

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Tomo Virk

Temni angel usode
(prozni opus Draga Jančarja)

I. Kronologija

Literarni opus Draga Jančarja, v svetu najbolj uveljavljenega in prevajanega sodobnega slovenskega pisatelja, je ne le obsežen, ampak tudi po kakovosti presenetljivo uravnotežen. Če je Jančar z dramskimi besedili v osemdesetih letih neizbežno zaznamoval slovensko dramatiko, je z mednarodno odmevno esejistiko v devetdesetih postavil normo, ki jo bo na domačem literarnem prizorišču pravzaprav težko preseči. Še močneje se je vpisal v slovensko – in danes že lahko rečemo, da tudi evropsko – literaturo s prozo, ki sega od prvih knjižnih objav v začetku sedemdesetih let do najnovejših del, in za katero ni prejel le najvišjih slovenskih literarnih priznanj, ampak nedavno tudi evropsko nagrado mesta Arnsberg za kratko prozo.

Že bežni pogled na kronologijo Jančarjevih proznih objav (ki je skoraj matematično simetrična; iz nje lahko odčitamo štiri "ustvarjalne zamahe", ki so se vsakič, kot po nekem pravilu, izrazili s po enim romanom in eno novelistično zbirko) nam daje slutiti, da se je njegovo pisanje stopenjsko pomikalo od enega tematskega ali poetološkega poudarka k drugemu. Zbirka zgodb in novel *Romanje gospoda Houžvičke* (1971) ter roman *Petintrideset stopinj* (1974) sta zagotovo pisana še v območju modernistične poetike, namreč francoskega novega romana oziroma njegovih slovenskih ustreznic, z velikim poudarkom na jezikovnih poigravanjih (lingvizem) ter ponekod celo spogledujoč se z reizmom. V obeh delih je v ospredju feno-

* Esej je nastal kot spremno besedilo k izboru Jančarjevih zgodb in novel, ki bo izšel jeseni 1995 pri Mladinski knjigi v zbirki Kondor.

menološka deskripcija *pregleda* – včasih celo prvoosebnega, kar je pri Jančarju redkost, saj je za njegov opus značilen tretjeosebni pripovedovalec –, ki nekako zasenči samo naracijo, fabulo. Ta fenomenološka deskripcija in vivisekcija (z izjemo nemara zgodbe *Do bajte ob reki*, ki že najavlja prvi razvojni premik) se zaradi svoje indiferentnosti še ne posveča toliko posamezniku, "človeku iz krvi in mesa", kot poznejša Jančarjeva dela, ampak nas sooča z monološko realnostjo. Prevladuje sanjska atmosfera, ki morda pred bralca delno že postavlja vprašanja o ontološkem statusu realnosti, razmerju med realnostjo in sanjami, statusu fikcije itd., čeprav se obenem zdi, da je ta sanjska realnost tu pravzaprav še precej monolitna in nevprašljiva. Takšna poetika, ki razvidno korenini v modernistični *fenomenologiji zavesti* kot edine, čeprav negotove in fluidne realnosti, se nato v marsičem ohranja tudi v poznejših Jančarjevih besedilih. Tako na primer v naslednjem "ustvarjalnem zamahu" (roman *Galjot* in novelistična zbirka *O bledem hudodelcu*, oboje 1978), v katerem razmerje med sanjami in budnostjo (zlasti v novelah) še vedno predstavlja pomemben moment Jančarjevega pisateljskega duktusa. Seveda pa so opazni tudi že večji poetološki in tematski premiki. Vedno bolj se pričinja uveljavljati razvidna fabula, pomensko pa pripade najvidnejše mesto problematiki disidentstva in izobčenstva. Ne le v novelah, tudi v romanu se prvič pojavijo jasni obrisi tistega tematskega sklopa, ki najbolj odločilno zaznamuje Jančarjev opus v celoti: izobčenstvo junakov determinira usoda, ob njej pa prične stopati v ospredje problematika zgodovine. Roman *Severni sij* (1984) ter zbirka novel *Smrt pri Mariji Snežni* (1985) se nato prvenstveno posvečata prav tema dvema temama, večkrat povezanima v enoten sklop: *Zgodovini*, ki pogosto v obliki muhave *Usode* (in – ob primeru *ponavljanja* – njene ironije) neubranljivo kroji življenje in delovanje posameznika. Prav zanj se zdi, da na prizorišču zgodovine ne nastopa kot udeleženec v *gigantomahiji* (čemu je bil v svoji nedostopnosti in nekakšni "svetopisemski" monumentalnosti nemara še blizu junak *Galjota*), ampak kot vedno bolj ranljivi posameznik. Kljub kontinuiteti, ki se kaže na primer v dosledni tretjeosebni pripovedovalski optiki in iz nje izhajajočem, nekoliko distanciranem, rahlo hermetičnem slogu, je opazen tudi jasen poetološki premik v smeri nekaterih postmodernističnih postopkov. Še določnejša je njihova raba v "četrti fazi", zbirki zgodb *Pogled angela* (1992) in romanu *Posmehljivo poželenje* (1993), delih, ki se ne približata postmodernizmu le oblikovno, ampak je v njiju viden tudi vsebinsko-tematski premik: od velikih tem, kot sta *Zgodovina* in *Usoda*, k vprašanju melanholije in drobnim, intimnim, toda za posameznikovo eksistenco nič manj pomembnim in odločilnim

problemom.

Nakazani premiki so dovolj očitni, da omogočajo takšno sistematizacijo in periodizacijo Jančarjevega proznega pisanja. Pa vendar se zdi, da bi bilo nasilno, če bi skušali raziskovati njegov opus z nekakšnimi nepremakljivimi sistemi in kalupi, saj bi vse prelahko zapadli v nevarnost in bi pod poetiko nekega "ustvarjalnega zamaha" neupravičeno uvrstili tudi tista besedila, ki sodijo v njegovo območje zgolj kronološko. Ker najdemo tudi v najnovejših Jančarjevih knjigah zgodbe in novele, ki so tematsko in včasih celo poetološko močnejše vezane na prejšnje "faze", se takšen sinhronično-diahronični prikaz ne zdi v celoti ustrezen; vsekakor ga je nujno – če že ne nadomestiti, pa vsaj – dopolniti s pristopom, ki ne glede na kronologijo – vendar tudi ne povsem mimo nje – obravnava osnovne tematske in poetološke paradigme Jančarjeve proze.

II. Svoboda in usoda

Preden pa se posvetimo izključno Jančarjevi prozi, moramo najprej spregovoriti nekaj besed o njegovi dramatiki. Nekatere temeljne tematske in pomenske koordinate, ki zaznamujejo Jančarjevo prozo, so se namreč zgoščeno in nemara na najbolj nazoren način udejanile prav tu, v dramskem opusu, knjižno objavljenem med letoma 1982 in 1988. Tako za *Blodnike* (1982; drame *Disident Arnož in njegovi*; *Razseljena oseba*; *Nenavadni dogodki v Kotu* ...) kot tudi – denimo – za *Triptih o Trubarju* (1986), *Dedalus* (1988), *Klementov padec* (1988) in delno *Veliki briljantni valček* (1985) je značilno, da Jančarja zanima osebna tragedija, v katero pahnejo človeka neobvladljive, v tem smislu usodne zgodovinske silnice. Pri tem je pomembno in odločilno, da Jančar ni ideolog: svojih dramskih likov ne slika črno-belo, ampak vsem nosilnim junakom-revolucionarjem (Arnožu, Trubarju, Jugu ...) pritakne tudi vrsto negativnih potez.² Obenem je tudi očitno, da Jančarjeva dramska dela niso improvizacije, ampak na dosledni logiki utemeljen opus. Prav ta tip revolucionarnega junaka je nosilec jasnega in doslednega razvoja: od karikiranega idealističnega in na neki način "shematičnega" revolucionarja (Arnož) prek "zunanjega" družbenega revolucionarja (Trubar) do "notranjega", etičnega revolucionarja (Klement Jug). S takim stopnjevanjem se Jančar dovolj integralno vključuje v tok

² Na primer: podobno kot Arnož tudi Trubar v skrivališču piše knjige, medtem ko se drugi izpostavljajo za "njegovo stvar" itd.

povojne slovenske dramatike. Ta premik namreč predstavlja tri razvojne stopnje istega procesa. Vsi trije Jančarjevi junaki so podložni isti temeljni metafizični zakonitosti: (revolucionarna) akcija vedno propade, vedno vodi v avtodestrukcijo, pa naj gre za "teoretično", "praktično" ali "etično" akcijo.³

V Jančarjevi dramatiki je tako – na specifičen način, kot ga seveda narekuje druga literarna vrsta – na delu podoben interes kot v proznih besedilih. Največja pozornost je posvečena posebnemu razmerju med posameznikom in tem, kar ga presega, nekakšno transcendenco, Usodo, ki po eni strani sicer res nosi naličje Zgodovine, po drugi strani pa mu je tudi imanentna. Človek je na ta način v nenehnem razporu, pravzaprav je nenehna in žal še kako vpletena priča spopada med lastno subjektiviteto in tem, kar mu, denimo, nalaga Zgodovina. Usoda torej ni le Zgodovina sama, ampak prej nekompatibilnost subjekta in te, bolj zunanje transcendence. Junaki so pogosto celo bolj kot z Zgodovino determinirani s svojo subjektivnostjo. Prav ta, ki se v dramatiki transparentno kaže kot njihov značaj, karakter, je namreč tisto, česar nikoli ne morejo preseči ne Arnož, ne Trubar, ne Jug. Drama Jančarjevih junakov se sicer (skoraj) vedno dogaja na razvidnem zgodovinskem ozadju, kjer so zgodovinske silnice jasno izpostavljene. Pa vendar je v konfliktu posameznika z Družbo oziroma Zgodovino, s katero ni v soglasju, končni poudarek vedno na konkretnem posamezniku, "človeku iz krvi in mesa", na njegovi subjektiviteti, na usodi njegove lastne notranjosti (značaja), kateri ne more uiti, enako kot ne more uiti zgodovinski transcendenci. Tak subjekt je predpostavka razumevanja Jančarjeve proze in tematika njegove dramatike je na neki način oder, na katerem se – v nekoliko drugačni obliki, seveda – odigrava tudi velik del njegove proze.

III. Dvojno obličje usode

Da se prvi stavek Jančarjevega romana *Galjot*, ki neizbrisno zaznamuje atmosfero dogajanja, glasi: "Gosti skladi zraka," ni naključje. Nad doga-

³ In *Klementov padec* je seveda treba razumeti v smislu te subjektno-revolucionarne logike, ki jo je v svojih spisih dovolj natanko analiziral že Dušan Pirjevec. Vse polemike ob uprizoritvi – denimo o tem, ali je Jug res napravil samomor ali ne – so torej odveč. Ne glede na to, kaj je res in kaj je o tem menil avtor, notranja logika akcije radikalnega novoveškega subjekta – in vsaj v Jančarjevi interpretaciji je Jug to nedvomno bil – vodi v avtodestrukcijo, in "naloga" umetniškega dela je pač ujeti to globljo zakonitost.

janjem v romanu in zlasti nad junakom vsekakor nenehno visi nekaj gostega, težkega. Tako težkega, kot je lahko težka samo *usoda*.

Galjot, danes že eno vidnih del evropske literature, je zgodovinski roman. Pripoveduje o izrazito monološkem, vase zaprtem Johanu Ottu, potujočem skoz peripetije slovenske zgodovine v sedemnajstem stoletju (čarovniški procesi, nova štifta, robija na galeji, kuga). Vsaj v formalnem smislu bi lahko njegovo žanrsko vzporednico ali celo predhodnika videli v pol stoletja starejših Bevkovih *Znamenjih na nebu*. Podobnosti med obema deloma ni malo: širok epski zamah, žanr zgodovinskega romana, človekova determiniranost, uporniški, vase zaprti junak, končno tudi podoben zaključek – junakovo umiranje zaradi kuge. Seveda pa obstajajo med njima tudi številne razlike. Jančarjev roman je kljub zgodovinski temi bistveno manj zgodovinski v tradicionalnem pomenu besede; v marsičem – ne le s psihologijo svojega junaka, ki ne ustreza povsem tedanjemu času – je bolj transhistoričen. Njegova namera nikakor ni življenje v neko zgodovinsko dobo, temveč mu je ta bolj pretveza za opis občečloveških stanj in usojenosti. Zato bi bilo *Galjota* po drugi strani napak tudi pretirano aktualizirati. Historična fabula je vsaj delno sicer res tudi krinka, pod katero se skrivajo aluzije na aktualne družbene in politične dogodke. Vendar se Jančar ne skriva za zgodovinsko temo; ne gre mu namreč v prvi vrsti za to, da bi na ta način metaforično šibal aktualni politični totalitarizem (čeprav je seveda prisotna tudi ta razsežnost; v romanu so opisani elementi totalitarne oblasti, montirani procesi, disidentstvo, robija, ovaduhi, provokatorji, množična histerija, ideologija), ampak skuša zajeti tiste momente – tako družbene kot individualne – ki so transhistorični in zadevajo, ko govorimo o individuumu, človekovo antropološko in družbeno bistvo. Denimo dejstvo, da se množica vedno obrne zoper posameznika, ki se dvigne nad mentaliteto črede. Tako brezimna množica kot logika *Usode*, oboje je nasprotno individuumu kot subjektu. Ta – pa naj gre za introvertiranega Johana Otta ali ekstrovertirane revolucionarje iz Jančarjevih dram – je vedno dvignjen nad črednega duha množice, in od tod nemožnost mirne polnosti njegove eksistence.

Drugo delo, ki nam prihaja ob *Galjotu* na misel, je morda *Suženj* ameriškega judovskega pisatelja I. B. Singerja. Tudi v Singerjevem romanu gre za podoben tip zgodovinskega romana s podobno splošno atmosfero, ponekod celo podobnim slogom in podobnim junakom: vase zaprtim, nekoliko skrivnostnim, izobraženim, vendar socialno degradiranim – skratka: disidentom, izobčencem, ki se mora zaradi čudne usode bati roke pravice. Tudi Singer prikazuje v svojem romanu junaka v metežu velikih

zgodovinskih silnic, ki ga neusmiljeno premetavajo skoz življenje. Tudi nad njim, podobno kot nad Johanom Ottom, grozeče visi *usoda*. In tudi pri Singerju, končno, v ospredju ni poglobljanje v določen zgodovinski čas, ampak je – nasprotno – njegov namen pokazati *usodo* kot univerzalno, transhistorično silo, ki je pri njem seveda bistveno zaznamovana s potezami judovske religiozne tradicije.

Singerjevemu *Sužnju* je *Galjot* soroden zlasti v tem, da se razmerje individuum-Zgodovina/Usoda pri Jančarju nikakor še ne nagiblje toliko na stran individuuma kot v nekaterih njegovih drugih delih, kjer je vloga zgodovinskih determinant večkrat obrobna ali pa je sploh ni več. V kakšnem svetu živi Johan Ott, junak *Galjota*, nam lepo pokažejo naslednji stavki iz romana: "Tako se človek ne more skriti. Mož svoji usodi ne more uiti."⁴ Ali: "Zakaj se izmika, zakaj hoče z oboda zbežati, da ga kolesje zmeraj znova k središču vleče."⁵ Namreč kolesje zgodovinskega časa, ki si ga človek pač ne more sam izbrati in ki med svojimi zobniki posameznika neusmiljeno zmelje. Kljub vsemu trpljenju in nevarnostim, ki jih je Johan Ott prestal, svoji usodi ne more uiti. Roman se sklene z njegovim umiranjem zaradi kuge.

Toda med Jančarjem in Singerjem obstaja tudi bistvena razlika. V skladu s svojim religioznim "fundamentalizmom" se Singerjev junak v usodo pač vda. Njeno vdano prenašanje je seveda posledica njenega – za judovstvo značilnega – religioznega razumevanja. Vdanost v usodo tako pri Singerju vendarle prinaša tolažbo, zato junak ob koncu romana doseže pomiritev z usodo in "spravo" z njo. Drugače je seveda pri Jančarju, čigar umetniški svet ni zaznamovan s tovrstno religiozno izkušnjo in tradicijo. Za premočrtnostjo usode se pri njem ne skriva religiozna podoba Boga/Očeta, temveč subtilna dialektika posameznika in Zgodovine, ali še natančneje: posameznega in občega. Vsaj v *Galjotu*, v katerem nedvomno prevladuje zaznamovanost junaka z zgodovinsko usodo, je v ospredju Jančarjevega zanimanja iracionalnost tega na videz "urejenega" (usodo navadno pojmuje kot "vnaprejšnjo določenost", neke vrste skrajno "urejenost" torej) stanja, "kolesja zgodovine", ki pod seboj neizogibno pokoplje vsakega ven štrlečega posameznika, ki bi hotel živeti zunaj usode.

⁴ Drago Jančar: *Galjot*. Tretja, pregledana izdaja. Mladinska knjiga, Ljubljana 1984. (Hram); str. 147.

⁵ *Ibid.*, str. 271.

Toda zgodovinska Usoda je pri Jančarju zgolj eno lice usode. Njenega drugega obličja se v istem času loteva v novelistični zbirki *O bledem hudodelcu*. V noveli *Noč nasilja* pripoveduje o junaku, ki je bil po nekem nedoumljivem vzgibu muhave usodnosti potegnjen v zločin. Atmosfera je v marsičem podobna tisti iz *Galjota*: "Še zmeraj so med nami temne sile usode," lahko preberemo na nekem mestu.⁶ Toda obenem se tudi povsem jasno pokaže, da je ta usoda pravzaprav dvojna: zgodovinska in osebna, transcendentna in imanentna, in obe skupaj se neločljivo prepletata v nekakšni kozmični Usodi: "V meni je sen in resnica in spomin na sedanost in vse skupaj hkrati. Samo majhen, neskončno majhen drobec nasilja je v meni v tej zmedi in v tem redu čistih črt, samo drobec nasilja, ki je razporejeno v veselstvu. V nekem trenutku se sproži v reakcijo, nekaj zahrešči in verižna reakcija steče, neka beseda jo sproži, neka kretnja. Ko se neznani vzgib spremeni v tako dejanje."⁷

Junaka *Noči nasilja* v usodno dogajanje z usodnimi posledicami zavede povsem drobna, nepomembna, trenutna odločitev. Tematizacija takšne nepredvidljive, muhave usode seveda v slovenski literaturi ni nova. Antologijsko jo je med drugim utelesil na primer Vladimir Bartol v *Kantati o zagonetnem vozlu*. Toda medtem ko gre pri Bartolu bolj za fascinacijo nad zanimivo idejo, je v Jančarjevi tematizaciji čutiti neko globljo prizadetost. Njena srčika je spoznanje, da človek očitno ni povsem subjekt svojih dejanj. Kot navaja pripovedovalec v *Smrti pri Mariji Snežni* Bulgakova, "obstaja sila, ki nas včasih premami, da pogledamo z roba prepada navzdol, ki nas vleče v praznino."⁸ Ta sila povsem razvidno kaže, da nad človekom ne "bdi" zgolj zgodovinska Usoda, ampak ga – podobno kot junake drame – nič manj odločilno ne determinira *notranja* usoda.

IV. Usoda in Zgodovina

Morda je videti nenavadno, da se v obdobju skrajnega metafizičnega nihilizma, skrajne razpoložljivosti in skrajne svobode v nekem umetniškem

⁶ Drago Jančar: *O bledem hudodelcu*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1978. (Nova slovenska knjiga); str. 170.

⁷ Ibid., str. 172-73.

⁸ Drago Jančar: *Smrt pri Mariji Snežni*. Novele. Mladinska knjiga, Ljubljana 1985. (Nova slovenska knjiga); str. 5.

opisu tako trdovratno pojavlja tematika usode. Vendar le na prvi pogled. Jančarjeva dvo-obrazna janusovska usoda namreč še zdaleč ni le metafora očetovske logike totalitarnih režimov, ampak je hkrati – zaradi umetniške jasnovidnosti – že onkraj tega. Jančarjevo tematiziranje usode je pravzaprav posledica kataklizme subjekta neomejene svobode. V samo srž njegovega pisanja je vsajeno spoznanje, da je evforija subjektivne svobode navidezna, saj je svobodna akcija v skrajni posledici avtodestruktivna; ne ravno po svoji volji, pač pa prav zaradi nje. Subjekt se sicer – vsaj na videz, in kakor je učil eksistencializem – svobodno odloča. Toda ta svoboda je res le navidezna. Bodisi zgodovinske (dramatika, novela *Dve sliki*) bodisi nerazumljive osebne (*Noč nasilja*) silnice mu konec koncev vedno "usodijo" neko odločitev, ki v skrajni posledici ni svobodna, saj je ali posledica iracionalnih vzrokov (*Noč nasilja*) ali notranje nuje (revolucionarji iz dramatike). Izjemno subtilna, nemara skrajna deziluzija svobode je prikazana v *Skoku z Liburnije (Pogled angela)*, kjer je v vsej ostrini predstavljen paradoks "svobodne volje": prav "po lastni volji" se protagonist ujame v mučno zanko, ki mu nikakor ni "po volji" in za katero si želi, da bi bil iz nje potegnjen na videz "proti svoji volji", v resnici pa – saj to si vendar želi – paradoksalno ravno v skladu z njo.

Ko torej iluzija svobode odpade, se začne spraševanje po iracionalni usodi, ki seveda ne more več biti metafizična transcendenca. Prav njena neujemljivost je begajoča; tudi pri Jančarju, kot smo videli, usoda nenehno niha med osebno in zgodovinsko. Če je v *Noči nasilja* v ospredju neki sicer iracionalen, vendar imanenten vzgib, pa zlasti v uvodnih novelah zbirke *Smrt pri Mariji Snežni* in v nekaterih zgodbah iz *Pogleda angela* Jančarja bolj zanima obličje zgodovinske usode; tiste, ki je za protagonista *Dveh slik* "obrobje neke strašne igre, ki je on ne more več razumeti".⁹

Smrt pri Mariji Snežni je, podobno kot *Dve sliki* ali *Aithiopika*. *Ponovitev* poskus, da bi v nepredvidljivi usodi kljub vsemu uzrli nekakšno sistematičnost, poskus torej, da bi jo na neki način osmislili. Če je naloga umetnosti odgovarjati na neodgovorljiva vprašanja, je seveda tema nedoumljive usode za to še kako primerna. V želji, da bi naredil iracionalno usodo kolikor toliko dojemljivo in s tem znosno, se Jančar (ki zaradi izkušnje s totalitarizmom in pa zaradi spoznanja, da je težnja progresivno razvijajočega se metafizičnega subjekta volje do moči in absolutne svobode avtodestruktivna, ne more pristati na nobeno teleologijo ali eshatologijo)

⁹ *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 37.

vrne k logiki mita oziroma k ontologiji predmodernih družb. Kot je pokazal Mircea Eliade, se je predmoderni človek zoper "nasilje zgodovine" in zgodovinske usode boril tako, da je v zgodovinsko logiko vsadil princip ponavljanja, ki je omogočil racionalizacijo usode. Češ: usoda posameznika sicer res tepe, vendar je te udarce moč prenašati; to se namreč dogaja le zato, da/ker se ponavlja prvotni mitski dogodek, ki se je primeril *in illo tempore*. Svet je torej urejen in razumljiv, se pravi: znosen.

Najbrž ni naključje, da se v zvezi s tem Jančar neposredno naveže na pisca, čigar opus je bil povsem prežet s tako mitološko atmosfero: namreč na J. L. Borgesa. V motu k *Dvema slikama* povzame stavek iz Borgesovega *Zasnutka*, ki povsem eksplicitno povezuje usodo in ponavljanje: "Usodi so všeč ponavljanja ..." V zgodbi Borges opiše prizor ubijanje nekega gavča, ki po logiki in nujnosti usode ponavlja uboj Cezarja. V *Dveh slikah* opiše Jančar, kako usoda Gojmira, ki krvavo konča na anonimnem grobišču v glinenih jamah, ponavlja usodo domobranskega očeta, ki je prav tako končal "v nekih drugih jamah", tri desetletja predtem, enako v ideološki bratomorni vojni.¹⁰ (Identiteta v ponovitvi je poudarjena s tem, da lahko Jančar – s podobnim prijemom, kot ga je uporabil v *Aithiopiki. Ponovitvi* – znano zgodbo iz poboja domobrancev brez težav prenese v Argentino, ne da bi spreminjal njeno besedilo.) Še bolj eksplicitno je borgesovska dikcija prisotna v *Smrti pri Mariji Snežni* ter v *Aithiopiki. Ponovitvi*. Če Borges *Zasnutek* sklene z besedami: "Ubijejo ga in ne ve, da umira zato, da bi se ponovil neki prizor,"¹¹ gre za isto podobo tudi pri Jančarju: za doktorja Vladimira Semjonova iz *Smrti pri Mariji Snežni* zaradi "božjega računa" (pri Borgesu: "usode") velja, da "je moral biti nekoč odrešen zato, da bi se toliko let pozneje znašel v istem brezupnem položaju".¹² Podobno je v zgodbi *Aithiopika. Ponovitev*, kjer je prizor iz Heliodorjevega romana "s celotnim ozadjem od vsega začetka videti kakor pripravljen za ponovitev".¹³

¹⁰ Vmes je še tretja ponovitev: grobovi v Katinskem gozdu; vse skupaj pa je le ponovitev "prvobitnega" brezna, Trofonijeve jame, kjer se Jančar ob arhetipskih ponovitvah tudi eksplicitno naveže na mit.

¹¹ Jorge Luis Borges: *Stvaritelj*. Prevedel Aleš Berger. Obzorja, Maribor 1990. (Znamenja); str. 23.

¹² *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 7.

¹³ Drago Jančar: *Pogled angela*. Trinajst zgodb. Založba Mihelač, Ljubljana 1992; str. 94-95.

Tema ponavljanja pa Jančarja ne povezuje le z Borgesom, ampak vsaj še z dvema avtorjema, ki jima je blizu. V že omenjenem Singerjevem *Sužnju* poljski Jud Jakob, ko pokoplje ženo Saro, takole razmišlja: "Jakob se je spomnil besed, ki jih je izrekel njegov soimenjak na smrtni postelji: 'In ko sem prišel iz Mezopotamije, mi je Rahela umrla na poti po deželi Kanaanski, ko je bilo do Evfrata le še kos poti, in pokopal sem jo tamkaj ...' (...) Tudi on je bil Jakob; tudi on je izgubil ljubljeno ženo, hčerko malikovalca; tudi Saro so pokopali ob poti in zapustila mu je sina. Kakor svetopisemski Jakob je tudi on, zgolj z gorjačo v roki, prečkal reko in za petami mu je bil drug Ezav. Vse je ostalo enako: pradačna ljubezen, pradačno gorje. Morda bo spet minilo štiri tisoč let, ko bo spet ob neki drugi reki stopal neki drug Jakob in objokaval drugo Rahelo."¹⁴ Singer torej povsem tipično uvaja idejo ponavljanja kot tolažbo zaradi krute usode, tolažbo, s katero je mogoče prenesti "nasilje zgodovine", in povsem v skladu z Eliadejem ponovitev tudi zvede na arhetipski dogodek. – Nekoliko drugačna je vloga ponavljanja pri tretjem piscu, ki ga omenjamo v tej zvezi, pri Danilu Kišu, ki v eni od zgodb v *Enciklopediji mrtvih* paradoksalno zapiše takole: "Nič se ne ponovi, vse se ponavlja neskončno in nepovljivo."¹⁵

Čeprav se zdi, da je Jančarja ob ideji ponavljanja najbolj spodbudil Borges, pa je v resnici precej bližje Kišu.¹⁶ Ne le po formalni plati obeh uvodnih novel iz *Smrti pri Mariji Snežni*, ki sta – zlasti *Dve sliki* – več kot očitno vzporedni besedilom v *Grobnici za Borisa Davidoviča*, in tudi ne le zato, ker Jančar, podobno kot Kiš, borgesovsko na neki način abstraktno idejo odločno obarva z jasnimi in prepoznavnimi, konkretnimi zgodovinskimi

¹⁴ Isaac Bashevis Singer: *Suženj*. Prevedla Stanka Rendla. Cankarjeva založba, Ljubljana 1985. (Ameriški roman); str. 232.

¹⁵ Danilo Kiš: *Enciklopedija mrtvih*. Prevedel Ferdinand Miklavc. Mladinska knjiga, Ljubljana 1987. (Knjižnica Kondor; zv. 245); str. 51-52.

¹⁶ Tudi sodba, da je Borgesova prisotnost pri Jančarju močno obeležena s Kišem, seveda povsem drži; prim. Janko Kos: *Slovenska literatura po modernizmu*. Sodobnost 1989/90. Dodati še velja, da sam Kiš Borgesovega vpliva nikakor ne zanika, vendar hkrati tudi opozarja na svoje odstopanje, ki je podobno Jančarjevemu. *Grobnico za Borisa Davidoviča* tako denimo razume predvsem kot polemiko z Borgesom, z njegovo *Splošno zgodovino podlosti*, ki tematsko nikakor ni tisto, kar obeta naslov, ampak so to "družbeno povsem irelevantne zgodbe za otroke". Prava *splošna zgodovina podlosti* je namreč po Kišu "dvajseto stoletje s svojimi koncentracijskimi taborišči, v prvi vrsti sovjetskimi". (Danilo Kiš: *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Drugo izdanje. BIGZ, Beograd 1991 /Razgovori s piscima/); str. 117.

oziroma političnim kontekstom. Od Borgesove ideje ponavljanja se Jančarjeva, v izhodišču nemara sicer res enaka, loči že formalno: medtem ko gre pri Borgesu za dobesedno ponovitev (kar je utemeljeno v njegovem idejnem svetu), gre pri Jančarju (podobno kot pri Kišu) za *varianto*: usoda izbere ob ponovitvi drugo možnost. "In nemara je resnična zgodba, ki sledi, izpisana v življenju Vladimira Semjonova zgolj zato, da bi jo igriva volja usode v drugem kraju, v drugem času in med drugimi ljudmi zabeležila kot drugačno verzijo in drugačen izhod iz nekega brezupnega položaja,"¹⁷ beremo v *Smrti pri Mariji Snežni*. Podobno je v zgodbi *Aithiopika*. *Ponovitev*: prizor se dobesedno ponovi le v izhodišču, sicer "pa se razvija drugače ... Toliko let pozneje božji prizor ni več mogoč."¹⁸

Ta na videz drobní odmik od Borges seveda ni tako majhen, ampak je odločilen, za svet Jančarjeve literature bistven. Pri Jančarju v nasprotju z Borgesom ne gre za metafizično-filozofsko idejo, ampak za konkretno, kruto življenjsko resničnost v okviru iracionalnih zgodovinskih silnic. Če se zaradi ironije usode sicer res vse *ponavlja* (in s svojim tematiziranjem ponavljanja Jančar skuša detektirati enega od nevidnih mehanizmov Usode, Zgodovine), pa to za konkretnega človeka nikoli ni shematična ponovitev, ampak vedno povsem individualen dogodek z vso težo eksistencialne groze in trpljenja. Ponavljanje pri Jančarju zato ni shema, statičen kalup, ampak vedno varianta, ki poudarja to individualnost in osebno (ne zgodovinsko) tragičnost. Eksistenca živega "človeka iz krvi in mesa" je vedno tragična in Jančar – morda v tem res tudi nekoliko Camusev učenec – si pred tem dejstvom ne zatiska oči. Če se zdi, da Borges prav v ponovitvi ne le išče, ampak morda tudi najde racionalni vzgib usode, na primer zakonitost ponavljanja arhetipa, odnosa med genotipom in fenotipom itd., in je zato ponovitev natančna, torej pregledna in doumljiva (le kot taka lahko dokončno osmisli trpljenje in nesmisel), pa se Jančar s tem ne more zadovoljiti. Ob zgodovinski Usodi, ki jo sicer res lahko ureja pravilo večnega kroženja, "večnega vračanja enakega", ga vedno zanima tudi in predvsem individualna. Zato pri njem v ponavljanju ni tiste stroge urejenosti kot pri Borgesu, zato ponovitev ni popolna, ampak je le varianta, ki jo je določila usoda. Usoda tako ne postane predvidljiva, ampak ostaja v vsakokratni konkretni pojavnosti – čeprav zvedljiva na nekakšen arhetip – še vedno

¹⁷ *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 7.

¹⁸ *Pogled angela*, str. 96.

iracionalna, človeška eksistenca, ki je od nje odvisna, pa tragična in hkrati brez-temeljna. Usoda torej je, vendar ne, kot pri Singerju, očetovska religiozna transcendenca, ki tolaži in pomirja in v katero se je pač treba vdati; nasprotno: je "muhasta usoda", ki ne tolaži, ampak samo vznemirja.

Kljub jasnim stikom z Borgesom Jančar torej ni njegov "učenec"; povezava usode in ponavljanja pravzaprav organsko raste iz njegovega lastnega opusa. Ne nazadnje je cikličnost, ki jo implicira ponavljanje, povsem jasno prisotna že v *Galjotu*: roman se prične z istim "dejanjem", s katerim se sklene: Johan Ott gleda v "temne lise vlage" na zidu. Ob tej cikličnosti, ki implicira nekakšen *red*, pa je obenem vedno prisoten tudi protipol *redu*, ki se kaže kot iracionalnost Usode, Zgodovine. Če se *Galjot* konča v boccacciovskem razsulu kuge, se *Severni sij* sklene s kaosom vojne. Zgodovina je usodna ne le zato, ker je neizbežna, ampak tudi, ker je iracionalna in kaotična. Njene muhavosti ne morejo odpraviti niti ponavljanja, saj so pri Jančarju – zaradi soočenja individualne in zgodovinske usode – vedno variacije. Prav ta trk dveh različnih usojenosti, zgodovinske in osebne, ostaja srž Jančarjevega opusa – dramskega, romanesknega, novelističnega, pa tudi esejističnega – vse do novejših besedil, do zgodbe *Podgana*, denimo, kjer je ta iracionalni moment *dialektike občega in posameznega* metaforično upodobljen v srečanju ženske in podgane, in sicer "v nekem trenutku, ki ju je združil v stik, katerega ne razumeta".¹⁹

V. Individualna usoda

Če način Gojmirove likvidacije v glineni jami opuščene opekarne v *Dveh slikah*, ki jo doživlja kot "strašno in nesmiselno igro"²⁰, živo spominja na eksekucijo Josefa K. iz Kafkovega *Procesa* v kamnolomu, nas prizor "galjotovega" umiranja postavlja v enako situacijo, kot jo lahko najdemo v Cooverjevi zgodbi *A Pedestrian Accident*: človek umira, in čeprav obkrožen z ljudmi, je s svojo smrtjo sam. Tako kot je v *Podgani* zgodovina prikazana dvojno: kot Usoda in kot subjektov "objekt", je dvojna tudi subjektova "zgodovina". Umiranje, najbolj intimno dejanje človeka kot biti-k-smrti, je za "neudeležence", *opazovalce*, zgolj objekt *opazovanja*, nekaj zunanjega torej. In podobno kot v območju zgodovine Jančarja ne zanima zgodovina

¹⁹ *Pogled angela*, str. 16.

²⁰ *Smrt pri Mariji Snežni*, str. 53.

kot objekt, temveč kot usoda, tudi svojih junakov ne zastavlja tipsko, ampak kot konkretne individualne usode. Pravzaprav ta delež zanimanja za intimno zgodbo v Jančarjevi prozi celo narašča. Že v *Severnem siju*, ki je sicer zgodovinski roman z dovolj močnim zgodovinskim ozadjem (naslovni dogodek, znameniti naravni pojav, metaforično najavlja kataklizmo druge svetovne vojne), zgodovina posameznika neposredno le še zelo rahlo – ali skoraj nič ne – determinira. Glavni junak se zdi v svoji varianti "čakanja na Godota" bolj ujetnik nekakšne srednjeevropske melanholije in kot tak že napoveduje roman *Posmehljivo poželenje*. Tu namreč zgodovina ne fungira več v iracionalni vlogi tistega usodnega kolesja, ki zmelje posameznika. Junakov imanentni svet ni več postavljen v opozicijo do sveta zgodovine, ampak je do nje nekako indiferenten. Jančar sicer slika družbo in okolje, vendar rabi ta podoba bolj kot kontrast, ki naj še jasneje osvetli značilnega srednjeevropskega individuuma z vso njegovo globino, zaresnostjo in travmami. V takem pisanju se seveda čuti bližina sodobnih srednjeevropskih piscev, od Handkeja do Kundere in Esterházyja.

Ta tematska paradigma je bila spričo celovitega zanimanja tako za posameznika kot za zgodovino²¹ v novelistiki prisotna že od vsega začetka. Z intimnimi problemi in travmami se zato ne ukvarjata šele *Ultima Creatura* in *Skok z Liburnije* iz *Pogleda angela*, ampak jih s posameznimi besedili tematizirajo tudi prejšnje novelistične zbirke. Vsaj delno so bile take že novele o "izobčencih", zlasti *Noč nasilja* ter izvrstni noveli *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora*. Vrhunec pa doseže takšno pisanje v omenjenih zgodbah iz *Pogleda angela* in v romanu *Posmehljivo poželenje*.

Prav v okviru *intimistične* tematske paradigme lahko nemara najlepše opazujemo, kako se v dveh različnih ustvarjalnih obdobjih Jančarjeve poetike na dva različna načina udejani pravzaprav ista idejna pobuda. V *Noči nasilja* pripoveduje zgodba o junaku, ki je bil zaradi na prvi pogled povsem anonimnega, v resnici pa usodnega vzgiba potisnjen v zločin. Ta iracionalni vzgib je opisan takole: "Moral sem biti že kakšnih dvajset korakov naprej ... Ne vem, katera misel me je potegnila nazaj ... Za čelom se je nekaj lenobno premaknilo in korak se je ustavil. Tak dolg trenutek sem tisti popoldan stal tam na pločniku med hitečimi ljudmi ... in kdo je

²¹ O tem smo govorili že zgoraj; naj navedemo še ilustrativno misel Andreja Inkreta: "Jančarjeve novele rastejo iz presunjenosti nad izvornim, enkratnim in nepovljivim človeškim gradivom, obenem pa tudi iz refleksivnega razkrivanja 'atavističnih', arhetipskih elementov v njem." (Besedilo na zavihku knjige *Smrt pri Mariji Snežni*).

tedaj mogel vedeti, da se je tam spočela neka nova usoda nekega novega človeka ... Vse zares važne in odločilne stvari se prelomijo v enem samem trenutku. V hipu, ki res nemara traja neskončno dolgo, ko se bojujejo neznane misli in neznani vzgibi za in proti ... Tako se je zgodilo. Tako je moralo biti. Ni potrebna misel, presoja. Stvari tečejo, kot tečejo same po sebi."²² Ideja tega nenavadnega zasuka v junakovem življenju pravzaprav presenetljivo ustreza ideji *Ultime creature*, kot jo je v enem od intervjujev opisal sam avtor: "Preprost sprožilni moment, ko nek na videz neznamen drobec ali dogodek pripelje do strahovitih razsežnosti ... *Ultima Creatura* ... se začne z nedolžnim branjem časopisa, na koncu pa pridemo do kozmičnega sveta."²³ Tudi tukaj torej povsem naključni dogodek junaka vrže v *tirnice kozmične usode*, tudi tukaj je, če znova navedemo *Noč nasilja*, sprožilo "drobec nasilja, ki je razporejeno v vesolju".²⁴

Obe noveli torej očitno izhajata iz iste ideje.²⁵ Toda kljub temu idejnemu ujemanju ob njunem branju takoj zaznamo tudi razlike, ki se ne tičejo zgolj fabule, ampak so predvsem poetološke narave. *Noč nasilja* s svojo rašomonsko strukturo, ki ruši monološkost modernistične zavesti, ne opisuje le iracionalne vzgibe individualne usode, ampak so v "klasičnem" pomenu usodni tudi dogodki, sproženi s temi vzgibi. Ob vseh postopkih, ki nakazujejo težnjo k novim poetološkim premikom, ostajata tematika *smrti* in *nasilja* – dve *veliki zgodbi* ne le literature, ampak tudi življenja – v srčiki *Noči nasilja*. *Ultimo creaturo* v tem pogledu že zaznamuje tisti premik, ki ga ponazarja sintagma "sestopanje od velikih zgodb k majhnim". V svojem pisanju Jančar sicer nikoli ne zdrkne na raven ciničnega karikiranja. Toda

²² *O bledem hudodelcu*, str. 174-75.

²³ Drago Jančar v intervjuju z Nelo Malečkar, *Razgledi* 17 (1024), 1994, str. 8.

²⁴ *O bledem hudodelcu*, str. 172.

²⁵ Ne le to: obe v bistvu tudi opisujeta *noč nasilja* – le da ena prvoosebno in z optiko storilca, druga tretjeosebno z optiko žrtve. Izredno zanimivo se zdi tudi ujemanje v drobnem motivu, ki v obeh primerih pravzaprav spodbuja k nasilju, le da se ta spodbuda – usodno – udejani samo v *Noči nasilja*. V tej zgodbi beremo: "In je res, da je vsega kriva tista črna ustna votlina, za katero se je odpiral ves temni svet ... tisto kričanje, ko babura ne bi tako kričala ... in tako sem jo sovražil v tistem trenutku, da ne vem, kaj bi ji lahko storil." (*O bledem hudodelcu*, str. 184) In v *Ultimi creaturi*: "Začudeno je gledal v spačeni obraz tistega bitja, ki je sedelo tam, in ni razumel zakaj, zakaj sedi in zakaj vrišči, pomislil je, da bi nekako zamašil tisto odprto ustno votlino, iz katere je prihajal visok, monoton vrisk ... Udaril jo bom, je pomislil, zakaj vrešči, nič ji nisem naredil, udaril jo bom, je pomislil." (*Pogled angela*, str. 27)

Ultima creatura, zgodba o trgovskem potniku Francu Rutarju, nikakor ni več tragična v smislu *Noči nasilja*, ampak postane na neki način majhna, smešna in mučna zgodba. Tudi dogodki, ki jih uravnava Usoda, so izgubili svojo nekdanjo usodnost. Franca Rutarja ne zaznamuje nič zares tako temeljnega kot denimo junaka *Noči nasilja*: namreč umor, srečanje s (čeprav tujo) smrtjo; največ – in prav v tem je nemara njegova najgloblja tragičnost –, kar je doživel, je bila ponižujoča prevara: "Nič drugega se mu ni zgodilo, razen tistih stvari, ki se zgodijo slehernemu med nami."²⁶ Ta *minimalizem* zaznamuje – tako tematološko kot poetološko – Jančarjevo približevanje postmodernizmu.

VI. Poetika

Zlasti pri srednjeevropskih piscih, ki jih poznavalci povezujejo s pojmom postmodernizma (Kundera, Handke, Esterházy, Bernhard), postmodernistična poetika nikoli ni bila tako transparentna in enoumno določljiva kot na primer pri ameriških metafikcionistih ali piscih Ecovega tipa. Tako je tudi pri Jančarju, čigar opus raste povsem organsko in v njem pravzaprav ni mogoče detektirati kakšnih ostrih in dokončnih kronoloških prelomnic med – denimo – modernizmom in postmodernizmom. Kot vsaka velika literatura leži tudi Jančarjeva pravzaprav onkraj teh, pogosto zgolj arbitrarnih oznak. To pa seveda ne pomeni, da nima jasne, prepoznavne poetike. Nasprotno, nekatere njene temeljne koordinate se vlečejo skoz vse njegovo pisanje. Tako na primer notranjo formo njegove proze najbolj značilno zrcali imanentistični slog, zastavljen v romanu *Petintrideset stopinj* in pozneje postopno razrahljan. Zlasti za "zgodovinska" besedila je značilna patina nekakšne distance do pripovedovanega, distance, ki se kaže v prevladujoči tretjeosebni pripovedni perspektivi. Že ta tretjeosebnost odseva vrsto vsebinskih potez Jančarjevega pisanja. Po eni strani je posledica dejstva, da ostajajo njegovi junaki strogo imanentni, po drugi strani pa – zlasti tam, kjer uporablja t. i. historični sedanjik – zrcali tisto pripovedovalčevo distanco do pripovedovanega, ki jo nemara najlepše simbolizira *pogled angela* v istoimenski zgodbi. Jančarjeva proza namreč – kot smo pokazali – tudi tedaj, ko dopušča jasne aluzije na znane zgodovinske ali politično obarvane dogodke, nikdar ne stavi na tendenčnost ali zgolj na prepoznavanje teh namigov, ampak skuša vedno ubesediti svojo

²⁶ *Pogled angela*, str. 31.

lastno izkušnjo "človeške tragedije", ki je tako rekoč univerzalna. Takšna "transideološka" in "tranhistorična" optika pa, kot je kritika ob Jančarju že ugotovila,²⁷ zahteva tretjeosebne pripovedovalca.

Toda ob teh osnovnih potezah vendarle najdemo tudi vrsto poetoloških lastnosti, ki jih je mogoče določneje povezovati s postmodernizmom. Sanjska realnost modernistične pisave, s katero je Jančar začel svoje pisanje, že v zbirki *O bledem hudodelcu* prehaja v negotov in nejasen status sveta nekje med realnostjo in sanjami; ne le, da "Vili ne ve več, kje je meja sanj, kje resnično" (*Sanje Vilija Finka*),²⁸ ampak pogosto tega tudi bralec ne ve več. Ta "ontološka negotovost", ki velja za eno glavnih lastnosti postmodernizma, se ohranja, če ne celo stopnjuje, tudi v nekaterih poznejših zgodbah. Na primer v *Savani*, kjer ni le zabrisana jasna meja med realnostjo in fikcijo, ampak gre tudi za značilno postmodernistično "topografijo" (izraz Briana McHalea). V geografskem prostoru zgodbe najdemo na istem ozemlju savano, antilopo in Ljubljano in ni povsem jasno, ali gre zgolj za stik oziroma soobstoj treh različnih ontoloških realnosti (empirične, sanj, dekletovih slik) ali pa za njihovo zlitje, in je pripovedna resničnost neproblematizirano homogena.

Ontološka negotovost – na drugačen način značilna tudi za junaka *Posmehljivega poželenja* – je seveda pomemben indikator postmodernizma, saj kaže, da je s sveta izginila prav vsaka gotovost, tudi "notranja" gotovost zavesti. Na vsebinski ravni to ustreza Jančarjevi transideološkosti, poetološko pa se ujema s posebno obliko ponavljanja v njegovih delih. Pri tem morda ni toliko pomembno, da igra ponavljanje več kot opazno vlogo tudi pri tako znanih postmodernistih, kot so Borges, Márquez ali Fuentes. Bolj imamo pred očmi dejstvo, da je ponovitev pri Jančarju vedno *varianta*. Takšno ponavljanje ukinja predvidljivost in implicira – povsem v skladu z gornjim navedkom iz Kiševe *Enciklopedije mrtvih* – pluralnost možnosti. Najpogostejša izraba te poetološke poteze – ali nemara najbolj značilna –, izhajajoča iz Borgesove zgodbe *Vrt s potmi, ki se cepijo*, je uvedba alternativnih zaključkov besedila (na primer John Barth: *Lost in the Funhouse*; John Fowles: *Ženska francoskega poročnika*; pri nas Dimitrij Rupel: *Povabljeni – Pozabljeni*). Nekoliko drugače, vendar značilno, se temu

²⁷ Aleksander Zorn: *Kritika branja*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1988. (Kultura); str. 159.

²⁸ *O bledem hudodelcu*, str. 41.

postopku pridruži Jančar z "rašomonsko" zgodbo *Noč nasilja*, ki povsem v duhu postmoderne paradigme ponuja dve videnji istega dogodka. Ta poetološka poteza (ki, idejno gledano, spodbija totalitarizem ene Resnice) je ne nazadnje ohranjena tudi v novelističnem paru *Zalezovanje človeka* in *Zoževanje prostora*.

Morda najpomembnejša lastnost (če odmislimo tako uveljavljene postopke, kot so citatnost, palimpsestnost idr.), ki jo je treba omeniti v tem kontekstu, pa je *poetika pogleda*. *Pogled* igra pomembno vlogo že od samega začetka Jančarjevega pisanja; v zgodnjih besedilih je seveda medij modernistične fenomenološko-deskriptivne poetike; izpostavljeno vlogo igra tudi v *Galjotu*, saj se roman začne in konča s pogledom. Še vidneje je ta tema – prek paradigme opazovanja – zastopana v *Posmehljivem poželenju*. Svoj višek pa doseže pri Jančarju *poetika pogleda* v *Pogledu angela*.

Ni naključje, da so kritiki zlasti v poetološkem smislu *Pogled angela* razglasili pravzaprav za povzetek Jančarjevega pisanja. Njegova distancirana tretjeosebna pisateljska tehnika v resnici doseže kulminacijo prav v besedilu, kjer sam *pogled* kot metafizijska instanca simbolizira ne le položaj pripovedovalca, ampak hkrati tudi transhistoričnost Jančarjevih zgodb in njegovo tematizacijo Usode. Da bi bilo to razumljivo, je treba poetiko pogleda pojasniti na ozadju že opisanih tematskih paradigem.

VII. Poetika pogleda

Naročilo, "novela v štiriindvajsetih stavkih" Friedricha Dürrenmatta, nosi podnaslov: *O opazovanju opazovalca opazovalcev*. Podnaslov ni naključen, saj je paradigma *opazovanja* v romanu vseprisotna. "En Bog opazuje drugega"²⁹, vsakdo opazuje vsakogar in je od vsakogar opazovan.³⁰ V to paradigmo se vključuje tudi *Posmehljivo poželenje*, čeprav brez priokusa (po McHaleu za postmodernizem menda značilne) Dürrenmattove paranoje.

Pri Jančarju, pri katerem subjektova svoboda nikoli ni neomejena, ampak "naddeterminirana" (z Zgodovino, s transcendentno ali z imanentno usodo), paradigma opazovalca ustreza temu dejstvu. "Opazovalec sem, reče,

²⁹ Friedrich Dürrenmatt: *Naročilo ali O opazovanju opazovalca opazovalcev*. Novela v štiriindvajsetih stavkih. Prevedel Štefan Vevar. Cankarjeva založba, Ljubljana 1994. (Zbirka XX. stoletje); str. 73.

³⁰ Prim. *ibid.*, str. 84.

opazujem, kaj se z menoj tukaj na drugem koncu sveta dogaja,"³¹ pravi junak Gregor Gradnik. Subjekt ni več subjekt akcije, sveta si ne podreja in prilagaja več s svojo akcijo, ampak ga le še pasivno – in v romanu prevladujoča *melanholiija* je tipična pasivna eksistencialija – opazuje. "Svet se mu je dogajal, on je bil zato, da ga opazuje. Opazovalec sem, je rekel."³²

Status opazovalca je moč preseči le z akcijo. In res v romanu ob melanholični materiji obstaja tudi "akcija": ljubezenska afera z Irene Anderson. "Ni bil več opazovalec,"³³ je zapisano med to "akcijo". Toda kot vsaka, je seveda tudi ta "akcija" obsojena na propad, avtodestrukcijo, in junak se ponovno vrne v status opazovalca. Roman se zato sklene s prizorom, v katerem je junak znova zgolj melanholični, negibni opazovalec.

Prisotnost paradigme *opazovanja* v Jančarjevem opusu ni naključna; sodi namreč v širši kontekst *poetike pogleda*, ki je bila značilna že za novi roman (Butor, Robbe-Grillet), vendar doživi v času postmodernizma transformacijo. Kot ugotavlja italijanski raziskovalec Stefano Tani, preoblikuje Italo Calvino v svojih delih indiferentni in brezstrastni, slepi pogled novega romana v pogled, ki raziskuje svet.³⁴ Lep primer za to je njegov *Palomar*, o katerem je sam nekoč dejal: "V vsaki zgodbi te knjige je oseba, ki misli samo, kolikor vidi, in je nezaupljiva do vsake misli, ki pride do nje po katerikoli drugi poti."³⁵ Druga možnost je, kot smo videli, udejanjena v Dürrenmattovem opusu. Seveda pa v našem prikazu ne moremo podrobneje razvijati vseh pojavnih oblik in implikacij *poetike pogleda*. Iz razumljivega razloga se bomo omejili na tisto, kar se zdi pomembno za Jančarjevo prozo. Tani navaja za postmodernizem dve varianti *poetike pogleda*: 1.: glas, ki pripoveduje zgodbo, je pogled; 2.: gledanje je tema pripovedi.

Prav prvo možnost uteleša Jančarjev *Pogled angela*. Glas, ki zgodbo pripoveduje, je pogled. Kot smo že omenili, je zato v pogledu angela moč

³¹ Drago Jančar: *Posmehljivo poželenje*. Založba Wieser, Celovec-Salzburg 1993; str. 12.

³² Ibid., str. 174.

³³ Ibid., str. 134.

³⁴ Stefano Tani: *La Giovane Narrativa. V: Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Rodopi/Amsterdam, Restant/Antwerpen, 1988.

³⁵ Cit. po JoAnn Cannon: "Gospod Palomar" in *Collezione di Sabbia*", *Literatura* 26-27, 1993, str. 114.

videti izpostavitve avtorjevega položaja in s tem povzetek Jančarjeve naratologije. Vendar *Pogled angela* presega to metafizijsko dimenzijo in – enako kot tretjeosebna pripoved – zrcali vsebinska razmerja njegove proze. Pogled angela je namreč pri Jančarju vsekakor tudi odsev dejstva, da človek v svoji svobodi ni neomejen, ampak se vse, kar se mu dogaja, dogaja pod budnim očesom (navadno temnega) angela Usode. Tudi pogled angela zrcali kompleksno dialektiko imanence in transcendence, ki je značilna za Jančarjevo pojmovanje Usode.

Pripovedovanje z vidika očesa, ki osvetljuje dogajanje iz različnih zornih kotov (in je v notranjem soglasju s t. i. rašomonsko strukturo), ki torej "pripoveduje" s tehniko očesa filmske kamere, v postmodernizmu seveda ni novo. Takšna je na primer Cooverjeva zgodba *The Sentient Lens*, ki prav tako že v naslovu izpostavlja pogled kot narativni postopek, ki "pripoveduje" besedilo z optiko kamere. Če zgodbo primerjamo s *Pogledom angela*, vidimo, da se obe besedili začneta s *poslušanjem* in da sveta ne opazujeta le skozi pogled očesa (kamere oziroma angela), ampak tudi z menjavo zornih kotov, oboje tako, kot nam pač sugerira tehnika snemanja; obe besedili vsaj po tej plati ustrezata Calvinovi fenomenološki *poetiki pogleda* oziroma poetiki, kot jo opiše Tani: "To je pogled, ki je vedno nekoliko tuj, čustveno odmaknjen od sveta, ki ga opisuje ... To je pogled, ki nepristransko in brez poudarkov analizira elemente pripovedne situacije s tehniko navajanja ... Vendar pa ti pisci ne želijo ponikniti za nevtralnimi opisovanjem: pogled je objektivni v tem smislu, da bralcu sicer ponuja fizične predmete, vendar iz izvirnega zornega kota, poudarjajoč svojo subjektivnost. Tudi če gre za tretjeosebno pripoved, ne gre za pogled vsevednega avtorja: zorni kot je selektiven."³⁶

Ta Tanijev opis do neke mere ustreza tako Cooverjevi kot Jančarjevi zgodbi. Vendar se Jančarjevo besedilo ne izčrpa v teh implikacijah poetike pogleda, ampak se pri njem v ozadju skrivajo globlji pomeni, vezani na njegove tematske paradigme. Nemara laže kot s Cooverjem bi ga zato (znova) lahko primerjali s Kišem, ki večkrat uporablja tehniko filmske kamere in ki v nekem pogovoru takole opisuje dogodek iz svojega otroštva: "Panorama zaledenele Donave. Ob mestnem kopališču, tam, kjer stoje lesene kabine, je kot v steklo zasekana v led velika luknja. Prek nje je položena skakalna deska. Povsod naokrog so vojaki; na brke se jim lepi slana, iz nosnic se jim kadi. Iz smeri kabin nenadoma pride mlada, gola ženska; za roko drži deklico. Tudi deklica je gola. Kožo imata od mraza

³⁶ Tani, str. 164.

pomodrelo. Vojaki ju potiskajo na skakalno desko. Ustrelijo ju v sence ali pa ju prebodejo z bajoneti. Žrtvi padeta v temnozeleno vodo Donave. Neki civilist ju potisne pod led. Prizor je posnet iz božanske perspektive absolutne objektivnosti sivega zimskega oblaka, kamor glasovi ne prodrejo. Zdaj se objektiv širi in vidimo vrste na obeh straneh kabine. S te višine, kjer stoji kamera, ki ne drhti, ne razlikujemo obrazov; komaj ločimo ženske od moških in otrok.³⁷

Kišu je Jančar bližji v prvi vrsti zato, ker sicer uporablja tehniko pogleda očesa (kamere), vendar ta ni v ospredju kot metafizijsko dejstvo, ampak kot pripovedno sredstvo, ki najbolj ustreza intenci same "vsebine". Kiševo "božje oko" – ki sicer povsem ustreza *poetiki pogleda*, kot jo eksplicira Tani – že s tehniko pripovedovanja simbolizira mehanizem zgodovinske Usode.³⁸ Pri Jančarju, ki se je od Zgodovine v svojem besedilu odmaknil, je s to pripovedno tehniko in "pogledom angela" v prvi vrsti prisotna "intimna", individualna usoda. Toda hkrati, kot vemo, pri njem ta vedno korenini v *kozmični usodi*. In prav prisotnost *kozmične usode* je tisto, kar nas nenehno spremlja ob branju *Pogleda angela*. Jančarjeva paradigmatična zgodba nam daje namreč jasno čutiti, da se vse, kar se pod nebom dogaja, vedno dogaja pod pogledom tega očesa *božanske objektivnosti*.

Pogled angela zato pri Jančarju ni le trenutna domislica, ki se izčrpa v eni sami noveli, ampak prerašča v *transparentno metaforo*, ki sijajno zrcali Jančarjevo prozo v celoti. V tem širšem oziru namreč dosledno simbolizira dialektično razpetost med – denimo – *strukturo Zgodovine*, ki je odčitljiva v *ponavljanjih*, in *imanenco "človeka iz krvi in mesa"*, ponazorjeno v individualnih variantah ponovitev. Ni naključje, da je *pogled* pri Jančarju – pogled *angela*. Angel je, kot vemo, božji sel in nekakšna "vmesna stopnja" med človekom in Bogom. Zaradi te svoje vmesnosti, po drugi strani pa tudi dvojnosti, pogled angela ni vseobsegajoči božji pogled in tudi ne more simbolizirati *vsevednega* in *vsevidnega* avtorja (če beremo Jančarjevo zgodbo, seveda vidimo, da je res tako; oko ni vsevidno, vidi le tisto, kar je vsakokrat v njegovem zornem kotu!); pogled angela zgolj *zastopa* prisotnost tega, kar presega posameznikovo voljo. Globlji pomen Jančarjeve prispodobe moramo torej brati nekako takole: skoz angelov pogled, ki nam je pač

³⁷ Gorki talog *iskustva*, str. 195.

³⁸ Sam Kiš ob tem pove, da je s takšnim "kinematografskim postopkom", ki ga primerja s *potujstvi*, dosežen učinek "božanske objektivnosti v svetu brez Boga" (ibid., str. 194-195).

usojen, življenje vedno vidimo le iz enega zornega kota. Ker ga ne moremo uzreti celovito (spoznanje, ki ga v območju iste poetike sugerira tudi Calvinov *Palomar*), ne zmoremo "sinteze", s katero bi doumeli Usodo, smisel življenja itd. Pogled angela torej res dosledno povzema celotno Jančarjevo poetiko in hkrati zrcali dvojnost, ki je najbrž živa pobuda Jančarjevemu pisanju: po eni strani namreč simbolizira naš omejeni pogled, hkrati pa – gre vendar za angela! – zastopa Usodo, ki nas presega, Usodo, ki sama odloča, kateri drobec nedoumljivega, skrivnostnega, tragičnega življenja nam bo dala videti in doživeti. Ali kot sklene Jančar v antologijskem zaključku zgodbe *Smrt pri Mariji Snežni*:

"Znano je, da ta gospa v življenje izpisuje literaturo, ki nas zmeraj znova postavlja pred nerešljive uganke. Ona vidi tja, kamor naš pogled ne seže. Mi vidimo komaj čez reko, pa še to ne zmeraj, kakor pripoveduje ta zgodba."