga več, niti ne najde poti, ki bi vodila do njega: *"Tako je šel naprej, ta pot pa je bila dolga. Cesta, glavna cesta v vasi, namreč ni držala h grajskemu hribu, ampak le v njegovo bližino, potem pa je kakor nalašč zavila, in čeprav se ni oddaljila od gradu, se mu tudi ni približevala. K. je ves čas pričakoval, da mora cesta zdaj zdaj zaviti proti gradu, in šel je naprej le zato, ker je to pričakoval; očitno zato, ker je bil truden, se je obotavljal in ni zapustil ceste, tudi se je čudil, kako dolga je vas, ki ji ni bilo ne konca ne kraja, zmeraj znova majhne hiše in ledene šipe v oknih in sneg in nikjer nobenega človeka ..."* (Kafka 1967: 77). Do gradu K. nikoli ni prispel, saj med vasjo in gradom vlada zelo stroga birokracija in se svet tukaj vrti po drugačnih pravilih, vendar pa K. tega niti do konca ne sprevidi. Za komunikacijo z gradom so mu dodelili sla – Barnabasa, ki je eden redkih ljudi (poleg njegove sestre Olge in svoje ljubice Friede), s katerimi se je v vasi spoprijateljil.

K. na vsak način želi priti v stik z gradom in tamkajšnjimi ljudmi. Za to se mu zdi najprimernejši gospod Klamm, Barnabasov predstojnik in glavni predstavnik gradu. Ko z Olgo obišče gostilno Gosposki hram (gostilna, ki je namenjena samo za grajsko gospodo), tam spozna točajko Friedo, ki je Klammove ljubica. Frieda kaj kmalu, in po naključju, zamenja starega grajskega ljubimca za K.-ja : *"Objela sta se, malo telo je gorelo v K.jevih rokah, zavalila sta se v nekaki nezavesti, ki se je K. neprestano, vendar zaman poskušal rešiti iz nje, nekaj korakov naprej, zamolklo udarila ob Klammove vrata in potem ležala v majhnih*

mlakah piva in v drugi nesnagi, ki je pokrivala tla. Tam so minile cele ure, ure skupnega dihanja, skupnega bitja srca, ure, ki je v njih K. imel neprestano občutek, da se izgublja ali da je tako daleč v tujem svetu, kakor še noben človek pred njim ..." (Kafka 1967: 104). Frieda preneha z delom točajke in se s K.-jem preseli v vaško gostilno Pri mostu. Tam iz sobe za deklet Frieda pričara prijetno "stanovanje", dokler ju od tam ne izženejo in preselijo v šolo, kjer K. začne opravljati delo šolskega sluga, Frieda pa mu pri tem pomaga. Šola ima dva prostora, učilnico in telovadnico. V istih prostorih živita K. in Frieda ter njuna pomočnika, ki pomenita konec zasebnosti med parom: *"Nisi opazil, kako ju ni bilo mogoče spraviti iz najine sobe v gostilni Pri mostu, kako sta ljubosumno nadzirala najino razmerje, kako se je zadnjič eden od njiju ulegel na moje mesto na slamnjači, kako sta zdaj izpovedovala proti tebi, da bi te pregnala, da bi te uničila, da bi bila sama z menoj. Vsega tega nisi opazil?"* (Kafka 1967: 187). Ob začetku pouka morajo pospraviti svoja ležišča in osebne stvari, zakuriti ter počistiti učilnico, odmetati sneg ... vsekakor preveč za raztresenega K.-ja. Pomočnika postajata preveč domača in vedno bolj nadležna, zato ju K. kljub hudi zimi napodi iz šole, Frieda pa ob tem izreče pomenljivo misel, da bi prav pomočnika lahko bila Klammova odposlanca: *"Da, nazadnje sta odšla, samo tega ne veva, kdo sta. Klammova odposlanca – tako jima pravim v svojih mislih, v igri, morda sta pa res. Njune oči, te preproste in vendar iskreče se oči, me nekako spominjajo na Klammove oči, res, to je tisto, iz njunih oči me včasih preleti Klammov pogled (...)* Če pa sta Klammova odposlanca, kdo naju bo rešil pred njima; in ali bi bilo potem sploh dobro, da bi ju bila rešena' Ali ju ne bi moral potem hitro pripeljati noter in biti vesel, če bi še prišla?" (Kafka 1967: 189).

K. se še vedno trudi navezati stik s Klammom. Pod pretvezo, da gre iskati malico, obišče Barnabasov dom, da bi bil na tekočem z novicami iz gradu. Sla ni doma, zato ga sprejme njegova sestra Olga, ki mu razloži zgodbo njihove družine, zakaj jih vsa vas zasmehuje, kaj Barnabasu pomeni služba sla in kaj je vzrok hladnosti in resnobe sestre Amalije. Medtem ko čaka Barnabasa, se tam predolgo zadrži in Frieda pošlje pomočnika, da se pozanima, ali je pri njih. Ko ga Jeremias najde, mu razjasni položaj: Frieda misli, da jo je zapustil zaradi Barnabasovih deklet, pomočnika sta medtem v gradu odpovedala službo, Jeremias je zdaj natak v Gosposkem hramu, Frieda pa zopet dela v točilnici.

Ko K. že misli, da mu v vasi ni uspelo prav nič, sreča Barnabasa, ki mu preda sporočilo, da z njim želi govoriti gospod Erlanger, eden prvih Klammovih tajnikov. Vsa takšna srečanja uradnikov z vaščani potekajo izključno ponoči v točilnici ali kateri izmed sob v Gosposkem

hramu. Ko K. išče Erlangerjevo sobo, se zmoti in pride v sobo nekega drugega tajnika, Bürgla, ki pa več ne more zaspati, ko se enkrat zbudi. Ponudi mu, da sede na rob postelje in počaka na Erlangerja. Je edini od predstavnikov oblasti, ki z njim poskuša navezati normalen pogovor: *"Zemljemerec ste in nimate zemljemerskega dela. Pripravljen sem naprej zasledovati to stvar. Tu pri nas prav gotovo stvari niso take, da bi smeli pustiti kako strokovno moč neizkoriščeno. In tudi za vas mora biti to žaljivo; kaj ne trpite zaradi tega?"* (Kafka 1967: 292). Medtem ko K. truden zaspi ob njem na njegovi postelji, mu tajnik razodene skrivnosti nočnih zasliševanj: *"Kolikor vidim in koliko sem sam izkusil, imajo stranke, imajo tajniki glede nočnih zasliševanj nekako tak pomislek: noč je zato manj primerna za pogovore s strankami, ker je ponoči težko ali naravnost nemogoče popolnoma ohraniti značaj obravnave. To ni odvisno od zunanosti, predpise je kajpada ponoči mogoče prav tako strogo spoštovati kakor podnevi. To torej ni tisto, nasprotno pa trpi ponoči uradna presoja. Človek je ponoči nehote pripravljen presojati stvari bolj iz zasebnega stališča, in izpovedi strank dobijo več teže, kakor jo zaslužijo, v presojo se pomešajo premisleki o siceršnjem položaju strank, ki sploh ne spadajo zraven, o njihovem trpljenju in skrbih, nujna meja med strankami in uradniki, čeprav je na zunaj brežhibno ohranjena, se zabriše, in kjer so se izmenjavala samo vprašanja in odgovori, kakor mora to biti, se zdi, da pride včasih do čudne, popolnoma neprimerne zamenjave oseb"* (Kafka 1967: 294).

Ko se končno sreča z Erlangerjem, mu ima ta povedati samo to, da so izvedeli, da živi s Friedo, ki je delala v točilnici in Klammu včasih prinesla kako pivo. Klamma sicer ne moti, da je več ni tam, oni pa vseeno pazijo na Klammove ugodje in ga ne želijo vznemirjati s spremembami (čeprav se Klammm sploh ne ozira na to in verjetno sploh ni opazil njene odsotnosti) – K. naj poskrbi, da se bo Frieda vrnila v točilnico: *"Na osebno čustvo se pri tem nikakor ni mogoče ozirati, to je vendar samo po sebi razumljivo, zato se prav nič ne spuščam v nadaljnje razpravljanje o tej stvari. Dosti več, kakor je potrebno, storim, če omenim, da vam to, če se izkažete v tej malenkosti, lahko koristi pri vašem napredovanju. to je vse, kar vam imam povedati"* (Kafka 1967: 303).

K. potem še nekaj časa postoji na hodniku pred sobami in prisostvuje razdeljevanju spisov, sporočil in listkov pred vrata sob različnih tajnikov. Tukaj je priča eni od nepravilnosti v takem zapletenem uradniškem sistemu. Vidi namreč služabnika, ki je sit razdeljevanja nek listek raztrgal na koščke in ga vtaknil v žep. K.-ja sta od tam spravila šele krčmar in krčmarica, češ. da mora takoj po zaslišanju zapustiti hodnik in da je nespodobno biti tam dlje,

kot je to nujno potrebno, saj je prav to namen nočnih zaslišanj: *"Ali ni bil poklican na nočno zaslišanje in ali ne ve, zakaj so vpeljali nočna zaslišanja? Nočna zaslišanja – in tu je K. slišal novo razlago za njihov pomen – imajo samo ta namen, da gospodje poslušajo izjave strank, ki bi jim bil podnevi pogled nanje neznosen, hitro, ponoči, pri umetni svetlobi, ko je dana možnost, da takoj po zaslišanju v spanju pozabijo na vso grdoto."* (Kafka 1967: 311). Roman se zaključi z zgodbo, ki jo pripoveduje Pepi, točajka v Gosposkem hramu, ki si je tudi na vso moč prizadevala postati Klamnova ljubica, ampak ji to nikoli ni uspelo. Dodana je še varianta začetka romana, ki je bolj spodbudna od uporabljene, a se manj sklada z nadaljnjim pisanjem. Prav tako so dodani še štirje odlomki, ki niso bili vključeni v zgodbo. Posebej zanimiv je zadnji, ki bi ga lahko umestili na konec romana: *"Tudi Frieda čaka, pa ne na K.-ja; opazuje Gosposki hram in opazuje K.-ja; lahko je mirna, njen položaj je bolj ugoden, kakor je sama pričakovala, lahko gleda brez zavisti, kako se Pepi trudi, kako raste Pepin ugled, o pravem času bo že naredila temu konec, lahko tudi mirno gleda, kako se K. potika okoli daleč od nje, tega, da bi jo popolnoma zapustil, ne bo dopustila"* (Kafka 1967: 347).

Kafkovo pisanje predstavlja korenito spremembo v primerjavi s tradicionalnimi romani.⁴ Dogodki in dejanja, v katere je zapleten junak tradicionalnega romana, po Aristotelovih pojmi vzbujajo v bralcu strah in sočutje, a ga radovednost in vznemirjenje vseeno ženeta, da bi čimprej spoznal konec dogajanja, saj mu to prinaša neko varnost. Ob koncu romana se v bralcu kljub junakovi katastrofi vse pomiri, bralec doživi neke vrste katarzo in ko zapre knjigo, ni v njem nobenega nemira več. Popolnoma drugače je ob branju Kafkovih besedil, ko se v bralcu naseli nelagodnost, neprijetnost, izgubi se občutek ugodja ob branju. Kafka nas vodi po nekem nenavadnem, spačenem, skrivnostnem, pol sanjskem svetu, ki nas ne privlači ali pa privlači zgolj na način "zoprnosti in odpora mazohizma". Na koncu romana več ni pomiritev, k čemur pripomore tudi nedokončanost romanov. Po branju se bralec več ne pomiri, ampak ostaja zmeden, vznemirjen in bi rad kar se da hitro pozabil prebrano.

Že na začetku se postavlja vprašanje upravičenosti uporabe pojma junak v povezavi z osebami, ki nastopajo v Kafkovih romanih. Vsekakor nimamo več opravka s tradicionalnim tipom junaka, ki je aktiven, vedno v akciji in ima nadzor nad dogajanjem. Pri Kafki je to obratno. Junak več ničesar ne stori, da bi vsaj poskusil vplivati na potek dogodkov – tudi takrat, ko se trudi, je to jalovo početje. Popolnoma se prepusti usodi, da ga nosi svojo pot.

⁴ Dušan Pirjevec v spremni besedi *Franz Kafka in evropski roman*.

Zato je vprašanje, če ga sploh še lahko imenujemo junak, mogoče bi bila boljša oznaka zanj samo literarna oseba. Poleg glavne literarne osebe v Kafkovih besedilih so tudi stranske osebe podobno neaktivne.

Kot v spremni besedi ugotavlja Dušan Pirjevec, je poseben tudi način, kako Kafka ničesar ne pove o junaku samem, pa tudi ne o svetu, v katerega stopa junak. O junaku ve samo to, da se je pojavil, ne ve niti tega, kako mu je ime – vedno ga naziva z inicialko osebnega lastnega imena in delom, ki ga opravlja: zemljemerec K. Tudi s poimenovanjem pokaže na birokratizacijo človeške identitete, kar sicer prikazuje tudi z opisi skrajno strogega in zapletenega uradnega sistema, ki vlada med gradom in vasio. Vaščani se z uradniki sporazumevajo zgolj preko uradnikov in njihovih služabnikov iz vrst vaščanov. Grad je sestavljen iz množice pisarn; in ko se končno prebiješ iz ene pisarne v drugo, vrata vodijo še v tretjo in tako naprej. Pirjevec tudi opozarja, da bralec o svetu, "v katerega vstopa junak, ne ve nič več kot junak, ali manj od njega, in zato popisuje to, kar je zunaj junaka, samo v tisti meri, v kakršni se daje čutnemu zaznavanju junaka" (Pirjevec 1967: 11). Svet in okolje se bralcu odkrivata preko neposrednega junakovega doživetja in zato nista pregledna in v sebi sklenjena, ampak se pojavljata v večinoma nepovezanih odlomkih. Podobno je z junakom samim, njegovo notranjostjo. Kafka ga ne predstavi že takoj na začetku, ampak se ta bralcu razkriva tako, kakor se kaže drugim ljudem v tekstu, ki prav tako ne morejo videti vanj. Roman se prične s stavkom: "*Bil je že pozen večer, ko je prišel K.*" (Kafka 1967: 69). Ničesar drugega o K.-ju nam avtor ne izda.

Kafkov roman *Grad* ima v glavnem tri sestavine: zemljemerca K.-ja, vas oziroma ljudstvo in grad oziroma oblast z uradnim aparatom. Tradicionalni roman ima za razliko samo dve sestavini: junaka in svet, ki ga obdaja. V *Gradu* pa je svet sestavljen iz dveh delov, iz gradu in vasi. Zemljemerec K. je vseskozi v spopadu z obema deloma sveta; ne more priti v grad, v vasi pa se tudi ne more udomačiti. Nikakor mu ne uspe povezati obeh delov. Grajsko naročilo za opravljanje dela ima zanj poseben pomen, kar se kaže tudi v njegovih besedah vaškemu županu: "*Naštel vam bom nekaj od tega, kar me zadržuje tu: žrtve, ki sem jih vzel nase, da sem šel od doma, dolgo, težko potovanje, utemeljeno upanje, da me bodo tu sprejeli, to, da sem popolnoma brez premoženja, to, da zdaj ne morem najti doma ustreznega dela.*" (Kafka 1967: 132). Zemljemerec torej ima svoj cilj, želi si najti novi dom, ustrezno delo in hoče smisla

polno življenje – enako hočejo junaki tradicionalnega romana. K. ne spozna, da svojih ciljev in smisla tukaj ne bo dosegel, saj se ne zaveda absurdnosti tukajšnje birokracije in odtujenosti, ki jo povzroča.

Tako kot ni uspešen v odnosih z gradom (in tudi ne more biti zaradi zapletenosti in posledične neskončnosti), večjih uspehov tudi v zasebnih odnosih ne doživlja. Dobre odnose naveže le s Friedo in Barnabasovo družino, čeprav se ni sposoben zavedati njihove neiskrenosti. Frieda ga želi dejansko samo izkoristiti, ga prepričati, da bi jo odpeljal kam v tujino in ji tam omogočil boljše življenje. Ko sprevidi, da se to ne bo zgodilo, ga zlahka in brez občutka krivde zapusti.

Barnabasova družina, predvsem Barnabasova sestra Olga, ga izkoristijo, da preko njega vzdržujejo odnose z gradom. V roman je vložena zgodba o Amaliji, ki jo K.-ju pripoveduje njena sestra Olga. Vas je nekoč skupaj z gradom prirejala gasilsko slovesnost, ki so se je udeležili tudi člani Barnabasove družine. Obe sestri sta se lepo uredili, še posebej pa Amalija, ki je kar žarela od sreče, oče je celo pripomnil, da bo tistega večera dobila ženina. Amalija je postala ponosna, samozavestna in je izstopala iz vaške množice. Zvečer je dobila vabilo grajskega uslužbenca, naj pride v Gosposki hram. *"Komaj sem ga prebrala, ga je Amalija, potem ko se je hitro ozrla vame, spet vzela, pa se ni mogla več prisiliti, da bi ga še enkrat prebrala, raztrgala ga je (...)* Pismo je bilo napisano z najbolj prostaškimi izrazi, ki jih nisem še nikoli slišala in sem jih napol uganila samo iz zveze (...) *To ni bilo ljubezensko pismo, v njem ni bilo nikake prijazne besede, marveč je bil Sortini očitno jezen, da ga je prevzel Amalijin videz, da ga je oviral pri njegovih opravkih"* (Kafka 1967: 208).

Amalija se je s tem dejanjem edina odlepila iz množice, stala za svojimi prepričanji in s tem povzročila obilo težav svoji družini. Kmalu so jih izločili iz vasi in življenja v njej. Očetu, čevljarju, so prenehali nositi delo, Amaliji, šivilji, pa tudi. Vaščani so sicer upali, da bodo zgladili odnose z gradom, takrat bi se tudi oni vrnili ... Kar pa se ni zgodilo, čeprav je oče tako dolgo poskušal priti v stik z gradom, mu to ni uspelo, a se je trudil, dokler ni dokončno omagal in mati skupaj z njim. Amalija je prevzela krivdo in družinsko breme nase ter skrbela za oba onemogla starčka. S K.-jevim prihodom v vas se je Barnabasu ponudila možnost, da postane njegov sel, kar je bila edina priložnost, ki je družini omogočila vzdrževanje stikov z gospodo. Amalija s svojim ravnanjem predstavlja edini pravi aktivni lik v tem romanu, samo

ona je našla svoj smisel in ga tudi živi kot samostojna osebnost s svojo identiteto, čeprav je s tem izgubila svobodo, ko ni mogla uiti kazni za samostojno delovanje.

Zemljemerec K. se v romanu izkaže za popolnoma pasiven lik. Vdre v življenje vaščanov. Poklican je za zemljemerca, toda zemljemerca naročniki ne potrebujejo. Vse skupaj je le pomota. K.-jeva dejanja so na neuspeh obsojeni poskusi, da bi navezal stik z gradom. zemljemerec ne uvidi, da se svet v tem kraju vrti po drugačnih pravilih in ne razume krčmaričinih besed: *"Zavedajte se, da ste tu med vsemi najbolj nevedni"* (Kafka 1967: 116). K. pa vseeno blodi in hrepeni po razjasnitvi svojega položaja, čeprav njegova dejanja ničesar ne spremenijo in lahko zato govorimo o nedejanjih. O neaktivnosti celo sam spregovori, ko razmišlja o svobodi in o tem, da *"hkrati ni nič bolj nesmiselnega, nič bolj obupnega kakor ta svoboda, to čakanje, ta nedotakljivost"* (Kafka 1967: 161).

FRANZ KAFKA: PROCES

Kakor druga Kafkova dela, je tudi roman *Proces* (prvič je izšel po njegovi smrti leta 1925) doživel najrazličnejše razlage. Nekateri vidijo v njem vizijo samote, kakršno doživlja preganjan obsojenec, drugi kritiko birokratizma v stari Avstriji, spet drugi podobo terorja, kakršnega je razvil nacionalni socializem.

Josef K. se nekega jutra zbudi in v njegovo mirno meščansko življenje vdre nekaj nenavadnega, novega in predvsem nepričakovanega. Josef K. je po poklicu prvi prokurist v ugledni banki. Do zavidljivo visokega položaja je prišel s trdom in požrtvovalnostjo. Toda ko nekega jutra v sobo prideta dva stražnika in ga primeta v imenu nekega skrivnega sodišča, se vse spremeni. Proti njemu pripravljajo proces. Josef K. je odslej jetnik, vendar sme hoditi v službo in nasploh početi isto kot dotlej, mora pa od časa do časa na zaslišanja. Zaslišanja se ne odvijajo v kakem stalnem prostoru, ampak na podstrešjih hiš. Ko se je Josef K. prvič odpravil na obravnavo, je le po naključju našel hišo, v kateri je sodna dvorana: *"Mislil je, da bo hišo spoznal že od daleč po kakršnem koli znamenju, ki si ga sam ni natanko predstavljaj, ali pa po kakem posebnem gibanju ljudi pred vhodom. A Julijeva ulica, kjer bi to moralo biti in kjer se je K. na njenem začetku za trenutek ustavil, je imela na obeh straneh hiše, ki so bile skoraj popolnoma enake, visoke sive stanovanjske hiše, v njih pa so živeli revni ljudje. Zdaj, v nedeljskem jutru, so bila okna večinoma zasedena, močje v srajcah so sloneli na njih in kadili, ali pa držali majhne previdno in nalahno ob robu okna. Druga okna so bila visoko zatrpana s posteljino"* (Kafka 1991: 27). Obešanje perila v prostorih sodnih pisarn veličino sodišča groteskno združuje z banalnimi opravili ljudi.

Hiša, v kateri je sodna dvorana, ima na dvorišču kar tri stopnišča, morda celo štiri. Obstoj toliko stopnišč poudarja pomen sodišča, z labirintsko strukturo pa stopnjuje zbeganost glavnega lika, ki ne ve, po katerem stopnišču naj se odpravi in kam ga bo to pripeljalo.

V sodni dvorani, ki je v petem nadstropju, K. občuti neznosno zatohlost. Še bolj zatohel zrak je v sodnih pisarnah, ki so nameščene na vseh podstrešjih. Zdi se, da je zrak zasičen s krivdo. Majhni, nizki prostori, polni vlage omejujejo junakovo svobodno gibanje, tesnoba prostora se seli iz zunanosti v K.-jevo notranjost. Majhna okna zastirajo dostop do svetlobe, temačnost pa skupaj z utesnjenostjo ustvarja občutek mračne brezizhodnosti. Ni zraka, možnosti svobode, rešitve, bega. Zrak v prostorih, kjer je veliko obtožencev, ne more biti svež, toda

Josef zatohlost čuti povsod, tudi v svoji bančni pisarni, kjer se je do svojega prijetja dobro počutil.

Na začetku ga spreleti misel, da to jetništvo ni resnica, ampak potegavščina prijateljev ob njegovem tridesetem rojstnem dnevu. Kmalu pa ga začne premagovati skrivna moč, ki ga je zagrabila in ga več ne izpusti. Proces ga vse bolj prevzema; če se je na začetku igral z mislijo nanj, potem se začne proces igrati z njim. Neutrudna volja do dela se iz službe prenese na proces. Želi si le še resnice o svojem položaju. Na prvi obravnavi je pogumen, samozavesten, prepričan, da je z retoriko množico pridobil na svojo stran. Toda že tedaj prvič podvomi v svojo moč: *"Zdaj je stal z gnečo iz oči v oči. Ali je prav presojal ljudi? Ali je svojemu govoru pripisoval preveč učinka? Ali so se hlinili, dokler je govoril"* (Kafka 1991: 35). njegova trdnost se začne razkrajati, podvomi v svoje početje. In odtlej so njegova dejanja le poskusi, vnaprej obsojeni na neuspeh.

Stik s sodiščem mu zbudi občutek, da so njegove moči šibke, zato začne iskati pomočnike. Odvetnik, na katerega se obrne po posredovanju svojega strica, ga vseskozi goljufa in mu ne razkrije prave narave njegovega procesa in mu sodišče napačno predstavlja: *"Izpraševanje je bila poglavitna stvar. K. je imel občutek, kakor da bi sam lahko zastavil vsa tu potrebna vprašanja. Nasprotno pa je odvetnik, namesto da bi ga izpraševal, sam pripovedoval ali pa mu je nemo sedel nasproti (...) Tu in tam je izrekel K.-ju nekaj prijaznih spodbudnih besed, kakršne govorimo otrokom (...) Ko je odvetnik mislil, da ga je dovolj ponižal, ga je navadno prišel spet spodbujati. Pripovedoval je, da je popolnoma ali deloma dobil že dosti podobnih procesov"* (Kafka 1991: 80). Procesi, ki jih je odvetnik dobil, morda res niso bili tako težki kakor ta, so pa bili na zunanje še mnogo bolj brezupni. Govoril mu je, da ima seznam takih procesov v predalu, spisov pa mu, žal, ne more pokazati, ker gre za uradne skrivnosti. Josef K. je odvetnika odslovil, ker je čutil, da nič ne koristi njegovemu prizadevanju.

Še najbolj ga z naravo sodišča seznani slikar Titorelli, ki riše portrete sodnikov. Ti portreti pa niso prava podoba, ampak dodaja detajle po naročilih naslikanih. Slikar Josefa seznani z možnostmi rešitve primera. Vse možne rešitve so zgolj fiktivne: resnična oprostitev, navidezna oprostitev in zavlačevanje. Resnična oprostitev obstaja le kot možnost, zgodila se ni še nikoli. Pri navidezni oprostitvi sodniki že vnaprej vidijo vnovične aretacije, ki se kar naprej ponavljajo v krogu in je obsojenec tako prost le navidezno. Zavlačevanje pomeni, da obravnavo zadržujejo na najnižji razvojni stopnji, kar pa še ni zagotovilo, da je nekoč nekdo

ne bo predal na višjo stopnjo, ki obsojenca pripelje do izvršitve obsodbe. Titorelli mu tako razkrije, da resnična oprostitev pri tem sodišču ni mogoča – pot pelje samo do obsodbe.

Trgovec Block je v romanu zgled, kakšno ponižanje doživi človek, ki ga dobi v roke ta nevidna oblast. Njegov proces traja že pet let, vsa ta leta prebije v mukah in strahu, išče zaveznike, ne more pa pobegniti iz sodnega labirinta in se zdaj plazi kot pes, oropan vsakega človeškega dostojanstva. K. ga sreča ob obisku na domu svojega odvetnika, kjer mu je gospodinja celo izpraznila sobico, da lahko tam študira spise svojega procesa. Prizna, da ima še več odvetnikov, ki drug za drugega ne smejo izvedeti ... Tudi Block priznava iracionalnost sodišča, pobegniti pa vseeno ne more.

K.-ju pomaga pri razjasnjevanju njegovega položaja tudi jetniški kaplan, ki ga sreča v katedrali in mu ponudi številne možne interpretacije v odlomku "Pred vrati postave" ter ga pusti v še večji negotovosti in nevednosti. Maxu Brodu odlomek "Pred vrati postave" pomeni miselno jedro, okrog katerega se je izoblikoval *Proces*. Duhovnik K.-ju pove zgodbo o človeku s podeželja, ki dolga leta zaman čaka na dovoljenje za vstop v Postavo pred vhodom, za katerega se na koncu izkaže, da je bil določen samo zanj; prav tako stražar pred vhodom. Kaplan in K. zgodbo skupaj interpretirata, pri tem pa nobena razlaga prejšnje ne ovrže, ampak le predstavi drugačen pogled na samo stvar. V tem odlomku pride K. do najpomembnejšega spoznanja doslej: "Ne", je rekel duhovnik, "ne smemo vsega imeti za resnično, to moramo imeti samo za nujno." "Žalostna misel", je rekel K. "S tem postane laž svetovni red" (Kafka 1991: 153.).

Kot ugotavlja Dušan Pirjevec v članku *Problem slovenskega romana*, Josef K. hoče, naj bi bile stvari resnične, v skladu s svojim bistvom ali idejo, to pa pomeni, da zanj lahko obstaja samo tista stvar, ki je v skladu z idejo kot svojo resnico. Če stvari niso skladne z idejo, so lažne in jih je treba odločno zanikati, zavreči, uničiti. Nasprotno je duhovnik prepričan, da stvari ne gre presojati glede na idejo, iz česar sledi, da človek svojega razmerja do sveta ne sme graditi na merilu resnice. Človek mora vse, kar je, sprejeti kot nujno.

Razmerje Josefa K.-ja do drugih oseb v romanu je površno, njegova notranjost se težko odpre človeku in težko doseže bližino. Medčloveška odtujenost, ki vlada v kafkovskem svetu, je nazorno prikazana skozi Josefovo prizadevanje za telesni stik. Josef nadzorniku ponudi roko, ki jo hladnokrvno zavrne, tudi gospa Grubach, gospodinja, se izogne njegovi ponujeni roki. Telesni dotik pomeni občutek človeške bližine, ki nudi neke vrste zaščito in ljubezen, Josef pa je za to prikrajšan. Celotno med sorodniki so vezi pretrgane in zmanjšane na najmanjšo možno mero, Josef svojega strica celo imenuje "*strah z dežele*" (Kafka 1991: 65). Ko stric izve za proces proti K.-ju, ga najbolj skrbi sramota, ki jo je s tem nakopal družini. Josef K. je hladen tudi do svoje matere, saj je ni obiskal že tri leta. Podobno je tudi razmerje do gospodične Bürstner (model zanjo je bila Kafkova zaročenka Felice Bauer). V svoji sebičnosti v njej išče samo žensko, ki bi mu nudila tolažbo in mu bila v pomoč pri njegovem procesu. Če pomisli nanjo, se niti ne more spomniti, kakšna je. Ob slovesu bi jo rad poklical po imenu, ki pa ga ne ve več. Srce Josefa K.-ja je hladno in sebično in to je krivo, da ni do kraja razvil svojih človeških možnosti, premalo je močan, da bi pogumno prevzel svojo usodo nase, boji se samote. Josef K. tako ni izčrpal vseh možnosti za rešitev, ampak je sredi procesa še vedno živel v slepilu.

Vprašanje je, ali je Josef K. kriv. In česa bi sploh naj bil kriv. Česa je obtožen, ne ve, vendar zanika svojo krivdo. Prepričan je, da trpi krivico, saj ni zakrivil nič takega, da bi ga lahko obsodili. Josef K. umre po svojem občutku nedolžen, obsojen zaradi krivde, ki je ni zagrešil. Kafka pa kljub temu pri bralcu hkrati zbuja občutek, da je kriv zaradi hladu svojega srca, brezbrčnosti in preračunljivosti; kriv je, da ni vztrajal na višji ravni zavesti. Njegova potreba po pristnem človeškem stiku se (poleg omenjenega ponujanja roke) eksplicitno razkrije na koncu romana, ko njegova glava sloni na kamnu in čaka na smrt: "*Kakor zadržti svetloba, tako so se tam razmaknile oknice na nekem oknu, neki človek, šibak in tenak tam v daljavi in višini, se je sunkoma sklonil daleč naprej in še bolj daleč stegnil roke. Kdo je bil to? Prijatelj? Nekdo, ki je sočustvoval z njim? Nekdo, ki je hotel pomagati? je bil en sam? So bili vsi?*" (Kafka 1991: 158).

Tomo Virk na Kafkov *Proces* navezuje tudi razlago o izvirnem grehu in o apriorni krivdi brez krivde. K. izve, da je obsojen, vendar nikoli ne izve, kako se obsodba glasi in kakšen je sploh razlog zanjo. Trudi se osvoboditi krivde, kar se izkaže za brezupno početje, saj je krivda apriorna, saj so vsi, ki so v procesu pred sodiščem, že nedvomno krivi. Kot pravi Virk, "je

človek že v izhodišču zaznamovan z izvirnim grehom, ne da bi mu bili podani razlogi za to krivdo, in kazen za to je smrt".

Dvom, ki se je naselil v Josefa K.-ja ob prvi obravnavi, ga spodbudi k dejanjem, ki počasi, a zagotovo potrjujejo nesmiselnost njegovega boja. Drobna dejanja (iskanje pomoči pri odvetniku, slikarju Titorelliju, pisanje vloge, zagnanost v službi) so neznatna v primerjavi z razsežnostjo procesa in na proces ne morejo imeti vpliva. Zato se ta dejanja prevešajo v nedejanja in z njimi le potrjuje svojo nevednost in svojo krivdo. Josef vedno bolj spoznava, da je nemočen v boju proti procesu in labirintovskemu mehanizmu sodišča. Delovanje sodišča kot aparata je prazno. Sodišče nenehno deluje, a ničesar ne razreši in se izgublja v gorah obtožnic. Obtoženci v nedogled čakajo na razrešitev svojega primera in tudi odvetnikovo pisanje prve vloge nenehoma teče ter se nikoli ne konča. Vse se vrti v krogu neučinkovitosti. K.-jeva smrtna kazen (za katero niti niso navedeni razlogi) ni oznanjena ali javno izvedena, kot bi to pričakovali od uradnega sodišča. Delovanja tega sodišča namreč ne moremo enačiti z delovanjem nam razumljivih ali sprejemljivih sodišč. Nasprotje med nedelavnostjo sodišča in življenjsko pomembnimi odločitvami ni razumljivo sodobnemu človeku ter ga straši in vznemirja.

Odločnega dejanja K. ni sposoben niti, ko gre za njegovo življenje ali smrt. Pusti, da ga rablja odpeljeta v kamnolom in ga tam zabodeta: *"Na K.-jevo grlo pa so se položile roke enega od gospodov, medtem ko mu je drugi zabodel nož globoko v srce in ga tam dvakrat obrnil. Z ugašajočimi očmi je K. še videl, kako sta gospoda prav blizu njegovega obraza, z licem ob licu, naslonjena drug na drugega, opazovala, kako bo z njim. »Kakor pes,« je rekel, bilo je, kakor da ga bo sramota preživela"* (Kafka 1991: 158).

FRANZ KAFKA: AMERIKA

Po nastanku moramo roman Amerika šteti za prvega v Kafkovi trilogiji, saj ga je Kafka začel pisati že leta 1911 in ga čez tri leta za vedno odložil. *Amerika* je na prvi pogled precej drugačna od poznejših dveh romanov: napisana je lahkotneje, s prikupnejšim junakom in z razgibano zgodbo. V romanu ni zaslediti takega občutka temačne groze ali spoznanja o usodni izgubljenosti, kot nas navdaja ob prebiranju *Gradu* ali *Procesa*.

Roman je sestavljen iz osmih poglavij (Kurjač, Ujec, Dvorec pri New Yorku, Pot v Ramses, Hotel Occidental, Robinsonov primer, Zavetišče in nedokončano poglavje), dodana sta še dva odlomka (Bruneldina izselitev in Oklahomsko gledališče).

Tudi Karl Rossmann je brez krivde kriv, prav tako kot oba K.-ja iz *Gradu* ali *Procesa*. Vedno znova ga zadevajo udarci usode. Ko je bil star šestnajst let, ga je zapeljala kuhinjska dekla in zanosila. Da bi se družina izognila sramoti, ga pošljejo z ladjo v Ameriko k bogatemu in vplivnemu stricu. Tam Karel za kratek čas uživa sredi obilja in odprtih možnosti, angleščino ga poučuje zasebni profesor, obiskuje jahalno šolo, s stricem pa se nikoli ne zbližata, kar Karel pogreša in si želi pristnega odnosa in sproščenega pogovora z ujemcem. Ko odide na obisk na deželo h gospodu Pollundru, s tem nehote in zelo nerazumno ujezi strica, zapravi njegovo naklonjenost in ta mu odpove gostoljubje ter ga spodi s svojega doma. Zopet je vse njegovo imetje omejeno samo na kovček in dežnik ter nekaj denarja v skrivnem žepu v suknjiču. Kljub temu pa je kovček zanj zelo dragocen, saj v njem prenaša mnoge spomine, ki ga spominjajo na dom – žepna biblija, pisemski papir in fotografije staršev. Ker je kovček vse, kar ima, mu posveča posebno pozornost; na dolgi plovbi čez morje je veliko časa porabil za to, da ga je urejal in potem zopet na novo urejal. Nadaljnja pot ga privede do zanikrne gostilne in do srečanja z Ircem Robinsonom in Francozem, ki se imenuje Delamarche. Oba sta strojna ključavničarja brez službe in sta namenjena v mestece Butterford, oddaljeno dva dneva hoda, kjer naj bi bila baje prosta delovna mesta. Karla povabita s sabo in se celo ponudita, da bosta izmenično pomagala nositi njegov kovček. Še pred tem mu predlagata, da proda svojo obleko, ker bi ga samo ovirala pri iskanju službe. Karl na vse pristane, še preden uspe o tem kar koli razmisliti: "Ko je Karl ostal sam in si še nekoliko omotičen oblačil svojo staro popotno obleko, si je očital, da je prodal obleko, ki bi mu sicer morda škodila, ko bi se potegoval za mesto vajenca, samo koristiti pa bi mu mogla, ko bi šlo za kako boljše mesto, in je odprl duri, da bi poklical moža nazaj, vendar je že trčil nanju, kot izkupiček sta mu položila pol dolarja

na mizo, pri tem pa sta imela tako vesela obraza, da bi si bil človek pač ne mogel dopovedati, da pri prodaji nista imela tudi svojega zaslужka, in sicer hudo velikega" (Kafka 1969: 93).

Nekaj časa potuje z njima in kmalu ugotovi, da ga samo izkoriščata in mu tudi kradeta. Loči se od njiju in si najde službo v hotelu Occidental, ki mu jo pomaga priskrbeti "gospa višja kuharica" – postane strežaj pri dvigalu. Svoje delo vestno opravlja, dokler zaradi pijanega Robinsona ne izgubi službe. Robinson ga povabi, da se preseli k njima, pravi, da sedaj imenitno živita. Stanujeta v ogromni stanovanjski zgradbi ("*kasarni*"), v stanovanju Brunelde, ki naj bi bila imenitna in bogata pevka, Rosmann pa naj bi sedaj postal njen sluga, ki ji bo stregel. Njegov prostor v stanovanju je med vrati in trojico omar, kjer je nametan velik kup najrazličnejših zastorov. Delamarcheva ljubica pa je zelo zahtevna; ko se ji zaželi samote, morata Robinson in Karl na balkon, kjer ostaneta, dokler ne pozvoni, naj se vrneta. Robinson na balkonu sicer potoži, čeprav doda, da ne ravnata ravno preveč slabo z njim: "*Sicer pa je čisto vseeno, s kom je človek na balkonu, da je le sploh nekdo tu. Jaz sem namreč zelo pogosto na balkonu. Brunelda ima takšno veselje s tem. Samo da se česa domisli, zdaj jo zebe, zdaj ji je vroče, zdaj hoče spati, zdaj se hoče česati, zdaj si hoče odpeti steznik, zdaj ga hoče sleči, in tedaj me vselej pošljeta na balkon. Prej sem večkrat malo odmaknil zastor in gledal skozi, odkar pa me je Delamarche nekoč ob taki priložnost – natanko vem, da tega ni hotel, storil je to samo na Bruneldino prošnjo – nekajkrat udaril z bičem po obrazu – ali vidiš modrice? – si ne upam več gledati. In tako potem ležim tukaj na balkonu in nimam drugega razvedrila, kot da jem"* (Kafka 1969: 204–205). Že prvi večer se odloči pobegniti, ampak mu zaklenejo vrata. Po pogovoru s študentom, se "odloči" ostati, dokler ne najde boljše službe, dotlej pa bo Bruneldin služabnik.

Sledita se dve nedokončani poglavji, ki nakazujeta dve različni rešitvi. V poglavju, imenovanem "Bruneldina izselitev", se nadaljuje junakovo drsenje po družbeni lestvici navzdol, da na koncu pristane v javni hiši. Bruneldo z vozičkom odpelje iz stanovanja. Brunelda je pokrita s prtom, ljudje na poti Karla sprašujejo, kaj prevaža. Celotno poglavje je napisano v grotesknem slogu, zato se tudi ni čuditi, ko jim Karl odgovarja, da prevaža jabolka. Iz obzirnosti do Brunelde se z njimi ne spušča v prepir, kljub zbadljivim besedam: "*Toliko jabolk! Saj to je obrano celo drevo*" (Kafka 1969: 255). Pripelje jo do podjetja številka 25, kjer upravitelj takoj pokaže svoje zadovoljstvo ob pogledu na Bruneldo: "*N/i bilo dvoma, da je Brunelda naredila dober vtis nanj. Brž ko je Brunelda to opazila, je znala to, kot*

je Karl z zadovoljstvom videl, takoj izrabiti. Vsa bojazen zadnjih ur je izginila" (Kafka 1969: 257).

Zadnje poglavje Oklahomsko naravno gledališče pa nakazuje drugačno rešitev, "ki se zdi nekakšna parodija socialističnih utopij in krščanskih odrešitvenih motivov".⁵ Oklahomsko gledališče Karla privabi, ker mu ponujajo delo, čeprav ni nobene besede o plačilu, mu zadostuje že to, da je tam vsak dobrodošel: *"Na dirkališču v Claytonu sprejemamo danes od šestih zjutraj do polnoči osebje za gledališče v Oklahomi! Veliko oklahomsko gledališče vas kliče! Kliče samo danes, samo enkrat! Kdor danes zamudi priložnost, jo zamudi za zmeraj! Kdor misli na svojo prihodnost, pripada k nam! Vsak je dobrodošel! Kdor hoče postati umetnik, naj se priklasi! Mi smo gledališče, ki lahko uporabi vsakogar, vsakogar na njegovem mestu! Kdor se je odločil za nas, temu takoj tukaj čestitamo! Vendar pohitite, da boste sprejeti do polnoči! Ob dvanajstih se vse zapre in se ne odpre več! Naj bo preklet, kdor nam ne verjame! Na pot v Clayton!"* (Kafka 1969: 258).

Kot samostojno novelo je Kafka leta 1913 izdal novelo Kurjač, ki je hkrati prvo poglavje romana. Preostale dele romana bi po določilu iz oporoke čakal sežig, Max Brod pa romana ni sežgal, ampak ga je objavil že tri leta po prijateljevi smrti; leta 1927 ga je izdal pod imenom *Amerika* – Kafka sam je roman poimenoval *Izgubljeni* (Der Verschollene) po junaku, ki brez sledu izgine v neznani deželi.

Kafka nikdar v življenju ni obiskal Amerike, kot neposredno pobudo za roman sam navaja Dickensonov roman *David Copperfield*. Poglavitna sorodnost med romanoma se kaže v nebogljenem in še otroškem junaku, ki mora zapustiti dom in oditi v neusmiljeni svet. Amerika vsekakor ni prispodoba za raj ali obljubljeni deželo, ampak je dežela, kot bi bila stkana iz najhujših mor; na to nakazuje že kip svobode v newyorškem pristanišču, ki v roki vihti meč namesto bakle resnice. V Ameriki resda vlada svoboda, ampak je v deželi, kjer je vse dovoljeno, Karl še bolj izpostavljen nasilju močnejših. Ob prihodu je sprva očaran od silnih razsežnosti nove države, nasploh je velikost vseskozi pomembna. Amerika se mu prikazuje v prizorih divjega prometa, nepreglednih množic in velikanskih dimenzij, kar občuti že takoj ob prihodu na stričevem balkonu: *"Pred njegovo sobo se je po vsej njeni dolžini vlekel ozek balkon. A kar bi bilo v Karlovem domačem mestu najbrž najvišja razgledna točka,*

⁵ Katarina Bogataj na zavihku knjige.

tu ni omogočalo dosti več kot pregled nad ulico, ki se je med dvema vrstama prav kakor odsekanih hiš in zato kakor bežeč iztekala v daljavo, kjer so se iz gostega mrča neznansko vzdigovale oblike katedrale. In tako zjutraj kot zvečer in v nočnih sanjah je tekel po tej ulici vedno podeč se promet, ki se je gledano od zgoraj, kazal kot mešanica spečih človeških postav in streh vozil vseh vrst, namešana iz vedno novih začetkov, in iz nje se je vzdigovala še nova, pomnožena, bolj divja mešanica hrupa, prahu in vonjev, in vse to je zajemala in prešinjala mogočna svetloba, ki jo je množica predmetov vedno znova raztresala, odnašala in spet vneto prinašala, kakor da bi kdo nad to ulico vsak trenutek vedno znova z vso močjo razbijal steklo, ki bi vse prekrivalo" (Kafka 1969: 35–36). Tudi hotel Occidental se vidno razrašča, najprej ima pet nadstropij, nato sedem, v končni obliki je že kompleks s pet tisoč gosti. Ameriko v vseh pogledih predstavlja kot deželo neslutelih razsežnosti, kjer hkrati vladata hierarhija in disciplina. V takem sistemu je vsak posameznik samo delček, ki ga je mogoče vsak hip zamenjati ali odstraniti. Tako se zgodi Karlu, da ga odpustijo, ker je za nekaj trenutkov zmotil delovanje v hotelu.

Amerika je na prvi pogled prikazana kot dežela neštetihi možnosti, odprta na vse strani, v kateri pa se junak vedno znova ujame v labirint s pastmi, ovirami in navideznimi izhodi; ne najde prave poti in se vedno znova izgubi. Izgubi se že na začetku na ladiji, kjer tava po neštetihi stopniščih in po praznih sobah, ki jih noče biti konec. Tudi Pollundrov dvorec na deželi je labirint s temnimi galerijami in hodniki, kjer je tak prepih, da mu vseskozi ugaša sveča in več ne najde prave sobe. Tudi hotel se izkaže za nepregledni kompleks, v katerem se Karl kar ne more znajti. Vseskozi ga spremlja tak labirintni položaj, ki obvladuje vse njegove prigode in odseva njegovo izgubljenost v svetu in brezizhodnost njegove usode (Bogataj 1969: 292).

Amerika je prispodoba za osovraženi svet, ki ga Kafka v romanih *Grad* in *Proces* še stopnjuje in zgosti v uradnih oblasteh, tako da svet postane še temnejši in še bolj brezizhoden. Za Karla Rossmanna pa že Amerika ni obljubljena dežela. Vsa njegova prizadevanja, da bi si tukaj ustvaril nov dom ali da bi ga sprejeli medse, spodletijo. V Ameriki je Karl tujec, ki ni dobrodošel v kraju, kamor je prišel, in je ves njegov trud zaman; podobno je z zemljemercem K.-jem v *Gradu*. Ob Karlovi pasivnosti pa je vseskozi čutiti tudi neke vrste trud, saj se bori za obstoj v novih okoliščinah, toda njegovo prizadevanje, ki ga do kraja izčrpa, je že vnaprej obsojeno na neuspeh. Napor vlaga v stvari, ki bi na stari celini mogoče delovale, v Ameriki pa ne prinesejo uspeha. Ni se sposoben prilagoditi novemu položaju, ki mu ga je prinesla selitev

čez lužo. Karl vedno znova podleže v novem svetu že zato, ker njegovo pojmovanje o pravici in krivici, ki ga je prinesel s sabo iz starega doma, v Ameriki ne velja več. V Ameriki ni pomembna pravičnost, ampak disciplina, kar se izkaže že v prvem poglavju, ko hoče Karl pomagati ladijskemu kurjaču, ki se mu godi krivica, a mu s tako pomočjo naredi samo škodo, saj je s tem dokončno ob svojo službo.

Karl Rossmann je sicer nedolžen, saj je bil zapeljan od služkinje in so ga starši pgnali od doma, da jim ne bo potrebno plačevati alimentov, ne pa zaradi sramote ali celo z namenom olajšati Karlovo življenje brez 'bremena' nezakonskega otroka. Kljub temu je Karl tudi kriv: poleg izvirnega greha kot dela človekove usode, ki se pojavlja v vseh Kafkovih romanih, je kriv zaradi svoje neodločnosti, saj se vedno znova preda tistemu, kar mu stopi na pot. Že na začetku je bil zapeljan od služkinje in se še naprej pusti zapeljevati brez odpora. Brez premislekov sprejme Pollundrovo povabilo in si s tem nakoplje nenaklonjenost svojega strica, ki se mu zato dokončno odreče. Pusti se zvabiti v družbo dveh potepuhov in na koncu se pusti zapeljati vabljivemu plakatu oklahomskega gledališča, kjer se zbirajo sami brezdomci, potepuhi in ljudje na robu eksistence, ki se peljejo v Oklahomo; ta je včasih veljala za enega bolj zapuščenih krajev v Ameriki.

VLADO ŽABOT



Vlado Žabot se je rodil 11. avgusta 1958 v Šafarskem pri Ljutomeru. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je diplomiral iz slovenščine in primerjalne književnosti. Kot samostojni književnik živi in dela v Ljubljani in je trenutno predsednik Društva slovenskih pisateljev.

Doslej je izdal zbirko novel *Bukovska mati* (1986), roman za otroke *Pihec in Puhec iščeta Mihca* (1990), mladinski roman *Skrivnost močvirja Vilindol* (1994) ter romane:

- *Stari pil* (1989),
- *Pastorala* (1994),
- *Volčje noči* (1996),
- *Nimfa* (2000),
- *Sukub* (2003).

Za podrobnejšo obravnavo in primerjavo sem izbrala prve tri (naštete) romane – iz želje po ravnovesju števila romanov obeh avtorjev in iz vsebinskih razlogov, saj se *Stari pil* in *Volčje noči* zdita zelo podobna Kafkovim romanom. Tako je tudi s *Pastoralo*, ki pa vseeno izstopa zaradi manj pasivnega delovanja glavne literarne osebe.

Vlado Žabot je eden tistih slovenskih avtorjev, ki je vezan na svojo geografsko preteklost in jo izdaja tudi skozi literaturo. Tako pravi sam: "Panonska širina (od koder izhajam), pohlevna zaobljenost gričev, vse to vpliva na človeka. Osebnost sem dokaj blizu prekmurski duši. Prekmurci, ki si zaradi ravnine niso mogli preskrbeti skrivališča pred roparji, so si napravili skrivališča v svoji dušah. V teh dušah so se znašle razne opore in razna pomagala, ki so jim pričarala občutek varnosti. Prekmurska duša je tako polna raznih intimnih malikov in skrivališč" (Bakše 1990: 22).

V intervjuju z Ingrid Bakše (v knjigi *Začasno bivališče*) se Žabot opredeli do uvrščanja samega sebe v literarne smeri, ko pravi, da je to le pripomoček literarnozgodovinski sistematiki, literarnim zgodovinarjem in je le posledica literature. Ne priznava nekih skupnih izhodišč, ki bi bila sprejeta zato, da bi bila potem ta in ta usmeritev vidna v literaturi. Pravi, da je samosvoj, enkrat in neponovljiv.

V literarnih kritikah in literarnozgodovinskih študijah se v povezavi z Žabotom omenja vpliv Franza Kafke, kar je potrdil tudi sam Žabot. V intervjuju z Alojzom Ihanom (1995: 367) je na vprašanje, če je to, da bralec dobi iz njegovih romanov tako malo informacij, vpliv Kafke in podobnih avtorjev, odgovoril: "Delno je to zares vpliv Kafke. On je bil prvi avtor, pri katerem sem dojel, da gre pri literaturi za nekaj več kot za opisovanje zgodb, karakterjev in podobnega. Takrat se mi je prvič zazdelo, da berem nekaj, kar se dogaja v duši. Kafka mi je odprl idejo, da so literarne osebe raztelesene, da gre za duhove".

VLADO ŽABOT: *STARI PIL* (1989)

Stari pil je romaneskni prvenec Vlada Žabota. Nastal je kot razširitev ene od novel iz zbirke Bukovska mati, novele z naslovom Pešpot Fiale Kalmana. Večina dialogov iz novele se pozneje celo dobesedno ponovi v romanu. Žabot je tako na uspešen način pokazal, kako iz zgodbe narediti roman. Ker se roman in novela kot zvrsti razlikujeta, je v romanu sprostil intenzivnost morečega vzdušja in spremenil konec. Pešpot Fiale Kalmana se konča popolnoma v zraku in daje vtis blazne nočne more, iz katere se ni moč zbuditi; zaključek *Starega pila* pa je za spoznanje bolj dokončen, čeprav ne dosti manj moreč. Kalmanu se sicer obeta nedvomna smrt, za katero bralec sumi, da ne bo prinesla miru in počitka, ampak najverjetneje podobno usodo izprijenih in onemoglih starčkov. Lik v romanu pa vsaj ni obsojen na večno krožno vračanje iz konca na začetek (Virk 1991: 27).

Dogajanje romana *Stari pil* je postavljeno v nedoločeno, močvirnato in gričevnato pokrajino, središče katere je propadla vasica, poimenovana Zajez. Tu se znajde Kalman Fijala. Avtor že na prvi strani nakaže, v kakšnem ozračju, se bo odvijal roman: "*Ozek pas z akacijami in trnjem porasle puste pred njim je bil najbrž rečni breg. Megla se je valila od tam, izza akacij, in bučalo je pridušeno, kot bi se bilo prihulilo, veliko in silno, v sivino. Deževalo je. Ostro in mrzlo je zbadalo v obraz in se scejalo skozi razmočeno obleko, da se je neprijetno mrščilo po životu in je tiščalo v ledjih in je drhtelo v čeljustih ... Rahlo valoviti lazi naokoli, ki so se prav tukaj polegali v rečni breg, so menda bili nekoč polja. Nekaj ostankov meja in živic je bilo videti med visoko travo in gosto raztresenimi kopicami jelševja, ki so se potem, megličave, kmalu stopile s poljevo gričevnatim bukovjem*" (Žabot 1989: 9).

Tako kot je nedoločen prostor, v katerem se znajde Kalman, tako je nedoločen tudi Kalman sam. Njegova identiteta je neznana, Žabot nam niti ne predstavi njegove zunanje podobe, razkriva ga le s skupimi informacijami skozi dogajanje oziroma skozi tok zavesti. Ne vemo, na kakšen način in zakaj se je znašel v tej zakotni vasici. Na njegovo preteklost se navezujejo le misli o utopljeni sestrici Lučki, ki je kot otrok ni znal/zmogel rešiti: "*Zmeraj je mislil, da ga bo nekoč, v neki samoti počakala Lučka, sestrice, ki je odplavala nekega julijskega popoldneva in so v mulju za mlinom ostale le drobcene stopinje ... takrat se ga je oklenila, s tistimi stopinjcami vred, za vse življenje, in je ostala, tiha in majhna, nič ni jokala, le gledala je žalostno, okroglih in svetlih oči. (...) In spomnil se je, kako lahkotno in brez strahu je stopila drobcena Lučka, nič je ni bilo strah, nič ni oklevala, še nasmehnila se je tik preden je*

zaplaval, in modro krilce se je napihnilo ... in valčki so se tiho potuhnili v šaš ... in on edini je vedel, kam se je bila skrila, Lučka, celo pokazal jim je" (Žabot 1989: 16–17). Pozneje v točilnici med starci opazi očeta in mater, čemur se čudi, saj sta oba že umrla. Ko gre mati mimo njega, "kot bi ne bila mati", in je oče, ko se mu približa, zbegan in preplašen, ga to napelje na misel, da se mu je samo dozdevalo.

Kalmana neznana močvirnata pokrajina bega, prav tako ljudje v točilnici. Vseskozi ga obhajajo občutki, da se mu je to že pripetilo, zdi se mu, da je ljudi že srečal. Močvirje, mlin in ostala okolica so zelo podobni kraju Lučkine smrti. Kot tujec vdre v skupnost ljudi v točilnici in svojo navzočnost razlaga, da se je samo mimogrede ustavil. Kalman sprva nima namena ostati tukaj, ampak bo pot nadaljeval v prijaznejše kraje, sem ga je pripeljalo samo naključje ob izbiri smeri na razpotju. Po beganju po megleni, močvirnati in temačni pokrajini podvomi v obstoj drugačnega sveta in spozna, da od tam ni izhoda. Ko so ga čudaški prebivalci Zaježja sprejeli za svojega, je postalo njegovo bivanje obsojeno na ta kraj. Sam si začne postavljati vprašanja o lastni identiteti: "Porajala so se vprašanja, vendar pa prav na nobeno izmed njih ni našel odgovora, kar je postajalo izredno mučno in je sililo k tlom: Od kod je prišel? Kam gre? Kaj se dogaja s temi ljudmi? Kam je izginila Lucija? Je mar tisti stotnik zgolj bolezen, ali pa tudi v resnici straši naokoli? Kaj je s tem jutrom In kaj je sploh z njim samim? Je to še zmeraj on, Kalman, ali pa je nemara, medtem ko ni bil pozoren, postal nekaj drugega? In kaj je bil Kalman, če to, kar je sedaj, ni več on?" (Žabot 1989: 52–53). Kalman počasi začenja dvomiti celo v lastno identiteto in obstoj.

V zvezi z imeni in identiteto so zanimivi prebivalci Zaježja. Zaježani so nenavadni, živi in mrtvi hkrati. Njihova identiteta je izmuzljiva in se ne ujema vedno z imeni, vprašljiva je tudi resničnost njihovega bivanja. Kalmanovo prepričanje je, da pozna vaščana Gustija, čeprav ga vaščani prepričujejo, da oseba, ki jo ima v mislih, ni Gusti, da je Gusti nekdo drug. Nestabilnost obstoja ljudi potrjuje tudi nenavadna podobnost med prebivalci vasi: "Nekam poznan se mu je zdel, kot bi se bila nekoč davno že srečala, vendar bi si gotovo zaman belil glavo, kdaj in kje naj bi to bilo, ali pa se mu je zgolj zazdelo za hip, kakor se mu je bilo zazdelo tudi za točajko in sploh za marsikoga, v tej temačni in zadušljivi luknji" (Žabot 1989: 19). Lastna imena med prebivalci ne pomenijo veliko, vsakič se imenujejo drugače.⁶

⁶ "Temu tukaj so rekli Gusti, onemu tam Vinko, a razlike ni bilo nikakršne, niti najmanjše ne" (Žabot 1989: 91).

Kot ugotavlja že Tomo Virk v *Postmoderni in "mladi slovenski prozi"*, je Žabot v podobi starcev (živih mrličev) upodobil tipski lik, ki je sicer nepogrešljiva sestavina dobrega romana, v konkretnem Žabotovem primeru pa nekaj na Slovenskem doslej povsem novega; gre za "tip onemoglih, združenih, slinastih ljudi, prepirljivih, strahopetnih, napuhlih, pohotnih, skrajno odvrtnih. Tega pa, za razliko od klasičnih romanov, ne smemo prenašati na model realnosti, saj Žabot ustvarja svet fikcije, ki je kot tak paralelen realnemu svetu z namenom, da bi v enem lahko delal aluzije na drugega. Zaradi teh razlogov je svet, v katerega nas pripelje *Stari pil*, avtonomen svet literature, ki nima nobene realne reference v vsakdanjem svetu".

V *Starem pilu* sta literarni osebi v bistvu samo dve: Kalman na eni in vaščani na drugi strani. Zaježani skupaj nastopajo kot ena oseba, vsi so si zelo podobni, so živi in mrtvi in so upodobljeni na način kolektivne karakterizacije. Edina dva individualista, ki med njimi izstopata, sta stotnik in točajka. Točajka Lucija ima nasploh zelo pomembno vlogo, zastonj streže pijačo (verjetno se je Žabot zavestno odločil za izraz točilnica in ne gostilna prav zaradi neplačevanja pijače), prebivalci jo spoštujejo in ima med njimi posebno mesto, saj jo celo nazivajo z "drežesna" in "milostljiva".

Kalman je zašel v svet, kjer ne more delovati razumsko; podobno je s K.-jema v *Gradu* in *Procesu* – ustroj sveta je povsod drugačen, kot bi pričakoval bralec in tudi glavni lik romana. V *Starem pilu* je zabrisana meja med tostranstvom in onostranstvom, med živimi in mrtvimi, kar se eksplicitno razkrije, ko Kalman nekega starca v gostilni sočutno povpraša o smrti njegove žene: "A vam je umrla potem?" in starec odgovori: "Skupaj sva, skoraj hkrati ..." (Žabot 1989: 52–53). Kalmanova očitna drža v tem čudnem, neznanem svetu, kjer veljajo posebna pravila, je pasivnost in nemoč, saj dogajanja okoli sebe ne more nadzorovati.

Že ob prihodu v vas se odpove vsakemu boju, ko v točilnici ugotovi, da nima denarja, točajka pa mu kljub temu prinaša nove vrčke vina. Takrat mu je sicer neprijetno, ostane pa samo pri tem. Lucijo samo začudeno in zmedeno pogleda, vendar ne ugovarja. Kalman skozi celoten roman ostaja nedejaven. Ko ga točajka Lucija užali, se upre in nasprotuje le v svojih mislih. V izbi v točilnici je zelo zadušljivo, zato se mu zdi, da se bo zgrudil, ne upa pa odpreti okna: "Toda on tega kajpada ni mogel predlagati, tudi lotiti se ni mogel kar tako, meni nič tebi nič tistih oken – dopovedoval si je sicer, da ni nobenega razloga, zakaj tega ne bi storil, a drznil

si vendarle ni." (Žabot 1989: 92–93). Tudi ko gleda starega muzikanta Gustija, ki zakorači v vodo in ga ta odnese, ga le opozori in se niti ne potruži, da bi ga izvlekel iz vode: "*Najbrž bi moral nekaj storiti. Še roke ni iztegnil ... in je bilo mimo, tam, le gledal je, kako pohlepno in zaman so grabile roke*" (Žabot 1989: 57).

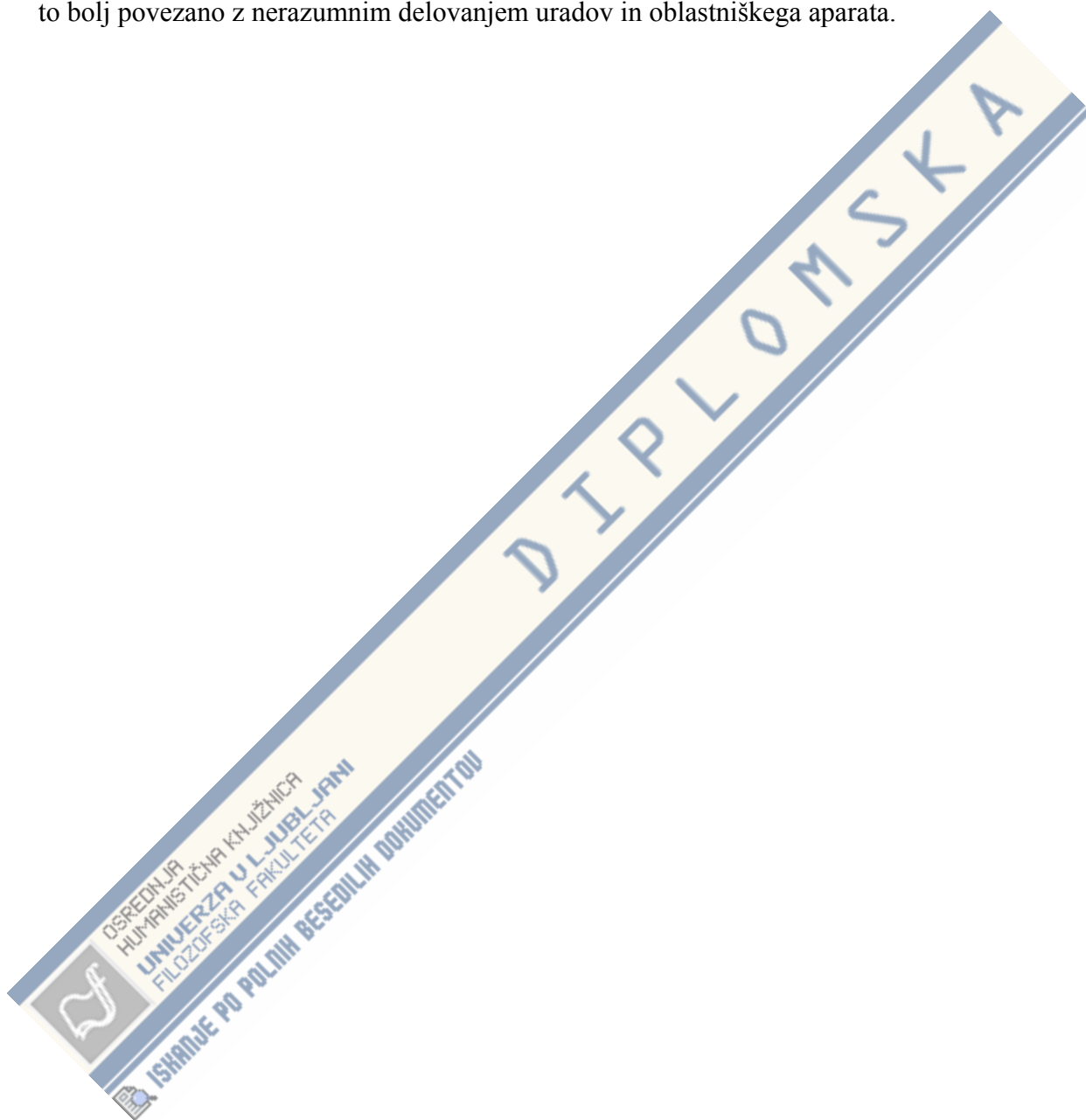
Kalman ni povsem gotov, ali se mu to zares dogaja ali ne. Celotna zgodba romana se zdi kot moraste sanje, iz katerih se speči ne more prebuditi. Vsa Kalmanova dejanja so neodločna in že vnaprej obsojena na propad. Spregovori s starcem, da bi se mu približal, ampak ga to le še bolj oddalji od njega. Vaščani ga silijo k javnim orgijam, ki jih sicer z razumom zavrača, a se jim ne zna upreti. Ko odkrije mrliča, ne stori ničesar, sicer predlaga pogreb (kar se starčkom iz Zaježja zdi popolnoma tuje in nepotrebno) in ko prinesejo krsto, jih ne prepričuje, da je ta za mrliča premajhna – prav tako se mu ne zdi pretirano nenavadno, ko mrliško vežico uredijo kar v točilnici. Posluša Lucijine zgodbe, do katerih pa ne vzpostavi nekega kritičnega odnosa.⁷ Ko se v njem porodijo zamisli o dejanju in bi jih moral uresničiti, se vse razblini in zopet se preda toku dogajanj.

Konec romana bralca skorajda prevara. Kaže, da se bodo nejasnosti končno razpletle, da bo Kalman naposled zmogel pravo dejanje in si "zaslužil" poimenovanje junak. Zdi se, da je edini trenutek, ko je res dejaven in z odločitvijo nima težav, tedaj, ko z rezilom zabode stotnika. Stotnik je po vaški legendi vzrok za ta ponoreli svet. Kalman v tem svetu izstopa, zato ga stotnik lovi in zapre v stolp. Toda tudi obstoj stotnika je negotov, ne vemo, ali je privid ali resničnost, zato je tudi Kalmanovo dejanje lahko le utvara. Če bi bilo dejanje resnično, potem bi najbrž zmogel zapustiti Zaježje, česar pa ne stori. Lahko pa je tudi z umorom stotnika postal njegov naslednik in je sedaj on krivec za nesrečo in temo Zaježja. Del Zaježja lahko postane le s svojo smrtjo in kot pravi Lucija: "*Sedaj si na vrsti ti ... In najbolje bi bilo, če bi to storil kar takoj, tukaj, z vrvjo, da se ne bi naprezal po nepotrebem. Ker le tako postaneš naš, pa tudi mir bo potem ...*" (Žabot 1989: 158).

Kot prvi subjekt bi Kalman moral biti sposoben lastnih odločitev. Če si ne želi svojega aktivnega poseganja v Zaježane in njihov način življenja, bi lahko to pokrajino vsaj zapustil. Kalmanu to nekajkrat skorajda uspe, a vedno ga neka neznana sila odpelje nazaj v gostilno in vas, kjer se čudne moreče izkušnje kar naprej vrstijo. Njegov aktivni odnos do sveta razpada

⁷ Lucija Kalmanu pripoveduje tri zgodbe, vse bi naj govorile o njeni preteklosti, vse imajo močno erotično vsebino, ampak se med seboj izključujejo in s tem pod vprašaj postavljajo svojo resničnost.

in je drugačen od Kafkovega sveta, kjer glavni literarni liki vsaj na začetku iščejo varnost in gotovost. Kalman pa si ne upa storiti ničesar in se obnaša kot prestrašen in nebogljen otrok, enak kot je bil ob sestrini utopitvi. Tudi v tem romanu se pokaže temeljna razlika med pisanjem Kafke in Žabota. Vdanost v usodo literarnih likov v romanih slednjega je pogojena z nepojasljivimi elementi, ki jih najdemo znotraj fantastike in slovanske mitologije, pri Kafki je to bolj povezano z nerazumnim delovanjem uradov in oblastniškega aparata.



VLADO ŽABOT: VOLČJE NOČI (1996)

Vlado Žabot roman *Volčje noči* prične z opisom glavnega lika, Rafaela Medena.⁸ V zakotno vasico Vrbje so ga poslali, da pripravi vse potrebno za prihod novega župnika, saj je prejšnji, Leopold Srnec, skrivnostno izginil; vaščani so pravili, da ga je vzel močvirski hudič. Zdi se, da so na zakotno faro pozabili, saj novega župnika še vedno ni, čeprav je Rafael večkrat prosil zanj.

Odsluženi farovž je podrtija, polna stare navlake, pohištvo je polomljeno, pospravljanje in urejanje nereda pospeši šele Jemima, učenka profesorja Michnika. Rafael ni kos neredu in propadu v cerkvi: *"V cerkvi je bil obup ... Najprej se je lotil pometanja, nakar je opazil pajčevine, ki so nemarno visele po oknih in kotih ter po oltarjih in kipih in križem potu. Tudi najbrž nikoli pomite šipe so bodle v oči. Skoraj povsod vzdolž ladje je s stropa in sten odpadal omet. Očitno je puščala streha. Pa tudi od tal se je navzgor po zidovju v velikih črnikavih madežih bohotila vlaga. Kar je bilo lesenega, je, razjedeno od črvov, v glavnem gnilo. Medtem ko se je pregrinjal, preprog in prtov, celo mašniških oblačil v zakristiji, nepopravljivo polščala plesen"* (Žabot 1996: 76).

Roman se prične na zimski večer, ko v župnišče prispe profesor Aazar Michnik. Iz škofijskega ordinariata so ga poslali za zborovodjo, da bi farane organiziral v pevski zbor in bi imeli vsaj to, če že božje službe nimajo. S tem je Rafael iz cerkovnika povišan v njegovega pomočnika. Dodeljeno mu je tudi stalno bivališče v župnišču Sv. Urbana. Nastanitev profesorja v župnišču pri Rafaelu zbudi odpor in nestrinjanje, pa tudi razočaranje. Michnik namreč velja za vrhunskega strokovnjaka glasbene teorije in je bil strah in trepet konservatorija. Pravzaprav ga je le enkrat videl v živo, in sicer na neuspešnem sprejemnem izpitu. Sedaj je profesor Michnik popolnoma spremenjen: *"Še toliko bolj pa ga je pravzaprav begala prav neprijetna profesorjeva zadrega – kar mencal je nekaj, takole razoglav in ponižen, in se nekako posiljeno nasmihal ter skoraj priklanjal, kot da nikoli poprej ne bi bil premogel tiste zanj tako značilne prezirljivo vzvišene drže in prav nobene pokončnosti. (...) Gledal je tega človeka ... in snežinke, ki so na gosto padale na razgaljeno, sivo obrobljeno plešo in tisto v očeh, kar je bilo plašno, ponižno in nekako od daleč ... Bled je bil. Shujšan, upadel v obraz. Prav neverjetno uboga podoba tistega prej"* (Žabot 1996: 8–9).

⁸ "Organist in cerkovnik Rafael Meden je sedel v temačni, preveč ogreti farovski izbi in pil žganje" (Žabot 1996: 5).

To, da Rafael ni opravil sprejemnega izpita, ga je zaznamovalo za vse življenje in še sedaj ga ta travma omejuje. Zaradi svojega mladostnega poraza se je zaprl v samoto. Z vaščani se ne razume najbolje, do njih je nezaupljiv in se jih celo izogiba, saj nima poguma, da bi se soočil z njimi. Pravi, da so trmasti, muhasti, svojeglavi, sprti med sabo ter hudobni in samoljubni. Do sedaj je bil v vaški gostilni samo dvakrat, tako da niti ne pozna vseh gostov.

Rafaelova drža izraža pesimizem in razočaranost že v uvodnih vrsticah romana: "*Vse je šlo v franže. Tisti veliki obeti, tiste velike misli, ponižna pobožnost, ljubezen in vera in mik odrešenja – celo Bog sam, se mu je včasih zazdelo, je šel v franže. Celó Bog sam ... Ostala je nekakšna bolečina v duši, potrlost in vsa ta samota med starim zidovjem, ki niti za dne ni premoglo nobene domačnosti*" (Žabot 1996: 5). Preostalo mu je le še žganje, tako kot pred njim prejšnjemu župniku in tudi drugim vaščanom. Steklenico žganja ima celo v omari s sakralijami. Njegova pasivnost se kaže tudi v tem, da svojih dolžnosti sploh ne opravlja – tako orgle kot tudi cerkev sama so v obupnem stanju. Sicer opravlja redno zvonjenje avemarije in poldneva, pa še to pozneje začne opuščati.

Ljudje v vasi verjamejo v obstoj močvirskega duha Vrbana, ki je v času okoli božiča⁹ še posebej nevaren. Vidi jo ga v profesorju Michniku, učenka Jemima (profesor jo s seboj pripelje pod pretvezo, da gre za velik glasbeni talent, ki se ne more razvijati brez prisotnosti učitelja) pa naj bi bila čarovnica, ki ga spremlja. Rafael se takim poganskim vražam samo nasmiha, saj je konec koncev služabnik Cerkve. Vso nenavadno dogajanje po njunem prihodu skuša racionalno razložiti in se upira takemu ljudskemu verovanju. Ko ga točajka svari pred Michnikom, si to razlaga kot igro zaljubljenega dekleta in zgolj kot primerno temo za razvijanje pogovora. Ko se mu za trenutek zazdi, da vidi volčje pobliskovanje v profesorjevih očeh, najde vzrok v odsevu ognja.

Proti koncu romana mu tudi takšna racionalizacija ne pomaga več. Najbolje je to prikazano na večer sv. Lucije, ko ga postaja resnično strah. Profesor Michnik in Jemina sta se našemila v belo in črno Lucijo ter odšla. Rafael je ostal sam v farovžu, na mizi sta ležala pasji kostum in njemu namenjena maska, ki ju ni hotel obleči. Zazdi se mu, da je kostum oživel: "*In pomislil, da je bilo poprej popraskalo kakor s pasjimi kremplji – in da morda ta pasja koža z grdo zobatim gobcem ... Posvetil je vanjo. Resda je režala. Resda je celo gledala ... vendar*

⁹ Ta čas imenujejo volčje noči. Volk ima v vseh mitogijah na severu temeljno konotacijo smrti. Pri Slovanih je demoniziran in za božič ter ponoči celo tabuiziran pojem.

stekleno in mrtvo, kakor pač vsaka nagačena stvar, ki ji v očesne gube vstavijo steklene oči. Soj svetlobe je motno odblesknil. In beli čekani so mrtvo režali ... D drugega nič. Zato je kar stopil do vrat v hodnik in jih sunkovito odprl. Nikogar ni bilo. Celo v hodnik si je upal ... Toda takrat je nekaj šušknilo v izbi, da se je sunkovito obrnil ter posvetil tja ... Že zopet ni bilo nič. Samo veter najbrž. In tepkova veja. Pasja koža je ležala in režala in gledala enako kot prej" (Žabot 1996: 141). Že zavijanje vetra in oglašanje sov ga plaši. Po vratih sliši praskanje, sliši se ovohavanje in nekakšno tacanje po izbi gor in dol. Rafael se še vedno tolaži, da zvoke povzroča veter in veje drevesa, ki podrsajo ob zid; lahko pa tudi, da je krivo žganje¹⁰ in privid pijanih oči.¹¹ Ugotovi, da mu takšno racionaliziranje ne zadošča več, zato si vseeno pripravi ogrebač.

Kmalu demonsko in črna magija dobita vpliv tudi nad njim. Zavdala naj bi mu Jemima s čajem, ki mu ga je stregla ob bolezni, zato se ne more upirati njeni erotični privlačnosti in se preda spolnemu nagonu, zaplete pa se tudi s sosedovo Greflinko. Med ljudmi začnejo prevladovati zlo, volčje in poganstvo in tega ni sposoben zatreti. Zaveda se, da bi moral ukrepati že takoj, ko sta se profesor Michnik in Jemima vselila v farovž. Moral bi obvestiti dekana ali iti k škofu in ju ovaditi. Strah ga je lastne krivde, ki jo še bolj veča s tem, ko odlaša. Prepričan je, da bi dekan hotel vedeti, zakaj ni prišel takoj na začetku, kajti vse je bilo jasno, že ko sta gosta prišla. Govori si, da bi moral škofijo obvestiti o zlu, ki se dogaja, še preden ga je Jemima prevzela in preden so se govorice o tem razširile po vasi ... Strah ga je, saj se zaveda, da nobeno kesanje in obžalovanje ne bi zaleglo; v najboljšem primeru bi ga izgnali iz cerkvene službe in se tega madeža ne bi znebil do konca življenja. Zato se raje pasivno predaja razmišljanju ob kozarčku oziroma kar steklenici žganja: "*Bolj ko je razmišljal o tem, bolj se mu je vse skupaj zdelo brezupno. Ničesar več se ni dalo popraviti. Samo čakal je lahko in upal, da se nekako vseeno izvleče, da se prej ali slej vendarle ponudi priložnost*" (Žabot 1996: 137).

Njegova popolna vdanost v usodo se najbolje pokaže proti koncu romana, ko ga pred božičem obvestijo, da bodo odslej drugače zvonili in da bodo cerkev okrasili drugače; tudi nečloveško tuljenje, ki se sliši iz cerkve, ga več ne čudi. Rafael se čuti osamljenega in odrinjenega od

¹⁰ Skozi celoten roman se zaveda svojega prekomernega uživanja alkohola in vzroke za čudne situacije išče tudi v svoji pijanosti.

¹¹ "*Morda je le bedast prisluk, se je zmrnil, malce od žganja, malce od utrujenost, nemira ... Tudi v dimniku, od skorjastih saj, bi se lahko odluščilo, se je domislil ... ter se skušal otresti, da bleda dama na steni gleda in vidi naravnost vanj, naravnost v te misli in da je pravzaprav vreden posmeha v teh njenih očeh*" (Žabot 1996: 142).

Vrbljanov. Rešitev iz svoje osamljenosti vidi še edino v žganju, ob tem pa sanjari o Jemimi in njeni pohoti. Želi si njene bližine, ampak zaradi odrinjenega položaja, v katerem se je znašel, in zaradi lastne negotovosti sam ne bo storil prvega koraka

Kot ugotavlja Alojzija Zupan Sosič (2003: 71-75), razraščanja zla cerkovnik ne zna zaustaviti, dodatno ga pri tem ovira še nevaren čas, saj je po ljudskem verovanju čas pred božičem čas volčjih noči. Na začetku romana tako za Rafaelovo pasivnost krivimo zgolj njegovo pijansko melanholičnost, na koncu romana pa njegovo neuspešnost in nemoč opravičimo z motivom poganske zarote množice proti osamljeni žrtvi. Vrbljani so namreč vsi volčji, tudi njegova edina zaveznica puža. Poganska mistika je zaradi umeščenosti v cerkev še bolj šokantna (podobno je v Žabotovi *Pastorali* in Kafkovem *Procesu*, ko K. prav v cerkvi ugotovi, da laž predstavlja svetovni red). Tudi tip pripovedovalca se skozi roman spremeni. Na začetku romana se tretjeosebna pripoved še popolnoma ujema z Rafaelovim horizontom, v drugem delu pa postaja bralčeva vednost večja od "junakove". Obe perspektivi se izravnata šele na koncu romana pri opisu predbožičnega jutra, ko cerkovnika in organista okrašenost cerkve (bele pasje kože, okrasje iz praproti, suhega cvetja in listja na cerkvenih zidovih in lestencih, rjavo rumena pogača z grotesknimi usti in očmi, okrašena z vrbovim listjem) dokončno prepriča o zmagi črne magije. Na božični večer doseže njegov obup vrhunec – zbeži iz poganizirane cerkve in ponovi usodo svojega predhodnika župnika Srneca, ki se je tudi izgubil v močvirju.

Že sami podobi profesorja Michnika in učenke Jemime ustrezata ljudskim predstavam hudiča in čarovnice. Profesor je predstavljen kot šepajoči starec, izkušen in premeten, kar sega v izročilo o šepavem hudiču. Šepavost hudiča pozna veliko evropskih narodov, poleg Slovanov naj omenim še Grke, Nemce in Francoze kot predstavnike največjih ljudstev z močno katoliško preteklostjo. Nekateri narodi pripisujejo hudiču šepavost, ker nima pete (D. J. Ovsec 1991: 339). Pomenljiva je tudi Jemimina podoba. Na začetku je predstavljena kot mlada, nadarjena glasbenica, a pod masko otroškosti (ljubkost, naivnost, plahost, sram, redkobesednost) nosi šokantno podobo seksualno podivjane in nemoralne ženske, pomočnice hudiča in čarovnice (Alojzija Zupan Sosič 2003: 74).

Ko se začne izogibati ljudi in beži od njihovega demonstva, se zateče v naravo, ki mu predstavlja edino zavetje, čeprav je zimsko neprijazna: "*Sit je bil kuhinje in pograda – in zdelo se mu je, da je dobro takole, popoldan, malce razdihati vso to nelagodje in prepitost.*"

Tudi piš mu je dobro del. In hoja po rebri navzdol ga je prijetno poživiljala. In mir, ki je vel iz bližine dreves, ga je navdajal z nekakšnim pogumom – kakor da bi šlo za eno in isto, tako drevesom kot njemu in kot Marijini statueti pri curku, za eno in isto resnico pravzaprav, za eno in isto načelo in za zavezo, ki se je ne sme izneveriti. Tudi vrane so krakljale to eno in isto" (str. 148). Njegova notranjost in duševno počutje se zrcalita v naravi. Meglena močvirnata atmosfera se širi v njegovo dušo in njegove misli se plazijo kakor "megleni duhovi". Na koncu njegov pogled in presojo zaprejo vrbe, ki začnejo rasti z leve in desne in ne najde več poti nazaj v Vrbje.

Tesnobno razpoloženje v Žabotovih *Volčjih nočeh* je sicer podobno kufkovsko absurdnemu svetu. Tudi v Kafkovem romanu *Grad* se zdijo stvari normalne in urejene, vendar literarna oseba kljub temu ne more doseči niti najmanjšega napredka ali preskočiti katere koli ovire. *Volčje noči* vsebinsko spominjajo na *Grad* prav z motivom prestopanja na mestu. *Volčje noči* in *Grad* sta si podobna tudi iz vidika letnega časa, ki ga uporabita oba avtorja – oba izbereta zimo in zasneženo pokrajino in tako sneg še dodatno ovira aktivnost obeh glavnih literarnih likov. K.-ju se grad na začetku ne zdi preveč oddaljen, ampak ga ne more doseči. Tako je tudi z Rafaelom, ki se bliža Gremlinovi domačiji na hribu, ta pa se mu vedno bolj "odmika". "Približevanje gradu je v Kafkovem romanu postalo bistvo junakovega bivanja, neuspešnost vsakršne Rafaelove akcije pa je v Žabotovem romanu motivirana popolnoma drugače: s prevlado demoničnih sil. Podobno tesnobno razpoloženje je torej posledica drugačne obsojenosti na neuspeh: v *Gradu* se K. bori proti absurdnim (grajskim) zakonom, v *Volčjih nočeh* pa cerkovnik proti črni magiji" (Alojzija Zupan Sosič 2003: 73).

Vanesa Matajč v svoji recenziji Žabotovega romana za začetek ponudi primerjavo romanov dveh prekmurških avtorjev. Romana *Volčje noči* Vlada Žabota in *Ki jo je megla prinesla* Ferija Lainščka zbujata podobnost že s svojo geografsko specifiko "brezkončnih ravnic", močvirij in megle, ki omogočajo in dajejo podlago tesnobni atmosferi v romanih. Kritiko začenja s primerjavo glavnega literarnega lika Rafaela Medena z Jonom Urskim, junakom romana *Ki jo je megla prinesla*. Oba sta služabnika cerkve – Jon Urski je kaplan, Rafael pa cerkovnik in organist. Oba sta tudi "prišleka v zakotno, v močvirju ždečo, poganizirano vas (Mokuš, Vrbje) z dolžnostjo, da v njej obnovita cerkev, krščanskega duha, vero, moralko." oba sta tujca v zakotni, primitivni socialni skupnosti, ki je samozadostna in "vdana grehu in žganju". Kljub mnogim skupnim zunanjim karakteristikam pa Vanesa Matajč odkriva bistveno razliko med obema v njunih individualnih psihičnih izhodiščih in različni stopnji

aktivnosti: "Lainščkov kaplan je agilen, aktivističen v prizadevanju za krščansko 'renesanso' čudaškega Mokuša", Žabotov cerkovnik pa je pasiven, obremenjen z mladostnim porazom "ostaja razpet med žalobno stisko in melanholično resignacijo". Rafael predolgo zanikuje iracionalno, nerazumljivo, čeprav kljub vsemu zaznava zlo. Vanesa Matajc prav v zanikanju vidi njegovo največjo krivdo, saj se prav zato ni sposoben zares upreti zlu. Ob tem razlogu (in zaradi prevladujoče pripovedne perspektive) pa ima dokaz o modernističnih temeljih Žabotovega romana, ki zanikajo tezo o magičnem realizmu (Vanesa Matajc 1997: 161).



VLADO ŽABOT: PASTORALA (1994)

Za razliko od *Starega pila* in *Volčjih noči* v tem Žabotovem romanu vlogo osrednjega literarnega lika prevzame ženska. Nina je gojenka nekakšnega ženskega cerkvenega zavoda ali celo samostana, kar ni povsem jasno. Bistveno je le to, da so v ospredju dogajanja dekleta, ki v zavodu živijo pod popolnim nadzorom nun. Podobno kot pri Kalmanu in Rafaelu (pa tudi pri Kafkovih literarnih osebah) je Ninina zunanja podoba nedoločena. Izvemo samo, da gre za mlado žensko, poznamo njeno ime, ne pa tudi njene preteklosti. Ninina identiteta se braletu razkriva sproti skozi njene zaznave, sanje, občutke ... Njeno duševnost z njene perspektive pripoveduje tretjeosebni pripovedovalec in je ne prikaže kot celovito osebnost, njej in njeni identiteti lahko le sledimo skozi trenutno dogajanje v romanu.

Nina je, tako kot Kalman v *Starem pilu*, Rafael v *Volčjih nočeh* in vsi trije Kafkovi 'junaki', tujka v svojem svetu, ampak bolj duhovno kot fizično. Ločuje in izolira se od svojega okolja, saj spozna, da ne more ljubiti, da ne premore dogmatsko zapovedane ljubezni, ki je vodilo v Antonijeve dvorce, kjer biva. "*Z ljubeznijo bi bila morala ... z ljubeznijo v srcu, v očeh, na ustnicah, v dlaneh in životu bi bila morala stopiti k njemu ter mu ponuditi roko. Sprejel bi jo, kaj ne bi, nasmehnil bi se hvaležno ... če bi mu rekla, da bo ostala pri njem vso noč, če bo hotel, in da potem odideta skupaj v Zavrje. Očitala si je tisti strah, poniglavost, očitala si je, da pravzaprav nikoli ničesar ni zmogla čisto zares, da je zmeraj vsaj nekoliko lagala*" (Žabot 1994: 42).

Ko spozna, da ne zmore takšne zapovedane ljubeznive, se zave, da bo poslej njena ljubezen le še prevara. Tudi pri K.-ju v *Procesu* je spoznanje o laži eno prelomnejših v 'junakovi' duševnosti in ima vpliv na njegovo nadaljnje ravnanje oziroma njegovo nedejavnost. Vsi drugi v Zavrju, dekleta in duhovščina, živijo in priznavajo to laž, samo Nina ne sprejme hinavske igre. Sama hrepeni po resnični ljubezni, ki si jo bo sama izbrala in ji ne bo določena. "*Toda sanjava zamaknjenost, ki se je ni marala otresati in v kateri so si misli prišepetavale nekakšno jutro, nekakšno radost o ljubezni, ki se enkrat vendarle mora zgoditi zares, s pravim mladeničem v srcu in vsenaokoli, v prijetno krepkem objemu ... ko se razneženo vdaš in te ni več strah rok, ki te mehčajo v željo, ko prosiš in daješ obenem, in si po živalsko in si po božje, ko ližeš dlakave prsi in ljubiš čisto od blizu v ljubeče oči ... In življenje ne bi več otrplo zamiralo v samotne, prazne večere,*

v občutek nadležne odvečnosti v mesu in v gnusu, ko je treba obrisati prste. Čakala bi, prisluškovala korakom od daleč in krotila nemir. Potem bi prišel. Kakor na svoje. In bi se nasmehnil prijazno" (Žabot 1994: 102–103).

Nina se noče več zatajevati in se upre, najprej zgolj v mislih sestri Bernardi, ki je predstavnica zavoda. Ne more si oprostiti, "da ni bila Bernardi zabrusila v obraz vsega, kar si je mislila o izmišljenem hudiču, o dvoru, o malikih in Kristusu. Jezilo jo je, da se je tako neumno zmedla in da ni zmogla poguma, da bi bila po svoje in da se komurkoli na ljubo ne bi več zatajevala. Kajti ravno samozatajevanje je bilo najbolj v čislih v tej hiši. Tudi dekleta sama so veliko prispevala k temu. Kar navadile so se živeti tako, pritajeno, z nenehno prijazno grimaso navzven. In prav to samozatajevanje je onemogočalo medsebojno bližino" (Žabot 1994: 91–92). Nina se zaveda nemoralnih in sprevrženih odnosov na dvorcu, ki onemogočajo pristne človeške odnose, hkrati pa vodijo v nova prikrivanja in laži. Želi si poštenosti in resnične ljubezni med ljudmi, po kateri že kar bolešno hrepeni. Zato se nevede spravlja v vedno nove pasti.

Čeprav na začetku še skuša delovati po zgolj zunanji prisili in dolžnosti, ji njena bit tega ne dovoljuje več in se kmalu upre zapovedani ljubezni. Zavrne tudi Kristusa, ki je zanjo samo še mrlič. Plavajoči na vodi ji razodene, da pastir vse enako ljubi. Nina pa si želi posebne, individualne, osebne ljubezni, zato ga pusti ležati v mlaki in gre naprej. S tem se Nina osvobodi.

V procesu osvobajanja in iskanja resnične ljubezni se še bolj izolira od hinavskih, oholih in sprevrženih, "neumnih in zaslepljenih" deklet, ki druga drugo ovirajo, da bi si pridobile naklonjenost sester, predvsem Bernarde in Cecilije. Podobno kot Rafael Meden v *Volčjih nočeh* se vedno pogosteje zateka v naravo, na ta način doseže, da življenje v dvorcu teče mimo nje. Nina se čuti povezana z naravo in njena želja je, "da bi tudi sama bila zgolj noč in ravnica in mimobežen odsev mesečine – zdaj tu – zdaj tam ... kakor v tihi igri trenutkov, ki se igrajo nebo" (Žabot 1994: 64). Pritegne jo vse, kar je povezano z naravo; lepota, glasovi, tišina. Narava ji nudi zatočišče, dobro ji dene mir, samot, tišina. Njen odnos do narave je mestoma celo podoben odnosu do ljubimca, ko med hojo po travniku občuti, kako jo trave nežno božajo v mednožje in kako jo med stegni poljubljajo puhasti cvetovi: "dobro je delo, in menda je potem hitela samo še zato, da bi jih čutila čim bolj in čim več, kajti prijetno je grelo od njih, če so bili na rahlo, če so se dovolj na gosto in hitro smukali po mednožju. Rada je

imela ta prijetno božajoči občutek po goloti. Kar tekala bi, kar slekla bi se in plesala in norela do jutra. Poskušala je stopati čim bolj na široko. Tudi na prsih jih je želela čutiti ... nekateri med njimi so bili kot poljubi, da bi vsa vroča in željna kar počenila čeznje" (Žabot 1994: 65). Z naravo vzpostavi bolj pristen stik kot z ljudmi in jo doživlja zelo animistično. Ponovno lahko Ninino doživljanje narave primerjamo z Rafaelovim, kajti pri obeh predstavlja narava tudi odsev njune duševnosti in njunega počutja: "Megla se je razpuščala v kosme in galila temačne mlake, zamuljene močvare s te ali one strani. (...) Nekaj se je počasi razpuščalo in nežilo v duši" (Žabot 1994: 176).

V romanu *Pastorala* Ninin nasprotni pol predstavljata dva kolektiva – samostanski, kamor lahko združimo dekleta in duhovščino, ter meščanski, ki ga predstavljajo neindividualizirani prebivalci trga Zavrje. Slednji so v skladu z gnilobo in umazanijo, ki prevladuje po trških ulicah, umazani in nagniti tudi od znotraj. Prebivalce predstavljajo sami starčki in Nina se ob misli, da se je ne bi kdo dotaknil ali pomotoma zadel obnjo, ne more ubraniti studa, saj v njih vidi predvsem blede, znojno nezdravo polt, na kateri se kažejo starostne pege. Sovraži se "zaradi mokrote, ki jo je čutila pod obleko, zaradi vseh tistih dni in noči, ko so prihajali k njej in je ona zahajala k njim, ko se jim je mehko smehljala in razdajala v oholem prepričanju, da jih ljubi in da vsaj malo tudi oni ljubijo njo" (Žabot 1994: 13).

Umazanija je prisotna tudi pri samostanskem kolektivu. Dekleta so hinavska, ohola in se med sabo borijo za naklonjenost glavnih sester, kar se razkrije že kmalu na začetku romana, ko Nina po nočnem blodenju po goščavi zbolí in jo vse obiskujejo v sobi, goreče skrbijo zanj in ob njej bedijo, ob tem pa ne gre za iskreno ljubezen ali zaskrbljenost za bližnjega: "Blede in same sebi odveč so stale tam, kot bi jim bilo ukazano. In gotovo bi že marsikatera odšla po svoje, če je ne bi zadrževala bojazen, da ji bodo potem druge očitale, s pogledi, z namigi, tako, mimogrede – vse, ki bi ostale, bi ji dale vedeti, da takšnega obnašanja in brezbrčnosti do nesreče v bližini, v domači hiši tako rekoč, pač ni mogoče odobravati ali opravičiti. Najverjetneje bi se celo Bernardi uprle, če bi jih skušala spraviti stran. Kar tekmovala bi med sabo v goreči zavzetosti – v laži, ki so je bile vajene in ki jim je pomenila nekakšno vodilo v odnosih z ljudmi" (Žabot 1994: 55). Ob tej lažni zaskrbljenosti jo sestre Cecilija in Bernarda pritiskata na posteljo in ko hoče povedati, da je v gozdu srečala Cilia, ji zarineta nohte v meča, da ne zmore ničesar več. Potem hlinita prijaznost, češ da je žejna in naj prinesejo kozarec vode. Dekleta so sicer začutila bolečino in si niso upala bliže. Ko ji zamenjajo mokro

posteljino in jo sestra Bernarda nadišavi z baziliko, se celo pretvarjajo, da je ta vonj nekaj prijetnega, čeprav vse zaupajo vraži, da vonj bazilike privablja duhove.

Sprevržena in brez moralnih zadržkov je tudi vsa duhovščina. O tem najbolje priča dogajanje okoli umora redovnice Maje. Nina je našla njeno truplo, ki je kasneje skrivnostno izginilo. Kljub vsemu se odloči prijaviti umor. Na orožniškem poveljstvu sreča semeniščnika Mavricija, ki jo posmehljivo in zviška odslovi z besedami "*mrha hudičeva*". Odide prizadeta in užaljena. Šele sedaj je spoznala pravi obraz tukajšnje duhovščine in čeprav jo je kletvica zbodla do solz, lahko le razmišlja, kako bi semeniščniku strgala kolar in ga spraskala, ni pa sposobna konkretnega dejanja proti njemu osebno ali proti celotnemu kolektivu. Ob umoru se zave svoje majhnosti v primerjavi z duhovniškim aparatom. Od tod tudi izvira Ninina pasivnost, saj vsa njena dejanja zatrejo na ponižujoč način in tako dejanja brez učinka postanejo nedejanja.

Želi priti do škofa v pastoralnem ordinariatu, od koder pa jo zvabijo drugam in ji tako pripravijo 'zaslišanje', kjer jo zaslišuje kanonik Fuis, ki je v resnici mesarski pomočnik. Zahtevala je škofa, mesarski pomočnik pa je na to posmehljivo odgovoril, da so škof zanjo oni. Nad njo najprej izvajajo psihično nasilje, ki ga stopnjujejo še v fizično. Obtožujejo jo, da je sama ubila Majo (z bodalom, ki se je neke noči znašlo v sobi namesto piščali). Zaprejo jo v majhno sobico, kjer jo Mavricijo posili in pravi, da bo ljubljena, ker je takšna zapoved. Ninina nemoč in grozljivost njenega položaja sta toliko večji, ker vemo, da ju omogoča duhovščina, ki naj bi skrbela za človekov mir in mu pomagala v duševni stiski, Nini pa nasprotno prav duhovščina povzroča nemir.

Edini, ki je Nini iz *Pastorale* naklonjen, je Cila. Na začetku se ga boji, saj je njuno prvo srečanje zanjo neprijetno: ko tava po gozdu ob nevihti, ga sreča, zanemarjenega in blaznega starca, ki boljši skozi listje iz drevesne krošnje.¹² Na koncu romana se izkaže, da je Cila v resnici gospod Ignacij, za katerega že v prologu izvemo, da je zavirski škof, ki je pred smrtjo zblaznel. Podobno kot Nina sanja o mladeniču in resnični ljubezni, je tudi on sanjaril o deklicah ter jih izvabljal na samo v gozd. "*In marsikdo je po tihem verjel, da jih je obsedel*

¹² "Ni mogla umakniti pogleda. Izpod sršečih, zraščenih belih obrvi so izgubljeno gledale okrogle oči in je štrlel ukrivljen nos in se je vlekla debela šoba v nekam navajeno vzvišen smehljaj. Groza jo je grabila, ledeno razmajana stiska je sunkoma odreveneala život ... blede podolgovato obličje se je počasi zatezalo v srepo motrenje. Nasmeh se je maličil v prezir ... »Od tod naprej se leti,« je spregovoril hripavo ... Menda je nekaj hlipnila, da ne ve ali kaj – nekje daleč je bila in kar od tam, od daleč si je z nerodno ihto zaman poskušala odstraniti robidnico, ki se je sila nadležno vihala in sukala in zapletala v krilo" (Žabot 1994: 31).

(škofa Ignacija, op.) *sam Nečistnik, kajti gospod škof, monsignor Ignacij so tisti čas počenjali takšne, da res ni moglo biti od Boga – pa četudi kot kazen*" (Žabot 1994: 5). Zdi se, da sta oba občutila, da je ukazana ljubezen po dolžnosti le laž in prevara, zato se čutita povezana. Nina ne dvomi, da jo starec razume in ve, da ni treba dodati ničesar več, zato lahko v takem razumevanju molče sedita. Čeprav ob njunem prvem srečanju iz Cile veje sovraštvo in zloba, da jo navede k misli, da to bitje ni nikoli nikogar ljubilo, pa kasneje vseeno pride do spoznanja, da je kljub vsemu šlo za ljubezen. Začelo se ji je dozdevati, "da vsa tista zamaknjenost, v katero se je pogreznil, in tista, skoraj vidna misel na ohlapnem obrazu in okroglih očeh vendarle ni blaznost, vsaj ne povsem, ampak nekakšna tolažba za vse in vsemu navkljub, v katero se je morda mogoče zateči, da potem ne boli" (Žabot 1994: 170).

Za Žabota je značilna raba ljudskega izročila v svojih pripovedih. Ta ima velik pomen tudi v *Pastorali* (oziroma je tukaj rabljena v največjem obsegu v primerjavi z ostalimi njegovimi romani). Osrednji je motiv povodne deklice. Na sredi zavirškega trga se nahaja kip povodne deklice, imenovane Rusa, ki ustreza rusalki v slovanski mitologiji – vodni vili, ki s svojo vodo zmore očistiti in deluje zoper zlo. Rusalka naj bi bila duh nezveste žene, ki je umrla nasilne smrti. Ta duh se v času pokore zateka v kobile in ena od njih tudi zasleduje Nino.¹³ Zanimiva je tudi vzporednica z imenom kipa, saj je rusa v vzhodni Sloveniji maska oziroma šema in predstavlja grdo kobilo. V romanu je najti tudi motive iz grške mitologije, pomenljivo je že to, da jih Nina srečuje na stenah veže Pastoralnega ordinariata v obliki fresk satirov in favnov.

Podobno veliko vlogo kot ljudsko izročilo ima v romanu tudi vraževerje. Dekleta tako verujejo v vražo, da bazilikin vonj privablja duhove in se pretvarjajo, da je nekaj prijetnega. Tudi Nina sama je vraževerna: ko beži po ulicah in se ji zdi, da se okoli nje nabirajo zli duhovi, namenoma hodi le po svetlih kamnih v tlaku, ker zanjo predstavljajo neke vrste urok zoper zlo. Verjame tudi govoricam, kako so ljudje v gozdu izginjali – vodila naj bi jih neka nevidna moč, ki se ji ni moč upirati. Zanimiv je tudi prizor iz sanj v šestem poglavju romana, ko zaide v nekak čarovniški obred, kjer ob sedmih ognjih, iz katerih soja se ne sme, ob obali ribnika temačne postave coprajo ljubezen. V tej groteskni podobi ima celo župnik (ali vsaj nekdo v talarju) svoj nagovor, okoli njih se zbirajo kobile, v središču erotičnega veselja pa mesarski pomočnik igra na piščal. Največji porog Ljubezni, kakršno išče Nina, je v prizoru,

¹³ "Iz teme je počasi s povešeno glavo, kakor globoko zamišljena prikrevsala grdo pretegnjena in sloka kobila" (Žabot 1994: 66–67).

ko obredne postave skrivnostno molijo in strmijo "v majhno, napihnjeno truplo na vodi in se zavedajo, kaj je ljubezen".

Čeprav je Nina še najmanj pasivna v primerjavi z glavnimi literarnimi liki prej obravnavanih petih romanov, pa popolne individualnosti tudi ni zmožna, saj vse prevečkrat ostane ujeta v svetu, v katerem ni razumnih pravil in v katerega ne more aktivno posegati. Vzrok njene pasivnosti in nezmožnosti akcije je iskati predvsem v izprijenosti ljudi in odnosov, ki vladajo med duhovščino in dekleti v samostanu; preprosta in poštena Nina v tem kolektivu nima prostora.



ZAKLJUČEK

Opus romanov Franza Kafke ni pretirano obsežen in je celo nesorazmeren z veličino imena, ki ga Kafka predstavlja v svetovni literaturi. Napisal je zgolj tri romane, še ti so nedokončani in malo je manjkalo, pa ne bi nikoli ugledali luči sveta. Kljub vsemu pa se je ta avtor v literaturi zapisal med velikane in legendarne avtorje – in ne samo v svojem času. Literarni opus Vlada Žabota s petimi (zaenkrat) romani za odrasle je resda malo obsežnejši in prav tako zelo odmeven na slovenskih tleh, kar dokazuje že nagrada Prešernovega sklada za *Pastoralo* in 'kresnik' za *Volčje noči* leta 1997.

Med obema avtorjema je mogoče najti precej vzporednic. Oba slovita kot mojstra ustvarjanja atmosferskega vzdušja. Razlika se sicer pokaže že v jeziku, ki ga uporabljata. Kafka zagotovo sodi med moderniste, njegov slog pisanja pa vsaj navidez deluje realistično. Moderen je v vsebini, v jeziku ostaja zvest tradiciji, besede, ki jih zapisuje, so enostavne, znane, skorajda brez okrasja in vendarle delujejo domače v tekstu, saj so skrbno usklajene in izbrane. S takim nasprotjem (vsebina : jezik) še bolj šokira bralca in doseže še močnejši učinek. Žabot ima drugačen odnos do jezika; navezan je na svojo pokrajino in bralcem tudi skozi besedje odkriva svoje Prekmurje. Arhaični izrazi mu prav tako pomagajo graditi atmosfero. V skladu s položajem 'junaka', ki nima jasnih misli, se izgublja in blodi, je povezana tudi Žabotova raba treh pik za nedokončanost ali prekinitev povedi. Kljub nekaterim razlikam se primerjava literarnih likov obeh avtorjev zdi smiselna in upravičena.

Franza Kafko in njegovo pisanje uvrščamo na začetek moderne pripovedne proze. Njegovi romani se od evropskih romanov 19. stoletja z vidika recepcije močno razlikujejo. Tradicionalni evropski romani 19. stoletja so bralca spravljali v nekakšno varnost, saj so bili vsi še tako nenavadni in nerazumljivi zapleti na koncu pojasnjeni, razumljivi in logično motivirani. Kafkovi romani pa vseskozi ohranjajo grozljivo nepojasnenost in nedokončanost. Bralec ne doživi katarzične pomiritve, nasprotno se počuti, kot da bi bil ujet v nekem nenavadnem, skrivnostnem in izkrivljenem svetu.

Svet v romanih Vlada Žabota je podobno kaotičen kot pri Kafki. Pri Kafki ga predstavljajo labirinti na vsakem koraku, pri Žabotu so ti labirinti bolj vpeti v naravo in se kažejo skozi močvirja (*Stari pil*, *Volčje noči*) ali goščavo (*Pastoralo*). Tudi za slovenske literarne like je značilna pasivnost in nezmožnost akcije, ki bi privedla do resnice. Pasivnost slovenskih likov

pa se vendarle od evropskih tudi razlikuje. Slovenski romaneskni 'junaki' so resda trpni in pasivni, so pa kljub temu hrepenenjski in iskalci sreče. Različni so tudi vzroki za sicer podobno tesnobno razpoloženje, ki je posledica drugačne obsojenosti na neuspeh: v *Gradu* se K. bori proti absurdnim (grajskim) zakonom, v *Volčjih nočeh* pa cerkovnik proti črni magiji.

Junaki postanejo nejunaki, ker izgubijo svojo nekdanjo zmožnost za akcijo in aktivno spreminjanje sveta okoli sebe. Sleherno njihovo dejanje je že vnaprej obsojeno na neuspeh in edina smiselna akcija se zdi ždenje ter prepuščanje usodi. Kafkovim 'junakom' so dovoljena le drobna dejanja, s katerimi ne dosežejo ničesar, kvečjemu spoznanje o nevednosti in lastni krivdi. Kafkovim likom se najbolj približa Kalman iz *Starega pila*, ki se vede najbolj iracionalno in nezavedno. Nekajkrat se mu skorajda uspe prebiti iz kroga iracionalnosti, a ga nesrečni slučaji tja vedno znova vrnejo.

Pri vseh glavnih literarnih likih se ves čas pojavljajo občutki tujstva, krivde, nenehne opazovanosti in nemoči v boju z oziroma proti oblastem. Vsi so tujci v svetu, kjer so se znašli in zato so še bolj ogroženi, saj zaradi svoje drugačnosti izstopajo iz kolektiva ljudstva na drugi strani, ki živi po svojih nerazumnih in čudaških pravilih življenja in kamor oni ne sodijo. Zato imajo vseskozi občutek, da jih nekdo opazuje ali zasleduje. Kalman ima neprestano občutek, da mu nekdo sledi, K.-ja iz *Gradu* ves čas spremljata in nadzorujeta njegova pomočnika, Josef K. pa se neprestano sprašuje, kdo od njegovih sodelavcev na banki ve za proces. Tudi Nini iz *Pastorale* se zdi, da jo v goščavi nekdo opazuje in ji neslišno sledi.

Tesnobno občutje v vseh romanih izvira tudi iz bivanjskega občutja 'junaka', ki je sinteza njegove notranjosti in sveta, v katerem živi. V literarnih likih se dogajajo notranje drame in čeprav zunanje akcije in pravih dejanj niso sposobni, o njih sanjarijo in si jih želijo. Sodobni romaneskni 'junak' je nemočen, svojo tesnobo in stisko deli le z bralcem. Notranja stiska bije iz njih na vsakem koraku, česar pa se zavedata samo 'junak' in bralec, okolica tega ne zazna; je nečutna ali znotraj svojega kolektiva netolerantna do njegovih osebnih občutij, saj individualnosti ne priznava oziroma je celo ne pozna.

'Junakova' notranja stiska se odraža tudi skozi prostor, kjer se nahaja. Če ne sneži, ni temno ali megleno, je pa močvirnato in neprehodno okolje, ki 'junaka' omejuje tudi od zunaj. Zrak je vlažen in gost; 'junaki' se v njem dušijo, ne morejo dihati in ne morejo trezno razmišljati.

Zatohlost vzbuja občutek nepreglednosti in brezizhodnosti. Nepregledna ter vlažna pokrajina je projekcija 'junakove' notranjosti.

Med 'junaki' obeh avtorjev lahko povlečemo precej vzporednic, ki se navezujejo na njihovo pasivnost. A vendar so slovenski liki drugačni. 'Junaki' se sicer zavedajo nesmiselnosti in brezizhodnosti položaja, v katerem so se znašli; posamezniki so izolirani od kolektiva, ne najdejo pa moči in načina, da bi se popolnoma odtrgali od njega. Kljub temu upajo na srečo in si želijo boljšega življenja ...



VIRI IN LITERATURA

VIRI

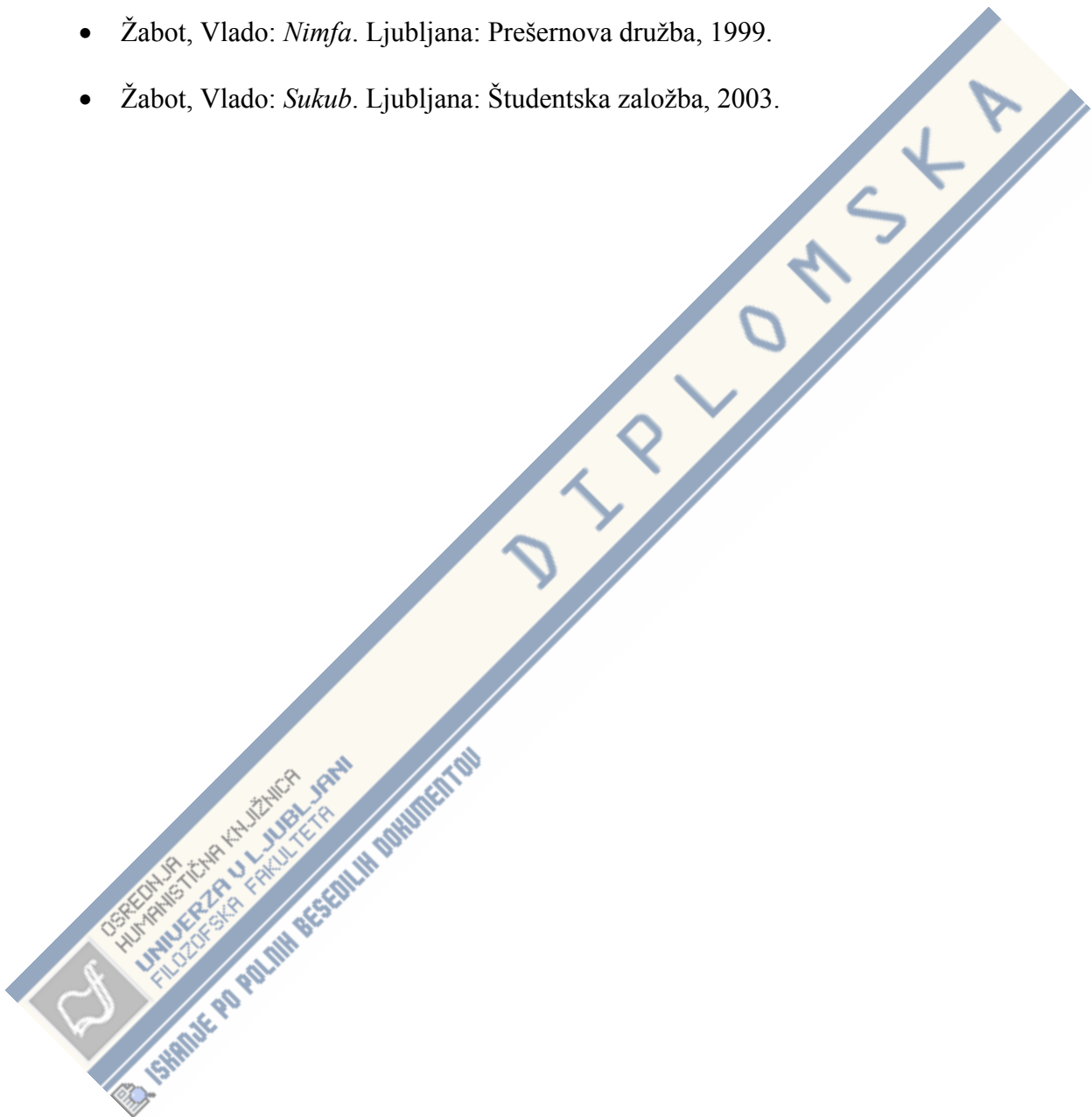
- Kafka, Franz: *Amerika*. Maribor: Založba Obzorja, 1969.
- Kafka, Franz: *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Kafka, Franz: *Proces*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige, 1991.
- Žabot, Vlado: *Pastorala*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1994.
- Žabot, Vlado: *Stari pil*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1989.
- Žabot, Vlado: *Volčje noči*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1996.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Beicken, Peter: *Franz Kafka: Leben und Werk*. Stuttgart: Ernst Klett Verlage, 1986.
- Bellingier, Gerhard J.: *Leksikon mitologije*. Ljubljana: DZS, 1997.
- Brod, Max: *Franz Kafka: Životopis*. Zagreb: Znanje, 1976.
- Ihan, Alojz: *Vlado Žabot: Intervju*. Sodobnost 1995, št. 5, str. 363–369.
- Kepić, Alenka: *Trije kafkovski romaneskni svetovi*. Diplomsko delo. Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1998.
- Kos, Janko: *Modernizem in avantgarda*. Sodobnost 1980, št. 2, str. 120–129.
- Kos, Janko: *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.
- Kos, Janko: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS, 1995 (Literarni leksikon. Študije; zv. 43).

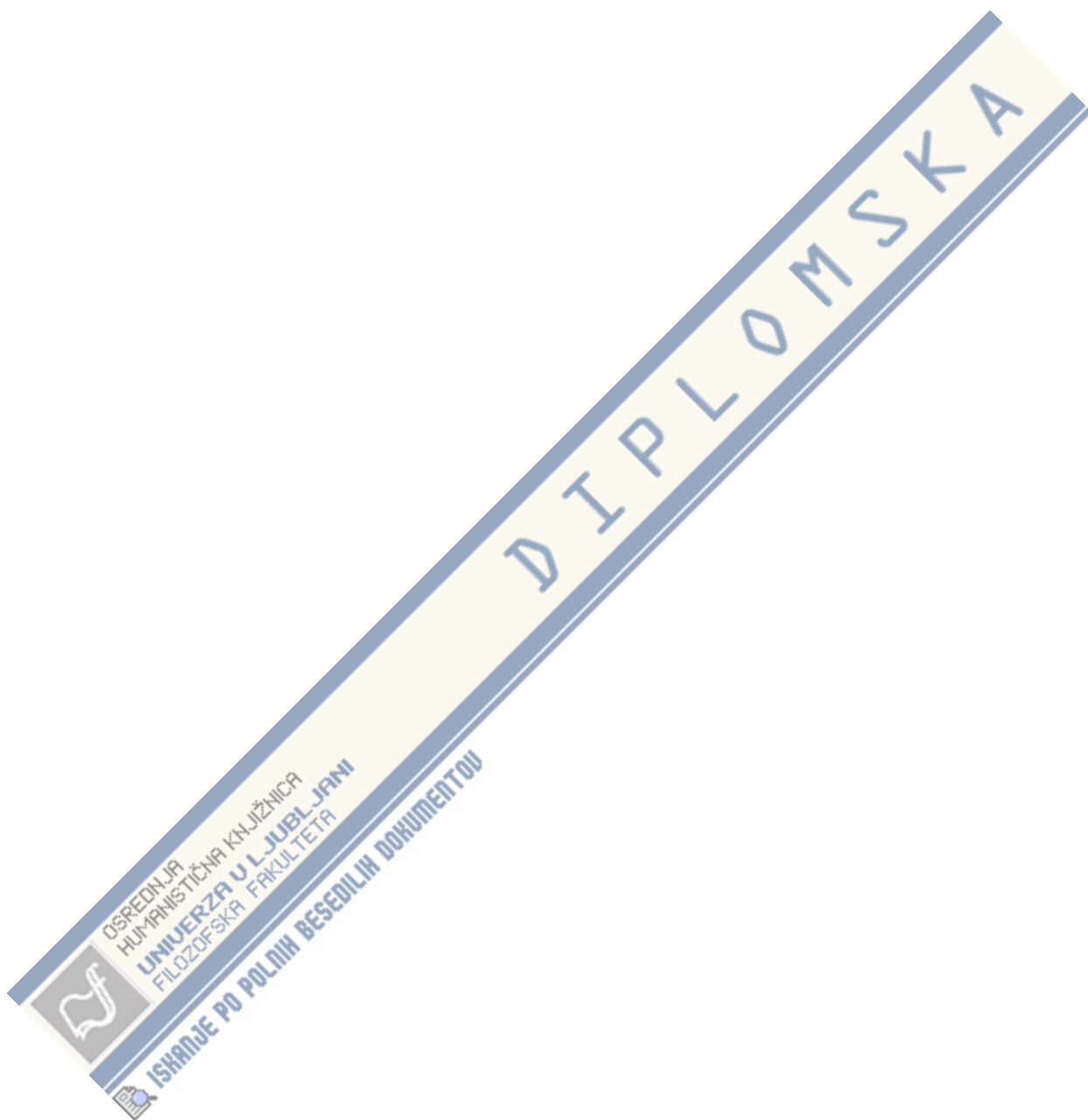
- Kos, Janko: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS, 1979.
- Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Kos, Janko: *Roman*. Ljubljana: DZS, 1983 (Literarni leksikon. Študije; zv. 20).
- Kos, Janko: *Teze o slovenskem romanu*. Literatura 1991, št. 13, str. 46–50.
- Kos Matevž: *Prevzetnost in pristranost: literarni spisi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1996.
- Lukács, Georg: *Teorija romana: filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Lukács, Georg: *O današnjem pomenu kritičnega realizma*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1961.
- Matajč, Vanesa: *Plahi Kristus v močvirju*. Literatura 1997, št. 70, str. 160–166.
- Ovsec, Damjan J.: *Velika knjiga o praznikih: praznovanja na slovenskem in po svetu*. Ljubljana: Domus, 1992.
- Pirjevec, Dušan: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- Pirjevec, Dušan: *Problem slovenskega romana*. Literatura 1997, št. 67–68, str. 63–75.
- Virk, Tomo: *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*. Maribor: Založba Obzorja, 1991.
- Virk, Tomo: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Virk, Tomo: *Slovenski roman in Evropa*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1996.
- Uršič, Metka: *Poetika Vlada Žabota*. Diplomsko delo. Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 2001.
- *Začasno bivališče: Portreti mlade književne generacije 80-ih*. Ur. Lela B. Njatin. Ljubljana: Aleph, 1990.
- Zdravec, Franc: *Slovenski roman dvajsetega stoletja. 1. analitični del*. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997.
- Zdravec, Franc: *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Drugi analitični del in nekaj sintez*. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2002.

- Zadavec, Franc: *Elementi slovenske moderne književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1980.
- Zupan Sosič, Alojzija: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2003.
- Žabot, Vlado: *Bukovska mati*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Žabot, Vlado: *Nimfa*. Ljubljana: Prešernova družba, 1999.
- Žabot, Vlado: *Sukub*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.



ZAHVALA

Za strokovno vodenje, podporo in razumevanje pri izdelavi diplomske naloge se zahvaljujem svojim mentorjema, doc. dr. Alojziji Zupan Sosič in izr. prof. dr. Tomu Virku.



IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisana Nataša Bukšek izjavljam, da sem diplomsko nalogo z naslovom *Pasivnost literarnih oseb v romanih Franza Kafke in Vlada Žabota* napisala samostojno, s pomočjo navedene literature in pod vodstvom mentorjev.

V Ljubljani, septembra 2006

Nataša Bukšek

