

Summary

ANTON VODNIK AND THE POST-WAR CRITICISM

A. Vodnik's post-war poetry found favourable reviews in literary criticism. Two collections, *Srebrni rog* (1948) and *Zlati krogi* (1952), were met by some expressly unfavourable criticism. This is not to say that in his lifetime Vodnik did not enjoy social recognition but rather that his poetry was at times estimated in wrong (predominantly non-literary) terms just like criticism estimating his poetry in an objective, honest manner.

Marko Juvan

UDK 840.09-32+886.3.09-32

Ljubljana

ALEGORIČNOST V VERCORSOVI IN KOCBEKOVI NOVELISTIKI

Kocbekove novele *Strah in pogum* (1951, odslej SIP) niso preprost veristično-mimetični »prepis« zgodovinskih dogodkov v zgodbo, saj se v njih oblikuje odnos kompleksne duhovnosti krščanskosocialističnega intelektualca in pisatelja do epohalnih sprememb v moderni evropski in narodovi zgodovini.¹ Kljub nerazumevanju in enostranskim, krivičnim ocenam že v času njihovega izida ni ostala neopažena pomembna lastnost ali že kar temeljna poetološka zgradba novel, ki izhaja iz tega razmerja. Tako npr. Vidmar postavlja SIP na drugo, zahtevnejšo raven kot siceršnjo takratno literaturo z vojno snovjo, obenem pa prav takšno modeliranje pomeni eno izmed točk njegove estetsko-ideološke obtožnice zoper SIP (Kocbekove književne osebe so po njegovem nekakšne »psihične meglenice«).² Ravno alegoričnost je pozneje postala bolj ali manj implicitna osnova estetske in siceršnje »rehabilitacije« Kocbekovih novel (H. Glušič, M. Kmecl, J. Pogačnik, M. Dolgan, A. Inkret, T. Kermauner idr.).³ Alegoričnost je namreč omogočala soočanje Kocbekove krščansko-personalistične antropološke misli z idejno, etično, politično, zgodovinsko, predvsem pa eksistencialno problematiko, ki je prišla na površje prav v NOB kot delu svetovnih zgodovinskih, civilizacijskih, duhovnih in ideoloških prelomov – seveda v kvazirealnem, fikcijskem, polisemičnem prostoru književnosti in z njenimi izrazili.

Razmislek o »dvojnosti« idejno-etičnega miselnega sestava in zgodovinske snovi napelje marsikaterega razlagalca SIP v iskanje medbesedilnih zvez z njegovo polliterarno pričevanjsko prozo (dnevnik *Tovarišija*, 1949)⁴ po drugi strani pa – prek vprašanja »filozofske«

¹ O tem širše govori moja diplomska naloga Kocbekov *Strah in pogum* v kontekstu evropskih duhovnih ter zgodovinskih prelomov (1984, odd. za prim. knjiž.), iz katere je prirejena pričujoča razprava. Poleg zvez z Vercorsom naloga obravnava še vplive Malrauxa, Saint-Exupéryja, Plisnierja in Sartra.

² Novi svet, 1952: 78–85.

³ Prim. H. Glušič: Edvard Kocbek. V: *Ista in soavtorji, Slovenska književnost 1945–1965*. Ljubljana, 1967; M. Kmecl: O Kocbekovi pripovedni prozi. V: *Študije o jeziku in slovstvu*. Murska Sobota, 1973; J. Pogačnik: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII*. Maribor, 1972; M. Dolgan: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor, 1979; A. Inkret: Kocbekove štiri partizanske novele. *Nova revija* 1982/83: 189–192; T. Kermauner: *Problematizacija nujnega umora*. *Revija* 2000 23/24: 1–48.

motivacije v kompoziciji – do alegorične strukture teh novel.⁵ Dvojnost pomenov motivno-fabulativne ravnine in idejno-filozofskega osmišljanja je tudi razlog za Kocbekovo »tenkočutnost za človekovo bistvo«:⁶ pripovedovalec se zanima za vedenjski in miselni delovalni krog književnih likov toliko, kolikor se v njem udejanjajo pomeni z vrha hiponimične lestvice – bolj abstraktno zaznamovanje eksistencialno pomembnih dogodkov, prepleteno s simboličnim nakazovanjem. Zgled, kako pripovedovalec miselni delovalni krog lika modelira z abstraktnejšimi leksemi ali oblikami (s pridevniki ali izpridevniškimi samostalniki, ki zaznamujejo modaliteto bitja – gre za t. i. posplošujočo sinekdoh⁷) ter z metaforično-simboličnim nakazovanjem, je že okvir besedila *Temne strani meseca*. V okviru se bralec sreča z obvestili o »žanru, stilu teksta, s tistimi tipiziranimi umetniškimi kodi, ki jih bo moral aktivirati pri percepciji teksta«,⁸ zato je pričujoči zgled, kako pripovedovalec psihološko dogajanje neke konkretne, mimetične zgodbene situacije opremlja z »ontološkimi«, alegoričnimi pomeni, še toliko bolj na mestu:

»Okrog mene je mrak podzemlja. Sam ne vem, vse me je zapustilo. Toda drhtavica me ne spreletava več, prsti na roki se mi ne tresejo več. (Z naslednjo povedjo pripovedovalec preide iz mimetično-verističnega koda – iz opisa prostora in likovnih fizioloških reakcij – v »ontološki«, alegorični kod – op. MJ) Skušam razumeti, da se je z menoj zgodilo nekaj odločilnega. Prav ta hip, ko začenjam pisati, čutim, da se moja omahljivost spreminja v pripravljenost. Spreminjam se, ves se spreminjam. /.../ (V nadaljevanju preide na posplošitve – op. MJ) Zdaj šele vem, kako je nevarnost človeku prirojena in kako je prijetna, kadar dobi do nje osebnost, še več, prav intimno razmerje. /.../ Zunanji in topi strah se spremeni v omamno bojazen tisti hip, ko človek stopi v sredo nevarnosti /.../« (SIP, 7–8)

Alegorična zgrajenost pripovedi se v tem odlomku kaže v prehajanju od pomenov mimitično-veristične zgodbene situacije k alegoričnim pomenom, ki iz nje izhajajo in jo tudi poglabljajo, posplošujejo.

Prav alegoriziranje je tisto, kar že po mnenju B. Krakar-Vogel povezuje SIP z vplivom Vercorsove knjige novel *Oči in svetloba* (slov. prev. 1950, odslej OIS).⁹ Alegoričnost pojmuje kot tisto besedilno strukturo, ki ubeseduje vnaprej izdelani subjektivni filozofski sistem, in v kateri je »ideja gibalo za /.../ pisanje«. ¹⁰ Za nadaljnje razpravljanje o tej potezi besedil je potrebno določeneje opredeliti pojem alegorije.

Alegorija je poseben narativno razširjeni trop (G. Kurz: »eine narrative Sequenz, eine Erzählung mit betonter Handlungsstruktur«¹¹), torej pomenska figura celotnega besedila.¹² Zanj je tako odločilna, da se vpisuje v levi prilastek vrstne oznake (npr. alegorični roman, alegorična pesnitev, alegorična novela itd.). S svojimi pomenskimi postopki je način »indirektne komunikacije«, ¹³ zato se je potrebno spraševati ne le o njeni »notranji« obliko-

⁴ Prim. F. Zadravec: Edvard Kocbek – pesnik, pripovednik in esejist. V: Panonski zbornik. Murska Sobotna, 1966: 173; Kmecl, n. d. 79; Glušič, n. d.: 287. V pričevanjski prozi lahko že zasledimo dvojnost miselnega sestava in dogajalnosti, pripovedovalčeve vrednotenje iz SIP se ujema z avtorjevim vrednotenjem v Tovarišiji, skupni so številni slogovni prijemi itd.

⁵ Prim. Glušič, n. d.: 287; Kmecl, n. d.: 78. O alegoričnosti razpravljata zlasti Dolgan, n. d. in B. Krakar-Vogel: Vercorsova knjiga novel »Oči in svetloba« v primerjavi s Kocbekovim »Strahom in pogumom«. Jezik in slovstvo 1977/78, 2: 37–42. To je priredba njene diplomske naloge iz 1976.

⁶ Glušič, n. d.: 287.

⁷ Groupen: Rhétorique générale. Pariz, 1970: 101, 103.

⁸ J. Lotman: Struktura umetničkoga teksta. Prev. N. Petković. Beograd, 1976: 287.

⁹ Krakar-Vogel, n. d.: 40.

¹⁰ N. d.: 38

¹¹ Gerhard Kurz: Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie. V: Formen und Funktionen der Allegorie. Ur. W. Haug. Stuttgart, 1979: 15.

¹² Tu izključujemo enega od ustaljenih pojmovanj alegorije kot posamezne prvine besedila. Namesto o alegoriji se zdi bolje v tem primeru govoriti o alegoričnem motivu, osebi itd.

¹³ Kurz, n. d.: 12–21.

vanosti pri obeh avtorjih, ampak tudi o pragmatiki oziroma o komunikacijskem kontekstu, ki je zanjo relevanten. Za alegorijo kot narativno sekvenco s poudarjeno dogajalno strukturo je namreč značilna posebna dvojnost pomenov, dvojni govor (»duplex sententia«)¹⁴: za dobesednim pomenom zgodbe mora bralec razbrati analogno organizirani alegorični pomen s samo besedilno zgradbo in pragmatiko/kontekstom komunikacije. Bralecovo védenje o avtorju, njegovem (idejnem, družbenem, političnem itd.) govornem položaju usmerja tudi njegovo sklepanje na »globlje« namere avtorjevega sporočila in tako za ravnijo dobesednega zgodbenega pomena išče ter dekodira še raven alegoričnega pomena. Med obema ravnema sta dve vrsti odnosov. Ena zadeva dobesedno eksplicitnost/neeksplicitnost alegorične ravni oziroma dešifriranje/nedešifriranje dobesedne zgodbene ravni. Kvintilijan na tej osnovi loči »permixto allegorijo«, kjer se s prediciranjem identitete med obojimi pomeni eksplicitno izraža pomen alegoričnega govora, in »toto allegorijo«, kjer alegorični »sensus« ni eksplicitno podan in bralec lahko izrečeno razume le na podlagi t. i. »sensus litteralis«.¹⁵ Druga vrsta odnosov, ki je skupna obema omenjenima tipoma alegorične komunikacije, je vzajemno osvetljevanje dobesednega in alegoričnega pomenskega niza: dobesedna zgodbeni raven usmerja, osredotoča in čustveno barva bralecovo pozornost na prvine alegoričnega niza, ga razkriva, modelira njegovo razumevanje, medtem ko alegorični pomenski niz daje prvi zgodbi globlji pomen, perspektivo.¹⁶ Po tradiciji velja alegorija za izrazito racionalen trop: čim manjša je večpomenskost dobesednega zgodbenega niza glede na alegorični niz, čim bolj brez ostanka se oboji pomeni prekrivajo, tem večji je vtis racionalnosti.

Tako za Vercorsa kot za Kocbeka je značilna dvoravninska njunih novelističnih besedil: skoz pripoved, ki jo sestavljajo motivi iz zgodovinsko prelomnih obdobij (predvsem druge svetovne vojne, pri Vercorsu pa še iz drugih), naj bi oba avtorja izražala še neko drugo pomensko plast – »filozofsko« obravnavo človekove eksistencialne in etične problematike, ki »v razburkanih zgodovinskih obdobjih namreč najbolj prihaja do izraza«.¹⁷ Gre torej za »prekvalifikacijo realnih dogodkov v imenu filozofskega sistema«.¹⁸ Zgodovinska snov zapolnjuje dobesedno motivno-fabulativno ravnino, modeliranje le-te, pripovedovalčevo vrednotenje pripovedovanega pa napeljuje na raven alegoričnih pomenov.¹⁹

Različen položaj obeh avtorjev med vojno in po njej sodoloča pragmatično usmerjenost, namen indirektna komunikacije z bralcem.²⁰ Vercorsova novelistika funkcionira iz okoliščin komunikacije francoske odporiške literature, ki so ji narekemale tudi določene strukturne poteze, zlasti poudarjenost »moralnega vidika«:²¹ književnost kot diskurz v družbeni nadzidavi je bila obremenjena z nalogo vzpostavljati sistem vrednot, ki naj bi osmišljala odporniško akcijo. Ta pragmatična zahteva se vpiše v sam zastavek Vercorsovega alegoričnega upovedovanja. Že med vojno je v ilegalni založbi Editions de Minuit izšla novela *Molčanje morja* (*Le Silence de la Mer*, 1942), v kateri je literarna, fikcijska,

¹⁴ N. d.: 16.

¹⁵ Isto.

¹⁶ N. d.: 21.

¹⁷ Krakar-Vogel (diplom. nal., 1976): 27.

¹⁸ Isto.

¹⁹ To dvojnost ponazarja Vercorsova izjava, da njegove osebe niso posamezniki, temveč je vsak lik »človek-abstrakcija«. (Uvod v zbirko *Les Yeux et la Lumière*. Cit. po Radivoje D. Konstantinović: *Vercors – écrivain et dessinateur*. Pariz, 1969: 78.

²⁰ Oba avtorja je k pisanju »filozofsko moralistične proze« (Kmecl) nagnila druga svetovna vojna (Krakar-Vogel, 1976).

²¹ Pierre-Henri Simon: *Histoire de la littérature française au XX^e siècle* (1. in 2.). Pariz, 1957: 152-3; Pierre de Boisdefre: *Les écrivains français d'aujourd'hui*. Pariz, 1967: 40-1; Konstantinović, n. d.: 61-71; Krakar-Vogel, 1976: 8-9.

zgodbena plast organizirana tako, da s svojo »lepoto«, umirjenostjo in odločnostjo vpliva na bralčev odnos do okupatorja.²² Zaradi takšnega izhodišča indirektna komunikacije (avtor prek zgodbe izraža idejno-etična oprijemališča in direktive, s katerimi vpliva na bralca) zgodbena plast Vercorsovih novel tudi nadalje (*Les Yeux et la Lumière*, 1948) navaja bralca na razbiranje moralno-etične in »filozofske« sporočilnosti, ki se naslanja na dobesedno raven in jo tudi sooblikuje. Vendar pa iz upada zanimanja za Vercorsovo literaturo po tem, ko preneha funkcionirati opisani komunikacijski kontekst,²³ postaja jasno, da je njegov koncept alegoričnega strukturiranja razmerja med moralno-etičnim sestavom in njegovim odnosom do zgodovine v novih okoliščinah postal neprimeren, nefunkcionalen, zastarel, celo trivialen.²⁴

Kocbekov miselni sestav, iz katerega se napaja alegorični niz, ima daljšo predzgodbo, saj se je v številnih esejih in člankih ter v književnem ustvarjanju oblikoval že pred vojno in postal osnova avtorjevega vrednotenja zgodovinskega dogajanja že v *Tovarišiji*.²⁵ Poleg tega je bil Kocbek pomemben nosilec kulturnopolitične koncepcije (že v predvojnem desetletju), ki je bila v skladju z njegovo personalistično antropologijo. Z vso to vednostjo je mogoče razumeti njegovo izjavo – »prevzel me je (= Vercors) z veseljem do proze kot oblike, ki z njo nekaj povem, česar nisem mogel niti s političnimi dejanji niti s pesmimi ali dnevniki«²⁶ – tudi tako, da je prozna, fiksijska oblika s svojo alegoričnostjo omogočala avtorju, da ne samo prepričljivejšo, bolj dinamično vzpostavlja dialog likov kot različnih idejno-ocenjujočih položajev, ampak da le-te v takratnem pragmatkem kontekstu sploh lahko izrazi. Literarni diskurz se mu je očitno zdel še dovolj pluralen, a se je v tem – kot priča recepcija – zmotil. V prid tej hipotezi, ki zadeva le družbenopolitični vidik indirektna komunikacije, govori ugotovitev, da alegorija funkcionira tudi tako, da izključuje nezaželenega bralca/branje: »Ta govorna strategija je lahko sredstvo za zaščito pred močjo /.../«²⁷ Pomeni so namreč delno prikriti za dobesedno zgodbo, opazni so v pripovedovalčevem vrednotenjskem senčenju situacij, govorov likov, njihove karakterizacije; obenem imajo ti pomeni alibi pred očitki moči v fiksijskem statusu, kjer avtor kot logični subjekt govora izgine za liki kot fiktivnimi subjekti in za masko pripovedovalca.

Glede na »notranjo«, besedilno oblikovanost sta tako Vercorsova kot Kocbekova alegorizacija zaradi večkratnih dešifracij/eksplikacij alegoričnih pomenov tip »permixte« alegorije. Vercors v primerjavi s Kocbekom manj izpostavlja pripovedovalca kot idejno-vrednotenjsko instanco, omejuje refleksivnost, eksplicitno diskurzivnost pripovedovalčeve besede. S »filozofsko« leksiko bolj obremeni govor literarnih likov, vendar je tudi ta dialog veliko preprostejši kot med osebami v SIP – manjša je pogostnost filozofske, eksistencialistične leksike, ki jo besedilo tudi bolj površinsko sprejema. Pripovedovalec svoj idejni sestav razvidno razgrne v *Epilogu*, kjer v obliki nekakšnega platonskega dialoga vzvratno razlaga idejnost v še najbolj »filozofskem« jeziku. Kocbek pa alegorični pomen-ski niz in idejni sestav že sproti razlaga in nakazuje.²⁸ V pripovedovalčevi besedi in v govoru likov razkriva in nakazuje globlje, »ontološke« pomene njihovih ravnanj, psiholoških stanj in odločitev. Najbolj očitno se to dogaja v že skoraj osamosvojenih diskurzivnih odlomkih, kjer pripovedovalec v domala povsem razumskem, esejistično-meditativnem jeziku (ki se ujema z njegovim pričevanjskim in esejističnim slogom) razpira in komentira

²² Konstantinović, n. d.: 65.

²³ Razloge za takšen upad po Konstantinoviću navaja B. Krakar-Vogel, 1976: 8–9.

²⁴ Razlogi so v literarnoumetniški sposobnosti avtorja in v vprašljivosti njegovega nazora, če ju postavimo ob eksistencialistično književnost, ki je v povojnem desetletju prevladovala.

²⁵ Leon Žlebnik: Svojevvrsten dokument partizanstva. Novi svet 1951: 247–259, 361–370.

²⁶ E. Kocbek, pismo B. Krakar-Vogel, 1974.

²⁷ Kurz, n. d.: 17.

²⁸ Krakar-Vogel, 1976: 24–25.

pomene pripovedovanega sveta. V *Blaženi krivdi* tako pripovedovalec eksplicira alegorični pomen kače kot metafizičnega simbola zla, ki se sicer pojavi tudi kot fabulativna prava v dobesednem pomenskem nizu (Damjan izziva kačo in ta ga potem piči – gl. SIP, 96-7). Prav paradigmatična za alegorično figuracijo pripovedi pa je bogato retorično zgrajena (trojne formule, inverzije v sintagmah, antiteze, paralelizmi, hiazmi in druge skladenske figure), v izrazju (krščanska leksika, metaforika, topika) že kar pridižno pridvigljena pripovedovalčeva beseda pred sklepno pripovedno sceno iste novele. Ta odlomek funkcionira podobno kot sklepni nauk v kompoziciji pridige: vzvratno eksplicira alegorični pomen celotne motivno-fabulativne zgradbe novele, ki jo zgošča v pravcati »sinopsis«. Poleg tega je dobesedna zgodbena plast zgrajena na shemi poti med dobrim in zlim, kar je tudi eno tradicionalnih običih mest alegoriziranja.²⁹

»Duh človekov sam sebe nikoli ne pozna, najmanj v zavestnem stanju, kajti njegovo delovanje ni odvisno od volje in uma. Pokoren mora biti zakonu, ki ga kljub najboljši volji in najjasnejšemu umu zapleta v zlo in ga meče iz teme v luč in iz luči v temo. Kdor se uredi v svojih mislih in navadah, ga nekega dne neusmiljeno vrže v nered, kdor z največjimi žrtvami doseže svobodo, v njej žalosten odkrije nasilje in sužnost, kdor z vsem srcem vzljubi ženo, jo prej ali slej prazen zapusti, in kdor se na življenje in smrt bojuje za svojega bližnjega, se mu že v naslednjem trenutku odreče. Človekov svet je svet izdaje. Zlo biva v človeku kakor seme v plodu in kakor plod v semenu.

/.../ Zdaj sta si bila (= Štefan in Damjan, op. MJ) najbliže. Prehodila sta kratko in usodno pot med dobrim in zlim ter po neznanem ravnotežju obdržala človeško moč. S svojo zavestjo sta se nevarno vrtela v bližini smrti, vendar se nista mogla pogubiti, ker sta zlu postavila nasproti ljubezen, čeprav sta jo gledala za njenima skritima podobama. Zdaj je ljubezen tiho sedla k njenemu vzglavju ter jima vlivala svoj mir.« (SIP, 102)

V navedenem odlomku se tudi tako v retorični skladnji in krščanski leksiki kot s samo vsebino odlomka izraža pripovedovalčev obredni, liturgični odnos do pripovedovanega, njegova večvedna (saj se Damjan in Štefan ne zavedata teh alegoričnih, »ontološko-teoloških« pomenov svojih dejanj, jih kvečjemu slutita), transcendentna optika na zgodovino; zadnji dve povedi pa kažeta na pripovedovalčev postopek simbolnega nakazovanja, indirektnega izražanja duhovnih, transcendentnih pomenov, kar kontekstualno močno razgiba siceršnji vtis racionalnosti.³⁰

Alegorična zgradba besedila je najbolj opazna v ponovljivih fabulativnih shemah, ki so invariantne različnim novelam. Taka »shematizirana, 'ritualna' zgradba naracije«, ki ne teži toliko v ekstenzivnost, raznolikost, je tudi eno od tradicionalnih znamenj alegorije.³¹ V Vercorsovi zbirki OIS se paralelizem fabulativnih shem novel *Venera iz Solara*, *Politična laž*, *Ravnaj po svoji misli*, *Preklic*, *Besede*, *Brezpomembnen umor* in *Epilog* glede na vsem invariantni alegorični pomen »prebuditel vesti/etično ravnanje« kot paradigma eksplicira že v motu (str. 93). Takšen paralelizem shem novel *Temna stran meseca*, *Blažena krivda*, *Ogenj* in *Črna orhideja* v zbirki SIP ni nikjer tako neposredno izražen, vendar pa na enotno pomensko paradigmo kaže naslov zbirke, ki naddoloča naslove posameznih novel. Asimetrična opozicija »strah – pogum« se namreč kot invariantni pomen vseh fabulativnih shem tudi leksikalno vpisuje v besedila: zaradi različnih kontekstov dobiva vsakič nekoliko drugačen pomen/konotacijo, obenem pa različnost novel zjava na poglobljajočo se, rekurentno tematsko opozicijo.³² Fabulativna shema (zgradbena ravnina

²⁹ Kurz, n. d.: 19.

³⁰ Dolgan, n. d.: 38.

³¹ Kurz, n. d.: 19.

³² Leksem »strah« dobiva npr. tele dodatne pomene: Temna stran meseca – »strah pred dejavnostjo, smrtjo«, Blažena krivda – »strah pred lastno odgovornostjo«, Ogenj – »strah pred bogom in človekom«, Črna orhideja – »strah pred intimitnostjo, pred smrtjo« itd.

aktantov, dejanj/dogajanj in okoliščin), ki se v OIS in SIP alegorično ponavlja, ima pomen 'preskus aktanta v mejni situaciji' in si jo lahko predstavimo takole:



A_1 je aktant pred mejno situacijo (SIT), A_2 pa po njej: A se torej v mejni situaciji spremeni (prim. »Spreminjam se, ves se spreminjam.« SIP, 7). A so lahko v zgodbeni uresnitvi različni literarni liki (npr. pri Vercorsu Pierre Cange, Gaspar Diaz, Grant idr., pri Kocbeku pa Damjan, Tone, Amon idr.), SIT pa se prepiše v različnih motivnih zapolnitvah (podrejanje zahtevam zgodovinskih okoliščin, odnos do sovražnika kot človeka, likvidacija izdajalca, ljubezen med pripadnikoma nasprotnih strani, izdaja pod pritiskom, nujnost angažiranja v akcijo kolektivnega subjekta).³³ »V mejni situaciji se pred književno osebo pojavi nujnost izbire, zato je vir njegovih omahovanj (*»strah – pogum«*); gre namreč za mejo likovega prvotnega vedenjskega in miselnega delovalnega kroga, za mejo njegove etične, končno tudi eksistencialne strukture, onstran katere je drugačna osebnost in odkoder ni vrnitev. Mejna situacija zaostri bistvena vprašanja, temeljna določila, eksistencialije osebe, izpod siceršnjih nanosov različnih naključnosti neavtentičnega življenja postavi v ospredje vprašanje o ohranjanju/preseganju lastne identitete.³⁴

V revolucijah in v drugi svetovni vojni se je zaostрила kriza individualizma z individuom kot vrhovno vrednoto, interesi ekonomske in politične moči ter velikih družbenih skupin so šli prek vseh zadržkov individualno zasnovane etike. Mejna situacija v fabulativnih shemah OIS in SIP in njihovih različnih motivnih uresnitvah se vzpostavlja ravno kot prag odločitve med vztrajanjem pri ireduktibilnosti (avtonomnosti, nezvedljivosti) subjekta, njegove svobodne, tvegane, izpostavljene in samostojno presojujoče subjektivnosti in odpovedjo subjektivnosti kot ontološki in etični kategoriji. Kocbekovo in Vercorsovo alegoriziranje se razlikuje tudi v sestavljenosti, značaju in izvoru miselnih sestavov, ki oblikujejo alegorični pomenski niz.

Vercorsovo etično pojmovanje kaže na prilagajanje pragmatiskim okoliščinam izhodišč njegovega alegoričnega pomenjanja (književnost Odpora), vendar tudi na sprejem eksistencialistične antropologije skoz filter idejno-etičnega pojmovanja, ki sega še v 19. stoletje. Vercorsova ideologija humanizma, ki upravičuje nasilno akcijo in vpetost posameznika v kolektivni boj zoper sovražnika, se je zasnova iz tega spoja že med francoskim Odporom. Zgradil jo je v polemičnem dialogu z idejno-etičnim poljem, ki je bilo v francoski književnosti predvojnega desetletja in potem še poveljnega časa vedno bolj prevladujoče. V svojih pripovednih besedilih so ga formulirali Malraux, Saint-Exupéry, Sartre in Camus.³⁵ Vercorsu so se zdeli eksistencialistična izhodišča o absurdnosti sveta in človekovi vrženosti vanj brez vnaprejšnjega smisla v nasprotju z angažmajem med okupacijo. Takó zasnovano modeliranje tematske opozicije je podlaga zelo razvidnega alegoričnega pomenjanja zgodbe v noveli *Preklic* (A_1 : »Luc – nihilist in simbolistični larpurlarist« → SIT: »nujnost angažiranja v akcijo kolektiva« → A_2 : »Luc – angažirani poet«). Dokaj naivna recepcija eksistencialističnega pojmovnika razodeva, da ga Vercors cepi na drugo osnovo, ki se z doslednim in radikalnim eksistencializmom ne more sprijazniti, zato te pojme obravnava delno z romanticističnimi konotacijami (nekakšno svetobolje), delno pa jim odvzema ontološko vrednost, tako da izzvenijo v dikciji naivnega moralizma:

³³ Te skupne motive nekoliko drugače navaja že B. Krakar-Vogel v svoji dipl. nalogi: 29–37.

³⁴ Sosledje mejnih situacij je značilno tudi za »roman človekove usode« (Malraux, Saint-Exupéry) in nasploh za protoeksistencialistično in eksistencialistično pripovedno prozo (Plisnier, Sartre), ki je vplivala na SIP.

³⁵ Prim. Konstantinovič, n. d.: 180–1.

»Njegov obup je bil že leta in leta gol in hladen ... nekam lahko je živel. /.../ stud nad tem življenjem med ljudmi, nad tem življenjem, polnim pravil, postav, /.../ načel, ki so bila tako strahotno smešna in nesmiselna vpricho Smrti in vrtoglave neizmernosti veselstva (OIS, 180).«

Že dejstvo, da Vercors sploh zasnuje nasprotje med absurdnostjo in angažmajem (Malraux, Sartre in Camus ga ne), priča o popreproščenem dojemanju eksistencialistične antropologije. Ker se je odločil za angažma (kar se kaže v uresničitvah fabulativne sheme alegoričnega pomenjanja novel *Preklic in Besede*), je po tej logiki moral modificirati idejo absurdnosti. To je storil z naslonitvijo na starejši, vsekakor predeksistencialistični tok humanizma. Angažma se v njem pojavlja kot eden od vidikov kantovskega moralno-etičnega imperativa, ki junake potiska v vsaki noveli iz dotakratnega neetičnega ravnanja na novo, etično, a tvegano pot. Kantovska etika, ki jo Vercors aplicira kot osnovo alegoričnemu pomenskemu nizu svojih novel, se utemeljuje prav v človekovi subjektiviteti in ne v apriorni transcendenci, vendar skuša ohraniti intersubjektivno, družbeno veljavnost oziroma »objektivnost« z načelom, da je potrebno obravnavati človečnost v drugih tako kot v svoji subjektivnosti in da mora biti človek vedno le cilj, nikoli pa sredstvo.³⁶ Tak, v številnih sestavinah še romantično zasnovani subjekt, »lepa duša«, se bojuje proti absurdnosti, ki ni v humanem svetu, kaj šele v sami eksistencialni strukturi subjekta (kot v eksistencializmu in delno pri Kocbeku), ampak je postavljen nasproti idealnemu posamezniku kot »narava«, »živalsko«, sovražnik.

Kocbekovo idejno-etično vrednotenjsko instanco v SIP v primerjavi z Vercorsom precej bolj razgiba in zaplete krščanski etični imperativ o ljubezni do bližnjega, o človeštvu kot občestvu (božjih otrok) in o osebi kot »imitatio Christi«, ki je med temeljnimi sestavinami personalistične antropologije. Le-ta se – kot strategija iskanja sinteze med ireduktibilnostjo subjekta in njegovo zapisanostjo revolucionarnemu, kolektivnemu subjektu – v tem loči ne le od razredne logike marksizma, ampak tudi od eksistencialističnega radikalnega subjektivizma.³⁷ Ta imperativ velja tudi za sovražnika in izdajalca; tako so kristjani v revoluciji (zgodovini) pri Kocbeku veliko bolj kot Vercorsovi liki razpeti med tem nadzgodovinskim aksiomom in zavestno težnjo ter potrebo po revolucionarnem angažmaju. Subjekt je v SIP modeliran kot »locus«, ki ga gibljejo različne sile, bog, narava, zgodovina, različne idejno-etične perspektive, tako da je vseskozi ambivalenten. Svoje dejanje v korist zgodovine upravičuje drugače kot Vercorsovi liki – predvsem s krščansko metafiziko greha, pokore in odrešitve.³⁸ Ljudje so po njej zaznamovani z izvirnim grehom (Amon: »Ljudje smo si bližje po zlu kakor po dobrem.« SIP, 149). Človek se uresničuje ter odrešuje prek greha »človek greha« – SIP, 73), pokore (Damjanova stiska na strelo na Štefana in kačji pik) in končno odpuščanja v smislu božje ljubezni. Ravno v *Blaženi krivdi* se takšno sosledje alegoričnih pomenov najbolj vzorčno izrazi. Ti postulati krščanske etične tradicije se tesno, večkrat celo sinonimno prepletajo s pojmi iz eksistencializma in celo marksizma – to je nasploh značilno za personalizem kot postmetafizično antropologijo oziroma moralno-etično strategijo.³⁹

³⁶ N. d.: 78, 99, 181.

³⁷ Mounierjev personalizem, s katerim se je Kocbek zblizal v začetku tridesetih let (prim. Zadravec, n. d.: 170–1), nanj ni vplival samo s svojo idejnostjo (prim. Kocbekov esej *Misli o človeku*, 1936), ampak tudi z »materialnim« vidikom ideologije – s svojo revialno in kulturnopolitično dejavnostjo, z angažmajem levičarskega (krščanskega) intelektualca v pomembnih zadevah evropske in narodove zgodovine. O personalizmu kot predvsem etično-antropološkem, ne filozofskem ali literarnem gibanju pregledno razpravljajo: Tadeusz Mrówczyński: *Mounierjev tragični optimizem*. V: *Filozofiji in sociologi 20. stoletja*. Zbral in prev. F. Jerman. Ljubljana, 1967; E. Kocbek: *Sodobni misleci*. Celje, 1981: 47–91; Simon, n. d.: 195–6.

³⁸ Krakar-Vogel, 1976: 30.

³⁹ »Tako je v prid zgodovine storjeno dejanje enako krščanskemu pojmovanju greha.« (N. d.: 18) Dolgan (n. d.: 35) opaža sinonimno prekrivanje pomenskih polj krščanske in eksistencialistične leksike: greh – neavtentično bivanje, pokora – tesnoba, življenje po božjih postavah – avtentično bivanje.

Večja enostavnost Vercorsovega idejno-etičnega sestava (individualistični humanizem 19. stoletja z moralistično dojetimi prviniami eksistencializma) prek tesnejšega, bolj homolognega ujemanja dobesednega in alegoričnega niza vpliva tudi na preprostejšo modelacijo besedilnih ravnin: fabulativne sheme so opaznejše, razlika med A_1 in A_2 že skoraj nazorno poučna, pripovedovalčevo vrednotenje točk gledišč posameznih likov je bolj monološko vsiljivo in prepoznavno, same književne osebe so zasnovane dualistično (»lepa duša« – sovražna, absurdna narava), v pripovedi je manj metaforično-simbolnega nakazovanja. Da sta alegorični in dobesedni pomenski niz bolj racionalno homologna, priča tudi to, da so kot ponazorilo istega idejnega sestava uporabljene snovno-motivno dokaj različne dobesedne zgodbe: iz časa druge svetovne vojne, iz francosko-pruske vojne, iz Portugalske 18. stoletja (zgodovinska kulisa alegoričnim pomenom je tu zelo skopa), seže celo v renesančno obdobje. Takšno alegorizirajočo težnjo potrjuje Vercorsov nadaljnji pisateljski razvoj: posega po obrazcih alegorično-paraboličnega romana oziroma »filozofske pripovedke«, povzetih – po Konstantinovičevih raziskavah – še iz razsvetljenske tradicije (Voltaire, Swift) in ob spodbudah romantike in postromantike (Poe).⁴⁰

Vrstna zgradba Kocbekovih novel je v primerjavi z Vercorsom sodobnejša, kar je najbrž potrebno pripisati oblikovalni vlogi prvin, ki so se razvijale že v njegovi prejšnji prozi in ki izhajajo iz postsimbolistične poetike in metafizike⁴¹ ter se odpirajo spodbudam protoeksistencialistične (»roman človekove usode«) in eksistencialistične književnosti kot odnosničnemu ozadju.⁴² Tudi personalizem je vplival na zapletenejšo zasnovu subjekta, ki je ontološko dvojno utemeljen (kot utelešenje transcendence v imanenci, spoj »brezčasnega« in »aktualnega« človeka).⁴³ Vse to je zahtevalo večjo sofisticiranost, zapletenost književne zgradbe: s postopki simbolizacije oseb ter pripovedovanega časa in prostora se močno poveča večpomenskost in zmanjša homolognost med dobesednim in alegoričnim pomenskim nizom. Tako racionalni trop alegorije Kocbekovih novel ne more zaobjeti, saj ostajajo simbolizacijski preostanki.⁴⁴

Povzetek pglavitnih tez: Alegorija kot poseben pripovedno razširjeni trop je skupna poteza Vercorsove in Kocbekove novelistike. Tako OIS kot SIP gradita svoja besedila po načelih »permixte« alegorije, v kateri se alegorični pomeni dobesednega zgodbenega niza eksplicirajo. Poleg dvojnosti pomenske zgradbe (zgodba, oblikovana po načelih vnaprejšnjega miselnega sestava, ki naj ga ponazarja) je za alegorijo značilno še prehajanje od verističnih pomenov k »ontološkim« posplošitvam in dokaj shematizirana kompozicija (ponovljive fabulativne sheme). Kot način indirektna komunikacije ima pri obeh avtorjih različno družbeno vlogo: zasnova Vercorsovega alegoriziranja se je oblikovala v okoliščinah odporiške literature (bralcu posreduje etične direktive oziroma oprijemališča), Kocbeku pa je alegorija omogočala izražanje dialoga različnih idejno-ocenjujočih položajev. Razlika v miselnih sestavih – osnovah alegoričnega pomenskega niza – je vplivala tudi na razlike v alegorični zgradbi med OIS in SIP. Vercors je sprejel eksistencialistične prvine skoz polemični filter kantovske etične tradicije, prilagojene družbenim potrebam, in zato popreproščeno, površno in moralistično. Njegove književne osebe so zasnovane preprosteje, racionalnost alegorične kuliserije je opaznejša. Pripovedovalčevo vrednote-

⁴⁰ Konstantinovič, n. d.: 86, 87, 181.

⁴¹ Že v Kocbekovo zgodnjo prozo so z njeno lirizacijo (prim. Kmecl, n. d.) verjetno vstopali elementi postsimbolistične Claudelove poezije, ki je nedvomno vplivala na Kocbekovo predvojno liriko. Subjekt in pripovedni prostor ter čas so že v tej prozi zasnovani tako, da so medij nekega višjega, neznanega sveta, ki osebe slutenjsko vznemirja in vodi. O tem obširneje v op. 1 omenjeni nalogi, str. 1–4.

⁴² Gre za vplive pripovednih del, ki so formulirala problematiko subjekta, ki se v kontekstu metafizičnega nihilizma skuša utemeljevati v kolektivni akciji, v neprestanem soočanju s smrtjo, pri tem pa mu je vojna ali revolucija le polje preseganja problematičnosti tradicionalnega humanističnega individualizma. Gl. op. 1.

⁴³ Gl. op. 37.

⁴⁴ Dolgan, n. d.: 38.

nje v Kocbekovih novelah paradokсно razgibava personalistična antropologija, ki je skušala združevati prvine krščanske tradicije, eksistencializma in marksizma, vrstno zgradbo novel pa posodablja tudi odnosnično ozadje protoeksistencialistične in eksistencialistične književnosti in prvine, ki izhajajo najbrž še iz religioznega postsymbolizma.

Summary

ALLEGORY IN VERCORS'S AND KOCBEK'S PROSE

To sum up the main points: Here, allegory is treated as a very often used trope in narrative prose as found in Vercors and in Kocbek. One as well as the other author present their texts in terms of »permixte« allegory, in which the allegorical meanings become explicit. In addition to a double meaning in the structure (a story shaped by an idea now articulating it) the allegory is also characterized by the transition from veristic meaning to »ontological« generalizations and by a more or less schematic composition. Both authors, in an indirect way of communication, the two authors differ in their social role: Vercors's allegorical approach is rooted in the literature of the national resistance period (conveying to the reader ethical standards) while for Kocbek it provided the voicing of a dialogue from different ideological positions. The ideational differences understandably affected the differences in the allegorical construction. Vercors was receiving the existentialistic element through the polemic filter of the Kantian ethical tradition, adapted to current social needs – and therefore in a simplified, superficial and moralistic manner. His literary figures are conceived in a simpler way, the rationality of the allegorical staging comes more to the fore. In Kocbek's short stories the narrator's evaluation is paradoxically made vivid by a personalistic anthropology that tries to unite the elements of the Christian tradition, existentialism and Marxism, while the organization of the series of the short stories is updated by the background of the proto-existentialist and existentialist literature and of element probably derived from the religious post-symbolism.