

biti.³³ Vendar pa Ziolkowski poudarja, da prihaja do takih življenjskih kriz literarnih postav prav v našem stoletju, za katero je značilno spoznanje relativnosti in razpadanja vrednot, ki obvladuje ospredje evropske literarne zavesti. Čeprav se vsak izmed avtorjev tako imenovanih romanov tridesetletnikov loteva seveda tistega vprašanja, ki ga posebej zaposluje, je vendarle ohranjen temeljni ustroj tipološkega doživljanja, hkrati pa poudarjena težnja po obči veljavi, ki je značilna za moderno prozo: vsi smo do neke mere ‚mesečniki‘, zapleteni smo v neki ‚proces‘, obide nas ‚gnus‘, lahko pa postanemo seveda tudi ‚osat‘.

Ali je potemtakem pretirano zapisati, da Mirtič ali Žalovec, kakor se Pugljeva oseba pomenljivo imenuje v prvi, revialni objavi novele *Osat*, ni le ‚mali človek‘, marveč tudi moderni slehernik, in da je prava téma zgodbe pravzaprav *iluzija, resnica in smrt*?

Helga Glušič

Filozofska fakulteta v Ljubljani

KOZAKOVA PRIPOVEDNA TEHNIKA*

Za uvod bi morali razložiti pojem pripovedne tehnike kot teoretskega termina. Vendar je to razmeroma zelo širok in zelo različno pojmovan predmet; pripovedna tehnika obsega na primer odnos med različnimi dogajalnimi časi, prizorišči, pripovednimi osebami in načinom, kako so te prvine razvrščene v pripovednem besedilu. Za ponazoritev: pripovedovanje v prvi osebi lahko poteka v sedanjem ali v preteklem času. Prva oseba v sedanjem času posreduje neposreden vtis, močnejšo iluzijo resničnosti, bližine dogajanja in žive prisotnosti pripovedovalca ali dogodka. Pogostejša kot pripoved v prvi osebi sedanjika je pripoved v prvi osebi s preteklikom, ko je vizija resničnosti odmaknjena, že pretehtano urejena in umirjena pripoved z distanco, ki jo daje časovna zarez. Pripoved v tretji osebi je razmeroma najpogosteje rabljena pripoved v objektivni epiki. Teži po izločitvi pripovedovalčeve-posrednikove ocene in s tem večja prepričljivost nepristranskih sodb in pogledov. Pripoved v drugi osebi je kot zaključen pripovedni način razmeroma redka (znamenita je raba tega načina v Butorjevem besedilu *Modifikacija*). Ta tip pripovedi teži k indiferentnosti pripovedovalca do opazovanega predmeta, hkrati pa k avtentičnosti in natančnosti v odnosu do opisanih pojavov.

Juš Kozak v svoji pripovedni tehniki ni posebno izrazit novator ali posebnjež, pač pa opazovanje njegove pripovedne tehnike lahko prispeva k razumevanju njegovih ustvarjalnih hotenj in uresničitev, ki so zasnovane na upovedenju življenja iz družbeno, duhovno in čustveno-čutno označenega stališča.

³³ Prav tam, str. 282.

* Referat s slavističnega zborovanja septembra 1974 v Ljubljani.

Kozakova pripovedna proza zajema troje dosti različnih vrst pripovedi: klasični roman, kot predstavnika prave epike, na poseben način grajeno novelo — masko in avtobiografsko spominsko prozo in esejistiko.

Šentpeter, izhajal od 1924—1926 v LZ, v knjigi 1931, je roman o ljubljanskem predmestju in o njegovi patriarhalni obrtniški sredini. Slogovno je na meji med dovolj močnim vplivom klasičnega slovenskega realizma Kersnikovega in Tavčarjevega tipa ter teženj po socialno tematiziranem romanu tridesetih let, z močnimi primesmi, ki sta jih prispevali sočasni struji simbolizma in ekspresionizma.

V tem romanu so v zvezi s pripovedno tehniko vidne naslednje lastnosti: začetek romana je značilen kratek opis prostora (Sredi fare stoji mogočna cerkev sv. Petra...), ki s sedanjikom prepričljivo postavlja predmete in ljudi v sredo dogajanja. Pripovedovalec ne sili osebno v pripoved, pač pa vlada v njej njegova vsevednost in odločna zamejitev posameznih delujočih oseb. Ko Kozak začne pripovedovati o posameznih osebah, vključi preteklik, ki potem prevladuje domala v vsem romanu; najbrž zato, ker mora ljudi označiti z njihovo preteklostjo, da jih lahko uvede v prostor in v sedanjo situacijo. (Na primer: Matija ni ljubil Ceneta. Čeprav soseda, se nista pogledala nikoli več, odkar je starec lokavo ujel v mrežo brata Luko, da je zapravlil dom in posestvo.)

V sedanjik se vrne z nekaterimi za ta roman tako značilnimi poetičnimi intermezzi, ki imajo pomen simboličnega širjenja razsežnosti in so v izrazitem slogovnem neravnovesju s sicer dramatično pripovedjo. (Na primer: Govore zemljani te ceste, da se vsako noč od dvanajste do ene ustavi čas, da vstajajo mrličii izpod težkih nagrobnih skal ter se vračajo v svoje domove, da bi živečim svojcem razodeli prihodnost v sanjah.)

Zgradba stavka, pomen besed in njihov izbor se tukaj močno razlikujejo od pripovedne sredice v romanu Šentpeter; ob refrenih na zaključkih poglavij je tako posebej vidna slogovna dvojnost v delu, saj so prav v te odstavke vdrle obilne simbolistične prvine.

V razmerju med pripovednim delom in meditativnim refrenom Kozak ni dosleden pri menjavi časovne perspektive. V kasnejših refrenskih razdelkih vedno ohrani preteklik, kar daje sklepati, da (tehnično) menjavanje časov ni načrtno, ampak prej naključno in spontano, skoraj stihijsko, vendar ekspresivno, saj nehoteno prehajanje iz preteklega časa v sedanji daje pripovednemu prostoru (tukaj Šentpetskemu predmestju) videz trajnosti, nespremenljivosti v razmerju do človeške usode; človekova usoda je vzročno povezana s preteklostjo in v razmerju z nespremenjenim prostorom postaja po preteku svojega bivanja spet preteklost.

V romanu Šentpeter daje opisu Kozak malo prostora. Več dogajanja poteka v dialogih, ki so resnično dramatični, posebej takrat, kadar v svoji komunikaciji poudarjajo klenost šentpeterskih mesarjev (Na primer: No, zini vendar, če te ogovarja Hostarjev Rok!... Fant, ne otriesaj hudičevega jezika!...), njihovo poštenost in ponos, ki jih odsevajo tako dialogi kot gibi in obrazi ljudi v tem

romanu. Ob dialogu je posebno pomemben opis zunanosti oseb, njihove obrazne mimike z izražanjem čustev in njihova telesna drža. Po tradiciji imajo pri tem odločilno vlogo oči, v katerih pač odseva človeška duša, kot pravijo. (Na primer: Mačje oči so se mu zaiskrile, ponižan z očetom vred je zavrtno zarjul Zamejcu v oči. /Z velikimi očmi je strmela v ljudi./ Nekaj časa je kakor otrok nejeverno obračal oči, zdaj v svojega nasprotnika, zdaj zopet v svojo hčer./ Ona je prosila le z očmi. /Le z očmi se je boril . . .) Posebno izrazit primer je ob Azri. (Brezkončnost sinjega oboka je odsevala v modrini punčic, zajetih v temne obročke. Iz zenic je sijala luč, kakor bi se ji že sonce potopilo v srce.) Za vtis živosti dogajanja in za avtentično podobo oseb in njihovega delovanja so v Kozakovi pripovedni prozi, posebno v romanu Šempeter, pomembni gibi pripovednih oseb, njihovo vedênje in premikanje, posebej koraki. Ob izrazu oči, z zamahi rok, s sunkovitimi premiki telesa zrcali značaj, posebno v scenah razdraženih obračunavanj, ki jih je v romanu kar precej.

Te prvine iz karakterizacije oseb in dialoga so v središču pisateljve pozornosti. Gradijo predvsem scenično pripoved, ki je komponirana klasično kontinuirano, s preprostim dodajanjem scen (aditivno združevanje).

Z naštetih vidikov so še zanimivejše od romana Kozakove Maske (1940). Splošna značilnost teh kratkih besedil novelistične vrste je, da so grajena kot izrecna stvaritev pripovedovalčevega osebnega spomina s kritično, družbeno ideološko ali psihološko, pa tudi z nraštveno mislijo. Dogajanje v njih ni več epsko zgoščeno in urejeno v dramatične scene kot v romanu, ampak lagodno tekoča meditacija, ki opazuje vsakdanjost, se pravi objektivno dogajanje iz svoje zaprte osebne prizadetosti. Zgodba sama ni več pomembna. Pomembno je to, kar pripovedovalca vznemiri. Usode ljudi niso zanimive več same na sebi, temveč so spodbuda za razmišljanje in za sklepanje o zakonitostih, ki jih usode ponazarjajo. Zgodbe so gradivo za meditacijo. Ker pripovedna perspektiva temelji na subjektivnem dojemanju stvarnosti, ki je očita, se spreminja. Največkrat je prvoosebna; tokrat je pripovedni jaz tudi delujoča oseba.

Za primer naj služi »maska« Muni, katere bistvo pripovedovalec pokaže s prvim stavkom. (Spomin na Munija je list iz dnevnika.) Stavek razloži dvojno izhodišče: spomin, kar pomeni dogajanje v preteklosti, in dnevniški zapisek, kar pomeni osebno doživetje notranje, duševne narave. Jedro pripovednega namena sporočijo neki drugi stavki. (Življenje zunaj na cesti se nerazdružno poveže z življenjem v sobi. Poznal sem ljudi iz hiše in vse, ki so hodili mimo, kakor slike na steni.) Pripovedovalec opazuje dogajanje kot filmske slike, torej je pravi odmaknjeni opazovalec. Muni je sicer prisoten kot fabulativni votek v vsej pripovedi, vendar dogajanje ni vedno povezano z njegovim bitjem. Opazovanje življenja zunaj na cesti predstavlja v dnevniški zapisek vnesene »slike na steni«, posamezne usode, obraze, dogodke, dialoge, ki naposled v skupni povezavi predstavljajo fresko moralne, gospodarske in socialne krize. Ti problemi so pripovedovani v obliki poročil. (Na primer: V stranski ulici je v kletnem stanovanju zastrupil brezposelni delavec sebe, svojo ženo in otroka. Zgubil je živce v stiski, ki se je razlezla po vseh zemeljskih celinah.)

V opazovani »maski« se ločita dva prostorsko zamejena svetova: v enem je Muni s pripovedovalcem, to je notranji, varni, razmišljajoči, intelektualno meditirajoči svet pripovedovalca in njegove družine, zaščitene za vrati, na katera trkajo brezposelni in ki se včasih odpirajo, zaščitene tudi za zaprtimi okni, skozi katera pripovedovalec opazuje vrvež na cesti, posameznike in skupine ljudi, na katerih so znaki zgovornih sprememb. Drugi prostor je sovražni, zunanji svet, ki je nasproti statični družinski harmoniji dinamičen, bojevit pa tudi ranjen, predvsem pa nevaren. Takšen je v pripovedi sestavljen iz kratkih poročil, opisov vzdušja in kratkih dialoških fragmentov, ki vdirajo v pripovedovalčev svet. Ob takšni dvojnosti pripovednega prostora se odpira možnost za komentiranje njihovih razmerij, ki v resnici začenja prevladovati v Kozakovi pripovedni prozi in ji tudi prinese zven esejističnosti. Tudi z Munijem je tako. Ker je »list iz dnevnika«, v njem pripovedovalec mnogo razpravlja in tako drobi zgradbo s prvina, ki na primer ne pojasnjujejo Munijeve usode in ne predstavljajo nujno potrebne celice v organski zgradbi novelistične »maske«.

Po Maskah se Kozak še oddaljuje od prave epike, kakršno je izoblikoval v romanu Šentpeter. Nadaljuje z avtobiografsko perspektivo v spominskih besedilih in meditacijah (Blodnje, Lesena žlica). Tudi v Baladi o ulici v neenakih kiticah (1956) ohranja pripovedno tehniko iz Mask. Zanimivo je, da premore snov v tem besedilu podobne prostorske razsežnosti kot v Šentpetru: fabulativni zametki, posamezne zgodbe, predstavljajo vrsto različnih človeških usod, ki jih prostorsko združuje Rožna dolina, drugo ljubljansko predmestje, splet ulic pod gozdom. Tu je pripovedovalčeva selekcija veliko močnejša kot v romanu Šentpeter, čeprav deluje skrito, v tretji osebi. Upokojenec, ki je fiktivni pripovedovalec, je tipični posrednik, ki razmeroma pasivno opazuje in spet meditira o splošnih življenjskih zakonitostih. Zgodbe se pred njegovimi očmi prepletajo podobno kot v Maskah. V razmerju s Šentpetrom so tu vidne naslednje razlike: sceničnost se vedno bolj izgublja na račun meditacije; dialogi niso dramatični, ne posredujejo dogodka, ampak le sporočajo zgodbo; karakterizacija oseb ni potrebna, ker pripovedovalca zanima le nauk zgodbe, ne pa vzroki za njen razvoj in konec; razrasteta se opazovanje zunanosti predmetov in opis, predvsem narave, ki še spodbuja k meditaciji, kar je bilo na primer v romanu Šentpeter omenjeno na refrenske zaključke konec poglavij; težnje po živem govornem upodabljanju človeške duševne in družbene določenosti, ki se je v elementarni obliki organizirala v roman, tukaj ni več. Pripovedna tehnika v Maskah in v Kozakovih poznejših delih vedno bolj poudarja pomen pripovednega jaza kot združevalca vtisov o ljudeh, prostoru in času. Skozi subjektivni filter presejana resničnost pa je na tej poti izgubila del svojega epskega čara, tistega in takšnega, ki ga ustvari z razumom sezidana iluzija.

Ob pripovedni tehniki Kozakovih besedil se torej lahko vprašujemo o razmerju lirskega in epskega, meditativnega in dramatičnega; njegov pisateljski razvoj, tako razodeva že kratek pogled v njegovo pripovedno tehniko, je pogojen z dialektično napetostjo med obema in s postopnim prevladanjem lirske meditacije nad dramatično pripovednostjo.