

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Aljoša Harlamov

SLOVENSKI MODERNISTIČNI ROMAN

Doktorska disertacija

Mentorica:

red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Študijski program:
Humanistika in družboslovje
Področje: Slovenistika

Ljubljana, marec 2016

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici red. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič za njeno neskončno potrpežljivost ter zanesljivo vodstvo, brez nje najbrž te disertacije ne bi uspel končati, gotovo pa ne bi bila tako kvalitetna. Zahvaljujem se družini, žlahti, prijateljem in kolegom za spodbudo, ki morda ni imela vedno opraviti z disertacijo, mi je pa dajala voljo in odločnost. Ne nazadnje se zahvaljujem Maji, za to in za vse.

KAZALO

UVOD.....	6
PRVI DEL: MODERNIZEM IN MODERNISTIČNI ROMAN	8
RAZVOJ POJMA MODERNIZEM KOT LITERARNOZGODOVINSKE PERIODIZACIJSKE OZNAKE.....	8
Sočasna refleksija modernistične umetnosti (nova kritika, ruski formalizem in frankfurtska šola).....	11
Prvi poskusi razumevanja modernizma (1950–1960).....	14
Prve teoretske opredelitve modernistične literature (1960–1970).....	15
Kritike in revizija pojma modernizem (1970–1975)	16
Konstituiranje pojma modernizem (po letu 1975)	18
Koncept modernizma znotraj metodološke pluralnosti	20
MODERNIZEM V SLOVENSKI LITERARNI VEDI.....	22
Od sinonimnosti z moderno in modernim do množice poimenovanj (1898–ok. 1980).....	22
Modernizem kot periodizacijska oznaka (od okrog 1980)	26
MODERNIZEM IN MODERNA	32
Izvor in razvoj pojma.....	32
Moderna	35
Tehnologija in znanost.....	37
Politika in družba: produkcijski in recepcijski pogoji	41
Filozofija in psihologija.....	43
Jezik.....	46
MODERNISTIČNA PRIPOVED.....	48
Modernizem kot »ukinjanje realističnega diskurza«.....	49
MODERNI SUBJEKT IN (NE)SUBJEKT MODERNIZMA	53
Modernizem kot antihumanizem	54
Moderni subjekt in subjekt v modernizmu	57
Tok zavesti in notranji monolog	60
ZNAČILNOSTI MODERNISTIČNEGA ROMANA	64
Pripoved in zgodba.....	64
Prostor-čas oziroma literarni svet	65
Subjekt.....	66
Ključni pojmi	67

DRUGI DEL: SLOVENSKI MODERNIZEM	70
PROBLEMI SLOVENSKEGA MODERNIZMA: MODERNA, EKSISTENCIALIZEM	70
MODERNIZEM IN SLOVENSKA MODERNA	71
SLOVENSKI MODERNIZEM IN EKSISTENCIALIZEM	77
DRUŽBENO-ZGODOVINSKI KONTEKST SLOVENSKEGA MODERNISTIČNEGA ROMANA	81
Druga svetovna vojna kot travma.....	81
Dihotomije povojne Jugoslavije	82
Polemika med modernimi in starimi v petdesetih.....	84
Modernizem kot gibanje konec petdesetih in v šestdesetih	87
TRETI DEL: SLOVENSKI MODERNISTIČNI ROMAN DO LETA 1980	91
POJASNILA O IZBORU	91
PROTOMODERNIZEM	95
IVAN CANKAR (1876–1918)	95
Nina (1906)	95
Milan in Milena (1913).....	99
VLADIMIR LEVSTIK (1886–1957)	102
Sphinx patria (1910).....	102
IZIDOR CANKAR (1886–1958).....	105
S poti (1913)	105
SLOVENSKI MODERNISTIČNI ROMAN	108
VITOMIL ZUPAN (1914–1987).....	108
Potovanje na konec pomladi: Blisk v štirih barvah (pred 1939, izdan 1972)	109
Menuet za kitaro (na petindvajset strelov) (1975).....	115
ZORKO SIMČIČ (1921)	122
Človek na obeh straneh stene (1957)	123
DOMINIK SMOLE (1929–1992)	129
Črni dnevi in beli dan (1958).....	130
PETER BOŽIČ (1932–2009).....	138
Izven (1963).....	140
Očeta Vincenca smrt (1979)	145
VLADIMIR KAVČIČ (1932–2014)	152
Od tu dalje (1964).....	153
Onkraj in še dlje (1971)	159

LOJZE KOVAČIČ (1928–2004)	164
Deček in smrt (1968)	165
RUDI ŠELIGO (1935–2004)	170
Triptih Agate Schwarzkobler (1968)	171
Rahel stik (1975)	178
DIMITRIJ RUPEL (1946)	184
Na pol poti do obzorja (1968)	186
JOŽE SNOJ (1934)	194
Hodnik (1969)	195
Negativ Gojka Mrča (1971)	201
DUŠAN JOVANOVIĆ (1939)	207
Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu (1969)	208
FLORJAN LIPUŠ (1937)	216
Zmote dijaka Tjaža (1972)	217
PAVLE ZIDAR (1932–1992)	224
Moji besi: Prosto po Daliju (1972)	225
Harem, (1975)	230
DRAGO JANČAR (1948)	236
Petintrideset stopinj (1974)	237
FRANCI ZAGORIČNIK (1933–1997)	243
Bistveni udarec mojstra An'ana: Tekst o tekstu (1978)	245
IVANKA HERGOLD (1943–2013)	251
Nož in jabolko (1980)	252
POVZETEK	259
SUMMARY	264
VIRI	269
LITERATURA	272

UVOD

Doktorska disertacija z naslovom *Slovenski modernistični roman* bo raziskala pojav in utrditev slovenskega modernističnega romana. Zaradi relativno obširne količine del, ki so obenem izrazito interpretativno zgoščena, sem se bil prisiljen časovno omejiti na romane, ki so izšli do leta 1980. Izbrana letnica ni poljubna; že konec sedemdesetih se začnejo v slovenskem romanopisju v večji meri pojavljati elementi postmodernističnega romana, kot bom prikazal v tretjem delu disertacije, v analizi izbranih del. Disertacija tako predstavlja prvi poskus sistematičnega prikaza in analize slovenskega modernističnega romana, kot se je v posameznih značilnostih pojavljal v obdobju pred obema vojnama, pod določujočim vplivom eksistencializma razvil po drugi svetovni vojni, konec petdesetih in v šestdesetih, ter v sedemdesetih v ludistični varianti že približeval in prepletal s postmodernizmom.

V ta namen bom v prvem delu z naslovom *Modernizem in modernistični roman* predstavil razvoj modernizma kot literarnozgodovinskega periodizacijskega termina v literarni vedi na tujem in pri nas ter prikazal izvor pojma skozi idejo modernosti kot novega odnosa do časa. Ker se preko slednje modernizem definicijsko veže na družbenozgodovinsko obdobje moderne, bom na kratko predstavil dogodke, procese in lastnosti moderne, ki so izoblikovali na eni strani specifični odnos modernizma do moderne, na drugi strani pa oblikovno in vsebinsko tudi sam modernizem. V naslednjih poglavjih bom modernizem definiral kot součinkovanje modernizacije pripovednega diskurza, to je rabe modernističnih in drugih modernih pripovednih postopkov, ter desubjektivizacije subjekta, to je izgubljanja lastnosti modernega subjekta. V tej perspektivi se modernizem kaže kot del antihumanistične misli oziroma kot kritika humanizma. To bo teoretično izhodišče za mojo analizo slovenskega modernističnega romana v tretjem delu naloge; prvi del pa bom zaključil s prikazom značilnosti modernističnega romana ter kratko predstavitev nekaterih ključnih literarnovednih pojmov.

Še pred analizo bom v drugem delu z naslovom *Slovenski modernizem* zaradi specifične slovenske situacije obravnaval modernizem v odnosu do pojmov slovenska moderna in eksistencializem. Temu bo sledil prikaz družbeno-zgodovinskega konteksta slovenskega modernističnega romana, od konca druge svetovne vojne do začetka osemdesetih let

dvajsetega stoletja. Drugi del na ta način uvaja tretjega z naslovom *Slovenski modernistični roman do leta 1980*. V njem bom najprej obravnaval slovenske romane pred prvo svetovno vojno, v katerih se že nakazujejo nekatere značilnosti, ki se dosledneje razvijejo v modernističnem romanu. Med t. i. protomodernistične romane uvrščam štiri dela, in sicer *Nina* (1906) ter *Milan in Milena* (1913) Ivana Cankarja; nedokončani roman *Sphinx patria* (1910) Vladimirja Levstika ter *S poti* (1913) Izidorja Cankarja. Po drugi svetovni vojni se posamezne značilnosti modernističnega romana pojavljajo v številnih slovenskih romanih, vendar sem za modernistične štel le tiste, v katerih ima modernizacija pripovednega diskurza za posledico procese desubjektivizacije subjekta. Med modernističnimi romani sem tako za analizo izbral 21 romanov: *Potovanje na konec pomladi* (1943/1972) in *Menuet za kitaro* (1975) Vitomila Zupana; *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča (1957); *Črni dnevi in beli dan* (1958) Dominika Smoleta; *Izven* (1963) in *Očeta Vincenca smrt* (1979) Petra Božiča; *Od tu dalje* (1964) in *Onkraj in še dlje* (1971) Vladimirja Kavčiča; *Deček in smrt* (1968) Lojzeta Kovačiča; *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) in *Rahel stik* (1975) Rudija Šeliga; *Na pol poti do obzorja* (1968) Dimitrija Rupla; *Hodnik* (1969) in *Negativ Gojka Mrča* (1971) Jožeta Snoja; *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* (1969) Dušana Jovanovića; *Zmote dijaka Tjaža* (1972) Florjana Lipuša; *Moji besi* (1972) in *Harem* (1975) Pavleta Zidarja; *Petintrideset stopinj* (1974) Draga Jančarja; *Bistveni udarec mojstra An'ana* (1978) Francija Zagoričnika ter *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold.

Moj izbor ne pomeni končnega nabora slovenskega modernističnega romana, to niti ni bil namen dela. Zaradi količine in obsežnosti naloge sem se osredotočil na analizo tipičnih primerov slovenskega modernističnega romana, skozi katero sem predstavil desubjektivizacijo subjekta in modernizacijo pripovednega diskurza kot ključni determinanti (slovenskega) modernističnega romana. Doktorska naloga *Slovenski modernistični roman* bi hotela predvsem odpreti potrebno razpravo o slovenskem modernizmu, pri čemer je dozvetna tudi za dopolnitve in popravke. Med slednjimi je treba izpostaviti zlasti vključitev modernističnih avtoric, bodisi z natančnejšim pregledom opusa ustvarjalk zajetega obdobja bodisi z razširitvijo preko leta 1980.

PRVI DEL: MODERNIZEM IN MODERNISTIČNI ROMAN

RAZVOJ POJMA MODERNIZEM KOT LITERARNOZGODOVINSKE PERIODIZACIJSKE OZNAKE

Začetek modernizma kot umetniške smeri ali umetnostno-zgodovinskega obdobja postavljamo na prelom iz 19. v 20. stoletje. Najbolj zgoščeno so se modernistična dela v zahodni Evropi in ZDA pojavljala v 20. in 30. letih 20. stoletja, najkasneje v 60 in 70. pa jih v ZDA začnejo izpodrivati že prva dela postmodernizma. Modernizem je nekakšna krovna oznaka, ki na eni strani vključuje številne avantgardistične in eksperimentalne tokove in skupine: futurizem, ekspresionizem, dadaizem, nadrealizem in druge, posebno angloameriška periodizacija vključuje tudi simbolizem; na drugi strani pa posamezne vrhunske umetnike in dela tega obdobja. Za literarni modernizem so znotraj tega značilni številni tipični žanri ter literarne zvrsti ali oblike: npr. v poeziji konkretna poezija, prosti verz; v dramatiki drama absurda; v prozi roman toka zavesti.

Vznik modernizma v umetnosti v širših raziskavah modernizma navadno povezujejo z likovno in glasbeno umetnostjo, predvsem novejša raziskave pa poudarjajo, da se je literarni modernizem razvijal sočasno z njima. Kot izhodišče likovnega modernizma je neredko omenjan že post-impresionizem Paula Cézanna (1839–1906), najpogosteje pa se kot prvo modernistično smer navaja kubizem, katerega nastanek je natančno določen z letom 1907, ko je Pablo Picasso (1881–1973) naslikal znamenite *Avignonske gospodične*. Nekako v istem času začne Arnold Schoenberg (1874–1951) svoje glasbene kompozicije graditi v atonalnem principu, kar velja za začetek glasbenega modernizma. Pojav literarnega modernizma umeščamo v dela Guillaume Apollinaireja (1880–1918), Thomasa Stearnsa Eliota (1888–1965) in drugih v liriki; Marcela Prousta (1871–1922), Jamesa Joyceja (1882–1941), Franza Kafke (1883–1924) in drugih v prozi ter Alfreda Jarryja (1873–1907), Antonina Artauda (1896–1948) in drugih v dramatiki.

V zadnjem obdobju je med raziskovalci modernističnega romana obveljal širši konsenz, da prvi modernistični roman predstavljajo *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (Die

Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 1910) Rainerja Marie Rilkeja (1875–1926). Poleg Rilkeja, Prousta (cikel *Iskanje izgubljenega časa*, 1913–1927), Joycea (npr. *Ulikses*, 1922) in Kafke (npr. *Proces*, 1925, in *Grad*, 1926) se med najvidnejšimi avtorji modernističnega romana omenjajo še Robert Musil (1880–1942; npr. *Mož brez posebnosti*, 1930–1934), Virginia Woolf (1882–1941; npr. *K svetilniku*, 1927), Samuel Beckett (1906–1989; npr. *Molloy*, 1951) in drugi.

Uvodni kratek shematični prikaz modernizma kot umetnostnozgodovinskega in literarnozgodovinskega obdobja je samo na videz monoliten in dokončen. Teoretske in zgodovinske razprave, ki so v ozadju in ki so vodile do izoblikovanja podobe tega, kaj in kdaj je bil modernizem, razkrivajo široko polje vprašanj in problemov, pa tudi mnoga neprekrivanja in nasprotovanja. Akademska debata o modernistični umetnosti je zato tudi danes relevantna in zavezujoča. To dokazuje množica monografij, zbornikov in razprav, ki izidejo vsako leto na različnih koncih sveta, najpogosteje v angleščini, in v svojem naslovu nosijo »modernizem« v taki ali drugi obliki, če niti ne prištevamo še tistih, ki omenjajo katerega od drugih, pojmu podrejenih *-izmov*. Ohranjeno zanimanje v novem tisočletju je deloma rezultat omenjenih nerazrešenih vprašanj in negotovosti, a tudi vse bolj jasne zavesti, da se je obdobje literarnega postmodernizma, ki je modernizem bodisi preseglo bodisi se temeljno opredelilo glede nanj, najverjetneje vendarle zaključilo.

Obenem s težnjami po premisleku literature zadnjih dveh ali treh desetletij¹, z naraščanjem časovne distance in z željo po natančnejši definiciji in zamejitvi obdobja postmodernizma se je pojavila tudi nova potreba po premisleku modernizma, na katerega je postmodernizem neposredno vezan. Toda morda so še odločilnejša druga dejstva. Prvič, da je modernizem še vedno relativno nedorečen in navsezadnje ne povsod razširjen pojem, ter drugič, da sorazmerno sočasno s prvim valom literarnega modernizma, v Veliki Britaniji, Franciji, Rusiji itd., potekajo tudi procesi (dokončne) avtonomizacije literature in posledično profesionalizacije literarne vede. Če začnem pri zadnjem: »Angleška

¹ Pri nas je prvi korak k temu izvedla Alojzija Zupan Sosič, ki uvaja pojem *transrealizem* (glej njeno knjigo *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*, 2011). Poimenovanje nakazuje tesno povezanost z realističnimi smermi, ki jih prenavlja s t. i. novo emocionalnostjo, transrealizem pa označujejo poleg prevlade realistične tehnike še višja mera idealizacije in hiperbolizacije, zahteva po berljivi zgodbi, odsotnost raztezanja estetike v socialno, preigravanje z uveljavljenimi žanrskimi, stilnimi ali pripovednimi obrazci, obračanje od družbenega k intimnemu ...

literatura se je kot akademski predmet na britanskih univerzah začela vzpostavljati natančno v času, o katerem anglo-ameriški avtorji pišejo kot o obdobju modernizma – konec devetnajstega stoletja do začetka druge svetovne vojne« (Wilson 2007: 126). Modernizem je od simbolizma in drugih tokov moderne² prevzel in okrepil visoko razvito zavest o vprašanjih lastne estetike, recepciji del ipd., toda prepletenost teoretičnega diskurza z umetniškim je v modernizmu presegla neposredno avtorefleksijo, to je retrospektivno refleksijo lastne produkcije. Prizadevanja za družbeno pripoznanje avtonomije umetniškega diskurza, ki so izhajala iz teh procesov, so se v modernizmu namreč povezala s prizadevanji za priznanje literarne vede kot akademske discipline. Na ta način je modernizem posredno in neposredno, kot bom prikazal v nadaljevanju, sooblikoval načine in pogoje lastnega preučevanja, kar je imelo številne daljnosežne posledice.

Vsekakor pa je to sooblikovanje teorije in prakse eden od razlogov, zaradi katerih je modernizem najbrž eno ključnih obdobj literature zgodovine. V odnosu in vrednotenju modernizma se je namreč formirala večina usmeritev znotraj akademske discipline literarne vede, povratno s tem pa zgodovinski razvoj rabe pojma modernizem v drugi polovici 20. stoletja kaže »tudi na same značilne premike metodoloških pozicij v literarni vedi v tem stoletju« (Škulj 1991b: 245–246). Jola Škulj (1991a: 246) v svojem članku *Vprašanje formiranja pojma modernizem kot literarno periodizacijske oznake* našteva štiri faze razvoja preučevanja modernizma. V prvo prišteva prve poskuse razumevanja modernizma (1950–1960); v drugo prve teoretske opredelitve modernistične literature (1960–1970); tretjo zaobsegajo kritike in revizije pojma modernizem (1970–1975), medtem ko je za četrto že značilno konstituiranje pojma modernizem (po 1975). Ker se pri tem Škulj osredotoča večinoma na anglo-ameriško literarno vedo, je tak pregled nujno pomanjkljiv, s čimer se vrnemo na prej naveden problem nedorečenosti modernizma in njegove nerazširjenosti znotraj večine nacionalnih literarnih zgodovin. Tudi mednarodni zborniki, kakršen je na primer *Modernism I–II* (2007), urednikov Astradurja Eysteinnsona in Vivian Liska, doslej eden najbolj vključujočih in sistematičnih pregledov evropskega modernizma, dokazujejo, da modernizem kot literarnozgodovinski periodizacijski pojem

² Poimenovanje »moderna« na tem mestu uporabljam v literarnozgodovinskem pomenu kot zbirno ime za tokove t. i. fin de siècle, ki jih bom od modernizma ločil v nadaljevanju naloge. V izogib zamenjevanju s poimenovanjem moderna, ki označuje širšo družbenozgodovinsko dobo (tudi to bom natančneje določil pozneje), bom pri slednji uporabljal prilastek »družbenozgodovinska« (moderna).

zunaj angleške in ameriške literature v neki sistematični rabi skoraj ne obstaja.³ Ne nazadnje je tako tudi v slovenski literarni zgodovini.

V nadaljevanju povzemam in z drugimi pregledi razširjam razdelitev iz omenjenega članka Jole Škulj, ki pa sem ji dodal še predhodno fazo: sočasna refleksija modernistične umetnosti. Pri tem se zavedam, da v dodani fazi ne le, da se raba pojma modernizem še ne pojavlja v smislu periodizacijske oznake, ampak se celo redko, če sploh. Toda v povezavi s prepletanjem preučevanja in prakse modernizma so nekatere ideje in koncepti, nastali v tem obdobju, istočasno z umetniško prakso, kot se bo pokazalo v nadaljevanju naloge, pomembno oblikovali kasnejše preučevanje modernizma. Tudi antihumanistični koncept modernizma, ki bo teoretično središče modernizma, kakor ga razumem in oblikujem v prvem delu, ter izhodiščna točka moje analize slovenskega povojnega romana v drugem delu disertacije, se v veliki meri vrača k prvotnemu družbenozgodovinskem razumevanju modernističnih del, zlasti t. i. frankfurtske šole.

Sočasna refleksija modernistične umetnosti (nova kritika, ruski formalizem in frankfurtska šola)

Literarna veda kot akademska disciplina se je na začetku dvajsetega stoletja razvijala v tesnem odnosu s sočasno modernistično literarno prakso. Tako je I. A. Richards, osrednji nosilec t. i. cambriške šole, svojo teorijo in metodologijo branja poezije razvil predvsem na modernistični poeziji, pod velikim vplivom umetniške prakse in teoretične refleksije pesnika T. S. Eliota (Wilson 2007: 126). Eliota zato skupaj z Richardsom štejemo za začetnika britanske t. i. nove kritike (New Criticism), ki kasneje, v štiridesetih letih, dobi še ameriško različico. Podobno dogajanje lahko opazujemo tudi v Rusiji, kjer le nekaj let pred tem, okrog 1914 v Petrogradu in 1915 v Moskvi, začneta delovati lingvistična krožka, šoli, v katerih so zbrani tako ruski (futuristični) pesniki kot teoretiki in ki ju danes zajemamo v enotni pojem ruskega formalizma (Virk 2003: 61 in 135). Za obe smeri velja,

³ O nerabi pojma modernizem kot literarnozgodovinske periodizacijske oznake poročajo Kimberley Healey (2007: 801–816) za francosko; Luca Somigli (2007: 911–930) za italijansko; C. Christopher Soufas, ml. (2007: 931–946) za špansko itd.; se pa raba, tudi v omenjenih literarnih sistemih, v zadnjih desetletjih krepi oziroma sistematizira.

da poleg drugih podobnosti »postulirata razliko med "poetskim" in "nepoetskim" jezikom« in »obravnavata literarno besedilo kot objekt, neodvisen od avtorja in zgodovinskega konteksta« (Virk 2003: 135).

Glede na omenjene procese je zato na izrecno poudarjanje specifičnosti in avtonomnosti literature, njene *literarnosti*, bodisi teoretično bodisi s samo metodološko prakso, treba gledati tudi skozi prizmo posebnega interesa nastajajoče profesionalne literarne vede. Slednja je bila posredno »odvisna od tega, da kategorijo "literarnega" ločujemo od drugih oblik diskurza, s čimer bi zahtevala posebno terminologijo in nabor tehnik za njeno analizo« (Kershner 2007: 608–609). Tudi zaradi tega sta obe formalistični smeri pomembno prispevali tako k širši literarni vedi kot ožje k raziskavam modernistične literature. Najpomembnejši prispevek nove kritike je gotovo tehnika natančnega ali pozornega branja⁴ (*close reading*). Brez nje si je težko predstavljati kakršnokoli resno literarno vedo ali tekstualno kritiko (Eysteinsson 1992: 77), četudi so njihovim lastnim aplikacijam te in drugih metod kritiki upravičeno očitali npr. iskanje in poudarjanje »avtorjeve intence« ter neustrezno obravnavo forme, ki so jo še vedno dojemali znotraj idej »harmonije« in »organskosti« (Wilson 2007: 128–129). Najpomembnejše dognanje ruskega formalizma za modernistične raziskave pa je nedvomno teorija potujitve⁵ (*ostranenie*) Viktorja Šklovskega (Eysteinsson 1992: 45). Ta je trdil, da umetnost skozi različne prakse potujitve »obstaja zato, da z njeno pomočjo znova izkusimo občutek živosti«. Poleg potujitve je Šklovski kot prvi postuliral tudi razliko med zgodbo in pripovedjo (z njegovima izrazoma fabulo in sižejem).

Tudi frankfurtska šola je že od prvega pojava v dvajsetih letih svoje preučevanje umetnosti in literature vezala na modernizem oziroma sočasno umetniško, predvsem eksperimentalno umetniško produkcijo. Walter Benjamin, Theodor Adorno in Herbert

⁴ Leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 259) natančno oziroma pozorno branje opredeljuje kot »[m]odel interpretacije, ki ga je vpeljal predstavnik nove kritike I. A. Richards; ker je v lit. besedilu polno ironije, paradije in dvoumnosti, ga je treba brati skrajno pozorno in npr. v pesmi vsako besedo preveriti glede vseh njenih možnih pomenov«.

⁵ Leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 320) potujitev širše označuje kot »[i]znakaženje znane realnosti s pesniškimi sredstvi, npr. z deformacijo, grotesknimi kontrasti; znano že v romantiki«. Ožje pri Šklovskem pa jo opredeljuje kot »oznako za postopek, ki onemogoča avtomatično zaznavo stvari s prenovljenim umetnostnim jezikom«. Potujitev je ruski formalizem sicer razumel kot temelj literature (*literarnosti*) oziroma umetnosti, ne le vezano na modernizem.

Marcuse so po Tyrusu Millerju (2006: 29) v praksah modernizma videli »modele novega, naprednega načina mišljenja, čustvovanja in delovanja«. Ali natančneje, modernistična umetnost je frankfurtski šoli predstavljala »alternativno, kritično perspektivo družbenega reda«. Antagonistični odnos med literarnim modernizmom in družbeno moderno so pozneje poudarjali in razvijali poststrukturalistični misleci, predstavlja pa tudi osrednjo predpostavko sodobnega razumevanja modernizma. Pomembnost frankfurtske šole je v tem, da so subverzivnost modernizma locirali predvsem v njegovo formo. Za Benjamina (Wilson 2007: 134) modernistične forme, posebno filmske, razbijajo tradicijo in »osamosvajajo umetnost od ritualizirane preteklosti v politično« (neke vrste *formalna potujitev* konvencij in vzorcev ima torej politični učinek). Adorno (Wilson 2007: 134) pa v avtonomnosti umetnosti, njenih težnjah po *čisti* estetiki oziroma zgolj-estetiki vidi implicitno kritiko moderne kapitalistične družbe. Modernizem v svoji kritiki tradicionalne literature poudarja, da je že sama ideja pomena/smisla »kontaminirana s kapitalistično ideologijo totalne menjalnosti«, zato modernizem zavestno izstopi iz »komunikacijske mreže sistema« (Eysteinson 1992: 41). To bo kasneje pomembna točka v vzpostavitvi teorije modernistične forme kot »prekinjanja realističnega diskurza«.

Kot že omenjeno, se pojem modernizem, zlasti v literarnozgodovinskem smislu, ki nas zanima in katerega razvoj bom skušal predstaviti v naslednjih podpoglavjih, v teh raziskavah še ne pojavlja. Enako kot se še ne pojavlja v članku *Spatial Form in Modern Literature* (1945) Josepha Franka (Cianci 2007: 462), ki skuša s svojo teorijo spacialnosti, prostorskega opisati radikalno drugačno, novo formo modern(ističn)e literature. Ta temporalni razvoj tradicionalnih pripovedi nadomešča s sinhrono razporeditvijo v prostoru – kar naj bi bila po Franku struktura zunaj diskurza oziroma časa, blizu simultaneosti mitskega. Na ta način lahko Franka razumemo kot predhodnika številnih drugih poskusov definiranja modernistične forme kot izstopa iz temporalne logike oziroma časa sploh.

Preden nadaljujem s predstavitvijo razvoja modernizma kot literarnozgodovinske periodizacijske oznake, bi želel opozoriti na specifičen problem preučevanja modernizma, ki ga je mogoče razbrati že iz teh prvih poglavij. Namreč nekateri koncepti in pojmi, ki so se razvili pri preučevanju modernistične literature, npr. že naštetu potujevanje,

fabula/siže, pa tudi spacialna logika, so po svoji uporabnosti literarnoteoretično univerzalni, saj niso vezani zgolj na modernizem. Toda umetelna narava modernističnih del, kompleksna jezikovna, pripovedna, motivno-tematska in druga struktura, visoka stopnja avtorefleksije modernističnih avtorjev itd. pomenijo, da so modernistična dela še zlasti primerna za praktično uporabo teh metod. Iz tega izhajata dve napaki, ki sta pogosti v monografijah o modernizmu. Prva, kot že nakazano, je ta, da se nekatere postopke neposredno povezuje zgolj z modernizmom, pri čemer dobivajo avro definicijskih značilnosti. Npr. potujevanje je kot specifična značilnost modernistične estetike oziroma odnosa modernizma do sveta in jezika gotovo razpoznavna kot taka, toda v širšem smislu, o katerem je pisal Šklovski kot o »občutku živosti« v kontekstu destruktivne konstrukcije⁶, velja za celotno literarno umetnost. To dvojje je treba ločevati, a tudi povezovati. Kajti – to je druga napaka – oznaka, da gre za modernistično delo, ne more biti aksiološki kriterij, to je uvrstitev določenega dela v obdobje oziroma smer modernizma ne predpostavlja že tudi njegove večje umetniške vrednosti v primerjavi s t. i. »tradicionalnimi« deli.⁷

Prvi poskusi razumevanja modernizma (1950–1960)

»Prvi poskusi kritičnega razlaganja t. i. moderne literature, ki so v petdesetih letih prebijali domet programskih izjav samih modernistov, že kažejo težnje, kako bi tej navidezni različenosti inovativnih literarnih prizadevanj našli ustrezno skupno ime« (Škulj 1991a: 247). Vendar pa so bili začetni predlogi poimenovanja pravzaprav zgolj poskusi generalizacije posameznih imen različnih modernističnih (avantgardističnih) struj oziroma gibanj (vorticizem, ekspresionizem, imagizem itd.), po svoji naravi bolj ali manj nacionalno zamejenih. To se je, zlasti v okviru novih spoznanj, ki so presegla omejenost modernizma na angloameriški prostor in ga umeščala v zgodovino svetovne (globalne?) književnosti, izkazalo za očitno nezadostno in neuporabno.

⁶ Alojzija Zupan Sosič (2011: 25–27) pojem destruktivne konstrukcije kot eno od določnic znotrajbesedilne literarnosti opredeljuje kot združitev estetike istovetnosti in nasprotnosti oziroma kot istočasnost teženj po podobnosti in spoštovanju literarne tradicije ter teženj po »prekoračenju uveljavljenih pravil in dogovorov«.

⁷ Temu se je sicer težko izogniti. Problematično je že samo poimenovanje »modernizem«, ki predpostavlja »modernizacijo«, to je izboljšanje, posodobitev (tradicionalne) literature.

V tem času je prihajalo tudi do procesa osamosvajanja pojma modernizem – v odzivih na prva dela uveljavljajočega se postmodernizma, ki je svoje razlike vzpostavljajal ravno do kategorije »modernosti«, začne pojem modernizem postopoma izgubljati sinonimnost za *ново*, *sodobno* oziroma *današnje* ter postaja »atribut z literarno periodizacijsko težo« (Škulj 1991a: 247). Obenem sta bili že ob prvih poskusih vzpostavitve modernizma kot periodizacijske oznake identificirani tudi dve njegovi važni potezi: »stališče o modernistični zavesti o času, tj. zavesti o zgodovinski relativnosti, in stališče o usihanju ideje progresizma« (Škulj 1991a: 247). Ti ideji sta sicer, kot sem pokazal v prejšnjem poglavju, zaobjeti že v preučevanju frankfurtske šole in v Franckovi spacialnosti, vendar se tam modernizem še ne pojavlja v pomenu periodizacijske oznake.

Prve teoretske opredelitve modernistične literature (1960–1970)

Medtem ko se je literatura ali sploh umetnost z bolj ali manj razvitimi modernističnimi elementi v nekaterih literaturah srednje, vzhodne ali jugovzhodne Evrope, tudi pri nas, šele začela »pošteno uveljavljati«, je ameriški komparativist Henry Levin svoje predavanje že naslovil z definitivnim *What Was Modernism?* (Kos 1988 I: 240). Izjave o koncu modernizma moramo brati seveda v kontekstu pojavljanja prvih del postmoderne literature (Škulj 1991a: 247). To je pomenilo dodatni zagon poskusom teoretske opredelitve modernizma kot specifičnega literarnozgodovinskega pojma. Stephen Spender (Škulj 1991b: 248) je ločil avtorje na »moderne« in »sodobne« in s tem utrdil ločitev pojmov⁸, a še pomembneje je bilo, da je razliko že utemeljeval na specifični vsebini – na tipu subjekta, ki je pred(po)stavljen pri enih oziroma drugih. Modernističnim delom je tako pripisal *sebe zavedajoči se jaz*. Kot bom pokazal kasneje v teoretični opredelitvi, je nov tip subjekta ključna predpostavka za razumevanje modernizma, četudi je Spenderjeva avtorefleksivnost premalo določujoča poteza novega subjekta.

Modernizem nato postaja vse bolj osamosvojena periodizacijska oznaka z razpravami Franka Kermoda, z njimi in s prispevki Irvinga Howea pa so podana tudi že vsa

⁸ O etimološkem izvoru pojma »moderen« več v naslednjem poglavju.

»najbistvenejša opozorila, kaj so konstituante tega obdobja« (Škulj 1991b: 250). Poleg doslej omenjenih, modernistične zavesti o času, nasprotovanju ideji progresizma in specifičnem tipu subjekta, še modernistični nihilizem ter problematičnost resnice in s tem eksistence; pa pojmovanje modernizma kot »adverzativne kulture« pri Lionelu Trillingu in prva razmišljanja o modernistični inkonzistentni logiki pri Kermodu (Škulj 1991b: 248). Toda splošno uveljavitev poimenovanja modernizem v evropski literarni vedi odločujoče preprečuje istočasno uveljavljanje »rivalskega« termina avantgarda. Izredno vplivno je delo Renata Poggiolija *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* (1962), v katerem zaradi zamenjave etimološkega izvora pojma modernizem – namesto latinske *modo* francoski *la mode* – prednost daje oznaki avantgarda (Škulj 1991b: 249). Rabo slednje sugerirajo tudi prve odklonilne kritike »buržoaznosti« modernizma, ki jih generirajo levo usmerjeni teoretiki, med katerimi je najpomembnejši Georg Lukács. Modernizem po Lukácsu (v Armstrong 2005: 14) predstavlja »subjektivizem, konkretiziran v stil, in kot tak lažno zavest, ločeno od družbene realnosti«.

Kritike in revizija pojma modernizem (1970–1975)

Poleg nadaljevanja ideološke kritike modernizma in opredeljevanja za pojem avantgarda, kjer Škulj (1991b: 250) izpostavlja Miklósa Szabolcsija, predvsem zaradi njegovega posrednega vpliva na slovenski kulturni prostor, najpomembnejši teoretični, kulturni, politični in estetski premisleki modernizma v tem obdobju prihajajo s strani teoretikov poststrukturalizma, ki se je v šestdesetih razvil iz strukturalizma na francoski akademiji. Četudi namreč poststrukturalistično teorijo navadno povezujemo s postmodernizmom, se je v resnici večinoma ukvarjala z modernističnimi deli (Wilson 2007: 135–136). Retrospektivno danes nekateri preučevalci med modernizmom na eni ter poststrukturalizmom in kasnejšo dekonstrukcijsko teorijo na drugi strani vidijo celo neke temeljne sorodnosti – kriza jezika in reprezentacije ter kriza subjekta, ki sta temelj (forma in vsebina) modernistične umetnosti, sta namreč tako poststrukturalistična metodologija

oziroma metodologija dekonstrukcije kot njun objekt preučevanja (Eysteinson 1992: 47).⁹

Škulj (1991b: 251) v omenjenem in drugih člankih poudarja predvsem delo Paula De Mana, ki je pojem modernizma kritično problematiziral, a ga hkrati v nekaterih aspektih na novo definiriral, predvsem s tem, ko je za njegovo bistvo vzpostavil inkonzistentno logiko: koncept odprte, nezaključene celovitosti. Poleg De Mana je znotraj poststrukturalizma treba omeniti vsaj še Rolanda Barthesa, ki npr. v delu *S/Z* (1970) s svojimi idejami o razliki med »berljivimi« in »pisljivimi« teksti – to je mogoče nekoliko popreproščeno, a povsem v skladu z avtorjevo mislijo, razumeti kot razliko med realističnimi ter (post)modernističnimi teksti – ponuja »teoretično legitimacijo eksperimentalnega romana« (Miller 2006: 30). Pa tudi Julio Kristevo in Hélène Cixous, ki v ne-realistični oziroma anti-realistični rabi jezika in literarne forme odkrivata »vpis znova-potlačene ženskosti kot materinske ženskosti [*maternal feminine*]« (Dekoven 1999: 180) oziroma potrjujeta podobnosti med modernistično pisavo in t. i. *écriture féminine* (Childs 2000: 23).¹⁰ Kasneje in še danes se na delo omenjenih teoretičark opirajo tudi sodobne feministične ter queer teorije, ki neposredno izhajajo iz poststrukturalizma.

V to obdobje je treba umestiti še postmodernistične kritike modernizma, med katerimi je značilno delo *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971) Ihaba Hassana, ki shematično prikazuje razlike med obema obdobjema oziroma smerema. Njegova tabela in njene številne naslednice so namreč postale nekakšen emblemat tiste veje »postmodernistične« teorije, ki skuša vzpostaviti primat postmodernizma nad modernizmom. V njej Hassan (Watten 2007: 220) modernizem povezuje z idejami, kot so identiteta, enotnost in enovitost, zvestoba totalnosti, hierarhiji in zaključenosti;

⁹ Eysteinson tako Jacquesa Derridaja opisuje kot »teoretika in izvajalca modernizma«. Modernizem pa bi lahko razumeli tudi kot »dekonstrukcijsko prakso v derridajevskem smislu«. Modernistični teksti so namreč »elaboriran dokaz ideje, temeljne Derridajevim težnjam/poskusom«, da »jezikovni tekst konstituira prav toliko potlačenje kot razkritje« (Eysteinson 1992: 48).

¹⁰ Sam vidim nevarnost takega koncepta podobno kot Patricia Mills (Felski 1995: 6–7), ki meni, da »tovrstna asociacija ženskosti z iracionalnim in asimboličnim ne dopušča nikakršnega samostojnega koncepta ženske identitete, aktivnosti [agency] oziroma želje [desire]. Ženska je reducirana na libidinalno, neizrekljivo oziroma estetsko, na potlačenega Drugega patriarhalne racionalnosti«. Oziroma kot zapiše Deborah Parsons (2007: 96): »Čeprav lahko to obliko razumemo kot poskus radikalne in pozitivne poteze, katere namen je sprevrniti dominantno ideološko hierarhijo, je problematična, ker z ovekovečenjem osnovne opozicijske strukture binarne misli naturalizira identifikacijo ženske s kulturno pripisanimi značilnostmi "šibkosti" "ženskega"«.

postmodernizem pa z razliko, mnogoterostjo in heterogenostjo, poudarkom na fragmentaciji, subverzivnosti in odprtosti. Kasneje so modernizem na ta način politično povezovali tudi s fašizmom oziroma odkrivali v njem težnje po totalitarnosti oziroma po »vélikih zgodbah«, kar je povsem nasprotno s prevladujočim poststrukturalističnim izvajanjem. »Konzervativno« razumevanje modernizma, ki tako služi kot kontrast »liberalnosti« postmodernizma, je seveda znotraj literarne vede deloma spet povezano z utemeljevanjem novega predmeta proučevanja. Pri tem ni nepomembno, da se za postmodernizem pogosto ugotavlja afirmativni odnos do množične kulture, v nasprotju z modernizmom in predhodno literarno vedo kot akademsko disciplino, ki naj bi do množične kulture gojila izključno negativni odnos.¹¹ Po drugi strani je treba znova opozoriti, da podobna binarnost velja tudi za marsikatero »modernistično branje realizma« (Eysteinson 1992: 130), ki v poudarjanju razlik med modernizmom in predhodno tradicijo privilegira prvega.

Konstituiranje pojma modernizem (po letu 1975)

Po letu 1975 se je modernizem, predvsem torej v anglosaksonskem svetu, dokončno uveljavil kot periodizacijska oznaka, k čemur so pripomogla številna temeljna dela, med katerimi ima osrednjo vlogo še danes izredno vplivna antologija prispevkov *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*, ki sta jo uredila Malcolm Bradbury in James McFarlane. To je prvi poskus sistematičnega in sintetičnega pregleda pojava mednarodnega modernizma, ki kljub nekaterim napakam – Jola Škulj (1991b: 252–253) izpostavlja predvsem neustrezno datacijo, nevzpostavitev »duhovnozgodovinskih specifik«, ki bi povezale empirične ugotovitve, in vključevanje simbolizma oziroma celo naturalizma – predstavlja prelomnico, ki je modernizem dokončno utrdila v literarni vedi in določila še nekatere njegove bistvene poteze. Še bolj konsistentno in teoretsko razčlenjeno pa je po njenem mnenju delo Mateia Calinescuja *Five Faces of Modernity* (1977), v katerem je raziskal npr. pojme *modernosti*, *modernege* in modernizma ter znotraj specifičnega modernističnega odnosa do časa odprl vprašanje o modernistični

¹¹ Dodati je treba tudi, da tovrsten odnos postmodernizma do modernizma, kot poudarja Gianni Vattimo (Felski 1995: 15), »naivno ponavlja samo logiko zgodovine kot napredka, ki naj bi se ji odpovedal«.

zavesti o historičnem oziroma o času, ki jo bom po njem natančneje obravnaval v naslednjem poglavju.

Posebno težo je imelo raziskovanje Davida Lodgea, ki se je naslonil na Jakobsonovo razmejitev metaforičnega in metonimičnega principa za razmejitev med modernističnim in »antimodernističnim« tipom pisanja; pri čemer modernistični tip opredeljuje torej princip metaforičnega strukturiranja oziroma načelo podobnosti¹². Vendar pa Lodge obojega ne izenačuje vedno, temveč dopušča nekaj nejasnosti, ko po eni strani »očitno razume tudi pojave antimodernističnih literarnih tekstov kot legitimni del korpusa literature tega obdobja«, po drugi strani pa antimodernizem razlaga kot nadaljevanje tradicije, to je realistično literaturo, ki je soobstajala z modernističnimi deli (Škulj 1991b: 254). Poleg Lodgea velja omeniti še Andreasa Huyssensa in njegovo monografijo *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), v kateri zagovarja kompleksnejšo razlago modernističnega odnosa do množične kulture. Ta ni bil enostavno odklonilen, temveč je zmeraj vključeval tudi »preobilje strateških potez, ki so skušale destabilizirati visoko/nizko opozicijo od znotraj« (Huyssens v Wilson 2007: 142).

V zadnjih desetletjih pomembnejše kritike modernizma nastajajo v okviru postkolonialnih študij, ki po Patricku Williamsu (Dalziel 2007: 769) modernizem vidijo kot »globoko soudeležene oziroma vsaj zajedenega v moč imperija«. Toda skoraj istočasno so se znotraj iste metode razvili tudi pogledi, ki razlagajo vlogo modernizma v »kolektivnem odporu koloniziranih, v antikolonialistični vstaji na nivoju kulture«. Prvim podobno kritično držo zavzema tudi Marianna Torgovnick (Matz 2004: 100) v svoji raziskavi odnosa modernizma do »primitivnega« *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (prvič objavljena 1990), v kateri odkriva obstoj dveh stereotipov, ki ju je modernizem rabil, ko se je soočal z neevropskimi kulturami: opisoval jih je bodisi kot idealizirane »plemenite divjake«, ki živijo v enotnosti z naravo, bodisi kot nasilne »kanibale«, ki jih je treba civilizirati, to je spraviti pod nadzor. Poststrukturalistične raziskave jezika in stila je v osemdesetih in devetdesetih nadaljevala, kot že omenjeno, feministična kritika, ki je v tem času poseben poudarek namenjala tudi prevrednotenju

¹² Sam sem sicer mnenja, da je teorija vprašljiva že zaradi pripovednih postopkov, ki temeljijo na asociativnosti oziroma na povezovanju po principu bližine.

kanona (Wilson 2007: 140). V kontekstu modernizma je tako pred literarnozgodovinsko pozabo rešila danes izredno pomembne avtorice, kot so Djuna Barnes, H.D. (Hilda Doolittle), Mina Loy, Zora Neale Hurston, Gertrude Stein ...

Koncept modernizma znotraj metodološke pluralnosti

Naj za preglednejše razpravljalno zaledje strnem svoje izsledke in določim temeljne poteze modernizma kot literarnozgodovinskega periodizacijskega pojma. Ta obsega:

- glede na etimološki pomen besede najprej specifično razumevanje časa, znotraj katerega mislim tako na posebno zavest o historičnem, ki jo modernizem izkazuje v odnosu do tradicije oziroma neposredne sedanjosti v smislu zanikanja ali sprevračanja ideje progresizma, ene ključnih postavk družbenozgodovinskega pojma moderne; kot tudi na posebnosti modernističnih postopkov, ki čas in prostor spajajo v moderni prostor-čas ...;
- specifično formo in strukturo, v kateri se izrazijo ideja krize jezika in reprezentacije; anti-realistična oziroma ne-realistična estetika; potujevanje; inkonkluzivna logika ...;
- specifično vsebino in odnos do sveta, katere osrednje točke so modernistični nihilizem, problematičnost resnice in eksistence ter potlačene vsebine družbe 20. stoletja ...;
- specifični subjekt, ki se pravzaprav razkriva kot kriza subjekta;
- specifični družbeno-kulturni učinek, ki ga zaobjemam pod pojmi alternativne, kritične, adverzativne kulture.

Kljub temu da kakšna točka ali smer raziskovanja modernizma v tem kratkem pregledu gotovo še manjka, pa seznam že zaobsega glavne determinante modernizma, ki jih bom v nadaljevanju z naslonitvijo na nekatere ključne sodobne raziskave modernistične literature skušal povezati v enotno teoretično shemo. Kot je to sploh značilno za sodobno

literarno vedo¹³, je moj koncept modernizma oblikovan izrazito metodološko pluralno. Ker pa moje delo obenem zaobsega tudi natančno analizo literarnih besedil, to je slovenskega modernističnega romana, se bom znotraj tega v veliki meri vendarle naslonil na naratologijo oziroma bolje, teorijo pripovedi¹⁴. Toda preden preidemo k slednji, je treba opraviti še nekaj drugih panoramskih pregledov.

Četudi gre za doslej prvi poskus sistematičnega pregleda slovenskega modernističnega romana in analize njegovih specifik, sem se lahko v svojem delu naslonil tudi na relativno obsežen korpus dosedanjih raziskav modernizma, modernistične literature in romana v slovenski literarni vedi in zgodovini. Ta je sicer deloma prikrit, bodisi zaradi nerabe pojma modernizem in pogostega nadomeščanja s specifičnimi slovenskimi termini (ludizem, reizem ipd.), bodisi zaradi nekonsistentne rabe omenjenih izrazov, ki je vsaj delno tudi posledica pretežno neznanstvene ali esejistične obravnave slovenskega literarnega modernizma oziroma slovenske literature nasploh, posebno v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. V nadaljevanju zato sledi kratek pregled obravnave modernizma in razvoj pojma pri nas ter razmejitve oziroma kontekstualizacija nekaterih specifičnih pojmov.

¹³ Bolje rečeno: kot je to sploh uzavestila sodobna literarna veda oziroma znanost. Za literarno vedo sta vedno veljali »spornost avtonomije« in »prežemanje polj«, če si sposodim izraza Marka Juvana (2006: 49), ki tovrstno pluralizacijo nadgrajuje v razumevanje literarne teorije kot teorije literarnega diskurza: »Če literaturo razumemo kot diskurz, pa se nam literarno besedilo pokaže kot dinamičen, odprt izsek iz navzkrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij, torej znotraj družbene interakcije«.

¹⁴ Razločitev uvaja Alojzija Zupan Sosič (2013: 496–497) zaradi dvojnega, ožjega in širšega pomena naratologije. Naratologija v ožjem smislu je namreč metoda, ki se je »razvila iz strukturalne poetike in semiotike«. Za natančnejše razločevanje od njenega širšega pomena, ki je ena »izmed vej literarne teorije, posvečene analizi pripovedi, njenih vrst in oblik«, zato predlaga termin teorija pripovedi.

MODERNIZEM V SLOVENSKI LITERARNI VEDI

Od sinonimnosti z moderno in modernim do množice poimenovanj (1898–okrog 1980)

Ker je slovenska literarna veda zgodovinsko vezana na literarno vedo nemškega jezikovnega prostora, si je tudi usoda modernizma kot periodizacijske oznake v obeh podobna. Kar je v nemški literarni zgodovini *die Moderne*, je v slovenski *slovenska moderna* (Škulj 1991a: 255). »Modernizem« se pri tem že znotraj omenjenega obdobja pogosto pojavlja kot sinonim zanjo oziroma kot sinonim za vse, kar je bilo »moderno«, se pravi, za vse sočasne »progresivne« oblike in vsebine, v literaturi preloma stoletja za naturalizem, dekadenco, simbolizem in novo romantiko, v tridesetih pa tudi za prve pojave ekspresionizma. Tako Evgen Lampe (Kos 1988 I: 248–249) leta 1898 v oceni pesniškega almanaha slovenskih osmošolcev *Na razstanku* »modernizem« (narekovaji so Lampetovi) pripisuje Josipu Murnu¹⁵, pri čemer ga očitno pojmuje kot sinonimnega pred tem omenjenemu *dekadentizmu*.

Razločevanje kasneje še dodatno otežuje dejstvo, da prve obravnave mednarodnega modernizma po letu 1975 vanj med drugim vključujejo tudi simbolizem (npr. *Modernism* Bradburyja in McFarlana), ki je v slovenski literarni vedi ena osrednjih smeri slovenske moderne. Uvrščanje simbolizma k modernističnim tokovom oziroma dojemanje simbolizma kot prvega toka modernizma, vsaj v poeziji, pa je pogosta praksa tudi še danes (simbolizem k modernizmu prišteva npr. tudi Oxfordov slovar literarnovednih terminov) – problem, ki ga bom obravnaval v poglavju *Modernizem in moderna*. Za obdobje zadnjih let 19. in prvih 20. stoletja velja – tako kot tudi marsikje drugje v Evropi in svetu –, da termin modernizem ni več omejen samo na umetnostni diskurz, temveč se začne leta 1907 pojavljati tudi v kontekstu reformističnih prizadevanj znotraj rimskokatoliške Cerkve (Kos 1988 I: 249), kar samo še dodatno ovira njegovo literarnovedno uveljavitev.

¹⁵ O Murnovi poeziji med drugim zapiše: »Njegov nemirni duh niha med realizmom in dekadentizmom sem ter tje, a nagiba se k dekadentizmu. Pesnik ima brez dvojbe lep dar, a je imel slabe učitelje, ki so ga zavedli na stranske poti, s katerih se bo moral vrniti. Za svarilen vzgled tega "modernizma" bodi tukaj pesem [*Morske rože*].« In v nadaljevanju, z odkrito pedagoško in moralistično noto: »O obliki in o nekaterih nazorih se nečemo prepirati s pesnikom. Str. 18. pravi o sebi: "Potrt sem jaz, pijan disharmonij." Želimo, da se strezne« (Lampe 1898: 606–607).

Sredi petdesetih let 20. stoletja se nato pojem modernizem znotraj premišljevanja o literaturi pojavlja predvsem v opoziciji do realizma, predvsem pa socialnega realizma. Pri tem »modernizem« pravzaprav označuje prej izraziti subjektivizem, kakor da bi šlo za kakorkoli stabilen literarnosmerni ali literarnozgodovinski pojem. Na ta način ga rabijo predvsem kritiki slednjega (npr. pesnika Janez Menart in Ivan Minatti leta 1954 oziroma 1956) v pejorativnem smislu (Kos 1988 I: 249). V šestdesetih in sedemdesetih letih se, ob sočasnih pojavih neoavantgard, pri nas utrjuje raba pojma *avantgardizem*, pri čemer se ne nanaša zgolj na avantgardo v pravem pomenu besede, ampak se termin uporablja splošneje, za celoten modernizem¹⁶ (Kos 1980: 204). Oblikovanje enotne periodizacijske oznake v istem časovnem obdobju, kljub nekaterim daljnosežnim in pomembnim spoznanjem, ki izhajajo iz tega, še dodatno otežuje tudi vnašanje specifičnih lokalnih oznak za posamezne formalne in vsebinske variante slovenskega modernizma: ludizem, reizem, karnizem, lingvizem, mitizem ipd., ki jih je slovenski literarnovedni diskurz prevzel od Tarasa Kermaunerja, pri tem pa v marsičem pustil nedorečene.

Vloga **Tarasa Kermaunerja** (1930–2008) v procesih opomenjanja slovenskega modernizma je ključna. Kermauner je v marsičem zaznamoval vse nadaljnje poskuse obravnav povojne slovenske literature, zlasti na področju dramatike. Njegov vpliv na razvoj literarne vede je sicer večinoma posreden, kar je pripisati po eni strani monumentalnosti njegovega dela¹⁷, po drugi strani pa, tako Marko Juvan (1984: 176), tudi »nedoslednosti v izpeljavi nekaterih metodoloških zastavkov«. Kermaunerjevo esejistično in kritično delo je namreč zaznamovano z »voljo po "ustvarjanju erotiziranega

¹⁶ Na tem mestu se ne bom natančneje ukvarjal z razlikami med modernizmom in avantgardo. Delim pa mnenje s tistimi raziskovalci, ki imajo avantgardo za podpomenko modernizma, kot poimenovanje za modernistične literarne skupine umetnikov, ki se oblikujejo preko specifičnih družbenih gest: z javno objavo manifesta, z izdelano estetiko in nameni/funkcijo, s skupnimi nastopi itd., kar moramo razumeti kot poskus prenosa estetizacije iz polja umetnosti v politično, družbeno oziroma vsakdanje življenje (glej npr. Janko Kos: *Modernizem in avantgarda*, 1980). Avantgardistična gibanja nimajo skupne estetike, lahko so si medsebojno celo eksplicitno ali implicitno nasprotna, eno gibanje lahko nastane v prelomu od drugega (kot nadrealizem iz dade) itd. Pri tem je izredno pomembno, da lahko njihove skupne značilnosti najlažje ugledamo v kontekstu širšega modernizma, znotraj katerega predstavljajo »radikalnejše, z normo prelamljajoče poteze modernizma« (Eysteinsson 1992: 177). Marsikatera pripovedna tehnika, pa tudi marsikateri motivno-tematski sklop, je tako najprej nastala v okviru kakšnega od avantgardnih gibanj, preden so jo posvojili ali nadalje razvili (ter nemalokrat omejili, *omilili*) drugi modernistični avtorji.

¹⁷ Spletna stran www.kermauner.org, posvečena v glavnem njegovi zapuščini, našteva nič manj kot 1374 bibliografskih enot! Samo projekt, imenovan *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike* (RSD), pri katerem je sicer sodelovala tudi njegova žena, pisateljica Alenka Goljevšček, šteje 122 knjig (večino neizdanih, nekaj tudi še v tipkopisu).

velesistema" slovenske literature; tj. celostno (totalno) zaobseči in sistematizirati ter razložiti kar največ literarnih del (po nemogoči možnosti vsa), vendar ne znanstveno-brezinteresno, temveč z že skoraj erotično zavzetostjo«. Pri tem pa njegova zavzetost izhaja tudi iz osebne vpletenosti v nastajanje modernizma:

Še posebej zato, ker pisec *Družbene razveze* [Taras Kermauner] ni le esejistični ter (vsaj do neke mere) literarnozgodovinski spremljevalec sodobne proze in literarnega življenja sploh, ampak vanj tudi dejavno posega in v njem sodeluje (nekaterih modernističnih literarnih tokov ni le razlagal, ampak jih je tudi propagiral, celo pomagal konstituirati – npr. »ludizem«) s svojo koncepcijo literature in njene družbene ter antropološke vloge, česar pa ne postavlja v oklepaje, ampak vseskozi na različne načine v *Družbeni razvezi* tudi tematizira. Od tod marsikakšni polemični toni, plediranje, celo literarno programatorstvo (npr. »obuditve analitičnega romana« po vzoru Balzaca, Ćosića, Pekića), ki pač vplivajo tudi na manjšo »objektivnost« sociološkega, literarnozgodovinskega idr. konceptualiziranja. Kermauner je zanimiv navsezadnje tudi kot bralec in interpret številnih rokopisov še pred knjižnimi izidi (npr. Slana, Proletarec; Zupanovi romani) ter kot prijatelj ali sodrug številnih pisateljev (Rupla, Smoleta, Kovačiča itd.).

Juvan 1984: 176

Dinamična »simbioza« med literarno produkcijo in njeno teoretsko refleksijo se torej ponovi tudi v slovenskem kontekstu; le da zunaj strogo akademskega okvira. Četudi je namreč slovenska literarna veda od Kermaunerja marsikaj »pobirala – npr. njegove termine za modernistične ideologije, zlasti za reizem¹⁸ in ludizem¹⁹« (Juvan 1984: 176), je bila Kermaunerjeva vloga bolj v funkciji osmišljanja modernistične literature oziroma v gradnji njene teoretične utemeljitve in horizonta pričakovanja njenih bralcev. Pri tem se je z nekaterimi drugimi večkrat javno izpostavil kot zagovornik oziroma apologet

¹⁸ Reizem leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 362) razlaga kot »[s]mer in slog v sl. avantgardni literaturi, zlasti v pripovedništvu«, katerega poimenovanje izhaja iz latinskega res, »reč« oziroma »stvar« in za katerega je značilno, da »nadomešča psihološke opise (tok zavesti) z deskripcijo predmetov, predmetnega okolja, človeka kot telesa, ki se da opisovati kot vsak drug predmet, s tem naj človek izgubi osrednjo vlogo med stvarmi, postane naj tudi sam zgolj reč, odpove naj se agresivnemu pollaščanju sveta, podrejanju stvari človeškemu smislu«. Izvore reizma umešča v francoski novi roman – zdi pa se, da gre pravzaprav zgolj za slovensko apropiacijo slednjega.

¹⁹ Ludizem leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 219) definira kot oznako, ki izhaja iz latinskega ludus, *igra*, in pomeni »težnje v sodobni avantgardistični literaturi, ki jim je umet. ustvarjanje poseben primer igre; poetičnost temelji v svobodni, spontani, ustvarjalni igri z jezikom. Igrivost je v l. socialno-morali ideal kot model prave življenjske in duhovne svobode«. Iz opisa sicer ni najbolj očitno, ali gre zgolj za pripovedno oziroma strukturno tehniko ali pa mora biti »igrivost« izkazana tudi na motivno-tematski ravni. Šele slednje bi namreč pomenilo, da gre za pravo, izoblikovano smer oziroma slog modernizma.

modernizma pred sočasno negativno, povečini (politično) ideološko in konservativno, to je moralistično kritiko. Nezanemarljivo pa je tudi njegovo avtorstvo spremnih besedil k številnim slovenskim modernističnim in drugim romanom.

Kermaunerjevega doprinosa k raziskovanju slovenskega modernizma na tem mestu ne bom posebej obravnaval, saj se bom v svoji analizi slovenskih modernističnih romanov sproti opiral na njegove tekste, zbrane v knjigi *Zgodba o živi zdajšnjosti* (1975) ter v že omenjeni *Družbena razveza: sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi* (1982). Na tem mestu bi tako izpostavil le dvoje. Prvič, poleg pojmov ludizma in reizma, h katerima se bom vrnil kasneje, je Kermauner pomemben zlasti zato, ker v razpravo o slovenskem modernizmu vztrajno vnaša idejo »antihumanizma«, enega ključnih terminov za razumevanje modernizma, kot ga bom prikazal v nadaljevanju. Toda, drugič, v nobeni od omenjenih razprav, niti – kolikor mi je znano – kje drugje, Kermauner novo vzpostavljenih pojmov (ludizem, reizem, antihumanizem itd.) ne rabi v smislu periodizacijske razdelitve ali izoblikovane periodizacijske specifike, temveč bolj v smislu posameznih usmeritev, smeri oziroma, še najpogosteje, tematskih ali interpretacijskih sklopov, pri čemer tudi slednjih ne zajame v enoten, pregleden sistem. Pojem modernizem pa sploh rabi zgolj posamično. In ne nazadnje, slovensko modernistično literarno produkcijo le redko vpisuje v širši kontekst evropskega modernizma, vsaj ne na sistematičen način, ki bi dokazoval zavedanje o skupnih karakteristikah.

Nekaj podobnega lahko ugotovimo tudi za **Dušana Pirjevca** (1921–1977). Enako kot pri Kermaunerju je Pirjevčeva metodologija, kot zapiše Janko Kos (v Pirjevec 1979: 9), »po svoji vsebini in pojmovnem aparatu filozofska«. Dodam lahko še: po obliki pa esejistična. Pri tem je Pirjevčeva znanstveno-raziskovalna zapuščina neprimerno bolj skromna, šele posthumno je bilo v knjižni obliki izdanih nekaj njegovih predavanj. Znotraj teme pričujočega dela so najpomembnejše spremne besede, ki jih je pisal k leposlovni zbirki *Sto romanov*, zbrane tudi v knjigi *Dušan Pirjevec in evropski roman* (1979). Med drugim je tako v slovenščino pospremil Sartrov *Gnus* (prevod 1964), Kafkov *Grad* (prevod 1967) in Robbe-Grilletovega *Vidca* (preveden 1974). Posebno od leta 1965 naprej Pirjevec svoje preučevanje literature nasloni zlasti na heideggerjansko »mišljenje biti«, pri tem pa osrednje mesto v njegovih študijah zavzamejo roman, romaneskni junak ter razna estetska

vprašanja, ki si jih zastavlja znotraj pojma »ontološke difference«, to je razlike med bivajočim in bitjo (Kos v Pirjevec 1979: 22–23).

Ker skušam sam slovenski modernizem oziroma slovenski modernistični roman postaviti v kontekst evropskega in svetovnega modernizma in ker tega v omenjenih vprašanjih razumem kot nadpomenko ali vsaj širši pojem od eksistencializma, kamor lahko uvrstimo tudi iz Heideggerja izhajajočo teorijo, se s Pirjevčevo teorijo ne bom podrobneje ukvarjal. Iz istega razloga se bom sploh izogibal rabi pojmov eksistencialistične filozofije. Drug razlog za to odločitev, kot bom podrobneje razložil v poglavju *Slovenski modernizem in eksistencializem*, je njihova specifična zamejenost, ob kateri se po mojem mnenju mnogokrat izgublja tudi večpomenskost (modernistične) literature, poleg tega so bili ti pojmi v preteklosti pogosto premalo osmišljeni, preširoko zastavljeni ter ne nazadnje le redko uporabni pri analizi pripovednih besedil.

Modernizem kot periodizacijska oznaka (od okrog 1980)

Ne Kermauner ne Pirjevec nista izoblikovala modernizma kot specifične periodizacijske oznake oziroma poimenovanja modernizem skoraj nista rabila. To se v slovenski literarni vedi spremeni šele v osemdesetih letih, predvsem v člankih in monografijah **Janka Kosa**²⁰, čigar koncepcija literature je v temelju zgodovinsko-razvojna (Virk 1989: 83). Tako je Kos velik delež svojih raziskav namenjal obravnavi periodizacijskih pojmov, natančnim določitvam in razmejitvam posameznih obdobj ter vpenjanju le-teh v evropski kontekst. Na ta način je pravzaprav glavni oblikovalec periodizacije slovenske književnosti in ne le modernizma. Pripadnost določenega literarnega dela nekemu literarnozgodovinskemu obdobju je določal na podlagi globalne analize duhovnozgodovinskih karakteristik, kot so pojmovanje sveta kot celote, razumevanje

²⁰ Omeniti je treba, da tudi Janko Kos ni bil zgolj nevtralen opazovalec sočasnega modernizma, ampak se je kot pripadnik t. i. kritične generacije dejavno vpisoval v družbeno-kulturno produkcijo modernistične literature: bil je recimo (so)urednik revij *Beseda* in *Perspektive* ter sodelavec Odra 57; tudi večina člankov, na katere se sklicujem, je bila objavljenih v literarnih in teoretičnih revijah iz tega obdobja. Neredko so »nasprotniki« modernizma tudi nanj, tako kot na Kermaunerja, gledali kot na apologeta in propagatorja modernističnih tendenc tedanje literature (in znotraj tega eksistencializma), kar je z marsikaterim svojim tekstom, kot bo jasno pozneje, tudi bil.

transcendence, položaj človeka v odnosu do transcendence itd. (Virk 1989: 83). Tako tudi za modernizem ugotavlja – v opoziciji do zgolj formalističnih postopkov Davida Lodgea –, da se tistemu, kar je za to obdobje »res značilno, nezamenljivo in neponovljivo«, ne da približati zgolj z raziskovanjem modernističnih formalno-stilnih potez, ampak je potrebno te »povezovati na širših, tudi vsebinskih in nazadnje duhovnozgodovinskih temeljih, ki modernizem strukturirajo ne le na površju tvorb, ampak zares globinsko in celostno« (Kos 1988 III: 514–515). Taki bistveni določili modernizma sta zanj metafizični nihilizem in desubstancializacija subjekta oziroma njegove subjektivitete (Kos 1988 II: 393). S pojmom desubstancializacije je tako že v osemdesetih letih, kot bomo videli kasneje, bistveno presegel številne tuje razprave o modernizmu, predvsem tiste, ki se lotevajo tehnike toka zavesti, ter postavil temelj za enotnejšo teorijo modernističnega romana, ki zmore vključiti tudi francoski novi roman.

Na Kosovo metodologijo je treba po Alenki Koron (2001: 190–191) gledati znotraj širšega konteksta »metodoloških preusmerjanj«, s katerimi se je »modernizirala« tudi slovenska literarna veda. Ti premiki so se kazali »v odmiku od pretežno pozitivističnega historičnega empirizma« in »od tako imenovanih "zunanjih" pristopov, h katerim se štejejo npr. biografika, proučevanje psihologije avtorjev oz. tako imenovanih "duševnih profilov", kulturna in družbena zgodovina, zgodovina idej ter zveze z drugimi umetnostmi«. Namesto tega se je tudi v širši slovenski literarni vedi, v zgledovanju po imanentni interpretaciji, formalističnih, strukturalističnih, semiotičnih in drugih »notranjih« pristopih, povečal interes za »samo literarno delo in njegovo estetsko in umetniško strukturiranost«. Preusmeritev je imela znova tudi implicitni družbeno-politični motiv:

Po drugi strani pa je težnjo k »imanentizmu« in bolj ali manj avtonomnemu pojmovanju literarnega dela vsaj delno mogoče videti tudi kot obrambni refleks stroke pred zunanjimi ideološkimi pritiski, zlasti pred poseganjem diamatskega marksizma in dogmatičnih marksistov v stroko, in kot prestop na nevtralnejši teren.

Koron 2001: 191

Delni motiv za to, da je slovenska literarna veda v tem času začela dajati prednost modernizmu, je torej najti tudi v modernističnem zabrisovanju družbenega konteksta in osredotočanju na posameznika oziroma eksistenco. Isti motiv je imela ne nazadnje tudi modernistična produkcija sama – kar pa lahko znotraj koncepta modernizma kot adverzativne kulture, o čemer več v nadaljevanju, razumemo tudi kot (ne)posredno kritiko družbenih razmer.

Kosovo delo je nadaljevala **Jola Škulj**, ki je njegova dognanja poglobljala in razširjala s sočasnimi poststrukturalističnimi pristopi in modernizem značilno vpenjala v širši kontekst modernosti. Pri tem modernost »predpostavlja zavedanje njene nestabilnosti, konstantne pervertiranosti, ključna je zavest o tranzitornosti, eluzivnosti in efemernosti, [...] pojem modernosti izpostavlja tudi zavest o začasnosti ali hipotetičnosti resnice« (Škulj 2002: 671). Z naslonitvijo na Calinescuja vidi v Baudelairu začetnika ideje o nedovršenosti resnice in njeni istočasni celovitosti, ki ga Škulj zajema z dekonstrukcijskima konceptoma detotalizacije resnice in inkonkluzivne logike oziroma s koncepcijo resnice kot razlike ali ne-identitetno koncepcijo resnice (Škulj 1995: 21). V skladu s svojimi poststrukturalističnimi izhodišči modernost po njenem mnenju »implicira zgodovinskost kot interpretirano in vedno znova reinterpreterirano dejstvo« (Škulj 1995: 26). Modernizem je tako vprašanje realnega in problem resnice lahko dojel zgolj kot Nietzschejevo *postajanje* (tako že pri Kosu), »kot nekaj inkonkluzivnega, kot brezkončno totaliteto«, gre torej za celoto, ki je obenem nekaj nezaključenega, »vseskozi v odnosu formiranja in odprtosti za drugost« (Škulj 1998: 49).

Škulj podobno pojmuje tudi zanjo ključni kategoriji za opredelitev splošnih zakonitosti modernistične proze, Frankovo spacialno formo v reinterpetaciji Wiliama Spanosa in Bahtinovo dialoškost, ki jima pridružuje pojem »double« Julie Kristeve in Bahtinovo karnivalizacijo. Njihov skupni temelj je, da implicirajo tip mišljenja, drugačen od logocentrizma, in predpostavljajo aporetično logiko, to je pojmovanje resnice kot aporije (Škulj 1989: 69). Resnica kot aporija je resnica, ki »ni nikoli identična sama s seboj«, ki ni »razumljena kot identiteta, ampak kot fleksibilno sečišče številnih pogledov na stvar, kot množica gledišč oziroma neskončni kontinuum, kot proces neprestanega redefiniranja in prevrednotenja« (Škulj 1991a: 45). Kot taka torej predpostavlja »zavest, ki je povsem

decentralizirana« (Bahtin v Škulj 1989: 69). Kljub kratkemu povzetku je mogoče opaziti, da gre za razmeroma zapleten diskurz, ki odlično povzema in dograjuje poststrukturalistično obravnavo modernizma, medtem ko je za analizo konkretnega gradiva manj primeren, tudi filozofsko preširok – na njene raziskave sem se zato v večji meri naslonil predvsem za smernice lastnega raziskovanja.

V devetdesetih letih se je s pojmom modernosti, predvsem v odnosu do aktualne postmoderne, ukvarjal tudi **Aleš Debeljak**, in sicer je svoje študije zbral v delih *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti* (1989) in *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike* (1999). Njegove obravnave so v svojem temelju sociološke, usmerjene na pogoje produkcije in recepcije literature, pri čemer se naslanja zlasti na frankfurtsko šolo in njene naslednike (Theodor W. Adorno, Raymond Williams, Walter Benjamin, Frederic Jameson ipd.), po svoji zasnovi in sestavi pa je blizu Calinescujevi monografiji. Verjetno je družboslovno-filozofski fokus tudi razlog, zakaj je v ospredju njegovega zanimanja avantgarda, ki pa jo sam ustrezno umešča znotraj širše oznake modernizma.

V svojih razpravah skuša Debeljak (1999: xv) podati teoretsko razlago odnosa med kapitalističnim načinom proizvodnje in institucijo umetnosti v moderni dobi. Moderno avtonomijo umetnosti razume kot posledico odpovedi zahtevam množičnega trga in nizkemu estetskemu okusu. Umetnost s svojo estetsko specifikom, ki jo najde »v zvezi hermetičnega stila, ezoteričnih vsebinskih sklopov in poudarjene subjektivizacije«, pridobi ne samo status področja, izvezetega iz kapitalske mašinerije, pač pa kar status nasprotnega pola modernemu kapitalizmu. Posledično avtonomija umetnosti v kontekstu modernizma kot »vrhunca subjektivizacijskih naporov omogoči pisateljem radikalno prekinitev z idejo zaključenega teksta, linearnosti pripovednega časa, hkrati pa dominacijo samonanašajočih se izjav« (Debeljak 1989: 53). Modernistično umetnost še posebno določa kritika kapitalistične družbe, saj je vpisana v samo formo modernističnih del:

Adorno je menil, da modernističnemu umetniškemu delu njegova "absolutnost" – posebej pa skrajno abstrakten, zavestno razosebljen in razvidno konstruiran ustroj, ki se razlikuje od

organsko zastavljenega značaja tradicionalnih umetniških del – omogoča posredno kritiko družbenega sveta blagovnega fetišizma s sredstvi aluzije, metonimije in metafore. To pomeni, da sam obstoj modernističnega sloga, njegova "odgovornost forme", vselej že kritizira svet, v katerem so, kot se glasi stari rek, odnosi med ljudmi spremenjeni v odnose med stvarmi.

Debeljak 1999: 152

Če sklenem, lahko torej za sodobno slovensko literarno vedo ugotovimo, da je modernizem v njej splošno sprejet periodizacijski pojem, čeprav se zdi, da v obravnavi slovenske književnosti oziroma znotraj nacionalne literarne zgodovine še vedno dopušča določene nejasnosti. Zadnji literarnozgodovinski pregled slovenske književnosti, *Slovenska književnost III*, avtorjev Jožeta Pogačnika in drugih, ki je izšel leta 2001 in obravnava slovensko literarno produkcijo od konca druge svetovne vojne, je v strokovni javnosti naletel na upravičene kritike, ki so zadevale tudi probleme periodizacije ter nejasne obravnave modernizma (glej npr. Zupan Sosič 2002). In čeprav geslo modernizem vključuje tudi večina novejših splošnih in literarnovednih priročnikov, pri čemer pogosto naštevajo tudi slovenska dela in avtorje (tako že *Enciklopedija Slovenije*, 7. zvezek, 1993; pa npr. leksikon *Literatura* avtorjev Janka Kosa in drugih, 2009), ostaja v pedagoški rabi modernizem kot oznaka za literarno obdobje vpet zgolj v svetovno književnost, medtem ko slovenski modernizem navadno pokriva pomensko povsem prazna sintagma »književnost po drugi svetovni vojni«.

Tudi posamezne literarnozgodovinske obravnave še vedno ostajajo raje pri posameznih tokovih oziroma usmeritvah (omenjeni ludizem, reizem ...), (avantgardističnih) gibanjih (konstruktivizem, futurizem ...) ali žanrih (drama absurda, roman toka zavesti ...), ki jih ne povezujejo v širši kontekst modernizma. To po drugi strani dopušča tudi nove ideološke in »konservativne« obravnave slovenskega modernizma in modernističnih del²¹.

²¹ V zvezi s tem sem pisal ob izidu dela Gorana Schmidta *Dominik Smole: monografija*, ki zaključuje njegova zbrana dela: »[K]ar se tiče analize Smoletove literature, niti zdaleč ne gre za kakšno "konkretno estetsko kritiko", pač pa zvečine za odkrito idejno kritiko modernizma kot umetnostne smeri, ki ji Schmidt očita subjektivizem, nihilizem in večpomenskost. Kot glavno hibo Smoletovih del tako navaja "nedefiniranost", nedorečenost, pomensko odprtost in abstraktnost cilja hrepenenja njegovih solipsističnih dramskih in literarnih oseb; čeprav šteje Smoleta za začetnika slovenske moderne drame, ne vidi povezave med tem in odsotnostjo kavzalnosti, mankom akcije, repeticijo, *acte gratuit*, psihopatološko zgradbo literarnih likov ipd., kar so vse značilnosti modernistične estetike in jih je treba tudi obravnavati znotraj tega konteksta. Namesto tega Schmidt dokazuje, da "melanholija, gnus in bes" Smoletovih literarnih oseb "niso filozofske ali literarnozvrstne kategorije [...], marveč zasebno psihološke", ter da modernistične

Moj poskus vzpostavitve teorije modernizma in modernističnega romana mora biti v tem kontekstu torej šele začetek širše razprave in raziskave slovenskega modernizma.

značilnosti njegovega dela niso del načrtne pisateljske strategije, temveč napake v dramaturgiji [...]» (Harlamov 2012: 17).

MODERNIZEM IN MODERNA

Izvor in razvoj pojma

Modernizem kot literarnozgodovinski oziroma umetnostnozgodovinski periodizacijski pojem je, kot razkriva že samo poimenovanje, v tesnem razmerju z zgodovinsko epoho moderne in idejo modernosti. V nadaljevanju podpoglavja bom najprej prikazal razvoj slednje, pri čemer se bom naslonil na kulturološko oziroma terminološko študijo Mateia Călinescuja *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch and Postmodernism* (prvič objavljena 1987), *locus classicus* za preučevanje zgodovine nekaterih ključnih pojmov umetnostne zgodovine 20. stoletja (naštetih v podnaslovu, torej: modernizem, avantgarda, dekadenca, kič in postmodernizem). Pri tem se bom osredotočil predvsem na premike v razmerju med *modernostjo* in družbeno-zgodovinsko *moderno*, ki jo bom skušal natančneje določiti v naslednjem podpoglavju.

Ideja modernosti, kot nov odnos do časa, zgodovine oziroma neposredne sedanjosti, je po Călinescuju (1995: 13–15) povezana z občutenjem »neponovljivosti časa«, ki ga je v dožemanje modernega človeka vnesel judovsko-krščanski eshatološki oziroma teleološki pogled na zgodovino. Pojav latinskega *modernus* v samostalniški in pridevniški obliki tako prvič beležimo že v petem stoletju. *Modernus*, izpeljanka iz *modo* (»nedavno, zdaj«), pomeni »ki je prisotno«, »ki je našega časa« oziroma »ki je novo«. Že ob svojem nastanku je v izrazito polemičnem, antinomičnem odnosu z nasprotnim pojmom *antiquus*, »antično«, »staro«. Razmerje med pojmom, ki natančneje zariše njuno idejno ozadje in za stalno zaznamuje diskurz modernosti, pa posebno družbeno in estetsko dimenzijo pridobi v 12. stoletju – v prvem zabeleženem sporu med star(odavn)imi in modernimi. Spor je neposredna posledica vpeljevanja »nove poetike« ter občutka estetske superiornosti s strani samooklicanih *modernih*, ki je izhajal iz prepričanja, da je njihova estetika v posebnem odnosu z njihovo živo sedanjostjo.

Iz tega izhaja, da je modernistični prelom s tradicijo, ki ga imajo tudi še danes mnogi teoretiki za odločilno in določilno potezo modernizma, le ena od faz znotraj zgodovinskega razvoja posebnega odnosa do sedanjosti, ki mu lahko sledimo vse od

renesanse. Renesančni umetniki in misleci so se kot prvi imeli za pionirje novega časa in na zgodovino gledali ne več kot na kontinuiteto, ampak kot na zaporedje prelomov medsebojno različnih obdobj. V skladu s tem so zgodovino razdelili na klasično antiko, mračni srednji vek in lastni čas preporoda oziroma vrnitve k *izvornim* antičnim idealom. Razdelitev je očitno vrednostna, pri čemer je v negativni sredini njim bližnja preteklost, v odnosu katere svoj čas dojemajo kot *prelomen* – struktura, ki jo nekateri tokovi modernizma, posamezni avtorji, pa tudi preučevalci modernizma prenesejo na odnos med modernizmom in realizmom²². Zgodovina je na ta način v renesansi dobila smer, vloga človeka pa je bila zavestno sodelovati pri nastajanju prihodnosti: izredno pomembno je bilo »biti s časom (in ne proti njemu) ter postati agent sprememb v stalno dinamičnem svetu« (Calinescu 1995: 19–22).

Ideja modernosti v svojem nadaljnjem razvoju med drugim sooblikuje dojemanje lepega oziroma lepote kot »čiste historične kategorije« (Calinescu 1995: 36), vezane na vsakokratni družbeno-zgodovinski trenutek, toda v drugi polovici 19. stoletja pride tudi do njene pomembne redefinicije. Ta redefinicija modernosti, ki jo je leta 1863 sprožil Baudelaire s svojim člankom o slikarju Constantinu Guysu, *Le Peintre de la vie moderne* (»*Slikar modernega življenja*«), je bistvena in ključna za razvoj modernizma. V njem Baudelaire modernost opredeli izrazito nesubstancialno, kot tisto, kar je »prehodno, bežeče, naključno« (Calinescu 1995: 48). Izpostaviti je treba, da to novo doživljanje sedanjosti oziroma časa ni le osrednja značilnost modernistične literature, ki jo v romanu simulira npr. tehnika notranjega monologa, v poeziji pa montaža oziroma kolažiranje itd., temveč odločilno zariše tudi nesubstancialnost njenega subjekta. Modernost po Baudelairu predpostavlja zavest o nestabilnosti, o tranzitornosti, eluzivnosti in efemernosti ne le sedanjosti, ampak posledično tudi resnice (Škulj 1995: 19).

Nekako v tem obdobju pride znotraj koncepta modernosti oziroma znotraj razmerja med modernimi in njihovo neposredno sedanjostjo, to je moderno kot zgodovinsko-družbeno epoho, tudi do odločilnega prevrednotenja. Če je bila od renesanse naprej določujoča

²² Pri tem je »klasično obdobje«, ki naj bi ga modernizem prenavljal, bolj nedorečeno, saj se tradicija, na katero se modernistični avtorji navezujejo, individualizira. V skladu z nasprotovanjem ideji progresizma oziroma z antihumanizmom pogosto po prenovitvene sile segajo tudi v pra- ali kar *predzgodovino* oziroma t. i. *primitivno* umetnost.

poteza samooklicanih modernih njihova *ubranost* z zgodovinskim in družbenim trenutkom, v katerem živijo, postane v 19. stoletju razmerje med umetnikom in njegovim časom izrazito negativno oziroma antagonistično. Tesna zveza med modernostjo in moderno je torej ohranjena, vendar pridobi negativen predznak, tako da lahko govorimo že o bistveno drugačni kvaliteti enega in drugega:

Nemogoče je natančno reči, od kdaj lahko govorimo o obstoju dveh različnih in ostro spopadajočih se modern. Kar je gotovo, je, da se je na neki točki v prvi polovici devetnajstega stoletja zgodil nepovraten razkol med moderno kot stopnjo v zgodovini Zahodne civilizacije – produktom znanstvenega in tehnološkega napredka, industrijske revolucije, celovitih ekonomskih in družbenih sprememb, ki jih je prinesel kapitalizem – in moderno kot estetskim konceptom. Od tedaj naprej so bili odnosi med njima nezmanjšano sovražni, čeprav sta si kljub besnečemu prizadevanju po uničenju druga druge tudi dovolili in spodbujali raznolike medsebojne vplive.

Calinescu 1995: 41

Ta napet odnos med moderno kot zgodovinsko dobo in moderno kot estetskim konceptom, ki ga Jola Škulj (1995:17) na družbeni ravni postavlja že v romantiko s pojavitvijo umetniške boeme, na estetski pa z začetki larpulatzizma, dekadence in simbolizma, ima za modernizem definicijske značilnosti. Razkol, ki ga romantika postavlja med subjekt in njegove ideale na eni ter umazano stvarnost na drugi strani in ki se do neke mere ohranja tudi še v omenjenih tokovih moderne²³, je v modernizmu preseljen v subjektovo notranjost ter postane struktura modernističnega teksta. Z drugimi besedami, v modernizmu se družbeno-zgodovinski kontekst vpisuje ne le motivno-tematsko, temveč tudi na ravni forme oziroma estetike; vendar na način, da to formo (pa seveda tudi vsebino) obrne proti zgodovinski moderni in njenemu subjektu ter s tem seveda hkrati tudi proti sami sebi. To je temeljni paradoks modernizma, ki je modernistični eksperiment pogosto vodil proti popolni destrukciji²⁴.

²³ O razliki med moderno družbenozgodovinsko dobo in literarnozgodovinsko periodizacijsko oznako (slovenska) moderna glej prvo poglavje drugega dela naloge.

²⁴ Pomislmo npr. na Zagoričnikov *Opus nič* (1967, samozaložba).

Opisano ambivalentno razmerje modernizma do moderne bom v nadaljevanju postavil v širši kontekst antihumanizma oziroma, natančneje, ga bom opisal kot prelom z realističnim diskurzom (modernizacijo pripovednega diskurza) na pripovedni ter kot desubjektivizacijo modernega subjekta na motivno-tematski in strukturni ravni. Še pred tem pa bom skušal prikazati nekaj načinov, na katere se je moderna vpisovala v modernizem: kako je sooblikovala opomenjanje in kompozicijo modernističnih besedil, konstrukcijo in sestavine fikcijske resničnosti, njihovo vrednostno sestavo, narativne postopke itd., pa tudi spreminjala funkcije literature, njeno recepcijo in ne nazadnje pogoje njene produkcije. Družbeno-zgodovinski prikaz globalne moderne bom kasneje, v drugem delu naloge, konkretiziral oziroma dopolnil s krajšim orisom razmer v Sloveniji po koncu druge svetovne vojne, predvsem od petdesetih let naprej, ko je nastajal slovenski modernistični roman.

Moderna

Obstaja način življenjske izkušnje – izkušnje prostora in časa, sebe in drugih, življenjskih možnosti in nevarnosti –, ki si ga delijo moški in ženske povsod po današnjem svetu. Vsebino te izkušnje bom imenoval »moderna«. Biti moderen pomeni znati se v okolju, ki nam obljublja dogodivščine, moč, srečo, rast, da bomo lahko spremenili sebe in svet – in ki nam obenem preti, da bo uničil vse, kar imamo, vse, kar vemo, vse, kar smo. Moderna okolja in izkušnje presegajo vse ločnice, tako geografske kot etnične, razredne in nacionalne, verske in ideološke: v tem smislu lahko rečemo, da moderna združuje celotno človeštvo. Toda to je paradoksalna enotnost, enotnost razdvojenosti: potiska nas v vrtinec neprestanega razkrajanja in prerojevanja, boja in protislovij, dvoumnosti in tesnobe. Biti moderen je biti del vesolja, v katerem se, kot je zapisal Marx, »vse, kar je trdno in stalno, razblinja v zraku«²⁵.

Berman 2010: 15

Citirani doživeti opis moderne Marshalla Bermana je pomemben iz več razlogov. Med drugim se zdi, da v skladu s prvotnim odnosom do pojma, kot je bil načrtan tudi v

²⁵ Izvirni Marxov citat »Alles Ständische und Stehende verdampft« je iz Karl Marx in Friedrich Engels: *Komunistični manifest* (1848). Za izhodišče lastnega prevoda sem vzel prevod Božidarja Debenjaka in Simona Hajdiniča (Ljubljana: Sanje, 2009).

prejšnjem poglavju, poudarja, da je moderna, s Foucaultovo (Childs 2000: 16) formulacijo, prej kot epoha *drža* oziroma odnos ali razpoloženje. Zavestno živeti v moderni pomeni zavedati se »razburljive« nestalnosti, baudelairjevske prehodnosti in konstantnosti sprememb, ki pa imajo pogosto tudi izničujoč učinek na pretekle forme in vsebine, zaradi česar se Bermanov opis iz začetnega optimizma izteče v opis naraščajoče tesnobe. Ker modernizacija pogosto ne le razblinja gotovosti in stalnosti *starega sveta* za sabo, ampak ker se njene emancipatorične obljube le redko izpolnijo, se moderna zato kaže kot stanje trajne krize (Armstrong 2009: 4). Ta kriza se v modernizmu, kot sem že omenil, kaže kot kriza jezika oziroma reprezentacije ter kriza subjekta; sicer pa retorika krize in nestalnosti bistveno zaznamuje tudi diskurz o moderni.

Zdi se namreč, da je nestalnost zajeta v samo razumevanje (ali samorazumevanje) zgodovinskega obdobja moderne. Njen začetek posamezni raziskovalci postavljajo že v renesanso (večkrat v navezavi na Calinescuja); drugi v njen zaključek – revolucionarna odkritja sedemnajstega stoletja (Galileo, Hobbes, Newton, Leibniz in Descartes). Nemalokrat pa začetno točko postavljajo šele v razsvetljenstvo osemnajstega stoletja in vzpostavitev racionalnosti kot temelja celotnega človekovega obnašanja in bivanja²⁶. Nekateri, kot omenjeni Marshall Berman, znotraj tega delijo naprej tudi samo moderno, in sicer v tri faze, pri čemer se zadnja, globalna faza z začetkom na prelomu iz 19. v 20. stoletje v splošnem pokriva z umetnostnim obdobjem modernizma (Childs 2000: 16). Natančno tja, torej v prehod med stoletjema, pa različni teoretiki postavljajo tudi začetke oziroma nove stopnje globalizacije, druge industrijske revolucije ter razvitega kapitalizma.

Druga posledica nedoločenosti moderne je ta, da je seznam transformativnih dogodkov, odkritij, izumov, duhovnih spodbud, začetih in zaključenih – družbenih, kulturnih, političnih itd. – procesov ..., ki naj bi oblikovali obdobje moderne in ki jih navajajo posamezne študije modernizma, nepregleden in do neke mere relativno poljuben (kot

²⁶ Četudi za disertacijo natančni začetek moderne ni bistven, saj modernizem nastopi pravzaprav ob njegovem (navideznem?) koncu, se tudi sam nagibam k zadnji omenjeni kronologiji. V razsvetljenskem humanizmu, ki je v središče »univerzalnega« človeškega postavil razum, se je posledično, kot bomo videli kasneje, dokončno izoblikoval tudi moderni subjekt – racio in moderni subjekt pa sta ključna pojma moderne. Brez teh dveh pojmov je večina procesov, ki jih povezujemo z moderno in ki jih bom opisal v pričujočem poglavju, nemogočih.

navsezadnje vsaka množica, ki skuša zajeti zgodovino v pregledni vzorec). V največji meri je seveda odvisen od tega, kako posamezni raziskovalci zamejujejo moderno in razumejo modernizem. Zaradi tega bom v nadaljevanju tudi sam povzel predvsem nekaj tistega, za kar menim, da je najbolj oblikovalo tako specifični odnos modernizma do moderne kot modernizem sam. Pri tem bom imel v mislih tudi dejstvo, da je slovenski modernistični roman nastajal šele po drugi svetovni vojni. Zato bom izpostavil zlasti tisto, kar je (še) oblikovalo tudi povojno slovensko realnost (bodisi neposredno bodisi v navezavi na evropski modernistični roman) ali se od nje bistveno razlikovalo, čeprav bom zgodovinske, kulturne in družbene okoliščine v Sloveniji po letu 1945 obravnaval posebej. Poleg tega, da takšen opis ne more biti povsem nevtralen početje, me bo vodila tudi misel, da tega ni mogoče početi, ne da bi za to nujno žrtvoval nekaj jasnosti in natančnosti. Moderna je nepregleden preplet različnih diskurzov, motivov in dogajanj, kjer se v globaliziranem in hkrati vse bolj razplatenem svetu pogosto prepletajo ali izgubljajo vzročno-posledična in druga razmerja – kar v svojem prikazu modernega sveta navsezadnje simulira in prikazuje tudi modernistični roman.

Tehnologija in znanost

Siloviti razmah tehnologije v tem obdobju je vse bolj in določujoče vplival na vsakdanje življenje ljudi in imel izdaten sociološki ter psihološki učinek. Lajšal je življenje posameznikov, spreminjal njihove navade in samo idejo človeškega, prebujal nove potrebe, delal svet prostorsko obvladljivejši ... Vse to je krepilo dojemanje zgodovine kot poteka nenehnega linearne napredka k vedno sijajnejši človeški bodočnosti. Druga polovica 19. stoletja je tako med drugim tudi čas razmaha popularnega žanra znanstvene-fantastike, ki ima poleg definicijske navezanosti na znanost in tehniko pogosto v ospredju tudi idejo progresivnosti. Skoraj vizionarska dela Julesa Verna (1828–1905) naj bi tako s svojo poetiko hitrosti in navdušenjem za tehnične vede vplivala na ustanovitelja futurizma, Filippa Tommasa Marinettija (Bergmann v Erjavec 2009: 100)²⁷.

²⁷ Razmerje med modernimi popularnimi žanri in modernizmom je tudi sicer izjemno zanimivo in gotovo bolj kompleksno od popolne odklonilnosti, ki jo nekateri raziskovalci pripisujejo modernizmu. Motiv pošasti, na primer, ki se pogosto pojavlja v žanrskih klasikih znanstvene in grozljive fantastike (*Frankenstein* Mary Shelley, 1818; *Dracula* Brama Stokerja, 1897; tudi *Moby Dick* Hermana Melvillea,

Futurizem, eno številnih avantgardističnih gibanj, ki so vzniknila v začetku 20. stoletja, je »moderno tehniko upodabljal kot nasprotje in agresivni izziv naravi«, za futuriste je bil tehnični svet namreč »znamenje moči in kot tak predmet glorifikacije« (Vrečko 2011: 192). Novi, futuristični človek oziroma nadčlovek je »mehanični človek z zamenljivimi deli« – nekakšen kiborg, tehnološko okrepljeni suvereni subjekt v smislu vitalistične ekspanzije in multiplikacije (Welge 2007: 550–551). Pri tem bi sam opozoril na to, da je treba suverenost takega subjekta vendarle dati v oklepaj, saj ima njegova kiborgizacija za posledico tudi prevpraševanje njegove človeškosti. Kiborg je deloma *nečloveško* bitje, mehanizacija mu odvzema mnoge kategorije človeškosti oziroma desubjektivizira subjekt, o čemer bom razpravljal v naslednjih poglavjih. Pa tudi *parole in liberta*, kolažiranje ter drugi zvočni in tipografski eksperimenti gotovo niso zarisovali suverenega ali sploh kakor koli enotnega subjekta.²⁸ Če je tak subjekt že svoboden, je to izredno prekarna, krhka svoboda; takšna kot se kaže v zgoraj citiranem Marshallovem opisu moderne.

Optimistični odnos do tehnološkega napredka se, posebno v svojih skrajnih mejah, večinoma obdrži do začetka prve svetovne vojne. Pri tem vojne z navdušenjem ne pričakujejo le futuristi – kot vemo, Marinetti vojno v *Futurističnem manifestu* (1909) znamenito okliče za edino »higiensko sredstvo sveta« – in nekatera druga avantgardistična gibanja, pač pa tudi mediji in splošna javnost večine velesil. Deloma zato, ker so bile grožnje in raba sile zgodovinsko zmeraj del politične komunikacije med silami, predvsem pa zato, ker »si tudi večina vojakov ni znala niti predstavljati, kaj bo pomenila moderna tehnološka vojna, ne le za posameznike, pač pa za cele družbe« (Bullock 1991: 61). Po drugi svetovni vojni tehnologija kot motiv ali tema modernistične literature torej ni skoraj povsem odsotna le zaradi tega, ker bi postala tako vsakdanja in običajna, čeprav je deloma vzrok gotovo tudi to, ampak je posredno pripomogla tudi k splošnemu nihilističnemu odnosu do sveta, zaradi katerega se subjekt zavrti še globlje v

1851 ...), ni le moralka o različnih modernizacijskih procesih ali sublimiranje ksenofobije, ampak na nek način napoveduje modernistično potujitev lastnega subjekta – dojemanje sebe kot pošasti.

²⁸ Pri obravnavi manifestov in drugih avtopoetičnih besedil modernističnih ali avantgardističnih gibanj oziroma posameznih umetnikov je treba zmeraj vzdrževati distanco, saj je namen tovrstnih tekstov pogosto predvsem vzpostavljanje razlike do drugih gibanj in estetik ter izdelava lastnega avtopoetičnega in teoretičnega aparata, manj pa natančen ali v kakršnem koli pomenu literarnovedni opis lastne literarne prakse.

samega sebe in v vprašanja eksistence. Slednje je ena od najvidnejših značilnosti tudi slovenskega modernizma.

Tim Armstrong (2009: 117) vpis tehnologije v modernistično literaturo deli na: tekste, ki tehnologijo prikazujejo kot šok (pogosto povezan z zavedanjem minljivosti), tekste, ki novo znanost vključujejo v strukturo literarnega sveta, in tekste, ki načine tehnologije rabijo na nivoju poetike. Zadnji nivo vpisa tehnologije v modernizem, sooblikovanje forme in strukture modernističnih literarnih del, je dolgoročnejši in ostaja prepoznaven tudi še po obeh vojnah. Znotraj tega sta o vplivu fotografije in filma na človeški vid ter na reprezentacijo »vidnega« v moderni umetnosti pisala npr. Nancy Armstrong, ki v zvezi s tem razpravlja o »post-fotografskem« dojemanju realnega, in Sara Danius, ki ugotavlja, da je bil eden od načinov soočanja s temi spremembami »ponotranjenje tehnoloških načinov reprodukcije realnosti« (Armstrong 2009: 104). Med vplive fotografije in filma štejemo še »na predmet osredotočeno sintakso«, pogosto za tehniko opisa v modernistični literaturi, ki je posnemala njun vizualni jezik: zamrznjenost podobe [still], uokvirjanje [the framing], close-up (Danius 2006: 68).

Reistični, detajlni in objektiviziran opis ter raba estetike filmskega kadriranja posebno zaznamuje poetiko npr. francoskega novega romana v petdesetih letih, eden njegovih začetnikov, Alain Robbe-Grillet, pa je bil tudi viden scenarist in režiser. Že pred tem so bili mnogi modernisti, med drugim npr. Franz Kafka in Virginia Woolf, navdušeni obiskovalci filmskih predstav, James Joyce pa je celo organiziral odprtje prvega kinematografa na Irskem. Značilna je izjava slikarja in kritika Fernanda Légerja, ki je 1925 navdušeno oznanil: »Dokler je nisem videl v kinu, nisem vedel, kaj je roka!« in »Zgolj dejanje projekcije podobe definira objekt, ki postane prizor/spektakel [spectacle].« Film je imel torej posebno moč razdreti, potujiti ustaljene načine percepcije; in tako npr. v delih vseh prej omenjenih modernističnih avtorjev roka – pa seveda tudi drugi deli telesa ter navsezadnje psihološke vsebine – postane avtonomen objekt²⁹ (Danius 2006: 68).

²⁹ Na motiv roke kot avtonomnega oziroma potujenega in samovoljnega objekta opozarjam posebej zato, ker je pogosto prisoten tudi v slovenskem modernističnem romanopisju, kjer znotraj spoja s filozofijo eksistencializma, s slovensko literarno tradicijo in v kontekstu povojnega socializma pridobiva tudi druge konotativne pomene.

Če je tehnika na vsakodnevno življenje običajnih ljudi vplivala povsem neposredno, je znanost laični javnosti, ki je pozorno spremljala novice o novih odkritjih in teorijah, znotraj istočasno vse bolj odčaranega sveta odpirala nove, skoraj fantazijske svetove, ki so se pogosto upirali pragmatični logiki ter vse bolj uhajali obsegu sporazumevalnega jezika in njegovim deskriptivnim zmožnostim. Raziskovanje elektromagnetnega valovanja in termodinamike, odkritje rentgenskih žarkov, radiacije, teorija relativnosti, ne-evklidska geometrija, prvo pravo razumevanje atomske strukture, kvantna fizika v dvajsetih letih dvajsetega stoletja ... Moderna znanost in fizika sta na mnoge načine spodkopavali materialistične nazore o svetu v smislu »mehanskega delovanja trdnih teles« in namesto tega svet prikazovali kot »tok polja sil in delcev, gibajočih se skozi«.

Za laike, ki se jim je tovrstna znanost vse bolj odmikala, je bil moderni svet tako vse bolj »svet, ki so si ga lahko samo predstavljali« (Armstrong 2009: 115–116).

Pri tem je nemogoče spregledati korelacijo med dojemanjem sveta kot toka in t. i. modernistično tehniko toka zavesti. Slednjo je mogoče posredno povezati tudi z modernim preoblikovanjem prostora in časa. V medijski teoriji namreč v prvo polovico dvajsetega stoletja postavljajo tudi prehod iz mehanske v električno dobo. Ali z besedami enega najvplivnejših strokovnjakov tega področja, Marshalla McLuhana, prehod iz *dobe očesa* – linearnega prostora, vizualnega in atomističnega, zaporednega in kontinuiranega – v *dobo ušesa* – akustični prostor, ki je sintetičen, organski in celosten, zaznavan skozi simultano uporabo vseh čutov (Lamberti 2007: 434–440)³⁰. Na ta način nove tehnologije in mediji prostor in čas sooblikujejo v prostor-čas ter obnavljajo »prvobitne [predzgodovinske v osnovnem pomenu] inkluzivne senzorične načine« (Lamberti 2007: 439). Pri tem je hkratnost različnih senzoričnih zaznav, ki prepletajo duševno s telesnim, zavestno z nezavednim, ena od določujočih lastnosti modernističnega toka zavesti, kot bom skušal pojasniti v nadaljevanju.

³⁰ Akustični prostor lahko povežemo tudi s Franckovo spacialnostjo.

Politika in družba: produkcijski in recepcijski pogoji

Moderno, kot že omenjeno, sooblikujejo siloviti procesi liberalizacije družbe. V politiki Zahodne Evrope tedaj osrednje mesto zavzamejo različna socialna vprašanja – sufražetke se zavzemajo za enakopravnost med spoloma, oblikujejo se delavske stranke ter druge emancipatorne politike. Toda hkrati s tem je moderna tudi še doba imperija. Evropa je svetu dominirala tako ekonomsko kot politično in velika večina Evropejcev je bila prepričana, da ne gre zgolj za materialno, pač pa tudi kulturno in raso superiornost (Bullock 1991: 60). Evropska civilizacija (od) moderne je, po besedah zgodovinarja Erica Hobsbawma (v Wilson 2007: 40): »kapitalistična po ekonomiji; liberalna po pravni in konstitucionalni strukturi; meščanska v podobi značilnega hegemonističnega razreda; zveličavna do napredka znanosti, znanja in izobrazbe, materialnega in moralnega razvoja; in globoko prepričana v osrednjo vlogo Evrope«.

Poleg vsega naštetega moderno na družbeni ravni zaznamuje še pojavitev moderne države, njenega nadzornega in birokratskega aparata, razmah biopolitike in potrošništva itd. Te, pogosto tudi antagonistične, sile vse bolj individualizirajo in atomizirajo posameznika; osrednje mesto v ideologiji meščanstva v tem času tako zasedejo ideje zasebnosti, prostega časa, družine kot osnovne celice družbe – pojavi se zgodovinsko neprimerljivo ločevanje javne in zasebne sfere. Vsi ti kompleksni procesi imajo za posledico, da se po Webu (Danus 2006: 76) v moderni zgodi prehod od organske skupnosti, *Gemeinschaft*, do razdrobljene množice posameznikov, *Gesellschaft*.

Do velikih sprememb v modernih državah posledično prihaja tudi na področju umetniške in literarne produkcije, ki se v času razvitega kapitalizma strukturno preoblikuje. Pisateljstvo se profesionalizira in postaja poklic, prvič je mogoče od pisanja tudi bogato zaslužiti, kar je med drugim posledica uvedbe sistema avtorskih pravic in prave eksplozije založb, časopisov in revij³¹. Na eni strani avtorje vstop na knjižni trg seveda postavlja pred številne nove izzive, odpira vprašanje komercializacije in trivializacije umetnosti

³¹ V angloameriškem prostoru so imele pomembno vlogo pri širjenju in uveljavljanju modernistične literature t. i. »little magazines« (drobne revije), prodaja katerih je temeljila na naročniškem sistemu (za več glej Wilson 2007 118–123), ter male zasebne založbe; tudi v slovenskem kontekstu, kot bom mimogrede prikazal v nadaljevanju, je bilo nekaj podobnega.

oziroma literature, krepi avtopoetični premislek idr. Na drugi strani pa širjenje pismenosti, ki je na prelomu stoletja zaznavno pospešeno, pojav broširanih izdaj in knjižnic ter drugi podobni procesi nimajo za posledico zgolj pojav množičnega bralca, ampak tudi nov porast poskusov cenzure. Ti posegi v avtonomijo umetnosti, ki je tudi tipična ideja moderne, prihajajo vse manj s strani države in vedno več s strani posameznih »civilnih« interesnih skupin ali drugih, ki so se čutili moralno ogrožene (Wilson 2007: 13–18).

Ker bom v nalogi dal prednost pripovedni analizi modernističnega romana, se na tem mestu ne bom poglobljal v sociološke vidike modernega literarnega sistema. Četudi verjamem, da bi empirično-sistemska analiza slovenskega modernističnega romana lahko poglobila naše védenje o tem, na kakšne načine so se omenjeni družbeni procesi vpisovali v motivno-tematske strukture in formo, to presega cilje pričujoče naloge. Ti so prvenstveno, kot sem pojasnil uvodoma, vzpostavitev teorije slovenskega modernističnega romana kot podlage za nadaljnje preučevanje. Zato bi na tem mestu želel na kratko zgolj še opozoriti na nekaj novejših dognanj o razmerju med modernizmom in trgom, ki razbijajo predstave o tem, da se je modernistična literatura postavljala v popolnoma odklonilno pozicijo do trga in množičnega bralca. Za enako poenostavljene pa se kažejo tudi predstave o tem, kako so bili modernistični avtorji nenehne žrtve cenzure in moralne panike.

Primer Joyceovega *Uliksesa* (1918–1920) je poveden za oboje. Lawrence Rainey (Morrisson 2006: 141–142) v svoji raziskavi prikazuje, kako je Joyce roman, ki danes velja za enega prototipov modernističnega romana, daljnovidno in podjetno izdal v več izdajah, ki so predvidevale različne ciljne skupine bralcev. Ena je bila tako namenjena širši javnosti, »de luxe« verzija pa »zbiralcem« oziroma knjigarnam, ki so knjigo kupile kot kakšno likovno umetnino – kot naložbo, v pričakovanju, da bo njena vrednost zaradi razvpitosti kmalu zrasla. V skladu s tem Katherine Mullin (Bradshaw 2006: 108) Joycea prikazuje v vlogi *agenta provocateur*. Avtor, ki je po zaslugi škandala ob izdaji *Uliksesa* postal prava literarna zvezda, se je dobro zavedal, kakšno moralno zgražanje bo povzročil njegov roman in to ne le pričakoval, temveč deloma tudi premeteno načrtno spodbujal. Primer Joycea podčrtujem zato, ker želim poudariti, da ni bil odnos slovenskega modernizma do javnosti in do oblasti nič manj kompleksen in dvosmeren ter se je gibal

od zavestnih provokacij do globokega prepričanja v avtonomijo umetnosti, pogosto tudi hkrati.

Filozofija in psihologija

Vpliv **Friedricha Wilhelma Nietzscheja** (1844–1900) na celotno kulturo moderne je neizmerljiv; hkrati izredno ovinkast in grobo neposreden. Svoje ideje, kot so *prevrednotenje vseh vrednot*, *Übermensch* oziroma nadčlovek ali, sicer redkeje, vendar morda primerneje, čezčlovek³² ipd., svoje teorije o umetnosti, koncept volje in pozitivno vrednost »Življenja« je skušal opomeniti zunaj že obstoječega. Ta namera po Leigh Wilson (2007: 27) povratno »lomi in drobi njegovo misel« ter onemogoča vsakršno trdno in definitivno interpretacijo. Še več, kratka, aforistična oblika njegovih esejev, brez sistematičnega prikaza logike, ki jo vodi, ali medsebojnih povezav med posameznimi teksti, ima za rezultat mnoga protislovja in paradokse ter prazna mesta, zaradi česar je njegov stil sam po sebi bližji modernistični literaturi kot sočasni in predvsem predhodni, tradicionalni filozofiji.

Ben Hutchinson (2011: 66–67) zaradi tega v Nietzscheju vidi misleca, ki je sprevrgel »prioriteto bistev pred videzom« ter v ospredje postavljaj slog, ki »daje pomen življenju skozi reprezentacijo«. Na ta način »slog zamenja (platonsko) bistvo, čeprav – pravzaprav pa ravno zato ker – je iluzoren«. Iz tega razloga je umetnost za Nietzscheja nujna iluzija, ki v sekularizirani post-darvinovski dobi zamenja »metafizične utehe transcendentalnih bistev«. Z drugimi besedami, slog oziroma jezik ali še natančneje načini reprezentacije so pri Nietzscheju važnejši od vsebine, izpraznjeno mesto transcendence pa zapolni umetnost – odnos, ki ga pogosto izpostavljajo kot eno od značilnosti modernizma. Poleg vsega naštetega, poleg zavrnitve metafizike in »uboja boga« je za to razpravo pomembno npr. še njegovo novo dojemanje volje, ki je bila pri Schopenhauerju nekaj metafizičnega in ga je posledično vodila v pesimistično zanikanje življenja, medtem ko je Nietzsche voljo razumel kot fiziološki sestav gonov in impulzov ter zagovarjal radostno

³² To varianto uporablja v svojih razpravah tudi Janko M. Lozar, npr. *Nietzsche skozi nihilizem* (2015).

praznovanje življenja (Childs 2000: 56). Če je Schopenhauer razlagal posamezni pojav kot le objektivizacijo volje, je Nietzsche jaz razlagal kot množstvo, ki obstaja zgolj kot volja oziroma kroženje volje do moči – njegov subjekt postane zaradi tovrstne desubjektivizacije že ne-subjekt.

Vpliv **Sigmunda Freuda** (1856–1939) na modernistično umetnost je bil enako posreden. S podobnimi izvori kot Nietzsche (najpomembnejši med njimi je Schopenhauer) je tudi v središču njegove misli volja, ki je ne poseduje subjekt, ampak obratno: »Toda Freudova "volja" ni bila orodje posameznika; nahajala se je zunaj zavesti, nespoznatna in tuja temu, kar konvencionalno razumemo kot "jaz"« (Wilson 2009: 29). Do teh dognanj je prišel predvsem skozi izjemno daljnosežne raziskave nezavednega. Ločitev volje od subjekta ter *odkritje* nezavednega kot nekakšne tuje volje znotraj subjektove zavesti sta, tako kot Nietzschejeva volja do moči in množstvo jaza, pomembno doprinesli k decentralizaciji in posledično desubjektivizaciji subjekta v modernistični literaturi. Pri tem je treba opozoriti tudi na to, da številni raziskovalci poudarjajo sočasnost psihoanalize in modernističnega obrata v notranjost in da se je zato marsikatera značilnost, ki so jo v preteklosti pripisovali Freudovemu vplivu, v modernizmu razvila relativno samostojno od tega. Vsekakor med psihoanalizo in modernizmom obstajajo številne analogije, zaradi katerih je bila modernistična literatura v preteklosti pogost predmet psihoanalitičnih interpretacij: razsrediščenje subjekta, krize v narativih sebstva, središčno mesto spolnosti ... (Valentine v Wilson 2007: 32).

Ne Nietzsche in ne Freud, v prvih desetletjih dvajsetega stoletja je bil francoski filozof **Henri Bergson** (1859–1941) tisti, »čigar teorije zavesti, kreativnega impulza in narave časa so doživele dotlej nezaslišano zanimanje množic in globoko vplivale na evropsko intelektualno in umetniško sceno« (Parsons 2007: 57). Bergson je enako kot Freud menil, da obstajajo pomembni vidiki človeškega izkustva, ki se jih ne da razložiti z racionalistično znanostjo, toda njegov odnos do tega vprašanja je bil pozitiven – v tem je videl možnost izstopa iz časa in zgodovine. Znotraj tega sta zlasti pomembna njegova koncepta intuicije in nehotnega spomina, ki za razliko od intelekta in hotenega spomina zmoreta dojeti čas na način trajanja, »durée«. »Durée« je v nasprotju z »javnim časom« »nedeljiv, kontinuiran tok«, čas kot kvaliteta in ne kvantiteta ter nakazuje resnično naravo

človeške eksistence. Medtem ko zunanji čas teče z vedno isto mero, lahko notranji pospeši ali upočasni; še več, v »trajanju« sta preteklost in sedanjost nerazločljiva, tvorita enoto (Wilson 2007: 34–35). Zaradi tega lahko Bergsonovo filozofijo interpretiramo kot spodbudo za celo vrsto modernističnih tehnik in načinov organiziranja besedila, ne le kot neposredni *recept* za Proustove magdalenice.

Po Bergsonu dve izkušnji časa predvidevata tudi dve obliki zavestnega življenja: »v prvi so psihološka stanja doživeta intenzivno in kvalitativno kot organska, fluidna celota, medtem ko so v drugi razbita na dele, ki jih je mogoče kvantitativno določiti«. Moderna izkušnja (objektivnega, zunanjega) časa torej na nek način »drobi« posameznikovo zavest, pri čemer nedeljivi »temeljni jaz« ostaja pod našim zavedanjem in lahko do njega dostopamo oziroma ga doživimo samo skozi intuicijo kot občutek osebne svobode. To doživetje se po Deborah Parsons (2007: 57 in 111) izmika vsakršnemu diskurzu, vsakršnemu racionalnemu dojemanju. Na ta način je blizu t. i. modernistični epifaniji, o kateri nekaj več v nadaljevanju. In ne nazadnje, Bergson je posredno vplival na nastanek tehnike toka zavesti in na prvi val modernističnega romana. Izraz »stream of consciousness« je namreč prvi uporabil in koncept definiral njegov učenec William James, brat modernističnega pisatelja Henryja (Rae 2007 I: 56). Tudi o tem bom nekaj več pisal še v nadaljevanju.

Na tem mestu in za konec podpoglavja je pomembneje opozoriti na za tok zavesti enakovredni vpliv t. i. funkcionalistične etnografije Bronisława Malinowskega. Ta je izrecno zahtevala »participatorno opazovanje« in zavestno sprejemala relativizem etnografovega portreta tuje kulture. Opis etnografa je torej zajemal ne le objektivna dejstva, ampak tudi »čisto izkušnjo« teh dejstev pri delu na terenu. James in kasnejši etnografi so ta pristop imenovali »radikalni empirizem«. V praksi je pomenil politiko popolne odkritosti; radikalnega empirista »ne zanima nič, kar ni znotraj njegove neposredne izkušnje, hkrati pa ne sme izključiti ničesar, kar je neposredno izkusil« (Rae 2006: 95).³³ To je na tok zavesti in na modernistično osredotočanje na subjektivno

³³ Pri tem je treba poudariti, da je bila realna praksa nekoliko drugačna. Kot se je izkazalo kasneje, je Malinowski samocenzuriral uradni dnevnik in iz njega izbrisal številne reference na »črnuhe« in na svoje nelagodje v njihovi sredi (Rae 2006: 95–96).

izkušnjo vplivalo predvsem vsebinsko, s podiranjem hierarhizacije vsebin in tem ter z zahtevo po radikalni »iskrenosti«.

Jezik

Modernistični obrat k jeziku je resda treba razumeti znotraj širše zgodovine fascinacije z jezikom, toda težko je zanikati središčno vlogo, ki jo je odigral jezik v filozofski, lingvistični, estetski in drugi misli konec devetnajstega in v začetku dvajsetega stoletja (Berry 2006: 113). Kot enega začetnikov tega preobrata pogosto navajajo švicarskega filozofa in jezikoslovca **Ferdinanda de Saussura** (1857–1913), ki je imel pomemben vpliv predvsem na modernistično literaturo po prvi svetovni vojni. Njegov detajlni vpogled v razmerje med označevalcem in označencem, razlikovanje med jezikom (*langue*) in govorom (*parole*) je privedlo do pomembne predpostavke o razliki med procesom »pomenjanja«³⁴ in lingvistično vrednostjo znaka, po kateri je vrednost posamezne enote določena zgolj glede na sistem in ne glede na zunajjezikovno realnost (Berry 2006: 115). De Saussure je kot začetnik strukturalne lingvistike s svojimi teorijami močno spodjedel substancializem (Virk 2003: 21) in po njegovi intervenciji so se znaki zdeli kot svet zase (Berry 2006: 115).

Toda neposrednejši vpliv na (angloameriški) modernizem je prej kot lingvistika imela pravzaprav zgodnja filozofija **Ludwiga Wittgensteina** (1889–1951), ki je tako kot De Saussure pisal o zmožnosti besed, da se ločijo od realnosti, le da je gledal na to avtonomijo kot na problem – vir rastočega nesmisla in fanatizma (Berry 2006: 117). Predvsem pa je imela velik odmev njegova ideja o tem, da gre pri celotnem človekovem diskurzu za nekakšne »jezikovne igre« in ne za kakršen koli »objektivni angažma z realnostjo ali svetom« (Childs 2000: 61), na čemer temelji, kot smo videli, slovenski modernistični tok, imenovan ludizem. Tako de Saussurov kot Wittgensteinov doprinos k modernistični literaturi je treba zato razumeti predvsem kot potrditev modernistične avtonomije umetnosti, ki je proizvodnjo umetnosti razvezala od objektivne resničnosti, hkrati pa ji

³⁴ Izraz prevzemam po Virkovi *Moderni metodi literarne vede* (2003).

ponudila teoretično podlago za razumevanje literature, literarnega teksta kot nekakšne avtonomne »vzporedne resničnosti«, kjer vsakokratna jezikovna realizacija vzpostavlja lastna, *svobodna* in samostojna pravila.

Še najpomembnejši za modernistične poglede na jezik, tudi za slovenski povojni modernizem, pa je bil nemški filozof **Martin Heidegger** (1889–1976), ki je na nek način še radikaliziral de Saussurov in Wittgensteinov pogled na jezik in ga zvezal s sočasno eksistencialistično filozofijo. Značilna je njegova misel, da ni človek tisti, ki govori, temveč da skozenj govori jezik (Childs 2000: 61). Berry (2006: 118) zato ugotavlja: »Heideggerjev pogled na jezik ni imel zveze z referencialnostjo ali avtonomijo sistema, pač pa je zajemal razkritje sveta kot človekovega prebivališča in je vzpostavil konflikt med razkrivalno močjo besed ter njihovo degradacijo v vsakodnevni uporabi«. Heidegger je umetniška dela znotraj svoje izredno zapletene filozofske govorice obravnaval kot razkrivanje človekove »biti« – umetnik ustvarja na način *proizvajanja*, tako da proizvaja resnico biti: iz *nebivajočega v bivajoče* oziroma iz *skritosti v neskritost* (Virk 2003: 47). Čeprav se sam ni prišteval med eksistencialiste, je Heidegger izjemno pomemben znotraj filozofije eksistencializma, na ta način in s svojo visoko metaforično govorico pa je imel, kot bomo videli v nadaljevanju, precejšen vpliv tudi na slovenski modernistični roman.

MODERNISTIČNA PRIPOVED

Modernizem je, kot sem prikazal v prejšnjem poglavju, do moderne razvil različne kompleksne odnose, ki niso bili vsi nujno odklonilni oziroma v tem pogledu morda celo reakcionarni. Moderna je oblikovala ne le vsebino, pomen in smisel modernistične umetnosti, temveč tudi njegovo obliko, zlasti ta pa je imela povratno potujitveno moč ter moderni svet in subjekt v njem povsem denaturalizirala. Kajti četudi je treba retoriko preloma nekoliko relativizirati, ni mogoče zanikati, da je v modernizmu v primerjavi z dotedanjo literarno tradicijo (in prejšnjimi prelomi) prišlo do korenitih sprememb, ki so bistveno preoblikovale vse ravnine literarnega teksta oziroma vse deležnike literarnega sistema.

Točki, kjer se je modernizem oddaljil tako od neposredne tradicije kot od lastne sedanjosti, sta bili *reprezentacija* oziroma *jezik* ter *subjekt*. V tem poglavju bom obravnaval prvo. Pri tem se bom naslonil na delo *The Concept of Modernism* (prvič izšla 1990) Astradurja Eysteinsona. Islandski komparativist je svojo študijo zastavil primerjalno; kot kritični pregled dosedanjih pomembnejših teorij modernistične literature. Njegova metoda temelji torej na izpeljevanju iz tujih modelov, predvsem na iskanju njihovih presečnih množic ter na prevpraševanju ustaljenih konceptov in na njihovem dopolnjevanju. Na ta način skuša izdelati širšo teorijo modernistične literature, ki bi zajela čim večjo množico pojavov, tako v smislu heterogenih tokov in skupin znotraj modernizma kot specifičnosti znotraj različnih nacionalnih literatur, predvsem tistih, kjer se je modernizem razvil relativno pozno (po drugi svetovni vojni), zaradi česar je izredno uporabna tudi za slovensko književnost. Pri tem se mi zdi pomembno zlasti to, da se Eysteinson kljub temu, da koncept modernizma oblikuje na ozadju oziroma v razliki z realizmom, relativno izogne vrednostni hierarhizaciji tega razmerja, da torej modernizma ne definira kot prelomnega v smislu večje umetniške vrednosti ali večje *literarnosti*. To stori na način, da realizem kot literarnozgodovinsko periodizacijsko oznako v tej enačbi zamenja z »realističnim diskurzom«, ki je širši, realizmu nadredni in ne zgolj nanj omejeni pojem.

Modernizem kot »ukinjanje realističnega diskurza«

Osnovna točka konsenza o modernizmu, ki jo je najti pri večini avtorjev, obravnavanih v monografiji *The Concept of Modernism* Astradurja Eysteinsona, je razumevanje modernistične umetnosti kot odklona, subverzije oziroma upora tedanji literarni in estetski tradiciji, kot radikalne spremembe paradigme. Vsak korak naprej pa je že korak v drugo smer, ideje o naravi tega upora se zdijo na prvi pogled povsem nezdružljive (Eysteinson 1992: 2). Glavno težavo vsakega pristopa do modernistične literature vidi avtor v tem, kako povezati na eni strani izrazito subjektivistično poetiko, ki se osredotoča na individualno izkušnjo do te mere, da je edina realnost besedila pravzaprav duševnost protagonista oziroma protagonistov, ter na drugi strani izrazito antisubjektivistično oziroma impersonalno poetiko, kjer gre z besedami T. S. Eliota za »pobeg od čustva« oziroma »pobeg od osebnega«, ki jo v prozi navadno povezujemo z deskriptivno tehniko, reizmom oziroma novim romanom. Po Eysteinsonovem mnenju je obe estetiki mogoče povezati le tako, da ju razumemo kot radikalno zanikanje razmerja med subjektom in zunanjo realnostjo, kakršnega so vzpostavljale tradicionalne literarne oblike (Eysteinson 1992: 27–28).

Pri tem se nasloni na Lukácsevo (Eysteinson 1992: 29) opažanje, da je modernizem po eni strani »presekal bistvene povezave med subjektivno izkušnjo in objektivno realnostjo«, po drugi strani pa ravno v tem vidi »nasilno družbeno (to je protidružbeno) držo«. V primerjavi z Lukácsom Eysteinson (1992: 16) temu odvzema negativni ideološki predznak in na ta način modernizem začrta ne le kot estetski projekt, pač pa tudi neke vrste kulturno gibanje. Eno je z drugim sicer neločljivo povezano: »modernizem obsega osnove adverzativne, protivne kulture [*adversary culture*]; tako da razveljavlja družbeno izkušnjo, ki jo v prvi vrsti zastopa meščanska družba; tako da problematizira in skuša prekiniti prevladujoče načine komunikacije v tej družbi«. Še drugače, je »modernizem poskus *prekiniti* moderno, ki jo živimo in razumemo kot družbeni, če ne "normalni" način življenja« (Eysteinson 1992: 222). Gre torej za prelom med družbeno in estetsko moderno, ki ga je med prvimi zabeležil že Calinescu. V nekoliko širši, kulturni perspektivi modernizem zastopa »drugo«, morda celo »Drugo« moderno, potlačene, na rob odrinjene vsebine in forme:

[P]ri tem ne gre za odslikavo prevladujočih pogledov na »napredek« družbene moderne, ampak raje za »reprodukcijo« njegovega negativnega ali njegovega »drugega«, to je družbene izkušnje, ki oporeka »uradni« ideologiji koherence in napredka, ki sta prepletena s tehnološkim in kapitalistično-ekonomskim razvojem. Še več, ta kulturna negacija se manifestira v uporabi proti tradicionalnim pripovednim oblikam. Zato lahko modernizem v kulturnem smislu predstavlja »drugo moderno« [*the other modernity*], ta kulturna funkcija pa ima za takorekoč nujno posledico negacijo prevladujočih literarnih in estetskih tradicij.

Eysteinnsson 1992: 38

Modernizem opravlja torej kulturno funkcijo kritike moderne dobe, njegove – kot bomo brali pri Paulu Sheehanu – izrazito humanistične »ideologije koherence in napredka«, torej že omenjene ideje progresizma. To počne tako skozi svojo vsebino, a najprej že s samo svojo obliko. Ta je za bralca »čudna«, »nenavadna«, »tuja«, »nelogična«, »nesmiselna«, celo »neberljiva« – tako na ozadju prevladujočih načinov komunikacije v družbi kot v primerjavi z literarno produkcijo pred modernizmom. Iz tega izhajata dva zelo pomembna uvida. Prvič, če modernizem ne problematizira le literarne tradicije, ki ji predhodi, temveč širše, konvencionalne oblike sporazumevanja v družbi, ki so trajnejše in morda, kot bom prikazal v naslednjem poglavju, celo prirojene, potem njegova *čudnost*, *nenavadnost*, *tujost* itd. velja za današnjega bralca v relativno enaki meri kot za sočasnega³⁵. In drugič, iz tega izhaja, da morata biti tradicionalna oziroma realistična literatura in ustaljena družbena komunikacija na nek način povezani.

Literarni realizem oziroma širše, literatura, ki uporablja realistični diskurz mora biti torej tista, ki je v tesnem stiku s prevladujočimi komunikacijskimi in pragmatičnimi funkcijami jezika oziroma ki se zanaša na normativni, sporazumevalni jezik. »Realizem skuša zmanjšati ali izbrisati razliko relativne meje med literaturo in "običajnim" družbenim diskurzom. [... R]ealistični diskurz v literaturi konstantno vzdržujejo in motivirajo dominantne oblike kulturne reprezentacije vsakokratne družbe« (Eysteinnsson 1992: 186

³⁵ To bi veljalo seveda empirično preveriti, toda če se samo nekoliko ozremo po popularni kulturi ali množičnemu bralstvu (tudi bralcih znotraj šolskega sistema), se zdi, da trditev drži – modernistična literatura z redkimi izjemami v množični javnosti velja za paradigmatični primer težko razumljive ali celo neberljive literature. Gotovo pa je tujost modernizma danes relativno manjša zaradi vzpostavljenega horizonta pričakovanja, ki je posledica kanonizacije modernističnih del in njihove vključenosti v splošno-izobraževalni proces.

in 195). Modernizem tako po Eysteinsonu (1992: 179–241) »prekinja realistični diskurz« oziroma prizadeva tako realizem v dojetanju predmeta, znotrajbesedilne vsebine, kot realizem v načinu njegove prezentacije. Podobno trdi tudi Roland Barthes (v Potolsky 2006: 109–110), ki meni, da gre pri realizmu (oziroma, natančneje, pri realističnem diskurzu) za nabor konvencij, ki pa so tako znane, da se zdijo »naravne«.

Barthes iz tega izpelje izrazito odklonilno oziroma kritično stališče, ki se bistveno ne razlikuje od tistega, ki so ga imeli do realistične literature mnogi modernistični avtorji³⁶. Vendar to stališče zadeva predvsem nekakšen družbeni učinek literature, ki ga realizem oziroma realistični diskurz v literaturi s prevzemanjem ali zrcaljenjem konvencionalnih načinov jezikovne reprezentacije naj ne bi imel – v nasprotju z modernizmom, ki razbija konvencije. Iz časovne distance smo danes do tega seveda upravičeno skeptični. Modernistična potujitev skozi formo je le eden od načinov preseganja bralčevih idejnih predstav in habitusa. Poleg tega takšno vrednotenje realizma ni v skladu s številnimi modernističnimi praksami, ki sebe razumejo kot »resnični« oziroma »resničnejši« realizem. Tudi Eysteinson je mnenja, da je modernizem na nek način ponovno iskanje realnosti in da razmerje med modernističnimi in realističnimi elementi ni vedno ali v vseh delih, ki jih sicer upravičeno štejemo med modernistična, povsem antagonistično ali izključujoče. Na nek način bi lahko trdili, da je potujitev modernistične forme še toliko izrazitejša, kadar je prepletena z realističnim diskurzom in ga prekinja znotraj posameznega teksta³⁷.

Vendar pa se z uvedbo pojma »prekinjanje realističnega diskurza« deloma tudi Eysteinson sam ne izogne antagonizmu med modernizmom in realizmom, temveč ga še krepi z njuno ahistorično zastavitvijo. Ahistoričnost tega odnosa bom v nadaljevanju skušal omejiti s pojmom desubjektivizacije subjekta, prekinjanje realističnega diskurza

³⁶ Na primer: realistična »[k]onsistentna in koherentna pripovedna oblika se modernistom kaže kot neavtentičen, neprepričljiv umetniški konstrukt, ki ustvarja deformirano podobo sveta« (Bavec 2009: 174).

³⁷ Zato mnoga izrazito eksperimentalna dela danes omenjamo bolj kot vzorčne primere posameznih smeri ali struj znotraj modernizma, medtem ko se s poglobljenim branjem in z različnimi literarnovednimi metodami vračamo h klasikom modernizma. Razlog za to je morda tudi recepcijski: teorija univerzalnosti pripovedi, o kateri bom več pisal tudi v nadaljevanju, predpostavlja, da skuša bralec vedno, ne glede na obliko pripovedi oziroma formo teksta, konstruirati nekakšno zgodbo (glej Pavlič 2014, kjer se ukvarja z narativizacijo moderne lirike). To pomeni, da je težnja po konstrukciji smisla in pomena narojena, kar ima za posledico, da so se v kanonu obdržala predvsem dela, ki te težnje vsaj deloma zapolnjujejo.

pa natančneje in teoretično manj obremenjeno prevrednotiti z navezavo na pojem »izguba pripovednosti« Paula Sheehana ali opisno z rabo modernističnih in drugih pripovednih postopkov – modernizacijo pripovednega diskurza³⁸. To rešitev nakaže že Eysteinnsson sam. Po eni od njegovih definicij prekinjanja realističnega diskurza namreč modernistična literatura prekinja, pervertira, preureja tradicionalno (in v smislu realističnega diskurza »real(istič)no«, »normalno« oziroma pričakovano) pripoved oziroma tradicionalne ali konvencionalne pripovedne postopke, s čimer zabrisuje zgodbo. »Ena definicija modernizma bi tako bila, da nasprotuje izdelovanju realnosti [*reality-fabrication*], ki bi bila lahko povzeta v "zgodbo" oziroma situacijo, ki jo je mogoče z lahkoto preoblikovati na družbeno-pragmatični način« (Eysteinnsson 1992: 187). Gre torej za zabrisovanje zgodbe oziroma razbijanje in deformacijo kavzalne, temporalne in splošne racionalne logike, kar Sheehan (2004: 19) imenuje »loss of narrativity«, izguba pripovednosti.

T. i »realistični diskurz« so torej temeljne postavke pripovedi; »razbijanje realističnega diskurza« pa je konkretno vezano na modernistično kršenje in preoblikovanje konvencij jezikovne reprezentacije zgodbe oziroma temeljnih konvencij pripovedi. Tipične modernistične in druge pripovedne postopke bom opisal v zadnjih poglavjih prvega dela disertacije, še pred tem pa moram modernistični prelom na ravni reprezentacije, ki sem ga opisal v tem poglavju, postaviti v širši kontekst antihumanizma in desubjektivizacije modernega človeka. Na ta način bo jasnejša tudi povezava pripovedi in subjekta, torej povezava rabe modernističnih pripovednih postopkov, ki razbijajo pripoved in zabrisujejo zgodbo, s specifičnim subjektom modernistične literature.

³⁸ Kot bom pojasnil v nadaljevanju k desubjektivizaciji subjekta pripomorejo tudi številni drugi postopki, ki jih je modernizem prevzel iz tradicije, zato ne moremo govoriti o »modernističnih« postopkih, kakor da bi bili značilni zgolj za modernizem. Zaradi tega bom v nadaljevanju raje rabil širšo oznako »modernizacija pripovednega diskurza«.

MODERNI SUBJEKT IN (NE)SUBJEKT MODERNIZMA

Že Eysteinnsson (1992: 25 in 33) je ugotavljal, da je modernizem »subverzija tradicionalnega humanizma« in »radikalno razsrediščenje človeka«. Poleg reprezentacije je modernizem v primerjavi s tradicijo namreč definicijsko preoblikoval tudi subjekt – in s tem globinsko strukturo – literarnega teksta. Subjekt modernistične umetnosti je decentraliziran, desubstancializiran in končno desubjektiviziran; tako da ga včasih skoraj že več ni smiselno označevati kot (tradicionalni/moderni) subjekt; pač pa bi ga lahko imenovali kar ne-subjekt³⁹. V pričujočem poglavju bom skušal prikazati, katere so te spremembe in kako se prekrivajo s t. i. »prekinjanjem realističnega diskurza« oziroma, bolje, rabo modernističnih in drugih pripovednih postopkov. Med obema točkama preloma je namreč jasna vzročno-posledična vez, četudi si je obenem težko zamisliti, kaj je vzrok in kaj posledica: modernizacija pripovednih postopkov ima za posledico desubjektivizacijo modernega subjekta, velja pa relativno tudi obratno.

Pri gradnji modela subjekta modernistične literature oziroma, specifično, romana se bom naslonil predvsem na že omenjenega Paula Sheehana in njegovo monografijo *Modernism, Narrative and Humanism* (prvič objavljena 2002) ter *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (prvič objavljena 1989) Charlesa Taylorja. Sheehan v svoji eklektični študiji modernizem raziskuje v okviru širšega filozofskega in kulturnega obrata od humanizma oziroma humanizmov, pri tem pa izhaja iz natančne študije angloameriškega modernističnega romana. Za razliko od slednjega je delo Charlesa Taylorja čvrsteje umeščeno v zgodovino filozofije in se literature dotika le mimogrede, v poglavju o epifaniji, ki jo bom tudi sam še omenjal v nadaljevanju. Vseeno pa je Taylorjeva razprava izredno uporabna za razumevanje modernega subjekta in njegovega razvoja, kar nam bo služilo kot podlaga za oris subjekta v modernistični literaturi oziroma romanu.

³⁹ Četudi bi bila ta možnost elegantnejša, pa v nadaljevanju vseeno raje uveljavljam opisno definicijo »desubjektivizacije subjekta«. Razlog za to je, da v večini obravnavanih del slovenskega modernističnega romana desubjektivizacija ni tako radikalna ali totalna, da bi se pojavljal ne-subjekt. Po drugi strani je tudi tam, kjer se ne-subjekt pojavlja, predhodno prisoten proces desubjektivizacije, katerega končna posledica je ne-subjekt. Glavna tema modernističnega romana je tako pogosto potek tega procesa.

Modernizem kot antihumanizem

Modernizem je po Paulu Sheehanu (2004: ix–x) del kritičnega angažmaja, ki ga avtor poimenuje »antropometrični«, kar dobesedno pomeni »meritev dimenzij in proporcev človeškega telesa«, v Sheehanovi apropiaciji pa »jemati mero človeku: kot transcendenčni kategoriji, empirični realnosti ali kot prilagodljivemu, nedoločenemu postajanju«. Kasneje to sicer izredno pomenljivo oznako opusti in modernizem izrecno veže na antihumanizem, četudi bi bila morda še primernejša oznaka posthumanizem. Razlika med obema pojmomoma je predvsem interpretativna: antihumanizem naj bi bil aktivno in radikalno prizadevanje za zlom hegemonije humanizma, medtem ko si posthumanizem že za izhodišče jemlje inherentno nestabilnost humanizma (Ryan et al 2011: 1213).⁴⁰ Kakorkoli že, to pomeni, da moramo, tako kot smo morali za razumevanje modernistične reprezentacije osvetliti realizem oziroma t. i. realistični diskurz, tudi za razumevanje antihumanizma najprej pretresti humanizem.

V filozofiji je humanizem diskurz modernega subjekta, ki izhaja iz kartezijanske tradicije razuma, logike, kognicije, refleksije, ki jim je Kant pridružil moralne kategorije odgovornosti, dolžnosti, spoštovanja, samoobvladovanja in delovanja. V samem temelju humanizma sta ideji avtonomnosti: človek je merilo vsega, proizvajalec vseh možnih pomenov, ter ideja gospostva: človek je gospodar nad samim sabo in svetom (Sheehan 2004: 6). Kot smo videli v prerezu družbeno-zgodovinske moderne, so te predpostavke močno zamajale misli Nietzscheja, Freuda itd., pa tudi znanstvena in druga odkritja ter različni zgodovinski in družbeni procesi. Kar pa je za moja razmišljanja o modernizmu izrednega pomena, je, da Sheehan (2004: 9–10) humanizem oziroma humanistični filozofski diskurz, ki zastopa pojem človeškega, tesno povezuje s pripovedjo oziroma pripovedovanjem:

Frank Kermode definira zgodbo kot "ureditev, ki počloveči čas, tako da mu daje obliko". To pomeni, da je pripoved oblikovana po človeku [»human-shaped«]. Je edinstveno človeški način urejanja in osmišljanja surove snovi eksistence. Hkrati pa, kar je še pomembneje, način, kako

⁴⁰ Sam ohranjam termin antihumanizem tudi zaradi neposrednejše navezave na slovensko literarnovedno tradicijo – glej poglavje o razvoju modernizma kot literarnozgodovinskega periodizacijskega pojma na Slovenskem.

negotovost in potencialni kaos osebne izkušnje dojemati kot nujnost. Če poenostavimo, zgodbe o samih sebi pripovedujemo zato, da dajemo našim življenjem smisel in namen, zgodbe o naši vrsti pa zato, da obvarujemo pomembno razliko med človeškim in nečloveškim. To je povraten proces: že sam obstoj pripovedi predvideva razliko, ločitev od narave (ki seveda ni organizirana v pripoved), in oblike pripovedi, ki obstajajo, podpirajo to ločitev.

Spoznanje o tem, da je pripoved za človeka nekaj bistvenega, se tesno povezuje z Eysteinsonovimi ugotovitvami o t. i. realističnem diskurzu, ne nazadnje pa je tudi njihova poglobitev. Pripovedovanje je torej ena od definicijskih lastnosti človeka oziroma subjekta, z njim vsak zavestni trenutek osmišljamo in urejamo sebe in svet, v katerem živimo, o sebi in svetu gradimo smiselno in koherentno zgodbo. Z besedami Frederica Jamesona (Abbot 2002: 1) je pripovedovanje »osrednja funkcija in značilnost človeškega uma«. Ali znova s Sheehanom (2004: 45): »subjektiviteta« je sama rezultat pripovedi. Pripoved oblikuje in je istočasno osrednje orodje človeške zavesti oziroma njegove subjektivitete, identitete. Pripoved je vsebina in oblika posameznikove duševnosti; tesno je povezana s spominom, z našim razumevanjem časa oziroma védenjem sploh ter z našim pojmovanjem, kaj so lastnosti *človeškega* (Abbot 2002: 3–13). Za pripoved in človeka torej enako kot za zvezo med prekinjanjem pripovednosti in desubjektivizacijo modernega subjekta velja tautologija: ljudje smo, ker pripovedujemo, in pripovedujemo, ker smo ljudje.

Pri tem moramo seveda pripovedovanje razumeti v njegovem najširšem oziroma najsplošnejšem smislu: kot reprezentacijo dogodka ali niza dogodkov (Abbot 2002: 12), kot tisto dejanje, ki ga izvajamo vsakodnevno, neprestano in pogosto celo nehote ali nezavedno (kot misel). Iz tega izhaja, da pripovedovanje oblikujejo konvencionalni načini reprezentacije, ki izhajajo iz prevladujočih načinov komunikacije v družbi oziroma kulturi – gre torej za diskurz, ki smo ga v prejšnjem poglavju imenovali realistični. Iz tega pa še naprej sledi dvojje. Prvič, da je realistični diskurz – diskurz humanizma oziroma *človeški* diskurz. In drugič, da ima vsako prekinjanje slednjega, vsaka »izguba pripovednosti«, kot to večkrat imenuje Sheehan (2004), za rezultat sprevračanje oziroma desubjektivizacijo modernega subjekta, in da lahko ta specifični *poseg* modernizma razumemo v sklopu antihumanistične misli. Tudi na tem mestu se zdi torej smiselno

sintagmo »prekinjanje realističnega diskurza« zamenjati z modernizacijo pripovednega diskurza.

Po Sheehanu (2004: 14) gre pri desubjektivizaciji subjekta za iskanje prostora za Drugo oziroma *nečloveško* znotraj samega subjekta. To je najbolj razvidno na motivno-tematski ravni, kjer Sheehan (2004: 8) pojem nečloveškega razdeli na tri kategorije: podčloveško (*the subhuman*) ali živalsko, paračloveško (*the parahuman*) ali mehansko in preterčloveško (*preterhuman*) ali transcendenčno. Na tem mestu sicer velja opozoriti na določene teoretične nedoslednosti ali vsaj nejasnosti, saj so kategorije nečloveškega, čeprav jih raziskuje skozi romane Jamesa Conrada, D. H. Lawrencea, Virginie Woolf in Samuela Becketta, med sabo včasih do neprepoznavnosti premešane. Tako recimo pojem nezavednega Sheehan enkrat orisuje kot skoraj mehanski impulz (paračloveško), drugič je to nekaj, kar človeka znova približuje živali (subčloveško). Za lažjo predstavo lahko zato kategorije ponazorimo z nekaj lastnimi primeri: za desubjektivizacijo subjekta s kategorijami živalskega gre npr. pri Kafkovi *Preobrazbi*, za desubjektivizacijo subjekta s kategorijami mehanskega pri že omenjenem futurističnem kiborgu, za desubjektivizacijo subjekta s kategorijami transcendenčnega pa bergsonovski temeljni jaz pri Virginii Woolf.

Vendar pa je zgoraj opisana nedoslednost v Sheehanovi obravnavi po svoje tudi razumljiva. Prvič, zaradi kompleksne narave pojma Drugega, ki zajema iracionalno, nezavedno, tuje, manjšinsko ... skratka, vse, kar nek ustaljeni družbeni diskurz (to je realistični diskurz) izključuje, potlači in kar se od njega radikalno razlikuje. Zato gre najbrž vztrajati pri sinkretični obravnavi kategorij nečloveškega. In drugič, tudi zaradi nedoločljivosti kategorije človeškega, saj gre pri modernizmu navadno za to, da »zgolj« razkriva, kako nečloveški človek v resnici je. Modernizem ne želi ali ne more dajati končnega odgovora o tem, kaj je človeško, gre šele za iskanje oziroma »merjenje« človeka. Za spoznanje, da je človek sam njegovi lastni Drugi, bodisi »racionalna žival, stroj s čustvi, bodisi samo sebe premagujoča entiteta [*an overcoming entity*]« (Sheehan 2004: 191–192). Vsekakor pa gre v vseh treh primerih nedvomno za modernistično desubjektivizacijo modernega subjekta; proces, ki si ga bomo še nekoliko podrobneje ogledali v naslednjem podpoglavju.

Moderni subjekt in subjekt v modernizmu

Moderni subjekt je produkt zahodne moderne in kot tak historično in sociološko pogojen, ne pa neka naravna danost. Če pogledamo slovarsko definicijo, lahko že iz nje razberemo glavne kategorije subjektivnosti: subjekt je »kdor čuti, misli, deluje«, je torej nekakšno središče zaznave, mišljenja oziroma razuma ter volje. Zadnji dve kategoriji pa ne le pogojujeta, temveč že kar nujno predvidevata subjektovo aktivno naravo v razmerju do sveta in sebe. Kot smo videli v prejšnjem poglavju, subjekt sestavlja oziroma vzpostavlja realistični diskurz – subjekt sem, ker pripovedujem o sebi in svetu, in ker pripovedujem o sebi in svetu, sem subjekt.

Zametke modernega subjekta pravzaprav odkrivamo že v antiki, pri Platonu. Že Platon je kot zaželeno vzpostavil dominanco razuma nad hotenji oziroma strastmi; šele obvladovanje samega sebe z razumom naj bi posamezniku prineslo enotnost. K središčni vlogi samoobvladovanja z razumom sta prispevali tudi krščansko in židovsko versko izročilo, slednje pa sta v ospredje postavila znova Descartes in Kant na drugem koncu te kronologije, kjer se moderni subjekt dokončno vzpostavi. In sicer se v razsvetljenskem humanizmu vzpostavi kot odtujeni jaz (*disengaged self*), ki je s pomočjo instrumentalnega razuma sposoben objektivizacije ne le okolice, ampak tudi lastnega telesa, lastnih čustev, nagnjenj, strahov in gonov, s čimer doseže tolikšno distanco in samo-obvladovanje, da lahko deluje racionalno (Taylor 1992: 159). Na ta način je določena trdna meja med psihičnim in fizičnim, med notranjostjo in zunanostjo subjekta – človek, bitje instrumentalnega razuma, je gospodar ne zgolj samega sebe, ampak celotnega sveta (Taylor 1992: 163). Na tem mestu torej vidimo tudi, zakaj zgolj *sebe zavedajoči se jaz*, ki ga Stephen Spender vzpostavlja kot definicijsko značilnost modernističnega subjekta v poglavju o razvoju modernizma kot periodizacijskega pojma, sam po sebi še ni dovolj – to je namreč že ena od lastnosti modernega subjekta⁴¹.

⁴¹ Ironija, ki izhaja iz odtujenosti jaza, je sicer ena prevladujočih potez modernizma, vendar ne more biti definicijska. Lahko pa jo imamo za eno definicijskih lastnosti celotne moderne umetnosti (umetnosti, ki nastaja v družbeno-zgodovinski moderni): posebno v romanu lahko opazimo, da se ironija v večji meri pojavlja vse od francoskega razsvetljenskega romana naprej.

Skoraj istočasno z razvojem modernega subjekta sledimo tudi zgodovini kritike gospostva razuma – antihumanistični misli. Na eni strani romantiki, na drugi strani Nietzsche, medtem ko si je frankfurtska šola izposojala od obeh strani, so po Taylorju (1992: 260) razvijali idejo, da lahko hegemonija racia zaduši subjekt, da razumsko samobvladovanje nima za rezultat zgolj gospostva nad samim sabo (*self-domination*), ampak tudi zaslužjenje samega sebe. Znotraj te »dialektike razsvetljenstva« se lahko razum, ki nosi obljubo emancipatorne sile, spremeni v svoje nasprotje. Pri tem je dialektika razsvetljenstva koncept, ki sta ga teoretika frankfurtske šole, Horkheimer in Adorno, uvedla za opis ravno te paradoksalne narave razsvetljenstva, ki je »mit« preganjalo tako, da je delalo mit iz razuma:

Mit prehaja v razsvetljenje, narava pa v golo objektivnost. Ljudje plačujejo okrepitev svoje moči z odtujenostjo od tega, nad čimer izvajajo svojo moč. Razsvetljenje se vede do reči kot diktator do ljudi. Pozna jih, kolikor more z njimi manipulirati. Človek znanosti pozna stvari, kolikor jih lahko izdela. Tako njihova *nasebnost* postaja *zanj*. V spremembi se razkriva bistvo stvari kot že vedno isto, kot substrat gospostva. Ta identiteta konstituira enotnost narave. Magično zaklinjanje ni predpostavljalo niti enotnosti narave niti enotnosti subjekta. Obredi šamanov so se obračali na veter, dež, kačo tam zunaj ali na demona v bolniku, ne pa na snovi ali eksemplarje. Duh, ki se je ukvarjal z magijo, ni bil en in isti; spreminjal se je s kultnimi maskami vred, ki naj bi bile podobne mnogim duhovom. Magija je krvava neresnica, toda v njej gospostvo še ni zanikano s tem, da se – transformirano v čisto resnico – jemlje za podlago svetlu, ki mu zapada.

Horkheimer in Adorno 2002: 23⁴²

Za opis zgornjih procesov izgube temeljnih lastnosti subjekta uvajam pojem »desubjektivizacija subjekta«. Z desubjektivizacijo subjekta mislim torej na odvzemanje oziroma izgubo zgoraj opisanih posameznih lastnosti subjektivnosti, ki je v modernizmu navadno povezana z izgubo/prekinjanjem realističnega diskurza/pripovednosti ali modernizacijo pripovednega diskurza. Lastnosti, ki jih subjekt v desubjektivizaciji izgublja, so najpogostejše: (instrumentalna) racionalnost, enotnost, usrediščenost, (svobodna) volja, smisel ... Med različnimi procesi desubjektivizacije sta že nekajkrat

⁴² Citirani odlomek je izredno pomemben tudi zato, ker se poleg temeljne dvojnosti razsvetljenstva dotakne tudi postvarelosti človeka in ker omenja magičnost oziroma šamanistične prakse kot izvor neenotnosti subjekta – gre za dva pomembna motiva slovenskega modernizma.

omenjeni (npr. pri Kosu) decentralizacija in desubstancializacija. Decentralizacija pomeni izmaknjenje središča subjekta izven njega, najpogosteje se kaže kot odvzem svobodne volje ali *poroznost* v stiku s svetom – meja, ki deli notranjost subjekta/zunanjost objektnega sveta ali tudi več subjektov, je prepustna, dopušča prehode in spajanja – ali sploh manko kakršnega koli središča (t. i. »človek brez lastnosti«). Desubstancializacija pa pomeni, da subjekt nima trdne in enotne substance, posledično ni več trdna, enotna entiteta, nima (enega) središča, ampak je tok zavesti, fluiden in brezobličen, razpada in se sestavlja, enotna perspektiva se zlomi v večperspektivnost.

Ker je med decentralizacijo in desubstancializacijo, kot gotovo izhaja tudi iz opisa, nemogoče vedno in povsod z natančnostjo ločevati, pojma zajemam v nadredni termin desubjektivizacije. V prozi se proces desubjektivizacije najpogosteje udejanja z modernističnimi pripovednimi postopki, med katerimi je najpogostejši t. i. tok zavesti. Vendar pa raba modernističnih ali moderniziranih tehnik sama zase še ne more biti zadosten pogoj za globinsko določitev neke proze kot modernistične. Modernistična v pomenu pripadnosti modernističnemu literarno-zgodovinskemu obdobju je šele tista proza, kjer se desubjektivizacija na ravni pripovednih postopkov oziroma notranje strukture prepleta z desubjektivizacijo na ravni motivno-tematskih enot oziroma obratno.

Pri tem ne gre samo za umestitev modernizma v širši družbeno-zgodovinski, duhovno-zgodovinski kontekst dobe, ampak tudi za vzpostavitev celostne definicije modernističnega romana. Ta definicija mora biti obenem dovolj široka, da bo zajela tudi morebitne transformacije modernističnega romana po drugi svetovni vojni, pa vendar dovolj natančna, da jo bo mogoče s čim manj zadregami aplicirati. Zavedam se namreč, da je desubjektivizacija subjekta pomembno odvisna od posamezne interpretacije. V povezavi desubjektivizacije subjekta in modernizacije pripovednega diskurza bo torej lahko interpretativna metoda svojo prepričljivost preverjala na vseh ravneh in ob vseh elementih romanesknega dela. Še preden pa preidem na analitični oziroma *slovenski* del naloge, bom na kratko predstavil še nekatere ključne pojme, povezane z modernističnim romanom, ter povzel glavne značilnosti modernističnega romana.

Tok zavesti in notranji monolog

Tok zavesti je pripovedni postopek, ki ga lahko neposredno povežemo tako z modernizacijo pripovednega diskurza kot z desubjektivizacijo subjekta. Termin »tok zavesti« je, kot že omenjeno, definiral Bergsonov učenec William James. Z njim je označil neprestano, kaotično gibanje naše zavesti, pretočnost njene vsebine, ki zaobjema poleg misli tudi spomine, čustva, različne čutne vtise, fantazije itd. (Kern 2011: 87). William James (Kern 2011: 87) je po prvi opredelitvi, v predavanju iz leta 1899, poleg »toka« ponudil še druge metaforične, bolj prostorske in morda celo ustreznejše opise: »zaporedje stanj ali valov oziroma polj ..., ki sestavljajo naše notranje življenje«, vendar pa je tok zavesti tisto poimenovanje, ki ga je nazadnje prevzela literarna veda. Dejanje poimenovanja seveda še ne pomeni, da je tok zavesti iznajdba modernizma. Kot so pokazale kasnejše analize, se tok zavesti v manjši meri pojavlja že v Tolstojevi *Ani Karenini* (1873–1877), prvi roman toka zavesti, v katerem je pripovedni postopek uporabljen skozi celotno delo, pa je treba pripisati Edouardu Dujardinu; njegov *Les lauriers sont coupés* (»Drevesa so posekana«) iz 1887 velja za enega redkih simbolističnih romanov (Kern 2011: 88).

Edouard Dujardin je sicer narativno tehniko svojega romana poimenoval »notranji monolog«. To je termin, ki se pogosto uporablja zlasti v teoriji pripovedi. Pojma sta večinoma sinonimna, četudi je med njima mogoče ločevati: v psihološkem pomenu je tok zavesti »vsebinski moment«, notranji monolog pa »tehnika, ki ga prezentira« (Škulj 1998: 65). Tok zavesti bi torej lahko pojmovali kot psihološki opis dogajanja (moderne) človeške zavesti, kot širši pojem od notranjega monologa. Notranji monolog pa kot specifični način organiziranja pripovedi, s katero pisatelj simulira neposredno dogajanje v zavesti pripovedovalca ali literarne osebe oziroma po Kosu idr. (2009: 268) »poskuša zbuditi iluzijo neposrednega predstavljanja psihičnih vsebin in procesov na različnih stopnjah zavesti«. Sam bom izraza, razen izrecno, ko bom skušal izpostaviti opisano razliko med vsebino in pripovedno tehniko, uporabljal sinonimno.

Saša Benulič (Zupan Sosič 2015: 188) našteva naslednje lastnosti notranjega monologa (oziroma toka zavesti):

[P]revlada vzkličnih, vprašalnih in eliptičnih stavkov ter nedokončanih povedi, prevlada prve osebe, opuščanje osebnih zaimkov, pojav osrednjih besed na začetku stavka in njihova večkratna ponovitve, opuščanje napovednih stavkov in grafičnih zapisov citatov (narekovajev), notranja oziroma subjektivna perspektiva ali lokalizacija, neologizmi, besedne igre, slengizmi, vulgarizmi in pomensko neustrezne besede.

Važnejša kot med notranjim monologom in tokom zavesti je distinkcija med notranjim monologom in doživljenim govorom (tudi polpremi govor ali prosti odvisni govor). Ta se po Alojziji Zupan Sosič (2015: 188) v slovenski literarni vedi naslanja predvsem na slovnično kategorijo prve in tretje osebe – notranji monolog je pisan v prvi, doživljeni govor pa v tretji osebi. Za doživljeni govor je tako značilna posebna »dvojnost«⁴³, v njem se namreč prepletata perspektiva (navadno tretjeosebne oziroma avktorialnega) pripovedovalca in literarne osebe, pripovedovanje in notranji monolog. H. Porter Abbott (Zupan Sosič 2015: 188) to prilagoditev razlaga »kot neke vrste ventrilokvizem različnih glasov brez kažipotov, kot sta npr. interpunkcija in atribucija«. Abbott med notranjim monologom in doživljenim govorom razlikuje tudi po obsegu ali zaokroženosti: notranji monolog je tako »obsežnejši sestav, v celoti podrejen zavesti posamezne literarne osebe, vključujoč nepretrgane odlomke prvoosebne pripovedi ali dele besedila, ki vsebujejo neprekinjene in neusmerjene neposredne misli«. Kadar so ti odlomki manj obsežni in prekinjani, gre torej za doživljeni govor.

Za nadaljnjo razpravo je pomembna tudi interpretacija toka zavesti (oziroma notranjega monologa) s strani Franca Morettija, kot jo je prikazal v svoji monografiji *Modern Epic* (1996). Po Morettiju (1996: 124) je tok zavesti tesno povezan z modernim mestom oziroma z metropolo: »tok zavesti metropoli priskrbi formo, njenim prebivalcem pa perspektivo«. Njegov razvoj, zlasti pri Joyceu, povezuje z oglaševanjem, vzporednice pa najde še z izložbenim oknom in spogledovanjem. Vsem naštetim oblikam je skupno to, da ponujajo gole možnosti brez nuje kakršnekoli izbire in s tem obveze. Tok zavesti tako po Morettiju ni znak izjemne rahločutnosti in perceptibilnosti, ampak ravno obratno: raztresenosti, odsotnosti, nenazadnje pa selektivne, inteligentne pasivnosti, ki ni zgolj

⁴³ »Dvojnost tega govornega pojava odraža tudi terminologija; francoski termin *style indirect libre*, angleški *free indirect speech/discourse*, hrvaški slobodan neupravni govor in srbski slobodan indirektan stil označujejo pomensko nasprotnost že s kombinacijo nasprotujočih se izrazov.« (Zupan Sosič 2015: 188)

neaktivnost, pač pa ima tudi pozitivne kvalitete: receptivnost, raznoterost, odprtost svetu. Po drugi strani pa je to tudi »nedolžna pasivnost« – taka, ki gleda na bogastvo Zahodne metropole kot na nekaj danega, ki zanj ne čuti nobene odgovornosti. Gre za potrošniško družbo in za ideologijo možnosti⁴⁴. Medtem ko vsaka pripoved vsili izbiro ali izključitev, skuša tok zavesti obdržati polje možnega široko odprto (Moretti 1996: 143). Po Morettiju je zato tok zavesti »poslednji antropocentrični poskus« (Moretti 1996: 202), antihumanistična v Sheehanovem pomenu je zanj šele modernistična polifonija.

Za to, da se znajdemo v mestu besed, potrebujemo drugačno tehniko; šibkejšo slovnico, kot je ta, ki nam jo nudi zavest; ostrejšo, prekinjajočo sintakso: takorekoč jezikovni kubizem. In tok zavesti ponuja natančno to: preproste, fragmetirane stavke, kjer se subjekt umakne, da ustvari prostor invaziji stvari; parataktični odstavki, z na stežaj odprtimi vrati in z vedno dovolj prostora za še en stavek in še en dražljaj.

Moretti 1996: 134–135

V citiranem odlomku se mi zdita pomembna dva poudarka. Prvič, da je tehnika toka zavesti odprta svetu na način, da omogoča neprestane digresije, »potencialno dodajanje v neskončnost«. To je eden od razlogov, zaradi katerega mnoga modernistična dela ostanejo nedokončana (npr. Proustov romaneskni cikel), mnoga pa je mogoče povezati v nekakšne cikle ali pa zaradi njihove vsebinske in formalne povezanosti govoriti celo kot o »enem samem romanu« oziroma »eni sami zgodbi«. To bo toliko izraziteje pri avtorjih povojnega (slovenskega) modernističnega romana, ki bodo, kot bom pokazal, še okrepili njegovo navezavo na avtobiografski žanr.

⁴⁴ Njegova kritična ocena, da pasivnost modernističnih protagonistov razkriva »retoriko nedolžnosti«, je kar se tiče posameznih, posebno angloameriških modernističnih del, pogosto povsem na mestu, toda tako poenostavljanje in redukcija pomena sta tudi sporni. Po mojem mnenju Moretti sklepa prehitro, ko iz tega, da je tok zavesti v prozi pred in po *Ulikesu* navadno simptom izjemnih okoliščin (nevrotičnega, neuravnovešenega, norega uma, delirija, pijanosti, obsedenosti ali agonije, pogosto predsmerne itd.), v *Ulikesu* pa nato poteka ob vsakdanjem življenju povsem običajnih protagonistov; sklepa o izjemnosti, posebnosti Joyceovega romana. Namesto tega je treba dopustiti možnost, da gre pri tem tudi za intertekstualno razmerje – da je življenje v modernem svetu samo po sebi podobno intoksikaciji, fantastičnemu doživetju ipd. in da je mogoče s tokom zavesti opisati slehernika zato, ker je nevroza v moderni dobi nekaj povsem običajnega in splošno razširjenega. Modernistični odnos do moderne je, kot sem prikazal v poglavju o družbeno-zgodovinskem kontekstu modernističnega romana, pogosto ambivalenten: enako kot je verjetna fascinacija z moderno, je torej verjetna tudi njena implicitna kritika oziroma ambivalentna sočasnost obojega.

Drugič, še pomembneje, Moretti tok zavesti interpretira, kot da se v njem subjekt umakne, kar je na nek način diametralno nasprotno definicijam toka zavesti, ki so pogoste med njegovimi raziskovalci. Da je namreč tok zavesti tehnika skrajno subjektivistične proze oziroma da duševnost, jaz protagonista popolnoma zabriše zunanjo realnost besedila. Še bolje je na Morettijevo teorijo toka zavesti gledati kot na dopolnitev. Tako namreč pridemo do točke, na kateri je mogoče v isto paradigmo združiti npr. romane toka zavesti in francoski novi roman ter modernistične romane, ki ostajajo pretežno realistični, a v njih prevladujejo radikalno odtujeni, potujeni protagonisti. Subjekt modernističnega romana je torej skozi tehniko toka zavesti desubstancializiran in decentraliziran, torej desubjektiviziran, ravno v svoji skrajni osredotočenosti na duševne vsebine in v svoji ekstremni subjektivnosti; v skrajnih legah svoje subjektivne človeškosti odkriva torej nekaj tujega, odkriva nečloveško.

ZNAČILNOSTI MODERNISTIČNEGA ROMANA

Pri analizi slovenskega modernističnega romana se bom v glavnem osredotočal na hkratnost tipičnih modernističnih pripovednih postopkov, ki imajo funkcijo modernizacije pripovednega diskurza oziroma izgube pripovednosti po Sheehanu, ter na razumevanje modernega subjekta kot desubjektiviziranega. To imam za definicijski potezi modernističnega romana ter ju razumem tudi kot vzajemno prepleteni – če modernistična forma za posledico nima desubjektivizacije subjekta, je uvrstitev romana med modernistične lahko samo pogojna; velja pa tudi obratno – če se desubjektivizacija in desubstancializacija subjekta ne kaže tudi na ravni pripovedi, roman ne more biti dosledno modernistični. V nadaljevanju prikazujem nekatere značilne poteze modernističnega romana ter na kratko podajam povzetek nekaterih ključnih terminov, ki jih bom rabil pri analizi slovenskega modernističnega romana.

Pripoved in zgodba

Na ravni pripovedi prihaja v modernističnem romanu do fragmentacije oziroma zabrisa zgodbe. Namesto kavzalne in temporalne logike je tekst organiziran po načelu asociativnosti oziroma naključja, pogosto znotraj tehnike notranjega monologa oziroma širše, toka zavesti, ki s svojo skrajno subjektivnostjo pačita in ukrivljata objektivni svet zunaj zavesti oziroma ga v romanih s prvoosebim pripovedovalcem povsem izniči – zunanje objektivnosti ni, obstaja samo kot del duševne vsebine zavesti. Na jezikovni ravni lahko prihaja celo do alogičnosti, nesmiselnosti, nonsensa (z opuščanjem logične in sintaktične urejenosti stavkov; rabo neologizmov; opuščanjem ločil itd.) ali po drugi strani do goste metaforizacije in lirizacije pripovedi. Pripoved pogosto (prostorsko in časovno) širita relativno osamosvojena opis in esejizacija. Opis je na zgodbo pripet »kot nekakšno tihožitje«, funkcija katerega je pogosto prevrednotenje predmeta, zajetega z njim (Tygstrup 2007: 264); za slednjega si velikokrat vzame kaj vsakdanjega, navadnega ter s postopki rušenja avtomatizmov recepcije (Zupan Sosič 2011: 25) oziroma tehnikami

potujitve (npr. opis-uganka⁴⁵ ipd.) to prikaže kot nevsakdanje, tudi čudno, fantastično. Esezizacija, to je vpletanje krajših ali daljših nepripovednih razpravljalnih delov v pripoved, navadno obravnava tipične družbenozgodovinske, kulturne in umetnostne (literarne) »modernistične« teme ter tako eksplicitno izkazuje svoj »modernistični odnos« do njih: čas, položaj modernega subjekta, stanje moderne, (ne)smisel, (ne)obstoj boga ipd. Pogosto se esezizacija pojavlja v dialoški izmenjavi med literarnimi osebami romana ali v »monologu« prvoosebne pripovedovalca.

Prostor-čas oziroma literarni svet

Na ravni motivov modernistični roman upoveduje vsakdanje, nepomembne dogodke, pogosto v pričakovanju in napovedi pomembnega in/ali transformativnega dogodka – ki se enako pogosto ne zgodi; s čimer zanika progresivnost zgodbe oziroma pripovedi. Zgodba pogosto nima časovnega razvoja, ne osnovne strukture zapleta in razpleta ali pa se dogaja ciklično, v repetitiji posameznih dogodkov (navadno kot stanje »normalnosti«, to je kot utečenost družbe v nepremakljivih tirnicah (malo)meščanskega mišljenjskega horizonta) – zaradi česar lahko vzbuja občutek brezčasnosti. Brezčasnost sicer dosega tudi s popolnim zamolkom družbenega in drugih kontekstov, v katerega je postavljena zgodba – ta se dogaja v brezimnem času in v brezimni družbi brezimni literarni osebi, s čimer se zgodba oziroma roman približuje pravljčnosti/paraboličnosti. Po drugi strani je lahko modernistični roman trdno vpet v družbeno realnost, zlasti v njenih modernih pojavnih oblikah.

⁴⁵ Zupan Sosič (2009: 77–78) termin prevzema od poljskega teoretika Janusza Sławinskega. Ugankarski opis ali opis uganka je v nasprotju s preglednim opisom, ki najprej poimenuje opazovano predmetnost, nato pa jo opisuje; predmetnost opisuje tako, »da jo poimenuje šele na koncu ali pa se poimenovanju kar odreče. Ugankarski opis ima tako strukturo uganke, saj so ključne besede odsotne ali pritajene in jih mora bralec sam poiskati oziroma uganiti, kaj se opisuje. Če je najpogostejši pregledni opis enostavno berljiv, ker najprej poimenuje predmet, pojav ali osebo, nato pa jih opisuje, deluje ugankarski opis kot retardacija ali upočasnitev opisnega ritma ali njegova preusmeritev. Njegova enigmatična struktura »prisili« bralca v miselno aktivnost in ga od estetske zavzetosti usmerja še v refleksivno. Ugankarski opis je najučinkovitejša ustreznica otroške perspektive in nezanesljivega pripovedovalca, saj primora bralca, da se aktivno vživi v nevedno perspektivo in ugiba, kaj je to, kar se mu zarisuje skozi otroške oči [...].«

Konec modernističnega romana je navadno odprto, izkazuje torej inkonkluzivno logiko; romaneskni opus posameznega avtorja lahko ob tem povezujemo v cikle oziroma gre za različne obravnave iste teme oziroma celo iste zgodbe. Literarni svet je v procesu opisane pripovedi prikazan kot nesmiseln, popačen, travmatičen, lahko fantastičen; navadno se pripoved dogaja v urbanih prostorih modernega sveta (mesto; znotraj mesta ulice, moderna pisarna in druga delovna okolja; institucionalni prostori: sodišča, uradi ipd.); prostorske in časovne koordinate pa se izgublajo v nezaznamovanih prehodih iz enega časa in/ali kraja v drugega. Literarni prostor in čas navadno tudi nista označevana ali imenovana. Gradnja koherentnega besedilnega sveta je onemogočena ne le z asociacijsko in metaforično gostoto, ampak tudi z mankom vzročno-posledičnih in kavzalnih razmerij, distorzirano perspektivo (osredotočenost na detajl, potujevanje subjekta itd.) in fantastiko, ki daje predstavljenemu svetu občutek nerealnosti, sanjskosti.

Subjekt

Modernistični roman se osredotoča na vprašanja zavesti in identitete modernega človeka, pri čemer imajo zgoraj opisani pripovedni postopki že sami po sebi učinek decentralizacije in desubstancializacije ali – z njima nadrednim pojmom – desubjektivizacije literarnega subjekta, ki pa ga potuje tudi na motivni ravni. Moderni posameznik v modernističnem romanu torej ni subjekt v tradicionalnem pomenu; ni »posameznik, misleči in delujoči jaz; tisti, ki misli in v svetu zavestno deluje ter razpolaga s predmetnostjo« (Kos idr. 2009: 413). Desubjektivizacija subjekta se dogaja na način, da je pod vprašaj postavljeno njegovo zavestno in svobodno delovanje (*acte gratuit*; nezavedno kot element njegove duševnosti; problem svobode v modernem družbi in državi ipd.) ali/in delovanje sploh (možnost in nemožnost dejanja, ki bi karkoli spremenilo; možnost in nemožnost izbire v modernem svetu; vprašanja osebne svobode, odgovornosti za dejanja, krivde ipd.).

Nadalje desubjektivizacija pod vprašaj postavlja tudi odnos do predmetnega sveta (motivi človeka kot predmeta, človeka kot živali/stroja, ogroženosti s strani predmetnega sveta, personifikacije predmetnosti ...) oziroma sploh odnos do sveta zunaj zavesti (zabris

zunanjega sveta, ludistično prepuščanje jeziku, enakovrednost fikcije in resničnosti, mešanje prostorskih in časovnih koordinat ...), ki je lahko subjektu sovražen in ga ogroža. Pripovedovalci modernističnega romana so pogosto nezanesljivi. V odnosu do sveta je zaznati radikalno ironijo, metafizični nihilizem, relativnost resnic(e) – istočasno pa je modernistični roman »obseden z epistemologijo«, z iskanjem védenja (Childs 2000: 147). V povezavi s filozofijo eksistencializma modernistični roman človeško eksistenco prikazuje kot razvrednoteno, nesmiselno in absurdno. Literarni liki so pogosto amoralni, vendar ne toliko v smislu, da zanikajo vsako etiko in moralo (čeprav tudi), ampak bolj na način, da vsako etiko in moralo presegajo (Kern 2009: 38). Ker gre za »žanr, ki predstavlja pripovedno koherenco in progresivnost par excellence« modernistični roman pogosto prežema avto(biografskost) (Vloeberghs 2007: 295), ki jo subvertira.

Ključni pojmi

Desubjektivizacija subjekta je proces izgubljanja značilnosti modernega subjekta v modernistični literaturi, ki se kaže tako na motivno-tematski ravni, s pojavljanjem nekaterih tipičnih modernističnih motivov in tem (najpogostejši so npr. motiv potujenih, samovoljnih oziroma avtomatiziranih delov telesa; motiv hibridnega spajanja človeškega z živalskim in mehanskim; metafizični nihilizem oziroma izguba smisla itd.), kot na pripovedni ravni, kjer subjekt prizadevata decentralizacija in desubstancializacija (tok zavesti, esejizacija ipd.). Značilnosti, ki jih subjekt v modernistični literaturi izgublja, so med drugim enotnost, celost, (instrumentalna) racionalnost, (svobodna) volja, smisel itd. Subjekt modernizma je mnogoter, fluiden, obvladujejo ga trenutni, neracionalni, nagonski vzgibi in odločitve. Proces desubjektivizacije subjekta se lahko preko hibridizacije (npr. poživaljenja, kiborgizacije) zaključi v transformaciji subjekta v ne-subjekt, to je žival, rastlino, stvar oziroma v nekaj, kar ni več živo oziroma kar ne moremo več imenovati subjekt, ker je izgubilo vse njegove prepoznavne lastnosti. V modernističnem romanu je desubjektivizacija subjekta pogosto obenem izhodišče in cilj romanesknega subjekta.

Znotraj desubjektivizacije subjekta zajemam tudi t. i. **modernistično epifanijo** – ta je v moji izpeljavi omejena na nenadno doživetje desubjektivizacije subjekta oziroma nenadno, ekstatično doživetje razpršitve/izgube jaza. Termin modernistična epifanija raziskave modernistične literature sicer povzemajo po Joyceu, kjer gre za nenadno duhovno razkritje, ki ga lahko sproži banalna, vsakodnevna stvar ali dogodek (Kim 2012: 1). Sam pa se pri svoji interpretaciji naslanjam zlasti na Heideggerja (Kim 2012: 43–44), ki modernistično epifanijo razume kot »razkrivanje bivajočega«; oziroma na Virginio Woolf (Kim 2012: 109), ki epifanično doživetje, »trenutke biti« (»moments of being«) razlaga zlasti kot nevarnost izgube subjektovega jaza. O modernistični epifaniji bom sicer pisal tudi še v nadaljevanju.

Notranji monolog sem opredelil kot pripovedni postopek, ki v pripovedi simulira **tok zavesti**. Slednji je torej »vsebinski moment« v nekem psihološkem pomenu; notranji monolog pa »tehnika, ki ga prezentira« (Škulj 1998: 65). Notranji monolog je specifični način organiziranja pripovedi, s katero pisatelj simulira neposredno dogajanje v zavesti pripovedovalca oziroma njeno fluidnost, znotraj katere se prepletajo misli, spomini, čustva, čutni vtisi, domišljjske oziroma sanjske predstave, hotenja, nezavedne in zavestne želje ipd. Za razliko od **doživljenega govora** (tudi polpremega govora ali prostega odvisnega govora) je notranji monolog po H. Porterju Abbotu (Zupan Sosič 2015: 188) obsežnejši, nepretrgan in neusmerjen ter v celoti podrejen zavesti posamezne literarne osebe. Mejo med notranjim monologom in tokom zavesti bi torej lahko postavili le v primerih, ko je pripoved pisana v tretji osebi, a gre očitno za simulacijo fluidnosti zavesti fokalizatorja. Notranji monolog oziroma tok zavesti večinoma sicer velja za tipični ali celo glavni modernistični pripovedni postopek, vendar, kot sem pokazal, sodobne študije dokazujejo, da ni omejen zgolj na modernizem. Tudi zato se zdi v zvezi z modernizmom smiselna uvedba pojma modernizacija pripovednega diskurza (namesto modernistični pripovedni postopki).

Esejizacija oziroma diskurzivnost je po Alojziji Zupan Sosič (2006: 27–28) pripovedni postopek, ki »rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri esejističnih značilnosti«. Gre torej za »vnašanje diskurzivnih elementov v pripovedni tok in s tem opuščanje principa epske integracije in kontinuitete dogajanja«, s čimer zaustavlja in upočasnjuje

pripoved, a jo hkrati pogloblja in osmišlja s tem, ko »odpira prostore domišljiji, miselno-analitičnim premorom in meditativno-filozofskim premislekom«, zato pripoved pogloblja in osmišlja. Esezizacija ima torej funkcijo prekinjanja pripovednosti oziroma t. i. realističnega diskurza.

Ludizem in reizem sta posebna slovenska literarnovedna termina, prevzeta po Kermaunerju, ki sta zlasti v preteklosti nastopala kot oznaki za vrste modernizma. **Ludizem** zaobjema neke širše težnje po ustvarjanju kot posebne vrste svobodni, ustvarjalni igri. Za **reizem** (Kos idr. 362), ki ga lahko navežemo na francoski novi roman, pa je značilno, da »nadomešča psihološke opise (tok zavesti) z deskripcijo predmetov, predmetnega okolja, človeka kot telesa, ki se da opisovati kot vsak drug predmet, s tem naj človek izgubi osrednjo vlogo med stvarmi, postane naj tudi sam zgolj reč, odpove naj se agresivnemu polaščanju sveta, podrejanju stvari človeškemu smislu«. Posebno o reizmu bom več pisal v nadaljevanju.

Nezanesljiva pripoved oziroma **nezanesljivi pripovedovalec** je »rezultat kompleksnih razmerij, ki se med literarno komunikacijo vzpostavljajo med avtorjem na eni, bralcem na drugi strani in literarnim delom v presečišču« (Harlamov 2010: 44). Ločimo tri vrste nezanesljive pripovedi oziroma nezanesljivega pripovedovalca. Za nezanesljivega presojevalca je značilno, da njegova nezanesljivost izhaja iz njegove vprašljive vrednostne oziroma moralno-etične sheme. Za nezanesljivega razlagalca, da njegova nezanesljivost izhaja iz njegove omejene vědnosti, zaradi česar je prizadeta njegova razlaga odnosov med posameznimi literarnimi elementi. Nezanesljivost nezanesljivega poročevalca pa izhaja iz njegove subjektivne pozicije, prizadetosti ali čustvene zmedenosti. Alojzija Zupan Sosič (2014: 58) sicer poudarja »prepletenost in sinkretičnost različnih vlog nezanesljivega pripovedovalca«, s čimer se je mogoče samo strinjati.

DRUGI DEL: SLOVENSKI MODERNIZEM

PROBLEMI SLOVENSKEGA MODERNIZMA: MODERNA, EKSISTENCIALIZEM

V slovenski literarni zgodovini uveljavljanje modernizma kot periodizacijske oznake deloma blokira obstoj *slovenske moderne* ter njuna sinonimna raba v preteklosti, pa tudi druge podobnosti, zaradi katerih določena zmeda glede razmejitev obstaja tudi v tuji literaturi. Kot bom skušal pokazati v nadaljevanju, je razmerje med moderno in modernizmom izredno kompleksno in povsem natančne razločitve niso možne, četudi ločnica najpogosteje poteka na ravni (ne)celovitosti subjekta, kot se bo potrdilo tudi kasneje v analizi slovenskega protomodernističnega romana. Pri tem ima modernistični roman tudi to prednost, da obdobje moderne ni izoblikovalo neke prevladujoče romaneskne forme in lahko o dekadencnem in simbolističnem romanu govorimo le izjemoma, v posameznih primerih in še to z določenimi zadržki. Veliko pomembnejša pa je bila navezava povojnega in torej tudi slovenskega modernističnega romana na eksistencialistični, pa tudi novi roman.

Ker sem o umestitvi novega romana v modernizem v prejšnjih poglavjih že pisal, se bom k temu vprašanju na kratko vrnil ob analizi Šeligovega romanopisja. V naslednjih dveh podpoglavjih pa bom raje skušal pokazati, v katerih značilnostih se modernizem prekriva z moderno in eksistencializmom. Natančneje, če je med modernizmom in moderno treba ločevati, da lahko sploh vzpostavimo modernizem kot posebno periodizacijsko oznako, je treba v odnosu z eksistencializmom pokazati, ali razlika sploh obstaja in kakšna je. Temu bo sledil prikaz družbeno-zgodovinskega konteksta modernističnega romana, ki zaključuje drugi del naloge.

MODERNIZEM IN SLOVENSKA MODERNA

Začetek slovenske moderne postavljamo na prelom iz 19. v 20. stoletje, kar se v angloameriškem prostoru relativno ujema z datacijo modernizma in pomeni nov problem za vzpostavitev razlike. Če natančna določitev začetka modernizma niha od raziskave do raziskave, pa je slovenska literarna zgodovina toliko preciznejša in moderno locira v leto 1899, ko izidejo pesniška zbirka *Erotika* Ivana Cankarja, njegova zbirka kratke proze *Vinjete* ter pesniška zbirka *Čaša opojnosti* Otona Župančiča. Sorodnost med obema pojmomoma je tudi v njuni notranji heterogenosti, saj z moderno ni zaobjeta ena sama literarna smer, ampak termin poimenuje časovno obdobje, ko soobstajajo različne, tudi medsebojno nasprotne si literarne smeri oziroma tokovi⁴⁶: naturalizem, impresionizem, dekadenca, simbolizem, novoromantika. Zanimive podobnosti in prepletanja med modernizmom in moderno se pokažejo tudi, če na kratko preučimo prve odzive sodobnikov na nove oblike in vsebine, predvsem njihove poudarke tistega, kar naj bi bile temeljne značilnosti moderne oziroma modernizma.

V drugi polovici 19. stoletja se na Slovenskem zgodi »eksplozija novinarstva in založništva«, ki ji ustrezno sledi tudi razvoj literarnega časopisja in začetki literarne kritike (Dović 2007: 46). To je povsem odprlo možnosti javne refleksije sprotne umetniške produkcije, ki pa se ni omejila zgolj na domače dogajanje. Zato ni presenetljivo, če France Bernik (1991: 441) ugotavlja, da se je slovenska moderna napovedovala že dlje časa, saj se poročanja o evropskem dogajanju v slovenski publicistiki pojavljajo že od polovice osemdesetih dalje, kar je ustvarjalo svojevrsten horizont pričakovanja. Prvo omembo moderne pripisuje Josipu Jakliču, ki v *Slovincu* (letnik XXI, številka 172, 29. julija 1883), v četrtem, zadnjem delu svojega fiktivskega intervjuja z mitičnim Eskulapom (zapisi imajo sicer podnaslov *Arabeske*) »fin-de-siècle« označuje kot bolezen, ga povezuje z brezboštvom, mysticismom ter ga parodično opisuje kot prazno držo, ki služi kot izgovor za vsakovrstna ekstremna dejanja (samomor, zločin, celo tetoviranje papig na lice, kar naj bi bil »najnovejši sport ameriških dam«): »Fin-de-siècle vpliva i na

⁴⁶ Razliko med smerjo in tokom povzemam po Janku Kosu v interpretaciji Vanese Matajca (2004: 64), pri čemer gre pri smeri za »zmožnost, da se bistvena identiteta neke skupine literarnih besedil izraža v vseh treh literarnih nadzvrsteh« – ker slovenska moderna simbolizma in dekadence ne uresniči na ta način, se pojavljata v ožjem obsegu »literarnosmernega toka«.

fiziško in na psihiško narav človekovo ter povzroča njega popolno degeneracijo» (Jaklič v Bernik 1991: 441).

Javno mnenje o moderni se je tudi v nadaljevanju tako kot pri Jakliču osredotočalo zlasti na dekadenco kot najbolj ekstremni, ne le literarni, ampak tudi eksplicitno družbeni, moralni pol moderne; manj na naturalizem, medtem ko je skoraj povsem obšlo simbolizem (Bernik 1991: 452). Najbolj pa je mnenje zainteresirane javnosti oblikovala študija Vladimirja Foersterja *Dekadence, nova smer* (Ljubljanski zvon, 1897), ki dekadenco pod vplivom Hermanna Bahra definira kot »v notranjost obrnjeni naturalizem« (Foerster 1897: 97), kar je oznaka, ki se pogosto pojavlja tudi v zvezi z modernistično literaturo. Poleg tega enako kot nekateri teoretiki modernizem Foerster že dekadenco povezuje z metropolo kot simbolom kulturne prenasičenosti in kapitalizma: »Upravičeno je torej, da smatramo dekadenco za izrodek velikih mest, tistih velikanskih središč kulturnega in pa tudi gmotnega komforta« (Foerster 1897: 99). Na ta način je Foerster estetskim in moralnim pomislekom dodal še narodni in socialni argument (Bernik 1991: 452). Ta se, kot smo deloma že videli, kasneje ponavlja tudi v zvezi z modernizmom.

Tovrstnim izključno negativnim stališčem se je prvi, a značilno ostro⁴⁷ zoperstavil Fran Eller, ki že v naslovu članka opozarja, da se sam prišteva med »moderne«. V *Modernem kritičnem stališču* (Ljubljanski zvon, 1898) se je v pozitivnem odnosu »oprll na Bahrovo teorijo impresionizma in simbolizma ter v imenu svobodnega, ideološko neobremenjenega pojmovanja umetnosti pristal celo na naturalizem in dekadenco v zmernih oblikah« (Bernik 1991: 452). Med drugim je Eller (1898: 150) zagovarjal, da naloga umetnosti ne more biti zastopanje etičnega, znanstvenega ali verskega nazora; da so moralni nazori nekaj relativnega in da zato ne morejo biti kriterij v literaturi, ter tudi prednost forme pred snovjo: »Snov ne le da nima v umetnosti nobenega pomena, nego baš obratno – čim neznatnejša je, tem večja je zasluga umetnikova, ki jo je znal navzlic temu porabiti«. Ne le, da se je Eller »tik pred samostojnim nastopom slovenske moderne zavzel za kar najbolj svobodno, ideološko najmanj obremenjeno pojmovanje besedne

⁴⁷ »Vse govori in piše sedaj o umetnosti, prav kakor, da je le-ta kaka srenjska paša, na katero sme gnati vsakdo svoje sestrane – misli. Poleg neznatne peščice dobrih ocen prihajajo na dan take neslanosti, take fraze, da se je res čuditi smelosti njih duševnih očetov« (Eller 1898: 79).

umetnosti in kritike« (Bernik 1991: 452), vezano prav na moderno, ampak se je že tudi navezal na sočasni in kasnejši diskurz o literaturi moderne širše po Evropi. Boj med »starimi« in »modernimi«, ki je tudi tu zavzel generacijsko podobo, se je torej začel že ob vprašanjih slovenske moderne, ista retorika pa se je kasneje preprosto prenesla tudi na modernistično literaturo.

Pri tem je še zlasti očitno, kot bom pokazal, da so, posebno analize kritikov, v marsičem močno pretiravale in v zmernih vnosih elementov moderne in kasneje modernizma odkrivale ekstremne eksperimente ter v tej splošni negativni nastrojenosti, posledici moralističnega in idejnega presojanja umetnosti, mešali med sabo različne tokove in smeri. To je bilo po eni strani najbrž dokaz povzemanja že izgrajenih tujih stališč, po drugi strani pa najbrž tudi njihove precejšnje konservativnosti. Kot zapiše Cankar v pismu Franu Levcu 16. maja 1897:

Za vsako svobodno besedo stoji Bežkov filisterski "to še ni za nas". Vrag vedi, koga misli pod tem "nas". [...] "Do dekadence imamo še daleč"; in on vé o nji toliko, kot moj čevelj. Kar je novega in nešablonskega, vse so se navadili pisati z dekadenco, med tem ko je v nas živa duša ne pozná; niti Vl. Foerster, ki je opisoval samó njene skrajne izrastke.

Cankar v Ocvirk 1967: 248

Vsekakor to dodatno zapleta natančnejše razlikovanje med moderno in modernizmom in pod vprašanje postavlja smiselnost razlike, ki je mnoga temeljna dela o modernizmu niti ne vzpostavljajo. Če predpostavljamo, da razlika obstaja, potem lahko podobnosti pripišemo vpetosti v deloma isti socialni in historični kontekst. Tudi najnovejše angloameriške monografije v modernizmu še vedno vključujejo simbolizem, natančneje francoski simbolizem pesnikov Baudelaira, Mallarméja, Verlaina in Rimbauda. Pri tem je povedno, da ga vidijo sploh omejenega na kontinentalno evropsko književnost – zunaj tega, se pravi, v Veliki Britaniji in ZDA, naj bi bila vloga simbolizma omejena na (kulturni) vpliv na (že) modernistične avtorje (Olds 2006: 161). Nekateri modernizem zato imenujejo *simbolizem druge generacije* (Bell v Childs 2000: 95). Ne smemo pa pozabiti niti na dejstvo, da je bil simbolizem v zgodnjih ukvarjanjih z modernistično literaturo pogosto rabljen v pomenu modernizma. Posledično je zapleteno tudi razmerje

z dekadenco, ki je ponekod izenačeno s simbolizmom, drugod ne, pri čemer so avtorji, kot je npr. Oscar Wilde, včasih vključeni v modernizem, včasih ne.

Znotraj slovenske literarne vede je vsaj do nedavnega obstajal močan konsenz, da razlika je in da je duhovnozgodovinsko razpoznavna. Tako Kos (1988: 393) ločnico med modernizmom in moderno postavlja v razmerje med človekom in metafizično transcendenco ter v položaj človeka kot subjekta in ustroj njegove subjektivitete. Za modernizem sta po njem značilni »dokončna zapisanost metafizičnemu nihilizmu in pa desubstancijalizacija subjekta oziroma njegove subjektivitete«. Natančneje:

V modernističnem svetu ni več nobenega sledu, veljave in možnosti metafizične transcendence, na katero bi se lahko nanašal človekov obstoj kot na svoj izvor, substanco in normo; pa tudi sam v sebi je ta obstoj brez trdne točke, iz nečesa stalno obstojnega se spreminja v tok, katerega istovetnost se ohranja samo v neprestanem gibanju. V simbolizmu ni najti česa podobnega; prav narobe, ravno simbolizem je poskušal vsemu navkljub znova najti stik z metafizično transcendenco, čeprav v še tako mistični, s simboli posredovani in zgolj subjektivno resnični podobi; v tem smislu je tudi subjektu vrnil veljavo trdne, središčne in s tem substancijalne točke v univerzumu.

Kos 1988: 393

Po citiranem vidimo, da je Kosovo razumevanje povsem nasprotno angloameriškega. Kos (1988: 393) simbolizem razume kot nasprotje, kot predhodnika modernizmu pa realizem-naturalizem, kjer je po njegovem razmišljanju možnost metafizične transcendence do skrajnosti reducirana: »Človeški subjekt je v svetu, kjer ga opredeljujejo neosebne sile fiziološke narave, splošnega psihološkega determinizma, zgodovine in družbeno-socialnih struktur, sicer še stalen, vendar bistveno oslavljen, odvisen in brez lastne substance, ki bi mu dajala resnično avtonomijo«. Kot zagovarja na primeru Cankarjeve proze, tokovi moderne oziroma »nove romantike«, kot pove že poimenovanje, še vedno temeljijo na načelu subjektivnosti, medtem ko so modernistični avtorji »poskušali najti pot k čim bolj objektivnemu, razumsko distanciranemu ali celo brezosebnemu prikazovanju človeške notranjosti in v ta namen so iznašli nove leposlovne postopke asociacij, toka zavesti, nehotnega spomina ali refleksije« (Kos 1968: 18). Gre

torej za to, da je v obdobju moderne subjekt še pojmovan kot celota s središčem, ki teži v metafizično, v modernizmu pa je subjekt razsrediščen, nedokončan, metafizično pa nastopa, kot bom skušal pokazati, zgolj v vlogi nadaljnje potujitve in destrukcije.

Tako delitev relativizira Vanesa Matajc (2004: 76–77), ki dekadenco in simbolizem najprej umesti znotraj »dolgotrajnega idejno-strukturnega toka simbolizacije, ki ga začenja pozna predromantika«, potem pa ju tako kot Kos loči na istih temeljih, kot ločuje Kos moderno in modernizem, pri čemer pa določeno erozijo subjekta vidi že v dekadenci. Dekadenčni subjekt namreč po njenem mnenju (2004: 74) »temelji na subjektiviteti, ki pa nima stabilne substancialnosti, temveč nastaja skozi (vedno bolj) niansirane doživljajske trenutke: v ekscesnem doživljanju subjekt "izstopi" iz minevanja časa in ga s tem emocijsko-domišljijsko nadvlada«. Vendar pa je ta izstop, ta »doživljanj avtotranscendentne subjektivnosti« minljive narave, saj ga »razveljavlja čutna zaznava razkroja in racionalna zavest o začasnosti tega ekscesnega, absolutizacijskega trenutka«. Dekadenčni subjekt ohranja »ontološko enakovrednost subjektivne in objektivne stvarnosti« oziroma ohranja »čutno-empirično in duhovno, idealno resničnost v njenem sinhronem soobstoju, obe sopostavljeni resničnosti pa sintetizira v minljivo (čutno-duhovno) doživljajsko enost, ne da bi ju s tem izničil« (Matajc 2004: 75).

Dalje, dekadenci subjekt je zanjo »relativno, paradoksalno absolutni subjekt« (ibid.), v čemer je v opoziciji s simbolističnim subjektom:

Simbolistično dojetje subjekta pa, nasprotno, subjektivnost in njeno čutno-empirično razsežnost relativira tako, da jo načrtno izničuje v umetniški kreaciji, ki spaja/priklicuje subjektivnost in čutno-objektivno v skrivno identiteto, metafizično transcendenco Nič. Nič, ki ga kreacija prikliče z izbrisom jezikovne reference (Mallarmé) ali z abstrahiranim izbrisom scenske mimetičnosti in preobrazbo igralca v dezindividualizirano marioneto na vrvi smrti (na primer Maeterlinckova drama *Slepici*), se očisti vse razpadajoče empiričnosti in s tem razkrije kot čista spiritualna lepota odsotnosti. Ker jo umetnik priklicuje/uresniči v kreaciji, je njen gospodar: absolutni subjekt. Ker ga izvršena umetnina ali Lepota/ Nič preseže in izbriše, njegovo absolutnost relativira.

Matajc 2004: 75

Obe dojemanji subjekta ima za »mutaciji romantičnega absolutnega subjekta«, oziroma »mutaciji dolgotrajnega idejno-strukturnega toka simbolizacije, ki ga začenja pozna predromantika in se nato razpršuje v nove idejno-strukturne možnosti« – ta nova možnost je »modernistična literatura, ki izraža razkrojenost subjekta« (Matajc 2004: 77). Na ta način se simbolizem kaže hkrati kot neposredni prednik modernizma, a tudi njegov prvi, morda ne povsem dovršeni začetek, predvsem pa je mogoče neposredni odmev simbolistične »lepote odsotnosti« videti v modernistični epifaniji. Epifanijo za opis posebnega doživetja, v katerem se razkrije »kajstvo stvari« (*the whatness of a thing*), je prvi uporabil in definirjal James Joyce v svojem mladostnem rokopisu *Stephen Hero* (1904–1906), katerega del je kasneje uporabil kot podlago za *Umetnikov mladostni portret* (1916) (Kim 2012: 31–32). Etimološko beseda izhaja iz grškega *epiphaneia* v pomenu manifestacije, nenadne pojavitve. Po Joyceu (Kim 2012: 1) je (modernistična) epifanija nenadno duhovno razkritje, ki ga lahko sproži banalna, vsakodnevna stvar ali dogodek. Za slovenski roman sta sicer značilnejši interpretaciji epifanije, kakršno je podal Heidegger (Kim 2012: 43–44): kot »razkrivanje bivajočega«, občutek svobode in ekspanzije prostora in časa; vrsta odsotnosti, ki daje občutek polnosti, celovitosti; oziroma kakor je o njej razmišljala Woolf (Kim 2012: 109), ki v epifaničnih trenutkih vidi tudi nevarnost izgube jaza. V tem smislu, ožje, razumem modernistično epifanijo tudi sam – kot nenadno doživetje desubjektivizacije oziroma izgube jaza.

SLOVENSKI MODERNIZEM IN EKSISTENCIALIZEM

Eksistencializem »označuje določene filozofske, estetske, literarnokritične in literarne pojave, v širšem pomenu pa tudi njim bolj ali manj ustrezen način življenja, ki v prvih povojnih letih kot modni pojav predstavlja vulgarizacijo in degradirano inačico eksistencialističnega mišljenja in življenjskega občutja« (Vasič 1984: 5). Za utemeljitelja modernega eksistencializma velja danski protestantski teolog Søren Kierkegaard (1813–1855), velik je tudi vpliv Nietzscheja, sodobna eksistencialistična filozofija pa se je začela uveljavljati z misleci, kakršna sta npr. Karl Jaspers (1883–1969) in Martin Heidegger⁴⁸ (1887–1976) v Nemčiji, ter svoj vrh doživela v povojni Franciji, kjer sta jo razvijala npr. pisatelja Jean-Paul Sartre (1905–1980) in Albert Camus (1913–1960) (Vasič 1984: 9–10). Natančnejše poglobljanje v razlike in odtenke posameznih usmeritev znotraj eksistencializma presega cilje te naloge, v najširšem smislu pa eksistencialistična filozofija izhaja iz človeka kot eksistence, ki je vržena v svet brez racionalno doumljivih esenc (vrednot) in smisla – svet je absurden, človek pa je edini nosilec višjih ontoloških doživljajev; svobode, tesnobe, smrti, biti, ničā ... (Kos idr. 2009: 82). Literarni eksistencializem večinoma zgoščamo na avtopoetiko in delo prej omenjenih francoskih piscev – v Franciji je eksistencializem kot periodizacijska oznaka za filozofsko-literarni tok, umeščen med leta 1938–1952, zamejen prav z izidom Sartrovega romana *Gnus* (1938) in Camusovega *Upornega človeka* (1952) (Matajc 1998: 53).

Ker sta Sartre in Camus s svojimi teoretskimi in literarnimi deli pomembno vplivala na slovenski modernistični roman, bom njuno misel na kratko povzel po članku Vanese Matajc (1998: 54–55) *Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana*. Temeljna predpostavka Sartrovega eksistencializma, kot ga je prikazal in razdelal v svoji literaturi, zlasti v *Gnusu*, novelah iz zbirke *Zid* (1939), nekaterih dramah in drugje, je »človekova svoboda, ki jo pogojuje odsotnost metafizične transcendence«. Človek tako svojo eksistenco ustvarja sam, kolikor je vsota »njegovih svobodnih izbir, s katerimi uveljavlja svojo avtentičnost oz. odsotnost samoprevare (mauvaise foi), absolutno svobodo«. Na ta način se človek »samoustvarja in osmišlja«, zunaj tega osmišljanja pa ni nobenega transcendentnega smisla, zaradi česar se »esenca človeka konstruira v eksistenci in ji

⁴⁸ Sam je oznako »filozof eksistence« sicer odklanjal, vendar ga mednje postavlja večina razlagalcev. Sicer pa sta oznako odklanjala tudi Sartre in Camus (Vasič 1984: 10–12).

predhaja«. Posledično tovrstno vrženost v svet spremljata »tesnoba (l'angoisse) kot zavest o popolni svobodi (vrženosti v svet brez transcendentnega smisla) in nepopravljivosti izbire«; edini izhod iz tega negativnega občutja pa je po Sartru zgolj v njegovi prepoznavi oziroma v distanci, ki ga »paradoksalno obvladuje«. Po drugi strani se Camusu od romana *Tujec* (1942) naprej eksistencialni položaj modernega subjekta kaže kot absurden – »edina priznana resnica (smrtnosti) implicira absurd kot posledico prepoznane neosmišljenosti eksistence v svetu«.

Absurd potemtakem ni vnaprej dana lastnost človeka oziroma sveta, ampak je »posledica razpoke, ki nastaja med zavestjo in njenim uvidom zunanjega sveta, med človekovo željo po presežni osmišljenosti in odsotnosti le-te« oziroma je »v hkratni antinomični prezenci človeka in organskega sveta narave«. Glede na tak položaj v svetu ima človek dve možnosti: »samomor (ukinitev zavesti)« ali, za Camusa edino sprejemljivo, »pripoznava in refleksija absurda, njegovo sprejetje in s tem možnost avtentičnega življenja v novi zavesti brez samoprevare, "sizifovsko" vztrajanje v resnični človekovi identiteti, ki z refleksivno distanco omogoča celo občutek sreče«. Temeljna razlika med Sartrom in Camusem pa je v statusu zavesti:

[P]ri Sartru je edini paradoksalni "smisel" bivanja zavest o odvečnosti zavesti (ker je vedno zavest o nečem, se nič), pri Camusu pa gre za neodvečno zavest, saj prav tako paradoksalno omogoča kljubovalno vztrajanje v absurdu, s čimer ukinja sartrovsko tesnobo/gnus ob zaznavi bivanja in afirmira strast do življenja. S tem je Camus glede na Sartra res modificiral radikalni metafizični nihilizem in postavil zavest kot idealiteto, sredstvo upora, ki daje človeško identiteto, vendar ne dovolj, da bi zanikal absurden položaj človeka v svetu in prebegnil v akcijo volje do moči kot fiktivne trenutne samoosmislitve, še značilne za roman človekove usode.

Matajc 1998: 55

Eksistencializem je slovensko filozofsko misel in literarno prakso zaznamoval v dveh obdobjih; v tridesetih letih, v glavnem njegova krščanska različica, personalizem, ki ga k nam uvaja Edvard Kocbek; in v petdesetih letih, ko prevladuje ateistični eksistencializem. V obeh primerih sta se, kot ugotavlja Marjeta Vasič (1984: 66), eksistencialistična literatura in teorija »razvili v krogih mladih razumnikov in umetnikov, ki so v svojih

družbenopolitičnih in svetovnonazorskih kontekstih pri iskanju resnice in vrednot izražali hotenje po preseganju institucionaliziranih ideologij in vrednot«. V prvem obdobju so se tako umetniki in intelektualci, zbrani okrog revije *Dejanje*, opredeljevali do »klerikalnega katolištva«, v drugem pa pripadniki t. i. kritične generacije, zbrani okrog različnih literarnih revij, najbolj izrazito pa v obdobju *Perspektiv*, do »dogmatičnega marksizma in birokratskega socializma«. Pri tem je za drugi val, ki je v okviru te naloge pomembnejši, značilno tudi to, da se v ničemer ne navezuje na prvega, temveč eksistencializem odkriva še enkrat na novo (kar pa je najbrž mogoče pojasniti s krščanskim kontekstom prvega ter s političnim utišanjem Edvarda Kocbeka kmalu po vojni).

Po Janku Kosu (2001: 346) pri eksistencializmu ne gre za umetnostno ali literarno smer, ampak raje za »kulturno-duhovni tok«, »ideološki sestav«, ki se poleg umetnosti in ustrezneje uveljavlja v filozofiji, moralni, socialni in politični misli. V literaturi določa njeno vsebinsko sestavo (motive, teme, ideje ...), medtem ko se lahko formalno oziroma stilno »spaja z zelo raznovrstnimi literarno-umetnostnimi tokovi od nove romantike prek postsimbolizma do modernizma, včasih celo s tradicionalnimi smermi, in sicer tako, da za oblikovanje svojih vsebinskih prvin privzema njihove formalno-stilne obrazce«. Pri tem je treba poudariti, da eksistencializem večinoma le artikulira in radikalizira prvine, ki so bile predhodno že prisotne v modernizmu, vsekakor pa se kot filozofska misel vključuje v širše obzorje antihumanizma, in bi jo celo lahko razumeli kot filozofijo desubjektivizacije subjekta. Na ta način je po drugi svetovni vojni pravzaprav skoraj nemogoče razlikovati med tem, kaj je povsem eksistencialistično in kaj povsem modernistično (razen v primerih, kadar se eksistencializem seveda veže na druge estetike).

Zaradi vsega naštetega se sam v natančnejše razlikovanje med eksistencialističnimi in modernističnimi elementi ne bom pretirano poglobljal. Kadar roman izkazuje modernizacijo pripovednega diskurza in desubjektivizacijo subjekta, gre za modernistični roman, naj pri tem vključuje izoblikovane eksistencialistične prvine ali ne. Pravzaprav bom tudi tovrstne opredelitve in opise motivno-tematske strukture, razen kadar bo šlo res za izrazite primere izdelanega eksistencializma, puščal ob strani, saj to ni namen moje naloge. Kot bomo videli v nadaljevanju, je vpliv, ki ga ima eksistencializem na slovenski povojni roman, zlasti pa na modernistični roman, mogoče v nekem splošnejšem smislu

zajeti v zgoraj opisana vprašanja absurdnosti sveta in vloge človekove zavesti, kot so se razvila že pri Sartru in Camusu. Sartrovska »ničenje« zavesti in poskuse camusevskega bežanja pred zavestjo, pri čemer se zavest kaže kot manj substancialna in zasidrana; pa lahko zaobjamemo s krovnim pojmom desubjektivizacije subjekta, kot sem ga prikazal v prvem delu naloge. Zato natančnejša distinkcija niti ni potrebna in/ali ob ugotovljenem prepletanju značilnosti eksistencializma in motivno-tematskih plasti modernizma sploh ni smiselna.

Če se zdi, da že obstaja dovoljšna časovna razdalja za možnost oblikovanja objektivnejšega in bolj sistematičnega pregleda slovenskega modernizma, raziskovalec hitro trči na ideološko problematičnost, ki jo še vedno predstavlja slovenska zgodovina po drugi svetovni vojni. Tudi zato se bom skušal v nadaljevanju omejiti v glavnem na kratek prikaz temeljnih zgodovinskih dogodkov in vsebin ter miselnih izhodišč, ki so oblikovale slovenski modernizem in slovenski literarni sistem sploh. Pri tem mi bo služilo za vodilo osvetliti predvsem dogajanja, ki so bistveno vplivala na produkcijo slovenske modernistične literature oziroma romana in na njegovo recepcijo; ki so posredno ali neposredno prečila posamezna literarna dela ter ki so se vključevala v procese evropske in svetovne modernizacije, kot sem jih opisal v družbeno-zgodovinskem pregledu modernizma.

Druga svetovna vojna kot travma

Druga svetovna vojna (1939–1945) je bila gotovo najbolj travmatičen dogodek 20. stoletja. Po raziskavah Inštituta za novejšo slovensko zgodovino je med leti 1941–1946 življenje izgubilo najmanj 90 tisoč ljudi, ki so pred tem živeli na ozemlju današnje Slovenije (Vodopivec 2007: 302). Druga svetovna vojna je bila v primerjavi s prvo še totalnejša in posledično tudi bolj brutalna, zato je imela neizmeren psihološki in sociološki vpliv na slehernika, zlasti pa na umetnost in humanizem. V Franciji se je kot neposreden odgovor nanjo razvila filozofija eksistencializma, pri nas pa, kot bom skušal prikazati v nadaljevanju, izzvala nov val modernizma. 2. svetovna vojna tako v številnih modernističnih romanih, ki so nastajali v šestdesetih, deluje kot tista sila, ki destabilizira tako pripovedni diskurz kot subjekt romana, hkrati pa pogosto deluje kot nekakšna cezura v času – tisti transformativni dogodek, ki je zgodovinski čas razdelil na dve ločeni premici: čas pred drugo svetovno vojno, ko je bil človek še celovit subjekt, ki je živel v smiselno urejenem svetu, in čas po njej, čas popolnega absurda eksistence in sveta. Seveda pa je treba pri tem še enkrat poudariti, da je bil pred tem subjekt v modernističnem romanu že desubjektiviziran.

Dobršen del travmatičnosti druge svetovne vojne pomeni seveda tudi medvojni boj med OF in različnimi skupinami kolaborantov in nasprotnikov komunizma ter povojni, izvensodni poboji, ki so sledili takoj po zmagi zaveznikov. Peter Vodopivec (2007: 311–312) navaja, da naj bi število tako pobitih preseglo številko 13 600, in če k temu prištejemo še 17 tisoč beguncev, ki so se razselili po svetu, pa usmrčene, pobegle in izseljene Nemce in Italijane, so izgube na slovenskem ozemlju skupaj presegle 146 tisoč ljudi. Pri tem je uspelo komunističnemu vrhu množične poboje v precejšnji meri prikriti, vsaj v javnosti se o tem ni smelo govoriti – tako da je ta dogodek v zavesti slovenske družbe predstavljal dobesedno travmo; kot neko skrito jedro, okoli katerega se je pogosto krožilo, hkrati pa se o njem ni smelo naravnost spregovoriti.

Dihotomije povojne Jugoslavije

Socialistična Jugoslavija je bila v marsičem država konstantnih, a relativno gibljivih nasprotij, kar otežuje jasno in pregledno oceno družbeno-zgodovinskega dogajanja, v katerem je nastajal slovenski povojni modernizem in modernistični roman. Nasprotje je bilo malone vpisano v sam ustroj države. Jože Pirjevec (1995: 155) tako ugotavlja, da je bila razlika »med "ljudsko" fasado politično-institucionalne ureditve in njeno "boljševiško vsebino"« ogromna in ni nikoli prav izginila. Oporni stebri države so ostali ves čas njenega trajanja isti: partija, vojska in tajna policija. Posebno prva povojna leta je državno-partijski vrh stopnjeval nasilje nad »dejanskimi, potencialnimi in zgolj umišljenimi nasprotniki« s številnimi procesi, množičnimi zapirani in tudi usmrčitvami (Vodopivec 2007: 334). Toda spor z informbirojem leta 1948, ko se je država začela odmikati od Sovjetske zveze, je pomenil tudi začetek njenega postopnega in konfliktnega odpiranja proti Zahodu in liberalizaciji. Za naslednja desetletja je to pomenilo izmenjavanje daljših in krajših obdobij večje politične in ideološke svobode z daljšimi in krajšimi obdobji močnejšega političnega in ideološkega pritiska. Pri tem pa menjave niso bile le posledica intelektualne in druge kritične opozicije do oblasti in ideologije zunaj nje, pač pa tudi nekatera reformna prizadevanja od znotraj, kot seveda tudi posledica različnih širših zgodovinskih okoliščin.

Kot namreč ni bila vsaka kritika modernistične in drugih oblik moderne literature režimska ali ideološka, o čemer bom pisal v nadaljevanju, tudi vsaka kritika jugoslovanskih oblasti ni bila antisocialistična oziroma protidržavna, temveč so kritike prihajale tudi iz lastnih ideoloških vrst. Bodisi s strani bivših borcev, ki so imeli v družbi zaradi svoje medvojne vloge določen ugled, hkrati pa so se čutili tudi odgovorne za povojno državo, bodisi s strani mlajših generacij levičarskih mislecev, ki so bili razočarani nad ne dovolj socialistično stvarnostjo (v tem smislu je npr. v Jugoslaviji razumeti tudi študentske nemire leta 1968). Znotraj oblastnih struktur sta se tako oblikovali dve struji, ki sta se po svojem vplivu na notranjo in zunanjo politiko ves čas izmenjevali. Pirjevec (1995: 234–235) ju imenuje *liberalna* struja, ki je med drugim zagovarjala demokratizacijo in decentralizacijo, ter *konservativna*, ki je omenjenim procesom nasprotovala in jih videla predvsem kot »popuščanje zahodnim miselnim vzorom«, v središču njenih prizadevanj pa je bilo tudi decentralizaciji nasprotno »oblikovanje ene same nacionalne in kulturne skupnosti«. Napetosti med obema strujama so se v naslednjih desetletjih nekajkrat udeležile v notranjih partijskih čistkah.

Liberalna struja je imela logično močno zaledje v slovenskem in drugih, nesrbskih republiških vrhah. To je treba upoštevati predvsem, ko analiziramo različne odzive oblasti na številne oblike ideološkega odpora v kulturi in umetnosti tistega časa. Slovenski republiški vrh je v teh primerih pogosto odigral zelo ambivalentno vlogo. Po eni strani je prikrito spodbujal ali vsaj dopuščal kritiko, po drugi strani pa se ni mogel ali hotel odkrito zavzemati zanj pred centralno oblastjo, niti pred lastnimi elementi konservativne struje (glej na primer vlogo Borisa Kraigherja v Gabrič 1995). Poleg tega se je jugoslovanski in slovenski komunistični vrh nagibal k dopuščanju svobodnejšega in pluralnejšega kulturnega vzdušja – kot »odvod izobraženskega in širšega ljudskega nezadovoljstva« in menda tudi kot dokaz naprednosti jugoslovanske družbe Zahodu, po drugi strani pa se je zavedal, da tovrstno odpiranje kulturnega prostora ogroža njihov monopol nazorskih in ideoloških izhodišč (Vodopivec 2007: 356).

Polemika med modernimi in starimi v petdesetih

Takoj po vojni je oblast izobraževalni sistem in kulturno dejavnost usmerjala in nadzirala prek komisij za agitacijo in propagando, ki sicer niso imela zakonskih pooblastil, a so delovala kot uradni cenzor. Dotedanji strankarski časniki so že v prvih dneh po vojni nehali izhajati, novi časopisi pa so bili seveda pod strogim političnim nadzorom. Oblasti so zasegle tudi zasebne tiskarne, založbe in knjigarne, njihove zaloge natančno pregledale in uničile vse knjige, ki niso bile v skladu z njihovimi nazori in predstavami – tudi javne knjižnice so morale iz svojih zbirk odstraniti vsa dela domačih in tujih političnih nasprotnikov ipd.⁴⁹ (Vodopivec 2007: 423–424). Takoj po ukinitvi agitpropa konec leta 1952 in popuščanju ideološkega oprijema se je začela uveljavljati mlajša generacija kulturnih ustvarjalcev, ki se je zbirala okrog novo ustanovljenih literarnih revij, a so se oblasti na to »odjugo« hitro odzvale in ustanovile zvezno in republiške ideološke komisije Partije (Gabrič 1995: 5). V kulturnih krogih se je z obema hkratnima procesoma sredi petdesetih začela polemika o vlogi in naravi literature, nekakšna ponovitev spora med »modernimi« in »starimi«, ki jo je na eni strani vodil predvsem vodja slovenske republiške ideološke komisije Boris Ziherl, medtem ko so proti njemu nastopali številni mlajši literati in teoretiki.

Za Ziherlov (Gabrič 1995: 28) odnos do modernih usmeritev v literaturi je povedna njegova izjava iz 1954: »Zares dekadentne so samo stvari, ki so po vsebini dekadentne, ki vsebujejo nekaj bolnega, patološkega, ljudomrzniškega, neko gnilobo, povečevanje napol živalskih instinktov, ki jih skušajo nekateri prikazati kot osnovo vsega človeškega dogajanja.« Pri tem je pomembno, da moderne motivno-tematske prvine označuje kot dekadenco, saj je to očitna navezava na predvojni odnos do literature slovenske moderne. Ziherlov zagovor socialnega realizma ali celo socialističnega realizma nasproti dekadenci je tako mogoče razumeti ne le kot režimski diktat ali zgolj ideološko kritiko, pač pa tudi kot nadaljevanje tradicionalnega dojemanja literature in umetnosti. To je izhajalo tako iz moralnega vrednotenja literature kot iz idej o realistični literaturi kot o obliki, ki je s stvarnostjo v odnosu realne reprezentacije, to je o realistični literaturi, ki je odraz realističnega diskurza. Pri tem je bila ideološke kritike najpogostejše deležna vsebina, to

⁴⁹ Za podrobnejšo razčlemba glej npr. članek Aleša Gabriča (2008) *Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve »verbalnega delikta«*.

je motivno-tematski sklopi, prikaz subjekta ipd., čeprav Ziherl v nadaljevanju dodaja: »Gre za vsebino, čeprav osebno smatram, da pomeni pravzaprav tudi "modernistična" forma padec umetnosti.«

Iz ugotovitve o kontinuiranosti z recepcijo slovenske moderne lahko sklenemo, da je bila tudi v tej polemiki oznaka »modernizem« uporabljena izredno široko in razmeroma poljubno, tako z ene kot druge strani. Že nekoliko natančnejši pregled estetskih izhodišč in nazorov, ki so jih izpričali avtorji v polemiki, hitro pokaže, da se je v imenu podpore modernizmu v glavnem zagovarjala raba subjektivistične perspektive, deloma pa, s subjektivistično perspektivo povezana, še fabulativna fantastika (Zadravec v Koruza in Zadravec 1967: 217). Iz istih razlogov in v »interesu dejanskega napredka naše družbene misli« (Gabrič 1995: 28) je Ziherl zavrnil tudi prve pojave eksistencializma v tem času. Pri tem je v kontekstu teoretične predpostavke o desubjektivizaciji subjekta v eksistencialističnem oziroma modernističnem romanu še zlasti pomembno, da je negativno ocenjeval ravno položaj subjekta znotraj take literature:

Ziherl je odločno dvomil v rodovitnost umetnostne poti, ki pelje v čista psihologiziranja na temelju subjektivističnega in indeterminističnega pojmovanja človeške duševnosti. Najvišji smoter besedne umetnosti je po njegovih izvajanjih razodtujen, celoviti človek, in zato je osnovni duševni položaj, ki bi ga moral slovenski pisatelj premagovati, bila razdvojenost oziroma odtujitev⁵⁰. Najbližjo pot in umetniško sredstvo za razodtujitev pa je videl v tisti pisateljski metodi, ki priznava, da je človek vsota osebnih in družbenih moči in zato polno upošteva in opisuje njegovo psiho kot takšno vsoto, torej v metodi realizma.

Zadravec v Koruza in Zadravec 1967: 252; podčrtal A. H.

Socialni realizem⁵¹ se je kot idealistična oziroma idejna različica realizma zdel kot naravno nasprotje opisanim tendencam. Takoj po vojni so poskusili na tradiciji

⁵⁰ Pojem odtujenost ima seveda znotraj marksistične literarne kritike še prav posebno težo in pomen, zaradi česar je modernistični subjekt v slovenskem kontekstu včasih dobival še dodaten subverzivni in rušilni naboj.

⁵¹ Leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 399) socialni realizem razlaga kot oznako za smer, »ki je prevladala v sl. literaturi po izteku ekspresionizma; razmah v letih 1930–41. Glavna značilnost je vrnitev h konkretni, vsakdanji in aktualni socialni stvarnosti, k t. i. malemu človeku, zlasti kmetu, kmečkemu proletarcu in delavcu. Idejna vsebina je večidel utemeljena v marksizmu; kritika meščanske družbe, perspektivno odkrivanje smisla ljud. trpljenja«.

slovenskega predvojnega socialnega realizma uvesti tudi še rigidnejšo varianto sovjetskega socialističnega realizma⁵². V Ljubljani so se v ta namen zvrstila številna predavanja sovjetskih kulturnih birokratov in pisateljev, prevajale so se monografije in brošure o socialističnem realizmu, posamezni članki pa so se redno pojavljali v slovenski periodiki (Zadravec v Koruza in Zadravec 1967: 205–208). Vendar pa se je kot uradna doktrina partijske oziroma oblastne ideologije socialni oziroma socialistični realizem nehal pojavljati okrog spora z informbirojem; ostal je seveda neuradna preferenca države in njenih ideoloških zaveznikov, toda strinjati se je, da ni šlo za »predpisovanje«.

Po drugi strani ni zanemariti psiholoških učinkov tovrstne neuradnosti marsikaterega vidika partijske ideologije: včasih je tako celo v nasprotju z nameni spodbujala občutek diktata, prisile, nesvobode ter posledično naletela na silovite odzive. Pri tem je imel pomembno vlogo tudi generacijski vidik: starejše generacije pisateljev so preprosto nadaljevale v skladu z že pred vojno razvito estetiko ali pa so se samo naslonile na socialni realizem tridesetih let iz umetniških preferenc, ne iz diktata, mnogi pa seveda tudi zato, ker se je njihovo ideološko prepričanje kot socialističnih intelektualcev pokrivalo z ideološkimi stališči države. Na drugi strani so mlajše generacije kot poseg v umetniško svobodo in poskus režimskega omejevanja razumele, kot je opazil Ziherl (Zadravec; Koruza in Zadravec 1967: 228), »sleherni odpor proti pojavom idejnega razkroja, proti težnjam, ki so tuje ne samo sodobnemu socialističnemu, marveč sploh vsakemu humanizmu«. Če modernizem vključimo v širši kontekst antihumanizma, lahko torej odpor proti modernističnim pojavom razumemo v večji kompleksnosti.

To je očitno že v načinu, kako se je polemika z Ziherlom v svojem središču končala. Po tem, ko je Ziherl izmenjal nekaj člankov z »mladimi«, med drugimi s Kermaunerjem in Kosom, je v letih 1954–1956 njegova stališča zavrnil tudi Josip Vidmar. Če je Ziherl zagovarjal marksistična stališča, je Vidmar pripadal krogu »tradicionalne ali "klasične" umetnostne misli« (Kos v Troha idr. 2009: 15). Iz tega dvoboja je Ziherl dokončno

⁵² Socialistični realizem leksikon *Literatura* (Kos idr. 2009: 399) definira kot literarno smer, ki je bila leta 1934 v Sovjetski zvezi »razglašena za edino veljavno ustvarjalno metodo v literaturi; s. r. je zahteval historičnokonkretno prikazovanje stvarnosti v njenem revolucionarnem razvoju. Za nalogo umetnosti je postavil ideološko vzgojo in preoblikovanje, pozneje dopolnjeno z zahtevo po partijnosti v literaturi. Glavna načela: preproste, iz življenja vzete teme, ideološka izrazitost, poudarek na pozitivnih junakih in tipičnosti.«

izpadel kot poraženec, njegovo vlogo najvplivnejšega kulturnega in umetnostnega teoretika ter posrednika med politiko in kulturo je vse do začetka sedemdesetih prevzel Vidmar, »pri čemer najbrž ni odločala samo moč argumentov, ampak tudi politična teža obeh polemičnih nasprotnikov« (Kos v Troha idr. 2009: 16). Vidmarjev položaj posrednika je bil tako povsem neuraden, njegova stališča so bila manj ideološko ozkogledna, s čimer niso izzivala tako odkrito sovražne polemike, čeprav je ob načelni avtonomiji umetnosti literaturo presojal z idealističnimi in moralističnimi pogledi, ki se v svojih humanističnih temeljih niso drastično razlikovali od Ziherlovih. Prej bi lahko sklenili, da so se prekrivali z manj direktivnim in bolj regulativnim odnosom, ki ga je oblast privzemala do kulture in umetnosti od petdesetih let naprej.

Modernizem kot gibanje konec petdesetih in v šestdesetih

Že konec petdesetih se je znova pokazalo, da je lahko *mehkejša* razmerje med politiko in kulturo, posebno med politiko in novimi, modernimi kulturnimi tokovi in gibanji, tudi zaradi svoje neuradne in ne povsem jasne narave še toliko izraziteje ambivalentno in nepredvidljivo. Večkrat so imela pri tem pomembno vlogo tudi druga ozadja. Politični obračun s Kocbekom leta 1952 zaradi zbirke novel *Strah in pogum*, »v kateri si je drznil prikazati partizanski boj drugače, kot je to zahtevala uradna hagiografija« (Pirjevec 1995: 211), je pomenil prisilno upokožitev ter skoraj desetletno prepoved objavljanja. Toda tolikšno neusmiljenost je poleg odpiranju tabuiziranih tem, kakršna so partizanske likvidacije, mogoče pripisati tudi njegovi pripadnosti katoliški inteligenci. Slednja je bila toliko bolj moteča, ker je bil Kocbek osrednja osebnost t. i. krščanskih socialistov, ene od ustanoviteljic OF, kar je želela partija izbrisati iz kolektivnega spomina in tako utrditi svoj primat v narodnoosvobodilnem gibanju.

Oblast se je torej ostro, s prepovedmi in nasiljem, odzvala predvsem v primerih, »ko se jim je zdelo, da so posamezniki ali njihova glasila preradikalno posegli v domeno ideologije in politike« (Vodopivec 2007: 356). Kot ugotavlja Schmidt (2011: 95): »Dopustno je bilo razmišljati o moralnosti v Tebah (Smoletova Antigona), tudi med revolucionarji nekje na severu Italije (Kozakova Afera), ne pa razpravljati o konkretnem

slovenskem upravnem sistemu s slovenskimi delavci (Rožančeva Topla greda)«. Sredi »svinčenih sedemdesetih« je tako oblast leta 1974 zaprla pisatelja Draga Jančarja, ker je imel doma prepovedano emigrantsko literaturo; in zaustavila izid že natisnjenega romana Branka Hofmana *Noč do jutra*, ki je tematiziral politične zapore na Golem otoku (izšel je šele 1981). Istočasno so od uradne podobe partizanstva opazno odstopajoči roman *Menuet za kitaro* (1975) Vitomila Zupana ob nekaj negativnih kritikah nemoteno prodajali; čeprav so leta 1980 njegovo ekranizacijo, Pavlovičev film z naslovom *Nasvidenje v naslednji vojni*, po uspešni premieri umaknili iz kinematografov (Vodopivec 2007: 452–453). Zdi se torej, da so se oblasti odzivale od primera do primera različno, včasih nelogično milo ali sploh ne, skoraj brez izjeme pa so reagirale odločno, kadar je šlo za ideološke nasprotnike ali poskuse širšega družbenega vpliva kulture.

To je vsekakor ustvarjalo ozračje določene previdnosti pri tematiziranju neposredne družbene realnosti, zahtevalo od pisateljev veliko iznajdljivosti in prilagodljivosti, ko so nagovarjali občutljive, celo tabujske teme, ter vseeno omogočalo nekaj maneverskega prostora v provokacijah oblasti. Na nek način je šlo torej za idealno okolje za modernistično »oteženo formo«, ki pa je razburjala in frustrirala tudi širšo javnost; na kar je treba še prav posebno opozoriti, da posameznim negativnim stališčem ali odklanjanju ne pripišemo takoj političnih oziroma ideoloških motivov. Pomembno oporo pri uvajanju modernističnih oblik in vsebin so pri tem odigrale literarne revije⁵³ tega obdobja, v kateri so mesto za objavo našla tudi mnoga modernistična dela, tudi slovenski modernistični romani, ki so izhajali v nadaljevanjih ali v obliki odlomkov. Kljub temu da ni šlo za eno samo enotno skupino ali sploh posamezne homogene celote, pa se je ob literarnih revijah gradila določena enotnost znotraj širšega modernizma; predvsem tako, da so objavljena dela dobivala sprotno podporo v teoriji in literarni kritiki (podobno ugotavlja Kos 1983: 257). Tako se je tudi slovenski modernizem razvijal podobno kot širši evropski, pri čemer je treba opozoriti tudi na skoraj izključno enospolsko, to je moško podobo teh skupin.

Odnos oblasti do literarnih, kulturnih, pa tudi teoretskih revij, okrog katerih so se zbirale zlasti mlajše generacije pisateljev in kritičnih intelektualcev, je v skladu z zgoraj opisanim

⁵³ Središčno vlogo za širjenje modernizma je imela tudi založba Obzorja, v kateri je izšla večina prvih modernističnih del oziroma romanov, pozneje pa se ji je pridružila še zlasti Cankarjeva založba. V tem smislu bi veljalo slovenski modernizem raziskati tudi znotraj sistemske metode literarne vede.

zaobsegal več možnosti, ki jih je razgrnil že Ziherl leta 1952 (Gabrič 1995: 60): odtegnitev financiranja, onemogočanje problematičnih sodelavcev, ukinitve in prepoved ter ustanovitve nadzorovane alternative. Navadno je šlo za kombinacijo ukrepov, pri čemer sta bila prepoved ali onemogočanje povečini povezani še z drugimi ozadji. Začelo se je leta 1954, ko so po dveh letih izhajanja razpolovili financiranje mariborske literarne revije *Svit* ter jo tako prisilili v (samo)ukinitve; razlog za to so bile neprimerne »solzave« pesmi, toda tudi izrecni zapisi o zastarelosti marksizma Stanka Jarca (Gabrič 1995: 64–65). Dve leti kasneje so ukinili koprsko Bore; partijske birokrate je med drugim zmotilo sodelovanje ideološko spornih avtorjev, kakršna sta bila Lojze Kovačič in Dane Zajc (Gabrič 1995: 132–133). Leta 1956 so nato v Ljubljani zaradi objav romana *Zlati poročnik* Lojzeta Kovačiča, ki ga je odlikoval, kot formulira Kos (Troha idr. 2009: 19), »trdi realizem v opisovanju vojaškega življenja« v Jugoslovanski narodni armadi, zaplenili 3. številko letnika, ukinili revijo *Beseda* ter Kovačiča in urednika Cirila Zlobca postavili pred sodišče. Najbolj silovito pa se je oblast odzvala na njeno naslednico *Revijo* 57, ob kateri so se pozivi k ukinitvi pojavljali že od prve številke naprej, kapljo čez rob pa je pomenila 5–6 številka drugega letnika, v kateri je bilo objavljenih več družbeno-kritičnih člankov (Gabrič 1995: 273–274).

Po ukinitvi *Revije* 57 so bili slovenski »modernisti« brez osrednje revije do leta 1960, ko so s podporo slovenske vlade ustanovili revijo *Perspektive*⁵⁴. Uredniki in sodelavci revije *Perspektive* so z opiranjem na različne eksistencialistične in neomarksistične mislece »načenjali najrazličnejše teme, od nacionalnih prek kulturnih do socialnih; hkrati so se spraševali o pravi naravi komunizma in revolucije ter kritično razmišljali o povojni jugoslovanski stvarnosti in oblastniškem nasilju« (Vodopivec 2007: 388). Oblasti so kritiko nekaj časa tolerirale, do ukinitve pa je nazadnje prišlo leta 1964 ob uprizoritvi drame Marjana Rožanca *Topla greda*, ki je v zadnjem prizoru predvidevala participacijo gledalcev ob pozivu k ponovni socialistični revoluciji. Oblasti so najprej z organizirano demonstracijo delavcev kmetijskega kombinata preprečile uprizoritev drame, nekaj mesecev pozneje pa »z utemeljitvijo, da se poskušajo sodelavci *Perspektiv* oblikovati v politično stranko, ukinile tudi revijo samo«. Z uredniki in vsemi, ki so se ukinitvi želeli

⁵⁴ Igor Torkar se (v Gabrič 1995: 125) ustanovitve *Perspektiv* spominja: »Boris Kraigher (je) nekoč povabil kakšnih dvajset najuglednejših mlajših kulturnikov na slovesno kosilo in jim med drugim rekel tudi nekako takole: "Mi smo v demokratični državi, imeti moramo opozicionalno revijo, tukaj imate revijo, torej pišite." In začeli so seveda pisati.«

postaviti po robu, so obračunali s policijo, političnimi grožnjami in z odstranitvijo – znova najostrejšega kritika, Jožeta Pučnika, so obsodili na dolgoletno zaporno kazen (Vodopivec 2007: 389).

Perspektive so bile zadnja revija, ki jo je oblast ukinila, kar pa ne pomeni, da po tem ni več uravnavala ali vsaj skušala uravnavati kulture. Leta 1973, v t. i. svinčenih sedemdesetih, ko je liberalizaciji sledil nov konservativni val, so tako z novim zakonom omejili svobodo tiska, dve leti kasneje pa sprejeli še nov kazenski zakonik, ki je zaostroval kazni za »protirevolucionarno dejavnost«, »sovražno propagando« in »nasprotovanje režimu«, ki je omogočal pregon celo vsake verbalne kritike (Vodopivec 2007: 410). Toda vse od šestdesetih let se je Jugoslavija že tudi nezadržno spreminjala, vse bolj odpirala in sprememb ni bilo več mogoče ustaviti. Pri tem je pomembno vlogo igrala vse bolj razširjena kultura potrošništva, ki so jo konec šestdesetih in sedemdesetih let začeli nagovarjati tudi nekateri modernistični romani. Dihotomija življenja v socialistični Jugoslaviji je bila s tem in z mnogimi drugimi tedanjimi pojavi in procesi (pojav neoavantgard, mladinske rockovske subkulture, vpliv zahodne mode itd.) samo še očitnejša.

TRETJI DEL: SLOVENSKI MODERNISTIČNI ROMAN DO LETA 1980

POJASNILA O IZBORU

V nadaljevanju sledi analiza slovenskega modernističnega romana, razdeljena na dva razdelka: slovenski protomodernistični roman in slovenski modernistični roman. Gradivo sem iskal s pomočjo literarnosmernih in periodizacijskih oznak v monografijah in drugih prispevkih slovenske literarne zgodovine, po nasvetu kolegov in profesorjev in lastnem bralskem spominu ter z diagonalnim prebiranjem del iz obdobja 1945–1980⁵⁵. Slednje sem sicer nekje v drugi polovici iz več razlogov opustil. Prvič, že iskanje posameznih del v knjižnicah je bilo včasih zamudno, z naraščajočo količino letno izdanih romanov pa tudi vse bolj neobvladljivo. Drugič, ko sem dokončno izoblikoval svoj koncept modernističnega romana, sem posledično svojo pozornost preusmeril z zgolj rabe modernističnih tehnik na tudi širše duhovnozgodovinske specifikke; modernistične motive, teme itd., predvsem pa na predpostavko o novem tipu (ne)subjekta. To je pomenilo, da nekatere modernistične romane na način diagonalnega, hitrega branja morda niti ni mogoče odkriti. In tretjič, kmalu se je izkazalo, da bo količina odkritih modernističnih romanov presegala zmožnosti posameznega raziskovalca in obseg pričujoče naloge, zato sem se bil že tudi prisiljen omejiti.

Nabor romanov, zaobsežen v pričujoči disertaciji, torej nikakor ne more pomeniti končnega nabora slovenskega modernističnega romana – tega si tudi nisem prizadeval izdelati –, temveč prvi poskus oblikovanja paradigme slovenskega modernističnega romana, pri čemer sem skušal zajeti čim več del, da bi lahko vključil čim bolj raznovrstne oblike in variante. Zaradi obsežnosti naloge sem se torej omejil na letnico 1980, ko naj bi se, kot je ustaljeno v slovenski literarni zgodovini, pojavili že tudi prvi vplivi postmodernizma, kar pričujoča analiza potrjuje, pri čemer elemente postmodernizma izpostavljam že veliko pred tem datumom. Zamejitev z letnico 1980 torej ne pomeni, da so modernistični romani s to letnico povsem nehali izhajati. V nadaljnjem delu bo treba raziskovanje modernističnega romana poglobiti z natančno analizo vseh del tega obdobja,

⁵⁵ Nabor slovenskih romanov med leti 1945 in 1980 sem najprej izdelal s pomočjo ukaznega iskanja v sistemu Cobiss (DC=886.3-3* AND PY=1945 AND LA=slv), nato pa rezultate preveril še z iskanjem po ključnih besedah (roman, proza, pa tudi novela, kratka proza, povest).

pa tudi razširiti v osemdeseta leta. Dopolnitve je pregled potreben tudi zaradi skoraj popolnega manka pisateljic v pričujoči analizi (zastopana je samo Ivanka Hergold). Upati je, da bo naloga spodbudila nadaljnjo razpravo in dopolnitve tudi iz tega vidika.

V poglavju o protomodernističnem romanu bom obravnaval dela, ki jih literarna zgodovina večinoma našteva kot predhodnike slovenskega modernističnega romana: romana *Nina* (1906) ter *Milan in Milena* (1913); nedokončani roman *Sphinx Patria* (1910) Vladimirja Levstika, ki sem ga odkril po priporočilu⁵⁶, ter *S poti* (1913) Izidorja Cankarja. V poglavju o modernističnem romanu pa bom obravnaval dela, ki so izšla od leta 1957, ko izide *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča, do leta 1980 in ki sem jih po analizi prepoznal kot modernistične romane. Ker je po svojem nastanku (pred 1943) prvi modernistični roman roman *Potovanje na konec pomladi* Vitomila Zupana, sem začel z njim. Romani so razvrščeni po avtorjih, pri čemer upoštevam kronologijo izida prvega obravnavanega romana. Zaradi obsežnosti sem pri vsakem posameznem avtorju natančneje analiziral po dva romana, ostale, ki so izšli do 1980 in so modernistični, pa navedel in kratko predstavil. Ker sta moja definicijska kriterija modernističnega romana desubjektivizacija subjekta in raba moderniziranih pripovednih postopkov, katerih posledica je izguba pripovednosti, je vsaka analiza posameznega romana razdeljena na dva dela. V prvem, ki je zaradi pomenskih in vsebinskih vidikov obsežnejši, analiziram, na kakšne načine prihaja do desubjektivizacije subjekta, v drugem, krajšem, pa kratko predstavim še pripovedne tehnike in načine modernizacije pripovednega diskurza, ki jih sicer zaradi prepletenosti in součinkovanja obravnavam že v predhodnem.

Iz analize je izpadlo tudi nekaj romanov, ki jih posamezni raziskovalci in pregledi sicer uvrščajo v modernizem ali vsaj v bližino modernizma. V romanih med obema vojnama tako slovenska literarna zgodovina opaža značilnosti ekspresionizma, zlasti v romanih **Ivana Preglja**, **Franceta Bevka** in **Mirana Jarca**, vendar pri tem raziskovalci tega ekspresionizma pogosto ne pojmujejo kot del širšega modernizma, niti kot posamezno smer ali tok, temveč kot »ahistoričen formalno-stilen pojem« (Kos 2001: 312). Po kratkem pregledu posameznih del omenjenih avtorjev se sam strinjam z Jankom Kosom (2001: 312–318), da gre res za posamezne poteze in motive ekspresionizma, ki pa se

⁵⁶ Zahvaljujem se Andreju Tomažinu, ki me je opozoril na tekst.

prepletajo še s postromantiko, naturalizmom, dekadenco, novo romantiko in simbolizmom, predvsem pa ne predpostavljajo desubstancializacije subjekta, niti v kakšni določujoči meri ne pomenijo modernizacije pripovednega diskurza. Posebno v primerjavi z dramatikom in kratko prozo **Slavka Gruma**, pa tudi z ekspresionistično dramatikom drugih avtorjev (npr. Stanko Majcen, Ivan Mrak ...) ter njihovo lastno⁵⁷.

Podobno ugotavljam za povojne romane **Cirila Kosmača**, ki so na prehodu iz socialnega realizma v moderni roman še vedno trdno vpeti v kontekst prvega (Kos 2001: 331) – zgolj prisotnost asociativne tehnike, ki usmerja pripoved v *Pomladnem dnevu* (1953) je premalo, da bi ga imeli za izrecno modernističnega. Nekatere zmerne modernistične pripovedne tehnike in posamezne eksistencialistične/modern(ističn)e teme so v petdesetih letih prejšnjega stoletja in kasneje vdirale tako v pripovedništvo socialnega realizma kot v romane s pretežno realistično tehniko. Najpogostejše v tiste, ki so uporabljali sedanjiško okvirno pripoved z jedrom zgodbe ali zgodbami v retrospektivi; kjer se torej pripovedovalci oziroma literarne osebe v neki sedANJI točki spominjajo svojih preteklih doživljajev, večinoma dogajanja druge svetovne vojne. Pri tem prihaja pod vplivom modernističnih pripovednih tehnik do medsebojnega prelivanja obeh časov ali pa za priklic spominov uporabljajo, kot Kosmač, zmerne asociativne načine, kar pa v večji meri vendarle ne prizadeva trdnosti subjekta.

Med take romane po pregledu gradiva uvrščam recimo *Daljave* (1961) **Mateja Bora**, kjer se umirajoči Oblak medvojne dogajanja spominja na smrtni postelji; pa romana *Sedmina* (1957), kjer se Niko Kajfež, obsojen na 25 let zapor, spominja svoje mladosti v medvojni Ljubljani (in deloma prevzema otroško perspektivo), in *Meglica* (1966), opis enega samega dne leta 1962 z vidika več Ljubljančanov, **Bena Zupančiča**; *Gozd in pečina* (1966) in druge romane **Andreja Hienga**, pri katerem gre najbrž res za »preskušeni tip psihološkega realizma, obarvanega z zmernim modernizmom« (Kos 2001: 392); *Senčni ples* (1960) in druge romane **Alojza Rebule**, kjer gre za zmerno rabo

⁵⁷ Pri tem zavestno puščam ob strani vprašanje, ali je ekspresionizem sploh del modernizma. Dvom se zdi upravičen, posebno znotraj odnosa do subjekta. Kralj (1992: 2) npr. ugotavlja, da so ekspresionisti »antropocentrični, v središču njihovega prizadevanja je človek, medtem ko ostali avantgardisti večinoma zavračajo evropsko humanistično tradicijo, češ da ni več produktivna, in se obračajo k intuitivnemu preučevanju materije«. Pri tem sam osnovni problem videvam v definiciji tega, kaj je antihumanizem; ter njegov pomen vidim širše, znotraj Sheehanovega antropometrizma, kamor ekspresionizem gotovo sodi.

posameznih modernističnih tehnik. Iz pregleda sem izpustil tudi nekatere druge knjige, in sicer zaradi spornosti oznake roman: *Sporočila v spanju* Lojzeta Kovačiča, kjer gre v resnici prej za dnevniški popis sanj kot literarno delo, in *Ali naj te z listjem posujem* Rudija Šeliga zaradi njegove izjemne kratkosti.

PROTOMODERNIZEM

IVAN CANKAR (1876–1918)

Predhodnike evropskega modernističnega romana, po tem ko o tem ne razmišljamo več zgolj v okvirih dramatičnega preloma s tradicijo, različni teoretiki vidijo v delih Flauberta, Dostojevskega itd. Analogno s tem je jasno, da ima svoje prednike v slovenski literarni tradiciji tudi slovenski modernistični roman. Literarna zgodovina kot enega prototipov za slovenski modernistični roman navadno navaja⁵⁸ kratki roman *Nina* (1906) ter roman *Milan in Milena* (1913), dve relativno pozni deli Ivana Cankarja, ki ju bom v nadaljevanju na kratko analiziral.

Nina (1906)

Posebnosti *Nine* se je Cankar zavedal že med nastajanjem dela, po njegovih besedah je celo mogoče sklepati, da je imel v mislih predvsem formalno novost, saj vsebina kasnejšega dela nekako ne ustreza ne njegovemu opisu ne njegovim optimističnim pričakovanjem glede recepcije dela. 6. februarja 1905. Cankar (Bernik 1973: 266) namreč svojemu založniku Lavoslavu Schwentnerju piše: »[P]rihodnje pripovedno delo, ki Ti ga bom izročil, bo nekaj apartnega. Stvar, ki jo bodo menda enkrat vsi veseli. Pod naslovom "Nina" bom pripovedoval svojemu bolnemu dekletu različne vesele in žalostne zgodbe; v takem slogu, kakor se pač spodobi pripovedovati punči, ki jo ima človek rad.« Iz njegovih naslednjih pisem izvemo predvsem o dolgotrajnem in mukotrnem nastajanju romana, ki ga Cankar vmes prekrsti v »romanco v prozi« (Cankar v Bernik 1973: 271), predvsem pa o težavah z zaključkom dela: že mesec dni po oddaji rokopisa je svojemu potrpežljivemu založniku poslal še epilog.

Slednjega moramo brati kot naknadno zavestno Cankarjevo odločitev, da pripovedi doda »bolj miren in harmoničen« zaključek, četudi ga sam ni imel za »nujno potrebnega«. Na

⁵⁸ Tako navaja recimo še *Literatura: leksikon* (2009).

ta način je skušal preprečiti negativno recepcijo dela; bal se je namreč, da se bo kritikom v nasprotnem primeru zdelo, da je »pretragično, preveč "untröstlich" zaključen« (Cankar v Bernik 1973: 271). Korespondenca med avtorjem in založnikom dokazuje, da se je Cankar dobro zavedal omejitev domačih kritiških zmožnosti ter se jim deloma tudi prilagajal. A odziv sočasne kritike je bil vseeno pretežno odklonilen, še posebno v podčrtavanju novosti, nenavadnosti dela, pri čemer so avtorji večinoma izpostavljali »nejasnost, meglenost, nepreglednost, kaos« na ravni pripovedi romana (Zadravec 1975: 307). Pri tem je bila negativna kritika v svoji odklonilnosti zmožna tudi globokega, čeprav mestoma *pretiranega* uvida:

A ker je nezdravo srce, so nezdrave tudi misli; razgreta domišljija, od furij smrtnega strahu gnana in mamljena od upa pogrezajočega se človeka, bega kakor nemirna vest od sedanjosti v prihodnost, od prihodnosti v preteklost, od resnice k izmišljotinam, od mračnega hipa k neveseli, ali od časa okrašeni preteklosti. To je moral biti edini razlog, da je Cankar tako nejasen, da mu begajo misli kakor žarek, ki ga odbija zrcalo v roki igrajočega se dečka. Da, to je realitika čustev in misli, ki pa se vendar ne dajo z današnjimi sredstvi – fotografirati, kar bi moral vedeti umetnik, ki je odvisen od svojih sredstev.

Merhar, *Ljubljanski zvon* 1906; v Cankar 1973: 286⁵⁹

Ivan Merhar torej Cankarju priznava, da mu je na do tedaj očitno povsem nov način uspelo zajeti »realistiko čustev in misli« v njeni nestalnosti in večsmernosti, čeprav obenem in nekoliko nasprotujoče si trdi, da le-teh pač ni mogoče »fotografirati« – za novo tehniko uporabi enako nov pojem –, kar pa je verjetno treba razumeti bolj v smislu, da taka vsebina (»begajoče« misli) ni primerna že sama po sebi, ne pa da gre za neprimernost Cankarjeve obdelave. Misli pripovedovalca *Nine* se ne dajo »fotografirati«, ker niti za hip ne mirujejo. Zadravec smiselno ugotavlja, da kritik na tem mestu nevede govori o tehniki toka zavesti oziroma notranjega monologa, ki ga Cankar uvaja v svojo prozo. Reakcija na novo pripovedno tehniko je glede na njeno z današnjega vidika izredno nadzorovano podobo pravzaprav pretirana, »ko vendar niti Nina niti pripovedovalec v prvi osebi ne doživljata duševne vihre in se zgodba, čeprav pretrgana in sestavljena iz različnih retrospektivno priklicanih pripetljajev odvija dovolj pregledno« (Zadravec 1975: 307).

⁵⁹ Tudi Zadravec citira isti odlomek iz iste knjige (13. knjige Cankarjevih *Zbranih del*), le da ne v celoti oziroma znotraj ne povsem preglednega kolaža posameznih citatov iz različnih kritik.

Notranji monolog je v Cankarjevi *Nini* le deloma podrejen asociativni logiki. Toda tak odziv znova podčrta jasno nenaklonjenost vsakršni formi, ki podaja pretirano subjektivne vsebine, ki simulira zavest v njeni nelinearnosti in kot taka ne omogoča preglednega in hitro (raz)berljivega zunanjega dogajanja oziroma zgodbe. Mimogrede pa je treba izpostaviti še, da Merhar asociativnost, *bežecnost* Cankarjevega notranjega monologa ustrezno povezuje s strahom pred smrtjo, ki v pripovedovalcu povzroči bolezensko stanje – odkriva torej psihološki, skoraj psihopatološki motiv za rabo nove tehnike.

Nina po Janku Kosu (2001: 240) »lahko velja za Cankarjevo najmodernejšo romaneskno besedilo«, čeprav ga sam še vedno postavlja prej v obzorje moderne. V njej odkriva poznodekadence poteze, deloma simbolistične, pa tudi naturalistične motive (v opisu velemestnega življenja⁶⁰, najnižjih socialnih plasti); po drugi strani pa fragmentarnost, razpršenost, obliko »kontinuiranega monologa«, ki je zgolj »deloma pripoveden, večidel pa refleksiven, poetičen in fantazijski«, sestavljajo pa ga tudi vložene zgodbe, novele in odlomki. Kasneje monolog označuje tudi kot navidezni dialog, ki pa je v resnici »manični govor pripovedovalca s samim seboj«, natančno: »Novela se dogaja kot monolog junaka ob mrtvi ženi; je hkrati izpoved, pripoved o njunem skupnem življenju in obračun s samim sabo, vse to pa povedano tako, kot da bi sproti nekakšen "stenograf" zapisoval junakove besede« (Kos 2001: 241).

Enako tudi temo hrepenenja, ki prežema roman, Kos (2001: 241) dojema kot izrazito novoromantično in (še) ne simbolistično, »saj ni usmerjena k metafizični transcendenci«; v njej pa odkriva tudi nekatere dekadence prvine, in sicer v opisih stanja »predsmrtno čutnosti, razpete med najbolj nasprotno občutke«. Slog označi kot impresionističen, z močnimi prvinami ekspresionizma. Podobno tudi Franc Zadravec (1975: 310) govori o »impresionističnem časovnem dinamizmu« oziroma »hipnem gibanju«, ki ga zelo natančno definira; France Bernik (1983: 165) pa o »uresničeni formuli impresionistične

⁶⁰ Tudi za Cankarja je bil torej, tako kot za mnoge modern(ističn)e umetnike, pri njegovem razvoju pripovednih tehnik pomemben stik z velemestom, ne samo zaradi lažjega dostopa do sočasne umetniške produkcije, ampak tudi zaradi hektičnosti velemestnega življenja samega. Takoj ko je prispel na Dunaj, kamor je postavljeno dogajanje *Nine* ter *Milana in Milene*, se je počutil »kakor v nekakšnem vrtincu« (tako tudi Berman, glej zgoraj); že po sestopu z vlaka ga je sprejel »tak šum in vrišč in ropot«, da ni vedel, »kam bi se dejal« (Cankar v Bernik 2006: 39).

pripovedne umetnosti: zaporedje različnih prizorišč in nesimultanih dogajanj« oziroma »impresionistični mozaičnosti tematike«, ki napoveduje »proces deepizacije Cankarjeve proze«. Pri tem ni nepomembno, da nekateri teoretiki impresionizem razumejo kot eno od spodbud za tehniko toka zavesti.

Če *Nino* beremo s stališča subjekta, se torej zdi, da je kljub drobljenju zavesti pripovedovalca, posledico rabe asociacijske spominske logike, ki organizira pripovedovalčev monolog, subjektivnost še vedno bolj kot ne zaokrožena in osrediščena. Drobljenje se dogaja v trenutkih psihološke krize, ko skuša pripovedovalec, moderni subjekt, z obsedenim govoričenjem pregnati tesnobo ob prihajajoči ali že prisotni smrti ljubljene. Duševne vsebine imajo torej še vedno jasno točko »povratka«, tujost subjekta pa še nima vsebinske in tematske teže, kot jo dobi v modernizmu – četudi je prisoten motiv dvojnika, »blodnega poeta«, ki v epilogu pristopi k njegovi postelji in ki ga lahko razumemo v smislu potujitve oziroma razcepitve jaza. Ta transformativni dogodek pripovedovalec retrospektivno ponudi kot razlago trenutka dokončne spremembe, ko je nazadnje prebolel prejšnje stanje zavesti hitro menjajočih se podob in spominov in se mu je pripoved spet zacelila v realistični diskurz, ko je (naslednji dan) znova odprl oči:

Tuja je bila luč mojim očem, toda kar sem ugledal, sem spoznal in razložil jasno kakor nikoli poprej. Moje oči so bile nekoč zastrte: gledale so, kakor je ukazovalo srcé; moja žalost je razprostrla sence do neskončnosti, moja radost jih je izbrisala in če je bilo nebo oblačno od izhoda do zahoda; čudno povečano in čudno pomanjšano se je gibalo življenje tik pred mano; fantastične kretnje fantastičnih senc, ki so prihajale tiho in tiho ugašale na razsvetljenem platnu. Zdaj ni več ne žalosti v mojem srcu ne radosti, daleč, daleč je zdaj življenje in razložim ga v tej hladni mrtvi luči, kakor ga nisem razložil prej ...

Cankar 1972: 214–215

Zanimiva tako s kulturno-zgodovinskega stališča kot s stališča diskurza o modernizmu je ena zgodnjih rab kina oziroma metafore *zavest je platno*. Sicer pa je epilog neke vrste samoobsodba »pretiranega subjektivizma« prejšnjih poglavij⁶¹, s čimer je želel Cankar

⁶¹ Če beremo njegov tekst intertekstualno, gre obenem za zavrnitev njegovih lastnih izhodišč iz nekega drugega epiloga – k zbirki črtic *Vinjete* (1899): »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ

(zaman) vsaj nekoliko zadostiti horizontu pričakovanj slovenske (kritiške) javnosti. Toda natančno branje pokaže, da pripovedovalec svojo ozdravitev, znova najdeno celovitost in linearnost pripovedi prikazuje predvsem v negativni luči. Kot indiferentnost, brezčustvenost, v kateri se realnost kaže kot nekaj »oddaljenega« oziroma »v hladni luči«. Realistični diskurz epiloga tako polnijo motivi smrti: »Šel sem iz mesta ob zgodnji spomladi; tiho je bilo; še ponoči je stresal zemljo vihar, zdaj so bili na nebu tenki beli oblaki in se niso genili, še zemlja, zdí se mi, ni dihala« (Cankar 1972: 215). Subjekt je brez radosti in žalosti (kot dekadent se je seveda gibal samo v skrajnostih), brez subjektivnosti, četudi bolestone, resnično mrtev – zgolj opazovalec življenja, ki se dogaja na stalnem ozadju smrti, ki je še edino njegovo pribežališče. Cankar na ta način in v neposrednem dialogu s svojimi bralci začne z motivom subjektivnosti oziroma zavesti kot problemom, kar bo ena ključnih potez slovenskega modernističnega romana, posebno tistega, ki modernizem prepleta z eksistencialistično filozofijo.

Milan in Milena (1913)

Janko Kos (2001: 242–243) je roman oziroma »romanco« *Milan in Milena*, ki jo je Ivan Cankar podnaslovil z *Ljubezenska pravljica*, označil kot »novoromantičen erotičen tekst z nekaj dekadencijskimi potezami, oprt na tradicijo Jacobsenovega⁶² romana«. V njegovem središču prepoznavamo značilno temo hrepenenja in simetrično obliko, sicer pa roman po njegovem še bistveno temelji v realistično-naturalističnem romanu z impresionistično tehniko, ki pripoved postavlja v poetično prozo. V končni prostovoljni in s pričakovanjem pozdravljeni smrti s samomorom oziroma v njegovem spiritualnem pomenu odkriva sledove metafizične transcendence simbolizma, zaradi česar »je v *Milanu in Mileni* mogoče videti edini primer Cankarjevega romanopisja, ki poskuša slediti simbolističnemu romanu v pravem pomenu besede«. Poleg Jacobsena v njem opažamo zgledovanje po Zolaju, Maupassantu, Dostojevskem in deloma Wildu, vzporeja pa ga tudi

moje duše – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva« (Cankar 1970: 195). Tako v *Nini* napoveduje »nov *preobrat*« k socialnemu realizmu oziroma družbenim, narodnim temam.

⁶² Mišljen je Jens Peter Jacobsen (1847–1885), danski sprva naturalistični pisatelj, avtor romana *Niels Lyhne* (1880), ki ga uvrščajo že v dekadenco oziroma novo romantiko. Bistveni element njegovega prehoda iz naturalizma je tema hrepenenja, pri čemer je slednje razumljeno kot »apriorna duhovna substanca, skrita v junakovi "duši"«. Posebno s tem je imel izdaten vpliv na Cankarjevo pozno ustvarjalnost in njegov lastni prehod (Kos 2001: 235).

z zgodnjimi Gidovimi deli ali z Rilkejevim romanom *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910).

Simbolizem je v *Milanu in Mileni* odkrival že Dušan Pirjevec (1963: 731), ki je v delu našel navezavo na Emersonovo razumevanje svetovne oziroma vesoljne duše, pri čemer je zgodovina samo »poročilo o delovanju vesoljnega duha«⁶³. Anton Ocvirk (1969: 253) se nasprotno opira na Cankarjevo korespondenco in ugotavlja, da je bilo navdušenje nad Emersonom kratkega diha (v pismu Župančiču 17. septembra 1898 Cankar piše: »jaz mu ne verjamem več kot v prvem navdušenju«), iz tega in analize njegovih del zato ugotavlja, da pri Cankarju ni »pravih simbolističnih paralelizmov mističnega izvora«. Tako kot Kostorej ugotavlja elemente simbolizma, ne pa dokončno razvitega simbolizma. Glede na sočasnost, rivalstvo različnih notranjih vzgibov in vplivov, ki nekoliko spominja na umetniški razvoj Srečka Kosovela (glej Vrečko 2011), najbrž povsem logično. Kos (1968: 17) na primer Cankarjev razvoj shematično in v moji poenostavitvi zgosti takole: 1892–1895 prevladuje v njegovi prozi realizem; leta 1895 objektivni realizem in naturalizem; na Dunaju 1897 dekadenca in simbolizem ter ruski in skandinavski psihološki realizem; že po letu 1900 pa sledi načelna zavrnitev dekadence in zavzemanje za literaturo »po zgledu psiholoških realistov, moralistov in socialnih reformatorjev«, četudi gre pravzaprav za svojevrstno zlitje obeh vplivov.

Vsekakor je zaradi že ugotovljene bližine tokov fin de siècle z modernizmom ustrežnejše kot o elementih modernizma v Cankarjevi prozi govoriti o elementih simbolizma, prepletenih z dekadenco, ki rahljajo formo tradicionalnega romana oziroma modernizirajo pripovedni diskurz. V *Milanu in Mileni* so to centralna vloga človeške seksualnosti in nekateri motivi, ki jih lahko precej neposredno povežemo s tipičnimi psihoanalitičnimi termini (potlačitev, ojdipov kompleks itd.). Pri tem naslovni literarni osebi kompleksen sistem seksualne želje, ki ju poganja v smeri nasprotnega spola in jima obenem s svojo telesnostjo zbuja gnus in strah, čutita že kot napol tujo silo, ki ju deloma decentralizira. Milan na primer govori o »živali, ki dremlje v srcu« (Cankar 1974: 174),

⁶³ »Zgodovina mu je bila velikansko ogledalo. Našel in videl se je povsod ... Obsenčilo ga je bilo kakor silno razodetje – občutil je s tesnobnim strahom ali hkrati z neizrekljivo, čeznaturno, vse globočine prešinjajočo radostjo, da se je bila prelivala živa njegova duša iz večnosti v večnost, iz legijonov v legijone, da je živela v dihu vsakega bitja ter bo živela dalje v loku brez konca.« (Cankar v Pirjevec 1963: 732 oziroma Cankar 1974: 212)

a moremo to brati znotraj krščanskega koncepta greha. Tipičen je tudi prizor potujitve pred ogledalom: »Ko je šel некоč mimo visokega ogledala ter se ozrl, je stal ves plah. Tam je videl sliko, kakor so visele na steni: lica ozka, čisto bela, oči globoke, zamišljene, v daljine vprašujoče; in ves obraz je razodeval veliko, samotno žalost.« (Cankar 1974: 137) in »Milena je prišla v drugo izbo in je sedla na zofo, ogledalu nasproti. Zdelo se ji je, da sedi tam vse nekdo drugi, ne tisti človek, ki misli in čuti kakor ona sama.« (Cankar 1974: 141). Vendar narava motiva ostaja bolj epizodična in se globinsko ne poveže z njunim hrepenenjem.

Podobno je tudi z motivom odpora proti meščanski stvarnosti, njeni hinavščini – »šminki na dušah« – predvsem v povezavi z ljubezenskimi čustvi, ki so na modernem Dunaju del premišljene ekonomske in socialne izmenjave; pa proti (racionalnemu) humanizmu: »Človek se je bil samolastno poveljčal, imenoval se ter potrdil za najpopolnejše bitje vsega vesoljstva; zdaj gleda nase kakor na Boga samega, občuduje se in opeva z grozotno smešnim spoštovanjem« (Cankar 1974: 172). Oboje je vendarle prej pripisati splošnemu odporu do materialnega, ki se kaže že v odnosu do seksualnosti in preraste v zmerno simbolistično težnjo po vrnitvi v vesoljno dušo, ki se izpolni šele s smrtjo – s tem pa izkazuje psihofizični dualizem duša/telo (sreča, lepota in pravica / trpljenje, bolezen in smrt; povzeto po Kos 1968: 22), ki ga modernizem odpravlja, oziroma izpričuje še relativno trdno razdelitev, ki je v modernizmu povsem relativizirana. Tovrstni platonizem je gotovo tuj modernizmu, četudi ni izpeljan v popolnosti, temveč na poseben način prepleten s krščansko vero o posmrtnem življenju.

Kljub temu lahko imamo zaradi prikazanih procesov potujevanja in destabilizacije subjekta tudi *Milana in Mileno* za protomodernistični roman, posebno v zavesti, da natančne meje med pojavi moderne, posebno simbolizma ter modernizma ni mogoče z vso gotovostjo postaviti. Poleg tega bi morali za kaj takega cankarjansko hrepenenje v vseh njegovih pojavnih oblikah še natančneje preučiti v kontekstu modernistične epifanije. Kot kažejo številne študije slovenske literarne zgodovine in kot bom pokazal tudi sam v nadaljevanju, pa je imel Cankar s svojo večpomensko, sinkretično in umetniško prozo velik vpliv na večino kasnejših žanrov, smeri in tokov v slovenski literaturi, tudi na modernistični roman.

VLADIMIR LEVSTIK (1886–1957)

Nedokončani roman Vladimirja Levstika *Sphinx patria* (1910), ki ga je v nadaljevanjih objavljaj v *Slovanu* do menjave uredništva; in dnevniški, potopisni roman *S poti* (1913) Izidorja Cankarja, ki ga bom obravnaval v naslednjem poglavju, imata številne zanimive podobnosti, ki dodatno razkrivajo ambivalentni položaj do modernističnih pojavov v takratni evropski umetnosti: hkratno trezno previdnost in magnetično privlačnost. Oba imata v ospredju umetnika v iskanju svojega lastnega ali pravega izraza in oba se lotevata vprašanj položaja umetnika in umetnosti v moderni družbi ter deloma znotraj nacionalnega vprašanja. Obenem ju povezuje tudi prevlada realistične tehnike, ki ima v prvem tudi nekaj manjših, nesamostojnih ekspresionističnih podob, v drugem pa se na strukturo zgodbe pripenjajo tudi krajše esejistične razširitve.

Sphinx patria (1910)

Levstikov roman je zasnovan na očitnih avtobiografskih dejstvih. Med letoma 1906–1907 je avtor tudi sam bival v Parizu, od koder se v *Sphinx patrii* v domovino vrne tudi slikar Marjan Andrej. Marjan se kot nosilec novih, deloma torej alohtonih umetniških nazorov čuti odtujenega od večine slovenskih kolegov, kot umetnik/intelektualec pa od širše oziroma vsake domovine. Hkrati ravno v avtonomni umetnosti vidi možnost povzdignjenja domače dežele, kar povezuje z ekspresionističnim povzdignjenjem človeka. Poleg motiva umetnika kot preroka, ki ga sicer ni enoznačno pripisovati avantgardističnim vplivom, saj je to eno od motivnih jeder slovenske literarne tradicije od romantike oziroma poezije Franceta Prešerna naprej, je torej v panoramskih opisih domovine opaziti tudi zgodnje ekspresionistične elemente:

Ne, saj se spominjam: videl sem, slišal sem, čutil sem z zavistjem in s srdom v duši: ljudje imajo domovino! Tam zunaj sem jo videl v plamenečih orgijah množic, v zanosu ogorčenja in požrtvovalnosti, v vroči ljubezni tisočerih oči, slišal sem jo, neizrečeno v grmeči pesmi koraka narodov, ali izrečeno v bujni frazi, ki je udarila z bliskom v kotih ljudskega vrenja in je prešnila

vse in je bila čez hip na vrhu, last vseh, izraz slehrne duše zase in vseh obenem v mogočni, kakor z bronom zvezani celoti ...

Levstik 1910: 6

Tretjeosebno upovedovan roman tovrsten prvoosebni notranji monolog za razliko od Ivana Cankarja uokvirja v navednice, saj se psihološka introspekcija vpisuje v drugače realistično pripoved. Še bolj od ekspresionističnih elementov ali elementov psihološkega romana pa je tekst za raziskave modernizma zanimiv zaradi Marjanove »divinizacije tehnike«, ki jo je mogoče povezati z neposrednimi vplivi futurizma (Zadravec 1974: 123) – v Parizu je Marinetti *Futuristični manifest* objavil zgolj leto pred začetkom izhajanja romana (1909). Levstik torej v slovensko literaturo kot eden prvih vnaša futurizem kot literarni motiv (Dović v Berghaus 2011: 264):

Voz električne železnice, ki je prirenčal mimo, nabit z ljudmi, je navdal Marjana s tisto naslado, ki so mu vobče budili stroji in drugi plodovi človeške iznajdljivosti, neprestano stremeče v bodočnost. Neredkoma se je zagledal v brnenje dinamov ali v vratolomni drvež avtomobila ter je z veselo škodoželjnostjo premišljal, kako kmalu se mora človeštvu razodeti v tem kolesju in teh prej nepoznatih silah novo evangelije lepote, ki bo tako močna, bujna in ponosna, tako samolastna, da skoro zaduši šablone dob, slonečih na trhem idealu sibiritske antike.

Levstik 1910: 7

Ali:

Zavojevanje ... Preko vsega na cilj, in proti vsemu! V industrializmu naše dobe leži vsa veličast nove lepote, ki je kruta in zavojujoča. V tem zaslužjenju teles je vsa rešitev samodrške duše. Z gromom lokomotiv, z modrikastim svitom elektrike se bližajo, Napoleoni, Atila, Džingis bodočih dni. Kaj je zastava kalifova proti praporu kapitalizma?

Levstik 1910: 7

Marjanovo navdušenje nad tehnološkimi pridobitvami moderne dobe, ki jo v nadaljevanju opomenja tudi kot »konec tistega otroštva, konec sentimentalnosti, konec

sanj« oziroma »dobo mišic in misli« (Levstik 1910: 37) ter njegovo slavljenje industrializacije in kapitalizma je bilo v takrat skoraj povsem agrarni Sloveniji še nedolžno optimistično, a še znotraj tega futuristični elementi ostajajo zgolj na izjavljalni ravni, saj ne posegajo v formo pripovedi, na ravni zgodbe, kolikor je napisane, pa obenem ni niti enega opisa kakšnega od Marjanovih slikarskih del⁶⁴. Drugi njegovi nazori so splošno moderni: poleg avtonomije umetnosti še poudarek na primarnosti forme, ki se že približuje idejam o čisti formi, formi brez vsebine oziroma brezsmiselni formi: »Pesem o nezmislu? Kaj je nezmisel? Nezmisel ... Ah, pač nekaj, česar oko ni gledalo, uho ni slišalo, srce ne občutilo, česar si živa duša ne more misliti! Bog, ali more biti ta nezmisel lep!« (Levstik 1910: 287). Levstik kot prevajalec *Zločina in kazni* (1908) pa je verjetno po Dostojevskem prevzel tudi že prve eksistencialistične misli: »"Pa kaj ti praviš, da je svoboda?" "Kaj da je? Kje da je? Politična v anarhiji," je dejal fant z usmevom, ki ni bil resen niti porogljiv, "a tvoja — in moja — v dejanju. Svoboda je dejanje"« (Levstik 1910: 110).

⁶⁴ O Marjanovem umetniškem delu zvemo nekaj zgolj s stališča recepcije, kjer v tekst vpisuje predvidljiv odziv javnosti na moderno umetnost: »Pred tremi leti sem ga videla v razstavi, in njegove čudne slike – ah, strah me je bilo!« (Levstik 1910: 7)

IZIDOR CANKAR (1886–1958)

Izidor Cankar je že pred objavo romana v svojih tekstih priznaval razočaranje nad slovenskim romanopisjem, ki naj ne bi imelo česa ponuditi inteligenci – to naj bi bil vzgib za nastanek dela *S poti* (1913), ki ga je kasneje sam imenoval »poučni roman«. Zdravec (v Iz. Cankar 1986: 159–160) navaja oznake, ki so jih nadevali romanu različni raziskovalci: psihološko intelektualni roman (Bojan Štih), psihološki roman (France Koblar), ideološki in filozofski roman (Franček Bohanec) in besedilo z močnimi potezami esejističnega romana (Janko Kos). Pri tem izpostavlja tudi Cankarjevo načelno nasprotovanje tokovom moderne; naturalizmu, ker da je zanemarjal človeškega duha, impresionizmu in simbolizmu zaradi pretirane čustvenosti in subjektivnosti, sanjarstva ter zabrisovanja zunanjega dogajanja, kasneje pa tudi že ekspresionizmu, najbrž iz podobnih razlogov (Zdravec v Iz. Cankar 1986: 161–162). V nasprotju s tem sam od umetniškega dela zahteva skladnost in red med čustvom in razumom ter zagovarja absolutno objektivnost lepote, ki jo je v človeka zapisal Bog. Stališče, ki ga je kasneje sicer nekoliko omilil z dialektično potezo, da lepota ni ne relativna ne objektivna, pač pa obstaja v relaciji med opazovalcem in objektom (Iz. Cankar in Zdravec v Iz. Cankar 1986: 171–176). Kljub temu je njegova realistična »dušna analiza«, »nekakšen duševni potopis« (Zdravec in Iz. Cankar v Zdravec 1974: 106) iz več razlogov zanimiv tudi v kontekstu slovenskega modernističnega romana.

S poti (1913)

Tudi z vidika *Sphinx patrie* se zdi umetnostni zgodovinar in poet, Nemec Fritz iz romana *S poti* Izidorja Cankarja bližje dekadentnemu umetniku, predvsem pa v Fritzu razbiramo, da ima njegova podoba umetnika, za katero se vsaj deloma zdi, da jo zavestno goji, naravo družbene identitete. Fritz je prikazan kot narcisističen snob⁶⁵, ki se že na začetku romana pritožuje nad hotelsko sobo in hrano, kot »občutljivi, zapeljivi, bleščeče duhoviti in obenem moralno problematični« tip junaka (Kos 2001: 227), nagnjen k zunanjim

⁶⁵ Razumevanje snoba in konstrukt umetnika kot družbene identitete prevzemam po delu »*Am I a snob?*«: *modernism and the novel* Seana Lathama (2003).

eksczesom in dramatiziranju (zato pripovedovalec njegov *poskus samomora* opazuje povsem neprizadeto). V naštetih potezah se torej prej kot modelu avantgardističnega umetnika približuje tipičnim junakom dekadencijskih romanov, npr. Des Esseintesu iz Huysmansovega *A rebours* (1884) in Dorianu Grayu iz Wildevega *The Picture of Dorian Gray* (1890), ki ga je Cankar nedvomno poznal (Kos 2001: 227). Enako tudi Zadravec (1975: 312) kljub Cankarjevi eksplicitno izpovedani distanci v Fritzu odkriva »impresionističnega dekadenta«, pa tudi »spoznavnega relativista«.

Fritzeva razklanost »med njegovim dekadencijskim bistvom in etično vestjo« je ponovljena v notranji razdvojenosti njegovega sopotnika, prvoosebne pripovedovalca, ki je »izrazit moralist, čeprav iz zadržane distance«, in ki se obenem Fritzu vendarle približuje tudi z neprikrito simpatijo ter na ta način razmerju med sabo in Fritzem podeljuje simbolni pomen jaza in njegovega alterega (Kos 2001: 228). Ob tem lahko Fritzevo razklanost samo interpretiramo na dva načina, kot izvir in kot posledico njegovih umetniških teženj. Kot izvir npr. »Ljubim ta večni nemir, čustveno razdrapanost, ljubim glavobol in besede brez zveze, svoje vseslutnosti bi ne zamenjal za tvojo vsevednost« (Cankar 1986: 56), kot posledico pa: »Za dobro zasukan stavek bi dal leto življenja. [...] Za novo čustvo ali nov izraz bi se dal zapeljati v najhujše grehe; pripravljen bi bil ubijati, če bi potem mogel zgrabiti enega naglih utripov svojega čustvovanja in ga vkleniti v besedo.« (Cankar 1986: 69).

V tem se vendarle približuje tudi modernističnim idejam o formi (kot se moderna, ne pozabimo, sploh približuje modernizmu). Kar Fritz išče, je namreč ustrezna forma za vsebino njegovega nemira, nova forma oziroma način, s katerim bi zmoget ubesediti kaotičnost svoje psihe, pa tudi kaotičnost življenja: »Kaos je nadred« (Cankar 1986: 108). Kot pojasnjuje ob Leonardovi *Poslednji večerji*:

"Moj bog, dobra! Dobra! Pa bila bi lahko boljša, če bi ne bila modrost Leonardove kompozicije tako jasna, tako mehanična skoro. V tej skrajni urejenosti je mnogo laži, ki si jo je umetnik dovolil svojemu stvarništvu na ljubo. Za naše oči je vse življenje preveč kaotično, in če ga skušamo

umetniški urediti, je ta red potvara. Zato mi jenjaj govoriti o ekspozicijah, viških, peripetijah, katastrofah in drugih sredstvih, ki z njimi skušamo svojo nezmožnost pobožanstviti. [...]"

Iz. Cankar 1986: 108–109

Kot že omenjeno, je pripoved esejizirana, s čimer relativno širi in zabrisuje drugače povsem linearno zgodbo. In sicer pripovedovalec v pripoved vpleta največ razmišljanja o umetnosti, mestoma tudi posamezne avtorefleksivne premisleke o žanru potopisa, razna bivanjska vprašanja, esejistične narave pa je tudi debata med Don Pietrom in doktorjem Contijem o iskanju človeške duše, ki ji prisostvujeta in ki se dotika psihologije, biologije in mysticizma ter nekoliko spominja na podobne pogovore v Mannovi *Čarobni gori*. Poleg tega je roman fragmentarno sestavljen iz posameznih (tudi nekoliko impresionističnih) dnevniških zapisov, naslovljenih po kraju, kjer se popotnika tisti trenutek nahajata. Opaziti je še epizodično medbesedilno parodiranje slogov in načinov slovenske pripovedne tradicije (Ivana Cankarja in Frana Saleškega Finžgarja ter Petra Bohinjca). Kljub temu lahko roman *S poti*, tako kot Levstikovo *Sphinx patrio*, razumemo še kot nekoliko modificirano obliko realističnega romana, pri čemer se v njuni obravnavi razkriva določena fascinacija z moderno in njenimi izzivi. Posebno v primerjavi s Cankarjevima *Nino* ter *Milanom in Mileno* sta njuna subjekta neprimerno bolj predmodernistična, kar je deloma tudi posledica zunanjega opisa⁶⁶, ki ne posega intenzivneje v duševnost njunih osrednjih protagonistov.

⁶⁶ *Sphinx Patria* je torej pisana v tretji osebi, *S poti* pa sicer v prvi, toda njen osrednji protagonist je vendarle Fritz, ki ga opazujemo skozi oči prvoosebne pripovedovalca, njegovega kolega.

SLOVENSKI MODERNISTIČNI ROMAN

VITOMIL ZUPAN (1914–1987)

Vitomil Zupan je za periodizacijo slovenskega modernističnega romana poseben problem. Potem ko je pred tem, leta 1945, objavil le novelo *Andante patetico: povest o panterju Dingu*, je od konca šestdesetih do leta 1980 izšlo osem njegovih romanov, med katerimi so bili štirje napisani že pred vojno⁶⁷. Navajam jih po domnevnem vrstnem redu nastanka: *Zasledovalec samega sebe* (izšlo 1975), *Mrtva mlaka* (1976), *Klement* (1974) in *Potovanje na konec pomladi* (1972). Čeprav so po Alenki Koron (v Kos idr. 1993: 21) za celoten Zupanov opus značilna »precejšnja nihanja v kvaliteti med različnimi besedili in znotraj njih, estetski lomi in protislovja«, pa po Tarasu Kermaunerju (v Kos idr. 1993: 22) njegova predvojna dela bistveno spreminjajo podobo slovenske predvojne proze in Zupana odkrivajo kot »anticipatorja moderne (in modernistične) proze«. Vse omenjene romane, razen *Mrtve mlake*, je literarna zgodovina sporadično uvrščala v modernizem ali vsaj eksistencializem oziroma v bližino obeh.

Po analizi Zupanovih romanov, ki so izšli do leta 1980, sem znotraj fokusa te naloge od predvojnih treh oziroma štirih del ohranil zgolj *Potovanje na konec pomladi*. *Zasledovalca samega sebe* sem izločil, ker subjekt ne izkazuje značilnosti modernistične desubjektivizacije subjekta, na pripovedni ravni pa ne prihaja do izgube pripovednosti. Tudi eksistencialistične navezave so šibke in nedosledne, kar je med drugim mogoče pripisati nižji kvaliteti romana, v katerem »prevladuje zunanja dogajalna plat junakovih

⁶⁷ Alenka Koron (v Kos idr. 1993: 24–25) domneva, da je najverjetnejši razlog za poznejšo objavo avtorjeva materialna in finančna preskrbljenost, sam pa je poudarjal predvsem začetek vojne in svoj odhod v partizane – posledično lahko najbrž med razlogi naštejemo tudi zavezanost h kulturnemu molku. Vsekakor tega najbrž ni pripisovati njihovi moderni obliki in/ali ideološko sporni vsebini, kot namiguje npr. tudi Taras Kermauner (v Zupan 1972; 196) in kar velja recimo za kasnejši *Leviton* (glej Pavček v Kos idr. 1993: 143–144). Kljub temu pa so daljši teksti doživeli relativno sočasno, četudi omejeno distribucijo: v tipkopisu so krožili »med ljubljansko literarno, umetniško in boemsko družino, svobodomiselnimi izobraženci, med njihovimi sateliti in drugimi posvečenimi bralci kot nekakšni apokrif«, kar se je kasneje ponovilo z nekaterimi drugimi, poveljnimi Zupanovimi romani (Koron v Kos idr. 1993: 24–25). K zamudi je seveda dodalo še njegovo bivanje v zaporu. Leta 1949 so ga namreč obsodili na 15 let zavora (izpustili so ga po sedmih) zaradi pijanske politične šale; k obsodbi pa je pripomoglo tudi njegovo razvpito in razuzdano življenje, ki je v Ljubljani sprožalo številne škandale. Nazadnje je bil obtožen »nemorale, poskusa posilstva, poskusa umora, sovražne propagande, špijonaže in izdaje domovine« (Borovnik v Pogačnik idr. 2001: 165). Tudi v zaporu ni nehal pisati – njegova zaporska poezija je izšla leta 2006 v sedmih obsežnih knjigah, po izpustitvi pa je veliko izdal tudi pod psevdonimom, predvsem dramatično, kratko prozo in poezijo.

blodenj, ki jo razpreda bolj v stilu popularnega pustolovskega žanra s kombiniranjem elementov pomorskega in nastavkov kriminalnega, konverzijskega ter erotičnega romana« (Koron v Kos idr. 1993: 26). Enako lahko ugotovim tudi za glavnega protagonista romana *Klement*, ki ima sicer izdelan že kompleksnejši psihološki profil, v romanu pa prihaja do zanimivega spoja fantastike in realnosti, izvirajočega iz Klementovih travm, destruktivnih želj oziroma že sadističnih fantazij, vendar je vse to prej rezultat žanrskega sinkretizma s srhljivo fantastiko (Koron v Kos idr. 1993: 27). V po vojni napisanih romanih, izdanih do leta 1980: *Vrata iz meglenelega mesta* (1968), *Duh po človeku* (1976), *Igra s hudičevim repom* (1978), *Komedija človeškega tkiva* (1980), prevlada navezava na realistični roman. V nekaterih omenjenih delih tako sicer ohranja nek splošen »modernistični« odnos do vprašanj časa, subjekta, avtobiografije in seksualnosti, toda zmerne modernistične značilnosti ne oblikujejo subjekta in pripovedi na način, opisan v teoretičnem delu. Kot (zmerno) modernističnega sem zato od romanov, napisanih po vojni in izdanih do 1980., prepoznal le še roman *Menuet za kitaro* (1975).

Potovanje na konec pomladi: Blisk v štirih barvah (nastal pred 1939⁶⁸, prvič izdan 1972)

Roman, ki je imel prvotni naslov *Tajsi* in je nastal še pred Zupanovim odhodom v partizane, upravičeno velja za vrhunec prvega obdobja Zupanovega pisanja. Pomeni prestop iz pustolovske eksotike in »čistega fikcijskega fabuliranja« v bolj konkretizirano meščansko okolje ter – tudi ne zanemarljivo – iz tretje osebe v prvo (Koron v Kos idr. 1993: 28). Neimenovani pripovedovalec, gimnazijski profesor slovenščine in sam neizpolnjeni pisatelj, se zbliža s svojim dijakom Tajsijem, mladim pisateljem, ki zanj pooseblja njegovo lastno zatajevano svobodno naravo. To nenadno in zanj presenetljivo zbližanje v njem sproži upor proti (malo)meščanski vkalupljenosti, ki ga izrazi s pijančevanjem, promiskuiteto, odkritim izpovedovanjem svojega mnenja ter drugimi dejanji, ki prekinjajo družbene in družabne norme meščanskega vedenja. Njegov ironični, odtujeni odnos do sveta mu sicer ne dovoljuje, da bi se tovrstnemu življenju povsem

⁶⁸ Letnico 1939 kot letnico nastanka povzemam po Borovnik (v Pogačnik idr. 2001: 167).

prepustil, povsem pa se umiri, ko žena Sonja zanosi, čemur sledi njegova ponovna vključitev v družbo.

Osrednja *matrica* dela je pikareskni roman. Alojzija Zupan Sosič (2004: 163–164) med tipičnimi značilnostmi pikareskega romana, ki jih je razbrati v *Potovanju*, med drugim navaja panoramsko strukturo oziroma epizodičnost; prvoosebno pripoved z razliko med izkušenjskim in pripovedujočim jazom; pragmatičnost, osamljenost in protejskost pikara; razmerje med pikarom in okoljem, ki niha med izključitvijo in vključitvijo; galerijo različnih značajnih tipov; implicitno parodijo drugih romaneskni tipov in same pikareskosti; tipični pikareskni temi: ničevost in svobodo, medtem ko Zupanov roman pozitivno razmerje do marginalnosti postavlja že med neopikareskne romane 20. stoletja. Tako kot večina literarnih zgodovinarjev pred njo pri tem izpostavlja tudi podobnost s protoeksistencialističnim *Potovanjem na konec noči* (1932) Louis-Ferdinanda Célinea⁶⁹ (Zupan Sosič 2004: 168–169). Zupan se je lahko z njim, kot tudi z drugim romanopisjem človekove usode, poleg Célinea še z Montherlantom in Malrauxom, seznanjal na podlagi poročil, recenzij in prevedenih odlomkov v slovenski publicistiki, zaradi znanja francoščine pa so mu bili načeloma dostopni tudi izvirniki (Matajc 1998: 56).

Gotovo je namreč, da je v njegovih romanih najti »elemente eksistencialistične predhodnice (romana človekove usode) ter (delno) sartrovskega ali (predvsem) camusovskega tipa eksistencializma«, kar je sicer prej verjetno posledica skupnega duhovnozgodovinskega izhodišča kot neposredne navezave, te značilnosti pa so se pri Zupanu združile z za slovenske razmere specifično »moralistično-humanistično potezo«, ki je blokirala razvoj doslednega eksistencializma (Matajc 1998: 56). S tem povezano je tudi uveljavljeno mnenje glede Zupanovega potencialnega modernizma: njegovi romaneskni stalnici, »erotizirani vitalizem in humanistična morala« ukinjata metafizični nihilizem; čeprav obenem različni modernistični pripovedni postopki povzročajo, da se »zavest subjekta rahlja oz. razpade« (Zupan Sosič 2004: 162). V nadaljevanju bom skušal

⁶⁹ Ta podobnost je sicer pri različnih raziskovalcih različno ovrednotena. Alenka Koron (v Kos idr. 1993: 29) npr. je do te navezave izrazito skeptična: »Primerjava s Célinom, pri katerem gre za radikalni subjektivizem, ki nad sabo ne priznava nikakršne transcendence ali višjega smisla, za brezkompromisno problematizacijo temeljnih vrednot humanizma in groteskno potovanje junaka skozi najbolj zavržene, bedne, nične, absurdne postaje človekovega tostranskega bivanja, ki ga ne more osmisлити nikakršna akcija, zraven pa še za radikalen jezikovni eksperiment, je za Zupana precej laskava.«

nekoliko obrniti to optiko in prikazati, kako je ravno zupanovska erotika tista, ki spodjeda subjekt in v pripoved vpeljuje značilnosti modernističnega romana, ki jih lahko povežemo tudi z modernistično epifanijo.

Desubjektivizacija subjekta

Poleg pikaresknega romana se *Potovanje na konec pomladi*, kot namiguje že naslov⁷⁰, prepleta tudi z razvojnim romanom (Koron v Kos idr. 1993: 29); pri čemer razvojni lok doživi zlasti profesor. Ta najprej v Tajsija, dekadentnega »erotomanskega umetnika« (Zupan Sosič 2004: 168) preslika svoj željeni jaz, kasneje pa več kot očitno povsem prevzame njegovo vlogo, s čimer in ob čemer se prične spraševati o tem, ali ni Tajsij morda zgolj njegova projekcija, njegov izmislek. Ta željeni jaz se v romanu kaže kot *avtentični jaz* oziroma jaz, ki je zmožen avtentičnega bivanja; kot tisto, kar se skriva pod civilizacijsko preobleko človeka in je v stiku z življenjem kot nečim primitivnim, primarnim, nagonskim: je »naravno, barbarsko, neugnano, nezadržno« (Zupan 1972: 81), kar so tipične modernistične kategorije, blizu Nietzschejevemu vrednotenju »Življenja«. Kot tak je avtentični jaz seveda v nasprotju z (malo)meščansko družbo videza, zato se pripovedovalec zapleta v različne konfrontacije, grozi mu izguba zakona, službe, prijateljev ipd.

Pravzaprav pa je, kot ugotavlja tudi Kermauner (v Zupan 1972: 198–199), zupanovsko »življenje« v nasprotju z vsako družbo, z družbo kot tako – Zupan je po njem začetnik kasnejšega »avtodestruktivizma«. Determinirata ga namreč erotični gon in gon smrti v svoji nedeljivosti. Zato je Tajsij za pripovedovalca »pošast in omama«, »strup in opoj« (Zupan 1972: 68), zato je tako življenje v neposrednem stiku z minljivostjo, smrtjo – to je intenzivno življenje, ki »človeka požira« (Zupan 1972: 102). To je že začetek desubjektivizacije subjekta – »življenje« se mu mestoma kaže kot nekaj zunanjega,

⁷⁰ Pri tem ne smemo spregledati prefinjene medbesedilne igre z že omenjenim Célinovim romanom. Če je *Potovanje na konec noči* »potovanje proti izničenju, smrti« (Matajc 1998: 61), je *Potovanje na konec pomladi* potovanje v zrelo starost oziroma proti »nirvani«, ki pa je v tej medbesedilni navezavi seveda izenačena z ničem, s čimer dodatno ironizira končni razplet romana in pripovedovalčev pristanek na meščansko realnost.

nerazumljivega, kot nekaj, kar ga je *obsedlo*, pri čemer Zupan rabi tudi oba tipična modernistična motiva. Človeško povezuje z elementi živalskega: »Živim sebi popolnoma tuje življenje in sem kakor hipnotizirana kokoš⁷¹« (Zupan 1972: 97); in z elementi mehničnega: »Postal sem stroj. Živel sem nekje znotraj sebe v zelo majhni omarici« (Zupan 1972: 127) oziroma v povezavi obeh: »Robot, v katerem umira majhna žival« (Zupan 1972: 150). To so namreč opisi »življenja« in ne njegovega meščanske, družbene vloge!

Narava tega »življenja« je torej nezamenljivo erotična, spolna. Njegovo hrepenenje po avtentičnosti, četudi je očitno transcendentno, čezčloveško, je na ta način povsem na drugi strani cankarjanskega, je telesno, prihaja »iz črevesja« (Zupan 1972: 133) in na vrhuncu doživljanja določa njegovo celotno razmerje do sveta:

In jaz – jaz imam razmerje z vsem prostorom, z lučjo, z vonji, z glasovi.

Vse – vse – je spolovilo.

Ljubiti do onemoglosti!

[...]

Sploh ne vem nadrobnosti.

Samo – vse – vse čutim. Z vsem imam razmerje.

Izčrpati se! Izljubiti se do smrti! Do smrti! Izginiti v vse! Razbliniti se! Izliti se v vse! Vse!

Zupan 1972: 156

Tovrstni odnos moremo povezati tako z romantičnim doživljanjem erotike kot nečesa »bistvenega, presežnega in herojskega« (Zupan Sosič 2004: 158) kot z vitalistično voljo do moči, ki pa ohranja »neokrnjeno vlogo dekadencega osmišljanja s senzualno naslado« (Matajc 1998: 62). Toda v kontekstu *Potovanja na konec pomladi* ga lahko razumemo tudi kot modernistično desubstancionalizacijo subjekta – kot njegovo razpršitev v objektni svet, blizu npr. nekaterim opisom »trenutkov bivanja« Virginie Woolf oziroma

⁷¹ Zavedam se, da gre v tem primeru seveda tudi za tipično reklo, toda kontekst in druge pojavitve motiva vendarle nakazujejo, da ne gre za naključno rabo.

modernistični epifaniji. Ta razpršitev subjekta pod »zlobno silo« (Zupan 1972: 128) je še bolj eksplicitno opisana v fantastičnem prizoru, v katerem pripovedovalec nazadnje eksplodira (glej Zupan 1972: 128–129). Opis na izjemno igriv način zabeleži tipične nasprotnike njegove vitalne moči – meščanske institucije: religijo, državo, univerzo, gospodarstvo, muzej, mesto, represivni aparat ter za konec celo javno hišo (najbrž kot primer hinavske meščanske morale in *ekonomiziranja* erotike). Hkrati pa se na ta način ter v končnem sprijaznjenju z »odraslostjo«⁷² in ponovno vključitvijo v družbo popoln spoj z avtentičnim jazom, vsakršno posedovanje »življenja« izkaže kot nemogoče, zaradi česar je tudi tarča (samo)ironije.

Modernizacija pripovednega diskurza

Ironični odnos pripovedovalca do vsebine lastne pripovedi oziroma konstitutivnih elementov pripovedi (dogajanja, drugih literarnih likov in njihovih dejanj, literarnega sveta) se kaže po prevladi pripovednega načina presojevanja, to je pogostosti vrednostnih sodb. Znotraj tega je na slogovni ravni opazna raba številnih oklepajev, v katere med drugim uokvirja svoje dodatne ironične komentarje. Ironija zaznamuje roman na pripovedni ravni, posebno s svojo večsmernostjo – naperjena je istočasno proti malomeščanskosti ter junaku in njegovim poskusom to malomeščanskost preseči (samoironija). Ti poskusi povratno prečijo tudi jezik romana, kjer do veljave prihaja »osvobojena jezikovna igrivost, zvočni eksperimenti, metaforična barvitost, ritmična artikulacija«, ki se ponekod zgošča v daljše asociacijske, lirične odlomke, druge pa »v zametka simuliranja kaotičnosti in kontingentnosti psihičnih procesov« (Koron v Kos idr. 1993: 29–30). Slednje je blizu tehniki toka zavesti oziroma gre za sintaktično in semantično razrahljani notranji monolog.

Pripoved se odtrga iz kavzalne in časovne logike posebno v ekstremnih občutjih, na meji zavesti – v stanju alkoholiziranosti in v opisanem nezadržnem klicu po življenju. Zgoraj

⁷² Pri tem morda ni odveč opozoriti tudi na zanimivo in v tem kontekstu ironično podobnost med Zupanovim »O, ja, ja«, ki zaznamuje njegovo predajo meščanskemu življenju, ter Joyceovim »da sem rekla da hočem Da«, kot se zaključi Mollyjin notranji monolog iz *Uliksa* (citat po Joyce 1993 II: 361). Vendar pa dokaza, da je Zupan *Uliksa* bral pred vojno ali roman kakor koli spreminjal pred tiskom, nimam.

citirani odlomek npr. tipično izkazuje tudi povečano liričnost, celo že eksklamacijsko ali kar hipertrofirano naravo teh prizorov. Sicer pa drugje pripovedna raven romana ostaja določneje realistična, mehčana zgolj s subjektivnostjo prvoosebnega pripovedovalca in njegovim jezikom, ki se posebno po strukturi nekoliko približuje pogovornemu jeziku. Zaradi ohranjanja realističnega diskurza, omejenosti epifaničnih trenutkov in pomirjujočega zaključka sem mnenja, da so modernistične lastnosti *Potovanja na konec pomladi* sicer razberljive, zlasti pa pomembno določajo interpretacijo pripovedi, vendar pa še ne gre za izdelani modernistični roman. Namesto tega bi ga lahko označil za realistični roman z elementi modernizma. Pri tem je pomembno izpostaviti tudi, da roman za razliko od večine naslednjih Zupanovih del ter nekaterih del drugih avtorjev, zajetih v to analizo, še nima prevladujočih oziroma izoblikovanih eksistencialističnih vsebin.

Menuet za kitaro (na petindvajset strelov) (1975)

Menuet za kitaro je poleg Božičevega romana *Očeta Vincenca smrt* edino v nalogi analizirano delo, katerega glavna zgodba se dogaja med drugo svetovno vojno in tematizira vojno (med vojno se sicer dogaja tudi Kovačičev *Deček in smrt*). Taras Kermauner (1980: 477) za roman v izdaji iz leta 1980 ugotavlja, »da sodi v vrh slovenske povojne literature; da je najbolj pristna, sveža, neposredna in obenem zgledno oblikovana podoba slovenskega partizanstva«. Glavnina pripovedi je tako zgoščena okrog individualne izkušnje partizanskega boja proti okupatorski vojski pozimi 1943 s strani Jakoba Berganta - Berka. V strukturi celote je to sicer vložena zgodba, ki jo uokvirja in dodatno osmišlja pripoved o Berkovem obujanju spominov na vojno v družbi Nemca Bitterja, s katerim se srečata kot turista na Majorki v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja.

Tako kot za *Potovanje na konec pomladi* je tudi za *Menuet za kitaro* značilen žanrski sinkretizem. Poleg pikaresknega še spoj vojnega, predvsem pa v večji meri avtobiografskega romana. Žanrske značilnosti slednjih dveh so med poglavitnimi razlogi, zaradi katerih v pripovedi strukturno prevlada realistična tehnika oziroma kavzalna in temporalna logika. V skladu s sočasnim dogajanjem v svetovni literaturi je v ospredju Zupanovega povojnega romanopisja prepletanje literarnega s faktičnim. Znotraj konteksta povojnih družbenih razmer pa je treba *Menuet* brati tudi, kot zgoraj poudarja Kermauner, kot zavestni poskus alternativne literarne obdelave medvojne dogajanja, ki je po obsodbi Kocbekovih novel *Strah in pogum* večinsko zapadla »ideološko pogojeni in večkrat javno izraženi želji po velikem vojnem tekstu« (Barbarič v Zupan 1999: 14). Tako lahko združevanje modernizma in realizma razumemo kot tendenco po dvojnem subjektivnem pogledu. Prvič, kot subjektivni pogled, ki želi vojno dogajanje prikazati skozi individualno zavest, zaradi česar posega po pripovednem postopku toka zavesti oziroma notranjega monologa. Drugič, želi predati tudi osebno zgodovinsko izkušnjo, kar od pripovedi zahteva realistični, že skoraj veristični opis dogajanja.

Oboje izpostavlja tudi Dolgan (1976: 172–173) v svoji recenziji in razume v tem poglavitno kvaliteto romana. Na eni strani torej »notranje občutenje« in prepletanje »idej

— osvobodilne vojne, bivanjske, etične in drugih — z emocionalnostjo, nagonskostjo«, pri čemer se filozofske, zgodovinske in sociološke vsebine razpirajo predvsem v esejiziranih odlomkih, monologih in dialogih; na drugi strani pa »neznatne«, »banalne biološke potrebe« ter opisi vojaških spopadov in neskončnih hajk. *Menuet za kitaro* tako sicer nadaljuje modernistično poetiko *Potovanja na konec pomladi*, a tudi tu ta ni prevladujoča oziroma je enakovredna realistični, v tem primeru torej zaradi razplatenosti in epskosti zgodbenega dogajanja.

Podobno je z eksistencializmom. Kot zapiše Nadja Barbarič (v Zupan 1999: 24) v spremni besedi izdaje za pedagoške potrebe iz 1999, so eksistencialistične prvine »bolj vezane na interpretacijo dejanske situacije kot razviden filozofski sistem«. Zadnje velja, kot omenjeno v poglavju o vplivu eksistencializma na slovenski modernistični roman, za marsikatero sočasno, pa tudi kasnejšo recepcijo del iz obdobja. Poleg tega nenehno eksistencialistično ogroženost nekoliko brzda tudi njegov tipični vitalizem, ki ima tokrat toliko jasneje funkcijo izstopa »iz eksistencialistične koncepcije metafizičnega absurda« (Zupan Sosič 2004: 170).

Desubjektivizacija subjekta

Berk odide iz Ljubljane kot individualist, meščan, lahkotno, v elegantni obleki in z lakiranimi nohti. Intelektualec z občutkom odtujenosti od sveta in drugih v vojno stopi, kakor da gre za pustolovščino ali šport. A že takrat se deloma zaveda, kar kasneje toliko bolj izkusi; da je njegov odnos do sveta v dramatičnem nasprotju z zgodovino, katere ujetnik je. Zgodovinske okoliščine vojne posameznikom, ki jih zajamejo, odvzamejo svobodno voljo, jih spremenijo v marionete nevidnih in oddaljenih odločevalcev: »Usodno hodimo po neznani volji. Ničesar ne moremo ustaviti, ničesar ne moremo sprožiti, še puške ne. Nekje so se verjetno pomenili o nas, a kaj, kje, kdo s kom – ne vemo in nikoli ne bomo izvedeli« (Zupan 1999: 164). Njihovo subjektivnost reducirajo na nagon po preživetju, katere del je obrnjen tudi navzven v destrukcijo, dehumanizacijo in desubjektivizacijo nasprotnika: »Sovražnik ni človek. Še žival ni, ne predmet: sovražnik je robot v rokah protičloveka, gnusen zločinec, brez človeških potez; treba ga je zbrisati

"z obličja zemlje"« (Zupan 1999: 95). Kadar je v zaledju oziroma vsaj ni sredi boja ali na hajki Berka njegov individualizem in intelektualizem spravljata v težave s partizanskim političnim vodstvom. Zapleta se v prepire o naravi vojne, predvsem pa glede ideoloških projekcij družbene in politične prenove države po zmagi v vojni – zaradi dvoma in cinizma do resničnosti utopičnih obljub ga skušajo celo likvidirati.

Med spopadi in v času hajke njegov individualizem ponikne in se ohrani samo v preživetvenem nagonu. Impresionizem in kolažiranje oziroma montažiranje zunanjega zgodbenega dogajanja, ki se mestoma pojavljata v okvirni pripovedi, sta po svoji vsebini in intenziteti v očitnem nasprotju s tistima, ki se pojavljata v času vojne. Dotikata se predvsem banalne turistične realnosti: ceniki hrane in pijače, plakati, ki z velikimi tiskanimi črkami in klicaji obljublajo nepozabna doživetja ali prodajajo spominke itd. Sredi vojnega spopada se zavedanje okolja reducira na minimalne, nujne zaznave, brezglagolske, velelne povedi, ki zaznamujejo predvsem osnovno orientacijo v prostoru v pomenu smernega gibanja, bodisi bežanja od sovražnika bodisi hitenja v (proti)napad, od česar je odvisno borčevo življenje:

Gozd je na vse strani zgažen. Noč se dela. Ali res delajo Nemci samo do mraka?

Nočni pohod brez konca in kraja. Poči, krik, rafali, nazaj! Patrulja teče mimo naše vrste.

Neke postave na poti, sence na tleh, na stezi; ranjenci ležijo na nosilih v dolgi vrsti, zdi se mi, da je daljša kot petsto metrov, eden za drugim, ob njih stojijo nosači.

Navzdol, navzdol! Dolga pot. Gozd se redči. Greben z nekaj drevesi; mesec se prebija skozi oblake, sneg sije. Hiša na samem, kozolec ali kaj? Kovinski glas prebije tihoto: HALT! In rafal. Kar vrže nas ob tla. Usuje se toča krogel. Drsimo po strmem pobočju navzdol v graben, sneg postaja trši. Obstoje, ustavi se! Nazaj! Gor! Streljanje. Poležemo za obronkom in streljamo. Plin! Krikne paničar. Duh po eksplozivu v naši municiji mu je bil nov.

Bombe! Juriš! Tečemo – v prazno. Nemca nikjer nobenega.

Zupan 1999: 236

Dogajanje je razbito na fragmente, kjer se izgubi predvsem vsaka natančnejša prostorska in časovna določenost. Pripovedovalec v kaotičnem dogajanju, pogosto tudi utrujen od

dolgega pohoda, izgublja pregled nad prostorom in dogajanjem. Prostor je določen samo še z relacijskimi prislovi: navzdol, nazaj, gor. Opis je skrčen na osnovne samostalniške impresije, zaznava na bistveno, v katerem seveda prevladuje vizualna informacija, ki ji po pomembnosti sledi slišna. Časovna logika je ohranjena, dogodek sledi dogodku linearno, a se mestoma izgubijo vmesni členi: med prvim in drugim citiranim odstavkom je očitno minilo kar nekaj časa; medtem ko v nadaljevanju ni jasno, v kakšnem časovnem razponu, kako dolgo posamezni pripovedovani dogodki trajajo. Med redkimi glagoli prevladujejo glagoli premikanja, ki so tudi sicer značilni za obsežne opise partizanskih hajk. Franc Zadravec (1997: 175) v zvezi s tem ugotavlja, da je glagol »hoditi« ž »bivanjska metafora«. Posamezniki so med dolgimi pohodi na vzdržljivostni preizkušnji, v takem stanju se prostor-čas lahko tudi povsem zabriše: »Koledar je umrl, datumov ne vemo, samo ura na zapestju gre, a prav vseeno je, koliko kaže. Kilometrov ni, so samo koraki« (Zupan 1999: 302). Nekajkrat se pomešajo tudi razne ravni resničnosti: sanje, spomini, fantazija.

Z natančnejšo analizo pripovednih postopkov bom nadaljeval v naslednjem podpoglavju, na tem mestu pa je dovolj, če sklenem, da je učinek tovrstnega toka zavesti skladen z ugotovitvijo Franca Morettija o umiku jaza. Borci v naporih in neprestanem strahu za življenje izgubijo vsako individualnost, so razosebljeni: »Imen nimamo, obraze je hajka izenačila« itd. (Zupan 1999: 302). Prihaja torej do desubjektivizacije jaza. Odnos, ki ga roman vzpostavi do teh pojavov, je ambivalenten. Navsezadnje izguba jaza, osredotočenost zgolj na preživetje oziroma obstoj, pripomore k temu, da se med borci izoblikuje tovarštvo, ki se ga pripovedovalec nostalgичno spominja še po vojni. Posebno se spominja soborca Antona, ki je poleg pripovedovalca pravzaprav edini natančnejše individualiziran lik *Menueta*. Anton deluje kot nekakšen pripovedovalčev alterego – podobno kot Fritz v romanu *S poti ali Tajsi v Potovanju na konec pomladi*. Vendar so tu vloge nekako izmenjane – zdaj je Anton tisti starejši in bolj izkušen, ki deloma, posebno v začetku, vpliva na Berka ter subjektivni pripovedi romana daje nekakšno zunanjo perspektivo.

Z desubjektivizacijo jaza pa je povezana tudi radikalna zunanja perspektiva, ki nekajkrat decentralizira subjekt oziroma v roman vnaša neantropološko, nečloveško perspektivo.

Gre torej za neke vrste modernistično epifanijo, ki je v romanu spoznanje o majhnosti, minljivosti, nepomembnosti in ničnosti človeka v vesolju, ki ogroža tudi subjekt z izničenjem:

Ali je še mogoče ohraniti nekakšno stališče za gledanje vsega, kar se dogaja? Recimo: stališče gledanja z Lune? Tam doli je Zemlja, na njej vse gomazi živali in ljudi. Ali stališče gledanja z manhattanskega nebotičnika? Z vrha moskovskega stolpa? S himalajskih vrhov? Od koder je vse daleč, majhno, neopazno? Ali stališče zemljepisne predstave: pod mano je Zemlja, plast korenin, rudnin, kamenin, vse tja do vroče magme v središču velike krogle; nad mano zrak, plast ozračja, ki se redči v višave; obla se vrti z rastlinami, živalmi in ljudmi vred, težnost drži morje v ravnotežju. Nekje nekje nekje stojim tudi jaz kot neopazen košček planetove skorje, ki zdaj je, potem ga ne bo več v tej obliki – komu mar, kaj se dogaja v njem? Isto, kar v travni bilki, isto, kar v mušici, ki preletava vodni jarek, isto, kar v rjavi rovki, ki hiti po poljskem razoru. Zdaj pa iz ptičjih višav plani nazaj vase, tja, kjer utripata majhen strah in drobno upanje, kjer se rojevata žeja in lakota, kjer se utrinjajo misli; sestopaj v krvno rdeče in nočno črne globine, kjer utripajoče prebiva košček življenja vsega. Nenadoma te prešine strahotno spoznanje: nikoli ne moreš pozabiti svojega življenja in gledati hladno nase z mesečevega površja – in nikoli ne moreš na dno samega sebe, kjer bi našel svojo podobo. Zmeraj visiš vmes med skrajnostmi, zaklet v neprestano šviganje med vsem in med skrivnostjo lastnega jaza; vse življenje si prizadevaš, da bi se za hip ustavil in nekaj spoznal – zaman, zaman. Zbolelo me je v drobu. Zaman, zaman. Odprl sem oči.

Zdaj sem – »v diviziji«; jaz – Jakob Bergant (kaj je že to?), sem v diviziji. Stražar je ravnokar povedal, da gremo – »v brigado«.

Zupan 1999: 148

Dvojnost perspektive, sopostavljanje pogleda iz višine, vesolja, v katerem se človek kaže kot nekaj povsem nepomembnega, neopaznega, na isti ravni z drugo naravo, rastlinami in živalmi; ter čustvenega, mesenega subjektivnega pogleda iz »globine«, pri čemer pripovedovalec ne more v celoti zavzeti ne prvega ne drugega, Berk fizično zaboli. Nenadno spoznanje o nemožnosti končnega spoznanja, o nemožnosti dokončne centralizacije jaza mu grozi celo z izgubo jaza, o čemer priča drugi odstavek. V njem se mora Berk po tej »epifanični«, razsežnostni izkušnji opomniti kdaj (»zdaj«), kje (v diviziji), kdo (jaz, Berk) oziroma celo kaj (človek, človeško) je. Na ta način se *Menuet za*

kitaro kaže ne le kot pripoved o boju proti okupatorju, ampak tudi kot pripoved o boju za ohranitev lastnega jaza, lastne individualnosti.

Modernizacija pripovednega diskurza

Pretveza, da gre za roman »na podlagi dnevnika«, morda obenem na nek način opravičuje pripovedno formo romana ter deluje tudi kot nekakšna zaščita avtorja pred morebitnimi političnimi ukrepi. Težko je namreč drugače razumeti umetelno konstrukcijo, ki jo posreduje oziroma naj bi jo posredoval uvodni zapis, ki predhodi romanu. Neimenovani pisec uvoda oziroma prvi pripovedovalec (avtor?) tako tam sebe označuje zgolj kot »prepisovalca«, ki pa je romanu dodajal tudi »iz lastne izkušnje« (Zupan 1999: 46). Ta zaigrana distanca je nato v romanu večkrat porušena, ko drugi pripovedovalec, pripovedovalec romana, proleptično pripoveduje o dogodkih po vojni, kar ruši dnevniško konstrukcijo časa⁷³. Povezava med medvojnim in povojnim pripovedovalcem pa je tudi večkrat postavljena preko asociativnega povezovanja, tako da je jasno, da gre v obeh primerih za istega pripovedovalca, torej Berka; domnevni dnevniški zapiski pa delujejo kot spomin na vojno.

Pretveza o dnevniku je torej vstavljena za to, da bi na nek način pojasnila »impresionistično« (Dolgan 1976: 172) pripovedno tehniko, ki daje vtis neposrednega doživljanja zgodbe⁷⁴. Raba vpogleda v notranji svet pripovedovalca v romanu *Menuet za kitaro* je že ekstenzivna in sklenjena, zato lahko potrdimo, da gre za pripovedni postopek notranjega monologa oziroma toka zavesti. Kot sem omenjal že v prejšnjem podpoglavju, so najizrazitejše značilnosti notranjega monologa romana: redukcija povedi, pogosto na brezglagolske, velelne povedi ali pa na glagole premikanja in na relacijske prislove, ki fragmentirajo prostor-čas in zgodbeno dogajanje; prevlada vizualne informacije, ki je skržena na minimalne opise okolja in dogajanja itd. Notranji monolog se navadno

⁷³ Lahko bi sicer argumentirali, da je »prepisovalec« manipuliral medvojne in povojne dnevniške zapise ter jih na ta način združeval in prepletal.

⁷⁴ Seveda je tudi to logično le navidez. Dnevniški zapisi nič bolje ne pojasnjujejo notranjega monologa v sedanjiku, saj bi to v dobrednem razumevanju moralo pomeniti, da je pisec dnevnika dogajanje zapisoval sproti, medtem ko se je dogajalo.

intenzivno pojavlja v ekstremnih položajih subjekta, ko je sredi spopada in eksistencialnega strahu ali ko ga prične zmagovati utrujenost dolgih pohodov, kar opisuje kot »trans« (Zupan 1999: 239). Med zadnjo rabo se nekajkrat med sabo premešajo tudi različne ravni resničnosti: sanje, spomini, domišljija, ki so med sabo asociacijsko povezane.

Pomembni značilnosti notranjega monologa v *Menuetu za kitaro* sta tudi glagolski sedanjik in pogostost vprašalnic. Notranji monolog je od ostale pripovedi navadno ločen ravno z uporabo sedanjika, zaradi česar deluje kot neposredni vpogled v trenutek dogajanja, v notranji svet pripovedovalca. Množičnost vprašalnic je v funkciji naznanjanja eksistencialnega dvoma, prevpraševanj subjektovega položaja, smisla; zlasti pa tudi splošne kaotičnosti dogajanja. Prvoosebni personalni pripovedovalec s svojo omejeno perspektivo ne more zajeti celote boja ali drugega dogajanja, ne zmore povezati individualnih dejanj z dejanji drugih ter izdelati širše, kolektivne, strateške podobe, ki bi lahko osmislila njegov položaj. Zato vprašanja nagovarjajo predvsem smisel in povezanost dogajanja in večinoma ostajajo brez odgovorov. Kot ugotovi po neki akciji: »Nikoli ne bom izvedel, kaj se je dogajalo v tisti noči« (Zupan 1999: 196).

Med drugimi pomembnimi pripovednimi postopki je še esejizacija, ki nagovarja teme smisla, zgodovine in vloge posameznika v njej, vojne, nasilja, spolnosti itd.; zajema pa poleg obsežnejših diskurzivnih delov pripovedi tudi dialog med Berkom in Antonom ter Berkom in Bitterjem. Pripovedni in strukturni postopki notranjega monologa, esejizacije, asociativnosti med spominskimi, »dnevniškimi« deli in okvirno povojno zgodbo se sicer vključujejo v realistično pripoved, ki predstavlja pomemben del romana. Realistični pripovedni postopki so zlasti posledica žanrske prevlade zgodovinskega oziroma vojnega ter tudi avtobiografskega romana. Vendar pa v prepletu postopkov modernistični pomembno vplivajo na celotno podobo romana, zato lahko za *Menuet za kitaro* ugotovimo doslednejši modernizem kot v *Potovanju na konec pomladi* – gre za modernistični zgodovinski roman.

ZORKO SIMČIČ (1921)

Po tem ko je Zorko Simčič po vojni zaradi ideološkega nestrinjanja s povojnimi oblastmi emigriral v tujino, so njegova dela uvrstili na »seznam iz prometa izločenih knjig« oziroma »slovenski komunistični *Index librorum prohibitorum*« (Gabrič 2008: 65). Simčič se je leta 1948 odselil v Argentino in roman *Človek na obeh straneh stene* je tako izšel leta 1957 v Buenos Airesu. To je močno omejilo kakršen koli vpliv, ki bi ga delo utegnilo imeti na slovensko romaneskno produkcijo, saj je bil v matični domovini izdan šele leta 1991. Okoli tega se je v novejšem času spletla nekakšna posebna avra. Tako Igor Bratož (2013: 13) zapiše, da bi lahko knjiga »na poseben način izzvala v večinski socialni realizem ideološko potopljeni literarni okus«, saj jo »varuhi literarnega kanona zdaj uvrščajo med najpomembnejša dela prejšnjega stoletja«, kot »epohalno delo« in »"najmodernejšje pripovedno besedilo prvih povojnih desetletij". Čeprav gre za izrazito publicistično, poveličevalno retoriko, je tovrstna percepcija slovenskega povojnega literarnega modernizma pravzaprav, kot sem skušal prikazati že v prejšnjih poglavjih, značilna tudi znotraj literarne zgodovine⁷⁵.

Modernost romana *Človek na obeh straneh stene* je manj »prelomna« že, če njen razvoj opazujemo v kontekstu Simčičevega predhodnega ustvarjanja. Zorko Simčič je pred emigracijo objavljial večinoma revijalno, samostojno pa je poleg nekaterih dram ter zbirke satir in humoresk z naslovom *Tragedija stoletja* (1944) izdal tudi roman *Prebujenje: roman iz dijaškega življenja* (1943). Kot ugotavlja Jože Pogačnik (1997: 839–840), gre sicer za generacijski roman, ki ga lahko uvrstimo v bližino psihološkega realizma, a se že v tem delu kažejo nekatere značilnosti moderne proze: v *Prebujenju* je »fabulativno tkivo [...] pretrgano s tako imenovanim esejističnim diskurzom« ter z notranjim monologom, ki deloma nadomešča »izpovedovanje karakterja«. Strinjati se je s Pogačnikom (1997: 840), da sta obe »stilni možnosti« v omenjenem vojnem romanu še »*in statu nascendi*«, vsekakor pa pripovedi ne prekinjata oziroma ne desubjektivizirata subjekta do te mere, da bi lahko *Prebujenje* označili za modernistični roman. Kot bom pokazal v nadaljevanju, je ta oznaka iz obeh razlogov deloma sporna tudi za analizirani roman *Človek na obeh*

⁷⁵ Pri tem je prelomnost tega ali onega dela vezana bolj na razumevanje nemodernistične literature kot na nekaj zaostalega, konservativnega, neliterarnega ali neumetniškega, kot pa dejansko utemeljena v formalni ali vsebinski novosti povzdignjenega dela. O tem bom na primeru *Človeka na obeh stenah* pisal tudi v nadaljevanju poglavja.

straneh stene. V nadaljevanju raziskovanja slovenskega modernističnega romana pa bo treba za Simčičev doprinos v tem kontekstu v analizo vključiti tudi roman *Poslednji deseti bratje* (2012), ki je edino avtorjevo romaneskno delo po 1957. leta izdanem romanu in je nastajal kar trideset let.

Človek na obeh straneh stene (1957)

Roman *Človek na obeh straneh stene* velja po Jožetu Pogačniku (v Pogačnik idr. 2001: 395) za »estetski vrhunec« zdomske literature tako v vsebinskem kot formalnem smislu. Kljub svoji kvaliteti odklonitve ni doživel le v matični Jugoslaviji, ampak tudi v zamejstvu. Jože Krivec (v Pogačnik 1997: 837) je v tedniku argentinskih Slovencev *Svobodna Slovenija* novembra 1957 zapisal: »Ko bi to delo bilo kdaj izšlo v normalnih razmerah doma, bi bilo lahko pomenilo drzen delno ponesrečen poizkus nečesa izrednega. Ko pa se je to zgodilo tu, v begunstvu, pa se nehote vprašamo: Za koga in čemu?« Pomisleki so zadevali, kot je razbrati tudi iz avtorjevih kasnejših prizadetih refleksij, poleg pripovednih tehnik, na katere namiguje zgornji citat, zlasti »neslovenskost«, to je preveč »kozmpolitsko« zastavljenega protagonista, pa tudi njegovo antiherojskost (Simčič 1991: 3).

V romanu spremljamo neimenovanega protagonista, ki se neko soboto pripravlja, da bo naslednji dan zapustil Buenos Aires ter se pridružil ženi, ki je prišla za njim, na njenem novem posestvu. Pri tem se spominja svoje preteklosti v domovini in v tujini, predvsem svoje ljubice Katje, za katero so mu namignili, da dela za jugoslovanske oblasti. Katja ga pride tisti dan v Buenos Aires umorit, vendar si zadnji trenutek premisli. Igor Bratož (2013: 13) v zgoraj že omenjenem članku med drugimi kvalifikatorji *Človeka na obeh straneh stene* označi tudi kot »prvi modernistični, eksistencialistični slovenski roman«⁷⁶, podobno navaja tudi Pogačnik (v Pogačnik idr. 2001: 395): »prva mojstrovina slovenskega modernizma«. Da gre za načrtno navezovanje na moderni oziroma modernistični roman, je jasno tudi iz avtopoetičnega razmišljanja, ki ga je Zorko Simčič

⁷⁶ Oznaka je zanimiva in povedna za slovensko recepcijo tudi s stališča očitnega enačenja med eksistencialističnim in modernističnim romanom.

(v Pogačnik 1997: 842) objavil v svojem članku za kulturno in literarno revijo argentinskih Slovencev *Meddobja*, ki jo je tudi urejal, z naslovom *Nekaj misli o sodobni književnosti* (1954), tri leta pred izdajo romana. V njem kot ključna motivno-tematska jedra sodobne proze izpostavlja predvsem nemožnost dejanja, introspekcijo, osredotočanje na eksistencialistična vprašanja o bogu in smislu; pomembna pa je tudi vera v transformativno moč take literature oziroma prepričanje, da je funkcija take estetike deavtomatiziranje bralčeve miselnosti:

Teža pisanja ne sloni več na junakovih dejanjih – velikega dejanja navadno sploh ni – ali morda na zunanosti, za katero so pisatelji nekoč žrtvovali cele strani, ampak na junakovih duševnih vprašanjih, nastajajočih v odnosih s samim seboj, pa tudi med njim in družbo ... Sodobna književnost drzno posega v vsakdanje probleme: človek v vojski, v miru, doma, v tujini, v borbi ob Bogu in proti Njemu, premišljuje o pravilnosti in nepravilnosti svojega dejanja, o namenu življenja, kateremu razni pisci ne vedo odgovora, pa celo s svojo negativno miselnostjo, ko kažejo obup samemu sebi prepuščenega človeka, nehote pozitivno vplivajo na sodobno, duševno že otopelo človeštvo ...

Simčič v Pogačnik 1997: 842

Eksistencializem so različni avtorji prepoznavali v psihološkem ustroju osrednje literarne osebe, fokalizatorja romana, ki je t. i. odtujeni človek (Pogačnik v Pogačnik idr. 2001: 395). Tudi avtor (v Zadravec 1997: 244) je v ljubljanski izdaji opozoril, da »junakovega popotništva ali nemara kar beganja in nemira nikakor ni razumeti, še manj razlagati s političnim kriterijem«. S tem je torej sam utrdil interpretacijo romana skozi eksistencialistično misel. Pogačnik (1997: 850) roman sopostavlja s Camusevimi in Sartrovimi deli. Pri povezavi s slednjim izpostavlja osrednje mesto, ki ga zavzema vojna za oblikovanje njunega svetovnega nazora. Druga svetovna vojna je torej »ustvarila zapleten občutek o nesmiselnosti človekove eksistence, življenje v tesnobi, ki prehaja v gnus do sebe in sveta, ter nesposobnost za vzpostavitev avtentične relacije med posameznikom in zunanjim svetom«. S tem se znova potrjujejo tudi moje ugotovitve iz poglavij o družbenozgodovinskem kontekstu modernističnega romana.

Eksistencialistične teme iskanja smisla v absurdnem svetu, krivde, pasivnega prepuščanja življenju, nezmožnosti odločitve/dejanja so ob modernističnem spoznavnem relativizmu tiste teme, ki roman povezujejo v kontekst modernističnega romana. Neimenovani protagonist ohranja osnovno romantično razklanost lastnega bitja, je »samsebitujec« (Zdravec 1997: 245). Na to bistveno razcepitev napotuje že sam naslov romana, ki subjekt podvaja; eksistencialistično vsebino te odtujenosti pa dokazuje dejstvo, da jo pripovedovalec v romanu povezuje v širšo perspektivo. Neimenovana osrednja literarna oseba je namreč »tvorec novega sloja« ljudi, ki iščejo »edino stvar, ki je vredna, da se najde: smisel prav samo svojega lastnega življenja«; ljudi, ki so »nekoč kakor v spanju bili udarjeni z nevidnim pečatom; vedno jih bo ločil od drugih« (Simčič 1991: 35). Vendar pa njegova razklanost, kot bom skušal prikazati tudi v naslednjem podpoglavju, ne dosega tiste stopnje desubjektivizacije, ki bi se določneje izrazila v pripovednih postopkih. Namesto tega ostaja večinoma na zgodbeni, upovedni ravni, a tudi tam ne desubstancializacija ne decentralizacija subjekta nista izraziti.

Njegova emigracija pravzaprav sledi notranji emigraciji, ki ga je zaznamovala kot posameznika. Nezmožnost dejanja/izbire ima za posledico njegovo ideološko neopredeljenost. Nikjer v romanu ni eksplicitno prikazano, da je osrednji protagonist v ideološkem navzkrižju s povojno oblastjo, zato kot bralci slutimo, da je njegov odhod v tujino, poleg zaznamovanosti zaradi brata, ki je padel v boju proti partizanom, posledica vztrajanja v neopredelitvi oziroma nezmožnost opredeliti se. Podobno kot med ideološko stranjo ne more izbrati med ljubico in ženo. Tujina se mu tako pokaže kot rešitev, kot pobeg pred odločitvami: »Ni bilo z veseljem, prav gotovo pa je z neko živalsko slastjo pobegnil preko meje.« (Simčič 1991: 107). Strah pred tem, da bi ga ujeli, celo strah pred smrtjo sta manjša od strahu, »da bi moral ostati negiben v naraščajočem bolečem stanju« (Simčič 1991: 107)⁷⁷. Toda to stanje se v tujini ne izboljša, saj gre za njegovo eksistencialno stanje.

⁷⁷ Da gre za desubjektivizacijo, ki prizadeva voljo subjekta, kaže tudi naslednje priznanje: »In vendar – zdaj je vedel – takrat, zadnje mesece si je na tihem skoraj želel, da bi se nekaj pripetilo, kar bi ga vrglo s tirnic. Sam ni imel moči, da bi spremenil svoje razdvojeno življenje, pa je čakal nečesa, kar bi ga prisililo v odločitev« (Simčič 1991: 14). Subjekt se torej v nasprotju z Berkom iz *Menueta za kitaro* radovoljno prepusti zgodovini.

Desubjektivizacija poleg nedejavnosti tako v glavnem zadeva beg pred samim sabo, ki je vedno nekakšen camusevski *beg pred zavestjo*, nekakšen simbolni samomor oziroma gon po smrti, ki posebno oblikuje osrednjo literarno osebo. Slednje dokazujeta na primer njegovo pasivno pričakovanje usodnega strela v izteku romana ter njegova previdnost, zaprtost v razmerju do drugih, ker ga je strah recipročnih zahtev po lastni odprtosti, intimi. Blizu modernizmu, a je zaradi njegove neizdelanosti motiv v tem kontekstu resnično težko ločiti od ostankov simbolizma, v kolikor razlika na tej ravni seveda obstaja in ni predvsem v sami zgradbi subjekta, je tudi njegovo iskanje višje, transcendentne, joyceovske realnosti v vsakodnevni predmetnosti, v tem primeru pravzaprav neživi naravi ter tudi v tujosti, neznanosti drugega:

Nemir je bil zdaj zaradi drugih: zaradi neznancev, zaradi predmetov krog njega, do katerih ni hotel, a istočasno blazno hlepel dobiti pravi odnos. Nemir, ker je v vsakem kamnu ob sebi začutil vrtoglavo življenje, nemir, ki ni prenehal, ki se mu ni dalo zadostiti. [...] Zakaj ga ni utešilo, kadar je opazoval dogodek na cesti ali pa mrtvo stoječnost predmetov v svoji sobi, zakaj je vedno hotel stopiti za stvari, kakor bi stopil na drugo stran stene, kjer se je še nekaj moralo skrivati?

Simčič 1991: 36

Njegov nemir izhaja iz tega, ker ima, kot zapiše na drugem mestu, »ostrejša ušesa« oziroma »posluh«, s katerim lahko zazna »trepetanje vsemirja« in prisluhne »komaj zaznavnim, a že od vekomaj krog nas brlečim, še nedojetim napevom« (Simčič 1991: 36). To je, kot v zgornjem obširnejšem citatu prikazano, povezano s *kajstvom* sveta. Vendar pa subjektu heideggerjanska bit ni dovolj, ampak išče tudi bistev. Podobno učinkuje zaključni prizor romana, v katerem se osrednja literarna oseba izogne smrti, bodisi iz usmiljenja bodisi iz sovraštva ljubice Katje. V monologu se duhovno že preseli na posestvo, kjer ga čaka žena in kjer bo legel med rože in roke »do komolcev zagrebel v rdečo prst in mislil, mislil ... Moram priti do konca ...« (Simčič 1991: 140). Antropomorfizacija zemlje in osredotočenje prizora na racionalno dejanje premišljevanja napotujejo k sklepu, da desubjektivizacija subjekta v tem romanu še ni radikalno izpeljana, posebno v primerjavi z naslednjimi romani, ki jih bom analiziral. Vseeno pa je navezava

na eksistencializem in pripovedne postopke modernizma doslednejša od npr. tistih v Zupanovem *Potovanju na konec pomladi*.

Modernizacija pripovednega diskurza

Pripovedne postopke romana so v literarni zgodovini velikokrat značilno ovrednotili z morda preveliko radikalnostjo. Tako npr. tudi Pogačnik (v Pogačnik idr. 2001: 395) meni, da gre »za delo brez kronologije dogajanja, za intro- in retrospekcijo, za tok zavesti in uporabo notranjega monologa.« Vendar pa natančnejša analiza pripovedi in pripovednih postopkov vendarle pokaže, da v romanu še vedno prevladuje tretjeosebna pripoved, pri čemer se notranji monolog še izmenjuje z zunanjim vpogledom v junakov notranji svet oziroma s pripovedovanjem o dogajanju v njegovem notranjem svetu. Pri tem je omejen na kratke izseke v sedanjiku in dosledno ločen od preostale pripovedi z zapisom v kurzivi. Deloma se notranji monolog pojavlja tudi še v obliki tradicionalnega govornega monologa, ki je v pripovedi eksplicitno označen kot usmerjen nazaj nanj: »"Ne morem si pomagati. Živeti moram; moram živeti, dokler bo samo šlo ..." si je pravil« (Simčič 1991: 107, podčrtal A.H.). Deloma pa se izmenjuje oziroma je prekinjan s pripovedovanjem, npr.: »*To ni naključje, to vse je nekdo pripravil ...* premišljuje, strastno sklence prste za hrbtom in se ugrizne v ustnice. *Zakaj sem šel iz hiše, zakaj sem šel iz hiše ...*«. Zaradi vsega naštetega gre prej kot za notranji monolog za doživljeni govor. Tudi Simčič (1991: 3) sam v predgovoru k izdaji iz leta 1991 ugotavlja, da »v resnici ta "človek" ne "gre vase"«, in namesto tega njegovo eksistencialno stanje opiše z »avtofagijo«.

Podobno lahko ugotovimo za zabrisovanje zgodbe oziroma mešanje več ravni realnosti. Zunanja realnost in dogajalnost sta v dobršni meri res zabrisani, kar je posledica fragmentirane pripovedi in izmenjevanja pripovedne sedanjosti s spominskimi vsebinami. Vendar pa ravni resničnosti ostajata razvidno ločeni. Četudi prehodi namreč niso zmeraj nakazani in je njihova prisotnost relativno vezana na asociacijsko logiko, pa večinoma spominska plast vendarle ohranja svoj časovni red, to je, spomini si sledijo relativno kronološko, iz te kronologije izstopajo le spomini na otroštvo, ki pa navadno osvetljujejo

značajske lastnosti osrednje literarne osebe in imajo iz tega vidika univerzalno pojasnjevalno vrednost. Za roman *Človek na obeh straneh stene* lahko torej ugotovimo, da vsebuje nekatere značilne modernistične oziroma eksistencialistične motivno-tematske plasti, ki jih povezuje tudi s pripovednimi postopki, vendar oboje še ni pripeljano do nekih radikalnih konsekvenc – desubjektivizacije subjekta. Kljub temu je povezava po mojem mnenju dovolj izrazita, da je umestitev v slovenski modernizem smiselna.

DOMINIK SMOLE (1929–1992)

Literarna zapuščina Dominika Smoleta je količinsko skromna, posebno če jo primerjamo z vplivom, ki so ga imela njegova dela na nadaljnji razvoj slovenskega modernizma, tako v dramatiki kot v prozi – v slednji celo z enim samim romanom. Smoletova dramatika je gradila predvsem na atmosferi ter ukinjala in prevpraševala dejanje⁷⁸, tako v filozofskem kot dramaturškem smislu, ter bila na ta način poglavitna spodbuda za nastanek kasnejše »slovenske poetične drame« (Schmidt 2011: 495). Vendar pa lahko njegov vpliv vidimo še širše: poleg odsotnosti (dramskega) dejanja je z elementi groteske in absurdnim doživljanjem sveta tudi začetnik slovenske drame absurda (Borovnik 1984: 252), ki so jo za njim razvijali in radikalizirali Božič, Šeligo, Jovanović in drugi. Tako ugotavlja tudi Janko Kos (2001: 366), ki v Smoletovi dramatiki našteva preplet tokov nove romantike, postsimbolizma, eksistencializma in modernizma. Na razvoj slovenske dramatike oziroma gledališča je sicer Smole pomembno vplival tudi kot umetniški vodja Mladinskega gledališča v letih od 1972 do 1976.

Črni dnevi in beli dan (1958) je edino Smoletovo romaneskno delo. Roman sestavlja pet poglavij, ki so bila predhodno objavljena kot novele, štiri v reviji *Beseda* in peta, po ukinitvi slednje, v *Reviji 57* (1955–1957). Iz Smoletove korespondence izhaja, da o njih ni razmišljal kot o romanu vse do izdaje slednjega, pri čemer je pred izdajo nekoliko spremenil samo prvo in drugo novelo oziroma prvo in drugo poglavje: nekaj je bilo stilističnih popravkov na ravni besedišča, obe pa je tudi na več mestih pokrajšal (Schmidt 2006: 306–307). Vendar pa je pozneje na vprašanje Branka Hofmana (v Schmidt 2006: 157) potrdil, da ni šlo za preprosto združitev:

V novelah je treba iskati genetične prvine romana, iz teh prvin pa se je razrasla avtohtona tvorba. Zapletena in mnogolična podoba glavnega junaka, vsebinska minucioznost, psihološka razgibanost, čustveni in razmišljujoči tokovi in ne nazadnje tudi kompozicija – vse to je postavljeno na drugo, samostojno pričevalsko raven.

⁷⁸ To je sicer počela pred tem že dramatika slovenskega ekspresionizma, ki bi jo bilo treba znova preučiti tudi znotraj širšega konteksta modernizma, kot je prikazan v disertaciji.

Črni dnevi in beli dan (1958)

Pet združenih novel z nekaj minimalnimi spremembami sestavlja pet delov romana: *En dan življenja*, *Preostali čas dneva*, *Radosti in tegobe malega šepetalca*, *Konec dneva* in *Naslednji dan*. V njih se avktorialna tretjeosebna pripoved meša z omejeno vednostjo treh fokalizatorjev. V prvem in zadnjih dveh delih je fokalizator neimenovani slikar, v drugem igralka Maruša in v tretjem mali šepetalec. Zgodba se zgošča okrog motivov ljubezenskega trikotnika, občutkov naveličanosti in nesmisla ter želje po pobegu oziroma bolj avtentičnem bivanju. Igralka Maruša in šepetalec najdeta (navidezni) izhod v smrti oziroma v umiku iz sveta, slikar pa v zaključku romana najde novo (navidezno) upanje oziroma smisel.

Sočasna literarna kritika je roman sprejela načelno naklonjeno, predvsem zaradi sloga, očitala pa mu je »idejno neorientiranost in čustveno praznino njegovih junakov« (Schmidt 2006: 331). Tak odziv je bil, kot opisano v orisu slovenskega povojnega literarnega sistema, v skladu z zavračanjem eksistencializma in subjektivizma ter z moralističnim oziroma klasičnim vrednotenjem literature. Bojan Štih (1959: 273) tako v svoji recenziji ugotavlja, da se Smoletova »pisateljska metoda in nazor razvijata pod močnim vplivom sodobne eksistencialistične raziskave človekove duševnosti«. Ravno zaradi tega pa roman odklonilno opiše kot »[d]ve sto devetnajst strani opisa duševnih muk in življenjskih tegob oseb« oziroma kot »malce čarobno igro breztelesnosti« in »pantomimo duhov« (Štih 1959: 274–275).

Roman *Črni dnevi in beli dan* je po Kosu (2001: 360) tako »prvo izrazito zavestno izdelano eksistencialistično pripovedno besedilo s potezami moderne proze« pri nas. Strinjati se je, da je v primerjavi z Zupanovim *Potovanjem na konec pomladi*, ki je nastal pred vojno, ter v primerjavi s Simčičevim *Človekom na obeh straneh stene*, ki je izšel leto prej, Smoletov roman doslednejši tako v eksistencialističnem razpoloženju kot v modernističnih pripovednih postopkih. V slednjih Janko Kos (2001: 360) Smoleta vzporeja s Sartrom, Proustom, Virginio Woolf in Joyceom, čeprav je mnenja, da »se ti postopki podrejajo eksistencialistični pripovedi, ki ostaja literarno-estetsko bližja tradiciji

kot modernizmu, kar je v skladu z jasno psiho-moralno določenostjo glavnega junaka, njegove zavesti in erosa«. Kot bom skušal prikazati v nadaljevanju, pa sam roman s tipično modernistično razsrediščenostjo subjekta vendarle vidim vpet v kontekst razširjene definicije povojnega modernističnega romana, kot sem jo prikazal v teoretični utemeljitvi. Med neposrednimi vplivi je treba omeniti še Kafko, čigar moto o eksistencialistični krivdi iz *Procesa* (1925) uvede roman, ter morda še Mannovo *Čarobno goro* (1924), na katero spominja opis šepetalčevega bivanja v kliniki.

Eksistencialistične elemente oziroma »teme« romana Kos (2001: 360) nadalje prepozna v neposredni navezavi s Sartrom, in sicer omenja: »moralno stanje glavnega junaka, podobno "neiskrenosti" v smislu Sartrovega pojma "mauvaise foi"« ter »postavljenost pred svobodno izbiro, iskanje smisla v splošnem nesmislu, odgovornost za dejanja, pa tudi za pasivnost, s katero sam določa svojo eksistenco«. Fabulo, junake in njihove položaje natančneje vzporeja s Sartrovim romanom *L'âge de raison*, razliko pa vidi v tem, da se Sartre naslanja na obrazce naturalističnega romana, medtem ko je Smoletov roman v »večji meri moralističen, pod eksistencialističnimi temami ohranja novoromantično témo hrepenenja, ki je pripeta na Cankarjevo prozo«. Tudi navezava na cankarjansko hrepenenje je verjetno tista, zaradi katere so mnogi bralci in raziskovalci romana njegov zaključek interpretirali kot »nekoliko naivno in povsem imaginarno katarzo slikarja« (Štih 1959: 274) oziroma »eksistencialni prerod« (Kmecl v Schmidt 2011: 375). Pri tem so pogosto spregledali, da je navezava na motiv ironična, iz česar izhaja, da je »hrepenenje« Smoletovih junakov bližje modernistični epifaniji oziroma da zaključek romana povsem spremeni vrednostni predznak, če subjekt v romanu razumemo kot desubjektiviziran.

Desubjektivizacija subjekta

Smoletov roman do cankarjanskega hrepenenja po transcendentnem na več mestih vzpostavlja najprej ironičen in kasneje tudi negativen odnos. Obenem ne smemo spregledati, da literarne osebe romana poleg hotenja, ki je zvezano z metafizičnim in ki se v resnici navezuje na cankarjansko (simbolistično) hrepenenje, zaznamuje tudi hotenje

po precej bolj materialistično razumljenem »novem začetku«. Za ironiziranje in relativiziranje hrepenenja je najbolj značilen prizor, ko se neimenovani slikar, prvi od treh fokalizatorjev romana in glavni oziroma osrednji, po tem ko se je že pred kosilom oglasil v gostilni, od tam napoti v restavracijo:

Med hojo mu je v enakomernih presledkih odmevalo po možganskih votlinah vsiljivo in monotono:

... Kaj bi jaz dal, če bi mogel ... kaj bi jaz dal, če bi mogel ... kaj bi jaz dal ...

Zdrznil se je: kaj pravzaprav?

Ah, da!

Zapreti oči, doseči oblake in položiti svoje lice na čisto in svetlo lice hrepenenja, dvigniti čelo še višje, nad oblake ter si ga razhladiti ...

... v hladu zvezd, ne ...

... do skrajne možne meje, do blaženstva umiriti to svoje razbeljeno čelo v dostojanstvenem siju – svetle in samotne zvezde. Nedosežne.

S celim čevljem je zabredel v lužo tam, kjer kloaka ni mogla več požirati vode.

Smole 1958: 30–31

Že opis prve misli na transcendenco je v kontrastu s pozitivno vsebino, pripisuje ji lastnosti »odmeva po možganskih votlinah«, kar je že sam po sebi potujen, metonimičen opis zavesti, poleg tega pa pojav misli označi z negativno konotacijo vsiljivosti in monotonosti. Ko se želja dokončno oblikuje v izdelano metaforično podobo hrepenenja po višini, po blaženstvu in miru, ki jo simbolizira ena in edina zvezda na skrajni meji veselja, pa tudi temu hitro sledi streznitev, ki slikarja postavi na trdna in dobesedno umazana tla – realizacija, da je stopil v razlito kloako. Posebno dvoumnost pri tem predstavlja že nedoločnost začetnega vprašanja »kaj pravzaprav?«. Ta *kaj* se lahko nanaša na neizgovorjeni *kaj* v misli »kaj bi jaz dal, če bi mogel [kaj]«, kot to v nadaljevanju vzame tudi sam. A istočasno je mogoče vprašalnico razumeti tudi kot vprašanje o prvem *kaj* – *kaj* bi torej dal za dosego svojega hrepenenja? Na ta način bi lahko njegov odgovor razumeli kot izmikanje temu, kot se bo izkazalo, temeljnemu vprašanju romana – vprašanju dejanja, spremembe.

Cankarjansko hrepenenje protagonist neposredno negativno označi v zadnjem »soočenju« z malim šepetalcem, v kliniki: »Zato je bila tista zvezda, ker si vedel, da je nedosežna!« (Smole 1958: 201). Hrepenenje po presežnem je torej v nasprotju s Cankarjem ves čas prazno, gre za do neke mere zavestno iluzijo, ki je instrument – prosto po Morettiju, a z dodatno težo znotraj eksistencialistične problematike »krivde« – »retorike nedolžnosti«. Hrepenenje po nečem nedosežnem, nemogočem ga namreč odvezuje vsake odgovornosti, ki bi ga prineslo dejanje/življenje v realnem svetu. Ali vsaj poskus dejanja, saj le-to v zarisu Smoletovega romana, kot bomo videli v nadaljevanju, ni možno (več). Slikarjevo hrepenenje je torej enako fantastično, fantazmatsko kot Marušine sanje o igralski slavi in vrnitvi domov, kot njune skupne sanje po pobegu iz mesta in kot šepetalčeva vzporedna realnost ljubezenskega razmerja z Marušo rdečelaso, fizična manifestacija njegove bolezni in odhod v kliniko pa sta v tem kontekstu umik pred stvarnostjo.

Ne samo, da torej govorimo o soobstoju več subjektivnih resnic, ampak lahko za te resnice ugotovimo, da so na številnih mestih v romanu označene kot iluzorne, lažne. Najbolj v povezavi nemožnosti vsakršnega dejanja oziroma spremembe, ki je pogostejše kot s (cankarjanskim) hrepenenjem povezana z željo po stvarnejšem novem začetku (pogosto metaforično kot »odhod iz mesta« oziroma odhod »daleč«, »stran«, »tja«) oziroma po bolj avtentičnem, globinskem bivanju ter po izbrisu krivde. Tako vse tri glavne literarne osebe neprestano nekaj načrtujejo in obljublajo, pri čemer so njihovi načrti in obljube pogosto prazni, malenkostni oziroma ostajajo neizpolnjeni, ker njihovo izpolnitev preprečujejo domišljjske, fantastične oziroma sanjske predstave, fantazmatske rešitve oziroma izpolnitve, pobegi iz resničnosti. Slednje ravni realnosti so torej vrednostno povsem izenačene s hrepenenjem. V strukturi romana delujejo ne le kot preprečitev, ampak celo kot bolj ali manj nezavedna preslepitev, ki jim sploh omogoča ali hipno olajšuje življenje.

Tako si neimenovani slikar obljublja, da bo nehal piti, da bo bodisi končal razmerje z igralko Marušo, bodisi *boljši* do nje; igralka si obljublja večjo profesionalnost v odnosu do dela, načrtuje odhod k frizerki; šepetalec svoje nedoločeno dejanje obljublja igralki, ki bi ga zaradi tega potem videla kot moškega, vrednega njene ljubezni, obljublja ji

odhod ... Vsi, vključno z Antonom kot stransko osebo, ki ima vlogo nekakšnega Mefista, nenehno izražajo željo po tem, da bi začeli znova. Značilno je, da poleg majhnih, nepomembnih dejanj; »nekaj čisto neznatnega, preprostega« (Smole 1958: 134), npr. zamenjave restavracije, kot bomo videli v nadaljevanju, na mnogih mestih dejanje ostaja brez natančne reference, zgolj »dejanje«, storiti nekaj, *karkoli*. Poleg tega, kot omenjeno, jim dejanje pogosto nadomešča fantazija – igralka namesto, da bi dejansko šla k frizerki, odhod k njej preživi v fantaziji, zaradi katere potem zamudi na vajo, na katero si je zatrdno obljubila, da bo šla; šepetalec svoje obljube igralki izpove zgolj v sanjah. Slednji je tudi edini, ki v romanu doživi izpolnitev oziroma dejanje, četudi se retrospektivno izkaže, da zgolj v fantazijski obliki, toda s tem je povsem zadovoljen, saj je njegova ljubezen že po ontologiji idealna in nerealna. Pripovedovalec ob tem nemožnost dejanja, kot omenjeno, pogosto nedvoumno ironizira:

Razmišljal je, kaj bi bilo storiti, da ne bi bilo tako. Domislil se je marsičesa, najvažnejša pa se mu je zdela možnost, da bi kljub vsemu zamenjal restavracijo. Ta možnost ni prvič stopila v možgane, vendar je nikoli še ni resno pretresel. Zdaj je sklenil to storiti, se pravi, sklenil je dokončno razmisliti o tem. Lotil se je torej tega

Smole 1958: 145

Veliko dejanje, ki bi slikarju spremenilo življenje, je reducirano na banalno menjavo restavracije, toda ko »sklene to storiti«, sklene zgolj, da bo o tem razmislil, pri čemer začne v nadaljevanju naštevati vedno več razlogov/izgovorov proti tej odločitvi. Za razliko od šepetalca, ki ga je rutine strah – kar je povezano s tem, da resničnost preprečuje njegovo fantazmatsko, zanj »pravo« življenje –, je slikarja strah »golega življenja« (Smole 1958: 10) v obliki prostega dne. Slikar se oklepa vsakdanjosti; četudi mu je breme, je sizifovsko vztrajanje edino dejanje, ki je v takem svetu še možno⁷⁹. Subjektu v svetu romana *Črni dnevi in beli dan* je tako povsem odvzeta volja in vsaka možnost aktivnega udejstvovanja v svetu.

⁷⁹ Pri tem je treba poudariti, da je bilo dejanje nekoč možno. Roman *Črni dnevi in beli dan* tako začne z nostalgичnim občutjem izgube smisla sveta, ki ga kasneje stopnjujejo drugi, posebno Božičevi romani, kjer cezuro v svetu izvede druga svetovna vojna.

Smole nadalje razvija tudi Cankarjev motiv subjektivnosti kot problema, ki ga napolni z izrazito eksistencialistično vsebino ter se v polni meri osredotoči na zavest. Beg v fantazijo in hrepenenje, v spanec, v alkohol je torej treba razumeti tudi kot camusevski beg pred zavestjo; zavestjo o krivdi, zavestjo o brezsmiselnosti sveta itd. Zavest je za pripovedovalca vir bolečine. Značilno jo na začetku romana primerja s strojem, ki se požene sam od sebe in ga po tem ni mogoče več preprosto ugasniti. Na ta način se v romanu desubjektivizacija jaza ambivalentno kaže kot problem (zavedanje) in hkrati želja (pozaba): »Njegova zavest je bila sicer podobna staremu in zarjavelemu stroju, ki je po dolgem času z ogorčenimi ugovori spet začel obratovati, toda bila je tu in je ni bilo moč z ničemer več preklicati. Bilo bi smešno brezplodno še poskušati« (Smole 1958: 10).

Ko ga neznanec, morda s celotnim prizorom zgolj fantazijska podoba, na koncu romana pripelje v hlev, kjer opazuje pravkar skotena teleta, ki se trudijo postaviti na noge, ni naključje, da jih opiše kot »prijazno topoglave«. Po eni strani gre za bitja brez zavesti, v kateri lahko prepozna izpolnitev svoje želje, po drugi strani pa tudi njih opredeljuje isto sizifovstvo, ki je značilno že za človeka – golo bivanje, golo vztrajanje v svetu, kjer pravo dejanje ni možno. In četudi ga to spoznanje (modernistična epifanija) v resnici začasno »prerodi«, da sklene ukrepati, se vrniti v vas in tu končno nadaljevati s slikanjem, so njegovi zadnji stavki preprosto preveč podobni obljubam, ki smo jih že slišali. S svojo repetitivnostjo delujejo kot prepričevanje samega sebe: »Kako sem mogel dozdej brez tega ... kako sem le mogel – si je ponavljal in v velikem začudenju zmajeval z glavo. – In potem čez čas (skoraj proseče): O, naj ostane to v meni ... kakor koli že ... samo naj ostane v meni« (Smole 1958: 219). Znotraj desubjektivizacije subjekta, ki ne zmore dejanja ali voljne izvršitve odločitve, je končni prizor mogoče brati predvsem ironično, kot lažno upanje.

V romanu je mogoče naštet še nekatere druge tipične modernistične motive, npr. žive nežive roke: »nesvobodne roke gospoda Antona« (Smole 1958: 14), pa senca, ki lahko začne »kakšno reč oponašati: roko« (Smole 1958: 113); reifikacijo subjekta; brezosebnost, anonimnost protagonistov, ki se kaže v tem, da bodisi niso poimenovani (slikar), bodisi so poimenovani samo z njihovo funkcijo (šepetalec) ali naključno kvaliteto (Maruša

rdečelasa); literarne osebe so pogosto tudi brez obraza, ostajajo neopisane; življenje je nekaj subjektu tujega itd.

Modernizacija pripovednega diskurza

Tako kot pri Simčičevem *Človeku na obeh straneh stene* tudi v *Črnih dnevih in belem dnevu* prevladuje tretjeosebni pripovedovalec, pri čemer je zanj značilna deloma avktorialna perspektiva, z vpogledom v notranji svet več literarnih oseb naenkrat, deloma pa se perspektiva fokalizira skozi eno od treh glavnih literarnih oseb. Pravega notranjega monologa v prvi osebi ni, pogojno bi torej lahko uveljavili razliko med notranjim dialogom in tokom zavesti – duševne vsebine se deloma uklanjajo asociativni logiki, a so pripovedovane od zunaj, s strani tretjeosebnega pripovedovalca. Toda ravno zaradi prisotnosti tretjeosebne pripovedi je toliko bolj radikalno prepletanje fantastičnih, sanjskih, deloma tudi spominskih prizorov z realnimi, v katerih liki prestopajo meje prostorov in časov oziroma izstopajo iz jasno določenega prostor-časa. Ti prehodi med posameznimi ravninami so pogosto nezaznamovani ali pa nanje namiguje le disociiran pogled fokalizatorja oziroma bližina sanj in drugih ravnin realnosti (npr. ko Maruša fantazira o odhodu nazaj domov na vas: »Videla se je, kako skrbno urejuje svoje skromno premoženje v papirnatem kovčku« Smole 1958: 54, podčrtal A.H.). Večinoma sanjskost ali fantastičnost prizorov tako kot bralci prepoznamo šele retrospektivno, po prekinitvi in vrnitvi v realnost.

Sprevrčanje tradicionalnega avktorialnega pripovedovalca oziroma pripovednih konvencij realističnega romana, igra s prepletanjem perspektiv tako v svojih učinkih in nepričakovanosti deluje celo bolj radikalno kot Simčičevo uvajanje novih pripovednih tehnik. Modernistično nalamljanje pripovednega diskurza tudi še nadalje decentralizira in s tem desubjektivizira subjekte *Črnih dnevov in belega dne*. Kot tipično značilnost modernistične strukture lahko na pripovedni ravni navedem še ciklično zgradbo. Prvo, drugo in zadnje poglavje se tako odprejo s prebujanjem slikarja oziroma Maruše, s tem, da se slikarjevo prvo in drugo jutro nahajata na strukturno izpostavljenih mestih romana – zaznamujeta namreč naslovno dvodelnost: črne dneve in končni beli dan. S tem ko se

začetek teh dveh poglavij skoraj dobesedno ponovi⁸⁰ je še enkrat ironično nakazana njuna istost, hierarhična enakost. Ciklično lahko razumemo roman tudi v celoti, če predpostavimo desubjektivizacijo subjekta ter razplet romana razumemo kot navidezno rešitev, ki ji bo sledila vrnitev prvotnega stanja – slikarjeva na novo odkrita odločnost bo izginila že z naslednjim dnem.

⁸⁰ »Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrila zlepljene in toge veke, je bila medla in nedoločna; urno in z olajšanjem je pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj« (Smole 1958: 9) in »Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrila zlepljene in toge veke, je bila medla in nedoločna. Najprej je pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj, toda hip za tem je že vedel, da je vseeno« (Smole 1958: 183) itd.

PETER BOŽIČ (1932–2009)

Peter Božič je bil »po sodbi literarne vede med začetniki modernizma v slovenski prozi najradikalnejši« (Vidali v Božič 2002: 227) oziroma je tako med kritiko kot občinstvom »doživel usodo najmanj razumljenega pisca«, pri čemer je negativni odziv javnosti mogoče deloma razumeti tudi kot moralistični odziv na njegovo dobro znano boemsko življenje (Pogačnik 1972: 275). Njegove prve resne objave kratke proze naj bi se s svojo liričnostjo in pravljíčnostjo, rabo iracionalne logike, notranjega monologa in z razkrojem zunanje stvarnosti zdele radikalne tudi njegovim sopotnikom in pisateljskim kolegom, s katerimi je tvoril t. i. kritično generacijo (Vidali v Božič 2002: 227–228)⁸¹. V dramatiki velja Peter Božič, skupaj z drugimi ustvarjalci, ki so ustvarjali za eksperimentalno gledališče Oder 57, za enega začetnikov drame absurda, z dramami, kot so *Človek v šipi* (1955), *Zasilni izhod* (1957), *Vojaka Jošta ni* (1962) itd. Po Tomažu Toporišiču (2009: 465) je »destabilizacija dramske forme« pri Božiču potekala s pomočjo naslonitve, poleg omenjene dramatike absurda, tudi na tradicijo slovenske ekspresionistične drame iz obdobja med obema vojnama. V nadaljevanju pa Toporišič (2009: 467) ugotavlja še, da je Božič »izhajal iz podobne izkušnje kot Beckett« in svojih »antidramah uprizarjal "igro nezmožnosti individua"⁸²«.

Peter Božič je v obdobju do leta 1980 izdal šest romanov: *Izven* (1963), *Na robu zemlje* (1968), *Jaz sem ubil Anito* (1972), *Zemlja: Njen opis in njeno potovanje* (1976), *Na njeni travi* (1976) in *Očeta Vincenca smrt* (1979). Vse romane lahko uvrstimo v eksistencializem oziroma širše v modernizem. Za natančnejšo obravnavo sem izbral, kot pri večini obravnavanih avtorjev, romaneskni prvenec, v katerem so razvite že vse značilne eksistencialistične in modernistične prvine; ter zadnjega, ki je v literarni zgodovini najbolj izpostavljen avtorjev roman. Prvi trije romani sicer sestavljajo trilogijo, vendar jih je mogoče brati tudi posamezno. Roman *Na robu zemlje* je neposredno

⁸¹ Kos (2011: 13) tako v spominih na Petra Božiča zapiše, da Božičevih kratkih proz, objavljenih v *Besedi* v letih 1954–1957, »starejši sodelavci niso sprejemali ravno z navdušenjem, medtem ko so bile meni in še komu gotovo simpatične kot primer modernistične proze«, čeprav v nadaljevanju prizna, da jih je tudi sam sprejemal kritično, da se je zaradi njihovega »lirsko-subjektivnega modela pripovedovanja« med njim kot urednikom in Božičem kot avtorjem »sprožil kratek stik«.

⁸² Izraz Toporišič prevzema od nemške teatrologinje Erike Fischer-Lichte. Žal izvirnega izraza in natančnejšega pomena nisem uspel najti, domnevati pa je, da se termin vsaj deloma pomensko prekriva s tem, kar v nalogi imenujem desubjektivizacija subjekta.

nadaljevanje romana *Izven*; absurdnost sveta se zunaj klinike samo še okrepi, družbo konec šestdesetih zaznamuje potrošništvo, ki postvarjuje, reificira človeka. Izrazita je ideja antihumanizma: lik rdečelasca je metafora za predstavnika oblasti oziroma takratne in vsakršne humanistične ideologije, ki je človeka dojemala kot absolutni subjekt, po meri katerega je ves svet in ki tega upravičuje tudi v primeru umora sočloveka.

Pomembno mesto imajo tudi motivi nezmožnosti dejanja, marginalcev, ki so stalnica Božičevega ustvarjanja, in vojne, ki je zarezala v čas in svet ter ga za vedno preklala na dvoje. V zadnjem romanu trilogije, *Jaz sem ubil Anito*, pride do popolnega zloma subjekta, ki v nekakšnem čudnem paradoksu pristane na nič in obenem nadaljuje z vztrajanjem v življenju. Končno lažno priznanje osrednjega protagonista, da je on ubil Anito, lahko razumemo kot prevzemanje krivde drugega, kar je bilo v prejšnjem romanu povezano z mesijanstvom, a tudi nepristajanje na dialektiko krvnik-žrtev, ki je ključna za razumevanje Božičevega opusa.

Romana *Zemlja* in *Na njeni travi* motivno-tematsko nadaljujeta eksistencialistične vsebine prejšnjih romanov, le da jih Božič še okrepi z zgodbenim absurdom, to je ludizmom, ki v prozo vnaša črni humor in groteskno fantastiko. Romana sta serija »bizarnih, absurdnih in krutih, tragikomičnih situacij in doživljajev« (Inkret 1977: 93), pripoved igraje niza prizor za prizorom, ki poudarjajo temeljni nesmisel življenja in njegovo nasilje nad človekom. Inkret (1977: 93) poleg tega opaza tudi, da je v teh romanih prišlo do nekakšnega preloma v Božičevi pisavi, ki ni več »tista skrajnje naporna, tragično moralna drža« prejšnjih romanov, temveč gre za »negiben, odmaknjen pogled objektivnega opazovalca, "neprizadetega" konstruktorja teksta«, ki zgodbo pripoveduje brez patosa in idealiziranja. Nekatere ludistične značilnosti pa posebno *Zemljo* – v nadaljevanju bom to skušal prikazati ob delih Dimitrija Rupla – že navezujejo na postmodernizem: znanstveno-fantastični elementi, elementi romana teorije zarote ter motiv Zemlje v Zemlji, ki učinkuje kot *mise en abime*. Romana bo treba v prihodnosti vsekakor osvetliti tudi iz te smeri.

Izven (1963)

Božičev romaneskni prvenec *Izven* je najprej izšel v prvih štirih številkah revije *Perspektive* leta 1961, v knjižni obliki pa z nekaj lektorskimi popravki leta 1963 (Vidali v Božič 2002: 227–228). Janko Kos (2011: 394) za Božičevo romanopisje na sploh meni, da se v njem »neorealizem⁸³ prepleta z eksistencialističnimi temami, formalno-stilno pa predvsem z modernizmom«, pri tem pa treh usmeritev med sabo ni mogoče z gotovostjo ločiti. Božič je bil kot član ožjega kroga okrog revije *Perspektive* eden glavnih razširjevalcev filozofije eksistencializma pri nas in tudi njegova dela so med vsemi obravnavanimi deli najbolj vpeta v kontekst eksistencialistične literature⁸⁴. Posebno trilogijo bi lahko vrstno označili kar za eksistencialistične romane, ki so sicer še vedno del širšega modernizma, a jih je znotraj tega mogoče tudi jasno določiti kot slednje. Pripovedni postopki, ki jih bom natančneje razčlenil v naslednjem podpoglavju, na tem mestu omenimo vsaj obsežno esejizacijo, *Izven* žanrsko uvrščajo med filozofske, tendenčne romane, z na koncu nakazano odrešitvijo, četudi znotraj strukture romana in v kontekstu trilogije relativizirano, tudi moralistični roman. Petra Vidali (v Božič 2002: 230) ga zaradi »kombinacije jasno strukturiranih "dramskih odnosov" in oseb kot reprezentantov ali inkarnacij idej« imenuje tudi, z določeno rezervacijo, moraliteta; sicer pa o Božičevih »moralističnih prijemih« v njegovi zgodnji prozi piše tudi Jože Pogačnik (1972: 276).

Zgodba romana je postavljena v nekakšen sanatorij za hudodelce, alkoholike oziroma vsakršne marginalce – »poleksistence« (Kmecl 1964: 344); posameznike, ki jim je skupno to, da so »izven« družbe ali kar življenja, da jih muči občutje življenjskega nesmisla. Kot je povezal že Pogačnik (1972: 276), gre za ponovitev ene od možnosti, ki jo uresničuje že mali šepetalec v Smoletovem romanu – zdravilišče kot umik pred življenjem (četudi ni povsem jasno, ali so v Božičevem sanatoriju (vsi) resnično prostovoljno), kar lahko povežemo z osnovnim izhodiščem Mannove *Čarobne gore*. Precejšnji delež kratkega romana predstavlja dialog med posameznimi bolniki, pa tudi

⁸³ O spornosti pojma neorealizem glej Zupan-Sosič 2013: 112–113.

⁸⁴ Če na roman pogledamo v kontekstu njegove prve objave, kot leposlovnega uvoda v novo revijo, ga lahko razumemo celo kot neke vrste manifest, ki združuje eksistencialistično filozofijo in eksistencialistično literaturo (glej Vidali v Božič 2002: 234).

osebjem, ki tematizira iskanje smisla človekove eksistence v svetu, zaznamovanem z bolečino, nasiljem in končno smrtjo. Podobno kot v Smoletovem romanu *Črni dnevi in beli dan* je eno od osrednjih gibal ljubezenski trikotnik, pri čemer bledolični fant, podobno kot mali šepetalec, mesto znotraj trikotnika zaseda le preko želje, v resnici se konflikt sploh ne realizira. Ko se že zdi, da bo ljubezen med brezposelnim in sestro znotraj absurdnega sveta in meščanskih konvencij preprosto propadla, najde brezposelni odrešilno misel v bolničarjevem prepuščanju življenju.

Tendenciozna narava romana morda nekoliko zmanjša njegovo literarno, estetsko vrednost, toda le-to po mojem mnenju ponovno pridobi, če prvine, ki sicer izhajajo iz eksistencialistične filozofije, vpnemo v širši kontekst modernističnega romana. V tem smislu se izkaže, da Božič v *Izven* še stopnjuje absurdo naravo človeškega življenja in sveta, relativnost oziroma lažnost subjektivnih resnic oziroma metafizični nihilizem ter razumevanje zavesti kot problema – odgovor na zadnje je eksistencialistično »ničenje« zavesti, ki ga lahko povežemo z modernistično desubstancializacijo oziroma končno desubjektivizacijo subjekta.

Desubjektivizacija subjekta

Desubjektivizacija subjekta se v romanu *Izven* na najbolj očitnem nivoju kaže v neindividualiziranosti literarnih oseb, ki so poimenovane bodisi po poklicu, ki ga opravljajo (sestra, bolničar, igralec), bodisi metonimično s kakšno od posameznih lastnosti (bledolični fant itd.). Na pomenski ravni pa je desubjektivizacija subjekta v romanu *Izven* povezana z eksistencialističnima redukcijo človeka kot nosilca smisla ter begom pred zavestjo, kar sem prepoznal kot eno od motivno-tematskih jeder že v Smoletovem romanu. Motiv absurdnosti sveta in motiv zavesti kot problema sta med seboj seveda povezana in součinkujeta. Zavest vsem literarnim osebam romana, ne glede na njihov različni odnos do vprašanj življenja, smisla, smrti in ljubezni, predstavlja izvor njihove bolečine: »Najresnejši vzrok tega, kar boste vi imenovali polomljeno življenje, pa je v resnici v tem, da sem se nekaj časa v svoji nevednosti zavzeto ubadal z vsemi temi vprašanji in odgovori, pa nisem nikamor prišel« (Božič 2002: 17). V romanu so prikazane

tri ali morda celo štiri možnosti pobega pred zavestjo, vse vezane na eksistencialistične vsebine absurdnosti ali ničnosti življenja ter iskanja smisla za (sizifovsko) vztrajanja v njem.

Prvi način pobega pred zavestjo je fizično izničenje zavesti oziroma smrt. Bledoličnemu fantu se tako človeška smrt kaže kot nekaj povsem materialističnega in totalno končnega, torej večnega in kot takega ontološko »drugega« od boleče zavesti o hipnosti življenja – v vsoti vsega tega pa tudi kot edina obstoječa resnica. Bledolični fant zato hrepeni po večnem »nič«, ki ga bo odrešil življenja. Druga možnost je psihološko izničenje igralca, ki bi ga lahko pogojno zajeli v modernistično desubstancializacijo. Zavest je tista, ki povzroča bolečino, zato je ta z ontološkega stališča zgolj navidezna, neresnična, kar se prenaša celo na polje fizičnega: »Nekaj me je nekega dne zbolelo, ko pa sem potipal palec na nogi, ni bilo nič. Cel, zdrav palec na nogi. Potem sem si priskrbel žganja, zalil vso stvar in odplaval iz sebe vse, kar sem si izmislil.« (Božič 2002: 48). To, kar doseže z alkoholno pozabo, po lastni pripovedi dosega tudi drugače. Kot igralec je že tako ali tako tisti, ki prevzema (izmišljene) identitete drugih ljudi, a še znotraj tega najraje igra »gospoda *Niča*« – ko ga dežurni zdravnik vpraša, kaj misli, odgovori »"Nič," je rekel igralec, in videti je bilo, da to misli zares.« [podčrtal A. H.]. Igralec torej ni samo »zapisan nezavezujočemu igranju, menjavanju eksistencialnih položajev« (Vidali v Božič 2002: 229), ampak je zunaj vloge prazna eksistenca, zmožen misliti nič – utišal je zavest brez smrti in jo skrčil na zavest o bivanju. Kot izpove posredno v zgodbi obsojenca na smrt, ki je do tega spoznanja prišel, ko je sebe primerjal s pajkom, torej v odnosu do živalskega, kar je spet tipično modernistično: »Če jaz živim v teh verigah brez prostosti in brez najmanjše možnosti, da bi karkoli storil, ker sem oropan edine resnične potrebe v življenju – kaj početi –, pa vendar v teh možnostih nekaj počnem: *ohranjam življenje*« (Božič 2002: 38).

Poleg fizičnega in psihološkega izničenja zavesti obstaja tudi izničenje v spolni združitvi. Erotični prizor, v katerem se ljubita brezposelni in sestra je označen tako s pozabo zunanjega sveta kot z »zadušitvijo« spomina. Ljubezen na ta način torej ni ravno vitalistična ali transcendenčna kategorija, prej ji pripada status »zlagane prijetnosti«. Navsezadnje je pomenljivo tudi to, da študent, ki v ljubezni vidi edino antagonistično silo,

ki se lahko zoperstavi posameznikovi bolečini kot skupna bolečina, stori samomor. Motiv za njegovo dejanje je tako neuslišana ljubezen kot groza pred močjo ljubezni, ki jo dojema kot nekaj povsem zunanjega, ter občutek lastne nevrednosti spričo nje:

Bolečina je lahko tako neskončna kot resničnost in kot ljubezen. Vse ... vse to je preveliko zame. Preneznaten sem za vse to. Zdaj, ko sem s poslednjim naporom odkril vse to, sem se znašel tudi pred dejstvom, da sem za vse to tudi preneznaten. In da tega ne bom prenesel.

In če je ljubezen nekaj, kar se je zgodilo z menoj, ne da bi jaz to hotel ... neodvisno od mojih misli, ne da bi jo mogel ustaviti ali zavreti, jo uničiti, potem tudi bolečine ne bom mogel.

Božič 2002: 50–51

To, da se brezposelni na koncu, po pogovoru z bolničarjem, ki zaupa v življenje, dokončno odloči, da je rešitev v ljubezenskem odnosu s sestro, lahko v kontekstu tega beremo kot še eno krhko iluzijo, podobno kot lahko beremo konec *Črnih dnevov in belega dne*. Tudi tu so zadnji stavki povedni. Najprej ga vodi odločna gotovost: »Vedel je, da je neizbrisno, dokončno in večno neizbrisno. Lahko bi zgoreli telesi in bi ostal samo še pepel, to, kar se je zgodilo ... pa je za večno neizbrisno« (Božič 2002: 71). Vendar se ta v sklepnih stavkih manjša, obratnosorazmerno kot narašča potreba po njej: »Ležeč na postelji je videl, da bo ura kmalu dve. Zaželel si je, da bi bila čimprej, zakaj ob dveh je sestra končala službo. Hotel je biti ob nji, ker je vedel, da se mu ta dan ne more pripetiti kaj takega, kot se je takrat, ko se je ob nji pogreznil v svoj lastni tolmun. Zdelo se mu je, da se mu kaj takega ne more nikoli več pripetiti« (Božič 2002: 117; podčrtal A. H.).⁸⁵ In res se v naslednjem Božičevem romanu, *Na robu zemlje* (1968), ki je neposredno nadaljevanje in tvori drugi del trilogije, izkaže, da je šlo zgolj za (samo)prevaro⁸⁶. Absurdnost sveta se nato zunaj sanatorija samo še stopnjuje.

⁸⁵ Temu je treba dodati, da je pomemben tudi prostor, v katerem je bila odločitev sprejeta; gre vendarle za sanatorij, v pobegu pred življenjem, ter da je brezposelni edina oseba, ki ni opisana s funkcijo (poklicem), ampak ravno z mankom tega, poleg tega je med vsemi osebami v romanu še najmanj dejaven – in glede na to, da je storil umor, edina literarna oseba, za katero smo lahko relativno prepričani, da tam ni prostovoljno.

⁸⁶ »Najprej je [brezposelni] ugotovil, in sicer že po dveh tednih, da je bilo vse njegovo modrovanje v tistem zavodu velika sleparija. Kar naprej si je nekaj izmišljal, kar je bilo za dopustnike v zavodu velika, lepoumna pripovedka, toda kake druge koristi od vsega tega ni bilo« (Božič 2002: 7).

Modernizacija pripovednega diskurza

Tudi v Božičevem romanu sta prisotna oba modernistična/modernizirana pripovedna postopka, ki sem ju obravnaval že v predhodnih romanih: notranji monolog in esejizacija, ki sta vstavljeni v sicer pretežno realistično strukturo. Notranji monolog je pri tem izrazito *monološki* v smislu, da gre za daljše odlomke, ki so od preostalega teksta ločeni z navednicami, kakor da bi jih literarna oseba govorila sama zase oziroma sama (v) sebi. To posledično pomeni tudi, da so urejeni, pregledni in da v njih ne prihaja do izrazitih sintaktičnih ali drugih oblikovnih sprememb glede na ostalo pripoved – ureja jih namreč postopek esejizacije. Notranji monologi so tako v funkciji pojasnjevanja, argumentiranja svetovnonazorskih, filozofskih, etično-moralnih in drugih pogledov na svet, ki jih imajo literarne osebe, dosledno oblikovanih z eksistencialistično mislijo. Zaradi zmerne in zamejene oblike na ravni notranjega monologa zato znotraj postopka ne prihaja ne do občutne desubjektivizacije subjekta ne do modernizacije pripovednega diskurza.

Esejizacija z izpeljevanjem, argumentiranjem, povzemanjem in drugimi diskurzivnimi oblikami je tako najbolj opazen modernistični postopek romana *Izven*, ki si podredi tudi vse ostale pripovedne postopke in načine ubeseditve. Matjaž Kmecl (1964: 438) najbrž posebno v zvezi s tem piše o racionalni, razumsko urejeni in izrazno sistematični plasti Božičevega romana. Esejizacija tako pomembno določa tudi strukturo dialoga med literarnimi osebami. Dialoški odlomki predstavljajo največji delež tega kratkega besedila, zaradi česar je roman zelo blizu Božičevi dramatiki. V izmenjavi govornih odlomkov literarne osebe soočajo lastna stališča o človekovi eksistenci v svetu. Petra Vidali (v Božič 2002: 229–230) zato za literarne osebe in njihove odnose ugotavlja »dramsko« (navednice so njene) strukturo – literarne osebe so nosilci ideje, preko tega pa stopajo tudi v antagonistične odnose. Vendar bi hkrati težko trdili, da v romanu pride do kakršnega koli konflikta. Če je navezava na dramatiko očitna, je to vendar navezava na dramatiko absurda, zato dialogi mnogokrat potekajo v prazno. Literarne osebe pogosto govorijo drug mimo drugega, se ne poslušajo in ne odzivajo na govor drugega, kakor da bi šlo za zaporedje monologov. Tako oblikovanje dialoga pridaja k občutku nesmisla, praznosti eksistence, k absurdnemu, skoraj grotesknemu razpoloženju je seveda v funkciji modernizacije pripovednega diskurza.

Očeta Vincenca smrt (1979)

Roman *Očeta Vincenca smrt* velja za Božičevo najpomembnejše delo, morda celo tisto delo, ki je retrospektivno spodbudilo prevrednotenje Božičevega dotedanjega pisanja (Vidali v Božič 2002: 250). Zdravec (1997: 181) je roman označil kot »roman skupnosti, ki pa se od običajnega kolektivnega romana razlikuje po neenotnem ali razpršenem dogajalnem prostoru«. Podobno ugotavlja Kermauner (1982: 418), ki romanu pripiše še oznako vaški roman, v nadaljevanju pa izpostavi, da gre za razkrojeno vaško skupnost oziroma pod vprašaj postavlja tudi pojem skupnosti: »Božič v svoje obzorje sploh ne more zajeti nič, kar bi od daleč spominjalo na družbenost.« Zanimivo, pri obeh izostane žanrska oznaka, ki jo je romanu še najlažje pripisati, saj je pripadnost določena motivno-tematsko: zgodovinski ali vojni roman. Kot je bilo že omenjeno, je *Očeta Vincenca smrt* poleg *Menueta za kitaro* Vitomila Zupana edini roman med obravnavanimi, katerega glavna zgodba neposredno sega v čas druge svetovne vojne. Za oba romana so značilni tudi avtobiografski elementi, čeprav so ti pri Božiču bolj zabrisani kot pri Zupanu. Zgodba romana je preplet številnih usod prebivalcev neke dolenske vasi v bližini Krškega, od okupacije in do nacistične izselitve v Šlezijo, pa vse do povojnega časa. Človeške usode so zaznamovane z nasiljem, trpljenjem in občutkom ničnosti življenja; zgodovina pa je večno vračanje zla.

Kljub zgoraj omenjeni oceni o pomembnosti romana znotraj Božičevega proznega, pa tudi siceršnjega opusa, je o romanu v slovenski literarni zgodovini napisanega relativno malo. Zato si bom pomagal z obravnavami avtorjeve dramatike. Z njo si namreč deli dovolj prepoznavnih skupnih lastnosti, četudi se v pripovednih postopkih še bolj kot *Zemlja* ali *Na njeni travi* odmika od dialošкости in esejizacije, ki sta bili značilni npr. še za trilogijo. V zvezi z romanom *Očeta Vincenca smrt* si tako lahko zastavimo vprašanje o Božičevem nihilizmu oziroma o razmerju med nihilizmom in absurdom. Ta vprašanja na podlagi avtorjeve dramatike odpira Jacek Kozak (2010: 37–39), ki ugotavlja, da Božičeva pozicija ni nihilistična v pomenu ekstremne epistemološke pozicije, ki zanika kakršenkoli smisel sveta in človeške eksistence in je pravzaprav »že onstran kakršnekoli konceptualizacije oziroma sploh predstavljanja teh vrednot«. Ampak gre rajši za »obup ob zavesti o odsotnosti vrednot, ki pa se kaže v "logiki" absurda«. V nadaljevanju to potezo Kozak imenuje »absurd tragike«: svet Božičeve literature je sicer izprazen

smisla, vrednote so odsotne, toda te ostajajo kot spomin – »nosilec Božičevih vrednot je čas "od prej"«, v imenu teh vrednot pa prihaja do, pogosto sicer skritega, konflikta med subjekti in svetom, med nihilizmom in iskanjem vrednot.

Kozakov *čas od prej* moramo seveda povezati z drugo svetovno vojno kot tisto osrednjo travmo, ki je čas literarnega sveta Božičevih del prelomila na dvoje. Kot sem prikazal v prejšnjih poglavjih, je na ta način druga svetovna vojna delovala tudi na eksistencializem in z njim na dramo absurda. Posebno roman *Zemlja* (1976), pa tudi druga Božičeva dela potrjujejo, da je bil ta epohalni dogodek 20. stoletja tisti, ki je po njem izpraznil svet smisla in vrednot ter zlomil človeško subjektiviteto. Toda *Očeta Vincenca smrt* iz te optike, natančno s svojo umeščenostjo v sredo vojnega dogajanja, še dodatno pa z vsebnostjo avtobiografskih elementov, najbrž izstopa in se morda na ta način kot prvo ali celo edino Božičevo delo približuje skrajnemu nihilizmu, kot ga razume Kozak. Smisla sveta ni oropala druga svetovna vojna, saj je vojna oziroma nasilje večno stanje človeštva – smisla torej nikoli niti ni bilo. Četudi zaobsega kronološki razpon od vojne do povojnega časa roman z modernističnimi pripovednimi postopki v resnici izstopa iz časa; kar posledično pomeni, da ne more obstajati nikakršen *prej* ali *potem*. Kot to brezčasnot opiše Kermauner (1982: 419):

Eksistence nenehoma nanovo ubijajoči čas spravlja podse in melje. Svet je ubijajoči čas. Ubijanje je eksistiranje v času. Zato *Smrt* ni klasičen roman. Ne teče od začetka, kakršnega koli, vendar določenega, do konca, kakršnega koli, vendar od začetka različnega. V *Smrti* se dogodi tisoč umorov, izvršenih na tisoč načinov; in vendar se nič ne dogodi, ker je že vse skraja isto. Umor nima razvoja; ne more preiti v drugo(st). Odnos dveh, ki se sovražita ali preganjata (to se vsi), ne more vzcveteti v ljubezen. Trpljenje (značilno je za vse) ne more odkupiti odrešitve. Skušnje (ki so izjemne) ne morejo stesati prihodnosti. Raztrganost (ki je bistvena) ne more povzročiti dialektične enotnosti. Čezmerno umiranje ne more zrasti v žrtev, v mučeništvo. Preživljanje na stisnjem kupu se ne more urediti v družbo. Lakota ne more izreči lepote.

V intervjuju z Vladimirjem Gajškom (v Toporišič idr., ur. 2011: 271) je Božič povedal, da si je z romanom *Očeta Vincenca smrt* zadal problem, »kako napisati roman brez subjekta?«. Odgovor, do katerega je prišel preko romana *Zemlja* – »fantastičen trening za roman *Očeta Vincenca smrt*« – in med pisanjem slednjega, je bil, da ga nadomesti »dogajanje samo«. V romanu nastopa množica literarnih oseb, med katerimi bi težko določili samo eno osrednjo, najpogostejše spremljamo usodo dečka Ana in očeta Vincenca (očeta Anove mačehe) ter njune razširjene družine (Anovega očeta Joška, svakinje Mire itd.). Ana in oče Vincenc sta tudi strukturno izpostavljena: z njima se roman začne in zaključi oziroma vrne na začetek. Ker pa pripoved brez opozorila menjuje fokalizatorje in prehaja po času, je večkrat težko razbrati povezave med literarnimi osebami, njihove odnose, zgodbe; relativno težko pa jih je tudi povezati v enotne subjekte pripovedi. Tok zavesti, ki presega notranji monolog posamezne literarne osebe in postane strukturno načelo urejenosti celotnega romana, tako mestoma daje občutek, kakor da bi bili vsi romaneskni subjekti povezani v nekakšno kolektivno zavest, kot bi si delili nek temeljni jaz. Vendar je za slednji sklep premalo podpore na motivno-tematski ravni⁸⁷.

Desubjektivizacija subjektov se tako najbolj izrazito kaže v izgubi smisla. Na ničnost in absurdnost bivanja napotuje že sam začetek romana, v katerem Ana in njegova sestra potujeta po prazni pokrajini; podobno ugotavlja Bernik (v Bernik in Dolgan 1988: 290), ki v zvezi z romanesknim literarnim prostorom piše o odsotnosti svetlobe. V takem svetu je dejanje junakov večinoma omejeno na golo preživetje, so le marionete v rokah zgodovine. Človek v takem svetu ni več nosilec smisla, značilen je metafizični nihilizem, zaradi česar prihaja do desubjektivizacije subjekta. Do spoznanja o ničnosti vsega se Ana prebije že v začetku romana, v dogodku, v katerem zlahka prepoznamo podobnost z modernistično epifanijo joyceovskega tipa, ki ima za izhodišče opazovanja trivialne predmetnosti. Ker se v njem kaže osrednja problematika romana, ga na tem mestu detaljneje navajam:

⁸⁷ O medsebojni zamenljivosti subjektov pričajo le nekateri drobci, npr. ko Panjot najde Honzovo truplo: »Stari Panjot je najprej mislil, da je našel samega sebe, vsega gnilega, da je umrl in se izkopal izpod zemlje« (Božič 1979: 22).

Hotel se je zamotiti z zajčki na stenah, saj je skozi luknje na roloju sijala luna, toda bolj ko jih je štel, bolj jih je razporejal – to je bilo eno od njegovih glavnih kratkočasenj –, bolj se je trgalo vse skupaj. Potem je začel računati, koliko časa bo še tako, kajti tistim sanjam s počenim kotličkom ni verjel, vsaj kadar je bil buden ne, in tedaj je zazijala velika neskončna praznina. Dolgo je mislil nanjo, ko je pogledal prt, je bila praznina, kot da se je zavila vanj in svetli prt je dobesedno potemnel, potem pa se je zagledal spet v rolo, bile so temne prazne luknje, potem pa nekaj polnega kot nič. Nič ... Tedaj se mu je nekaj premaknilo v glavi in tedaj si je rekel: To je tako kot tista mlaka krvi ... na stopnicah. Tam ni nič. Tisti prijazni človek, ki mu je sicer odnesel nakaznico, je nič ... Čisto nič je. Tako kot je nič tisti pogreb pred leti, tako kot tisti premikač Zalokar, ki je v železniški čakalnici zlezel skupaj in postal moder, potem ga pa kratko malo ni bilo nikoli več ne na postajo ne tja, kjer sta se srečevala, pri kretnici, in kjer mu je dal zlat rumen cekin in v njem zavito čokolado. Kadar je hodil med tistimi rumenimi kamilicami tam med tiri, ni bilo čisto nič ... taka čudna majajoča se praznina.

Božič 1979: 12

An se kratkočasi z vnašanjem reda in smisla v sence na stenah, vendar se mu te trgajo, tako kot se bralcu fragmentira pripoved romana. Ko zamišljen pogled s prta kot neprekinjene površine prenese na rolo s praznimi luknjami (vmes se je luna očitno že umaknila, poteklo je več časa), se preko tega zave niča kot razpoke v realnosti oziroma ozadja celotne realnosti. Življenje in smrt sta enako nična, kraja in darilo, zločin in prijaznost sta enako nič; hierarhija moralnih in drugih vrednot je torej porušena. Človek je odrezan od smisla, biva kot fantomski ud: »s človekom ni prav nič drugače kot z ozeblino na nogah, na palcu, ki je ves moder in negiben in ki mu nobeno masiranje ne pomaga več. Odrezan je in živi naprej svoje lastno ozeblo življenje« (Božič 1979: 89–90).

V vojnem času je to spoznanje seveda povezano z grozo nesmiselnega ubijanja, ki je v drugi svetovni vojni prešlo že v industrijski način izničevanja človeka: »kot to delajo s prašiči ali z govedom, v velikih dvoranh jih imajo privezane, potem jim spuščajo v glavo špiralo, in eden jim koj porine nož v grlo, kri pa prestrežejo, kajti najbolj dragocena hrana za vojsko, ki zmrzuje na fronti, je kri« (Božič 1979: 47). Vojna kaže ljudožersko naravo človeka, ki sovražnika dehumanizira v klavno žival (podobno je ugotavljal že Berk v *Menuetu za kitaro*). Pri tem je človekova groza pred vojno s strani tretjeosebne

pripovedovalca ironizirana, banalizirana, hkrati pa prikazana kot fiziološki odziv (pri katerem namiguje tudi na onečedenje v smrtnem strahu oziroma pred smrtjo), s čimer pridobiva konotacije nečesa umazanega, sramotnega, a tudi povsem vsakdanjega:

Take reči pa bi kot obvezen del vsakdanjega življenja na tej zemlji vendarle moral ali pa moralo raziskati več strokovnjakov, profesorjev, ki bi se tega lotili čisto hladno, smotrno in zbrano, da bi le tako lahko ugotovili, zakaj človek tedaj počepne, kot da bo od zdaj naprej opravljal samo še potrebo. Ženske na primer tedaj ne razkoračijo nog, kot to delajo kar naprej sredi dela na poljih. Dedci si na primer tedaj niti ne odpnejo hlač. Ne gledajo navzdol, ampak nikamor, ne šepetajo, ker ne morejo govoriti, ampak se tu pa tam zaseka v zrak dvorišča tak banalen, skrajno banalen in res krik brez najmanjšega dostojanstva. Kot bi oče Vincenc prdel.

Božič 1979: 47

Primerov groteskne banalizacije smrti in dehumanizacije človeka je v romanu še nekaj. Med pomensko izrazitimi je npr. še pripoved o ekonomizaciji trupel internirancev v lagerjih smrti: 10 dkg las se da porabiti za »vse vrste tesnil namesto dragega in uvoženega kavčuka«, človeško maščobo za »skoraj petdeset dekagramov mila«, kosti za umetno gnojilo itd. (Božič 1979: 234). Vendar pa se razčlovečenje subjekta v romanu *Očeta Vincenca smrt* ne ustavi z vojno, saj jo nadaljuje povojna modernizacija – že zadnji omenjeni primer deluje tudi kot prikaz *modernosti* in *napredka* nemškega Rajha. Vpričo moderne tkalske fabrike in modernega mesta se tako Dragici ljudje kažejo podobni »prestrašenim miškam« (Božič 1979: 209), za Jurkasom se v labirintu železniške postaje izgubi vsaka sled itd. Vojna se kljub sklenitvi miru med obema vojaškima stranema pravzaprav nadaljuje še po prekinitvi sovražnosti med državami, to je vojna kot nasilje človeka nad človekom. Na ta način bo vojna trajala tudi »jutri, pojutrišnjem, leta 1977, 7. februarja«; po njenem navideznem izteku se še kar naprej »ropa, krade, ubija, uničuje, žre, pretepa, tolče, pohodi, zakolje, zaduši, nažaga, razčetveri« (Božič 1979: 155).

V skladu s tem v romanu razumem tudi modernistično temo časa, ki je nekajkrat povezana tudi s tipično modernističnim motivom pokvarjene ali izginule ure. Red, ki naj bi ga prineslo vkorakanje Rdeče armade, spodnese ukradena ura – motiv je neposredno povezan z zgoraj citiranim spoznanjem o tem, da se vojna nikoli ne konča. Lojzka

ugotavlja, da njena zarjavela budilka »nima česa meriti« (Božič 1979: 190); pozneje pa ugotovi, »da ima čas pravzaprav zelo čudne navade in da ne teče tako naravnost, kot to kaže ura, koledar in letnice, ampak da se sprehaja iz kraja v kraj čisto različno in glede na svojo pomembnost« (Božič 1979: 194). Zadnji opis lahko seveda prenesemo na časovno organiziranost romana. Tudi čas romana se je, kot lahko beremo na nekem drugem, zgodnejšem mestu, stopil v »lepljivo, sirasto gmoto«, ki jo je nemogoče ločiti; da se jo »prerezati le tako, kot prerežemo sir z nožem, in čas v njem so velike luknje« (Božič 1979: 194). Če metaforo časa kot luknje sopostavimo z metaforo roloja z začetka podpoglavja, se v tem tudi čas kaže kot praznina oziroma ničnost.

Modernizacija pripovednega diskurza

Že v prejšnjem podpoglavju sem omenil tok zavesti, ki ni vezan na pripovedni postopek notranjega monologa posamezne literarne osebe, temveč deluje kot strukturna logika celotnega romana – gre torej, ustrezneje, za asociacijsko logiko gradnje tretjeosebne pripovedi. Notranjega monologa pravzaprav ni, pripovedovalec o mišljenju in notranjem svetu literarnih oseb poroča (prisotnost poročanega govora) oziroma pripoveduje. Modernizacija pripovednega diskurza se kaže na več mestih v skoraj nedoločljivem prehajanju pripovedi od enega fokalizatorja k drugemu, pri čemer poleg perspektive prehaja tudi v prostoru in času. O tem bi težko govorili kot o decentralizaciji subjekta, saj razen morda implicitnega avtorja v tretjeosebni pripovedi ni subjekta, ki bi ga asociacijska logika pripovedovanja in fragmentarnost zgodbe lahko prizadevali. Vendar pa ti prehodi v fokalizaciji v součinkovanju z motivno-tematsko desubjektivizacijo subjekta literarnim likom na nek način odvzemajo njihovo individualnost. Subjekti znotraj tega delujejo prazni, medsebojno zamenljivi, porozni, torej zmerno desubjektivizirani.

Bernik (v Bernik in Dolgan 1988: 295) v zvezi s strukturo romana *Očeta Vincenca smrt* piše o »razpršenosti pripovedovanja«, opaža pa tudi nasprotno tendence v »sinhroni multilokalni pripovedi«, to je v povezovanju dveh časovno sinhronih dogodkov na dveh različnih lokacijah, ter v ponavljanju posameznih motivov in situacij. Zadnje je opazna značilnost cikličnosti pripovedi. Roman pa se ne vrača k posameznim dogodkom samo v

notranji strukturi, temveč se ciklično povezujeta tudi začetek in konec, kjer zadnji odstavek romana skoraj dobesedno ponovi prvega. Ne nazadnje pa je treba med značilnostmi pripovedi vsaj omeniti tudi obsežen odlomek, izpisan v pogovornem jeziku, obarvanem z narečno skladnjo in besediščem, kar je še posebno značilno za slovenski roman v osemdesetih, ki ga Božičevo romanopisje napoveduje tudi z motivi marginalcev.

VLADIMIR KAVČIČ (1932–2014)

Vladimir Kavčič je v obravnavanem obdobju poleg kratke proze in del za mladino izdal enajst romanov: *Ne vračaj se sam* (1959), *Ognji so potemneli* (1960), *Sreča ne prihaja sama* (1961), *Tja in nazaj* (1962), *Od tu dalje* (1964), *Upanje* (1966), *Žrtve 1–3* (1968–70), *Onkraj in še dlje* (1971), *Zapisnik* (1973), *Pustota* (1976) in *Obleganje neba* (1979). Za njegov opus nasploh in za omenjena romaneskna dela je značilna središčnost vojne tematike oziroma prevlada žanra vojnega romana. Pri tem Silvija Borovnik (v Pogačnik 2001: 172) izpostavlja, da Kavčiča znotraj obravnavanja vojne in osvobodilnega boja ne zanima ideološka mitologizacija⁸⁸, ampak eksistencialna usoda posameznika, ujetega v zgodovinsko dogajanje, ki »uničuje in razoseblja vse, kar naj bi bilo človeško«. Tudi zato njegovo delo že pred letom 1960 odpira in raziskuje številne zamolčane teme tega obdobja, npr. »domobranstvo, črno roko, likvidacije«. Osrednje delo tega obdobja, v katerem se je avtor z večjo radikalnostjo, predvsem pa izredno nazorno lotil takratne »tabu teme«, t. i. dachavskih procesov, je po Silviji Borovnik (v Pogačnik 2001: 172–173) roman *Zapisnik*. V njem poudarja misel o pluralnosti ali relativnosti vsake resnice, »zaradi katere je vselej nejasno, kdo je v vojni zmagovalec in kdo poraženec«. Zanj bi moral Kavčič prejeti Prešernovo nagrado, a je oblast podelitev preprečila, Kavčič pa se je znašel v sodnem postopku.

Literarna zgodovina v modernizem ali vsaj v bližino modernizma med zgoraj naštetimi uvršča romane: trilogijo⁸⁹ *Tja in nazaj*, *Od tu dalje* in *Onkraj in še dlje* ter *Zapisnik*. Pri tem Kos (2001: 361) ob romanu *Od tu dalje*, posredno pa najbrž za celotno trilogijo, ugotavlja nekatere značilnosti eksistencializma in modernistične proze, predvsem preko naslonitve na Kafkovo »sanjsko-imaginarno prozo«. Ob tem poudarja, da Kavčič kafkovske postopke in načine veže na konkretnjšo družbeno-politično vsebino, s čimer njihova vloga ostaja zunanja, izgubijo pa tudi svoj eksistencialistični smisel. Po

⁸⁸ Pri tem je zanimiva Kavčičeva vloga urednika in direktorja pri založbi Borec, v kateri je po lastnih besedah za tisk pripravil več kot 600 knjig domačih in tujih avtorjev z vojno tematiko. Bodisi zavestna bodisi nezavedna odločitev za drugačno obravnavo vojne je posredno izvirala tudi iz tega dejstva, pri čemer mu je uredniško delo pomagalo kot priprava za pisanje: »Osvojil sem obsežno faktografijo in spoznal ozadja malodane vseh pomembnejših slovenskih zgodb, njihovih akterjev in odgovornih zanje. Zvedel sem prenekatero podrobnosti, toda v pogledu globinskega osvetljevanja pojavov sem bil vedno nekaj korakov pred njimi« (Kavčič v Vurnik 1998: 792).

⁸⁹ Leta 2011 jo je razširil še z romanom, svojim zadnjim pred smrtjo, *Od nikoder do nikamor* (2011).

natančnem branju je mogoče Kosovo analizo prenesti prej na prvi roman trilogije, *Tja in nazaj*, ki je pisan v realistični tehniki, njegove eksistencialne teme, npr. temeljna odvečnost, tujstvo, razdvojenost posameznika, pa so še zakrite oziroma se določeneje prepletajo z družbeno temo politične marginalizacije. Podobno vprašanje literarnozgodovinske periodizacijske uvrstitve odpira Kavčičev *Zapisnik*. Kos (2001: 394) ga je opredelil kot vrnitev k »skoraj dokumentarnemu neorealizmu«, z moralnimi temami, ki so sorodne eksistencialističnim.

Podobno ugotavlja tudi Helga Glušič (2002: 209), ki med drugim omenja »dosledni reportažni pripovedni način«, s katerim Kavčič simulira »slog zapisnika zasliševanj in strokovnih raziskav«. Vprašljivo je, ali izpovedi prič, ki v roman vnašajo pluralnost subjektivnih resnic kot temeljno urejevalno načelo, znotraj katerega se obtoženi Brodnik deloma izrisuje kot multipersonalni subjekt, v resnici povzročajo desubjektivizacijo subjekta ali se osredotočajo bolj na vprašanje razlage dejanskih dogodkov itd. Vsekakor se Kavčič tudi znotraj tega navezuje na Kafko, pa tudi na romane Conrada, Musila in Camusa, ki so problematizirali kavzalno logiko, na podlagi katere moderni pravni sistem razlaga zločine in določa krivdo (Kern 2011: 59). Zaradi tega ga lahko označimo vsaj za zmerno modernističnega. Za podrobnejšo analizo sem tako izbral romana *Od tu dalje* in *Onkraj in še dlje*, ravno zaradi kafkovske motivike in posebne perspektive, s čimer Kavčič v slovenski modernizem vnaša pomembno varianto modernističnega romana.

Od tu dalje (1964)

Od tu dalje je drugi roman trilogije in neposredno nadaljuje zgodbo romana *Tja in nazaj* (1962). Konec slednjega Dimitrij, ki se je kot prosovjetski intelektuallec po sporu z informbirojem prostovoljno javil za delo pri izsuševanju močvirja, obupano, razdvojeno, a tudi še uporno išče eksistencialni smisel, *tisto*, kar mu bo osmislilo življenje in ga vključilo v metafizično resnico, po tem ko njegov sodelavec, nihilist, stori samomor. V nadaljevanju tako v tem iskanju pride v Mesto, kjer se zaposli v Ustanovi, znotraj katere upa uresničiti »veliko stvar«, kar mu na koncu spodleti. Njegov neuspeh je po eni strani posledica njegove lastne neodločnosti, manka volje in nemožnosti dejanja, po drugi strani

pa te njegove psihološke značilnosti še utrjuje absurdni, nelogičen sistem Ustanove, ki se nedvomno navezuje na kafkovsko vizijo birokratske družbe.

Poleg Kafke, ki je zanj »interpret nove vizije sveta«, Kavčič (v Vurnik 1998: 799) kot zgled za roman navaja še Musilovega *Moža brez posebnosti* (1930–1943). Glušič (2002: 209) pa med drugim njegovo prozo vzporeja že z orwellovsko antiutopijo. Sočasna recepcija je kljub nekaterim nadrealističnim in absurdnim elementom roman trdno navezala na družbeno kritiko neposredne sedanjosti. Tako Trekman (1965: 235) meni, da so »vse te čudne peripetije, vsi ti izredno zapleteni in drug iz drugega se porajajoči organizacijski, strukturalni odnosi v Ustanovi oziroma mestu samem« le »simboli za deformacije našega življenjskega sistema, v njih lahko dejansko zaslutimo tiste problematične pojave našega časa, ki nas s svojo nenehno navzočnostjo tako zelo tarejo in tiščijo«.

Toda kljub temu prepoznanju je Trekmanova kritika tudi izrazito odklonilna, s čimer pa najbrž povzema širši sprejem romana v zainteresirani javnosti, kjer po Glušič (2002: 209) ni doživel večjega odmeva. Eden od dejavnikov pri tem je, kot je razbrati iz zgoraj omenjene recenzije, pretirana, skoraj epigonična podobnost s Kafkovim *Procesom*⁹⁰, pomemben razlog za tako odklonitev pa je gotovo tudi desubjektivizacija subjekta⁹¹. Slednja v romanu še toliko bolj izstopa, saj ni neposredno povezana z modernističnimi postopki, kakršen je notranji monolog, pač pa se modernizacija pripovednega diskurza dogaja zlasti na pomenski ravni oziroma prizadeva predvsem racionalno logiko, kar v bralnem procesu deluje še dodatno frustrirajoče.

⁹⁰ Trekman po mojem mnenju upravičeno izpostavlja podobne funkcijske vloge, ki jih imajo nekateri literarni liki; ter motivno-tematske podobnosti, npr. v končni »eksekuciji« (Trekman: 1965: 235).

⁹¹ »Morebiti največja pomanjkljivost romana pa so človeško izredno nejasno, neprepričljivo slikane osebe oziroma značaji. S tega vidika je najboljše orisan Dimitrij, ki je poleg epizodista Stenovica, imenitnega portreta birokratskega načelnika, orisanega s pomočjo zelo funkcionalnih grotesknih prvin (tu je grotesknost na mestu), še najbolj celovita oseba. [...] In to je tudi tista pomanjkljivost, zavoljo katere Od tu dalje še ni prava literatura. Pristni človeški odnosi med osebami so vse premalo utemeljeni in determinirani, čustveno življenje teh ljudi je s pisateljeve strani preveč zanemarjeno in prav zato Kavčičevi junaki niso ljudje scela, marveč samo lutke v službi avtorjeve ideje oziroma avtorjevega namena« (Trekman 1965: 236).

Desubjektivizacija subjekta

Desubjektivizacija subjekta se v romanu *Od tu dalje* izrazito pojavlja na ravni pripovednega načina opisa, zlasti kronotopa, vendar ne na način deskripcionizma kot pri Rudiju Šeligi, ampak z vnašanjem fantastičnih, grotesknih in nadrealističnih, že alogičnih prvin, o čemer pa več v naslednjem podpoglavju analize. Na motivno-tematski ravni lahko na tem mestu poleg deformacij prostora izpostavim tudi deformacije oziroma stalno spremenljivost subjektov romana. Že Dimitrijevo prvo srečanje z enim od svojih nadrejenih v Ustanovi zariše fantastičnost, sanjskost realnosti v Mestu, v kateri nič nima obstojnosti, še najmanj pa subjekti, ki živijo v njem. Literarne osebe že samo s tem, ko jih oblije svetloba, doživljajo popolne transformacije: »Načelnikov obraz je izgubil svojo naravo, celo oblika se mu je nekoliko spremenila. Če Dimitrij ne bi bil zatrdno vedel, da v enem samem hipu ni mogel oditi in se zamenjati z nekom drugim, bi zdvomil, če je to še sploh on« (Kavčič 1964: 25). Motiv se v naslednjem romanu, kjer literarne osebe neprestano menjujejo obraze, glasove ter celotno podobo, še okrepi. Podobno lahko ugotovim tudi za hibridizacijo subjekta z živaljo, ki se v tem romanu pojavlja samo v obrobem motivu Edvinovih in Tillyjinih sinov, ki sta po obnašanju opisana kot nekakšna pol-psa, ter omembi žigosanja uradnikov z živinskimi znamenji.

Procesi desubjektivizacije subjekta so najbolj očitni znotraj motiva nemožnosti dejanja in dehumanizacije posameznika kot dela brezdušnega birokratskega aparata. Dimitrij pride v Ustanovo služiti »velikim ciljem«, neki skupni resnici oziroma ideologiji, ki je nikoli docela ne konkretizira (ostane nedoločna kot »dejanje« v Smoletovem romanu *Črni dnevi in beli dan*). Obstoj te se mu sprva še kaže kot nekakšna nevidna, nenapisana in ne do konca spoznavna, fragmentarna logika ali sila, ki deluje v ozadju Ustanove ter totalno uravnava življenje njenih zaposlenih, pa tudi meščanov mesta. Slednji, kot vsi subjekti, ki niso povezani z Ustanovo ali samo, kadar so zunaj nje, imajo sicer nekakšen fantomski značaj, bodisi ne izstopajo iz množice, niso individualizirani, bodisi njihov status ni povsem jasen – so resnični ali samo privid fokalizatorja? Toda tudi zaposleni v Ustanovi se hitro razkrijejo kot nekakšne lutke, ki nimajo ne lastne volje ne vsebine, temveč nastopajo zgolj kot eden od glasov Ustanove, pri čemer se prosto izmenjujejo v prenašanju zapovedi, ukazov in navodil Dimitriju, njihova individualnost pa je ob tem le navidezna, posledica kontradiktornosti, alogičnosti delovanja Ustanove.

Dimitrij se trudi, da bi izpolnjeval naloge, ki mu jih nadrejeni ali samo sodelavci po njegovi lastni iniciativi nalagajo, toda delo, ki ga opravlja v svoji pisarni brez oken, je nesmiselno, pogosto tudi nemogoče. Najprej mu zgolj prinašajo časopise, vsakič starejšega datuma, ki jih Dimitrij pazljivo prebira, ne da bi vedel, ali mora to res početi oziroma zakaj to počne. Nato mu pisarno zapolnijo s seznamami, ki naj bi jih razvrstil po parih ter primerjal med sabo in zaznamoval razlike, toda po več dneh truda se izkaže, da noben zvitek nima para, izločene dokumente pa nekdo v sobici zraven njegove nato preprosto zažiga. Vsako dejanje znotraj Ustanove je obsojeno na ničnost, z njim ne more ničesar spremeniti, hkrati pa ga nadrejeni neprestano opozarjajo, da ima vendar tudi usodne posledice na življenje ljudi (glej npr. Kavčič 1964: 207). V delovanju Ustanove ni nič prepuščeno naključju, vse dimenzije bivanja njegovih zaposlenih so totalno nadzorovane, toda Dimitrij postopoma spozna, da v ozadju ni nobenega enotnega reda, temveč zgolj teror nad posameznikom:

Hoteli ste me presenetiti z nekim posebnim redom, ki naj bi vladal pri vas. Višjim redom, ki ni vselej tudi razumljiv, da ne rečem: razumen. Upognil sem koleno pred njim in še sem ga pripravljen upogniti. Nekaj pa me vznemirja. Vsak red in vsa načela so za vas le pretveza. Postavili ste jih zato, da jih kršite. Veljali naj bi za tiste, ki so v strahu, a oznanjajo pogum. Teh ni malo, a jaz ne spadam mednje. Maščujejo se vam na svoj način: Bojazen spreminjajo v udobje in skušajo vzpostaviti tak red, da bi tudi oni nekomu vzbujali tesnobo, z lastnim bremenom bi radi zlomili tuja ramena.

Kavčič 1964: 182

»Nadosebni interes«, ki naj bi mu služila Ustanova, je v resnici skupek povsem zasebnih interesov, zaradi česar pa je totalnost terorja, ki se izvaja nad posameznikom, toliko celovitejša in nasilnejša. Ker dejanska enotna pravila in logika Ustanove v resnici sploh ne obstajajo, interesi nadrejenih v njenem imenu, najbrž tudi v aktu samoslepitve, uravnavajo tudi zasebno in erotično življenje svojih zaposlenih. Meje med službenim in zasebnim, podobno kot v Kafkovem *Procesu*, znotraj takega delovanja pravzaprav niti ni. Sodelavci in Tilly tako pričakujejo, da se ji bo vdal, ter to vidijo kot njegovo službeno dolžnost. Obenem pa je mogoče določeno samoslepitev zaznati tudi pri Dimitriju, ki se tako kot njegovi nadrejeni izogiba natančni določitvi svojih »velikih ciljev«, njegovi obupni poskusi razkritja ciljev Ustanove pa so znamenje naraščajočega strahu in dvoma,

da tudi njegovi lastni veliki cilji ne obstajajo. Ko jih proti koncu romana skuša ubesediti, se izkaže točno to – njegovi veliki cilji so preprosto »veliko dejanje, ki se začne pri malem« (Kavčič 1964: 295). Dimitrij tako zbranim pridiga prijateljstvo oziroma tesnejše socialne vezi, ki naj bi odpravile občutke tujstva in nerazumevanja med njimi. To seveda ni metafizični cilj, velika zgodba, ki so jo vsi, zavestno ali ne, iskali, da bi se ji lahko podredili in se tako izognili odgovornosti, kar je način, na katerega že deluje Ustanova, pač pa pomeni zavezo, pri kateri morajo aktivno delovati kot družba. Nekaj strani pozneje zato Dimitrija kot Josefa K. pograbi in zvržejo k reki, da bi ga ubili. Pretepejo ga in vržejo v vodo, a se Dimitrij reši na drugo stran mesta, s čimer se začne naslednji roman *Od tu dalje*.

Modernizacija pripovednega diskurza

Pripovedovalec romana je tretjeosebni, vendar je perspektiva trdno umeščena v Dimitrija kot osrednjega oziroma edinega fokalizatorja pripovedi. Vednost pripovedovalca je tako omejena na vednost Dimitrija kot literarne osebe. Pri tem pripoved ne nudi detajlnega in razplastenega vpogleda v Dimitrijevo notranjost v obliki notranjega monologa, temveč o njegovem notranjem dogajanju poroča, pri čemer se mestoma približuje poročanemu govoru. Dosledna fokalizacija povzroča distorzijo pripovednega sveta, ki je podobna tisti iz romana *Deček in smrt*, ki ga bom obravnaval v nadaljevanju, le da je tu še radikalnejša in celovitejša. Pri Kovačiču gre torej predvsem za vnašanje posameznih fantastičnih elementov v sicer prepoznavno realistično oblikovano pripoved in prostor-čas, pri Kavčiču pa je prekinjana sama zasnova literarnega sveta, ki tako deluje potujoče, nadrealistično, sanjsko. Celotno neimenovano mesto, v katerem se znajde Dimitrij, je oblikovano kot fantastična pokrajina, ki se izogiba vsakršni logiki prostorskih in časovnih dimenzij, kot jih poznamo iz stvarnosti. Iz tega izvirajo občutki eksistencialne tesnobe, že groze, preganjavica in nerealnost, sanjskost dogajanja. V skladu s tem pa so v prostore romana umeščeni tudi subjekti pripovedi, distorziranje prostora-časa namreč ne deluje le na ravni opisa konkretnega prostora, pač pa tudi na ravni opisa ali pripovedi o gibanju in dejavnosti literarnih oseb v prostoru. Za ilustracijo dodajam obsežnejši odlomek z začetka romana, ko Dimitrij prvič vstopi v Ustanovo:

Inšpektor Kos je sedel sam v srednje veliki dvorani, ki so jo od dveh strani osvetljevala ogromna okna, pregrajena z nežnimi belimi zavesami, ki so bile bolj v okras prostoru, kot da bi služile svojemu običajnemu namenu. Drugi dve steni sta bili pravzaprav iz stebričev, le toliko oddaljenih drug od drugega, da bi se mogla med njimi zriniti vitka postava. Blizu teh stebrov je za veliko masivno mizo delal inšpektor. Glede na velikost in monumentalnost prostora, je Dimitrij pričakoval, da bo inšpektorjeva delovna miza obložena s kupi aktov. Prvi hip, ko je vstopil, je bil prepričan, da jih je tudi že videl. Ko pa se je ponovno ozrl tja, si je moral priznati, da je na gladki stekleni površini en sam listek, iztrgan iz koledarja ali žepne beležnice. Kupi aktov so bili pod steklom, a tudi to je bila zmota. Le strop je tako odseval v njem. Nedvomno je ta igra skrivala v sebi neki globlji smisel. Soba je postala skrivnostna, in Dimitrij se ni mogel upreti želji, da bi se ozrl v strop. Strop pa je bil seveda prazen. Od kod potem ta igra senc na inšpektorjevi mizi? Toda za razmišljanje ni bilo časa. Inšpektorja je namreč našel v položaju, ki ni bil v skladu z njegovo pomembnostjo. Izza mize je gledala samo njegova glava, in nič ni kazalo, da bi se nameraval dvigniti in pozdraviti. Dimitrij pa tudi ni vedel, če je primerno, da stopi k njemu in mu poda roko. Trenutek mučnega obotavljanja je prekinilo pridušeno brnenje nekje v inšpektorjevi mizi. Ne da bi trenil z očesom, je inšpektor dvignil telefonsko slušalko, ki je prej ni bilo videti in dolgo šepetal vanjo. Njegove ustnice so se gibčno premikale, ko da hoče biti v svojem pripovedovanju še posebno nazoren, glasu pa ni bilo slišati nobenega. Dimitrija je osupnilo dejstvo, da je telefon zagledal že prvi dan, saj ga ni prav nič mikalo, da bi se vrnil k načelniku Stenoviciu in poročal, kaj je videl. Navodila pa so zahtevala ravno to. Bal se je, da bo moral mimo številnih uslužbencev in skozi mnogo prostore, preden bi sploh prišel do njega. Vzbudil se mu je up, da bo namesto njega to napravil stari, ki ga spremlja. Že ga je hotel s pogledom opozoriti na inšpektorjevo početje, a ko se je ozrl, Žana ni bilo več.

Kavčič 1964: 26–27

Tako kot subjekti se tudi prostori neprestano spreminjajo, daljšajo ali krajšajo; Dimitrij za isto pot porabi vsakič drugo količino časa oziroma se neprestano izgublja. Prostori dodajajo pritikline in sprevračajo lastnosti ali pa jih izgubljajo; uradni(ški) prostori se spreminjajo v zasebne in obratno; razporeditev pohištva je nelogična ali vsaj nenavadna; ko Dimitrij vstopi v hišo, se izkaže, da gre za podmornico itd. Ljudje se v njih nenadoma pojavijo, ne da bi bilo jasno, kdaj ali od kod so prišli, ter enako skrivnostno in nenadoma izginjajo; slišijo se glasovi iz drugih prostorov, glas znotraj posameznega prostora pa se lahko izgubi ipd. Enako kot je nevidna in nesmiselna logika delovanja Ustanove je

nevidna in nesmiselna tudi logika gradnje in gibanja po prostorih, ki v svoji prepletenosti s časom (modernistični prostor-čas) ukrivlja tudi slednjega v nekakšno brezčasje, sanjski čas. Bralec se tako skupaj z Dimitrijem upravičeno sprašuje: »Kaj je tu resnično? Eno ali drugo? Morda nič« (Kavčič 1964: 209).

Onkraj in še dlje (1971)

Onkraj in še dlje je pred samostojno knjižno objavo v letih 1965–1966 izšel v nadaljevanjih v reviji *Problemi*. Kot se zgodba drugega romana nadaljuje neposredno po prvem, vendar se v njem modernistična desubjektivizacija subjekta in modernizacija pripovednega diskurza radikalizirata, tudi *Onkraj in še dlje* nadalje razvija tako zgodbo drugega dela trilogije kot njene modernistične prvine. Dimitrij, ki se je uspel rešiti na drugo stran reke, za katero se v nadaljevanju izkaže, da je bodisi nekakšno močvirje ali pač jezero, se znajde v vlogi nekakšnega zapornika ali prebežnika na drugi strani mesta, v Stolpu. Stolp je stavba in je organizacija, ki je vsaj v začetku v nekakšnem antagonističnem odnosu z Ustanovo na nasprotnem bregu. Tu od njega pričakujejo duhovno vodstvo v novi revoluciji, vendar se sčasoma izkaže, da sta obe polovici mesta tesno povezani in da tudi v Stolpu bolj ali manj vlada enaka kaotična logika, kar še nadalje desubjektivizira subjekt.

Helga Glušič (2002: 208–209) v povezavi s tem piše, da je v romanu grozljivi mehanizem razosebljanja »zabeležen do potankosti, z domišljijo znanstveno-fantastičnega filma in z inventivnostjo političnega dosjeja hkrati«. Posebno zanj torej velja že omenjena »orwellovska shematizirana futurološka podoba« sveta in sistema, ki je v uničujočem »odnosu do samotnega, upirajočega se posameznika«. Zadnji opis najbrž prevzema od Tarasa Kermaunerja (1982: 78–79), ki poleg vpliva Orwella na Kavčiča omenja Kavčičev vpliv na Zagoričnika in posebno na Božiča. Zlasti z zadnjim se je mogoče povsem strinjati. Kermauner sicer v istem članku izpostavlja še »super kafkovsko« alegoričnost, obenem pa alegorijo, tako kot Trekman pri drugem romanu trilogije, trdno veže na konkretno sodobnost. Romana *Od tod dalje* in *Onkraj in še dlje* po njem tako neposredno razkrivata »politični vedenjski oblastniški totalitarizem«, pri tem pa neodzivnost oblasti pripisuje

zlasti dejstvu, »da je roman v opisu okolja abstrakten in ga je mogoče razumeti kot portret nekega drugega sistema«. S časovno distanco lahko seveda ugotovimo večpomenskost in univerzalnost antiutopičnega ogrodja zgodbe, hkrati pa v družbeno-zgodovinskem kontekstu znova prepoznavamo *kamuflažno* sposobnost modernističnih načinov in postopkov.

Desubjektivizacija subjekta

Procesi desubjektivizacije subjekta se v romanu *Onkraj in še dlje* stopnjujejo in izvršijo v končni transformaciji subjekta v ne-subjekt. Dimitrij je na začetku romana gol, zaprt v Stolpu, razosebljen in dehumaniziran. Ko mu kasneje dodelijo obleko, se izkaže, da se njegovi jetniki ali skrbniki očitno bojijo samomora, saj mu dajo hlače brez pasu in čevlje brez vezalk⁹². Dimitrijeva desubjektivizacija se vsaj v prvi polovici romana nadaljuje še iz prejšnjega dela trilogije – zlasti kot manko volje in nezmožnost uresničenja, celo artikulacije svojih »velikih ciljev«. Že kmalu ga odpeljejo na ploščad, kjer bi moral nagovoriti množico, toda Dimitrij se temu izogne oziroma ne zmore izpolniti pričakovanj, udejanjiti svoje želje. Tokrat že takoj z dokončnim spoznanjem o tem, da obstajajo samo partikularni interesi, ni pa več metafizičnega, humanističnega cilja, ki bi lahko množico, gručo atomiziranih posameznikov združil v družbo kot celoto, mimo slepega sledenja nekemu namišljenemu interesu:

- Ah, množica! Je nenadoma vzkliknil Dimitrij in se s poskakujočimi koraki spet približal robu.
- Že zdavnaj sem se namenil, da jim bom spregovoril. Vselej so mi to preprečili ... Nato se je sklonil, da bi jim bil še bližji, in se spet postavil v govorniško držo. Že je odprl usta, toda glasu ni spravil iz sebe. Obrnil se je k Danku in se mu nekoliko v zadregi nasmehnil.
- Množice, je končno izrekel komaj slišno, – množice ne morejo razumeti velikih ciljev, ki jih oblikujejo posamezniki, lahko pa jim sledijo. Moje spoznanje je dokončno. Vsak od njih ve, kaj hoče, vsi skupaj tavajo v zmoti. Moral bi se seveda odločiti, h komu se obračam. Če se k vsem

⁹² Mogoče gre to brati kot namig, da je bil prejšnji del trilogije res samo Dimitrijeva fantazija ali pa je to bil vsaj končni poskus eksekucije, in da so Dimitrija na začetku romana *Onkraj in še dlje* rešili po poskusu samomora?

hkrati, ne morem računati na nobenega od njih. Pri posameznikih pa sem tudi že poskušal. Vodi jih višja volja, ki pa je ni mogoče spoznati ...

Kavčič 1971: 20

Da pri zavrnitvi nagovora množice ne gre zgolj za Dimitrijevo izstop iz vloge duhovnega preroditelja ali voditelja ter konec njegovega iskanja vizije nove družbe, dokazuje tudi njegova obrazložitev, da izjave ne bo dal, ker »Izjave obvezujejo« (Kavčič 1971: 22). Dimitrijeva desubjektivizacija kmalu zajame njegov celotni psihični in fizični ustroj. Že pred tem se stopnjuje motiv amorfnosti subjektov; Dimitrij ves čas srečuje literarne osebe iz Ustanove, ki so mu sledile, vendar nikogar več ne prepozna – na tej strani mesta imajo drugačne obraze, celo druga imena in funkcije. Več je tudi motivov spajanja človeškega in živalskega v nekakšne hibridne subjekte. Danko, eden Dimitrijevih vodnikov po tem delu mesta, mu omenja človeka, ki se je spremenil v mačko in potem »z nezlomljivo vztrajnostjo opravljal živalsko poslanstvo« (Kavčič 1971: 107); Sartiju, ki izdeluje kipe zaslužnih uslužbencev Ustanove, se je »nekajkrat pripetilo, da je tudi svojim kipom dal živalske podobe« (Kavčič 1971: 177) ipd. Motiv človeških živali oziroma živalskih ljudi se pridružuje tudi motiv robotiziranih ljudi. Žorž Dimitriju pripoveduje, kako je srečal ljudi, ki so bili »le zelo spretno maskirane lutke« oziroma »naprave« (Kavčič 1971: 87).

Desubjektivizacija subjekta se nadalje stopnjuje ravno z Žanom, ki pride za Dimitrijem na to stran reke. Žan prične razpadati pri živem telesu; odpadeta mu uhlja in oko, dokler ob smrti že skoraj ne izgubi svoje človeške podobe; koža mu je zdaj povsem prerasla oči in ušesa, usta so ozka odprtina, nosu nima, transformacija oziroma razpad sta doživeli tudi roki, kosti so se zmeščale ali pa jih ni več itd. Opis transformacije telesa deloma že spominja na Jovanovičevega očeta Poldeta iz romana *Don Juan ali Zdrav duh v zdravem telesu*. Popolna metamorfoza v ne-subjekt pa zadane Dimitrija. Ariana prva opazi, da se mu v delih telesa nabira »kamnita lužina«, da apni in se spreminja v »reč« (Kavčič 1971: 135). Končna sprememba se mu dogodi na koncu romana, na pokopališču, kamor gre na Žanov pogreb:

Dimitrija je od temena do pet presekala nova bolečina. Utihnili so vsi glasovi in čutil je, da se nič več ne more ganiti. Oči so mu za hip še zdrsnile po bližnjih kipih, potem pa se je vsa okolica

pogreznila v neprodarno temo. Povešen pogled mu je za delček sekunde še omogočil, da je videl, kako njegovo telo od spodaj navzgor kameni. Naslednji trenutek je bil samo še kamen.

Kavčič 1971: 246

Helga Glušič (2002: 209) konec romana *Onkraj in še dlje* interpretira kot zmagoslavje sistema nad subjektom, češ, da je zdaj »absurd njegovega boja popoln, na koncu tretjega romana nesrečni upornik nevede postane groteskni spomenik samemu sistemu«. Vendar pa znotraj trilogije antagonizem med Dimitrijem in oblastniki, ki jim služi, nikoli ni nedvoumno načrtan: tako Dimitrija kot birokratski sistem, ki vlada mestu, zaznamuje iskanje vizije, ki bi presegla posameznika. Njegovo končno spremembo v ne-subjekt lahko torej širše razbiramo kot njegov lastni, osebni neuspeh odkritja Resnice, ki bi osmislila njegovo življenje in ga spremenila v dejaven moderni subjekt oziroma povrnila njegovo subjektivnost.

Modernizacija pripovednega diskurza

Za pripovedne postopke in načine romana *Onkraj in še dlje* veljajo iste značilnosti, kot sem jih že našel pri prejšnjem romanu, ki sem ga analiziral. Pripovedovalec romana je tretjeosebni, a se njegova omejena vednost in personalna perspektiva kaže v usrediščenosti fokalizacije v osrednjo literarno osebo, Dimitrija. Pri tem pripoved tudi zdaj ne nudi globinskega vpogleda v Dimitrijevo notranjost v obliki notranjega monologa. Tudi za nadaljevanje pa je značilno, da dosledna fokalizacija povzroča groteskno distorzijo pripovednega sveta, čeprav morda v manjši meri kot v romanu *Od tu dalje*, kar je pripisati deloma manjši mobilnosti Dimitrija. Zaprtost v klavstrofobične, temačne prostore stolpa na nasprotni strani še poudarja občutke eksistencialne tesnobe, že groze, predvsem pa utrujenosti osrednje literarne osebe. Zato pa Dimitrij večkrat izgubi občutek za čas oziroma letni časi nezaznamovano in fantastično prehajajo iz enega v drugega.

Morda je v zaključku trilogije zaradi povečanega deleža govornih odlomkov in s tem esejističnih razglabljanj literarnih oseb še bolj opazna tudi nekakšna totalnost pomenske

ravni, povezana z alegorično ali simbolično naravo zgodbe, ki je bila izrazita že tudi v romanu *Od tu dalje*. V nasprotju z deskripcionizmom, ki skuša pomenske plasti zreducirati na minimum bralčevega vnašanja v procesu recepcije, je za Kavčičeva romana, tako kot npr. za Božičeve eksistencialistične romane⁹³ (ter seveda romane Franza Kafke), značilno, da literarni svet deluje, kakor da je poln raznih skritih pomenov, namigov, povezav, simbolov, ki bi jih moral Dimitrij in z njim bralec samo še dešifrirati. Toda v resnici je večina teh pomenov praznih oziroma zapisanih fantazijski alogiki ubesedenega sveta. Drastična razlika med vseskozi ponujanim smislom in nesmiselnostjo, absurdnostjo romaneskne zgodbe le še poudarja desubjektivizacijo subjekta, ki mu vedno znova spodleti, da bi razumel in postal nosilec smisla.

⁹³ Toda tam je dešifriranje bistveno lažje, zlasti z opiranjem na eksistencialistično filozofijo, ki so ji romani zapisani.

LOJZE KOVAČIČ (1928–2004)

Avtobiografske prvine so bile navzoče že v več doslej obravnavanih romanih, literarizirano pričevanje o sebi ima središčno vlogo v romanopisju Vitomila Zupana. Toda v svoji »mazohistični vztrajnosti razkrivanja resnice« (Zupan Sosič 2009: 80) v slovenski literarni zgodovini gotovo izstopa pripovedništvo Lojzeta Kovačiča. Kovačič je s svojo prozo pogosto prehajal meje med avtobiografijo in literaturo, ločnico pa je nagovarjal tudi s celoto svojega romanesknega opusa, in sicer na način, da se je z več deli pogosto vračal v isti čas, k istim dogodkom, posebno v svoje otroštvo. Po Alojziji Zupan Sosič (2009: 79) lahko zato Kovačičeve avtobiografske pripovedi razumemo »kot obliko, ki se na diahroni in sinhroni ravni neprenehoma spreminja in pojavlja v neštetih variantah«. Zupan Sosič (2009: 75) ob tem posamezna Kovačičeva dela pogosto uvršča v modernizem oziroma posebno varianto modernizma, ki ga imenuje realistični modernizem: »kot posebno stilno zaznamovanost modernistične smeri z realistično stilno usmerjenostjo«. Ta oznaka lahko velja tudi za nekatera druga obravnavana dela v nalogi.

Približevanje modernizmu je značilno že za Kovačičevo zbirko kratke proze *Ljubljanske razglednice* (1953), za katero Janko Kos (2011: 359) ugotavlja, da prehaja iz socialnega-realizma v naturalistični impresionizem, ki je »v razvoju evropskega pripovedništva že na začetku 20. stoletja, zlasti pri Joyceu, praviloma vodil v formiranje modernistične pripovedne proze«. V obdobju do osemdesetih, pred svojim monumentalnim romanom v treh delih *Prišleki* (1984–1985), ki upravičeno velja za vrhunec slovenskega romanopisja dvajsetega stoletja⁹⁴, je Kovačič izdal tri dela, ki jih slovenska literarna zgodovina navadno obravnava kot romane. *Deček in smrt* (1968), *Sporočila v spanju* (1972) in *Resničnost* (1972). *Resničnost* je pretežno realistični roman, ki ga deloma rahlja asociativnost spomina, ki pa v okvirno pripoved o Kovačičevem bivanju v Makedoniji, kjer je služil kot vojak oziroma kaznjenec, ne posega do te mere, da bi določeneje desubjektivizirala subjekt. *Sporočila v spanju* pa sem, kljub temu da jih je slovenska literarna veda v preteklosti pogosto označevala za roman, po natančni analizi in premisleku izločil. Menim, da je delež literarizacije v delu nizek, strinjam se z Josipom

⁹⁴ Velik del umetniške kakovosti *Prišlekov* (1984–1985) izhaja ravno iz spajanja avtobiografskega in literarnega ter istočasno realističnega z modernističnim. Omenjeni roman sem sicer, zaradi zamejitve analize slovenskega modernističnega romana z zgornjo letnico 1980, moral izpustiti.

Ostijem (2003: 85), da gre prej za »zapis sanj«, to je dokumentaristične, psihološke ali kar psihoanalitične zapise, kot pa za literarno delo.

Deček in smrt (1968)

Prvi del romana *Deček in smrt* je Kovačič leta 1961 najprej objavil kot novelo. Najbrž se tudi zaradi tega v starejših pregledih literarne zgodovine oznaka novela pojavlja za roman kot celoto. Janko Kos (2001: 361) Kovačičev roman *Deček in smrt* postavlja »v območje modernizma, čeprav še z mnogimi eksistencialističnimi prvinami«. Primerja ga z Joyceom in Proustom, Virginio Woolf in Faulknerjem v oblikovanju romana zavesti ter Kafko z uvodno, sanjsko okvirno zgodbo. V nadaljevanju tako zapiše: »Fabula je ukinjena, pripoved je samo še poročilo o psihičnih vsebinah, aktih in doživljajih zavesti nekega "jaza" na ozadju metafizičnega nihilizma, odsotnosti normativnih vrednostnih sistemov in njihove metafizične podlage.« Kljub temu opisu pa je previden pri označevanju pripovedi s tokom zavesti, saj je v njej vendarle najti tudi »oporne točke, ki jo vežejo na stalno, za človeka substancialno in nepremakljivo problematiko smrti, tesnobe in niča, kar je mogoče imeti za še zmeraj otipljivo eksistencialistično plast«. Več o pripovednih postopkih v naslednjem podpoglavju, na tem mestu pa zgolj ponavljam, da sam eksistencialistični roman razumem kot del širšega modernizma.

Romaneska zgodba se po kratkem uvodu osredotoča na otroško doživljanje smrti očeta, od začetnega umiranja do končnega pogreba. Silvija Borovnik (v Pogačnik idr. 2001: 162) ob tem ugotavlja, da je tema smrti značilna za slovensko modernistično literaturo, povezuje pa jo tudi z eksistencialistično temo »niča« oziroma z metafizičnim nihilizmom modernizma. *Deček in smrt* za Kovačiča značilno spaja avtobiografske prvine s prevladujočo literarizacijo oziroma fikcijskostjo, v obravnavanem romanu pa se prepletajo tudi z elementi (psihološke) fantastike. Kot vemo iz avtorjeve biografije, je oče umrl med drugo svetovno vojno, vendar pa se roman družbene stvarnosti dotika zgolj posredno in zabrisano – zabrisanost konkretnih zgodovinskih okoliščin je posledica omejene, pa tudi nezanesljive otroške perspektive.

»Sedel sem ob črnem zidu, v nekakšni lupini sanjajočega, in groza pred smrtjo me je držala budnega« (Kovačič 1968: 5). Prva poved romana se sicer nanaša na okvirno zgodbo, lahko pa jo razumemo tudi kot splošno stanje osrednjega subjekta. Neimenovani pripovedovalec v nekakšnem uvodu v glavno zgodbo v smrtnem strahu pričakuje eksekucijo. Ko kmalu pade pod naboji strelskega voda, ga očetov duh odpelje v onostranstvo, kjer se v pričakovanju bližnjih očitno prične spominjati smrti svojega očeta, s tem pa se začne tudi osrednja zgodba. K tej okvirni zgodbi oziroma uvodu se ne vrnemo več in ni povsem jasno, kakšno funkcijo naj bi imel – morda naj bi strah pred smrtjo na nek način deloval kot sprožilec spomina, kot proustovske magdalenice. Gotovo pa je očetova smrt dečku v zgodnjih najstniških letih »izostrila zavest in s tem odprla vrata v zadnja vlakna podzvesti« (Pogačnik 1972: 222). Ali natančneje: očetova smrt postane travma, ki prizadene dečkovo dožemanje sveta in njegovo pripoved o sebi in svetu. Z otroško, nezanesljivo perspektivo, o kateri bom več pisal v naslednjem podpoglavju, v kateri se resničnost prepleta z grozljivimi prividi, domišljjskimi predstavami in strahovi, avtor modernizira pripovedni diskurz ter decentralizira oziroma desubjektivizira subjekt.

Očetovo umiranje iztira dečkovo duševnost, da se zdi, kakor da se njegove duševne vsebine materializirajo v zunanjem svetu. Gre za radikalno subjektivno perspektivo, v kateri so meje med zunanjim svetom in dečkovo notranjostjo prehodne in nezaznamovane. Z drugimi besedami; nezavedne ali vsaj pol-zavedne vsebine dečkove zavesti se odtujijo od njega in naselijo oziroma obsedejo zunanjo resničnost. Subjekt je v zavestni grozi ob smrti očeta, ki je zaradi svoje mladosti ne more dojeti, in v nezavednem strahu pred lastno smrtnostjo desubjektiviziran na način, da ni več v racionalni oblasti nad samim sabo, kar posledično ogroža njegov psihični in celo fizični obstoj. Za subjektivno pripoved romana *Deček in smrt* lahko torej upravičeno trdimo, da zunaj zavesti pripovedovalca ne obstaja nič. Tega se ustraši tudi sam: »Kaj če lahko vidim samo to, kar hočem gledati, a potem, ko obrnem glavo, izgine?« (Kovačič 1968: 342). Hkrati s tem se dogaja tudi nekakšna »invazija objektnega sveta«, toda ne v smislu neposredne montaže oziroma impresionističnega vnašanja zunanjega sveta skozi senzorično plast toka zavesti, temveč obratno. Ker se je dečkova zavest razpršila v zunanji svet, ga predmeti ogrožajo

dobesedno. Znotraj tega je motiv sovražnega predmetnega sveta bližje izvirnemu modernizmu kot pa neposredno eksistencialističnemu pojmu.

Potujitev subjekta se najprej kaže v avtomatizaciji telesa oziroma v modernističnem motivu samovoljnosti telesa. Epizoda, v kateri deček čaka duhovna in se nenadoma zave bitja svojega srca kot nečesa tujega, njegovo potujitev postavlja v kontekst strahu pred minljivostjo. Obenem je motiv tudi notranje tipično modernistično sestavljen – človeško postavlja v bližino mehanskega: »Bilo je, kot da [srce] ne pripada meni, da je nekaj tujega, navita igrača, čuden majhen bat, ki mi napenja suknjič« (Kovačič 1968: 25). Pomiri se, ko ga ne sliši več, ko ga znova *ponotranji*: »kot bi se umaknilo globoko vame«; to razume kot znak, da je spet njegovo. Pozneje tudi sebe kot celoto dojema kot postvarjenega, reificiranega: »Stal sem kot stvar, ki se je zbudila, vstala, začela hoditi po sredi delavnice in je nenadoma spet okamenela« (Kovačič 1968: 97). Deček ne nadzoruje več svojega telesa, posledično tudi svojega gibanja in dejanj ne.

V skladu z lastnim doživetjem sebe tudi druge literarne osebe doživlja fragmentarno, z razbitimi opisi njihovih teles in dejanj jih enači s predmetnim svetom. Tako se osamosvoji senca duhovna, ki ga deček vodi do hiše z umirajočim očetom (glej strani Kovačič 1968: 29–30), medtem ko umirajočega očeta doživlja kot »neko stvar, podobno očetu« (Kovačič 1968: 67). Velja pa tudi obratno; deček predmete oseb videva kot samovoljen del njih oziroma, natančneje, kot njihove osamosvojene dele, ki pa so povezani z njimi, nosijo njihovo esenco, jih metonimično predstavljajo (npr. duhovnikov plašč in njihov predalčnik se sovražno merita ipd.). Druge predmete dojema kot grožnjo, bodisi očetu (zlasti, ko oče še umira) bodisi neposredno njemu samemu:

Tiha tema je tesno oklepala konec mize in mene in težki kosi starega pohištva, ki so stali v drugi polovici delavnice, so me gledali skozi črne plavajoče lise teme s svojimi živimi in nepremičnimi progami, kot da so kak kraj zla, globok kamnit razval, nešteti bebasti nasmeški, pomnoženi kot prašna zrnca v soncu, letajoč po delavnici kot mušice po temni praznini. [...] Črne postavice so ležale v neopazni svetlobi noči, na njenem robu, v čudnih legah in držah, nagrbančene, stisnjene v tla, kakor da brez glasu glodajo podnico pod sabo ali grebejo z nožicami, pripravljajoč se na dolg, visok, natančno izmerjen skok. To ni bilo krzno; to so bile miši, podgane, odvratne živali,

mrčes. Bila je družčina vseh mogočih golazni, ki je pridrla iz podstrešnega zidu zadaj in zdaj v veselem poplahu gomazi sem in tja po pločniku sive svetlobe pred svojo palačo, ki jo je stara miza napravila iz sebe, kakor da se zakopavajo v prvi okop. Majhne trobente so jih sklicevale vkup, bojni praporčki z belimi križi so se vzdigovali nad njihovimi braniki, topovske krogle so se zlagale v piramide.

Kovačič 1968: 69

Z dečkovo desubjektivizacijo, razpršeno zavestjo se pripoved odpre elementom iracionalnega, fantastičnega. Njihov izvor je v otroškem nerazumevanju eksistencialne groze, ki jo čuti ob smrti očeta, pa tudi nerazumevanju smrti sploh. Očeta tako še zmeraj dojema kot del živega sveta, kot spečega oziroma sanjajočega, kot zgolj spremenjenega⁹⁵. Malo po njegovi smrti se mu zazdi, da očeta tlači nočna mora, ki jo vidi kot napad materializiranih misli, proti kateremu lahko fizično ukrepa in s tem zaščiti očeta; zato jih napade in odžene od njega.

Da se lastne subjektivosti, odvisnosti in nezanesljivosti lastne perspektive, s katero dojema svet, vsaj deloma zaveda, kaže odlomek, ko se skuša prevarati tako, da okolico, ki ji je obrnil hrbet, kakor da na skrivaj opazuje preko nazaj obrnjenega ogledala: »ogledalo se ne laže, kajti to ni moje oko ali oko od koga drugega, ampak nečloveško oko, ki pokaže samo tisto, kar resnično obstaja na svetu« (Kovačič 1968: 345). Toda ko prehitro skrije ogledalo v žep, doživi pretresljivo spoznanje o lastni končnosti, ki se je s subtilnim suspensom napovedovalo skozi celoten potek romana in ki je bilo najbrž vzrok za decentralizacijo njegove zavesti oziroma jaza. Pripovedovalec hkrati obstaja in že več ne obstaja, je živ človek in je že prazen prostor; ko ostane le še objektni svet, brezbrizna narava, človek pa izgine:

V trenutku sem izginil, ni me bilo več tukaj, samo beli kamni v mraku, oče v jami, steza, grm s strehasto vejo so bili v sekundi spet tukaj – a če sem jaz tule, če stojim v gosti, lahni večerni senci grma kakor živ človek ali samo kot prazen prostor – tega nisem več vedel. Ni me bilo in bil sem.

⁹⁵ Zanimiva in značilna za njegovo omejeno perspektivo je njegova misel o smrti: »Toda kljub grozi sem jo [smrt] imel za naravno dejanje, ki mi je govorilo, da bomo postali, ko pride k nam, prav taki kakor drugi ljudje na svetu, pri katerih je že bila« (Kovačič 1968: 13). V svojem razumevanju smrti pripisuje nasprotujoče si lastnosti: na eni strani jo ima za naravno dejanje; na drugi strani smrti očitno ne razume kot absolutni konec življenja.

Pogledal sem gor — izpod roba štrlečih grmovnatih vej nad sabo, ki je bil rob groze, sem bil zvezan in vklejen, nedostopen za karkoli. Če nisem tukaj, če nisem jaz, potem vse skupaj ni nič res.

Kovačič 1968: 345

Modernizacija pripovednega diskurza

Glede na definicijo, ki sem jo vzpostavil v teoretičnem delu, je jasno, da v romanu ne gre za tehniko toka zavesti, temveč za prvoosebno pripoved, z nekaj odlomki pravega notranjega monologa, toda z večinsko rabo poročanega govora. Podobno, a z drugo terminologijo ugotavlja Maja Cafuta (2011: 15–30): »Natančnejši pogled v strukturo teksta nam priča, da se v osnovi (po Cohnovi) prepletajo samocitirani in samopripovedovani monolog ter skladna pripoved o lastni zavesti«. Ob tem je zgodba povsem razvidna, saj ohranja kavzalne in temporalne povezave. Realistično pripoved tako prekinjajo oziroma, natančneje, ukrivljajo drugi, tipični modernistični postopki: fragmentarni opis, opis-uganka, zlasti pa raba nezanesljivega pripovedovalca ...

Dečkova prvoosebna pripoved združuje dve kategoriji nezanesljivega pripovedovalca. Kot otrok je deček nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem ali nezanesljivi razlagalec, čigar védenje je zaradi pomanjkanja izkušenj omejeno in zato je njegova interpretacija, njegovo razumevanje odnosov med elementi fikcijskega sveta posledično nezanesljivo: tako je od vsega začetka očitno, da deček ne dojame smrti oziroma jo napolnjuje z lastno, fantazijsko vsebino. Nezanesljivega razlagalca pa spaja tudi z *osebno vpletenim ali prizadetim* nezanesljivim pripovedovalcem oziroma nezanesljivim poročevalcem, ki torej izkazuje emocionalno in drugačno prizadetost v odnosu do elementov fikcijskega sveta, kar je vzrok, da je njegov pogled nanje močno subjektivno določen, popačen, zaradi česar je njegovo poročanje o elementih fikcijskega sveta nezanesljivo— znotraj te nezanesljivosti v roman vdirajo fantastični elementi (Harlamov 2010: 37).

RUDI ŠELIGO (1935–2004)

Znotraj obravnavanega obdobja je Rudi Šeligo v samostojnih knjigah izdal več literarnih del različnih zvrsti: zbirki kratke proze oziroma novel *Kamen* (1968) in *Poganstvo* (1973); *Ali naj te z listjem posujem*, ki je izšla kot samostojna novela⁹⁶ (1971) in kot drama (1972); drame *Kdor skak, tisti hlap* (1973), *Lepa Vida; Čarovnica iz Zgornje Davče* (1978); radijsko igro *Vlahi* (1974) ter romane *Stolp* (1966), *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) in *Rahel stik* (1975). Njegovo dramatiko najpogosteje uvrščajo v ludizem ali reistični ludizem (tako npr. Poniž v Virk idr. 2011: 151) ter v magično ali magijsko gledališče, ki ga Šeligo razvija v dialogu z Artaudovim gledališčem krutosti (Toporišič v Virk idr. 2011: 169). Magično gledališče po Šeligo (v Toporišič; Virk idr. 2011: 169–174) priklicuje »v luč sedanjega trenutka to potopljeno, pozabljeno in izgubljeno na način magijskega rituala« oziroma kliče v sedanost »arhaičnega človeka«, s čimer med drugim »razpršuje človeka v svet in svet v človeka, ukinja bipolarnost subjekt (človek) objekt (svet, narava) [...], razkriva nihilizem njegove akcije, omogoča pretakanje energij med ljudmi in med stvarmi sveta, kozmosom in kaosom«. Na ta način Šeligo reizez preko modernistične epifanije oziroma izgube individualne zavesti povezuje z desubjektivizacijo subjekta, o čemer več v analizi.

Rudi Šeligo je avtor, ki v slovenski literarni zgodovini najtrdnje in najbolj dosledno povezan z novim romanom oziroma vpet v slovensko podvarianto modernizma – reizem. Preko te navezave so ga različni raziskovalci tudi najpogosteje povezovali z modernizmom. Kratki roman *Triptih Agate Schwarzkobler* in novelistična zbirka *Kamen* (oba 1968) tako po Kosu (2001: 361–362) pomenita »nadaljnje stopnjevanje in dosledno izoblikovanje modernizma v slovenskem pripovedništvu šestdesetih let«⁹⁷. Vse tri romane, *Stolp*, *Triptih Agate Schwarzkobler* in *Rahel stik*, lahko po analizi tudi sam uvrstim med modernistične romane. Za natančnejšo analizo sem izbral zadnja dva. *Triptih*

⁹⁶ Literarna zgodovina je sicer *Ali naj te z listjem posujem*, tako kot *Triptih Agate Schwarzkobler*, izmenično uvrščala med kratke ali »male« romane (Dolgan 1972: 346). Vendar prvemu delu za razliko od drugega primanjkuje prave dolžine (50 strani in še to malega formata), zaradi česar sem ga sam izločil iz korpusa naloge.

⁹⁷ Svojo trditev sicer utemeljuje med drugim s tem, da je »iz motivno-tematskih sklopov [njegove proze] skoraj docela izločena zveza z eksistencializmom, kar je eden od razlogov za večjo čistost njenega modernizma«, kar ni v skladu s siceršnjim povezovanjem eksistencializma in modernizma v slovenski literarni vedi, je pa v skladu s Kosovim razločevanjem. Kot sem prikazal v poglavju o eksistencializmu na Slovenskem, sam eksistencializem razumem kot podvarianto širšega modernizma.

Agate Schwarzkobler, ker velja za Šeligovo osrednje delo oziroma sploh eno osrednjih del slovenskega modernizma; *Rahel stik* pa zaradi skupnih značilnosti s Šeligovim magijskim gledališčem, ki bi ga želel povezati z modernistično desubjektivizacijo jaza. V romanu *Stolp* pa lahko izpostavim predvsem nadaljnji razvoj Smoletovega in Božičevega problematiziranja kakršnega koli zavestnega in smiselnega dejanja. Šeligo nemožnost akcije postavi v kontekst Marxove alienacije od dela, pri čemer v skladu z reizmom posebno pozornost namenja ne odtujenim delavcem, pač pa njihovemu orodju, lopatam.

Že tu je očitna navezava na Heideggerja, ki jo lahko razberemo tudi v obeh v nadaljevanju obravnavanih romanih. V Šeligovih detajlnih opisih delovnega procesa in tematiziranju orodja gre za heideggerjansko »razpiranje bivajočega v njegovi biti«; na podoben način, kot je Heidegger znamenito razlagal Van Goghovo sliko *Par kmečkih čevljev*. Sicer pa so že za romaneskni prvenec značilne vse pogloblitve poteze Šeligovega modernizma. Poleg že omenjene desubjektivizacije subjekta predvsem preko nezmožnosti volje in dejanja, reifikacije subjekta in motivov potujenih oziroma samovoljnih delov človeškega telesa (zlasti znova roke, glej npr. stran 65), na pripovedni ravni tudi kolažiranje in impresionizem, fragmentacija, zabrisovanje meje med spominsko in zgodbeno resničnostjo itd.

Triptih Agate Schwarzkobler (1968)

Šeligo se je po Janku Kosu (2001: 361–362) že okrog leta 1960 seznanil s teorijami in deli francoskega »nouveau romana«, pri čemer je izhajal predvsem iz Robbe-Grilletove teze o »nujnosti predmetnih opisov, ki naj bodo brez vnaprej določenega "smisla"«, za neposredni zgled pa naj bi mu bili romani *Modifikacija* in *Videc* ter drugi. Kos v tem vidi znamenje »obrata od psihologističnega modernizma z začetka stoletja k objektivistični neomodernistični pripovedi po drugi svetovni vojni«, vendar pa, kot sem pojasnil že v prejšnjih poglavjih, sam tako modernistični »psihologistični« tok zavesti in deskriptivnost reističnega novega romana razumem kot dva različna procesa desubjektivizacije subjekta. V nasprotju s Kosom Denis Poniž (v Šeligo 1994: 105) poudarja, da o neposrednem

vplivu novega romana na Šeligovo prozo ne moremo govoriti, kar je večkrat potrdil tudi sam avtor⁹⁸. Nanj so tako v resnici bolj vplivali teoretski spisi in intervjuji, ki so bili pri nas objavljeni v reviji *Problemi* še pred prvimi prevodi literarnih del.

Tudi iz tega Poniž (v Šeligo 1994: 107) v nadaljevanju, podobnega mnenja pa so bili tudi številni drugi raziskovalci Šeligove proze (Marjan Dolgan, Janko Kos itd.), izpeljuje razliko med Šeligovo prakso in prakso francoskega novega romana. V Šeligovi prozi naj ne bi prihajalo do tako radikalnega preloma s tradicionalnimi pripovednimi načini, subjekti naj ne bi bili povsem izenačeni s predmeti ipd. kot v francoskem novem romanu. Vendar pa lahko z nekaj distance in ob podrobnejši analizi novega romana potrdim, da tudi novi roman, vsaj v svojih začetkih, ni docela sledil svojim brezkompromisnim teoretičnim zastavitvam. Če si za izhodišče vzamem bistveni opis novega romana, ki velja tudi za »slovenski reistični roman«, kot ga z naslonitvijo na Luciena Goldmanna poda Poniž (v Šeligo 1994: 104): v novem romanu so subjekti in predmetni svet na isti ravni, »kjer ni več v človeku usrediščenega sveta«, to pa posledično pomeni, da so pomeni in smisli sekundarne narave. Ne pomeni, da jih ni, tako kot Šeligo tudi pisci novega romana niso povsem opuščali pomenskih in smiselnih sestavin pripovedi (metaforike, kvalitativnih opisov, komentarja ipd.) oziroma realističnega diskurza, temveč gre za njihovo oziroma njegovo prekinjanje in problematiziranje, za potujevanje.⁹⁹

Zgodba romana je navidez izjemno minimalistična in jo je relativno lahko razbrati iz pripovedi. Kot v eni povedi duhovito lakonično opiše Taras Kermauner (v Šeligo 1994: 95), naslovna literarna oseba »[p]ride v službo, opravlja rutinske posle, odide iz službe,

⁹⁸ Rudi Šeligo (v Poniž; Šeligo 1994: 105) tako v članku *Linearna shematika postopka* (*Problemi*, 1972) zapiše: »Po drugi strani pa mi francoski novi roman v oblikovnem pogledu ni dal ničesar. Mislim, da je bilo leta 58 ali 59, ko mi je Lojze Kovačič prinesel Butorovo *Modifikacijo* v srbohrvaščini. Deloma sem jo prebral, vendar me ni navdušila, niti me preveč ne priteguje zdaj, ko sem jo prebral v slovenščini. Razen ene zelo kratke proze A. Robbe-Grilleta in Pingetovega Inkvizitorja je to vse, kar sem bral. Nekaj več sem sledil bodisi "teoretskim" spisom Sarrautove in Grilleta bodisi njihovim intervjujem ("Filozofija", ki sem jo odkrival v tovrstnih izdelkih, mi je bila veliko bolj blizu.)«

⁹⁹ Podobno je ugotavljal Kos, pred njim pa tudi Pirjevec (1979: 549), ki je v spremnem zapisu za Robbe-Grilletovega *Vidca* (1955) skozi heideggerjansko optiko ugotavljal: »Treba se je potruditi, da bi jasno uvideli tole: če pravimo, da *biti* ni isto kot *biti-določena-stvar* in da pomen, smisel ali ideja niso isto kot prisostvo, potem to ne pomeni, da ne gre za nekakšno zanikanje pomena, bistva in ideje v imenu biti in prisostva; ne gre torej za uveljavljanje ne-smisla, absurda, ne- ali brez-idejnosti, ne- ali brez-bistvenosti, marveč zgolj za to, da bi se "uveljavila", "izkazala", "razkrila" razlika med bistvom in bitjo, smislom in prisostvom. Ko torej Robbe-Grillet stori vse, kar zmore, da ne bi prišlo do identifikacije bistva oziroma pomena in biti, potem to ne pomeni, da hoče zanikati in iz romana izgnati pomen in smisel, saj to vendar ni mogoče. Gre mu "samo" za razliko med pomenom in bitjo, med bistvom in prisostvom.«

obišče lokal, gre po cesti, gre v kino, se pusti odpeljati v gozd, koitira, odide ponoči na nedokončano stolpnico«. Znotraj zgodovine slovenskega romana je posebnost *Triptiha Agate Schwarzkobler* med drugim neposredno in živo vpisovanje v kontekst sodobne potrošniške družbe in popularne kulture – kasneje ga bo deloma ponovil od obravnavanih romanov samo še *Menuet za kitaro* v okvirnem, španskem delu zgodbe; pa tudi, bolj zabrisano, Zagoričnikov *Bistveni udarec mojstra An'ana*.

Znotraj tega je zanimiv npr. prizor ogleda kinopredstave, pri katerem gre tudi za medbesedilno navezovanje na »filozofijo« novega romana. Agata in Jurij v kinu namreč gledata film, ki ga iz opisa lahko prepoznamo kot *Lani v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) v režiji Alaina Resnaisa in po scenariju Alain Robbe-Grilleta, znanega predvsem po svoji sanjski strukturi. Druga osrednja medbesedilna navezava, ki jo roman vzpostavlja, je seveda na *Visoško kroniko* (1919) Ivana Tavčarja, ki ustvarja posebno napetost. Agata Schwarzkobler *Visoške kronike* je bila po krivem obdolžena čarovništva, Agata Schwarzkobler *Triptiha* pa na koncu romana doživi, v kontekstu avtorjevega kasnejšega dramskega dela, »magijski«, »epifanični« trenutke.

Desubjektivizacija subjekta

Nedvomno je, da sta reifikacija subjekta in z njim »razpad antropocentričnega sveta« (Poniž v Šeligo 1994: 117) eni izmed končnih konsekvenc desubjektivizacije subjekta. Posebnost, ki jo je pripisati reističnemu deskriptivizmu, je, da se desubjektivizacija subjekta pri tem le redko pojavi na motivno-tematski, vsebinski ravni oziroma je tam skoraj v celoti povezana z modernistično epifanijo. Tudi drugih tipičnih modernističnih motivov je malo. Desubjektivizacija subjekta v *Triptihu Agate Schwarzkobler* se torej prevladujoče kaže na pripovedni ravni, na reifikaciji subjekta, ki je posledica dominantnosti pripovednega načina opisa. Za odnos, ki ga vzpostavlja celota romana do subjekta, je značilen že njegov neposredni začetek: »Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro« (Šeligo 1994: 5). Subjektu predhodi objekt – ključek, ki v odsotnosti subjekta deluje, kakor da bi imel lastno voljo oziroma kakor da bi bil sam subjekt svojega dejanja. Podobno deluje

fragmentiran opis subjekta, ki se osredotoča na posamezne dele telesa, zlasti znova roke, ter njihovo gibanje oziroma dejanje: »Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognejo in napnejo, potem popustijo, vrnejo se gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico« (Šeligo 1994: 5).

Subjekt je preko fragmentarnega opisa razkosan na posamezne kot da avtomatične dele telesa, s čimer sugerira necelovitost in zato ne deluje kot enoten in suveren moderni subjekt. Vtis samovoljnosti telesa v nadaljevanju potrjuje tudi eden redkih eksplicitnih motivov, povezanih s tem: »Kolena in njeno telo zgoraj se premika in pregiba samo toliko, kolikor to naredijo tresljaji avtomobila, izdolbine in kupčki peska na cestišču. Kot da ima samo svojo težo, ne pa tudi svojih gibov, namenov in tistega, kar je teži nasprotno« (Šeligo 1994: 47). Teži nasprotno je seveda (voljno) gibanje, to pa je povezano z voljo. Volja je nekaj, kar desubjektiviziranemu subjektu manjka, zaradi česar so nekateri raziskovalci romana pod vprašaj postavljali tudi motiv posilstva¹⁰⁰ (mdr. Kermauner v Šeligo 1994: 98).

Po tem ko je bila tarča nadlegovanja že v službi, kjer jo je najbrž njen delodajalec prijel za zadnjico, in po pobegu pred Jurijevim nadlegovanjem v kinu Agata prisede v avto k neznanemu moškemu, ki jo odpelje na breg reke, kjer jo očitno posili. Medbesedilna navezava na *Visoško kroniko* deluje izrazito tragično-ironično. Jurij je Agato v Tavčarjevem romanu rešil pred utopitvijo v reki, Agate v *Triptihu* ne reši nihče, niti se zdaj ne upre več. Njena pasivnost je na eni strani sicer povsem v skladu s prej opisano desubjektivizacijo subjekta, ki prizadeva njegovo voljo, vendar pa na prvi pogled ni skladna s prejšnjo odločno odklonitvijo Jurija¹⁰¹. Morda bi lahko torej njeno pasivnost razumeli kot feministični motiv moškega nasilja: Agatino resignacijo ob ugotovitvi, da moški agresivni dominantnosti ne bo uspela pobegniti. V moškem pogledu je ženska vseskozi že reificirana, le pasivni objekt njegovega poželenja.

¹⁰⁰ Motiv posilstva je povezan tudi s Kermaunerjevim terminom »karnizem«, ki sem ga v nalogi že omenjal. Kermauner (v Šeligo 1994: 97) ga izpeljuje iz latinskega *carnis* meso; zanj pa je značilno, »da je spolna sla, ki jo popisuje, mehanska, celo niti ne biološka.« Nejasno je, kako se pojem razlikuje od reizma oziroma kaj naj bi karnizem doprinesel kot posebno poimenovanje za reistični, deskriptivni opis spolnosti. S tega stališča je kot termin sporen, zato ga sam ne uporabljam.

¹⁰¹ Oziroma odklonitev Jurija ni skladna z desubjektivizacijo subjekta.

Po posilstvu se zateče na gradbišče, kjer doživi »katarzično noč« (Poniž v Šeligo 1994: 111). Nekaj pred tem dogodek morda že napoveduje motiv neantropocentričnosti sveta: »Zdaj, ko je noč [...], ni videti tako, da je Zemlja, okrog Zemlje pa okrogel prostor, po katerem krožijo zvezde kot okrog kakšne osi, in da je nad Zemljo dvanajst sfer in med njimi na koncu Empyreja bivališče najvišjega reda brez smrti in minevanja.« (Šeligo 1994: 58). Zemlja ni središče vesolja in transcendence, ki bi osmišljala svet, ni. Namesto tega je »nebesni svod razpršen in delci snovi pršijo poševno v neskončnost« (Šeligo 1994: 58). To je, če je, tudi edini namig, ki ga bralec dobi o smislu dogajanja, ki sledi njenemu prihodu v stolp. Agata tam namreč zapade v nekakšen trans, z nekaterimi znaki epilepsije, v ritmizirano gibanje, ekstatično stanje oziroma meditacijo, ki je vseskozi zelo telesno, na koncu pa preide že skoraj v nasilje, v kričanje in tolčenje ob steno. Morda gre za duševni pretres po posilstvu, posebno v zadnji fazi mogoče za sproščanje jeze, ki se je nabrala v njej ob njeni nemoči. Morda je stanje povezano tudi z rožnato šesterokotno tableto, ki jo v začetku zaužije?

Potem zaniha malo naprej in nazaj in usta se še bolj odprejo in so zelo mokra in hkrati, ko srkajo vase zbrani nasmešek in slino z ustnic, pride iz njih zelo nejasen glas, ki je lahko glas o koncu ali vzhičeni zanesenosti. Potem se naglo spusti z deske, da zlata veriga v njenem pasu skoraj malo zarožlja, čeprav ni kovinska in je zelo lahka in je samo pobarvana tako, kot bi bila zlata in kovinska, konec pa, ki visi po trebuhu navzdol, močno zaniha naprej in nazaj. Razširi roke, dlani in prste, da oklepajo ogromno nočnega zraka, in jih v visokem, oblem loku vzdiguje višje in višje z lahkoto, kot da nimajo nič teže ali kot da imajo vse tisto, kar premaguje privlačnost zemlje, v sebi. Ko so ob glavi zelo navpično navzgor in ramen sploh ni več, se prsti in dlani še bolj razprejo in napnejo tja gor, kot da bojo šli še bolj gor, vendar pa je teža njenega drobnega agatastega telesa in vsega tistega lahkega poletnega oblačila, ki ga ima na sebi, vendarle težja.

Šeligo 1994: 67

Ker ni notranjega monologa, niti pripoved kako drugače ne sega v njeno notranjost, ne moremo z gotovostjo interpretirati tega, kar se ji dogaja. V kontekstu predhodne »vesoljske perspektive« se zdi pomenljivo predvsem njeno iztegovanje navzgor, pa tudi predhodna spominska primerjava s katedralo. Pri tem je zanimivo nasprotje z maloprej citirano vožnjo v avtu, kjer nima »tistega, kar je teži nasprotno«, medtem ko tu roke, »kot

da imajo vse tisto, kar premaguje privlačnost zemlje, v sebi«, kar morda res pomeni nekakšno katarzično prenovitev subjekta. Toda na koncu sila teže vseeno zmaga, pri čemer gre za minimalno težo »drobnega« telesa in »lahkega poletnega oblačila«, kar jasno zaznamuje, da je njen poskus dviga, njeno iskanje nečesa višjega nemogoče, obsojeno na propad. Da bi lahko vendarle šlo za nekakšno epifanično doživetje, je mogoče razbrati iz lirizirane pripovedi, ki sledi njeni pomiritvi in nekoliko odstopa od preostalega deskriptivizma:

Na robovih obraza so bele meje drobne soli, ki kažejo, do kam vse so se razlivale srage. Tako na obrazu in mogoče na celem telesu minevajo posamezni koščki časa, ki se potem, ker je vse zelo mirno in negibno, zvežejo v trajanje minut. V telesu, zidovih in naravi se nabirajo koščki časa, ki potem ob določeni priložnosti pridejo ven kot nov čas, ki je oddaljen od prejšnjega. Ko se spet in spet zasliši kakšna kaplja iz pritličja, sploh ne pretrgava trajanja, lega minevanja minut na nji in v noči, ampak se samo dodaja času. [...] Tako čas traja in je zbit v vse to, kar je v enem samem pogledu vidno in vrženo v pogled. Tako je ves dolgi čas ta ali pa malo naslednji hip, ko je vse prav tako vrženo v male prostore na levi in desni in na hodnik, ki teče po sredini med desno in levo tako kot prejšnji hip. To je trajanje, večno sam sebi enak hip. Vendar pa je minevanje bolj večno, minevanje ni hip, ampak čas. Edino ta čas, čas kot minevanje, kot minevanje dneva in noči in potapljanje tako dneva kot noči v magmo se godi.

Šeligo 1994: 76

Je Agata presegla trajanje in segla v čas? Povedno je, da njeno nočno doživetje oklepata dva tipično modernistična motiva: na začetku stoji že omenjeni motiv razsrediščene Zemlje, roman pa se konča z razbito ročno uro – ustavljenim časom. Vendar pa lahko slednji motiv razumemo tudi drugače, v smislu ciklične zgradbe romana – Agata si je pred tem zašila strgano krilo, ki je bilo na istem mestu že zašito. V tem primeru bi lahko roman brali kot ne le opis enega dne v življenju Agate Schwarzkobler, pač pa vsakega dne; dan se vsak dan znova ponovi, kot nekakšen začarani krog, iz katerega se ne more izviti – morda je njeno doživetje torej poskus izstopa iz tega kroga, v katerem posilstvo posledično igra vlogo nekakšne izvirne travme.

Modernizacija pripovednega diskurza

Izrazita je prevlada modernističnega pripovednega postopka, ki ga imenujem deskriptivizem. Gre za neosebno, objektivno pripoved, ki se osredotoča predvsem na poročanje o dogajanju in predmetni opis sveta, pri čemer se v največji meri izogiba komentiranju ali psihologiziranju literarnih oseb. To, da o dogajanju »poroča«, pomeni, da simulira simultano dogajanje: pripoved se dogaja istočasno z dogajanjem, zato je pogoj deskriptivne pripovedi sedanjik. Pripovedovalec deskriptivistične pripovedi je tretjeosebni, vendar ni avktorialen, njegovo dojemanje dogajanja je omejeno na vizualno informacijo, zato se postopek v literarni vedi pogosto opisno označuje tudi kot »oko kamere«, za tako strukturirane tekste pa je značilna estetika filmskega kadriranja. Roman torej deluje, kakor da bi gledali film oziroma brali opis dogajanja na filmu. Deskriptivistična pripoved ima funkcijo potujevanja in s svojo reifikacijo oziroma izenačevanjem objektnega sveta s subjektom le-tega desubjektivizira, mu odvzema hierarhično pozicijo in elemente, ki ga ločujejo od objektnega sveta (in delajo subjekt).

V romanu *Triptih Agate Schwarzkobler* deskriptivizem posebno zanimivo zajema in preoblikuje tudi dialog. Govornih odlomkov namreč ne navaja neposredno, temveč poroča zgolj o smislu ali temi povedanega, s čimer reificira tudi govor in jezik oziroma daje večji poudarek fizičnosti, materialnosti, morda celo performativnosti govornih dejanj:

Izreče nekaj smešnih besed o kumaricah.

Se zasmeji.

Z drobnimi pripravnimi prsti, ko desnica nikakor ni več težka, seže v krožniček in vzame bolj veliko kumarico. Ko jo prenese že čez Biser do roba mize, toliko da ji ne pade v naročje, kjer je naguban muslin. Reče o škodi in kisu.

Reče besede o francoski solati in pokaže s prstom na načeti kupček na koncu kruha.

Šeligo 1994: 18

Treba je opozoriti, da »objektivnost« oziroma »brezosebnost« take pisave nista absolutni. V *Triptihu Agate Schwarzkobler* se pogosto pojavljata modalnost in lirizacija, ki rahljata

goli deskriptivizem, kar je še posebno očitno v končnem nočnem zaključku romana. Tudi sam opis velikokrat že preseže objektivno nevtralnost vizualne informacije. Tako npr. že na začetku pri opisu Agatine pisarne pripoved iz sedanjosti preide v obči opis, ki izdaja poznavanje preteklosti: »Zraven sta dve trikotni zastavici, ki sta pripeti z izvezeno vrvico na trikotni podstavek. Nikoli ne plapolata, kot se to zgodi z velikimi zastavami, in ostaneta nepomični in viseči z ostrim kotom trikotnika navzdol tudi takrat, ko je v tem visokem prostoru vse odprto in je v njem preprih« (Šeligo 1994: 6). Podobno pripovedovalec večkrat vrednoti dogajanje z ukrasnimi, kvalitativnimi pridevniki, npr.: »usta pa se mu razvlečejo v negotov in obotavljiv nasmeh« (Šeligo 1994: 23, podčrtal A. H.).

Posebno kompleksnost pa pripovedi daje tudi nihanje v vednosti pripovedovalca, ki se kaže v pogostih modalnih oblikah, npr.: »nemara lahko celo na svojem obrazu čuti kiselkasto mlačno sapo tega nasmeha« (Šeligo 1994: 23). Marjan Dolgan (1979: 85–86) je v svoji študiji *Pripovedovalec in pripoved* tovrstne odmike od deskripcionizma v *Triptihu Agate Schwarzkobler* razdelil glede na relacije, na katerih se dogajajo: »od vizualnosti k drugim načinom percepcije in njihovim kombinacijam; od deskriptivnosti k metaforičnosti; od racionalnosti k iracionalnosti; od enopomenskosti k večpomenskosti«. Toda ravno zaradi teh prehajanj je osamosvojen in detajlni opis, ki ga v slovenskem modernističnem romanu lahko vzporejamo le še s Kovačičevim *Dečkom in smrtjo* ter romanoma Vladimirja Kavčiča, tisti pripovedni postopek, ki skupaj z interpretativno odprto zgodbo roman *Triptih Agate Schwarzkobler* postavlja med najvidnejše dosežke slovenskega modernizma.

Rahel stik (1975)

Andrej Inkret (1976: 185) opozarja, da je bilo od trinajstih poglavij romana *Rahel stik* šest poglavij pred tem že revijalno objavljenih kot novele, dve sta bili celo vključeni v novelistično zbirko iz leta 1973 *Poganstvo*. Pri tem so novele doživele »večjo ali manjšo redakcijo, vendar nikakor ne takšno, da bi odločneje posegla v njihovo bistvo«¹⁰². V

¹⁰² Če spomnim, podobno velja tudi za roman *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta, pa morda še za katerega; kar najbrž nakazuje fragmentarno naravo procesa pisanja nekaterih oblik modernističnega romana.

nadaljevanju recenzije pa kljub temu meni, da roman v primerjavi s Šeligovo predhodno prozo odločilno renovira »ne le samo obliko deskripcije, ampak zlasti njen predmet, globalno orientacijo pisateljevega spoznavnega interesa«, čeprav nekatere zametke novih značilnosti odkriva že v Šeligovi dramatiki in kratki prozi. Inkret tako v *Rahlem stiku* odkriva prej zabrisano ali neobstoječo plast moralne in družbene kritike, ki »izhaja iz neke globlje, radikalnejše in celovitejše pretresenosti« nad stanjem človeštva. Literarne osebe romana tako začenjajo »brezupno, naporno in kar tragično iskanje nekakšnega "kozmičnega stika"«. To torej že nakazuje, da se je nočna epizoda, s katero se konča *Triptih Agate Schwarzkobler*, razvila v kompleksen motiv modernistične epifanije oziroma čez-človeškega seganja, ki ga je Šeligo v naslednjih letih razvijal predvsem znotraj svoje dramatike, natančneje t. i. magijskega gledališča.

Že Kermauner (1982: 395–396) je opozoril na pomembno vlogo, ki jo v romanu igra literarni prostor, to je urbano okolje. Prizorišča dogajanja tako lahko po njegovem razdelimo v dve skupini: »v mesto (ceste, trgovine, sobe ...) in v svet, ki je na robu mesta, čeprav ne onkraj«. Skupina mladih, ki predstavljajo osrednje literarne osebe romana, si želi pobegniti iz mesta, iz civilizacije, vendar ne prispe dlje od njegovega roba, kjer njihova obupana prizadevanja vedno znova naletijo na tragični propad. Motiv pobega iz mesta, ki prerašča v simbol, lahko seveda povežemo s Smoletovim romanom *Črni dnevi in beli dan*, deloma tudi s Kavčičevima romanoma, le da v Šeligovem romanu dobiva še kompleksnejšo podobo. Tako kot pri Smoletu je simbol poskusa transcendence zavržene človeške eksistence, a za dosego tega hrepenenjskega cilja skupina mladih posega po različnih, »magijskih« metodah, ki se na koncu približujejo že satanistični črni maši.

Desubjektivizacija subjekta

Skupino mladih, ki so osrednje literarne osebe romana, zaznamuje neko temeljno, eksistencialno nezadovoljstvo s svetom, ki presega zgolj utesnjenost v (malo)meščanski družbi, čeprav deloma izhaja iz nje. To je že povsem moderna jugoslovanska oziroma slovenska družba konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja, ki jo določajo potrošništvo in kapitalistični red. Pri tem so socializem, komunizem in

samoupravljanje »edini sistemi, ki morejo v dolgi prihodnosti ublažiti usodno zavrženost človeka«, čeprav »ne morejo vnesti vertikalne dimenzije« (Šeligo 1975: 148). V svojem hrepenenju po radikalni duhovni prenovi človeštva, po transcendenčnem se jim odraslost v meščanski družbi kaže kot zlagano, odtujeno, otopelo in nesvobodno bivanje: »avstro-kranjski svinjski način« (Šeligo 1975: 63), v katerem so najvišje vrednote »red, varnost in spodobnost« (Šeligo 1975: 110). Podoben odnos kaže tudi pripovedovalec *Potovanja na konec pomladi* Vitomila Zupana. Njihovo uporništvo posledično zaobsega različne ravni razvidne antihumanistične drže: zavračanje pragmatičnosti, racionalnosti, civilizacije, lastnine itd. Preseči želijo absurdnost človeške eksistence, priti v stik z avtentičnim bivanjem, pri čemer je, kot bom pokazal v nadaljevanju, desubjektivizacija subjekta spet tako izhodišče kot cilj njihovega upora.

Desubjektivizacija subjekta je najprej posledica življenja v modernem svetu. Posebno poveden je spodnji ironično-groteskni opis fordističnega, »znanstvenega« pristopa k nadzoru nad delovnim procesom za tekočim trakom, v katerem lahko razberemo motiv prepleta človeškega z nečloveškim, to je mehanskim. Nadzornika v tovarni delavke za tekočim trakom dojemata kot avtomate, ne kot subjekte, pač pa kot seštevke točno določenih gibov, ki jih je mogoče natančno nadzorovati in izboljševati kot dele mehanskega stroja, z golo statistiko in matematiko:

Čeprav sta vestna in zbrana, vseeno ne gresta v največje potankosti, ker za tolikšno delitev dela in mest, kot je, to nemara niti ne bi bilo potrebno. Najbolj pogostokrat se ustavljata pri šestih najvažnejših gibih: seči, prenesti, prijeti, naravnati, sestaviti, izpustiti (ko se npr. razklenijo prsti). Samo včasih stopita k eni in oznamujeta te gibe posebej z ozirom na levo in desno roko ...

... najbolj zahtevno je, ko snemata čase na snemalni list. Poleg štoparice – ki je primerna bolj za grobe faze dela – katerikrat vključita tudi kakšen samodejni merilnik, kot je Zeiterjev tračni registrirni merilnik, ki deluje po načelu snemanja in reproduciranja zvoka z magnetnim trakom. Z njim izmerita tudi čase, ki so krajši od 1 cmin, in je to takrat, kadar je delo zelo procesno in je to važno ...

... ko potem v kotu rišeta nomograme, včasih skočita pokonci, kot da sta nekaj pozabila in ju obliva mrzel pot, ker sta očitno pozabila na človeški faktor in fiziologijo. S samosprožilnim metrom potem izmerita tudi Vesnin laket in njegovo oddaljenost od ploskve, kjer vse to teče ...

Šeligo 1975: 86

Subjekt, ki je v takem svetu kot stvar med stvarmi, seveda ne more biti nosilec smisla. Svet je subjektu in njegovi nadutosti celo odkrito sovražen: človeštvo je »kozmično nesrečno, slučajno vrženo brez vsakega smisla na rob ene galaksij, na rob Rimske ceste, usodno določeno v drugost in neznatnost in bo njegov konec prav tako slučajen in nepomemben kot nastanek. [...] Vesolju je tuje vsakršno življenje in mu je celo nasprotno!« (Šeligo 1975: 146–147). In sicer je vesolju tuje življenje predvsem kot »[u]živanje, použivanje sveta« (Šeligo 1975: 147), tisti način bivanja torej, ki ga je Jovanović, kot bom pokazal v nadaljevanju, v svojem *Don Juanu* imenoval »jaziranje«. Desubjektivizaciji subjekta, ki izhaja iz antropocentrizma, humanizma in njegovih posledic, se zato mladi uprejo z drugačno možnostjo desubjektivizacije, to je pobegom od individualne zavesti, od posameznikovega jaza v čez-človeško zavest. Če je mogoče v njihovi uporniški drži, ki je v romanu pogosto tudi ironizirana, še prepoznati navezovanje na kontekst mladinskih subkultur, ki so vzniknila konec šestdesetih, posebno pa v sedemdesetih; pa se njihovi poskusi stika s kozmičnim stopnjujejo od mističnih, newagevskih meditativnih praks do že kultnih oziroma satanističnih konotacij.

Njihov prvi poskus je nekakšna skupinska meditacija s pogledom v zvezdnato nebo, pri čemer skušajo vase priklicati valove vesoljstva, se zlit z utripom kozmosa. Njihovo zbranost takrat še prekine in razbije Magdina neresnost, kot alternativo za dosego cilja pa lahko omenjajo droge. Naslednji *obred* stopnjujejo z erotiko: medtem ko sta Henrik in Mojca združena v spolnem aktu, ostali okoli njiju razpostavijo sveče in kadila, ju zamaknjeni spodbujajo ter se jima deloma pridružujejo z ljubkovanji. Zdi se, da Mojca preko erotičnega akta sicer doseže razpršitev jaza: »o nisem več jaz, zdaj imam vsa imena tega sveta in me več ni«, vendar pa očitno do stika ni prišlo na kolektivni ravni – za opazovalce je njun akt »mučno trpeče, slovensko naporno, s kladami prepovedi in kladami krivde obloženo, brez sence radosti ožarjeno parjenje« (Šeligo 1975: 174–175). Glede na Mojčino jutranjo posmehljivost je tudi vprašljivo, ali lahko njeno izkušnjo res razumemo v smislu iskanega avtentičnega bivanja.

Tretji poskus izvedejo v neki gorski koči, ki jo najprej vandalizirajo, nato pa v njej odigrajo odlomke zgodovinske drame Andreja Medveda o kmečkih uporih, *Za pravdo in*

srce, pri tem pa skušajo komunicirati z NLP ... Zaradi postopkov kolažiranja in notranjega monologa je zgodba na tem mestu močnejše zabrisana, vendar je jasno vsaj to, da jim znova ne uspe. Zadnji, četrti poskus je vrhunec in razplet romana, četudi je prizor izredno kratek, brutalen, opisan znova z večje razdalje. V klavnici ubijejo konja, toda agonija živali jih duhovno ne povzdigne, ob pogledu na kri, ki brizga iz njegovega vratu, in ob naraščajočem občutku smrti najprej popustijo živci Vesni, nato pa še vsem ostalim. S tem, ko se na koncu s konjevo krvjo zaznamujejo po obrazu, morda za vedno opustijo svoje iskanje in priznajo poraz materiji, zapisani trpljenju in smrti. Iskanje stika s transcendo je tako v romanu *Rahel stik* prikazano kot nekaj nemogočega, kot še ena prevara humanizma, ki je za dosego tega cilja pripravljen iti tudi preko trupel.

Modernizacija pripovednega diskurza

V romanu *Rahel stik* se zanimivo prepletajo številni modernistični oziroma modernizirani postopki in načini. Deskripcionizem, ki sem ga detajlneje opisal v analizi *Triptiha Agate Schwarzkobler*, se mehča in vpenja v notranji monolog ter realistično pripovedno tehniko. Neosebna, objektivna pripoved, ki se osredotoča predvsem na dogajanje in predmetni opis sveta, se torej izmenjuje s prvoosebno pripovedjo, navadno ločeno s poglavji. Čeprav to ustvarja določeno napetost med enimi in drugimi pripovednimi postopki oziroma načini, je zanimiva predvsem podobnost med njimi. Ni namreč mogoče trditi, da bi notranji monolog, ki se razpleta v svobodno asociiranje, oziroma prvoosebna pripoved v roman vnašala bistveno različno perspektivo, ki bi dogajanje osvetlila in poglobila s subjektivnega vidika. Na ta način je očitno, kar sem s pomočjo Morettija (1996: 134–135) trdil že v poglavju o toku zavesti; da se v notranjem monologu »subjekt umakne, da ustvari prostor invaziji stvari«. Daljši odlomki notranjega monologa se tako na prvi pogled ne razlikujejo očitno od siceršnjega deskripcionizma.

Deskripcionizem v večji meri kot v prejšnjem romanu preči tudi lirizacija, posebno v prizorih poskusov doseganja stika s kozmičnim, kjer ustvarja dramatični kontrast, ki na ta način njihovo iskanje že vnaprej določa za neuspešno. Pogostejše kot v *Triptihu Agate Schwarzkobler* se v romanu *Rahel stik* pojavljajo tudi govorni odlomki, ki so večinoma

oblikovani precej bolj klasično. Zanje je značilna deloma struktura pogovornega jezika, mestoma pa jih prizadevata fragmentacija in eliptičnost. Nekaj dialoga je zapisanega na dramski način, z didaskalijami v oklepaju, ki opisujejo način izgovora ipd., temu pa se pridružuje tudi že omenjeno kolažiranje drame Antona Medveda.

DIMITRIJ RUPEL (1946)

Dimitrij Rupel je bil v obravnavanem obdobju urednik pri več revijah. V letih 1968–1969 je bil odgovorni urednik *Tribune*, v letih 1970–1971 *Problemov*, v kulturno življenje pa se je vključeval tudi z esejističnimi in teoretskimi spisi. V njih je literaturo obravnaval predvsem s sociološkega vidika, zlasti pozneje, v osemdesetih, pa je retrospektivno obravnaval tudi številna vprašanja slovenske literature v šestdesetih in sedemdesetih, ki jo je zajemal s pojmom avantgarda, uporabljal pa je tudi npr. Kermaunerjev termin ludizem. Vendar pri tem v primerjavi s slednjim ni prispeval bistveno novega k definiciji ali zavesti o posebni literarnozgodovinski periodizacijski oznaki. Pravzaprav lahko za njegove razprave ugotovimo, da je pojem avantgarda uporabljal hkrati ustrezneje kot Taras Kermauner, kot pojav na družbeni ravni, a še širše oziroma še ohlapneje¹⁰³. Poleg publicistike in nekaj dramatike je Dimitrij Rupel do leta 1980 objavil romane: *Na pol poti do obzorja* (1968), *Tajnik šeste internacionale* (1971), *Peto nadstropje trinadstropne hiše* (1972; skupaj z Matetom Dolencem), *Čaj in puške ob štirih* (1972), *Čas v njej rabelj hudi ali kako strašno kaznujejo slovenske pisatelje: znanstveno-literarno-fantastični roman* (1974), *Hi kvadrat* (1975) in *Družinska zveza* (1977).

Janko Kos (2001: 396) za Rupla ugotavlja poleg modernističnih tudi rabo postmodernističnih oblik, ki pa še nimajo »pravega postmodernističnega pečata«. Podobno posredno ocenjuje Virk (2000: 223–224), ki za prave postmodernistične šteje Ruplove romane po 1980, in sicer trilogijo *Maks* (1983), *Povabljeni-pozabljeni* (1985) in *Levji delež* (1989), medtem ko za predhodno *Družinsko zavezo* ugotavlja, da je sicer metafikcijska in medbesedilna, toda še »ne dovolj razvidno postmodernistična«. Njuna spoznanja deloma potrjuje tudi moja analiza, pri čemer vnašanje postmodernističnih motivov, postopkov in načinov večino Ruplovih romanov po mojem mnenju hkrati vendar že tudi izloča iz modernizma. Tako kot modernističnega ali vsaj pretežno modernističnega prepoznavam zgolj prvi roman, *Na pol poti do obzorja*. Že zanj pa velja, kot ugotavlja Andraž Jež (2012: 327), da obsega »več značilnosti, ki jih v slovenski literaturi opazneje srečujemo v 80. letih in ki so bile posledica srečevanja slovenskih

¹⁰³ Dimitrij Rupel je sicer tudi avtor termina »slovenski kulturni sindrom« iz leta 1976, ki se je v slovenski literarni vedi in publicistiki uveljavil skupaj s sorodnim pojmom Dušana Pirjevca »prešernovska struktura« iz 1969 (Juvan 2008: 1).

avtorjev s književnostjo nove ameriške metafikcije¹⁰⁴, četudi sočasna recepcija Rupla brez izjeme uvršča v ludizem. Slednje je dokaz več za to, da ludizem, kot sem omenil že pri Božiču, v slovenski literaturi deluje kot nekakšno prehodno polje med modernizmom in postmodernizmom, predvsem, ko se igra z jezikovne ravnine opazneje preseli v zgodbeno, žanrsko ravnino, kot se zgodi tudi znotraj Ruplove romaneskne produkcije.

Za *Tajnika šeste internacionale* (1971) je značilno, da modernistične pripovedne postopke in načine, tok zavesti in absurd na ravni zgodbe, močnejše prepleta in relativizira z vnašanjem elementov postmodernizma. Med njimi lahko prepoznamo prvine postmodernističnega romana paranoje oziroma romana teorije zarote, ki jih Rupel v jugoslovanskem kontekstu prepoznavno veže na skrajno levico in *novo* revolucijo; prvine znanstveno-fantastičnega romana ter svobodno izmenjavanje vlog literarnih oseb, ki v tem kontekstu deluje kot opozarjanje na fikcijsko naravo literature. Metafikcija in medbesedilnost se okrepita v satiričnem in parodičnem romanu *Peto nadstropje trinadstropne hiše*, katerega avtorstvo si Rupel deli z Matetom Dolencem. V njem kot literarne osebe nastopajo tako osebe iz slovenske in svetovne literature kot zgodovinske osebe, Ljubljancani, kulturniki, pa tudi oba pisatelja, ki pišeta roman.

Tudi *Čaj in puške ob štirih* ima nekatere značilnosti romana teorije zarote, učinke postmodernistične metafikcijskosti pa pridobiva zlasti v dodatku. Romanu je namreč dodano posebno spremno poglavje *Beležnica za roman*, v kateri avtor objavlja svoje zapiske, shemo fabule, teoretično podlago oziroma zgodovinsko ozadje ter dnevniške izpiske, ki opozarjajo na fikcijsko naravo romana. V *Čas v njej rabelj hudi* nekatere motive romana paranoje znova meša z znanstveno-fantastičnimi, na fikcijskost pa opozarjajo med drugim manjkajoča poglavja itd. V *Hi kvadrat* je opazna satirična medbesedilnost v imenih patrov v samostanu Hozarje (pater Miškin, prior Bulgakov, brat Boccaccio itd.), ki se povezuje tudi z metafikcijskim, mise-en-abime motivom »projekt NSR« (»Napiši svoj roman«), pri katerem bi si bralec svoj roman sestavil sam iz shem,

¹⁰⁴ Na Rupla je bistveno vplival doktorski študij v ZDA v prvi polovici sedemdesetih.

pobranih iz klasikov. Najmanj *Družinska zveza* pa je po mojem mnenju že pravi postmodernistični roman, ki zabrisuje meje med fikcijskostjo in realnostjo¹⁰⁵.

Na pol poti do obzorja (1968)

Ernest Kobolt (1969: 342–342) v recenziji roman *Na pol poti do obzorja* označi za »roman toka zavesti«, v katerem je avtor pripoved »prepustil naratorju in mu jo povsem podredil, in sicer tako, da ni obrzdal niti njegove razvnete asociativnosti, njegovih miselnih in čustvenih preskokov: pripoved je prilagodil nemiru osrednjega lika«. Pri tem je ta nemir osrednja in določujoča poteza literarnih oseb Ruplovega romana: »spoznanje človeka in njegovega okolja kot nezadostnega, brezosebnega bitja in enake stvarnosti«, ki ima svoj protipol v »prirojenem, prvinskem nemiru, podedovanem prizadevanju za absolutno bivanjsko osjo, za bit«. Od tod po Koboltu (1969: 341) izhaja tudi razdvojenost literarnih oseb in njihova tragičnost. Če njegovo analizo postavim v kontekst teoretičnega uvoda, recenzent torej v Ruplovem romanu odkriva značilnosti eksistencialističnega oziroma modernističnega absurda eksistence ter željo oziroma prizadevanje po avtentičnem bivanju. Roman sicer združuje žanrske elemente ljubezenskega in družbeno-kritičnega romana; Marko B. pripoveduje zgodbo o ljubezenskem trikotniku, v katerega je bil vpleten, ter o ukinitvi revije, pri kateri je sodeloval, oboje pa je verjetno vzrok za njegov odhod v tujino.

Tragično razpoloženje, občutki odvečnosti in tujstva prvoosebne pripovedovalca so rahljani z različnimi pripovednimi postopki, ki jih lahko označimo tako za modernistične oziroma ludistične kot tudi že postmodernistične, nekaj pa je tudi elementov, ki prečijo periodizacijske oznake. Že Ernest Kobolt (1969: 342) poudarja, da je roman »dokument« – »vzporednice z resničnostjo so očitne, ubrane z resničnimi dogodki, ljudmi itn.«, pri čemer se seveda neposredno naslanja na uvodni zapis v roman, o čemer več v naslednjem poglavju. Podobno kasneje ugotavljata tudi Taras Kermauner (1982: 500), ki sicer ob

¹⁰⁵ Značilen je npr. odlomek, v katerem pa se strnjeno kažeta tako metafikcija kot medbesedilnost: »Vse, kar znam, je spominjati se nečesa, kar je že davno bilo, kar so napisali drugi, kar počno drugi. Jaz sem izginil. Postal sem figura v romanu, ki se piše. Živim kot drugi izmišljeni junaki« (Rupel 1977: 160).

Ruplovi *Družinski zvezi* izpostavlja elemente romana s ključem, ki pa jih je mogoče odkriti že v obravnavanem romanesknem prvencu, in Helga Glušič (2002: 9), ki med značilnostmi Ruplove proze našteva med drugim »preskoke iz fiktivne v dokumentarno sfero«. Prepletanje modernističnih in postmodernističnih postopkov z avtobiografskimi potezami je značilno za celoten Ruplov opus. Na zavihku prvenca tako beremo kratko avtopoetološko utemeljitev:

Ob izidu je knjiga stara skoraj poldrugo leto. Zato ne vem več, ali je takšna, kot je, odraz nečesa resničnega. Pač, vedno sem verjel v ljudi, kot je Tomaž ali Mojca. Ta vera se seveda spreminja s časom, ljudje dobivajo različne fiziognomije, dobijo druga imena. Zdi se mi, da je tekst, kot je vstavljen v knjigo, neenoten, mogoče zato, ker ga nisem napisal v enem zamahu, mogoče zato, ker so ljudje v tem času postali drugačni in so se mi pod roko spreminjali v drugačne kretnje, obraze, njihova dejanja so zgubila pomen, storili so drugačna dejanja. Ne vem natančno, kaj sem hotel povedati. Mogoče sem v začetku še hotel nekaj, potem pa se mi je počasi drobilo, kot bi se material, ki sem ga uporabljal, sproti krušil. Zdi se mi, da sem obstal nekje na sredi, sredi med iluzijami in resničnostjo, nekje na pol poti do obzorja.

Rupel 1968: zavihhek

Iz zapisa je mogoče razločiti modernistično decentralizacijo in desubjektivizacijo modernega subjekta, deloma pa bi lahko razbrali že mešanje ontološkega statusa literarnih in zgodovinskih oseb. Tako ni povsem jasno, ali avtor trdi, da so se spreminjali realni ljudje, ki so mu služili kot »material« za pisanje, ali meri na fiksijske, literarne osebe, ki pa jim v tem primeru znotraj besedila tudi dodeljuje relativno avtonomen status. Ambivalenco med fikcijskim in realnim vzpostavlja že tudi tretja poved, kjer piše o »veri« v ljudi, kakršna sta Tomaž ali Mojca, pri čemer pomenljivo izpušča prvoosebne pripovedovalca Marka, ki ga je torej v tem kontekstu mogoče brati kot njegov alter-ego oziroma kakor da gre, znotraj dokumentarističnosti dela, zanj kot zgodovinsko osebo. Naslovna besedna zveza »na pol poti do obzorja«, razpetost med resničnostjo in iluzijo, neliterarnim in literarnim, se tako kaže ne le kot determinanta literarnih oseb dela, ampak tudi kot temeljni pripovedni postopek romana – *Na pol poti do obzorja* ostaja na pol poti med modernizmom in postmodernizmom.

Desubjektivizacija modernega subjekta

Subjekti v romanu *Na pol poti do obzorja* nimajo prave obstojnosti ali vsebine. Zaradi modernističnih postopkov asociativnosti in jezikovnega ludizma na eni strani ter zgodbenega ludizma, ki se opazno približuje postmodernistični estetiki, bralec literarne osebe, celo prvoosebnega pripovedovalca, ne more dojemati kot zaokrožene osebe. Notranji monolog pripovedovalca je osredotočen zgolj na trenutno dogajanje in senzorične občutke ter skorajda ne prinaša refleksivnih ali spominskih vsebin. Zato bralec tudi njemu težko pripiše kakršne koli individualne ali subjektivne lastnosti. Eksistencialistične teme, ki so jih razbirali recenzenti in ki sem jih omenjal zgoraj, so podane fragmentarno, znotraj pripovedne strukture ne izstopajo določevalno, da bi jih bilo mogoče zanesljivo razumeti kot pomenonosne za celoto.

Tako kot sem ugotavljal že v poglavju o eksistencializmu na Slovenskem, je eksistencialistična vsebina tudi tu znatno odvisna od interpretacije pripovednih postopkov. Poleg občutkov nesmisla, bivanjske praznine, tujstva in tudi absurda, so pomembna tematska jedra še družbena kritika in ljubezen. Pri čemer je tudi slednja relativizirana in ne pomeni važnejšega usrediščenja pripovedovalca. Četudi se namreč zdi, da je ljubezen do Mojce eno od temeljnih jeder zgodbe, jo v sklepu romana nenadoma in brez razlage ozadja kot objekt hrepenenja in ljubezenskih spominov deloma zamenja Jean. Pri tem je seveda povsem mogoče, da je Jean pripovedovalčev izmislek ali samo drugo poimenovanje za Mojco¹⁰⁶, vendar je o tem znotraj pripovedi nemogoče sklepati s kakršno koli gotovostjo. Sklenemo lahko torej, da so subjekti romana razmeroma desubjektivizirani.

Tudi družbena kritika je znotraj desubjektivizacije subjekta podobno distancirana in nereflektirana. Roman v prvem delu prikazuje trenja v uredništvu fiktivne revije *Vidiki*, ki z imenom morda asociira na revijo *Perspektive*, opis dogajanja pa se pokriva z dogajanjem tik pred ukinitvijo *Revije 57*. Zaradi Tomaževega članka o privilegijih

¹⁰⁶ Na to namiguje dogodek iz prvega dela, ko Marko na kuverto s pismom Mojci nalepi izrezano oko angleške manekenke in igralkice Jean Shrimpton (1924), priljubljene v šestdesetih. Toda proti koncu romana pripovedovalec to možnost tudi zanika: »Vse ženske na svetu imenujem Jean. Razen ene. M.« (Rupel 1968: 129).

partijske elite glavni urednik Peter po navodilih Pavla, nekakšnega političnega nadzornika revije, ustavi tiskarske stroje in prepreči izid številke¹⁰⁷. Marko posledično zaradi cenzure izstopi iz uredništva, toda roman ne nudi nobenega vpogleda v njegovo notranjost ali poda njegovega razmišljanja, motivacije, razpoloženja ali občutenja, ne pred ne po tem dogodku. Njegov odnos do dogajanja, ki ga poda v fragmentih dialoga znotraj uredništva, je mogoče razbrati kvečjemu z mankom vsakega odnosa, z distanco in z izogibanjem refleksiji. Pripovedovalec s svojim odzivom očitno šokira tudi samega sebe, kakor da bi jezik govoril mimo njegove subjektivne, zavestne volje: »– Odstopam, sem nenadoma izbruhnil, presenečen nad samim seboj. – Odstopam in ne maram imeti več opravka z V i d i k o m, sem rekel v čisto tišino, nepripravljen na pomen teh besed« (Rupel 1968: 45). Po tem se k dogodku niti ne vrne več, bralec lahko samo sklepa, da je to eden od povodov za njegov odhod. Odstop iz uredništva in odhod v tujino, v obeh primerih torej umik, pobeg iz konfrontacije, sta tudi edini (pasivni) dejanji, ki jih subjekt v romanu izpelje.

Ljubezenski trikotnik v *Na pol poti do obzorja* po eni strani v primerjavi s Smoletovim romanom *Črni dnevi in beli dan* ter Božičevim *Izven* pridobi tragično težo. Po tem ko Mojca nekaj časa koleba med prijateljema Markom in Tomažem, nazadnje, kot je naslovljeno eno od poglavij romana, »odide z Viktorjem«. Tomaž, najbrž zaradi tega in umaknjenega članka, stori samomor, Marko pa po njegovem pogrebu odide v tujino. Po drugi strani desubjektivizacija bistveno prizadeva tudi razmerja znotraj ljubezenskega trikotnika, morda pa je v tem opaziti tudi že zametke t. i. postmodernistične emocionalnosti, celo postmodernega spleena¹⁰⁸. Tako pripovedovalec kot druge literarne osebe ne premorejo čustvene globine in trajnosti razpoloženja. Čeprav se Marko v tujini spominja Mojce, njegova čustvena navezanost do slednje, kot že omenjeno, bistveno ne odstopa od njegovega razmerja z Jean. Kot ugotavlja pripovedovalec za ljubezen do

¹⁰⁷ Za primerjavo naj služi opis Aleša Gabriča (1995: 274) o zaplenjeni številki 5–6 drugega letnika *Revije* 57, oktobra 1958: »V tej številki naj bi izšel tudi članek Jožeta Pučnika z naslovom Naša družbena stvarnost in naše iluzije. Avtor je v njem razvijal teze iz svojih prejšnjih člankov o dvojnosti v družbi, torej o abstraktnih načelih v nasprotju z dejanskim stanjem. Toda Rado Jan se je za vodilne slovenske komuniste bolj izkazal kot pred njim Janez Vrhunc; iz vsebine je izločil sporni Pučnikov članek, še preden so poslali revijo v tiskarno. To je storil potem, ko mu je Boris Zihel v pogovoru svetoval, naj uporabi pravico veta, ki jo ima kot predstavnik izdajatelja v uredniškem odboru.«

¹⁰⁸ Po Alojziji Zupan Sosič (2011: 102) je za postmodernistično emocionalnost značilen »vtis skonstruiranosti in zaigranih čustvenih stanj«, medtem ko je postmoderni spleen stanje, »ki ga najbolj nazorno predstavlja pasivni dolgčas in omrtvičenost postmodernega subjekta, zagledanega v novoveški hedonizem«.

Mojce: »In se vprašuješ, zakaj ljubiš. In ne veš. In je to dokaz, da resnično ljubiš. [...] In nič ni jasno, koga ljubiš, ali te kdo sploh še ljubi ... In vztrajaš v nejasnosti« (Rupel 1968: 47).

Ljubezenska čustva subjekta ne usrediščajo, niti ga ne vežejo na drug subjekt in posredno usrediščajo njega, temveč so toliko ohlapna, da je objekt hrepenenja relativno prosto zamenljiv. Sintagma *Na pol poti do obzorja* zaznamuje bivanjsko stanje subjekta v romanu, ki sizifovsko vztraja na poti, a se zaveda, da bo zmeraj ostal »na pol poti«, saj njegovemu potovanju manjka smiselni cilj, obenem pa ga nedoločno hrepenenje, iskanje žene naprej: »Zakaj ravno sèm, lahko drugam, to je vseeno. [...] Hodiš neprestano, neprestano nekaj zapuščáš. Zdi se ti, da moraš nekaj doseči. Nikdar ostati, vedno vstati in reči: – Zdaj moram proč, oprostite. Vedno tja proti nebu, bitje, ki ga je nekoč bog sunil v zadnjico in rekel: Hodi!« (Rupel 1968: 125). Eksistencialistični motiv sizifovskega vztrajanja se prepleta z motivom ahasverstva, ki je osrednja lastnost (post)moderne subjekta – pri tem pa je potovanje mrtvi tek na mestu: »in vendar potovati, ostati vedno tam, kjer si« (Rupel 1968: 131). Pri tem subjekti romanesknega sveta delujejo kot avtomati, kot reči med rečmi; desubjektivizirani, brez volje in smisla, zapisani smrti, kar avtor navezuje na postmoderne pojem konca zgodovine – tako razmišlja Tomaž, medtem ko se poigrava s pištolo:

– Veš, včasih mislim, da ni čisto nič drugega, kot so samo reči, ki jih vidim razstavljene po izložbah, da so ljudje, ki jih vidim, samo naviti in samo gledajo, kako bojo prestopili lužo, da je to njihov tehnični problem, razumeš, da sploh ne mislijo, kako je potem in zakaj sploh vse to ... In zdi se mi, da vse vem, vse mi postane jasno, ni več zgodovine, ni več revolucij, ni več prepirov, ker imajo vsi prav, samo še smrt se ti zgodi, tako mimogrede, ko si enkrat slabe volje ali je posebno slabo vreme ...

Rupel 1968: 59

Podobno kot na ravni subjekta tudi na ravni pripovednih postopkov in strukture romana ne moremo več natančno ločiti med modernizmom in postmodernizmom. Uvod v roman se igrivo sklicuje na konvencijo o avtorju kot uredniku tujih zapiskov, »pristnega« »dokumenta« kolega Marka B. – podobno kot že v *Menuetu za kitaro* Vitomila Zupana, le da je bila tam ta poteza občutno manj lahkotno igriva. V njem domnevni avtor trdi, da v zapise ni posegal, jih je pa kronološko uredil: osnovni čas dogajanja je označen z 0, preteklost in prihodnost pa se nato iz te točke označujeta s pozitivno (1, 2, 3 ...) oziroma negativno vrednostjo (–1, –2, –3 ...). Natančno branje osnovno strukturo sicer potrди, vendar pa je časovna logika med posameznimi fragmenti kljub temu zabrisana, proti koncu prvega dela pa se avtor z oznakami tudi poigrava, saj uvede še decimalna števila, katerih funkcija ni povsem jasna. V drugem delu to označevanje povsem opusti, ker je tekst »kakorkoli urediti povsem nemogoče« (Rupel 1968: 65), kot trdi v uvodu v drugi del.

Pripovedovalec romana je prvoosebni, vendar je omejena vednost prvoosebnega pripovedovalca, v prvem delu, kjer pripoveduje o izletu Tomaža in Mojce, pri katerem ni prisostvoval, nekajkrat tudi presežena. Pri tem ni jasno, ali gre za obnovo nečesa, kar bi mu lahko povedal Tomaž ali gre za Markovo domišljijisko predstavo. Notranji monolog in fragmentarizacija nadalje modernizirata pripovedni diskurz. Pri tem je za notranji monolog romana značilno, kot že omenjeno, da se osredotoča zlasti na spominske, deloma tudi sanjske vsebine ter splošna razmišljanja o neposredni sodobnosti, ne vrednoti pa dogajanja ter ne zaokrožuje pripovedovalca v smislu prikaza njegovega notranjega doživljanja, vrednotenja, reakcij na dogodke, ki jim je priča.

V ciklični strukturi romana kot celote, kjer se konec očitno povezuje z začetkom, je deloma že prisotna postmodernistična metafikcija, pa tudi zasnitek motiva teorije zarote, ki ga bo avtor nadalje razvijal v naslednjih romanih. Zadnje poglavje romana je naslovljeno z *Orešje*, ki je stalen motiv, prostor, celo utopija Ruplovih romanov, v katerem se pravljичni elementi mešajo s fantastičnimi, grotesknimi in parodičnimi. Pripovedovalec in neimenovana ženska načrtujeta, da bosta »naskočila« Orešje, hkrati pa

ju je strah agentov, temnih sil, ki ju očitno ogrožajo. Nekdo potrka na vrata in Marko se jih nameni odpreti: »Zdaj odprem vrata, bodi pripravljena, zdaj bodo vdrli noter ... Soba je mirna, vse je na svojem mestu, knjige so tam papir, pisalni stroj, vse ... zdaj!« (Rupel 1968: 132). Omemba »knjig«, »papirja«, »pisalnega stroja« v zadnji povedi se zdi manj naključna, če jo povežemo z začetkom romana in motiv vrat dojemamo kot motiv prehoda v tekst, na kar namiguje začetek romana. »– Ste pripravljeni? me sprašuje nekdo, pa ne vem, odkod in zakaj. – Ste pripravljeni? Resnično? Neka oseba, ki je daleč zunaj mene, čisto zadaj ali čisto zgoraj« (Rupel 1968: 7). V nadaljevanju to osebo imenuje tudi »bog«, kar bi lahko bil namig na zgodovinskega avtorja, ki je v personalni pripovedi tisti začetni in končni agent teksta. Motiv je še šibek in modernistično zabrisan, interpretacijo pa deloma potrjuje medbesedilno navezovanje na Joyceovo *Finneganovo prebujenje* (1939).

Poglavje *Finnegan* je umeščeno nekako v samo sredo romana. Sestavljeno je ciklično, tako da se zadnja poved ne zaključi, ampak se nadaljuje v prvi povedi poglavja, ki nima začetka. Ne ponavlja pa samo strukture Joyceovega romana in njegove asociacijske notranje urejenosti, pač pa tudi eksperimentalno podobo njegovega jezika. Na jezikovni ravni tako svobodno spaja posamezne besede v sklope (»pravdobrojezika«); vnaša značilnosti pogovornega jezika (»pa pride rokefelr pa reče jes mam strašn sjajno tičico u sedmem nadstropju«); vnaša besedišče iz angleškega jezika, ki ga lahko razumemo tudi kot fragmentarno kolažiranje dialoga s cimrom Rockefellerjem; pripoved razpada v nekakšno verzno, elipsasto obliko; pojavlja se letrizem (»ne zamolči te velike zgodovinske resnice, ki kjhrtzu, prmntzetzg257uhjertpščekstj f heirnxmrjsirmsmyxeewiqpršwimdkur«) itd. (Rupel 1968: 78). V odlomku tudi večkrat omenja Joycea in njegov roman, o katerem se očitno pogovarjata z Rockefellerjem, tako da se odlomek že približuje postmodernističnem parodiranju.

Podobno že postmodernistično deluje začetek drugega dela romana, ki je napisan kot filmski scenarij, v katerem Mojca očitno zamudi Markov vlak, ki ravno odpelje s postaje. Motiv odhoda z vlakom, ki vnaša suspenz v romantični zaplet je sicer prisoten tudi v filmu, ki si ga pripovedovalec in Mojca ogledata v kinu – po kratkem opisu dogajanja je namreč mogoče sklepati, da gre za film *Moški in ženska* (*Un homme et une femme*) iz leta 1966, režiserja Clauda Leloucha. V njem junak, avtomobilski dirkač, na koncu filma

prehiti vlak, s katerim ga je v trenutku slabosti zapustila ženska junakinja, ter se na njeni končni postaji ponovno združi z njo. Na ta način bi lahko Ruplovo navezavo prizora z vlakom na film razumeli kot ironično sprevračanje konvencij srečnega konca romantičnega žanra. Obenem pa se roman medbesedilno navezuje tudi na osnovni zaplet filma – največjo oviro izpolnitvi ljubezni junakov filma namreč predstavlja smrt njunih prejšnjih partnerjev, njuno vdovstvo. V kontekstu tega je mogoče razumeti, da je tudi Markovo razmerje z Mojco po smrti Tomaža nemogoče.

Čeprav se postmodernistični elementi morda še ne združujejo v izoblikovano podobo, ki bi resno problematizirala fikcijsko naravo realnosti, pa že pomembno vplivajo na interpretacijo oziroma celostno doživljanje romana. Če se zdi, da lahko desubjektivizacijo subjekta še tesneje povežemo z modernizmom, modernistične pripovedne postopke že rekontekstualizira postmodernistična perspektiva ter nekateri elementi postmodernistične metafikcije in medbesedilnosti. Na tem mestu lahko torej sklenem, da je v romanu *Na pol poti do obzorja* meja med modernizmom in postmodernizmom že izredno težko določljiva in prepustna.

JOŽE SNOJ (1934)

Jože Snoj je v obravnavanem obdobju poleg zbirk poezije in kratke proze izdal tri romane: *Hodnik* (1969), *Negativ Gojka Mrča* (1971) in *Jožef ali zgodnje odkrivanje srčnega raka* (1978). Po Kosu (2001: 386) že njegova poezija v šestdesetih in sedemdesetih pripada »bolj ali manj izrazitemu modernizmu«. V svojem pregledu med njegovimi romani, izdanimi do osemdesetih, omenja sicer samo zadnje naštetega, *Jožef ali zgodnje odkrivanje srčnega raka*, ki pa ga z gotovostjo postavlja v modernizem. Z naslednjimi romani, od *Gavžen hriba* (1982) naprej, Snoj po Kosu (2001: 395) že izstopa iz modernizma, pri čemer ohranja nekatere modernistične postopke, a vsebinsko že išče »metafizično-religiozni temelj«. Razen te omembe pri Kosu je v literarnozgodovinskih razpravah Snojevim romanom posvečenega le malo prostora, posebno v starejših pregledih. Manko resne obravnave njegovih prvih dveh romanov je mogoče pripisati več dejavnikom; od radikalnosti njegovih modernističnih postopkov do deloma vprašljive kvalitete¹⁰⁹, vendar pa kot sekundarnega vzroka najbrž ni povsem zanemariti niti posledic ideološke spornosti avtorja in njegove proze v družbeno-zgodovinskem kontekstu Jugoslavije.

Kot sorodnik belogardista ter kot pričevalec o medvojnem in povojnem nasilju nad političnimi nasprotniki je imel Jože Snoj z oblastmi težave že pri izdaji prvenca, pesniške zbirke *Mlin stooki* iz leta 1963. Vsebovala je pesem z naslovom *Ure starih vojakov* z verzom »in zvezda ni več rdeča«. Ko so ga pri Cankarjevi založbi zavrnili, je tako kot Dane Zajc (*Požgana trava*, 1958) in Venio Taufer (*Svinčene zvezde*, 1958) poskusil v samozaložbi, vendar pa so mu rokopis iz tiskarne brez obrazložitve vrnili. Zbirko je kasneje izdal pri Založbi Obzorja, ki sem jo v kontekstu nekakšne »hišne založbe« slovenskega modernizma že omenjal, vendar po njegovih besedah močno spremenjeno. Odločitev za modernistične pesniške in pripovedne postopke je bila tako deloma tudi zavestna, v nameri, da bi delovala »varovalno« (navednice avtorjeve) pred oblastjo. V ta namen je v romanu *Hodnik* »preskušal težko razberljivo zapisovanje joyceovskega "toka zavesti" kot ene od prvin modernega evropskega romana« (v Vrbnjak 2012: 9).

¹⁰⁹ Z ne/kvaliteto romanov se v tej nalogi sicer ne ukvarjam neposredno, četudi je bil tudi to eden od kriterijev izbire romanov znotraj posameznega opusa, vendar pa ne prevladujoči. Nekvalitetni elementi Snojevega romanesknega opusa so izraziti zlasti v stereotipnih podobah ženske.

Vse tri zgoraj naštete romane lahko po podrobnem branju uvrstim med modernistične. Ker gre za eno doslednejših rab toka zavesti, sem za analizo izbral romaneskni prvenec *Hodnik*, ki ustreza tudi kriteriju, da se v njem kažejo že vse značilne prvine Snojeve prozne pisave. Kot drugega sem izbral *Negativ Gojka Mrča*, zaradi motivno-tematskih sorodnosti z romani nekaterih drugih avtorjev, ki omogočajo pomenonosno primerjavo. Izpustil sem roman *Jožef ali zgodnje odkrivanje srčnega raka*, v katerega se vpletajo že nekatere poteze postmodernističnega romana (elementi postmodernistične metafikcijskosti, žanrski sinkretizem z znanstveno-fantastičnim in romanom teorije zarote itd.). V romanu se sicer skozi tok zavesti prvoosebnega pripovedovalca Jožefa povezujeta dve realnosti; pripovedovalčeva sodobnost, v kateri je bil tarča oblastniškega nasilja, in prividni biblični Egipt, ki tako postane alegorija sedanjosti; v njuni vmesnosti pa prihaja do modernistične desubjektivizacije subjekta.

Hodnik: roman (1969)

Hodnik je po avtorjevih besedah prvi roman iz trilogije na temo revolucije¹¹⁰. Glede na dosledno in ekstenzivno rabo notranjega monologa oziroma toka zavesti gre za prvi pravi »roman toka zavesti« pri nas. To je reflektirala tudi sočasna literarna kritika. Dimitrij Rupel (1970: 239) je ob *Hodniku* razmišljal o tem, da zgodbe romana ni mogoče povzeti celostno, saj sta oblika in struktura njegov neločljivi del. Toda kljub temu, da je avtor »zabrisal meje in strnil svetove, nivoje«, je v romanu mogoče ločiti »asociativno, psihološko precejeno plast od plasti "dogajanja" hodnika«. Še vedno lahko torej iz pripovedi razberemo prostorsko-časovno ozadje in temeljni bivanjski položaj subjekta. Neimenovani prvoosebni pripovedovalec po hudi prometni nesreči, morda tudi v smrtni agoniji, zaradi prenatrpanosti obtiči na hodniku bolnišnice. Okrnjena zaznava okolice in dogajanja se asociacijsko meša s spomini, blodnjami in sanjami. Duševno dogajanje se zgošča okoli erotike ter motivov smrti in vojne, pri čemer pripovedovalec posega tudi v nekakšno plast arhetipskih, kolektivnih spominov človeštva.

¹¹⁰ Trilogijo sestavljata poleg hodnika romana *Gavžen hrib: roman o vojnem otroštvu* (2005) in *Fuga v križu* (1986) (glej spletno stran avtorja: <http://www2.arnes.si/~jsnoj2/index.htm>).

Desubjektivizacija subjekta

Tudi recenzija Jožeta Horvata v *Sodobnosti* iz 1970. leta se je poleg že citirane Ruplove osredotočala zlasti na analizo pripovednih postopkov, iz česar pa je speljevala tudi širše sklepe o subjektu romana. Horvat (1970: 932) je tako posredno izpostavil, da *Hodnik* simulira drugačno, to je netradicionalno oziroma moderno zavest. Pripoved je po njegovem namreč oblikovana tako, da jo »tradicionalna zavest s težavo dojema in reflektira«. Pri tem sicer ne rabi termina »tok zavesti«, toda postopek opiše točno v tem smislu: »prepovedovavec oziroma avtor nista mirujoča točka, skozi katero bi mirno tekkel čas«, ampak se čas razveji na »več ravnin«. Zaradi tega je hodnik »prostor, iz katerega se odpirajo vrata v različne, nepredvidene trenutke zgodovine«. Gre torej za rabo asociacijske logike, ki s svojo *pretočnostjo* prekinja konvencije realističnega pripovednega diskurza in desubjektivizira subjekt romana. Uvodni odstavek romana je tako mogoče razumeti kot avtorefleksijo pripovednega postopka:

Končno vem, kaj je tam, kjer se hodnik zoži in stemni v nerazločno, res, precej utrujajoče, nestrpno ščemeče stičišče, če se ostro zagledaš vanj. Tam sem jaz. Ves je obložen z nekakšnimi motno mehкими oblogami, sivo progastimi; diše po popačenem gumiju, a tople so, skoraj znojne. Po notranji steni je očitno izolirana ta cev, zato je v njej malo zatohlo, malo omamno. Če bi sploh bila cev, pa ni, ker se zdaj nenadoma širi na vse strani na široko in komaj rahlo izbočeno. Kakor da je krogla; in stene ne popokajo, ker so obložene s tistim popačenim gumijem, in so le čedalje tanjše, manj motne, bolj svetle, že za spoznanje svetlikavo od znoja, ki seda nanje. Še dobro — čeprav sem tam, neskončno daleč, nisem na koncu cevi, na obodu krogle sem. A kaj, ko lahko vsak hip zdrsnem, se zatočim, padem, čeprav ne padam navpično navzdol, pomiri se, ne moreš pasti. Ob rahlo in na široko izbočeni, mehko motni, malo drsljivi steni sem v neskončnem popačenem padanju.

Snoj 1969: 5

Hodnik je metafora pripovedovalčeve zavesti. Lastni jaz pripovedovalec locira na »obod krogle«, »njegovo« stanje pa dojema kot »neskončno popačeno padanje«. Tok zavesti oziroma asociacijski pripovedni postopki so torej posledica poškodbe v prometni nesreči, ko pripovedovalec pada iz polzavedanja v sanje in privide, morda celo predsmrtne blodnje in gre za padanje proti smrti. Ne gre torej za joyceovski tok zavesti kot tipičnega stanja

modernega človeka, ampak za tok zavesti kot ekstremno stanje. Slednje je, kot je mogoče sklepati po analizi, povsem značilno za slovenski modernistični roman, hkrati pa je s tem dodatno poudarjena funkcija desubjektivizacije subjekta. Pripovedovalčev položaj fragmentira realnost dogajanja okrog njega in ga meša s fantazijskimi in spominskimi realnostmi, ki ga decentralizirajo. Značilno zanj je tudi njegovo razkosano dojemanje drugih subjektov na hodniku, dodatno pogojeno z njegovo fizično umeščenostjo v prostor – hodnik opazuje leže na postelji. Opis bolniške sestre, ki ga na prvih straneh vozi na vozičku oziroma hodi ob njem, prehaja od detajlnega opisa posameznih delov njenega telesa (»tam, kjer vrh čevljev rahlo stiska zoženi nogi nad gležnjem«; Snoj 1969: 6) v spomine na njegovo partnerico, do katere goji ambivalentna občutja.

Subjekt nadalje decentralizira nekakšna mitska, pravljicična fantazija, plast arhetipskega spomina, v katero *pade*. Tej realnosti vlada božanski par, Boguda, »bog vseh samcev in pol življenja«, in Baja, »druga polovica življenja, nevidna drsljiva slast« (Snoj 1969: 20), stereotipno zarisan moški in ženski princip, ki ga na zemlji zastopata oziroma ju obredno ponavljata Svig in Gho. Na tej mitični, pravljicični realnosti pripovedovalec očitno odigra svoje zasebno erotično razmerje z žensko, ki ga je zapustila, hkrati pa se med »ljudstvi z oblakov« in »možmi-lovci« metaforično odigra bratomorna vojna med domobransko vojsko in OF. Oba pri tem zastopana gona, erotični gon in gon smrti, sta tisti primarni sili, ki posameznika povezujeta tako z lastnimi predniki kot, še globlje, z njegovo prvobitno živalsko naravo ter na ta način prestopata prostor in čas ter posamezno zavest v nekakšno pred-zavestno, primitivno stanje. V *Hodniku* je vojna oziroma nasilje osnovna oblika družbenih odnosov, nasilje pa je tudi temeljna resnica spolnega akta:

Kako naj te objamem, četveronožci ne znajo objemati, kosti bi si polomili, pleča bi se jim spahnila. Z ustnicami ne bom nikoli našel tvojih ustnic. Ubil te bom, Gho, če mi ne pokažeš obraza, z zobmi ti bom združil tilnik. Tega edino še dosežem in rep iz razcepljenega modrasa mi biča bedra. Pozvanjam s težo svojih zglajenih kamnov med bedri in ovnovska bolečina mi ob vsakem poskoku zatrga drob. Nočeš mi darovati svojega široko odprtega zatrganega pogleda. Kakor žival se ponujaš na vseh štirih stoječa in nočeš, da bi se v njih nabrala kapnica sramu in srečnih solz.

Snoj 1969: 28–29

Motiv večnosti vojne oziroma zgodovine kot verige nasilja povezuje Snojev roman z Božičevimi. Možje-lovci niso poosebljeno zlo, ampak navadni posamezniki, ki se nenadoma, zaradi zgodovinskih okoliščin in priložnosti spremenijo v morilce: »ravno tako kot vsi drugi pasejo živad, talijo rudo, poležavajo po kočah, vse ravno tako kot vsi. Naenkrat, na vsake toliko časa, pa se odplazijo v goščo, se namažejo po obrazu z ogljem in hudičevo barvo, se okrdelijo in začno pobijati« (Snoj 1969: 38). Podobno kot pri Božiču subjekt do tega spoznanja vodi izkušnja druge svetovne vojne, ko se je rešil iz živinskih vagonov, ki so bili namenjeni pred eksekucijske vode povojnih oblasti. Človeško razčlovečenje se tudi tu, ker gre ne nazadnje za *locus communis*, povezuje z obravnavanjem človeka kot klavne živali, kot goveda, kar obenem priklicuje industrijski način pobijanja v moderni vojni in razčlovečenje njenih žrtev.

Vsaka individualnost subjektov se v takem svetu izgubi, subjektom je odvzeta subjek(tiv)nost – se desubjektivizirajo. Ljudje, natrpani v vagone, ki jih vozijo na morišče, se tako v romanu primejo v »človeško goščo«, ki ji je odvzeto vsako dostojanstvo: »Najhuje pri vsem tem pa je, da se dejansko počutimo sramotne, ne osramočeno« (Snoj 1969: 44). Življenjski smisel subjektov se zoži na boj za preživetje, nadaljnje nasilje, kar žrtev na neki univerzalni ravni izenači z njenim rabljem, seveda tudi zaradi posledične retrospektivne krivde preživelega: »Zmandram se, slep kot groza, nanj, in nekaj počī. Morda hrbtenica, mogoče deska v tleh pod dvojno težo, razžrta od nekakšnih kemikalij. Storim to, kar so storili že vsi pred menoj, naši in njihovi, oboji – *stojim na pšenično motni polentasti glavi*« (Snoj 1969: 50). Povezava med ozkim prostorom vagona in hodnika ter slednjega z zavestjo pripovedovalca vnaša v roman še dodatne eksistencialistične konotacije človeške zavesti kot tragične ujetosti.

Poleg eksplicitne pripovedi o vagonih smrti, Snoj o povojnih množičnih pobojih ter o molku, ki jih je obkrožal, spregovori, kot že nakazano, tudi skozi mitično zgodbo o možeh-lovcih. Čeprav je motiv zakrit z modernističnimi pripovednimi postopki, pa je vsaj iz časovne distance jasno razberljiv: npr. »Kdor se lovцем ne zna ali ne more pridružiti, konča v breznu. O tem breznu pri nas nihče ničesar ne ve, ker o njem preprosto ne govorimo. Obstaja samo za nas. Iz njega se redimo, okrog njega smo sklenjeni, drug pred drugim smo si ga krivi.« (Snoj 1969: 62). Prisotnost motiva je morda, kot že omenjeno,

tudi eden od razlogov, zakaj *Hodnik* ni doživel natančnejših obravnav literarne zgodovine, čeprav po radikalnosti modernističnih postopkov izstopa iz dotedanjega romanopisja¹¹¹. Posebno, če ga primerjamo z ednim drugim slovenskim modernističnim romanom, ki tematizira ideološki spopad med drugo svetovno vojno z »druge« strani, romanom *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča, pa se v povezavi s tem ni mogoče izogniti niti ugotovitvi o določeni »retoriki nedolžnosti«.

Namreč, v obeh romanih je očitno izogibanje tako jasni povezavi osrednjega junaka z domobranstvom kot širši kontekstualizaciji slednjega, ki ostaja zgolj na ravni bolj ali manj posredne omembe. Kot ugotavlja že Jože Horvat (1970: 933), je pripovedovalec, enako kot Simčičeva osrednja literarna oseba, nadideološki oziroma ni ideološko opredeljen: »njegovo bivanje pri belih nima nobene idejne podlage, do njih se ne opredeljuje, pri njih se je znašel tako rekoč po naključju, zato pa jih je nazadnje lahko brez krivde zapustil«. V tej »ideološki nedolžnosti« junaka, relativizaciji njegove ideološke povezave lahko torej razberemo tudi posredno stereotipno črno-belo slikanje protagonista kot zgolj žrtve.

Modernizacija pripovednega diskurza

Kot sem že zapisal, gre pri romanu *Hodnik* za najbolj dosledno, ekstenzivno in zaokroženo rabo notranjega monologa oziroma toka zavesti, zaradi česar je to prvi pravi »roman toka zavesti« v slovenščini. Celoten roman, od začetka do konca, je en sam notranji monolog; vsebina zavesti težko poškodovanega ali celo umirajočega ranjenca. V toku zavesti pripovedovalca se izmenjujejo različne plasti njegove notranje realnosti – od fragmentarnega zaznavanja sedanjosti, ko leži na bolnišničnem hodniku, do spomina, katerega jedro sta travmatični spomin na pobeg iz vagona, polnega ujetnikov, ter na propadlo ljubezensko razmerje, do pol-zavestnega oziroma nezavednega arhetipskega spomina, prežetega s fantastičnimi elementi. Gre torej za opis mejnega psihološkega in eksistencialnega stanja, ko je zaznavanje realnosti zaradi prometne nesreče

¹¹¹ Tudi obe recenziji se neposrednemu izpostavljanju motiva izogneta. Rupel (1979: 238–239) sopostavlja »vložke belogardističnega problema, jetniškega transporta«, ne da bi obe stvari jasneje povezal v enoten motiv; Horvat (1970: 932) omenja »vagone smrti« in pripovedovalčevo »bivanje pri belih«, ki ju je tako mogoče smiselno povezati, čeprav tega sam ne stori.

pripovedovalca in torej njegovega ne povsem zavestnega ali budnega stanja okrnjeno in zmedeno, zaradi česar ne zaznamuje prehodov oziroma ne ločuje med več ravninami realnosti – tok zavesti je tu torej motiviran z nesrečo, porušenjem »normalne« zavesti, kar je značilno predvsem za predjoyceovsko rabo toka zavesti. Pripoved posledično nezaznamovano prehaja med prostori in časi, ki se med sabo pogosto stapljajo. Notranji monolog je tako v funkciji desubjektivizacije subjekta.

Poleg notranjega monologa je v romanu opaziti še kolažiranje oziroma montažiranje: v pripoved je npr. vpletena novica iz črne kronike. Značilna za Snojevo pisavo je tudi stilizacija, pogosto že lirizacija oziroma poetizacija; prozni tok deloma ureja načelo ritmizacije, različne stopnje in načini ponavljanja itd. Najbolj zgoščeno se lirizacija, skupaj z izrazitejšo metaforizacijo in simbolizacijo pojavlja v »arhetipskih« odlomkih, deloma zaradi posnemanja diskurza mita, deloma pa tudi zaradi erotične vsebine, ki sama po sebi zahteva dodatno sublimacijo. Večino naštetih značilnosti lirizacije je mogoče razbrati v spodaj citiranem odlomku:

Zelena planota je resnica in nazobčani grebeni njenih robov so tudi resnica. Ta resnica traja in traja. Pljusk vetra iz doline pa je kratkotrajna resnica, najsi butne navzgor iz čada in megle, iz glasov nevidne reke, ali pa se, v jasnem, odsune do njih, ki so ljudstvo oblakov, od samih drobno migetajočih vršičkov smrek, ki so velika skrivnost tam spodaj, ker jih ni mogoče prešteti, pa čeprav so tako razločni, da bi se jih hotel dotikati in dotikati.

Snoj 1969: 19

Negativ Gojka Mrča: roman (1971)

Roman *Negativ Gojka Mrča* je po avtorju prvi iz tetralogije na temo porevolucijskega časa.¹¹² Zanj je Jože Snoj prejel nagrado Prešernovega sklada. Sprotni ocenjevalci so se osredotočali predvsem na pripovedne postopke, saj je roman v primerjavi s *Hodnikom* še radikalnejši v svojem odmiku od pregledne zgodbe, ki jo dodatno zabrisuje vnašanje drugih perspektiv. Rupel (1971: 242) ga opisuje z besedami: »mali literarni pekel, kjer nas ne mučijo peklenski prizori in dramatične situacije, temveč zamotane formulacije sicer dobro znanih pokrajin vsakdanjega življenja«. Tudi v tej nemotiviranosti pripovedne tehnike toka zavesti s kakšnim razvidnim robnim stanjem zavesti (razen zavedanja o materialnosti, ničnosti eksistence) se Snojev drugi roman razlikuje od prvenca. Horvat (1971: 1048) temu dodaja ugotovitev o razbitju »monološke strukture romana«, ki je posledica »destrukcije tradicionalnega prostora in časa« ter fragmentarnosti (»konglomerat drobcev«).

Zgodba romana se osredotoča na kariero mladega novinarja in kasneje urednika Gojka Mrča, karierista, ki vzame podkupnino od nekega podjetja v zameno za naročeno reportažo. Toda vse večji metafizični nihilizem in radikalna razdvojenost, ki jo čuti med sabo in svetom, ga vodita do končnega samomora. Roman lahko žanrsko označimo kot eksistencialistični, erotični, pa tudi družbeno-kritični roman, v ospredju katerega je novinar oziroma novinarstvo – in na ta način prikazuje razkol med medijsko podobo sveta in njegovo resnico. V romanu je sicer poleg metafizičnega nihilizma prisotno tudi iskanje »religiozno-metafizičnega temelja«, ki je po Kosu, kot sem že zapisal, značilno posebno za Snojeve romane po letu 1980, vendar pa je to iskanje v *Negativu Gojka Mrča* umeščeno znotraj značilno modernističnega konteksta. Proces desubjektivizacije subjekta poteka pri tem na obeh ravneh: skozi notranji monolog oziroma tok zavesti ter skozi motivno-tematsko raven, na kateri posebno izpostavljam motiv raztelesenja, ki je soroden temu iz *Potovanja na konec pomladi* Vitomila Zupana, a ima v *Negativu Gojka Mrča* še radikalnejšo, bolj groteskno podobo.

¹¹² Tetralogijo sestavljajo poleg *Negativa Gojka Mrča* še romani *Jožef*, *Noetova bajta: romanet* (1997) in *Gospod Pepi ali Zgodnje iskanje imena* (2000) (glej spletno stran avtorja: <http://www2.arnes.si/~jsnoj2/index.htm>).

Razpoloženje in osrednjo temo romana napoveduje že njegov začetek. Osrednja literarna oseba, ki ga kasneje prepoznamo kot naslovnega Gojka Mrča, stopa po blatnem in mokrem mestu, v katerem si umaže svoje nove čevlje in obleko. Blato dojema kot živo stvar, nekakšnega nesubjekta: »je posebna, na vsakem delčku svojega telesa goltajoča in gledajoča in prisluškujoča in plodeča se živalska vrsta« (Snoj 1971: 24). Požirajoče blato metaforično zaznamuje moralni padec Gojka Mrča, ki je sicer nakazan že v njegovem priimku, ki se konotativno veže na mrk, odtegnitev svetlobe. Na svoji poti po mestu Mrč naleti na delavce, ki z macolami stolčejo luknjo v nekakšen betonski kanal, v katerega se nato spusti eden od njih in tam obtiči na rokah, drugi pa ga nekaj časa pustijo viseti tam, preden mu družno pomagajo. Delavec v luknji kaže na Gojka in kliče »Poglejte, človek!« (Snoj 1971: 27), kar je referenca na biblijski *Ecce homo*, s katerim Pilat mučenega in ponižanega Kristusa napove množici, ki zahteva njegovo križanje. Širše z njim, posebno v dvajsetem stoletju, označujemo tragično eksistencialno stanje človeka oziroma človeštva. Absurdna situacija visenja delavca v luknjo, kamor je šel prostovoljno in po svoji volji, deluje kot simbol za absurдни položaj človeka, ki se oklepa življenja na stalno prisotnem robu smrti.

Zvečer se Gojko Mrč vrne k luknji, za katero ni povsem jasno, s kakšnim namenom so jo delavci sploh naredili, in razmišlja o samomoru ter nesmiselnosti sveta. Absurdnost sveta poveže s človeško naravo, to je človeškostjo ter humanizmom. Tako kot pri Smoletu in Božiču je torej tudi pri Snoju prepoznavna eksistencialistična tema zavesti kot problema. Človek kot zavestno bitje je tisti, ki bivanje v svetu prepozna kot nesmiselno, je torej *nosilec nesmisla*. Zavest mu preprečuje, da bi užival življenje, kot je to znal v prazgodovini, do razkola med življenjem in človekom pa je prišlo, ko se je človek v humanizmu postavil na mesto boga:

Odprtina z vso tisto po gumijasto in opankarsko gomazečo človeško gnečo je bila brez smisla; ta tukaj, v vsej gluhi neobljudenosti, pa kakega smisla sploh ne potrebuje. To je, da, da kar obstaja, da kar je. Samo zato je tudi svet nesmiseln, ker je vsa človeška polomija na njem nesmiselna. Če ne maraš nesmiselnega sveta, si odmisli nesmiselne ljudi na njem, pa ti bo odleglo. Jaz, povem

razločno in s premislekom, nočem sveta, ki bi bil nesmiseln. Jaz ga hočem uživati. Svet, ne ljudi, Če bi ostali ljudožerci, bi lahko na njem v te hranilne namene upošteval tudi ljudi. Odkar smo se odvadili jesti svojo živalsko vrsto, odkar smo smisel boja za obstanek s samoprevaro o svoji višji vrednosti spremenili v nesmisel večnega bivanja, od tega slavnega začetka zmeraj bolj slavnega humanizma, ne sodimo več v svet. Fantastična zmaga s kaj klavnimi posledicami.

Snoj 1971: 53

Metafizični nihilizem, ki ga predpostavlja v teh razmišljanjih, že zanika koncept subjekta kot nosilca smisla in začenja procese desubjektivizacije, četudi je še prepreden z dvomom. Gojko Mrč tako premišljuje tudi o »morju zavesti«, ki zaobjema »vse možne položaje in razmerja stvari in ljudi« (Snoj 1971: 52), to je torej nekakšna temeljna, kozmična zavest, ki izenačuje vso živo in neživo naravo – subjekt v njej je »misleči kamen«. Vendar pa Mrč neprestano niha med vero v obstoj morja zavesti in prepričanjem, da gre zgolj za fantazijo. Ambivalentnost se tudi s pomočjo ironije okrepi v zaključku romana in gradi dramatično napet odprti konec, kar je tipično za slovenski modernistični roman. Takrat Mrč pred odločitvijo za smrt, kot nekakšno mantro, molitev ali celo prošnjo, trikrat ponovi stavek: »Brez Njegove volje še list ne pade z drevesa« (Snoj 1971: 250). Toda to stori po tem, ko je sam utrgal list s hrasta – zato lahko njegovo dejanje beremo hkrati kot dejanje upora Njegovi volji in poskus priklica Njegove volje v lastno dejanje. Poleg tega že naslednji stavek obstoj višje volje znova zanika oziroma ga prevrednoti: »Kje si, satan, Računalnik Računalnika Računalnikov?« (Snoj 1971: 250). V računskem stroju, ki ga postavlja na mesto transcendence, lahko prepoznamo ponavljajoči se motiv nečloveškosti, mehanskosti volje, ki decentralizira subjekt, njegovo eksistenco pa v tem primeru obsoja na nesmisel, absurd. V romanu torej procesi desubjektivizacije zajemajo tako subjekt v odnosu do vrednostno pozitivnega morja zavesti kot do vrednostno negativne mehanične transcendence – položaj napetosti in razdvojenosti med dvema desubjektivizacijama, ki je značilen tako za modernizem sploh kot za slovenski modernistični roman.

Zunanjo spodbudo za dejavno sprejetje ničla oziroma samomor dobi Gojko na koncu romana, ko sliši za »bratovščino Niča« (Snoj 1971: 230) oziroma morda celo prejme pismo od njihovega člana Ducka, ki je storil samomor v prometni nesreči. Gre za nekakšno verižno pismo, ki ga samomorilec pred dejanjem pošlje naprej nekomu, ki ga je določil za svojega »naslednika«. Gojko ga na koncu romana napiše in pošlje samemu

sebi. S tem samomor označi kot »najvišje dejanje svoje neodvisne volje«, s katerim »potrdi svojo neprostovoljno pripadnost Niču« (Snoj 1971: 250). Na eni strani gre torej za samomor kot edino svobodno dejanje, ki je možno v svetu brez transcendence in zapisanosti niču, po drugi strani pa gre v prekinitvi verige pisem morda tudi za nekakšen odrešenjski poskus, privzemanje Kristusove vloge, ki je bila evocirana že z motivom *Ecce homo*. Kljub tej drugi možnosti pa se je strinjati s Horvatom (1971: 1047), da Mrčev prostovoljni konec [...] ni "smiseln", pač pa brezupen«. Subjekt po zlomu humanizma, ki je skušal nadomestiti transcendenco ter svetu in človeku v njem dajati smisel, ne more biti več subjekt, zato je njegov edini logični izhod samomor. Nesmiselnost sveta je obenem znotraj družbene kritike romana prikazana tudi kot nemoralna, umazana.

Proces desubjektivizacije je na motivni ravni prisoten že v Mrčevi obsedenosti z Duckom, ki ga po njegovi smrti *ponotranji*, ga začne nagovarjati kot svojo drugo osebnost, da Duck na ta način *pooseblja* njegovo razdvojenost (Rupel 1971: 242 piše o »shizoidnem bivanju«). Še toliko eksplicitnejša pa je desubjektivizacija subjekta v motivu raztelesenja, eksplozije telesa, ki sem ga omenil že pri Zupanovem *Potovanju na konec pomladi*. V *Negativu Gojka Mrča* se slednji v nadaljevanju poveže še z motivom potujenih, avtomatiziranih delov telesa. Prizor je detajlno popisano in učinkuje fantastično groteskno, celo tragikomično, kot pri Zupanu pa je tudi pri Snoju raztelesenje človeka pravzaprav tudi poudarjanje njegove telesnosti, ki znotraj javne, malomeščanske morale deluje obsceno – v slednjem tako proti raztelesenemu Mrču posredujejo miličniki:

Zunaj, na poti do bližnje restavracije, ga je razrezala steklena svetloba.

Najprej vse telo na tri, štiri skoraj enako velike dele. Ti so se še nekaj časa oziroma še nekaj metrov iskali med seboj in tako se je menda zgodilo, da je ena izmed rok z delom pleč omahovaje in opotekaje se podpirala eno izmed nog, oziroma da je bilo lepo vidno, kako nohti njenih prstov opazno modrijo zaradi krčevitega prijema in hkratnega, prijem slabečega odtekanja krvi. Glavo je, ker je z neokretnimi mesnatimi prstnimi blazinicami ni mogla pravočasno zagrabit, recimo za redke, pa zato negovano postrizene lase, nadzorovala nekaj trenutkov druga noga tako, da je sem in tja z mučnim spodnašanjem same sebe brcnila vanjo ter pri tem sama vsakič mučno ploskala ob tla. Eno oko se je pri tem razlilo, mogoče je bil kriv od nekdanj grdo zviti in otiščan palec, posledica zmeraj premajhne obutve, toda na pločniku ni ostalo sluzi niti za golobje jajce. Ko je glava pod rdeče obarvano varnostno ograjico čmoknila v čisto po naključju odprt kanal na robu

pločnika, tako da je brizg gnile vode iz jaška rahlo poškropil bele platnene hlače nekega mimoidočega, je ta noga odprtino sicer zadnji hip preskočila, ni pa, seveda, sredi tega krčevitega poskoka mogla obračati pozornosti na cestni promet in tako se je z vso slepo silo vrgla pod kolesa mimo drvečega avtomobila, kajti eno oko iz glave je bilo, kot že ugotovljeno, razlito na pločniku, drugo pa je medtem strašansko pekel z amoniakom, metanom in drugimi plini prenasičen vzduh v kanalu.

[...]

Temu delu, če bi mu zaradi raznolikosti organov smeli sploh tako reči, pa se je po prvi grobi raztelesitvi Gojka Mrča godilo najbrž še najbolje. Dokaz za to bi utegnil tičati v dejstvu, da se je roka, potem ko je prva smrtna bolečina pojenjala, začela igrati s spolovilom, in sicer tako, da ga je strahotno razpotegnjenega in iztanjenega, nenehno ovijala okoli prstov. Tako dolgo, dokler ni pristopil službujoči miličnik in ukrepal v smislu člena o javnem redu in javnem obnašanju državljanov. Zažvižgal je tudi na piščalko in velel dvema kolegoma, ki sta pritekla z bližnjega križišča, naj aretirata tudi roko in nogo, ki sta se znova ujeli in znova začeli podpirati in ki sta pravkar opotekaje se zavijali v bližnji lokal ter s svojimi krvavimi površinami močno pomazali steklena nihalna vrata, ko sta jih skušali po vsi sili odriniti in tako rekoč pasti pred točilno mizo.

Snoj 1971: 131–132

Modernizacija pripovednega diskurza

Negativ Gojka Mrča je pisan pretežno v tretji osebi, s katero se prepletajo daljši in konsistentni odlomki, pisani v prvi osebi – po definiciji gre torej za notranji monolog. Nekajkrat se perspektivi pripovedovalca in fokalizatorja tudi prelivata v izmenjevanju tretjeosebne pripovedi s poročanim govorom. Osrednja oseba romana je Gojko Mrč, vendar pa tretjeosebna pripoved nekajkrat za daljši odlomek tudi nezaznamovano menja fokalizatorja in deloma tudi nosilca notranjega monologa (nekje na polovici romana je to Metod Manfred, v zadnji tretjini romana pa Tomaž, Romančin ljubimec). Prepletenost tretjeosebne pripovedi z notranjim monologom posledično vpliva tudi na pogosto dialoško oblikovanost notranjega monologa – notranji monolog se v *Negativu Gojka Mrča* tako mnogokrat odziva na zunanje dogajanje, je notranji, neizgovorjeni sprotni komentar zgodbe in njenih sestavin (vrednotenjska funkcija je sicer pogosta za poročani govor). Pri tem lahko neslišno nagovarja druge literarne osebe: »Sicer je res, gospod

Plevnik, da ste v navezi tako rekoč tisti, ki stvar mukoma spravlja proti vrhu, še kako mukoma, saj je res težka, kar se da« (Snoj 1971: 126).

Od tod pa izvira tudi »stilizacija govorne besede«, ki jo Snoju pripisuje med drugim tudi Breda Pogorelec (2011: 297). V zgoraj citiranem odlomku je tako npr. očitna pogovorna struktura povedi, z značilnim stopnjevanjem s parafrazo. Kot v Snojevem prvem romanu je tudi v drugem mogoče opaziti še postopka kolažiranja različnih neumetnostnih besedil (pismo, obvestilo, razpis itd.) ter lirizacijo. Slednja je zaradi omenjene pogovorne strukture morda prisotna v manjši meri ter se zgoščeno pojavlja samo na strukturno predvidljivih mestih: npr. v erotičnih ter v filozofsko-meditativnih odlomkih o smislu bivanja, naravi transcendence in človekovem eksistencialnem položaju.

DUŠAN JOVANOVIĆ (1939)

Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu je edini roman oziroma prozno delo dramatika Dušana Jovanovića, zaradi česar morda v literarni zgodovini ni bil deležen tolikšne pozornosti, četudi znotraj korpusa tukaj obravnavanega modernističnega romana, kot bom skušal utemeljiti v nadaljevanju, očitno izstopa. V romanu je mogoče prepoznati številne elemente in postopke, ki so značilni tudi za Jovanovićeve dramske opuse. Slednji mi je zato služil za izhodiščno točko pri njegovi analizi. V šestdesetih in posebno v sedemdesetih letih je Jovanović v slovensko gledališče namreč uvajal številne modernistične, postmodernistične ter eksperimentalne oblike. Kot eden glavnih predstavnikov drame absurda ter kot ustanovitelj oziroma soustanovitelj eksperimentalnih Gledališča Pupilije Ferkeverk in Eksperimentalnega gledališča Glej je po Tomažu Toporišiču (2011: 358) pomembno prispeval k »dekonstrukciji t. i. literarnega oziroma dramskega gledališča ter udejanjitvi performativnega obrata«.

Natančneje, Jovanović s svojimi dramami in gledališčem zaznamuje »prehod iz tekstovne v performativno kulturo, za katero je značilna prav performativna narava *telesne so-prisotnosti*« (Toporišič 2011: 364). Gledališče je s tem razvijalo svoj specifični (ne zgolj verbalni) jezik ter nehalo biti samo uprizoritev, postavitev dramskega besedila, temveč je začelo v polnosti izkoriščati tudi svoje prostorske, telesne, neverbalne, scenske idr. značilnosti. Kasneje je Jovanovićeve dramatika z brechtovskimi postopki potujevanja in opozarjanja na lastno fiksijsko konstrukcijo prehajala že v bližino postmodernizma (Toporišič 2011: 359 to imenuje »postmodernistični obrat«). Med njegovimi dramami absurda lahko naštejemo npr. *Znamke, nakar še Emilija* (1969) in *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1971), za kateri sta značilna že absurdna, ludistično igriva naslova, podobno kot za roman.

Za to nalogo je pomembno, da lahko dramatiko absurda povežemo v kontekst modernizma, kot sem ga predstavil v teoretičnih poglavjih. Absurd kot temeljno doživetje sveta je tako eksistencialistična kot modernistična prvina in ima za posledico desubjektivizacijo subjekta – človek neha biti nosilec smisla, pod vprašaj je postavljeno vsakršno smiselno, tvorno dejanje subjekta itd. Formalno drama absurda zaobjema

lastnosti, ki sem jih povezal v pojem modernizacije pripovednega diskurza: »namesto logično urejenega dogajanja, nesmiselna sosledica dogodkov ali gibanje v krogu brez začetka in konca, namesto aktivnih pasivni junaki, podobni marionetam, namesto smiselnega dialoga govoričenje tjavdan« (Kos idr. 2009: 73). Za Jovanovića, kot tudi za večino dramatike absurda pri nas, je značilna tudi povezava absurdnega gledališča »s satiro in parodijo, pa tudi s temami politično angažiranega gledališča« (Kos 2002: 407). Pri tem je ravno zvrst drame absurda s svojo nelogiko in nerealističnim diskurzom dovoljevala večjo kritično ostrino in odkritost. Kot ugotavlja Borovnik (2005: 15) Jovanovića v dramskem delu zanimajo predvsem družbeni mehanizmi nasilja, pri čemer mu absurd služi kot razgradnja in kritični komentar »ideološke manipulacije s posameznikom ali z narodom v celoti«. Te značilnosti se kažejo tudi v romanu *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu*, ki bi ga lahko znotraj nadrednega modernističnega označili kot absurdistični roman.

Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu (1969)

Roman *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* je ob siceršnjem dramskem opusu Dušana Jovanovića, kot že omenjeno, v slovenski literarni zgodovini postavljen na stran. Silvija Borovnik (v Pogačnik idr. 2001: 175–176) ga mimogrede našteva kot enega od posnemovalcev oziroma »iznajdljivih nadaljevalcev« Šeligove proze, »v kateri je negiral humanističnega človeka«, omenja pa tudi značilnosti ludizma. Sočasna kritika se stilnega ali smernega uvrščanja ni lotevala, roman je brala predvsem znotraj družbeno-političnega konteksta. Tako Rapa Šuklje (1991: 230) ob uprizoritvi odrske verzije romana, ki si pravzaprav z romanom deli zgolj naslov, ugotavlja, da delo »iz leta 1967¹¹³ prikazuje moralnopolitično stisko, ki je sprožila dogodke '68«, to je študentsko zasedbo Filozofske fakultete v Ljubljani. Podobno Dimitrij Rupel (1970: 238) v recenziji romana bolezen pripovedovalčevega očeta interpretira kot »ideološko nestrpnost«; Jože Horvat (1970: 940) pa kot glavno temo romana izpostavlja generacijski konflikt – oče partizan je del »zgodovinske akcije«, »ki se je razkrila za nasilje«, sin pa »reakcije«, ki bo najbrž primorana poseči po nasilju, če bo želela prevladati.

¹¹³ V mislih ima leto nastanka.

Jože Horvat (1970: 940) romaneskno temo sovraštva do očeta vzporeja s Kafko, v romanu pa najdeva tudi elemente parabole oziroma prisposodbe. Sicer pa lahko znotraj žanrskega sinkretizma naštejemo še značilnosti kriminalnega, fantastičnega ter satiričnega romana. Kratki roman je zgrajen kot spominska pripoved prvoosebnega pripovedovalca, ki se na očetovem pogrebu spominja začetka in razvoja njegove nenavadne bolezni, zaradi katere se je oče preobrazil v nekakšnega nesubjekta, zgolj-materijo, dokler ni nazadnje povsem izginil. Tudi motiv metamorfoze v nečloveško bi lahko povezali s Kafko, le da gre v *Don Juanu* za obrnitev tega razmerja in transformacijo doživi oče, ne sin. Gotovo pa bi bila še plodnejša in nujnejša natančnejša analiza medbesedilne navezave na donjuanski mit, ki je tudi v dvajsetem stoletju doživel nekaj pomembnih razlag in ubeseditev, npr. pri Albertu Camusu. Sam se bom tega vprašanja na tem mestu dotaknil le mimogrede v nadaljevanju.

Desubjektivizacija subjekta

Kot je v svoji oceni izpostavil že Dimitrij Rupel (1970: 238), se v Jovanovičevem romanu neka temeljna razdvojenost, »shizofrenija« subjekta kaže že v dvojici glavnih literarnih oseb, prvoosebnega pripovedovalca, neimenovanega sina, in njegovega očeta Poldeta. Toda poudariti je treba, da je motiv alterega, ki sem ga obravnaval že v romanih *S poti* Izidorja Cankarja, *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana itd., psihološko, smiselno in vrednostno kompleksnejši kot v omenjenih romanih, kar je mogoče deloma pripisati tudi ludistični, absurdistični naravi besedila. Po eni strani pripovedovalec trdi, da se z očetom ne trpita, značajsko se celo »izključujeta« in zato zgolj nekako vzdržujeta »navidezno sožitje« – vse to pa pripovedovalec pripisuje očetovi »nečimrni gospodovalnosti« (Jovanović 1969: 11). Po drugi strani pripovedovalčevo razmerje z očetom zaznamuje sinovo očitno ljubosumje in prilaščanje, zaradi katerega, poleg mizoginije in zavisti do očetovih romantičnih uspehov, sabotira njegove številne zakone in ga nazadnje »zadrži zase« (Jovanović 1969: 15). Na nekem mestu tako njuno razmerje primerja z odnosom med krščanskim Bogom in Kristusom, njuna *dvoedinost* pa se na koncu romana manifestira v končnem zlitju njunih zavesti.

Prej omenjena očetova gospodovalnost je eksplicitno povezana s humanistično ideologijo racionalizma, gospodovanja nad objektim svetom, v katerega v skladu s tem prišteva tudi lastno telo. Telo je za očeta »suženj, ki mora ubogati, lakaj, ki mora streči« (Jovanović 1969: 39). Njegov odnos do sveta pripovedovalec zaznamuje z izrazom »jaziranje« – uživanje v samem sebi in v prilaščanju sveta, »spreminjanju sveta v sebe, v svoj jaz« (Jovanović 1969: 11). Temu je podvržen tudi njegov odnos do drugih subjektov, ki jih na ta način objektivizira: »kolikor si jaz, si, kolikor si drugo od mene, takega te ne prenesem, pojazim te ali pa te razkrojim« (Jovanović 1969: 11). Slednji citat lahko razumemo kot neposreden namig o vzroku njegove transformacije – njegov lastni razkroj izvira natančno iz njegovega ločevanja telesa in duha, iz nemoči dokončno pojaziti telo. Znotraj tega se tudi naslovitev in podnaslovitev romana kažeta kot ironična. Jovanović donjuanstvo pripovedovalčevega očeta, ki torej ni vezano zgolj na romantične osvajalske pohode, temveč na moderno človeško osvajanje celotnega sveta, preko pomenskega sprevračanja kategorizira kot bolezen.

Totalnost očetovega požiranja okolice je alegorija modernega humanistično-racionalističnega podrejanja sveta, kjer se človek postavi na položaj transcendence. V njem je mogoče razbrati družbeno-kritično svarilo pred neizbežno katastrofo:

Pridobivati druge za sebe, razširjati sebe v drugih, spreminjati njihovo bit v svojo, razkrajati jih v sebe, množiti se v njih, jih preimenovati v sebe, jih izničiti kot to, kar so, in pojaziti v to, kar niso, to je industrija, to je tekoči trak, to je iztrebljanje neskončnega v človeku, to je produkcija sebe za vsako ceno, to je negacija povpraševanja in hipertrofija ponudbe, to je nasilje nad svetom. In natanko to je počel moj oče. Ko se človek, ki je smrten, enkrat tako daleč spozabi, da hoče ves svet spremeniti v sebe, pa to pomeni nič več in nič manj, kot da hoče svet pokončati, uničiti, ga odnesti s sabo v grob. Odnesti svet v grob, sebe pa pustiti v grozo in opomin kot zavest prihodnjih rodov, pa spet pomeni nič več in nič manj kot biti Bog.

Jovanović 1969: 20–21

Očetovo duhovno nasilje nad lastnim telesom posledično pripelje do njegove groteskne transformacije, katere simptomi zaobsegajo številne tipične motive modernizma. Prvi

simptom je fantomska bolečina v pred dvajsetimi leti odrezanem palcu, ki že naznanja decentralizacijo subjekta preko potujenih, samovoljnih telesnih delov v nadaljevanju. Drugič, napoved bolezni se še jasneje kaže v naporu volje in zavesti, s katerim mora nenadoma izvajati tudi najbolj banalna vsakodnevna opravila. Na eni strani to potrjuje njegov odnos do sveta, njegovo jaziranje, na drugi strani ta zavestna pozornost že kaže, da je oče na robu samoobvladovanja: »Pogosto se je dogajalo, da je držal časopis, kot bi pestoval otroka, da je ravnal s stolom kot kosom iz porcelana, da je legal v posteljo, kot da bi se spravljal počivat na jajca« (Jovanović 1969: 31).

Jovanović na tem mestu humanizem konkretnije poveže z ideologijo socialističnega humanizma oziroma s komunistično doktrino samokritike: »Takšno občutenje sveta je terjalo nenehno čuječnost, nenehno samonadziranje, karanje svoje vesti in pokoro za storjene napake. Samokritika je postala vsakodneven gost najinega stanovanja« (Jovanović 1969: 31). V nadaljevanju se samokritika sprevrže v besno kritiko socialistične stvarnosti, ki jo oče objavlja v dnevnem časopisu¹¹⁴. Pripovedovalčev oče Polde v tej kritiki kot bivši partizan zastopa generacijo očetov, ki se je dokazala v boju proti okupatorju ter s tem postala nosilec ideologije novega sistema. Njegovo razočaranje je torej tudi razočaranje duha, ideje nad stvarnostjo oziroma resnico povojne države. Napetost med duhom in telesom v nadaljevanju je zato simbolna pripoved o razhajanju ideologije in materialnega.

Tretji simptom njegove že skoraj povsem razvite bolezni in s tem začetka transformacije je samovolja očetovih rok. Modernistični motiv je v tem romanu v svojem opisu razgrajen v vsej njegovi kompleksnosti vzrokov in posledic: »čedalje bolj sta dajali videz samostojnosti ter odrezanosti od preostalega telesa, pa ne samo videz, ampak so celo izžarevale neki dokončen občutek gotovosti, neki ponos izvrženosti, neko grožnjo samorastništva, neko izzivalnost upornišva« (Jovanović 1969: 48). Roke očeta najprej ponižujejo, se norčujejo njegovim poskusom nadzora – trepljajo ga po glavi, vlečejo za

¹¹⁴ Pri tem pripovedovalec ves čas vzdržuje ironično distanco: »Včasih se je dozdevalo, da je ni stvari na tem svetu, s katero bi bil zadovoljen, da ni človeka, ki bi ga ne gnal na sodišče in obsodil, da ni zakona ali odločbe, ki je ne bi preklical.« (Jovanović 1969: 33) Z njo navidez relativizira družbeno-kritično ostrino očetovih zapisov, obenem pa ji ravno zaradi tega lahko pripne svojo kritiko ter jo pripiše očetovemu vplivu: »Na moj osebni razvoj so te teorije tako vplivale, da sem še sam sklenil izkoristiti splošno zmedo in sem v naglici skrpal nekaj člankov, v katerih sem smešil univerzo ter solil pamet nekaterim profesorjem« (Jovanović 1969: 34).

ušesa in mu kažejo fige; dokončno ga ponižajo, ko ga na tržnici sredi belega dne ekshibicionistično razgalijo¹¹⁵. V naslednji fazi se samovolja rok usmeri v destrukcijo, nasilje nad drugimi; otipavajo ženske, razbijajo dragocenosti in nočejo več delati, napadejo nekega vladnega uslužbenca ... Nazadnje roke očeta Poldeta zadavijo lastno oziroma njegovo mater. Da gre pri avtomatizaciji rok za odkrit komentar človekovega dejavnega poseganja v svet in posledično sprevrženje tega odnosa v destrukcijo, razkrije odlomek, ki sledi neposredno umoru matere in v katerem oče preklinja roke in ugotavlja, da je bilo »skrajno neprevidno, neodgovorno in slaboumno prepustiti tem okončinam tolikšno možnost manevriranja, jih izuriti za vse vrste ukrepanja, jih oborožiti s tolikšno močjo in spretnostjo« (Jovanović 1969: 53). To, kar imenuje »nasilje in uzurpatorstvo rok« (Jovanović 1969: 53) je seveda nasilje in uzurpatorstvo človeka nad svetom, ki se zdaj v različnih procesih desubjektivizacije subjekta groteskno in fantastično obrača proti njemu.

Potem ko se pred policijo skrijeta pri očetovi bivši ženski Romani in se tudi bolezen za nekaj časa potuhne, se slednja nato vrne še z večjo silovitostjo oziroma celostnostjo. Četrta faza zajame celotno očetovo telo, ki tako postane »torišče najrazličnejših naporov, ki so bili za oči zunanjega sveta popolnoma brez smisla«; pripovedovalec spozna, da gre »za uveljavljanje samozadostnosti organizma« (Jovanović 1969: 69). Telo se zdaj povsem odtuji volji očetove zavesti oziroma duha in »odpove pokorščino«: »Telo ga [zavesti, duha] ni več preneslo, ni preneslo njegovega duha, osamosvojiti se je hotelo, ga spoditi iz svojih okvirov, ga izriniti iz svojih meja, ga postaviti iz sebe, ga raztelesiti, ga dematerializirati« (Jovanović 1969: 76). To se nazadnje izrazi v totalni transformaciji, v kateri se oče kot subjekt povsem desubjektivizira v nekakšno organsko maso, ne-subjekt, kar je edini tak primer v slovenskem modernističnem romanu (in v svoji skrajnosti morda celo v evropskem kontekstu). Navedeni natančni opis je dramatski vrh romana, v katerem se prepletajo ironija, groteska, absurd in tragikomičnost, značilni za celoten roman in tudi za Jovanovićev dramski opus:

¹¹⁵ Pripovedovalec se ob tem dogodku umakne ob stran in zataji očeta. Nazadnje ga proč od radovedne množice odpeljejo neke ženske, pri čemer se pripovedovalec duhovito zlije s splošnim ogorčenjem: »Zdaj je množica znova zaživela, zganili smo se iz otrple začaranosti in oglasili so se pomilovalni vzdih. Splošno mnenje je bilo, da je človek bolan, da je revež in da bi ga svojci morali imeti doma« (Jovanović 1969: 49).

Občutek sem imel, da se je oče spremenil v nekakšno sobno žival. Z njim je bilo odslej še manj skrbi kot z ribo v akvariju. Čepel je na preprogi ali pa dremal pod posteljo. Masa telesa se je pri prilagajanju na novi način življenja neznansko skrčila. Telo je zdaj tehtalo kvečjemu 15 ali 20 kilogramov in nič več. Vse skupaj je merilo dober meter v višino in približno toliko v širino. Te mase pa si nikakor ne smemo predstavljati kot nekaj enotnega, trdno zidanega, kockastega, enokosnega. Čeravno je res, da v tej rastlini ni bilo prosto rastočih, visečih ali štrlečih izrastkov, ki bi tako ali drugače moleli, silili ali poganjali iz celote, pa ravno tako drži, da ta tvorba ni bila polna, oglasta zgradba, marveč porozen, luknjičast sklep jajčastih, stebričastih, gomoljčastih in rebrastih skupkov, ki so se vedno in povsod stikali na tak način, da niso dopuščali konic ali prosto se iztekajočih koncev. Še najbolj me je nova oblika očetovega telesa spominjala na nizek, bujno rasteč grm, ki zaradi pomanjkanja prostora raste vaze, raste skromno in neopazno, cvete vaze, se zarašča, in diha skozi velike škrge svojih vmesnih prostorov, ki so tako zračni in prozorni, da lahko človek brez težav vidi skozi njega, vidi skozi svojega očeta, vidi, kaj se dogaja na tleh ali na drugi strani te abstraktne plastike, v kateri je brez prestanka teklo na stotine mikroprocesov.

Jovanović 1969: 87

Pripovedovalec očeta v tej novi obliki večkrat pomenljivo imenuje »žival« in se ga skuša znebiti, ga pokončati, vendar se izkaže, da je ta izredno spreten pri izogibanju njegovim udarcem in odločen, da ubrani svojo eksistenco. Iz poskusov umora pripovedovalec celo naredi »hišno zabavo« oziroma »hec« (Jovanović 1969: 90–91). Grotesknost novonastale situacije se po teh poskusih še okrepi. Pripovedovalec prepriča Romano v spolni odnos z ne-subjektom, ki ima nepričakovane rezultate. Romana se znova zaljubi v zdaj spremenjenega Pavleta in očitno z njim tudi zanosi. Proti pripovedovalčevi volji se v nadaljevanju zgodi celo poroka, kjer roman doseže vrh napetosti. Pavle v novi eksistenci med obredom že vidno in z ostrimi vonjavami razpada; videti je »kot v polivinilasto vrečo spravljena juha iz sesirjenega jogurta, v kateri plavajo gnili cmokasti žličniki iz pšeničnega zdroba« (Jovanović 1969: 110). Pripovedovalec, ki v jezi »golta vino«, tam nato doživi nekakšno decentralizacijo, razpršitev in razdrobitev subjekta: »bil sem povsod in nikjer, bil sem prostor v celoti in nič, bil sem nekaj neoprijemljivega, nekaj naključnega in nestalnega, nekaj razbitega in nesestavljivega« (Jovanović 1969: 111). Ko se nazadnje spet sestavi, ugotovi, da je oče izginil in da je ob njegovi zavesti v njem »še neka tuja zavest« (Jovanović 1969: 113).

Po spominski obnovi poroke se pripoved vrne v sedanost očetovega pogreba, izkaže se, da je v prvoosebni pripovedovalcu očetova zavest. Nobena pojasnila ni, kaj se je zgodilo. Bralec lahko domneva, da gre bodisi za končno fazo očetove bolezni, ko se je duh z izginotjem telesa povsem odtrgal od slednjega; bodisi za napoved ponovitve očetove bolezni v sinu, kamor morda ciljajo nekateri prej omenjeni motivi njune povezanosti: »Dražijo me [protislovna hotenja] v svoji raznoterosti, ki jo zaznavam zdaj kot bolešno napetost in fizično neugodje, zdaj kot sproščeno vznesenost in mehko odprtost« (Jovanović 1969: 113). Pripovedovalec začne na pogrebu nenadzorovano trzati z roko, se sukati in mrmrati; očetova zavest prevzame oblast nad njegovim telesom. Tako se roman konča z desubjektivizacijo pripovedovalca, ki ima neke vrste obliko mnogoterne jaz; to je v pripovedovalcu zdaj bivata dva jaza, dve med seboj ločeni zavesti.

Modernizacija pripovednega diskurza

Pripovedni postopki romana so realistični, pripovedni diskurz pa je moderniziran z vnašanjem absurdnih in fantastičnih elementov na zgodbeni ravni, ki so povezani s pripovedovalčevo perspektivo. Pripovedovalec namreč absurdne očetove preobrazbe bistveno ne postavlja pod vprašaj oziroma se do nje ne opredeli znotraj verjetnosti in/ali resničnosti; nasprotno: sprejema jo kot nekaj normalnega, običajnega. Obe plasti realnosti torej soobstajata, konfliktni odnos med njima pa se kaže predvsem v pripovedovalčevem nasilju do ne-subjekta, v katerega se je transformiral oče Polde. Razumevanje in razmerje do fantastičnih elementov še zapleta stalna ironičnost pripovedovalca, parodičnost pripovedi, ki pripovedovano ves čas postavlja v komično-absurdno luč, v kateri notranja zgodbeni in tekstualni razmerja uhajajo zdravorazumski logiki.

Na slogovni ravni pripovedovalec npr. prehaja iz resnega eksistencialističnega premisleka o očetovem stanju v parodičnost nabuhle in patetične metaforične govorice: »Radovednost, ki me žene spoznavati spolzko strugo moje zavesti, je žlica, ki me hrani, je ženskega spola, je izkupiček moje modrosti. Radovednost je korito, v katerem sem, je korenina, ki jo pulim v gredi svoje prostosti« itd. (Jovanović 1969: 12). Podobno parodira

tudi medicinski žargon, racionalistično govorico doktorja Černigoja: »akutno labiliteta indogene aktivnosti vegetativnega živčevja« ipd. (Jovanović 1969: 42). Na zgodbeni ravni pa npr. njegovi poskusi, da bi ubil očeta, spremenjenega v brezoblično kepo, spominjajo na filmsko burlesko: »Naj sem udrihal še tako obsedeno, očetovega telesa to ni ne presenetilo ne zmedlo, z naglim gibom se je preračunano odmaknilo, se zožilo, se znižalo ali pa tako neznansko stisnilo, da je udarec prav gotovo zgrešil svoj cilj« itd. (Jovanović 1969: 89).

Podobni postopki in načini se prepletajo z večinsko realističnimi pripovednimi postopki, ki v romanu vzpostavljajo tudi določen suspenz – v retrospektivnosti zgodbe, ki obljublja obnoviti dogodke, ki so vodili v očetovo smrt. Toda konvencionalna pričakovanja bralca so v odprtem koncu romana porušena. Ne le, da oče očitno ni mrtev, končno stanje pripovedovalca odpira številna nova vprašanja, ki ostajajo neodgovorjena.

FLORJAN LIPUŠ (1937)

Podobno kot Kovačič se je tudi Florjan Lipuš z več svojimi proznimi deli vračal k istemu zgodbenemu izhodišču – lastnemu otroštvu.¹¹⁶ Elementi avtobiografskosti sicer niso v ospredju s tako pričevanjsko močjo, ki bi se odrazila v isti neusmiljeni detajlnosti, zato pa znotraj zamejskega konteksta dobivajo posebno družbeno-politično težo. V primerjavi z drugimi, v analizi zajetimi avtorji iz tega obdobja lahko za Lipušev opus ugotovimo, da je količinsko izredno skromen. V obravnavanem obdobju je Lipuš izdal pet del, in sicer tri zbirke kratke proze *Črtice mimogrede* (1964), *Zgodbe o čuših* (1973), *Izjava* (1978), izbor iz besedil *Škorenj* (1976) ter roman *Zmote dijaka Tjaža* (1972). Boris Paternu (1986: 146) je že za njegovo prvo delo, *Črtice mimogrede*, zapisal, da se je Lipuš »[p]ognal [...] v tako drzno jezikovno metaforiko in simboliko, da je v tem posekal vso tedanjo modernistično slovensko prozo«. Za njegova kasnejša literarna dela, ki so izšla po letu 1980, npr. *Odstranitev moje vasi* (1983) in *Boštjanov let* (2003) pa lahko ugotovimo, da je od modernističnih postopkov ohranil zlasti lirizacijo, medtem ko se druge modernistične ali modernizirane pripovedne tehnike ne pojavljajo več tako zgoščeno in izoblikovano kot v *Zmotah dijaka Tjaža*.

Lipuševo prozo po Johannu Strutzu (v Pogačnik; Pogačnik idr. 2001: 386–387) odlikujeta idejna ostrina in estetska inovativnost, s katerima je izrazito presegel »večernišstvo« literature avstrijskih Slovencev na Koroškem¹¹⁷. Njegova »nadregionalna resonanca« je tako posledica posebnega spoja modernizma in regionalizma, ki slednjega razgrajuje v univerzalno kakovost, njegove značilnosti pa so: »osamosvojena metafora, širok repertoar jezikovnih in narativnih postopkov, ironičnost, grotesknost, raba ustnega slovstva v posebne namene, diskontinuirani narativni diskurz«. Podobno ugotavlja Paternu (2003: 19), ki v Lipuševi pisavi odkriva notranjo napetost med »trdo ozemljenim koroštvom, v njegovi pokrajinski, družbeni in človeški resničnosti« na eni ter »avtorjevimi silovitimi duhovnim odzivom od tradicionalnega koroštva« na drugi strani. V nekem drugem članku pa Paternu (2005: 66) odkriva v Lipuševi prozi z zamejstvom tesno povezan tudi »pripovedno in psihološko močno izdelan motiv jezikovne travme«. Preko

¹¹⁶ Na ta način se povezujejo prozna dela *Zmote dijaka Tjaža*, *Boštjanov let* (2003), *Poizvedovanje za imenom* (2013) in *Mirne duše* (2015). Zaradi kratkosti slednjih dveh je sicer vprašljivo, ali gre za romane.

¹¹⁷ Podobno kot v književnosti Slovencev v Argentini izstopa Zorko Simčič, na Tržaškem pa, kot bo jasno v nadaljevanju, Ivanka Hergold.

slednje lahko Lipuša znova povežemo s »prišlekom« Kovačičem, posebno z njegovimi deli o otroštvu, ki sledijo tukaj obravnavanemu romanu *Deček in smrt*. Medtem ko se vprašanje jezikovne travme, povezane z raznarodovalnimi procesi in pritiski, ki jih je kot pisatelj še posebno intenzivno občutil, pri Lipušu deloma oziroma posredno odpre že v *Zmota dijaka Tjaža*.

Zmota dijaka Tjaža: roman (1972)

Po Paternuju (1976: 270) roman *Zmota dijaka Tjaža* »predstavlja svojevrsten spoj aktualno angažirane in subjektivno eksistencialne proze«, vendar pri tem meni, da »[e]ksistencialno zaostrene skrajnosti v položajih, ravnanju in usodi glavne osebe [...] najčesče ne učinkujejo kot znamenja osamosvojene eksistencialistične filozofije, ampak kot znamenja kritičnosti, ki prehaja na radikalno stopnjo in posega po skrajnih sredstvih«. S tem se je mogoče strinjati tudi znotraj že omenjenega problema, da je med eksistencialistično mislijo in filozofskimi, vsebinskimi elementi, ki izhajajo iz predvojnega modernizma, nemogoče zanesljivo ločevati. Zgodba romana *Zmota dijaka Tjaža* je v svojem poteku in smiselni celovitosti relativno lahko razberljiva. Tjaž, osrednja oseba pripovedi, je dijak katoliškega internata, ki se upira moralno-ideološki vzgoji in strogi dogmatski disciplini. Ko v utesnjenem, institucionalnem in širše podeželskem koroškem ozračju pride na dan njegovo erotično razmerje z Nini, ga vržejo iz internata, nakar Tjaž iz nikoli do konca pojasnjenega razloga stori samomor. Kot je razvidno iz zgodbe, je za roman značilen žanrski sinkretizem, in sicer se v njem prepletajo žanri ali elementi ljubezenskega romana, romana dozorevanja, družbeno-kritičnega romana, celo poteze mladinskega romana.

Motivno-tematsko lahko roman povežemo s številnimi drugimi, tudi modernističnimi deli. Po temeljni strukturi zgodbe, ki se osredotoča na najstniško odkrivanje spolnosti sredi konservativne družbe, ga je mogoče primerjati z *Zablodami gojenca Törlesa* (1906) Roberta Musila. Vendar pa gre očitno za naključje, saj je Lipuš zanikal, da bi roman predhodno bral (Dolinar 1994: 46). Vzdušje romana in »nadrealistična imaginacija grozljive vrste« naj bi bila po Paternuju (1976: 272) blizu Kafki; Tjaževa destruktivna

sposobnost praskanja in njegova upornost pa v spomin priključuje tudi *Pločevinasti boben* (1959) Günterja Grassa. V navezavi na slovensko literaturo Marjan Dolgan (1973: 419) med predhodniki motiva erotičnega raziskovanja znotraj moralno-vzgojno rigidne institucije našteva še knjigo *Dečki* (1938; ponatis 1970) Franceta Novšaka. O slednji je Jože Šifrer (1971: 921) zapisal, da gre za »oster protest proti ozkosrčni internatski vzgoji ter odkrito apologiziranje mladostniške čustvene, erotične in celo seksualne svobode«, kar se motivno-tematsko res pokriva z *Zmotami dijaka Tjaža*. Literarno-smerno oziroma estetsko Paternu (1976: 272) Lipušev roman povezuje s Cankarjem, ekspresionizmom in nadrealizmom, ki izhaja zlasti iz povojne lirike; medtem ko pripovedni postopki »nadaljujejo Šeligovo opazovalno metodo, usmerjeno v ustroj detajla«. Preko slednjih, kot je jasno tudi iz analize *Dečka in smrti*, je spet mogoče videti povezavo tudi, po natančnem branju celo bolj s Kovačičem.

Desubjektivizacija subjekta

Desubjektivizacija subjekta v romanu *Zmote dijaka Tjaža* se poleg očitne desubstancializacije, ki izhaja iz pripovednih postopkov toka zavesti, dogaja relativno prikrito znotraj upora zatohlosti krščanskega dualizma in religiozno-racionalne nadvlade telesu. V začetku še deloma vitalistični upor v končni konsekvenci Tjaža vodi do totalnega metafizičnega nihilizma, ki se razkriva v njegovem samomoru. Pri tem Tjaž kot subjekt ostaja nedoločen, neoprijemljiv, ne le zato ker notranji monolog oziroma tok zavesti osrednjega pripovedovalca zaradi asociativne logike ne podaja zaokrožene in/ali celovite duševnosti, ampak tudi zaradi prevlade zunanega pogleda. Tjaževo zgodbo namreč pripoveduje njegov neimenovani sošolec, ki sestavlja poročilo o njem za neimenovani »poročevalski« urad¹¹⁸, kasneje pa o njem spregovorita tudi Nini in upravnik zavoda. Njihove pripovedi so, kot bo jasno tudi v nadaljevanju, nezanesljive; tudi skoznje se Tjaž bralcu kaže kot decentraliziran in multipersonalen subjekt. Motiv multiplikacije subjekta, njegove stalne spremenljivosti, ki se kaže v soobstoju več, tudi izključujočih se osebnosti, je sicer v slovenskem modernističnem romanu redek – deloma

¹¹⁸ Pripovedovalec proti koncu romana omenja, da »Tjaža popisuje« s svinčniki »znamke Poncij Pilat« (Lipuš 1981: 105), kar morda namiguje na motiv *Ecce homo*, o katerem sem pisal pri Snojevem romanu *Negativ Gojka Mrča*. Usoda Tjaža je na ta način usoda posameznika, človeka sploh.

se pojavi tudi v romanopisju Dimitrija Rupla, ki pa ga veže že na postmodernistično razpoloženje. Poročilo o Tjažu se tako osrednjemu pripovedovalcu kaže kot poročilo »o raznih oblikah Tjaža, o številu in časih Tjaža, o njegovih načinih, vrstah, različicah in vsem, kar je Tjaž« (Lipuš 1981: 78).

Tjaž je v ideološko konservativnem katoliškem zavodu podvržen moralno-vzgojnemu nadzoru, ki omejuje tako njegovo psihološko, racionalno, kot širšo eksistencialno svobodo, predvsem preko dogmatičnega dualizma duha in telesa. Duhovno obvladovanje telesa, ki naj bi zlasti zajezilo erotično prebujanje gojencev, je v službi avtomatiziranja celotne človeške eksistence in »zavodarje« spreminja v robotizirana bitja, ki se morajo ravnati po izredno natančnih pravilih in zapovedih.¹¹⁹ Hišni red internata tako predpisuje celotno življenje gojencev, od tega, kako morajo hoditi, kakšna velikost cunje je ustrezna za brisanje tal sobe, do tega, kako lahko opravljajo potrebo in kaj lahko mislijo ali želijo itd., kot v končnem grotesknem, tragikomičnem pretiravanju opisuje spodnji odlomek:

[...] za odpiranje hlačnega razporka je treba uporabljati levo roko, tisto reč je treba izvleči in držati s tremi prsti levice, curek je treba usmeriti v školjko in pri tem paziti, da se ne razpršuje, zadnje kaplje je treba otresti z roko, na tleh ne sme biti ne koščka papirja in ne kapljice vode, med scanjem naj bo pogled uprt naprej, torej pokončno, naravnost, zavodar je naraven in pokončen človek, še vedno smo pri dobesednem navajanju, obiskovanje stranišč in kopalnic je treba vključiti v vsakodnevno izpraševanje vesti, ker so dijaki tu najbolj izpostavljeni nečistosti, izpraševanje vesti mora potekati po določenem izpraševalnem pravilniku: se nečisto slačil, dotikal, opazoval, gledal, kupoval, daroval v nesramne namene, nesramno pisal ali risal ali hotel nesramno pisati in risati, nesramno govoril, pel, pripovedoval, se smejal, mežikal, namigoval, poslušal, vohal, k nesramnosti spodbujal, dajal povod, svojega bližnjega ne odvrčal od nje, se ji ne javno uprl, nečisto mislil, želel hrepenel, si predstavljal, delal ali tudi samo hotel nečisto misliti, govoriti, peti, pripovedovati, se smejati, želeti, hrepeneti, si predstavljati, pogledovati, mežikati, namigovati, poslušati, vohati [...]

Lipuš 1981: 161–162

¹¹⁹ Tudi tu je znotraj celote prisotna kombinacija mehanskega s kategorijami živalskega: »Kar je počel Tjaž zadnje ure v zavodu, je bilo bolj podobno izpreganju kot slovesu. Tudi o konju ne trdimo, da se poslavlja, kadar skače iz ojníc, trga podproge, cefra vajeti, pretresa zaprežne vrvi, preglje in jermene, meče komat« (Lipuš 1981: 79).

Toda Tjaževa končna izključitev iz zavoda v kontekstu romana ne pomeni osvoboditve in/ali rešitve. Obsodba zatohlosti in ozkosti vaše skupnosti, njene »vseprisotnosti«, s katero omejuje posameznikovo svobodo in individualnost morda še ni tako izrazita kot v nekaterih Lipuševih naslednjih romanih (Zupan Sosič 2004: 82 tako vseprisotnost vasi opisuje ob *Boštjanovem letu*), vseeno pa se v obrisih že prikazuje. Zunaj zavoda vaša skupnost posameznika nadzoruje s svojo obrekljivostjo (»se potikaš po gobcih svojih vaščanov«; Lipuš 1981: 7) in vsiljivo radovednostjo (»marsikatera špranja v vratih je na skrivaj zacvilila, marsikatera zavesa natihoma oživela, kadar si potoval skozi«; Lipuš 1981: 7), njihova ozkost in topoglavost je označena z groteskno podobo »ritastih glav« (Lipuš 1981: 17). Prizori brezimne množice, ki tlači individualnost posameznika, so s tako groteskno noto in družbeno-kritično ostjo izdelani samo še v prozi Draga Jančarja.

Še pomembnejša za razumevanje nesvobode posameznika v takem okolju je Tjaževa vizija prihodnosti njegove ljubezni z Nini, ki bi bila znotraj zakonske zveze podobno nadzorovana in predpisovana kot znotraj zavoda, ujeta v konvencije in moralo, v kateri se znova izgublja individualnost posameznika:

Kadar se bosta pokazala na cesti, bo morala poriniti roko pod njegovo pazduho, tako zahteva odslej pravilo, otipala bo kite med podlaktom in nadlaktom, lovila bosta korake, stopala bosta hkrati z desno nogo in hkrati z levo nogo, hkrati bosta vpregala iste mišice, premikala iste kosti in napenjala isto meso, jemala isto smer, vedno oba enako močno, enako hitro, enako dolgo, pisala se bosta enako [...].

Lipuš 1981: 58

Moralističnim in drugim družbenim konvencijam se poleg vitalistične erotike Tjaž upira s praskanjem, fantastično, nadnaravno sposobnostjo destrukcije predmetnega sveta okrog sebe. Praskanje ga po eni strani povezuje z materialnim svetom, pomeni njegovo izrazito fizičnost ter ima družbeno-kritično funkcijo upora, osvobajanja materije od prevlade duha. Kot opiše pripovedovalec Tjažovo dejanje spraskanja čevljev sogojenca: »Tjaž je vračal usnju njegovo prvotno obliko, ko še ni bilo obdelano, vračal mu je svobodo, ga reševal tlačanstva« (Lipuš 1981: 33). Po drugi strani pa je njegovo praskanje že čez-človeška

zmožnost, s katero lahko seže preko prostora, izven sebe, kot se pokaže v fantastičnem prizoru, ko Tjaž utrne luč v Ninini sobi, ki jo gleda z verande kavarne na nebotičniku (glej strani 94–96). Tako je tudi znotraj Tjaževega praskanja prisotna notranja napetost in součinkovanje med fizičnim in duhovnim, kar je sicer ena od značilnosti modernizma.

Desubjektivizacija Tjaža se kaže, kot omenjeno, tudi v njegovi multipersonalnosti, ki najočitneje izhaja iz različnih poročil in razumevanj njegovega samomora. Slednje dejanje ni opisano, temveč retrospektivno o njem v samostojnih poglavjih poročata direktor zavoda in Nini. Direktor zavoda zavrača vsako odgovornost ter Tjažev samomor pripisuje temu, da se je Tjaž »nažrl svobode«, da »ni bil kos življenju v svobodi, ni našel mere in sredine« (Lipuš 1981: 157). Nini pa meni, da ga je v smrt pahnila beseda: »zatajevana in skrita, nikdar izgovorjena«, »čakajoča, eksplozivna«, »pokrita z ogorki in pepelom«, »prepovedana, nezaželen«, »potlačena in zatirana beseda«, »ubijajoča beseda« (Lipuš 1981: 144), njegova smrt pa je nima obtožba vseh. Beseda, o kateri govori, se nanaša tako na manko ljubezni (nežne besede) s strani očeta, ki je bil molčeč, zlasti po vojni, s strani matere, ki je umrla v koncentracijskem taborišču¹²⁰; kot posredno seveda tudi že na položaj slovenskega jezika na avstrijskem Koroškem.

Osrednji pripovedovalec, ki ga naslednje jutro po dopustitvi iz zavoda, zaman čaka pred stolpnico, njegovega samomora ne reflektira in ga, kot omenjeno, tudi povsem izpusti iz svoje pripovedi. Metaforično njegovo smrt sicer napove s spuščanjem pajka¹²¹, ob pogledu na katerega je Tjaž pred tem prišel do spoznanja o povezanosti, soodvisnosti družbenega in posledično o tem, da zavodu nikoli ne bo mogel ubežati: »ne dotikaš se ga, pa se te dotika on, ne izpusti te, ne odpove se tvoji duši, muši se okoli tebe in se ti dobrika ali pa šviga svoj gumijasti pendrek nad teboj, medtem ko ti crkaš in ne moreš crkniti« (Lipuš 1981: 101). Tjažev samomor je tako uporni *ne* nesvobodni eksistenci; znotraj

¹²⁰ Opis njene internacije je grozljiv in grotesken v svoji ekonomičnosti in tragikomičnosti: »toda hitler si je požel tudi matere, k sreči je bilo v kacetih še nekaj prostora, zato jo je dodelil kacetu, tam je ulovila še prazno mesto, eno izmed zadnjih« (Lipuš 1981: 127)

¹²¹ Skok iz kavarne na vrhu stolpnice je prikazan metaforično s spuščanjem pajka na Tjaža: »Ob tistem času, prve dni v letu ena po Tjažu, je pajek začel odvijati svojo vrv in se spuščati od stropa proti tlu. Med spuščanjem se je grede ustavil, razpreti je moral namreč svoje klešče in jih pripraviti, usposobiti za ugriz, ker tega ni mogel opraviti med spuščanjem, pač zato ne, ker je spuščanje terjalo vso njegovo zbranost. Ko je razprl klešče in jih pripravil na ugriz, se je ondod spustil zadnji konček, si zagotovil cilj pod seboj, pristal na predvidenem mestu, obvohal znoj in ugriznil.« (Lipuš 1981: 114).

konvencionalne logike in morale dejanje brezsmiselnega, toda eksistencialnega, metafizičnega upora.

Modernizacija pripovednega diskurza

Pripoved romana je podvržena številnim zapletenim spremembam in zlivanjem perspektiv. V roman nas uvede drugoosebna pripoved, ki že takoj opozarja na razdaljo med zgodbo in pripovedjo, med opisanimi dogodki in resnicami o njej. Po Zupan Sosič (2014: 56) drugoosebna pripoved »odpre neznano vrzel med zgodbo in diskurzom ali med bralčevim resničnim in besedilnim svetom, vabeč ga, da se projicira v vrzel«. Drugoosebna pripoved tako bralca približuje Tjažu, ker ju, vsaj navidez, oba nagovarja ter bralca na ta način vključuje v besedilni svet, hkrati pa paradoksalno okrepi bralčevo zavedanje, da gre za literarno fikcijo, saj se bralec ne more poistovetiti s pripovedovancem, to je Tjažem, katerega zgodbo pripovedovalec upoveduje. V nadaljevanju je pripoved večinsko tretjeosebna, dokler se v zgodbo ne vključi pripovedovalec kot literarna oseba, kar retrospektivno celotno pripoved označuje kot že vedno prvoosebno oziroma personalno. Toda tudi ob določnejšem prehodu v prvo osebo – pripovedovalca od razkritja zanaša v številne digresije o svojem *poročevalskem* delu – pripoved ostaja vsaj navidez avktorialna.

Pripovedovalec ima na eni strani vpogled v Tjaževe misli, želje, hotenja in fantazije; na drugi strani zamolči ključen trenutek njegovega samomora in ga naslednji dan zaman čaka, kakor da ne ve zanj. Širine in globine njegove védnosti o Tjažu torej ne moremo natančno določiti. V posebno luč ga postavljata še prvoosebni pripovedi, morda zapisa njunih pričanj, direktorja zavoda in Nini, ki o Tjaževem življenju in smrti sklepata vsak iz svoje omejene perspektive, kar je morda še določnejši namig o tem, da je tudi ostalo pripoved treba razumeti kot nezanesljivo. Tjaž se skozi različne nezanesljive pripovedi kaže kot subjekt različnih, tudi nasprotujočih si osebnosti, kot multipersonalen in s tem posledično desubjektiviziran. K nadaljnji desubjektivizaciji subjekta pripomore tudi tok zavesti oziroma notranji monolog, ki se okrepi od trenutka, ko pripovedovalec *vstopi* v roman. Pripovedovalčeve digresije o nalogi, ki jo ima, o pisanju poročila itd. se od glavne

pripovedi odcepljajo z asociacijsko logiko in dodatno opozarjajo na lastno nezanesljivost. Zunanja zgradba toka zavesti se sicer bistveno ne loči od ostale pripovedi, saj so za oboje značilne razvejane povedi, ki se mestoma razpustijo v mnogovezje in naštevanje.

Za Lipušev jezik je značilna tudi zgoščena lirizacija oziroma poetizacija, ki se kaže tako na posebni ritemski organiziranosti povedi (ponavljanje, notranja rima itd.) kot v metaforizaciji in osvobojeni metafori oziroma simbolizaciji. Primer slednje so npr. vrane, ki letajo pod Nininima vekama, ko spi, in ki jih Tjaž odnese s sabo in jih položi pod kor v cerkvi (str. 50). Znotraj lirizacije Lipušev besedni korpus sega tako v koroško narečje, čeprav še ne tako značilno kot v naslednjih romanih, kot v tvorjenje neologizmov. Po opisanih strukturi, slogu, spoju tem in motivov, žanrskem sinkretizmu in pripovednih postopkih velja roman *Zmote dijaka Tjaža* upravičeno za enega od vrhuncev slovenskega modernističnega romana.

PAVLE ZIDAR (1932–1992)

Pavle Zidar, s pravim imenom Zdravko Slamnik, s svojo izjemno pisateljsko kondicijo, ki bi jo lahko relativno primerjali z zupanovsko skribomanijo, predstavlja poseben problem za vsako natančnejšo analizo njegove proze ali literarno-zgodovinsko umestitev. Helga Glušič (2002: 190) navaja, da Zidarjev pisateljski opus sestavlja osemindeset knjig proze za odrasle; in sicer 30 romanov, 18 novelističnih zbirk, ki nekajkrat vsebujejo tudi daljši tekst, ki ga avtor zvrstno označuje kot roman, 5 zbirk povesti, 3 potopisne in 2 avtobiografski pripovedi. Od tridesetih romanov je samo v obdobju med leti 1965, ko je izdal romaneskni prvenec *Sveti Pavel*, in letom 1980, s katerim zamejujem svojo analizo, po mojem šteju izdal 24 romanov različnih kakovosti, žanrskih in stilnih usmeritev. Natančnejša obravnava njegovega celotnega romanesknega opusa do leta 1980 je v okviru te naloge zato nemogoča, kar posledično pomeni, da je izbira njegovih romanov za analizo še toliko bolj naključna in zamejena. Od osmih natančneje prebranih romanov sem izbral roman *Moji besi* (1972), ki je verjetno tudi prvi Zidarjev modernistični roman in ki izkazuje večino značilnosti njegove pisave; ter roman *Harem* (1975), ki je zanimiv zlasti zaradi motiva bergsonovskega transcendentalnega oziroma čezčloveškega jaza.

Od šestih pobliže prebranih romanov lahko kot modernistične ali vsaj prevladujoče modernistične označim romane *Sizif meče out* (1973), *Legenda* (1974) in *Dolenjski Hamlet* (1976). *Sizif meče out* prepleta bogoiskateljstvo z eksistencialističnim sizifovstvom in ga prekinja z metafizičnim nihilizmom. *Legenda*, podobno kot *Harem*, povezuje »podzavedanje«, bergsonovski temeljni jaz s preseganjem posameznika v erotiki, ki je človekova božanska sila. *Dolenjski Hamlet* povezuje heideggerjansko bit ter modernistični motiv lepote trenutka, ki človeško eksistenco vežeta na njegovo telesnost, z nihilističnim doživljanjem sveta. Vendar pa je ob tem treba opozoriti, da je desubjektivizacija subjekta na motivno-tematski ravni pogosto ne povsem izdelana, neizrazita; zaradi razlogov, ki jih bom omenil tudi v spodnji analizi.

Pri vseh Zidarjevih romanih je proces desubjektivizacije subjekta v večji meri posledica pripovednih postopkov notranjega monologa, zlasti pa esejizacije, ki je posebej izrazita in samosvoja. Njegova misel pri tem sega od eksistencialistične in deloma nihilistične

filozofije do razmišljanj o vlogi literature, od prevpraševanja in novega vzpostavljanja religiozne izkušnje do ekskurzov o središčni vlogi erotičnega gona in telesa, od odkrite in prizadete kritike malomeščanskosti in nesvobode znotraj družbenih norm do premišljevanj o lastnem življenju, oprtih na avtobiografska dejstva¹²². To so po Helgi Glušič (2002: 191) tudi tri osnovne, med sabo prepletene vsebinske ravni Zidarjeve proze: avtobiografsko, družbenokritično in duhovno-meditativno. Poleg esejizacije desubjektivizacijo subjekta povzroča tudi modernistični postopek notranjega monologa oziroma toka zavesti.

Moji besi: (Prosto po Daliju) (1972)

Moji besi (Prosto po Daliju) je roman, s katerim je Pavle Zidar, kot ugotavlja Marijan Zlobec (1972: 1083) zapustil okvire fabulativne proze. To morda potrjuje, da lahko šele od tega romana naprej Zidarjevo romanopisje povezujemo z modernističnim romanom. V nadaljevanju Zlobec (1972: 1085) roman označi kot »razmišljajočo prozo«, polno tez in antitez ter miselnih preskokov; medtem ko Andrej Inkret (1972: 510) ugotavlja, da gre za »tok« ali vrsto »docela osvobojenih meditacij, nagovorov, monologov, rotitev«. Naštete lastnosti kažejo na žanrsko umestitev romana med esejizirane oziroma celo filozofske romane. Ne Zlobec ne Inkret romana sicer določno ne vežeta na modernizem, čeprav na povezavo preko dalijevega nadrealizma napeljuje že podnaslov. Pripoved je na fabulativni okvir vezana zgolj na začetku: prvoosebni pripovedovalec Anton dela družbo veterinarju, ki potuje po podeželju od kmetije do kmetije in opravlja svojo profesijo. V nadaljevanju se zgodba povsem razveže v prosti tok zavesti oziroma esejizacijo, ki od teme do teme prehaja tudi po asociativni logiki. Na koncu roman že

¹²² Pavle Zidar je bil notorična osebnost svojega časa, a tudi z izredno tragično biografijo. Ko je bil star okrog enajst let, naj bi po naročilu OF nastavljal ali vrgel bombo v razred domače šole v Slovenskem Javorniku med sestankovanjem tamkajšnjega gestapa. Sestanek je bil po različnih verzijah bodisi odpovedan bodisi ga nikoli niti ni bilo, in umrlo naj bi okrog deset ljudi, večina otrok. Do konca vojne je bil nato zaprt v Begunjah. Tudi njegova pisateljska pot je bila razvpita in povezana s škandali. Roman *Marija Magdalena* je bil z odkrito žensko erotiko prava bralska senzacija; s tem in z drugimi, zlasti odkritimi avtobiografskimi romani pa se je zameril družini in sovaščanom. Trdil je tudi, da mu je po romanu *Sveti Pavel* (1965) Udba podtaknila posilstvo; leta pred smrtjo pa je po pričevanju Nika Koširja (1993: 488–489) očitno trpel za preganjavico (za več glej zapis ob prvi obletnici Zidarjeve smrti omenjenega avtorja; o Mariji Magdaleni kot »bestsellerju« piše Borut Trekman 1968: 1048–1050).

deloma izgublja literarnost in prehaja v avtobiografsko izpoved, v kateri avtor med drugim nagovarja svojo mater.

Desubjektivizacija subjekta

Zgoščen jezik, poln paradoksov in presenetljivih miselnih preobratov, iracionalne in fantastične logike, ki tudi s svojo sentenčnostjo včasih spominja na Nietzschejeve spise oziroma se na posameznih mestih približuje poeziji v prozi, ima za posledico desubjektivizacijo subjekta. Toda obenem ti pripovedni načini otežujejo neko smiselno zajetje celostnih motivno-tematskih sklopov, katerih neizdelanost je deloma gotovo tudi že posledica Zidarjeve hiperprodukcije. Še najbolj razberljivi so motivi in teme tam, kjer se pripovedovalčeve meditacije oziroma njegova esejistična razmišljanja neposredno dotikajo tipičnih modernističnih oziroma eksistencialističnih idej, tudi tipičnih za slovenski modernistični roman. To so pobeg od jaza, ki je zlo; temeljna nasilna narava človeka, ki izhaja iz tega; ter antihumanizem, ki je način odpora proti temu zlu. Pri tem je važno opozoriti, da je za Zidarjevo prozo vseskozi značilno tudi bogoiskateljstvo, kjer se modernistična epifanija ali izguba jaza približujeta tradicionalnemu religioznemu ali morda že new-agevskemu spiritualnemu izkustvu. Vendar pa ravno modernistični pripovedni postopki relativizirajo kakršno koli dokončnost enega ali drugega oziroma ohranjajo neko temeljno napetost, ki ni nenavadna za modernistični roman.

Na motivno-tematski ravni je mogoče že v začetku romana razbrati npr. motiv sprevračanja človeškega in živalskega – podčloveško po Sheehanu. Človek je prašič in obratno, prašič »vstane in spregovori s polnimi usti govna kakor ti« (Zidar 1972: 10), pes postane »pes-človek, človek pa pes« (Zidar 1972: 33); živinozdravnik se ob pogledu na krave v klavnici sprašuje, ali je nosilec misli res samo človek: »Včasih mislim, da mislijo: prišel bo veterinar in te dal odstreliti v klavnici naših misli« (Zidar 1972: 57) itd. Človeška zavest je način, s katerim človek »zapisuje, odpisuje, multiplicira, diferencira« (Zidar 1972: 57), to je gospodari nad svetom in ga obvladuje. Človeški jaz je zato v nekem kozmičnem smislu zlo: »Zlo je bistvo vsega. Zlo je središče, je ego« (Zidar 1972: 859). Posledično to pomeni, da življenje oziroma rešitev ni pot k sebi, ampak stran od sebe, pri

čemer se na tem mestu že pojavlja zametek nekakšnega čez-človeškega, morda bergsonovskega temeljnega jaza, ki je pri Zidarju občutno mistične narave in še manj povezan z naravo oziroma objektnim svetom, kot na primer pri Jožetu Snoju. Zidar izhaja namreč iz »egocentričnega sistema narave«, kar pomeni, da ima vsaka stvar svojo zavest: »Pravijo, da predmeti razmišljajo tudi iz človeka. Ni res. Alpe meditirajo po svoje. Skale, skale. Ta zaprtost vase, ta egocentrični sistem narave je neznosen. Vsak zase misli. In misli, da misli samo on« (Zidar 1972: 34).

Izstopanje iz omejitev lastne zavesti, lastnega jaza v *Moji besih* torej ni zaznamovano s t. i. modernistično epifanijo ali kakšnim posebnim čez-človeškim vitalizmom, pač pa z religiozno izkušnjo boga. Toda ta bog oziroma božanski princip ostaja značilno modernistično nedoločen in neobstoje, povezan z metafizičnim nihilizmom. Bog je v Zidarjevi paradoksalni optiki namreč enak nič, je smrt kot najvišja resnica. Znotraj tega je beg od lastne zavesti, beg od jaza stik s transcendo, mistična izkušnja desubjektivizacije in predajanja bogu oziroma nič, kakršne so bili zmožni krščanski svetniki:

Svetniki so bili to. Jaz bi jim raje nadel drugačna imena: garači, udarniki. Vidite, ti so šli od sebe stran. Mnogo jih je. Zabarikadirali so se v samotne dupline, molili Boga ali Nič, jedli v resnici samo toliko, da so spali namesto umrli, samo toliko, da so se tvorile misli, ki so hotele stran od vrela. Kam? K njemu, ki je Nič. In Nič je. Samo on je pravičen, resničen, ker vanj pridemo vsi do zadnjega. Stran od sebe je treba hiteti, živinozdravnik! Zapustiti jaz. Tisti, ki so to poskušali in jim je to uspelo, so še za življenja postali del Niča. Dvignili so se od tal, hiteli po gladinah in nas poskušali speljati za seboj. Kje pa! Nas, da bi kdo premaknil stran od sebe? Da bi pljunil na gnil občutek, kdo si? Kje pa! Kdo nas bo pa potlej gledal in občudoval, kdo sem, kdo smo. Mi tekmuje. Pravimo, da je to podaljšek evolucije v nas, če se pobrigamo za svoj naslov. V resnici je pa to laž. Tekmovanja so samo podatek, da smo še zmeraj živali. Triumf ali zmaga je živalska prvina dušnega zadoščenja. Evolucija se ne manifestira z močjo nad sovražnikom, ampak z dozorevanjem, ki ni nasilje, človek je profaniral naravo, zato si je nakopal usodo, usoda je pa odgovor Niča. Ali: Boga.

Zidar 1972: 36

Znotraj takega radikalnega in paradoksalnega razumevanje je tudi zlo, destrukcija ena od plati ljubezni oziroma prenove. Krivda za zločin je občečloveška, s posameznim zločinom kot absurdnim dejanjem pa se človeštvo očiščuje:

Zločin sploh, dragi živinozdravnik, ni delo posameznika. Ni moje, vaše delo, čeprav bi midva ta hip komu lastnoročno rezala grlasti hrustanec. Na naju bi kasneje sicer pokazali in naju ubili za zrezana grla. Nama bi naprtili krivdo. Oziroma dejanje. Res pa je, da se je to dejanje začelo v globinah človeške skupnosti. Tu se je začel klic izpada. Kdor ima izreden posluh, sliši ta klic in stori, kar mora. In mora, zato tudi ima tak posluh. Morajo, ker ni vselej samo eden takšnih. Kri očiščuje gnilsto človeštva. To je plemensko čiščenje. Dobrota se je sesirila, dobrota je postala tema ali še huje: anemija. Tu utegne premakniti človeštvo k resnici samo absurd moritve. Ne krivih, ampak najbolj čistih. Kri jagnjeta ni samo mitološki simbol za družbe pred tisočletji. Kri nedolžnih mora biti zmeraj pri roki, kadar začne človeštvo težiti k anemiji. Za vsemi temi izpadi Mansonov in Mengelejev smo mi vsi. Oni so samo slepi druidi obreda čiščenja. Zločin je tudi, če hočete, maša, ki prebudi muko vesti, ta pa potem prostor in čas. Vsi zločini imajo le ta imenovalec.

Zidar 1972: 129

Zidarjevo misel sem v večji meri kot v drugih analizah dobesedno navajal ne le zaradi natančnejše ilustracije, pač pa tudi zaradi njene paradoksalne strukture, ki onemogoča preprosto povzemanje in/ali logične izpeljave. Kot na koncu romana pripovedovalec/avtor zagotavlja materi: »Mama, laž in resnica sta istopolna informacija o tem svetu« (Zidar 1972: 171). Struktura paradoksa je, kot že omenjeno, poleg hiperprodukcije in posledično nihanja kvalitete pisanja znotraj samega dela, tudi eden od pomembnih razlogov, zakaj nobena od zgoraj navedenih idej ni docela izoblikovana oziroma je mogoče v romanu gotovo najti tudi kak primer, ki nasprotuje zapisani interpretaciji. Toda v takem ambivalentnem spajanju nasprotujočih si prvin lahko obenem razbiramo grotesknost in absurdnost romanesknega sveta in subjektive eksistence v njem, kar je eden od načinov desubjektivizacije subjekta.

Sicer pa se v romanu pojavljajo še drugi posamezni motivi, ki sem jih v dosednji analizi slovenskega modernističnega romana že označil kot modernistične. Na primer motiv kiborga: človeško telo je »večtakten motor« (Zidar 1972: 157); vera v spreminjevalsko moč besede; reizem v pomenu kritike antropocentrizma oziroma motiv sveta brez človeka:

»Prišel sem v to sobo. Našel sem nered v stvareh. [...] Prostor je anarhija, to veš, kadar ni v njem človeka« (Zidar 1972: 132) itd.

Modernizacija pripovednega diskurza

Najopaznejši pripovedni postopek Zidarjeve proze je sicer vseskozi esejizacija, ki v prvem delu romana zabrisuje zgodbo, nato pa se v drugem delu pripovedovalec zgodbi oziroma pripovedi skoraj povsem odpove in roman zlagoma izgublja svojo literarno oblikovanost oziroma kompozicijo. Kot ugotavlja tudi Andrej Inkret (1972: 510) želi Zidarjeva pisava »razpravljati in ne le fabulirati, govoriti resno, tudi obupano, a vztrajno in temeljito«, do te mere, da njegov način imenuje že »zaklinjanje« in »razčiščevanje«. S tem se deloma izgublja literarna konvencija ločenosti avtorja in pripovedovalca, vendar ne na način postmodernistične metafikcije, temveč s prehodom iz esejizacije v pravi, avtobiografski, filozofski, razpravljalni esej, celo polemiko in izpoved, iz literature v pol-literaturo ali neleposlovje.

Esejizacija si že pred tem podreja vse druge pripovedne postopke in načine: tako dialoge kot notranji monolog. Subjekt romana posledično razpada, nima središča, podoba njegove notranjosti je tok zavesti, asociativno prehajanje od ene do druge teme. Na ravni jezika je prepoznavno zajemanje iz filozofskega, tudi ožje eksistencialističnega besedišča, slog je pogosto poln patosa, deloma liriziran, mestoma pa se približuje bibličnemu paralelizmu. Kot sem že omenil, se tu Zidar približuje filozofskim spisom Nietzscheja, pri čemer večja pozornost velja posameznim aforističnim, sentenčnim fragmentom (npr. »Profesorji so seizmografi psihofizičnega polja; oni so ura za otroke« Zidar 1972: 8), kot pa njihovemu povezovanju v večje argumentativne in/ali logične sklope. Logika, ki je v ozadju Zidarjeve pripovedi je asociacijska, paradoksalna, mestoma celo fantastična ali kar absurda. Po Joli Škulj (1989: 69) gre za koncepcijo resnice kot aporije; resnice, ki »ni nikoli identična sama s seboj«.

Harem (1975)

Silvija Borovnik (2001: 179) roman *Harem* znotraj Zidarjevega opusa tematsko umešča med pripovedi, v katerih ima osrednjo vlogo ženska. Ženska Zidarju tako simbolizira »spolnost, prvinski nagon in strast ter nadaljevanje vrste, pa tudi oblastno polaščanje moškega in otrok, nenadomestljivo urejenost, zatočišče in mir«. Pri tem ugotavlja, da je Zidar ravno pri kompleksnem oblikovanju ženskih likov izstopal v primerjavi s svojimi sodobniki. Sicer pa o romanu *Harem* v literarni zgodovini ni zapisanega veliko. To je mogoče pripisati tudi nižji kvaliteti, na katero je opozoril že recenzent Andrej Inkret (1976: 186), ki je roman označil za »programski« in »moralističen«, saj »z odločno, že kar radikalno pisateljevo gesto« postavlja pripovedovalca kot prototip novega, čutno osvobojenega človeka.

Roman je torej »pripoved o silovitih in totalnih, vendar institucionalno nevezanih erotičnih odnosih, postavljenih kot antiteza neizogibno polaščevalnemu in izčrpavajočemu položaju ljubezni v zakonu« (Inkret 1976: 186). Kot v romanu *Moji besi* in nekaterih drugih Zidarjevih modernističnih romanih tudi v tem diskurzivnost esejizacije in tok zavesti skoraj povsem izbrišeta fabulo in jo omejita na posamezne fragmente. Prvoosebni pripovedovalec, zdravnik Oto, ki ima tri žene in je smrtno bolan oziroma na koncu romana že umira, se pogovarja s prijateljem, monsignorjem Bernardom, ter mu razkriva svoje nazore o mnogoženstvu, ki so povezani z erotiko kot najvišjo vrednoto, in pripoveduje spomine iz svojega življenja. Zgodba je tako spet samo okvir, ki precej ohlapno povezuje preostalo meditativno, filozofsko in mistično razpravo, ki je jedro zanimanja pripovedovalca oziroma avtorja. Zaradi že omenjene nižje kvalitete bom tudi ta roman obravnaval nekoliko krajše.

Desubjektivizacija subjekta

Kot sem omenil že v analizi romana *Moji besi*, je zaradi Zidarjevega spajanja paradoksalnih misli, pa najbrž tudi nedovršenosti in nedodelanosti njegovih razglabljanj,

desubjektivizacija subjekta na motivno-tematski ravni docela razpršena, zaradi česar izgublja nekaj svoje določujoče moči. V romanu *Harem* se elementi modernizma tako morda še izdatneje prepletajo z elementi nove romantike ali celo dekadence. Jasne meje med slednjimi ni mogoče načrtati, kot sem skušal pokazati že v poglavju o modernizmu in slovenski moderni, niti zunaj Zidarjeve pisave, ob omenjenih značilnostih slednje pa se še toliko bolj zabrisuje. Kot zapiše pripovedovalec v začetku romana *Harem*: »Red stvari je zato zame nered. Smisel nesmisel« (Zidar 1975: 6). Vseeno bom skušal v nadaljevanju prikazati tiste motivno-tematske enote, ki nakazujejo, da gre v njegovih romanih vsaj za prepoznavne značilnosti procesa desubjektivizacije subjekta in s tem za značilnosti modernizma.

Desubjektivizacija subjekta je v romanu *Harem* povezana s transcendenčno, a obenem izredno čutno, telesno erotiko. Na pripovedni ravni je ta zaznamovana z ekstatičnim, tudi eksklamacijskim jezikom ter s prvinami pornografskega, ki so deloma v funkciji provokacije družbene, meščanske morale. Človeški jaz je v intenzivnem aktu spolne združitve presežen, zgodi se izguba ega, ki pa se ne razprši v objektnost oziroma erotičnega odnosa ne prenaša na svet kot celoto, kot se to zgodi v Zupanovem *Potovanju na konec pomladi*, temveč gre prej za nekakšno izničenje subjekta, izstop iz prostora in časa, ki pa vendar ohranja tesen stik s telesnostjo, s spolnim aktom, kar ustvarja nenavadno, disonančno in večsmerno napetost:

Bolečina, ki jo je doživljala Mirjana, je bila drugačna od moje: ženska bolečina je popolnejša, gre do konca, gre do samouničenja.

Poiskal sem njeno dušo spodaj, kjer je cvet najlepšega vonja. V mahu mehkega dlačja je gorelo gnezdo najpopolnejše bolečine.

Klitoris v očeh se ji je zableščal in me oslepil. Vstopil sem med noge in slep, slep našel vhod v zavest samega sebe.

Drasel sem v tišino in toplino.

Slišal sem bitje njenega srca in ona mojega.

Poslušala sva se, kako odmeva srce, moje v nji in njeno v meni. Čez nekaj hipov pa sva že bila spremenjena v bitje in nič več nisva razločevala sebe od srca. Meja je prešla, ritem je bil en sam: čudovit, blažen. Njeno vdajanje trdemu udu me je zvabilo iz sebe. Slekli sem še eno obleko:

človeško golost. Nihal sem v dihu nad njo v dihu, ki bi ga lahko Mirjana utrnila in me ne bi bilo več. Zakaj zapustil sem telo.

[...]

Blisk čistega sonca me je napolnil z močjo, in prežgalo bi me, če ne bi spustil vanjo vse svoje svetlobe, nagrabiljene v ritmu.

Zidar 1975: 105

Iz zgornjega odlomka so razvidni nekateri motivi, ki so bili del analize že v romanu *Moji besi*. Človeška bolečina se znova pojavlja kot moralno-etična kategorija, le da je tokrat še izrecneje vezana na stik s transcendenco, ki je tudi tu (samo)izničevanje, ničnost. Skoraj že grotesken spoj telesnega in duhovnega je poudarjen v metaforično-simbolnem dojemanju penisa kot moške in klitorisa kot ženske duše¹²³. Spolni akt je najprej vstop v lastno zavest, je trenutek najvišje intenzivnosti, ki ga zaznamuje izguba vida, čemur sledi »drsenje« v smeraj bolj duhovno izkušnjo, ki pa se nikoli ne loči povsem oziroma se vztrajno prepleta s telesnostjo in samim aktom. Bitje, v katerega se spremenita, in ritem srca je seveda hkrati evfemistično zaznamovan ritem spolnega akta, ki je drugače tudi povsem neposredno opisan zlasti z osredotočanjem na pripovedovalčev ud. Ženska je pri tem reducirana na pasivno prejemnico, aktivno zgolj v svojem užitku, ki pa znova predvsem podčrtuje moško potenco in aktivnost, zato vsaj opisov spolnega akta ne moremo razumeti kot kompleksnega orisa ženske, kot je to ugotavljala Borovnik. Pripovedovalec od začetka do konca drsi v vedno večjo abstraktnost, v vedno večje izničevanje: najprej je bitje in ritem srca, nato dihanje, na koncu, ob izlivu, je le še svetloba oziroma natančneje blisk, vezan na efemernost in eluzivnost trenutka.

V nadaljevanju je prehajanje iz sebe, iz lastne zavesti preko spoja s partnerjem v spolnem aktu v nekaj nedoločnega, a radikalno drugega, nagovorjeno še določneje. Pripovedovalec se eksplicitno navezuje na krščansko mistiko: »Padel sem v sen, v katerem sem slišal zbor sfernega petja« (Zidar 1975: 110). Izstop iz zavesti je tudi izstop

¹²³ O tem na nekem drugem mestu Bernardu pravi: »Vidiš, sem odgovoril, kar sem videl, je resnica, je Bog in je zdravje. Samo klitoris in penis sta tista, ki nas vzdržujeta. To je moja duša: moj penis; klitoris pa je ženski duh, ženska duša. / Ne posmehuj se mi, poznam tvoja napletanja o dobri božji duši, ki se loči od telesa ob smrtni uri in odhiti v nebesa! Zdravnik sem, tri žene imam, vem, kje je duša, kdo je duša« (Zidar 1975: 29).

iz človeškega koncepta časa, minevanja (glej Zidar 1975: 111) ter s tem decentralizacija subjekta, ki znova poteka k vedno večji abstraktnosti: »drobil sem v drobtine, drobil sem se v zvoke, drobil sem se v najbolj čisto bolečino« (Zidar 1975: 116). Ti trenutki so, ne nazadnje, ker so neposredno in izvorno vezani na erotiko, opisani izredno nevizualno, z vklopom vseh drugih senzoričnih čutov, med katerimi, kot najbolj abstrakten, prevladuje zvok – to je očitno že v zgornjem daljšem navedku.

Preseganje, izničenje zavesti in jaza je logično povezano z eksistencialističnim pobegom od zavesti oziroma doživljanjem človeške zavesti kot izvora bolečine in s tem eksistiranja v svetu kot trajanja permanentne bolečine: »Bil sem onkraj sebe. Vem še, da nisem želel nazaj, toda ko sem si to želel, sem bil že spet nazaj pri sebi, v svoji človeškosti, v bolečini, ki je prišla iz sladostrastja, bolečini, ki nas ločuje od živali, čeprav smo še tudi to.« (Zidar 1975: 110). Bolečina je torej po eni strani, kot že omenjeno, nekakšna moralno-etična kategorija, avtentični način eksistiranja v svetu, ki človeka loči od živali, ga dela za subjekt, po drugi strani pa opomin na nesmiselnost eksistence, nesmiselnost ločevanja med živaljo in človekom, ne-subjektom in subjektom. Z drugimi besedami nesmisel bivanja v svetu, katerega izraz je bolečina, je gon, ki človeka vodi v spolnost, ki je izničenje te bolečine, izničenje zavesti.

Kot opiše še na nekem drugem mestu: »Človeška bolečina je prešla. Nobene zavesti ni bilo več. In tedaj sem spoznal, da je zavest meja, v katero je človek položen. Kadar je v tej meji, je telo kot telo bedak, da ga ni večjega. Šele v čutnosti se prestopi« (Zidar 1975: 115). Znova drugje: »Čutnost in Bog sta si blizu. Če nista celo eno v dveh oblikah« (Zidar 1975: 134). Tako dožemanje erotike že presega vitalizem in se približuje novoromantični, celo dekadenci mistiki, ki še vedno ohranja ambivalentno napetost v svojem spoju s čutnostjo, telesnim. V primerjavi s tem nasprotje tega občutja, vračanje v samega sebe, pripovedovalec opiše kot tragični padec: »Zbiral sem se v mejah zavesti. To je najbolj klavrno človeško opravilo, čutiti spet noge, roke, glavo, misli« (Zidar 1975: 151). Kar opisane ekstatične elemente izničevanja jaza morda določneje nagiba k modernizmu, je njihova paradoksalna, alogična narava: »Kadar človek je, tedaj je najbolj abstrakten. Kadar počenja najbolj snovne stvari, tedaj je najmanj tvaren. In narobe: kadar počenja čutne in duhovne stvarnosti, takrat je najbolj snoven.« (Zidar 1975: 140).

Ob izničevanju individualne zavesti skozi čutnost oziroma erotiko je mogoče v romanu naštetih še nekatere druge motive, ki označujejo modernistično desubjektivizacijo subjekta. Na primer: baudelairovso pozitivno vrednotenje sedanjosti, trenutka bivanja, v katerem je razbrati sledove antihumanizma: »Živeti je treba sedaj in nikoli v prihodnosti. Kdor ti ponuja prihodnost za sedanjost, je smrtno nevaren človek, ogni se ga, če si ženska, moški pa ga mora spraviti s poti« (Zidar 1975: 26); ter morda tudi poudarjanje primarnosti jezika pred tekstom oziroma subjektom: »Moja pripoved je zato resnično najbližja vetru, ki vzšumi po zakonih termike, po načelu torej, ki je bil pred njim« (Zidar 1975: 6).

Modernizacija pripovednega diskurza

Ponovim lahko ugotovitve, ki sem jih zapisal že pri analizi romana *Moji besi*. Najopaznejši pripovedni postopek Zidarjeve proze je esejizacija, ki prenavlja in daje posebno vsebino vsem drugim pripovednim postopkom in načinom romana: tako dialogom kot notranjemu monologu. Zgodba romana je posledično zabrisana, se kaže le v posameznih in zabrisanih zgodbenih fragmentih, ki jih je mogoče razbrati zgolj sporadično. V primerjavi z romanom *Moji besi* je *Harem* v večji meri pisan dialoško: po eni strani pripovedovalec očitno zapisuje svoja razmišljanja in nagovarja kasnejšega bralca, po drugi strani nagovarja oziroma gre torej za zapis dialoga z monsignorjem Bernardom. Status slednjega, kot tudi celega dialoga, je nejasen, kar je najbolj očitno, ko se njun pogovor na nekem mestu preplete z erotičnimi odlomki – gre bodisi za mešanje dveh časov v zavesti prvoosebne pripovedovalca ali pa je njun dialog vseskozi izmišljen, morda fingiran.

Druga posebnost romana *Harem* v primerjavi s prvim obravnavanim je, kot že omenjeno, v izdatnejšem deležu senzoričnih opisov, ki so logično povezani s pogostostjo erotičnih prizorov, kjer prihaja do nujnega, za erotiko konstitutivnega zabrisa, in z modernistično epifanijo, ki je vezana nanje. Kot je očitno iz zgoraj citiranega daljšega odlomka, se na teh mestih dogaja tudi večja intenziteta jezika, fragmentarnost in eliptičnost, pa tudi zmerna lirizacija. Na ta način se na motivno-tematski ravni desubjektivizacija subjekta povezuje z istimi procesi, ki izhajajo iz pripovednih postopkov toka zavesti in

asociacijske logike njegove gradnje. Opisana struktura romana je tako napovedana že v njegovi prvi povedi: »Moja pripoved je kakor glas vetra: nima začetka in nima konca« (Zidar 1975: 5).

DRAGO JANČAR (1948)

Drago Jančar velja za eno osrednjih imen sodobne slovenske književnosti, uveljavil se je zlasti s prozo in esejistiko, pa tudi posameznimi dramskimi teksti. V času študija je bil nekaj časa glavni urednik študentskega lista *Katedra*, čigar uredništvo je bilo v neprestanih konfliktih z oblastmi, leta 1974 pa je bil obtožen t. i. sovražne propagande zaradi posedovanja prepovedane emigrantske literature, konkretno, knjige Tomaža Kovača *V Rogu ležimo pobiti*, ki jo je prinesel iz Avstrije. Svoja prva samostojna literarna dela je izdal v sedemdesetih letih, tako da je znotraj obravnavanega obdobja objavil dve zbirki kratke proze oziroma novel ter dva romana: *Romanje gospoda Houžvičke* (1971) in *O bledem hudodelcu* (1978) ter *Petintrideset stopinj* (1974) in *Galjot* (1978). Po Helgi Glušič (2002: 269) Jančarjeva proza v njegovem začetnem ustvarjalnem obdobju kaže »znake iskanja lastnega literarnega izraza v okviru nekaterih lastnosti literarnega toka slovenske proze na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta«. Za kratkoprozni prvenec *Romanje gospoda Houžvičke* tako ugotavlja nekatere značilnosti reizma, ki so blizu prozi Rudija Šeliga; hkrati pa se že tu izoblikujejo nekatere ključne poteze kasnejše Jančarjeve pisave: zlasti osredotočenost pripovednih postopkov na ustvarjanje atmosfere in z njo povezana gradnja suspenza.

Literarna zgodovina od obeh do leta 1980 izdanih romanov delo *Petintrideset stopinj* (1974) pogosto uvršča v modernizem, medtem ko se je v literarnozgodovinski periodizacijski ali stilni umestitvi romana *Galjot* gibala med modernizmom in postmodernizmom. Janko Kos (2001: 397) na primer za slednjega ugotavlja »učinkovito uporabo modernistične pripovedne tehnike«, duhovno-tematsko pa ga uvršča v bližino eksistencialistične literature, kar bi torej zunaj Kosovega razlikovanja pomenilo uvrstitev romana v bližino modernizma. Na drugi strani Alojzija Zupan Sosič (2003: 103) roman postavlja na mejo med modernističnim in postmodernističnim. Sam se po analizi pridružujem slednji in Tomu Virku (2000: 202), ki poleg še zaznavnega modernizma v *Galjotu* odkriva tudi vplive eksistencializma in postrealizma; pri čemer zadnji Virkov termin, zaradi njegove spornosti raje opisno razvezujem v realistično tehniko. Odločilen razlog, zaradi katerega sem roman *Galjot* izločil iz analize, je okrepljeni realistični diskurz, ki izhaja iz žanra zgodovinskega romana in, četudi je z nekaterimi

modernističnimi pripovednimi postopki zmerno prekinjan, relativno preprečuje desubjektivizacijo subjekta.

Petintrideset stopinj (1974)

Janko Kos (2001: 397) tako kot Jančarjevi prvi novelistični zbirki, *Romanje gospoda Houžvičke*, tudi prvemu Jančarjevemu romanu *Petintrideset stopinj* pripisuje zgledovanje po Šeligovem reizmu. S tem se je deloma mogoče strinjati, četudi analiza pokaže, da je fragmentarnost pripovednega sveta posledica modernističnih postopkov notranjega monologa oziroma toka zavesti. V analizah so se posamezni raziskovalci znova osredotočali predvsem na družbeno-zgodovinsko kontekstualno plast romaneskne pripovedi. Glušič (2002: 270) na primer piše, da roman »oblikuje širok motivni prostor naraščajočih razpok v splošnem družbenem dogajanju političnih in policijskih pritiskov okolja, kot eden od odsefov študentskih nemirov ob koncu šestdesetih let«. Sicer pa na to opozarja tudi avtor sam v spremnem zapisu k ponatisu iz leta 2006, kjer vzporeja »družbeni vrtinec« študentskega vrenja v letih 1968–1972 in privlačnost »skrivnostnega sveta jezikovnih podob«, ki sta se v njem združila v prepričanju, »da mora v njegovo literaturo vstopiti kaos spreminjajočega sveta in razburljivega življenja« (Jančar 2006: 5–6).

V nadaljevanju Jančar (2006: 6) priznava svojo navezanost na Joycea, pri čemer izpostavlja njegovo pisateljsko slo oziroma »opisno poželenje«, ki se kaže zlasti v uporabi proti družbenim in literarnim konvencijam. Njegovi navedbi o avtobiografskih elementih, ki jih je mogoče prepoznati predvsem v biografskih podobnostih z osrednjo literarno osebo, Pavlom Vatovicem, lahko dodam še žanrski sinkretizem družbeno-kritičnega, satiričnega, urbanega tudi eksistencialističnega in študentskega romana, ki so določno oblikovani z modernističnim romanom toka zavesti. Zgodba romana je časovno omejena na en vroč poletni dan v življenju študenta, ki je bil nedavno eden od vodij protirežimskih oziroma revolucionarnih protestov, kar v pričakovanju odziva oblasti skozi roman gradi posebno pričakovanje in tesnobo. Roman se začne zjutraj, ko se Pavel Vatomic z nekaj postanki odpravi na predavanje, od tam na sestanek uredništva študentskega časopisa s partijskimi ideologi, pa v gostilno, zvečer doživi še erotično zbližanje, nakar pijan razbije

izložbo in se znajde v policijskem avtu, tik pred sončnim zahodom pa je znova na ulici, ko začne končno deževati.

Desubjektivizacija subjekta

Podobno kot se bo kasneje izkazalo pri obravnavi romana *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold, se tudi v romanu *Petintrideset stopinj* že kaže manko tipičnih modernističnih motivov desubjektivizacije subjekta. Procese slednjega tako večinsko sprožajo modernistični pripovedni postopki notranjega monologa oziroma toka zavesti in modernistične fragmentarizacije. Na motivno-tematski ravni pa se desubjektivizacija subjekta pri Jančarju zgošča zlasti v motivu transcendenčne erotike, ki pa že več nima prepoznavnih potez npr. izgube ali razpršitve jaza, ter v problematiziranju smiselnega dejanja, ki pa je določneje vezano na družbeno-politični kontekst. Tako lahko morda že za *Petintrideset stopinj* ugotovimo relativizacijo modernističnih elementov, ki izhajajo iz skorajda že postmodernistične ironije, parodije in satire.

Mladostno uporništvo Pavla Vatovica je v romaneskni perspektivi obenem glavni izvor družbene kritike in temeljno ironizirano. Ironija je zlasti prisotna v nasprotju med paranoičnim videnjem policijskih in ideoloških agentov, ki Vatovica in njegovo družino opisujejo kot »teroriste«, ki rušijo sistem v imenu »združene Evrope in katoliške Slovenije«, ter objestno in samoironično, neresno držo študentov. Policijsko poročilo pri koncu romana tako na primer navaja, da je eden od njih v lokalu ostalim prinesel pokazat avtomatsko brzostrelko, na kar so se le-ti odzvali tako, da »so se smejali in ploskali kot otroci«, pa tudi nasploh so se na večernem druženju predvsem zabavali »in pili cviček« (Jančar 2006: 109). O demonstracijah, zaradi katerih so očitno prišli v navzkrižje z oblastmi, izvemo samo posredno, zaradi česar razpona in resnosti dogodka ni mogoče oceniti. Tisto, kar razbiramo skozi celoten roman, pa ni niti malo podobno pravi politični opoziciji in družbeno-kritični drži, pač pa je relativno omejeno na norčevanje in ironično zaigranost uporništva; uporništvo kot drža, komoditeta:

Kaj boste delali na shodu? Vpili bomo. Kako boste vpili? Tako Aaaaooooaaaaaoooo! Kaj boste že vpili? Živiooooo! Glasneje! Živiooooo. Kaj še? Huraaaaa? Kaj boste še vpili? Zmagaaaagaliiii bomoooo! Kaj boste klicali? Živela svoboda! bomo klicali. Kaj še? Dol s političnim terorjem! bomo klicali. Še kaj? Živel Pavel Vatomic, rebélslovenskivodjaslovenskeupornesvobodnemladineeeeeee! Še kaj boste vpili? Onjeznamimismoznjimmismoznjimonjeznami!

Jančar 2006: 47

Pri tem seveda ni podcenjevati rušilne moči humorja in kritičnega učinka ironije, toda kljub temu se zdi, da roman prav znotraj tega zarisuje predvsem histerično reakcijo policijskega in oblastnega aparata. Tudi sestanek, ki ga ima uredništvo študentske revije s partijskimi ideologi, kamor dva od teh prideta s skrito pištolo oziroma granato, kaže, da je šlo pri tem mladim literatom in novinarjem v prvi vrsti za svobodo umetniškega ustvarjanja in kritične misli. Pri tem pa je bila mladina pripravljena tudi na kompromise in določeno previdnost, »gverilskost« (Jančar 2006: 97) pri razširjanju svojih nazorov, zato da bi obdržala svojo pozicijo. Kljub očitnemu nadzoru s strani policijskih agentov in kljub namernemu izzivanju oblasti so študentje s Pavlom Vatomicem na čelu v prvi vrsti mladi ljudje, ki jih zanimajo zlasti erotične in alkoholne dogodivščine. V romanu tako sestankujejo, se družijo in očitno razglabljajo o političnih temah, toda ostajajo pasivni in razposajeni. Tako pozicijo sicer težko označimo kot desubjektivizacijo subjekta in problematizacijo dejanja. Zgolj pogojno in posredno bi lahko o tem govorili predvsem v simbolični povezavi čakanja na ukrepe oblasti in čakanja na nevihto ter apokaliptičnih, mističnih Vatomicvih videnji konca sveta, ki v roman vnašajo poseben suspenz in eksistencialistično tesnobo.

Podobno lahko ekstatični spolni akt v izteku romana le pogojno označimo kot transcendenčnega; razpršitev jaza v tem odlomku je posledica toka zavesti, s katerim pripovedovalec v tretji osebi simulira Pavlovo notranje dogajanje. Na motivno-tematski ravni pa težko najdemo kakršno koli zaokroženost ali celovitost motiva desubjektivizacije subjekta, kljub temu da istočasno prihaja tudi do nekakšnega stika z naravo, ki pa je premalo izrazit in posreden. Ne nazadnje pozabo jaza zanika že stalna evokacija fokalizatorjevega imena s strani tretjeosebne pripovedovalca:

Pavlu Vatovicu pa se odpira v prsih ves težki razbeljeni dan, temne sence v očeh, srcabitje silnih kladiv, topa zaobljenost mesa, planja krvi, velik objem zemlje rodice tople pod rokami magmaste težke, tople, velike –

ko gleda črno nebo, z zemljo spojeno in usta tvoja kakor najboljše vino, vdana v težo zemlje in misel, nič, v teži, toploti telesa, ki mojemu ljubemu gladko teče, ki daje govor spečim v bolečini, njeno telo, zemeljsko čudežno sphano, razprto, jaz sem ljubega svojega in njegovega poželenje je po meni, ko prihaja ko ogenj, plamen grabi v prazno voščeni zrak –

da zbujajo njeno telo zeleno mladiko, da mu v prazni prsni votlini veliki udarci srca neznane podobe, priležnica moja, s hašišem, vinom, omamo, toploto plamenom v krvi –

z dihanjem njenim v ušesih, dahom odmeva zemeljskega, z žejo, stopinjo krvi, z neznanskimi vzgibi, nočnimi udi, s plamenečim sovraštvom belega dne, s kleščami zublji rano razrezano, razkosano žilo telesa odprtega, stisko v grlu razprta žila razkosana, razrezano telo ranjeno belo belo telo razprto

žila, krvi polna, naphana, polna modra žila razrezana razrezan, pravi Pavel Vatovic, razrezana žila, razkosana, mrtva pod menoj –

saj mrtva, mrtva, z zemljo spojena, pravi, zdaj mati zemlja rodica, pravi, dviguje ohlapno roko, z zemljo spojena, ponavlja Pavel Vatovic [...]

Jančar 2006: 124

V nasprotju z erotiko recimo pri Zupanu ali Zidarju se zdi, da stalno poželenje Pavla Vato

Vatovica, ki se kaže v njegovem hrepenečem in strastnem opazovanju bližnjih žensk, prej centralizira in poenoti. Docela modernističen je tako pravzaprav samo prostor dogajanja, Maribor, ki skozi *flaneurski* pogled fokalizatorja vstaja pred bralčevimi očmi kot nekakšno fantastično živo bitje, samovoljni organizem, ki s svojo nevidno silo ogroža subjekt ter ga posredno, kot bom predstavil v naslednjem podpoglavju, zabrisuje z močjo intenzivno prisotnih usedlin svojega zgodovinskega in kulturnega spomina. V opisih mesta in množic, v ustvarjanju tesnobne atmosfere tujosti in nemira posameznika leži tudi največja kvaliteta Jančarjevega romanesknega prvenca, omenjene značilnosti pa bo avtor razvijal tudi v svojem kasnejšem romanopisju:

Mesto z življenjem, ki se prelija po ulicah, uradih, trgovinah, z reko pod mostovi, s cviljenjem avtobusnih zavor, z mamicami in otročički po parkih, z vso svojo vsakdanjo ljubo, prijazno, na vse strani odprto podobo skriva za svojim temnim čelom nenavadne nakane, vznemirljivo tujost, ki je um ne more do kraja zaobseči in je dojeti v vseh njenih nenavadnih pojavih. Mesto je vsemogočno. Vse mu je dovoljeno. Vlada nam, kakor si izmisli, monstrum. Kakor mu pride na misel. Tak in drugačen obraz nam kaže. Svoje poti gibanja ima, mrmrajočo reko pod mostovi, svojo služabnico, temen hrib ob boku, raztrgano nebo nad seboj. Pošast samovoljna.

Jančar 2006: 31–32

Modernizacija pripovednega diskurza

Modernizacija pripovednega diskurza in posledično desubjektivizacija subjekta se dogaja skoraj izključno na ravni modernističnih postopkov notranjega monologa oziroma toka zavesti, ki ga uravnava asociacijska logika. Pri tem se realnost prividov, fantazij in sanjarjenj fokalizatorja nezaznamovano urezuje v realnost zgodbenega sveta ter jo fragmentira. Prva posebnost rabe toka zavesti romana *Petintrideset stopinj* so nekakšne zgodovinske fantazije, ko se Pavel Vatovic med svojimi sprehodi po mestu nenadoma znajde v preteklosti, kakor da bi se ujel v zgodovinski spomin mesta. Tako mimogrede zaide v srednji vek, kjer sreča Tahijo iz Krleževih *Balad Petrice Kerempuha* (1936), ki jih tudi citira, pa v čas druge svetovne vojne, kjer sreča partizana Kujbiševa. Druga posebnost so domišljjske predstave o možnih realnostih. Tako si na primer plastično predstavlja, kako so Franca, po tem, ko so ga ujeli med begom iz gostilne brez plačila, Vatovic pa ga prepusti njegovi usodi, ubili. Na ta način že gradi nekakšno vzporedno, osamosvojeno realnost, ki je blizu postmodernističnemu fabriciranju realnosti in problematiziranju resničnosti/fikcije:

Se je zmazal? So ga teroristi ubili v tisti gostilni? Najprej so ga samo z rokami prijemali za špeh na trebuhu, potem pa je kosmata gorila natakarska prinesla iz kuhinje dolg nož. Roke gor, je zapovedal tisti, ki ga je držal za boke kakor klešče, in trepetajoči Frančišek jih je dvignil. Čisto rosna očala je imel. Malo niže, so mu rekli, še malo, saj ni nič prijeto, če se tako naprezaš, še malo, dobro, stoj. Tako, fino. Potem je nož zarezal, da je nesrečni Frančišek zatulil od bolečine in prijel za tisto roko, ki je držala nož. Druga dva sta ga zbila na tla. Najprej so mu porezali ves špeh,

potem pa še vse drugo. Raztelesili so ga, vsak del so odrezali in vse skupaj lepo zložili v hladilnik, ki ga je imel kosmatinec tam nekje zadaj v kuhinji. Nesrečno Frančiškovo telo leži zdaj tam notri in noben njegov svetnik ga ne spravi več skupaj, za nič na svetu se ne more več zbrati. Udba bo vse odkrila, GNUSNI UBOJ V PREDMESTJU bo pisalo. Pravi novinarji bodo ob pravem času na pravem mestu.

Jančar 2006: 62–63

Posebno napetost vnašajo v pripoved tudi deloma že skoraj postmodernistične parodične montaže: enciklopedični vložek o ženskem orgazmu; erotično pismo bralke, dosjeji o uredniškem odboru študentskega časopisa, zapisniki oziroma poročila ovaduhov o njihovih sestankih itd. Tako modernističnemu postopku notranjega monologa oziroma toka zavesti kot montaži daje torej poseben ton vseprisotna ironična perspektiva. Vendar pa ironija znotraj notranjega monologa/toka zavesti s svojo distanco pogosto le še radikalizira decentralizacijo in desubstancializacijo subjekta. Tako je na primer v spodnjem odlomku razvidno hkrati smešenje ideološkega teoretičnega jezika, ki ga sopostavlja z otroško pesmijo in razvezuje v nesmiselno zaporedje črk, ter desubjektivizacija subjekta znotraj prostega asociiranja vsebin zavesti, zaradi česar lahko roman *Petintrideset stopinj* vendarle uvrščamo med (zmerno) modernistične romane:

Potencialna nevarnost že danes prisotna logika vsakega pravnega sistema z vsemi svojimi sankcijami normami pravili družba institut brez socialnega reda samoupravni družbeni sistem temeljna sprememba vsebina in oblika novo poglavje v zgodovini družba z vsemi svojimi zakonitostmi ki ni in avtoritarni elitniški deloma privilegirani interpretacija kot makartizemzglajedružsamouprglotemeljopravigzanalapredsodpretežnašredalofsščgahaztuzijlzzzzzzzzzz. Zzzzzzzzz. Bzzzzz čebelica spredaj. Bzzzz starcu čebelice iz ust, v celih rojih se mu sipljejo ven. Medeka ima notri. Kje ga je nabral, pridni in umni gospodar. Pravi čurimuri je. Točno: čurimuri. Čurimuri poroči se, murkovka je nevesta. Frančišek. Ga grabijo za špeh. čurimurce strah popade. Strah popade. Teroristi so najhujši. Danes nas čaka veliko sranja. Težko sranje pride, ampak najhujše je za nami. Ne bo pijanih teroristov, ustašev zagamanih. Čurimuri institucija pravnega bzzzzz ekonomskopolitični zgodovinski korporacije in omogoča vse dinamične ko stratifikacija pres zlog bzzzzzz čurimuri srečno le domov prispeta murnovka in čurimuri strašna zver pa dobra miška – z dolgim nosom jo odkuri.

Jančar 2006: 29–30

FRANCI ZAGORIČNIK (1933–1997)

Franci Zagoričnik se je v slovenski literarni zgodovini uveljavil kot pesnik. Po Jožetu Pogačniku in Denisu Ponižu (v Pogačnik idr. 2001: 113) velja za »osrednjo osebnost slovenske konkretne in vizualne poezije«. To percepcijo je krepilo zlasti delovanje znotraj neoavantgardne multimedialne skupine OHO¹²⁴ (1966–1971), ki so jo poleg Zagoričnika med drugim sestavljali še pesniki Tomaž Šalamun, Iztok Geister in Matjaž Hanžek. Pri tem je po pesniku Niku Grafenauerju (v Pavlič 2014: 193) Zagoričnikov delež v slovenski neoavantgardi najvidnejši in tudi najraznovrstnejši, »saj zajema tako glosolalična besedila v kručonihovskem "zaumnem" jeziku, kakor konkretistične pesniške tekste, tako vizualno poezijo, kot opus nič, ki je povsem brez besed«. Uvrstitev Zagoričnikove poezije v modernizem kot literarnozgodovinski periodizacijski pojem tako očitno ni sporna. Za nadaljnjo razpravo pa je pomembno, da so nekatere glavne značilnosti njegovega pesniškega opusa razvidne tudi v njegovem edinem romanesknem delu *Bistveni udarec mojstra An'ana* (1978). Ob manku literarnozgodovinskih zapisov o slednjem bom zato, pred analizo romana, v nadaljevanju na kratko prikazal determinante njegove pesniške pisave.

Kljub temu da je Zagoričnik po Pogačniku in Ponižu (v Pogačnik idr. 2001: 98–99) »radikaliziral rabo besednega gradiva in se odmaknil od njegove pomenskosti«, njegova poezija ohranja nekatera izrazita motivno-tematska jedra oziroma razberljivo svetovnonazorsko misel. Pravzaprav pa velja, da prav skozi osredotočanje na materijo jezika Zagoričnik tematizira »eksistencialno problematiko širokih razsežnosti«, med drugim tragično usodo človeka, ki se kaže predvsem v njegovi zapisanosti ne-bivanju oziroma niču itd. Pri tem se naslanja na Heideggerjevo ontologijo, ki jo povezuje s filozofijo predsokratikov, zlasti pa Heraklitom. Jedro Zagoričnikovega pesniškega ustvarjanja se tako v tej *nadčasovni* povezavi kaže v dialektični misli »o splošnem gibanju, ki ga povzroča boj imanentnih nasprotij«, med tokom in protitokom, med uresničevanjem

¹²⁴ *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945* (Elena Alčeva idr.: 2009: 218–221) pod geslom OHO navaja, da »velja za najpomembnejšo neoavantgardno konceptualistično umetniško skupino v slovenski likovni umetnosti. [...] V prvi fazi je bila idejna osnova gibanja reizem (lat. *res* = stvar). OHO je v umetnosti zavračal samoumevnost ustaljenega antropocentričnega gledanja na svet, v katerem je človek superioren nad objekti in jih klasificira samo preko svojega hierarhičnega sistema uporabnosti in namembnosti. [...] V zadnjem obdobju (1970–1971) so bili projekti OHO že popolnoma konceptualni, za njimi ostaja le dokumentacija v obliki fotografij, shem in diagramov«.

in izničevanjem. Zato Zagoričnik osrednjo nalogo pesništva vidi v hkratnem zajemanju obeh nasprotij, to je v gradnji paradoksov. Eno od poglobitvenih spoznanj, ki ga pri tem vodi, je tudi modernistična konstanta: ugotovitev o nemoči jezikovne komunikacije, o moderni krizi jezika, znotraj katere pa odkriva tudi novo polje estetskih možnosti; fascinacijo nad zvočnostjo besed (Pavlič 2014: 193).

Reizem, posebno v slovenski literarni publicistiki, v svojem širšem pomenu, kot sem že navajal, zaobsega neko širšo kritiko antropocentrizma oziroma antihumanizem, zaradi česar je njegova vključitev v širši modernizem, kot ga razumem sam, relativno očitna. Franci Zagoričnik se je v reizem/antihumanizem vključeval tako posredno, znotraj delovanja skupine OHO, kot neposredno, o čemer pričajo tudi njegova esejistika, v kateri je avtopoetološko reflektiral lastno ustvarjanje ter razmišljal o poeziji sploh. V eni izmed izbranih objav, ki so leta 1985 izšle pod zgovornim naslovom *Nihilizem je humanizem*, je svojo neantropocentrično oziroma antihumanistično stališče programsko predstavil tako:

Slediti konkretizmu¹²⁵ pomeni predvsem raziskovati in eksperimentirati na področju konkretnega. Tradicionalna kultura raziskuje zgodovino same sebe v svoje utrjevanje v zdajšnjost in vnaprejšnjosti, v svojo reprodukcijo in lastno nadaljevanje. Konkretizem se ne ozira toliko v že znano, pač pa hlata za novim v preverjanju zdajšnjega, sočasnega sveta, v ukinitvi dualizma, jaz in drugi, jaz in svet, s tem k ukinjanju ali zgolj odrinjanju lastne individualnosti iz ospredja ustvarjalnega interesa, da bi bil ves čas in prostor tega interesa na voljo razvidenju sveta, danosti, videza sveta, videza danosti kot tistih prvin samega nazora sveta, znotraj katerih se šele pojavi pravi bivanjski prostor individualne biti, v sovisnosti in enosti, ki ukinja razmerje dualizma in odtujenosti človeka, ne samo od družbenega proizvoda, od sočloveka in družbe, ampak tudi od sveta kot nosilca tega procesa.

Zagoričnik 1985: 142

¹²⁵ Konkretizem je Zagoričnikov izraz, s katerim nadomešča Kermaunerjev reizem v njegovem najsplošnejšem, neantropocentričnem pomenu.

Bistveni udarec mojstra An'ana: Tekst o tekstu (1978)

Taras Kermauner (1982: 444) v svojem zapisu, ki je izšel tudi kot spremna beseda h knjigi, navaja, da sta dve tretjini dela nastali že nekje med leti 1964 in 1967, naslednja pa do leta 1971, po zavrnitvi založbe Obzorje. Osrednji del romana *Bistveni udarec mojstra An'ana* bi namreč moral iziti že leta 1968 pod naslovom *Dva za Thule*. Toda čeprav je bilo »vodstvo mariborskih Obzorij naklonjeno avantgardi, je Zagoričnikov pisateljski svet po tehnično obrtni in pomenski strani presegal sprejemljivost založbe in njene literarno kritične redakcije«. To že nakazuje, da gre za izrazito nekonvencionalno, eksperimentalno delo tudi znotraj slovenskega modernizma oziroma modernističnega romana; njegova fragmentarna zgradba pa je deloma tudi posledica posledičnega prekinjanega procesa nastajanja¹²⁶. Roman *Bistveni udarec mojstra An'ana* je v primerjavi z vsemi romani, obravnavanimi v tej nalogi, najbolj radikalno izpeljal obe lastnosti, ki ju navajam kot definicijski lastnosti modernističnega romana, to sta desubjektivizacija subjekta in modernizacija pripovednega diskurza. Procese desubjektivizacije morda že do meje, ko se modernizem prepleta s postmodernizmom, modernizacijo pripovednega diskurza pa do skoraj popolnega razpada zgodbe. V romanu ni več niti ostankov pravega modernega subjekta, ampak lahko skoraj govorimo že o ne-subjektu; bralec pa iz pripovedi ne more izpeljati nobene enotne zgodbe več, samo posamezne nepovezane fabulativne motivno-tematske enote, h katerim se pripoved vrača. Kot ugotavlja tudi Denis Poniž (1981: 47) je v romanu ukinjena »temeljna mimetična razsežnost, ki je zagotavljala skladnost bralca, prebranega in realnega sveta«.

Taras Kermauner (1982: 445) med avtorji, ki so vplivali na prozno pisavo Zagoričnika, omenja Prousta in Joycea; zlasti pa izpostavlja Beckettov *Molloy* (1951). *Molloy* je po Kermaunerju roman, ki je »fasciniral slovensko prozo že od Kovačiča in Smoleta naprej«, a je »[n]ajbolj grenak, trpek, bridek sad [...] obrodil ravno pri Zagoričniku«. Omemba Becketta je ključna tudi zaradi tega, ker je literarna zgodovina romane slednjega pogosto uvrščala že med postmodernistične ali vsaj protopostmodernistične, kamor bi lahko po

¹²⁶ Notranja fragmentacija otežuje tudi natančnejšo vrstno uvrstitev: gre v resnici za zbirko kratke proze ali roman? Glede na podnaslov, ki govori sicer o »tekstu«, ampak še vedno o enem samem »tekstu«, in ki govori o enotni temi dela, ter glede na uvrščanje večine sicer redkih raziskovalcev Zagoričnikove proze sem *Bistveni udarec* zajel v modernistični roman.

nekaterih razlagah uvrstili tudi Zagoričnikov roman. Na to napeljuje radikalna avtoteličnost oziroma samonanašalnost romana, ki je podnaslovljen kot »tekst o tekstu«. Tako Poniž (1981: 49) osrednjo temo, ki povzema tudi strukturo romana, označuje kot raziskovanje »lastnega tkiva«, preko česar roman odgovarja »na temeljna, usodna vprašanja o razmerju med avtorjem in literaturo, avtorjem in bralci, avtorjem in stvarmi, bralci in stvarmi, bralci in literaturo«. Podobno Kermauner (1982: 448) piše o tem, da je edina tema romana pisateljevanje samo; *Bistveni udarec* je tako poskus, da bi avtor odkril svet, »ne-sebe«, toda v dejanju pisanja lahko odkrije »zgolj to, kar je: sebe«, kar Kermauner opisuje že s psihološkim terminom »avtizem«.

Desubjektivizacija subjekta

Roman nima ene ali enotne zgodbe, pač pa samo posamezne in občasne razberljive zgodbene fragmente, ki jih je mogoče določiti znotraj modernizacije pripovednega diskurza, ki je rezultat pripovednih postopkov in načinov notranjega monologa, esejizacije in lirizacije, o čemer več v naslednjem podpoglavju. Med zgodbenimi fragmenti lahko naštejemo na primer: vzpenjanje na goro; vrnitev vojaka po koncu vojne domov v poglavju *Vrnitev* kot nekakšna vložna zgodba; vožnja z avtobusom od Reke proti Italiji ... Romanu neko relativno enotnost dajejo torej le posamezni motivi, h katerim se neprestano vrača. Ti motivi so tipični modernistični motivi: kriza jezika in reprezentacije, vprašanje časa oziroma motiv pokvarjene ure, (ne)smisel življenja, občutek krivde, mesto človeka v svetu, vprašanja moderne subjektivitete, krize subjekta in z njimi povezani problemi smiselnega oziroma aktivnega dejanja, problemi identitete itd.

Čeprav Kermauner (1982: 447) meni, da je v romanu prisoten le en subjekt – avtor; pa natančna analiza pokaže, da se v romanu izmenja več pripovedovalcev, vendar pa njihovo natančnejšo določitev onemogoča desubjektivizacija subjekta. Na ravni slovničnega spola lahko tako razberemo, da se v romanu pojavljata vsaj dva pripovedovalca: moški in ženski pripovedovalec. Prehodi med njunima pripovedma niso zaznamovani, celo do te mere, ko spolskost izgubi vsako trdno in enopomensko vrednost in se resnično zdi, da ne

gre za več pripovedovalcev pač pa za enega, ki v svoji desubjektiviziranosti menjuje tudi svoj spol in pozicije. Tako se v spodnjem odlomku notranji monolog pripovedovalca nezaznamovano prelije v pripoved in dialog pripovedovalke, pri čemer iz dejstva, da ni mogoče zanesljivo določiti, kje je meja med obema, izhaja tudi posebna napetost:

Zdaj se pa vprašam, kdaj je ona sploh zaigrala to svojo igro in kdaj jo je doigrala? Ali je bilo to takrat, ko so prišle iz mojih ust besede zdaj pa tega še ne bi bilo treba in moraš se spočit? Ali je bilo končano takrat, ko je prišlo prehitevanje in je prožnejša vzmet pograbila svojo prednost? In končno, ali je bilo to ravno v tistem trenutku in ali je bilo prej, ali je bilo pozneje in ali je sploh bilo? Kje pa so zdaj tiste besede? Zakaj so bile izrečene? Zakaj so morale bit? Zakaj, ko pa niso niti to, kar se je sprva še zdelo, da so, ko je namesto njih nekaj drugega, kakor da same niso bile dobre in jih je bilo treba zamenjat? In vendar besede: tu so. Osipljejo se z roke, zapisujejo se (komu ali čemu), zdaj še tega ne bi bilo treba, počakaj še kakšen dan, si rekel, da boš popustil za kakšen mesec. Zoprni si, do konca si zoprni, zmeraj si zoprni in a ne znaš nič drugega kakor samo delat, sem rekla. Nič ni odgovoril. Potem sem šla raje prat.

Zagoričnik 1978: 23–24

Med subjekti romana ni razlike, pripovedovalec tekoče prehaja iz enega v drugega ter na ta način izziva splošno zamenljivost vseh subjektov (morda tudi bralčevega): »Seveda, katerikrat sem potem to jaz. Včasih zelo resno mislim, da sem to lahko tudi jaz. [...] Lahko bi bil to tudi ti. Kajti vse je isto. Res je, so razlike v posameznostih, kažejo se tako, kakor da so te razlike dejanske, v resnici pa so malenkosti, prave malenkosti« (Zagoričnik 1978: 97). Desubjektivizacije, desubstancionalizacije subjekta se večkrat izrecno dotika tudi sam: »Začutili bi, da imajo pred seboj prikazen, nekaj, česar ni, nekaj, kar je v sebi votlo, nekaj, kar bi jih izzivalo k smehu. Bil sem smešen. Ubežal bi. Izmišljal bi si vse mogoče sovražne naklepe zoper tiste, ki se mi obešajo na pete, zoper te nočne pijavke, zoper krvosese, zoper večče, ne da bi seveda karkoli storil« (Zagoričnik 1978: 54). Z nezmožnostjo dejanja je povezana tudi osrednja ironija romana: do bistvenega udarca mojstra An'ana nikoli ne pride. Ne le zato, ker se An'an nikoli ne pokaže, kljub vztrajnemu klicu in iskanju pripovedovalca, ki je stalni, ponavljajoči se motiv dela, temveč tudi zato, ker »se tisti svobodni prostor, ki se nam je zdel potreben za nek bistveni udarec, sploh ne odpre« (Zagoričnik 1978: 182).

Našteti je mogoče še druge motive desubjektivizacije subjekta. Na primer samovolja oziroma avtomatizacija posameznih delov telesa, v povezavi z nemogućnostjo dejanja pogosto roke: »Roki se sami krčita. Oblikujeta nevidno obliko. Ihtita po njej v svoji ihtavosti. Prilagajata se temu žalostnemu praznemu prostoru« (Zagoričnik 1978: 20). Nadalje motiv človeka kot kiborga, stroja: »Ljudje so, a nikogar ni slišat. Samo stroji, stroji. Drug za drugim hiteči stroji in v njih k neštetim ciljem naravnani homobili« (Zagoričnik 1978: 178). Motiv necelovitosti subjekta se kaže v groteskni podobah živih trupel, razkosanih, votlih teles: »Prekratke so roke, zato pa je glas nekoliko glasnejši in se prelija iz ulice v ulico, oznanja prihod živega torza z bogvekdje pozabljenimi udi, z odbitim čelom, lasje slabo prikrivajo votlino« (Zagoričnik 1978: 67). Zdi se, da subjekt romana razpada v prvobitni kaos, v katerega bi se želel vrniti, in da ga v prisotnosti vzdržuje le še umetnost, poezija, ki je po eni strani, tipično modernistično, znak človeške veličine, ravno v svoji minljivosti, minljivosti lepote (spet tipično modernistično), po drugi strani pa je akt pesnjenja tudi dokaz pesnikovega smrtnega strahu:

Če bi mogel, ne bi zapuščal vode, ostal bi v tem planktonu, ostal bi v svoji amorfnosti, v neprebujenem kaosu. Zdaj pa je tukaj ta prod, tako razumen, tako popoln. Zdaj pa je tukaj to prelivanje, to gomazanje, to žuborenje pesmi, radostno, fufotavo odmikanje, zmagoslavno v svojem minevanju, klavrno v svoji nenehnosti.

Zagoričnik 1978: 13

Svet, v katerega je vržen subjekt romana, je moderni svet potrošništva, v katerem človek ni le stvar med stvarmi, pač pa je stvar že postavil na mesto transcendence: »Ne zamudite priložnosti: bog Dior vas bo osebno obiskal v hiši, bog Hladilnik, bog Fen in boginja Vlačuga« (Zagoričnik 1978: 12). Roman preveva razpoloženje pričakovanja konca človeštva, ko se bo kriza subjekta in jezika iztekla v ničnost in molk: »Kaj pa navsezadnje to nebo, naseljeno z grožnjami od vsepovsod, kam se bomo zatekli pred uničenjem vsega, kar smo in kar nas sestavlja, molčim« (Zagoričnik 1978: 14–15). Svet je indiferenten do človeka, je kaos, ki mu ni mogoče gospodariti, ga humanizirati, po Jovanoviću »jazirati«; svet ni antropocentričen, nima pomena ne smisla:

Svet je še vedno kaos sveta. Nobene absolutne vladavine nad njim, nobenega boga. Včasih stopi iz čela množic, okliče se za oklicanega, izbere se za izbranca, toda vselej pride, kakor odide. Svet sam je nesvet, sam je bog, kateremu ne služiš z besedo, nisi beseda, ne služiš mu z žrtvijo: nisi njegova žrtev. Si samo njegov gost. Si za njegovo mizo. Svet je tvoj veliki gostitelj.

Zagoričnik 1978: 80

V spoznanju, da človek ni gospodar sveta, da ni tisti, ki svetu podeljuje ime oziroma pomen in smisel, se razpira tudi motiv krize jezika in reprezentacije. Pri tem se pesništvo vendar tudi kaže kot način deavtomatizacije, potujevanja sveta, v katerem se razkriva »govorica stvari«, v katerem stvari stopajo iz svoje zastrtosti:

Še malo se ne opravičujem. Vse to besedičenje tudi ne more bit dokaz za to, da so ribe na suhem ali v vodi, ali da imam ali pa nimam zadaj oči. Je kvečjemu posledica in spet le ena izmed posledic. Tudi to ne. Riba so in oči, namreč brez tega. Tako da ne gre ravno za ribe ali za oči, temveč bolj za pojem riba, ali za pojem oko. To pa so besede, ki prihajajo od ribe ali od očesa in so bile torej izgovorjene na pol v ribji ali na pol v očesni govorici, tedaj, ko je bil človek še zmožen pogovarjat se z ribo ali z očesom. Namreč, stvari tudi danes še govorijo, le da je človek že zdavnaj popustil in sprejel to, da se ribi reče riba in očesu oko in potem tudi ravna z ribo, kakor da bi bila riba, in z očesom, kakor da bi bilo še zmeraj oko, četudi je gotovo, da stvari potekajo kar naprej, tega nobeden ne zanika, in s tem spreminjajo svoje oblike. Kdo pa še pomišlja na to, da se riba riba ali da se oko oko, da je od tod ribati in kol? Predvsem pa ne moremo zanesljivo vedeti, da je riba res riba, da je oko oko. Le z nejevernim zaupanjem moramo stvari imenovati, kakor smo jih nekoč, oziroma, drugi so bili namesto nas, ki so jih namesto nas poimenovali. Za sabo nosiš imena, o katerih pomenu ne premišljuješ več.

Zagoričnik 1978: 31

Modernizacija pripovednega diskurza

Pripovedni postopki in načini notranjega monologa, esejizacije in lirizacije v romanu *Bistveni udarec mojstra An'ana* radikalno zabrisujejo zgodbo oziroma onemogočajo vzpostavitev logične, pregledne zgodbene strukture. Notranji monolog oziroma tok

zavesti v večjih celotah oblikuje asociativnost, ki misel pogosto vodi v paradoksalna spoznanja o naravi sveta. Pri tem se čas in prostor nezaznamovano mešata, nekajkrat ju pripoved konkretizira, a se znova hitro oddalji od vsakega prepoznavnega ali enotnega kronotopa. Pripoved, kot sem že omenil, tudi prosto menjuje slovnični spol, zaradi česar prihaja do desubjektivizacije subjekta na ravni spola, kar je edinstveni primer v obravnavanih delih slovenskega modernističnega romana. Nekajkrat pripoved prehaja že v naštevanje oziroma mnogovezje; pripovedovalec se poigrava z jezikom, tudi na ravni posameznih grafemov (npr. narobe obrnjeni vprašaji).

Esejizacija se osamosvaja od zgodbenih fragmentov, se razrašča v daljša filozofska, zlasti eksistencialistična premišljevanja; lirizacija pa prizadeva jezik romana na vseh njegovih ravneh, vnaša v roman metaforizacijo ter druge pesniške figure (aliteracijo ipd.), prozno obliko tudi večkrat razbije v verze. Jezik je, posebno, kadar ga prizadeva lirizacija, poln patosa, sicer pa je značilno za roman tudi prepletanje umetelne pesniške govorice s pogovornim jezikom na stavčni, pa tudi besedni ravni (dosledna raba kratkega nedoločnika ipd.). Omenil sem že centralnost paradoksa za Zagoričnikovo prozo; ki slednjo, tako kot Zidarjevo, približuje ambivalentni aforistični misli Nietzscheja. Zgodbeni fragmenti v pripoved vstopajo tudi preko kolažiranja, tako na primer v roman vstavlja napise z nagrobnikov padlih v prvi svetovni vojni.

IVANKA HERGOLD (1943–2013)

Ivanka Hergold se je po končanem študiju in poroki leta 1971 preselila v Trst in v slovenskem kulturnem spominu velja za tržaško avtorico. Vendar pa, v zvezi s tem ugotavlja Miroslav Košuta (1995: 387), kot »priseljena« avtorica ni bila zaznamovana z narodnostno preokupacijo, kar je sicer značilnost večine drugih slovensko pišočih avtorjev iz Italije. Po Borisu Paternuju (2013: 14) je Hergold v novejši tržaški slovenski književnosti tako izvedla poseben »prelom«. S svojo prozo, ki jo je objavljala v sedemdesetih in osemdesetih letih, je vnesla vanjo tematske in slogovne novosti, »ki pomenijo očiten izstop iz duhovne in jezikovne orbite Pahor – Rebula«, ki Paternuju predstavljata »tržaško klasiko«. V obravnavanem obdobju je Ivanka Hergold izdala pet samostojnih književnih del: zbirko črtic *Pasja radost ali karkoli* (1971); novelo *Beli hrib* (1973); povest *Dido* (1974), zbirko novel in črtic *Vse imaš od mene* (1974) ter roman *Nož in jabolko* (1980), ki velja za njeno osrednje delo.

O njeni literaturi v slovenski literarni zgodovini ni veliko zapisov, zato je treba za celostno predstavitev zajeti tudi njeno delo po obravnavanem obdobju, ko je po Paternuju (2013: 14) dosegla vrh svojega kratkoproznega in pesniškega ustvarjanja. Po letu 1980 je tako izdala še zbirko novel *Pojoci oreh* (1983) ter pesniško zbirko *Ponikalnice* (2008). O slednji Vilma Purič (v Sturman 2015) piše, da v pesniškem svetu Ivanke Hergold ni »samobitne realnosti in ni samobitnega subjekta«, ampak zgolj »pustinja notranjega prostora, ki se poistoveti z nevarnostjo zunanjega«. Zato *Ponikalnice* predstavljajo »najskrajnejšo ravnino tržaškega modernizma, ki se je v pesništvu uveljavil predvsem preko raznovrstnih opisov odtujenosti lirskega jaza«. Pri čemer Purič meni, da je Hergold edina predstavnica modernistične književnosti na slovenskem Tržaškem. To je še zlasti zanimivo, saj se podobna osamelost kaže tako pri Florjanu Lipušu na avstrijskem Koroškem kot pri Zorku Simčiču znotraj slovenske skupnosti v Argentini. Deloma je to najbrž mogoče pripisati tudi dejstvu, da je v zamejstvu ohranjanje manjšinske narodnostne pripadnosti toliko močnejše vezano na ohranjanje trdnega in celostnega subjekta, zaradi česar je modernistična desubjektivizacija subjekta videna kot nekaj tujega ali znotraj raznarodovalnih procesov celo nevarnega.

Nož in jabolko (1980)

Roman *Nož in jabolko* je osrednje delo Ivanke Hergold. Paternu (2013: 14) ga vzporeja z Joyceovim *Uliksesom* (1922), tako zaradi omejenosti dogajanja na en sam dan v življenju osrednje literarne osebe kot tudi zaradi romanesknih pripovednih postopkov. Vendar pa v primerjavi z Joyceom ugotavlja tudi bistvene razlike v organizaciji jezika znotraj notranjega monologa. V romanu Ivanke Hergold je jezik po njegovem »retorično in poetično strukturiran«, usmerjen »k osebni prvinskosti in prostosti lastnega jaza, zasajeni še v zemljo in naravo, nekam v otroštvo začetne biti«. Z zadnjo sintagmo tudi že nakazuje vključevanje romana v kontekst filozofije eksistencializma. Kljub rabi modernističnega pripovednega postopka notranjega monologa, ki posledično modernizira pripovedni diskurz, Paternu ugotavlja, da je »slovensko tržaška karakteristika romana zelo izrazita« in da v njem avtorica z določeno ostrino obravnava intelektualno podobo svojega domačega okolja. Tudi Loredana Umek (2014: 490) izpostavlja družbeno-kritično plast *Noža in jabolka*. V njem odkriva ironični posmeh, ki velja »statusnemu simbolu in redu meščanske potrošniške družbe, sreči družinsko urejene praznote, ideološki gotovosti feministk, neživljenjskemu naboju šolskega okolja, neplodnemu druženju opitih umetnikov, povzdigovanju ljubezenske strasti«.

Zgodba romana se, kot že omenjeno, odvije v enem samem dnevu, gre za vsakdan osrednje literarne osebe in edinega fokalizatorja pripovedi, Herte Jamnik. V petek zjutraj se zlagoma prebudi iz raztrganih sanj; skuša se ljubiti s partnerjem Konradom, vendar ta očitno ne zmore slediti njenemu poželenju; odide v mesto; vodi pouk v šoli; se vrne domov in v zamišljenosti zažge večerjo ter odide na nekakšen sestanek lokalnih feministk, ki se začne z ogledom dokumentarnega filma in konča z zabavo, nakar se odpravi domov spat. Časovno zoženost poudarja tudi razdelitev na poglavja, ki sledi kronološki razdelitvi časa po urah, ob katerih se pripoved dogaja. Časovna zgoščenost in nakazana cikličnost po Marijanu Zlobcu (1981: 581) tako že sami po sebi zastavljata vprašanje o tem, »kaj se lahko zgodi, ali se sploh kaj lahko zgodi«. Medtem ko Loredana Umek (2014: 489) problemsko perspektivo pripovednega subjekta odkriva v dvojnosti »ostro nabrušenega vpogleda v stvarnost in prvinskega dožemanja življenja«, »ki soodvisno razmotava svojo avtoportretno subjektivnost in recepcijo ubesedene resničnosti«.

Desubjektivizacija subjekta

Nož in jabolko Ivanke Hergold se, skupaj z Jančarjevim romanom *Petintrideset stopinj*, po svojih vsebinskih značilnosti bistveno razlikuje od večine drugih v analizi zajetih slovenskih modernističnih romanov. Desubjektivizacija subjekta na motivno-tematski ravni skorajda povsem umanjka. To lahko deloma pojasnimo s širšim literarnozgodovinskim položajem slovenskega romana, saj se že konec sedemdesetih let modernistični roman pri nas počasi prepleta s postmodernističnim oziroma se ponovno okrepi roman, pisan v realistični tehniki, ki dobiva spodbude, kot sem že pisal, tudi z globalno okrepitvijo avtobiografskega romana. Poleg tega lahko v kontekstu zamejske in ženske avtorice sklepamo, da so bili procesi desubjektivizacije subjekta uravnoteženi z nasprotnimi procesi, oziroma ugotovimo, da se zamejski avtorici, odrinjeni na rob skupnosti, na vsebinski ravni odpirajo še druga vprašanja, povezana z modernim subjektom, ki v ospredje odločneje postavljajo problematiko spola in narodne pripadnosti. Ivanka Hergold je tako slovenski modernistični roman prenovila z nekaterimi feminističnimi, psihološkimi, družbenozgodovinskimi in eksistencialističnimi vsebinami.

Desubjektivizacija subjekta večinoma torej poteka preko decentralizacije in desubstancializacije, ki jo sproža zlasti modernistični pripovedni postopek notranjega monologa. Vseeno pa je v romanu mogoče najti posamezne motivno-tematske drobce, ki součinkujejo s slednjim; in sicer močneje kot pri prej omenjenem Jančarjevem romanu. Poglavitni je motiv želje po vrnitvi k izviru, po izstopu iz reda oziroma mestne civilizacije in vrnitev v nekakšen arhaični, predzgodovinski ali celo postčloveški čas, pri čemer Herti takšen izstop simbolizira njeno konkretno otroštvo na podeželju ter fantastična sanjska pokrajina, iz katere se v začetku romana prebudi, o kateri fantazira in v katero se zvečer ob koncu romana znova vrne.

Ta vrnitev pri Ivanki Hergold pomeni popolno predajo človeka, odpoved lastni volji, zlitje z naravo: »Vzemi mi tele oči, roke, noge, napravi me zračno lahko, vrni me k izviru, mene vrni k meni, tja me vrni, kjer se v hribu zbirajo kapljice, da bom drug potok, drug tolmun in druga ladja in druga roka, h koreninam me vrni, k sinjim žilicam na začetek« (Hergold 1980: 88). V tej karakteristiki se torej pomembno ne razlikuje od bega pred zavestjo,

jazom, ki je ena stalnic slovenskega modernističnega romana, ima pa seveda tudi konotacijo smrti¹²⁷. Tudi druge lastnosti tega hrepenenjskega motiva so podobne tistim, ki jih izkazuje predhodni slovenski modernistični roman, povežemo pa jih lahko tudi z antihumanizmom, kot osnovno držo modernizma. Vrnitev k izviru je vrnitev v svet, v katerem ni več ne časa ne smisla – zato ker tam ni več niti nobenega subjekta, je le mir stvarnega sveta¹²⁸:

Najbrž se je nekaj voljnega razpršilo v zrak, se sprostilo v prsti – v tisti prostor, ko še zemlja ni bila naseljena. Kot bi se čas, ki so ga dolgo stoletja merile sence dreves, iztekla, letni časi izšli z vsem, kar je na poljih počivalo, klilo in te letne čase spočenjalo, jim dajalo smisel. Številke na številčnici ure so zabrisane, siva požoltela ploskev je prosto oko.

Hergold 1980: 156

In:

Pred nekaj leti sem enkrat s hriba ... šla sem gor k stari železniški postaji ... videla tako čisto in jasno ... Skoraj ni kaj reči, ob hladilniku z odtrganimi vrati je cvetel grm malin. Nič nisem mislila. Spodaj je ležalo mesto, jaz pa sem bila tam kakor tisti malinov grm ali kot hladilnik z odtrganimi vrati. V meni je bilo polno miru, ki je bil okoli mene ... v naravi stvari.

Hergold 1980: 146

Kriza subjekta je posredno prikazana še skozi motiv samomora Hertinega soseda, s katerim se Herta v mislih večkrat pogovarja; ter s Hertinim občutkom tujstva in nenehne ogroženosti¹²⁹. Herta tako na primer doživi privid posilstva, pa tudi v njeni sanjski pokrajini jo ogrožajo nenavadne, fantastične živali ipd. Destabilizacija subjekta pogosto poteka z vnašanjem takih domišljijjskih elementov, za katere se zdi, da imajo izvor v nekakšni travmi spolne narave in posledično z vračanjem potlačenih vsebin. Tik pred

¹²⁷ Drugi spodaj citirani odlomek je iz Hertinega pogovora z mrtvim zlatarjem, od katerega želi izvedeti, kakšna je smrt.

¹²⁸ Ob manku človeka v neantropocentričnem svetu pa izgine tudi logika krvnika in žrtve; roman se tako konča z: »Dan huščne skozi dremež v podobi pol-lovskega psa-pol jagnjeta. Herta se nasmehe in zapre oči, vidi še, kako se žival zgane in steče med debela zasneženih smrek« (Hergold 1980: 191).

¹²⁹ Ogroženost ima v družbeno-političnem kontekstu Trsta v sedemdesetih seveda tudi povsem realne dimenzije. Herta gre vsak dan na poti med domom in slovensko šolo mimo gostilne, v kateri se zbirajo fašisti: »In zdaj skriva slovenske knjige pod raco, pravzaprav jih vsak dan obrne, da napisov ni videti, kar tako, avtomatično, potem pa, ko se zave giba, jih spet obrne in gib je žalosten« (Hergold 1980: 126).

omenjenim in verjetno samo umišljenim prizorom posilstva izginejo iz njene kuhinje vsi noži, četudi jih je še malo prej uporabljala pri kuhanju; kar lahko beremo istočasno kot Hertin občutek nemoči spričo nasilja neznanega moškega, pa tudi kot namig na možne suicidalne misli. Oboje pa napeljuje na sklep, da gre morda za spominsko obnovitev resničnega posilstva ali vsaj za nek nasilen dogodek, povezan s spolnostjo, ki jo je travmatično zaznamoval oziroma ki se ga sramuje.

Tudi sam naslov lahko znotraj tega beremo s seksualno konotacijo, nož kot falični simbol in jabolko kot prepovedan sad in ženska maternica¹³⁰. Pri tem pa posebna napetost med obema simboloma izhaja tudi iz Hertinega nakazanega lezbičnega poželenja: »Herta pa gleda njeno lepo čvrsto postavo in noge, ki se v gladki črti zarisujejo skozi tenko krilo, v prsi ji gleda, ki se ji gole dvigujejo pod zlato obšitim puloverjem, in mehka čopka las ob straneh glave ... Vse te njene reči so ... dobre« (Hergold 1980: 123). Roman *Nož in jabolko* v slovenski modernistični roman vnaša tudi jasno začrtan kontekst (marksističnega) feminizma, ki je že tudi blago ironiziran.

Herta namreč sočustvuje s sosedo Pamelo Palestro, ki jo dokumentarni film v njeni naivnosti »kmečke ženske« portretira kot prostovoljno žrtev patriarhata, ki se ne zaveda, da njeno gopodinjenje ni nekaj, kar resnično rada počne, ampak gre za vlogo, ki ji je bila privzgojena, dodeljena. Pri tem je v tem kontekstu zanimiv in s stališča perspektive implicitnega avtorja ironično kritičen tudi Pamelin komentar, ko ugotavlja, da je njen Oto bolj nezadovoljen, »če se mi kdaj kosilo ne posreči«, kot »če se mi ne da«. Moški tako v romanu Ivanke Hergold ni izrazit aktiven agent poželenja; je pa to Herta, ki bi se želela ljubiti s Konradom, ki je obiskala masažni salon le zato, »da bi se je tista maserka hočeš-nočeš dotaknila, pa čeprav samo s tistimi grobimi, preračunanimi udarci« (Hergold 1980: 38), ki očitno goji homoseksualna čustva ali pa je njeno povečano poželenje tudi eden od načinov želje po preseganju občutkov tujstva in ločenosti.

¹³⁰ »[...] daj nož in pojejva tole jabolko, prižgi radio, kaj misliš, človek menda ima lahko svoje skrbi, o kako diši tole jabolko, tako je voščeno rdeče, polovičko za mene, polovičko za tebe, one for you, one for me« (Hergold 1980: 31).

Med drugimi modernističnimi motivi lahko omenim motiv krize jezika oziroma reprezentacije, ki je posredno povezan tudi z desubjektivizacijo subjekta. Herta se skuša izpovedati, skuša ubesediti svoje občutje, toda besede se ji upirajo kot žive, kot živali; besede so past, ki subjektu obljublja potešitev, preseganje, a se mu zadnji hip zmeraj izmaknejo:

Past je v besedah, past! Obljubljajo hrano, sitost, zadoščenje, češ, zdaj jih pa ima v oblasti, v grlu da jih ima in pod konico kemičnega svinčnika, zdaj zdaj bojo začele pokorno mahljati z repki kot dresirani kužki, naredile bojo, kar misli in čuti ta hip, zvijale se bojo, premagane, v sanjsko arabesko, potem pa se sproži past in hladno železo udari po prstih: nič hrane! nič sirčka! Drži v rokah svoje lastno rebro, pa vsaj to naj obglodam, dovolite mi! Besede pa se kar naščeperijo in kažejo svoje žive zobe, takšne, kot jih imajo živali pod sanjskim drevesom ...

Hergold 1980: 25–26

Modernizacija pripovednega diskurza

Modernizacija pripovednega diskurza in posledično desubjektivizacija subjekta se dogaja torej poudarjeno na ravni modernističnih postopkov notranjega monologa oziroma toka zavesti in poročanega govora ter s fragmentarno strukturo, ki zunanje zgodbeno dogajanje posreduje z mestoma impresionističnim montažiranjem. Pri tem se subjektivna sanjska, fantazijska ali hrepenenjska realnost svobodno asociacijsko prepleta s tretjeosebno pripovedjo. Posledica tega je zabrisovanje zgodbe oziroma, kot to metaforično imenuje Loredana Umek (2014: 489), pripovedna perspektiva »razbežanega pogleda«, znotraj katerega se jezik za poglobljanje »v intimni svet ženske ranjene zavesti« vidno lirizira. Subjekt romana *Nož in jabolko* se tako znotraj take pripovedi kaže kot povsem fluiden, razsrediščen in necelovit. Znotraj slovenskega modernističnega romana pa je kot tak izrecno nepatološki, *normaliziran*, oblikovan kot tipični subjekt multikulturnega modernega mesta¹³¹.

¹³¹ Zanimivo naključje, ki ga je deloma pripisati tržaškemu družbenemu in kulturnemu kontekstu, je, da je igral Trst pomembno vlogo že pri zasnovi Joyceovega romana *Ulikses*; v katerem je kot prvi fluidnost subjekta pojmoval kot nekaj »normalnega«, tipično stanje modernega subjekta, nepovezano s psihopatološkimi stanji oziroma bližino smrti.

Govorni odlomki so podani skorajda dramsko, montažno, navadno brez uvajalnih povedi in komentarja bodisi tretjeosebne pripovedovalca bodisi Hertinega notranjega monologa ali poročanega govora. Subjektov jaz se takrat umakne in prepusti vdoru avditivnih informacij, znotraj take *nevtralnosti* pa gre občasno tudi za distanco do dogajanja oziroma govornih vsebin (podobno v Ruplovem *Na pol poti do obzorja*). To na primer zaznamo pri ogledu dokumentarca, ki ga pripoved v zgodbo pripušča v obliki zvočnega zapisa, s kratkimi didaskalijami, ki deloma vrednotijo povedano oziroma ga postavljajo v nek čustveni kontekst celote. Tako feministično prevrednotenje kmečkega življenja meče ambivalentno senco na Hertino hrepenenje po prvinskem, arhaičnem svetu svojega otroštva:

Starkin glas: Lepše je bilo, o seveda je bilo, ne vem, kako bi rekla, včasih je bilo bolj hudo za reči, ni bilo vsega ... ne vem, kaj je imelo takega, da je bilo lepše ...

Glas iz spalnice: Včeraj je imela še vse zobe.

Tanjin glas: (razlagalno) Seveda ne bomo nasedli nostalgčni misli te kmečke ženske in zavzdihnili v folklornem smislu, ah, kako lep je bil kmečki svet, gotovo ne zato, ker je izginila patriarhalna družina in z njo njena okostenela morala in primitivna čistost. Ni bilo lepše, ne bolje, samo nivo kontradikcij je danes višji. Gre zato, kako je organizirana družba. Ženska je danes po eni strani zaprta v stanovanje kot v škatlo, po drugi strani pa z vsem, česar se dotakne, povezana s svetom.

Hergold 1980: 162–163

Na jezikovni ravni je treba za konec omeniti vsaj še pogovorno in narečno stilistiko in strukturo pripovedi. Kot v recenziji našteva Marijan Zlobec (1981: 582), je Ivanka Hergold »v Hertin jezik položila celo vrsto tržaških lokalizmov«, gre za znane italijanske ali iz italijanščine izpeljane izraze in fraze. Kot izraziti tržaški kolorit so tudi številne interpolacije iz tujih jezikov: italijanščine, srbohrvaščine, angleščine ... Značilnosti pogovornega jezika pa ob sopostavitvi s siceršnjo lirizacijo pripovedi učinkujejo kot tipično modernistično prepletanje visokih in nizkih registrov jezika, ki mu na vsebinski ravni sledi nehierarhizirano sobivanje banalnosti vsakdana tržaške učiteljice v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja ter fantastičnih, hrepenenjskih idealiziranih podob,

ki po Umek (2014: 490) sugerirajo »izstop iz nostalgичnega opevanja varnosti domačijskega prostora in pristanek na samozadostno osebno držo«.

POVZETEK

Doktorska disertacija z naslovom *Slovenski modernistični roman* je prvi poskus sistematične definicije slovenskega modernističnega romana in njegove postavitve v kontekst širšega (globalnega) modernizma. Najprej predstavi formiranje pojma modernizem kot literarnozgodovinske periodizacijske oznake v tuji literarni vedi in pri nas. In sicer so za modernizem kot literarnozgodovinski periodizacijski pojem značilni specifično razumevanje časa (posebna zavest o historičnem, zanikanje ideje progresizma, moderni prostor-čas itd.), specifična forma in struktura, v kateri se izrazijo ideja krize jezika in reprezentacije, specifična vsebina in odnos do sveta, katere osrednje točke so modernistični nihilizem, problematičnost resnice in eksistence ter potlačene vsebine družbe 20. stoletja, specifični subjekt ter specifični družbeno-kulturni učinek, ki ga zaobjemam s pojmom adverzativne kulture. Ob pregledu slovenskih razprav o modernizmu pa opozorim tudi na nerazširjenost rabe pojma modernizem v slovenski literarni zgodovini oziroma njegovo zabrisanost, ki je posledica zlasti pogostega nadomeščanja s specifičnimi slovenskimi termini (ludizem, reizem ipd.) ter oteženega ločevanja od t. i. slovenske moderne.

V nadaljevanju po Čălinescuju predstavim idejo modernosti kot novega odnosa do časa, zgodovine oziroma neposredne sedanjosti, ki mu lahko sledimo vse od renesanse, to je začetka družbenozgodovinske moderne. Razmerje med slednjo in modernizmom je izredno ambivalentno, pogosto izrazito negativno oziroma antagonistično, vendar pa ob tem izpostavim, da se zgodovinska moderna kot družbeno-zgodovinski kontekst modernizma vpisuje v modernistično literaturo ne le motivno-tematsko, temveč tudi na ravni forme oziroma estetike. Zato podam krajši pregled transformativnih dogodkov, odkritij, izumov, duhovnih spodbud, začetih in zaključenih – družbenih, kulturnih, političnih itd. – procesov, ki so najbolj oblikovali tako specifični odnos modernizma do moderne kot modernizem sam.

S pomočjo monografije Astradurja Eysteinssona *The Concept of Modernism* definiram modernizem kot radikalno zanikanje razmerja med subjektom in zunanjo realnostjo, kakršnega so vzpostavljale tradicionalne literarne oblike in zunajliterarna pragmatična komunikacija. Modernizem na ta način zavzema kulturno funkcijo kritike moderne dobe

in njegove humanistične, racionalne ideologije koherence in napredka. Na ravni forme Eysteinsson ta prelom označuje kot »prekinjanje realističnega diskurza«, pri čemer mu realistični diskurz pomeni realistično tehniko oziroma pripovedne konvencije realizma, ki so v tesnem stiku s prevladujočimi komunikacijskimi in pragmatičnimi funkcijami jezika oziroma ki se zanašajo na normativni, sporazumevalni jezik. Ker gre za ozki pogled na realizem, sam Eysteinssonovo prekinjanje realističnega diskurza prevrednotim z navezavo na pojem »izguba pripovednosti« Paula Sheehana. Modernistično formo tako razumem kot zabrisovanje zgodbe oziroma razbijanje in deformacijo kavzalne, temporalne in splošne racionalne logike pripovedi v osnovnem smislu, kar modernizem dosega z rabo modernističnih pripovednih postopkov ali širše modernizacijo pripovednega diskurza.

Po Paulu Sheehanu izgubo pripovednosti oziroma modernizacijo pripovednega diskurza povežem z antihumanizmom kot kritiko humanistične ideologije modernega subjekta kot gospodarja objektnega sveta in nosilca smisla. Ker pripoved oblikuje in je istočasno osrednje orodje človeške zavesti oziroma njegove subjektivitete pomeni izguba pripovednosti oziroma razbijanje pripovednih konvencij izgubo elementov subjektivnosti. Ta proces zajemam z lastnim pojmom »desubjektivizacije subjekta«, kjer gre za odzemanje oziroma izgubo posameznih lastnosti moderne subjektivnosti: (instrumentalne) racionalnosti, enotnosti, usrediščenosti, (svobodne) volje, smisla ... Subjekt v modernizmu nima več trdne in enotne substance, posledično ni več enotna entiteta, nima (enega) središča, ampak je tok zavesti, fluiden in brezobličen, razpada in se sestavlja; končni rezultat desubjektivizacije subjekta pa je njegova sprememba v nesubjekt. Modernizem kot posebno literarnozgodovinsko periodizacijsko oznako, kot specifično literarno smer definiram torej s sočasnim prepletom modernizacije pripovednih postopkov in desubjektivizacijo subjekta.

Na ta način se modernizem razločuje od tokov slovenske moderne na eni strani, čeprav ga to po drugi strani povezuje z eksistencializmom, ki pa ni samostojna literarna smer, vanj pa lahko v tej perspektivi smiselno vključujemo tudi francoski novi roman. V pregledu družbenozgodovinskega konteksta slovenskega modernizma se sicer pokaže, da se slovenska raba pojma v kontinuiranosti z recepcijo slovenske moderne uporablja izredno

široko in razmeroma poljubno; vendar pa se je sočasna negativna kritika različnih pojavov literarnega modernizma osredotočala ravno na položaj njegovega subjekta. Ta je pogosto naletel tako na ideološko kritiko s strani vodilnih interpretov in zastopnikov partijske ideologije, kot na kritiko pisateljev in zagovornikov realističnega in »klasičnega« romana ter teorije.

Analiza slovenskega modernističnega romana je razdeljena na dva razdelka: slovenski protomodernistični roman in slovenski modernistični roman. Zaradi obsežnosti naloge sem se omejil na letnico 1980, ko naj bi se, kot je ustaljeno v slovenski literarni zgodovini, pojavili že tudi prvi vplivi postmodernizma, kar pričujoča analiza tudi potrjuje, pri čemer elemente postmodernizma najdevam že konec šestdesetih let dvajsetega stoletja, kjer jih je mogoče povezati z ludizmom. Moj nabor torej nikakor ne more pomeniti končnega nabora slovenskega modernističnega romana, temveč prvi poskus določitve slovenskega modernističnega romana, pri čemer sem skušal zajeti čim več del, da bi lahko vključil čim bolj raznovrstne oblike in variante, čeprav sem se moral zaradi omenjene obsežnosti osredotočiti predvsem na tipične primere modernističnega romana.

Med protomodernistične romane uvrščam štiri romane, in sicer *Nina* (1906) ter *Milan in Milena* (1913) Ivana Cankarja; nedokončani roman *Sphinx patria* (1910) Vladimirja Levstika ter *S poti* (1913) Izidorja Cankarja. Slednja modernizem zajemata predvsem tematsko, v prikazu (proto)modernističnega umetnika kot osrednje literarne osebe; medtem ko je zlasti pri Cankarju opaziti modernizacijo pripovednega diskurza, ki pa za posledico še nima določnejše desubjektivizacije subjekta, čeprav so motivi potujevanja in destabilizacije subjekta posebno v romanu *Milan in Milena* že izraziti.

Med modernističnimi romani sem za podrobnejšo analizo izbral 21 romanov; največ dva od posameznega avtorja. Za prvi modernistični roman štejem Zupanovo *Potovanje na konec pomladi* (1943/1972), ker modernistične značilnosti pomembno določajo interpretacijo romana kot celote, čeprav ne na ravni modernizacije pripovednega diskurza ne na ravni desubjektivizacije subjekta še ne gre za izdelani modernistični roman. Podobno velja za roman *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča (1957). Šele *Črni dnevi in beli dan* (1958) Dominika Smoleta, s tipičnimi modernističnimi pripovednimi

postopki in obiljem modernističnih motivov in tem, ki se prepletajo in součinkujejo v novo vrednost – desubjektivizacijo subjekta, tako predstavlja povsem izdelan modernistični roman. Romanopisje Petra Božiča pomeni stopnjevanje motivno-tematskih značilnosti edinega romana Dominika Smoleta, predvsem z okrepljeno navezavo na kontekst eksistencializma, znotraj katerega obravnava predvsem metafizični nihilizem in nemožnost smiselnega, transformativnega dejanja. Drugi in tretji del trilogije Vladimirja Kavčiča, *Od tu dalje* (1964) in *Onkraj in še dlje* (1971) znotraj kronologije slovenskega modernističnega romana zlasti izstopata zlasti z desubjektivizacijo subjekta na ravni pripovednega načina opisa, posebno kronotopa, z vnašanjem fantastičnih, grotesknih in nadrealističnih, že alogičnih prvin, v katerem je opazna navezava na Kafko, manj pa je eksistencialističnih prvin. Opis je osrednji pripovedni način tudi romana *Deček in smrt* (1968) Lojzeta Kovačiča, v katerem nezanesljiva pripoved povsem zabriše distinkcije med realnostjo in fantazijo; ter reističnih romanov Rudija Šeliga, kjer prevladuje navidez objektivni deskripcionizem, v katerem ni mesta za subjektivnost in subjekt.

Konec šestdesetih se modernizem že prepleta s postmodernizmom, kot dokazuje roman *Na pol poti do obzorja* (1968) Dimitrija Rupla, ki v pretežno modernistični roman vnaša ambivalenco med fikcijskim in realnim ter postmodernistično parodijo. Toda hkrati s prvimi pojavitvami postmodernistične estetike romana *Hodnik* (1969) in *Negativ Gojka Mrča* (1971) Jožeta Snoja krepi roman toka zavesti, tipični žanr modernističnega romana; medtem ko *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* (1969) Dušana Jovanovića modernizem znova združuje z realizmom – desubjektivizacija subjekta tako poteka predvsem na motivno-tematski ravni. Poleg Kavčičevega *Onkraj in še dlje* je Jovanovićev *Don Juan na psu* edini primer, kjer se procesi desubjektivizacije subjekta že iztečejo v pojav ne-subjekta. Roman *Zmote dijaka Tjaža* (1972) Florjana Lipuša vnaša v slovenski modernistični roman na ravni desubjektivizacije subjekta mnoštvo jaza, na ravni modernizacije pripovednega diskurza pa večperspektivnost. *Moji besi* (1972), *Harem* (1975) ter nekateri drugi, neobravnavani romani Pavleta Zidarja pa so primer esejiziranega romana, ki kvalitetno sicer precej nihajo.

Bistveni udarec mojstra An'ana (1978) Francija Zagoričnika je deloma po nastanku zgodnejši, od tod najbrž njegova »eksperimentalna« oziroma »radikalna« podoba, ki

dosledneje uresničuje asociacijsko logiko toka zavesti, ki se od druge polovice sedemdesetih sicer krepi, a napolnjuje z novo vsebino. Slednje dokazujeta romana *Petintrideset stopinj* (1974) Draga Jančarja ter *Nož in jabolko* (1980) Ivanke Hergold. V obeh je dogajanje zoženo na en sam dan v življenju povprečnega posameznika, študenta oziroma učiteljice, na periferiji, vendar pa dosledna raba notranjega monologa ter drugih modernih pripovednih postopkov, ki sprožijo procese desubjektivizacije subjekta, nima opore v družbeno-kritični in deloma avtobiografski motivno-tematski strukturi.

Ključne besede: **moderna, modernizem, modernistični roman, desubjektivizacija subjekta, modernizacija pripovednega diskurza**

SUMMARY

The doctoral dissertation *Slovenian Modernist Novel* is the first attempt to systematically define the Slovenian modernist novel and its contextualization in a broader framework of international (global) modernism. Firstly, it displays the formation of modernism as a periodization concept of literary history in literary criticism abroad and at home. Modernism as such is characterized by a specific understanding of time (a distinct historical awareness, disavowal of the ideas of progress, modern space-time, etc.); a specific form and structure that indicates the crisis of language and representation; a specific content and attitude towards the world, with a focus on modernist nihilism, problematization of truth and existence and the unconscious of the 20th century society; a specific subject; and specific socio-cultural effects I include in the notion of modernism as adversary culture. When reviewing Slovenian discussions on modernism, I accentuate that the concept of modernism is not widespread in Slovenian literary history and that the problem primarily exists due to the frequent use of specific Slovenian terms (*ludizem*, *reizem*, etc.) and also due to similarities with “*slovenska moderna*”.

Next, I present Călinescu’s idea of modernity as a new notion of time, history and immediate present, which can be traced all the way from the Renaissance, i.e. from the beginning of modernity. The relationship between the latter and modernism is extremely ambivalent, often highly negative or antagonistic. On the other hand, modernity as a socio-historical context of modernism inscribes itself into the modernist literature not only by motifs and themes, but also on the level of form and aesthetics. Consequently, I give a short overview of transformative events, discoveries, inventions, cultural enticements, initiated and finished – social, cultural, political, etc. – processes that formed both the unique relationship of modernism to modernity and the modernism itself.

With the help of Astradur Eysteinnsson’s *The Concept of Modernism*, I define modernism as a radical rejection of the relationship between the subject and the external reality, which was constituted by traditional literary forms and nonliterary pragmatic communication. Modernism thus assumes the cultural function of criticism of modernity and its humanistic, rational ideology of coherence and progress. On the level of form,

Eysteinnsson notes this shift as an “interruption of the realist discourse”, a realist discourse being a realist technique or narrative conventions of realism, which are similar to the prevailing communicative and pragmatic functions of language or rely on the normative and communicative language. Since this is a narrow view of realism, I revalued Eysteinnsson’s interruption of the realist discourse by reference to the term “loss of narrative” by Paul Sheehan. The modernist form is therefore an opaqueness or breaking down of the plot and deforming of the causal, temporal and common rational logic of the narrative in the basic sense that is achieved by the use of modernist narrative devices or a broader modernization of the narrative discourse.

I associate Paul Sheehan’s loss of narrative or modernization of the narrative discourse with antihumanism as a critic of humanistic ideology of the modern subject as a master of the objective reality and the perpetrator of meaning. As the narrative forms and is at the same time the central instrument of the human consciousness and its subjectivity, the loss of narrative or interruption of the narrative conventions also presents the loss of features of subjectivity. I define this process with my own term “de-subjectification of the subject”, which involves the subtraction or loss of properties of modern subjectivity: (instrumental) rationality, unity, centrality, (free) will, meaning etc. The subject in modernism is therefore no longer a stable, uniform substance. Consequently, it is no longer a single entity, it lacks a (single) center, but presents a stream of consciousness, fluid and formless, falling apart and building itself again with the end result of de-subjectification being the transformation into a non-subject. I therefore define modernism as a distinct periodical term of literary history and as a specific literary movement with a simultaneous interaction of the modernization of the narrative discourse and de-subjectification of the subject.

In this way, modernism distinguishes itself from the movements of “slovenska moderna”, although it is on the other hand associated with existentialism, which is not an autonomous literary style, and within this perspective it makes sense to also include the French nouveau roman. In an examination of the socio-historical context of the Slovenian modernism, I demonstrate that the Slovenian usage of the modernism concept is in continuity with the reaction to “slovenska moderna”. It is used extremely broad and relatively arbitrary. However, the contemporary negative reviews of various phenomena

of literary modernism focused precisely on the position of the subject. The subject of modernism was often criticized ideologically by chief interpreters and representatives of the party ideology and by writers and supporters of realist and “classic” style novels and theory.

The analysis of the Slovenian modernist novel is divided into two sections: the Slovenian protomodernist novel and the Slovenian modernist novel. Due to the size of the task, I limited my analysis to the year 1980. For this particular year, a consensus exists in the Slovenian literary history that first influences of postmodernism can be observed. This was confirmed in the scope of my analysis, with some elements of postmodernism occurring as early as at the end of the sixties, in connection to specific Slovenian term “ludizem”. Therefore, my doctoral dissertation cannot encompass an ultimate collection of Slovenian modernist novels, but merely the first attempt of defining the Slovenian modernist novel. My attempt was to include as many works as possible in order to demonstrate the most diverse forms and variants, although, due to the aforementioned extent, the main focus had to be narrowed to the typical examples of the Slovene modernist novel.

The category of postmodern novels includes four novels, namely *Nina* (1906) and *Milan in Milena* (1913) by Ivan Cankar, the unfinished novel *Sphinx patria* (1910) by Vladimir Levstik and *S poti* (1913) by Izidor Cankar. The latter two novels have primarily thematic elements of modernism displaying the (proto)modernist artist as the central figure of the text, while especially in the works of Cankar, the modernization of the narrative discourse can be observed. A more distinct de-subjectification of the subject does not arise, even though the alienating and the de-subjectification of the subject are already prominent, especially in the novel *Milan in Milena*.

21 modernist novels were selected for a detailed analysis, with up to two novels from the same author. I recognize Vitomil Zupan’s *Potovanje na konec pomladi* (1943/1972) as the first modernist novel since it contains elements of modernism that are central to the interpretation of the novel as a whole, although it is not yet an accomplished modernist novel with regards to the modernization of the narrative discourse or to the de-subjectification of the subject. The same applies to Zorko Simčič’s novel *Človek na obeh*

straneh stene (1957). The first completely accomplished Slovene modernist novel is therefore Dominik Smole's *Črni dnevi in beli dan* (1958) with its typical modernist narrative techniques and an abundance of modernist motifs and themes that intertwine and interact producing a new value – de-subjectification of the subject. Novels by Peter Božič represent an intensification of motifs and themes featured in the only novel by Dominik Smole, notably through an enhanced link to the context of existentialism, primarily dealing with metaphysical nihilism and the impossibility of the meaningful, transformative act. The second and the third part of Vladimir Kavčič's trilogy *Od tu dalje* (1964) and *Onkraj in še dlje* (1971) are exceptional within the chronology of the Slovenian modernist novel. In particular with their de-subjectification of the subject on the level of the narrative mode of description, their specific chronotope, with the fantastic, grotesque and surreal, almost illogical elements, the latter being an evident connection to Kafka, and to a lesser extent with elements of existentialism. Descriptive narration is also central to Lojze Kovačič's novel *Deček in smrt* (1968), in which the unreliable narration completely blurs the distinction between intertextual reality and fantasy; and the reistic novels by Rudi Šeligo dominated by a seemingly objective descriptivism with no place for subjectivity or even a subject.

At the end of the sixties, modernism already intertwined with postmodernism, as displayed by Dimitrij Rupel's novel *Na pol poti do obzorja* (1968), in which the modernist novel is introduced with an ambivalent relationship between fiction and reality and with postmodern parody. At the same time, the first occurrences of postmodern aesthetics in Jože Snoj's novels *Hodnik* (1969) and *Negativ Gojka Mrča* (1971) reinforce the stream of the consciousness novel, a genre typical of the modernist novel. On the other hand, Dušan Jovanović's *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* (1969) reunites modernism with realism – and de-subjectification of the subject therefore takes place mainly on the level of motifs and themes. In addition to Kavčič's *Onkraj in še dlje*, Jovanović's *Don Juan na psu* is the only novel where the processes of de-subjectification of the subject are finalized with the emergence of a non-subject. At the level of the de-subjectification of the subject, Florjan Lipuš's novel *Zmote dijaka Tjaža* (1972) introduces the plurality of the self into the Slovenian modernist novel, and multiperspectivity at the level of modernization of the narrative discourse. Novels by

Pavle Zidar, *Moji besi* (1972), *Harem* (1975), and some others, with considerable variations in quality, represent an example of the essayistic novel.

France Zagoričnik's *Bistveni udarec mojstra An'ana* (1978) was partially written at an earlier period, hence probably its "experimental" or "radical" form implementing the associative logic of the stream of consciousness in a more consistent manner. The stream of the consciousness novel is more evident in the second half of the seventies, but in the most part introduces new contents. This is demonstrated by Drago Jančar's novel *Petintrideset stopinj* (1974) and Ivanka Hergold's novel *Nož in jabolko* (1980). In both, the events are narrowed to a single day in the life of an average person living in the suburbs, a student in *Petintrideset stopinj* and a teacher in *Nož in jabolko*. However, consistent use of internal monologue and other modern narrative techniques that are the source of the de-subjectification of the subject, have no support in the socio-critical and partly autobiographical structure of motifs and themes.

Keywords: **modernity, modernism, modernist novel, de-subjectification of the subject, modernization of the narrative discourse**

VIRI

Primarni viri:

Peter Božič, 2002: *Izven*. V: *Izven; Jaz sem ubil Anito*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Peter Božič, 1979: *Očeta Vincenca smrt*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Ivan Cankar, 1974: *Milan in Milena*. V: *Zbrano delo: Dvajseta knjiga: Volja in moč; Iz Ottakringa v Oberhollabrunn; Milan in Milena; Črtice 1911–1913*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan Cankar, 1973: *Nina*. V: *Zbrano delo: Trinajsta knjiga: Potepuh Marko in kralj Matjaž; V mesečini; Nina*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Izidor Cankar, 1986: *S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Ivanka Hergold, 1980: *Nož in jabolko*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Drago Jančar, 2006: *Petintrideset stopinj: roman*. Ljubljana: Študentska založba.

Dušan Jovanović, 1969: *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu*. Maribor: Obzorja.

Vladimir Kavčič, 1964: *Od tu dalje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Vladimir Kavčič, 1971: *Onkraj in še dlje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lojze Kovačič, 1968: *Deček in smrt*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Vladimir Levstik, 1910: *Sphinx patria*. V: *Slovan: Mesečnik za književnost, umetnosti in prosveto*, letnik VIII (1910), št. 1–8, str. 5–8, 35–38, 67–70, 100–104, 184–186, 218–219, 251–253, 285–287.

Florjan Lipuš, 1981: *Zmote dijaka Tjaža*. Celovec; Trst: Založba Drava, Založništvo tržaškega tiska.

Dimitrij Rupel, 1968: *Na pol poti do obzorja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Zorko Simčič, 1991: *Človek na obeh straneh stene*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige.

Dominik Smole, 1958: *Črni dnevi in beli dan*. Maribor: Založba Obzorja.

Jože Snoj, 1969: *Hodnik*. Maribor: Obzorja.

Jože Snoj, 1971: *Negativ Gojka Mrča*. Maribor: Obzorja.

Rudi Šeligo, 1975: *Rahel stik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Rudi Šeligo, 1994: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Franci Zagoričnik, 1978: *Bistveni udarec mojstra An'ana*. Maribor: Obzorja.

Pavle Zidar, 1975: *Harem*. Koper: Lipa.

Pavle Zidar, 1972: *Moji besi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Vitomil Zupan, 1980: *Menuet za kitaro: (na petindvajset strelov)*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Vitomil Zupan, 1999: *Menuet za kitaro: (na petindvajset strelov)*. Ljubljana: DZS.

Vitomil Zupan, 1972: *Potovanje na konec pomladi: Blisk v štirih barvah*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Sekundarni viri:

Matej Bor, 1961: *Daljave: roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Peter Božič, 2002: Jaz sem ubil Anito. V: *Izven; Jaz sem ubil Anito*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Peter Božič, 1976: *Na njeni travi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Peter Božič, 1968: *Na robu zemlje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Peter Božič, 1976: *Zemlja: Njen opis in njeno potovanje*. Maribor: Obzorja.

Mate Dolenc in Dimitrij Rupel: *Peto nadstropje trinadstropne hiše*. Maribor: Obzorja, 1972.

Andrej Hieng, 1976: *Čarodej: roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Andrej Hieng, 1966: *Gozd in pečina: roman*. Ljubljana: Slovenska matica.

Drago Jančar, 2004: *Galjot*. Ljubljana: Delo.

- James Joyce, 1993: *Ulikses I–II*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Vladimir Kavčič, 1962: *Tja in nazaj*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vladimir Kavčič, 1973: *Zapisnik: legenda*. Maribor: Obzorja.
- Ciril Kosmač, 2012: *Pomladni dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lojze Kovačič, 1972: Resničnost. V: *Sporočila v spanju; Resničnost*. Maribor: Obzorja.
- Lojze Kovačič, 1972: Sporočila v spanju. V: *Sporočila v spanju; Resničnost*. Maribor: Obzorja.
- Alojz Rebula, 1979: *Senčni ples*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Dimitrij Rupel, 1972: *Čaj in puške ob štirih: roman*. Maribor: Obzorja.
- Dimitrij Rupel, 1974: *Čas v njej rabelj hudi ali kako strašno kaznujejo slovenske pisatelje : znanstveno-literarno-fantastični roman*. Maribor: Obzorja.
- Dimitrij Rupel, 1977: *Družinska zveza: roman*. Koper: Lipa.
- Dimitrij Rupel, 1975: *Hi kvadrat: roman*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Dimitrij Rupel, 1971: *Tajnik šeste internacionale*. Maribor: Obzorja.
- Jože Snoj, 1978: *Jožef ali zgodnje odkrivanje srčnega raka*. Maribor: Obzorja.
- Rudi Šeligo, 1966: *Stolp*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Pavle Zidar, 1976: *Dolenjski Hamlet*. Koper: Lipa.
- Pavle Zidar, 1974: *Legenda*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Pavle Zidar, 1973: *Sizif meče out*. Maribor: Obzorja.
- Vitomil Zupan, 1985: *Klement*. Zagreb; Murska Sobota: Globus; Pomurska založba.
- Vitomil Zupan, 1976: *Mrtva mlaka*. Koper: Lipa.
- Vitomil Zupan, 1975: *Zasledovalec samega sebe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Beno Zupančič, 1966: *Meglica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Beno Zupančič, 1965: *Sedmina: roman*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

LITERATURA

H. Porter Abbott, 2002: *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elena Alčeva idr., 2009: *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje*. Ljubljana: Študentska založba; Inštitut ALUO, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje.

Tim Armstrong, 2009: *Modernism: A Cultural History*. Cambridge: Polity Press.

Chris Baldick, 2008: *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.

Nataša Bavec, 2009: *Resnična zgodba: Modeli zgodovinskega romana: med tradicijo in posmodernizmom*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Günter Berghaus, ur., 2011: *Futurism in Eastern and Central Europe. International yearbook of futurism studies. Special issue; vol. 1*. Berlin; Boston: De Gruyter.

Marshall Berman, 2010: *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. London, New York: Verso.

France Bernik, 2006: *Ivan Cankar*. Maribor: Litera.

France Bernik, 1991: Slovenska moderna v »horizontu pričakovanja«. *Slavistična revija*, letnik 39, št. 4 (okt.–dec.). 441–454.

France Bernik, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

France Bernik in Marjan Dolgan, 1988: *Slovenska vojna proza: [1941–1980]*. Ljubljana: Slovenska matica.

R.M. Berry, 2006: Language. David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 113–122.

Silvija Borovnik, 1984: Groteska v dramah Dominika Smoleta. *Jezik in slovstvo*, letnik 29, št. 7. 243–255.

Silvija Borovnik, 2004: Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo*, letnik 49, št. 6. 49–66.

Malcolm Bradbury in James McFarlane, ur., 1991: *Modernism: 1890–1930*. London: Penguin.

David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur., 2006: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell.

David Bradshaw, 2006: Obscenity and Censorship. V: David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 103–112.

Igor Bratož, 2013: Pisatelj brez občinstva: Zorko Simčič, Prešernov nagrajenec. *Delo*, leto 55, št. 33 (9. februar). 13.

Allan Bullock, 1991: The Double Image. V: Malcolm Bradbury in James McFarlane, ur.: *Modernism: 1890–1930*. London: Penguin. 58–70.

Maja Cafuta, 2011: Narativna struktura Kovačičevega romana *Deček in smrt*. *Jezik in slovstvo*, letnik 56, št. 3–4. 15–30.

Matei Calinescu, 1995: *Five Faces of Modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Ivan Cankar, 1967: *Zbrano delo. Knjiga 1: Erotika 1899; Objavljene nezbrane pesmi; Dodatek (Pesmi 1891–1893)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan Cankar, 1973: *Zbrano delo. Knjiga 13: Potepuh Marko in kralj Matjaž; V mesečini; Nina*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Peter Childs, 2000: *Modernism*. London; New York: Routledge.

Giovanni Cianci, 2007: The New Critical Demotion of the Visual in Modernism. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 451–468.

Tanya Dalziel, 2007: Gender, Colonialism and Modernism in Australia. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 769–780.

Sara Danius, 2006: Technology. V: David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 66–78.

Aleš Debeljak, 1999: *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Aleš Debeljak, 1989: *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec; Salzburg: Wieser.

Marianne Dekoven, 1999: Modernism and Gender. V: Michael Levenson: *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press. 212–231.

Gilles Deleuze, 2012: *Proust in znaki*. Ljubljana: Beletrina.

Paul De Man, 1997: *Slepota in uvid*. Ljubljana: LUD Literatura.

Marjan Dolgan, 1973: Florjan Lipuš, Zmote dijaka Tjaža. *Sodobnost*, letnik 21, št. 4. 419–421.

Marjan Dolgan, 1974: Poganstvo Rudija Šeliga. *Sodobnost*, letnik 22, št. 4. 346–355.

Marjan Dolgan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.

Marjan Dolgan, 1976: Vitomil Zupan: Menuet za kitaro. *Sodobnost*, letnik 24, številka 2. 172–176.

Darko Dolinar, 1994: Robert Musil na Slovenskem: nekaj vprašanj o recepciji. *Primerjalna književnost*, letnik 17, št. 1. 35–52.

Fran Eller, 1898: Moderno kritično stališče. *Ljubljanski zvon*, letnik 18, številka 2. 79–86 in 145–151.

Aleš Erjavec, 2009: *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Astradur Eysteinnsson, 1992: *The concept of modernism*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur., 2007: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Aleš Gabrič, 2008: Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve »verbalnega delikta«. *Primerjalna književnost*, letnik 31, posebna številka. 63–77.

Aleš Gabrič, 1995: *Socialistična kulturna revolucija: Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Rita Felski, 1995: *The gender of modernity*. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press.

Vladimir Foerster, 1897: Dekadenca, nova smer. *Ljubljanski zvon*, letnik 17, št. 1. 37–41 in 96–102.

Zoran Gavrilović in Sveta Lukić, ur., 1973: *Nova kritika*. Beograd: Prosveta.

Zoran Gavrilović in Sveta Lukić, ur., 1970: *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Charles Harrison in Paul Wood, ur., 1996: *Art in Theory: 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford; Cambridge: Blackwell Publishers Ltd.

Aljoša Harlamov, 2012: Delo, ki zanika smisel lastnega obstoja. *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, letnik 3, št. 8 (28. april). 17.

Aljoša Harlamov, 2010: Nezanestljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo*, letnik 55, št. 1/2. 32–46.

Kimberley Healey, 2007: French Literary Modernism. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 801–816.

Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, 2002: *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Jože Horvat, 1970a: Dušan Jovanović, Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu. *Sodobnost*, letnik 18, številka 8/9. 939–940.

Jože Horvat, 1970b: Jože Snoj, Hodnik. *Sodobnost*, letnik 18, številka 8/9. 932–934.

Jože Horvat, 1971: Jože Snoj, Negativ Gojka Mrča. *Sodobnost*, letnik 19, številka 10. 1046–1048.

Ben Hutchinson, 2011: *Modernism and Style*. London: Palgrave Macmillan.

Andrej Inkret, 1972: Branje: Andrej Hieng, Orfeum; Pavle Zidar, Moji besi; Kukavičji Mihec. *Naši razgledi*, letnik 21, št. 18 (22. september). 509–510.

Andrej Inkret, 1977: Branje: Peter Božič, Zemlja; Na njeni travi; Franc Pečnik, Avtobusna postaja; Berta Golob, Sovražim vas. *Naši razgledi*, letnik 26, št. 4 (25. februar). 93–94.

Andrej Inkret, 1976: Branje: Rudi Šeligo, Rahel stik; Pavle Zidar, Harem; Mulci; Glavne osebe na potepu. *Naši razgledi*, letnik 25, št. 7 (9. april). 185–186.

Krištof Jacek Kozak, 2010: Absurd kot sodobna oblika tragične izkušnje v Šumiju Petra Božiča. *Sodobna slovenska književnost: (1980–2010): Obdobja* 29. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 131–136.

Andraž Jež, 2012: Globalizacija in amerikanizacija književnosti ter njuni odmevi na Slovenskem. *Primerjalna književnost*, letnik 35, št. 3. 317–333.

Marko Juvan, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Marko Juvan, 2008: »Slovenski kulturni sindrom« v nacionalni in primerjalni literarni zgodovini. *Slavistična revija*, letnik 56, št. 1 (januar–marec). 1–16.

Marko Juvan, 1984: Sodobna slovenska proza in Kermaunerjev "erotizirani velesistem". *Jezik in slovstvo*, letnik 29, št. 5. 175–178.

Marko Juvan, ur., 2012: *Svetovne književnosti in obrobja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Taras Kermauner, 1982: *Družbena razveza: Sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Stephen Kern, 2011: *The Modernist Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

R. Brandon Kershner, 2007: Modernity, Postmodernity and Popular Culture in Joyce and Eliot. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 607–618.

Sharon Kim, 2012: *Literary Epiphany in the Novel 1850–1950*. New York: Palgrave Macmillan.

Matjaž Kmecl, 1964: Peter Božič – Izven. *Problemi*, letnik 2. 437–445.

Ernest Kobolt, 1969: Dimitrij Rupel: Na pol poti do obzorja. *Sodobnost*, letnik 17, številka 3. 340–342.

Alenka Koron, 2001: Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih. *Primerjalna književnost*, letnik 24, posebna številka (december). 189–215.

Jože Koruza in Franc Zadavec, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965: Druga knjiga: Dramatika ter književna esejistika in kritika*. Ljubljana: Slovenska matica.

Janko Kos, 1980a: Avantgarda in Slovenci. *Sodobnost*, letnik 28, št. 8–9. 742–752 in 1088–1098.

Janko Kos, 1988: Konec modernizma I–IV. *Sodobnost*, letnik 36, št. 3–6/7. I 240–251; II 386–393; III 513–520; IV 655–662.

Janko Kos, 1980b: K vprašanju o bistvu avantgarde I–II. *Sodobnost*, letnik 28, št. 3–4. I 237–245; II 361–370.

Janko Kos idr., 2009: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Janko Kos, 1983: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Janko Kos, 1980c: Modernizem in avantgarda. *Sodobnost*, letnik 28, št. 2. 120–129.

Janko Kos, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.

Janko Kos, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Janko Kos, 1968: Proza Ivana Cankarja. *Jezik in slovstvo*, letnik 13, št. 1. 16–23. 1968.

Janko Kos, 1982: Težave s postmodernizmom. *Sodobnost*, letnik 30, št. 6–7. 633–641.

Janko Kos idr., 1993: *Vitomil Zupan*. (Zbirka Interpretacije). Ljubljana: Nova revija.

- Niko Košir, 1993: Pavle Zidar: 1932–1992. *Sodobnost*, letnik 41, št. 6/7. 484–490.
- Miroslav Košuta, 1995: Sodobno slovensko slovstvo v Italiji. *Slavistična revija*, letnik 43, št. 3 (julij–september). 377–401.
- Lado Kralj, 1999: Od Preglja do Gruma: (Slovenska ekspresionistična dramatika). *Slavistična revija*, letnik 47, št. 1 (januar–marec). 1–22.
- Elena Lamberti, 2007: New Media Environments and New Modernist Forms. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 431–448.
- Evgen Lampe, 1898: Na razstanku; Gorica 1898. *Dom in svet*, letnik 11, št. 19. 606–607.
- Sean Latham, 2003: »Am I a snob?«: *modernism and the novel*. Ithaca [N.Y.]: Cornell University Press.
- Michael Levenson, 1991: *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michael Levenson, 1999: *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- David Lodge, 1988: *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*. Zagreb: Globus; Stvarnost.
- Karl Marx in Friedrich Engels. 2009: *Komunistični manifest*. Ljubljana: Sanje.
- Vanesa Matajc, 1998: Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana. *Primerjalna književnost*, letnik 21, št. 1. 53–74.
- Vanesa Matajc, 2004: Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov. *Primerjalna književnost*, letnik 27, št. 2 (december). 61–81.
- Jesse Matz, 2004: *The modern novel: a short introduction*. Oxford: Blackwell.
- Tyrus Miller, 2006: Politics. David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 29–38.
- Franco Moretti, 1996: *Modern epic: The world-system from Goethe to García Márquez*. London, New York: Verso.
- Mark S. Morrisson, 2006: Publishing. V: David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 133–142.
- Irena Novak Popov, 2003: *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera.
- Anton Ocvirk, 1967: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu. *Sodobnost*, letnik 15, številka 12. 105–270.

Marshall C. Olds, 2006: *Literary Symbolism*. V: David Bradshaw in Kevin J.H. Dettmar, ur.: *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. 155–162.

Josip Osti, 2003: »Delo je živo bitje. Realiteta.« (o prozi Lojzeta Kovačiča). *Sodobnost*, letnik 67, št. 1 (januar). 83–93.

Deborah Parsons, 2007: *Theorists of the modernist novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. London; New York: Routledge.

Boris Paternu, 1976: Esej o Lipušu. V: Florjan Lipuš: *Škorenj*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 251–282.

Boris Paternu, 1987: Jezik v skupnem prostoru tesnobe. *Jezik in slovstvo*, letnik 31, št. 5 (februar 1986/87). 145–147.

Boris Paternu, 2003: Lipušev novi preboj regionalizma. *Jezik in slovstvo*, letnik 48, št. 5. 19–24.

Boris Paternu, 2005: Po sledih jezikovnih travm v sodobni slovenski književnosti. *Jezik in slovstvo*, letnik 50, št. 2. 63–77.

Boris Paternu, 2013: Z nožem pameti v vsa jabolka spoznanja: ob smrti Ivanke Hergold. *Delo*, leto 55, št. 215 (17. september). 14.

Darja Pavlič, 2014: Jezikovni obrat in slovenska eksperimentalna poezija. *Primerjalna književnost*, letnik 37, št. 1. 185–200.

Darja Pavlič, 2014: Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi. *Primerjalna književnost*, letnik 37, št. 3. 227–238.

Dušan Pirjevec, 1979: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dušan Pirjevec, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dušan Pirjevec, 1963: Ivan Cankar in simbolizem. *Sodobnost*, letnik 11, številka 7. 577–733. 1963.

Jože Pirjevec, 1995: *Jugoslavija: Nastanek, razvoj ter razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*. Koper: Lipa.

Jože Pogačnik, 1997: "Nekje v daljavi je drugačna svetloba": Zorko Simčič: Človek na obeh straneh stene, 1957 in 1991. *Sodobnost*, letnik 45, št. 10 (oktober). 837–850.

Jože Pogačnik idr., 2001: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.

Jože Pogačnik, 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII. Eksistencializem in strukturalizem*. Maribor: Založba Obzorja.

Breda Pogorelec, 2011: *Stilistika slovenskega knjižnega jezika: jezikoslovni spisi II*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Denis Poniž, 1981: Dva eseja o eksperimentalni literaturi. *Problemi*, letnik 19, št. 208 (5). 47–51.

Matthew Potolsky, 2006: *Mimesis*. New York; London: Routledge.

Patricia Rae, 2007: Modernism, Empirical Psychology and the Creative Imagination. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 405–418.

Dimitrij Rupel, 1970: Literarni pregled: proza. Dušan Jovanović, Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu. Pavle Zidar, Izlet v mrak. Jože Snoj, Hodnik. *Naši razgledi*, letnik 19, št. 8 (439) (17. april). 238–239.

Dimitrij Rupel, 1971: Literarni pregled: proza. Jože Snoj, Negativ Gojka Mrča. Marjan Rožanc, Zračna puška. *Naši razgledi*, letnik 20, št. 8 (23. april). 242.

Michael Ryan, ur., 2011: *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.

Goran Schmidt, 2011: *Dominik Smole: [monografija]*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Paul Sheehan, 2002: *Modernism, narrative and humanism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Luca Somigli, 2007: Modernism in Italian Literature. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 911–930.

C. Christopher Soufas, ml., 2007: Tradition and the »New Man«. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 931–946.

Primož Sturman: Intimen avtoričin pogled: Izsek iz prispevkov Zbornika za Ivanko Hergold. Novi Glas, 12. november. Pridobljeno 2. 1. 2016 s <http://www.noviglas.eu/intimen-avtoricin-pogled>

Jože Šifrer, 1971: France Novšak, Dečki. *Sodobnost*, letnik 19, številka 8/9. 920–922.

Jola Škulj, 2003: Forma romana in slovenski modernizem. *Slovenski roman / Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti, Ljubljana 5.–7. december 2002*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 399–408.

Jola Škulj, 1995: Modernizem in modernost. *Primerjalna književnost*, letnik 18, št. 2. 17–30.

Jola Škulj, 1998: Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi. *Primerjalna književnost*, letnik 21, št. 2. 45–74.

Jola Škulj, 2002: Modernost in koncepcija historičnost. *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture: ob 80-letnici Oddelka za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*, Ljubljana, 9.–11. december 1999. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnost Filozofske fakultete. 665–674.

Jola Škulj, 1991b: Paul de Man in pojem modernizem: koncepcija odprtosti, ki je hkrati celovitost. *Primerjalna književnost*, letnik 14, št. 2, str. 41–49.

Jola Škulj, 1989: Spacialna forma in dialoškost. *Primerjalna književnost*, letnik 12, št. 1. 61–74.

Jola Škulj, 1991a: Vprašanje formiranja pojma modernizem kot literarno periodizacijske oznake. *Razprave [Razred 2]: Razred za filološke in literarne vede*, št. 14. 245–260.

Bojan Štih, 1959: Dominik Smole, Črni dnevi in beli dan. *Naša sodobnost*, letnik 7, številka 3. 273–275.

Rapa Šuklje, 1991: Dušan Jovanović: Don Juan na psu. *Naši razgledi*, letnik 40, št. 8 (19.IV.). 230.

Charles Taylor, 1992: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tomaž Toporišič, 2009: Božičeve levitve slovenske dramatike in gledališča. *Sodobnost*, letnik 73, št. 4 (april). 461–472.

Tomaž Toporišič, 2011: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija*, letnik 59, št. 4. 357–372.

Tomaž Toporišič idr., 2011: *Še preden se je začel svet: Peter Božič, človek gledališča*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Borut Trekman, 1968: Pavle Zidar: Marija Magdalena. *Sodobnost*, letnik 16, številka 10. 1048–1050.

Borut Trekman, 1965: Vladimir Kavčič, Od tu dalje. *Sodobnost*, letnik 13, št. 1/3. 234–236.

Gasper Troha idr., 2009: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.

Frederik Tygstrup, 2007: The Experience of Space in Modernist Prose. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 253–270.

Loredana Umek, 2014: V literarnem Trstu: Na meji med resničnostjo in njeno ubeseditvijo. *Recepcija slovenske književnosti: Obdobja 33*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Marjeta Vasič, 1984: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Tomo Virk, 1989: *Duhovna zgodovina*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Tomo Virk, 2003: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Tomo Virk idr., 2011: *Rudi Šeligo*. Zbirka Interpretacije. Ljubljana: Nova revija.

Tomo Virk, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Katrien Vloeberghs, 2007: Figurations of Childhood in Modernist Texts. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 291–306.

Peter Vodopivec, 2007: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.

Ana Vogrinčič, 2008: *Družabno življenje romana: Uveljavljanje branja v Angliji 18. stoletja*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Eva Vrbnjak, 2012: Brez panike, si rečem, nič novega pod soncem: Prešernov nagrajenec 2012, Jože Snoj, pisatelj. *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, letnik 3, št. 3 (7. februar). 8–10.

Janez Vrečko, 2011: *Srečko Kosovel*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

France Vurnik, 1998: Vladimir Kavčič: intervju. *Sodobnost*, letnik 46, št. 10. 787–804.

Barrett Watten, 2007: Modernism at the Crossroads. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. I 219–232.

Jobst Welge, 2007: Fascist Modernism. V: Astradur Eysteinnsson in Vivian Liska, ur.: *Modernism I–II*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. II 547–560.

Leigh Wilson, 2007: *Modernism*. London; New York: Continuum.

Franc Zdravec, 1975: Impresionizem in daljša pripovedna proza. *Jezik in slovstvo*, letnik 20, št. 8 (maj 1974/75). 305–314.

Franc Zdravec, 1974: *Slovenska besedna umetnost v prvi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Franc Zadavec, 1997: *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Prvi analitični del*. Murska Sobota; Ljubljana: Pomurska založba; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Franci Zagoričnik, 1985: *Nihilizem je humanizem*. Maribor: Obzorja.

Marijan Zlobec, 1981: Ivanka Hergold, Nož in jabolko. *Sodobnost*, letnik 29, št. 55. 581–583.

Marijan Zlobec, 1972: Pavle Zidar, Moji besi. *Sodobnost*, letnik 20, številka 11. 1083–1085.

Alojzija Zupan Sosič, 2015: Govor v sodobnem slovenskem romanu. *Slavistična revija*, letnik 63, št. 2 (april–junij). 183–195.

Alojzija Zupan Sosič, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera.

Alojzija Zupan Sosič, 2002: Slovenska književnost III – pripovedna proza. *Primerjalna književnost*, letnik 25, št. 1. 85–90.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana. *Jezik in slovstvo*, letnik 51, št. 6. 25–45.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Pregibanje okrog telesa: (o erotiki v romanih Vitomila Zupana). *Slavistična revija*, letnik 52, št. 2 (april–junij). 157–180.

Alojzija Zupan Sosič, 2014: Pripovedovalec in fokalizacija. *Primerjalna književnost*, letnik 37, št. 3. 47–72.

Alojzija Zupan Sosič, 2009: Prišleki kot maturitetni roman. *Jezik in slovstvo*, letnik 54, št. 6. 73–88.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Tradicionalno in sodobno v romanu Boštjanov let Florjana Lipuša. *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj / 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 28. 6.-16. 7. 2004*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 80–91.

Alojzija Zupan Sosič, 2013: Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi. *Primerjalna književnost*, letnik 36, št. 3. 80–81.

IZJAVA O AVTORSTVU DOKTORSKE DISERTACIJE

Podpisani Aljoša Harlamov, z vpisno številko 18099239, rojen 4. 8. 1983 v kraju Ptuj, sem avtor doktorske disertacije z naslovom: *Slovenski modernistični roman*.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predložena doktorska disertacija izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena v seznamu virov in so v delu citirana v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo v RS na področju avtorskih in sorodnih pravic;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko doktorske disertacije;
- **soglašam / ne soglašam** (*ustrezno obkrožiti*) z objavo doktorske disertacije na spletnih straneh Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

V Ljubljani, dne
avtorja:

Podpis