

DANAŠNJI SLOVENSKI ROMAN IN OKUPACIJSKI ČAS

Okupirana Slovenija (1941–1945) daje pisateljem še zmerom človeško aktualno in umetniško rodovitno tematiko, še posebej romanopiscem. Usmerjenost k temu času potrjujejo tudi romani *Iskanje drugega* (1991) Andreja Capudra, *Veliki voz* (1992) Miloša Mikelna, *Jernov rokopis ali Martinova senca* (1993) Mateja Bora ter *Stopa in reka* (1993) Frančka Bohanca. Tokrat se ukvarjam s poetiko in konceptom človeka tretjega in četrtega romana, pač tudi zato, ker je Matej Bor konec septembra 1993 dokončno končal svoj rokopis.

Occupied Slovenia (1941–1945) still gives writers—especially novelists—humanly relevant and artistically fruitful themes. The current attention payed to this time is affirmed by novels such as *Iskanje drugega* (1991) by Andrej Capuder, *Veliki voz* (1992) by Miloš Mikeln, *Jernov rokopis ali Martinova senca* (1993) by Matej Bor and *Stopa in reka* (1993) by Franček Bohanec. This time I am dealing with poetics and the concept of a man of the third and fourth novel, in part because Matej Bor brought his manuscript to its final repose in 1993.

I.

Jernov rokopis ali Martinova senca je deloma avtobiografsko, bolj avtotema-tsko besedilo, ki bi se moglo in najbrž tudi moralo nadaljevati (če bi pisatelj še živel), vsaj tako je razumeti pripovedovalčev sklepni miselni motiv: »Nekaj v meni noče vedeti, kako je bilo. Verjetno iz strahu. Torej bo treba premagati strah ...« Na avtobiografsko snov opozarja Bor sam, in sicer v pismu Frančku Bohancu z dne 8. VI. 1992; v njem je namreč brati tudi naslednje: »Pred menoj na mizi je že kakih 150 strani, na katerih sem pustil nekatere sledove svojega življenja. Od otroških let pa do konca roške ofenzive, o kateri sem pisal že takoj po vojni, sem že prišel. Ali bom nadaljeval, še ne vem.«¹

Bolj literarno napove osebno tematiko tudi v motu romana: »Ne vem, kdo sem in kaj«, pa bi se vendarle rad »do sebe dopisal«.

Dopisati se do sebe je Boru narekovalo izbrati tudi primerno obliko pripovedovalca, se pravi prvoosebnega pripovedovalca. Prvoosebno pripoved si je izbral, da bi opisal svojo odisejado od mladosti pa do trenutka, ko v njem nekaj ni hotelo vedeti, »kako je bilo«, torej do konca »Jernovega rokopisa«, pri tem popisati svojo ljubezensko zgodbo, obenem pa presoditi moralno podobo sebe in sooseb, tj. poslednjič stopiti v črno reko ter povedati, kako ga je odnašala po tistem skrivnostnem »kako je bilo ...« Med obema snovema mu je ostajalo dovolj prostora tudi za tretjo, namreč za duhovne zablode enega dela izobraženstva, ki je med vojnama pobegalo pred slovensko zgodovinsko stvarnostjo in pred nastopajočo evropsko apokalipso v okultistične paraduhovne prostore.

Prvoosebni pripovedovalec, ki v njem nekaj »noče vedeti, kako je bilo«, se je na-

¹ Franček BOHANEK, *Odtisi časa* (Ljubljana, 1993), 95.

veličal ugrizov vesti, in se več ne more in noče zadovoljevati le s samovpraševanjem, samoobtoževanjem in samoodpuščanjem, ne več živeti v dvomu, kako je pravzaprav bilo, ko je njegovega prijatelja iz mladosti v roški ofenzivi zadela smrtna krogla. Preganja ga namreč prizor: »Gledal sem Martina, ki se je nekoliko dvignil, da bi lahko streljal. Za njim sva bila Tina in jaz. Tudi jaz sem zgrabil za svoj revolver. Le to še vem. Potem se izgubil zavest, pa tudi revolver.« Od tega prizora naprej je tragično razpet med *da* in *med ne*, med krivdo in nedolžnost, obremenjen je z vprašanjem: »Martin je mrtev in srečen – kaj, če sem streljal jaz ali Martina.« Ker Martina več ne more prenašati kot svojega večnega dvojnika, sklene torej napisati knjigo in se dopisati »do tistega hipa, ki ga je pozaba izbrisala iz (mojih) možganov«. Če bi se dopisal, se ne bi rešil le »Martinove sence«, ampak predvsem svoje bivanjske tesnobe, v kateri se znova in znova rojevata *da* in *ne*, resnična in izmišljena krivda, skratka, tesnobo in strah bi premagal z umetniškim dejanjem.

Tema o nepremaganem strahu zveni v Borovem pisateljskem delu, ki ga zaznamuje danes kakor nekoč pogumni motiv »previharimo viharje« sicer paradoksalno, vendar je nemara prav zato ostala še v poznih pisateljevih letih umetniško rodovitna.

Romansirano avtobiografsko potovanje razčleni avtor na troje prostorsko in časovno zaporednih in zelo določnih postaj: na mladostna leta v Celju in okolici, na študentska leta in na klavni »zakon« v Ljubljani ter na partizanstvo na Notranjskem, torej na zgodbene loke, po katerih se nazadnje vrne v prostore mladosti na Štajerskem. Avtobiografske postaje podpirajo med drugim tudi Borova rojstna letnica 1913, delo v Osvobodilni fronti v Ljubljani in odhod v partizansko četo po ukazu poveljstva v Ljubljani. Troje razdelkov spremlja še kratek epilog, navznoter pa jih povezuje ljubezenski trikotnik, v katerem se Jern Jeruc srečuje z muhasto žensko.

V mladosti se je zaljubil pravzaprav bolj v lepotni ideal, kakor v stvarno žensko, saj je spregledal, da Hojnikova Martina ni bila »več iz take snovi kot sanje, temveč bitje iz mesa in krvi«. Medtem ko Jern ostaja obotavljivi idealist, se »Hojnikova candra«, kakor Martino zaničuje Jernov oče, druži z njegovim prijateljem Martinom. Tega pa nadučitelj Jeruc zmaliči v fanatičnega okultista. V njem namreč odkrije pravi medij za transcendentalne sile podzavesti, za pravega sprejemnika signalov, ki jih menda oddajajo duhovi. Ezoterični praznovrec ga obremeni do stopnje, da je Martin poslej obseden z vsem, kar je v zvezi z vračanjem duhov oziroma s smrtjo.

V drugem delu sta Martin in Martina v Ljubljani, njej se rodita dvojčici, Martin pa je zmerom bolj obseden, postaja vprašljiv za okolje, pa ga vtaknejo v norišnico, odkoder pa čez čas pobegne in stopi na pot evropskega internacionalca, brž ko se v Črni gori ob materialistični filozofiji spet spravi s človeško in drugo stvarnostjo. Jern se premočno vključi v nalomljeni ljubezenski trikotnik, Tina je z njim okrutna, a njeno okrutnost in tudi sebičnost sprejema le kot »muhavost«. Njene negativne lastnosti opravičuje, ima jih za izraz samoposebiumevnega ponosa lepote, ker »Lepota – z veliko začetnico« ima pač pravico do ponosa, do okrutnosti in podobnih neprijetnih drž. Ker je Jeruc slep za vse, kar s to veliko začetnico ni v skladu, mu Tina nazadnje naloži dvojčici z dvoumnim »kakor da sta« njegovi, in ga čez noč zapusti z naročilom: »Ne išči me več!«

Jern je medtem tudi že vernik socializma, bere Platona in Bacona, ker nista suho-

parno abstraktna, blodi z duhom po kozmosu, »s klasiki v žepu« pa se pripravlja na odpor evropskemu fašizmu. Leta 1941 se začne zanj »in za vse Slovence nova doba«: uvrsti se med zarotnike, ki v mestu razorožujejo okupatorje in raznašajo letake z upornimi gesli. Obotavljivcev in nasprotnikov Fronte pa niti zdaj niti med roško ofenzivo ne označuje ideološko; njihovo zablodo presoja ali s pogledom na svobodo kot bistveno človeško vrednoto: »Kdo se bojuje za svobodo – že od pamtiveka? Sami najboljši. Kar v zgodovino poglej. Staretovo.« (pravi na nekem mestu Tina), ali označuje izdajalca le z njegovim »močnim notranjskim naglasom«, z njegovo govorico: »Vejdu sm, da je tu. Lejte – tudi na specialki je zamerkanu. Kar precej velika jama. In globoka. Povej jim to, ko tolčeš malo po njihovo.«

Trikotniška ljubezenska dramaturgija se razplete šele v tretjem delu romana. Vsi trije se znajdejo namreč v četi »vojvode« Urha, demoraliziranega komunista, ki je izgubil vero v revolucijo in ki ga mora Jern ukrotiti, hkrati pa rešiti Martino, ki jo Urh osumi za nemško vohunko in jo telesno izrablja. Med ofenzivo se zgodi usodni strel, ki Martina izloči iz nadaljnje igre, Urh pa zanj obdolži Jerna. Ta si mora izkopavati grob, in ko že nihilistično filozofira, da je konec življenja »Nič. Edino Nič. En sam veliki Nič, ki razveljavlja vse,« in da je kraljestvo Niča tako čudovito, da ni »bolečine, ki bi bila predrago plačilo za vstop vanj«, plane na prizorišče Tina in vzklikne: »Jaz sem ga ustrelila.«

Demonsko igro si z obema privoščici sadistični Urh, in sicer zato, ker ve, da bi ga Jern moral odstraniti. A naj se hudodelec poigrava s še tako nedolžnim, z nedokazano krivim, pa Jern vendarle poslej potoneva v dvomu o Martinovi smrti. Po nevarnem spopadu z Urhom pobegne z Martino na Štajersko, kjer nehote obračunata z gestapovcem. Martina se umakne iz zgodbe, Jern pa ostaja s svojim brezupnim strahom, ali je krivda zares njegova ali pa ne.

Tragičen ljubezenski zaplet in smrtni razplet trojke, vpet v vojno ozadje, je psihološko in moralno primerna podlaga za pripovedovalčeve splošne presoje ljubezni in sovraštva in še drugih lastnosti, kakor so npr. dobrota, hudobija in sadizem pa veselje ob napakah drugih, ki da so literarno še posebej produktivne. Presoja predvsem pripovedovalec, v svoj pripovedni način pa vpelje tudi »podzavestnega« pripovedovalca.

Jerna moti dobrotoman ali vsiljivi dobrotnik, ker je – kakor njegov oče, šolski nadučitelj – v resnici prikrit hinavec, sladko dobrotništvo je samoljubje, ki terja hvaležnost, kakor ga je svoje dni vrednotil tudi Ivan Cankar v črtici Dobrotnik. Tudi dober namen se kdaj končuje paradoksalno, saj povzroči več hudega, kakor ga povzroči hudoben namen. Ljudje tudi podivjajo, če jih kdo preveč sili k dobremu; velja tako za konfesionalne kakor za družbeno ideološke sestave, ki vsiljujejo moralo, ta pa se izrodi v množični demonizem. Skratka, hudobija je kakovostnejša, ker ni ponarejena.

Sovraštvo razlaga Bor z nepoznavanjem stvari, z nevednostjo, ali v citatu: ko stvari »spoznaš, jih ne moreš več sovražiti. Sovraštvo je pravzaprav nevednost. Če bi narodi drug drugega zares poznali, ne bi bilo ne vojn ne sporov. Tudi med ljudmi ne.« Borova presoja sovraštva pa ne vzdrži kritike, saj jo razveljavlja že sovraštvo med očetom in Jernom. Ko namreč dobro poznata drug drugega, se ne priznavata in sta vedno sprta: sin sovraži očetovo izjavno dobroto in njegov neznosni glas, oče pa si-

novu nezaupanje vase, njegovo slabost, da vse razreže s trnom razuma, z dvomom. Skratka, medsebojno nepoznavanje še zdaleč ni edino gibalo sovraštva, poljana tega zla je nepregledna, duševne korenine tisočerne. Tudi ljubezen kot sovraštvo in po verzu Oscarja Wildea, ki si ga prvoosebni citira, celo ubija (»and all we kill the things we love«). Enako je iracionalna, zaumna kakor je sovraštvo, ali pa kakor je Martina s svojo lepovidinsko naravo, zaradi katere pobega in se spet vrača. Jern dvomi v samo ljubezen, njenemu demonizmu »filozofsko« ne pride do dna, kakor ne pride do primerne razlage sadizma. Nekatere lastnosti je potemtakem lažje pisateljsko oblikovati, kazati njihove udejavitve, kakor jih razložiti.

Sicer pa so tako imenovane »napake« na človeku umetniško spodbudnejše, kakor so njegove resnične odličnosti. »Kako dobrodošle so nam napake naših bližnjih. Le kaj bi brez njih. Pobralo bi nas od dolgega časa. Kaj bi počel Aristofan, Molière, Goldoni, Cankar, Nušič? In na stotine drugih komediografov. Pa tudi mi, kaj bi počeli brez njih?«

To bi lahko tudi pomenilo: kaj bi človek oziroma pisatelj brez ironije, brez tega temeljnega človeškega orodja, ki še kako gospodari po besedni umetnosti. Bor se kajpada upravičeno sklicuje na Leonida Andrejeva in na Fjodora M. Dostojevskega, ko vrednoti pomen ironije v umetnosti. Andrejev menda »misli popolnoma resno«, da so ljudje »Črne maske« oziroma šele črna šala izmeri človeka in ga postavi na tla zdrave pameti. »Modri avtorji delajo tako«, tudi Dostojevski, »v njegovem čudno resnobnem svetu (je) več hudomušne ironije«, še posebno v Besih, npr. »smešni prizor, kako se menihi razburjajo, ker je Zosimovo truplo začelo smrdeti ..., kar pomeni, da njihov sveti stari sploh ni svet«. Smešni prizor je »dokaz, da tudi Dostojevski, kljub svoji zaverovanosti v svetost, ni verjel vanjo«.

Sovraštvo, ljubezen, dobrota, hudobija, napake pa tudi človeška lepota kajpada niso le predmeti Borove umske presoje, ampak so poleg zgodovinskega trenutka tudi estetska gibala Borovega romana.

Takšno gibalo je tudi Borova umetnostna misel: ko ta določa poetiški red »Jernovega rokopisa«, je obenem in hkrati tudi izraz in posledica Jernovega pogleda na psihologijo umetniškega ustvarjanja. Pripovedovalec si nekajkrat poskuša odgovoriti, kaj je umetniško dejanje, in predvsem, zakaj je njegovo umetniško dejanje takšno, kakršno je, zakaj se dogaja samo tako, kakor se dogaja.

Poetiški red »Jernovega rokopisa« sloni na pripovedovalčevi obsedenosti z »Martinovo senco«, ta red raste iz njegovega »globokega transa«, v katerem je »hipnotizer in medij«. Hipnotizer predvsem v smislu avtohipnoze, ali kakor pravi Bor v pismu 15. VII. 1993 (Frančku Bohancu): »Pri pisanju je potrebna tudi določena mera avtohipnoze.« Predvsem pa je »medij«, a ne v smislu okultizma, kakor pisanje označuje Martin, da je namreč »vrata v pozabljeno« in pelje v »svet duhov« in v »nerazodeto« -, njegovo medijstvo je marveč le v službi tako imenovanega umetnikovega »osebnega sveta«. Ta svet pa Bor opisuje takole:

Vsak človek živi pravzaprav v svetu, kakršnega si ustvari sam. Se pravi, ne v popolnoma resničnem svetu, zato ga tudi nihče ne more povsem obvladati. Venomer se zapleta v večja ali manjša navzkrižja z okolico, bodisi zato, ker ima ljudi za boljše, kot so v resnici, ali slabše. Le redki so, ki je njihov svet naseljen s takimi ljudmi, kakršni so zares. Taki so rojeni, da svetu vladajo. Jaz nikakor

nisem spadal mednje. Zame so bili vsi ljudje boljši, kot so v resnici – če izvzamem svojega očeta in njegovega sina, se pravi, samega sebe. Mislim, da sem ljudi prepesnjeval v boljša, ljubeznivejša bitja in jih opravičeval predvsem zato, ker sem slutil, da so v resnici še dosti slabši, kot se zdi na prvi pogled, in da med takimi ljudmi ne bi mogel živeti. Mati lepih pravljic je domišljija, njihov oče pa je strah.

Na drugem mestu ta »svet« še izraziteje subjektivizira: »S kom pa govoriš?« »Sam s seboj,« sem rekel. »S kom pa naj govorim, če ne sam s seboj? Kje je človek, ki razume drugega človeka?« In še: »Drug drugega vidimo samo v drugem.« Odtod tudi poetiški sklep: »je moja stvaritev ... sem jo ustvaril jaz sam«. Ustvaril pa jo je lahko zgolj in samo zato, ker je človekova zavest prebivališče mnogih duš, ali v citatu: »Mogoče so naše duše prebivališče mnogih duš, ki so si izborile pot v nas, dobile vsaka svoj kot v naši notranjosti, kjer počnejo, kar hočejo. Smo nemara zato venomer skregani sami s seboj, ker smo sestavljeni iz nešteto duš?« Prav to skreganost človeka v sebi in skreganost okrog sebe priznava Bor za motorični vzgib tudi svojega romana, ker »kdo naj bi opisoval ljudi, ki niso skregani sami s seboj? S svojim bistvom. Če jih, namreč pisatelje, kaj zanima, jih zanima ta svaja, ta kreg, ta krog...«

Tak pogled na psihološko osnovo pisanja omogoča pripovedovalcu, da mestoma ne pripoveduje več on, ampak da je samo sredstvo v rokah drugega, da njegovo pisavo spodrine Martinova. Roka se mu spremeni v samodejno, iracionalno moč, ki je ne more usmerjati, tako rekoč sama seže »po peresu in piše«. Nekajkrat je iracionalna roka v službi Martinovega rokopisa in spodrine Jernovega: »/.../ se je neznana moč polastila moje roke in jo primorala, da piše dalje to, kar hoče ona. Bilo me je groza. Pisava je bila Martinova. Natančna, drobna, razločna, lične črke...« In drugi primer: »/.../ ta njegova pisava je zdaj tu – čeprav ni pisal on, temveč jaz ... Zdelo se mi je povsem normalno, da si je sposodil mojo desnico, ker pač s svojo ne more pisati.«

Iz vdorov Martinove pisave v pripovedni tok se, skratka, dobro vidi, da pripovedovalec na prvem sedežu v tem toku ni svoboden in je podrejen problemu, ki si dolbe svojo obliko. Menjavanje Jernovega in Martinovega rokopisa poetiško pomeni, da prvoosebni ne le da noče, ampak da predvsem ne more ubežati pripovednemu problemu in da je sinteza obeh rokopisov zakonita oblikovna posledica te neizbegljivosti.

Borova romaneskna epika je bogata ne le po »pisavah« – pozna namreč tudi tako imenovani »dnevnik« in personalno »povest« -, ampak tudi po epskih scenah in dialogih. Borov dialog v glavnem ne povzema že povedanega, ampak je akcijski, poganja in razvija vsebinske valove pripovednega toka. Zaradi takšnega dialoga rabi pripovedovalec tudi manj prostora za opise in epske komentarje. Epsko-dialogiški tok valovi razmeroma hitro in se zaustavi le pri kakšni ključni odločitvi in pri kakšni ključni besedi o človekovi bitnosti. Pa tudi sicer je Bor zelo občutljiv za besedo. Ne samo v epigramu, ki je pravi prostor za besedno igro, Bor se igra z besedo tudi v romanu. »Saj se rad poigravaš z besedami«, zavrne Martina Jernovo razvado. Bor besedo pomensko preoblikuje, razširja s predponami ali opazuje, kako se v stavčnih odnosih pomensko spreminja, oziroma ji poišče duhovito povezavo: »Slab izpit, če ni glaž izpit.« »Prerad te imam ... da bi te imel rad.« »Kako naj bi prišel, saj sem šele prišel.« »Bil sem tako začuden, je dejal, ko sem videl, kar sem videl, da nisem videl pravzaprav ničesar več.« O življenjski dobi ali trajanju besede razmišlja tudi takole: »Duh je oblečen v besede! Pa kakšne! Nesmrtnost, odeta v smrt. Nobene besede ni, ki ne

bi bila smrtna. Tudi božja beseda ne.« Za »prazne« ima besede, ki obstajajo zgolj zato, ker človek nečesa ne ve, npr.: »So slutnje dogodkov mogoče? Niso samo prazna vera? Konec koncev pa, ali ni vsaka vera prazna, če si jo ogleda pamet? Verujemo samo tisto, česar si pamet ne zna obrazložiti. Če bi si znala, bi vera ne bila več vera, temveč védenje. Gotovost.«

Znan po precej podrsni arheologiji venetske slovenščine ima v romanu samo en etimološki primer, besedo »joški«. Beseda naj bi bila sanskrska, označuje »kobul popkov«, obenem pa je tudi ime za žensko. Šteje jo za »pradavno slovensko besedo, le da tega ne vemo, ker si noben pisec ni drznil zapisati te besede. Smo pač farško sramežljivo ljudstvo«.

Uporabnik besede v verzju tudi v prozi ne skriva veselja do glasovne igre v besedi in v odmevih med besedami. Zdaj priklíče citat z notranjo rimo: »O tem se ne govori pri nas na glas. Oton Župančič.« Drugič ustvari daljnosežni pomen z zamenjavo črk v enozložnici. Tina naroča Jernu: »Skrbi zanju (= za dvojčici), ko *da / pa* sta tvoji.« Tretjič razpoloženja ne more uglasiti, ampak ga more le racionalno opisati: »Naj se zahohočem? ... Kako naj bi se groza smejala?«

V teh in takih besednih in zvočnih igrar, ki so mestoma kar duhovite, se Bor potrjuje kot pesnik, ki mu je beseda tudi zahtevna zvočno-povedna umetniška snov.

Na kratko: Duhovna in čustvena substanca »Jernovega rokopisa« pravi, da je Bor natočil vanj svoj moralni problem iz vojnega časa pa tudi svojo ljubezensko dramo. Zato je naravno, da obojno zgodbo pripoveduje v prvi osebi in da jo mestoma pripoveduje kot prva in kot druga oseba hkrati, da si nadene naličje dvojno-enojnega pripovedovalca. Ljubezenski zaplet in razplet kot sogibalo romanesknega loka zapoveduje tudi trikotniško epsko zgradbo. Ker gre za zgodovinski čas smrti in ker se je smrt zarila tudi v pripovedovalčevo zavest, je seveda tudi opazen predmet njegovih refleksij. Z njo »obračunava« le, kjer ironično zavrača okultistične zablode. Bor je dramatik pa akcijski dialog učinkovito rabi tudi v prozi; kot večdesetletnega epigramatika ga igra z besedo veseli tudi v tem (njegovem) poslednjem umetniškem besedilu.

II.

Roman **Stopa in reka** se dogaja v letih 1941–1943 na kočevskem Obkolpju. Začenja se s selitvijo kočevskih Nemcev v Posavje, konča pa se s spopadom med partizanskim in okupatorjevim oddelkom ter z razmislekom o »stopi« in »reki«, ki sta najprej snovna motiva in kompozicijski presečišči dogajalnega prostora, prerasteta pa tudi v simbola smrti in življenja. Besedilo je razčlenjeno na šestindvajset poglavij, vsako ima nadpis, ki napoveduje osrednji snovni in idejni motiv besedilnega odseka. Poglavja ne tečejo vzročno in zaporedno drugo iz drugega, izbira jih epska volja, ki hoče spraviti na prizorišče kar največ posameznikov in ustvariti duševni mozaik ogrožene narodne skupnosti. Mnogopramenski duševni mozaik pa ne zanemarja žanrskega načela, namreč romaneskne individuacije ali estetiškega pogoja, da epska individuacija zraste le iz prepletene dejavnosti več oseb. Na prvi pogled se Bohančev množinski subjekt preriva po romanu skorajda kaotično, vendar je prav nasprotno res: pripovedovalec namreč zanesljivo in pregledno razloči posameznike, in niti, ki jih

povezujejo v usodna razmerja, pa tudi niti, s katerimi so priklenjeni na zgodovinsko ozadje, ki se mu ne morejo izmakniti. Skratka, v Bohančev roman se je naselilo veliko oseb, zato pa tudi veliko različnih strasti, karakterjev, nazorov, interesov, veliko stvarnosti pa tudi nekaj fantastike, veliko zasebnega in veliko kolektivnega.

Stopa in reka je kolektivni roman tako po množinskem subjektu, kakor po številnih množičnih prizorih. Nekaj oseb pa je vendarle opazneje vgrajenih v zgodbeni tok, njihove podobe in dejanja so ostreje izrisana, pa jih bralec lažje spremlja, kakor pa obraze, preko katerih se pripovedovalcu mudi.

Prvi vstopi v romaneskni prostor »potujoči urar«, ki po okupaciji izgublja stranke. Drugi, ki kmalu po vstopu tudi že odhaja iz njega, je kočevski Nемеc Kozler s sinom Hinkom. Naslednji je lastnik žage Fabjan z drugo ženo Hildo in hčerko Olgo. Tretji je gostilničar Kljun, boter prezirljivo imenovanega »žvalavca«, ki ga koristolovno okliče za krajevnega tajnika. Potem skupina učiteljev, ki jih okupator vrže na cesto, npr. Berta in nadučitelj s hčerko Cilko in sinom Metodom. Gozdarski inženir Levstik je skupaj s komisarjem Metodom in poveljnikom Stanetom žarišče osvobodilnega odpora. V zgodbo se vriva tudi bivši žandar z ženo Minko. Posebno pot prehodi Hinko, potem ko se vrne na Kočevsko, pa vrsta delavcev na žagi, kakor sta nasprotnika strojnik Rudi in cirkularist Mitja, Rudijeva sestra Ančka pa farni župnik, kaplan in nune. Od okupatorjevih ljudi je v ospredju črnosrajčnik kapočentro, Hrvat s Krka. Ob njih je še množica domačinov in okupacijskih vojakov, ki jih urar socialno razvršča po civilnih in vojaških pokrivalih, po kapah, klobukih ter zunanjem druženju in obnašanju.

Pripovedovalec že v prvem stavku izroči urarju pripovedno ogledalo, izbere si ga za svojega krjaveljsko-kurentovskega, šaljivo resnega opazovalca in spremljevalca nekaterih ključnih postaj svojega epskega sveta. Ob vstopu v roman opazuje pokrajino, »naslonjen na palico se pogloblja v nekaj nevidnega«, sluti »skrivnosti«, nemara vse tisto, kar bo moral doživeti oziroma kar bo pripovedovalec upovedoval in z njim vred doživljal v zasedenem Obkolpju. Po sklepni bitki na koncu romana ostane sam na prizorišču, nalovi si golobov, jih speče in s krjaveljskim humorjem »žre«. »Kaj hočem,« pravi, »tak je svet. Davi, davi, davi ...«, ali »življenje žre življenje«, kakor je v izjavni obliki in še simbolično povedal Ciril Kosmač v noveli Gosenica.

Kozler se odločno posveti velikonemški ideji, pa vendar se trga od svoje zemlje napol blazen, v njem se prebudi nagon, da bi sam sebe uničil, streljal bi celo na Hinka, ko se obotavlja seliti; kasneje se prostovoljno vključi v SS in na fronti pade. »Puntarski sin« Hinko ne vzdrži ob Savi, estetski spomin ga potegne nazaj na Kočevsko med stvari in ljudi prvega otroškega vtisa. Spominja se očeta in ugotavlja, da je »svet eno samo nasilje«, in sklepa, da nasilje nazadnje pokoplje tudi povzročitelja nasilja. Po Levstikovem naročilu se mora naseliti v stopi, na stičišču partizanske planine in zaledne odporniške organizacije. Z njim se vzpostavi tudi prvi ljubezenski trikotnik Olga–Cilka–Hinko, ki pa se kmalu razreši, ker so Cilko medtem v župnišču preusmerili v mistiko in mu ob prvem srečanju izjavi, da si je za ženina izbrala Kristusa. Hinko se zavzeto vključi v osvobodilni boj.

Fabjan se okupatorju ne upre in sklene žagati tudi zanj. Deloma ga tako naravnava tudi njegova »filozofija« o razvojni črti lastnega rodu, namreč filozofija: »/.../ tam, nekje pod visoko Snežno goro, se reka začne in tam se je rodil Fabjanov rod. Potem se

je selil z brzicami po reki ... iz skalnatih razpok je njegov rod rodila zemlja, potem pa ga je odnašala proti vedno širšim obzorjem, samo naprej, samo naprej, samo naprej ...« Načelo »samo naprej« vgrajuje tudi v Olgo s preprosto podobo: »Plavati se da samo v eno smer. Plava se samo naprej! Samo ena pot je. Prva bo moja, druga bo tvoja!« Ko pa priredi veselico, na kateri slovesno podpisuje kolaboranstvo, ga zadene kap.

Olga se v spletu dogodkov sooči tudi z župnikom, dogmatikom, ki nasprotuje partizanstvu, zlasti pa zaničuje Fabjana kot liberalca in posredno tudi Olgo. Ta odločno zavrne njegovo »božjo oblast« in ga z vprašanjem »Zakaj se ubijajo ljudje, ki imajo istega Boga«, potisne v še tesnejšo zaprtost do osvobodilnega gibanja. Očetovo moralno misel, »da je v vsakem človeku najprej divja zver, šele potem, morda, kaj človeškega«, pa si ne razlaga moralno, ampak kot človekovo zraščenoost z naravo: res je človek »najprej žival (in) ostane kot žival«, vendar je predvsem »živa kepa zemlje, vode in sonca ... živ članek nesmrtno življenjske energije«. Borba med hlodom in valovi Kolpe ji ponazarja tudi človekov boj: »Tako je!« se je oglasilo nekaj neznanega v njej: »Človeka suče življenje kot voda premetava izdrto deblo. A nje ne bo izruvalo...« In ko tudi Hinko podobno misli, da namreč »življenje človeka premetava. Spreminja se, neprestano spreminja«, si Olga še enkrat prikljče podobo narave in trdi, da «... se ne dá. Lovi se za kamne, ki gledajo iz vode, in se meče kot riba od enega do drugega ... in se približa nasprotnemu bregu». Po velikem spopadu med okupatorjem in partizani odide v planino, stvarno in simbolično se vrača k izvirom svojega rodu («od tam so njeni predniki prišli v dolino»).

Rudi v ječi zasovraži Mitjo kot izdajalca in kot sestrinega zalezovalca. Ko pa se vrne in Levstik požge Fabjanovo žago, prav izgubljeno zatava v nočno pokrajino; zdi se mu, da je zgrešil smisel in pot, doživlja materino prikazovanje in se ji zaobljublja, da bo rešil Ančko in brata. Naivno se odpravlja tudi proti rojstnemu kraju, kjer okupator prav gotovo ni storil nikomur nič žalega, pa sreča brata, ki ga hipoma postavi spet v stvarnost: starši so pobiti, domačija je požgana – Rudiju preostane samo še vstop v partizansko četo.

Kljun je značilen vojni dobičkar, njegova gostilna je prostor, kjer se šopiri tujec. Je spreten igralec, dokler ne najdejo spiska z imeni domačinov, ki jih je za likvidacijo zapisala njegova roka. Njegova moralna podoba potemni do kraja v prizoru, ko med bojem zagori njegova vinska klet, vanjo pa skozi goreča vrata potisne hlapca, naj mu reši vino.

Mitja je tip zahrbtnega izdajalca, »gospodar Mitjeve duše in telesa« je kapočentro. Na eni strani osvaja Hildo, na drugi zalezuje Ančko, zbrca urarja kot dozdevnega »partizanskega vohuna«. Kot izdajalec se prvič potrdi na Fabjanovi veselici, kjer uklenejo Rudija in dušo odpora Levstika. Drugič pa tedaj, ko sestavi odporniško četico, vendar z namenom, da jo izda okupatorju. Rudi se v ječi odloči Mitjo ubiti, predvsem zato, ker zalezuje sestro, toda njegova smrt se pripeti znotraj ljubezenskega trikotnika. Hinko se namreč prav tako odloči Mitjo odstraniti; odločitev zaupa Ančki, ki soglašja s kratkim »Ubij ga!«. Mitja ju odkrije v stopi, poskuša ju zvbati v svoj izdajalski krog, pa v spopadu obvisi na podivjanem konju in se z glavo navzdol raztolče do smrti.

Komična figura je nekdanji žandar, ki nikakor ne more iz svojega oblastniškega

stila in čigar moto se glasi: »Če je na tem pokvarjenem svetu še kaj čistega in neomadeževanega, potem je to oblast.« Prepričan je, da ni pooblaščen varovati le terence, ampak da mu gre več pravic tudi pri vodenju partizanov, ker je vojaški strokovnjak. Dela pa same napake, ukaže npr. zažgati zvonik, in ker mu komaj dopovejo, da tako le škoduje partizanstvu, hitro prenese krivdo na »žvalavca«. Osmeši ga neka noseča dekla, ker hoče razsojati tudi o njeni nrvnosti, zlasti porogljivo pa ga izsmeje zmerom vesela in humorna žena Minka. Skratka, žandar je komični tip, ki hoče zmerom sedeti v prvi klopi, je karikatura oblasti sploh.

Kakor je ta komičen, je »žvalavec«, ki v gostilni nazdravlja veseljaško z »vincežremo«, tragikomična oseba. Kdorkoli ga česa obdolži, npr. da je zažgal Fabjanovo žago, da je zažgal zvonik, ali mu podtaknejo Mitjevo smrt: vsakič ga popade, da je morda zares kriv. Gre torej za človeka z ojdipovskim kompleksom, ki sicer ne stori nič hudega, in ga mučijo najbrž-krivde.

V provinci se izgublajo brezposelni učitelji. Eden med njimi se ukvarja s kvaziznanostjo, zbira metulje, predvsem pa hoče najti strup v rožah, da bi z njim uničil okupatorja. Učiteljica Berta najde v takšnem intelektualnem brezupju tudi kaplana, ki zbira kipce po kapelicah in jih shranjuje v župnišču, pa mu svetuje, naj beži iz province, če noče duhovno zabresti, kakor je zabredel učitelj, ali pa da ne izgubi osebnosti, kakor Cilka, ki se je zagledala v transcendentalno »rajsko življenje«. Skratka, gre za tragikomične antijunake, ki obupajo v surovi stvarnosti in se odmaknejo ali v mistično ali v »objektivno« fantastiko. Načela »vitae pasivae« pa je v romanu razmeroma malo.

Značilno mesto zaseda v njem navidezna razbrzdanka Hilda, ki nazadnje pobegne s »tajnikom«. Svojega telesa namreč nič ne zakriva z asketičnim plaščem, popolna se počuti le, kadar je telesno razkrita. S svojim geslom »odvrzimo maske« odpravlja moralno hinavčenje. Njena naturistična morala niti ne povzroča niti ne odpravlja zgodovinskega zla, potrjuje le človeka kot členek vesolja, ki hoče in mora živeti vsemu zgodovinskemu navkljub. Primero za svojo vitalistično držo najde Hilda v dveh mesečevih obrazilih v rečnem tolmunu. Najprej se mesec smeje in čaka, da ga pridejo zvezde oplajat; igra rodovitne vesoljske svetlobe je pač prispodoba njene radoživosti in optimističnega pohoda v prihodnost. Drugič mesec poplesuje v tolmunu kot kos sive pločevine, valovi ga premetavajo kot nesmiselno stvar. Toda njegov podbradek se zakremži v zlobo, kakor da se posmehuje človekovi presamozavesti, tudi Hildini nezlomljivi radoživosti.

Tudi druge osebe, npr. Olga in urar razlagajo sebe in svoj rod s prizori v naravi, na zgodbeni črti razmerij med snovnim in duhovnim je veliko miselnih in estetskih motivov, ki pravijo, da je človek kljub vsem idealističnim razlagam vendarle zgolj in samo del in funkcija narave.

Ko biva z naravo, med stvarmi, v stopi, žagi, v planini, ko je torej postvarjen in povrh še ujet v družbenozgodovnisko stvarnost, je Bohančev subjekt odprt tudi za fantastiko. Ko v njem razsajajo ljubezen in sovrašтво, izdajstvo in svobodorstvo, ko ga kdaj pretresata strah in groza, ga prešinja tudi domišljjski svet blaženosti, ali pa blodnja o »zlatem zakladu« pod gabrom, ki spravi nosilca v enak nenadzorovan zanos, kakor požene fantastična »konjska smrt« drugega v grozo. Ker je zgodovinski

trenutek dramatičen, so komične figure, Minkin humor in ironija, urarjeva prekanjnost pa tudi šaljiva pesem o pekovki, ki je pekla kruh od »pandeljka« do sobote, kar naprej »dremala ... pa nič ni delala« estetsko pomembne dragotine.

Pripovedovalec se seveda ne ogiba tudi motiva smrti, tudi napol groteskne smrti ne, npr. prizora, kako okupatorjevi vojaki posmehljivo ponižujejo sestradanega učitelja: s polpečeno ribo na bajonetu mu mahajo pred usti, in ko zanjo hlasta, ne opazi, da ga mamijo do jame, pade vanjo in utone. Estetsko učinkovit je opis Hinkovega telesno-duhovnega meteža po smrtnem zadetku: melodija o »lepi Anki« v njem potihuje, privid, kako se vanj zaletavata volčjaka, se tanjša v sivi kaos, občutje resničnosti in domišljijskosti plahni do nične stopnje. Po kroglinem udarcu omahne tudi Kljun in »začne loviti svojo senco«. Pripovedovalec ostaja neprizadet, umiranje opisuje kakor vsako drugačno stanje, brez moralnega komentarja tudi tedaj, kadar umira skupnosti škodljivi človek.

Konec razvejane zgodbe pripada spet potujočemu urarju, njegovemu razmisleku o stopi in reki. Izkušnja z obema mu pravi, da pravzaprav nista zgolj prostorsko-dogajalni in nasprotujoči si sili obkolpske skupnosti, ampak da simbolizirata tudi človeška protislovja, njegov razdor. Stopo presoja namreč kot nasilen izdelek človeka: »Oh, ta prekleta stopa! Tolče, drobi in ubija.« Človek nima pravice ustvarjati v naravi stvari, ki ubijajo, tudi si nima pravice podrežati moči reke, da mu goni stopo. Te pravice nima, ker je tudi sam le delček krogotoka narave, reke, pač v obliki materinega mleka. Ima eno samo pravico in dolžnost: občudovati reko, ker poraja življenje, ter se odpovedati stopi, ker ubija.

»Stopa« in »reka« sta potemtakem simbolični metafori smrti in življenja, metafori spopada med nasiljem in uporom zoper nasilje, spopada med zaslužnjevalcem in svobodoborcem.

Urar si prisvoji nazadnje še bivanjsko sporočilo romana, kakor ga ponavljata Fabjan in Olga. Ko po boju namreč začuti »čudno praznino« in nevarno osamljenosti, ko opazi, da ni nikogar okrog, »da bi mu razburil srce«, ko začuti, da tudi sam skoraj ni več nič, si začne ponavljati geslo »samo naprej ... moram naprej«.

Roman se konča z načelom »vitae activae«.

Razvidno je, da pripovedovalec nobeni osebi ne odvzema zasebnosti, ne moti njenih nagibov in ciljev, ni ne moralist in ne pedagog. Osebo naj kar upogibata ljubezen ali pa ljubosumje, drugo dobičkarstvo in izdajalstvo ali pa mistika, tretja naj prosto razmahne svobodoljubno voljo in se spopada s sovražnikom, čuvar oblasti naj bo le obseden z oblastjo, in če kdo verjame, da je kriv, četudi ni kriv, naj pač živi svojo tragikomično držo, skratka: pripovedovalec se ravna po estetskem načelu, da naj se svobodno izživi, kdor v narodni drami išče dobiček, kakor naj se izživi tisti, ki noče biti suženj.

Ko pa vsaka oseba polno živi svojo bit in ko je vpeta v neizbegljiv spopad za biti ali za ne biti, jo biti–ne biti spreminja v del množinskega subjekta, iz katerega se ne more iztrgati ne mu ubežati. Množinski subjekt spreminja Stopo in reko v epsko zgradbo, ki nima daleč razvidnih obokov in lokov in ki seveda tudi prostor le za dvoje ali troje oseb, okrog katerih bi se razvrščala množica in ki bi imele dosti prostora za daljše refleksije in presoje svojih potov in zgodovinskega trenutka. Nekaj intelektualcev sicer razločno ve, da je okupatorju reči ne in kako uresničiti ta ne, pa jih pripove-

dovalec tolikanj pomeša med delavce in kmete, da – razen župnika – ni nobeden ideološki voditelj, ne vojvoda, ne mesijanski vzorec narodne in revolucijske ideje. Zgodovinski trenutek jim vsem izključuje naključja, kakor jih izključuje tudi pripovedovalcu. Ker osebe ne morejo presenečati, avtor zlahka nadzoruje pripoved, tudi se mu nikamor ne mudi, ima čas mirno opazovati duševne in predmetne detajle, jih zjemati v valovanje epskega toka ter tu in tam poživiti z napetimi prizori in poetičnimi impresijami. Bralec bi morda pričakoval več dialoga, vendar ga je več le pri pomembnih soočenjih (župnik–Olga), ob odločitvah na terenskem odboru pa v Minikinem smehu nad orožnikom. Ker so tudi ljubezenski dialogi kratki, je malobesednost posebno prepoznavna izrazna drža Bohančevih epskih oseb.

Na kratko: Bohančev roman ima veliko oseb, ki so umetniško bolj ali manj enakovredne, je kolektivni roman s partizansko snovjo ter s pogledom na človeka kot na členek skupnosti in še kot na zavestni trenutek narave.

Njegove osebe imajo na izbiro dvojje »filozofskih« potí: ali biti in vztrajati v naradni in zgodovinski stvarnosti, ali pa se vzdigniti nad njo v idealistično fantastiko. Vitalistično in razvojno načelo je v Stopi in reki daleč močnejše, kakor načelo trpnega odmikanja v mistično transcendenco. Da se pripovedovalcu največkrat nikamor ne mudi, je videti tudi iz upodobitev umiranja, iz opisov telesno-duhovnih trepetov tik pred človekovo popolno posnovitvijo. Pri oblikovanju detajla, kakšnega snovnega motiva, je Bohanec sicer filigrant; ker pa je obrnjen predvsem k človeku in njegovemu stiku s predmetno in z zgodovinsko stvarnostjo, si vzame le malo prostora za krajinarsko in siceršnjo lepoto stilizacijo.

ZUSAMMENFASSUNG

Matej Bors Roman *Jesus Handschrift oder Martins Schatten* ist vom Thema her autobiographisch und in der Ich-Form erzählt; hinter der Figur des Jern Jeruc verbirgt sich der Autor sowohl im dritten Teil, der in der Partisanenzeit handelt, wie auch in der gesamten Liebesgeschichte. Seine »schöne Vida« Martina ist gleichfalls einem Modell nachempfunden, der »Konkurrent« Martin ist eine Verschmelzung mit der Figur, die er selbst als Doppelgänger in sich trägt und der das Ergebnis einer tragischen Schuld ist. Die Notranjska-Kompagnie ist ebenso historisch wie die Figuren Aleš, Urh und noch so manche anderen, da sie nach Modellen gezeichnet sind. Der Roman selbst ist indes kein historischer, die Modelle Bors verpflichten nicht wie historische Personen, die von innen her gestaltet oder deren tatsächliche geistige Zustände oder Aktivitäten realistisch nacherzählt werden müßten. Sich selbst und die Mitspieler setzt er frei nach seinem Plan ein, um sich der Wirklichkeit oder der Imagination seiner tragischen Schuld möglichst anzunähern.

Bohanec' Roman *Stopa in reka* (Die Stampfe und der Fluß) ist dem Thema nach nicht autobiographisch, sondern eine »Biographie« fiktiver Figuren, die jedoch nicht ohne Modell- hintergrund auskommen. Der nicht ausdehnbare Handlungsraum und die historische Zeit stellen in ihren epischen Lauf bestimmte, jedoch unbeliebige Szenen und Taten, Geistiges und Moralisches. Bohanec erweist sich als ein weniger freier Dramaturge im Vergleich zu Bor, obwohl er die Personen frei wählt und sie frei in die Romanstruktur einbezieht.

Bors Liebesdreieck ist mit der launischen Liebe stark okkupert, bei Bohanc ist die Liebe ein weniger schicksalhafter Motor der Figuren. Als Teilnehmer an der Liebe versteht Bor sich selbst besser als die Mitspieler, der Erzähler Bohanc ist persönlich unbetroffen und

gestaltet die Spannung des Liebesstoffes neutral. Beide erproben die menschliche Moral im nationalhistorischen Spiel um Sein oder Verschwinden, jedoch sind Bohanc' Figuren vor allem der Kritik der nationalen Moral unterworfen, Bors Figuren hingegen auch der Liebesmoral, wobei sich die Kritik beider lediglich nach den Handlungen der epischen Figuren verwirklicht. Bors Roman ist in höherem Maße moralisch analytisch, Bohanec fragt sich indes eher nach der menschlichen Existenz als solcher, nach dem Menschen als bewußtem Augenblick der stofflichen Natur.

Bei der epischen Individuation ist Bohanec direkt und synthetisch, während Bor einige Zeitabschnitte Martins und Martinas mit ihrer eigenen »Erzählung« und einem »Tagebuch« ergänzen muß, er verwendet auch die personale Erzählweise. Bors Roman wird vom Dreiecksprinzip geregelt, bei Bohanec herrscht die Poetik des kollektiven Romans vor.