

## Franc Zadavec

## Zavest o romanu in njegova »prva oseba«

v današnji slovenski literaturi

Za današnjo slovensko pripovedno prozo je značilno, da žanrsko ime »roman« izginja z njenih naslovnih strani ali pa kdo z ironično distanco zapiše *?Roman?*, kakor je storil Evald Flisar<sup>1</sup>. V zadnjih dveh letih je izšlo blizu šestdeset pripovednih besedil, ki po obsegu in vsebinski strukturi presegajo novelo, večina pa jih nima vrstne določnice oziroma avtorji in izdajatelji ne povejo, ali gre za povest ali za roman; nemara jih je okrog sedem opremljenih z oznako roman. Druga besedila pa šele recenzenti, poročevalci in kritiki imenujejo kdaj roman pa tudi kratki roman, roman-kronika in podobno.

Zgovorno je, da se danes izogibajo poetiško-vrstni določnici tudi priznani romanopisci, kakor so Marjan Rožanc, Lojze Kovačič, Vladimir Kavčič, Pavle Zidar in še nekateri. Najbrž menijo, da z žanrskim imenom ne morejo zaznamovati nič svojevrstnega, da beseda roman ničesar ne pove o naravi in podobi življenja, o katerih v tekstu pripovedujejo, da je ta poetiški termin veliko manj določen, kakor sta npr. komedija in tragedija, ki nedvoumno napovedujeta temeljno občutje in obliko človeškega v besedilu. Pisateljska zadržanost pomeni nemara tudi, da bralca ne gre osvajati s poetiškiimi termini, ampak z osebnim stilom, z močjo samosvojega, enkratnega izraza in s tem, kako se zna umetnik soočati s seboj in z bližnjikom, kako začrtati in uresničiti svoje temeljno občutje življenja in sveta. Ta zadržanost je gotovo tudi znamenje, da naši pripovedniki niso obsedeni od poetiških norm in teorij, saj vedo, da so te le izpeljanke iz že ustvarjenih umetnin, torej iz »vzorcev«, ki za izvirnega oblikovalca še zdaleč niso obvezni. Videti je tudi, da se ne pustijo begati tudi od količinske poetike, ki ločuje besedila po obsegu oziroma po številu besed v njih, tedaj od poetike, po kateri je roman predvsem zato roman, ker ima več besed, kakor jih ima novela. Marjan Rožanc sicer pravi, da je romane »pisal z večjo pisateljsko skušnjo in jih opremil s številnejšimi podrobnostmi, tako da se v bistvu razlikujejo od novel samo po obsegu«<sup>2</sup>. Prehitro pa bi skleпали, da zato prisega le na količinsko ločevanje proznih besedil. Skratka, numerična estetika ne more pojasniti, odkod in zakaj usiha pogostost tega termina v slovenski umetniški knjigi.

Današnje slovenske pripovednike družijo tudi samoumevna misel, da ni romanesknega modela, ki bi veljal za vsakogar in za vse čase. Vitomil Zupan, na primer, ne veruje »v model romana«<sup>3</sup>, Andrej Hieng izjavlja, da si ni moč ustvariti niti lastnega romanesknega modela<sup>4</sup>. Tudi Lojze Kovačič ve, da se vsebina in oblika pogojujeta, zaradi tega si romanopisec ustvarja »svoje vzorce«, ne enega, ampak vsakič drugega, in jih spreminja. Zato svojim stvarjem najraje reče kar »knjiga pripoved, besedilo, tekst«<sup>5</sup>. Lastna izkušnja jim torej pravi, da je romanopisec pri vsakem novem besedilu spet na začetku, pred novo besedo in obliko, pred razjo in zoritvijo nove, drugačne vizije življenja in pred njenimi komaj slutenimi razponi, da mora

slediti tej novi in drugačni »obsedenosti«, ki se hoče in mora potrditi samo v svoji obliki. Vsakič je tako, naj se tudi zdi, da umetnik vse življenje pripoveduje en sam roman in eno samo novelo. In če za hip še sledimo L. Kovačiču: »Jezik duše« je tista substanca, ki ji je dati obliko, »stalna muzika v nas« se mora »dopolniti in formirati« v okoliščinah zgodovine<sup>6</sup>. Ta substanca in njena oblika sta aksiom umetnosti in umetnine in se ne moreta in ne smeta podrediti slepilu, diktatu, obredu te ali one poetike, estetike in ideologije, ne »visoki maši esteticizma« in glorificiranju pesnitve kot take.

Vsak roman je potemtakem jezik osebne substance, je njena oblika. Zato je roman tudi neomejena oblika oziroma je omejen le s subjektivno substanco — zanj ne obstajajo nikakršna ritualna pravila.

Seveda, roman se razlikuje od nekdanjega epa in od novele, od njiju se zares loči tudi po obsegu. Toda v resnici se loči od njiju predvsem po drugih znamenjih. V nasprotju z epom, ki pripoveduje o totalni skupnosti in posameznikovi usodi v njej, je roman že od začetkov pripoved predvsem o osebnem, o enkratnem, pa tudi njegov pripovedni ton je manj »poročevalski« in bolj oseben, kakor je v epu. In če prehodi subjekt v romanu razne smeri in sestavine svojega življenja totalno, tako rekoč od začetka do konca, prehodi v noveli tematično zožen življenjski odsek, ki se ponavadi tudi nepričakovano prekine.

Priznati velja, da vprašanje, kaj je totalno ali celovito v romanu, ne obstaja na obrobju poetičkih premišljevanj današnjih slovenskih pripovednikov. Alojz Rebula meni, da roman kot umetniška vrsta mora zagotoviti človeka kot »celoto«, zajeti mora njegovo zasebno bivanjsko usodo, ki je hkrati tudi podružbljena<sup>7</sup>. Po njegovi presoji je današnji roman na prelomu — včasih še sinteza subjekta in zgodovine, včasih pa le »sektorski«, kakršnega piše Julien Green. Lojze Kovačič je glede celovitosti subjekta v romanu zadržan, če že ne kar skeptičen. Prepričan je, da dandanes nihče več ne zna in tudi ne more »govoriti o človeku kot celoti«, saj je današnji človek »specialist«, specializirani so zato tudi pisatelji: ta obvlada bolj politično, drugi vesoljsko, tretji subtilno tematiko človeškega, nobeden pa ne obvlada celote človeškega, kakor jo je na primer še Lev Tolstoj kot romanopisni »enciklopedist«.<sup>8</sup> Če Kovačič ločuje v stvarih človeškega današnjega specialista od prejšnjega enciklopedista, ločuje Rožance sodobni ali moderni roman od klasičnega po naravi romanesknega junaka, ločuje sicer podobno kot Kovačič, le da umetnostno imanentno. V klasičnem je junak prepričan, da je istoveten s svetom, pa mu svet dokaže njegovo tragično zmoto, moderni roman pa postavlja osebo in dogodke v svet, v katerem človek ni več prepričan o svoji istovetnosti s svetom in se utemeljuje le še »po sebi in zase«, ker tudi ni več sveta kot celote, ampak »smo le še posamezniki«.<sup>9</sup> Je to Rožančev odvod iz eksistencialistične filozofije ali pa je človekova dejanskost zares taka in je ni mogoče razložiti ne s tako ne z drugačno sistemsko modrostjo?

Lojze Kovačič pravi v *Kristalnem času*, da bi moral biti nadčlovek, kdor bi hotel izčrpno opisati človeka, tako sebe kot bližnjika. »Človek, ki misli, da dela portrete drugih, dela zmeraj samo avtoportret. Tisti, ki začne z 'on', konča z 'jaz', čudno, in oni, ki začne z 'jaz', konča z 'on', to je najmanj čudno. Nihče ne more razložiti nič o drugem, razen da mu pripiše svoje misli in občutke.«<sup>10</sup> Podobno razmišlja tudi Marko Sterle o svojem romanu: »Ta knjiga je avtobiografija kot 'Gulliverjeva potovanja', kajti sprevidel sem: človek komajda pozna sebe, kako naj bi poznal še koga drugega, kako naj bi vedel, kaj se skriva tam notri, v drugem človeku. Velikokrat ne razumemo niti vprašanj, kako naj bi potem poznali odgovore.«<sup>11</sup>

Taka spoznavno močno omejevalna drža zakoličuje pripovedovalčevo vsevednost ter odpira vprašanje, kdo v romanu pripoveduje in o čem sploh lahko pripove-

duje in ali je smiselno pripovedovati v »tretji osebi«, ko pa niti sebe ni mogoče celovito opisati, in še vprašanje, kako napraviti »objektivno prozo«, ko pa je tudi subjektivna človeško nezadostna. Pripovedovati je varno oziroma je varnejše torej v prvi osebi. Prvoosebna pripovedna drža pa seveda ne pomeni, da je v sodobnem romanu konec analitičnega in kritičnega odnosa do sebe in do družbe; res je le, da je obrat k pripovedi v prvi osebi odkrito priznana vstopnica za vstop osebnega in celo avtobiografskega v roman, ki ima v njem nesporne in ničkolikokrat »preverjene« pravice, je volja izpovedati svojo neponovljivo duhovno in čustveno substanco neposredno, z »jaz« obliko.

Prvoosebna pripoved v romanu in v daljši prozi sploh je danes izrazita značilnost slovenskega pisateljstva. V dokaz naj navedem le nekaj besedil zadnjih dveh let: Franček Rudolf, *Zapiram mlin, odpiram mlin* (1989), Jani Virk, *Rahela* (1989), Marko Sterle, *Človek z zamudo* (1989), Marjan Rožanc, *Umor* (1990), Lojze Kovačič, *Kristalni čas* (1990), Pavle Zidar, *Mlaj* (1990), Nada Gaborovič, *Malahorna* (1990), Marjeta Novak-Kajzer, *Posebne nežnosti* (1990), Brane Gradišnik, *Nekdo drug* (1990), Vladimir Kovačič *Vlak* (1990), Branko Šömen, *Hoja po vodi* (1990).

Množičnost prvoosebne pripovedovalca odriva iz slovenske proze nacionalni in socialni navdih, ki sta stoletja sosnovala našo literaturo, da je prav zavoljo njune živosti pomembna ustvarjalka narodne zavesti in kulturne moči. Premik od tretje k prvi osebi povzroča najbrž tudi pojav, ki ga veliki romanopisci 19. stoletja še niso občutili. Njihova »tretja oseba« včasih zelo večje razkriva družbena nasprotja, še posebej v ruskem romanu. Dandanes pa so sociologija, politologija in druge družboslovne znanosti polne objektivne problematike in jo kar naprej uzaveščajo s statistiko in drugimi medijskimi jeziki. Samo skrajnje veliko pisateljsko pero bi moglo z njimi tekmovati, človekovo družbeno mnogopovezanost jasneje osvetliti, kakor jo morejo te znanosti. Misel, da jim ni mogoče biti enakopraven, ali pa misel, da je pisatelj prav zaradi njih poslej odvezan od »nalog«, ki so jih šteli za svoje francoski in ruski skladatelji 19. stoletja — nedvomno večata možnost za umik od objektivne proze in širita prostor za prvoosebno pripoved.

Še globlji vzrok za odmik od objektivizma k subjektivnemu in avtobiografskemu je nemara iskati v posebnosti današnje civilizacije, ki v človeku stopnjuje zavest o času in mu občutje časa/razmer spreminja že kar v preganjavico. Odtod tudi spoznanje Milana Kundere, da epski subjekt današnjega romana ni izmišljeni in zgolj eksperimentalni jaz, ampak je pravi avtobiografski jaz, ki je v spopadu s stvarnimi in iracionalnimi, tudi »slepimi« in zato nevarnimi silami časa.<sup>12</sup> V dialogu romana *Menuet za kitaro*... pove Zupan podobno misel, da namreč današnji besedni umetnik še posebej napeto opazuje življenje okrog sebe in se upanju navkljub ne more znebiti strahu.<sup>13</sup> Naravno je tedaj, če Zupan na vprašanje, kaj tačas piše, odgovarja, da piše »roman, avtobiografskega. Kakor vsi drugi...«<sup>14</sup> Torej tudi vsi drugi so nekako prisiljeni pisati avtobiografsko in v prvi osebi. Na take misli je moč navezati tudi Kovačičevo, da je avtobiografski roman hkrati tudi »zgodovinski«, takšen pa tudi zato, ker noben pisatelj ne more skriti svoje družbene, socialne lestvice. Tudi s te strani ostaja prva oseba ne le utemeljena, ampak celo bistvena za roman, kakor ostaja bistvena tudi s psihološke strani: tudi tretje osebe ni mogoče izdelati »mimo svojih izkušenj«, saj v romanu ni temeljnega življenjskega izkustva, »če mene ni zraven«.<sup>15</sup>

Tudi v Rožančevem romanu *Umor* je nekakšen filozofski ključ za prvo osebo kot pripovedovalca in sestavljalca besedila. Znanstvenik, ki v tem romanu raziskuje nepojasnjeno smrt hrvaškega slikarja v Parizu, se vprašuje tudi o svoji odgovornosti do »objektivne stvarnosti« in pravi, da o njej še zmerom nima »niti pojma«, pa če-

tudi jo »išče« že desetletje in čez. Zato hoče biti poslej odgovoren »predvsem lastni eksistenci, ker »z ustvarjanjem lastnih vrednot ustvarja(m) vrednote vseh« in še zato, ker je »merilo mojih dejanj moja osebna vest, v kateri sodelujejo vsi moji prijatelji in znanci, sodelujeta pa tudi hudič in bog.«<sup>16</sup>

Odgovornost kajpada ni pogoj za prvoosebne pripovedovalca, pa čeprav rabi ta oblika kdaj tudi za dokaz o večji verodostojnosti pripovedovanega. Prvoosebni-ka utemelji Rožanc drugače, takole: Res je »zanemarjenje zunanje resničnosti v imenu človekove notranjosti, v imenu duše, ki se slednjič prepozna in razživi le v kolektivnem, v narodnem ali razrednem, pripeljala do fašizma in do komunizma, do načrtnega uničevanja človeškega bitja«, toda človeštvu ostaja še zmerom en sam izhod: »Poskusiti še enkrat staviti spet nase, še bolj odločno in še bolj tvegano, na še bolj poosebljen način — samo to je izhod, če nočemo, da se bo vse individualno do kraja izgubilo v nekakšnem objektivistično obvladanem svetu. To je tako rekoč imperativ. To je tudi tista dejanska odgovornost do svobode.«<sup>17</sup>

Evropski subjekt je bil v polpreteklosti in je še danes obremenjen z absoluti: z ekonomskim individualizmom, z rasizmom in nacizmom, s socialno popolnim kolektivizmom, z njimi in s sorodnimi izmi je prav fanatiziran, zmaličen in samemu sebi odtujen. Zatorej je nujna personalna revolucija, prenova subjekta, ker samo prenovljen lahko izžareva preroditeljsko kakovost. Prerajati more samo poosebljen jaz, samo prost vsake dogmatike lahko pristno izpove človečansko količino, le prezorjeni prezori tudi svojega bralca. »Samo to je izhod,« samo skozi lastno prezoritev pelje pot vstran od lažnega objektivizma, drži pot k resnici, in samo etična poglobitev samega sebe je dejanska odgovornost do »svobode« sebe in vseh. Skratka, romanesknega prvoosebni-ka terja in utemeljuje vseh dogem osvobojeni »jaz«.

Prvoosebna pripoved je potemtakem z ene strani izraz notranjih, psiholoških umetnostnih zakonov, z druge pa obramba subjekta pred dogmatskimi »vrednotami«, ki preprečujejo osebno, izvirno, postavljajo skupinsko moralo pred osebno odgovornost, poetiko in estetiko nad neujarmljivo in neponovljivo osebno ustvarjalnost. »Jaz« pripoved temelji torej tudi na volji, da si subjekt ohrani samosvojest, identiteto v množičnem subjektu.

Ločiti je dvoje prvoosebni-ka pripovedovalcev, izmišljenega in avtobiografskega ali konkretnega. Izmišljeni je X-oseba, ki pripoveduje svojo zgodbo kot prva oseba (*Posebne nežnosti, Rahela*), pripoveduje jo tako, da se ogiba dokazljivih podatkov o sebi in soosebah, pripoveduje brez »zgodovinskih« imen. Čas in dogajalni prostor sta sicer lahko imenovana, »zgodovinska«, nje same in sooseb pa ni mogoče identificirati čez tisti obseg, v katerem jih identificira in napravi pristne njena domišljija. Izmišljena prva oseba ostaja fikcija skupaj s spremljevalci.

Avtobiografski prvoosebni pripovedovalec pa pripoveduje o sebi, bližnjih in času z neke zrele točke, zapisuje imena dokazljivih oseb, dogajalnih prostorov in dogodkov. Njegove teme so različne, od ljubezni do duhovnih in zdravniških pustolovščin, od življenja v družini do vprašanj umetniškega ustvarjanja in do umetnikovih soočanj z ideologijami.

Če izmišljena prva oseba dela »čisto« literaturo, povezuje avtobiografska fikcija in dokument, ki ga seveda svobodno osvetli. Včasih se sklicuje na »strice«, »tete«, »dede«, na očeta in mater, ki so jim kaj povedali (*Odpiram mlin, zapiram mlin, Malahorna, Hoja po vodi*), ubeseduje zgodbo svojega otroštva in mladenišтва v krogu rodu in vpetosti v čas, je »knjiga«, v katero vrisujejo nekdanje in sedanje življenjske moči svoje duhovne in moralne posebnosti.

Obstaja še tretja vrsta prvoosebne pripovedovalca, namreč spojeni ali sintezirani »jaz« ali izmišljeni in konkretni obenem. Takšen je pripovedovalec v Rožan-

čevem romanu *Umor*. Njegova »prva oseba« je najprej Parižan, umetnostni zgodovinar in estet, ki hoče s pozitivistično raziskavo razbliniti skrivnostno smrt hrvaškega slikarja Josipa Lhotke (Josipa Račića, umrl leta 1908). Skoraj detektivsko obiskuje mesta in umetnostne muzeje, kjer se je Račić mudil oziroma kjer so njegove slike in kjer menda še živijo, ki bi pomagali odgrniti resnico o njegovi smrti. Dogajalni prostori so Pariz, München, Zagreb, Dunaj pa tudi London in Ženeva, kjer se leta 1918 tarejo srbsko-hrvaška politična nasprotja, Račić pa naj bi bil žrtev »dramatične politične dejavnosti, političnih strasti in spletk« v pošastni »balkanski krčmi« (Krleža), zaradi česar avtor umešča njegovo smrt v leto 1918.

Francoski umetnostni zgodovinar pa je že v praznasnutku avtobiografski. Rožančeva odločitev, da ta estet raziskuje umetnikovo smrt, namreč še zdaleč ni naključna ali zgolj želja po dražljivi objektivistični temi, kakor niso naključne tudi njegove eidetične ubeseditve likovnih umetnin. O piscu romana *Umor* je namreč znano, da je v otroških in mladeniških letih skoraj obsedeno »risal, risal in spet risal«, se zaradi risarske strasti vpisal v šolo za oblikovanje, potem si je zaželel še slikarske akademije, vendar je bil zanjo že prestar.<sup>18</sup> Torej je prvinska avtorjeva slikarska demonija v romanu motorični motiv za skoraj detektivsko iskanje Račićevega morilca, številni opisi likovnih umetnin in umetnostnih slogov od impresionizma do nadrealizma, od Maneta do Picassa in drugih, je vsa umetnostna erudicija prav avtorjeva, Rožančeva, ne pa erudicija francoskega intelektualca.

»Prva oseba« pa je avtobiografska še po neki bistveni sestavini: med snovanjem tega romana pričakuje avtor tudi lastno smrt. To pa pomeni, da so umor, smrt in refleksije o njih avtorjeva osebna snov in misel. Rožanc v »opombi prevajalca« sicer ironično pravi, da je dejstvo, da francoski intelektualac »z raziskovanjem ozadja smrti Josipa Lhotke pravzaprav ves čas napoveduje svojo lastno smrt«, popolnoma literarno, izmišljeno. Ker pa je v nadaljevanju ironije Francoz ubit, njegova smrt pa sopovod, da Francija uvede vizume za Jugoslovane, je smrtna kazalka obrnjena na pripovedovalca romana sploh, torej na dvojnoenojnega prvoosebna. Dvojnoenojnega pripovedovalca potrjuje tudi Rožančeva tehnopoetska refleksija v »opombi prevajalca« o pomešanosti dokumentarnega in fiktivnega. Francoz je v »realijah« nemara zagrešil kakšno pomoto, »prevajalec« pa je opustil popravke pod črto, saj bi bralcu z njimi ustvaril »distanco, nekakšen odtujevalni učinek, ki bi besedilu dal pečat dokumenta, ko je vendar najčistejša literatura«. Ali določneje: svoje zapiske je pričel »kot znanstvenik in pozivist«, zapisovanje pa ga je »zaneslo in je vse bolj popuščal svoji domišljiji. Racionalistična distanca do predmeta in njegova neizčrpna erudicija sta ga vse bolj in bolj zapuščali, dokler se ni čisto do kraja izgubil v literarni fikciji. Na literaturo spominja tudi že sam postopek njegovega besednega oblikovanja — postopek, ki je sicer vedno bolj udomačen v drugi umetniški zvrsti, v likovni umetnosti, kjer je imenovan *new image*, pomeni pa slikarstvo v slikarstvu in torej tudi literaturo v literaturi.«

Primer Račić je, skratka, odskočišče za avtotematsko eksistencialno in za umetnostno refleksijo, za refleksijo o tragičnem izidu spora med umetnikom in politiko, za zapis o lastni umetnostni miselnosti oziroma o umetnini, ki je človekov najčistejši samoizraz. Račićevo slikarstvo ni nacionalno, ne pragmatično, ampak le razcvet življenjske moči, »moči osebnega«, ki je »temelj vsake prave umetnosti«, njegovi avtoportreti dokazujejo, da je umetnik avtonomno bitje, da je »obseden s človekom, zakopan v njegovo temačno in neodrešeno eksistenco«, da je personalist mimo vsakega personalizma kot sistema, ustvarjalec, ki se potrjuje v samoti, tam, kjer od-pove vse enosmerno, arhetipsko, ideološko, dogmatsko.

Dodajmo še, da dvojnoenojna prva oseba vgrajuje v svojo »raziskovalno« zgod-

Račiču pa tudi nekaj južnoslovanskih, med njimi Miroslava Račkega, Rista Vikanovića, Nadeždo Petrović, Ivana Meštrovića, Riharda Jakopiča, Ivana Groharja, Antona Ažbeta ter Miroslava Krležo, Tina Ujevića in Vlada Gotovca.

\* \* \*

Kratek sprehod po današnjem slovenskem romanu in po poetski zavesti o njem tukaj prekinjam. Po tej zavesti je roman odprta, individualna oblika; in kakor povsod tudi na Slovenskem umetniki—samohodci zavračajo romaneskne vzorce, poleg tujih ne priznavajo tudi kakšnega lastnega za svoje romanopisje. Vedo, da naj bi roman obsegel celoto človeškega, hkrati pa vedo, da ubeseditve te celote ni uresničljiva, saj je ni mogoče niti do kraja spoznati. Nekateri tudi dvomijo, da je moč napisati objektivni roman, saj je družba danes nepregledni stroj, posameznik v njem pa ujetnik, s čigar ujetništvom se ukvarjajo številne znanosti.

Zato tudi ne preseneča, če stopa v ospredje pripoved »prve osebe« ali če današnji romanopisci o avtobiografskem pripovedujejo več kakor v kateremkoli obdobju slovenskega romana. Premik od »tretje osebe« k prvi zatorej ni samo tehnopoetska zadeva, taka je nemara še najmanj, ampak temelji na prepričanju, da o človeškem še največ pove, kdor pripoveduje svojo življenjsko izkušnjo. Premik izvira hkrati tudi iz težnje po osebni prenovi. Prvoosebni je kritičen do sebe, obenem pa kritično presoja bližnjikov obraz: z obeh je moč natančneje brati duhovne in moralne brazgotine, ki jih vanju vrisujejo strasti današnje civilizacije. Roman s prvo osebo torej ni znamenje umetnikove narcisoidnosti, ampak je sredi slovenskih in evropskih fundamentalizmov tendenčen, tendenčen tudi v smislu personalne preнове: ti, ki bereš prvoosebni roman, se po »prvi osebi« zavedi sebe, tudi ti se sprašuj in išči sam odgovore, kakor se sprašuje in išče svoj smisel »jaz« v romaneskni obliki.

#### Opombe:

- <sup>1</sup> Evald Flisar, *Noro življenje. ?Roman?,* Murska Sobota 1989.
- <sup>2</sup> France Pibernik, *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji,* Ljubljana 1983, str. 199.
- <sup>3</sup> Kakor pod 2, str. 30.
- <sup>4</sup> Kakor pod 2, str. 69.
- <sup>5</sup> Kakor pod 2, str. 115.
- <sup>6</sup> Lojze Kovačič, *Kristalni čas,* Ljubljana 1990, str. 126—131.
- <sup>7</sup> Kakor pod 2, str. 38.
- <sup>8</sup> Kakor pod 2, str. 114.
- <sup>9</sup> Kakor pod 2, str. 199.
- <sup>10</sup> Kakor pod 6, str. 160.
- <sup>11</sup> Marko Sterle, *Človek z zamudo,* Ljubljana 1989, str. 19.
- <sup>12</sup> Milan Kundera, *Umetnost romana,* Ljubljana 1988, str. 41.
- <sup>13</sup> Vitomil Zupan, *Menuet za kitaro,* Ljubljana 1975, str. 411.
- <sup>14</sup> David Tasić, *Demokracija — duh iz steklenice,* Ljubljana 1988, str. 117.
- <sup>15</sup> Kakor pod 2, str. 114.
- <sup>16</sup> Marjan Rožanc, *Umor,* Ljubljana 1990, str. 9.
- <sup>17</sup> Prav tam.
- <sup>18</sup> Kakor pod 2, str. 190.