

Daj, da moje besede, o bela, se spusté in te prekrijejo  
 kakor listnat dež belo polje,  
 kakor bršljan kip,  
 kakor tinta tole stran.

Roke in pas in vrat in prsi,  
 čelo, čisto kakor morje,  
 tilnik jesenskega gozda,  
 zobje, ki grizejo travno bilko.

Tvoje telo se posuva z zelenimi znamenji  
 kakor telo drevesa s poganjki.  
 Ne maraj za tako majhno svetlo brazgotino:  
 glej nebo in njegovo tetoviranje zvezd.

Prevedel Miroslav Košuta

## Mit, mimeza in manirizem v latinskoameriškem romanu XX. stoletja

Ricardo F.  
 Benavides

Ne zavračam nobene pomoči, nobene svetlobe, s katerima morejo in morajo različna človeška spoznanja osvetliti različne pomene literarnega izražanja; nasprotno, željan sem jih. Toda popolnoma odklanjam kompetenco posamezne znanosti vnovič najti in natančno opredeliti enotnost in celoto pomenov, ki tvorijo smisel kakšnega dela.

Serge Dubrovski, *Porqui la nouvelle critique*, 1966

S fabulami se hrani Velika zgodovina, ne pozabi tega. Fabula se zdi ljudem od tukaj tisto, kar je naše, ker so izgubili občutek za fabulozno. Fabulozno pravijo ti-stemu, kar je oddaljeno, iracionalno, ujeto v včeraj: Ne razumejo, da je fabulozno v bodočnosti.

Alejo Carpentier, *Baročni koncert* 1974

Pomagati pri rojstvu tistega »danes« v novem latinskoameriškem romanu pomeni preseliti se v domišljiji nazaj v desetletje, ki se začenja v letu 1940. Vse do tega trenutka vladajo na naši celini malone brez izjem

...idoli pripovedne literature, ki jo navdihujejo kanoni XIX. stoletja, — francoski, španski in ruski kanoni — in je njih poglobljena skrb predstaviti določena konfliktna obdobja latinskoameriškega življenja v veličastnih opisnih prizorih, ki so bližje nenavadni in dostojanstveni vnanjosti kakor pa bistvu takšnih vprašanj. Ti romanopisci bodo nemalokrat uporabili maniheistični simbolizem in se prilagajali ortoeopski skladnosti romana iz ideološkega razloga, ki so ga želeli predstaviti. Ti romani prevzemajo poročevalski, dokumentarni in kljubovalni značaj okrog dveh poglobljivih tematskih jeder: tistega, ki je razkrilo človekova navzkrižja v strašnem boju z naravo, in tistega, ki je prikazalo človekove konflikte ob krivicah, ki so mu jih prizadejali drugi, v ponavljajoči se formuli izkoriščevalcev in izkoriščancev.

Ta spodbudni odstavek profesorja Juana Lovelucka razvname radovednost, da bi raziskal strukturo te »tradicionalne novelistike«, njene najbolj pri-

Ijubljene teme, njene kronološke ločnice, tehnike, ki jih uporablja, in predvsem izvor korenin, iz katerih raste.

Prav tako spodbujajoča je tudi opredelitev novega, ki se je pojavilo po letu 1940, in tako se vnovič začenja raziskovanje, raziskovanje novega, njegovih struktur, tem, zemljepisne razdeljenosti, stila in seveda osrednje točke, orisa novih osnov, ki bo v zadnji instanci ustvarilo nov odnos do neposredne preteklosti.

Za raziskovanje zgodovinskega tkiva, ki se vpletajo vanj pisatelji pred letom 1940 in po njem, se nam zdi najbolj smotrna generacijska metoda. Ne le kot preprosto kronološko kazalo, marveč kot čolniček, ki resnično prede tkanino, ustvarjajočo literarno zgodovino. Treba je poudariti tudi komparativni značaj tega prizadevanja, kajti pisatelji iz dobe pred 1940 še vedno pišejo retoriko, ki je niso sami ustvarili, ki se razprostira med časovnimi kotomeri, koder se zdi, da se ključni datumi in cone datumov ob pravem času izognejo naključju, in ki jih potemtakem sistematsko tira v brezno nepristnosti. Na isto primerjalno stališče se je treba opreti tudi takrat, kadar govorimo o pisateljih v dobi po 1940, kajti to, kar torej odkrivajo, ne pomeni popolnega zanikanja neposredne preteklosti. Sprememba je v tem, kaj pisatelj čuti kot svoje poslanstvo, in ta sprememba ga vodi v iskanje, najdenje in določevanje novih retoričnih norm, ki pa so še vedno odvisne od pripovedne poetike pred letom 1940, vendar norm, ki se te odvisnosti zavedajo in jim ta zavest nalaga obvezo, da to odvisnost premagajo.

»Novi roman« nudi torej .. resnično možnost — in nemara je sploh prvokrat, da je takšna možnost podana — primerjalno analizirati južnoameriško in evropsko književnost na osnovi formalne analogije, ne da bi pri tem naprtili južnoameriškim delom merila, tuja njihovemu bistvu.

Prepričani smo, da te besede Lea Pollmanna več kot velikodušno opravičujejo metodo, ki jo bomo uporabljali v nadaljevanju.

Treba je upoštevati kronološko strukturo pojma »zdaj«, tistega, kar imenuje Pinder »kubični značaj časovnih razdobj«. V toku zgodovine poznamo subjektivno različne čase: istočasnost in istodobnost implicirata

... veliko mero simultanih možnosti. Za vsakega posameznika je isto obdobje obenem različno obdobje, ki se nanaša na njega samega, ki ga on sam deli s svojimi sodobniki.

V letih pred 1940 imamo nekaj pisateljev, ki bodo zaključili neki način pripovedovanja in tako omogočili pojav novega. Vendar ti pisci preživljajo vsak zase različne istočasnosti v skupni istodobnosti; pripadajo človeškim skupinam z različnimi življenjskimi nalogami; na eksistenco gledajo z različnih zornih kotov; verujejo v zelo različne estetske kanone.

Dodajmo tem mislim še »neizogibni zakon«, ki ga oblikuje Pollmann, ko poudarja, da je v uvodni fazi prodora novega romana v Južni Ameriki

... mogoče zabeležiti nenehno spreminjanje... ki ne dopušča nobenemu izmed pisateljev, da bi hodil v korak z ritmom jezika časa dlje kot približno petnajst let (v večini primerov pa manj kot deset...) ti pisatelji nadaljujejo pisanje romanov, toda ti romani še ne nakazujejo smeri... saj kažejo sledove togosti in dekadence.

Istočasnost, sicer imetje, porojeno okrog sredobežnega datuma, uvaja nekatere stilne poteze v nenehno razgibanem, često polarnem odnosu z

drugimi stilnimi potezami ali sistemom prednosti, pripadajočim drugi istočasnosti, ki so različne prav zaradi tega in po svoje podvržene zakonu, ki ga navaja Pollmann.

Če se prestavimo na idealni datum, to je v leto 1940, in se ozremo proti odkritju našega stoletja, bomo uzrli tri skupine pisateljev, ki usidrani v subjektivno različne čase, živijo skupaj in se ukvarjajo s tako imenovanim »tradicionalnim«<sup>1</sup> pripovedništvom, če citiramo profesorja Lovelucka. V zadnji straži so pisatelji, rojeni okoli 1866, ki so jih že zdesetkala leta in so bolj spomina vredna nenavzočnost kot resnična navzočnost; v sredini so pisci, rojeni okoli 1894, ki so vodilni in aktivni; na robu te elipse pa srečamo tiste, rojene okoli 1924, še zmeraj bolj bodoče kot sedanje. Vse tri skupine sestavljajo teksturo datuma, od koder jih gledamo. In to po seznamu J. J. Arroma ki ga uporabljamo zato, ker se nam zdi najbolj prepričljiv od vseh, kar jih je bilo izoblikovanih doslej. Če se povrnem k registru Henrija Peyrea, vidimo, da je položaj v Evropi popolnoma drugačen: generacija Z, to so pisatelji rojeni v letih 1860—1862 in 1867—1872, koeksistirajo z generacijo AA; to so tisti, ki so rojeni okoli 1885 in so utemeljitelji vsega, »kar se bo imenovalo literatura in umetnost obdobja pred prvo svetovno vojno.«<sup>2</sup> Generacija BB (rojeni okoli 1900) in generacija CC (rojeni okoli 1910) dopolnjujeta podobo, ko projicirata vanjo samosvoje časovne subjektivnosti in obenem navezujeta dinamične medsebojne odnose. Izkazalo se bo, da so bili pisatelji generacij Z in AA tisti, ki so rabili za model našim piscem, aktivnim do okoli 1940.

Naštejmo z Arromom najbolj značilne romanopisce skupine 1894:

Federico Gamboa, Mehika, 1864—1939  
 Carlos Reyles, Urugvaj, 1868—1938  
 Mariano Azuela, Mehika, 1873—1952  
 Enrique Larreta, Argentina, 1873—1961  
 Augusto D'Halmar, Čile, 1880—1963  
 Rómulo Gallegos, Venezuela, 1884—1969  
 Ricardo Güiraldes, Argentina, 1886—1927  
 Mariano Latorre, Čile, 1886—1955  
 Jose E. Rivera, Kolumbija, 1888—1928

Ti pisatelji so v glavnem modernisti. Čeravno se zahteva po osebni bližini, kakršno terja Petersen v svojem eseju o generacijski metodi, pri njih le malokdaj izpolni, odvisnost od zapletenega sistema vplivov, kakršen je vladal proti koncu evropskega stoletja, utrjuje v skupini potrebno sočasnost in ji pomaga obvladovati tematiko in jezik, ki bi ju lahko imenovali modernistična s pogojem, da prisodimo temu terminu večjo pojmovno togost kakor navadno.

Modernizem je ena tistih besed, ki bolj kot označujejo stil, težijo za tem, da bi ga v rabi in zlorabi zvedeneli v kritično nesprejemljivo nejasnost. Da bi jo obvarovali te sovražne usode, bi bilo treba upoštevati, da je modernizem bolj kot literarni slog, bolj kot umetniški prevod izoblikovane ali ovrednotene vizije človeka v njegovem svetu, manirizem, »piu di maniera che di natura«, če porečemo z Vasarijem. V primeru romana je to aplikacija neke retorike, ki ni hkratna z nobeno organsko vizijo, ki ne povezuje tesno resničnosti in poezije, marveč se rada izživlja v posnemovalnem pisanju, oprta

na očitne tuje tehnike, pri tem pa pozablja na bistvo sveta in na projekcijo človeka v tem svetu.

Maniristična narava modernizma pomeni, da simbolika, vključena v vse literarno pričevanje, izgublja sidrno vrvo, ki jo povezuje s pravico do življenja. To, da kodeks izgublja svojo življenjsko silo, pa povzroča, da sporočilo vztraja kot votla struktura, kot besedilo, katerega besednjak se je izsušil v času, kot upanje na smisel, ki bi na novo opravičil njegov obstoj.

Strategije pripovedništva v manirističnih obdobjih niso opredeljene z nezavzetostjo in upornostjo bojnega polja, koder besede manevrirajo kot pravi bojevniki njihovega pomena, marveč so odvisne od odtujenega besednjaka že zaradi avtentičnega poetičnega dejanja.

Ta latinskoameriški položaj se še bolj zapleta, če upoštevamo, da stiliistična pustolovščina evropskega XIX. stoletja ni našla enakovrednega ritma v Španiji. V primerjavi z Evropo so polotoške književnosti nesinhrono. Obdobja, ki sestavljajo XIX. stoletje, se ne zvrstijo lepo drugo za drugim, marveč se nakopičijo na kraju stoletja, in tako nastajajo na posestvih španskega jezika često nasprotujoče si smeri. Literarna snov in način se bosta morala ukloniti tej specifični zmedi.

*Camille* (1848 in v dramski obliki 1852) in *Nana* (1880) tvorita arhetip *Juane Lucero* pisatelja D'Halmerja in *Sante F. Gamboa*, ki sta obe nastali 1902. Toda D'Halmar kmalu začne obračati hrbet vsemu, kar je naturalistično, dokler 1924 ne ustvari eno najbolj popolnih del španske dekadence, *Trpljenje in smrt župnika Deusta*.

Podobno nihanje je mogoče opaziti tudi pri Carlosu Reylessu: *Začaranje v Sevilli* iz 1922 kaže na podoben kompromis s tematiko in stilom dekadence. 1932 pa se zazre v lastno deželo in izkoplje že zdavnaj mrtvega junaka v delu *Gaicho Florido*, ki se je zaradi udarca trde, a kaj malo prepričljive usode, sprevrgel v zahrbtnega prebrisanca.

V *Zurzuliti* (1920) razgrne Mariano Lattore pred nas tipično besedilo, v katerem se kaže dekadencijska estetika z vsem bremenom simboličnosti skupaj s hotenjem obuditi južnoameriško resničnost. Zelo majhen prostor, koder bivajo njegove osebe, je del skrite pokrajine v Čilu; zamudno razvedrilo obličij in pokrajin, zvestoba jezikovnim odtenkom oseb, ki nastopajo v romanu ne zmoreta prikriti francoskih formul, ki iz njih izhajajo Latorre, in ki opredeljujejo značaj njegovih junakov in njihovo končno usodo.

Seveda nihče ne želi reči, da so to slabi romani. Vendar pa dokazujejo, da pisatelji skupine B brez tematskih in strukturalnih plašnic romana francoske dekadence '94 ne morejo videti sveta, da ne morejo hoditi po zemljevidu, ki bi ga radi zgrabili v svoji prozi brez povodcev in v kartografiji prav tega romana. Nesporno je, da so sijajni, vsak zase. Prav tako nesporna pa je tudi njihova nepristnost.

Pomudimo se zdaj pri delu *Don Ramiro in njegova slava* (1908). Amadu Alonsu smo dolžni hvalo za malone neoporečen esej o njegovih bistvenih značilnostih. Na začetku nam njegove besede povedo, da je to zgodovinski roman, napisan v modernistični prozi, to pa sta dejavnika, ki terjata dobršno raziskavo.

Veliki zgodovinski roman, kakršnega utemeljuje Walter Scott in ga razčlenja George Lukács, začne izgubljati veljavo kmalu po smrti svojega ustvarjalca. S temi zavetniki Larretova knjiga nima dosti skupnega. Njegova *Slava* izhajajo iz modifikacij, ki jih je na osnovi Scottove formule izoblikoval

Flaubert v svoji *Salammbó* (1862). Te modifikacije so vzrok, da se pisec oddaljuje od problematike romana in ga spremeni v arheološki skelet, ki siromaši in pohablja v spomin priklicani svet. Politično dejanje in človekova tragedija se razhajata in to razhajanje uničuje bistvene možnosti junakove usode. Razmestitev rahločutnosti se izraža v eksotičnosti in tu, v tem begu v nenavadno, išče pisec oporo, da bi se pognal in na novo gradil.

Tudi jezikovne oblike postajajo eksotične, resničnost se dezintegrira v miriado vtisov, nitem notranje zgradbe pripovedi popušča ob zanesljivosti opisa in tako potone tudi priložnost pokazati v *epu* enoten svet:

Avtor izgublja vizijo celote, vsevednost starega epika... Nepristno prisotnost pripovedovanja spreminja roman v spreminjajoči se kaos.

Larreta, ki piše v 1908, se ne more osvoboditi te trditve. Deloma zato, ker je nagnjen k vsemu, kar je francosko, deloma zato, ker sta mu oba velika južnoameriška zgodovinska romana *Amalia* (1851—55) Joseja Marmola in *V času rekonviste* Guillerma Blesta Gane (prvi kot drugi napisana v prečiščeni miselni tradiciji Walterja Scotta in v primeru Blesta Gane tudi pod Balzacovim vplivom) najbližja v času in tretja v tehniki. In deloma še zato, ker Španija ni uspela utrditi prave scottovske tradicije in je v glavnem izhajala iz prevoda ali posnemanja brez slehernega blišča tako pri oblikovanju zgodovinskega kot njegovega sorodnika — plemiškega romana, dveh nosilnih instrumentov nasprotujočih si političnih ideologij.

Zaradi svoje izumetničenosti torej prvobitna artistska forma zapade v sužnost.

Posledica tega je, da je svet v Don Ramiru in njegovi slavi literariziran in okrnjen zaradi neusmiljene nazornosti.

Ob skoku v eksotično se romanopisčev jezik spreminja v impresivničnega. Tako se kontinuiteta pripovedovanja trga v vrsto togih podob po časovnem zaporedju, narobe razvrščenih v prostoru.

Same funkcije jezika, namembnost, izraznost, slikovitost, omemba prostora, časa in vzročnosti se križajo, in izvirno jezikovno podobo resničnosti prekosi druga, ki ji vlada vsemogočna sinestezija.

Junak romana, bolj žrtev kot demon, prehaja iz etape v etapo, kakor jih G. Ross Bridge opisuje tako v svoji knjigi o francoskem romantičnem junaku kakor tudi v monografiji o junaku francoske dekadence. Je kontradiktorna osebnost, kdaj pa kdaj tudi satanska, zmeraj pa ji primanjkuje volje in ni nikoli sposobna prenesti svojih odločitev z ravnimi domišljije na raven resničnosti. Živi v metafizični stiski, ki jo hromi. Rahločutnost, podobna tisti, ki prepeva osebe D'Halmarja, Reylesa Latorra, se pri njem, kakor naglaša Amado Alonso, sprevača v *naslado* in ne v voljo in ga žene po poti usode, ki mu jo nalagajo stvari, in nad katero se ne more povzpeti, kajti svet njegove notranjosti, kriza in kaos, mu je izsesal moč, s katero bi zmozel to storiti. Konflikti te osebnosti so čisto trpljenje: nosi jih namreč v sebi. Zavest o njihovi prisotnosti v lastni notranjosti ga bo oslepila, da ne bo videl svobodne izbire, ki bi mu jo lahko odkril svet.

Razmerje človek — svet v tem nenavnem romanu ponižujoče zdrsnje v podobo, vonj, zvok, toploto, okus, gib, kretinjo. Vsaka teh senzoričnih nujnosti oblega junaka in prav do zadnje strani knjige se mu ne bo posrečilo, da bi se povzpел nadnje in se tako vključil v svet, iz katerega izhajajo.

K tej generaciji 1894 sodi tudi Venezuelec Rómulo Gallegos. 1922 objavi *Dono Barbaro*, ki bo kaj kmalu postala eden »zgodnih romanov« Južne Amerike in zrcalo avtentičnega raziskovanja in kristalizacija problematike življenja tega dela kontinenta. O njej piše Arturo Torres Rioseco:

Zelo redkokdaj... smo v kakšnem leposlovnem delu tako silno začutili glas naše Amerike, ritem naše zemlje, v umetniški reprodukciji poustvarjene lepote... vrednost tega dela je v naravni naravnosti avtorja, da nam prikaže življenje na planjavi svoje domovine takšno, kakršno je, brez literarnih dodatkov, brez obvezne stilizacije v tej zvrsti literature... v *Dōni Barbari* (literarna moda ne maliči iskrene in resnične vizije) nemara zato, ker se je zagrizeno boril, da bi premagal povsem literarni impulz ali pa zato, ker so mu bili vzorniki španski realisti, je Gallegosov način, kako je delo zasnoval, izrazito španski.

Res je, da se njegovo dozdevno pomanjkanje literarnega lišpa, njegova privrženost domači planjavi, njegovo neliterarno nagnjenje razblinijo, brž ko zagrebemo v lupino dela z namero, da bi ga razumeli.

Leo Ulrich je 1950 potegnil presenetljivo vzporednico med Gallegosovim »romanom o zemlji« in pa delom *Doña Perfecta*\* Benita Péreza Galdosa (1876). V pametnem in razumnem predgovoru je zapisal:

... da se dobro razumemo: ne vemo, če je avtor (R. Gallegos) bral španski roman in to nas v tem hipu niti ne zanima. Tisto, kar nas zanima, je dejstvo, da so si v obeh knjigah določeni motivi podobni, vendar pa se ti motivi razvijajo v nasprotnem smislu, tako da se Gallegosova knjiga izkaže kot palinodija dela Péreza Galdosa.

Res je, da v prvem in drugem primeru naletimo na arhetip ženske, v katerem se prepleta dvoje nazadnjaških miselnosti: verski fanatizem v Galdosovem, nasprotovanje surovosti vsakršnemu prizadevanju civilizacije v Gallegosovem delu. V *Doñi Perfecti* je socialno jedro sošeska, *Dōna Barbara* pa do prosojnosti simbolizira zakon *llana*. Prvi in drugi svet se kažeta kot zaključeni obliki, urejena sta okrog absolutne moči in nedostopna za sleherni prodor od zunaj.

V svojem romanu Galdos rešuje problem, katerega del je kot Španec tudi sam, in ga izpelje v strugo s pomočjo epskih oblik, ki jih obvlada. Najbolj bežne poteze pokrajine, najmanjša vedenjska sprememba mu zadoščajo, da doseže idealno raven pastoralnega pripovedništva, ob kateri se bo znesla njegova karikatura v *Doñi Perfecti*. Subtilno tkivo spodbud zadošča, da mu prilagodi peklenski načrt svojega pripovedovanja. Že na začetku utemeljuje razdor med tem, kar besede pomenijo, in med resničnostjo, ki jo postavljajo na laž, in tako razpreza poučno simboliko romana. Pripovedovalec, obdan z naraščajočim dvomjem, ki ga divje izzove ta začetni semantični defekt, bo ustvaril podobo, ki z neizprosno nujno vključuje vsa tisto, kar bi romanopisec rad pokazal.

V *Doñi Barbari* se Gallegosu ne posreči ločiti radikalne dvomnosti njene osebnosti. Ženska *dōna Barbara*, lepa kot meduza, *belle dame sans merci* ameriške savane, je uničevalka moških v romantično dekadentnem smislu tega utelešenja ženskosti. Prav tako pa je ta ženskost mnogo bolj zaobsežena v neki telurični sili, v naravni razsežnosti, ki preti ontološkim koreninam biti in jo brez obotavljanja uniči, kadar si le-ta prizadeva, da

\* Popolna gospa

bi se osvobodila in zbežala iz njenega cesarstva: doña Barbara se spreminja v alegorijo Velike matere.

Ta dvoumnost se mi zdi bolj napaka kot vrlina, napaka v etimološkem smislu, saj manjka dovolj bogat seznam simbolov, da bi bilo mogoče izraziti lekcijo, ki nam jo romanopisec ponuja.

V obeh romanih in še malone v vseh drugih, ki jih bomo omenili, ženske uničujejo moške. Breme tako številnih neusmiljenih lepotic, ki fatalno zapeljujejo po kamnitih poteh evropske literature od 1850 dalje, je vendarle precej bolj čutiti v Južni Ameriki. Ideološko breme *Doña Perfecte*, skoraj njena teza, terja tragični razplet vse do junakovega propada in smrti. Od romana ostane samo Doña Perfecta, bolj polna in prepričljiva kot ideja, ki jo predstavlja. V *Doñi Barbari* določen pedagoški optimizem izsili srečen konec. Toda tej polni meri preti dvojna grožnja: doña Barbara se je vrnila, da bi vedno znova urno hitela čez reke. Ni bila mrtva. Santos Luzardo, dozdevni maščevalc pa spozna, kako krhek je zakon, s katerim bi rad civiliziral surovost.

*Tisto, kar je pri Galdosu natančno prilagajanje med dograjevano strukturo in zgrajeno strukturo*, je pri Gallegosu ideološki postulat, ki mu preprečuje, da bi našel bit lastnega sveta, in ga sili v rabo tujega rezbarjenja, ki se komaj potuhne pod tistim, kar je domače, dokler končno ne izda razlogov njegove ideologije.

Pisatelji generacije 1894 se z gorečnostjo obračajo v svet, ki jih podpira v iskanju smislov bivanja in v upravičenosti do dejanja. Čutijo obvezo, da se vprašajo o tem, kaj so. A to vprašanje si zastavljajo z besednjakom, ki se jim ga ni povsem posrečilo osvojiti; nanj odgovarjajo s podobami in simboli, ki dajejo slutiti, da so iz nekega drugega, ne iz njihovega sveta; svoje snovanje tako zaključujejo z romani, ki samo dokazujejo njihovo nezmožnost, da bi si prisvojili resničnost, ki so jo komaj s težavo prešli.

S pogledom, uprtim v kronološka obdobja do 1940, ki smo jih preleteli, Carlos Fuentes 1964 zapiše:

»Pogoltnil jih je pragozd!« se glasi zadnji stavek iz dela *Vrtinec* (1924) Joséja Eustasia Rivera. Ta vzklik je več kot samo nagrobnik Artura Cove in njegovih tovarišev: lahko bi bil komentar k dolgemu stoletju latinskoameriških romanov: pogoltnila jih je gora, pogoltnila jih je pampa, pogoltnil jih je rudnik, pogoltnila jih je reka. Zdi se, da so ljudje, ki so pisali in opisali latinskoameriški roman, bližji zemljepisu kot literaturi, prevzeli tradicijo velikih raziskovalcev XVI. stoletja... narava je samo sovražnica, ki golta, uničuje voljo, ponižuje dostojanstvo in vodi k uničenju. Protagonistka je narava, ne ljudje, ki jih nenehno tepta s svojo silo. Človek z imenom Santos Luzardo se upre ženski po imenu Doña Barbara in njun spopad, simboliziran v njenih imenih, je spopad prvih sto let latinskoameriškega romana.

Fuentesova kritika tu ni estetska, marveč v bistvu moralna kritika.

Pisatelji naslednje generacije, generacije 1924, bodo morali poskrbeti za težaven prehod od literarne, še največkrat ustrezljivo kritične dejavnosti v literaturo, ki prevzema in znova verjame, ne le v slikovitost celine, zaostale v četrtem dnevu stvarjenja, marveč da nenehna tesnoba biti štiti dostojanstvo tega življenja v mreži, ki grozi njenim koreninam. Ta zahteva se osupljivo pojavi že pri pisateljih modernizma kakor odvzem slabotne in omahljive zavesti nekega stanja, ki bo pozneje dobilo ime: nerazvitost.

Ne gre le samo za sovražne ostrine obsesivne narave, marveč gre — kot zelo dobro opredeljuje Roberto Fernández Retamar —

... za često zmeden, boleč ali posreden pojav zavesti, ki zadeva stranske, sekundarne dežele, ki jim zdaj pravijo nerazvite.

Gre za to, kot poudarja Octavio Paz, da pri modernistih

... ljubezen do modernega ni modni kult: je hotenje po soudeležbi v zgodovinski polnosti, ki so jo doslej prebivalcem Latinske Amerike odrekli...

Zadnja, predsmrtna stran hromečega literarnega manirizma, ta dvomljiva zavest bo naslednjim pisateljem omogočila prodor v avtentičnost.

Potemtakem je torej generacija '24 dolžna prevzeti to odkritje, utemeljiti resničnost, ki ima v njej svoje mesto, in v tej resničnosti zgraditi svoj kozmični dom. Ta naloga se bo začela izpolnjevati na področju romana takrat, ko bi kakšna nova retorika — vendar ne s posmehovanjem — omogočila specifično latinskoameriški izraz s pogojem, da je ta latinskoameriški izraz latinskoameriška izkušnja človečanskega.

To pomembno generacijo sestavljajo pisatelji, ki v oblikovanju sveta, ki ga imajo za svojega, dopuščajo prvi, zgodnji poseg v »danes«, ki smo ga omenili na začetku. In zdaj z Arromove liste izberimo najbolj primerne:

Manuel Rojas, Čile, 1896—1973

Leopoldo Marechal, Argentina, 1899—1970

M. Angel Asturias, Gvatemala, 1889—1970

Jorge Luis Bórges, Argentina, 1899

Eduardo Mallea, Argentina, 1903

Augustin Yañez, Mehika, 1904

Alejo Carpentier, Kuba, 1904

Juan Carlos Onetti, Uruguay, 1909

J. Lezama Lima, Kuba, 1910

Ernesto Sábato, Argentina, 1911

Jose M. Arguedas, Peru, 1913—1969

Julio Cortázar, Argentina, 1914

Juan Rulfo, Mehika, 1918

Pomembno je spoznati tudi zemljepisne širine in dolžine, od koder prihajajo ti pisatelji, saj so med njimi takšni, ki se jim je prvokrat posrečilo izkristalizirati novelistiko, ki bi ustrezala življenjskim potezam latinskoameriškega načina biti človek.

Asturias, Yañez, Carpentier, Lezama Lima, Arguedas, Rulfo so po rodu iz latinskoameriških pokrajin, koder tvori mit živo podlago zgodovine. Tamkaj ostaja mit-poezija če že ne edini, pa vsaj zgleden način, kako združiti človeka in svet v značilno celoto, ki ji ne ukazuje *logos*. To položaj bo samosvojsko označeval romane, ki so jih napisali.

Drugi, o čemer ni nobenega dvoma, se poglobljajo v razmere, ki jih obdajajo in so že pozabili na telurične titanizme in družbene slikovitosti. Postali so del zgodovine in izhajajoč iz nje iščejo usmerjenost v svet, ki jih je oklenil. Navidezno protislovje barbarstvo — civilizacija, ki se tako izrazito pojavlja v začetkih latinskoameriške kulture, se umika alternativni napredek — odvisnost. Človek postaja človekov svet. Vendar se brez pomoči zasidrajo tudi v mitu, kar bo nenavadno obarvalo njihove romane;

Iz del Mallea, Onettija, Sábata, Cortázarja vznikne človek s težkim bremenom, ki ga je naučila izražati eksistencialistična poveljna miselnost. Ne samo kot teorija, marveč kot praksa, ki ne trpi izjem.

Osamljenost, tesnoba, odtujenost, nenehna izguba vrednot, ki so kot voda in zrak potrebne za življenje, nevzajemnost jezika, ki se upira sporočati, ponižanje so ponavljajoče se teme v tem novem romanu. Sábato je v *Pisatelju in njegovih prividih* ustvaril najbolj dovršeno poetiko tega posla.

Včasih poskuša revolucionarni humanizem, kot na primer pri Manuelu Rojasu, preprečiti brodolom na čereh, ki jih predstavlja človeški značaj, in poskuša odpreti ladijsko lino za upanje. Drugič spet, tako kot pri Cortázarju norost prav tega značaja razdre vse namene, da bi rešil samega sebe. Zmeraj ostane vsaj delček svetlobe, toda tema je pogoltna.

Poskus odrešenja lahko prihaja s tega ali z onega strmega brega ideologij. Marechal snuje, da bi se človek odkupil s pomočjo prepričevalne simbolike srečnega krščanstva. Onetti pa, nasprotno, poniža vse svoje junake, vse dokler jih ne zdrobi v groteskne neznanosti. Sábato, jedek in sijajen, se pogreza v skrajnostne položaje bivanja, spušča se v nove pekle, in išče uporno daljnosežnost, ki jih še razširja.

Vsi ti pisatelji se s priznanjem, z odklonitvijo ali z obema hkrati pridružujejo kanonom eksistencialističnega romana in celo — če prav ne brez spotikljajev — eksperimentirajo z *nouveau romanom*. Lahko bi pristali na obali novega manirizma, toda življenje svetovnih romarjev, ki so si ga malone vsi po vrsti naložili, jih osvobaja te nevarnosti.

Pisatelji, zmožni pripovedovati svoj svet kot mit, so tisti, ki prinašajo novo dimenzijo, ki brani bitja, neobremenjena z odtujenostjo. Živijo z zgodovino, vendar se branijo zapisati vanjo obris svojega življenja.

Alejo Carpentier, ki se z izredno natančnostjo in vztrajnostjo ukvarja z »aktualnim latinskoameriškim romanom«, ugotavlja vrsto kontekstov, ki pojasnjujejo potrebo po mitu-poeziji v današnji, tukajšnji ustvarjalni pustolovščini.

Ti konteksti se vsiljujejo človeku kot imperativen odnos, spravljajo ga v zvezo s tistim, čemur se ni mogoče ogniti. V Latinski Ameriki rasni konteksti zaobsegajo

skupno življenje ljudi iste narodnosti, ki pa pripadajo različnim rasam... često hkrati živijo v različnih obdobjih, pod pogojem, da upoštevamo stopnjo njihovega kulturnega razvoja.

Gospodarski konteksti vsiljujejo gospodarsko negotovost v odvisnosti tujih interesov; »krepilni« konteksti merijo na »preživetje animizmov, verovanj, prastarih navad... ki nas spravljajo v zvezo z brezčasno univerzalnim«. Politično-vojaški konteksti, meščanski konteksti, konteksti razlik in sorazmerij, kulturni konteksti, kulinarčni konteksti, ideološki konteksti, konteksti kronološkega neprilaganja spletajo zanko stikov, ki predstavljajo izkušnjo sveta, ki pogojujejo izkušnje jaza in ki terjajo in dosejajo izrazno izv. rnost, ki jih vodi v urejajočo celostnost.

Ta tkalski osnutek pomeni, da prostor presega svojo geometrično dimenzijo, da čas uhaja čez svoja kronološka merila in da tudi jaz odhaja onkraj svojih meja, da bi določil onkraj osebne odnose, ki si jih latenca kolektivnega razlaga kot značilno enotnost. Čas in prostor (*tempus y templum*) znova zadobita etimološko bratstvo in se drug nad drugim vzpneta

v utripajočo geologijo, po kateri križari človek podolgem in počez na poti vsakdanjega življenja. Ti načini vrivanja v svet, ki jih pogojujejo konteksti, so nezmožni, da bi se izrazili s pomočjo kanona velikega tradicionalnega pripovedništva, ki med pripovedovanjem utrjuje in razvršča s podredji in priredji velike tematske enote. To je *podoba sveta*, katere linija je mirna in stalna, in ki v hierhični sistemizaciji strogo niza precizno zbrane epske elemente.

Konteksti te možnosti ne dopuščajo. Čas se pluralizira, prostor se izlušči v brezmejno kristalografijo, človek sam pa se zlije z bližnjikom v skupnih obrazilih življenja. Z miti pretkana dela, ki so vanje vpete te vsebine, bodo sledila razpoložnju kalejdoskopičnega pogleda, urejevala se bodo po soseščini in ne po hipotaksi.

Logična raba pravilnega slovniškega jezika ne zadošča več. Romanopisec mora prevzeti funkcije, o katerih pravi:

mi, latinskoameriški pisatelji, moramo zdaj poimenovati vse — vse, kar nas opredeljuje, obdaja in obkorža: vse, kar deluje z močjo *konteksta* — da bi to lahko namestili v vseobsežnosti.

V tej dimenziji sveto podpira obstoječe; tu je mogoče obstajati samo pod pogojem, da se prevzame del te sakralnosti.

Ne gre za vrnitev k prvobitni hipotetični miselnosti. Gre za priznanje mita kot središča in tistega, kar obdaja bit, za prenikovanje v mitično kot edino pot v celovitost. To pomeni, da omejitev na poglavitno vodi k mitološkemu, v eksplikativno in zgledno konstelacijo mitov, na urejajoče ravni, ki se ne ujemajo kronološko, marveč se plastijo, lomeč svoje meje in ustvarjajoč obšiv, ki bo postal raskava konopljevina, v katero se tke življenje in snov, iz katere se to življenje tke.

Od strmih pobočij jezika je mit pripoved, ki se prenaša ustno. Novelistika, ki se napaja s to mogočno žilo, bo morala tako za svoje pisanje kot tudi za vrednotenje upoštevati poetiko mitičnega pripovedovanja in poleg nje še poetiko za spreminjanje prve v roman. Ta prihodnja naloga bo morala med mitom-pripovedjo in mitičnim romanom upoštevati uporabo *analogona* kot nepogrešljivo obliko med ustnim in napisanim.

Pod *analogonom* A. Jolles razume nekaj, kar ne sodi v neposredno duhovno dejavnost, ne glede na to pa prevzema njeno strukturo.

To namreč pomeni, da se *enostavni obliki* ali čisto duhovnemu vedenju in besedni aktualizaciji imenovane preproste oblike pridruži še *pripovedna oblika*. V mitu, dodaja Jolles

se s pomočjo igre vprašanja in odgovora ustvarja sam objekt, ki se naznanja in prevlada z besedo, ki prerokuje ali govori resnico.

Novelizacija mitičnega terja *analogon* ne kot vajo literarne sleparije temveč kot izhod za določevanje vseh *tukaj* in *zdaj*, brez katerih ni kontinuitete pripovedovanja. Lahko bi trdili, da bi bil *analogon* mitu toliko, kot je »maniera« stilu, in takšna trditev ne bi bila brezpogojno nesprejemljiva. Dejansko bi zadoščalo, da bi pripovedovalec ponaredil sakralne poteze mita po svoji volji, pa bi se ta oblika resničnosti zares spremenila v manirizem. Prepričani smo, da je mogoče Bórgesovo delo razlagati iz te perspektive.

V članku, ki je nedavno izšel, smo z naše strani predlagali branje *Gospoda predsednika* Miguela Angela Asturiasa. Sklenili smo z besedami:

Roman lahko izhaja iz zgodovinske okoliščine, toda ta zgodovinska okoliščina se spremeni v mit in kot mit razodeva intrahistorične strukture, ki so svete, so strukture nekega občestva. Etične vrednote historičnega izgubijo svojo osnovo, kadar razumemo utrip življenja kot menjavo polnosti in usihanja. Anekdota, ki je lahko opisno zelo bogata, celo koristna kot posamezen primer neke zlonosne družbene prakse, je drugotnega pomena. Bistvo je v pripovedovanju mita, v mistifikaciji pripovedi, v jeziku, ki se napaja iz svojega izvornega slapu, iz retorike, ki jo vključuje mit, da bi se lahko predstavil z besedami.

Dodajmo k temu še Pollmannovo trditev:

*Gospod predsednik* kot roman torej ni zgradba vertikalne totalitete, ampak prav nasprotno, podiranje vsega, kar ovira a priori priznano totaliteto vnaprej določene disharmonije in cesarstvo zla ... pomeni ... raziskovanje form, ki končno tudi formalno ustrezajo njegovemu (Asturiasovemu) svetovnemu nazoru in ki mu bodo omogočile pisati romane, v katerih ne bo samo prelomil s konstruktivnostjo neke poti, marveč jo bo nadomestil s pluralistično strukturo, ki bo omogočila postavitev drugo ob drugem.

Mit kot retorika je nalagal privilegirano obliko iz kolektivne izkušnje. Tako se je vrinila ločitev med kontekstualno plastenje našega sveta in linearnostjo v Evropi ustaljene oblike romana. Jezik si je znova pridobil pristne izkušnje, ne le v službi vsebine, marveč kot sama vsebina, sporočilo, čisto izražanje.

Pravijo, da je surrealističen, prav tak je Asturias še prav posebno v *Gospodu predsedniku*, ali pa se najavi v obliki prirojenega baroka, ki si ga Carpentier želi ne le samo kot »zakoniti stil«, ampak kot stil vsega latinskoameriškega: nadvse pomembno je to, da jezik ni simptom literarne šole, temveč je edinstven način za ponovno pridobitev moči in pravice prekrstiti svet.

Navadno ti romani razkrijejo dvojnost oblikovanja, porojeno iz stika mitične z nemitično snovjo. Ta dvojnost pa vodi v polarnost, ki se često spreminja v *epos* ob koncu potovanja.

*Izgubljeni koraki* (1953) Aleja Carpentiera so zgrajeni po tem vzorcu. Roman v konsekvenci opisuje dva nasprotna si načina bivanja, njuno nasprotje pa prihaja do veljave v pripovedovanju v prvi osebi o potovanju iz časa v večnost in nazaj v čas, na katero popotnik skoraj ni odšel prostovoljno. Navidezno protislovje čas-večnost, zgodovinski svet — mitični svet se oblikuje v dveh kontrapunktnih melodijah: prostor se razteza od *tu* do *tam*, čas pa se giblje od *zdaj* do *potem*, vedenje oseb pa niha med *biti* in *želeti biti*. Tema popotovanja ima dinamiko kontrapunkta.

Pripovedovalec-protagonist, lik diskretnega junaškega videza, nam bo pripovedoval svoje življenje v treh obsežnih delih, življenje ki se nam ne kaže samo kot zaupna in zasebna nuja, temveč kot smernica in primer življenja sodobnega človeka.

Prvi del predstavlja protagonista v politično-socialnem sistemu, ki ga uvršča vase kot število odtujujočih se odvisnosti. Zdrnil je v lepko tkivo nezvestobe. Vrednote njegovega sveta in njegove lastne vrednote so se zmaličile. Ljubezen do soproge se spreminja v navado in v malone sramežljivi erotizem z ljubico Mouche. Gospodarska negotovost je skomercializirala njegove umetniške darove in tako zasekala prepad med poklicem in nagnjenjem. Priganjači galjotov in računovodje vodijo njegovo življenje v tropu, ki ga živi s sebi enakimi. To ponižanje načinja jezik in protagonist, še

zmeraj zmožen zavedati se in verbalizirati ta proces, kljub temu ne uspe pretrgati z obliko življenja, ki ga uničuje.

Nepričakovan dogodek, naloga poiskati v južnoameriškem pragozdu prvinska glasbila, ga vodi v drugi del biografije, ki nam jo pripoveduje: do osvobojenja. In osvobojenje doseže s srečanjem in poznejšim spuščanjem v prostor, z dimenzijo, ki ga bo osvobodila tiranije časa, lastne odtujenemu življenju. Na prvi pogled se zdi, da te besede oporekajo Lukáscevim besedam o učinkih, ki jih ima na človeka odtujenost.

Kontenplativen položaj, privzet v proces, ki se mehanično podvrže fiksnim zakonom in odrejen neodvisno od človekove zavesti in nedostopen človeškemu posegu, to je perfektno zaprt sistem transformiranega bazičnega neposrednega človekovega odnosa do sveta: prostor in čas skrči na skupen imenovalec in degradira čas na dimenzijo prostora... čas širi svojo kvalitativno, spremenljivo, minevajočo naravo, skrepeni v tržno omejen, izmerljiv *continuum*, napolnjen z izmerljivimi stvarmi... skratka, postane prostor.

Vendar tu ni protislovja. Prostor v romanu ne drobi in ne ponižuje časa. To je, da je zgodovinski čas, v katerem je bil človek vpisan v začetku, že utrpel preobrazbo, ki jo navaja Lukás. Prostor, ki ga bo nadomestil v obdobju osvobajanja, je svet prostor, poln smisla. Mitični navdih prostora, nasprotujoč homogenosti, ki označuje konceptualizacijo geometrije, raste iz neposrednega odnosa z resničnostjo, iz celostne izkušnje, ki se upira drobiti prostor na vse mogoče stopnje različnih velikosti, ki ni izguba identičnosti s strukturo. To je prava *participacion mystique*.

V prostoru, kakršen je ta, se bo izoblikoval arhetip mitičnega sveta, ki bo v njegovo središče prišel protagonist, prostor, v katerem bo našel erotično strditev v Rosarii, izkristaliziranem simbolu Velike Matere.

Tretje jedro njegovega življenja je obdobje ponovno pridobljenega časa. Vendar ne gre za proustovski čas, temveč za vrnitev k strahotni odtujenosti, ki se je bil ob preniknjenju v prostor osvobodil. Groza povratnega popotovanja se podvoji, saj ima v spominu dvakrat izgubljeni raj. Za človeka »se danes končajo Sizifove počitnice«.

Za pripovedovanje teh etap sega protagonist po treh mitoloških snoveh: po zgodbi o Sizifu, s katero namiguje na življenje v mestu, o Jazonu za pripoved o peripetijah do konca poti, in Odiseja, ki označuje hrepenenje, da bi še enkrat stopil v paradiž, za katerega ve, da je izgubljen.

Zadnji dve omenjeni mitološki snovi se med seboj prepletata v pripoved o popotovanju okoli sveta in odrešujočem najdenju. Junakovo vrnitev implicirata z objektom, sporočilom, — in primer o lastnem vedenju — ki bo oblikovala nadaljnji razvoj skupnosti, ki ji pripada. O tem piše Neumann:

... junak je arhetipski predhodnik človeštva na splošno. Njegova usoda je model, s katerimi morajo živeti človeške množice in so vedno živele, vendar obotavljaje se in od daleč, in najsi so zdrsnile še tako globoko pod ideal moža, so stopnje heroja mita postale sestavni elementi osebnega razvoja slehernega posameznika.

Mit o junaku se potemtakem ne bo ukvarjal z osebno zgodovino posameznika, marveč bo imel za objekt prototipen dogodek s skupno značilnostjo.

Skrbno smo se torej izogibali, da bi imenovali junaka »jaz«, ki pripoveduje *Izgubljene korake*. Toapa To pa zato, ker v njem ni ničesar, kar bi opravičevalo tak naziv. Enaka previdnost, kakor bomo videli v nadalje-

vanju, nas bo vodila, da bomo njegovo življenje upoštevali z dvojnega vidika: po fabuli je to mitična snov: po snovi pustolovska pripoved. Popotuje bolj zaradi brezdelja kakor pa iz resnične volje, ne spodbujajo ga ostroge iskanja. Glasbila niso ničesar drugega kot le glasbila, ki jih avtor sistematično desimbolizira. Popotovanju manjka smoter. Vizija popka sveta se popotniku ne spreminja, ne vrne se s kakršnim koli sporočilom ne svetim predmetom ne zgledom vedenjskim za tiste, ki so mu enaki. Resnično ni apoteoze, ki bi ga ločevala od njih, ga odlikovala in ga dvigala na raven polbogov. Njegovo obnašanje ne seže dlje od osebnih sfer. Bolj hrepenenje, nujna preseči mejo, kar se ukvarja sam s seboj, ga občasno osvobajajo bremena, ki ga nosi, in mu prej omenjene »počitnice«, ki smo jih prej.

Nasproti tej želji po preskoku, ki je bolj prizadevanje kot izpolnitev, preostale osebe v romanu vztrajajo pri tem, kar so, se oklepajo svoje identitete, naj je že profana ali sveta, ogledujejo se v tistem, kar imajo za svojo lastno usodo. Protagonistov duh jih ne vznemirja. Njegovo obnašanje zdrzne ob njih, ne da bi jih spremenilo.

Izmed treh naštetih opisanih etap nas zanima predvsem druga. Itinerarij se zdi Ernestu Voofkeningu

... prekarakterističen za fizično in psihično razpoloženje v tem, da daje v nasprotju z evropsko prednost prostora nad historiografsko strastjo. Namesto kronološko regresivnega gibanja proti vsak hip bolj oddaljenim časom, vse do tiste obmejne cone, v kateri se Zgodovina... izgublja v meglah mita in se opoteka noga, preden se v saltu morale požene v negotovost, opazujemo... projekcijo te arhetipične izkušnje o prostoru... vidimo popotnika, kako tava v transu in kloni pred neskončno razsežnostjo zemljepisnih širin, ki jih je prehodil... tako postanemo priče revalorizacije kategorije prostora na račun kategorije časa.

Ta ekspedicija, koder *continuum* oblikuje neko evolucijo brez časa postaja pripoved narobe kozmogonije. Ko je prekoračil prag, ki ločuje zgodovino od mita, bo protagonist hodil nazaj, vse dokler ne bo prišel do začetkov, do začetka začetkov, do prvega prvikrat.

Prvi del poti žene protagonista iz odtujajočega pritiska stehnezirane prestolnice do prve izkušnje latinskoameriškega. Pride v hotel, mikrokozmos velemesta, ki ga je zapustil. V oboroženem uporuh zastane življenje hotela in zemlje in preobleka hoče svojo pravico, ko se pojavi, čeprav nevidna, kot črv. Kot koordinata v življenju človeka, kot odmev njegovega pozabljenega jezika, ki se ga je naučil pri materi, značilno odmeva v njem: je začetek zavesti, da nekomu pripadaš, premagani sta gluhost in nemost, pomembnega, ki ju je vrinila odtujenost.

Črvu, pravzaprav njegovemu odkritju, je protagonist dolžan razodetje problematike, dvoma in krhkosti neke življenske oblike, ki ji je bil zavezan s silo navade in po tem razodetju je bila nenadoma prosta pot v dvakrat neznano deželo starodavnega juga in lastne biti. Osvetljena pot, opogumljeni popotnik pred preizkušnjo moči zemlje nad tehniko, naslednji dnevi popotovanja pa mu bodo končno omogočili ozreti se v popek sveta:

...brat Pedro... mi kaže... vrsto z vseh strani zaprtega kraterja, kjer na dnu rastejo močne trave. So kot mrenaste zeli, ki imajo njih veje morbidno okrogolino roke in trepalnic. Velikanski listi, razprti kakor dlani, se zde kot podmorski cvetovi, saj njihove teksture spominjajo na zvezdne korale in alge. Gomoljasti cvetovi kot pernati lampijoni, ptice, viseče z vene, koruzni storži ličink, sokrivičasti pestiči, ki jim silijo izza poganjkov v procesu erupcije in razloma, ne da bi poznali usmiljenost mladike.

In vse to se tam spodaj meša, prepleta, strašno in orgiastično obenem, vozla v razsežnem gibanju obsedenosti, stikov, incestov, ki je največja zmeda oblik.

... Z nemim začudenjem sem se zatopil v opazovanje tistega, kar je drugod fosil, kar se riše v jamah ali pa spi, skrepenelo v žilah premoga, tu pa živi naprej, v brezčasni pomladi, ki je bila pred človeškimi časi, katerih ritmi še malo niso ritmi sončnega leta, troseč semena, ki nabreknejo v nekaj urah ali pa, nasprotno, odlašajo pol stoletja, da bi zrasla v drevo... Sklonjen nad demonični kotel, čutim, kako se me loteva prepadna omotica; vem, če me bo očaralo to, kar vidim tu, svet vsega, kar je pred rojstvom, tistega, kar je bilo, ko še nisem imel oči, me bo zvalo in potegnilo v globino v to strašno gostoto listja, ki bo nekega dne izginilo s planeta, ne da bi dobilo ime, ne da bi ga razveselila Beseda... bogov, ki so bili pred našimi bogovi... ker ne bo zadobilo obrisa v človeških ustih...

Prostor, udobno spravljen v kočah v prid popotujočega, trdo oklepa svojo enotnost, svoj trdni skelet, kakor ga imenuje Volkening in se bo razpiral na ozemljih, izoblikovanih v geoloških plasteh, v plasteh, za katere se zdi, da se je v njih ohranila stopinja duhovnega stanja generacij, ki so živele v njih.

Prva stopnica, ki ga bo vodila k opazovanju vsega prvinskega, indiskriminiranega, je dežela, ki ji vlada konj; je planjava, neskončna ravnina, pozelenela od trave, na kateri vlada zakon lahkih konj, ki dirjajo čeznjo.

Kraljestvo psa je ozemlje, kamor ga prinese tok z zemljepisnih širin planjave. Tamkaj je obzorje omejeno z goščavo. Vzvišenosti konja odgovarja vohljanje psa, skrivnostnega, pretkanega in privrženega zemlji. Pes, pripominja Volkening, je sorodnik Cerbera, varuha podzemlja... izbran je bil pes, najljubša Hekatina žival, ki se v nočeh, ko je polna luna, družiti z drugimi iz svojega plemena in z divjimi tožbami praznuje in opravlja nenavadne obrede.

Pes in konj nas povezujeta s sorodnim.

Na tretji stopnici zapuščamo ta mirni prostor in se spuščamo v kraljestvo plazilcev. To so priče nekega minulega življenja na minulem planetu. Prebivajo v mraku, v vlagi, na dnu kraljestva, kamor smo spremljali protagonista. Dostop je težaven, poln prepletajočih se tunelov in labirintov, prostor je težak in sovražen.

Svet plazilcev označuje konec sestopa v vboklino Velike Matere. Dlje od teh temeljev bo samo še eno kraljestvo, popolnoma vizualno, ki vanj ne sodimo: kraljestvo ptičev, slov nenavadnih sil, ki se spreletavajo v etru in iščejo svoje bodoče domovanje, od koder bi peli svoja sporočila.

Protagonist je končal svoje potovanje. Našel je glasbila, ki jih je iskal, vrnil se je v Rosariino naročje ženskosti, znova je zadobil sposobnost ustvarjati umetniška dela. Odloči se, da bo pognal korenine v tem Paradižu. Samemu sebi bo prepovedal vrnitev. V tem tu, resnična realnost uniči sile odtujenosti, človek končno lahko razširi meje svoje numerične osebnosti, da bi bil deležen resničnega dialoškega odnosa, kjer se jaz in ti zlijeva v eksistenčno in slovnično osebnost sožitja.

Toda izkušnja Paradiža je močnejša od protagonistove zmožnosti, da bi jo prenašal. Njegova vnema, da bi se razširil, ni zmogla uničiti meja jaza, ki ni znamenje zrelosti in svobode, temveč odtujenosti in omejenosti. Spomni se, da se potovanje križa s potjo in da je zanj, bolj kot romanje k izvorom, ključ ali pot, ki vodi v beg in ne v odrešenje. Ni stopil v mogoče prostore mita gnan z željo, da bi znova odšel: mit je bil vse bolj gonilna sila, tisto, kar ga je obsedlo in ga gnalo v ta pogled bistvenega, ki mu poraja, kakor Otto

definira sveto, zamaknjenost in grozo, vendar samo trenutni, minljivi, popotujoči.

Protagonist očitno dobro pozna iskani besednjak za izražanje mitičnega. Njegov prehod zaznamujejo preizkušnje, tu pa so še objektivni soodvisniki z drugih junaških poti, ki jih ta popotnik ne spravi iz svojih ust. V vsakem pogledu postaja mikavno aplicirati na njegovo popotovanje zaščitnike junaške pustolovščine, kakršne opredeljujeta v svojih knjigah Joseph Campbell in Eric Neumann.

Carlos Santander v svojem pomembnem članku, Luis. B. Eyzaguirre pa v solidni in bitni knjigi sta se dala zapeljati in dognala, da je bolj Campbellov kakor Neumannov model rabil za opisovanje mejnih kamnov protagonistovega popotovanja.

Toda Campbell si zamišlja koncept junaka, čeprav ga ne opisuje podrobno, Neumann pa preučuje pol ducata potez, brez katerih junak ne more biti junak. Pripovedovalec *Izgubljenih korakov*, kakor smo že zabeležili, se ne enači s to vzorčno tipologijo in nam v konsekvenci ne toliko na novo pojasnjuje čare potovanja, marveč nam kaže prav do meja tragičnega, da je njegovo ozemlje ozemlje absurda in ne smotra, da ga je absurd tolikanj spremenil, da se mora počutiti kot tujec v lastni deželi in da tako kot Camusov Sizif najde smisel svojega življenja samo v praksi tega absurda. Konec njegovih popotovanj paradoksalno označuje ponovno možnost postati avtentičen.

Ta Carpentierov roman predstavlja mitično kot neko možno svobodno izbiro samo za tiste, ki niso naleteli na jaz znotraj nepristnosti. Polom potovanja je določen že vnaprej s pomanjkanjem ciljev, ki jih načrtuje. Simbol človekove smrti je v glavnem že star, toda še vedno nov zaradi sužnosti, v kateri se nam kaže njegova usoda.

Rad bi končal ta pregled s pisatelji generacije 1934 in z analizo *Pedra Parama* (1955) Juana Rulfa. Žal mi prostorska omejenost to preprečuje. Želel pa bi naglasiti, da v tem romanu mit presega meje med ustnim in napisanim in doseže popolno enotnost med fabulo in sižejem. Rulfov roman soglaša s poetikami »nouveau romana«, ki jih razlagajo Bloch-Michel, N. Sarraute in Robbe-Grillet, vendar ta zveza ni mimetična: Rulfo ne odkriva načina svojega pripovedovanja z branjem drugih pripovednikov, prav nasprotno, ko se je dokopal do rojstva avtentičnega, je odkril matematično formulo, ki združuje svet in življenje, prostor in vedenje, človeka in stvari v pripovedno celoto, ki je za zdaj paradigmatična med vsemi tistimi, ki bi radi iz Latinske Amerike ustvarili voljno, bogato in značilno snov za zapleteno umetnost pisanja romanov.

Pisatelji generacije 1954, vredni dediči te paradigme, zaključujejo s temi, ki smo jih preučevali, obličje »danes«, kakor smo ga omenili že na začetku. V glavnem so to poklicni pisatelji, ki so v pisanju romanov dosegli tako sijajno raven, kakršne na našem kontinentu doslej nismo bili vajeni. Res je, da so umetnost romana monopolizirali do tolikšne skrajnosti, da danes s svojimi oblikami predstavljajo vrh v španskem jeziku in se dvigujejo daleč nad svoje polotoške vrstnike.

Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso so imena, ki zadoščajo, da z njimi označimo sijajnost, o kateri sem govoril.

Njihove pripovedi se dotikajo človeka in sveta v mestih bolj kakor na vasi, včasih zapletajo jezik, ko iščejo največjo možno izrazno natančnost, ki je je zmožen španski jezik, opredeljujejo in raziskujejo degradacijo in jo uvrščujejo z vso literarno ostrino, ter nizajo obzorja tako za upanje kot za dokončni brezup.

Nenehno pa jih obkroža mit kot obljuba pristnosti: prenekateri ga prevzame kot solucijo svoje naloge.

Ti pisatelji v najbližjem, napetem in dinamičnem dvogovoru živijo skupaj z vrstniki prejšnjih generacij. Mnogi med njimi so profesorji in povezujejo ustvarjalnost z učiteljsko službo v dragoceno celoto. Veliki potniki so enkrat za vselej izbrali planet za svoje domovanje. Črpajoč iz izvirov, koder so se napajali že njihovi predhodniki, in spremenjenih v tehnike, zmeraj zveste tistemu, kar bi želeli povedati, ustvarjajo iz tega »danes«, ki se vanj vključujejo, najlepše, najvišje, zgovorne in jedrnate trenutke zgodovine naših književnosti.

Prev. Alenka Bole

(Iz revije Neohelicon, št 1—2, 1976, Budimpešta)

### Kotiček za slovenske bohemiste

(Uslužbenska)

Mesečne plače

*Měsíčně pláče*

Vsak mesec joče

(Kje v češki Vrhniki)

Uvoz blaga

*Úvoz blaha*

Klanec blaženosti

(Funkcionarska)

Volovino je treba přecej pospraviti

*Volovinu je přece třeba napravit*

Neumnost je vendar treba popraviti

(Značajska drama)

V svoji hudobi se ni zmenil za nikogar

*Ve své chudobě se pro nikoho nezměnil*

V svoji revščini se ni za nikogar spremenil

(Nonkonformna)

Reč je povedna

*To je povedená řeč*

To pa je govor!