

## SLOVENSKI ROMAN DANES

Slovenski roman je danes brez enotne poetike; njegova skupna značilnost je prvoosebni pripovedovalec. Pojavlja se v avtobiografsko-rodovnem (Nada Gaborovič, Franček Rudolf, Pavle Zidar), ljubezenskem (Berta Bojetu, Jani Virk, Marjeta Novak-Kajzer), družbenokritičnem in umetniškem romanu (Marjan Rožanc, Vladimir Kovačič).

The Slovene novel today has no uniform poetics; its common feature is a first personal narrator appearing in autobiographical and genealogical novels (Nada Gaborovič, Franček Rudolf, Pavle Zidar), in romantic novels and love stories (Berta Bojetu, Jani Virk, Marjeta Novak-Kajzer) and in novels critical of society or describing an artist's life (Marjan Rožanc, Vladimir Kovačič).

Novejša slovenska poetiška misel o romanu pravi, da ni romanesknega modela, ki bi veljal za vsakega pripovednika. Vitomil Zupan na primer ne veruje »v model romana«, <sup>1</sup> Andrej Hieng pa trdi, da si ni moč ustvariti niti osebnega romanesknega modela.<sup>2</sup> Tudi Lojze Kovačič ve, da se vsebina in oblika pogojujeta, zaradi česar si romanopisec ustvarja »svoje vzorce«, vsakič drugega, spreminja ga od besedila do besedila.<sup>3</sup> Izkušnje torej pravijo, da je romanopisec pri vsakem novem besedilu spet na poetiškem začetku, da mora slediti novi in drugačni »obsedenosti«, ki se more izraziti samo v svoji obliki. Vsakič je tako, in naj se še tako zdi, da umetnik vse življenje pripoveduje en sam roman.

Kakor pa ni bilo, ga ni in ne bo skupnega, obveznega modela romana, se v današnji slovenski široki prozi močno uveljavlja prvoosebni pripovedovalec ali pripovedovalec v prvi osebi ali prvoosebnik. V romanih te razprave je mestoma srečati tudi refleksijo o prvoosebni pripovedni drži. O tej drži ne odločajo teme, te so v glavnem tradicionalne, kajpada z novimi, danes živimi otenki. Skupni imenovalac razprave je torej enak pripovedovalec, so različnice prvoosebника v epskem dogajanju. Dogajanja so vsebinsko različna, razvrščajo pa se v nekaj razvidnejših krogov. V tem prevladuje avtobiografsko rodovni pogled, v drugem ljubezen ali kakšna travma, spet drugje družbena kritika in soočenja umetnika in ideologije.

**Ljubezenski roman.** *Filio* (1990), roman Berte Bojetu, pripoveduje o ženski erotični sli in nasilnem »gospodarju« moškem, kateremu je ženska podrejeno spolno orodje. Zgodba se dogaja na »otoku«, na katerem sta spola strogo ločena v dva kroga in na katerem se po prvi noči »vrsta (moških) pred vsako (žensko) posteljo« več ne šteje. Otok zmerom pripravljenih ženskih postelj je nekakšna zakonita javna hiša, mučilnica, »bestiarij blaznosti«, vendar tudi paradoks, da je takšna mučilnica ženski sladka, zaželena. Erotični zakonik tega otoka je nemara tudi simboličen, zveza med seksualnostjo in oblastjo moškega lahko namreč pomeni tudi ideološko nasilje nad človekom, še posebej tudi nad žensko, saj je ta v nekaterih religioznih sistemih manjvredna služabnica gospoda moškega.

<sup>1</sup>France Pi b e r n i k, *Čas romana: Pogovori s slovenskimi pisatelji* (Ljubljana, 1983), str. 30.

<sup>2</sup>Prav tam, str. 69.

<sup>3</sup>Prav tam, str. 115.

Kolonialna prisila nad žensko pa je samo en pogled prvoosebne pripovedovalke na žensko in na moškega. Avtorica opisuje žensko namreč tudi kot voljno sužnjo, ki naravnost bolešno hrepeni po erotičnem nasilniku, po slasti, pa bodi še tako okrutno povzročena, radovoljno se vdaja barbaru, želi si njegovega biča, »argumenta palice«.

V drugem poglavju romana ali »Dnevniku Helene Bras«, kjer ženska prvič poskuša pobegniti iz bestiarija, hkrati pa noče zbežati iz njega, ravna »gospodar« posebno kruto z žensko, ki je »vzgojena za poslušnost in skromnost v odnosu do moškega«. Njena poslušnost in pokorščina sta že kar perverzni, saj ju sama sporoča z besedami: »Zrla sem vanj z vso željo po njem in brez sramu sem mu povedala, da mu hočem lizati roko kot poslušna psica.« In drugič: »Poljubljala sem bič in ga lizala . . . in obležala pri njegovih nogah . . . Tepel me je s palico po riti, dokler nisem čutila toplote krvi.« Pri tem pa se ji trgajo slastni stoki. Podobno doživlja eros njena hči, ki rodi otroka Filio in ki jo moški ubije.

V tretjem poglavju seznanja pripovedovalka tudi z otoškim vzgojnim redom. Po tem redu materi odvzamejo otroka, Uri mora na »tečaj posebne vzgoje«, s katero mu vtisnejo ločevalno načelo, da je ženska nižje bitje, moški pa nosilec »božje besede«. Uri nekaj časa vztraja pri moški večvrednosti, postane celo poveljnik trdnjave, ljubezenskega bestiarija, in načrtuje »nočne obiske pri ženskah«, nazadnje pa skupaj s Filio pobegne na kopno, tja, »kjer ljudje živijo kot ljudje«, torej nekam v bolj človeški svet. Zadnji stavek romana o ženski in moškem je optimističen, simboličen, saj sporoča, da je »še čoln« in da sta roki dovolj močni »za veslanje, da prideš od tod«.

Kako razumeti torej držo, po kateri sprejema ženska ljubezen kot teror in kot črna slast? Ali že sam užitek — »ker mi je dobro delo, če so ležali na meni« — utemeljuje vdanost in pokorščino, ki sta že kar mazohistična? Je ženska zares erotična podivjanka, in v tem sklopu tudi sadistka, kakršne so v romanu one, ki nosečnici iztrgajo plod? Je bitje brez duha in duše, čista čutnost? Ali pa je taka njena drža v romanu le stopnjevani klic po svobodi, po odporu do »gospoda« moškega, upor proti vsakršnemu nazoru, ki žensko ponižuje ali jo obravnava kot podredno bitje, upor proti npr. Strindbergovi metafiziki, ki oznanja, da je ženska zgolj snov, ki ovira zaletе moškega duha?

Pripovedovalci si v romanu Filio menjujejo besedo, prvi del pripoveduje prvoosebna, drugega moški o Uriju, nakar pripoveduje še Uri. Prvoosebni pripovedi kajpada nista avtobiografski oziroma sta takšni le toliko, kolikor pripovedovalca izpovedujeta žensko in moškega sploh. Njun besedni seznam je kaj skromen, njun stavek in nekatere gramatične drobnosti pa mestoma pomanjkljive. Gostobesednost ter ponavljanje miselnih motivov in prizorov pravita, da bi besedilo moglo biti krajše, ne da bi vsebinsko kaj izgubilo.

Roman *Rahela* (1989) Janija Virka pripoveduje o družinskem zakonu, ki je le »past« in prevara. Prvoosebnik začne s prizorom smrtne nesreče, z razgledom po doživljanju počasnega umiranja ob iztekanju krvi. Motiv umirajočega se vrača po romanu kot vodilni motiv, dobiva različne odtenke, vse do tja, ko junak »proti svoji volji za hip zagleda, kako se bo končalo njegovo življenje« in do zadnjega odtenka, ko prevarani prvoosebnik sam umira v prometni nesreči.

V romaneskni zgodbi prvoosebnik polagoma spoznava svojo zakonsko past, zakon brez ljubezni, v katerem je strežaj ženski, ki svobodnjari v »partyjih«, v površnih shajanjih, v katerih je zasmehovan in poniževan. Lahkoživka zavrača njegovo željo po otroku, zato lovi za erotičnimi nihaji njene prijateljice, nazadnje pa silovito zahrepeni po ženski idealu,

po lepi Vidi, po Raheli. Zagleda jo ob morju kot »privid«, poslej jo išče, dokler jo kot domišljjski lik skoraj telesno zagleda v daljavi, se v avtomobilu zmede in smrtno ponesreči. Njegova zgodba pravi, da je iskanje ženske-ideala zamansko, kar pa človek ima, je zanka, laž, prevara; da je iskanje neznosne lepote in skrivnosti tragično sizifovstvo, idealna ženska le privid, Rahela le slepilo, zgolj domišljjska popolnost, torej večna močnost ali nezemsko bitje, da je krik po idealnem bitju začetek smrti.

Ker svoje zamudi tudi lahkoživka Ema: med moževo resignacijo namreč zanosi prav z njim, se bo z rojstvom otroka človekova tragika nadaljevala. Tudi otrok bo moral iskati svojo — Rahelo.

Milan Dekleva pravi na zavihku knjige o Raheli, da je konec tega romana v njegovem začetku. Pravilna misel o tej svojski pripovedni kompoziciji pa ne velja le za okvir, za prometno nesrečo, ali pa za zakonsko življenje, ki je tudi lahko past, ampak velja tudi za poslednji filozofski akord ponesrečenčeve zavesti, o katerem pa ni jasno, kako ga more tako razločno misliti, pa čeprav zgolj citat iz knjige modrosti. Gre za tole sporočilo:

Čez nekaj sekund sem ležal na cesti: v mlaki svoje tople krvi. Čutil sem, da življenje, ki sem ga tako vzljubil, usiha. Pa se nisem bal. Ne, nisem se bal. Strah sem še preživel. Spomnil sem se besed iz knjige, ki je ležala nekje med zmečkano pločevino: »Kar je, je bilo že zdavnaj: kar bo, je že zdavnaj.«

In sem zaprl oči.

Pripoved o lastni smrti je kakor vsaka pripoved »o« resničnosti idealni ponaredek, abstrakcija neke močne resničnosti. Vsa *Rahela* je »projekcija« ali mit o tem, kako more zakon bivati in kako človek umirati. Profesorjeva branja in citati indijskih mitov o moškem in ženski (moški hodi na lov zato, da ženski poredi ženskost, cilj lova je spolnost) osvetljuje njegov lastni mit. Njegova domišljija in izmišljija idealne ženske se prepleta z davninsko ali »večno«, njegova nesreča s človeškemu bitju imanentno nesrečnostjo. Navaja si tudi duhovite misli iz Shakespearovih sonetov:

Na to, da si pred Časom brez moči,  
da le tvoj sin lahko se z njim bori.

— — —  
Glej, dragi moj, ti si imel očeta:  
naj še tvoj sin to reče kdaj čez leta.

Svoj mit doživlja in ga razvozlava pregledno, ne izgublja se v vrtincih asociacij in v nepreglednih stavkih. Tudi se nič ne igra z besedo, ko pa se v resničnost in privid trajno vmešava dih smrti, ki dovoljuje beležiti samo bistveno in zavrča poetične ozaljške.

Roman *Posebne nežnosti* (1990) Marjete Novak-Kajzer združuje ljubezensko in disidentsko temo, lepovidinski ženski tip z nekonformistično pisateljsko naravo, s preganjanko z evropskega Vzhoda.

Upokojeni zdravnik pripoveduje o skrivnostni sosedki Hélène, dogajalni prostor je pariško predmestje. Pripovedovalec začne v trenutku, ko zagleda, kako se skrivnostna sosedka priseli, nato pa zlagoma odvija zgodbeno nit, odstira njene skrivnosti oziroma njeno minulost, njene povezave in beganja od evropskega Vzhoda, preko Severne Amerike in nazaj do Pariza. Zasedujejo jo politični agenti, kar je razvidno zlasti iz njenih pisem in personalnih pripovedovalcev. Po »umoru« in insceniranem pogrebu jo ranjeno skrivata pripovedovalec

in njen sin Aleš, ki šele zdaj prebira njena pisma, ki mu jih ni odpošljala v Ameriko. Po njeni dejanski smrti se razvije ljubezen med sinom in neko mlado Héléne, katere mati je poslušala v Ameriki več disidentkinih pričevanj. Stranska zgodba so tudi zdravnikovi ljubezenski obiski pri trpni vdovi in odlični kuharici Madeleine. Spretno sestavljena zgodbena mreža se razvzroča po merah detektivskega roman, še posebej po meri napetosti, ki jo vzdržujejo zlasti »analitična« pisma, pa tudi anketiranci, ki vedo kaj povedati o Héléninih skrivnostih in značaju, med njimi so pesnik, slikar, vratar, slušateljica in drugi.

Junakinjina pisma odkrivajo lepovidinski temperament, pobegnila bi tudi brez »fašizma v deželi«, saj se mora in hoče premikati, kaj videti, zmerom »kar iti«, razdirati, rušiti, je, skratka, nemirni umetniški tip. Njena potepuška narava je močnejša vzmet njenega beganja, kakor njen politični »zločin«. Kot priložnostni kjižničarki ji delodajalec priporoča, naj piše pod psevdonimom Héléne, torej pod znamko »Nežnost in skrivnost«. Kako in kaj naj piše? Pisati je uspešnice, take pa so knjige, kadar so napisane »samo iz političnega in ne iz umetniškega ozadja«. Disidentka je še posebej primerna za literaturo, ki ni umetnost, pa se dobro prodaja, kakor na primer Solženicinov Rakov oddelek, Héléne kritično pripoveduje o literarni borzi, ki enako zatira prave umetnike, kakor jih zatirajo absolutistični režimi, in kakor ti napravijo svoje literarne »konje«, da po naročilu izdelujejo literarni kič, tako povzročajo takšen kič in takšne »konje« mecenji in trgovci, ki romanoklepe oskrbujejo s starimi motivi in zgodbami »pisateljske družbe«, zato da jih predelajo po okusu nekritičnega bralstva in za psihozne cilje. Héléne pripoveduje v pismih mestoma tudi realistično fantastično, zlasti o nočnih prizorih na pokopališču, pa o Broadwayu, o beračici, zna tudi pripovedovati na realistično fantastični način, kakor sta taka tudi njena prvofazna smrt in pogreb.

Iz pisem pa tudi iz zdravnikove pripovedi se večkrat razločno prebije tudi avtoričin glas. Njen glas je slišati že iz kritike literarne borze. Nič manj ga je slišati tedaj, ko natančno opisuje broadwaysko in pariško življenjsko tipiko, saj ti opisi niso izmišljive, ampak pričevanja iz lastnih razgledov, so pripoved o stvareh, kakor se je z njimi soočala avtorica besedila. Njen glas je slišati tudi, ko Madeleine navaja sestavine kuharskih receptov in okusnost jedi. Če so erotični prizori v romanu diskretno zakriti, so jedilne slasti epskih oseb toliko bolj neposredne in nazorne. Avtoričin glas je nazadnje slišati tudi iz zdravnikovega pripovednega načina, da namreč pogostoma pridobiva bralca z nagovori, npr.: »Če pa vas zanimajo njene izredne stvari, pa kar izvolite . . . Zakaj potem sploh razlagam? Zato, ker vas bo zanimalo, kar je odgovoril André . . .« Avtoričin glas je izrazit tudi v koncu romana, kjer pripovedovalec po Aleševi poroki napoveduje novo, drugačno zgodbo oziroma namigne, da se je njegova zgodba zaokrožila in končala: »'Aleš!' To kriknem z glasom, v katerem bi celo vi prepoznali novo zgodbo. Čisto nov začetek.«

Pripovedovalec doživlja ves čas »nekaj posebnega«, a le malo nežnega, pripoveduje »z napetostjo zgroženca«, saj je v zgodbi polno čudne navzočnosti, prihajanja in izginjanja. Iz takih navzočnosti je izvzeta le Madeleinina ljubezenska in kuharska oaza. Na poseben način označi »nežnost« Hélénino pismo, ki govori o rojstvu otroka: »Aleš je neprijetno rjul svojo revolucijo rojstva,« ona pa ga je poslušala in rekla »To je tista prava nežnost«.

Novakova plastično individualizira epske osebe, živijo ji v dialogu in dejanjih, v izpovedih in po komentarjih anketirancev, živijo v stvarnem okolju pa tudi v nekoliko fantastično obarvanem. V takšnem razponu ne preseneča pripovedovalčev nočni privid in skoraj telesno nazoren dialog z mrtvo Héléne. V jezikovnem stilu so številne požitve. Takšni so

oksimoroni, npr. »On pa je samo molče govoril svoj molk«, pa substantivizirani adverbi »v neki tja ali v neki čistodrugam« in »bližnjost« ter podobe, kakršni sta »vgnězdevanje knjig« (na polico) in »v strditev neke teme«. Poživljajo tudi imena rož in jedilnih receptov.

Ljubezenski roman s prvoosebni pripovedovalcem upoveduje potemtakem več vrst žensk in moških, več razmerij med njimi. V tem je moški gospodar, ženska le njegova erotična sužnja, a tudi očarana uživalka, pač po vzorcu akvinsko-strindbergovske metafizike, ki povišuje nosilca božje besede in razvrednotuje menda presnovno bitje. Tukaj je ljubezen grobstvo, oblast, poslušnost in slastna bolečina, je popolnoma dezidealizirana. V onem je razmerje obrnjeno: ženska prezira materinstvo in moža ter se predaja lahkotnemu uživaštvu, dokler je ne zadene popolna osamljenost. Prevaranec hrepeni po idealni ženski in popolni ljubezni, doživlja pa jo le kot privid in zamisel, saj je ljubezen utvara in idealizacija, a je trajno navzoča, kakor je trajno navzoča tudi smrt. In tretja različica: ženska je lepovidinska viharica, ki razdira civilne norme, a je tudi ustvarjalka, moški pa je očarani in umirjeni raziskovalec njenih skrivnosti. Gre, skratka, za tri vrste ženskih in moških epskih oseb: ženska je ali lahkoživka ali podrejenka ali ustvarjalka, moški je ali idealist, ali gospodar ali radovedni spremljevalec.

V širše območje ljubezenskega romana gredo besedila, ki upovedujejo patološka razmerja med moškim in žensko. Povzročitelj porušenega razmerja je lahko tudi zunaj epskega junaka, je na primer psihoza, ki jo izzove strah pred skrivnostnim morilcem žensk, ki je svojčas dobil splošno priznano ime »Razparač«. Razmerje poruši močna avtosugestija, da sem nemara prav jaz tisti nevarnež, ki ga zasleduje policija, jaz ubijalec žensk, skratka, gre za zamenjavo identitete. Zakon takšnega bolnika je obsojen na razpad.

Brane Gradišnik izpostavi zamenjavo identite že v naslovu svojega romana: *Nekdo drug* (1990). Glavna oseba se ob nasprotno, da je prav on ni ubil, da je prav on maniak-Razparač oziroma da prav on ni maniak, in da ga že zasledujejo. Pripoveduje torej svoj avtosugestijski motiv, svoj eksistencialni strah. Po poklicu je kino-vstopničar, pozna številne motive iz detektivskih filmov, tudi onega iz »Kako ubiti Šilo«, kar vse ga še bolj peha v dvoumnost in razdvojenost, da je zares »kriv« in da je zares nedolžen.

Prekmurec Kardoš torej izgubi sam sebe, se išče in prekriva z razvpitim morilcem, z nekom drugim, njegova psihična motnja in na njej sloneča pripoved je občutenje samega sebe v nekom drugem, pravzaprav pa je iskanje sebe v sebi. Stopa po zanesljivih poteh »drugega«, »Razparača«, zagleda ga zdaj tukaj zdaj tam, v filmski dvorani, na železniški postaji, v vlaku se vozi z njim in njegovo skorajšnjo žrtvijo-žensko, dokler se mu ne zazdi, da vidi, kako jo ubije. Toda kdo jo ubije, zakaj odloži Kardoš prstan na gostilniškem umivalniku in si umiva roke? Po »storjenem« dejanju bega za Neznancem, tj. za svojim odtujenim jazom, kajti Neznanec je izmišljaja, je umeščanje sebe v nekoga, je demonična, blazniška projekcija bolne domišljije oziroma neobvladljive groze. Bolj vročično se opazuje in svoje hudodelstvo bere v pogledih drugih, naj si še tako zbira drobce, ki dokazujejo njegovo krivdo, se ne more prepričati, da je resnično kriv, obenem pa se mu zmerom bolj dozdeva, da njegova breztalnost ne sloni na fiksni ideji, ampak na dejanju. Skratka, naš vstopničar je obseden, ujet v zanko negotovosti in brezizhodnosti, je ujetnik občutka, ki ga razum ne more premagati, je blaznik. Kardošev zavestni jaz odnihava v nejaz, v demonično senco, odkoder se za hip spet vrne v normalni jaz. Umišljeno spreminja v dejansko in logično ter ga podtika drugemu in hkrati sebi, je nori samoosumljenec.

Psihotika je torej navidez nadzorovana in vodena, ostaja pa psihotika in se napeto odvija v kompozicijskem trikotu: »jaz« = opazovalec, pripovedovalec, Kardoš / dvojnik, Neznanec, zasledovani morilec, fiksna ideja / ženska kot žrtev. Napetost ohranja način, da je izbrana žrtev zagledana zmerom na privlačni točki in zbuja slo po ubijanju. Kardoš je »nekdo drug«, je znani-neznanec ali neznani-znanec, je jaz-nejaz ali bivanjski paradoks, bitje duplicitas-kazuum.

Na bivanjski razcep ga ves čas opozarja njegova žena, prav tako mu namiguje tudi na genetično ozadje razcepa, namreč na očeta, ki v vzporedni in dopolnilni zgodbi odмира v psihiatrični bolnišnici. Tudi stari Kardoš je po-dvojen, tudi ta izgublja, je že izgubil identiteto, ubil je sodelavca, pa se ne zave, da je morilec; je namreč popolnoma amnezičen.

Potem ko Kardoš ponovi potovanje v Polje, da bi zabrisal sledove svojega umora ter z zdravnikom ponovi to svoje raziskovanje vse do umivalnika, sreča v kliniki še »pet svojih dvojnikov«. Zdravniku tudi negativistično opiše svoje stanje z besedami: »Al mislite, da sem znoru? Da sem postov Mekbet in videm kri t'm, k'je ni?« Doma zaloti ženo z drugim, nakar še enkrat prepotuje s »tistim« dekletom-žrtvijo v Zalog, in ko sta erotizirana, mu ta pove, kako je »tedaj« zasledovalca brnila s peto-šilom v obraz. Podatek o »Šilu« prodre v Kardoševo »Temo«.

Po razkritju vsesplošne prevare in samoprevare steče v kliniko in ugotovi, da so očetu zaman odprli glavo. Zato ustavi monitor, dvojnost in amnezija se končata. Z izključitvijo monitorja se vsaj simbolično konča tudi Kardoševa agonija, »nekdo drug« doživi streznitev, se vrne v svoj poenoteni, nerazdeljeni jaz.

Posebnost romana *Nekdo drug* je tudi dvojni jezik, knjižni in pogovorna ljubljansščina. Kardoš pripoveduje v knjižnem jeziku, pogovarja pa se zmerom narečno. Ker so slovenska narečja zelo razdrobljena, narečni dialogi v prozi prej zmanjšujejo komunikativnost, kakor pa jo povečujejo. Poleg številnih miselnih zavozljanj je v besedilu nekaj erotične sadistike, precej poetičnih točk, prav pogosta je sinestetika, igra zvokov, prasketov, vonjev in svetlobe.

V slovenski literaturi zadnjih let je nekaj primerov zamenjave identitete, še posebej v dramati in televizijski igri. Zažigalna vrstica tiči v nosilcih zamenjave, prižigi pa prihajajo od zunaj. Paranoično dvojnost prižigajo občasni morilci, politika, sateliti, čarovnice, pa tudi prerazpihnjena erotika. Ti dejavniki, naj so tudi čiste izmišljije, kotijo preganjavico, občutke nemoči, bivanjske nepreglednosti in brezizhodnosti. Takšen je Jančarjev *Briljantni valček*, pa obsedeni *Feliks Langus* Borisa Cavazze ter *Nori malar* (slikar Petkovšek) Andreja Hienga in Matjaža Klopčiča. Predhodnica pa je dramatika Slavka Gruma.

Nekakšen panerotizem je srečati v romanu *Človek z zamudo* (1989) Marka Sterleta. Roman pripoveduje zdravnik kitajske iglarske in psihološke metode, ki vključuje v zgodbeni lok moške in ženske duševne bolnike, nevrotike, neuravnovešence. V zgodbeni lok vgrajuje tudi žensko-privid ali pralik, ki ga prešinja in privlači od nekega »srečanja« na Kitajskem ter se mu počasi približuje in uteleša v Mariji. Ženski pralik sprejema pripovedovalec tudi kot praustvarjalno moč umetnosti; prepričan je celo, da je »vsa literatura v bistvu pisanje o ljubezni«, saj spolnosti ni mogoče ubežati niti je od sebe odtujiti. Marija je v romanu čutno-duhovni pol, moški pa bolj duhovno, raziskovalno, misleče bitje, kar ni daleč od Strindbergove metafizike spolov.

Pripovedovalec ali »človek z zamudo« je razgledan po religioznih naukih od hinduizma do krščanstva, loči produktivne znanosti XIX. stoletja od današnjih uničevalnih, prepričan

je, da televizijska slika razkraja in razoseblja, ruši to, kar edina gradi knjiga. Knjigo šteje za središčno kulturotvorno in tudi narodotvorno moč. Pripovedovalec pozna nadalje nekatere evropske pesnike in filozofe ter navaja miselne motive iz njihovih del. Za načitanost in citat, za miselni eklekticizem rabi poleg prvoosebna tudi dialoške osebe.

Prvoosebnik večkrat nagovarja bralca pa sebe in svoj roman, opisuje svoja zdravniška spoznanja in soočanja z bolniki, ter človekovo existenco najtesneje povezuje z veseljem in vesoljsko energijo. Zdravi kot pristaš naravne filozofije, da je »sonce bog, ki ga vidimo«, človek pa je odvod »duše veselja«. V tem sklopu je opazovati tudi njegovo zgodovino. Ta uči, da se človek etično prav nič ne izboljšuje, celo nasprotno, današnja izdelka njegovega »napuha« avtomatika in mikročip mu odvzemata še poslednjo duhovno in etično moč. Ta dvom narekuje zapisovanje paradoksov in izrekov, ki se vsebinsko sprti izničujajo: »Dobro je na koncu vedno zlo«, »Največje ljubezni čaka najbanalnejši konec«; narekuje relativizacijo vseh človeških stvari, da zanihajo med da in ne, tudi med človekom z zamudo in njegovo pravočasnostjo, med njegovim bivanjem pomotoma in prepozno ter med bivanjem zdaj in tukaj kot popolnoma utemeljenim stanjem. Duhovni eklektik zapisuje tudi vprašljive duhovitosti, ki ne pomenijo nič, npr.: »Neskončnost niča je največja skrivnost.«

Prvoosebnega pripovedovalca in svoj roman utemeljuje s prepričanjem, da je človek pesnik: »Vse življenje se trudimo, da bi napisali eno samo pesem, ki jo vsi nosimo v sebi, in vendar je nihče ne napiše, ker se vsi bojimo iti do konca. Strah nas postane, da bi se vsa čarobnost in vsa lepota lahko sesula že pri prvi besedi.« In ker je človek pesnik, najdeva Sterle pravo rešitev subjekta le v umetnosti: »Edina prava rešitev je v umetnosti, ker je to najvišja stopnja dejavnosti, ker združuje svobodo in nujnost, končno in neskončno, zavestno in podzavestno v človeku.« Prvoosebna utemeljuje tudi s svojo spoznavno omejenostjo: človek še samega sebe ne more spoznati, kako bi potem govoril o bližnjiku, razen nemara o znamenjih njegovih boleznih, o njegovem posebnem vedenju, nejasnem govorjenju. Zapisovati je moč tudi izrečene misli drugih, spoznanja, ki jih pove medicinska sestra, ali jih oblikujeta prijatelj Leon in njegov oče, pa še ti so ali citat ali so avtorjeva. O lepoti razmišlja Sterle prav po Vidmarjevo. »Lepota je narejena po meri naših čutov«, je posledica tudi oblikovalnih moči, kristalizacija, cvet nečesa, »človek je najlepša stvaritev narave, na kateri je najlepša glava, ker se v njej uveljavljajo duhovne sile, ki ustvarjajo umetnost«. Je človek zares najlepše bitje? Se njegova lepota ne družijo tudi s prav groteskno grdočo? Pisatelj ima kajpada pravico do vprašljivih idealizacij in prav tako vprašljivih deetizacij »najlepše stvaritve narave«, saj se samo skozi dvojni, protislovni pogled na to stvaritev objektivno razkrija njena duhovna in moralna resnica.

**Rodovno-avtobiografski roman.** Roman *Malahorna* (1989) Nade Gaborovič pomeni nemara pisateljčin umetniški vrhunec. je rodovno-avtobiografski, pripoveduje ga prva oseba o svojem otroštvu in mladeništvu, pripovedovati in kaj povedati pa ji pomagajo tudi personalni pripovedovalci, oče, mati, ded in še kdo.

Pripovedovalka se v tem romanu le poredkoma predstavi neposredno, z »jaz«, kakor se zgodi v primeru: »'Kakšno zvezo ima sekanje drevja z nedarjem?' je vprašal tisti, ki je zares sledil mamini pripovedi, se pravi jaz,« in še v prizoru, ko otrok brska po maminih risbah. Največkrat se oglašajo z množinskim svojilnim zaimkom naš, naša, »naša mama«, »naš oče« ter v edninski in množinski glagolski obliki: »poslušala sem«, »sem slišala svoj lastni radovedni glas«, »smo«, »kot da sledimo maminim pripovedim« in podobno.

Prvoosebna odraščča v družinski in rodovni duhovni in čustveni skupnosti, poizvedujoče potuje skozi troje generacij od prve svetovne vojne do šestdesetih let, spremlja vrednotenja in oblikovanja medsebojnih razmerij v družini, rodu in okolju. Priznava, da marsičesa ne more povedati, ker je neizpovedljivo: »Zares so podobe, ki jih ne pozabiš. In so besede, ki bi jih ne povedal za vse na svetu, ker kratko malo nočejo iz ust. Ali pa ne morejo. Mogoče so tiste najbolj prave.« Toda duhovna os osebnega in rodovnega življenja sta nemara vendarle misli, ki sta vliti v verza:

nikoli ni dovolj žlahtnih src za ljubezen,  
nikoli se ne srečajo vsi pravi ljudje.

Pripovedovalka je neugnana radovednica, »za svoja nezrela leta preveč vprašuje«, veliko govori, prekinja pripovedi drugih, polemizira z njimi. Pripovedovalno strast, hrepenenje po lepoti in po oblikovanju odkriva tudi v rodu. Ded je »nekaj pesnika«, »ima pripovedovalni dar«, tudi stric Lojze je pesnil in se bojeval skupaj z Maistrom ter se po dedovi pripovedi vsedel v pripovedovalko kot »legenda. Oživel v nas ni nikoli«. Stric Mani rezlja kipce iz laporja in ilovice. Oče med vojno uspešno odigra bebca, posebnica je tudi mama, ki rada glasno premišljuje in oblikuje davnino in sedanost rodu. Ker njena pripovedna nazornost označuje hkrati stil vsega besedila in krogotok rodovnega življenja, je smiseln in umesten citat tega načina:

»Ali ni presenetljivo,« je glasno pomislila in zazeblu me je, »kako smo vklenjeni v krog: dve stoletji bo tega, kar se je rodil tisti dedov ded, toda vaš ded je govoril z njim, ga poslušal kot smrkav otrok, ne da bi kaj pozabil ali preslišal. Tako da je lahko povedal vam, svojim vnukom. On je držal za roko na poti v vas človeka, ki je Napoleonu pridržal njegovega belega konja — če seveda tudi o tem ni lagal, ampak možnost je bila — in vi ste držali to isto njegovo roko, ki se je dotikala roke, katera se je dotikala Napoleonove, ko ji je izročala uzde . . . « in je odnehala, pa končala: »Koliko teh skal leži že tisočletja, mi pa smo tako zaverovani v zdajle, v nekaj, kar naj bi bilo izjemno, pa je le obrobno, samo del nečesa, delček, neznaten«.

Zaradi pesniške žile rodu nič ne preseneča, če prvoosebna že leta 1939 doživlja navale besed v sebi, ki hočejo v pesem, v pripoved, jo silijo imenovati življenjske pojave na poseben način, preleti jih v podobe, jih zgostiti v trajanje po besedah.

V jaz-subjektu se združujeta tudi dve precej različni, skoraj si tuji duhovni rodovni naravnosti. Očetov rod je bolj čustven, zanesenjaški, prvinski in neposreden, a zato nič manj premišljujoč in preudaren, materin je bolj racionalen, pragmatičen, trezen, preudaren, a zato domišljijsko nič manj razvnet. Očetov malahornski rod je nabit z ljubezensko silo, vendar mu je ljubezen bolj čar in radost, kakor pa razmnoževalni užitek. Malahornska kri ne mara ponarejenih čednosti, po tej lastnosti je prvoosebna malahornska. Mama je stremeljiva, kljubovalna ter ovira, otežuje zakonsko ljubezen. Pripovedovalka blagohotno spremlja njuno medsebojno zafrkovanje, iz pogovorov o tem razmerju veje otožje zadrževane ljubezni in vsega človeškega. »Jaz« se spominja tudi podivjanih ljubezenskih prizorov tete pa tudi nerodnosti drugih zaljubljenecv. Sicer pa je obojni rod moralno zdrav in odklanja npr. tudi versko hinavščino.

Tudi prvoosebna je skeptična do verstva in dogmatskega prikazovanja boga, po katerem ima bog dva obraza: je »dober in maščevalen«, dobrega tepe, grešniku odpušča, ljubši mu je izgubljeni sin, kakor zvesti in pravični, vrednejši je, kdor se pokesa, kakor kdor ne počenja hudega. Nauk o njem ukazuje sicer poštenost, resnicoljubnost, dobroto, a



tudi skromnost in zlasti še ponižnost, ki je »najbolj dišeča cvetka« verske vzgoje. Prvoosebno moti katehetov ugovor zoper svobodno mišljenje in vpraševanje, moti jo načelo, da »je čimmanj misliti in se čimbolj prikloniti tistemu, kar bedi nad našimi dejanji, našim razumom in voljo . . .«

Moralni nazor obeh rodov je moč razbrati tudi iz njune presoje norčevstva oziroma pravice delati se bebca v posebnih okoliščinah, na primer v vojni oziroma sploh nasproti neki moči, ki streže po življenju posameznika. Materin oče obsoja očetovo igro bebca med vojno, češ da je nečastna, »nevredna moža«. Svoje načelo okrepi še z mislijo, da je človeštvo zgubljeno, če dopusti, »da mu zavladajo nepošteni norci«, kakor se je zgodilo v drugi svetovni vojni. Očetovo načelo je drugačno in pravi, da je misliti z lastno glavo sicer lahko »zanesljiva pot v svoj lastni pogin«, vendar je še najbolje biti »dovolj dober norec« in »nikoli izdati, da misliš s svojo glavo« in seveda »povedati bridko resnico z jezikom norca«. Takšen človek se nikomur ne vdinja, ampak ostaja »sam sebi zvest. Nikomur podložen. V sebi zaključena osebnost.«

Pripovednica je kajpada očetova, življenje obvladuje kot bister norec, nobena ideologija in dogmatična morala je ne upogne v podložno kreaturo. Moralna drža jetnika, ki ga srečuje na dvorišču zapora: »smo posebna družina, ki si ne da ukazovati«, je tudi drža rodov, iz katerih prihaja, je njena drža in v simbolnem smislu tudi drugih pohorskih in obdravskih rodov.

Spominska snov oživi s pogovori in poročanji »o«, s poslušanjem teh pogorovov in sporočanj. Pripovedovalka jo suvereno oblikuje, usmerja po ideji romana in po njej tudi pregledno razpostavlja. Za estetski red Malahorne, za podobo oseb, dogajalnih prostorov velja, kar prvoosebna pravi o upodabljalni zmožnosti malahorskega deda, ki nenadoma izlušči iz pozabe »legendo«, ali strica Lojza, tako rekoč iz »nič« začrta postavno in lepo telo, iz mita oživi glasbenika in pevca, ki torej slutnjo o nekom spremeni v skoraj otipljivi lik. Pripovedovalka približno tako obvladuje ves sklop oseb, naloži si jih pa toliko, kolikor jih oblikovalno obvlada, kolikor jih zmore spreminjati v utripajoča bitja. Pri tem ne posnema niti njihovega govornega naturela niti narečnosti, njihova govornica je knjižno kultivirana. Ko pa je taka, učinkuje naravno, kot je naravna tudi vsa narava v romanu, od poetičnih impresij pohorske in obdravske pokrajine do vesoljskih odtenkov. V njih je čutiti oblikovalno voljo po njihovi popolni in jednati navzočnosti, kakor pove tudi primer: »Vetrovi so bili polni. Prepihali so te, te naphali z vedrino in srečo. Vonj po smoli je bil zdrav.«

Tudi *Odpiram mlin, zapiram mlin* (1989) Frančka Rudolfa je avtobiografsko rodovni roman. Avtor se tega zaveda in svoj tehnopoetski tip označuje z besedami: »Naslov tej knjigi bi lahko dal: Tete so mi povedale. Moje tete, mamine sestre, so videle mnoge skrivnosti izredno nevarnih let, slišale so veliko zgodb in vedele so neverjetno veliko grozljivih resnic. Stanka, Pavla in Ema . . . od mene starejše petnajst, štirinajst in trinajst let.« Tete, ded, nona, mama in drugi so mu napolnili otroštvo in mladeništvu torej s »skrivnostmi«, z mitičnim, »pravljničnim«, in roman o tem je prostor, na katerem je na točki življenjske zrelosti moč z ironično distanco obnoviti vse te pripovedovalce in njihove življenjske razglede in presoje.

Kdo vse pripoveduje in o čem pripoveduje?

Ospredni pripovedovalec je kajpada avtobiografski prvoosebnik, ki izbira in usmerja vse pripovedovalce. Nadeva si različne oblike, npr.: »V zadnjem letu vojne je papa prodal

mčin« pove prvoosebni »z glasom tete Zore«. Ali pa: »Naslednje poglavje pripovedujem jaz sam o teti Mici, prateti mojega ata Branka.« »Jaz sam« pripoveduje tudi mitologijo slovenskih klanov, od davnih »knezov«, do sedanjih »vitezov« partijcev, ki jih »mora pomesti demokracija«. Drugič spet obnavlja tetino pripoved ali mit o tem, kako dedek in babica potujeta »leta dvanajst v Alžir in Maroko«.

Četrto, peto in šesto »knjigo« pripoveduje mama, obrnjena k radovednemu sinu. Pripovedovalka ga »nagovarja«, npr. »tu je Svetozar v živahnih barvah opisal, kako velik terorist je bil tvoj oče«. Večkrat veliko pripoveduje dedek, zlasti pravljice o svoji sibirski odisejdi v prvi svetovni vojni. Mladi poslušalec, ki pripoveduje rodovne stvari, izve za podobo oficirja Marka od več pripovedovalcev: »Več različnih pripovedovalcev je ugibal, kakšen oficir je pravzaprav bil stric Marko. Ena izmed sestričen je menila . . .« Včasih se vgradi med več poslušalcev in se pusti nagovoriti: »Pomislite otroci, ni mu uspelo, njemu ni uspelo, pa tako dober je bil v šoli, vedno odličen.« In podobno: »Ne morete si predstavljati, otroci, kakšno je veselje množic, kadar jim kdo prinese svobodo, bratstvo, enakost in napredek.« Humor, ki ni brez ironične kaplje, otroci pa so tokrat bolj bralci, kakor notranji poslušalci. Tudi beograjski stric Pepi ironizira vladajoče enoumje: »Tu nihče ne potrebuje tvojih možganov. Tu sploh nihče ne potrebuje nikogar z možgani.«

Prvoosebni je zbirni in vodilni pripovedovalec, ko je hkrati radovedni poslušalec in vpraševalec svojih duhovitih pripovedovalcev. Ko jih kliče na tribuno in kleše njihovo podobo, morajo oni po njem izdelovati podobe o svojih časih ter razkrivati svoje nazore o veri, narodu, o človekovih čednostih in umazanostih. Prvoosebni jim omogoči postaviti njihovo mrežo vrednot, oni pa izzovejo njegovo. Tako se v rodovnem romanu prepletata dva vrednostna sistema: »jazov« in »njihov«, sedanji ali sistem vrednot po letu 1945 in že kar mitični, pravljичni, nekdanji. Obojne pravljice in spoznanja so enako kruti in tragikomični, povojne krilatice o bratstvu niso nič bolj krute, kot so bila vojna grozodejstva.

Prvoosebni »podtika« tetam in zlasti dedu zahtevnejše duhovne motive, refleksije o človeku in narodu, o posameznikovi morali, političnosti in drugih miselnih in »objektivnih« temah. Dedek na primer vztraja, da je človek nespremenljiv, da se moralno nič ne razvija, da sta dobro in zlo njegovi stalnici: »Človeka moraš pustiti, da misli, kakor misli, in da dela, kar pač dela. Nikogar ni mogoče poboljšati, nikogar ni mogoče spremeniti. Nikomur ni mogoče ničesar dopovedati.« Dedek zagovarja tudi dosledni individualizem in ga opravičuje z voljo po samoohranitvi: »Hočem ostati živ.« Zato zavrača načelo, da je boljša smrt, kakor krivica, in se zavzema za drugega: raje živeti, kakor se bojevati za pravico. Načelo preživetja opira še na podnačela: nikoli pravičen, nikoli sodnik, ne dober ne slab, ne biti nasilen in ne biti nevljuden.

Filozofija preživetvenega individualizma, s katero se dedek vgrajuje v novejšo zgodovino, je nemara posledica stoletnega narodnega hlapčevstva tuji oblasti in tujemu nedotakljivemu redu. Dedek, ta »vogrski Slovenec« ali »slovenski Vogrin«, človek z zmedeno zarodno zavestjo je zagledan v Budimpešto, ker je prepričan, da so Madžari Slovenci, ki so padli pod tuj jezikovni vpliv. Je član rodu, ki ga je revščina razgnala po svetu, trije bratje in sestre na Dunaju, dva v Budimpešti, trije v Ameriki — vsi narodno neprebujeni skupaj z izobražencem, ki je ostal v domovini. Ded ohranja »svojo svobodo« torej le s filozofijo preživetvenega individualizma, njegova neurejena zavest o narodni identiteti mu ne daje nobene opore. Tudi ne ve, da bi bila naslednja stopnja opustitev slovenskega jezika in s tem dokončno tudi svoje narodne svobode. Beograjski stric na primer ne zna

več slovensko in se čudi, zakaj »Slovenci ne pišete v cirilici. Zaenkrat še ne vsi. Čudno.« Spet torej asociacija na današnji narodni trenutek v okvirih razpadajoče države in srbskega imperializma.

Rudolfov roman o rodu in sebi je izdelan realistično in bolj šaljivo kakor preresno opisuje držo slovenskega izobraženca v silnicah novejših zgodovinskih spreminjanj. Poleg drugega tudi kritično in humoristično osvetljuje revolucionarno zavest Branka Rudolfa in njegovo norčevsko igro, s katero se je rešil pred Dachauom. Miselno nabitemu romanu in duhovitim puščicam na enoumnost in moralno razdrtost vsakršnih vitezov držijo estetsko ravnotežje lepote impresije in prvoosebniška poetična razpoloženja sredi pomurske in podravske pokrajine.

**Mlaj.** *Ognji negotovosti* (1990) je prvoosebni avtobiografski roman Pavleta Zidarja. »Opomba pisca« dodaja, da »so osebe in dogodki tu in tam podobni resničnim, čeprav pretežno po naključju«, da so torej bolj svobodna projekcija in metafora, kakor posnetki modelov. Mlaj je potemtakem avtobiografski roman prve osebe, ki pripoveduje o sebi, svoji minulosti okrog leta 1941 pa tudi o drugih, ter preteklost sooča s sedanostjo. Zmerom je »zraven«, naj pripoveduje ali se pogovarja ali poslušaja pripoved epske osebe. Dogajalni prostor je jeseniški Javornik. Prvoosebnik je svoboden, ne faktografsko avtobiografski, je sestavljenost izmišljenega, naključnega in stvarnega. Kakor pač vsaka umetniška avtobiografija.

Romaneska zgodba pravi, da na sestričino pisemsko vabilo stori avtor fizični »sunek«, da iz oblomovske trpne razmišljenosti vstane na pot proti rojstnemu Javorniku in domačemu pokopališču, da tam »konkretizira« spomin na nekoč žive osebe in dogodke. Potem ko premaga trpno spominsko držo ter kot »socialistični suženj« opravi tržaški nakup, odpotuje domov in analitično srečuje že umrle starše, predvojne in povojne znance, obnavlja doživljaje in prizore iz otroštva in mladeništva ter jih deloma sam obnovi deloma pa skupaj s sestrično Fini. Spomini so generator Mlaja, prvoosebnik jih ima za »temeljne elemente duše« sploh.

Zvrsti se cel snop snovnih motivov in oseb. Tu je očetov in materin »red« v delavski baraki, je dvojna delavska čistost, namreč telesna in duševna-spovedna. Toda »snaga in spoved sta le dve škatlici pudra«, sta kič, iz katerega je kapitalistična oblast črpala »moč naših očetov«. Njun red nadomešča po vojni južnjaški nered, nekultura, prostaštvo, parazitizem. Pripovedovalca namreč ob isti baraki oblaja vlačuga, »jebem ti majku i oca«. In tak sloj je Luka (Leskošek) proglasil »za razredni element«. Sledi prizor, kakor ga je leta 1941 opazoval iz mrtvašnice, namreč streljanje ujetih upornikov, in shrljiv plakat, ki je sledil takim ubijanjem, »Bekanntmachung«. Pokopališkemu motivu se pridruži še spomin na skrivnostnega trohobnika Fritza, ki se je ustrelil pred vojno, pa na mizarja Menika, ki je delal krste, torej vrsta smrtnih spominov. Lažji je spomin na lastne prve grehe, saj so bili izmišljivi in pravzaprav prve pripovedovalčeve pesmi.

Nato individualizira Fini in teto. Ta živi v romanu s svojim narečjem, druga je frustrirana samka, ki jo zavro in odvrnejo od moškega erotični porazi znanč. Mogočen lik je njen oče, iz lutrovskega rodu Renner, leta 1941 označen za »odpadnika rodovne germanske skupnosti«, pa zato vržen v Dachau, odkoder pobegne v Švico, namesto med partizane. Zato ga policijski socializem zaslišuje, dokler se ne obesi na davni Rennerjevini v gorah. Sčasoma postane mitski junak, podoben pohorskemu legendarnemu Šarhu: ta je padel v boju z narodnim sovražnikom, oni se je uprl s smrtjo »zadimljenemu svetu, ki je smrdel po

boljševizmu«.

Poleg življenjskih usod, ki jih pomagata dorisavati sogovornici, še zlasti sopripovedovalka Fini, poleg mimohoda junakov in hudodelcev, prostakov in kultivirancev, je Mlaj poln »ognjev gotovosti in negotovosti«, se pravi miselnih motivov, ki jih prinaša predvsem prvoosebni sam. Avtor se sklicuje na primer na Blumhardtovo misel o človekovem protislovnem razvoju: iz naravne lege se najprej vzdigne v duhovno, nakar se ponovno vrača v naravo. Duhovnost povzroča, da človek kar naprej preudarja in se obotavlja, preden kaj uresniči, duhovna smer ga pripelje v oblomovščino, k opravljanju stvari le v domišljiji, omrtviči ga in zmaliči v pretirano previdnost. Oblomov je karikatura človeka kot trpnega, nedejavnega misleca.

*Mlaj* vsebuje torej več »ognjev gotovosti in negotovosti«. Premislek o človeku pravi, da je »človek sončni sin«, a je takšen le pokopan, živ pa je cinik in oholež. »Človek je dve tretjini iz licemerja, le ena je kri, voda in kost.« In kaj so ljudje? Oče »me je vrgel . . . med zveri in kače.« »Ah, res, samo kurbe jasne smo. iz licemerja prihaja človek, ne iz matere. In vse na svetu je licemerje razen vode, zraka, ptic, dreves in trave. Morda je še nekaj psov vmes.« In mati? »Še iz groba ven vpije mama, da pridi na grob. (Čeprav jo imaš v trebuhu in si noseč s temi trupli.)« Zato je »pekel edina smer, v katero smo zares po neki sili napoten.« In še poslednja degradacija: Pes je »neskončno več kot človek«, s »svojo zvestobo nekaj, kar je nad človekom . . . To isto neskajeno zvestobo imajo še drevesa, ptice, trave in glasba.«

Videti je, da se pripovedovalčev mučni dvom v človeka ne ustavi niti pred »starševsko gomilo«, ki smo menda preobremenjeni z njo. Ti ostri ognji gotovosti o človeku kot etično malo ali celo ničvrednem bitju sikajo iz komajda razložljivega temeljnega razočaranja nad njim. Morda pa tudi iz jeze nad socialističnimi veljaki skupaj s preroško ironijo, da se Devica Marija prikazuje »vodstvu Jugoslavije in mu obeta težke čase«.

*Mlaj* se končuje s hvalnico židovski »Molitvi za smrtno posteljo«, ki da jo je poleg nekaj partizanskih pesmi poznal tudi dahavski gestapovec. Molitev navaja v hebrejščini in v prevodu s sklepno poanto, da »velika smrt« omogoči »veliki narod«, velika molitev prinaša »veliko rešitev«.

V stilu *Mlaja* vlada dvojnost, nihanje med poetičnostjo in naturalistiko, med stvarnimi opisi in dialogi ter vzkipevajočimi lirizmi, med nežnimi podobami in surovo besedo. Lirsko polovico pripovedovalca vznemirja lepota predmetnost, lepota ga navdihuje in usmerja k neki »skrivnosti«, k metafizičnemu. A naj lepotnim pojavom in stvarjem nalaga tudi pomen in jih razlaga, jim ne išče določnega nazorskega ozadja. Vsemu lepemu in grdemu, bodi likovno, barvno ali zvočno, daje dorečeno obliko, npr.: Fini je »modrikast poljub oči«, srne so »zlate, sive ladje«, Vintgar je »rep pava v vseh barvah«, »Glasba je podaljšanje vseh trav v slušni obliki«, »Vodni refleksi so pogledi skrivnosti«. In pokrajina? »Vse je mól . . . povsod je žalostni Federico Garcia Lorca, ki čaka, da ga fašistične horde ustrelje.« »Žalost je maska lepote, ker poseduje posebno vrst domotožja: upanje.« »Obmorski svet je trpeč svet. Obtežujejo ga težki vonji. Suhi kakor kriki kač.«

Podobno doreka tudi grdočo ter se ne ogiba lastnih prostaških besed: »Obara. Jetra. Kranjske (iz mrličev?)«. »Šola je mesnica otroških duš.« »Ali mi, prasica, ni mogla reči prej, da ima fanta?« »Naj se jebejo, kakor se hočejo, jaz jim opek ne bom vozil.« Pač simbolika za kulturo novega, južnjaškega delavskega razreda.

V jeziku romana je veliko izvirnih besednih odtenkov pa tudi nekaj germanizmov in srbizmov; posebnost je gorenjščina, epska oseba šele po njej zaživi polno lastno življenje, medtem ko bi jo knjižni dialog utegnil zabrisati v abstraktno tvorbo.

V lepотно in miselno tkivo romana vgrajuje prvoosebni tudi precej slikarjev, kompozitov in besednih umetnikov ter svojih pogledov na njihove motive. Tu so Dali, Mušič in Spacal, Čajkovski, Mahler in van Beethoven pa Kosmač, Tomizza, Poe, Ščedrin, Baude-laire in Lorca. Vsekakor bogate korespondence z vsemi temeljnimi umetnostmi.

Nekaj rodovnega in hkrati avtobiografskega je tudi v naslednjih dveh romanih.

Branko Šömen vpisuje z »mladinskim romanom« *Hoja po vodi* (1990) Mursko Soboto med mesta, ki že imajo svoje romane, mladinski pa je ta roman le toliko, kolikor je njegov glavni junak doraščajoči dijak v krogu prijateljev in starejših v prvih povojnih letih. Ker je več mladih, ki doživljajo dejanja starejših, gre tudi za avtobiografsko generacijski roman, in ker sta junakova starša pomembni epski osebi, še za družinskega. Tudi refrinski lirski motiv, ki je poanta večine poglavij (»in zdelo se mi je, da smo čudovita družina. Oče, mama in jaz«), poudarja družinsko os besedila.

Poleg te osnovne trojke vstopajo v zgodbo sošolci pa značilni delavci v mestni kulturi, športu, pri gimnazijskem lističu. Vrstijo se stvarni dogodki, pripetljaji in protislovja povojnega aktivizma. Za nekaterimi osebnimi imeni so konkretni modeli, tudi imena ulic in hiš so stvarna, epski prostor in seznam oseb sta objektivna. Zgodba pljusne neznatno tudi čez mestne robove po Prekmurju in do Ljubljane. Ko pa se pripovedovalec ne ogiba modelov in s toplino oblikuje očeta in mater, ali priznava, da je »o sebi pisal odkrito neprizanesljivo«, daje poln razmah tudi pesniški izmišljiji, saj samo tako lahko uresničuje svojo umetniško idejo o mladosti, ki zna in more hoditi tudi po vodi oziroma sproščeno, vsemozno, vsem razočaranjem navkljub vstopati v lastno in družbeno življenje. Zgodba o tem vstopanju je pripovedovalcu estetsko uspela. Nekaj madžarskih besed in germanizmov nakazuje tudi kulturni prostor, iz katerega je zrasel umetniški interpret panonskega mestnega obraza.

Samouk Roman Krapše pa se v romanu *Hiša brez vrnitve* (1989) vrača k izgubljenim rodovnim koreninam, od katerih se emocionalno ne more odtrgati. Zato se ne more ločiti tudi od osebne snovi, pravzaprav niti ne išče razdalje do sebe in je kot prvoosebni kar naprej »v« in »med« osebami, predmeti, sredi polja in pokrajine. Uvodni stavek tega uslužbenca železarne pove tudi že način trajne prisotnosti pri vsem, kar se v romanu temeljnega dogaja: »Med cvetočimi jablanami in češnjami in med tisoči cvetov visoko v hribih v miru stoji lesena, s slamo krita hiša: moj dom.«

Prvoosebni poslej hrepeni in govori v oblikah osebne zaimke ali v prvoosebni glagolski obliki ali pa se oglašča v množinskem subjektu »smo«. Hrepenenje po domu, ki ga ni več, je v romanu znamenje generacije, ki se je odselila s hribov in poljan v rudnik in fabriko, se odtrgala od lepe narave v tehnizirano mestno okolje. V koncu romana udari nostalgični »jaz« še s posebno silovitostjo. Doma nikakor ni moč pozabiti, vabi in kliče z nepremagljivo čarobnostjo:

Le poj, veter, tvoja pesem ne bo nikoli umrla . . . po teh naših gozdovih. Samo nihče ti ne bo prisluhnil s takšno ljubeznijo kakor jaz in kakor ti je vedno rad prisluhnil moj oče. In ne vem, ali zna kdo tako razumeti tisto, kar je razumel oče in zdaj jaz.

Rusojevstvo? Nikakor, le neugasno hrepenenje po »gomili hiše brez vrnitve«, po koreninah biti, samo lepотно spomin na mladost. Nostalgija veje iz preprostega sloga,

nostalgija po vsem, kar se je davno dotaknilo čutov, čustva in duha, a je družbeni razvoj prisilil k umiku ter kmetskega proletarca vrgel v tragiko izkoreninjenja.

V jeziku je precej lokalizmov pa tudi gramatičnih spodrseljavev, kakršna je zveza »na mnogo bolj trdnjih temeljih«.

Kronikalni roman *Duša imena* (1991) Jožeta Felca je komajda šteti v umetniško literaturo. je večvejnata zgodba o družini, rodu in o posameznikih rudarskega mesta Idrije od leta 1914 naprej in s težišči na času med vojnama oziroma na italijanski okupaciji ter času osvobodilnega boja in povojnega socializma. Avtor je pomaknjen v ozadje, torej ne uporablja prvoosebne pripovedne optike oziroma jo omejuje na kronistove komentarje. Mestoma priznava svojo navzočnost v oblikah: »Jaz, ki sem to poslušal«, »Ko smo se vračali domov«, »Razmišljam o teti Mariji«, »Menim, da me je Šembilija izmojstrila v tem, da je na svetu več resnic« in še »Jaz, sin Benjamina Harsta in Vide Hladnik«.

V dogajanje vgrajeni kronist ne pripoveduje niti klasične objektivne kronike — njene prvine raje pretaplja v fikcijo — niti noče imeti znamenj avtorjeve osebe. Kronistov »jaz« le komentira osebe, nazore, dogodke in ideologijo, ki človeku odvzema prvobitnost, ga predalči in kviri. Takšen stopi v ospredje tudi v zadnjem odstavku romana, ko se poslednjih ozre po pokrajini, po hišah in po mestu, po dogajalnem prostoru, ki ga je literariziral, ter po ljudeh, po »življenju pod zemljo, ki ga nažira moloh-smrt«.

In od kod naslov romana? Avtor pravi, da je ime znamenje posameznikove duše, njenega duhovno-čustvenega-moralnega reda, je simbol, ki spremlja osebo vse življenje. Skozi »dušo imena« neubranljivo in neutajljivo prodira človekova vsebina, tako v ljubezenskih stvareh, kakor v politiki ali pa v odporu do okupatorja.

Avtobiografsko rodovni romani so zgodbe prvoosebne o lastnem otroštvu in mladosti pa o bližnjem rodu, okolju in zgodovinskem momentu, v katerega je vpet skupaj s svojimi epskimi osebami. Pripoveduje deloma s pogledi otroka in mladostnika, še več pa s točke zrelosti, predvsem s te točke ureja dialoge, miselne motive in moralne presoje svojcev in sebe. Takšnega romana pa prvoosebne ne pripoveduje vsakič sam, ampak pusti včasih pripovedovati tudi drugim epskim osebam, očetu, materi, stricem, tetam, torej personalnim pripovedovalcem. Najmanjše število sopripovedovalcev je dvojica, kakor v Zidarjevem Mlaju, največ sopripovedovalcev je v Rudolfovem romanu.

Ta vrsta romana je kdaj tudi poligon za presoje in vrednotenja nazorov, politike, narodne zavesti, premišljevanj o človeku sploh in o posamezniku in generaciji v časovnih razmikih. Odpiram mlin, zapiram mlin ter Malahorna sta tehnopoetsko najbližja Kranjčevemu romanu *Strici so mi povedali*. To trojko romanov povezuje tudi vzhodnoštajersko in prekmursko okolje, njihovo rodovno in mitsko gradivo je vraščeno v pokrajino od Pohorja do Mure, so literarni dokumenti ondotnih kmetških in izobraženskih rodov, njihovega duhovnega in moralnega reda pa tudi družbene in narodne zavesti. So literarno-psihološke študije panonskega slovenstva v XX. stoletju. Roman Hoja po vodi je osredinjen na Mursko Soboto in organsko dopolnjuje literarizirano človeško tipiko tega prostora.

Prvoosebne naslednjih dveh romanov veliko pripoveduje o umetnosti, o razmerju med umetnino in stvarnostjo, umetnikom in ideologijo ter o lastni estetski dejavnosti.

Prva oseba v romanu *Umor* (1990) Marjana Rožanca je najprej Parižan, umetnostni zgodovinar in esteta, ki hoče pozitivistično raziskati in razbliniti skrivnostno smrt hrvaškega

slikarja Josip Lhotke (=Josipa Račića, umrl leta 1908). Skoraj po detektivsko obiskuje mesta in umetnostne muzeje, kjer je Račić nekaj časa ustvarjal, ali pa so tam razstavljene njegove slike, in kjer nemara 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 prazasnutku 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, nakar si je zaželel še slikarske akademije, vendar je bil zanjo že prestar.<sup>4</sup> Torej je prvinska avtorjeva slikarska demonija v romanu motorični motiv za skoraj detektivsko iskanje Račićevega morilca, številni opisi likovnih umetnih 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 intelektualec »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 dvojno-enojnega prvoosebna. Dvojnoenojnega pripovedovalca potrjuje tudi Rožančeva tehnopetska 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 besedilo dajal pečat dokumenta, ko je vendar najčistejša literatura.« Ali določneje: svoje zapiske je pričel »kot znanstvenik in pozitivist«, zapisovanje pa ga je »zaneslo in je vse bolj popuščal svoji domišljiji. Racionalistična distanca do predmeta in njegova neizčrpana 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 samotni, tam kjer odpove vse enosmerno, arhetipsko, ideološko,

<sup>4</sup>Čas romana, str. 190.

dogmatsko.

Dodajmo še, da dvojnoenajst prva oseba vgrajuje v svojo »raziskovalno«  
zgodbo, v svojo duhovno odisejajo tudi številne evropske pesnike, slikarje in filozofe, ob 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.

Roman *Vlak* (1990) Vladimirja Kovačiča je epska refleksija o biti besedne umetnine, o »Svečenici«  
ali navdihu, ki prišepetuje mit in pravo besedo, avtor in prvoosebni pripovedovalec pa jo morata identificirati, se z njo »združiti v skupno govorico«. Prvoosebni se priznava za glasnika, za medij tega, kar se je v njem nakopičilo in čemur gospodari navdih oziroma »prvotni pripovedovalec«, ta pa, ki stvar zares pripoveduje, jo pripoveduje v imenu tega prvotnika. Pogoj umetnine je torej »prvotni pripovedovalec«, avtentična umetniška beseda je predvsem njegova lastnina, neposredni pripovedovalec pa čuti »predmet prepletenosti pripovedovanja, osebe, ki pripoveduje, in sebe«. V tem trojstvu loči svoje besede od šepetavih besed prvotnika v sebi.

»Vlak«  
je simbolični pripovedni predmet in leitmotiv z večsmernim pomenom in z več oblikami, vse od igrčke do zloglasnega političnega vlaka, ki naj bi kosovske Srbe pripeljal v Ljubljano na »miting resnice«. Vlak je prisposoba za zalet domišljije, za romaneskno in za osebno/družbeno dogajanje, in »nima niti začetne niti končne postaje«, je metafora usode, prihajanja in minevanja, odhajanja vsega, kar je. Roman *Vlak* je kompozicija, v katero je zbrano marsikaj duhovnega — od filozofije in psihologije umetniškega ustvarjanja do razmerja med umetnino in resničnostjo oziroma nakakšna predmetologija/sociologija umetnine, dalje premislekov o njeni enkratnosti ali neponovljivosti, o sesutju vseh in vsakršnih modelov in vzorcev romana in drugačnih besedil pa vse do premislekov o besedi, jeziku, lepoti, ljubezni, o politični stranki na oblasti, o jugoslovanskih mednacionalnih sovraštvih, o razpadu socialističnega reda, skratka, o minljivosti umetniških, ljubezenskih ter ideoloških vsebin in oblik.

Ob poetiški misli, da o obliki umetnine ne odloča vzorec ali pa njen stilni red in še ime nekega stila (modernizem, postmodernizem), ampak vsakič odloča le zvestoba Svečenici/navdihu, priznava Kovačič tudi aktualno snov in aktualistični navdih časa in prostora. Ironija: »Živela partija slovenskih palčkov, ki ste pravilno odigrali svojo zadnjo partijo kart,«  
pa opomba, kako »postajenačelnik . . . besni zaradi odtekanja denarja v nerazvite kraje«  
in še avtorjevo opozorilo, da je »njegove vlake in mojo nastajajočo knjigo treba obravnavati soodvisno, predvsem istočasno in zdaj«, postavljajo *Vlak* v neposredno sedanost. Knjiga ugovarja postajenačelstvu, »avtomatizaciji celotnega železniškega omrežja«, se pravi kot »širina duha in srca«  
nasprotuje »mitingu resnice in solidarnosti«  
in še mehanizaciji in razosebljanju človeka. »Svečenica«, skratka, obvladuje »sedanji čas in metaforiko«, obvladuje vsebino in stil časa, obenem pa ju presega. Postajenačelnik ali ideolog in umetnik se ne priznavata.

Če prva in druga »postaja«  
ali besedilna odseka prvega loka resno premišljata teorijo romana *Vlak*, duševno in jezikovno naravo umetniškega sporočanja oziroma pripovednega umetništva, govori četrta o tem, kako se v umetnini združujeta idealno/sanjsko in stvarno. Pogovor s Svečenico pravi, da je umetnina združek/zgostitev/sinteza izmišljije, pravljичnosti, mita z ene ter stvarnosti z druge strani, je »pakt dveh različnosti, ki naj privedeta do resničnosti sveta«. Je združek metafizične Svečenice in telesne, stvarne Mire, ki se npr.



v kopalnici pripravljaja za ljubezen. Svečenica tudi terja združitev idealnega/sanjskega in »odločno resničnega«, zahteva »sanjsko nagoto« in »celo telo«, pa četudi ni moč do kraja obvladati niti sanj niti telesa, ne ju umetniško uresničiti do kraja, ker pač ni mogoče brez ostanka doseči »resničnost sveta«. Ta resničnost je nad umetnino. Kakršnakoli enoplastnost je odločno pomanjkljiva in izraz travmatičnih premislekov o življenju in svetu, pa naj gre za realizem ali ludizem, za skrajni individualizem ali za skrajni kolektivizem. Ustvarjalec mora dobiti ravnotežje med obema, njegov roman naj »rahlo trepeta med nebom in zemljo, med preteklostjo in prihodnostjo«, naj bo spoj »osamljenega razglabljanja« sanjskovidnosti in »ihtave komunikativnosti burlesk«. Naj je Svečenica in Irma, dvojnoenojna lepota, lepota sanj in lepota predmeta.

Vsekakor več kot preprosto ugibanje in nedorečenost o človekovi umetnostni stvariteljski, mnogo več, kot postavljaško prekladanje besed, skratka, refleksije o umetnosti, ki še kako ustrezajo temu duhovno estetskemu fenomenu.

V drugi polovici se *Vlak* prevesi iz poetiške in estetiške refleksije v družbenopolitično kritiko, v tja, kjer po avtorjevi presoji ni niti razuma niti morale, kjer nihče ne stoji za svojimi besedami oziroma so »besede tega jezika le še same zase«. Tukaj se zvrstijo nekateri časni motivi, kakor npr. »črne limuzine . . . odrešenikov«, zaradi katerih stojijo vlaki, kadar se peljejo in kadar morajo stati »utrujeni delavci« ob cestah za parado. Takšen je tudi zloglasni kosovski vlak, pa motiv, kako ob tretji kitici Prešernove Zdravljice razkopljejo progo v »nerealistično konstrukcijo«, zato da ne bo nikoli več vlakov resnice z juga. Končno je »na postaji, ki ji ni videti konca«, končno je na tej postaji in na poti v prihodnost še ves narod.

Obojno ali poetiško in ideološko vlakovanje spremlja še ljubezenska zgodba, prvoosebni se nazadnje poroči z Miro in zaigrata seksprizor. Idealno se združi s telesnim, abstraktno s čutnim, moški z žensko.

Opazna je tudi refleksija o besedi in jeziku, o stavku in citatu ter raba krilatice in časovnih fraz. Prvoosebni pripovedovalec je dolžan poznati in obvladati besedo, delati z naravnim, polno sporočilnim izrazom, ki ne mara okrasnih oveskov in ozaljškov. Samo s prvotno besedo je moč pristno oblikovati »obraz, ki v svoji duši ne bo imel spak«. Jezik je nekaj povsem drugega, je odrezan od besede zato pa lahko predmet študentov. Jezik govornikov je pompoz, zmaličen, posebno še jezik politikov. Njihov suhoparni in nabrekli jezik je zmerom enak »modernizem«, tako v besedilu iz leta 1849 kakor v današnjem besedilu — frazerski, naphan z ideološkimi frazami, kakor so: Delu čast in oblast, S knjigo proti knjigi, Vlak bratstva in enotnosti in podobne. Mestoma je srečati tudi Kocbekovo razreševanje nasprotij v kratkem stavku oziroma njegovo tehniko filozofiranja, kakršna sta primera: »Nekaj, kar vem, se prepleta s tistim, česar ne vem«. »Vsakršna oddaljenost nas zbližuje v sebi«, ali pa citat brez imenske kazalke, npr. Neznosna lahkost bivanja (Kundera). Ta abstraktna izrazna plast se kdaj pomeša s prostaškimi stavki, kakor sta »ga ni za srat« in »sanje so skidale sranje kakor lanski sneg«. Vmes pa so raztreseni tudi poetični drobci.

Slogovna posebnost so Kovačičevi dolgi stavki oziroma verižna stavčna gradnja, v kateri iztečejo nekateri odvisniki iz besed pred seboj in ki tudi drugače razprostrejo vsebino, da ji je komaj slediti. Takšni stavčni slapovi vsebujejo tudi od 150 do 180 besed, estetsko pa ne žarijo.

Roman *Kristalni čas* (1990) Lojzeta Kovačiča obsega skorajda vse v tej razpravi zaobsežene romaneskne teme: ljubezen, rod oziroma družino, vprašanja osebe in skupnosti,

umetniške in objektivne resničnosti, svobode in ideološke blokade, razmerje med umetnikom in družbo pa presoje religije in konfesije. Prva oseba, ki pripoveduje razvejano zgodbo, doživlja in sporoča svojo duhovno, umetniško, nazorsko in ljubezensko zrelost/kristalizacijo v trenutku, ko se ji življenjska izkušnja in umetniški izraz zaokrožata v blestečo popolnost.

Po trilogiji romanov *Prišleki* pregleda Kovačič oziroma prvoosebni pripovedovalec v tem četverdelnem romanu še enkrat usodo družine, iz katere je izšel, usodo v prenapetostih in zmotah povojne slovenske družbe, v sklepnem poglavju pa razvije nekakšno tipologijo ženskih značajev, s katerimi se srečuje v ljubezni. Pisateljsko upodablja žensko v »tretji osebi« se mu zdi še najmanj primerno, saj je ta pojav izrazito oseben in elementaren in ga je moč objektivno opisati le kot lastno izkušnjo, vse drugo je zgolj blodnja in izmišljiva.

Prvoosebnikova žena Vida je partizanka, ideološko ujetnica in trda s svojimi nepreklicnimi merili. Postaja hladna in sčasoma sovražna do moža, ker ta prihaja iz »kolaboranste družčine« in ga obmetavajo s psovki nacist, parazit, bohem. Tudi je pragmatična, in ko tudi zaradi mučnega pritiska dogmatskega okolja zboli, nazadnje še znori in se obesi. Čas njene norišnice je čas provoosebnirove bohemiade z dvema ženskama, z vitalistko in z zdravnico idealistko, ki pa zbolijo za rakom. Vrine se še razbrzdanka, zadnja je pripovedovalčeva druga žena. Ko razvršča različne ženske značaje, postavi proti dogmatičarki človekovo elementarno moč, ki je ni mogoče povzeti v nazor, in je zato bivati »polno in v celem«. Ali biti ujetnik dogme, ali poslušati svojo naravo — kaj od obojega je zrelost? Kovačič odgovarja, da je zrelost v trajnem premagovanju nezrelosti, torej v nastajanju, v trajni sproščenosti; tako tudi v ljubezenskem razmerju. Temu načelu samo navidez nasprotuje dejstvo, da o nobeni teh ljubezni ne pripoveduje kot o nastajanju, ampak začne z erotičnim dejanjem, in je prvoosebnik pač nekoliko narcisoidni ljubezenski osvajalec.

V poglavju o »knjižni delavnici« srečuje prvoosebnik tudi učenca, ki sebe izključuje iz skupnosti in hoče biti v literarnih stvareh strogi solipsist. Tudi prvoosebniku se včasih zazdi, da preveč pripoveduje o sebi, »zmeraj samo o sebi« pa je nemara zato »vse invalidno, dogodki, jaz, tole pisanje«. Toda pri tem izhaja iz misli, da človek ne pozna niti samega sebe, kako naj bi potem opisoval bližnjika. To pa pomeni, da zasnova njegove prvoosebne pripovedovalnosti ne izvira iz pomanjkanja volje opisovati bližnjika, kaj šele iz solipsizma, ampak je njegova lirsko-izpovedna drža izraz spoznanja, da o drugem ni moč pripovedovati pristno in je še o sebi komaj moč kaj zanesljivega povedati. Ali dobesedno:

»Da bi človeka posrečeno opisali, mi morali biti nadljudje. Človek, ki misli, da dela portrete drugih, dela zmeraj samo avtoportret«, — »nisem doživljal Amerike okrog sebe, doživljal sem kot zmeraj sebe v Ameriki, sebe v Ljubljani, sebe v Baslu«, pa zato »Nihče ne more razložiti nič o drugem, razen da mu pripiše svoje misli in občutke. O sebi pa tako in tako ve še manj . . .« Delati je po Avguštinovi misli (moto romana!) »Spoznavam sebe, da bi spoznal tebe.«

Človek opisuje človeka in ne ta, ki ga opisuje, ne oni, ki je opisan, ne tretji, ki se mogoče v opisu spozna, ne ve, kakšna specija je pravzaprav človek . . . Da bi človeka posrečeno opisali, bi morali biti nadljudje.

Mi vsi lahko posredujemo samo en aspekt resničnosti, fragment, delček, ki mora biti s tisoč in tisoč drugimi delčki in dogajanji šele dopolnjen.

Kovačič gre z mislijo o samosvojesti, enkratnosti človeka in zato tudi umetnika vse do mejne, smrtne točke: še ob smrti namreč žalujemo le za »originalnostjo v človeku«, ki je »nenadomestljiva pri vsakem«.

Prva oseba zato v romanu ljubosumno brani samosvoje pred skupnim patosom, ki različnost uničuje, ker osebno odrine, potuji, mu zmanjša vrednost, vse izravna ali uravnili v njej »vsakdo izgubi sebe«. Prvoosebni se noče razosebiti, ne se potujiti v »tretjo osebo«. Jaz roman je njegova obrambna tehnika, ali oblika boja za osebno pristnost, za svobodo, je oblika zanesljivejšje vednosti o razmerju jaz-družba, jaz-zgodovina, eksistenca-esenca.

Pripovedovalec se kot prvoosebni utemeljuje tudi s poetičkim, estetičkim in svetovno-nazorskim premislekom in spoznanjem.

V poglavju o književni delavnici kot javni kulturni ustanovi se v obliki pogovorov sooča z literarnimi začetniki. Za izhodišče besedne umetnine postavlja besedo. Ta mora imeti svoje enkratno mesto v sobesedilu, pomensko, zvočno in likovno (vizualno), je ali polno odgovorna ali pa naj je ni, biti mira osebna in ne klanska, zapovedana, formalistična; povedano z metaforo: biti mora škrjančkov, ne krastačin glas. »Umetnike med sabo« naj le zanima »popolnost, preciznost poetične besede«, toda pogoj umetnine je in ostaja pristna, se pravi osebna, neponovljiva, moja, tvoja beseda. Besedo, ki je upravičena v umetnini, izvaja prvoosebni iz enkratne osebne substance, iz samosvojega jezika, imenuje pa ga »jezik duše« ali notranji jezik, »ki ga govorimo v samem sebi« in »ne pripada nobenemu času«. Ta jezik je »stalna muzika v nas« in samo ta odloča o umetniški stvaritvi. Umetnik ga mora in more zanj kajpada »dopolniti in formirati«, zato da se približa resničnosti. Skratka, umetniška beseda ohranja notranji jezik, njena muzika mora ostati »divja, zrela«, ali pa »krotka, nezrela«, kakršen pač je umetnikov »jezik duše«.

Na načelu »jezik duše . . . stalna muzika« slonijo še nekatera avtorjeva vprašanja in odgovori:

Načelo osebnega je naravna težnja in cilj vsakega umetnika, ker si »vsaka zdrava, sveža in naivna duševnost« želi in tudi hoče pisati le »s svojo občutljivostjo, preprostostjo, rafiniranostjo ali preudarnostjo«. Prav ta in takšna osebna naravnost do konca izključuje estetske samovoljnosti in umske konstrukcije ter se ravna le po zakonu, da je pesem mogoče napraviti po meri lastne narave, da umetnine ni mogoče ločiti od »avtorja, ki jo dela«. Osebno naravo ustvarjalca je prepoznati zlasti po »zanimivih podrobnostih, ki imajo v literaturi prevladujočo vlogo«. Osebna narava pa je tudi dejavnik, ki izključuje larpartaristično »Pesnitev« in onemogoča hermetično pesem. Kovačičev prvoosebni ne verjame, »da je prava poezija hermetična«.

Ker je aksiom umetnosti osebna beseda in notranji jezik, so tako imenovane skupne vrednosti »pravica, domovina« in podobne pravzaprav nasilne in zmaličijo osebnost tistemu, ki se odloči biti nacionalni pesnik ali glasnik ideologije. Na osebno besedo prežita še dva uničevalca: poklicnost ali priseganje na poetiškoestetiške klanske programe, ter absolutni jaz, ki ne upošteva nikogar in ničesar zunaj sebe in je v resnici čudaštvo. Vse troje pomeni v umetnosti malo ali celo nič, ker vse troje je nerodovita skrajnost, odmaknjena od eksistencialne stvarnosti.

Prvoosebni torej zavrača tako imenovane poklicneže ali pesnike po programih, ki menijo, da so izbrani služiti »Pesnitvi«, »Lepoti«, da morajo izrekati pesnitev, medtem ko se pesnik kot oseba ne izreka. Ima jih za šušmarje sonetov, hermetičnih pesmi, lacanovce, freudiste, grafitnike in sociologe ludizma, za ritualce, katerih besedila so slepilo, prevara, »bočastje, ki izpoveduje sebe in ne izreka nas«, »visoka maša esteticizma« — zavestna pregreha nad osebnim umetniškim slogom, lažna umetnost, »ki človeku ni podobna«.

Hermetika in esteticizem sta enako nasilje nad umetnostjo, kot ideološka prisila, in samo navidez bolj »fina«, kakor je soerealizem.

Prvoosebniško umetnostno filozofsko sporočilo je torej popolnoma razvidno in skladno z naravo umetniških dejanj: Vsak prinašaj svojo lepoto in poetiko brez pravil, ki omejujejo osebno svobodo; pokori se samo enemu pravilu: »svojemu: da ni svobode pri ustvarjanju«, pa ne zaradi ideoloških in klanskih ovir, ampak zaradi »jezika duše«. Hodi po ukazih tega jezika »v razne smeri, ne da bi iz njih delal poti, pusti(ti) stvari nezaključene in neha(ti)j pač tam, kjer se je končal tvoj zadnji avtonomni kontakt z njo . . .«. Izrazi substanco in najdi zanjo obliko, ker so »forme dražljaji, vrata, poti, ki vodijo k vsebini«.

Prvoosebniški pa hkrati še enkrat zavrača solipsizem ali nepovezanost s komerkoli in s čimerkoli, svari pred zapeljivim nazorom, da je umetnik sam sebi najbolj očarljiva in privlačna snov. Deloma sicer mora biti in tudi je sam sebi snov, vendar nikoli izključna, ker »na svetu je naposled še svet« in sicer svet kot »nasprotje in dopolnilo«. Skratka, prvoosebniškova umetnostna filozofija je izrazito osebnostna, hkrati pa je enako izrazito protisolipsistična.

Pa človek in religija, bog?

Tudi v tem duhovnem območju postavlja Kovačič osebo pred ideologijo. Samo »jaz« avtentično razmišlja o bogu, vse drugo je ritual, dogma, organizirano nasilje in »kič«. Sklicuje se na Avguštinovo razlago boga kot stvarnika in meni, da je ustvarjanje edino opravičilo za bivanje in »zato smo v samoti zmeraj z Bogom«, od zunaj pa vdira v osebno vero, v »avtonomno globino« volja »narediti Boga nevidnega, otipljivega, prisotnega, dokončnega v igri imitacij, religij, sistemov, simbolov«, ali to »je kič«. Morda je le vest »dokaz za obstoj boga«. Kovačičev prvoosebniški je tudi agnosticist, ko pravi o mrtvem očetu, da se sedaj še bliža »njegovim kostem (in) pravzaprav nič ne vem, na kakšno bitje bom naletel na drugi strani«. Hkrati pa tudi radikalni skeptik v »blagost« onostranstva, ko se vprašuje: »Ne vem, če mi bo V. (ida) sploh še kdaj hotela dati roko . . . na drugem svetu, hvala bogu, vlada blagost ravnodušja, tam ne bomo več životarili v parih, vsak zase bo moral nositi granitno skalo po svoji stezi v temo . . .«

V sklopu teh vprašanj se prvoosebniški nemara premalo vprašuje, koliko je prav »kič« vplival na njegovo misel, da je človek v samoti vendarle z bogom, torej na religioznost kot zasebno stvar. Mar ni odločilna kal teh človeško-božjih srečevanj v tistem slikovitem semenu, ki ga pripovedovalec zapiše v nemščini: »Dort oben ist unser Gott — hinter diesem Himmel hat er seinen eigenen Himmel« in ki so mu ga vsadili v otroštvu?

Kovačičeva umetniška refleksija o sebi in človeku sploh, o ljubezni kot človekovi določnici in trajni razburljivki, o umetniškem ustvarjalcu, njegovi vesti in nepopolnosti, o njegovi omejeni zmožnosti opisati tako sebe kot bližnjika, refleksija o nedotakljivosti osebnega v skupnosti, o svobodi in dogmatičnosti in še zadržani pogledi na mistično transcendenco — ta vseobsežni sklop človekove emocionalne in duhovne bitnosti živi v romanu v neštetič mojstrsko in poetično izoblikovanih drobcih s silo svoje polne narave.

Ob duhovno-moralno-emocionalnem avtoportretu, ki je os romana Kristalni čas, se izoblikujejo tudi profili več intelektualnih poklicev, več žena, očeta, matere, sestre, zrastejo skupaj z avtorjem iz umetnostne filozofije, ki pravi, naj se pisatelj ne podreja nobeni estetiki, poetiki, artistični šoli, dogmatiki in ideologiji, naj svojega enkratnega umetnostnega imetja ne dovoli poškodovati nikakršnemu nasilju: umetnik bodi zvest le svojemu pogledu na

življenje, družbo in svet, zvest svoji izrazni in oblikovni danosti. Lojze Kovačič je v romanu kristalni čas obema do kraja zvest.

**Sklep.** Današnji slovenski roman razkriva sodobnikove eksistencialne, socialne, duhovne in erotične tesnobe in zmaličenja. Značilne teme so: iskanje idealne ženske in moškega ter njuno medsebojno erotično nasilje; iskanje osebnih korenin v rodu, prostoru in zgodovini; disidentstvo in policijsko preganjanje človeka, ki misli z lastno glavo; dvom v človekov etični vzgon, v razvoj k zmerom boljšemu bitju; duševne motnje, med katerimi je pogosta izguba lastne identitete; izkoreninjenost iz kmetškega okolja in nostalgija po njem; ideološko in nacionalistično nasilje v jugoslovanski državi, moralni razpad nekega socializma, in še nasprotja med umetnikom in ideologijami, tudi med pristnim umetniškim ustvarjalcem in poetiško-estetiškimi ideologijami. Snov in vsebina sedanjega romanopisja obsega potemtakem vsa pomembna in zmerom odprta človekova duhovna in moralna območja.

Pisatelji vedo, da naj bi roman obsegel ves subjekt, celoto človeškega, hkrati pa vedo, da ubeseditev 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 pripovedujejo več o avtobiografskem, kakor v kateremkoli obdobju slovenskega romana. Premik od »tretje osebe« k prvi zatorej ni samo tehno poetska 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« zavej sebe, tudi ti se izprašuj in išči sam odgovore, kakor se sprašuje in išče svoj smisel »jaz« v romaneskni obliki.

## РЕЗЮМЕ

Современный словенский роман раскрывает экзистенциальные, социальные, духовные и эротические муки и искажения облика человека нашего времени. Характерными темами являются: поиск идеальной женщины и мужчины и их эротическое насилие друг над другом, поиск личных истоков в обществе, пространстве и истории, диссидентство и полицейское преследование человека, думающего своей головой, сомнения в этической подъемной силе человека и в постоянном совершенствовании его бытия, расстройство психики — чаще всего потеря собственного идентитета, потеря связей с родной крестьянской средой и тоска по ней, идеологическое и националистическое насилие в югославском государстве, моральное разложение квазисоциализма, а также несогласия и столкновения между художником и идеологиями, даже между настоящим художником и эстетическими идеологиями. Тематикой и содержанием современного романа таким образом являются все важнейшие и вечно открытые вопросы моральной и духовной жизни человека.

Писатели, конечно, знают, что роман должен охватить субъект в целом, но в то же время понимают, что передать эту целостность словом невозможно, ведь невозможно даже до конца познать ее. Многие сомневаются и в том, можно ли вообще написать объективный роман, ибо современное общество — это сложный механизм, а индивидуум — его пленник, несвободой которого сегодня занимается целый ряд наук.

Неудивительно поэтому, что на первый план выдвигается рассказ от первого лица или то, что в наше время романисты рассказывают об автобиографическом больше, чем это делали в любой другой период истории словенского романа. Сдвиг от третьего лица к первому поэтому не только дело технопоэтики, такое, наверное, даже меньше всего, этот сдвиг, напротив, основывается на убеждении, что о человеке больше всего расскажет тот, кто говорит о своем собственном жизненном опыте. Этот сдвиг обусловлен одновременно и со стремлением к обновлению своей личности. Тот, кто рассказывает «от первого лица», критически относится к себе, в то же время он критически всматривается и в своего ближнего: на лицах обоих можно найти духовные и моральные шрамы, наносимые на них страстями современной цивилизации. Роман «от первого лица», таким образом, не является свидетельством самовлюбленности художника, на фоне словенских и европейских фундаментализмов его следует считать тенденциозным, тенденциозным и в смысле личного обновления: пусть читатель романа, написанного от первого лица, следит за первым лицом, пусть он осознает себя, пусть задает себе вопросы и ищет ответы, как задает себе вопросы и ищет свой смысл «я» в романной форме.