

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

FIKCIJA KOT RESNIČNEJŠA AVTOBIOGRAFIJA

**– Sodobni avtobiografski roman in zaporniška izkušnja avtorjev, obsojenih v procesih
zoper intelektualce v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni**

Diplomsko delo

Mentorici:

Maja Šučur

izr. prof. dr. Vanesa Matajč

red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, 2014

*Nikoli nisem to,
kar mislijo, da sem,
in nikoli nisem tam,
kjer me vidijo oči.
Sovražniki me imajo
za naslednika prestola,
prijatelji so prepričani,
da sem skrivni diakon,
in šaljivci mislijo,
da trohnim v dnevniku
potopljenega brodovja,
ki je iskalo novo zemljo.
Jaz pa klečim opoldne
sredi puščave in pišem
v pesek narek tišine,
proti večeru zaškrtam
v nevarni razpoklini
babilonskega stolpa,
opolnoči pa vdano ležem
med zlate meče
na Hamletovi terasi.
In šele proti jutru
se zavihtim na sedlo daljav
izza sedem krat sedem mesečin
in pojezdím nasproti
darežljivi vrtnici,
pripravljeni na izbruh,
nekoč bo pogledala
ošabnemu stoletju v obraz
in stoletje bo zardelo.*

Edvard Kocbek, Kdo sem? (1963)

Povzetek

Diplomska naloga obravnava problematiko avtobiografskega diskurza na primeru literarnih del *Levitan* (1982) Vitomila Zupana, *Umiranje na obroke* (1984) Igorja Torkarja in *Godine koje su pojeli skakavci* (1987) Borislava Pekića. Četudi gre za tri romane, ki so si podobni v tem, da obravnavajo avtobiografsko izkušnjo avtorjev, obsojenih v montiranih sodnih procesih proti intelektualcem, nasprotnikom režima, v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni, je raba avtobiografskega diskurza v njih različna. Avtobiografski diskurz se v romanu ponovno izkaže za zvrstno hibridno, a v prestopanju meja med fakcijo in fikcijo učinkovito manifestacijo individualne resnice, saj stopa poleg izjemne življenjske zgodbe v ospredje predvsem način njene upodobitve. Odnos med avtorjem, pripovedovalcem in protagonistom je v taki romaneskni situaciji seveda zapleten, a ga spreten avtor uporabi v prid svoji osebni izkušnji, ki jo v faktični breztežnosti avtobiografskega romana predstavlja bralcem kot še tehtnejšo, še resničnejšo avtobiografijo.

Ključne besede: avtobiografski diskurz, avtobiografski roman, fikcija, fakt, pripovedna perspektiva.

Summary

The thesis discusses the issues of autobiographical discourse in the contemporary novel based on the examples of literary works *Levitan* (1982) by Vitomil Zupan, *Umiranje na obroke* (1984) by Igor Torkar and *Godine koje su pojeli skakavci* (1987) by Borislav Pekić. The three novels are similar in content, focusing on the autobiographical experience of authors convicted in politically-motivated court trials against regime opponent intellectuals in the former Yugoslavia after World War II. Despite their similarities, the use of autobiographical discourse in the novels differs. The autobiographical discourse in novel again proves to be a hybrid that is very efficient in manifesting individual truths, thereby crossing boundaries between faction and fiction, especially on account of exceptional life stories and even more so because of the manner in which they are portrayed. The relationship between author, narrator and protagonist in such a novelistic situation is of course complicated, but a skilled author uses it to the advantage of his or her personal experience that, in the "factual weightlessness" of an autobiographical novel, is presented to the readers as an even more convincing, even more life-like autobiography.

Key words: autobiographical discourse, autobiographical novel, fiction, fact, narrative perspective.

KAZALO VSEBINE

UVOD	5
NARATOLOGIJA NEKOČ IN DANES	7
NARATOLOGIJA IN AVTOBIOGRAFIJA	8
LITERARNI DISKURZ	10
AVTOBIOGRAFSKI DISKURZ IN AVTOBIOGRAFIJA	12
LITERARNA IN AVTOBIOGRAFSKA POGODBA	14
FIKCIJA IN FAKT	15
ZVRSTNO VPRAŠANJE	17
PODOBNOСТИ IN RAZLIKE	19
ESEJ IN ESEJIZIRANOST	21
DOKUMENTARNA LITERATURA IN DOKUMENTARNOST	23
AVTOBIOGRAFSKI ROMAN	25
PROBLEM PRIPOVEDOVALCA, PROTAGONISTA IN AVTORJA	27
AVTOBIOGRAFSKO PISANJE Z VIDIKA LITERARNIH USTVARJALCEV	35
ZGODOVINA AVTOBIOGRAFSKE LITERATURE NA SLOVENSKEM	37
ZGODOVINSKI PREGLED DOGAJANJA V JUGOSLAVIJI OZ. NA SLOVENSKEM V DESETLETJU PO DRUGI SVETOVNI VOJNI	45
ANALIZA IZBRANIH LITERARNIH DEL	48
BIOGRAFIJE AVTORJEV	48
<i>Borislav Pekić</i>	48
<i>Igor Torkar (Boris Fakin)</i>	49
<i>Vitomil Zupan</i>	50
ZNAČILNOSTI ROMANOV NA ZGOBENI RAVNI	52
<i>Borislav Pekić: GODINE KOJE SU POJELI SKAKAVCI (1987)</i>	52
<i>Igor Torkar: UMIRANJE NA OBROKE (1984)</i>	53
<i>Vitomil Zupan: LEVITAN: ROMAN, ALI PA TUDI NE (1982)</i>	55
SKUPNE ZNAČILNOSTI ROMANOV NA ZGOBENI RAVNI	56
ANALIZA AVTOBIOGRAFSKEGA DISKURZA	58
<i>Borislav Pekić: GODINE KOJE SU POJELI SKAKAVCI (1987)</i>	58
<i>Igor Torkar: UMIRANJE NA OBROKE (1984)</i>	69
<i>Vitomil Zupan: LEVITAN: ROMAN, ALI PA TUDI NE (1982)</i>	81
SINTEZA AVTOBIOGRAFSKEGA DISKURZA	92
SKLEP	96
VIRI IN LITERATURA	99

Uvod

V diplomskem delu sem raziskovala temo sodobnega avtobiografskega romana. V prvi polovici diplomske naloge sem predvsem iskala opredelitev avtobiografskega romana, saj se zdi, da je bila definicija te avtobiografske zvrsti skozi zgodovino nejasna, venomer potisnjena bolj k neumetnostni literaturi kot k leposlovju, deloma v polliterarno zmes.

Začela sem z orisom najširše panoge, ki se ukvarja z avtobiografskim diskurzom – naratologije. Slednja ima že dolgo tradicijo, a se šele v zadnjem času v okviru raziskovanja sodobnih teorij pripovedi obširneje ukvarja tudi z avtobiografskim. Nadaljevala sem z uveljavljeno teorijo literarnega diskurza ter skozi njegovo prepletenost z zgodovinsko-kulturnimi dejavniki življenja opredelila tudi pojem avtobiografskega diskurza v njegovi najširši pojavnosti. Pot do očitnega – razlikovanja med faktom in fikcijo v avtobiografski literaturi – me je vodila skozi pojasnitev sprva literarne, nato pa še avtobiografske pogodbe, ki bralca zavezuje k določenemu načinu branja (avtobiografskih) literarnih del. Nadalje sem odkrivala, ali je v avtobiografski literaturi bolj pomembna njena fikcijskost ali njena faktičnost, saj me je zanimalo, na kakšen način, če sploh, to pogojuje bralčevo recepcijo.

Zaradi že omenjenih težav teoretikov z zvrstnim opredeljevanjem avtofikcije sem pregledala vrsto avtobiografskemu romanu sorodnih zvrsti; od dnevnika, spominov ali memoarov, pričevanjske literature in pisma. Največ pozornosti sem posvetila primerjavi avtobiografskega romana z esejizmom in dokumentarizmom, saj gre za dve najbolj tipični vzporednici avtobiografskega, ki sta najpogosteje tudi sami izrazito homogen del avtobiografske literature.

Eden mojih osrednjih fokusov je bil v nadaljevanju opredelitev povezave med avtorjem, pripovedovalcem in glavnim junakom v avtobiografski literaturi. Sicer vsako literarno delo projicira specifičen odnos med avtorjem in protagonistom, a je slednji v avtofikciji nemara najbolj problematičen, zato pa tudi eden najbolj zanimivih. Iskala sem točke, kjer se avtor in njegov glavni junak ujemata in razlikujeta, iskala sem presečišča med pripovedovanim, pripovedujočim in ideološkim jazom. Na kratko me je zanimalo tudi avtobiografsko pisanje z vidika literarnih ustvarjalcev, saj prevladuje splošno mnenje, da gre v primeru avtobiografske fikcije za izrazito subjektivno početje. Teoretično polovico naloge sem zaključila s kratkim pregledom avtobiografske literature, predvsem na Slovenskem, seveda začevši z Ivanom Cankarjem. Na kratko sem popisala tudi zgodovinsko dogajanje v Jugoslaviji v desetletju po drugi svetovni vojni, saj gre za dogajalni čas romanov, ki sem jih vzela v analizo.

Odločila sem se, da bom v analitičnem delu diplomske naloge avtobiografski diskurz opazovala v romanih, ki tematizirajo podobno snov – politični pregon in zaporniško izkušnjo avtorjev, ki so bili po drugi svetovni vojni obsojeni v procesih zoper intelektualce v nekdanji Jugoslaviji. V obravnavo sem vzela tri reprezentativne romane, ki obravnavajo podobno snov, a oblikovno različno tematizirajo travmatično osebno izkušnjo: dela *Levitan: roman, ali pa tudi ne* (1982) Vitomila Zupana, *Umiranje na obroke* (1984) Igorja Torkarja in *Godine koje su pojeli skakavci* (1987) Borislava Pekića.

Če je bila primerjava podobnosti na zgodbeni ravni zaradi jasnih vzporednic med izbranimi romani bolj sintetične narave, sem več pozornosti namenila oblikovno-stilni analizi literarnih del. Vsakega od romanov sem najprej opazovala glede na prevladujoče zvrstne lastnosti in se spraševala, ali gre v vseh izbranih delih prav zares za romane. Nadalje sem analizirala avtobiografski diskurz v njih; najnatančneje skozi raziskovanje konstrukcije subjekta, diskurzivno rabo ironije in dialektov ter morebitno pojavitev avtorja v pripovedovalcu in glavni literarni osebi. V sintezi sem podala primerjavo skupnih značilnosti in razlik izbranih romanov, s poudarkom na oblikovno-stilni analizi, ter v sklepu poskušala odgovoriti na vprašanje, ali je – in zakaj – fikcija res resničnejša avtobiografija.

Naratologija nekoč in danes

Pripovedovalec, kronotop, pripovedna perspektiva, fokalizacija. To je le nekaj osnovnih pojmov, s katerimi se ukvarja naratologija, tj. teorija pripovednih struktur. Termin je leta 1969 uvedel strukturalist Tzvetan Todorov¹, sočasno s tem, ko je postala osrednja literarna zvrst oz. vrsta proza. Raziskovalno področje te znanosti o pripovednem besedilu je bilo nejasno in še dolgo ni prinašalo dobrega odgovora, »kaj je pripoved oziroma pripovedni tekst; ali je predmet naratologije pripovednost oziroma pripovedno kot tako« (Zupan Sosič 2013: 498). Naratologijo se lahko razlaga v ožjem smislu in v tem primeru gre le za metodo, ki se je razvila iz strukturalizma in semiotike, a je to pojmovanje od pojava postmodernizma naprej pravzaprav arhaično. Če se na naratologijo ozremo v širšem smislu, je to del literarne teorije, posvečen analizi pripovedi nasploh. Miran Štuhec (2000: 13) zelo jasno definira teorijo pripovedovanja kot »retrospektivni literarnoznanstveni model, ki s svojimi instrumenti in pojmovnim repertoarjem omogoča formalizirati in sistematizirati mehanizme, po katerih deluje avktorialna ali prvoosebna pripoved«.

Še bolj jedrnat je v svoji povezavi med zgodbo, pripovedjo ter naratologijo O'Neill. Slednji (1996: 54–55) pove preprosto, kot pred njim že Chatman, da se prizadevanja naratologije delijo na dve strani: *kaj* je povedano (story) in *kako* je to povedano² (discourse). »Naracija (*kako*) ni le v službi organiziranja dogodkov v zgodbi (*kaj*), temveč je vedno, včasih bolj kot drugič, v službi predvidevanja bralčevega odziva³.« O'Neill tako nakaže, da se bo naratologija, kot so jo poznali v šestdesetih, konec devetdesetih razcepila na klasično in postklasično.

Premik je olajšal indisciplinarni pristop k raziskovanju znotraj različnih znanstvenih področij (tj. tudi zunaj literarnovednih študij), omogočilo pa ga je dejstvo, da se je fokus raziskovanja s proze končno usmeril na samo pripoved, med drugim tudi iz raziskovanja sprva le pisnih besedil oz. pripovedne proze v smislu umetniškega dela na raziskave ustnih oblik pripovedi ter tudi na obravnavo neliterarnih zvrsti (npr. znanstveni teksti). Dediščina klasične naratologije (strukturalizem, poststrukturalizem, semiotika, dekonstrukcija) se kaže v

¹ Poleg Todorova so na evolucijo teorije pripovedi pomembno vplivali še predvsem teoretiki F. Stanzel, M. Bahtin, R. Barthes, W. Booth, G. Genette, A. J. Greimas, K. Hamburger, W. Kayser, E. Lämmert, P. Lubbock, G. Müller, B. Uspenski idr. (Kos 2001a: 102)

² O'Neill (1996: 13) ilustrira na primeru dihotomije *kaj* in *kako*: Če to drži za pripovedno, potem velja to tudi za naratologijo, ki je pripovedno pripovednega.

³ O'Neill (1996: 57) na primeru literarnega eksperimenta avtorja Raymonda Queneauja, ko ta preprosto zgodbo (z isto vsebino) napiše na devetindevetdeset različnih pripovednih načinov: »Pripovedni način (discourse, tj. *kako*, op. M. Š.), če povem z drugimi besedami, *je* zgodba. V tej devetindevetdesetkratni – in kdo bi razumno lahko prosil za več kot to? – navidezni predstavitvi zgodbe pripovednemu načinu pravzaprav uspe, da zgodbo (story, op. M. Š.) popolnoma potisne v stran in zmagovalno zavzame njen prestol na polju bralčeve pozornosti.«

ahistorični, sinhronični, tekstocentrični naravi, ki se v postklasični dobi razvije v diahroničnost, kontekstualno naravnost. Postklasični naratologiji so bližji dinamični procesi s celostno kulturno interpretacijo, zanimajo jo etična vprašanja, dialoško posredovanje pomenov. Če je klasična naratologija ustvarila osrednje vire, pripomočke za ravnanje s poetiko fikcije, se je postklasična, da bi čim učinkoviteje raziskovala pripoved in vse njene oblike, izučila v interpretativni rabi instrumentarija svoje predhodnice (Zupan Sosič 2013: 499).

Sicer pa ponudi Zupan Sosič (2013: 499–504) v svojem članku *Postklasična teorija pripovedi* pregleden poligon postklasične naratologije, ko jo zaradi lažjega razumevanja omeji na pet entitet. Kulturno naratologijo (znotraj nje denimo novi historicizem in kulturni materializem) označuje skup socioloških, kulturoloških, antropoloških pristopov in prijemov sociologije kulture, ki jih zanima analiza produkcijskih in recepcijskih pogojev v literarni praksi, njihov cilj je denimo reformacija obstoječih struktur moči in institucij privilegiranege spola v kanonski literaturi. Kognitivna naratologija razlaga mrežo odnosov med jezikom, spominom, znanjem, zaznavo, percepcijo, znotraj tega denimo tudi izoblikovanje identitete, pripoved pa, ko se bliža retorični naratologiji, pojasnjuje tudi skozi pojem umetnost komunikacije. Retorična naratologija tako razlaga sovplivanje jezikovnih obrazcev na avtorja in bralca skozi medij teksta (npr. Bahtinova raziskava dialoškosti jezika in ideologije). Četudi se v svojem analiziranju komunikacije ves čas obrača z besedila na sobesedilo, eksplicitnejše odgovore na vprašanja politike prepušča feministični naratologiji (znotraj nje dekonstrukciji in teoriji bralčevega odziva), ki jo v njenem pluralističnem pristopu bolj zanima diskurz kot zgodba. Feministični sorodna naratologija družbenih spolov se v devetdesetih še konkretnije posveti usmeritvam spolne identitete (prevrednotenje družbenega konstrukta spola) kot besedilnega učinka na recepcijski proces.

Pregled razvoja naratologije in posebna pozornost postklasični (sodobni) naratologiji sta mi služila kot predpogoj za lažje razumevanje naratoloških principov, ki se v zadnjih desetletjih vse bolj aktivno posvečajo tudi polju raziskav avtobiografskega diskurza.

Naratologija in avtobiografija

V slovenskem prostoru se je s postklasično naratologijo aktivneje ukvarjala avtorica Alenka Koron, najobširneje v delu *Sodobne teorije pripovedi* (2014). Na praktičnih primerih iz slovenske književnosti je predlagala rabo določenih teoretskih naratoloških spoznanj predvsem za področje naratologije drame, naratologije družbenih spolov in naratologije

avtobiografskih pripovedi. Njene ugotovitve, ker je njen raziskovalni fokus tudi sicer precej usmerjen v analiziranje avtobiografskega diskurza, so mi bile v pomoč pri odkrivanju osnovnih premis avtobiografije. Njena razmišljanja o definiciji avtobiografije, s katero se po mojem mnenju ukvarja predvsem kognitivna naratologija, bom zbrala v naslednjem poglavju, najprej bi rada pristopila bolj razpršeno. Alenka Koron (2008: 9) pri iskanju vzporednic v avtobiografskem posebno pozornost posveča naslednjim kategorijam: (1) pripovedna konstitucija identitete, konstrukcija subjekta ter problem fikcijskosti avtobiografske pripovedi, (2) pripovednost (*narrativity*), (3) fokalizacija, (4) vprašanje nezanesljivosti pripovedovanja, (5) vloga realnih bralcev v razmerju do realnih avtorjev.

V analitičnem delu diplomske naloge se bom torej podrobneje posvečala človekovi sposobnosti, da si zapomni stvari, ki so se mu v življenju pripetile, in jih kasneje ubesedi na način življenjske pripovedi⁴. V tem dejanju aktivno sodeluje pri konstrukciji svoje osebne identitete, v kar zavedno zapeljuje tudi bralca. P. Ricoeur⁵ izhaja iz ontologistične predpostavke, da je pripoved o življenju le podvojitve predhodne izkušnje doživetja oziroma (re)konfiguracija časa na ravni reprezentacije, ki jo lahko avtor nešteto krat popravlja in prilagaja pričakovanjem sodobnosti, zato lahko o njej pripravi več kot eno samo »veliko pripoved«. Vsaki od njih je kot identitetni predpogoj sicer skupna določena istost, s čimer sta se je ukvarjali tudi psihoanaliza in kognitivna znanost. Avtorski tekst tudi danes ni razumljen predvsem kot fikcija, temveč bolj samoreprezentacija, a zgolj raziskovanje zunajtekstualnih, referenčnih točk avtobiografij ni zadovoljivo, znanstveniki so se podali v iskanje besedilnih indikatorjev fikcijskega diskurza. Eden njih, sicer z omejenimi pristojnostmi, je identičnost pripovedovalca s protagonistom, kar je tudi najpogostejša praksa avtobiografij. Zaradi oteženega⁶ razločevanja med fikcijskim in nefikcijskim v avtobiografiji je obveljalo, »*da igrajo že zaradi jezikovne posredovanosti spominskih in historičnih vsebin pri njihovi reprezentaciji in osmišljanju ključno vlogo iste pripovedne procedure, kot jih uporablja fikcija*⁷« (Koron 2014: 206–209).

⁴ Štuhec (2000: 20) ne pozablja na bralca: »To pomeni, da so naratološko zanimiva vsa tista besedila, ki na poseben 'pripovedovanjski' postopek kažejo človekov odnos do sveta, ki so dejanje pripovedne komunikacije oziroma so poseben, načrten in organiziran ustroj, ki ga bralec kot metonimijo skladno s svojo literarno kompetenco sprejme.«

⁵ Paul Ricoeur s teorijo pripovedne identitete razlaga, da ima že človekovo izkustvo in njegovo doživljanje časa strukturo pripovedi (Koron 2014: 10).

⁶ Spominjanje zaradi svoje fragmentirane narave zlahka zaide v proces samoprevare ali individualne zveste rekonstrukcije, ki je resničnostno nepreverljivega. »V mnogih sodobnih avtobiografskih delih rekonstrukcija življenjskega poteka niti ni intendirana, ampak jo nadomesti oblikovanje samega poteka spominjanja, ki ga prav tako ni mogoče podvreči spominjanju« (Koron 2008: 11).

⁷ Haydn White je z idejami o fikcijskosti faktičnega (zgodovinopisnega) pisanja spodbudil »doktrino panfiktionalnosti«, na kar so se negativno odzvali zgodovinarji (Koron 2014: 11).

Pripovednost se od Aristotela naprej večinoma definira kot prikazovanje dogodkov in dejanj pripovednih oseb, organiziranih v določeno časovno premico, pri čemer sodobnejše teorije izpostavljajo pomembnost pripovedovalčevega doživljanja in njegovih čustvenih procesov, kar ustreza tudi avtobiografovemu identitetnemu uveljavljanju v tekstu avtobiografije. Koron (2008: 14) meni, da je naratologija jezikovno podajanje procesov zavesti zajela najprej v tipologijo pripovedne perspektive in govornih načinov, pozneje pa v tipe fokalizacije, in na tem mestu opiše naratološki model Monike Flaudernik⁸, ki se v zadnji fazi reflektiranja prekrije z Genettovo fokalizacijo, ki označuje tistega, ki vidi oziroma zaznava dogajanje.⁹ Tozadevno je Koron (2014: 215–218) razdelala tudi pojav nezanesljivega pripovedovalca, kjer poudarja, da je nezanesljivo pripovedovanje kot posledica nekompetentnosti, neresničnosti, napačne presoje pripovedovalca v avtobiografiji še bistveno bolj očitna in problematična kot v fikciji, saj se logično kaže kot zunaj- in ne (kot v fikciji) znotrajtekstualna lastnost. Problem lahko reši le pozoren bralec, ki s svojimi bralskimi izkušnjami, žanrskimi pričakovanji in okusom preverja (ne)verodostojnost avtorja.

Že iz tega je razvidno, da je bralska recepcija avtobiografskega drugačna od recepcije fikcije. Najpripravnější za ponazoritev so seveda odzivi bralcev, ko ti ugotovijo, da je bil denimo avtobiografsko »oglaševan« tekst pravzaprav popolnoma izmišljen¹⁰, kar se v tujini dogaja pogosteje kot pri nas. Ob takih primerih bralci kažejo razočaranje, počutijo se čustveno izigrane, saj jim je bilo odvzeto verjetje, da je šlo v avtobiografiji za verzijo resničnega izkustva, četudi jim je bila ta podana skozi subjektivno reprezentacijo¹¹.

Literarni diskurz

V času, ko se literarna teorija progresivno interdisciplinarno povezuje, hkrati priznava, da literarni teksti niso izolirani od zgodovinsko-kulturnih dejavnikov življenja. Da bi zgoraj pojasnjene teoretične zametke približala praksi, sem si pomagala s prispevki Marka Juvana, ki je slovensko literarno teorijo dopolnil z očrtom prenove, tudi z idejo v zvezi s teorijo diskurza, saj meni, da lahko s kvalitetnimi opisi literarnih postopkov bolje razložimo mehanizme ostalih

⁸ Njena kognitivna »naravna naratologija« temelji na procesu doživljanja (experiencing), izrekanja (telling) in reflektiranja (reflecting) (Koron 2008: 14).

⁹ Npr. s premikom pripovedovalčeve osredotočenosti s pripovedujočega na doživljajoči jaz se lahko povečata doživetost pripovedi in pripovednost besedila (Koron 2014: 15).

¹⁰ Kršenje »avtobiografskega pakta«.

¹¹ »Vsaka preteklost je, s tem ko vstopi v mislečevo ali umetnikovo ustvarjalnost, a priori prepojena z njegovo zdajšnjostjo oz. je stvar njegove subjektivnosti: svoj obstoj, strogo vzeto, potrjuje samo skozi interpretovo subjektivnost in njeno kreativnost: skozi umetniško konstrukcijo in ne skozi historiografsko rekonstrukcijo« (Matajc 2003: 202).

diskurzov in na ta način lažje razumemo, zakaj ljudje že toliko časa motivirano ustvarjajo in sprejemajo besedila in znotraj njih prepoznavajo lastnosti, ki jih znanost že dve stoletji uvršča pod oznako literatura.

Juvan (2006: 48) diskurz opredeli kot *»rabo jezika in drugih znakovnih sistemov, ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu, v konkretnih komunikacijskih situacijah«*. Diskurz kot tak torej predvsem z vzpostavljanjem subjektivnega stališča vpliva na medosebna in družbena razmerja, ta skup konvencij narekuje jezikovne obrazce, ki so pomembni pri tvorjenju in razumevanju besedil. Precizno nam predstavi tipologijo petih diskurzov¹², ki so prisotni v besedilih vseh družb: teoretski diskurz, tehnični diskurz, zgodovinski diskurz, praktični diskurz in mimetični, tj. literarni diskurz. Za potrebe te diplomske naloge bo dovolj vpogled v zadnjega od naštetih, literarni diskurz, kjer bom iskala temelje za razumevanje avtobiografskega diskurza.

Juvan (2003: 91) kliče k modernizaciji, k razumevanju literature kot posebne vrste diskurza, s čimer prinaša razširitev pogleda na prepletenost literarne komunikacije: *»Če literaturo razumemo kot diskurz: literarno besedilo se nam pokaže kot dinamičen, odprt izsek iz navzkrižnih procesov porajanja, razumevanja in obdelovanja pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij družbene interakcije.«* Do sem je že jasno, da Juvan in Johansen na literaturo ne gledata toliko z vidika stroge estetsko-umetniške avtonomije, temveč razpršita njen pomen z mimetično komponento posnemanja drugih diskurzov, s čimer slednja bralcu približa tudi svet zunaj njegove individualnosti tukaj in zdaj. S tem seveda ne trdim, da literaturi odvzemata status avtonomije. Poudarjata, da je predstavljeni svet v literaturi fiktiven, tam je, da prevprašuje splošne norme in vrednote, raba jezika je poetična, odrekata se pragmatiskim kriterijem književnosti (resničnost, koristnost), Juvan dodela pojem literarnosti¹³. Hkrati pa ne pozabljata na pomemben detajl organizacijske oz. funkcionalne narave – kljub temu, da je literarni diskurz z nenehnimi spremembami zasnovano in zato nestabilno vozlišče, je to posebno področje družbeno-jezikovne interakcije (Juvan, 2006: 51).

¹² Pri tipologiji diskurzov se Juvan neposredno nanaša na spoznanja teoretika Jørgena Dinesa Johansena (Literary discourse, 2002). Natančnejši pregled različnih vrst diskurzov nudi Juvan 2006: 53.

¹³ »Literarnost je snop potez, po katerih se literarni diskurz in posamezna besedila, ki se ga udeležujejo, razlikujejo od drugih sporočil oziroma žanrov in tipov komunikacije.« Tozadevno Juvan kot značilnosti literarnosti omenja predvsem: posebno rabo jezika, večpomenskost, fiksijsko razmerje do resničnosti, kdo besedilo napiše, s kakšnimi nameni, kje ga objavi, kdo, kdaj in kje ga sprejema, s kakšnimi pričakovanji, kdo ga komentira ipd. (Juvan 2006: 118–119).

Avtobiografski diskurz in avtobiografija

Pojmoma lahko takoj dodam še vsaj izraza avtofikcija ali *life narrative* in v tej nalogi naj velja, da gre za ohlapno, zbirno oznako za množico diskurzov na področju avtobiografije, torej za enako pomembne alternativne oznake, ki deloma izhajajo tudi iz problematike žanrskih poimenovanj v literarni teoriji. Pojem avtobiografski diskurz se je v literarni vedi uveljavil predvsem v zadnjih dveh desetletjih, ko je tudi naraslo zanimanje za avtobiografske literarne pojave, najbrž prav zaradi vprašanja subjekta in subjektivnosti v avtobiografiji. Sugeriranje, da gre zgolj za polliterarno vrsto, izhaja iz že omenjenih zadreg fikcijskih ali faktičnih definicij, a se bom temu problemu podrobneje posvetila v enem od naslednjih poglavij. Moje iskanje avtobiografskega bo temeljilo predvsem na dveh nedavnih izdajah slovenskih znanstvenikov: zborniku *Avtobiografski diskurz* (2011), ki sta ga uredila Koron in Leben, ter tematski številki revije *Jezik in slovstvo* (2008), ki ga je prav tako uredil Leben. Izdaji dokazujeta, da je tudi v slovenskem prostoru zanimanje za avtobiografijo še kako živo.

Ta sprva s strani tradicionalnega literarnoteoretičnega pogleda nekanoničen žanr so v zanimanje povzdignila osebna pričevanja in samoprezentacije vidnih osebnosti, najprej svetnikov, umetnikov, izobražencev, kasneje politikov in športnikov, torej posameznikov z izstopajočo in izjemo življenjsko izkušnjo. Seveda ne gre spregledati pomena avtobiografije za emancipacijo manjšin in družbenih obrobnežev, ki so bili postavljeni v pozicijo šibkejšega zaradi svoje rase, spola, spolne usmerjenosti, nacionalne, verske ali razredne pripadnosti, telesne ali duševne prikrajšanosti, zasvojenosti ali travmatiziranosti.

Marko Juvan (2006: 260) avtobiografijo definira z naslednjimi besedami: »*Diskurz avtobiografije organizira pretekle dogodke iz življenja osebe v smiselno celoto, namenjeno pogledu drugega, in jih od začetka osebne zgodbe naprej teleološko usmerja k smislom, postavljenim šele v obzorju časa pripovedovanja; pripoved pri tem povratno vpliva na strukturo osebno preživetega in preoblikuje spomin – usmerja iskanje in obujanje podob minulega časa, pa tudi njihove izbrise, potlačitve in premestitve*«. V tem smislu je logično, da tvori avtobiografija z žanri, kot so spominska literatura ali memoari, pričevanjska literatura, pisma, dnevniki, avtobiografski roman, dokumentarna literatura in eseji, veliko presečno množico, a se bom s temi podobnostmi in razlikami ukvarjala v enem od naslednjih delov diplomske naloge.

Izraz avtobiografija sega v Anglijo in Francijo 19. stoletja¹⁴. Avtobiografija je torej izšla iz pisanja memoarov, se nato razvila v biografijo, nakar sta objekt in subjekt pisanja v avtobiografiji spet sovpadla. Za avtobiografski diskurz kot literarni diskurz se zdi posebej tipično, da se je v zgodovini težišče avtobiografskega pisanja premikalo z enega na drugi del definicije: »jaz pišem svoje življenje (antika in srednji vek), jaz pišem svoje življenje (renesansa, razsvetljenstvo, romantika), jaz pišem svoje življenje (moderna sodobna avtobiografija)« (Zlatar Violać 2011: 23). Opredelitev Zlatar Violać je ustrezna, a služi bolj diahroni kot sinhroni raziskavi. Zato se mi zdi bolj aplikativen Juvanov (2011: 54) predlog, saj avtobiografije v 20. stoletju shematizira v treh fazah: (1.) pišoči jaz je najprej oseba, izoblikovana že pred nastankom teksta, piše o sebi in o dogodkih¹⁵ izpred časa nastanka teksta, bralcu je znano, da avtor in glavni protagonist sovpadata. (2.) V drugi fazi se jaz podvoji, iz spoznanj sedanjosti spominsko interpretira svoj pretekli zgodbeni jaz, njegova dejanja osmišlja s perspektive pripovedovalca in šele z dialogom med časovno razcepljenima jazoma postaja življenje smiselna celota, ki se dokončno uredi šele skozi pripoved. (3.) Nadalje se poudarek premakne na pisanje, »ki dobiva vlogo člana, ki naddoloča preostali sestavini zvrstnega označevalca – avtorjevo *sebstvo* (*autós*) in življenje (*bíos*).« Razvidno je, da se predvsem med drugo in tretjo fazo skozi pripoved vzpostavlja identiteta subjekta, kar v vmesni fazi prispeva k literarnemu, ne dokumentarnemu dožemanju avtobiografije, bralca bolj kot fakti začne zanimati estetsko doživetje izkustvene avtentičnosti. Nadalje pa se jaz »vzpostavlja v diskurzu, pisanje avtobiografije pa ni več pasivna, transparentna reprezentacija preteklega sebstva, temveč akt, ki jaz jezikovno in performativno izdeluje, ga postavlja v režime diskurzov, sheme kolektivnega spomina in pred obličje drugega. Avtobiografija v tem ključu ni več niti zgodovinski dokument niti literarno delo, temveč trop za fiktionalno in preformativno konstitucijo identitete« (prav tam). Pisanje se torej v avtobiografiji postavlja kot izrazito performativna gesta, Zlatar Violać (2011: 26) pa poudarja, da mu zato »fiktionalnost procesa ne zmanjša njegove diskurzivne, materialne ali politične učinkovitosti«¹⁶. Oz. kot dopolni Anderson (2001: 90–91), četudi gre le za fikijske indentitete, to ne pomeni, da niso imele ali da ne bi mogle imeti realnih historičnih učinkov.

¹⁴ Sopomenka *Selbstbiographie* se je sočasno uveljavila v Nemčiji.

¹⁵ Ti dogodki veljajo za resnične in zato preverljive, zaradi česar tako besedilo nastopa kot zgodovinski dokument (Juvan 2001: 54).

¹⁶ Slednje je posebej pomembno pri diskurzih, ki se ukvarjajo z reprezentacijo sebstva na področju deprivilegiranih skupin, npr. pri feminističnem branju avtobiografskega diskurza. »Ideja, da lahko avtobiografija postane 'besedilo zatiranih', saj skozi osebno doživljanje artikulira izkušnjo, ki je lahko reprezentativna za neko marginalizirano skupino, je pomembna: avtobiografija postane hkrati način pričanja proti zatiranju in opolnomočenje subjekta skozi njegovo/njeno kulturno prepoznanje« (Anderson 2001: 104).

Problem avtobiografije bi iz spraševanja 'kaj avtobiografija je' torej morali preoblikovati v 'kaj avtobiografija počne, kakšne posledice ima'.

Literarna in avtobiografska pogodba

Že vsaj od Ingardna naprej velja v literaturi fikcijska (literarna) pogodba¹⁷. Gre za Ecov izraz, ki pomeni dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju in sprejemanju pravil literarnosti in njenih žanrskih določil. Bralec molče podpiše pogodbo z avtorjem fikcije, s čimer se zaveže, da ve, da mu je v literarnem delu posredovana predstavnost domišljajska zgodba, ne da bi zato mislil, da mu avtor pripoveduje laži ali da bi se čutil zavezanega napisano v fikciji preverjati v realnosti.

Podobno je v sedemdesetih letih razmišljal teoretik avtobiografskega diskurza Philippe Lejeune¹⁸, ki je uvedel pojem avtobiografske pogodbe (pakta). Zlatar Violačić (2011: 42) navaja, da Lejeunova pogodba temelji na identitetnem razmerju med pripovedovalcem, glavnim protagonistom in avtorjem, čigar ime je na platnici knjige. Prav s tem podpisom, s postavitvijo lastnega imena na platnice, naj bi avtor opredelil svoje besedilo za avtobiografsko, bralčeva recepcija pa naj bi ga kot takšnega prepoznala. Ob tem navajam tudi ugotovitve Čeh (2008: 26), ki se nanaša na Lejeuna, ki avtobiografski pakt opredeli kot *»zvrstnokonstitutivni dogovor med piscem in bralcem avtobiografije, ki določa referencialno recepcijo, potrjuje identiteto avtorja, pripovedovalca in protagonista ter zagotavlja, da jo bralec sprejme kot nefikcijski tekst.«* Avtobiografska pogodba torej opominja, da gre za pripoved dejanske osebe o lastnem življenju. Ampak – četudi obstajajo v prvoosebni avtobiografski prozi med objektom in subjektom pripovedovanja časovne, izkušnjske, miselne in čustvene razlike, pa ima glavna literarna oseba kljub temu nespregledljivo zunajliterarno referenco v avtorju, to vedno lahko deluje le v smislu fikcijske pogodbe. *»Fikcijski znaki referirajo na avtorjevo življenje in delo oziroma na avtorjevo stvarno avtobiografijo, vendar kot taki obenem ne morejo in ne želijo vzpostaviti popolne identifikacije med literarno osebo in pripovedovalcem oziroma avtorjem«* (Čeh 2011: 236). Kljub temu, da se torej nekateri realni enciklopedični podatki o avtorju ujemajo z lastnostmi literarne osebe, bralec ne sme pozabiti, da lahko avtor določene spomine namenoma

¹⁷ O posodobitvi termina literarna pogodba je pisala Zupan Sosič 2011: 34–45.

¹⁸ Lejeune je avtobiografijo definiral kot »retrospektivno prozno besedilo, v katerem resnična oseba pripoveduje lastno življenje in ob tem naglaša svoje osebno življenje in še zlasti zgodovino razvoja lastne osebnosti«. Štiri bistvene žanrske značilnosti avtobiografije so torej po njegovem prozna pripoved v prvi osebi, določljiva tema, identiteta avtorja in identiteta pripovedovalca (Zlatar Violačić 2011: 24, po Lejeune 1975: 14).

preoblikuje ali spremeni. Vse to v imenu fikcijske pogodbe o resničnosti, kjer zunaj omenjenega literarnega diskurza izjav niti ni smiselno preverjati, saj jih fikcijski signali umeščajo v območje literarnega, torej fikcijskega sveta.

Tudi zato se mi zdi pomembno, da na tem mestu omenim še de Manovo razširitev pojma avtobiografski diskurz. Za razliko od tradicionalne teorije de Man namreč trdi, da avtobiografija sploh ni žanr, temveč gre za poseben način branja ali razumevanja, znotraj katerega je avtobiografsko tolmačenje možen način recepcije prav vsakega besedila. De Manovo nekoliko radikalno, a zato nič manj logično razmišljanje sovпада s spremembami v praksi avtobiografskega diskurza, ki konec sedemdesetih denimo preneha s kronološko urejenim pripovedovanjem v prvi osebi (Zlatar Violić 2011: 25).

Fikcija in fakt

Kljub zgoraj napisanemu pa avtobiografska pogodba bralca seveda ne odvrne od preizkušanj resničnosti napisanega, ne odvrne ga od iskanja iskrenosti, avtentičnosti, verodostojnosti in resničnosti, kar kaže na to, da referenčnost v aktu recepcije nikakor ni nepomembna, v primeru avtobiografije, ključno določene z življenjem realno obstoječega avtorja, še toliko manj kot v romanu. Navsezadnje je bil to ključen kriterij za ločevanje pragmatičnih besedil in žanrov od fikcijskih¹⁹ besedil literature v tradicionalnem literarnovednem raziskovanju, ki je potem privedlo do procesa avtonomizacije literature konec 18. stoletja. In če se vrnemo še bolj nazaj, je bil pravzaprav že Aristotel tisti, ki je v *Poetiki*²⁰ razdelil zgodbe na fikcijske in nefikcijske, kjer je v nadaljnjih klasicističnih in poznejših poetikah avtobiografskemu pisanju pripadla vrednost historičnega dokumenta, vloga zgodovinopisnega²¹ dokumenta časa. Koron (2011: 42–43) navaja, da so se najbolj elegantno z omenjenim metafizičnim binomom spopadli klasiki modernizma²² in postmodernizma, *»odrekli so se linearnosti zapleta, običajni teleološkosti in zgodbeni koherenci in iznašli raznovrstne načine stopnjevanja epistemološke in ontološke negotovosti«*.

¹⁹ »V dualističnem izročilu evropskega metafizičnega mišljenja, zaznamovanega z razcepom med videzom in resnico, je bila fikcija vedno postavljena kot nasprotje nefikciji; nefikcija ali faktičnost je razumljena kot resnica ali zvesta upodobitev resničnosti« (Zupan Sosič 2011: 31).

²⁰ Aristotel je pripisal zgodovinopisju vlogo tistega, ki naj pripoveduje o tem, kaj se je dejansko zgodilo, pesništvo pa naj pripoveduje o tistem, kar bi se po zakonih nujnosti in verjetnosti lahko zgodilo, zgodovinar naj torej piše o posameznostih, pesnik pa o univerzalnem.

²¹ O naratološkem vidiku zgodovinopisja piše Štuhec 2000: 133–147.

²² Koron (2011: 41) za primere navaja avtobiografske romane J. Joycea, M. Prousta, S. Becketta, T. Wolfa.

Navsezadnje pa so k ločevanju tradicionalno zvezane dvojice pripomogle tudi mnoge ponarejene avtobiografije²³.

Danes je torej pomembno, da nas v razdvajanju resničnega od neresničnega ne odnese predaleč. Juvan (2006: 219) se naslanja na Iserja, ko razlaga, da tudi fikcija ni v nasprotju z resničnostjo, saj o njej nekaj sporoča. Literarni diskurz ni in ne more biti nasproten dejanski resničnosti, saj slednja ostaja kot platno v ozadju, ki služi za primerjave s fikcijskim svetom. Od teoretikov postmodernizma dalje velja, da fikcija in fakcija nista ločeni področji, temveč se med njima vzpostavlja odnos medsebojnega vplivanja in koristi, razmerje »*preurejanja zunaj- in medbesedilnih referencialnih polj, razpoložljivih verzij sveta*« (Juvan 2006: 220). Čeh (2008: 26) podobno meni, da so tudi literarne osebe, ki že z imenom kažejo na zunajliterarno referenco, lahko le možna varianta resničnih oseb, nikakor pa jih ne gre enačiti z resničnimi osebami. »*Ker je v teoriji diskurza resničnost pojmovana kot polje številnih možnih svetov*²⁴, kot vesolje diskurzov, primerjanje ne poteka med fikcijsko osebo in osebo v zunajliterarni stvarnosti, ampak zgolj med posameznimi semiotičnimi sistemi, na primer med podobo Napoleona v zgodovinskih viri in literarnih delih.«

Da bi bralec nek tekst sprejel kot fikcijo, pa je po mnenju Čeh pomembna prisotnost fikcijskih signalov. Čeh jih po Iserju razlaga kot opazna mesta v besedilu, katerih naloga je, da opozarjajo na med avtorjem in bralcem predhodno sklenjen dogovor o fikciji. Čeh (2008: 27, po Nünning 2004: 182) navaja definicijo: »*Fikcijski signali*²⁵ so skupno ime za besedilne, pribesedilne, kontekstualne, jezikovne in estetske znake, ki opominjajo na fikcijskost besedila.« Pogosto so del pribesedilnih (naslov, podnaslov, zvrstna oznaka, ustaljeni začetki in konci besedil) in obbesedilnih zapisov (pravna zaščita avtorja). Najpogosteje pa sem štejemo besedilo samo, z večpomenskostjo, medbesedilnostjo, nereferenčnostjo oseb, kraja in časa dogajanja, vzpostavitevijo razlike med avtorjem in pripovedovalcem, različnimi tipi pripovedovalca, sižejsko zgradbo, notranjim monologom, tokom zavesti ipd.

Strinjam se s Koron, ki zatrdi, da je neresnično kot kaže nujni pogoj avtobiografije in njena vez s fikcijo, saj se zgodi že z izkrivljanjem resnice²⁶ v dejanju spominjanja. Glede na

²³ O primerih ponarejenih avtobiografij piše Koron 2011: 42.

²⁴ S teorijo možnih svetov se je podrobneje ukvarjal Umberto Eco v delu *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (1999), iz katerega izhaja bistvena misel, da fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, saj parazitirajo na resničnem svetu. Na tak način diado fikcija – nefikcija razlagata tudi v nalogi citirana Juvan in Čeh.

²⁵ Čeh (2008: 26) navaja kot sporazumevalne okoliščine nekega besedila: gledališka predstava, literarni večer, vrsta založbe, ki je knjigo izdala (za kontekstualne ali pragmatične fikcijske signale) ipd.

²⁶ »Izpostavljanje življenjske dimenzije pomeni, da je Anton Slodnjak – pisatelj pripisoval upovedenim posameznikom iz slovenske literature zgodovinski značaj in pomen. To pa je od njega zahtevalo ustvariti v pripovedih premišljeno razmerje med resničnim in izmišljenim« (Štuhec 2000: 149).

to, da se bralci spuščajo v resničnostna testiranja fikcije, ne bi smeli biti preveč presenečeni, da to še bolj marljivo počnejo z avtobiografskimi besedili. Osrednji cilj branja in recepcije namreč ni kritično preverjanje faktov, ni torej zares pomembno, kaj v avtobiografski pisavi je resnično in kaj izmišljeno²⁷, ključni so potenciali, ki jih taka pisava lahko spodbudi, s čimer Koron (2001: 46–47, po Gusdorf 1980: 43–44) meri na izmenjavo spoznanj o sebi in drugih, s katerimi si delimo resničnost: »Upoštevajoč vpetost teh slednjih [avtobiografskih pripovedi, op. M. Š.] v zgodovino, sociokulturne kontekste, pripovedno konstrukcijo identitet, živo izkušnjo, sidranje v aktualnem trenutku življenja ter odvisnost od procesov fikcionalizacije, ki tvorijo srž pripovednega podajanja in nezvedljivo vez z 'neresničnim' hkrati, je mogoče nedvoumno trditi, da gre v njih očitno za osebno, subjektivno resnico, ki je pomembnejša kot faktična.«

Zvrstno vprašanje²⁸

Avtobiografija, spomin, pričevanje, avtobiografski roman, dokumentaristična literatura, esej, dnevnik, pismo, *curriculum vitae*. In še zvrstnih poimenovanj²⁹ bi lahko naštel, ki so z avtobiografskim diskurzom včasih tako prekrivni in povezani do te mere, da jih je pogosto težko ločiti. Kot sem že omenila, je sam termin avtobiografija³⁰ star okrog dvesto let, še starejši pa so seveda avtobiografski teksti, ki so bili takrat klasificirani drugače, denimo lirika Sapfo, Katulove *Elegije*, Avguštinove *Izpovedi*, Petrarkovi ljubezenski soneti, pričevanja srednjeveških mistikov³¹ itn. Slednje je seveda razumljivo, ob današnjem poznavanju razvoja žanrov znotraj avtobiografskega diskurza, te nekoč zgolj polliterarne in nekanonične vrste, pa bi bilo tovrstno neopredeljevanje, kljub strinjanju, da gre seveda za odkrit pojav žanrskega sinkretizma³², zgolj znak površnosti.

²⁷ »Kar drži za prostor, drži tudi za čas: ni potrebno, da ima fikcijsko leto 1990 karkoli skupnega z letom, identificiranim z istim imenom v resničnem svetu, kot tudi ni razloga, razen realistične konvencije, zakaj bi se prva svetovna vojna v fikcijskem besedilu morala začeti v (fikcijskem letu) 1914 – ali, če smo že pri tem, da bi se morala sploh začeti« (O'Neill 1996: 36–37).

²⁸ V nalogi uporabljam terminološko rešitev, ki jo z zvrstjo (roman, sonet, tragedija, novela, črtica itn.) misli Kos in ne zvrsti, kot jo razume Kmecl (lirika, epika, dramatika).

²⁹ »Žanrske omejitve, na primer, vzbujajo določena bralska pričakovanja. Zato, v najsplošnejšem, velja, da že brez, da nas kdo na to posebej opozori, bralci vemo, da se pravljico bere na precej drugačen način kot recimo Proustovo delo ali zgodovino druge svetovne vojne« (O'Neill 1996: 55).

³⁰ Literatura navaja Angleža Roberta Southleya in letnico 1809, za slovensko okolje velja, da se je nemška različica *die Autobiographie* pojavila leta 1938–39, slovenski izraz pa sega v leto 1905 (Juvan 2011: 51).

³¹ O primerih starejših avtobiografskih tekstov pišeta Smith in Watson 2001: 83–109.

³² Žanrski sinkretizem je termin za označitev prepleta različnih podvrst ali žanrov znotraj enega literarnega dela, npr. zgodovinskega, ljubezenskega in detektivskega žanra znotraj enega romana. Več primerov našteje Zupan Sosič 2006: 50.

Marko Juvan razlog nastanka novega pojma avtobiografije vidi v vzponu pripovedništva meščanske dobe, tj. v biografiji znamenitih osebnosti in prvoosebne romanu o zasebnih življenjskih izkušnjah izmišljenih posameznikov. Naj navsezadnje spomnim na Lejeunovo definicijo, da gre za pretežno pripovedna prozna besedila, v katerih avtor spominsko predstavlja zgodbo preteklosti svojega življenja, pri čemer pred občinstvom ustvarja vtis iskrenosti; dejstvo, da nosi junak v zgodbi isto ime kot avtor, naj bi pričalo o resničnosti in neizmišljenosti zgodbe. Devetnajsto stoletje je preko skovanke avtobiografija na nastajajočo produkcijo začelo pripenjati kognitivna in pragmatična razmerja. Juvan (2011: 53) zatrjuje, da se je zavest o žanru pri tem meddiskurzivno odzvala na probleme, nastale v kontekstu meščanske modernosti, demokratizirane pismenosti in razmaha tiskanih medijev. To je čas, v katerem je umetniško ustvarjanje končno neodvisno od posvetne in cerkvene gosposke, a zato potisnjeno na prosti trg, v zobe medijem in javnosti. Tržno alienacijo ustvarjalcev od svojih umetnin je kompenzirala avtorska funkcija, saj je avtobiografija umetnikov še vedno pomembna, delo lahko zraste le iz avtorjevega življenja. *»Spoznava vsebina pojma avtobiografija je bila v takšnih razmerah oblikovana z interpretanti, povzetimi iz dediščine krščanstva (svobodna volja, duša, vest, pogled v notranjost), renesančnega individualizma in kartezijanske metafizike subjekta, še bolj pa iz porazsvetljenskih ideologij o avtonomnem subjektu, kulturi in izobrazbi kot osebnem in družbenem razvojnem gibal, ustvarjalnih genijih kot graditeljih sveta, empiričnem izkustvu kot podlagi vednosti, delitvi komunikacij na javno in zasebno sfero itn.«* (prav tam). Čeprav je imela javnost 19. stoletja pomisleke ob javnem razkrivanju intimnosti, so v avtobiografiji vendarle videli tudi potencial za prepoznanje občečloveških značilnosti, možnost za osebni, duhovni in karierni razvoj, torej svetel zgled.

Klasifikacijski razredi za ločevanje avtobiografije od drugih, sorodnih zvrsti, pa se, tako Juvan, pokažejo v praksi³³. Stroka v procesu proizvodnje, distribucije, recepcije in obdelave različne abstraktne zvrstne oznake lepi na konkretna dela. Seveda ne gre zgolj za interpretativne kategorije refleksije, temveč za izpolnjevanje kognitivnih in pragmatičnih pričakovanj, ki smo jih skozi družbeno prakso učenja ponotranjili, s čimer si lajšamo orientacijo v literarnem in metaliterarnem diskurzu. Zvrsti se razvijajo *»zaradi družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilna in metabesedilna navezovanja na tekste, ki so se uveljavili kot vzorčni modeli ali prototipi«* (Juvan 2011: 55). Ko je vzorčni model vzpostavljen in torej deluje tudi s strokovnim konsenzom, funkcionira kot zgled za posnemanje in predelovanje

³³ Spovedovanje pri duhovniku se loči od pričakovanj pred branjem romana Zločin in kazen, četudi oba govorita o krivdi ipd. O več primerih piše Juvan 2011: 55.

vseh kasnejših (in tudi za odkrivanje poprejšnjih³⁴) zvrstnih kategorizacij literarnih del. Da lahko tak proces seveda vodi tudi v izolacijo del, ki so od vzorčnega modela (tj. od kanona) oddaljena, ker denimo niso pisana v večšem slogu ali jih ne pišejo družbeno pomembni posamezniki, se kaže v rehabilitaciji dolgo zanemarjene v formi raznovrstne pisave žensk, nepismenih, delavcev, kolonizirancev, jetnikov, duševno prizadetih itn.

Položaj avtobiografije zaradi mejnih črt v literarnosti in fiktivnosti navkljub vsemu dolgo ostaja nedorečen, sposojajo si jo zgodovinarji, psihologija, antropologija, etnologija, literarna veda, filozofija. Teorija in kanon jo uvrščata med zvrsti leposlovja, nad bolj praktične žanre tipa dnevnik, pismo, spomin, komercialna avtobiografija zvezd. Po Juvanovih (2011: 56–61) besedah to mesto pripada zgolj tistim primerkom³⁵ avtobiografskih del, ki izpadajo iz žanrskih klasifikacij diskurzov (literarni – neliterarni, zasebni – javni itn.) in nedoločljivo »krožijo kot zvrstna monada *sui generis*«.

Podobnosti in razlike

Glede na to, da sem premočrtno opozorila na sam nastanek zvrstne oznake avtobiografija in nakazala lastnosti, ki jo družijo s sorodnimi zvrstmi, bi rada natančneje opredelila še podobnosti in razlike med njimi, rada bi torej opozorila na nevrvalgične točke, kjer se ti različni žanrski kodi srečujejo. Nekatere bom zgolj navrgla (dnevnik, spomini, pismo idr.), natančneje pa se bom posvetila predvsem povezavam med avtobiografijo in esejem, dokumentarno literaturo (dokumentarni roman) ter avtobiografskim romanom, saj bodo ta razmerja v fokusu analitičnega dela moje diplomske naloge.

Enciklopedija Slovenije (1988: 271) pod geslom *dnevnik* navaja, da gre za zbirko osebnih ali občasnih zapiskov, deloma o zunanjih, predvsem pa o intimnih in miselnih doživljajih. Podlaga zanj je časovno zaporedje, saj niha od zapisovanja dejstev do refleksije in esejistične obravnave. Gre za zapisano besedilo, ki kot tako ni pogojeno z izidom in vstopom na knjižni trg, vsak dnevnik tudi nima umetniške vrednosti. V polliterarne zvrsti ga uvrščamo zaradi njegove dokumentarnosti³⁶. Od avtobiografije ga ločuje predvsem temeljna razlika v dnevniški formi, ki si prizadeva za redno, dnevno beleženje (označevanje z datumom ali časovnim prislovom) in se osredotoča na včeraj, danes, jutri, torej na največ tri dni – od

³⁴ Avguštinovih zgodnjekrščanskih *Izpovedi* sodobniki niso mogli imeti za avtobiografijo, a so bile naknadno kanonizirane kot eden od prototipov tega žanra (Juvan 2011: 56).

³⁵O več primerih piše Juvan 2011: 58.

³⁶Kot primer dnevnika podajam: Kocbek Edvard, *Tovarišija: dnevniški zapiski od 17. maja 1942 do 1. maja 1943* (1949).

avtobiografije ga tj. bistveno ločuje narativni čas. Vsak dan znova je vpet v sedanost, njegova zgradba ga sili v fragmentarnost, medtem ko je v avtobiografiji čas pisanja sklenjen, časovno odmaknjen od opisovanih dogodkov. Avtorjeva interpretacija dogodkov se niti ne osredotoča toliko na dogodke same ali na čustvovanje, temveč »valovi v toku zavesti, [in s tem, op. M. Š.] prisili literarnega raziskovalca, da na dnevnik gleda kot na poseben žanr, ki je (avto)biografiji sicer soroden, ne more pa biti njen podrejeni člen« (Bandelj 2008: 13). Seveda je običajno, da tudi dnevnik več ni le golo navajanje dogodkov, temveč lahko vsebuje tudi značilnosti avtorjevega znanstvenega raziskovanja samega sebe, terapijskega pisanja, memoara, zbiranja podatkov, literarne vaje, hkrati pa ni nepomembno, da je kontaktna smer dnevnika navadno predvsem njegov pisec sam. Dnevniku soroden je lahko *potopis*³⁷, ki osrednjo pozornost namenja tematizaciji geografskega prostora in njegovega doživljanja.

Spomini ali memoari so spominski zapisi³⁸ lastnih doživljanj. Dogodke iz svojega življenja avtor opisuje s sočasnim družbenopolitičnim razvojem. V Enciklopediji (1998: 217) piše, da se spomini od avtobiografije ločijo po močno poudarjenih opisih historičnih dogodkov, saj spomini praviloma podajajo piščev sintetični pogled na doživetja, dogodke, družbene razmere v preteklosti. Od dnevnika so različni v tem, da se zadržujejo v preteklih dejanjih. Pisec spominov je pasiven opazovalec stvari v okolju, medtem ko naj bi se pisec avtobiografije z okoljem aktivno spopadel in znotraj njega osmislil svojo individualno zgodbo. Avtobiografija naj bi, tako Čeh (2011: 244), pripovedovala zgodbo še nesocializiranega človeka, ki svojo ideniteto z vraščanjem v družbo šele gradi, z najdenjem identitete pa je potem čas za pisanje memoarov. V njih naj bi bil avtor zavezan načelu resničnosti, pisal naj bi na podlagi pisnih virov in citatov, na račun svoje dosežene socialne vloge naj bi avtor memoarov zapostavljal svojo individualno življenjsko zgodbo. Pomemben del spomske literature obsega tudi t. i. *pričevanjsko literaturo*³⁹, kamor prištevamo denimo pričevanja o partizanstvu ali življenju v nacističnih taboriščih, v emigraciji in v zamejstvu, pa o protikomunističnem delovanju, o pobjih nasprotnikov Komunistične partije leta 1945 ter o predvojnih razmerah (Enciklopedija 1998: 218). Tudi taboriščna literatura je največkrat pisana v prvi osebi, v njej se prepletata memoarsko kronikalna (zasliševanja, metode mučenja, jetniški spori) in reflektivno-esejistična (občutki tesnobe, brezupa, poskusi upora) nprav, pisanje je podkrepjeno z različnimi anekdotami iz taboriščnega življenja.

³⁷ Kot primer potopisa podajam: Karlin Alma, *Samotno potovanje v daljne dežele: tragedija ženske* (1969).

³⁸ Kot primer spominov podajam: Trdina Janez, *Spomini* (1946).

³⁹ Kot primer pričevanjske literature podajam: Pahor Boris, *Nekropola* (1967).

Pismo v območju literature najdemo v različnih literarnih in polliterarnih zvrsteh. Od dnevnika, ki mu je po lastnostih najbližji⁴⁰ (npr. prvoosebni pripovedovalec, časovna umestitev, težko ločimo fiktivno in nefiktivno, vstop v feljton), se loči predvsem v tem, da je njegova kontaktna smer njegov naslovnik, ne njegov pisec, pismo ima torej naslovljenca, dnevnik pa ne. V zgodovini serije pisem nastopajo kot oblika intelektualne proze o najrazličnejših vprašanjih, kamor kot podvrsta sodijo tudi literarnokritična pisma. V nemški romantiki pismo nastopa denimo kot sentimentalni izliv, osebni in kulturnozgodovinski dokument umetniške veljave, pogosto tudi kot medij teoretske razprave. 18. stoletje ponudi roman v pisemski obliki⁴¹, navadno je sestavljen iz izmišljenih pisem, lahko tudi v dnevniški obliki. Značilna je močna subjektivnost, neposreden izraz doživljanja in značajev. Da gre tudi na Slovenskem za pomembne pričevanjske in ekspresivne dokumente, lahko vidimo v posebni zbirki publikacij SAZU, ki v zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev natančno beleži tudi njihovo pisemsko korespondenco (Enciklopedija 1994: 359).

Esej in esejiziranost

*Esej*⁴² postane konec 20. stoletja ena najbolj razširjenih polliterarnih zvrsti, za katero je še posebej značilno mešanje z drugimi zvrstmi. Razvil se je v pozni renesansi iz prvin epistole, biografije, potopisov, zbirk primer ipd. Danes po eni strani prehaja v dnevnem časopisju v podlistek, po drugi prehaja v čisto literaturo, predvsem v roman. Njegova tematika je raznovrstna, vendar so v fokusu eseja od vedno vsa področja človeškega duha, največkrat vprašanja kulture, umetnosti in literature, morale, tudi v slovenskem prostoru zelo pogosto na temo lastne ustvarjalne poti⁴³. Po mnenju Poniža (1989: 26–34) krasita dober esej virtuoznost in miselna domišljenost. Je konglomerat epike in lirike, literature in znanosti, ima torej izrazito fluidno naravo, ki pogosto preseneča z duhovitimi obrati. De Montaigne (Enciklopedija 1989: 59) je kot značilnosti eseja poleg njegove raznovrstnosti po vsebini in obsegu ter bistvene jezikovno-stilne izoblikovanosti dodal: »*Subjektivno pisanje v jedrem in izbrušenem slogu na meji med prozo in poezijo, polnem anekdot, navedkov in zgledov iz svetovne literature, dialoškost, kritičnost in polemičnost, osredotočenost na en sam, lahko tudi neimenovan predmet, vsestransko osvetljen, vendar brez znanstvene izčrpnosti*«. Štuhec

⁴⁰ »Kar pisatelj prezentira kot dnevnik, je včasih pravzaprav koncept pisma; in kar kot pismo, je včasih razčlenjeno na dnevne (ali tedenske ali mesečne) zapise, kar je običajno za tehniko dnevnika« (Kralj 2006: 206).

⁴¹ Kot primer romana v pisemski obliki podajam: Stritar Josip, *Zorin* (1870).

⁴² Kot primer esejev podajam: Rožanc Marjan, *O svobodi in Bogu: izbrani eseji* (1995).

⁴³ Kot primer esejev, v katerih avtor govori o lastni ustvarjalnosti, podajam: Zupan Uroš, *Svetloba znotraj pomaranče* (1996).

(2003: 330) se zdijo pomembne prvine eseja še radovednost, nasprotovanje enoznačnim sodbam, interpretativnost, kritičnost, jezikovna sredstva, ki preprečujejo izključevalnost trditev in omogočajo pomensko polifonijo in dialoškost. Esejistične prvine so tipična zasnova še za sorodne mejne zvrsti, kot so literarna kritika, kolumna, traktat, razprava, potopis, literarno pismo, biografija, didaktična pesnitev, sodobni roman.

Kaj se torej zgodi v procesu sobivanja avtobiografije, eseja in, potencialno, romana v istem književnem delu? Štuhec (2008: 90) je mnenja, – in po zgoraj napisanem se lahko samo strinjam –, da komunikacija v eseju brez vsaj minimalnih sledi avtorjeve prisotnosti v tekstu, torej avtobiografičnosti, seveda sploh ne more nastajati. Avtor se mora opredeljevati tako do vsebinskih poudarkov esejiziranja, kot do kontekstualnega okvira. Vedno gre torej za bolj ali manj široko razumljen referenčni horizont z bodisi posrednim bodisi neposrednim vplivom na oblikovanje teme. V razumevanju antobiografije kot žanra ne gre toliko za vprašanje prisotnosti ali odsotnosti avtobiografičnosti, ampak za opredeljevanje do količine njene prisotnosti. Ostaja seveda tudi vprašanje o tem, ali gre za intencionalne avtorjeve poskuse ali le za spontane vložke njegove podzavesti.

Avtobiografičnost je torej s prisotnostjo avtorjevega glasu v eseju zapovedana. Juvan (2010: 176) celo citira Montaigna, ki o svojem esejskem razmerju do vednosti piše: *»Hočem, naj me svet vidi v vsej preprostosti, naravnosti in takšnega, kakršen vsekdar sem, brez olepševanja in umetničenja: zakaj tisti, ki ga slikam, sem jaz sam. [...] Tako, dragi bralec, sem jaz sam predmet svoje knjige.«* Lahko se sicer ukvarjamo z razmislekom o tem, kaj predmet esejiziranja sploh je in česa mu nikakor ne bi mogli pripisati, a vedno je ta predmet med drugim tudi evokacija esejistovega jaza, vsebin njegovega notranjega sveta, svetovnonazorskih opredelitev, miselnih in umetniških vrednot; te pa vedno nujno vplivajo na individualen pristop k obravnavi specifične teme. V eseju se torej nujno istočasno odkrivata in prepletata avtor ter njegov izdelek, *»esej je presek posebnega in avtentičnega stanja duha ter slogovno uravnoteženega ustvarjalnega postopka, v katerem se hkrati odkrivata subjekt in objekt«* (Štuhec 2008: 91).

Seveda se tudi v tem razmerju ne moremo izogniti vprašanju o prisotnosti resničnega v fikciji, v neresničnem. Štuhec se izreka strogo proti manjvrednosti eseja zaradi njegove polliterarne narave, saj je esejistika vrhunski dosežek človekove razumske in čustvene kreativnosti. Esej v umetniško dovršeni obliki ponuja spoznanja, ki so precej očitno rezultat piščevih zelo osebnih pogledov in seveda že zato niso vnaprej zavezana resnici. *»S tega stališča torej res ni velike razlike med slovstvom in esejistiko. Pripovedovalec eseja je tako*

dejansko zelo svoboden kreator esejističnega diskurza novih in drugačnih ter predvsem ne nujno pozitivno preverljivih diskurzov» (Štuhec 2008: 90).

Poniž (1989: 53) navaja, da je moderni roman od naturalizma dalje najbolj dojemljiv za esejistični slog, saj modernemu romanu ustrezajo modernistični prijemi tipa introspekcija, retrospekcija, notranji monolog. Pripovedovanje v modernem romanu v marsičem spominja na argumentacijo eseja: v obeh primerih se pisatelj osredotoči na neko točko, cilj, se mu približuje na različne načine, jih osvetli z različnih zornih kotov ter ob tem opisuje svoje občutke. Različna sta si esej in roman v tem, da romanopisec govori o neznanem, esejist pa o že znanem, a z novimi, osebnimi in presenetljivimi izhodišči, potek razmišljanja in razvijanje problema v eseju na koncu tvori enovito strukturo, kar za moderni roman ne drži nujno.

Dokumentarna literatura in dokumentarnost

Gre za posebno obliko literature, ki se, kot nakazuje že njeno ime, opira na avtentično gradivo stvarnega življenja ter ga predeluje in razporeja. Leonora Flis vznik dokumentarnega romana postavi v šestdeseta leta 20. stoletja v Združenih državah Amerike, poveže ga z razvojem literarnega novinarstva in t. i. novega žurnalizma. Fenomen sovпада s pojavom postmodernizma in postmoderne, torej z razsrediščenim in razdrobljenim svetom brez 'Velikih zgodb' in ultimativne resnice. Resničnost in družba postaneta mreža različnih diskurzivnih praks in jezikovnih mrež s svojimi pravili in logiko. Po mnenju Tanje Janžekovič (2011: 24) dokumentarni oz. nefikcijski roman nastane kot eden kulturnih odzivov v času hitrih političnih in družbenih sprememb, v katerem je tudi resničnost začela dobivati lastnosti fikcije, da navsezandje pride do brisanja mej med resničnim (fakti) in fiktivnim (fikcija).

Sodobna dokumentarna fikcija izkrivlja podobo realnosti, saj se avtorji zavedajo, da se bodo fakti v procesu pripovedovanja zgodbe fikcionalizirali in se podredili delom pripovedi. Pisec ne bo zmožel nikoli do potankosti in v celoti ubesediti poteka dogodkov, zato njegova zgodba postane le njegova lastna interpretacija zgodovine. »*Pisec nefikcijskih romanov poskuša ustrezno opisati elemente empirične realnosti, ki pa se včasih zdiijo bolj fiktivni in nerealni od fikcije same. Avtorji tako ustvarjajo bolj ali manj uravnotežene hibridne tvorbe – t. i. faksije*« (Flis 2007: 162).

Zgoraj napisano seveda drži tudi za avtobiografije oz. še posebno za avtobiografski roman. Domiselni preplet tehnik fikcije z referenco na empirično realnost naj bi bila največja kvaliteta dokumentarnega romana, kar pa bralcu jasno še ne prepreči iskanja zunajliterarnih povezav, tj. kršenja fikcijske pogodbe. Janžekovič (2011: 25) povzema Flis, da je lahko avtor

v svojem raziskovanju resničnosti in popisovanju zgodovine še tako marljiv, a »v svetu, ki ni več razumljen kot totaliteta [...] in v katerem načeli fragmentiranosti ter decentralizacije preplavita tako praktični kot teoretični pol narativnega diskurza, je nemogoče razmišljati o možnosti odkritja absolutne resnice in verjetnega prikaza totalitete sveta«. Status resničnosti kljub temu ne ostane nepomemben, saj so dokumenti, slike, citirane izjave, ki so vloženi v roman, ključna povezava dokumentarnega romana z resničnostjo. Ta resničnost, na to ne smemo pozabiti, nekje tudi prav zares realno obstaja, le da je v romanu v določenem obsegu skonstruirana z avtorjevim subjektivnim namenom, z njegovo in nato bralčevo subjektivno interpretacijo dogodkov. Avtor v opisovanje, tako Flis (2009: 81), vključi svojo lastno subjektivnost, da bi tako bolje razumel subjektivitete drugih.

Namen dokumentarnega romana je vsekakor zvesta reprezentacija realnosti (resnična imena, kraji, dogodki), a v tem procesu vedno pride tudi do preoblikovanja, posploševanja. »Dokumentarna fikcija organizira dogajanje po resničnem kronološkem in vzročno-posledično vrstnem redu dogodkov, tako kot so se ti dogajali v realnem svetu. Fikcijski in dejanski svet sta v medsebojnem prežemanju – vežejo ju časovno prostorske komponente« (Janžekovič 2011: 26). V tej lastnosti je dokumentarni roman bližje avtobiografiji kot avtofikciji, ki ni strogo zavezana kronologiji.

Poseben problem je položaj pripovedovalca v dokumentarnem romanu. V njem je avtor, kot v avtobiografiji, pogosto identičen s pripovedovalcem. Janžekovič (2011: 27) trdi, da je v dokumentarnem romanu, ki naj bi beležil dogodke točno tako, kot so se zgodili, težko zavzeti avktorialno pripovedno držo, zato literarna teorija predlaga nov izraz – t. i. empirično vsevednost⁴⁴. Gre za vedenje, ki je pridobljeno s pomočjo raziskav in se tako razlikuje od vrste informacij, ki jih poseduje pisec fikcijske pripovedi. Empirična avktorialnost je tudi tista, ki ne dovoljuje fikciji, da bi se vrinila v narativno tkivo. To se seveda vseeno dogaja (t. i. mimetični lapsus) in v takih primerih pripovedovalec pove več, kot naj bi bil vedel, če bi podal le reprezentacijo realnosti. Pripovedovalec v dokumentarni fikciji je navadno tretjeoseben in osrednji lik načeloma spremlja skozi celotno pripoved, a se pripovedne perspektive v zgodbi pogosto prenašajo tudi na druge junake.

Recepcija je teoretično gledano še bolj zagatna kot pri avtobiografiji. Bralec lahko namreč dokumentarno literaturo bere bodisi kot fikcijo bodisi kot fakcijo, odvisno pač od njegovega horizonta vednosti in izkušenj. Ker bralca v nefikcijskem romanu pritegne poznavanje resničnih oseb, mest in ostalih referenc, je on tudi tisti, ki k tekstu kritično

⁴⁴ Flis in Janžekovič se nanašata na teze raziskovalca Mas'uda Zavarzadeha.

pristopa in ga vrednoti, in je tisti, ki se odloča, ali bo tekst bral kot fikcijo ali ne, seveda glede na njegovo lastno (ne)poznavanje konteksta.

Avtobiografski roman⁴⁵

Kaj sploh je avtobiografski roman⁴⁶, o katerem po svoje že ves čas pišem, nisem pa ga še povsem razločila od avtobiografije, čeprav je prav avtobiografska fikcija navsezadnje srž te diplomske naloge? Bi se moral raziskovalec avtobiografskega diskurza, pa tudi sam bralec, orientirati po avtorjevih oznakah⁴⁷ besedila? Avtorjeve tozadevne oznake smo seveda dolžni imeti v mislih, nemalokrat pa ti komentarji povzročajo še večjo zmedo⁴⁸, zato nikakor ne bi mogli trditi, da je klasifikacija avtorjev venomer tudi ustrezna. Nadalje mora raziskovalec, ko razločuje avtobiografijo od avtofikcije upoštevati tudi skozi čas spreminjajočo se recepcijo posameznih žanrskih del. Bi bilo torej nazadnje dovolj reči, da še vedno drži konvencija iz šestdesetih in sedemdesetih let, da avtobiografijo od avtobiografske fikcije loči le zavezanost resničnosti in poudarjen primat tematike pred jezikovnim izrazom?

Razločevanje med obema zvrstema seveda temelji na prepletenosti fikcije in realnosti v avtobiografskem diskurzu. Močna zunajliterarna referenca jasno vpliva na postopek recepcije. Čeh (2011: 237) pojasnjuje, da je zaradi v kronološkem zaporedju urejene življenjske zgodbe v avtobiografiji razvidna vzpostavljena časovna razlika med pripovedovalcem in literarno osebo, hkrati pa je povezava med njima očitna, saj avtor presoja in razčlenjuje tako zunanje kot notranje dejavnike, ki so usmerjali tok njegove življenjske zgodbe, v avtobiografiji združene v celoto iz posameznih dogodkov, dejanj, občutenj, izkušenj, uspehov, porazov. Pri branju avtobiografije gre vedno za testiranje resničnosti, saj je izjave pripovedovalca mogoče razbrati kot neke vrste avtorizirana, bolj ali manj avtentična subjektivna mnenja avtorja. »Splošni orientacijski signali za bralca so torej načeloma resničnostni, ne fikcijski« (Koron 2003: 195). Pripovedovalec referira na biografska dejstva, osebe, kraje in jih za bralce identificira, zato je iz individualizirajočih opisov mogoče razumeti, o katerih predmetih je v resnici govor, selekcija možnih in razpoložljivih verzij

⁴⁵ »Različni postopki transformiranja avtobiografskega gradiva govorijo v prid poststrukturalistični tezi o nezmožnosti neposredne samopredstavitve v besedilu. Zato se danes namesto pojma avtobiografski roman običajno uporablja termin avtofikcija, ki poudarja problematičnost mimetičnega statusa avtobiografije« (Zlatar Viočić 2011: 25). Sama rabim izraza avtobiografska fikcija in avtofikcija kot enakovredna in istopomenska.

⁴⁶ Kot primer avtobiografskega romana podajam: Torkar Igor, *Deseti bratje* (1979).

⁴⁷ Cankar črtice *Moje življenje* (1920) umesti na rob svoje umetnostne proze, v uvodnem in sklepnem delu knjige pa navaja zvrstne oznake kot so: avtobiografija, življenjepiš, spomini, mladostni spomini (Čeh 2011: 238).

⁴⁸ Daša Drndić na vprašanje, če je napisala *dokumentarni roman*, odgovarja, da je sama napisala *roman*, žanrsko oznako *dokumentarni roman* pa je *Sonnenscheinu* (2009) pripisal založnik, kar dokazuje, da žanrske oznake nastanejo kot dogovor med (avtorjem), bralcem, urednikom ter založnikom (Janžekovič 2011: 36).

sveta⁴⁹ pa se vse bolj omejuje na realno. Koron trdi, da istovetenje z dejanskostjo seveda nikoli ni izključeno. Mehanizem fikcijske pogodbe je medtem ves čas na delu. Slednji umešča vse izjave v literaturi v območje literarnega diskurza in sveta in zunaj njega jih ni niti smiselno preverjati.

Čeh (2011: 236) bistveno razloči avtobiografski roman od avtobiografije – to razliko na tej točki končno poudarjam – po tem, da so »v primerjavi z nefikcijsko recepcijo avtobiografije [...] avtobiografski pripovedni žanri fikcijska besedila in lahko formalno imitirajo diskurz avtobiografije, vendar brez avtobiografskega pakta«. Literarnost avtobiografije narašča premosorazmerno z deležem fikcije v ubeseditvi avtorjeve resnične življenjske zgodbe. Medtem ko je za avtofikcijo tipična le imitacija posameznih izsekov iz avtorjeve preteklosti, je za avtobiografijo običajnejša po kronološkem zaporedju ubesedena celotna ali vsaj daljša življenjska zgodba, iz česar izhaja tudi praksa, da se avtor za pisanje avtobiografije navadno odloči šele v pozni starosti. Čeprav sta avtobiografija in avtofikcija tematsko prekrivni in je zdaj že jasno, da ima avtofikcija svobodnejši odnos do faktografskega iz avtorjevega življenja, ima slednja tudi drugačne jezikovne oz. tekstne značilnosti: prvoosebni pripovedovalci niso več nikakršna nujnost, medtem ko so drugo- ali tretjeosebni pripovedovalci v avtobiografijah huda redkost (v fikciji tvorijo fingirano/fiktivno kvazibiografijo). Roman lahko tudi zmanjša distanco med pišočim in doživljajočim jazom, dopušča polpremi govor, pogosti so glagoli notranjega doživljanja, predstavljanje intimnega notranjega sveta drugih oseb s perspektive teh oseb, pluriperspektivistično prikazovanje. »Avtobiografija poudarja predvsem 'pripovedovalčev glas', prvoosebni avtobiografski roman oz. 'psevdo-avtobiografska fikcija' pa fokalizira predvsem izkustvo osebe, zato je eden od tipičnih kriterijev fikcijskosti notranja fokalizacija« (Koron 2003: 192–193). Če se torej vrnem k avtobiografskemu paktu, trdi Koron (2003: 193, po Chon 1999: 33), da naj bi fikcijske avtobiografije pravzaprav ponujale dvojno pogodbo, avtobiografsko pogodbo vsebovano v fikcijski pogodbi, in v tem dvoumnem viru njihovega diskurza naj bi se skrival odločilen dejavnik, ki bralsko izkustvo romana ločuje od bralskega izkustva ob pravi avtobiografiji. Da oz. če sploh bo bralec besedilo sprejel kot fikcijsko, pa je po Čeh odvisno od prisotnosti fikcijskih signalov (npr. avtocitatnost, avtotematskost), ki sem jih že natančneje razčlenila v enem prejšnjih poglavij.

⁴⁹ Zanimiva je Neumannova trditev, da pisec avtobiografije pri spominskem obujanju svoje preteklosti sledi načelu zabave, tj. iz svojega spomina briše nesrečne trenutke in se spominja le prijetnih, torej je avtobiografija lahko le konstrukt življenjske zgodbe in nekakšna tolažba za neuspeh v življenju (Čeh 2011: 240).

Četudi gre pri avtobiografski fikciji in romanu torej za razmeroma nov⁵⁰ žanrski razred, ki verjetno nastaja kot obrambni refleks pred nizkim konotiranjem avtobiografije v vrednostni hierarhiji družbenega sistema literature; četudi se zdi denimo dekonstrukcionistom⁵¹ ločevanje med avtobiografijo in avtofikcijo nepotrebno; in četudi teorija medbesedilnosti⁵² trdi, da zunajliterarna referenca v avtorju za avtobiografijo več ne more imeti pomena, Koron (2003: 194) kot konstitutivno pravilo žanra 'roman kot avtobiografija' predpostavlja privzemanje ključnih potez avtobiografije na modalni, vsebinski in delno na formalni ravni. Avtobiografski roman je torej poseben žanr romana, ki se intertekstno navezuje na žanrske konvencije nefikcijske avtobiografije.

Problem pripovedovalca, protagonista in avtorja

Smiselno je začeti z osnovno in za avtobiografski tekst še toliko bolj bistveno delitvijo funkcij 'jaza' v besedilu. Smith in Watson (2001: 58–63) smiselno predlagata štiri temeljne pojavne vloge 'jaza' v avtobiografskem diskurzu: realni oz. zgodovinski 'jaz', pripovedujoči 'jaz' (*narrating I*), pripovedovani 'jaz' (*narrated I*) in ideološki 'jaz'. Če pojasnim – prvi, realni 'jaz', je seveda avtorski 'jaz', to lahko upravičeno sklepamo po podpisu na platnici knjige. Realni, torej *zgodovinski 'jaz'* je zgodovinska oseba, ki je locirana v specifičnem času in kraju, živi ali je živela svoj vsakdan na tem svetu kot vsak od nas. Njen obstoj je možno empirično preveriti v različnih registrih vladnih ali cerkvenih listin, družinskih albumov, spominov ljudi, ki so jo obkrožale. Če je še živa, lahko slišimo njen glas. A za bralca je ta realni 'jaz' neznan in nerazpoznaven, ne bo mu dostopen niti v procesu avtobiografske naracije. *Pripovedujoči 'jaz'* spozna bralec v pripovedovalcu avtobiografije, slednji se mu predstavi kot tisti, ki mu želi povedati svojo (avtobiografsko) zgodbo. Od realnega 'jaza', ki mu je znana vsa preteklost 'jaza', se pripovedujoči 'jaz' razlikuje v tem, da bo pred bralca postavil le tisti del zgodovine oz. preteklosti, ki je neposredno vezana na zgodbo, ki bi jo rad povedal. Pripovedujoči 'jaz' bo najbrž zavzel pozicijo prvoosebnega pripovedovalca, ni pa to

⁵⁰ V začetku 20. stoletja je prišlo do velikega razmaha avtobiografske proze, kar je mogoče pripisati filozofski in svetovnonazorski izgubi smisla ter poskusom soočenja s skrivnostjo lastne eksistence ter iskanjem identitete v literaturi. Podobno se dogaja v slovenski književnosti, kjer pride do avtobiografske proze v vseh zvrsteh, še posebej pa v kratki prozi (I. Cankar, Z. Kveder, S. Majcen itd.) (Čeh 2011: 242).

⁵¹ Derridaju se je zdelo to ločevanje nepotrebno, de Man je razlikovanje avtobiografskih in neavtobiografskih tekstov ovrgel kot nesmiselno, razglasil konec avtobiografije oz. jo prepoznal za paradigmo pisanja. Avtobiografski subjekt se skriva v procesu branja, ko subjekt teksta in subjekt branja neprestano izmenjujeta svoje misli (Koron 2003: 195).

⁵² Teorija medbesedilnosti, z izvori v 70. in 80. letih, postavlja tezo, da zunajliterarna referenca za avtobiografijo več ne more imeti bistvenega pomena. Odločilne naj bi bile zgolj medbesedilne reference, avtobiografija naj bi se bolj kot na življenje avtorja naslanjala na predhodno napisane avtobiografije (Čeh 2011: 242).

nujnost, saj literarna zgodovina avtobiografskega diskurza pozna tudi tretjeosebno in celo drugoosebno pripoved, kar kaže na nestabilno naravo pripovedovalca, naravo, ki je pogosto fragmentirana, multipla, subjekt je ves čas v procesu sestavljanja in razprševanja obenem. To fragmentacijo lahko kot bralci zaznamo v multiplih glasovih, skozi katere pripovedovalec v tekstu govori (*heteroglossia*), denimo glas avtoritete, glas nedolžnosti, glas trpljenja⁵³ ipd. Jasno je torej, da je pripovedujoči 'jaz' skupek, sinteza multiplih nastopajočih glasov. Pripovedujoči 'jaz' je prisoten kot dejavnik diskurza, medtem ko se *pripovedovani 'jaz'* pojavlja kot dejavnik zgodovine, objekt, protagonist pripovedovanega, verzija sebe, ki ga pripovedovalec izbere in ponudi bralcu v rekonstrukcijo. Če nam, bralcem, pripovedujoči 'jaz' nastavi⁵⁴ otroško, denimo petletno, tj. mlajšo različico osebe za pripovedovani 'jaz', je zaradi njene mladosti jasno, da ni sposobna spominjanja ali doživljanja v času in na ravni potencialnega pripovedovanja, kot nam ga ponudi pripovedujoči 'jaz'. Šele ko odraste, bo ta oseba posedovala zadostne narativne, lingvistične, emocionalne kompetence, dovolj znanja torej, s katerim bo pred bralca lahko stopila dovolj verodostojno, kot predstavnica smisla otrokove upovedovane izkušnje. Tudi pripovedovani 'jaz' je, torej, na primer z razliko v narativnem času, lahko multipel, fragmentiran, heterogen. *Ideološki 'jaz'* je zanimiv zato, ker je pripovedovalcu na voljo kot koncept osebnosti tiste kulture, o kateri je v določenem času in prostoru v pripovedi govora. Zagotavlja predstavnost medosebnih razmerij v kolektivu soljudi, določene točke v teku časa in življenja človeka, njegovega socialnega položaja, motivacije za akcijska dejanja, njegovo zlobno, nasilno, samodestruktivno silo, metafiziko veselja. Vsak avtobiografski pripovedovalec je po svoji zgodovinski in kulturni pripadnosti nujno predvsem produkt svojega časa. Tudi ideološki 'jaz' je hkrati prisoten povsod in nikjer v avtobiografskih dejanjih, saj je ideologija identitete tako zelo osebno in kulturnostno ponotranjena, da se zdi v karakterizaciji oseb povsem naravna. Ker pa je tudi ideološki 'jaz' multipla pojava, je potencialno vedno lahko mesto konflikta. Pripovedovalcu so v določenem

⁵³ Pripovedovalec romana lahko denimo govori v imenu 'jaza', ki je črnska ženska, ki se bori proti rasizmu, žena, ki jo pretepa partner, mama, katere otroci zapuščajo dom, pripadnica islamske vere, izbrisana. O več primerih pišeta Smith in Watson 2001: 60.

⁵⁴ Odnos med pripovedujočim in, denimo, pripovedovanim jazom upodablja še razmeroma dobro sprejet koncept fokalizacije. »Naratologija je jezikovno podajanje procesov zavesti najprej zajela v tipologijo pripovedne perspektive in govornih načinov, pozneje pa v tipe fokalizacije« (Koron 2014: 212). Če olajšam razumevanje, gre za razlikovanje medtem, ki dogajanje jezikovno posreduje, in tistim, ki to dogajanje doživlja oz. po Genettu vidi ali percipira, kar pa ne pomeni, da ni mogoče, da gre za eno in isto osebo. »Pojem fokalizacije omogoča znotraj pripovedne strukture besedila izločiti tistega, ki usmerja pripovedovalčevo perspektivo. [...] Notranje fokalizirana besedila so tista, kjer pripovedovalčevo perspektivo usmerja percepcija upovedene osebe, zunanja pa tista, kjer je 'gledanje' usmerjeno oziroma osredotočeno le na zunanost pripovedovanega objekta.« Nadalje se ena in druga delita tudi glede na avktorialno ali prvoosebno pripovedno situacijo itn. (Štuhec 2000: 55). Če apliciram na zgornji primer zgodbe petletne deklice – pripovedovalec (npr. zdaj odrasla deklica), je tisti, ki izkušnjo jezikovno posreduje, petletno dekle tisto, ki jo doživlja.

zgodovinskem trenutku na voljo heterogene identitete, ki utelešajo različne kategorije: spol, etnična pripadnost, starost, spolna usmerjenost, veroizpoved, itn. Medtem ko torej nekateri pripovedovalci uberejo pot poudarjanja kompleksnosti identitete protagonista, drugi uberejo način, v katerem aspekte zgodbe uklonijo v podporo prevladujoči ideologiji, denimo v pripovedih religiozne ali feministične tematike. Iz tega je jasno, da je položaj ideološkega 'jaza' le navidezno stabilen, možnosti za napetost, prilagoditev, poslabšanje ali popravek so vedno prisotne. Prav zato ima tudi avtobiografski pripovedujoči 'jaz', kar bom pokazala tudi v razčlembi izbranih avtobiografskih romanov, mnogo možnosti za analizo in zavzetje prav določenega položaja ideološkega 'jaza' v prav določenem zgodovinskem momentu.

Igor Grdina (1994: 20) trdi, da je v avtobiografskih tekstih avtor najpogosteje eksplicitno identičen s pripovedovalcem. Pripovedovalec potemtakem skozi pripoved neposredno izraža avtorjevo doživljanje predbesedilne dejanskosti skozi formo prvoosebne nastopa. Tretjeosebna pripoved je bolj kot ne izjema, tudi v teh besedilih *»je identiteta med avtorjem in pripovedovalcem implicitna nujnost, ker je tretjeosebnost pripovedovalca le fingirana, torej izvedena skozi transformacijski postopek potujitve«*. Grdina tozadevno sicer opozarja, da je avtobiografskost v fikciji ustvarjalska, avtorska, biografska, ne pa literarna ali tekstnoreferrerencialna kakor v avtobiografiji. *»Fingirani teksti so tisti, kjer avtor, izražajoč se skozi pripovedovalca, prikazuje oz. 'uprizarja' svojo identičnost s katerim od tekstnih likov, faktični pa oni, kjer pripovedovalec ohranja položaj posebne besedilne entitete in identitete«* (prav tam). Bistvena je recepcijska odprtost, ki se odpira tako leposlovnim kot zgodovinarskim, dokumentarističnim bralcem, ki bodo delo prejeli v svoj horizont pričakovanja glede na lastno iniciativo in predznanje.

Literarna veda opozarja tudi na vprašanje telesnosti pripovedovalca. Gre za telesno navzočnost ali odsotnost pripovedovalca v prvoosebni ali tretjeosebni pripovedi, saj je ta komponenta pomembna za motivacijo pripovedovanja. Prvoosebna pripoved je izraz telesne navzočnosti pripovedovalca, neposredno je odvisna od njegove življenjske izkušnje, nastane pa lahko tudi iz želje po urejenem pregledu v smislu zrelega 'jaza', ki je kos življenjskim tegobam. Prvoosebna pripoved⁵⁵ torej venomer vodi k *»tekstni enosti doživetja in pripovedovanja, [...] osebnopričevanjsko besedilo [ostane, op. M. Š.] nekaj enovitega (v smislu tropa) in hkrati vseskozi eksistencialno individualnega, kar se pri bralcih, kakor smo rekli, pogosto doživlja kot čezmerna subjektivnost pripovedovanja«* (Grdina 1994: 35). Avtor,

⁵⁵ Stanzel opozarja, da je fingirana avtobiografija tako zanimiva za pripovednika zaradi nujne eksistencialne motivacije prvoosebne pripovedovalca za pripovedovanje (prvoosebnost kot površinsko jezikovno znamenje eksplicitnega izražanja avtobiografskega). Tretjeosebni pripovedovalec te eksistencialne motivacije za pripovedovanje nima, ima le književnoestetsko (Grdina 1994: 35, po Stanzel 1992: 193).

ki s tretjeosebno pripovedovalcem⁵⁶ fingira neavtobiografskost, tega ne počne zato, da bi bralca prepričal o neavtobiografskosti svojega pisanja, temveč izključno iz oblikovnih, torej estetskopripovednih motivov (npr. z željo umakniti se iz emocionalne izpovednosti v epsko zgodbenost). Na ta način avtor izraža pričakovanje, da bo bralčeva recepcija podprla njegovo željo po večji objektivističnosti, pisec se skozi tretjeosebno pripoved in netelesnost skratka skuša izogniti relativizaciji pripovedovanega v recipientovih očeh. Grdina (1994: 36) dodaja: *»Definitivnost izrečenega pri tretjeosebnem, tj. telesno nenavzočem pripovedovalcu, ima primarno morda celo estetsko vlogo, toda s svojo usmerjenostjo na bralca, kateremu sugerira odnos do ubeseditvenega sveta, ima tudi in predvsem pragmatični pomen.«* Navsezadnje ima poudarjena spominska ali podoživljena izkušnja v pripovedovanju povsem drugačno barvo, če je emocionalno prvoosebna, ali pa če je oddaljeno tretjeosebna, s čimer izpostavlja svoje estetske razsežnosti in večšine dramatičnega pripovedovanja.

Nadalje velja opozoriti na moč Stanzlove misli, da vsevedni pripovedovalec v praksi pravzaprav ne obstaja⁵⁷. Ustreznost te izjave pripiše Grdina tudi avtobiografski pisavi, saj je avtorjev jaz kot jaz junaka teksta zapleten v interakcijska dejanja z drugimi besedilnimi liki, ki so seveda oblikovani glede na pripovedovalčeve predstave o njihovi predtekstni dejanskosti in se v besedilu torej le prikazujejo, ne pa pojavljajo v vseh odtenkih svoje telesnosti. Čeprav je treba poudariti, da v literaturi, ne avtobiografski ne zunajfikijski, ne obstaja niti vsevedni bralec. Torej za spoznavanje avtorja oz. nečesa eminentno avtobiografskega nobeno branje ni odvečno in tekst ob morebitni odsotnosti vseh drugih smislov bralcu vsaj predstavlja avtorja. *»Tako pridemo do ugotovitve, da je izražanje avtobiografskosti v tekstu nekaj temeljnega in da se v vsakem besedilu dogaja vsaj implicitno, to pa pomeni, da eksplicitno izražanje avtobiografskega, do česar pride v okvirih avtobiografskih tekstov, ni nič ontološko izjemno tekstnega«* (Grdina 1994: 30).

Da bi pisec v avtobiografskem diskurzu dosegel še boljši vtis enovitosti avtorjeve osebnosti, torej interpersonalne relacije med avtorjem pripovedovalcem in avtorjem glavnim junakom, se po mnenju Grdine (1994: 45–46) poslužuje še naslednjih pristopov: (1.) Interpersonalna razmerja v avtobiografskih tekstih so zaradi referencialnega razmerja do predbesedilne dejanskosti opaznejša od intertekstualnih⁵⁸. Celó vsa ideološka referencialnost

⁵⁶ Smith in Watson (2001: 185) podajata Lejeunovo mnenje, da gre v tretjeosebni pripovedi za situacijo, kjer se en pripovedovalec pretvarja, da je dve osebi. Kar naj bi nosilo za posledico narativno akumuliranje dogodkov, ki skromno glorificirajo dejanja junaka, ki zavrača to, da bi o svojih odločitvah govoril v prvi osebi.

⁵⁷ Bolgarski pisatelj in nobelov nagrajenec Elias Canetti, čigar opus nosi močno avtobiografsko zaznamovanost, to razloži z naslednjimi besedami: *»Nihče ne ve, kdo je pravzaprav. To mi daje moč, da vem to malenkost«* (Grdina 1994: 29, po Canetti 1982: 573).

⁵⁸ Primer interpersonalnih in intertekstualnih razmerij opiše Grdina 1994: 45.

intertekstualnih razmerij je povezana z interpersonalnimi relacijami, kar je posledica zapletenosti avtorja kot protagonista pripovedi v interakcijsko konstituiranje predbesedilne resničnosti z drugimi osebami, ki so upodobljene v besedilu tega pričevanjskega značaja. (2.) Način vzpostavljanja istovetnosti med avtorjem kot pripovedovalcem in avtorjem kot junakom je eksplicitna intertekstualnost ali citatnost, kar se kaže tako, da se pripovedovalec afirmativno sklicuje na svoja nekdanja stališča, kar v besedilu torej pomeni stališča junaka teksta⁵⁹. (3.) Možna je seveda tudi kombinacija obeh prijemov, ki rezultira predvsem v prikazu avtorjevega (kreatorjevega) razvoja⁶⁰: nekdanje stališče je preseženo, istovetnost avtorjeve osebe je vidna skozi razvojno distanco.

Izražanje zgoraj opisanih interpersonalnih relacij postavlja na bralčevo pot pomembne nastavke za ustvaritev telesnosti podobe avtorja. Poudarjeno vlogo imajo pri tem tudi uporaba inicialk, spremenjenih imen, kar je simptomatično za razmerje med avtorjem pripovedovalcem in opisanim kot predtekstno osebo. Pripovedovalec nedvomno pozna pravo ime tekstnega lika, a ga iz razlogov diskretnosti in intimnosti v komunikaciji z bralcem naredi za nerazpoznavnega (s fikcionaliziranim, izmišljenim imenom) ali omejeno spoznavnega (inicialka lahko le dobro obveščeni o opisanem dogodku razkrije identiteto vpletenih). Medosebne relacije med avtorjem kot junakom in določenim tekstnim likom niso v takem primeru prav nič spremenjene, meni Grdina (1994: 47), bolj poudarjena je zgolj tekstna narava odnosa pripovedovalca do opisovanca, ki ni enaka pragmatični vsebini odnosa med njima (vsakodnevna pragmatika praviloma ne pozna inicialk).

Nazadnje je bralec tisti, ki je med branjem od avtorja avtonomen, ne pa neodvisen, in v procesu branja sam odloča o tekstu in njegovih vsebinah. Z avtorjem je zapleten v interakcijski komunikacijski proces, ki pa ni enoznačen: *»recipientovo sprejemanje ali zavračanje avtorjevih intenc pri vzpostavljanju teksta kot konsistentnega intencionalnega predmeta je vsekakor dialoška replika na avtorjev izziv«* (Grdina 1994: 52).

Vsako literarno delo projicira specifičen odnos med pisateljem in glavno literarno osebo. Večinoma gre tozadevno v umetnosti nasploh za neproblematično, enoznačno, preprosto razmerje. Drugače je z avtobiografsko prozo, kjer so protagonisti in/ali pripovedovalci v romanu največkrat zaznamovani z močnim avtobiografskim izvirom. Sozina (2002: 199) v svojih raziskovanjih pride do zaključka, da različne meje med likoma avtorja in glavnega junaka ni. Oba v skoraj enaki meri izražata svoje razmerje do tiste resničnosti, v

⁵⁹ Primer eksplicitne intertekstualnosti kot načina vzpostavljanja istovetnosti med avtorjem in pripovedovalcem oz. avtorjem in junakom poda Grdina 1993: 45–46.

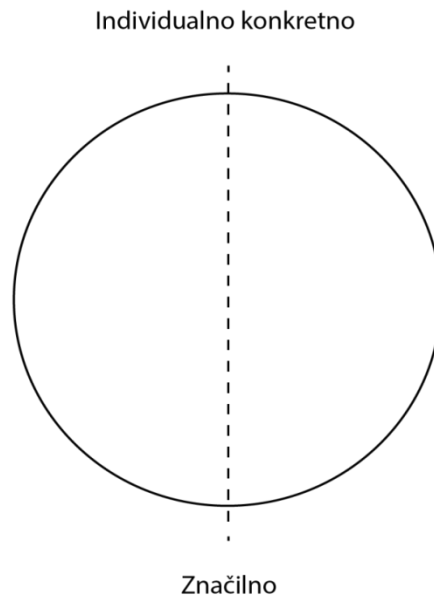
⁶⁰ Primer prikaza avtorjevega razvoja poda Grdina 1993: 46.

kateri je moral pisatelj delati. Kljub temu pa se mi zdi pomembno, da očrtam primere v teoriji, ki poskušajo ta proces zadovoljivo pojasniti, navsezadnje gre za problem, ki je kar najbolj podoben vprašanju o razmerju fikcije in realnega v avtobiografskem diskurzu, torej gre tudi tu za enega osnovnih gonil bralskega zanimanja in recepcijskega procesa bralcev avtofikcije.

Pisec ima torej možnost, da v svoj roman (skozi pripovedovalca ali protagonista) vloži kar največ lastnih prepričanj, vrednot, osebnosti, pa ne samo to, vpne lahko tudi kar največ svoje lastne zgodovine. Avtor s pomočjo svojega junaka nemalokrat rešuje mnoga bistvena zgodovinska ali filozofska vprašanja, ni pa nujno, da svoje literarno delo zato na kakršen koli način označi kot avtobiografsko in že a priori kontekstualizira svoje ravnanje, zaradi česar je obravnava določenega avtobiografskega izdelka nemara še bolj privlačna. Ko bralstvo in raziskovalci avtorjevega opusa to povežejo z dejstvi iz njegove lastne biografije, dobi izbrano avtobiografsko literarno delo novo razsežnost, recepcija pa se še bolj temeljito ukvarja s povezavo med avtorjem, pripovedovalcem in glavnim literarnim likom. Pogosto se seveda zgodi, da je glavna oseba avtorju že tako podobna, da dobi bralec občutek, da se zlivata v celoto, ob čemur seveda pozablja na literarno pogodbo, ki jo je bil sklenil. A Sozina (prav tam) opozarja: *»Tak literarni postopek je sicer blizu žanru leposlovne avtobiografije, vendar pa izmišljeni 'jaz' glavne osebe nikdar ne postane avtorski 'jaz', temveč ostaja na meji med spomini, premišljevanjem in umetniško domišljijo«*. Kje je torej razlika med individualnim in posplošenim v avtofikciji, kje iskati razlike med domišljijiskim in realnim?

Odveč je ponavljati, da je avtor kot stvaritelj vedno v poziciji izjavljanja avtorske volje, kar preprosto pomeni, da bo svoje literarne osebe in dogodke oblikoval po svoje, v različnih literarnih delih različno, bolj kot h konsistentnosti je ustvarjalec zavezan k ustvarjanju umetnine, ki bo vredna branja. Svojo voljo bo uveljavljal z odnosom do, recimo, glavnega lika, celo konkretne življenjske dogodke bo seveda razložil znotraj lastnega, subjektivnega zaznavanja in razumevanja, resničnost bo torej dopolnil ali preoblikoval po svoje, ob učinkih svojega lastnega literarnega sloga.

Za lažjo predstavbo odnosa med avtorjem in njegovim protagonistom Sozina predlaga geometrično figuro, »sfero, oblo«, upodobljeno na sledeči skici:



Gre seveda zgoraj za shemo abstraktnega značaja. Sozina (2002: 200) pojasni, da »na enem tečaju krogle vlada načelo ustvarjanja takšnega pripovednega dela, v katerem avtor na podlagi svojega poznavanja življenja prikazuje tipično, gradi lik glavne osebe kot splošno značilne, takšne, v kateri se izražajo poteze posebnega nacionalnega značaja, družbenega okolja, določene zgodovinske dobe, družbene situacije«. Nasprotno pa lahko na drugem tečaju krogle najdemo avtobiografski žanr, memoare in leposlovno avtobiografijo v ožjem smislu, na tem koncu krogle vlada verodostojnost avtorjevih neposrednih vtisov. Sozina (prav tam) opozarja, da kljub vsemu tudi tu spominski svet postaja umetniška resničnost.

Po tej enostavni in razumljivi prezentaciji je očitno, da se tudi območje avtorskega vpliva na njegovega protagonista deli na dve polobli. Na eni je splošno značilno (tipično, objektivno, nacionalno, javno, skupinsko), na drugi individualno in konkretno (osebno, zasebno, posamezno). Sozina (prav tam) nadaljuje svojo metaforo s tem, ko kroglo razdeli na pasove, med katerimi je najbližji avtobiografskemu, individualnemu tisti pas, kjer sta avtor in junak kar najbolj identična, sta en sam 'jaz', družita ju isto ime. Na nasprotni pol sodijo seveda primeri, kjer avtor sploh ni personificiran, obravnavano literarno delo je res njegovo, a njegove literarne osebe živijo svoje lastno življenje.

Glavni junak je znotraj te abstraktne sheme posamezen objekt, ki se stalno nahaja v eni izmed točk »sfere« (klasična književnost) ali pa se v njej premika. Bolj kot se bliža osi krogle,

bolj je protagonist podoben avtorju. »Ko se približa k tečaju značilnega, dobi lastnosti enega tipičnih predstavnikov svojega časa ter v polobli individualno-konkretnega postane podoben fotografski sliki, tj. je upoveden trenutek« (prav tam). Čim bližje je torej junak tečaju individualnega, tem več biografskih lastnosti avtorja ima, bližje kot je značilnemu, tipičnemu, manj mu je podoben. Bližje kot je glavna oseba središču, bolj odkrito in aktivno avtor kaže svojo prisotnost, bližje kot je protagonist površini krogle, bolj skrbno avtor skriva svojo prisotnost. Ker je, kot sem že omenila, umetniški lik vedno odvisen od samovolje in subjektivnosti svojega ustvarjalca, tvori os takšne »sfere« avtorjeva želja (ali njena odsotnost), kar je odvisno od konkretne avtorjeve ideje, da prikaže odvisnost razvoja protagonistove osebe od svoje lastne volje (Sozina 2002: 200–201).

Seveda se v samem pripovednem besedilu tako kot liki oseb gradi tudi lik avtorja. Prav tu bi lahko iskali vzrok za to, da mnogi raziskovalci uporabljajo pojma avtorski lik in lik pripovedovalca kot sinonima. Po njihovem mnenju oba izražata iste jezikovne posebnosti obravnavanega dela, ki se jih ne da povezati z govorom kakšne od literarnih oseb, a imajo v pripovedi vendarle določen umetniški pomen. Sozina (2002: 201, po Čičerin 1980: 280) navaja primer teorije, ki pojem avtorja v pripovednem delu razdeli na tri paradigme. Ena je *biografski avtor*, zanj je znano, kdaj in kje je živel, kje se je rodil, s čim se je ukvarjal, znan je njegov socialni položaj, navade ipd. Druga je *umetnostno-ideološki avtor*, ki je trajni predmet literarne znanosti. Tretja je *lik avtorja*, ki je podoben drugim likom literarnega dela, najmanj očiten je, a najpomembnejši za pomensko oblikovanje pripovedi, z njim osebno občuje vsak temeljiti bralec.

Lik avtorja se včasih utelesi in izraža elemente umetniško spremenjene biografije avtorja, a to neustreznost biografskemu avtorju je lahko spregledati, važno je, da se ujemata v občutkih in mislih. Sozina (prav tam) trdi, da je to glavni razlog, da ni dobro mešati lika avtorja in lika pripovedovalca, predvsem prvoosebnega, ki »nastopa tedaj, ko se pisatelj namerno umakne na položaj instance, ki zgolj fiksira in sporoča«. Pripovedovalec je tisti, ki v pripovedi najpogosteje igra vlogo »sferične zunanje strani«, torej sporočujoče instance, s pomočjo katere se zgodba izraža. Pripovedovalec je ponekod seveda identičen avtorju, v drugih delih ga lahko nadomesti lik prvoosebnega pripovedovalca, ki je potencialno ena od pripovednih oseb, s čimer pripovedovalec formalno sploh ne pride do izraza.

Če se torej vrnem k abstraktni shemi krogle, je proza seveda najbolj subjektivizirana takrat, ko je protagonist ob tečaju individualno konkretnega in scenarij tako rekoč piše avtorjevo življenje samo. Tu bo v navadi prvoosebni pripovedovalec, ki bo obenem tudi protagonist, obenem pripovedujoči objekt in pripovedni subjekt. Sozina pa se zdi za

raziskovanje najbolj zanimiv srednji, t. i. ekvatorski pas, kjer sta splošno značilno in konkretno individualno v največjem sorazmerju, to področje je po sili geometričnih zakonov tudi najširše. »V 'ekvatorskem področju' je od osi najbolj oddaljen pas, kjer si avtor tako rekoč umije roke in preda vsa pooblastila prvoosebne pripovedovalcu« (Sozina 2002: 202).

Avtobiografsko pisanje z vidika literarnih ustvarjalcev

Avtobiografske pisave se po mnenju pisateljice Suzane Tratnik⁶¹ (2008: 70) pogosto držijo slabšalne oznake, ki sporočajo očitke, da je avtor pisal preveč »samo iz sebe«, da torej ni bil zmožen boljše izmišljije kot popisa banalne vsakdanjosti lastnih izkušenj, da ni imel sposobnosti preseči dnevniških zapiskov. Da se na avtorske oznake ne gre zanašati, že vemo, svojih literarnih besedil pisci praviloma niso označevali kot avtobiografije, slovenska literarna zgodovina pa tudi kaže, da so se avtorji⁶² vprašanju avtobiografskosti posvečali predvsem izhajajoč iz svoje pisateljske prakse, redko pa so se dotaknili avtobiografije kot žanra, pojasnjuje Leben (2008: 111). Kaj je torej avtobiografsko pisanje po mnenju pisateljev? Zanimalo me je, do kakšnih procesov prihaja med samim ustvarjanjem literarnega dela, ki vsebuje avtobiografski diskurz. Kakšni so manevri avtorjev in zakaj se jih poslužujejo, kaj želijo z njimi doseči?

Leben (2008: 102, po Trdina 1948: 330) takole citira izjavo Janeza Trdine, objavljene v Zbranih delih: »Ker niso te bukve ne katekizem ne kaka pobožna čitanka, ampak popis resničnih zgodb iz človeškega življenja, ne more biti drugače, nego da se pripoveduje mnogo grdega, napačnega in sramotnega, kajti kaj je človek drugo kakor zbirališče grehov in moralnih slabosti. Mnogi, pišoč svojo biografijo, vem, da take reči izpuščajo, blez zato, ker so nespodobne. Jaz mislim o tem drugače in smatram tako ravnanje za hinavščino, tako popisovanje svoje žizni za prostorno mrežo laži, za prazen trud, delati lepega sebe in svoje prijatelje. Moj namen je pokazati bralcu (NB če bodo te knjižice katerega našle) pravo podobo samega sebe in drugih, s katerimi sem občil, da se vidi, kaj smo delali, s čim se zanimali, kako grešili, kako se pehali bodi na dobro bodi na slabo plat.«

⁶¹ Suzana Tratnik je večkrat nagrajena slovenska lezbična pisateljica. Na tem mestu problematizira in poskuša demantirati stereotipe o lezbični in gejevski literaturi, ki da praviloma dobi oznake avtobiografskosti, izkustvenosti, pripisujejo se ji terapevtski in emancipatorni učinki, bila naj bi izrazito subjektivna in preveč politična, zgolj podaljšana roka aktivizma (Tratnik 2008: 70).

⁶² Leben (2008: 111) v svoji raziskavi obravnava problem avtobiografskosti predvsem pri avtorjih kot so Ivan Cankar, Janez Trdina, Lojze Kovačič in Vladimir Bartol. Slednji je bil eden redkih, ki se je posvečal tudi razmišljanju o avtobiografiji kot žanru.

Težnje pisateljev, da pišejo o sebi, o sebi razlagajo in se opredelijo do pisanja o sebi, so torej ene najosnovnejših značilnosti avtobiografskih besedil. Po mnenju A. Lebn (2008: 103) je to do neke mere tudi ena od posledic estetsko nižjega konotiranja in žanrske odprtosti avtobiografske literature. A taki zapisi pravzaprav pripomorejo k izoblikovanju medbesedilnih, avtoreferencialnih in avtotematskih pisateljskih diskurzov o literaturi, o avtobiografski pisavi pa še bolj. Leben podrobno navaja vzorčne primere iz prakse avtorjev-avtobiografov⁶³, ki tako poročajo o poteku svojega ustvarjalnega procesa in uspehu ali neuspehu svojih literarnih del.

A te izjave avtorjev niso puščale sledi le v pisanju drugih avtorjev, ampak so vplivale tudi na druge udeležence literarne komunikacije. Grdina (1994: 25–26, po Bahtin idr. 1992: 127) razlaga misli Paula de Mana o interakcijskem uničevanju identitet: *»Dve /v procesu literarnega ustvarjanja in recepcije/ zaobseženi subjektiviteti, avtorjeva in bralčeva, sodelujeta, pomagajoč ena drugi, da pozabita svoji specifični identiteti in /.../ da se /avtor in bralec/ kot subjekta medsebojno uničita«*. De Man želi povedati, da tekst med procesom ustvaritve in njemu nasprotnem procesu recepcije postane to, kar je, torej tekst sam na sebi, s čimer se besedilo osvobodi subjektivitete in postane objektiviteta. Tako zgodovinarski kot fikcijski teksti se postavijo pred bralca in njegovo subjektiviteto polni individualne subjektivitete svojega pisca in bralec jo, piščevo subjektiviteto, v procesu recepcije razbije s svojo lastno, a nadjno ne zmaguje, saj avtorska subjektiviteta hkrati razbija recipientsko. Avtor tako seveda tekom recepcije izgublja pristojnost nad sporočilnostjo svojega teksta, saj razumevanje le-tega ni obsojeno na avtorsko tolmačenje.

In če zadevo še malo zapletem – Grdina razlaga, da neidentičnost med avtorjem kot pripovedovalcem in avtorjem kot protagonistom, prvo- ali tretjeosebni pripovedi⁶⁴ navkljub, zaradi ireverzibilnosti časa v sebi skriva razmerje med ustvarjalcem in recipientom. Avtor pripovedovalec v trenutku ustvarjanja besedila o sebi kot avtorju-glavnem liku, pravzaprav prebira svojo življenjsko pot. V procesu prehoda od dejanskosti v upodobljenost pa se nahaja recipientski proces, krivec izničevanja subjektivitet. Avtor kot junak, kreator opisovanih dogodivščin, izničuje subjektiviteto avtorja kot recipienta, pripovedovalca o preteklosti. In obratno, pripovedovalec s svojo subjektiviteto izničuje svojo subjektiviteto kot subjektiviteto glavnega lika besedila. *»Tako pride avtobiografski tekst pred bralca kot nekaj*

⁶³ Denimo Ivo Šorli (*Moj roman* (1940)), Fran S. Finžgar (*Leta mojega popotovanja* (1957)), Vladimir Bartol (*Mladost pri Svetem Ivanu*, (1956–57)), Vitomil Zupan (*Komedija človeškega tkiva* (1980)) idr. Več primerov poda Leben 2008: 103.

⁶⁴ Tretjeosebna avtobiografska pripoved to implicitno nujnost – onemogočenost identičnosti med avtorjem pripovedovalcem in avtorjem protagonistom zaradi časovne razsežnosti – le izraža na ekspliciten način (Grdina 1998: 29).

objektivističnega oz. s Kocbekovimi besedami: kot vprašanje in odgovor hkrati. Ni dvoma, da avtorji takšno objektivistično naravo avtobiografije občutijo: pričevanje o lastnem življenju je objektivni izraz njihove individualitete» (Grdina 1994: 26).

Objektivna individualnost nekoga drugega se doživlja kot subjektivna ideologizacija minulosti, ne glede na to, kako zelo prepričani so pisci v pretežno objektivnost svojega poročanja; za to so nemara pripravljene oditi celo na sodišče. A za bralca je subjektivnost avtobiografskega diskurza nekaj najnaravnejšega. Avtorska pripovedovalska subjektiviteta se z vidika bralca prišteje na subjektiviteto avtorja kot junaka teksta, kar rezultira v občutku še bolj poudarjene avtorske subjektivnosti, četudi gre, kot opozarja Grdina (1994: 28), dejansko samo za individualnost. Preverljiva ideološka referencialnost, ki se nanaša na življenje pripovedovalca kot junaka teksta, in stilna avtoreferencialnost, ki prav tako kaže na avtorja, se bralcu takole posplošeno zazdita dovolj trden dokaz totalno neobjektivistične narave avtobiografskega besedila. A Grdina vztraja, da je subjektivnost avtobiografije, seveda ob upoštevanju različnih instanc, ki vodijo do uničevanja subjektivitete avtorja, na vsak način objektivna – nastopa pod imenom individualnosti.

Zgodovina avtobiografske literature na Slovenskem

Sv. Avguštin iz Hipona, največji latinski cerkveni oče in filozof, je tisti, ki se podpisuje pod *Izpovedi (Confessiones)*, prvo svetovno avtobiografijo, nastalo v 4. stoletju, sintezo antične in krščanske kulture, potret moža, ki ni več antični, a še ne krščanski človek⁶⁵. In če bistveno povečam merilo – na Slovenskem je *Ivan Cankar z Mojim življenjem* (1920) ključni, ki v začetku 20. stoletja tudi v književnosti poudari subjektivnost in individualnost vsake artikulacije lastnega življenja: »Zdi se mi, da bi bilo koristno, da bi vsak človek očitno povedal o svojem pravem življenju vse, kar more. Nikakor ne zato, da bi se razkazoval po vlačugarsko, tudi zato ne, da bi pisal povesti ljudem v poduk in zabavo, temveč edinole, da se razgleda sam po prostranih poljanah svoje duše, da sega mukoma in trepetoma iz prepada v prepad svojega bitja, da išče dna« (Grdina 1994: 70, po Cankar 1970: 120). Po mnenju Cankarja naj torej samospoznavanje, opisovanje lastnega življenja postane eksistencialna težnja življenja samega, saj je pomembna le resnica, ki ne more biti drugačna kot subjektivna in individualna.

⁶⁵ Avguštin v *Izpovedih* 'jaz' realizira skozi tri metodološke pristope samozavedanja, ki postanejo temelj avtobiografskega diskurza: historična avtobiografija (prim. Dante Alighieri, *Novo življenje* (1292)), filozofska avtobiografija (prim. Jean Jacques Rousseau, *Izpovedi* (1765–70)) in poetična avtobiografija (prim. Charles Dickens, *David Copperfield* (1850)) (Spengemann 1980: 32). V trinajstih knjigah, ki so sicer molitev, je z avtobiografskega vidika bistvenih prvih devet, ki opisujejo Avguštinovo življenje nekako do materine smrti.

Cankar nasprotuje tradicionalističnemu pogledu na pisanje avtobiografije, zdaj naj jo piše vsak, ki zmore pisati odkritosrčno. Taka eksistencialna poetika po mnenju Grdine (1994: 69–80) sama po sebi zagotavlja določeno mero literarnosti. Cankar se avtobiografsko najbolj odmevno izkaže v ciklusu črtic *Moje življenje* (1920), spominsko prozo pod istim naslovom pa je denimo pisal takrat tudi *Janez Trdina*. Lahko bi rekli, da so Cankarju⁶⁶ pri prvih korakih v avtobiografski diskurz pot pomagali tlakovati pred tem že vsaj *Josip Jurčič* (*Spomini starega Slovenca* (1884)), *Janez Mencinger*⁶⁷ (*Moja hoja na Triglav* (1911)), *Andrej Pajk*, v svojih pesmih *Anton Aškerc* (*Jaz* (1895)), *Slovenski pesnik* (1908)).

V generaciji pisateljev, ki je sledila Cankarjevi in svoj ustvarjalni vrhunec doživela po prvi svetovni vojni, je *Juš Kozak* tisti, ki je spisal najobsežnejši avtobiografski opus. Teksta *Celica* (1932) in *Pavlihova kronika* (1964) kažeta na zavestno posnemanje Cankarjevih avtobiografskih mojstrov. Med pričevanjskimi spisi slovenskih politikov izstopata delo *Bogumila Vošnjaka* in *Henrika Tume*. Iz avtobiografskega pisanja konec 19. in začetka 20. stoletja pa zaradi pomembnosti nemško govorečega izobraženstva ni mogoče izpustiti na primer *Karla Dežmana* ali potopisov *Alme Karlin* (Grdina 1994: 83–112).

Bolj konzervativno strujo v avtobiografiki 20. let dvajstega stoletja poleg mlajšega Juša Kozaka predstavlja skupina manj izrazitih literarnih modernistov, Cankarjevih sodobnikov: *Ivo Šorli*, *Janko Mlakar*, *Fran Saleški Finžgar*, ki pa v osebnoizpovednem pisanju niso zmogli presežkov. Grdina (1994: 113) opozarja: »Dvajseta leta dvajsetega stoletja so bila očitno krizna leta slovenske avtobiografije: avantgardisti ostanejo pri objavi Majcnovega fragmenta *Detinstvo* in le pri spisanju, ne pa tudi izdaji romana *Ivan O. Ivana Mraka*, tedanji konservatisti pa sploh obelodanjajo svoje osrednje osebno-pričevanjske tekste šele v tridesetih letih (*Finžgar pa celo šele po drugi svetovni vojni*)«. Posebna omemba gre nadalje modernističnemu izmenjevanju fiktivne pripovedovalčeve subjektivitete podpisanege Fridolina Žolne, ki pripoveduje avtobiografske doživljaje humorista *Frana Milčinskega*, ter eni najdosledneje izpeljanih avtobiografskih pripovedi *Detinstvo* (1922) *Stanka Majcna*. Veliki predstavnik avtobiografskega avantgardizma je seveda že omenjeni *Ivan Mrak*, predvsem v tekstih *Ivan O.* (1925), *Sinovi starega Rimljana* (1984) in *Razsulo Rimljanovine* (1974). Mrak v besedilo uvede lik Pisatelja, ki ureja besedilo; s to evokacijo tekstne osebe, ki

⁶⁶ »Objektivne umetnosti ni in je ne more biti, dokler je umetnost delo in dih človeka. Kdor je umetnik, kleše v kamen od začetka do konca sam svoj obraz« (Grdina 1994: 88, po Cankar 1970: 118).

⁶⁷ »Včasih so rekli: 'To je zlagano, ker je tiskano.' V sedanji razsvetljeni dobi pa smemo reči: 'Resnično je, kar sami vidimo, bolj resnično, kar čujemo od drugih ljudi, in najbolj resnično, kar čitamo tiskano.' Nihče naj ne misli, da je ta moj podpis popolnoma resničen, zakaj tudi jaz sem zmoti podvržen« (Grdina 1994: 75, po Mencinger 1970: 18).

paradoksalno hkrati potuje, dela Mrak svoj tekst izjemo recepcijsko učinkovit (Grdina 1994: 113–128).

V obdobju druge svetovne vojne je na Slovenskem nastalo mnogo pomembnih avtobiografskih besedil. Že omenjeni F. S. Finžgar (*Leta mojega popotovanja* (1957)) in *France Koblar* (*Moj obračun* (1976)) sta uporabila tradicionalno kontinuirano kronotopsko razvijajočo se pripoved, razlaga Grdina (1994: 128–167) aktivnejši udeleženci na terenu so uporabljali predvsem obliko dnevnika (*Edvard Kocbek, Anton Novačan, Tone Fajfar, Maks Šnuderl, Izidor Cankar*). Slavist *Matija Murko* in elektrotehnik in šahist *Milan Vidmar*⁶⁸, avtoriteti tudi zunaj slovenskih meja, sta s svojimi avtobiografskimi spisi bistveno pripomogla, da je popisovanje lastnega življenja z njima dokončno prenehalo biti le v domeni pisateljev in politikov, avtobiografski diskurz pa sta posledično približala tudi nestrokovnim bralcem.

Velik družbeni prelom v letih 1941–45, o katerem bom več napisala v naslednjem poglavju, je ustvaril dela, ki so nastala iz drugačnih pobud kot sicer: »nastajajo kljub vsemu (podčrtal I. G.), ne kar tako, in izražajo kljubovanje. /.../ Predstavljajo poskus osebnega obvladovanja sveta, ki se ne meni za recepcijski učinek. To pa posledično pomeni, da stilna vprašanja tod niso v ospredju: osrednja pozornost oblikovalca teksta je usmerjena k 'poetiki' dejstev« (Grdina 1994: 171). Najbolj izstopa usoda literature od vodstva Komunistične partije preganjanega Edvarda Kocbeka, ki ima med slovenskimi pisci po obsegu in kakovosti enega največjih avtobiografskih opusov. Uspela mu je sinteza vrhunske literarnopričevanjske oblikovanosti in vloge pomembnega akterja, priče ključnega zgodovinsko-političnega dogajanja. Njegova navsezadnje tudi zelo ideološka literatura je eksemplarni življenja borca proti fašizmu in je predstavljala ideal slovenskega avtobiografskega pisanja po vojni leta 1945, njegovo pripovedovanje je nosilo modernistične poteze in bilo v koraku z evropskim literarnim dogajanjem. V *Tovarišiji* (1949) je jasen v zvezi z nameni teh dnevniških zapisov: »Vem le, da moram biti zvest, resničen in zadržan /.../. Nevarno je izražati svoja čustva tako intenzivno, kakor da obstajajo zunaj časa in prostora ali kakor da so enkratna. Naj bo moja pretresenost še tako velika, nikoli ne smem prestopiti konkretnega okvira in se izgubiti v univerzalnih merah. Pretresljivi dogodki bodo moja stalna skušnjava. Moram jih vkleniti v toplo gmoto svojega preprostega življenja, podvreči jih moram novi človeški skupnosti, položiti jih v srce naroda, izraziti jih s preprosto govorico« (Grdina 1994: 201–202, po

⁶⁸ »Saj resnice sploh ni! Saj je vse, kar se nam zdi resnično, kar se nam zdi kot iz skale izklesano, le bežna slika. Zato je smešno zatrjevati bralcu, da sem v tej knjigi napisal le resnico, čeprav bi pravzaprav vsak bralec moral to pričakovati, ko mu knjigo potiskam v roke« (Grdina 1994: 163, po Vidmar 1964: 8).

Kocbek 1972: 25). Kocbekovim dnevniškimi zapiski gre v pisanju na temo avtobiografskega diskurza izjemno mesto, trdi Grdina (1994: 169–204), saj nas Kocbek ne prepušča zgolj dnevniškemu pisanju, ampak pušča prostor tudi razmišljanju o umetniški ravni omenjenega procesa, s čimer pa dokumentarnost njegovega pričevanja ne zgublja na vrednosti. Omenim naj na kratko še eno od posledic sprememb, ki jih je prinesla druga svetovna vojna – to je pričevanje zdomcev. Emigrantska tematika obsega delo avtorjev, kot so *Ruda Jurčec, Vladimir Vauhnik, Lev Detela* idr. (Grdina 1994: 207–221).

Razmah avtobiografskega pisanja slovenska literarna zgodovina uvršča v sedemdeseta in osemdeseta leta. Zakaj izrazito množično prav takrat in ne že prej? Razloge gre, tako Leben (2011: 293), iskati v sorodnih genoloških in recepcijskih vzgibih v drugih evropskih literaturah, ki so jih slovenski pisatelji in pisateljice spremljali in poznali, s čimer ciljamo torej predvsem na nemški in francoski kulturno-literarni prostor, v zametkih tudi na anglofone in ruske vplive.

Na Nemškem, razlaga Leben (2011: 294) je v sedemdesetih molk iz ideoloških, moralnih, etičnih in osebnih razlogov – v obliki avtobiografskega pisanja – prekinila generacija avtorjev, ki je odraščala v času nacionalnega socializma in fašizma (mdr. *Peter Weiss, Christa Wolf, Bernhard Vesper*). Ob spodbudi študentskega gibanja 1968, ko se je pojavila želja po večji življenjskosti in avtentičnosti v literaturi, se je razvila dokumentarna metoda, tej je sledil avtobiografski zasuk v novo subjektivnost. Avtobiografsko pisanje se je pluraliziralo, v ospredje je postavilo posameznikovo vpetost v družinske in družbene razmere, iskanje in krizo osebne identitete. Avtorji so se torej pospešeno ukvarjali s problematiko biološkega in družbenega spola, s procesi spominjanja, z večplastnostjo jaza. Svoj pečat so tozadevno pustili tudi avstrijski avtorji (mdr. *Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Elias Canetti*).

V Franciji je svojevrsten odziv na to, ali je kompleksnost življenja sploh mogoče zajeti in izraziti, pustil *André Gide*, pa denimo tudi *Michel Leiris*. *Simone de Beauvoir* so v avtobiografskih romanih podrobneje zanimale spolno emancipatorične teme, lezbični feminizem *Violette Leduc*, eksistencialistični tokovi *Sartra*. *Roland Brathes* je v svoji anti-avtobiografiji modernistično zavest o nezmožnosti pisanja avtobiografije paradoksalno ponazoril s tekstom, ki je preplet biografskih spominov, refleksije in teoretskih pogledov na stvar, njegov poskus pa že meji na žanr avtofikcije. Svoje sledi v sklopu avtobiografskega diskurza sta pustila še denimo *Serge Doubrovsky* in *Alain Robbe - Grillet* (prav tam).

Pri mnogih naštetih je že mogoče opaziti prelom s tradicijo avtobiografskega pisanja. Upor se kaže v neupoštevanju pravil o celovitosti in kronološkosti tradicionalne

avtobiografije, ali o istovetenju empiričnega, pišočega in ubesedenega jaza. Ustvarjajo se vse bolj žanrsko hibridna, sinkretična besedila, »v katerih se meje med preteklim in sedanjim, realnim in imaginarnim, literarnim, osebnim in javnim prelivajo in ki deloma vsebujejo izrazito socialno-emancipatorične in družbenokritične implikacije« (Leben 2011: 295).

Slovensko avtobiografsko literarno ustvarjanje sedemdesetih in osemdesetih za temi težnjami ne zaostaja, ima pa zaradi specifične zgodovinske in družbeno politične situacije svoje posebnosti. Ena od njih je denimo izkušnja nacionalne ogroženosti v času italijanskega fašizma in nacionalnega socializma ter narodnoosvobodilni boj kot temelj slovenske kolektivne identitete v Jugoslaviji. Takoj po koncu vojne se je, kot sem že omenila, sicer pojavila pričevanjska literatura, ta je ob partizanskih zgodbah predstavljala še izkušnje pregnancev, taboriščnikov, talcev in drugih žrtev. A doba socialističnega graditeljstva avtobiografski literaturi kot obliki subjektivne izpovedi ni bila naklonjena. Sploh druga polovica štiridesetih in petdesetih let je bila zaznamovana z dogmatično politiko komunistične oblasti, ki so zasledovale, zapirale, ubijale osumljene notranje sovražnike, nasprotnike, vohune (dachauski procesi, Goli otok ipd.). Avtobiografsko pisanje je bilo v takih razmerah tvegano početje, cenzura pogost pojav⁶⁹.

Do sprostitve kulturne politike in osvoboditve od cenzure je prišlo šele po koncu petdesetih. Takrat izideta dva zelo pomembna avtobiografska teksta tega desetletja, komaj opažena sta nastala med tržaškimi Slovenci: trilogija *V. Bartola Mladost pri Svetem Ivanu* (1955–56) in *Pahorjev* avtobiografski taboriščni roman *Onkraj pekla so ljudje* (1958). V tem času je o otroštvu, mladosti in spominih na obe vojni pisal še *France Bevk* pa *Jože Javoršek*, avtobiografski roman pa sta napisala tudi *Ciril Kosmač* in *Mira Mihelič*. Šestdeseta iz literature izrinjajo vojno snov, uveljavljajo se bolj umetniški ideali, prihaja do diferenciacije avtobiografskega pisanja. Literarni kritik in teoretik *Josip Vidmar* doseže vrhunec svoje avtobiografike z *Obrazi* (1979), *Miško Kranjec* napiše romane *Mladost v močvirju* (1962), *Svetlikanje jutra* (1968), *Strici so mi povedali* (1974), zadnji vsebuje prvine modernističnega, avtotematskega, avtorefleksivnega pripovedovanja. Sem sodijo s posameznimi avtobiografskimi pripovedmi še vsaj *Pavle Zidar*, *Juš Kozak*, *Ilka Vašte*, *Lojze Kovačič z Deček* in *smrt* (1968), *Angela Vode* je dodala svoje k slovenskemu ženskemu gibanju (Leben 2011: 297).

⁶⁹ Spomnimo denimo na Kocbekov prisilni umik iz politične in literarne scene leta 1952, zaradi česar je *Listina*, nadaljevanje njegovega vojnega dnevnika *Tovarišija* (1949), izšla šele leta 1967 (Leben 2011: 296).

V naslednjih dveh desetletjih je v tem razcvetu avtobiografskih besedil naraslo tudi število pragmatičnih spominskih spisov slovenskih politikov in umetnikov⁷⁰. Participirali so Anton Ingolič (mdr. *Zgodbe mojega jutra* (1979), *Moje pisateljstvo* (1980), *Nemir mladostnika* (1982), *Leta dozorevanja* (1987)), Mimi Malenšek, Mira Mihelič, deloma tudi Beno Zupančič s *Platjo zvona* (1970), *Jože Snoj z Negativom Gojka Mrča* (1971) in *Jožefom ali zgodnjim odkrivanjem raka* (1978). Leben (2011: 297) meni, da je slovenska literarna znanost takrat že zaznala porast prvoosebnega pripovedovalca oz. avtobiografskega izraza tako v prozi z vojno tematiko kot v ostali slovenski literaturi nasploh, ni pa artikulirala razloga za ta pojav. Franc Zadavec, ki je v prvoosebnem pripovednem položaju videl predpostavko za vstop osebnega in avtobiografskega v roman, ter France Bernik, ki je zato sklepal, da se vojna proza osvobaja ideološkega shematizma, sta opozarjala na potencialno emancipatorično vlogo avtobiografskega pisanja v družbenem in v literarnem pogledu.

Pozna šestdeseta prinesejo s pojavom radikalnega modernizma in novega avantgardizma umetnost, osvobojeno nacionalnih in ideoloških teženj. Literatura izziva kulturno in politično javnost, na vse večji razkorak med egalitarno socialistično teorijo in malomeščansko kapitalistično prakso srednje generacije se odziva študentsko gibanje, Dušan Pirjevec na ljubljanski univerzi pripomore k širjenju strukturalizma in filozofskega eksistencializma. Kroga študentskega gibanja in avantgardistov sicer nista vzdignila novih avtobiografov, so pa politična in družbena klima ter generacijska trenja še razširila avtobiografski repertoar generacije, rojene med 1915 in 1935, ki naj bi razgradila ali vsaj zmanjšala prepad med literaturo kot umetniško fikcijo in avtobiografijo kot nefikcionalnim, referenčnim pisanjem. Denimo prozno delo *Jožeta Javorška* je v celoti avtobiografsko obeleženo (mdr. *Kako je mogoče* (1969), *Adamovo jabolko* (1983), *Spomini na Slovence* (1989–90)), saj piše o duhovni in družbeni situaciji v Jugoslaviji, samomoru svojega sina. Vitomil Zupan je svoje življenjske in pisateljske izkušnje uporabil kot materijo za svoj intimistični pogled na človekovo naravo in delovanje sveta. Leben pripominja (2011: 299), da: »Zupanu v avtobiografski prozi sicer ne gre toliko za retrospektivno opisovanje lastnega življenja, temveč predvsem za raziskovanje možnih oblik samozavedanja, večplastnosti jaza in njegovo vpetost v resničnost, ustvarjalnost in literaturo.« Njegov obširen in večno aktualen avtobiografski opus obsega predvsem neke vrste trilogijo: romane *Menuet za kitaro* (1975),

⁷⁰ Mdr. Edvard Kardelj (*Boj za priznanje in neodvisnost nove Jugoslavije* (1980)), Aleš Bebler (*Čez drn in strn* (1981)), Anton Dermota (*Tisoč in en večer* (1985)). Več primerov poda Leben 2011: 297.

Levitan (1982), *Komedija človeškega tkiva*⁷¹ (1980) in mnoge druge. Zupanu se zdi po mnenju Lebna podoben *Lojze Kovačič*, predvsem ko govorimo o razmišljanju o literaturi, ustvarjalnih postopkih, razcepljenosti jaza. Ta najizrazitejši pisec avtobiografske literature v drugi polovici dvajsetega stoletja na Slovenskem je ustvaril mdr. *Ljubljanske razglednice* (1952–53), *Deček in smrt* (1968), *Prišleki* (1984–85), *Otroške stvari* (2003), *Prah* (1988), *Kristalni čas* (1990), *Zrele reči* (2009) in še bi lahko naštevala. Njegova družinska biografija prišleka, pozicija obrobneža, vase dvomečega pisatelja je bila dovolj izstopajoča, da meče novo luč na ideološko zaznamovano in družbeno sprejeto podobo o vojnem in povojnem času pri nas. O pisatelju, ki ni napisal nobene sklenjene avtobiografije, Leben (2011: 302) doda še: »Lastni jaz mu je nedostopen in razcepljen, tako da empirični, pripovedujoči in pripovedni jaz niso istovetni. Podobno kot Zupanova tudi Kovačičeva avtobiografska besedila ne (re)konstruirajo ali utemeljujejo lastne biografske preteklosti, temveč govorijo o avtorskem jazu, ki sebe in svoje 'življenje' vedno spet konstituira v procesu pisanja.« Avtobiografsko prozo esejistične narave je od sredine sedemdesetih let dalje objavljala še denimo *Taras Kermauner* (mdr. *Lastne podobe* (1979), *Staja pod Poncami* (1979), *Sreča in gnus* (1984)), pa *Marjan Rožanc* (mdr. *Roman o knjigah* (1983)).

Književnost velikanov, Javorškovo, Zupanovo, Kovačičevo, Kermaunerjevo in Rožančevo delo, objavljena v sedemdesetih in osemdesetih, se kaže kot znanilec sprememb, kompas, ki avtobiografsko pisanje usmerja v prihodnost, ki več ne sledi ustaljenim vzorcem. Spoznanje o nezmožnosti pisanja avtobiografij je utrlo pot novim oblikam in vsebinam v sodobni slovenski književnosti – preseganju tradicionalne razmejčitve med fikcijskimi in nefikcijskimi zvrstmi, nastanku žanrskih hibridov, prodoru esejizma, vračanju k subjektivni osebi, izpovedni intimnosti, ki se ne ozira na konvencionalno.

Kot sem že omenila, ni presenečenje, da je z razširjenostjo avtobiografskega pisanja (in po Titovi smrti 1980) prišlo tudi do razbijanja v javnosti zamolčanih tabuiziranih tematik iz ne tako oddaljene preteklosti, kamor sodijo povojni poboji, dachauski procesi, zapiranje političnih nasprotnikov. Molk so s pričevanjem prekinili denimo *Branko Hofman* (po pripovedovanju Ludvika Mrzela, *Noč do jutra* (1981)), Rožanc s *Hudodelci* (1970), Zupan z *Levitanom*, Igor Torkar z *Umiranjem na obroke* (1984), Cvetko Zagorski s tridelno avtobiografijo *Vračanje k sebi* (1988), *Vračanje v čas* (1990), *Lisičji čas* (1991), pesnik Jure Detela v kroniki *Pod strašnimi očmi potonskih mostov* (1988). Komunistično oblast sta skozi avtobiografsko pisanje takrat kritizirala še *Žarko Petan* in *Lev Detela*. Sočasno so se

⁷¹ »Sem zgodba, ki skuša sestaviti zgodbo, in se nenadoma zave, da zgodb sploh ne more biti« (Leben 2011: 300, po Zupan 1980: 119).

avtobiografskim, a manj politiziranim tematikam posvečali še *Branko Gradišnik* (*Zemljazemljazemlja* (1981)), *Fanjo Frančič* (*Ego trip* (1992), *Ne* (1986), *Domovina bleda mati* (1986)), *Jože Felc* (*Osamelci* (1982)) (Leben 2011: 304–305).

Po osamosvojitvi izhajajo v večji meri avtobiografska besedila starejše pisateljske generacije⁷². Med njimi izstopa *Zaznamovana* (1992) *Nedeljke Pirjevec*. Razraste se potopisna literatura (mdr. *Evald Flisar*, *Andrej Morovič*, *Sonja Porle*, *Blaž Ogorevc*, *Erica Johnson Debeljak*, *Vesna Milek*, *Polona Glavan*, *Maruša Krese*). Priložnost dobijo tudi besedila, ki govorijo o različnih oblikah zasvojenosti in obolenj (*Sanja Rozman*, *Lidija Aste*). S povečanim etnološkim, historiografskim in sociološkim interesom naraste število monografij in zbornikov zbranih življenjskih pripovedi, a začnejo prevladovati preproste, življenjske, poklicne, bolniške zgodbe, ki se jim kmalu pridružijo še teksti o verski, politični, socialni, etnični, spolni ali drugi identiteti piscev, s čimer se avtobiografsko pisanje še bolj opolnomoči. Vse bolj so glasni zapisi starejše generacije kulturnikov in intelektualcev (mdr. *Ciril Zlobec*, *Dušan Mevlja*, *Kajetan Gantar*, *Miloš Mikeln*), upade število besedil, ki avtoreferencialno upovedujejo proces pisanja (poleg Kovačiča še *Brina Svit*, *Saša Vuga*). Kasneje izidejo še obsežnejši *Gospod Pepi ali zgodnje iskanje imena* (2000) Jožeta Snoja, *Saga o kovčku* (2003) *Nedeljke Pirjevec* in *Otroške stvari* (2004) in *Zrele reči* (2009) Kovačiča, a, tako Leben (2011: 306), »kaže, da se avtobiografsko pisanje pri mlajših pisateljskih generacijah začinja zlivati in do nerazločljivosti spajati s siceršnjo literarno produkcijo«. Avtobiografskost iz sodobne slovenske književnosti ni izginila, najdemo jo celo v krajši prozi in pesništvu, se pa je preoblikovala, saj pogosto ne služi več zgolj konstituiranju avtobiografskih zgodb. Če sta se torej Zupan in Kovačič v prihodnosti in potencialu literature vračala k dnevniški in osebnointimni izpovedi, zdaj vse bolj in bolj kaže, da moramo prikimati tudi tistim, ki so prihodnost avtobiografske literature videli v njenem potapljanju v ostali literaturi (Leben 2011: 307).

⁷² Več primerov avtobiografskih besedil starejše pisateljske generacije poda Leben 2011: 305.

Zgodovinski pregled dogajanja v Jugoslaviji oz. na Slovenskem v desetletju po drugi svetovni vojni

Dogajalni čas izbranih treh avtobiografskih romanov je prekriven, kar seveda ni naključje, ampak razlog več, da sem jih uvrstila v pričujočo primerjalno obravnavo. Zaporniška izkušnja vseh treh protagonistov tematizira politični pregon t. i. nasprotnikov režima v času po drugi svetovni vojni. Med temi nasprotniki je bilo mnogo intelektualcev, med njimi pisatelji Borislav Pekić, Igor Torkar in Vitomil Zupan. Nobeno presenečenje torej ni, da njihova avtobiografska fikcija referira na konkretno (lastno) življenjsko zaporniško situacijo in eksistencialno tesnobo, o kateri bom več napisala v biografijah avtorjev. Dano poglavje služi orisu družbeno-političnega stanja v tedanji Sloveniji oz. Jugoslaviji, kar je navsezadnje prijem, ki se ga avtobiografski diskurz in z njim umetnost pogosto poslužujeta, da bi opozorila na družbeno realnost in posledice (političnega) ravnanja.

Druga svetovna vojna se je pri nas končala z zmago narodnoosvobodilnega gibanja. Leta 1945 je jugoslovanska vojska vkorakala v osvobojeno Ljubljano, nemški okupator pa jo je zapuščal. Podani so sklepi, da: OF postane edina politična predstavica Slovencev; v federativni Jugoslaviji vladata bratstvo in enotnost; bo uvedena ljudska demokracija na temelju državne in zadružne lastnine najpomembnejših proizvodjalnih zmogljivosti ob dopuščanju drobne zasebne lastnine (Prunk 2008: 156). Na volitvah v skupščino Demokratične federativne Jugoslavije je OF dobila večino, opoziciji je bil nastop na volitvah onemogočen. Vnaprej je bilo jasno, da bo nastopil enostrankarski sistem, zavladata je Komunistična partija. Zaradi želje nove oblasti po enotnem vodenju države je razvoj Slovenije od 1944 dalje potekal po nareku Beograda, ki je kazal hegemonistične in centralistične težnje. Slovenija je imela kljub temu avtonomno kulturno in prosvetno življenje, lastno zastavo, ustavo, zakonodajo, parlament, vlado in ostale institucije, zaradi večje delovne usposobljenosti prebivalstva je dosegala večji gospodarski razvoj (Prunk 2008: 158–159).

Ljudje so partizanstvo in partijo pričakali ponekod z navdušenjem, drugje s strahom. Z nasprotniki partizanov in okupatorskimi sodelavci partizansko vodstvo ni poznalo usmiljenja. Spor z informbirojem leta 1948 na temo neodvisnega odločanja Jugoslavije je privedel do gospodarske blokade s strani SZ, Stalin je KPJ obtožil oddaljevanja od komunistične ideologije. 1949 je Tito ustanovil »prevzgojne zavode« (koncentracijska taborišča) na Golem otoku in Grgurju, kjer so bili zaprti komunisti, ki se niso takoj distancirali od Stalinovih pogledov. Iz obravnave ne smemo izpustiti t. i. dachauskih procesov, politično montiranih sodnih procesov med leti 1947–49. Na njih je bilo osumljenih 40 oseb, komunistov, sicer

bivših taboriščnikov (npr. Igor Torkar). Na visoke zaporne kazni ali smrt so jih obsodili zaradi domnevnega sodelovanja z gestapom med vojno, njihova priznanja so v strokovno neutemeljenih sodnih procesih izsilili z mučenjem. Za dachauske procese je bila tipična velika publiciteta, sodne razprave so prenašali po zvočnikih na ulicah, komentarji v dnevnem časopisju so bili ostri. Šele kongres Zveze komunistov Slovenije je leta 1986 ovrigel obsodbe dachauskih procesov⁷³. Še vedno sicer ni popolnoma jasna motivacija za te politično montirane procese, Beograd jih je Ljubljani celo odsvetoval⁷⁴ (Repe 2005: 388).

Prvi pokazatelji nezadovoljstva Slovencev z njihovim političnim, socialnoekonomskim in kulturnim razvojem v komunističnem sistemu so se pojavili 1950 na občnem zboru DSP. Na kongresu OF 1951 je Kocbek ostro kritiziral oblast, ki ne dopušča nazorske svobode in duši ustvarjanje, KP pa je v odgovor izkoristila izid njegovih novel *Strah in pogum*⁷⁵ (1951), češ da v njih narodnoosvobodilnega boja ne prikazuje objektivno, in s tem začela medijsko gonjo proti avtorju, ki se je bil prisiljen odpovedati vsem svojim funkcijam. Po plenumu komiteja Zveze komunistov l. 1951 je začela politična represija popuščati, a se je oblast za obvladovanje političnih nasprotnikov režima⁷⁶ še vedno posluževala sodstva (Prunk 2008: 163).

Kultura je imela za novo oblast pragmatičen potencial. Kot razlaga Prunk (2008: 163–164), naj bi se ljudje ob njej »*naučili bolje upravljati svojo državo, bolje in uspešno delati, živeti kulturnejše življenje in tako pospešiti razvoj svoje domovine ...*«. Pri tem je odločilno vplival agitprop KP Slovenije, ki je spodbujal socialistični realizem, priznani so bili le kulturniki te usmeritve, ki so se uveljavili deloma že v tridesetih letih. Šele leta 1952 so na kongresu jugoslovanskih književnikov sprejeli stališče, da so v kulturi od vseh najpomembnejša estetska merila⁷⁷ (Prunk 2008: 165).

Po Stalinovi smrti l. 1953 se je odnos s SZ izboljšal. Leta 1958 je bil sprejet nov program Zveze komunistov, katerega cilj je bil zavzemanje za enakopravne odnose med socialističnimi državami, premalo pozornosti pa so posvetili tehnološkemu napredku,

⁷³ Leta 1971 je bilo pravno ugotovljeno, da so dachauski procesi temeljili na neresničnem gradivu. Krivična obsodba je bila v celoti razveljavljena tudi proti Torkarju. Takrat je torej prišlo do pravne rehabilitacije, šele leta 1986 pa tudi do politične.

⁷⁴ Vodopivec (2006: 335) je mnenja, da je šlo predvsem za slovenski znotrajstrankarski obračun, z namenom, da bi iz javnega življenja eksemplarično odstranili tiste posameznike, ki jih niso imeli za dovolj zveste.

⁷⁵ To Kocbekovo zbirko novel Kos (2001b: 357) označi kot začetek poveljne eksistencialistične proze, saj obravnava poglobitve eksistencialistične teme smrti, izbire, svobode, bistva, eksistence, nujnosti, možnosti, krivde, obupa, absurda.

⁷⁶ Npr. obsodba Jožeta Pučnika na 9 let zapora zaradi kritičnih člankov v Reviji 57 l. 1958 (Prunk 2008: 163).

⁷⁷ Kot najvidnejši predstavnik se je Miroslav Krleža zavzel za umetniško svobodo in zavrnil dotedanjo kulturno politiko, ki je kot edini pravi socialistični umetniški izraz narekovala socialrealistično in tendenčno umetnost (Vodopivec 2006: 343).

nastajanju novih družbenih slojev ter naraščanju socialne in politične demokracije v razvitih državah. Prišlo je do pomembnih sprememb v znanosti in kulturi, pojavile so se nove umetnostne smeri. Za področje literature je pomemben nastop generacije mladih pesnikov, ki so socialni realizem opuščali z usmeritvijo v bivanjsko in erotično liriko, prisotna je bila tudi kritika socialističnih estetskih in družbenih nazorov (*Pesmi štirih* (1953)). O novi usmeritvi so pričale tudi revije *Beseda*, *Revija 57*, tudi *Oder 57*. Ustvarjalci so aktivno delali na zagovarjanju svobode kulturnega ustvarjanja ne glede na svetovnonazorske in ideološke podstati, nekateri so močno zagovarjali potencial angažirane umetnosti (Prunk 2008: 166–172).

Na tem mestu naj zaključim zgoščen pregled slovensko-jugoslovanske zgodovine ter dodam pripis o objavah v medijih in založbah v času neposredno po drugi svetovni vojni. Partijska oblast se je v primerih nestrinjanja posluževala radikalnih ukrepov. Očitna cenzura v medijih in cenzura⁷⁸ umetnostih del, ki niso ustrezala vladajoči politiki, nista bili presenečenje. Nova oblast ni obdržala obljub o spoštovanju demokratičnih svoboščin, predvsem ne svobode tiska. Nova strankarska glasila so nadomestila stara, nova kulturna periodika je bila pod strogim političnim nadzorom. Podržavljene so bile tudi zasebne in strankarske tiskarne, založbe in knjigarne; dovoljena je bila le prodaja tistih publikacij, ki niso bile v nasprotju z novimi nazori, ostalo je šlo v uničenje. Podobno je veljalo za knjižnice.

Vitomil Zupan, ki mu je bila pot do objav vse od konca štiridesetih let zaprta, je začel ponovno objavljati v šestdesetih. A Vodopivec (2006: 443) opozarja, da je bila oblast do ljudi, ki so se v času vojne opredelili proti komunizmu, še vedno nezaupljiva. Kot rečeno je čas šele v osemdesetih dovolj zrel za spopadanje z dotlej tabuiziranimi temami, denimo povojnimi poboji. Zaradi počasne liberalizacije javnega življenja je lahko prišlo do (ponovnega) izida nekaterih knjig. Sem spada ponatis že omenjene Kocbekove zbirke *Strah in pogum*, pa tudi roman o dachauskih procesih *Umiranje na obroke* (1984) Igorja Torkarja ali zaporniški roman *Hudodelci* (1981) Marjana Rožanca. Pri slednjem, pa tudi ostalih podobnih, ki opisujejo zaporniško izkušnjo v tem času, gre upoštevati pomembne besede Helge Glušič (2002: 171): »Roman ni toliko politično situacijo obtožujoča pripoved kot napeta dramatična podoba človekovega duševnega stanja in čustvenega boja za preživetje v nenaravnem spopadu s sočlovekom v celici in zunaj nje.«

⁷⁸ »S cenzuro, posebej s cenzuro na področju umetnosti, posebej literature (in gledališča) se je bilo mogoče ukvarjati šele po padcu komunističnega režima, saj je ta režim do konca trdovratno branil svoje pozicije prav z oblikovanjem skritih ali prikritih cenzurnih postopkov vseh vrst, ki so onemogočali, da bi v javnosti v večjem obsegu in enakopravno z ideološko čistimi idejami stopile tudi konkurenčne (nasprotno) ideje« (Poniž 2010: 13).

Analiza izbranih literarnih del

Biografije avtorjev

Borislav Pekić

Je eden najpomembnejših srbskih književnikov 20. stoletja. Deloval je kot pisec dram, romanov, radijskih iger, scenarijev, celo kot akademik. Rodil se je 4. februarja 1930 v Podgorici, današnji Črni Gori. Oče je bil vojaški častnik, zato se je družina veliko selila, a se je nazadnje leta 1945 ustalila v Beogradu, kjer je Pekić obiskoval Tretjo moško gimnazijo. Kmalu po maturi je bil kot pripadnik Socialdemokratske mladine Jugoslavije (SDOJ⁷⁹) priprt, leta 1948 so ga obsodili na deset let zapora. Obtožen je bil krivičnih del proti narodu in državi, po petletnem podaljšanju pripora ob dodatku prisilnega dela pa je izgubil še državljanske pravice za nekaj let po izpustu. Leta 1953 je bil pomiloščen in izpuščen iz zapora.

Med leti 1954–58 je v Beogradu študiral eksperimentalno psihologijo, kmalu se je poročil. Lotil se je pisanja filmskih scenarijev in pritegnil prve kritiške odzive z romaneskim prvencem *Vreme čuda* (1965), kjer je že kazal bistvene značilnosti svoje nekonformistične poetike ostrega antidogmatizma in kritike človečanstva. Konec šestdesetih je delal kot urednik *Književnih novina*, spisal je med drugim roman *Hodočašče Arsenija Njegovana* (1970). Za slednjega je kljub sporom z novo oblastjo dobil Ninovo nagrado za najboljši jugoslovanski roman leta. Z romanom *Zlatno runo* (1978), ki tematizira zgodovino Balkana, se je za vedno zapisal med najboljše jugoslovanske ustvarjalce. V sedemdesetih se je med drugim izkazal kot večkrat nagrajeni dramatik (*Generali ili Srodstvo po oružju* (1969), *Cincari ili Korešpondencija* (1979), *186. stepenik* (1982), *Kako zabavljati gospodina Martina* (1990)).

Od leta 1971, ko je emigriral v London, se je z BBC-ja v Jugoslavijo redno oglašal s kolumnami na temo primerjave med angleško in srbsko oblastjo, ki so kasneje doživele knjižno izdajo (*Pisma iz tuđine* (1987), idr.). S strani jugoslovanskega vrha je bil nezaželen, tudi izdaja njegovih del je bila v Jugoslaviji otežena.

⁷⁹ Savez demokratske omladine je bila ilegalna politična organizacija, ki so jo v SFRJ ustanovili Borislav Pekić in še nekaj somišljenikov demokratične orientacije. Cilj organizacije je bil iskanje alternative politiki takratnih komunističnih organizacij, ki so širile dogmatizem po srednjih šolah in fakultetah. Leta 1948 so bili pomembnejši člani SDOJ-a v sodnem procesu obtoženi načrtovanja političnega prevrata in sumljivih povezav s tujino. Pekić je bil kot eden najpomembnejših funkcionarjev stranke obsojen na 15 let zapora. V intervjuju je izjavil, da je bila stranka po politični pripadnosti pluralistična, desno socialdemokratska (Roganović 1989: 508).

Aktiven je bil tudi v politiki. Leta 1989 se je s sodelavci (mdr. Vojislav Koštunica) lotil obnove dela Demokratske stranke, s katero je leta 1991 kandidiral⁸⁰ za poslanca v skupščini Republike Srbije. Sočasno je deloval v uredništvu obnovljenega opozicijskega glasila *Demokratija*, bil je podpredsednik srbskega PEN centra. 2. julija 1992 je, venomer aktiven kot avtor in kot javna osebnost, preminul v Londonu.

Med njegova najpomembnejša literarna dela sodijo: *Zlatno runo* (1978), *Vreme čuda* (1965), *Hodočašče Arsenija Njegovana* (1970), *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijana* (1975) *Besnilo* (1983), *Novi Jerusolim* (1988), *Kako upokojiti vampira* (1977), *Godine koje su pojeli skakavci* (1987) idr.

Igor Torkar (Boris Fakin)

Ta slovenski pisatelj, dramatik in publicist se je rodil 13. oktobra 1913 v Kostanjevici na Krasu. Zaradi pritiska Italije se je slovenska družina preselila sprva v Maribor, potem pa v Ribnico, kjer je Fakin obiskoval osnovno šolo. Leta 1932 je maturiral na Gimnaziji Poljane, se odločil za študij prava, a končal leta 1942 kot diplomirani inženir kemije.

Že kot študent je bil družbeno aktiven, pisal je članke in predaval, bil je viden pripadnik politične levice, a hkrati močan kritik ilegalne komunistične partije, ki je po njegovem mnenju preveč slepo sledila Stalinu. Že zgodaj je deloval kot glavni urednik levičarskega akademskega glasila *1551* in soustanovitelj društva Slovenski klub⁸¹. Pod psevdonimom Igor Torkar je že v študentskih letih objavljajal pesmi in črtice v *Sodobnosti*, *Modri ptici* itn. Leta 1941 se je poročil z akademsko slikarko Vido Lojk.

Med drugo svetovno vojno je sodeloval v narodnoosvobodilnih bojih. Tik pred odhodom v partizane je bil s strani domobrancev izdan kot aktivist OF, kar je privedlo do tega, da so ga leta 1943 Nemci odpeljali v koncentracijsko taborišče Dachau ter v Sachsenhausen, kjer je bil zaprt do konca vojne. Po povratku v Ljubljano je postal glavni direktor za kemično industrijo Ljudske republike Slovenije. Leta 1948 je bil priprt in na t. i. dachauskih procesih, montiranih sodnih procesih, obsojen kot gestapovski agent na šest let ječe s prisilnim delom, zaplembo premoženja in izgubo državljanskih pravic. Kazen so mu po pritožbi zvišali na dvanajst let, a jih je v zaporu preživel od tega le štiri, saj so ga leta 1952

⁸⁰ Zmagal je njegov protikandidat Vojislav Šešelj.

⁸¹ Njihov moto je bil: Ne Moskva, ne Rim, Ljubljana!

pogojno izpustili. Kljub temu je bil še dve leti brez službe, prepovedan⁸² je bil izid njegovih del. Leta 1954 se je uspel zaposliti kot profesor tehnologije slikarskih, kiparskih in grafičnih materialov na Akademiji upodablajočih umetnosti, kjer je delal vse do upokojitve. Ob tem je ves čas pisal, leta 1955 je izšla ena njegovih najboljših dram, osrednje slovensko intimistično dramsko delo *Pisana žoga*. Tudi sicer je bil izjemno družbenopolitično aktiven, predvsem njegova odrska dela so bila odmev sodobnih dogajanj v političnem, kulturnem in gospodarskem življenju doma in po svetu. S prozo se je začel ukvarjati pozno, pa še to pretežno s spominsko-dokumentaristično pripovedjo. Njegov roman *Umiranje na obroke*, ki je bil prodajna uspešnica, je njegovo najbolj znano delo, v katerem je razgalil zakulisje dachauskih procesov. Do smrti 1. januarja 2004 je živel v Ljubljani.

Med njegova najpomembnejša literarna dela sodijo: *Deseti bratje* (1979), *Umiranje na obroke* (1984), *Blazni kronos* (1940), *Jetniški soneti* (1974), *Pisana žoga* (1963) idr.

Vitomil Zupan

Je slovenski pisatelj, pesnik, dramatik in esejist z eno najbolj avanturističnih⁸³ življenjskih zgodb. Rodil se je 18. januarja 1914 v Ljubljani, kjer je tudi končal gimnazijo. Že zelo zgodaj je začel pisati, a ne objavljati. Vpisal se je na gradbeni oddelek tehnične fakultete v Ljubljani, a je študij zaključil šele mnogo kasneje, leta 1958. V vmesnem času je živel boemsko, mnogo je potoval, služil je v angleški mornarici, bil smučarski in plavalni učitelj, boksar, pleskar itn.

Povezal se je z levičarji v študentskem gibanju, kot član Sokola⁸⁴ se je na začetku vojne 1941 pridružil Osvobodilni fronti. Leto kasneje so ga Italijani zaprli in poslali v internacijo v Čiginj in Gonars, a se je rešil in leta 1943 pridružil partizanom. Med partizani je napisal več skečev in novel s partizansko tematiko. Po končani vojni je nekaj časa delal kot urednik kulturnega programa na ljubljanskem radiu, od leta 1947 pa vse do smrti je nato ostal poklicni pisatelj. Leta 1947 je dobil Prešernovo nagrado za *Rojstvo v nevihti* (1945).

Od 1948–55 je bil v zaporu, sprva obsojen na petnajst, nato na osemnajst let zapora s prisilnim delom in petletno izgubo državljskih pravic. Obtožen je bil nemorale, poskusa

⁸² O cenzuri in samocenzuri v Torkarjevi dramatik piše Poniž 2010: 37–41.

⁸³ »Pisateljev meščanski rod, nemirni temperament, močna razumskost in občutje družbene odtujenosti usmerjajo njegovo pripoved v filozofijo absurda, navideznega nihilizma in eksistencialnega amoralizma. Mnogokdaj poudarja patološke sestavine v človeku in dekadentnost svojih oseb« (Janež in Ravbar 1978: 388).

⁸⁴ V intervjuju za Mladino kasneje trdi, da nikoli ni želel biti član kakšne politične organizacije in da v partizane ni šel zaradi svoje leve orientacije, ampak za hec (Tasić in Roglič 1994: 130).

posilstva in uboja, izdajanja državnih skrivnosti, sovražne propagande. V ječi je zbolel za tuberkulozo in bil prvi jetnik v Jugoslaviji, ki je bil operiran na pljučih⁸⁵. To obdobje svojega življenja je opisal v romanu *Levitan* (1982), v zaporu je pisal tudi veliko poezije.

Po vrnitvi iz ječe je doštudiral gradbeni inženiring in veliko objavljaj, tudi pod psevdonimi. Med drugim je napisal več radijskih in televizijskih iger ter filmskih scenarijev (*Pet minut raja* (1959), *Peta zaseda* (1968), *Idealist* (1976) itn). V sedemdesetih se je s svojim raznolikim pisateljskim opusom in modernističnim slogom dokončno širše uveljavil v domovini, mnoga njegova dela so izšla z veliko, tudi desetletno zamudo. Prevladuje mnenje, da je njegovo literarno delo nemogoče ločiti od njegovega osebnega življenja, o čemer pričajo tudi mnoga njegova avtobiografska dela, kamor sodijo predvsem *Komedija človeškega tkiva* (1980), *Levitan* (1982) in *Menuet za kitaro* (1975). Leta 1984 je precejšen odziv v medijih sprožila novica, da je dobitnik Prešernove nagrade za literarno delo, problematične so bile tabujske tematike, ki si jih je venomer rad izbiral za obdelavo. Morda ni nepomembno, da je skozi vse življenje prijateljeval z Igorjem Torkarjem. 14. maja 1987 je umrl v Ljubljani. Stoletnico njegovega rojstva so letos mnoge založbe izkoristile za nov opomin na veličino Zupanovega ustvarjalnega duha.

Med njegova najpomembnejša literarna dela sodijo: *Potovanje na konec pomladi* (1972), *Menuet za kitaro* (1975), *Igra s hudičevim repom* (1978), *Levitan* (1982), *Apokalipsa vsakdanjosti* (1988), *Komedija človeškega tkiva* (1980) idr.

⁸⁵ Prigodo opisuje v *Levitano* (2001): 117.

Značilnosti romanov na zgodbeni ravni

Borislav Pekić: GODINE KOJE SU POJELI SKAKAVCI (1987)

Kot bo opazno tudi v analizi v nadaljevanju, sem sprejela odločitev, da bom analizirala zgolj prvi del te Pekićeve trilogije. Moja odločitev izhaja predvsem iz dejstva, da drugi in tretji del avtorjeve t. i. antropopeje ne prinašata nobenih, za analizo avtobiografskega diskurza, pomembnih dodatnih novosti; vse Pekićeve inovativne postopke lahko torej jasno spoznamo že v prvem delu trilogije. Analizi značilnosti dogajanja prvega dela trilogije bom dodala še okvirni popis iz drugih dveh delov, ker gre kljub vsemu za trilogijo kot celoto.

Že omenjen izraz *antropopeja* me je napeljal na iskanje vzporednic s sorodno in bolj poznano – *epopejo*. Če je torej ep ena izmed osrednjih zvrsti starejše, klasične poezije ali epike (pripovedništva), katere glavne značilnosti so med drugim privzdignjen jezik in slog, stalni obrazci, ritmična vezanost in predvsem velik obseg, Pekićeva odločitev, da svojo avtobiografsko trilogijo podnaslovi s spomini oz. antropopejo, ne preseneča. Ep je prvotno prikazoval dejanja bogov in mitoloških junakov, epopeja pa tradicionalno nosi vsebino obsežnih, nacionalno pomembnih epskih pesnitev z junaško motiviko iz mita ali zgodovine. Pekićeva antropopeja torej ne more biti nič drugega kot obsežna (trilogija) pripoved o človeku (ne bogu), ki tematizira junaka in dogodke, ki prelomno vplivajo na določeno narodno skupnost. Skakavci, v slovenskem prevodu *kobilice*, nastopajo v naslovu romana nemara kot tisti roji žuželk, ki požrejo vse pred seboj in za sabo pogosto pustijo opustošenje. Opozoriti velja tudi na njihovo biblično vlogo, kjer nastopajo kot osmo od desetih biblijskih katastrof; sploh v luči dejstva, da so pri Pekiću biblične navezave razmeroma pogoste.

Fabula prvega dela *Skakavcev* vodi bralca *in medias res*, neposredno je priča protagonistovi aretaciji. Nadalje bralec izve, da je bil junak, mladenič pri skoraj dvajsetih, leta 1948 pridržan kot pripadnik ilegalne mladinske organizacije, ki se je borila proti komunistični oblasti. Pripovedovalec – protagonist se leta kasneje spominja svojih zaporniških prigod: absurdnih zasliševanj in prirejanja zapisnikov, obupnih življenjskih pogojev v ječi, anekdot s sojetniki. Skozi mnoge zastranitve in medtekstualne navezave⁸⁶ pripovedovalec s svojim komentatorskim slogom, tudi na humoren način, opisuje policijsko preiskavo svojega primera, ki je očitno politično motivirana, kot tudi hierarhijo, ki se gradi med zaporniki.

⁸⁶ Dodam naj, da se Pekić že v samem uvodu z omenjanjem peščenega človeka najbrž navezuje tudi na omenjeni motiv pri jugoslovanskem književniku Danilu Kišu, zagotovo pa tudi na srednje- in severnoevropsko folkloro, ki v tem motivu prepoznava mitološko bitje, ki s posipanjem čarobnega peska na oči spečih prinaša dobre sanje.

Medtem ko se brani pred nepravilnimi obtožbami vohunstva in pristane celo v samici, hkrati ves čas piše jasno kritiko politične oblasti v tedanji Jugoslaviji. Podaja široke esejiistične pasaje o zaporniških praksah drugod po svetu, predvsem pa je njegov namen skozi zaporniško izkušnjo raziskati človeško naravo. Pekić pokaže, kako je zaporniška civilizacija specifična celica, v kateri veljajo lastna pravila, ki neizkušnim seveda niso prijazna. Četudi je jasno, da so na svoj način le mikrokozmična manifestacija obče človeške narave.

Bil je to *vzporedno obrnjen* svet od tistega zunaj. Tukaj je sonce vzhajalo zvečer, zahajalo zjutraj. Živelo in delalo se je v temi, spalo, če so vam pustili, in sanjalo, če ste imeli kaj, podnevi. Tudi druge stvari so bile vzporedne, a obratne. *Običaji* (sralo se je javno, a pogovarjalo tajno), *moralni pojmi* (tudi najbolj gnusna, a uspela laž v preiskovalni pisarni se je cenila bolj od najočitnejše resnice), *pravila socialnega obnašanja* (medsebojna pomoč je bila dolžnost, ne miloščina, subverzija in destrukcija družbena obveza, ne delikt), *prioritete* (važneje je bilo ohraniti dobro zdravje kot lepo obnašanje), družbena hierarhija (žepar je imel najpogosteje višji družbeni status od sodnika, ki ga je v zapor poslal, a mu zatem prišel delat družbo in zamenjvat sobarja) ... (Pekić 1991: 147).⁸⁷

V drugem in tretjem delu romana *Godine koje su pojeli skakavci* se avtor nadrobneje posveti samemu sodnemu procesu, v katerem je junak obsojen na večletno zaporno kazen, nadalje pa spremlja bralec tudi junakov izpust iz ječe. Težav s tem seveda ni konec, perspektiva se je zamenjala – ječa je postala dom in svoboda je postala njegova nova ječa.

Igor Torkar: UMIRANJE NA OBROKE (1984)

Torkarjevo *Umiranje na obroke* je roman, v katerem bralec glavnega junaka spozna že v času njegove rosne mladosti in otroških vragolij. Martin Pevkar je odraščal v očetovi preparatorski delavnici ob ljubečem očetu in teti Jeri, Primorki, polni ljudskih modrosti. Martin se je zgodaj priključil Komunistični partiji, dobil je novo ime Gaber in izvedel vrsto nevarnih akcij. V eni od njih je umoril belogardista. Zločin ga je vse življenje spremljal in opominjal na napake, ki jih je storil.

V partizanih ga zajamejo Nemci, zato pristane v koncentracijskem taborišču v Dachauu, kjer se z mnogimi drugimi slovenskimi somišljeniki bori za preživetje. Ob koncu vojne se vrne domov, kjer poskuša ob očetu, teti, partnerki Dani in sinu Marku mirno zaživeti. Oblast ga nagradi z direktorskim položajem na čelu slovenske kemijske industrije, a se

⁸⁷ Vsi prevodi Pekićevih *Skakavcev*, vključeni v diplomsko nalogo, so moji, saj delo (še) ni bilo prevedeno v slovenščino. Enako velja za vse strokovne članke, originalno zapisane v srbskem jeziku.

razmere v času informbirojevskega spora hitro spremenijo. Oznovci ga poskušajo prisiliti, naj priča proti svojim nekdanjim sotaboriščnikom, češ da so bili od Dachaua naprej gestapovski agenti, ki še po vojni nadaljujejo s svojo obveščevalno dejavnostjo.

Ker Gaber ponudbo zavrne, pristane v zaporu tudi sam, kot eden obtoženih v dachauskih procesih. Obsojen je na devet let zapora, tam pa jih, tudi v samici, preživi štiri. Na prostosti se ne uspe spopasti z duševno stisko, zaradi česar se vdaja pijači. Kot pogojno izpuščen obsojenec se sicer še vedno bori za preklic obsodbe in rehabilitacijo obtoženih, predvsem nepravilno umorjenih, a je v tem razmeroma neuspešen. Pravno rehabilitacijo dočaka šele 23 let kasneje, a mu v vmesnem času umre oče, zapusti ga Dana, Marko se še bolj odtuji od očeta. Izločenost iz družbe in prepoved objavljanja ga prisilita v občasno ustvarjanje pod psevdonimom, poleg literature se namreč Martin ukvarja tudi s tiskanjem grafik. Vse manj je v tem sicer uspešen, saj ga nenehno boji z oblastjo, predvsem pa z lastnimi strahovi in depresijo, potisne v duševni zlom.

Torkarju s tem romanom, ki je prvi slovenski, ki tematizira tabuizirano temo dachauskih procesov, ni šlo za obtoževanje posameznikov, denimo nasilnih preiskovalcev njegovega primera, temveč za kritiko političnega sistema, ki je neposredno po drugi svetovni vojni vladal v Jugoslaviji in ne zgolj dopustil, temveč sam povzročil gonjo proti bivšim taboriščnikom, zato avtor zatrjuje, da je junak njegovega romana *junak našega časa*, tj. vsak od nas. Dodano vrednost prinaša seveda vključeno dokumentarno gradivo, ki priča o tem, da so oblikovno-stilni prijemi v izbranem romanu, ki je kot pogumno politično stališče v takratni javnosti sprožil mnoge polemike, le posledica obdelave izjemno občutljive teme. In nenazadnje neposreden poziv k angažmaju in vsaj moralni poravnavi.

Želiš podrobnosti, sveti Alojzij? Izvoli! S polenci smo jim potolkli prste na rokah, da so jim kmalu odpadli nohti. V kletih brez oken smo jim tesno vklepali roke z verigo in jih pripeli k železni ringi v kotu kleti pri tleh. /.../ Trdo vklenjene roke so jim zatele. Scali in srali so podse. Prosili so za vsaj požirek vode. Dobili so menažke močno soljenega krompirja. Pretepali smo jih s kabelskimi žicami v betonskih bunkerjih, kjer so ležali skoraj nagi na mokrem betonu. Slečeni so se morali vreči ploskoma na trebuh. Potegnili smo jim roke in noge nad hrptom skupaj in jih trdno zvezali, da so moleli podplate in prste rok v zrak. Eden od naših jim je stopil s škornjem na tilnik, dva pa sta jih pretepala po podplatih in prstih rok. Podplati so jim kmalu počrneli in pozneje odpadali v kosih. Mučili smo jih z elektriko. /.../ Z induktorjem smo jih prebadali z električnimi sunki. Večkrat so omedleli. Vsakokrat smo jih znova osvestili tako, da smo ji pljuskali v obraz kozarce vode ali pa tudi vina. Med mučenjem smo namreč zasliševalci večkrat pili. Mučenje je naporna zadeva, gospod abstinent. Si zadovoljen? (Torkar 1996: 380).

Vitomil Zupan: LEVITAN: ROMAN, ALI PA TUDI NE (1982)

Zupanov *Levitana* gradi svojo zgodbo na izkušnji glavnega junaka, Jakoba Levitana. Literarni teoretiki iščejo v njegovem imenu povezave z izrazom leviatansko, tj. leviatan. Slovar slovenskega knjižnega jezika izraz pojasnjuje kot biblično morsko pošast in med drugim navaja primer *pokončati leviatana* oz. v prenesenem pomenu *kdo nas bo rešil tega leviatana*. Celó Glušič (2002: 100) meni: »Če ima naslovni junak kaj leviatanskega, potem njegovo ime predstavlja simbol prainstinkta in nezavednega, nerazumljivega kaosa pred dokončnim oblikovanjem sveta pa tudi upornišva proti (božji) oblasti. Misel potrjuje naslednji citat iz romana: *Iz kaosa si se zložil v Jakoba Levitana. Razkrojil si se v kaos. In zdaj se boš moral ponovno sestaviti, trenutek novega rojstva se bliža z neusmiljeno naglico.*« Seveda pa ne gre spregledati še ene povezave, in sicer z izrazom *levitacija*, ki označuje lebdenje v zraku, v breztežju. Matajč (2001: 363) izraz v spremni besedi k romanu pospremi z razmišljanjem, da gre pri Levitanu pravzaprav za lebdenje nad stvarnostjo, ločenost od stvarnosti in hkratno pričakovanje padca, ki je neizbežen. V Levitanovem primeru se bo pojavil v obliki jetniške depresije, ki jo vztrajno preganjata junakov neizmeren vitalizem in domišljija, ali najkasneje kot streznitev, ki se bo pojavila takrat, ko bo junak zapustil zapor.

Bržčas je zdaj že jasno, da bralec tudi v *Levitanu* spremlja protagonista, ki so ga kot bivšega komunista, partizana in pisatelja zaradi neprimerne šale in protivladnih dejanj obsodili na petnajst let zapor, kazen pa so mu nato še podaljšali. Levitan je res zaprt in razmere v zaporu so slabe, a se junak ne predaja potrtosti, temveč se odloči, da bo čas za zapahi preživel maksimalno konstruktivno. Zaporniško izkušnjo izkoristi za branje in študij vsega možnega, v prvi fazi človeške narave. Neustavljiva domišljija je tista, ki Levitanu pomaga pri sproščanju tesnobe – kot velik erotoman namreč pogreša spolni stik z žensko, kot velik skriboman pogreša pisanje.

V arestu je mogoče opazovati notranjo demokratičnost samo med enakimi in pametnimi; med kategorijami pa vlada trd totalitarizem. Kdor skuša biti demokratičen z nepravimi ljudmi, bo pogrnil. Enako bo zaglavil, kdor bo na nepravem kraju ob nepravem času skušal delovati totalitaristično. Različne okoliščine, različni ljudje – različne družbene oblike (Zupan 2001: 159).

V zaporu skrivaj piše, na prostost pritihotapi celo mnoge svoje zapiske, spolne stike nadomesti, in to razmeroma uspešno, predvsem s sanjarjenjem. Zboli za tuberkulozo in je tudi prvi jetnik, ki ga operirajo na pljučih. Med zaslišanji želijo preiskovalci med drugim izvedeti,

kako je mogoče, da Levitan uhaja iz zapora, a se še isto noč vrne (nazaj »domov«), a jim tako močnega, jasnega in humornega uma ne uspe streti. Junak je večkrat premeščen, nazadnje na odprti oddelek, kjer lahko v miru raziskuje in dela, po sedmih letih zapora pa je, in v to komaj upa verjeti, izpuščen.

Pred kolodvorom sem obstal in nehote pogledal nazaj – nikogar ni bilo, ki bi hodil za mano. Kam zdaj? Stal sem tam in gledal predse, za mimoidoče se nisem menil. Nisem se rodil na novo. Samo nastal sem spet po Freudu, po Wellsu, po Jakobu Levitanu. Dvignil sem se na zadnje noge, pokazal klinca celemu svetu, nobenega sramu nisem občutil, ker sem popačil svojo naravo, preklel sem vse svoje izume (Zupan 2001: 336).

Skupne značilnosti romanov na zgodbeni ravni

Do sem je že popolnoma jasno, da sem pod drobnogled vzela tri romane, ki so si glede na snov, ki jo posredujejo, izjemno podobni. V vseh treh romanih gre za zvrst zaporniškega romana, ki je poleg vsega še avtobiografski. Tudi vsi trije avtorji so bili v zaporu v približno istem času, tj. v desetletju po drugi svetovni vojni. Glede na to, da avtorji izhajajo iz istega okolja, je logično, da so tudi njihove težave – v mislih imam predvsem limitno izkušnjo manjšinskosti in težave s politično ideologijo – največkrat podobne.

Skupne točke se tozadevno kažejo denimo v dejstvu, da sta bila Levitan in Pekić aretirana zaradi njunega intelektualnega doprinosa v protivladnem angažmaju, saj so Pekića zaprli kot pripadnika ilegalne mladinske organizacije, Levitana pa kot družbenega pohujšljivca, ki so mu naprtili še mnoge druge obtožbe. Gabra so obsodili, ker ni želel pričati proti bivšim sotaboriščnikom, zato je tudi sam končal kot žrtev dachauskih procesov, v katerih se je, tako zgodovina, komunistična oblast zgolj dokazovala v očeh Sovjetske zveze. Vsi junaki so bili torej politično aktivni, zaprti po nedolžnem v montiranih procesih, v vseh treh primerih je bil namen partije zapreti in iz javnega prostora izvzeti tri intelektualce, kritike te iste oblasti. V ječi je vsak od njih preždel vsaj štiri leta, navadno še dve več.

Vsem trem romanom so skupni tudi opisi zasliševanja, ki so v primeru *Skakavcev* in *Levitana* predvsem že na meji s satiro in absurdom, v *Umiranju* pa gre zaradi mučilnih tehnik za bolj tragične popise, čeprav tudi ti že silijo v norost. Če se pripovedovalca *Skakavcev* in *Levitana* najbolj razživita prav v opisovanju anekdot iz zaporniškega življenja, je tega pri Torkarju veliko manj, mestoma tudi zato, ker je *Umiranje* roman, ki popisuje Gabrovo življenje od zgodnje mladosti do živčnega zloma v starosti in se ne koncentrira zgolj na točki zaporniške izkušnje. Pekić in Zupan pa sta se natančno posvetila prav popisu zaporniškega

življenja, saj bralec njuna junaka spozna skozi zaporniške rešetke. Nemara ni naključje, da Pekić na več mestih neposredno citira Zupanovega *Levitana*, glede na način upovedovanja zgodbe pa si upam trditi celo, da si ga jemlje za neposreden zgled, saj piše denimo, da je bil presenečen nad tem, kako malokrat je bil Levitan v zaporu tepen in koliko bolj človeške so bile razmere v Levitanovih zaporih.

Zanimivo je spremljati vse tri junake, ko so izpuščeni na prostost. Vsem trem je skupno, da se na svobodi počutijo pravzaprav bolj ranljive kot v priporu, prihodnost jih navdaja z negotovostjo in pogrešajo red, ki so ga vzeli za svojega v ječi. Če lahko za *Levitana*, večnega vitalista, sklepamo, da se bo v prihodnosti znašel, in tudi za Pekića, da bo grob prehod zapuščanja znanega za svobodno življenje v neznanem vendarle vzljubil, sploh, če mu domači sprva pustijo nekaj časa in prostora, da se na nove okoliščine privadi, se za Gabra zdi, da se s svobodo nikoli ne bo pomiril, kar lahko vodi le v razkrajanje intimnih medosebnih odnosov.

Gaber prinaša nad osebe, ki so v njegovi bližini, tolikšno nesrečo, da je sam sebe obsodil na osamljenost in zapuščenost. Konča zapit, v bolnici za duševno bolne. Če upoštevam dejstvo, da gre pri *Umiranju* vendarle za roman, ki se loteva kolektivne, ne le individualne nesreče (več obsojencev, za katere Torkar išče pravico), je nesrečen konec nemara še najbolj logičen zaključek fabule. Srečen razplet bi morda napeljeval na to, da je krivica popravljena, a to še zdaleč ne drži, saj tudi pravna rehabilitacija ne izbriše krivice, ki je bila storjena obsojenim na dachauskih procesih; predvsem tistim ne, ki so bili po krivični sodbi ustreljeni. *Umiranje na obroke* je od izbranih romanov zagotovo tisti, ki najbolj sodi tudi pod oznako angažirane literature. Le deloma bi to lahko trdili za *Skakavce*, še manj za *Levitana*. Seveda gre v vseh treh primerih za romane z močno kritično ostjo, naperjeno v družbeno in oblastniško samovoljo, a bi zanesljivo lahko rekla, da Zupan bolj kot k opravičilu oblastnikov poziva k iskrenosti sočloveka, slehernika.

Za vse tri romane je tipična tudi močno zastopana spolnost, najbolj pri *Levitanu*, manj pri *Skakavcih* in *Umiranju*. Vsi trije junaki se večkrat zatekajo k spolnim fantazijam, ki jim pomagajo razbiti monotonijo zaporniške celice in mirovanje časa, težave pa imajo nemalokrat ob prihodu iz zapora, kjer se zdi, da ne znajo več normalno občevati in ljubiti, ali so celo impotentni (Gaber). Erotiki sorodna je tudi tematizacija branja in pisanja. Predvsem Levitan in Pekić sta se v času zapora trudila izkoristiti vse priložnosti za učenje in pisanje, za raziskovanje človekove narave. Nemara so to posledice njunih vitalističnih karakterjev, ki se kažeta tudi v humornem slogu obeh romanov, manj pa je ironija prisotna pri Torkarjevem *Umiranju na obroke*, ki cilja, če že, mestoma bolj na satiro.

Po snovi podobne romane sem si za obravnavno izbrala zato, ker sem domnevala, da se bodo na ta način še izraziteje pokazale oblikovne razlike med njimi, predvsem v načinu rabe avtobiografskega diskurza.

Analiza avtobiografskega diskurza

Borislav Pekić: GODINE KOJE SU POJELI SKAKAVCI (1987)

Pekićevo delo *Godine koje su pojeli skakavci*⁸⁸ s podnaslovom *Uspomene iz zatvora ili antropopeja* (1948–54) je trilogija. Izdaje ostalih dveh nadaljevanj, delo je izšlo v Beogradu, sledijo prvemu delu trilogije še leta 1989 in 1990. Po prebiranju celotnega obsega teh njegovih spominov, ki jih, kot sem že prikazala, veže na konkretno zaporniško izkušnjo med leti 1948 in 1954, sem prišla do zaključka, da bo za potrebe tega diplomskega dela, ki se osredotoča na specifiko diskurza avtobiografskega romana, dovolj analiza zgolj prvega dela trilogije, saj ta predvsem s formalnega vidika nosi pretežno večino značilnosti avtobiografskega diskurza, ki se potem morebiti pojavijo še v nadaljevanjih. V kolikor se pojavijo v drugem ali tretjem delu Pekićeve antropopeje primeri, relevantni za mojo analizo, bom na to seveda primerno opozorila.

Pekić svoje delo (in s tem od tega trenutka dalje vedno merim zgolj na prvi del njegove trilogije) razdeli na dva široka formalna dela: prvi je razmeroma obsežen predgovor, v drugem se loti zaporniške materije, kamor uvršča dogodke med leti 1948–49 svoje zaporniške izkušnje.

Drugi, najobsežnejši del prvega dela trilogije (*Knjiga prva. Isleđenje ili samoisleđenje*) je razdeljen na 17 poglavij, večina od njih še na dodatna podpoglavja. Kot zanimivost naj navedem, da začetek vsakega poglavja pospremi pripis, neke vrste moto. Pekić se tozadevno največkrat poslužuje citatov iz bibličnih tekstov (Matejev evangelij, Pismo Filipljanom, Prva Mojzesova knjiga itd.), izjema pa niso niti stavki iz Splošne deklaracije človekovih pravic ali citatov drugih pesnikov ali pisateljev⁸⁹. V drugi knjigi *Skakavcev* poglavja pospremljajo besede iz sodbe Okrožnega sodišča Beograda v procesu proti Pekiću in prijateljem, kar za njeno dodatno dokumentarno naravo, Pekić drugi knjigi namreč doda večje število zapisnikov iz svojega sodnega procesa, ni nenavadno. Bralec prav tako ne more mimo obilice opomb,

⁸⁸ V slovenščini bi se prevod naslova glasil *Leta, ki so jih pojedle kobilice*.

⁸⁹ V prvem delu npr. Johna Donna. V ostalih dveh se srečamo še denimo s Kantom in Wildom, posebej pomenljivo pa je tudi Pekićevo citiranje Vitomila Zupana, natančneje njegovega *Levitana*, ki ga je Pekić dobro poznal, saj dogajanje v *Skakavcih* na več mestih, predvsem v opombah, postavlja *Levitani* izkušnji ob bok.

dolgih tudi po celo stran, ki jih Pekić pripenja na svoj glavni tekst in mu služijo predvsem za zgodovinsko ali družbeno-politično kontekstualizacijo ali dodajanje detajlov in, kot piše sam, »opombe, pisane leta 1985, a v največjem delu že vikorporirane v tekst, označujejo tretjo Contro proti Pro tako spominov kot komentarjev« (Pekić 1991: 23).

Memoar, dnevniški zapiski, eseji ali vendarle roman?

Na prvi del, predgovor, nisem pozabila, želim mu zgolj posvetiti posebno pozornost, saj gre za enega najmočnejših fikcijskih signalov v delu. Pekić ga naslovi *Povratak u Zatvor ili Peščani čovek Dnevnika*. Ne služi mu zgolj za pojasnilo tematike, ki se je loteva – »to bo vračanje zopora vame, ne moje vračanje v zapor« (prav tam) – temveč je dragocen vir njegovih razmišljanj na temo odločitve o formi literarnega dela, ki leži pred bralcem. Iz podnaslova (*Uspomene iz zatvora ili antorpopeja (1948–1954)*) Skakavcev je očitno, da gre za spominsko literaturo, neposredno vezano na avtorjevo osebno⁹⁰ zaporniško izkušnjo v prav teh letih. Že zaradi tragične tematike, ki jo delo oznanja, razveza s sočasnim družbenopolitičnim dogajanjem v Jugoslaviji seveda ni mogoča, temveč je eno temeljnih gonil avtorjevega pisanja, ne zgolj v tej knjigi, temveč v vsem njegovem opusu. Na mestih, kjer se avtor upira postopku, v katerem bi zaradi memoarske oblike dela zapostavil individualno identiteto na račun slikanja družbenopolitičnega ozadja, – in prezentacija tega je v *Skakavcih* izrazito kritična –, je viden jasen prehod iz spominske proze ali celo pričevanjske literature v avtobiografski roman. Podobno meni Roganović (1989: 507) v prispevku o Pekiću, da slednji sodi med vrhunske mojstre, »ki znajo karkoli, celo lasten sodni dosje (*K – 174/49*), spremeniti v vznemirljivo in prvorazredno fikcijo ...«. Tozadevno je na mestu tudi razmišljanje o dokumentarnem potencialu Skakavcev, predvsem drugega dela, ki se konkretnije ukvarja s samim sodnim procesom in mu avtor za nameček doda kopije sodnih listin, a tudi dodaja, da: »... so 'Kobilice' deloma fikcija. Postale bi dokument, če bi v njih našli mesto tudi drugi pogledi na iste dogodke. In takšne bodo tudi postale. Šele potem, ko bom opravil s preteklostjo, takšno, kot jo vidim sam« (prav tam).

Avtor s tem ni zaključil. V predgovoru oznani, da je bralec priča zaporniškemu dnevniku in z vidika intimnosti pripovedi to ni sporno. Kot denimo že Vitomil Zupan, ga je tudi Pekić v zaporu pisal z glavnikom na toaletni papir: »popolnoma je neberljiv in prebrala bi ga lahko zgolj policija, ustanova, od katere sem ga skrival – podobna je romanu v pripravi,

⁹⁰ »Da so avtobiografski elementi važni za razumevanje pripovedi, nas avtor implicitno opomni v prvem delu – z očitno nevtralnimi obvestilom o okoliščinah, v katerih se zgodba začne« (Đorđević 1998: 444).

skeletu fikcije z nosečimi arhitektonskimi elementi bodoče zgodbe. Tudi tu sem, skratka, bil v umetnosti» (Pekić 1991: 22). Do pravega dnevnika sicer manjka dnevno datiranje dogajanja, a Pekić navaja, da ga je v reviziji napisanega naknadno odstranil. Bralec lahko zaradi načina naracije sicer nehote ostane pod vtisom, da so se vsi opisani dogodki zgodili naenkrat, sočasno. A je linearen tok zgodbe (aretaciji sledi preiskava, tej sodna obravnava, tej zapor) kljub temu dovolj zaznaven, navkljub dejstvu, da je avtor izbrano število zaporniških zgodb nanizal okrog nekaterih ključnih tem zaporniškega življenja, s čimer je zopet prestopil mejo k avtobiografskemu romanu.

Avtorjev sintetični pogled na pretekle dogodke, ki formalno spet vleče nazaj k memoarju, hkrati namiguje na prevladujočo esejistično naravo njegovega pisanja. »Pravzaprav je pri Pekiću zelo težko razlikovati medtem, kje se konča dnevnik, a kje začne esej ...,« napiše teoretik Visković⁹¹ (1985: 897). Pekićevi *Skakavci* so manifestacija njegove naklonjenosti do razpredanja in lastne interpretacije realnosti. Na subtilen in skrajno osebni način avtor v *Skakavcih* osvetljuje zaporniško življenje in polemizira tudi o življenju izven ječe, tudi skozi trpek humor in ironijo.

Poimenujmo jo ustvarjalna, *državotvorna napaka*. (Vse dokler poseduje notranjo čvrstost, ne glede na to, kako jo doseže, koherenco pomembnih mehanizmov oblasti, ne glede na vse druge okoliščine, predvsem na življenjske vrednote, ima država vse, kar potrebuje. Vse ostalo potrebujejo njeni državljani, a le čvrsta država je tista, ki jim lahko tega ne ponudi, a še vedno traja, najpogosteje ob navdušenosti teh državljanov. Metodično se ustvarjajo pogoji, v katerih se morajo tudi vsi nedolžni počutiti krive – ob neomajnem tveganju, da se pravi krivci, predvsem največji med njimi, prav zato počutijo nedolžne – /.../ Tako se oblikuje najugodnejša atmosfera za funkcioniranje totalitarne zavesti in njene družbeno-pravne forme – totalitaristične države, s svoje strani, spet, edine avtentične, edine naravne in edine ekonomske forme zrelega razvoja materialistične civilizacije) (Pekić 1991: 62–63).

Opozoriti velja, da se Pekićev esejizem kljub temu napaja bolj iz »filozofskih, psiholoških in antropoloških izvorov, kot pa književnoteoretičnih ali lingvističnih ...« (Visković 1985: 897). Tudi z navedki iz znanstvene literature in citati tujih leposlovnih avtorjev Pekić domiselno gradi svojo tezo o obstoju zaporniške civilizacije, ki deluje po svojih pravilih. Pisatelj ne more brez medbesedilnih preigravanj znotraj lastnega opusa, ki pravzaprav cel vztraja v stojični antropološki drži. Pekić izjemno uživa v nasprotovanju družbenim dogmam, dodajanju lastnega pečata, to pa vedno počne skozi zelo jasno

⁹¹ Visković (1985: 989) Pekićev preplet esejistične in dnevniške forme povezuje z zgledom pri dnevnikih Krleža.

prezentacijo osebnih vrednot in načel, ne toliko z zmagoslavne pozicije vsevednega, kot s pozicije razmišljujočega, ki odgovore še išče in jih bo najbrž vedno tudi iskal: »*Za bralca je dnevnik gotovo delo, končano življenje. Za njegove pisca je – kot on sam – delo v nastajanju. /.../ Tozadevno je tudi dnevnik, ki se stalno ne popravlja, v iskanju končne forme, poslednje resnice, največje mogoče sorodnosti z izgubljenim modelom – mrtev, kot življenje, ki se ne živi*« (Pekić 1991: 21).

Kljub dvomom, ki sem jih v teoretičnem delu naloge naperila proti ustreznosti pisateljskih zvrstnih opredelitev svojih lastnih del, lahko Pekiću tokrat pritegnem. V predgovoru je nedvoumen: »... *predlagam, da se tudi ta Dnevnik razume manj kot dokument o piscu, bolj kot roman o njem, neka vrsta romansirane biografije, zgolj tu in tam vsajene v realnost, a od nje pretežno neodvisne, vsaj kolikor o meni ne govori vse resnice, temveč samo del, ki mi je od mojega življenja še danes najbližji, najlepši in najbolj razumljiv, četudi ga ne bi želel ponoviti*« (Pekić 1991: 20). Avtorju prikivavam zato, ker ne le razloči, temveč celo opozarja, da so *Skakavci* zgolj njegov opis lastnega izbora dogodkov; izbora, ki ne bo objektivna resnica, temveč bo objektivna resnica, vsebovana v subjektivni, ki bo vedno potovala proti uravnoteženju ene in druge, njen cilj pa je še daleč. Za resnico se izbere vedno tista verzija, ki človeku najbolj ustreza, zato se z beleženjem, kot smo mu priča v tem romanu, ne pride do popolne resnice o nas, trdi Pekić (1991: 19), ampak na srečo tudi ne do popolne laži: »*Mi smo skupek več osebnosti, ki se, medtem, neprestano menjajo, množijo ali ena drugi zoperstavljajo. Njihovo sočasno prikazovanje bi bil književno nemogoč podvig, čeprav bi dobro služil preučevanju klinične shizofrenije. Pristranskosti selekcije dodajmo še to, čemur evfemistično rečemo osebno videnje stvari, a kar je pogosto samo sinonim za preoblikovanje resnice o njih, pa bomo dobili približno sliko o avtentičnosti sveta, s katerim se dnevnik ukvarja, in o resnicoljubnosti njegovega pisca.*«

Več kot očitno je, da se v *Skakavcih* avtor navezuje na resnične dogodke in resnične osebe, a mehanizem fikcijske pogodbe deluje, česar se zaveda tudi Pekić (1991: 14): »*V primeru nepopolnega dnevnika, kot je ta, tak preiskovalni postopek ni dovolj, ker bralec ne pozna izključenih delov, pa ne ve, priznanju katerih resnic sem se izognil. Preostane mu le, da ugiba na osnovi slike, ki si jo je o meni na podlagi vključenih delov ustvaril.*« Ko avtor tako resnicoljubno nagovori bralca, slednji nima druge izbire, kot da se običajnemu tehtanju resničnega in neresničnega v literarnem delu, ki se ga loteva, vda v prid literature. Pekić vendar poudarja, da ne operira več s fakti, temveč z idejami, kar je nemara najbolj domiselna in nepretenciozna definicija avtobiografskega romana doslej.

Konstrukcija subjekta

Godine koje su pojeli skakavci je avtobiografski roman, ki ne pobegne svojemu počelu – gradnji subjekta oz. identitete. Pekić (prav tam) v predgovoru dodaja, da je njegov cilj med drugim: » ... da se bo v načinu izkopavanja, arheološki tehniki, lahko zazrlo tisto, čemur se izogibam biti, kot tudi to, kar o tem predpostavljam, pa bo na ta način morda možno izvedeti, kaj sem resnično bil.« V začetku romana je, če odmislimo avtorjev predgovor, junakova identiteta na videz nepomembna ali tuja⁹².

(Narod, medtem, o meni ne ve nič. A glej, aretira me. Ampak on je neobveščen o tem, da se tudi jaz zanj borim, da tudi v njegovem imenu negujem neke zahteve, pa jaz to, vsemu navkljub, počnem. Simetrija je popolna. Kolikor sem jaz vedel o narodu, toliko je vedel on o meni; kolikor sem ga jaz zastopal, toliko je on hotel mojo aretacijo.) (Pekić 1991: 43).

A to se v nadaljevanju romana postopoma stopnjuje, saj avtor vse bolj poudarja svoj obstoj. Več kot ima zaporniških izkušenj, bolj glasen je njegov jaz (najpogosteje se to vidi v uporabi svojilnih zaimkov, ki jih avtor v romanu označi s kurzivo in jim tako doda poudarek).

Knojevec me je odpeljal v nadstropje nižje od pisarne *mojega* preiskovalca. Že sem ga, torej, začel klicati *moj* in v neprijetni negotovosti, koga bom srečal, njegovo odsotnost čutim kot izgubo. /.../ Bil je užaljen do dna srca. Po njegovem mnenju očitno oba nisva mogla biti Črnogorca. Pa saj tudi nisva bila. On je bil *cel*, jaz samo *pol*. On tega očitno ni vedel. Če bi, me zagotovo ne bi udaril, ali pa bi udarec, kot tudi žalitev, bila pol slabša (Pekić 1991: 172–173).

Zdaj, ko je vse gotovo, sem spet miren. Ni še pravega olajšanja, tistega, ki bo prišlo šele po obsodbi, najprej so tu še mnoge negotovosti, med njimi tista najusodnejša, ki se ne tiče moje usode, temveč odgovora na vprašanje *kdo sem, kakšen človek sploh sem ...* (Pekić 1991: 53).

V analizi avtobiografskega diskurza v obravnavanem romanu sem kot najočitnejši znak konstrukcije subjekta opazila proces, ki ga Juvan, kot sem zapisala v teoretičnem delu, razdeli na model iz treh stopenj. Za Pekića je tipična druga stopnja modela, ki sledi tisti, v kateri bralec v procesu branja že ve, da sta protagonist in avtor identična in da torej avtor piše o svojem življenju. Pekić to v *Skakavcih* nadgradi s tako manipulacijo pripovedi, v kateri se jaz podvoji in iz spoznanj sedanjosti analizira dogodke iz preteklosti. Dejanja svojega

⁹² »... med tistim, kar se je zares zgodilo, in tistim, kar mislimo, da se je zgodilo, vsa sorodnost izginja in svoj dnevnik beremo, kakor da je – tuj. (Kar, če smo odkriti, tudi je. To je dnevnik naših bivših življenj, a vsako potrošeno življenje je, na nek način – tuje. Naše je edino, pa še to delno, tisto, ki teče.)« (Pekić 1991: 15).

preteklega jaza osmišlja iz perspektive pripovedovalca in je v stalnem dialogu z njim. Šele ko bralec to razume, lahko predočeno pripoved docela razume in se prepusti avtorjevi igri.

Jaz sem ga, z osornostjo osemnajstletnika /.../ vprašal, s čim se je pravzaprav ukvarjala ta mračna policija Kraljevine Jugoslavije? Z zaščito obstoječih zakonov in preganjanjem komunistov, ki jih programsko niso priznavali, ali s preganjanjem zakonov, a zaščito komunistov? Vprašanje je bilo takole na oko neumno, ampak očetje so se na njih navadili (redkeje na pametne odgovore) (Pekić 1991: 97).

Sedanjosti sta v romanu torej dve, pri čemer je ob pozornem branju jasno, kdaj pripovedovalec časovno perspektivo menja. Avtor to navadno označi bodisi s časovnim prislovom bodisi tako, da se perspektiva spremeni, ko avtor uvede oklepaje.

Absolutno mi je žal, da nisem Anglež ali Američan. /.../ (Ni mi več tako žal, zdaj mi je žal, da nisem v svoji državi, kakršnakoli ta že je, iz česar se vidi, da nisem nikoli zadovoljen.) (Pekić 1991: 50).

Tudi tukaj se rezultat menjave časovne perspektive kaže kot razvoj oz. odraščanje subjekta, napredek v njegovi vednosti, ki je 'mlademu' subjektu (še) neznan in nedostopna. Skozi pripoved se šele s temi postopki junak formira v pravi subjekt oz. subjektivira. Pogosto se avtobiografski diskurz proizvaja tudi z nenadnim skokom v prihodnost, ki je tačas avtorjeva sedanjost, s čimer sedanji jaz v izrekanju oblikuje prihodnjega (tretja faza avtobiografskega modela po Juvanu).

Dialoga, s katerim bom kasneje polnil svoje drame, ki me bo v nekem obdobju hranil, takrat nisem povsem razumel (Pekić 1991: 156).

Preskakujem najine pogovore, ki so včasih dobivali /.../ forme mojih zrelih dram, prihajam do hladnega, mračnega jutra, za mene vseeno svetlega in toplega, saj sem izvedel, da kot po pravilu čez dan ni zaslišanj. Kmalu zatem bom izvedel, da ima vsako pravilo izjeme in da človek ne trpi zaradi pravil, temveč zaradi izjem. V mojem primeru so bile celo tri. Ta dan sem bil trikrat odpeljan k preiskovalcu (Pekić 1991: 159–160).

Spomin in spominjanje

Raba in poudarjanje lastnih individualnih spominov v literaturi se preko pisanja oz. avtobiografskega diskurza materializira v zgodovinski, kulturni, do neke mere kolektivni spomin nekega časa in kraja.

Dober del našega spomina je živi pesek, skozi katerega, brez vidnih sledov, tone večina življenjskih vtisov. Nekje na dnu te globoke jame se zadržujejo in gnijejo, a mi, razen izjemoma in mimo volje, nimamo možnosti, da do njih dostopamo. Morda smo zaradi njih taki, kakršni smo, ampak mi tega ne vemo zagotovo, niti ne bomo nikoli izvedeli. Samo neznatni del spomina se obnaša kot vosek, čuvajoč odtise življenja (Pekić 1991: 87).

Prav avtobiografski roman je že od nekdaj odličen primer tega, da se z individualno izkušnjo pisca poistoveti tudi bralec, ki je ob koncu branja tudi sam raztegnil meje svojega izkušnjskega horizonta. Ni težko razumeti, da (domnevno) resnična izkušnja avtorja (Pekić eksplicitno poudarja, da piše dnevnik) bralca še močnejše pripne na zgodbo in potencira moč njegovega sočutja in doživljanja.

Evo, vse to me je pripeljalo do tega *organiziranega spominjanja*, a slednje je medtem izzvalo neorganizirana, spontana, včasih tudi nezaželeno. Vse pogosteje se mi je dogajalo, da mi je brez očitnega razloga iz spomina izskočila zabrisana ali jasna slika zaporniškega življenja, brez očitne zveze med eno in drugo, brez izvora v širši zgodbi ali z izvorom v neki drugi, nepoznani, kakor *snap shot* utrujenega zaporniškega snemalca, ki je bil, kjer sem jaz bil, doživel, kar sem doživel jaz, a vse to, v nasprotovanje moji lenobi, fotografiral na celuloidnem traku spomina, na tistem njegovem delu, kjer se večno predomišlja med voskom in živim peskom. Vnašal sem v *Dnevnik* ter *utvare*, kakor so se mi kdaj prikazovale ... (Pekić 1991: 93).

Avtor se na več mestih nanaša na dnevnik, ki ga je pisal (iz katerega je nastal ndr. ta roman), omenja predvsem, da se noče zanašati na njegove strani, temveč predvsem na lasten spomin, češ da je v njem zagotovo ostalo vse tisto, kar je vredno pomnjenja.

Ne bom odpiral *Dnevnika*. Kar ni v meni – sploh ni. Naslonil se bom na spomine, ki mi nič ne govorijo o tem, da so bili dnevi pred aretacijo kakorkoli težji kot tisti pred njimi (Pekić 1991: 198).

Vsekakor pa lahko zatrdim, da se skozi fikcijski prostor avtobiografskega diskurza Pekić zateka k pisanju kot tistemu, ki ga bo njegovo spominjanje umestilo kot avtorja –

subjekt v literarno polje in kot nosilca družbene funkcije tudi v zgodovino. Pekić na to ponekod opozarja tudi z eksplicitno željo, da se nek dogodek ali osebo pomni. Pisec s tem vzpostavlja subjektivni odnos do zgodovine in jo odgovorno komentira ter postaja vse bolj nosilec kulturnega spomina in identitete, četudi poudarja, da v *Skakavcih* ne sodi o nikomer in o ničemer: »Ne o svoji mladostni dejavnosti, ne o tistih, ki so v skladu s svojimi idejami pomagali, da ji je bilo težje, kot bi ji bilo v normalnih okoliščinah. V teh knjigah se enostavno – spominjam. In kot sem rekel, ne zmerom brezhibno« (Roganović 1989: 508).

Ime mu je bilo Branko Omorac – preko navade teh spominov ga beležim s polnim imenom, ker želim, da se ga pomni – in bil je kovinski delavec, prvi in zadnji, ki sem ga v življenju spoznal (Pekić 1991: 150).

Med drugim ni mogoče spregledati romanesknega motiva nalivnega peresa, ki ga junaku *Skakavcev* odvzamejo ob vstopu v zapor in potem, ko leta kasneje zapor zapušča, nikoli ne vrnejo; interpretacija napeljuje na možno politično kastracijo pisatelja, nasprotnika režima. Navsezadnje v predgovoru sam trdi, da je pisanje način, da ne pozablja, a: »Spominjanje je pravzaprav tukaj zato, da zgodbo menja« (Pekić 1991: 22).

-Tega ne boste potrebovali.- Reče mlajši. -Kaj pa bom potreboval?- Odgovora ne dobim. Nič, razen – spomina. To bi mi moral reči agent. Kaj bom potreboval?- to vprašam jaz. Spomin- naj odgovori agent. Dialog bi takrat bil pravi. Definitiven (Pekić 1991: 46).

Neumno ponavljam, da sem ga imel, da ga pričakujem nazaj in da bom uporabil vse potrebne ukrepe, da ga dobim. Ne kažem namena, da se brez njega spravim od tu. To nalivno pero je zdaj moj *raison d'être*. Kaj mi pomeni svoboda brez nalivnega peresa? Kaj mi pomeni življenje brez nalivnega peresa? (Pekić 1991: 47).

Ironija

Ironija je pri Pekiću vseprisoten pojav in je eden najmočnejših temeljev njegovega odličnega sloga. Avtor jo vpelje predvsem na mestih, kjer je absurdnost tragične ali boleče situacije že tako velika, da bi se junak lahko vdal malodušju, bodočemu propadu. Tega (k bralčevi sreči) ne stori, temveč raje kaj ciničnega pripomni, s čimer dodatno opozori na obupno tragikomičnost tedanjega življenja v komunističnem režimu, kjer je vsaka komunikacija z oblastjo vnaprej obsojena na neuspeh.

No, če bomo pošteni, je v taki situaciji beg edini *pravi* odpor. Ni zares dostojanstvena pritožba na grobo obnašanje agentov ali vljudna zahteva, da se na vas, medtem ko vam nogo *slučajno* lomijo s škornji, obračajo z 'vi' ... (Pekić 1991: 76).

-Je to vohunska organizacija?- -Ni.- Je nosila poročila drugi strani?- -To ni bila nobena druga stran. Bila je to naša (a morda tudi *vaša*) stran s tiste strani.- -Povezana z neko obveščevalno službo.- -Tega ne vem. Ampak je verjetno. (Najverjetneje z *vašo*.)- -In kakšna organizacija je povezana z vohuni?- -Vohunska.- -In njen član vohun? Ti si, po tej logiki, vohun. Špicelj!- /.../ - Zabeležite. Ampak, pravim, tudi če je bila vohunska, ne pomeni, da je moral biti vsak njen član vohun.- Zdaj mislim, da bi moral dodati, da tudi vsak član opere ni pevec. Ampak bolje, da nisem. Odgovoril bi mi, da res ni, a da, karkoli že počne, pomaga petju. Ali bi me preprosto mahnil po zobeh. Argument je ostal za enega mojih romanov (Pekić 1991: 239).

Ironija je v službi distanciranja od emocionalnega in osebnega v avtorjevem alter egu, pri čemer bi se bilo na mestu vprašati, ali počne avtor to primarno zaradi sebe ali zgolj zaradi bralca. V izogib patetiki in sentimentalizmu se pripovedovalec poslužuje skeptičnega, humornega tona: *»včasih celo do frivolnosti lahkotnega, ikonoklastičnega /.../ Ta postopek ima za posledico, da se cela tema izpodrine iz ezoterične domene čiste tragedije in na dragocen način depatetizira, ampak da s tem njen pomen nikakor ni zmanjšan ali, daleč od tega, narejen za prostaškega«* (Janković 1991: 10).

Tista prava, *napačna* napaka. Vzemimo, da je. Pa kaj? Ona je tako tudi hotela. Ona je *hotela biti* napaka. *Kot napaka se je planirala, kot napaka izvajala, kot napaka v prihodnost vračunala. Planirala se je zaradi napake, zaradi nje izvajala, z njo se je računalo za jutri.* In edina napaka je tukaj misliti, da je to – napaka (Pekić 1991: 62).

Je avtor pripovedovalec in protagonist?

Pripovedujoči jaz v romanu *Godine koje su pojeli skakavci* predvidljivo zavzame pozicijo prvoosebnega pripovedovalca, v zelo redkih primerih pa govori o sebi v tretji osebi ali celo v drugi. Pripovedovalec je v izbranem avtobiografskem romanu eksplicitno identičen avtorju in torej bolj ali manj neposredno izraža avtorjevo doživljanje preteklosti, kar Pekić sprti pojasnjuje tudi z metabesedilnimi intervencijami. S prvoosebno, personalno pripovedjo se kaže telesna prisotnost pripovedovalca v tekstu, ki jasno vodi k občutku enosti doživetja in pripovedovanja, uspešno pa tako skozi subjektivnost, ki se pri Pekiću kaže predvsem z uporabo sredstev ironije, tudi v bralcu zbuja emocionalni odziv.

Avtor teh vrstic je imel redko srečo – ki je v drugih stvareh, pri katerih je hitel, ni imel – da pride v zapor prej, kot je bil zgrajen CZ, Centralni zapor, napredna posledica izkušnje iz nazadnjaških buržoaznih zaporov. Odpeljan je bil na Obiličev venec ... /.../ A to je v več primerih vplivalo na zgodbo, ki jo pripovedujem. In to pretežno v mojo korist. Kakor bi, prepričan sem, prisotnost polkovnika Steinbrecherja iz mojega romana *Kako upokojiti vampira* znatno doprinesla k inovacijam zbora iz 1946 (Pekić 1991: 106-107).

Pekićevemu pripovedovalcu je treba pripisati personalno pripoved, jaz pa bi se tozadevno rada dotaknila tudi empirične vsevednosti pripovedovalca v dokumentarni literaturi. Pekićev pripovedovalec je tisti, ki v pozni zrelosti svojega življenja, zdaj toliko izkušenejši, pripoveduje o dogodkih iz preteklosti in bralca v zgodbo zapleta z menjavo fokalizacijske perspektive oz. prepletanjem obeh sodobnosti, tiste zaporniške in tiste v času pisanja romana. Na ta način učinkovito, tudi z uvajanjem znakov za oklepaj ali včasih kurzivo, veže med seboj doživljanje naivnega (a nikakor otroškega ali še manj otročjega) junaka iz mladosti in izkušenega junaka starca, ki se je iz mladeniča razvil⁹³, s čimer je istovetenje med avtorjem in junakom (ter pripovedovalcem) še toliko bolj utrjeno. Prav avtobiografski elementi v zgodbi so tisti, ki Pekiću pot od avtorja do pripovedovalca in junaka sploh omogočijo. *»Prav avtobiografski elementi nam omogočajo, da se skozi svet pripovedi gibamo in postopamo na način, ki ga avtor od nas implicitno pričakuje – da avtorja pripeljemo v pozicijo lastnega književnega junaka!«* (Đorđević 1998: 447-448).

To, da nisem siguren, kje je resnica, je zato, ker sta v tem rokopisu v konfliktu dve osebnosti: ena, ki je v noči med 6. in 7. novembrom aretirana, in druga, ki o tej aretaciji pripoveduje, deli sočutje z zapornikom, a mu prav vsega tudi ne verjame. Karakter zapornika prezira in sovraži Razum pripovedovalca, Razum pripovedovalca pa je sumničav do karakterja zapornika in se mu na skrivaj roga (Pekić 1991: 41).

Pripovedovalec ime glavnega lika, pripovedovanega jaza, pozna, četudi ga tekom pripovedi omeni zgolj enkrat (v drugem in tretjem delu *Skakavcev* na več mestih, predvsem v dokumentarnih pasusih, vezanih na sodne listine). Tudi to je za pozornega bralca dovolj, da dobi potrditev za svoje domneve ob Pekićevih stilističnih namigih. Uporaba inicialk je v *Skakavcih* rezervirana za Pekićeve soobtožene in znance, seveda, iz razlogov diskretnosti, četudi bi jih ob raziskovanju Pekićevega celotnega (avtobiografskega) opusa in pregleda starih sodnih zapisnikov bralec nemara razvozlal.

⁹³ *»... od mladostnega zanosa in kljubovanja preko s humorjem skrite grenkobe do tolerantne in vedre modrosti«* (Janković 1991: 10).

-Logično. Če poznam sovražnika Borislava Pekića, poznam tudi vse njegove možnosti, torej vse oblike in načine njegovih sovražnih dejavnosti. In ni mogoče, da bi se naknadno ugotovilo, da Borislav Pekić ni sovražnik.- -Čeprav tudi zares ne bi bil?- -Niste bili?- -Seveda, da sem bil!- - Potem me ne gnjavite s predpostavkami, ki niso stvar narave predmeta, torej vaše narave.- (Pekić 1991: 203).

M. F. ni sedel tukaj po naravni logiki stvari. Po tej logiki je bilo njegovo mesto v prvih klopeh. Ampak tam so sedeli izključno komunisti, s par pišlarji, katerih roke so bile vedno v zraku (Pekić 1991: 322).

Odveč je ponavljati, da je zavedanje, da avtor s svojim junakom (lahko) manipulira in ga izrablja za prikaz svojega odnosa do resničnosti (ideološki jaz) – čemu bi sicer pisal avtobiografski roman z zaporniško temo? – nujno. Celo več, kot sem pojasnila, Pekić ves čas opozarja, da je za svoj avtobiografski roman sam opravil subjektiven izbor in prikaz dogodkov.

Najprej sem mislil, da na to temo pišem avtobiografski roman. To bi omogočilo prisotnost več pogledov. Iz različnih zornih kotov izgleda slika drugače. Zdi se, da se dobi polnejšo predstavo o realnosti. A izključuje se emotiven moment, ki izziva sumničavost. Obupal sem. Prednosti so se mi zdele manjše od pomanjkljivosti. In nevarnejše. Svoboda, ki bi jo imel v romanu, je pretirana za ta namen. Vsaka zveza z mano bi bila hitro izgubljena. Vsa tuja izkustva bi se skupaj z lekturo uvlekla v tekst. Ustvaril bi se konfuzen hibrid osebnega in neosebnega, stvarnega in mogočega, naravnega in umetniškega. Drži, da roman omogoča multilateralnost pogleda. Ampak kaj naj z njo? Čemu biti objektivni? /.../ Jaz sem, preprosto, človek, ki je imel s policijo v različnih časih nekatere izkušnje, in zdaj to deli. To je ohlajena izpoved, ni dnevnik, temveč prej razmišljanje o njem. /.../ Kot je rečeno že v predgovoru, spomini že posredujejo dvojno perspektivo: spominjanja iz 1948–49 in njihov komentar iz let po 1980 (Pekić 1991: 194).

Ker gre navsezadnje za avtobiografski žanr, Pekićevega junaka iz *Skakavcev* na krogli J. Sozina uvrščam v del poloble, ki ji vlada izstopajoče individualno (avtorsko), in je diametralno nasprotje značilnega, tipičnega, objektivnega, saj razmeroma verodostojno opisuje avtorjeve izkušnje, junak je tudi izrazito personificiran. Kljub temu pa je opazna težnja junakovega razvoja iz individualnega proti tipičnemu, predvsem v dolgih Pekićevih odstavkih esejistično-znanstvenih razglabljanj. Nadalje gre v zvezi z kroglo J. Sozina Pekićevega junaka umestiti kar najbližje središču krogle, daleč stran od površine, saj so

avtorjeva prisotnost in njegove intervencije v romanu o *skakavcih* izstopajoče in jasne že od predgovora naprej, tudi v glavnem tekstu pa nikakor ne potihnejo.

Pekičev pripovedovalec, obenem subjekt in objekt avtorjeve pripovedi, torej ni pretirana zagonetka, temveč šolski primer zelo subjektivne avtobiografske proze, ki pa je zaradi svoje subjektivnosti – ali raje: individualnosti – toliko bolj kvalitetna. Njena kvaliteta se kaže predvsem skozi avtorjev nezmotljiv, dramaturško natančen občutek za situacijsko in besedno komiko in ironijo, ki je adut, ki Pekičevo odkrito subjektivno avtofikcijo venomer oddaljuje od očitkov o patetičnosti ali slogovni nedovršenosti. Upam si celo trditi, da gre za enega najbolj zabavnih in domišljenih zaporniških romanov politično preganjanega intelektualca na področju bivše Jugoslavije.

Igor Torkar: UMIRANJE NA OBROKE (1984)

Umiranje na obroke je Torkarjevo najbolj znano delo, ki je v kar šestih ponatisih izšlo v 30.000 izvodih. Avtor je z njim sprožil velik medijski odziv, saj je javno razkril inscenirane dachauske procese, s čimer je pokazal precejšen politični angažma. Navsezadnje je šlo za Torkarjevo osebno izkušnjo, saj je bil kot bivši taboriščnik, intelektualec, tudi sam po krivici obsojen in zaprt štiri leta, odvzem državljskih pravic, prepoved objave in družbena izolacija pa so ga spremljali še mnogo let zatem.

Zaradi specifičnega političnega ozračja je šele tretja izdaja knjige lahko vsebovala tudi avtorjevo anketo o lageraških procesih med leti 1948–52, ki so bili le kopija stalinističnega vzorca. Odgovori takratnega slovenskega kulturnega in javnega življa kažejo, da ta trditev drži. Šele zadnjo izdajo leta 1996 je avtor lahko dopolnil s pomembnimi dokumentarnimi pojasnili: uradni zapisnik njegovega zaslišanja pred komisijo Državnega zbora Slovenije, njegovo pričevanje in analiza dachauskih procesov, izjave o *Umiranju na obroke* A. Hienga, C. Zlobca, V. Kavčiča, D. Poniža, M. Kmecla, Ž. Petana, J. Šifrerja, H. Glušič in lageraškega sotrpina V. Kopača.

Torkar je, kot navaja, knjigo pisal od februarja 1981 do decembra 1983. Namesto uvodnih besed je začel s pismoma. Najprej tistim, ki ga je leta 1970 Matej Bor poslal Društvu slovenskih pisateljev. Nato pismom iz leta 1983, ki ga je Bor napisal Torkarju. V obeh si Bor prizadeva predvsem za družbeno in pravno rehabilitacijo nedolžnih obsojencev v montiranih dachauskih procesih, pri čemer igra pomembno vlogo tudi Torkarjevo pričevanje v obliki obravnavanega literarnega dela. Nadalje razdeli Torkar svoje delo na slabih dvajset poglavij, vsako od njih pa nosi naslov v formi *x ali x*, denimo Srečanje z idejo ali zorenje, Vojna ali

predrzni junak, Svoboda ali prve sreče z napako, Preiskovalni zapor ali duševne megle, Pogojna svoboda ali zlobna osamljenost, Na pol rehabilitiran junak ali zmedena užaljenost itn. Med besedilo je redno in brez posebnega reda vstavljeno tudi veliko število skic, letakov, fotografij, portretov in časnikarskih novic, ki predvsem ilustrirajo in potrjujejo v literarnem delu omenjene informacije. Zadnjih 60 strani knjige, fizično ločenih od glavne zgodbe, polnijo v uvodu omenjena dokumentarna pojasnila, ki takisto pričajo o kredibilnosti faktografskega v tem umetniškem delu.

Dokumentacija časa ali čista literatura?

Ne gre spregledati, da sta se naslova prvih dveh izdaj tega Torkarjevega literarnega dela izrecno glasila: *Umiranje na obroke: roman*. Avtorju (ali uredniku⁹⁴) se je zdela takrat poudarjena zvrstna oznaka politično spornega dela očitno dovolj pomembna, da sta jo zapisala že na naslovnico. Ostale izdaje tega neposrednega fikcijskega signala ne nosijo na naslovnici, večkrat pa nanj jasno namignejo v sami zgodbi.

Tovrstna opozorila so v delu, kot je Torkarjevo *Umiranje*, seveda na mestu. Četudi je jasno, da gre za avtobiografski zapis, se izbrano delo vseh 460 strani spretno giblje po ozki meji med dokumentarnim in literarnim. O dokumentarni in celo pričevanjski naravi dela bržčas sodijo že omenjene kopije pričevanj, sodnih zapisnikov, razna pisma, vloženi dnevniški zapisi. Sploh je za dokumentarno literaturo ključna ta povezava s statusom resničnosti preko dokaznega materiala. Zadravec (1992: 159) strogo oriše: »*Estetska naloga dokumenta v Umiranju je organsko-zgodovinsko podstaviti Gabrov – Rasov – Pločevinarjev roman in roman o usmrčenih ter neposredno, v uradni obliki pokazati zmaličenost socialistične ideje, z obliko jezikovno hladnega politiziranega pravdoreka izpričati, kako sta se strah pred sovražnikom in laž zažrla v sam začetek jugoslovanskega socializma*«.

Vrhovno sodišče LRS v Ljubljani Kz 375/49-2 SODBA V IMENU LJUDSTVA Vrhovno sodišče LRS v Ljubljani je na seji ... o d l o č i l o Sodba sodišča prve stopnje se v izreku kazni tako spremeni, da se obtožencu Fakin Borisu kazen odvzema prostosti s prisilnim delom z v i š a na 12 (dvanajst) let ... Ljubljana, dne 16. 11. 1949 Zapisnikar: Podpis Predsednik senata: Podpis (Torkar 1996: 204).

Inženir Brano Diehl, član Komunistične partije Slovenije že pred vojno, več let zaprt, šifrirano zapisuje v svoj dnevnik: V Dachau sem prišel iz begunskih zaporov septembra 1941. V taborišču

⁹⁴ Pri prvih treh izdajah Cankarjeve založbe je kot urednik sodeloval Tone Pavček.

sem našel le peščico članov Komunistične partije Jugoslavije. /.../ Zaradi naraščajočega lagerskega terorja in števila ovaduhov pa čas za ustanovitev in delo ilegalne partijske organizacije še ni dozorel (Torkar 1996: 113–114).

Fotografije, članki in preostal medijski material, ki ga Torkar v delo vključi, delujejo kot logični objektivni dokazi politične slike. Kar se tiče dnevne periodike, gre predvsem za časopise *Jutro*, *Slovenski poročevalec*, *Delo*, *Slovenec*. Točna datacija in suhoparen poročevalski jezik prekinjajo literarno umetnejši slog pripovedi, predvsem pa lomijo linearen pripovedni tok.

V liberalskem JUTRU oče Fran bere: »Komanda divizijske oblasti je 6. aprila 1941 dopoldne objavila: Davi ob štirih zjutraj so nemški fašisti napadli našo državo.« * »Ni več strank med nami. Ustanovljen je Narodni svet za Slovenijo.* /.../ Oče Fran bere v klerikalnem SLOVENCU: »Nemčija napadla našo državo brez vojne napovedi, kljub temu, da je naša država hotela ostati nevtralna. Amerika obljublja takojšnjo pomoč našemu hrabremu narodu.«* (Torkar 1996: 60–61).

Podobno pripoved motijo denimo vključena leksikonska gesla, ki so le mimogrede omenjena, nosijo pa posebno simbolno težo za junaka.

Leksikon Cankarjeve založbe: IMPOTENCA (lat.) umska in telesna nemoč, zlasti moška spolna nezmožnost. Pridevnik: impotenten (Torkar 1996: 329).

Kljub neizmerni moralni teži dokumentiranega materiala v *Umiranju na obroke* pa svoje doda tudi literarno umetniška raba teh motivov, ki se kaže predvsem na ravni oblikovanja forme izbranega avtobiografskega romana. Drži že, da je tako za avtobiografski roman kot za dokumentarno literaturo vedno tipičen avtorjev poseg v zgodbo, ki se kaže že v subjektivnem izboru dogodkov, ki bodo opisani. A Torkar gre v tem smislu še korak dlje, s čimer ciljamo na njegovo posebno jezikovno igro. Oblikovanje besedila, predvsem zamike teksta v desno, spretno uporablja za fiksijske signale, ki nakazujejo pomembno spremembo pripovedne perspektive, a več o tem v naslednjem poglavju. Enaki zamiki hkrati pogosto nakazujejo tudi že spremembo literarne zvrsti, ki ji bo bralec priča.

V praksi to pomeni, da bo bralec sledil na eni strani junakovemu notranjemu monologu ali mestoma tudi modernističnemu toku zavesti, na naslednji strani bo bral vloženo pismo enega od Torkarjevih sojetnikov, tri strani kasneje bo priča razlagi sodnega akta ali novinarskemu poročilu, še pred koncem poglavja pa dialogu med dvema protagonistoma, ki

bo tudi formalno oblikovan kot besedilo dramske igre, s pripadajočimi didaskalijami in scensko postavitvijo. Torkar se z bralcem poigrava celo tako, da mu nakloni Odmor za bralca. (in Konec odmora za bralca.) in sebi Odmor za pisatelja.

Prvi prizor. Ras: Gestapovec Pevkar, si prebral izrezke iz SLOVENSKEGA POROČEVALCA?
Gaber: Lahko ste jih natisnili v svoji tiskarni. Ras (kriči): A kar psoval bi, da smo ponarejevalci?
To mi boš plačal posebej! Si prebral, kako te na procesu obremenjujejo tvoji zločinski kolegi?
Gaber: Ubogi fantje. Zahtevam soočenje! Soočenje z vsemi! /.../ Drugi prizor. Humanist s črnimi očali: Jutri vas bomo priključili dachauskemu procesu. Gaber: Izpolnili mi boste srčno željo (Torkar 1996: 189).

Torkarjeva tovrstna metafizijska igra je seveda zelo premišljena in učinkovita. Zmedenih bralcev, ki si tovrstne zvrstne zmešnjave sprva ne znajo dobro razložiti, ne pusti brez refleksije o svojem početju, ki se odvija kar v debati med pisateljem in njegovim glavnim junakom. Pripovedovalec namreč trdi, da ne piše svojega življenjepisa, temveč »*življenjepisa junaka našega časa*«, torej nas vseh. Bralec je priča junakovemu in pripovedovalčevemu prepiru o zvrstnem vprašanju.

Pišeš spomine starčka? Ne. Dokumentacijo našega herojskega časa? Ne! Čisto literaturo? Tudi ne! Kaj pa potem? Tripramensko kito spominov, dokumentov in literature. Spomin je pozabljen, pa tudi hudoben prijatelj! Vem. Kupi dokumentov se lahko sesujejo nate in pod goro papirja ustvarjalna fantazija samo še hlipa in opiše gola dejstva – vónja določenega časa pa ne! Res je, prekleto! Iz jeter mi večkrat privrejo kletev, malodušje, občutek jalovosti in obup, kot pa smehljaj ustvarjalne zmage v boju z domišljavimi dokumenti. In takrat misliš, da pišeš čisto literaturo, čeprav sam ne veš, kaj je umetniška stvaritev. Ne vem. Kvečjemu kdaj pa kdaj – občutim. Vem pa, da ste očitvidci umetniškimi stvaritvam visoke ovire! Domišljavi odvetniki vsak svojega osebnega doživetja, odvetniki sfriziranih dejstev (Torkar 1996: 78–79).

Tako so med branjem avtorjeve namere zvrstne sinkretičnosti dela položene pred bralca, ki odtlej, seznanjen z novimi okoliščinami, lažje celostno dojame literarno stvaritev, ki je pred njim. Očitno postane, da je prav forma (avtobiografskega) romana tista, ki avtorju omogoča največ svobode in najbolj natančen oris zaporniških izkušenj, predvsem pa subtilno ovekovečenje utesnjenosti po odhodu iz ječe, ko se njegovo življenje spremeni v še večjo bitko, tokrat bolj s samim seboj kot z oblastjo.

Pripovedovalec se na več mestih sprašuje, kako naj piše o tolikšnem trpljenju in zločinskem nasilju. Cinizem se mu ne zdi prava pot, tudi »analitska skalpel mrzle pameti ne«,

prava pot bo »s pomočjo spomina in fantazije«. Pri tem se drži Schillerjevih besed, v katerih lahko najdemo odločitev za literaturo in proti dokumentarnosti: »*Pisatelj ne more uporabiti niti ene sestavine resničnosti – takšne, na kakršno naleti. Pisateljevo delo mora biti v vseh svojih sestavinah prepojeno z razvidno idejo, če naj bo, kot umetniška celota, resnično. Pisatelj se mora proti dokumentarističnemu naturalizmu v umetnosti boriti odkrito in pošteno*« (Torkar 1996: 109). Taka zvrstna premišljenost pa je tudi ena največjih kvalitete tega romana in pomemben dejavnik v avtobiografskem diskurzu.

Konstrukcija subjekta

Preseneča izstopajoča lastnost Torkarjevega *Umiranja*, da v tem avtobiografskem romanu pride prej do razgradnje, kot do izgradnje močnega subjekta. V romanu se to kaže tako, da Gabra, ki je glavni subjekt (ali vsaj njegova verzija), spremljamo od mladosti skozi odraščanje in do pozne odrasle dobe. Gaber (Martin Pevkar) je sprva živahen in močan fant, veselje in ponos očeta in tete Jere (ljubkovalno ga kličeta Icek). Ničesar se ne boji, s prijateljem Boksmitom⁹⁵ se preganja po Rožni dolini in tekmuje za prvenstvo nad vodenjem njune otroške klape.

Pri mizi sedita oče Fran in njegov sedemletni sin Martin. Za sedem let kar velik, lepo raščen svetlolasec. Svetla tudi polt. Svetel obraz in svetel smeh, ki ga Martin prižiga s celim obrazom. Tudi oči svetlo modre. Skratka, svetel fantek, kot da ga pri krstu niso pomočili s krstno vodo, ampak so celega povaljali v peroksidu (Torkar 1996: 10).

Kasneje ga spremljamo kot poslušnega, celo nerazsodnega partijca (odtod partizansko ime Gaber), ki mu izpolnitev nobene naloge ni odveč, želja po dokazovanju in vera v svoj prav ga privedeta celo do umora političnega nasprotnika. Gaber je kot funkcionar Partije zasedel pomembno delovno mesto direktorja Generalne direkcije kemične industrije, s partnerico Dano in sinom Markom je živel pri očetu. Čas v partizanih je za Gabra vrhunec njegovih uspehov, seveda le do dachauskih procesov, v tem obdobju bralec spremlja manifestacijo subjektive moči. Ta se kaže tudi skozi junakove dialoge s pripovedovalcem, njegov vpliv na sam potek pripovedne linije. Kar pa ne pomeni, da je Gaber neobčutljiv za identitetna vprašanja, v tem smislu je tipičen junak avtobiografskega romana.

⁹⁵ V tem liku, ki spremlja glavnega junaka skozi cel roman, je Torkar upodobil dolgoletnega prijatelja Vitomila Zupana.

Sem še pokončen? Se krivim? Sem grbast? Sem ljudomrznik? Bedasta vprašanja! Najbrž je vse skupaj – ne vem kaj ... Sta v meni dva Icka? Grem po cesti s torbo ilegalnih letakov. Zagledam policaja. Za hip sklonim glavo in gledam svoje noge. Iz njih se naenkrat razvije dvoje novih nog, obutih v moje čevlje. In že se od mene odlepi drugi Icek, ki s torbo letakov hladnokrvno hiti mimo policaja. Na mestu stoječi Icek vse to opazuje in se potem skrije za vogal. Se mi blede ali kaj? Samo eden ob obeh Ickov je resnični, snovni, otipljivi. Kaj pa drugi? Je samo podvojena slika, zaradi misli, ki jih razburi in razcepi nevarnost v policijski uniformi? /.../ Icek dolgo ni ne videl ne slišal okrog sebe ničesar, razen tovarišev partijcev in ukazov partije (Torkar 1996: 37–38).

S svojo mislijo v začetku poglavja ne želim napeljevati na to, da Gaber ni pravi subjekt – seveda je –, a iz stanja opolnomočenja prehaja vse bolj v stanje končnega propada, ki se kaže v popivanju, rušenju osebnih vezi z najbližjimi, prekrških, ki bi lahko izzvali ponovno pridržanje v zaporu, in nenazadnje živčnim zlomom, ki junaka, tokrat za dva tedna, naslednjič najbrž za še dlje, odreže od sveta. Gaber ni subjekt, ki bi tako, najbrž zadnje opozorilo vzel kot budnico, temveč je v tej fazi le še pol-subjekt, onemogel starec, nesposoben sprejemanja kakršnihkoli odločitev, ki več ne ve, za kaj se je sploh boril.

Imam sina. Iz oči pa mu prek lic polzijo mrzle solze žalosti. Imam sina, a ga vseeno še nimam. Odšla je Dana, odšel je za zmeraj oče, odšel je sin, odhaja Gaber iz Gabra (Torkar 1996: 322).

Torkar večinoma piše v sedanjiku in s spremembo časovne perspektive ne operira tako pogosto, kot je to tipično za avtobiografski roman. Razlike se jasno kažejo v primerih spremembe pripovedovalca, kjer Gaber kot prvoosebni pripovedovalec pristopa sedanjiško, če pa je pripovedovalec konkretno pisatelj (nemalokrat z imenom in priimkom Igor Torkar) ali pa je pripovedovalec vseveden tretjeosebni, postopata tudi z zgodovinske perspektive, torej z rabo preteklika. V knjigi se to pri opazno čustveno manj prizadetem tretjeosebnem pripovedovalcu kaže z oznako letnic (Torkar 1996: 27): *»Ickova in Mitova gimnazijska klapa leta 1932.«* in z njegovim pretežno novinarskim slogom poročanja: *»Šestega aprila 1941 sta fašista Hitler in Mussolini napadla Jugoslavijo. Skorumpirana jugoslovanska vojska je v nekaj dneh sramotno razpadla. /.../ Na tleh domovine je ostalo ljudstvo in komunistična partija, ki od vseh strank edina ni razpadla«* (Torkar 1996: 59). Ko kot pripovedovalec nastopa konkretno pisatelj, so njegove ugotovitve pomenljive za sedanjost in imajo s pogledom na preteklost večjo, občo težo.

Gaber ima prav! Po 'Sporočilu javnosti' je namreč zavladal načrtni molk, ki traja do danes in dopušča trditve, da obsojencem v lagerskih in nekaterih drugih procesih v obdobju 1948 do 1951, še nismo predložili obračunov brez ostanka (Torkar 1991: 222).

Ko torej govorim o Juvanovi stopenjski avtobiografski shemi, v zvezi s Torkarjem ne morem govoriti o najobičajnejši drugi stopnji, temveč o njeni nadgradnji. Ker avtor kot najbolj izrazit postopek avtobiografskega diskurza v tem romanu uporablja predvsem manipuliranje z zvrstnimi spremembami, pogleda starejšega subjekta, ki bi na svojo mlado osebo gledal s pozicije izkušenejšega in jo na tak način tudi komentiral in reflektiral, ne potrebuje tako pogosto. Zato ugotavljam, da sodi *Umiranje na obroke* v tretji sklop avtobiografske literature, ko se poudarek iz samega subjekta (*jaz pišem svoje življenje*) premakne na pisanje (*jaz pišem svoje življenje*), zato dobiva, kot meni Juvan, pisanje »vlogo člena, ki naddoloča preostali sestavini zvrstnega označevalca – avtorjevo sebstvo in življenje«. Identiteta, ki se skozi pripoved vzpostavlja, pa služi bolj literarnemu kot dokumentarnemu dojemanju avtobiografije.

Ironija in dialekt

Ironizacija v smislu upora proti absurdni situaciji, za katero je kriva predvsem in edinole oblast, je v določeni meri prisotna tudi v romanu *Umiranje na obroke*. Torkar s cinizmom ne pretirava, rad pa se ga poslužuje v poudarjanju napačnih političnih odločitev Komunistične partije. Šele ko je Gaber podvržen mučenju in montirani sodni obravnavi, začne počasi sprejemati nepravico, ki je izvršena nad njim prav s strani oblastnikov, ki jim je slepo zaupal. Zato se avtorjev cinizem mestoma preveša v obešenjaški humor, deloma tudi kot poskus distanciranja junaka od pretirane razčustvovanosti in stika z lastno notranjostjo. V takem početju pa Torkar ni dovolj ambiciozen, da bi ironija v tem avtobiografskem romanu nastopala v vlogi odločujoče ali izstopajoče lastnosti.

Ob slovesu rečem: Upam, da boš kmalu partijka. Ne upaj. Zakaj ne? Manjka mi temeljna lastnost za članico partije. Katera? Ne znam misliti s tujo glavo (Torkar 1996: 97).

Kljub temu pa ponudi Torkar tudi v službi ironije oblikovno spremembo, saj v roman vpelje ironijo v obliki drame – politične satire oziroma farse.

Premiera tragične farse PROCES je bila uprizorjena 10. oktobra 1949. Samo za izbrance. V sodni dvorani so lahko bili le najbližji sorodniki igralcev. Glavno vlogo je – brez šepetalca – igral Martin Pevkar - Gaber. Za začetnika kar dobro. V 'teatru' so v četrti vrsti sedeli Pevkarjev oče Fran /.../ Ker je imela tragična farsa naslov PROCES, je povsem jasno, da je bila v prvem dejanju OBTOŽNICA, v tretjem pa SODBA V IMENU LJUDSTVA. V drugem dejanju, se pravi med OBTOŽNICO in SODBO V IMENU LJUDSTVA, je bilo največ dialogov, ki so tipični za farse. Glavni igralec Gaber je tekst PROCESA dan pred premiero 'dobil v branje' (Torkar 1996: 198).

Zanimivo je, da edina vloga lika, katerega moralni kompas nikoli ne zaniha, pripade Gabrovi dobri, radoživi, polizobraženi teti Jeri, gospodinji. Zdravec (1992: 158) jo označi kot tisto, ki v *»knjižni slog romana vnaša primorsko narečje, njegove žive prispodobe in primerjave ter z njimi spremlja in razlaga vsak Ickov usodnejši doživljaj in pripetljaj, kmalu pa tudi Gabrovega; zlasti njegove sprejema stoično, jih obsije s humorjem kot samoumevne ali pa kot absurde posameznikove in družbene stvari.«* Jera torej nastopa kot znanilka razuma in ljudske modrosti, edina je, ki stoji Gabru venomer ob strani in trosi življenjske nasvete, ki črpajo primere iz silno preprostih pomenskih polj, a so zato toliko bolj pomenljivi. Avtor upodobi njen govor v obliki močnega dialekta, ki nastopi v romanu kot edini glas zdravega razuma, ki se ne ozira na trenutne politične, nacionalne ali druge okoliščine.

Kukr kšn župnik, ki ne przna, de mečka kuharco, se mi je lagou en ministrski curlo, de so našga Martina prosili sam za ene informacije jenu de jeh buo u dveh, trejh dnejh načeckou, jenu da bo poule pršu damou. Do zdej sm misnla, de so nam lagal sam ta črni klerikauzarji. Če nam buojo lagal tud ta redječi klerikalci, se bo zlata socialistična poljenta prsmodila. Mjeni že malu smrdi! (Torkar 1991: 176).

Družbeni angažma

Umiranje na obroke je roman z očitnim potencialom družbenega angažmaja, zelo direktno namreč našteva napake tedanje politične oblasti in njenih pripadnikov, konkretizira jih seveda z opisom osebne izkušnje političnega pregona in montirane sodbe. Torkarjev avtobiografski roman, od začetka sicer politično nabit, proti koncu pa vse bolj zgolj še žalostna saga o tragičnosti nekega časa oz. človeškega življenja, je bil ostra kritika vladajočega političnega sistema, kar dokazujejo tudi težave z objavo dela in predvsem uredniška previdnost pri ponatisih z dodanimi dokumentiranimi gradivom. Ostra kritika, ki bi, mimogrede, vzdržala še danes, kar je razlog več za večno aktualnost tega literarnega dela.

Zakaj še vedno ne morem verjeti, da živim v dobi, ki ji vlada stoobrazni IZEM. Sindikalizem, korporativizem, deviacionizem, kapitalizem, fašizem, socializem, dojenček komunizem. Zakaj tako prekleto težko in z muko zavračam Boksmitovo misel, da so vsi ti IZMI en sam IZEM. Fanatizem. Slep, egoističen fanatizem. Ali res intelektualci, misleci moje dobe, samo zato rojevajo ideologije, da si z njimi primanipulirajo Oblast? In potem razlagajo življenje s formulami in absolutnimi resnicami? In pozabljajo, da je temelj življenja človek (Torkar 1996: 340).

Gaber se iz gorečega komunista s pomembno družbeno funkcijo spremeni v obtoženca z nepravilno sodbo. Točni motivi komunistične oblasti, da so inscenirale proces proti bivšim dachauskim taboriščnikom, niso bili nikoli popolnoma pojasnjeni, pa tudi dokončna rehabilitacija obsojenih leta 1986 ni prinesla zadovoljstva.

Zdravo, sošolec Martin Pevkar. Zdravo, sošolec Miro Kredar. Zdravo, zaslužni partizan Gaber – z napako! Ime napake? Lager. Žališ! No, no, samo pošalil sem se ... Čudna šala (Torkar 1996: 152).

Gaber je sicer izrazito moralen človek, na več mestih se v formi notranjega monologa sprašuje o motivih svojih dejanj, tudi duh oficirja, ki ga je umoril, ga teži in preganja. Junak tudi v svobodi ni sposoben preboleti krivice, ki se mu je dogodila, predvsem se ne more pomiriti z dejstvom, da več ne ve, komu naj verjame, saj je svet zanj nenadoma izgubil občutek za resnico in nepravico.

Najhujše je, Jazbec, da ne znam več odgovoriti niti na tako jasno in preprosto vprašanje kot je tvoje. Sploh ne vem več, za kaj sem se boril. Vsak dan vidim vedno več takih stvari, za katere takrat, ko smo podili okupatorja z domače zemlje, nihče ne bi šel v hosto ... (Torkar 1996: 314).

Torkar si vzame za svoj človeški in pisateljski cilj⁹⁶, da takšna krivica ne ostane nezapisana in pozabljena v kolektivnem spominu nekega ljudstva, saj je »na ministrstvu industrije, na žalost, doživel stvari, ki sodijo med tako goste sence takratnega časa, da jih iz življenjepisa junaka našega časa ne smeva zbrisati«. Navsezadnje tudi Šifrer (1992: 102) ugotavlja, da »Gabrova usoda hodi vštric z usodo vsega slovenskega naroda«.

⁹⁶ Torkar venomer opozarja, da so prav pisatelji tisti, ki morajo prevzeti družbeno vlogo glasnika razuma in resnice: »To je dolžnost vsakega razmišljajočega človeka. Zastaviti svojo besedo pomeni odgovorno stopiti v javnost. Tega pa je nas Slovenskem vedno manj. Vzemiva enega od nebo vpijočih primerov! Nadškof Rode na tehtnici, zarjaveli od ostankov inkvizicijske rje, odmerja novo težo Ivana Cankarja kot pisatelja in kot človeka. Mi pa nič ali komaj kaj sem in tja v časopisju! Kje so slovenski pisatelji, predvsem tisti, ki se radi postavljajo Cankarju ob bok?« (Košir 1998: 22).

Je avtor pripovedovalec in protagonist?

Opazovanje Torkarjevega *Umiranja* skozi to naratološko perspektivo se je izkazalo za večji izziv kot sicer. V izbranem avtobiografskem romanu namreč srečamo več menjajočih se pripovedovalskih perspektiv in njihovo nenehno prepletanje, vse to seveda kot natančen poseg dvigovanja umetniškega vtisa in kvalitete literarnega dela.

Nobenega dvoma ni, da je Torkar v roman neposredno vključil svojo osebno življenjsko izkušnjo, vezano predvsem na potek sojenja v dachauskih procesih, čas v ječi, mestoma tudi nekatere lastnosti življenja glavnega junaka po izpustu iz ječe (pripoved objavljana ali službe kemika, zaposlitev v šolstvu kot učitelj in grafični umetnik, objavljanje pod psevdonimi). V romanu se torej bralec sreča s tremi pripovedujočimi jazi, njihov govor je vseskozi grafično ločen, tako da so prehodi med njimi največkrat očitni.

Eden je tretjeosebni avktorialni, pogosto se poslužuje vsaj na videz distanciranega poročevalskega sloga, s katerim umešča zgodbo največkrat v zgodovinski kontekst, ki bo poznan tudi bralcu, vajeti pripovedi pa prevzema tudi v trenutkih, ko je potrebna zunanja perspektiva v opisovanju Gabra, ko je ta zavzet s kakšno partijsko nalogo, bodisi takrat, ko je že preveč pijan ali iz sebe, da bi bil smiselnega pripovedovanja še zmožen. Gre seveda za specifične čustvene situacije, v katerih opisuje tretjeosebni pripovedovalec Gabrovo neskončno nesrečo in nezmožnost bivanja.

Vrinjen – eno leto 'speči agent' – je koncem leta 1934 pomagal policiji, da je odkrila glavno skladišče propagandne literature in arhiv pokrajinskega komiteja komunistične partije. Prijeli so nekaj vodilnih komunistov pa tudi nekatere neorganizirane levičarje. V zaporu so se znašli tudi Miro Kredar - Pločevinar, Martin Pevkar - Gaber pa Sergio in Ras. Marca 1935 so Mira Kredarja obsodili na tri leta, ... (Torkar 1996: 44–45).

Bolj zanimiva sta prvoosebna personalna pripovedovalca. Eden je neposredno pisec Igor Torkar (zapiše svoje ime in priimek) sam, ki pravkar sedi za pisalnim strojem in tipka roman, ki je v nastanku pred nami. Mestoma se v isti vlogi ali pa že v prehodu iz pripovedujočega v pripovedovani jaz, predvsem denimo v sodnih obtožnicah, pojavlja tudi s pravim imenom in priimkom – Boris Fakin. Prevladujoč je kljub vsemu občutek, da je bralec največkrat v stiku kar z glavnim likom romana, Martinom Pevkarjem – Gabrom, ki je zgolj nekakšen Torkarjev alter ego. Zadravec (1992: 158) s kritičnim uvidom doda: »*Martin Pevkar – Icek – Gaber – Fakin – Torkar je in ni avtobiografski epski subjekt, je modelski in*

fikcijski obenem, takšen pa središčna sestavina sintetičnega subjekta, ki ga avtor imenuje 'junak našega časa'«.

Ko je Gaber z lista papirja v mojem pisalnem stroju izgovoril besedo DACHAU, sem obzirno zakašljaj in prijazno rekel: Dragi junak našega časa, prosim, da v tebi Martin Pevkar - Gaber zdaj pa zdaj umolkne in izmenoma prepusti besedo meni. Zakaj? Zato, ker sem bil jaz, Igor Torkar oziroma ing. Boris Fakin, skoraj dve leti v nemških taboriščih. Najprej v Dachauu! Ja, kaj je pa zdaj to, madona? Kdo je bil v lagerju? Torkar ali Fakin? Saj ti pravim, da jaz, ki sem hkrati pisatelj Torkar in kemik Fakin. Zpomni si že enkrat, da smo v junaku te knjige, v junaku našega časa, Martin Pevkar - Gaber, Igor Torkar, Boris Fakin in še marsikdo! Ampak če sem bil v Dachauu tudi jaz, zakaj hočeš, da samo Torkar in Fakin pripovedujeta, kako smo se ljudje pretrpinčili skozi nemške lagerje? Ne ponarejaj! Rekel sem, da pripovedujmo v prvi osebi vsi izmenoma! Pripovedujmo pošteno! (Torkar 1996: 106).

Gaber nastopa kot glavni subjekt in objekt izbranega avtobiografskega romana. Bralcu posreduje personalno prvoosebno pripoved o svojem boju z oblastjo in, v končni fazi, s samim seboj. Pomisleku, da bi Gabra – sprva kot iracionalnega pripadnika Komunistične partije in na koncu propadajočega pijanca, ki se mu od alkohola in močne duševne stiske že tako meša, da bralec že skoraj s težavo sledi njegovemu pripovedovanju na meji med realnostjo in blodnjo – označila za nezanesljivega pripovedovalca, sem se uprla. Vmes, v treznem stanju, je precej racionalističen, bralcu nudi zelo zbran in jasen uvid v napake političnega sistema, katerega žrtev je, precej je razgledan in njegov moralni stav takrat ni vprašljiv. Njegovo bezljanje po mestu in polrazumljivi notranji monologi bolj kot dokazovanju njegove neprištevnosti avtorju in bralcu služijo kot močan udarec realnosti, boleča slika trohneče in žalostne Gabrove (in Torkarjeve) sedanjosti, depresivne Gabrove notranjosti in bralčeve pol-preteklosti (če govorim o najsodobnejšem bralcu). Prav zato bi v tem prehodu iz individualne zgodovine v skupno, kolektivno, Gabra na krogli J. Sozina sicer uvrstila na pol individualno-konkretnega, a že precej pomaknjeneja proti ekvatorju, torej proti polu tipičnega, značilnega, splošno slovenskega junaka – pripovedovalca, ki je predvsem simptom in žrtev (ali pač junak?) svojega časa. S slednjim se strinja tudi Šifrer (1992: 101), ko trdi, da je Gaber *»tipično naš človek, ki je na začetku vojne in revolucije že ravno toliko dozorel, da je zavestno stopil na pot, kakršna se mu je tedaj zdela najbolj primerna«.*

Kdaj ... za gestapo? Gaber je molčal. Gaber je vzdržal. Ves mlahav, kot prazen žakelj, smrtno zaspan, z meglo v glavi, je v bunkerju – brez ležalne deske, brez deke, brez luči – sedel na teh, naslonjen na betonsko steno. /.../ Prisluhni ... prisluhni ... Danin sončni smeh ... Markov

klepet ... Rasovo kričanje ... kdo ... kdo tiho poje Hej, brigade, hitite ... besede počasi precejene skozi zobe ... to je sošolec Boksmito ... šepeta iz mokre teme ... Bral sem spomine zapornikov iz enkavedejskih ječ. Zaslíševanje ala 'tekoči trak' ... /.../ Štiri, pet mesecev 'tekočega traku' ... pranje možganov ... hudič vedi, če ne bi priznal, da sem šef gestapa ... Črv, črv, fantje ... kje ste ... ste sploh še ... kaj je z vami ... Branko, Karel, Boris, ... (Torkar 1996: 182–183).

Naenkrat zasliši poleg sebe glas. Glas enak njegovemu. Prisegel bi, da na postelji poleg njega leži njegov dvojník. Nag Gaber. Nag kot mrtvi Častih. Gaber v pižami razločno sliši nagega Gabra: Pazi, fant! Stopil si v svet nasilja. Se pravi, v vrtinec orkana, iz katerega težko skočijo le redki. Pazi, da te ideje – ki so doslej hranile tvoje življenje – ne bodo ubile. Ubile kot človeka. Cepec! O idejah ne smemo preveč razmišljati. Ideje moramo doživljati! Živeti! Pazi, da ti partija ne bo vcepila poživila za junaštvo samo kot slepo poslušnost in ne kot opravičilo za svobodo in kruh (Torkar 1996: 69).

Ko kot pripovedovalec nastopa Torkar, avtor romana, je njegova vloga predvsem komentatorska. Nastopa iz tiste za avtobiografski roman najbolj tipične pozicije junaka v letih, ki se na mladost ozira s perspektive že pridobljenih zrelih izkušenj. Poudarek je na njegovih empirično izkazanih doživetjih, o katerih lahko on le (na videz vsevedno, morda kvečjemu dokumentarno vsevedno) pripoveduje strogo subjektivno in nemalokrat z ekspresionistično napetostjo, medtem ko je Gaber tisti, ki jih v književni sedanosti doživlja, zato njemu pripadejo pogostejše dramatične, tudi liríčne pasaže. Žgank (2008: 92) dodaja: *»Simbolizacija, h kateri napeljuje izraz 'junak našega časa', bi se /.../ vršila v Gabrovo korist, saj bi kot fiktivni junak prej lahko zastopal anonimnega, nedoločenega posameznika. Toda pripovedovalec poglavja Lager ali trpeči junak je tretjeosebni, zato sta Torkar in Gaber poleg drugih le še junaka, ki v posameznih odlomkih v prvi osebi pripovedujeta svojo zgodbo. Geslo 'pripovedujmo pošteno' se torej uresničuje v 'demokratičnem', pluralističnem podajanju besede posameznim likom – pričam, ki naj se sestavijo v 'junaka našega časa'«.*

Torkar deluje v romanu kot moralna avtoriteta. Prisoten je predvsem v momentih jasnega razsodništva in je hkrati avtorjev (realni avtor) najmočnejši adut v revoluciji⁹⁷, ki se pripravlja – v prepričevanju javnosti in bralca, da se je potrebno nemudoma aktivirati in začeti z družbenimi spremembami; zato, da se rehabilitira preteklost, predvsem pa zato, da se taka preteklost več ne ponovi.

⁹⁷ »Roman *Umiranje na obroke* je tako pisateljev veliki met, njegova velika izpoved, ki je v marsičem hkrati izpoved cele njegove generacije« (Šifrer 1992: 102).

Pravih imen sodnega zbora in tožilstva iz SLOVENSKEGA POROČEVALCA, april 1948, nisem prepisal zato, ker ne meni ne Gabru ne gre za prebujanje osebne vesti takratnih posameznih delavcev notranje uprave, tožilstva in sodišč. Gre mi za več! Poskušam – za zgodovinski spomin in opomin – orisati, kakšni so bili v letih 1948 do 1950 preiskovalni sodni mehanizmi kot celota v naši takratni politični klimi. Menim, da je v katerikoli državi za vse zmeraj odgovorna vladajoča zvrst ideologije in iz nje izhajajoča vodilna 'struktura' KOT CELOTA. Posameznik ni nikoli odgovoren za zmote (Torkar 1996: 211–212).

Zato ni nenavadno, da fiktivnega Torkarja v romanu najožje povezujem kar z realnim avtorjem in sodi po J. Sozina torej v skrajni pol individualno konkretnega, kot tudi povsem na os krogle, ne na njeno površino, saj je skozi metafikcijske komentarje o pisanju romana in nagovarjanju bralca k spremembi realni avtor močno prisoten. Kar se kaže tudi denimo v naštevanju imen in priimkov realnih žrtev dachauskih procesov, medtem ko je Torkar podatke zasliševalcev in ostalih resničnih oseb, ki nastopajo potem v fikciji, zabrisal z izmišljenimi imeni, četudi je pravo identiteto nekaterih od njih razkril potem v dokumentarnem dodatku na koncu svojega romana. Romana, ki je kot prvi pri nas tematiziral dachauske procese in ki je bil napisan z odkrito potrebo in nepretenciozno željo po razkrivanju resnice. Jasno je, da je zato velik del kritiških odzivov *Umiranja na obroke* temeljil bolj na moralni in družbeno zavedni, kot čisti literarno-kritiški presoji avtorjevega pisanja. Dokumentarna tehtnost tega monumentalnega dela res deluje dominantno, a tudi njegova literarno-estetska inovativnost ga pomembno dopolnjuje.

Vitomil Zupan: LEVITAN: ROMAN, ALI PA TUDI NE (1982)

Vitomil Zupan je *Levitana* spisal že leta 1970, dvanajst let preden je ta končno lahko tudi izšel. Poznemu izidu je botroval predvsem politični embargo. Gre za enega od pomembnejših romanov v njegovem romanesknem avtobiografskem opusu, s katerim lahko tekmuje od Slovencev le še Lojze Kovačič. *Komedija človeškega tkiva* (1980) zajema pisateljevo predvojno usodo, v *Menuetu za kitaro* (1975) spremljamo medvojno dobo, v *Igri s hudičevim repom* (1978) avtor ubesedi povojno civilno življenje, nedokončana *Apokalipsa vsakdanjosti* (1988) tematizira starostna doživetja. Obravnavani *Levitani*, manjkajoči v pentalogiji, vključuje avtorjevo zaporniško izkušnjo v letih 1949–56, ki jih je preživel v ječi, obsojen sicer na 18 let zapore zaradi različnih (domnevnih) prestopkov v procesih zoper intelektualce v Jugoslaviji.

Roman, ali pa tudi ne?

Vitomil Zupan je svoje delo *Levitana* razdelil na osem daljših poglavij, v katerih lahko le pogojno govorimo o linearni pripovedi. Bolj utemeljeno bi bilo govoriti o pripovedi, ki se z izpostavljenimi zgodbenimi jedri in opisom dogajanja okrog njih bliža modernističnim postopkom. »... *kjer ni mogoča 'epska širina' romaneskne kompozicije, se tekst splošči v linearno serijo izsekov, krhljev, drobcev, slik in prizorov, skozi katere izstopa besedilo na način obsesivnega seznama deliktov in zgodb*« (Debeljak 1993: 870). Avtor si na tak način ustvarja prostor, kamor lahko vključi svoje subjektivne komentarje in humorne vložke, s čimer se, kot že s pripovedno tehniko, ne bliža samo postopkom modernizma⁹⁸, ampak tudi temeljem avtobiografskega romana, predvsem v njegovih bistvenih razlikah z avtobiografijo.

Že podnaslov *Levitana – Roman, ali pa tudi ne* – je dovolj pomenljiv fikcijski signal (ali pa tudi ne) in bralca napeljuje k razmisleku o zvrstni oznaki dela, ki je pred njim. Jasno je, da je Levitan glede na snov, ki jo obravnava, zaporniški roman. »*Biti hoče dokument svojega časa, utemeljitev pisateljeve nekrivde in tudi premislek o politični ali tudi splošnodružbeni represiji nad posameznikom, vse to v literarni obliki svojevrstnega romana*« (Matajc 2001: 337). Glede na nesporno povezavo med pisateljevimi in Levitanovimi izkušnjami je očitno, da je Zupan *Levitana* pisal po lastnem doživljanju zaporniške izkušnje, tako kaže denimo tudi prvoosebna pripoved in pripovedovalčeve intervencije, neposredno vezane na reference iz avtorjeve resničnosti⁹⁹. Nadalje o tem pričajo tudi pripovedovalčeve nedvoumne izjave metaliterarne narave: »*Pred menoj v spominu stoje vse tiste samice, skupne sobe, bolniške sobe in bunkerji po različnih kaznilnicah, kakor sem prebival v njih v tistih letih. Hodniki, dvorane za kulturne prireditve, dvorišča, pisarne, stranišča, kopalnice, skladišča. Sklenil sem, da bom preskočil vse, kar se ponavlja, in nekatera zaporedja preuredil, da pripoved ne bo predolga*« (Zupan 2001: 107). Dodam naj še že omenjen manko kronološke zgodbe, saj pisatelj, kot tudi sam zatrdi, izbere le posamezne izseke svoje preteklosti. Nalašč opozori bralca: »*Oddaljil sem se namenoma, da bi bile kasneje stvari bolj razumljive. Zdaj se vračam za leta in leta nazaj. V neko sončno dopoldne, ko sem se ves zaspan in skrokan nag prebudil v*

⁹⁸ »Tako npr. Zupanovi romani pogrešajo linearno gradnjo romanesknega dogajanja, v nanizanih asociativnih nanosih pa hranijo avtorefleksivne komentarje. Pravkar našete modernistične poteze uvrščajo Zupanove romane med začetnike slovenskega modernizma – tezo o doslednem modernizmu v Zupanovem romanopisju pa ovržeta njegovi romaneskni stalnici. To sta erotizirani vitalizem in humanistična morala, ki preglasita tudi eksistencialistične prvine Zupanovega romanopisja, zapisane v tipične Sartrove eksistencialne, kot so svoboda in vprašanje odgovornosti zanjo, povezano z neodločnostjo in krivdo ter tesnobno tavanje v svetu brez razpoznavnih vrednot« (Zupan Sosič 2004: 162).

⁹⁹ »Enkrat sem na vprašanje, zakaj sem napravil neki politični škandal (ko sem dobil republiško nagrado za literaturo, Prešernovo nagrado, sem na podelitvi in na proslavi, ki ji je sledila, izumil neko potegavščino), odgovoril z vprašanjem: 'Kaj pa je potem, če sem se nekoliko petelinil?'« (Zupan 2001: 198).

svoji postelji in pogledal v štiri vame naperjene revolverje, od katerih je bil najbližje ameriški avtomatski colt 45» (Zupan 2001: 13).

Prav zato je smiseln tudi razmislek o memoarskem in esejističnem potencialu¹⁰⁰ romana *Levitan*. Memoarski so predvsem deli, ki opisujejo jetniško življenje, mučenje in zasliševanje. Zupan zavzame vlogo pripovedovalca zaporniških anekdot. *»Vse te zgodbe in kramljanja, ki so sama na sebi tehten dokument socialistične zaporniške 'kulture', pa se ne ustavijo pri namenu kronikalnega popisa. Postanejo 'eksempli', v katerih se izkušnja transformira v spoznanje, se pravi, da preidejo tudi v reflektivno-esejistično raven romana, ki sčasoma oblikuje Zupanovo posebno etiko« (Matajc 2001: 357).* Sama prisotnost komentarjev, pesmi, refleksij, s katerimi avtor barva atmosfero romana *Levitan*, je torej pretežno esejistične narave. Izrazito esejističen je tudi konec romana, ki tako vodi v polliterarnost. Če je memoarski del element preteklosti, je vsebnost reflektivnega razmisleka seveda sedanjska, mogoča šele ko je junak – pripovedovalec že toliko zrelejši in izkušenejši, da se kot dodatna razsežnost njegove identitete pokaže še pedagoški, didaktični potencial, s katerim Jakob Levitan bralca izobrazuje o človeškem in občedružbenem bistvu. *»Levitanova pripoved razume samo sebe kot rekonstrukcijo tega študija [zapor kot življenjska univerza, op. M. Š.]: tako kot so izkušnje jetništva dajale misliti njemu, zdaj on 'daje misliti' svojim bralcem« (Biti 1993: 44).*

Ironija in predvsem erotični individualizem, ki ju Zupan na edinstven način vključi v književnost, pri določenih teoretikih in bralcih morda res sprožata negativne reakcije, sama pa bi ju izpostavila kot prvovrstna prijema, zaradi katerih je izbrani roman poln dinamike, ki prehiteva brezupno statiko tragične zgodbe zapornika, nasprotnika režima, ki bi lahko bila zgolj trpka in žalostna, zdaj pa je vitalistična in močna pisateljska¹⁰¹ zavest družbenega absurda. In zato toliko bližja življenju.

Konstrukcija subjekta

Pisatelj pristopa k obravnavanemu avtobiografskemu romanu na za bralca atraktiven način. Zapor je prostor, ki ga njegov junak kar najbolj izkoristi za nabiranje izkušenj in učenje, predvsem učenje o samem sebi. Nikakor ne gre v Zupanovem primeru za izgubljanje

¹⁰⁰ »Mogoče bo po branju *Levitana* Zupan za ene bolj zanimiv kot 'kronist svojega časa', izvrstni opazovalec vsega okrog sebe in v sebi, za druge pa kot mislec, ki je seznanjen ne le z literaturo, filozofijo in psihologijo, temveč tudi z mnogimi znanostmi in si, s tem pa seveda tudi nam, zastavlja raznovrstna vprašanja« (Osti 2001: 94).

¹⁰¹ »A čisto resno: zaprt pisatelj nima prav nobene odgovornosti do oblasti, ki ga je zaradi njegovega mišljenja zaprla in preganjala. Odgovornost ima samo do svojega dela« (Zupan 2001: 303).

časa in vdajanje malodušju, v katerem bi bilo junaka vse manj, dokler ne bi zmagala izkušnja smrti. Ravno nasprotno, Levitana je romanu veliko in z vsako stranjo več, največ v delih romana, kjer pride do refleksije dogajanja v zaporu.

Zakaj sem se vzdajal? Kakšen cilj sem postavil predse? Ali so bila vse to samo sredstva? Zelo naporna in draga sredstva? In golo razsipanje samega sebe? Ali je ta prekleta ambicija izključno orodje za izdelavo nekega človeškega posameznika – ki ne bo znal uporabiti tistega, kar je z žrtvami, garanjem in samopremagovanjem ustvaril najboljšega v sebi? (Zupan 2001: 199).

Opazimo lahko, da tudi Levitan v svojih izvorih ni ves čas neustrašen in nepremagljiv, a za svoj vitalizem, tudi znotraj ječe, se odloči že na začetku pripovedi, nakar pa upornost, da bo zapor in smrt premagal, le še stopnjuje¹⁰², najpogosteje v za Zupana tipični erotični maniri.

V tisti celici, ki jo je gestapo zgradil zame, sem vendarle zagledal tistega mladega fantička, ki sem bil nekaj jaz. Igrače sem takoj vrgel stran, kahlo sem razbil ob steni. S sorodniki se ne bom ukvarjal. Kakšnega izvora si, dečko? Ali si se priplazil iz morja? /.../ Tole glavico od bučike, ki se imenuje Zemlja, in sebe na njej? Da boš zvedel, kakšne živce in možgane imaš, in se zavedel smrti? /.../ Da se boš v celoti zavedel vplivnosti tistega malega peclja med stegni? (Zupan 2001: 28).

O, vrsta zgodb in zgodbic, ki se začenjajo z 'jaz'. Toliko ljudi je prepričanih, da lahko hranijo svojo okolico do nezavesti s pripovedmi o sebi. Dogodki iz preteklosti se prepletajo z opisi sorodnikov in znancev, kolegov in predpostavljenih v službah. Svoje mišljenje o vseh stvareh prodajajo poceni. /.../ Ni mogoče povedati, kaj vse sem zvedel, koliko tujih poti sem prehodil, prepotoval in poslušal davno izzvenele dialoge, nekdanje ugasle ljubezni, junačenja brez mere in konca (Zupan 2001: 192).

Da se v dani zaporniški izkušnji gradijo prav posebni odnosi, dokazuje tudi Levitanovo razmerje do preiskovalcev in ječarjev. Tudi on si namreč izbere svojega lastnega, s čimer še bolj poudarja svoj obstoj, sam tudi piše, da je v vsakem sojetniku začel opazati *»krčevit boj za ohranitev svoje osebnosti«*. *»Značilnost Zupanovega romana je naprej v tem, da izhaja prav iz te zavesti o obrobni poziciji junakov, ki svojo identiteto dobivajo iz svojevrstne različice vzhodnoevropske samogotovosti: upiram se, torej sem! Levitanu gre*

¹⁰² »Reakcija na resnico absurda je mogoča v dveh oblikah: kot samomor (ukinitve zavesti) ali kot tista, ki je za Camusa edino sprejemljiva: pripoznavanje in refleksija absurda, njegovo sprejetje in s tem možnost avtentičnega življenja v novi zavesti brez samoprevare, 'sifizovsko' vztrajanje v resnični človekovi identiteti, ki z refleksivno distanco omogoča celo občutek sreče« (Matajč 1998: 55). Prav to drugo pot stoično ubere Levitan in v tem procesu, okoliščinam navkljub, tudi uživa.

zasluga za to, da je utrdil neumestljivost individualizma in ga postavil proti tradiciji množice oziroma človeka – mase ...» (Debeljak 1993: 869).

Moj poročnik o tej moji novi spolni zablodi ni niti slutil. Če rečem 'moj poročnik', tega nikakor ne mislim ironično. Med zasliševalcem in zaslišancem se neredko kdaj splete neka zveza, bodisi da je to antipatija, sovražstvo, strah ali pa celo komaj občutna simpatija. Čeprav je bil precej mlajši od mene, se je vedel do mene nekako pokroviteljsko ... (Zupan 2001: 42).

Avtobiografski diskurz tudi v romanu *Levitán* usmerja iskanje in obujanje podob minulega časa, njegove premestitve in potlačitve. Gradnja identitete je proces, ki se tudi v tem romanu vrši med Juvanovo 2. in 3. fazo avtobiografske sheme. Bralec za tem, ko že sklepa, da sta pisec in junak ista oseba, ponovno spremlja tudi podvojeni jaz, torej pripovedovalca, ki iz spoznanj sedanjosti analizira svoj pretekli zgodbeni jaz. Med časovno razcepljenima jazoma in njuno izmenjavo poteka pripoved, ki jo mora bralec razumeti.

Ne bo odveč poudarek, da so spremembe časovne perspektive pri Zupanu manj očitne. Če se denimo v *Komediji človeškega tkiva*, ki je prav tako njegov avtobiografski roman, pri tovrstni spremembi časovne perspektive odloči za grafični pomik odstavka na desno, v katerem bo podal jasno intervencijo iz sedanjosti pisanja, tega v *Levitánu* ne počne. Največ, kar tako formalnega bralcu ponudi v nedvoumen znak, so časovni prislovi, le redko znak za oklepaj. V zatopljenem branju jih bralec pogosto tudi spregleda, a to je bil gotovo tudi avtorjev namen, ko je gradil te spontane prehode med kompozicijo preteklosti in prihodnosti z znanjem sedanjosti. To je trenutek, v katerem se bralec zave, da je estetsko izkustvo zmagalo nad potrebo po vedenju, ali gre za fakt ali fikcijo.

Odhajal sem kakor omotičen – nenadoma tisti stih niso več peli; tudi oni so ponovno padli v sužnost in verjetno v uničenje. (Takrat se mi niti sanjalo ni, da mi bodo ob odhodu vrnilo tudi te knjižice in praktično vse zapiske iz ječe (Zupan 2001: 149–150).

Nihče ni bil zadovoljen z menoj. 'V imenu ljudstva' sem dobil sprva 15 let, kasneje so mi to zvišali na 18 let, ker sem se baje 'neprimerno vedel na sodišču'. In spet v zaprto 'marico' in nazaj – v svojo celico. Zdaj me je res nekoliko stisnilo, ko so se zaprla za mano vrata. /.../ Minute so tekle počasi, čas se je nekje ustavil. In tudi tole se imenuje življenje. Razbičajo ti živce in potem te priklenejo na brezčasje. Rablji pa sede nekje okoli mize, zvrčajo kozarce in se zafrkavajo med seboj, čakajo, da se spusti noč. Potem bodo prišli. Potem bodo prišli. Vrata celice so se odprla kmalu po večerji – vstopili so trije, vsi v uniformah oficirjev (Zupan 2001: 72).

Levitan iz zapora odide še močnejši in s še večjim zavedanjem svojega že tako ne pretirano skromnega sebstva¹⁰³. V ječi ga nikoli niso uspeli zares zapreti in zlomiti – naj spomnim, da je iz zapora ob nočeh bežal in se proti jutru prostovoljno vračal –, preiskovalci nikoli niso našli načina, da bi ga spravili v stanje obupa in ranljivosti. Zmagal je junakov neverjetni vitalizem.

V kakšen eksperiment z ljudmi sem zašel! Vsa tista dolga leta nisem mogel napraviti iz sebe pravega arestanta, čeprav sem se res dobro šolal in polagal izpite na najtežji fakulteti življenja. Ostal sem vselej svobodnjak, kar so čutili vsi jetniški uslužbenci in so me zato lahko samo sovražili ali spoštovali, sredine ni moglo biti (Zupan 2001: 73).

Ironija

Junak romana je načitan intelektualec, tudi on je jezikovno gibek pisatelj, poleg tega pa si je zadal, da ga zaporniška izkušnja in nepravična sodba samovoljne oblasti ne bosta premagali¹⁰⁴. Notranji svet v Levitanu je tako bogat, da ga niti ječa ni utesnjevala, zato je nemara edino logično, da se je zaporniški usodi samo še rogal.

Nekoliko vrtoglav od dogodkov tega večera, sem slišal vprašanje, ki me je res osupnilo; kdaj sem se včlanil v francosko obveščevalno službo? Takrat, ignorant, še slišal nisem za 'deuxième bureau'. Znal pa sem res precej francosko in imel sem nekaj francoskih znancev, razen tega pa sem cenil tedaj še 'dekadentne' francoske umetnike od Villona do Prousta /.../ Iz življenjepisa, ki sva ga dolgo in podrobno sestavljala, je bilo razvidno, da me je kot potepuha brez dokumentov zajela grška policija v raciji v Pireju in da so me iz tiste luknje rešili francoski mornarji, ki so bili tudi notri, in da sem se potem vkrcal na francosko ladjo za Carigrad. Iz tega logično sledi, da sem postal francoski vohun. Leta 1932 (Zupan 2001: 50).

Jasno je, da je tudi Levitanova izkušnja komunikacije z ječarji in oblastjo neuspešna in pripeljana do absurda. *»Ko rečem 'absurdnost komunikacije v sovražnih okoliščinah', mislim na fenomen /.../ argumenta, ki, pripeljan do absurda, izgublja svojo informativnost«* (Mežnarić 1988: 87). Kot venomer uporaba sredstev ironije služi distanciranju od pripovedovalčevih sentimentov, a zdi se, da v primeru tega romana služi bolj kot slogovni

¹⁰³ »Pisateljevo temeljno vprašanje je KDO SEM JAZ. Z njim je Zupan usodno zaznamoval slovensko literarno sceno, saj je z odgovarjanjem nanj vzpostavil enkratno, originalno temo in neponovljiv stil. Pogumno raziskovanje samega sebe in iskreno popisovanje zaznanega prebije čas in prostor in uhaja iz znanih literarnih vzorcev« (Košir 1993: 55).

¹⁰⁴ »Nekaj dni sem bil pod pritiskom tistega opisovanja. A kaj hočemo, oblikovalec besede mora biti kronist svojega časa in kronistu se ne sme studiti nič; kakor se zdravniku ne sme upreti še tako grd in smrdljiv izcedek« (Zupan 2001: 246).

dosežek za zabavo bralca. Racionalni Levitan je namreč tako skoncentriran na zadano nalogo, – da torej ne bi obupal –, da se malodušju le redko vdaja. Če pa se to zgodi, se bolj kot s humorjem – čeprav je v zaporu pristal prav zaradi otresanja šal¹⁰⁵ – tolaži z erotiko. Obenem pokaže, »... da spolna permisivnost uteleša stopnjo razvitosti demokracije: država, ki nadzoruje oblike spolnega užitka, še ni zares demokratična država« (Debeljak 1993: 870).

Erotika in pisanje

Erotika je osrednja tema Zupanove poetike in nič drugače ni v tem avtobiografskem romanu, ki jemlje snov iz zaporniške izkušnje. Celó več, Zupan Sosič (2004: 161) opozarja, da erotika v Zupanovih najboljših romanih ni samo tema, »temveč jo lahko razumemo kot tipično pripovedno perspektivo, skozi katero poteka posamezna pripoved. Ta sprevrta tradicionalne poglede na stvari, dogodke in ljudi.«

Do sem je že jasno, da je prav erotika tista, ki jo Levitan izrablja, da bi se prebil skozi monotonijo zaporniških let. Bistveno pa je, da je erotike v romanu *Levitan*, kljub izrabljanju, pravzaprav vedno več, ne vedno manj. V romanu, enem najboljših slovenskih, ki upovedujejo zaporniško življenje in politični pregon po drugi svetovni vojni, je vsaj enako pomembna kot izkušnja zapora sama, če ne še bolj. Zaporniške izkušnje je z vsakim dnem, preživetim v zaporu, manj, erotika pa je počelo, ki s svojo zmago polni vse več praznine¹⁰⁶. Erotika je v Levitanovem primeru celo način, s katerim nas pripovedovalec vsaj do neke mere približa Levitanovi intimi, je najboljši približek junakove notranje svobode in domišljije, gre namreč za svojevrstno Levitanovo samoterapijo. Z erotiko avtor pripoved mestoma zgoščuje, mestoma pa sprošča resnobno jetniško atmosfero, v katero se je bržčas ujel tudi že bralec.

Hodil sem po celici gor in dol in občutil tam njene nohte, ostre, a neboleče, ali sladko boleče. Če sem jaz igral nanjo kot na violo, je ona igrala name kot na kitaro, tako sva bila oba glasbenika in glasbili hkrati, kar je velika popolnost združitvene igre. /.../ In nohti niso bili niti za hip preveč ali premalo zasajeni. Čudovito je bilo pri tem krožiti z dlanjo po njenem trebuhu, čisto do roba dlak, v zavesti, kam vse bi vsak hip lahko zdrsnila roka. Tu je škrtnil v vratih ključ, rahlo je

¹⁰⁵ »Najbolj vražjo šalo smo vrgli v svet prejšnji večer. Telefonirali smo nekemu visokemu znancu, češ da je ravnokar poročal švicarski radio, da je Tito odstopil. Bila je situacija nekaj časa po slovitim informburoju, nekaj je bilo baje res v zraku – in bilo je tekanja, pa bledih obrazov, republiška vlada je 'pokala' in skoraj pobegnila, tako smo izvedeli veliko kasneje. Ampak zakaj so hudiči verjeli? Ko prej takim šaljivcem, kakor sem sam, še tistega niso verjeli, kar so prijeli za roko. Zdaj sta se pa baje zamajali kar dve republikli od šestih zaradi neke naše neumne domislice pri sedemindesetdesetem kozarcu« (Zupan 2001: 9).

¹⁰⁶ »Erotični vitalizem prerašča dekadenci, novoromantične, eksistencialistične in socialno-realistične zasnove tako, da jih 'zadržuje' na stopnji fragmentarnosti, hkrati pa vedno prekrije zgodovinske zgodbe z intimnimi, 'majhnimi' zgodbami« (Zupan Sosič 2004: 157).

zazvenel šop ključev, vrata celice so se sunkoma odprla in Italijanka je pobegnila, nikdar več se ni vrnila; razlika mika, prihajale so druge v samotnih nočeh brez spanja. Skozi vrsto rešetkastih vrat! (Zupan 2001: 24).

Tudi za Levitana, kot rečeno, erotični vitalizem ni le stvar čutov in preganjanja dolgčasa, temveč je najmočnejši junakov (in večni Zupanov) upor proti absurdnosti in apatičnosti družbe, »*spolnost je portal v človekovo duševnost. Orožje za boj zoper depresijo v sebi in stagnacijo družbe*« (Zupan 2001: 66). V tem smislu »*v Zupanovih romanih erotika ni le literarni zapis senzualnosti, ampak preseva eksistencialne in esencialne stiske sodobnega človeka. Ne pripoveduje le o svojih erotičnih dimenzijah, pač pa predstavlja oris posameznikove in kolektivne usode*« (Zupan Sosič 2004: 158). Prav to je v analizi avtobiografskega romana pri *Levitano* bistveno – ponovno spremljamo individualno izkušnjo, ki skozi avtobiografski diskurz prehaja mejo zgolj individualnega in subjektivnega in začenja tvoriti kolektivno in zgodovinsko, vsem lastno. Zupanovi junaki imajo največ povedati prav zato, ker so se prisiljeni marginalizirati, poudarja Debeljak (1993: 869): »*Funkcija marginalčeve govorice pa ni v tem, da bi na telesno otipljiv način izrazila kritiko oblasti, marveč se posveča temu, da kaže na nepopolnost oblasti in predvsem na njeno obsceno naravo. Levitan ne paralizira, ampak mobilizira: oblast sooča z individualističnim dvomom, vladajočo hipokrizijo pa uspešno razkraja s humorjem.*«

Večina jetnikov se rešuje z jezo in mislijo na maščevanje, jaz s slo. Sla je pa tako živa in iskra, da ne prenese ob sebi sovraštva. /.../ To mi je bilo vse v tolažbo. Erotoman prevara celo smrt samo! Tedaj sem že nekaj vedel o pogojnih refleksih. Začel sem se torej vzgajati. Zvečer, ko sem ga deval na roko, sem se stiskal za vrat. /.../ Vadil sem se za spolno občevanje s smrtjo. To je bilo novo in razburljivo (Zupan 2001: 41).

V slovenski književnosti izstopajočo in neizmerno Zupanovo (Levitanovo) intenziteto erotičnega je po določenih interpretacijah sicer mogoče pripisati avtorjevemu erotomanstvu¹⁰⁷, sama pa sem mnenja, da gre (tudi) za nezgrešljivo povezavo med telesno slastjo in željo po vednosti. Njegova manifestacija erotike se prepričljivo kaže skozi Levitanovo radovednost, konkretno usmerjenost v nabiranje znanja, ki ga nikoli ne bo dovolj, v neizmerno željo po branju in analiziranju literature.

¹⁰⁷ »Jaz pa sem stokraten erotoman, ker ga ni mesta na ženskem telesu, ki ga ne bi mogel občudovati s pravo zamaknjenostjo prvih kristjanov in hkrati občutiti fluid celega telesa« (Zupan 2001: 20).

Ni čuda, da je spolnost družbena sila, saj se iz nje rodi človek. Razen tega je pa to edino področje človeka, kjer sodelujejo res vsi čuti, vsa domišljija, vsa človekova fizična in psihična oseba. Zato ustvarja individuum. /.../ Freud je postavil za osnovo človeka slo, Kirkegaard (in po njem eksistencializem) je ustoličil kot gonilno silo strah, katolicizem je učil kes in žalost 'v dolini solza', socialne revolucije so uvedle jezo (razredno sovraštvo). Nihče ni opazil, da so v človeku (kakor v živali) štiri osnovna čustva, iz katerih se šele v dolgotrajnih procesih razvijejo druga. Poželenje, strah, žalost in jeza (Zupan 2001: 64).

Seveda tudi v Levitanovem primeru ne gre zgolj za pasivno prebiranje, temveč za odločen akt pisanja¹⁰⁸ življenja, ki v erotiki sicer išče kreativni navdih, a predvsem aktivno spremlja in spreminja zgodovino celo v zaporu, kjer so bile možnosti za ustvarjanje izjemno otežene¹⁰⁹. Protagonist je kljub temu pisal, iz zapora je pretihotapil¹¹⁰ več svojih literarnih del, organiziral je celo literarna branja. Strinjam se, da je ob analizi Zupanove poetike bistveno: *»Med erotiko in pisanje je postavljen enačaj – oba sta izvoda notranjega osvobajanja in sredstvi vztrajnega upora«* (Zupan Sosič 2004: 159).

Ne razumem, da vas ta moja pripoved začinja tako hudo dolgočasiti. To je vendar najbolj seksualna zgodba na svetu, najbolj strahotna pornografija: spreminjanje spolnosti v družbenosti, ki pogojuje opisano delo. /.../ Preskočite do predzadnje strani. Samo eno vas prosim: nikar se ne posmehujte dejstvu, da mi je pri delu, o katerem vam pripovedujem, resnično – stal (Zupan 2001: 319).

Je avtor pripovedovalec in protagonist?

Avtor v Levitanu očitne bližine med sabo in protagonistom ne skriva. Svojega glavnega junaka sicer poimenuje Jakob Levitan, a ne gre za popolnoma izmišljen lik, temveč za avtorjev alter ego. Pripovedujoči jaz, ki je hkrati tudi pripovedovani jaz, o Zupanovi resnični zaporniški izkušnji pripoveduje skozi prvoosebno perspektivo, ter redko in komaj opazno skozi tretjo osebo. Prvoosebna pripoved v kombinaciji s pisateljevimi metaliterarnimi

¹⁰⁸ »Tudi v 'zaporniškem' romanu Levitan je pisanje – kot pri eksistencializmu – spet sredstvo za vzpostavitev distance do tesnobe in brezupa, vendar tokrat pred 'nemetafizično' izkušnjo družbenih principov, temeljnega načela civilizacijske represije. Obenem je sredstvo za realizacijo čiste (ne modificirane, kot se uveljavlja v romanu človekove usode) volje do moči, ki s postopki dokumenta represije dolgoročno uničuje nasprotnika, krepí in osmišlja subjekt« (Matajc 1998: 68).

¹⁰⁹ »Z nožkom sem odkrhnil košček lesa od stolčka in si z ukradeno mino napravil nekaj svinčniku podobnega. Zato da sem na straniščni papir pisal pesmi in oddaje za radio 'Luknja'. To je bila najbolj svobodna radijska postaja na svetu. Začela je delovati že v drugem mesecu samice. /.../ In potem se je zvrstil program: pozdrav bogovom, protidržavni vici, pesmi, pornografija, vislični humor, pogovor s kurbami po poklicu, pogovor s kurbami po značaju, vremenska napoved in pozdravi prijateljem. Hodil sem gor in dol in 'oddajal'« (Zupan 2001: 35).

¹¹⁰ »To misel naslavljam tudi morebitnemu bralcu teh mojih zapiskov in z njo zaključujem pripoved o tihotapljenju dveh knjžic. Od teh prekletih stihov me je zbolel drob« (Zupan 2001: 127).

komentarji uspešno ustvarja vtis subjektivne – ali raje individualne? – izkušnje, s katero se bralec lažje identificira.

Ali naj naskočim ženo svojega gostitelja? O, bi. Ne bi bila prva. A pamet jasno ve, da je to tehnično neizvedljivo. Jakob Levitan, poberi se iz hiše in išči, išči kot pes (Zupan 2001: 5).

Kasneje mi je rekel komisar jetnišnice: nihče ne pride izza teh zidov, ne da bi napisal avtobiografijo. A ni me prepričal. Upiralo se mi je pisateljevati za gospode tovariše. Ni šlo za moj slog življenja, pa amen. V nekaterih stvareh sem trmast ko mula (Zupan 2001: 57).

Kot že prej, tudi v tem romanu sodelujemo s personalnim pripovedovalcem, ki sicer včasih hoče puščati vtis vsevednosti, a se mi zdi bolj smiselno, če že, govoriti o empirično vsevednem pripovedovalcu, podobnem tistemu iz dokumentarne literature. Ta vtis pripovedovalec ustvarja z odraščanjem, v času od aretacije do sedanjosti pisanja je namreč uspel razviti svoj (ideološki) jaz in preseči mladostniška pričakovanja, ki jih po letih v zaporu nadomesti preudarnost, a ne na račun vitalnosti, zato je v času pisanja modrejši, izkušenejši. Mladi Levitan se je tudi v ječi ves čas učil in razvijal, zelo konstruktivno se je lotil projekta, v katerem je zapor sedem let kasneje zapustil starejši in bolj preudaren, a tudi bolj potenten. *Levitan* še ni eden tistih Zupanovih romanov, kjer je erotični vitalizem že tako izpraznjen, da vodi v ničejansko brezpotje, kot tudi ni eden tistih, ki bi začel dvomiti v naboj svojega pisateljskega vzgiba. Erotika in pisanje, ki sta Levitanov način ne pobega, temveč spopada z ječo, sta tudi poglaviten elan pisateljevih osebnih razmišljanj in motivov, zato so sledi avtorja v obravnavanem avtobiografskem romanu še občutnejše.

Poznal sem žensko, morda je še kje kakšna taka, ki sem ji s takimile pripovedmi iz resničnega življenja tako razbičal slast, da mi je lahko sledila onstran vseh ograj te zlagane in nedomiselne civilizacije. Pripovedoval sem ji v odlomkih to, o čemer nameravam pisati v tej knjigi. Podrl sem vse umetne oblike izražanja. /.../ Sem pa pri tem nekatere prizore izdelal tako, da danes ne vem več natančno, koliko sem resnične stvari preoblikoval in iz več dogodkov zgnetel enega (Zupan 2001: 6).

Vitomil Zupan tako z občasnimi avtorskimi intervencijami o pisanju *Levitana* bralca z neznatno lahkoto, a dovolj jasno opozarja, da piše prav zgodbo o svojih spominih. Izbira in prikaz dogodkov¹¹¹ sta tipično avtofiktivno subjektivna, prilagojena čim bolj pristnemu

¹¹¹ »Hlastno in sproščeno zapisovanje montira scene in prizore v učinkovit album posebnežev in povprečnežev, deklasirancev in nenavadnosti« (Debeljak 1993: 870).

upodabljanju realnosti v socialističnih zaporih. Objektivno poročanje bo prekinjeno z notranjimi monologi, ki bodo mejili že na tok zavesti, četudi bi bilo tozadevno pravilneje govoriti o neke vrste vloženi zgodbah. Pripovedovalec bo venomer dajal bralcu, ki ga nagovarja in mestoma tudi vika, vtis, da mu gre za lastno, intimno zgodbo Jakoba Levitana, vse dokler se ne bo bralec ob koncu branja zavedel, da je prav skozi Levitanovo individualno izkušnjo zdaj tudi sam priča kolektivni zgodbi Jugoslavije po drugi svetovni vojni. Mimogrede, tudi Zupan se drži nenapisanega pravila o diskretnosti do resnične identitete svojih sojetnikov, nemara prav z namenom, da pozornosti bralca ne usmerja le na posameznika, ampak tudi na zgodbo kot celoto, na večno sprehajanje med javnim in intimnim.

Ne vem, zakaj bi spreminjal dejstva: naj ostane tudi na policaju kaj človeškega. Strašno me motijo spomini bivših robijašev, ki v svojo slavo opisujejo svoje zasliševalce, paznike in upravno osebje kakor krdelo sadističnih zveri. V teh zapiskih se boste še čudili, koliko dobrega bom vedel povedati o nekem žandarju, ki me je stražil. Seveda pri tem ne bom pozabil, kaj vse so mi povedali drugi jetniki o mučenjih, ki so jih doživeli, a tu je treba biti previden kakor zdravnik, ki bolj veruje laboratoriju kakor izpovedi pacienta samega. Pribil bom samo tisto, kar mi je uspelo preverit, drugo pa bom postavil pod žaromet dvoma (Zupan 2001: 42).

Potrkal sem tudi na drugo stran, odgovorilo je, a kontaktirati ni hotelo. Na smrt obsojeni, recimo da se je pisal Branko Gornik, mi je povedal (Zupan 2001: 77).

Domet *Levitana* kot enega prvih romanov, ki pričajo o stalinističnih čistkah in politični represiji po vojni, se kaže v zgodovinski pričevanjski vlogi protagonista. Ker je Levitan opravljal tako nalogo objekta kot nalogo subjekta romana, je status izbranega umetniškega dela primeren seveda tudi za družbeno raziskovalne namene, ne smem pa pustiti ob strani svojevrstnega avtorskega vzgiba didaktične narave. Logično je, da je od omenjenega bistveno odvisna upodobitev glavne literarne osebe, česar se je Zupan dobro zavedal. Predvsem skozi esejistično-refleksivne pasuse romana, ki so pogosto vezani na zgodovinske ali filozofske reference, si daje pisatelj duška pri svoji očitni aktivni udeležbi (ki po krogli J. Sozina priča o bližini osi, ne površine krogle) pri gradnji avtorskega lika v *Levitanu*. Skozi umetniški in znanstven diskurz kreira avtor protagonista po lastni podobi, rečeno s shemo Julije Sozina: iz individualno-konkretnega. A Levitanov razvoj ne stagnira, temveč se giblje v smeri 'tipičnega': *»Zgledi iz zgodovine, filozofske refleksije in drugi vložki, ki dopolnjujejo lik glavne osebe, pa tudi motiv socialnega nezadovoljstva, ki odmeva skozi celoten roman,*

postopno širijo cono razvoja glavne osebe» (Sozina 2002: 206). S tem pa tudi bralčev horizont pričakovanja in življenjske izkušnje.

Sinteza avtobiografskega diskurza

Kot sem pokazala v analizi, jemljejo vsi trije avtorji za temo avtobiografsko snov zaporniške izkušnje. Prav zaradi podobne snovi pa me je nadalje zanimalo, kako se kažejo razlike v rabi avtobiografskega diskurza v vsakem od teh literarnih del. V analizi sem podrobno opazovala nekatere parametre, skupne vsem delom, ki vsebujejo avtobiografski diskurz, dodatno pa sem analizirala tudi posamezne za specifično delo izstopajoče lastnosti.

Najprej sem analizirala zvrstno pripadnost izbranih del, saj je teoretična raziskava pokazala, da gre pri avtofikciji za izrazito hibridno zvrst. Utemeljila sem, da so vsa tri dela avtobiografski romani, a v vsakem od njih izstopajo tudi lastnosti drugih literarnih zvrsti. Pekićevo delo se obnaša mestoma kot spominska proza, mestoma kot dnevniški zapiski, avtorjeve komentatorske refleksije pa delu dodajajo esejistično komponento, nadalje je v drugem delu trilogije avtor pristavil celo dokumentarno gradivo. A Pekić sam na več mestih v romanu razlaga, da gre pri *Skakavcih* vendarle za fikcijsko delo, ki temelji na izrazito subjektivni poziciji pripovedovalca, seveda tudi na subjektivnem izboru opisanih dogodkov avtorja. Podobno bi lahko trdila za *Levitana*, ki se esejizmu približuje skozi pripovedovalčeve didaktične razlage sveta okrog sebe. Tudi Levitanov notranjih svet je, kot Pekićev, izjemno bogat, oba junaka sta senzibilna opazovalca sveta. V obeh romanah je memoarski del tisti, ki opisuje pretekla zasliševanja, mučenja, zaporniške anekdote, esejistični del pa je sedanjiški, komentatorski, refleksiven. Drugače je pri *Umiranju na obroke*, kjer ob literarnem karakterju sobiva dokumentarna narava dela. Glede na to, da Torkar upoveduje tabuizirano temo dachauskih procesov, je prisotnost tolikšnega števila dokumentarnega gradiva logična, Torkar je sodnim zapisnikom in zapisanim pričevanjem namreč dodal tudi časopisne izrezke in fotografije. A je Torkar zelo pretkano poskrbel tudi za prepletanje različnih pripovednih perspektiv, zaradi česar menim, da gre pri obravnavanem delu vendarle za umetelno romaneskno delo, seveda z močno prisotno dokumentarnostjo.

Sama konstrukcija subjekta oz. gradnja njegove identitete me je nadalje zanimala kot ena bistvenih lastnosti avtobiografske literature. Po obravnavi Juvanove avtobiografske shematike se izkaže, da Pekićev in Zupanov junak – pripovedovalec sodita na drugo stopničko tristopenjske lestvice. Bralec je namreč priča podvojenemu jazu, saj vlada med razcepljenima jazoma časovna razlika. Prednost starejšega je v taki konstelaciji seveda

izkušnost in vedenje o tem, kar se ima mlajšemu šele zgoditi. Torkar se postopka menjave časovne perspektive poslužuje v veliko manjši meri, saj raje kot s časovno perspektivno manipulira s perspektivo pripovedovalca, s čimer po mojem mnenju nadgradi Pekića in Zupana, saj dobi njegova zgodba nov poudarek – iz *jaza*, ki piše, postane jaz, ki *piše*. Zanimivo je sicer, da Torkarjevega Gabra kot edinega od protagonistov spoznavamo od rane mladosti do kasnejšega propada (v tem smislu se pojavijo elementi bildungsromana), medtem ko Levitana in Pekića spoznavamo šele v času za zapahi. Tudi njuna konstruktivna odločitev, da bosta čas v zaporu preživela z učenjem in branjem, tudi s pisanjem, močno pomaga pri podobi vse bolj opolnomočenega, življenja željnega subjekta. Na drugi strani namreč bralec vidi Gabra, ki je v odraslosti tako izmučen, žalosten in depresiven, da se iz junaka skorajda spreminja že v antijunaka; da od sprva močnega in vitalnega subjekta ostaja le še komaj pol-subjekt.

Pri vtisu, ki ga na bralca pustita junak in sam roman, je vsem trem delom močno v prid ironična perspektiva, ki se je Pekić in Zupan poslužujeta redno, Torkar manjkraj, a nič manj uspešno. Ironizacija je seveda postopek distanciranja junaka od sentimentalnih momentov, v katerih bi ga bralec intimneje spoznal, a je v izbranih romanih predvsem orodje, s katerim poskušajo avtorji pokazati absurdnost situacije, v kateri so se po nepravici znašli njihovi junaki, saj je vsak racionalen poskus komunikacije z oblastjo vnaprej obsojen na propad. Torkar ob ironiji atmosfero romana še bolj gradi na satirični noti, pomemben doprinos k romanu pa je avtorjeva odločitev, da bo v pripoved vključil dialektično obarvano govorico Gabrove tete Jere, ki nastopa kot glas preprostega, a pronicljivega ljudskega razuma.

Zato velja opozoriti na močan potencial družbenega angažmaja vseh treh romanov, četudi je *Umiranje na obroke* najbrž edini, ki bi ga upravičeno prištevali k angažirani literaturi. Vsem trem je seveda skupna kritična ost, naperjena v oblast, a je Torkar bržkone edini, ki deklarativno išče posluš množic, zaradi krivice, ki se je zgodila množici, medtem ko Zupan in Pekić pristopata bolj individualistično, zaradi krivice, ki se je zgodila enemu, četudi je jasno, da bi se lahko zgodila komurkoli. Z napisanim ciljam na močno literarno-estetsko linijo pri Zupanu in Pekiću, ki si pri Torkarju pozornost deli z literarno-angažirano. Literarno-estetska, predvsem pa v nekem smislu celo meta-literarna komponenta je še ena od izstopajočih lastnosti pri Pekiću in Zupanu, mestoma tudi pri Torkarju, saj sta glavna junaka pisatelja, ki s pisateljsko dejavnostjo med drugim prevzemata pomembno družbeno vlogo glasnika pravice in razuma v lastnem narodu. Drugače seveda tudi ne moreta, saj je domišljija mehanizem njunega osebnega eskapizma iz monotonije zapora. Podobno pa lahko zatrdimo tudi za prisotnost erotike, kar, jasno, najbolj velja za *Levitana*.

Nazadnje sem pozornost namenila točkam, v katerih se zaradi avtobiografskega diskurza staknejo avtor, pripovedovalec in junak zgodbe. Seveda je jasno, da so vsi avtorji tudi glavni junaki posameznih romanov. V vseh treh romanih nastopajo prvoosebni personalni pripovedovalci, v *Umiranju* poleg Gabra še tretjeosebni vsevedni in pripovedovalec Igor Torkar (avtor). Vsem pripovedovalcem, pri čemer imam v mislih Zupanovega in Pekićevega pripovedovalca, ki s časovno razliko pogledujeta na svojo mladost, pri Torkarju pa vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca in pripovedovalca Torkarja, lahko pripišemo tudi posebno domnevo vsevednosti. Seveda ne gre za vsevednost v tradicionalnem smislu, temveč za v dokumentarni literaturi prisotnemu empiričnemu vsevednemu pripovedovalcu sorodno pozicijo tistega posredovalca zgodbe, ki v trenutku pripovedovanja z uvidom v junakovo prihodnost, saj je ta hkrati njegova lastna preteklost, že ve, kako se bo odvila junakova usoda do točke, v kateri je v času pisanja sam.

Avtorji največkrat usmerjajo avtobiografski diskurz z metafikijskimi komentarji (Zupan najmanj, Pekić najbolj pogosto), ki bralca spomnijo na bližino med avtorjem in junakom. V enem od njih izvemo, da je junak Pekićevega romana Borislav Pekić, sicer pa je junak Zupanovega romana Zupanov alter ego Jakob Levitan, junak Torkarjevega romana Martin Pevkar – Gaber, Torkarjev alter ego. Identiteta drugih resničnih oseb, ki nastopajo v literaturi kot romaneskne osebe, je v vseh treh romanih največkrat zabrisana, razen imen in priimkov žrtev dachauskih procesov pri Torkarju.

Za analizo odnosa med avtorjem in glavnim junakom sem se posluževala metode J. Sozina. Posebnih vzorcev, ki bi bili skupni vsem trem avtobiografskim romanom, nisem opazila. Drži, da se Levitan in Pekić uvrščata na krogli v polje individualnega, potujeta pa s svojimi esejsko-refleksivnimi vložki vse bolj v polje tipičnega. Po drugi strani se Torkarjev Gaber giblje nekje v pasu ekvatorja, ker nosi tako lastnosti avtorja, tj. individualnega, kot tudi lastnosti skupnega, kolektivnega. Pri oznaki Gabra prav tako ni močno opaznih avtorjevih intervencij metafikijskega značaja, zato ga uvrščam bližje površini krogle, ob samo os pa prepričljivo sodijo Torkarjeve avtorske intervencije, ko pripovedovalec kot moralna avtoriteta trka na bralčevo vest in na vest sonarodnjakov. Podobno k osi krogle uvrščam piščevi kreaciji Levitana in Pekića, pri obeh namreč opazamo močno izraženo avtorsko voljo. Nekoliko se še velja pomuditi pri manipuliranju z avtorjem, pripovedovalcem in junakom pri *Umiranju na obroke*. Prav nenehno menjavanje teh treh perspektiv pripovedovalcev je poleg zvrstne hibridnosti največji adut literarne vrednosti tega Torkarjevega romana. Avtor menjavo pripovedovalca navadno jasno napove z grafičnim zamikom besedila in prav to je za bralca znak, da bo o določeni situaciji dobil še dodatno informacijo, nov, širši vpogled.

Zaključim lahko, da je vsak od treh izbranih avtorjev na svojevrsten način vključil v fikcijo svojo osebno izkušnjo političnega pregona in zapora, četudi so si slogovno njihove poetike med seboj različne. V sami analizi sem našla največ podobnosti med romanoma *Godine koje su pojeli skakavci* in *Levitan*, a gre kot kaže v določeni meri tudi za Pekićevo z gledovanje po Zupanu, ki ga Srb na več mestih v romanu tudi eksplicitno citira. Torkar izstopa z večkrat omenjenim zvrstnim sinkretizmom in umetelnim prepletanjem pripovednih perspektiv, a se kljub vsemu zdi, da estetski moment v *Umiranju* izgublja na račun družbenega angažmaja.

Sklep

V sklepnem delu, ki zadeva pojav avtobiografskega diskurza v fikciji, razmišljam o naslovnem problemu diplomske naloge – ali je fikcija torej res resničnejša avtobiografija. Ko napišem, kot je napisal že Philippe Lejeune, *resničnejša*, s tem seveda operiram z odnosom med resnico in fikcijo v literaturi, o katerem je bilo v naratologiji že veliko napisanega. Če sem se v uvodnem delu diplomske naloge lotila očrta temeljev naratologije, ki se poskuša kar najbolj približati odkrivanju mehanizmov pripovedi, in nadaljevala z nakazovanjem smeri, ki jo ta priznana znanstvena veja ubira v sodobnosti (klasična, postklasična), sem v nadaljevanju svoj fokus vse bolj zoževala.

Pomembno se mi je zdelo, da pred avtobiografskim najprej opredelim literarni diskurz, ki ga sodobna literarna teorija več ne more upravičeno izolirati od zgodovinsko-kulturnih dejavnikov življenja. Kot ugotavlja že Marko Juvan, je literarni diskurz rezultat medosebnih, medjezikovnih, medbesedilnih in sociokulturnih razmerij družbene interakcije in enako velja za avtobiografski diskurz. Avtobiografskega diskurza se teoretiki v zadnjih desetletjih posebej radi lotevajo. Definirajo ga kot kar najširšo množico tekstov, kamor sodijo tako spomini kot pričevanjska literatura, pisma, dnevniki, dokumentarni material, eseji, avtobiografije, pa tudi avtobiografski romani. V vseh primerih gre za besedila, namenjena pogledu drugega, v katerih je organizacija dogodkov taka, da je preteklo življenje osebe popisano kot smiselna celota, a predstavljeno šele skozi prizmo obzorja časa pripovedovanja. Usmerjanje in obujanje ali izbrisovanje podob minulega časa sestavlja in preoblikuje spomin in posledično tudi pripoved.

Sam status avtobiografske literature se je skozi zgodovino spreminjal, sodobne raziskave pa kažejo strinjanje v smeri umetniške literature, v kateri se tako pisanje postavlja kot fiktionalna in performativna gesta konstitucije identitete. Če je bralec ob podpisu literarne pogodbe podal svoj pristanek, da je v literaturi posredovana mu predstavnost domišljajska zgodba, ne da bi zato menil, da mu avtor laže, je bralec avtobiografskih del podpisal avtobiografsko pogodbo, v kateri se je zavezal k recepciji, ki upošteva identifikacijo med avtorjem, pripovedovalcem in glavnim junakom avtofikcije. Kljub zunajliterarni referenci pa bralec seveda ne sme pozabiti, da lahko avtor s svojo pripovedjo manipulira, na kar bralce opozarjajo popularne ponarejene avtobiografije.

Avtobiografska literatura je za bralce zagotovo privlačna prav zaradi statusa subjekta in odnosa med resničnim in fiktivnim v delu, ki ga prebira, a se literarna teorija vse bolj naslanja na ugotovitve, da tudi literarni diskurz ne more biti nasproten dejanski resničnosti,

saj se nanjo vedno navezuje. Med fikcijo in resničnostjo torej ne gre za ločeni področji, ampak za odnos medsebojnega vplivanja in koristi, izbiranja med razpoložljivimi verzijami sveta. Bralca k fikciji zagotovo usmerjajo predvsem fikcijski signali (naslov, podnaslov, zvrstna oznaka, večpomenskost, siže itn.), bistveno pa ostaja, da lahko resnico v literaturi smatramo za resnico, ki je subjektivna, ne objektivna, zato kriterijem zadosti. Strinjam se z Alenko Koron, da taka osebna, individualna resnica, posebej tipična za avtobiografsko literaturo, prevlada nad faktično.

Zadnjo misel povezujem tudi z za avtobiografski roman tipičnim subjektivnim izborom dogodkov in njih označevanja v romanu. Avtobiografski literaturi je bila, kot sem že omenila, vedno pripisana zvrstna hibridnost, sama analiza izbranih avtobiografskih del pa me je pripeljala do zaključka, da v avtofikciji najpogosteje sobivata še esejistična in dokumentarna narava. Prebiranje izbranih literarnih del me je vodilo do zaključka, da je avtobiografskemu romanu poleg avtorjeve osebne izpovedi lahko lastno nekronološko zaporedje življenjske zgodbe in nelinearnost, skoncentriranost na tematske otočke, povsem legitimen je tudi zgolj izsek dela življenja (Pekić, Zupan), ne njegova celostna podoba (Torkar). Tipična je časovna razlika med pripovedovalcem in literarno osebo, saj lahko na ta način avtor presoja dejavnike, ki so usmerjali tok njegove življenjske zgodbe (Zupan, Pekić). Testiranje resničnosti je za tak romaneskni žanr logično, dodatno ga poudari prisotnost dokumentarnosti v romanu (Torkar), esejizem pa se v izbranih romanih kaže predvsem skozi reflektivne zastranitve pripovedovalca (Zupan, Pekić). Literarnost avtobiografije seveda narašča premosorazmerno z deležem fikcije v ubeseditvi avtorjeve resnične zgodbe, za roman pa je prav tako tipično zmanjševanje distance med pišočim in doživljajočim jazom in pluriperspektivistično prikazovanje (Torkar).

Pripovedovalec je v avtobiografskem romanu navadno personalni prvoosebni (Pekić, Torkar, Zupan), čemur pripomore tudi telesna navzočnost pripovedovalca, na bralca pa to deluje v smislu prepričljivosti in sovpada s pogoji avtobiografske pogodbe. Subjekt in objekt zgodbe sta največkrat identična, med njima obstaja samo že omenjena razvojna distanca (Pekić, Zupan). Istovetnost med avtorjem in junakom se kaže v izbranih romanih tudi skozi interpersonalna razmerja v tekstu, svoje doda zabrisana identiteta ostalih romaneskni likov, kjer je treba izvzeti imena in priimke žrtev dachauskih procesov pri Torkarju – ta poteza deluje kot družbeni angažma. Z ideološkim jazom se ukvarjamo v vseh treh romanih, na to jasno kaže že podobna snov, ki jo vsi trije romani upovedujejo – gre namreč za pripovedi o političnem pregonu, montiranih sodnih procesih in zaporniških izkušnjah jugoslovanskih intelektualcev, nasprotnikov komunizma, po drugi svetovni vojni, s poudarkom na obdobju

informbirojevskega spora. Najbolj očitna je ideološkost v *Umiranju na obroke*, ki z močno poudarjenim avtorskim glasom v službi moralne avtoritete sodi že v območje angažirane literature. Na tak način se kaže tudi avtorjeva želja, da prikaže odvisnost razvoja literarnega junaka od svoje lastne volje. Posebej jasno se to vidi pri Pekičevem in Zupanovem junaku, pri Torkarjevem Gabru manj. Torkar se v svojem romanu pogosto poslužuje menjave pripovedovalskih perspektiv, saj tako lažje prikaže celotno sliko dogajanja, Pekić in Zupan manj menjata pripovedovalca, raje operirata s časovno perspektivo, v kateri se pripovedovalec pojavlja. Gre pa v Levitanovem in Pekičevem primeru za junaka, ki se kažeta kot izrazito avtorsko personalizirana junaka, Torkarjev Gaber pa v tem smislu sodi bolj med junake, ki nosijo individualne lastnosti avtorja, v isti meri pa tudi kolektivne lastnosti junaka tedanjega časa in prostora.

Ker raziskave kažejo, da bralci avtobiografsko literaturo doživljajo kot izrazito subjektivno zvrst, je zanimiva ugotovitev Igorja Grdine, da avtorji menijo, da prihaja njihova izpoved o lastnem življenju pred bralca ne kot subjektiven, ampak kot objektiven izraz njihove individualitete. To je po mojem mnenju dodaten dokaz, da gre pri avtobiografskem romanu vendarle za avtobiografijo, ki je resničnejša od zgodovinskega poročila o dogodku. Avtorji se v avtobiografskem diskurzu poslužujejo postopkov menjave časovne (Zupan, Pekić) in pripovedovalske perspektive (Torkar), zvrstno hibridni teksti pa jim omogočajo širšo paleto vnašanja informacij v tekst. Ironija (Zupan, Pekić) ali denimo dialekt (Torkar), zatekanje junaka k pisanju in erotiki (Zupan), so dodatne preživetvene strategije tekstov, ki bi bili sicer zgolj monotona in žalostna pripoved, ki bi zanimala samo zgodovinarje. Pravila fikcijskega vesolja omogočajo avtorjem, da z individualno izbiro dogodkov, o katerih bodo pripovedovali, ter ritma pripovedi in z izbiro poudarkov dostavijo tekst, ki bo zanimiv širši množici bralcev. Nemara celo tistih bralcev, ki bodo v posamični, individualni zgodbi, uvideli kolektivno, skupno izkušnjo. Nemara bi se strinjal tudi Ivan Cankar, eden prvih premišljevalcev avtobiografske literature pri nas, ki je trdil, da bi bilo koristno, da bi vsak človek povedal o svojem življenju vse, kar more, da bi tako bolje spoznal svojo dušo, da v avtobiografskem romanu, ki je obsojen na popisovanje izjemnih življenjskih prelomnic, kot je v teh primerih limitna izkušnja piscev, nasprotnikov političnega režima, tovrstno širjenje spoznavnega in moralnega horizonta nikakor ne more biti odveč. Toliko manj, če so literarno-estetska pričakovanja recepcije prav tako izpolnjena.

Viri in literatura

- Anderson, Linda. *Autobiography*. London, New York: Routledge (2001).
- *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011).
- Balžalorsky, Varja. »O singularnosti tistega 'neumnega podviga'.« *Primerjalna književnost*. 33.1 (2010): 101–119.
- Bandelj, David. *Dnevnik v svetovni in slovenski literaturi: doktorska disertacija*. Ljubljana: [D. Bandelj] (2008). Doktorska disertacija.
- Bernik, France. »Avtobiografsko v novejši slovenski vojni prozi (Tipologija pripovednih položajev).« *Sodobnost. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Paternu Boris in Jakopin Franc. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (1988): 145–149.
- Biti, Vladimir. »Protislovna ideologija izvirnosti.« *Vitomil Zupan*. Ur. Berger Aleš. Ljubljana: Nova revija (1993): 44–53.
- Bošnjak, Blanka. »Avtobiografskost sodobne slovenske proze.« *Jezik in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 37–51.
- Bozovičar, Rok. *Pisava/pisanje kot tehnika subjektivacije v avtobiografskem literarnem diskurzu*. Ljubljana: [R. Bozovičar] (2013). Diplomsko delo.
- *Autobiographical: Comparatist Essays. Comparative Critical Studies*. 1.3 (2004) Ur. Boldrini Lucia in Davies Peter.
- Čeh Steger, Jožica. »Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo Moje življenje in Majcnovo Detinstvo.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 235–246.
- ---. »Med fikcijo in resničnostjo v avtobiografski prozi.« *Jezik in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 23–35.
- Debeljak, Aleš. »Fenomenologija zapora v romanu Levitan.« *Primorska srečanja*. 18.152 (1993): 869–870.
- Đorđević, Bojan. »Autobiografsko i fiktionalno u prozi Borislava Pekića.« *Srpska autobiografska književnost*. 27.1 (1998): 441–448.
- *Enciklopedija Slovenije: zv. 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga (1988).
- --- zv. 3. Ljubljana: Mladinska knjiga (1989).
- --- zv. 8. Ljubljana: Mladinska knjiga (1994).
- --- zv. 12. Ljubljana: Mladinska knjiga (1998).

- Flis, Leonora. *Contemporary American documentary novel (Sodobni ameriški dokumentarni roman)*. Ljubljana: [L. Flis] (2009). Doktorska disertacija.
- ---. »Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti.« *Primerjalna književnost*. 30.1 (2007): 153–166.
- Fridl J., Ignacija. »Esej z vidika antične filozofije.« *Primerjalna književnost*. 33.1 (2010): 121–129.
- Glušič, Helga. *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica (2002).
- Grdina, Igor. *Avtobiografska književnost pri Slovencih v dvajsetem stoletju: doktorska disertacija*. Ljubljana: [I. Grdina] (1994). Doktorska disertacija.
- Janež, Stanko in Ravbar, Miroslav. *Pregled slovenske književnosti*. Maribor: Založba Obzorja (1978).
- Janković, Vladeta. »Književnost i privid nauke: Borislav Pekić, Godine koje su pojeli skakavci I–III.« *Književne novine*. 44.820 (1991): 10.
- Janžekovič, Tanja. *Sonnenschein: dokumentarni roman*. Ljubljana: [T. Janžekovič] (2011). Diplomsko delo.
- Juvan, Marko. »Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: Moje življenje med tekstom in žanrom.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 51–63.
- ---. »Esej in interdiskurzivnost: vednost med singularnostjo in sensus communis.« *Primerjalna književnost*. 33.1 (2010): 167–182.
- ---. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura (2006).
- ---. »Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza.« *Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo*. Ur. Marko Jesenšek. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije (2003): 81–94.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija: priročnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah*. Ljubljana: Univerzum (1983).
- Koron, Alenka. »Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi.« *Jezik in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 7–21.
- ---. »Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 35–49.

- ---. »Roman kot avtobiografija.« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Hladnik Miran in Kocijan Gregor. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (2003): 191–200.
- ---. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2014).
- ---. »Teorije/teorija diskurza in literarna veda: II. del.« *Primerjalna književnost*. 28.1 (2005): 119–134.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS (2001a).
- --- et al. *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba (2009).
- ---. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga (2001b).
- Košir, Manca. »Ženska, pokaži, kdo sem.« *Vitomil Zupan*. Ur. Berger Aleš. Ljubljana: Nova revija (1993): 54–59.
- Košir, Mitja. »Rabelj in žrtev se ne moreta spraviti. Intervju: Igor Torkar.« *Dnevnik*. 158.48 (1998): 22.
- Kralj, Lado. »Dnevnik in pismo kot modela slovenske kratke proze med vojnama.« *Slavistična revija*. 54.2 (2006): 205–220.
- Leben, Andrej. »Avtobiografsko pisanje v novejši slovenski literaturi.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 293–309.
- ---. »O avtobiografiji in avtobiografskem pisanju z vidika literarnih ustvarjalcev.« *Jezi in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 101–114.
- Matajca, Vanesa. »Človek v krogu za samim seboj.« *Levitan: roman, ali pa tudi ne*. Ljubljana: Mladinska knjiga (2001): 337–370. Spremna beseda.
- ---. »Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana.« *Primerjalna književnost*. 21.1 (1998): 53–74.
- ---. »Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman.« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Hladnik Miran in Kocijan Gregor. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (2003): 201–211.
- Mežnarić, Jelena. »Mržnja u suvremenoj prozi.« *Sol*. 5 (1988): 81–89.
- Novak Popov, Irena. *Izkušnja in pripoved: razprave o slovenski prozi*. Ljubljana: LUD Literatura (2008).
- O'Neill, Patrick. *Fictions of discourse: reading narrative theory*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto press (1996).

- Osti, Josip. »Najbolj boli človeka človek sam.« *Ampak*. 2.8–9 (2001): 94.
- Pekić, Borislav. *Godine koje su pojeli skakavci: uspomene iz zatvora ili antropopeja: 1948–1954) (I, II, III)*. Beograd: BIGZ (1991).
- Poniž, Denis. *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatik in gledališču 1945–1990*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Slovenski gledališki muzej (2010).
- ---. *Esej. Literarni leksikon, Študije, zv. 33*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (1989).
- Prunk, Janko. *Kratka zgodovina Slovenije*. Ljubljana: Založba Grad (2008).
- Repe, Božo. »Odnos do dogodkov ob koncu vojne v zavesti Slovencev.« *Časopis za zgodovino in narodopisje*. 76.3–4 (2005): 385–397.
- Roganović, Vesna. »Pogovor s pisateljem Borislavom Pekićem: 'Leta, ki so jih požrle kobilice': Ciklus memoarske proze, ki temelji na t. i. zaporniški civilizaciji.« *Naši razgledi*. 38.17 (1989): 507–508.
- Samide, Irena. »Zmuzljive podobe slovenskega biografskega romana.« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Hladnik Miran in Kocijan Gregor. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (2003): 241–250.
- Saunders, Max. *Self impression: life-writing, autobiografication, and the forms of modern literature*. Oxford, New York: Oxford University Press (2010).
- Smith, Sidonie in Watson, Julia. *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press (2001).
- Sozina A., Julija. »Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem avtobiografskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja.« *Slavistična revija*. 50.2 (2002): 199–217.
- Spengemann, William C. *The forms of Autobiography: episodes in the history of a literary genre*. New Heaven, London: Yale University Press: 1980.
- Stanovnik, Majda. »Literarna dokumentarnost Rožančevega Romana o knjigah.« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Hladnik Miran in Kocijan Gregor. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (2003): 241–250.
- Šifrer, Jože. »Usoda Torkarjevega romana Umiranje na obroke. Ob njegovem nemškem prevodu.« *Srce in oko*. 4.35 (1992): 101–102.

- Štuhec, Miran. *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba (2000).
- ---. *Slovenska esejistika v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica (2003).
- ---. »Slovenska esejistika v presečišču biografskih in avtobiografskih vidikov.« *Jezik in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 89–100.
- Tasić, David in Roglič, Meta. »Vitomil Zupan. Zadnji intervju.« *Mladina*. 1.52 (1994): 130–132.
- Torkar, Igor. *Umiranje na obroke*. Ljubljana: Littera picta (1996).
- Tratnik, Suzana. »Avtobiografskost kot umeščanje osebne izkušnje.« *Jezik in slovstvo*. LIII.3–4 (2008): 69–74.
- Verginella, Marta. »Zgodovinopisna raba avtobiografskih virov in značilnosti ženskega avtobiografskega pisanja.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 95–108.
- Virk, Tomo. »Esej in narava literarnovednega diskurza.« *Primerjalna književnost*. 33.1 (2010): 233–243.
- ---. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija I*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo (2008).
- Visković, Velimir. »Antropološka poza.« *Književnost*. 40.5–6 (1985): 885–905.
- *Vitomil Zupan*. Ur. Berger Aleš. Ljubljana: Nova revija (1993).
- *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ur. Simonović Ifigenija et al. Ljubljana: Mladinska knjiga (2014).
- Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: Slovenska zgodovina od konca 18. do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan (2006).
- Zadavec, Franc. »Romani o tragiki socialistične ideje.« *Srce in oko*. 4.36 (1992): 158–163.
- Zlatar Violič, Andrea. »Avtobiografija: teoretski izzivi.« *Avtobiografski diskurz*. Ur. Koron Alenka in Leben Andrej. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (2011): 23–34.
- Zupan, Vitomil. *Levitan: roman, ali pa tudi ne*. Ljubljana: Mladinska knjiga (2001).
- Zupan Sosič, Alojzija. *Na pomolu sodobnosti ali O književnosti in romanu*. Maribor: Litera (2011).
- ---. »Pregibanje okrog telesa (o erotiki v romanih Vitomila Zupana).« *Slavistična revija*. 52.2 (2004): 157–180.

- ---. »Postklasična teorija pripovedi«. *Slavistična revija*. 61.3 (2013): 495–506.
- ---. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera (2006).
- Žgank, Jasmina. Poskus opredelitve pričevanjske književnosti ob besedilih francoskih in slovenskih pisateljev – deportirancev. Ljubljana: [J. Žgank] (2008). Diplomsko delo.

- sr.wikipedia.org/sr-el/Borislav_Pekic (4. 9. 2014)
- <http://www.borislavpekic.com> (4. 9. 2014)

Izjava o avtorstvu
diplomskega dela

Spodaj podpisana Maja Šučur izjavljam, da je diplomsko delo z naslovom *Fikcija kot resničnejša avtobiografija – sodobni avtobiografski roman in zaporniška izkušnja avtorjev, obsojenih v procesih zoper intelektualce v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni*, avtorsko delo.

Ljubljana, 9. 11. 2014

Podpis:

Izjava o objavi
diplomskega dela

Spodaj podpisana Maja Šučur izjavljam, da je besedilo diplomskega dela z naslovom *Fikcija kot resničnejša avtobiografija – sodobni avtobiografski roman in zaporniška izkušnja avtorjev, obsojenih v procesih zoper intelektualce v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni* v tiskani in elektronski obliki istovetno, in dovoljujem objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Ljubljana, 9. 11. 2014

Podpis: