

# REFLEKSIJE

## METAFIZIČNE BLODNJE ALI BREZPLODNO POTOVANJE V KOROMANDIJO

### I

Negibnost, hipovitaminoza, organizem z otrdelim ožiljem, po katerem se ne pretakajo živi sokovi! Namesto trenj in zapletov — medli, skoraj le še abstraktni dotiki med osebami, namesto resničnih človeških odnosov — razglabljanje o smislu bivanja, namesto čustev — metafizične bolečine. Nič presenetljivega ne v snovi ne v zgodbi, kar bi moglo spodbosti človeka k pisanju o Smoletovem *Potovanju v Koromandijo*, če bi se kar očitno ne odražala iz celote mučna duševna stiska avtorjevega duha, pretresljiva idejna zagata, v kateri se je znašel obenem s peščico predstavnikov svojega pokolenja.

Vsakdo, ki sta mu pri srcu prepričljivost in umetniška teža slovstvenih pojavov, mora obstati ob pesniški podobi Smoletove igre. Nedejavnost oseb, raztrganost v kompoziciji, mozaičnost, ki je najbolj vidna v drugem dejanju, vse to in še marsikaj drugega ni nastalo slučajno in tudi ni posledica zgolj šibko razvite pisateljeve ustvarjalne sposobnosti zgraditi trdno dramatično stavbo. Vsemu temu je treba poiskati podlago v miselnosti, ki je umotvor počela.

Toda avtorjevega pogleda na svet in življenje ni mogoče opredeliti z eno ali dvema besedama, čeprav se človeku ponuja oznaka kar sama pod pero in se glasi: spoznavni subjektivizem. To se pravi prepričanje, da ni splošnih, za vse veljavnih resnic, da so le individualne, tiste pač, najsi so še tako nenavadne, do katerih se dokoplješ sam z notranjim doživetjem in spoznanjem. Tako pravi Luka Tonetu v tretjem dejanju *Potovanja* na njegovo vprašanje »Kakšna je tvoja resnica?« naslednje: »To je moja resnica. Tega, kar vem jaz, ti ne moreš vedeti. Ne bilo bi prav, da bi ti vedel to, kar vem jaz. Tudi ne bi bilo prav, če bi jaz vedel, kar veš ti.«

Vendar z izrazom spoznavni subjektivizem ne zadenemo bistva, komaj vrhno plast pisateljevega nazora, tako rekoč njegovo prevleko. Na dnu se skriva še vse kaj drugega, odločilnejšega. Če trdi Luka, da tega, kar ve on, ne ve in ne more vedeti njegov prijatelj, ne misli majhnih, denimo, vsakdanjih resnic, temveč osrednjo resnico o smislu in vrednosti bivanja na svetu. Ta resnica pa je, kakor razberemo iz besedila, mračna, saj zanika dragocenost življenja v njegovi objektivni resničnosti, in razkrajajoča, ker tira osebe, kakršne so v drami, v omrtvelost in metafizični obup. Njeno poreklo pa je v eksistencialističnem nihilizmu, v filozofski smeri, ki se je porodila pri Heideggerju leta 1927, se zajedla v Evropo po drugi svetovni vojni z nastopom Jeana-Paula Sartra in se razrasla v svojevrstno psihozo z najrazličnejšimi odtenki in variantami. Kako močno je odjeknila in kakšne probleme je vzbudila izven Francije, dokazuje delce, ki ga je izdal leta 1954 švicarski literarni zgodovinar Theophil Spoerri z značilnim naslovom *Die Herausforderung des Existenzialismus*. Ni da bi mogli pritrditi vsem izvajanjem tega hudo religiozno usmerjenega moža, znanstvenika, ki je tudi sam izšel iz Kierkegaarda in Hei-

deggerja, vendar utegne imeti pisec prav, ko imenuje v uvodu k svoji študiji eksistencializem bolezen našega časa (Der Existenzialismus als Zeitkrankheit).\*

Obe osrednji postavi v *Potovanju v Koromandijo*, Luka in Tone, sta zastopnika eksistencialističnega nauka, le da ga pojmujeta in izražata vsak po svoje. Prvi je zakrknjen oznanjevalec nesmiselnosti življenja, pasiven do korenin, ironičen, celo ciničen v odnosu do sveta in družbe, a na dnu nebogljjen sentimentalnež z zatrtimi čustvi. Njemu je življenje »pičla pasja figa, minimalna«, kakor izjavlja prijatelju, vendar se ne more odločiti, nebogljjen, kakršen je, da bi na mah pretrgal z vsem in zaključil s svojim »do skrajnosti neudobnim bivanjem« sredi vsesplošne brezcilnosti.

Drugi se s paranoično bolestnostjo podi po začaranem labirintu miselnih depresij in si prizadeva, da bi odkril izhod v svobodo, da bi našel pot iz kaosa, morečega nemira in neutешnosti, toda ne v novo življenje, marveč v Koromandijo, deželo, porojeno iz puhlih prividov in slepil. Njegova duševna stiska je docela v skladu z eksistencialistično tesnobo, obupom in občutkom, da je vse okoli njega, kar ga obdaja, absurdno. Ničesar ne moreš predrugčiti v svetu, kakršen je; vanj si bil pahnen brez lastne krivde, ne da bi hotel, in z grozo lahko samo čakaš kakor obsojenec, da se ti izteče življenje ob uri, ki ti je odločena. Pesimizem, opremljen z vsemi svojstvi, ki so mu lastna, nihilizem, podkrepjen z metafizičnimi pričevanji! »Kaj je? Nič ni,« izjavlja Tone svoji ženi Hildi. »Počutim se popolnoma slabo. Preutrujen sem. Ta disertacija, te muke v službi... Pretesno mi je. Zares, strah me je. Zdi se mi, da je ves ta okvir pretesen. Preprosto ne vzdržim ob misli, da bi zmogel to skozi vse življenje. Skozi vse življenje, pomisli. Dobro, prav: disertacija, doktorat, odgovornejše mesto, prav, toda poskušaj me, prosim, razumeti, to je v istem tesnem, zadušljivem okviru, pred katerim me je prav strah, če pomislim, da bo trajalo vse življenje.«

Strah, gnus, občutek krivde, groza: sami pojmi iz eksistencialističnega slovarja, dovolj zgovorni že takšni, kakršni so, a še zgovornejši, če pomislimo, da imamo pred seboj junaka z razrvanim živčevjem, človeka s prividi. Tonetu se zdi njegovo početje v javnosti brezplodno, njegovo delo brez smisla, stiki z ljudmi tako odvratni, da mu »gre na bruhanje«, vse, česar se dotakne, prazno in brez resnice. »Sploh ne vem, kako živim.« poudarja ob koncu prvega dejanja svoji ženi. »Kot v nekakšni strašni megli. Nekam hočem, nekaj hočem, toda vse se sprevrže do neprijetnosti.«

Ne, iz takšne razbolene razdvojenosti, kakršno doživlja, stopnjevane še z občutkom, kot da je vržen na obod realnosti, ker so mu odpovedale tipalke, da bi jo mogel dojemati naravno in brez bolečine, ne, iz vseh teh dvomov nad samim seboj in stvarmi ni zanj druge rešitve kot blaznica, samomor ali pobeg.

\* O nekaterih literarnih zastopnikih eksistencializma pri Nemcih in o njihovih idejah razpravlja Hermann Pongs v knjigi *Im Umbruch der Zeit* (Göttinger Verlagsanstalt, 1952). Avtor skuša podati v prerezu pregled sodobnega romana od Joycea in nemškega ekspresionizma dalje predvsem na temelju teorije o ambivalentnem doživljanju sveta, t. j. nihanju med skrajnimi nasprotji, kot tipičnem znaku našega časa, zato podredi tej tezi vse druge literarne oznake, tudi eksistencializem. Težko bi pritrdili Pongsu, ko proglasi Sartra za učenca Franza Kafke (str. 87 in dalje). — O eksistencializmu v Italiji, zlasti njeni katoliški smeri glej sestavek *Esistenzialismo*, ki ga je napisal Giulio Preti za znamenito italijansko delo *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi* (1. knjiga 1949, 71–72).

To pa ni nič novega in tudi ne nenavadnega, saj so se pred odločilnimi vprašanji te vrste znašli mnogi evropski pisatelji in njihovi junaki od fin de siècle dalje do nadrealizma. Primerjava osrednjega lika v *Potovanju v Koromandijo* z njimi bi bila po umetniški plati kajpada nemogoča, sorodnosti so samo zunanje, vsebinske. Huysmansov Des Esseintes v romanu *A rebours*, prapodoba dekadentskega spleena, izumetničen in pretirano živčno občutljiv slabič, se po raznih dogodivščinah utrujen in zlomljen v sebi nenadoma zave, da je prišel do zadnje postaje. Od tod dalje sta zanj možni samo dve poti: ali uničenje samega sebe ali vstop v Cerkev. Doslednejši od Huysmansa, ki se je kakor njegov junak Des Esseintes usmeril v religiozno mistiko, je bil Arthur Rimbaud, saj se je z dvajsetimi leti odpovedal poeziji in se do smrti potikal po Indiji, Arabiji in Abesiniji, ne da bi se še kdaj vrnil k literaturi. Jacques Vaché, pobudnik francoskega dadaizma in nadrealizma, pa je šel stvari do kraja in se iz odpora do družbe in vsega ustaljenega v življenju odločil za samomor.

To so bila pristna dejanja, izvršena v svetu življenjske resničnosti, pravzaprav v sporu z njo, dosledna in neizprosna, celo kruta, vendar človeško utemeljena bodisi v neuravnovešenosti bodisi v čustvenih pretresih in idejnih krizah posameznikov. Nič takega v Smoletovem *Potovanju v Koromandijo!* Tu je vse umetno prirejeno in namerno sestavljeno tako, da se iz zgodbe, kolikor je je, izvije misel ali, recimo, teza, ki jo je dramatik zavestno položil vanjo. Pri tem se v njegovem delu srečujejo in si podajajo roke Kafka in Sartre, Camus in Cankar in kdo ve še kdo; pisana gneča mož, ki jih je pisatelj povabil k sodelovanju, da bi uspel. Ali če naj se izrazim s pojmi slovstvene govornice: zmes stilov in vidikov, čudovit zvarek realizma in fantastike, simbolizma in grotesknosti s poudarki v alegoriki. Zato se gledalec, presenečen spričo vratolomnega besedičenja, upravičeno sprašuje, kam neki Smole meri in kje pravzaprav leži ta čudovita obljubljeni dežela Koromandija, kjer ni ne »zmede ne bede ne zlega«, najpopolnejša med vsemi, a hkrati nedosegljiva. In odgovor je kakor na dlani: v irealnosti, onstran fizičnega sveta v metafizičnem, tam, kjer je možno vse in nič. Pot tja pa pomeni beg iz življenja, kakršno je, z njegovimi radostmi in obupi, sovraštvom in plemenitostjo, rojstvom in smrtjo, vzvišenostjo in vsakdanjostjo, beg v brezračni prostor brezčutne odrevenelosti.

V *Potovanju v Koromandijo* smo potemtakem nekje na drugem bregu, tam, kjer se pojavi resničnega sveta spreverčajo in dobivajo posebne pomene. Neprestano se zato gibljemo v območju parabolike, čeprav je kaj medla in neizrazita, brez tiste stilne enovitosti, ki je tako značilna za Kafko. To pa ni tudi nič čudnega, saj se v Smoletovi drami prepletata realnost in nadrealnost druga z drugo tako neorgansko in skrotovičeno, da učinkujejo dotiki med njima neredko hudo drastično. In tudi liki se kakor v brezglavi omotičnosti poganjajo z ene polute na drugo, ne da bi pri tem vsebinsko kaj pridobili. Sedaj stoje pred nami v svoji telesni prisotnosti, kakor da bi nas hoteli prepričati, da so res živi, zatem pa splavajo meni nič tebi nič v abstrakcijo in se v njej razblinijo. V tem pogledu je zlasti zanimivo drugo dejanje s svojim polnočnim vzdušjem v baru ali nekakšnem bifeju nekje sredi mesta na silvestrovo. V tej sliki je hotel Smole prikazati bedno enoličnost človeškega življenja, zagatno mlakužo vsakdanjosti. Namesto obupa ali vsaj gnusa pa je vzbudil pri predstavi med gledalci krohoh in razigrano veselost.

*Potovanje v Koromandijo* je po svojem bistvu novodobna eksistencialistična moraliteta. Čim bolj se razgledujete po delu, tem jasneje se vam odkrivajo

obrisi igre s tezo, opremljene z alegoričnimi postavami in celo neogibnim hudičem. Zato osebe v njej izvečine niso plastične, kaj še da bi bile psihološko izdelane; brezdušni avtomati so, lutke z okamenelimi potezami na obrazih, pokorne pisateljevi roki in misli. Na eni strani Tone, ki se odloči, da se odpravi v Koromandijo, da tako izpriča tehtnost pisateljeve teorije o »osveščenosti« ali, da se izrazim s Sartrom, da s svojim dejanjem dokaže, da v resnici biva, to je eksistira, kajti le takšen, ki si svobodno izbere pot, najsi je tudi nesmiselna, le takšen se uresniči, se prerase in podaljša sebe v prihodnost. Poleg Toneta Luka s svojo »osveščenostjo« in svojo resnico, vendar na periferiji dogajanja, v odporu do vsega, skeptik. Na drugi strani sami »neosveščenci« od Hilde mimo njene matere do ljudi v baru, bitja, ki se ne zavedajo svojega bivanja, brezoblična gmota, odvisna od privzetih mnenj in ustaljenih prepričanj, nesposobna velikih odločitev.

Da, tako so razpostavljene v drami figure, razvrščene so po nuji teze, ne pa po življenjski neposrednosti in zapletenosti. Zato ni med njimi pravih dotikalšč, kaj še spopadov, kvečjemu da drug drugemu izpovedujejo vsak svoje misli in neutrudno filozofirajo. Tega ne počenjata le Luka in Tone, Hilda in njena mati, ne samo »na pol osveščeni«, iz Cankarja pobegli hudič, Tonetov umetno izkonstruirani drugi jaz, marveč tudi natakak v baru, brezimni gost v pogovoru z natakakarico, Suhec in Debeluh, celo Zala, skratka vsi. In tudi v tem tiči mimo drugega zaviralna sila, ki je dramo razkrojila in jo dokončno uničila.

## II

Tako smo prišli do kraja delu, ki bi zaradi svoje nedognanosti komajda zaslužilo, da ga natančneje razčlenimo. Svojo sodbo bi lahko povedali krajše, kar na splošno, in jo podprli z najnujnejšimi, vendar zgovornimi dejstvi in dokazili. S tem bi bržčas prihranili avtorju mučen občutek, kakor da smo se lotili njegove igre, recimo, z nožem v roki in jo razkosavali in razkosali počez in povprek s strastjo anatoma v prosekuri, ko si z nestrpno radovednostjo prizadeva, da bi dognal, kaj neki je položilo bolnika v posteljo in v grob. Morda bi mu celo ne vzbujali malopridnega sumničenja, češ da so nam vodili pero pristranski nagibi, ko so nam pač ideje v *Potovanju v Koromandijo* tuje, zoprne. Vsemu temu in še marsičemu drugemu bi se izognili, če bi rekli, da sicer igra ni kdo ve kaj prida in da nikakor ne spada na spored našega osrednjega gledališča, da pa je avtor mlad in ometajoč. In to je konec koncev tudi res, čemu tedaj toliko besed?

Pisec pričujočega razmišljanja mora priznati, da mu je bilo v zavesti, ko se je odločil, da spregovori o *Potovanju*, še marsikaj drugega kakor samo želja, da oceni Smoletovo delo; hotel je seči nekoliko bolj v širino, preko okvira običajnega kritičnega poročila — tega sploh ni imel v načrtu — in ugotoviti, od kod v drami raztrganost in razdvojenost, gnus in groza, od kod idejne bolečine in stiske, ki tako mučijo njene junake; zlasti še: od kod razblinjenost v dogajanju, pomanjkanje napetosti in zaostrenosti v kompoziciji celote. Ali je morda vse to, kar izpovedujeta Tone in Luka, plod avtorjevega pogleda na svet, njegovega življenjskega nazora, ali odraz vzdušja, iz katerega je delo zrastle? Ali je nedramatičnost posledica oblikovalčeve nemoči ali pa njegove miselnosti?

Bistveno o notranjih sestavinah Smoletove igre smo povedali že spredaj, v prvem delu tega pisanja; tu kaže dosédanjo razlago poglobiti še v zvezi z našim današnjim literarnim ozračjem nasploh, jo s tega vidika dopolniti in izdelati do kraja. Najprej bi bilo vredno pristaviti, da ni *Potovanje* ne po svojih idejnih ne motivnih prvinah izjemen, denimo, osamljen pojav pri nas, nekaj, kar bi se temeljito razlikovalo od našega izpovednega leposlovja, če naj s to oznako krstimo slovstveno prizadevanje nekaterih predstavnikov mlajšega rodu; res pa je, da so v igri mnoge teze izražene določneje kot drugod, a tudi ostreje, kot bi pričakovali. Drama, kakršna je, je predvsem tesno zvezana z miselnimi in estetskimi težnjami naše novodobne novelistike, obenem z njo pa z vplivnimi sunki od zunaj, kakor že nekaj let vdirajo v naše kulturno okolje in se v njem po svoje uveljavljajo. Ti vdori od tu in tam v naš svet niso sami po sebi nič nenavadnega, nenaravnega. Kdo neki bi se slepo upiral modernizaciji naše pripovedne tehnike, zakaj naj bi krčevito vztrajali pri že izrabljenih, malo učinkovitih ali celo neučinkovitih kompozicijskih postopkih, zakaj naj bi se branili novega, če nam omogoči, da izoblikujemo tako v stilu in zgradbi dogajanja kakor v orisu likov in v izvedbi zgodbe bolj dognane, privlačnejše besedne tvorbe. Problem, ki je vreden pozornosti, ne tiči tedaj v vplivnih silah, marveč v aklimatizaciji ali, če hočete, v prilagoditvi tujih literarnih smeri našemu podnebnju. O tem pa lahko rečemo, ne da bi oklevali, da je bil doslej uspeh teh prenosov v marsikaterem pogledu problematičen, umetniško skromen, idejno dvomljiv.

Naša sodba, izražena v tej apodiktični obliki, utegne vzbuditi vtis enostranosti in muhave apriornosti. Kako pa bi tudi ne, ko jo je treba pravzaprav šele podpreti. In vendar nismo v nevarnosti, da bi pri tem zablodili, saj je pred nami jasno kakor na dlani, kako se v našem novejšem modernističnem pripovedništvu v zmedenem neredu med seboj sprepletajo in brez prave zlosti ali estetske ubranosti mešajo odmevi nekdanjega nemškega ekspresionizma s freudističnimi analizami duševnih stanj, tehnične novosti ameriških avtorjev v sestavljanju zgodb z mučnim eksistencialističnim tipanjem v svet človeških zavestnih in nagonških odločitev hkrati z neusmiljenim opazovanjem samega sebe. Tu visiš s Proustovim junakom nekje na meji med budnostjo in spanjem, tam se sprehajaš z Joyceovim Bloomom po ljubljanskem pokopališču v groteskni slovenski osvetljavi; tu srečaš Faulknerja in Hemingwayja, tam Kafka in Camusa.

O vplivu eksistencializma na nekatere naše književne proizvode, zlasti mlajših pisateljev, je menil Boris Zihrel že leta 1955 v razpravi *Eksistencializem in njegove družbene korenine*, objavljeni v »Naši sodobnosti«, »da gre tu« obenem z naslonitvijo na razne starejše šole »bolj za modno posnemanje v pogledu tematike in sloga« kakor pa za filozofsko poglobitev v ideologijo Jeana-Paula Sartra in njegovih privrženecv. To je res in velja še danes; res je, da se je le malokdo — če sploh kdo — med našimi novelisti preril skozi grozotno zapleteno Sartrovo delo *L'être et le néant* ali Merleau-Pontyjevo *Phénoménologie de la perception*, kvečjemu da je preletel prvega avtorja zbirko esejev *Situations*. Res pa je tudi, da se je odtlej, to je od leta 1955 do danes, motivni in snovni krog naših pripovednikov ustalil in v nekem smislu tudi problemsko izkristaliziral. Če so jih privlačevale sprva bolj oblikovne novosti in celo duhovitosti, kakršne so odkrivali dan za dnem pri drugih avtorjih, pa se je v njihovo pisanje polagoma vtihotapilo nekaj osnovnih tonov, ki se v

raznih variantah neprestano spovračajo, in sicer: deziluzija, pesimizem, čustvena mračnost in miselna bolestnost. Tu pač ni več važen Sartre s svojimi nazori — saj je večini jedro njegove filozofije tuje, marveč posnetki ali odcedki tujih umetniških dejanj, primerno predelani in nato priostreni z močno negativnim odnosom do življenja. Kratko bi se dalo navedeno stisniti v tele pojme: absurdnost vidnega, gnus nad življenjem, nerealnost realnosti ali, če naj uporabim izraz, ki ga je zapisal, pravzaprav postavil na čelo drugega poglavja svoje knjige *Le mystère de l'être* predstavnik katoliškega eksistencializma Gabriel Marcel in ki se glasi: »le monde cassé«, razbiti svet.\* Zato se skoraj ne moremo začuditi, ko beremo v Smoletovi noveli *En dan življenja* (»Beseda« 1955, 25), kako razmišlja njen junak, sorodnik Luke v *Potovanju*, ko pravi: »Življenje je pasja figa. Zaradi nekaj ljudi, ki so v sreči, ga moramo živeti še vsi ostali. To je čisto preprost trik, samo ljudje ga ne prepoznajo s temi svojimi možgani. Kako neki bi mogli razumeti s to nagnusno kepo sluzastih, zverženih črev?«

Ne, nikarte, da bi bilo življenje samo svetlo sonce, brez mračnih trenutkov, brez bojev in trpljenja, a prav tako tudi ni mogoče pritegniti, da bi bilo vseskozi bedno in nesmiselno, zgolj motna, smrdljiva mlakuža! In vendar se je v naši novejši beletristiki pri posameznih pisateljih razrasel že kar tesnoben občutek, kot da je resničnost ogabna, prazna, votla. Od tod strah pred dotikom s stvarmi in predmeti, od tod beg vase ali neznanu kam, recimo,

\* Zanimivo, kako se je tudi pri režiji *Potovanja v Koromandijo* pokazal »razbiti svet« v vsej svoji živosti in polnosti, in sicer v tako imenovanih scenskih domislicah. Vzemite že samo spiralno stopnišče, speljano neznanu kam kvišku v podstrešje, kar naj bi bojda pomenilo razvrednotenje odrskega prostora ali razbitje odrske iluzije. Zatem n. pr. še komično razpostavo praznih okvirov sem ter tja po odru, kar naj bi menda opozarjalo na nerealnost realnosti, in naposled za čuda neukrotljivo beganje igralcev — kaj pa naj bi sicer storili! — z ene plastične ploščadi ali plošče na drugo, kar naj bi pomenilo kdo ve kaj. Da, »razbiti svet«; razbiti svet v inscenaciji in v režiji, v stilu igranja in tolmačenju dela! Odrsko dopolnilo miselnosti, ki je ustvarila *Potovanje*, le da je bilo drzneje in še bolj samovoljno, kakor bi bilo potrebno. S tem nočemo reči, da smo proti vsakršnemu modernizmu na odru, le da mora biti vsaj domiselno, če že ni samoniklo, in da ne sme iti meni nič tebi nič preko meja, ki so dane, to se pravi, začrtane v besedilu. V *Potovanju v Koromandijo*, kakršno je bilo objavljeno v »Besedi« (1956, št. 2—5), ni ne spiralnih stopnic ne ploščadi, tudi ne polnočnih plesalcev in ne zaključnega hudičevega monologa — ta je pri avtorju postavljen na čelo igre kot motto ali geslo. Vse, kar smo navedli in še marsikaj drugega je zraslo iz režiserjeve domišljije in pomeni izrazit poseg v besedilo. Ni da bi se v tej opombi spuščali v razpravljanje o tem, do katere mere sme režiser preoblikovati avtorja, poudarimo pa lahko, da se je v mnogih primerih pri nas dogodilo, da so bili takšni posegi samovoljni in v škodo umetnikove ideje, izražene v delu. Naša poklicna gledališka kritika gre rada mižé mimo teh dejstev in kvečjemu ugotovi kaj nebitvenega. Pristaviti bi kazalo, da ne ljubimo gledališča zaradi scenskih domislic in presenečenj, marveč zaradi umetniških doživetij, ki nam jih nudijo odrski umotvori. Ne strinjamo se s Vsevolodom Meyerholdom in njegovo trditvijo, češ da režiser ni sluga pesnika in dramatika, marveč suveren mož, ki da sme storiti z delom po svoji volji in pameti, kar hoče. Morda ni le naključje, da včasih zadišé pri nas razni režijski podvigi po teh idejah, ki so bile izražene pred tridesetimi in več leti, in da so od tam tudi scenske geometrične konstrukcije, ki jih srečujemo na našem odru, uporabljene seveda z drugačnim ciljem in v drugačnem smislu kot pa v dobi kubizma in futurizma.

v Koromandijo, ali kakor beremo v dolgovezni, slabo pisani, omledni noveli *Človek in senca*: »Pobegnil sem iz nekega mesta na severu in sem zdaj edini prebivalec tega samotnega rta. Z menoj je še edino zeleno drevo tod naokoli in jaz imam tukaj navado, da presedim ure in ure pod njim in razmišljam o marsičem.« — In o čem tako vneto razmišlja neznan begunec? O neznatnih kaj malo zanimivih stvareh, ves prevzet od samega sebe, pravzaprav od nečesa, kar naj bi bil on sam kot središče vsega, uboga optična prevara.

In ravno iz te strme zagledanosti v svoj razboleni jaz: občutek osamljenosti, zavest odtrganosti od okolja, to se pravi od tega, kar imenujejo eksistencialisti v svojem jeziku »svet drugih«. Zato zaslonitev obzorja v ozek kolobar okoli osebnosti, preozek, da bi mogel zajeti kaj več kot motne, razblinjene obrise resničnosti. Namesto dejavnosti v svetu, kakršen je v svoji tvorni prisotnosti, pasivnost, namesto trenj mučno otipavanje samega sebe, namesto problemov, krvavih, da je kaj, neugnano meditiranje o pojavih, kakor vdirajo prečustvovani in skrivenčeni v razbičano zavest.

In tako se je porodila v naših dneh pri nas depresivna literatura, pripovedništvo z junaki, ki monologizirajo. Le pogledjte jih, kako se opotekajo po novelah kot mesečni iz ulice v ulico, vstopajo v razne prostore in odhajajo iz njih, da se znova neusmiljeno zapode po mestnem tlaku neznanu kam! In če se že ravno ne premikajo po prostoru sem ter tja ali kakor uročni vrte okoli lastne osi, kako neznatne, nepomembne stvari jih zaposlujejo in v kako majhna čustvena in miselna doživetja se zapletajo! To pa je tudi vse, kar priča o njihovi biološki eksistenci, saj žive v resnici svoje pravo življenje na svojem lastnem dnu, tuji sredi sveta, vse drugo okoli njih je zanje nesmiselno, neresnično, zato tudi kaj malo važno. Od tod razblinjenost v snovi in kompoziciji, od tod pretirana razvlečenost v pripovedovanju, a kar je še huje: pomanjkanje osnovnega smisla v pripovedništvu za podajanje raznovrstnih likov po njihovih individualnih, enkratnih telesnih potezah in duševni urejenosti.

Ne, takšna nista ne Sartre ne Camus, celo Kafka ne, da se drugih sploh ne dotaknemo; in tudi pri Joyceu, romanopiscu, ki si je upal najdlje na poti v skrajni subjektivizem, je vidni svet podan v pisani mnogoličnosti, pa čeprav hudo skrivenčen, kakor prodira skozi prizmo sedaj Bloomove, sedaj Dedalusove zavesti in podzavesti. Osamljenost tem ustvarjalcem še ne pomeni, da mora izginiti iz proze dogajanje ali da naj pisatelj ne slika več človeka v odnosu do okolja in v boju z njim. Pri Camusovem *Tujcu*, delu, ki te po svoji človeški plati zazebe do kosti, tiči učinkovitost pripovedi prav v strnjenem prikazu navzkrižja ali spopada, ki nastane med osrednjim likom Meursaultom in stvarno resničnostjo, med eksistencialističnim subjektivnim pogledom na svet in absurdno realnostjo, kakor jo pojmuje avtor. Še jasneje se to vidi v njegovi *Kugi*, romanu, ki pa se že opira na idejo upora in sodelovanja in je poln kar tesnobne pretresljivosti. Tu je dogajanje že hudo objektivizirano in nič več ni svet doživljajsko središče ene same zavesti.

Povsem drugače v naši prozi, naj je drobna ali razsežnejša. Neredko se ti zazdi, kakor da so vsa ta nemirno blodeča bitja, ki jih srečuješ tu in tam po novelah, brez volje — saj tudi so; in da jih kdó ve zakaj ženó neznane sile skozi enolično vsakdanjost, kakor jo dojemajo, in skozi kaos notranje brezcilnosti v sveto deželo Koromandijo, kjer se vsa nasprotja umirijo v nirvanski ekstazi in kjer človek dokončno okameni.

Anton Ocvirk