

## FRONT-LINE

Jani Virk

*Moški nad prepadam*

Založba Mihelač, Ljubljana 1994

Zbirka petih zgodb/novel *Moški nad prepadam* je Virkov – po *Preskoku* (1987), zbirki kratke proze, romanu *Rahela* (1989), pesniški zbirki *Tečeva čez polje* (1990) ter zbirki novel *Vrata in druge zgodbe* (1991) – peti literarni izstrelek. Tisto, kar sproža in poganja Virkovo pisanje, je eksplicitno odtisnjeno v zadnji, naslovni noveli zbirke in je hkrati "prvi" in za zdaj tudi "poslednji vzrok" celotnega Virkovega proznega ustvarjanja:

"... Zibal se je v viseči mreži, gledal je pokrajino in svoje živali, ki so se potikale po planoti. Z nekom si je želel deliti ta pogled.

'Rudi,' si je rekel, 'sam si, kot pes.'

'Beno,' je stisnil skozi zobe, 'nareži si vrv.'

'Franc,' je šepnil, 'če boš padel v prepad, boš ostal kar tam, če pa boš padel na planoto, se boš moral vrniti med ljudi.'"

Vprašanje o temeljnem tematsko-vsebinskem tkivu Virkovega pisanja, na katero je, kot rečeno, manifestativno odgovorjeno že s samim naslovom zbirke, je potemtakem (vsaj tako se zdi na prvi pogled) precej trivialne narave: namreč, kakšen je *ta* moški, ki se nagiba čez prepad, in kakšen je *ta* prepad, nad katerega se nagiba?

Ko se je Virk v drugi polovici osemdesetih pojavil v korpusu *t. i. mlade slovenske proze*, so si bili kritiški poustvarjalci soglasni predvsem na tistem terenu, ki je Virka postavil v – glede na druge – poseben položaj. Njegov prozni model se je že na prvi pogled ločeval od proznih modelov njegovih (ravno tako šele "prihajajočih") generacijskih kolegov, predvsem od Andreja Blatnika in Igorja Bratoža, ki sta v te kraje zanesla trdo varianto metafikcije in bila v tem smislu ustoličena kot glavna sprožilca, pa tudi nosilca *t. i. slovenske različice postmodernizma*. Virk se je od odkritega spogledovanja z ameriško metafikcijo in "borgesovskim postmodernizmom" na eni ter s postmodernistično dramaturgijo pisanja, ki je triumfirala načelo artikulacije reproduciranega in "neznansko lahkotnost" prepis- in nadpisovanja" vseh mogočih literarnih postopkov na drugi strani, presenetljivo obrnil k tradiciji moderne proze: od samonanašajočega se literarnega govora, značilnega za nepregledne metafikcijske labirinte (ki so ustvarjali iluzijo, da lahko konstruktivno peljejo kamorkoli, izkazalo pa

se je, da lahko tudi nikamor), se je Virk pravzaprav vrnil k bolj ali manj tradicionalni zgodbi, obogateni z refleksijo eksistencialističnega tipa. Začnil pa jo je s potezo, ki je pomenila poskus "rehabilitacije metafizičnega".

Za *Preskok* in potem *Vrata in druge zgodbe* je značilen obrat k ponovnemu izpisovanju literature, zaznamovane s travmatičnim presečiščem (večnega) življenja in (večne) smrti. Pri tem je bila smrt, ki poleg ženske radikalno določa Virkovo pisanje, tista točka, ki je sicer sprožala željo po razgledovanju in drvenju čez življenje, nikakor pa ni bila raziskana, artikulirana ali določena tudi sama. Zato ni čudno, da je bila Virkova literatura sicer stkana z dramatičnim nabojem vedno prisotne Zgodbe, vendar se je obenem ves čas umikala in dajala prednost izrazito avtorskemu zapisu, ki se je ponekod spogledoval tudi z zapisom, bolj značilnim za poezijo. Po drugi strani je Virk presenečal s postavljanjem povsem banalno vsakdanjih dogodkov v nenavaden kontekst – postopek, ki je bil značilen predvsem za Milana Kleča in Marta Lenardiča, vendar s to razliko, da pri Virku "nenavaden kontekst" nikoli ni segal čez meje *verjetnega*. Predvsem pa namen mešanja "nenavadnega" in "navadnega" ni imel pomena sproščanja resnosti *stvari same* (Kleč) ali ironično distančnega pogleda (Lenardič), temveč je šlo bolj za poudarjanje temnosti, izgubljenosti, tragičnosti in pesimističnosti življenja. To bi verjetno pokazala tudi natančnejša analiza najpogostejših semantičnih znakov Virkove proze, ki so poleg smrti vsaj še rob, drsenje, padanje, izgubljanje, bolečina, medle lise, pege zavesti ipd. In čeprav bi Virkovim silhuetam sicer enega in istega junaka predvsem v romanu *Rahela*, pa tudi v nekaterih kratkih zgodbah lahko očitali zdrs v nekakšen postromantični sentimentalizem, intelektualno nagnjenost k "odklonom" brez razloga (torej nekakšno "pozersko" dekadencnost) ter obrabljeni eksistencializem, pa po drugi strani tudi drži, da je Virkovo razpravljanje o "poslednjih rečeh", ki nas pač še vedno in ves čas znova zadevajo, in vztrajanje pri eksistencialni refleksiji neslo večkrat, dlje in dalj od hardcorovskih rizomov metafikcije ali od, na primer, ob izidu navdušeno sprejetih njatinovskih intimistično introvertiranih fragmentov (Blatnik se je kmalu usmeril resda v pisanje kratke proze z izrazitim poudarkom na kreativno-pisni gradnji, tematsko pa je počasi stopal v zgodbe, ki jih, kot pravimo, piše življenje, medtem ko so na primer Bratož, Aleksa Šušulic in Lela B. Njatin, ob izidu svojih prvencev predstavljeni kot osvežujoči novum, kot prozaisti kasneje pravzaprav umolknili).

Virk je eden redkih piscev generacije, ki se je kot "mlada" pričlenjala vzpostavljati konec osemdesetih, pri katerem je mogoče slediti kontinuiteti tako na tematsko-vsebinski kot stilno-formalni ravni. Ob njegovi najnovejši knjigi se postavlja vprašanje, koliko ta kontinuiteta sploh še dopušča kreativno-inventivni razvoj naprej. Namreč, v *Moškem* se ponovijo vsi bistveni elementi in s tem osnovna struktura Virkove proze: prepletanje banalne, nemalokrat bizarne vsakdanjosti z meditiranjem o poslednjih vprašanjih, čemur ustreza nekakšen paralelizem realističnega jezika in poetičnih vložkov. In spet je tu moški (en sam v petih preoblekah), ki ga vsakdanjost in najbrž tudi svet nasploh navdajata z gnusom, zato se skuša prek (neartikuliranega)

hrepenenja dvigniti nad njegovo domnevno praznost in banalnost. Pri tem pa – to je najbolj razvidno prav v naslovni zgodbi, v kateri junak zapusti ženo, službo in življenje med ljudmi ter se preseli nekam v hribe – nikoli ni zmožen dokončno reflektirati svojega "manka". Ne ve, kaj je pravzaprav tisto, kar bi lahko, če bi bilo dosegljivo, zapolnilo in osmislo njegovo življenje.

Če je bila to v prejšnjih zgodbah ženska (ki jo je M. Kos v svoji kritiki Virkovih *Vrat* natančno označil kot drugo ime smrti), vsaj tako se je (vsakokratnemu) junaku zdelo vse do trenutka, ko je prišlo do dejanskega zapika z njo – potem pa je, karikirano, umrla ali ona ali on – se v *Moškem* njen pomen najprej delno in na koncu celo povsem umakne:

V *Decembrskem dežju*, ki pripoveduje o skrajno zagrenjenem in nobenega izhoda pričakujočem slepcu, se spolni stik med njim ter učiteljico smučanja zgodi kot daritev – ženska slepcu zadnji dan smučarskega tečaja, torej dan predtem, ko se bržkone ne bosta videla nikoli več, podari svoje telo. Spomin nanj mu bo verjetno grenil preostali del življenja na popolnoma enak način, kot mu je spomin na mladostno in edino ljubezen grenil življenje do srečanja z vaditeljico. Za Virkove zgodbe je namreč značilno, da je kakršenkoli zavezujoč in predvsem trajnejši spoj med moškim in žensko nemogoč, zato je njuno srečanje vedno tudi "spodletelo srečanje". V *Zgodbi o ranjenih stopalih* se spolni in obenem edini stik z žensko pojavi kot enkratni privid, kot popolna iluzija, ki bo junaka vedno znova utrjevala v prepričanju, da se nujnost "spodletelega srečanja" ne nanaša le na odnos moški-ženska, temveč tudi na odnos moški-življenje. Ravno tako pride v zgodbi *Na meji* (ki ima v zbirki zelo samosvoje in v tem smislu enkratno mesto – lahko bi jo postavili v kontekst tradicije ruralnosti in grobosti vaške povesti) do srečanja med junakom, umetniško navdahnjenim kmetom, in žensko (sestro njegovih sovražnih sosedov) čisto na koncu, tik preden ga/ju pokosijo strelji sosedovih pušk. V *Akordu na zlomljeni kitari* pa junak celo izjavi: "Spal sem z Niko, žensko, ki je ni," medtem ko je v zgodbi *Moški nad prepadom* ženska le še ena od vrste obstranskih in zatorej banalnih motenj. Res je sicer, da je avtor prvič dopustil samorefleksijo tudi ženski, vendar pa je Ona, kot temeljna usodnost Virkovih prejšnjih zbirk, zdaj le še nekakšen obvezen manekenski dodatek moškemu. Tisto, kar moškega sedaj še konstituira in upravičuje njegovo existenco v svetu, je dejstvo, da ga ta svet ni vreden.

Moški, ki se ziblje nad prepadom in čaka, kam bo padel, ko se bodo zlomile trhle veje, ali v prepad ali na planoto, torej, ali bo šel v smrt ali nazaj v življenje, se sicer ločuje od svojih sartrovskih ali camusevskih kolegov – v nasprotju z njimi ga namreč razpihuje od hrepenenja in iskanja smisla. Vprašanje pa je, na kaj z njima sploh meri. Njegovo hrepenenje po poslednjih rečeh, po tem, da bi se zapolnil in umiril, v *Moškem* postane v nekem smislu celo "patološko" – junak se zaveda ničevosti in plehkosti sveta, a ju hkrati ni sposoben niti premagati/preseči niti se z njima sprijazniti. Še več, tega niti noče. Junakov vsesplošni in vztrajni gnus nad svetom in nezmožnost komunikacije z njim se zato lahko sprevrže v nekakšno pozo, ki je po svojem bistvu

prazna in samonanašujoča. Vendar Virkov junak sebe ni sposoben ugledati niti kot praznega, kajti ena od njegovih temeljnih konstant je odsotnost/nezmožnost samorefleksije.

Simptomatičen je že primer zgodbe *Človek, ki je nehal govoriti* iz zbirke *Vrata in druge zgodbe*, kjer junak pred samim sabo upravičuje radikalno odločitev, da bo v tem svetu za vedno obmolknil: "*Zdaj šele vem, zakaj: da bi prekinil tišino, ki je za besedami. Ki je v meni. Ko zdaj cele dneve molčim, vidim, iz česa sem sestavljen. Iz telesa in besed. To je bilo vse. Zdaj molčim in je vsepovsod tišina.*" Telo in besede se protagonistu pokažejo kot edina pripetost na svet in s tem na življenje. Tudi *Moški nad prepadom* pravzaprav končno preneha s kakršnimkoli iskanjem kakršnegakoli smisla in svojo usodo zaupa trdnosti oziroma trhlости drevesnih vej, na katere pripne visečo mrežo in se poigrava z mislijo, kam bo padla, ko se bodo veje enkrat zlomile. Ali bo šel v življenje ali v smrt, je odvisno od naključja. V tem smislu se tudi vprašanja o vsebini življenja in vsebini smrti izkažeta za eno in isto stvar. Ker umik iz sveta ne prinaša življenja, kot sprva pričakuje junak naslovne zgodbe, ga ne more niti življenje samo. Prepad, nad katerim torej binglja moški, ne vzbuja vznemirjenja, polnega krvi, saj se dilema med "padcem" v smrt ali vrnitvijo v življenje izkaže za lažno dilemo. On enostavno je in mu je vseeno, da je, le misli, da to ni tako. Oropan je kakršnekoli želje in ji zato – in v tem je njegova največja tragičnost – ne more niti popuščati ali je, na primer, vsaj potlačiti. Rob, s katerim se poigrava, je potemtakem zgolj namišljen rob.

Zmuzljivost zbirke *Moški nad prepadom* zato ostaja v eni sami, vendar ne nepomembni točki: Virkov poetični senzualizem, ki vlaži in mehča tako junaka kot bralca, preigrava registre melanholičnega občutja sveta, ob katerem, zlasti ob številnih poetičnih vložkih bralec zlahka ponotranji njegovo tragično razsežnost, čeprav ne vedno tudi njegove tragične razprtosti. Po drugi strani je mogoče to nič-in-nikamor-premikajočo-se "tragičnost" videti v njeni trivialni podobi: moški nad prepadom je lahko tudi izpraznjena metafora lepodušniškega junaka, ki se, vzvišen nad banalnostmi sveta, ni sposoben zavedati lastne banalnosti in s tem trivialnosti. Njegov problem je in ostaja, da se mu pravzaprav nič ne zgodi. Nič takšnega, kar bi ga vrglo iz spirale tako daleč in dokončno, da nazaj ne bi več prišel ne cel ne enak, ali bolje, da bi prišel drugačen.

Vir, ki sicer suvereno obvladuje literarno pisavo in mu idej za različne zgodbe na eno in isto temo in za njihovo zlaganje ne zmanjkuje (shema je vedno ista, le svojega junaka postavlja v različne okoliščine – socialne plasti in geografska okolja), je s svojim junakom – *moškim nad prepadom* –, kljub temu da se ga je prvič lotil z distančno, tretjeosebno pripovedjo, prišel nazaj na začetek. Ta morda ponuja le dve možnosti: ali bo, še naprej sklonjen čez ostrino prepada, čakal na besedo usode ali pa bo usodo preglasil z *novo* besedo.

Ženja Leiler