

Nina Šoba

UDK 821.163.6.09 Flisar E.

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Kako brati Flisarjeve zadnje tri romane?

Glavni junaki potujejo, hrepenijo, se učijo

Zadnji trije romani Evalda Flisarja *Čarovnikov vajenec* (1986), *Noro življenje* (1989) in *Potovanje predaleč* (1998) so nastali ob daljši tradiciji pisanja potopisov. Glede na to bi lahko kdo kaj hitro pomislil, da bi bila lahko tudi v romane vpletena tema potopisnosti — kar se v resnici izkaže. Ali učinek *Čarovnikovega vajenca* izpred petnajstih let še ni zamrl (ali je sploh že kateri slovenski roman izšel petkrat, kot se je zgodilo temu?), ko pa je pred nami že nekakšno »vajenčevsko« nadaljevanje — *Potovanje predaleč*? Se je popotniški vajenec vrnil po novo spoznanje, se je vnovič srečal z učiteljskim gurujem Joganando? Morda še kaj bolj šokantnega? Izkaže se, da so popotnikove poti zdaj veliko bolj umirjene in da je Joganando zamenjala čutna in modra ženska. V tem ko se bralcu vsiljujejo nekatere stične točke »vajenčevske« odisejade, se mu v spomin prikrade popotovanje mladoletne Maje in štiridesetletnega Henrika po Grčiji in Španiji v tretjem Flisarjevem romanu *Noro življenje*. Tu se v skladu s starovedskim pričevanjem o Brahmanovem štirikratnem zaporednem sanjanju, ki pomeni štirikratno manifestacijo sveta, odvije tudi štiristopenjsko ljubezensko razmerje med glavnima junakoma. Njuna pot se razvija in odvija, ko potujeta. Njuna bližina jima omogoči, da na koncu prepoznata tisto, kar sta iskala, drug v drugem in si s tem osmislita pot, ki se konča z njuno smrtjo. Tudi v *Čarovnikovem vajencu* in *Potovanju* je rast in zorenje junaka pogojena z njegovim spremljevalcem na poti. V *Čarovnikovem vajencu* je to malce starejši modrec, čeprav mladosten po telesu in duši. Ta prvoosebnega junaka Flisarja (podatek, ki bralce in kritike prehitro zavaja v oznako avtobiografski roman) vodi in preizkuša, četudi na robu življenja, po zanskarskih gorah in ga sooči s spoznanjem, da je problem to, da misli, da ima problem, in da je ego, t. i. namišljeni, iluzorni jaz, potreben člen pri komunikaciji med njim in okoljem. V *Potovanju* prvoosebni junak prejme namig, naj v sebi pobije vse malike in naj v njem zavlada Veliki Bog. V spremstvu prijateljice Sumitre nadaljuje pot vsepovprek po Indiji (zaideta še v Sikkim in Nepal). Išče namreč Joganando, tako da poskuša dešifrirati vsak namig na poti, ki bi bil lahko njegovo sporočilo oziroma razpoznavna sled za njim. S Sumitro potujeta po svetiščih, ašramih, gibljeta se med sadduji (meditirajočimi modreci). Sumitra ga skuša odvrniti od iskanja Joganande z ugovorom, da je on sam pomembnejši od učitelja izpred petnajstih let, da je pomembnejši od očitno brezplodnega iskanja in da je lahko vsak trenutek (človek, beseda, mit, pripoved o božanstvih) njegov učitelj. Draži ga, da v bistvu bolj kot kogarkoli drugega pogreša Boga v sebi.

Teh nekaj vsebinskih iztočnic nam sporoča, da so si tri romaneskne pripovedi na neki način sorodne. Družijo jih tematska (idejno-motivna) podlaga, glavni junak kot »outsider«¹ in njegova duhovna orientacija kot glavno vodilo potovanj, dialoška pozicija glavnega junaka in sopotnika,

¹ Tako je Flisar sam imenoval svojega junaka (po Colinu Wilsnu) v intervjuju s Slavkom Pezdirjem za nagrado kresnik, *Delo* (14. 6. 1999), str. 8.

disputativen (razpravljalen) način pripovedovanja, paberkovalna organizacija dogajalnega loka, navezave v smislu citatov, sklicevanj na tuje ideje, junakova drža iskanja novih obzorij v avtohtonih krajih izvora kultur in filozofij — išče jih prek budizma v tibetanskih pogorjih, prek legend grških bogov v Grčiji, bikoborb v Španiji, prek hinduizma v Indiji itn. Na podlagi naštetih sorodnosti sem romaneskno trojico poimenovala »trilogija«. Čeprav poudarjam, da to ni trilogija v smislu tridelnega vsebinskega nadaljevanja.

Glavna tematska oporišča v vseh treh delih so *eksistencialno, gnoseološko* v prepoznavanju etičnega in smiselnega v človeku, kar naj bi mu pomagalo pri razumsko-konceptualnem organiziranju življenja, in *socialno*, ki se tu in tam kot obrobno razvije iz prej omenjenih dveh. Glavna tema je tema poti — poti kot potovanja —, ki je v bistvu prispodoba za življenje, in posledično tema iskanja, ki jo poganja neustavljivo hrepenenje po biti cel, biti v ravnovesju med duhom in materijo.

Pot je predvsem duhovna in spominja na večno vračanje v točko začetka: tako psihološko kot fizično vračanje junaka tja, od koder je prišel. Junak se vrača bogatejši za izkušnjo več. V *Čarovnikovem vajencu* pripovedovalec na koncu pravi: »*Ko si svoboden, je spet vse po starem; ko se svet postavi na glavo, stoji spet pokonci.*« Tudi sam junak se dejansko vrne v Leh (in nato v Evropo), torej tja, od koder je svoje popotovanje začel. V *Norem življenju* sta junaka stopila na skupno pot, ko sta sanjala puščavo. Njuna zgodba se prav tako zaključuje v puščavi. Ob koncu zgodbe se pripovedovalec ustavi še ob njunem spremljevalcu na poti, tj. plištem medvedku MedoHenriku, ki začne svojo zgodbo v puščavi njunih sanj in jo podobno tudi konča — sedeč v puščavi. Na koncu ostane v puščavi s pripetim listkom, na katerem piše »*Za Henrika*«. In prav tako se njuno poznanstvo prične pred Prešernovim spomenikom, kjer Henrik najde le sedečega meda z listkom, pripetim z buciko, na katerem piše »*Za Henrika*«. Konec njune zgodbe leži v njenem začetku: »*Začutila sta željo, da bi sprala popotni prah z duš in končno stopila iz »zgodbe svojega življenja« na resnična tla. (Tja mogoče, kjer sta bila, preden se je njuna zgodba začela?)*« V *Potovanju* predaleč se potovanje tudi konča v puščavi, ko pripovedovalec po noči Šivinega plesa predaje razmišlja: »*In tako se je potovanje končalo več ali manj tam, kjer se je začelo.*« Popotnik se odreče statičnosti, zaključenosti prepoznanja: »*Potovati je lepše kot priti na cilj; zdraviti se je bolj zdravo kot biti ozdravljen.*«

Iskanje cilja na poti se usmeri v biti na poti, kar je že samo cilj. Torej iskanje ni več usmerjeno nekam v prihodnost, ampak v trenutek sedanjosti, v tukaj in zdaj. Pojem iskateljstvo se skuša preleviti v pojem najditeljstvo: »*Ne išči, ampak najdi.*« Torej Filozofija trenutka. Z njo se »svet postavi na glavo«, kjer sedanjost ni več odraz preteklosti in kažipot prihodnosti, temveč je edina točka, v kateri se šele preteklost odraža in prihodnost uresničuje.

Gorivo za iskanje je hrepenenje. S premikom usmerjenosti poti v trenutek tukaj in zdaj, v pot, ki je že hkrati cilj, se premakne tudi usmerjenost hrepenenja. Hrepenenje ni več sla po novem, neodkritem, temveč po morda nekoč že poznanem in izgubljenem. Hrepenenje je hrepenenje po ponovni povezavi »presekane popkovine«, hrepenenje po združitvi s svetostjo življenja samega, hrepenenje po »vrnitvi v maternico«, po fiksiranju v kaosu, po ponovnem redu ...

Čarovnikov vajenec: »*Hrepenel sem po nerazdvojenosti, po občutju enosti s sabo in s svojo izkušnjo s svetom. Po otroštvu mogoče. Vendar ne po otroštvu zaradi možnosti, ki so takrat še bile pred mano, ampak zaradi neomajne otroške vere, da je svet prostor čudežev, da je življenje brezkončno obdobje nedolžnosti in navdušenja.*«

Noro življenje: »*Ne upamo si priznati, da je skoraj vse, kar počnemo (religija, znanost, umetnost, filozofija, pripovedovanje zgodb), oblika pospravljanja ali obvladovanja nereda [...]. Ko nas popade želja, da bi se fiksirali v kaosu, potrebujemo os, ki bi ta red centriral: nekaj, okoli česar bi se nam življenje vrtele.*«

Potovanje predaleč: »*Ženska je samo maska, samo simbol za tisto, po čemer [junak] zares hrepeni: sveta stran življenja, ki se je nikoli ne odpravi iskat zavestno.*«

Pot, ki biva tu, in hrepenenje se spojata v idejna prepoznanja: Ne iskati, ampak najti; Svet je tak, kot je; Iščeš to, kar si že; Si to, kar misliš; Problem ni tam, kjer ga vidiš, ampak tam, od koder ga opazuješ; Življenje ni problem, problem je prepričanje, da je problem; Bistvo je nedosegljivo in ves čas pred tabo; Bistvo je v predaji, ker je Bog v vsem, zato je vse Eno, vseeno; Mojstrstvo je v ohranjanju ravnovesja, sinteze med pari nasprotij, ki so neuničljivi in neobstojni drug brez drugega, saj se vse, kar obstaja, manifestira v njihovi obliki.

Še nekatere idejne konstante podpirajo tematski okvir »trilogije«, kot so na primer: življenje je igra, ples; odgovornost je predvsem stvar sposobnosti predaje; resnično življenje je možno le v spogledovanju s smrtjo; obstaja dvom v besedo, saj je beseda le konstrukt in ni nikakor neposrednost govornice, ki jo človek pozna, še preden začne govoriti ...

Potopisnost in romani

Na tem mestu me zanima, ali bi lahko rekli, da so obravnavana tri dela, posebno *Čarovnikov vajenec*, s katerim so se literarni kritiki in teoretiki najbolj ukvarjali, potopisi, in zakaj menim, da so romani.

Najprej moram omeniti obravnavo potopisa Andrijana Laha v članku Slovenski potopis.² Tam pretresa definicije potopisa, ki že obstajajo v slovenskih literarnoteoretičnih priručnikih (Silva Trdina, Matjaž Kmecl, Janko Kos), in iz njih razbira, da se potopis uvršča v mejno področje med literarnim in informativno-poučnim pisanjem in da se pogosto potovanje kot tematsko sestavino literarnega dela meša s potopisom. Poudarja, da potopis ni zemljepisni vodič; da je subjektiven prikaz poti, kjer imamo neko osebo (popotnika = pripovedovalca = pisca) in pot, da je pri tem pozornost osebe obrnjena navzven, na pot, in ne navznoter. Ta zadnji kriterij se zdi ključen za njegovo definicijo potopisa. Če se oseba na poti ukvarja predvsem s sabo in je pot bolj postranski element, dobimo različne avtobiografije. Obstaja veliko del, ki so mejni primeri med potopisom in avtobiografijo oziroma ima večina avtobiografij tudi potopisne sestavine, saj je življenje često identično s potjo (potovanji). Po Lahovi presoji definicij potopisa sta možni dve ugotovitvi o naravi treh Flisarjevih del:

- ali nobeno ni potopis, ker gre v njih za potovanje kot tematsko sestavino literarnega dela (kar je pisec sam kritiziral pri Kmeclovi definiciji),
- ali pa Flisarjeva dela nikakor niso potopisi, ker so vse glavne literarne osebe oziroma junaki obrnjeni navznoter.

V smislu opredeljevanja potopisa in njegove »trilogije« se mi zdi zanimivo razpravljanje Deana Dude,³ ki poudarja, da definicija potopisa izhaja iz razlikovanja med potopisom kot nefiktivno pripovedno prozo in fiktivnim pripovednim tekstem s potovanjem kot tematsko osnovo. Pri razlikovanju potopisa od fiktivnega pripovednega teksta opozarja tudi na temeljni ključ razlikovanja, tj. pripovedno strukturo. Pripovedna struktura potopisa se loči od pripovedne strukture fiktivnega pripovednega teksta tako, da ima potopis vidno oslABLJENO dogajalno strukturo.

Če s tega vidika pregledamo Flisarjeva dela, lahko ugotovimo, da niso potopisi, saj pripovedovalčev namen ni posredovanje znanja in obvestil o sami (geografski) poti na potovanju, pa tudi dogajalna struktura nikakor ni oslABLJENA, temveč prav nasprotno.

Najprej bi se osredotočila na določljivostno bolj problematičnega (vsaj za kritike) *Čarovnikovega vajenca*. Katera dejstva še govorijo o tem, da delo ni potopis?

1. Sam avtor ga je v enem od prvih intervjujev opredelil za roman. Izjavil je, da se je zalotil pri želji, da bi namesto potopisa napisal roman in da *Čarovnikov vajenec* ni potopis.⁴

² Andrijan Lah (1983/84). Slovenski potopis. *JIS* XXIX/5, str. 163–168.

³ Dean Duda (1996). Potopis: Od pokušaja određenja žanra do Krležina diskurza. *Umjetnost riječi* XL/2–3, str. 71–82.

2. Literarnoteoretični razpravi Toma Virka⁵ in Frana Zadravca⁶ zadovoljivo utemeljita domnevo, da je *Čarovnikov vajenec* roman.

3. Med drugim govorijo (verjetno že na podlagi opredelitve samega Flisarja) o Čarovnikovem vajencu kot romanu še mnogi kritiki in predstavljalci knjige, npr. Helena Grandovec (».../ letos bo izšel njegov avtobiografski roman Čarovnikov vajenec ...«)⁷ ali František Benhart (»... roman Evalda Flisarja ČAROVNIKOV VAJENEC. Kaj sem zapisal — roman? To besedo bo treba potegniti nazaj. Po obsegu je roman, sicer ne. Kaj pa je potem? Potopis tudi ni; to že prej roman.«)⁸ ...

Ker Čarovnikov vajenec zadošča trem bistvenim kriterijem, da je neko delo lahko roman (napisan mora biti v nevezani besedi, zadostiti mora kriteriju obsega oziroma dolžine in mora biti pripovedno delo in ne dramatika ali lirika), si njegovo odprtost lahko razložimo z Bahtinovim pojmovanjem romana: »Bahtin izhaja iz temeljne teze, da roman ni literarna zvrst/literarna vrsta kot druge, ampak čisto posebna literarna tvorba. Medtem ko so druge tradicionalne zvrsti/vrste — ep in tregedija — strogo vsebinsko in formalno določene, tj. kanonizirane, je roman popolnoma svobodna, nestalna zvrst/vrsta brez veljavnega kanona, zato neprestano se spreminjajoča, zmožna zmeraj novih oblik in torej praktično neskončna; roman je pravzaprav zmeraj v nastajanju. Zato ga tudi ni mogoče definirati; vse opredelitve, ki so jih poskušali najti, se pokažejo nezadostne, ker jih mnogovrstnost romana zmeraj znova postavlja na laž.«⁹

Tudi *Norega življenja* literarna kritika ni drugače opredeljevala kot roman, čeprav je mogoče le malce čudno, da v nepotopisnost romana nihče ni podvomil (verjetno se zdi opisana ljubezenska zgodba prepričljivo fiktivna). Pač pa bi se nam pomisleki v romaneskno strukturo (a ne z vidika potopisnosti) lahko zbudili zaradi zanimivih notranjih vložkov, kot so dramski dialog, razplet s t. i. deus ex machina in dogajalni lok, podoben dramskemu, in zaradi dejstva, da je podnaslov »?roman?« postavljen med vprašaja.

Tudi *Potovanje predaleč* ni potopis. Gre za fiktivno pripovedno delo s temo potovanja, fiktivno v smislu avtorjeve fizične nevpletenosti vanj (kot je razbrati v prologu). Tudi v kritičnih ocenah so delo v glavnem obravnavali kot roman, čeprav so merili tudi na potopis. V intervjuju ob predlogu dela za nagrado kresnik pisatelj sam opozarja, da »se je nekaj ocenjevalcev ujelo v past 'potopisnosti'«. ¹⁰

Vrstne opredelitve romanov

Pri vrstnih opredelitvah romanov »trilogije« naletimo na spolzka tla. Opredelitve *Čarovnikovega vajenca* se v krogu literarnih kritik in razprav vrtijo okoli *hibridne forme*, mešanice več vrst romanov: avtobiografskega, kritičnega, ljubezenskega, filozofskega, psihološkega, terapevtsko priročniškega, seksološkega, bildungs romana. Sam Evald Flisar ga je na različnih mestih različno opredeljeval. Ob izidu ga je najprej imenoval avtobiografski roman¹¹ (kar bi tudi ustrezalo opredelitvam Adrijana Laha, ki pravi, da če se oseba v domnevnem potopisu ukvarja predvsem s

⁴ Branko Žunec (1986). Pogovor ob novi knjigi: »Resnično lahko živiš le na pragu smrti ...«. *Delo*, 4. 9. 1986, str. 8.

⁵ Tomo Virk (1995). *Potovanje je končano, pot se pričinja* (spremna beseda ob 4. izdaji romana *Čarovnikov vajenec*, Ljubljana), str. 370–385.

⁶ Fran Zdravec (1997). Slovenski romaneskni pripovedovalec in tuja okolja. SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, str. 565–570.

⁷ Helena Grandovec (1986). Intervju Sodobnosti: Evald Flisar. *Sodobnost* XXXIV/2, str. 113.

⁸ František Benhart (1987). Mantra, jantra, tantra. *Sodobnost* 35, št. 41, str. 432.

⁹ Janko Kos (1983). *Roman*. Literarni leksikon 20. Ljubljana: DZS, str. 99–100.

¹⁰ Slavko Pezdir (1990). Nepremostljiva razcepljenost (ob kandidiranju za kresnika). *Delo*, št. 129, 7. 6. 1999, str. 7.

¹¹ Sled za izjavo sem izgubila. Še vedno pa trditev podpirata Tomo Virk v svoji razpravi in Helena Grandovec v intervjuju ob izidu, leta 1986, v *Sodobnosti*, kot citiram v tekstu. Virk pa pravi (glej op. 5, str. 371): »Da je Čarovnikov vajenec res najprej

sabo in ji je pot postranskega pomena, dobimo avtobiografijo). Kasneje ga je poskušal opredeliti kot »nekač hibridnega, vendar enotnega, čeprav ga bo skoraj nemogoče uvrstiti v to ali ono literarno zvrst«. In nato na istem mestu še: »Čeprav je delo mogoče brati kot *pustolovski roman*, ali kot *priročnik psihične terapije* (in mestoma kot *seksološki priročnik*), je Čarovnikov vajenec predvsem zgodba o nenavadni ljubezni med dvema človekoma, ki ju razdvaja dva tisoč let zgodovine; o ljubezni /.../ med očetom in sinom, starcem in (še) mladeničem, mojstrom in vajencem, učiteljem in učencem, modrecem in (samo) izobražencem. Predvsem pa je knjiga opis ljubezni, ki je rodila to, kar rodi vsaka prava ljubezen: novega, pogumnejšega človeka.«¹² Poskušal ga je opredeliti tudi »kot *pustolovski roman* (čeprav to ni)«, »kot *pornografski izziv* (čeprav to tudi ni)«, »kot *filozofsko meditacijo*«, »kot *priročnik psihične terapije*«, »kot *detektivsko zgodbo* o zasledovanju in razkrinkavanju tolovaja, ki človeku dan za dnevom vamlja v življenje in mu krade zaupanje in lepoto«, »kot *opis strahovitega poka*, ki ga je povzročilo skoraj katastrofalno trčenje kavzalnega evropskega duha z 'diamantno kočijo' tibetanskega budizma.«¹³

Tomo Virk v svoji razpravi povzema kritiške poskuse definiranja romana in vse skupaj strne v redefinirano opredelitev: »Če tedaj Čarovnikovega vajenca pojmuje (v Lukacsevem smislu) kot literarni odraz *totalitete sveta*, iz tega jasno sledi sklep, da ga je dejansko možno — in tudi legitimno — brati kot *potopis*, *duhovni priročnik* ali *biblioterapevtsko pomagalo*. /.../ Za estetski učinek ni prav nič pomembno, ali je junak Evald Flisar realni Evald Flisar ali literarni konstrukt. /.../ *Avtobiografskost Čarovnikovega vajenca* moramo zato razumeti v širšem smislu, v tistem, po katerem je avtobiografsko domala vsako literarno delo /.../ in je »avtobiografskost« pač tista stvarna podlaga, na katero avtor opira svoj imaginarni svet. /.../ Po omenjenih lastnostih se namreč močno približa območju t. i. *Bildungsromana*¹⁴ /.../ Že Wilhelm Dilthey, ki je skoval to zvrstno oznako, je /.../ tudi opozarjal na podobnosti med Bildungsromanom in avtobiografijo, a obenem vzpostavil razlikovanje, ki je odločilno tudi za Flisarjev roman: Bildungsroman po njem zavestno in umetniško na posamezni življenjski usodi upodablja tisto, kar je splošno človeško, in s tem presega avtobiografski roman. /.../ /Čeprav Čarovnikov vajenec nosi nekatere lastnosti *idejnih romanov*, kot sta na primer Mencingerjev *Abadon* in Bartolov *Alamut*, in čeprav je v marsičem soroden npr. *Komediji človeškega tkiva* Vitomila Zupana ali — na drugi strani — *Romanu za Animo* Marka Uršiča, /.../ ga ni mogoče /.../ povsem zvesti pod katerikoli romaneskni tip. Ob vsej »tantristični« vsebini tudi ni literarna prepesnitev jogijskih, tantričnih ali budističnih nauk, kakršna je na primer — v zvezi s tibetanskim budizmom — *Tibetanska knjiga mrtvih* Iva Svetine. Čeprav je vsebinska plast povsem prežeta z miselnostjo daljnovzhodnih religioznih in filozofskih nauk, se še zdaleč ne izčrpa v rekonstrukciji njihovih idej, /.../ a literarno-idejna struktura /.../ ne dopušča dvoma: *Čarovnikov vajenec* upodablja odisejado subjekta in njegove subjektivitete, kot se je v zgodovini književnosti udejnila v evropskem romanu.«¹⁵

Noro življenje literarna kritika opredeljuje, če ga že opredeli, kot ljubezenski roman. Verjetno zato, ker je glavna os zgodbe ljubezensko in seksualno razmerje dekleta in moškega. Glede na tematsko-motivni okvir bi ga lahko označevali podobno kot *Čarovnikovega vajenca*, kot skupek več možnih oblik: potopisni, ljubezenski, pustolovski roman, bildungs roman. To ni avtobiografski

in predvsem roman, nam po svoje potrjuje avtor sam, ki je v enem od intervjujev svoje delo eksplicitno označil za avtobiografski roman.«

¹² Glej op. 4.

¹³ Glej op. 7, str. 121.

¹⁴ *Bildungsroman* je oblika romana, nastala v nemškem prostoru v času razsvetljenstva in bila prvotno bolj povezana s pojmom pedagoški ali vzgojni roman, v katerem se duhovni razvoj junaka prikazuje s potjo učenja in življenjskih izkušenj do osebnega razvoja, ko je sam sposoben zaživeti v okvirih družbe, v okvirih kulturno-moralne ideje. V novejšem času pot pomeni bolj pot k notranjemu zorenju, pot junakovega zavedanja vplivov okolja na njegove psihološko-duševne izkušnje in hkrati s tem pot izpopolnjevanja njegove enkratnosti za vključitev v civilizacijo. (Prirejeno po nemškem literarnem leksikonu in po slovarju književnih terminov Gero von Wilpert (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner, str. 759–762; Riječnik književnih termina (1985). Institut za književnost i umetnost u Beogradu. Beograd: Nolit, str. 623–624).

¹⁵ Glej op. 5, str. 370–373.

roman, čeprav s tem ni izključena možnost avtobiografskih elementov, ki pa so zgolj oporišča, izhodišča za zgodbo, oblikovano po drugih zakonitostih (o takšni avtobiografskosti je govoril že Tomo Virk pri Vajencu in tako meni tudi avtor sam).¹⁶

Hibridnosti opredelitve romana se ni mogoče izogniti niti v *Potovanju predaleč*. Klasifikacije kot ljubezenski, pustolovski, filozofsko-meditativni roman in bildungs roman bi ustrezale. Literarna kritika je pri klasificiranju tokrat opreznjša. Preberemo lahko oznake kot ljubezenski, potopisni roman in izpod peresa Josipa Ostija pikareskni oziroma potepuški roman.¹⁷ Relevantna bo verjetno tudi opredelitev avtorja samega v pogovoru ob lanskoletni nominaciji za kresnika: »Kar zadeva kategorije, bi raje bil bolj previden. Res se je nekaj ocenjevalcev ujelo v past »potopisnosti«, najbrž zato, ker pač moja novejša proza izhaja iz potopisa, vendar bi nemara primernejša beseda bila *pikaresknost* ali nemara *pustolovstvo*. Besedo pikaresknost je v svoji oceni za radio uporabil Josip Osti ...« In še izjavi, da je bildungs roman podstat za življenje njegovih junakov (»pedigre mojega junaka sega vse do /.../ eksponentov 'bildungsromana'«).¹⁸

Lahko bi torej rekli, da je »trilogija« zakoreninjena v bildungs romanu s poudarkom na pustolovščini ter ljubezni do življenja in do junakove ahasverske duše. V že omenjenem intervjuju za kresnika pisatelj pravi, da se strinja z besedami Aljoše iz Bratov Karamazovih, »da bi moral vsakdo ljubiti življenje bolj kot karkoli na svetu.«

Literarni junaki

Glavni junak v vseh treh romanih (Evald Flisar, Henrik, popotnik) je »outsider«, tj. *ahasver, iskalec, dvomljivec*, iščoč pristno prvinsko življenje, ki ga je poznal že kot otrok ali le iz nekaj utrinkov v življenju. Gre za krizo odnosa *jaz in okolje*, za bolečino, ki jo evropski racionalizem še večajo, namreč bolečino razdrobljenosti na tisoč »jazov«, ki so razbili pristni jaz v t. i. ego ali skupek predstav in iluzij o sebi in svetu. In še za bolečino ob izgubi povezave s pristno notranjo bitjo, ki jo lahko imenujemo kot intuicijo, Boga v človeku in še kako drugače. Ker junak božjega v sebi ali sebe kot božjega ni sposoben dojeti neposredno, potrebuje nekoga, ki mu bo pri tem pomagal. Zato ga na poti vedno nekdo spremlja. Brez posrednika pot in ponovna povezava trenutno ni mogoča, kar bi lahko ubesedili tako, da se človek sam brez nečesa ali nekoga izven sebe ne more prepoznati, kot se ne more »poljubiti na usta« (tako je naslovljeno zadnje poglavje v *Čarovnikovem vajencu*). Pot glavnega junaka je pot na robu, pred bitko oz. pred soočenjem. Glede na odziv junaka in njegovo muko se zdi položaj v krizi večkrat tragičen. A ob reševanju iz krize se njegov odnos in položaj razkrije bolj kot tragikomičen, še posebej, ko se izkaže smešno neroden. Junak hrepeni po ponovni povezavi z Bogom, ki pa ne predstavlja kateregakoli boga, znanega iz religij, temveč prej življenjsko silo ali prisposodbo za notranji red, svetost, nedoumljivo skrivnost življenja takega, kot je. Njegova pot predstavlja tudi vprašanje, ali se je tej neoprijemljivi sili sposoben predati neposredno, brez posrednika. Trenutni posredniki so njegovi sopotniki.

V *Čarovnikovem vajencu* je junakov sopotnik učitelj oziroma guru in prijatelj Jogananda, mož z visokim čelom in popotno palico v roki. On ni učitelj, kakor to besedo običajno razumemo; junaka namreč ruši in razdira v pridobljenih in priučenih predstavah, večkrat porine in potisne v preizkušnje preživetja. Šele tako bo junak odziven na priložnost k preobrazbi. Jogananda mu pomaga čez razpoko notranjega razkola, tako da mu pomaga omahniti v brezno te razpoke, kjer bo, če bo uspel priti na drugo stran, lahko zgradil nov most.

V *Norem življenju* je Henrikova sopotnica šestnajstletna Maja, bistro, privlačno in drzno dekle. Prav tako rada fotografira in Henrik kot fotograf v njej preko pisem prepozna žensko na vrhu

¹⁶ Marjeta Novak Kajzer (1993). Moje pisanje raste iz iskanja stičnih točk in premirja z neznanim, še neobvladanim (intervju z Evaldom Flisarjem). *Srce in oko*, št. 46, str. 96.

¹⁷ Josip Osti (1999). Cilj poti je pot sama. *Sodobnost* XLVII/11, str. 988.

¹⁸ Glej op. 1.

pesniških moči in ne šestnajstletnega dekleta. Maja, kakršno Henrik na začetku spozna, je spontana, igriva, vedno stori, kar želi, brez premišljevanja in ozira na druge. Želi se povezovati z neposrednimi izkušnjami in ne s podatki ali pomenom. Ne moti je, če visi v praznem, saj zapolnjuje praznino z doživljanjem sebe in svojih trenutkov. Živi brez občutka dolžnosti, ne pozna občutka »treba je«. Pooseblja dionizični princip življenja, spontan, intuitivni pol. Na Henrikovo vsiljevanje identitete se odzove: »Jaz sem živa in prebujena duša, ki se zna gibati med svetlobo in sencami, med besedami in njihovimi pomeni brez navodil.« Henrik je njeno diametralno nasprotje; pooseblja intelektualni pol, apolonistični princip življenja: »Spoznaj se«, »Zmernost v vsem«. Življenje se mu zdi okvir, v katerem mora elemente stvarnosti razporejati tako, da ustvari red, tj. najboljšo možno kompozicijo. Na dogodke v življenju se odziva živčno in zaskrbljeno, v strahu pred polomijo. Prepričan je, da je posameznikovo življenje zavezano zemljevidu neizogibnosti, nekakšni usodi. Na koncu Maja v Henriku prepozna Apolona in zahrepeni po življenju v okvirih, Henrik pa v njej prepozna Dioniza, življenje igre in spontanosti brez samozapovedovanja. Pisatelj je sam ob predstavitvi knjige dejal: »Jaz sem Henrik in Maja. Onadva sta dve polovici moje duševnosti v trajnem konfliktu. Ena polovica bi rada postala druga, druga pa prva — in vsaj v tej knjigi se jima to posreči.«¹⁹

Sopotnica v *Potovanju predaleč* je mlada lepa Indijka, bistra in potrpežljiva prijateljica. Zbližata se tudi telesno, čeprav ne kot ljubimca. Njuno prijateljstvo je v duhovnem in ne tudi telesnem smislu. On prepozna v njej svetost, ženski pol v sebi, tisto, kar moraš najprej spoštovati in ljubiti, in tisto, česar si ne smeš nikoli lastiti kot objekta telesne potešitve. Na koncu popotnik začuti, da jo mora zapustiti, če želi zaživeti življenje, ki ga sluti.

Ali sopotniki s svojo prisotnostjo glavnega junaka tudi preusmerijo v njegovem iskanju? Junak je namreč poslušno naravnat do svojih spremljevalcev, »učiteljev«. Jogananda se odloči sodelovati v njuni igri učitelja in učenca, dokler Flisar »čarobne formule odrešitve« ne doume sam. S tega stališča ga naravna v drugo smer, saj ga zavede v zanko, v kateri spozna, da duhovna orientacija ni iskanje, odpoved niti pokornost »odrešitvenim« metodam in tehnikam. Junak Flisar ugotovi, da ne more »ne-biti svoj pravi jaz«. Na koncu se sprašuje, če bo znal s tem živeti, če bo znal najti harmonijo in ravnovesje v notranjem kaosu, tj. biti tantrik ali mojster uravnovešanja v vsakdanjosti. V tej izkušnji se je tudi odnos učitelj — učenec razgradil in se transformiral v prijateljstvo.

Tudi Maja in njene želje so smerokaz poti obema junakoma. Čeprav Majina vloga v odnosu do Henrika ni primarno učiteljska, temveč ljubezensko-partnerska, se skupaj spoznavata in skupaj rasteta proti spoznanjem in spreminjanjem. V Maji je Henrik prepoznal intuitivno pristnost in jo na koncu po tantričnem seksualnem obredu našel tudi v sebi ter zamenjal za nekdanje razumarsko predvidevanje, zraščenoost s predstavami ... — »izmenjala sta duši«.

Srečanje s Sumitro in njena pomoč je spodbudila popotnika, da je dovolj globoko prisluhnil lastnemu hrepenenju in začutil, da ima v sebi moči, da se zaceli. Zato Joganande na sliki namenoma ne prepozna in zapusti tudi Sumitro.

Duhovne orientacije glavnih junakov so neizrečene prošnje sopotnikom za pomoč, za kažipote, ki naj junaka pripeljejo do povezave z lastno dušo.

Dialoškost

Dialog v »trilogiji« je eden temeljnih načinov ohranjanja ravnovesja med junakom in okoljem. Pisatelj očitno želi predočiti bralcu obliko besedne interakcije, saj pogovorna mesta vestno opremlja z navednicami. Bralcu se mogoče lahko zazdi, še posebej v *Čarovnikovem vajencu*, da pisatelj z navednicami želi dobredno dokumentirati in citirati Joganandove besede, ki jih je junak slišal na poti. Vendar, kot o dialogih v *Vajencu* pravi Tomo Virk, dialogi kot nekaj *fiktivnega*

¹⁹ Tako pravi Brigita Bavčar v predstavitvi Norega življenja v časopisu (Prekmurski) *Vestnik*, št. 33 (21. 8. 1986), str. 5.

nikakor ne želijo »odstopati od resnične, historične faktografskosti, ampak služijo prej kot rekonstrukcija nečesa, kar se je v resnici zgodilo, in imajo smisel ravno v tej konkretni, individualni faktografskosti«. ²⁰

Pripovedovalec

Na začetku naj navedem misli Wolfganga Kayserja, s katerimi želim pojasniti, da me v delih zanima pripovedovalec, ki ni pisatelj sam: »V razpravi *Wer erzahlt den Roman?* izrecno poudarja, — kar je dovolj razvidno storila že Friedemanova — da pripovedovalec ni konkretni pisatelj, temveč fiktivna oseba v romanu, ki je »mitološki ustvarjalec sveta.../«²¹ Pripovedovalec je v *Vajencu* in *Potovanju prvooseben*. Kljub temu da zaznava skoz svojo perspektivo, veliko ve. To je pripovedovalec, ki se izenači s kako osebo in pripoveduje zgodbo v njenem imenu.

Pripovedovalec se v *Čarovnikovem vajencu* izenači s popotnikom, ki se imenuje Flisar, Evald Flisar ali redkeje Evald, torej je domnevno avtobiografski.

Potovanje predaleč se začena s prologom »Vse osebe v tej knjigi so resnične — razen avtorja, ki je izmišljen.« Beseda »avtor« meri verjetno na pripovedovalca, ki pripoveduje v prvi osebi. S tem želi pisatelj poudariti, da pripovedovalec, ki se tudi tu izenači s popotnikom, ni resnični pisatelj sam.

V *Norem življenju* je pripovedovalec pravi mojster transformacije in prehajanja — s tem postavlja bralcu, ki si ga želi zasledovati, rahle ovire. V glavnem je *avktorialen, tretjeoseben* s široko vsevedno pozicijo. Ne bdi le nad svojimi junaki, skozi katere pripoveduje zgodbo, temveč tudi nad bralcem. Daje vtis, kot da Henrika zelo dobro pozna. Tudi sam ga imenuje za svojega prijatelja. Zavzame pozicijo kritičnega in komunikacije željnega pripovedovalca, ki se bralcu na trenutke odkrito pokaže in razkrije svojo vsevedno pozicijo (»Jaz pa mislim«; »Če rečem, da je bilo pri Henriku obrambna poza«; »Ali sem lahko bolj gotov, kot sta bila Henrik in Maja?« ...), se z njim živahno pogovarja in z njim motri junakova dejanja (»Videli smo, da je Henrik zelo prizadet«; »Henrik se morda ne bi strinjal z naslednjo izjavo«; »Če je Henrik zavrnil Majino ponudbo, ker se mu je zdela neetična, ga lahko le spoštujemo /.../. Ne moremo pa ga občudovati, saj si občudovanje zasluži samo dejanje, ki je izjemno in tvegano, ne pa zgolj pravilno«; »Henriku bo marsikateri bralec očital, da preveč »modruje«, da je preveč »učiteljski« v odnosu do Maje, da preveč preverja in preiščuje, da kratka preveč »henrikuje« (vse tisto, kar si tudi Henrik očita že od vsega začetka)« ...). Pripovedovalec bralca tudi spodbuja, da s svojimi mislimi soustvarja dialog in pripovedni tok zgodbe. Skozi tekst namreč postavlja veliko retoričnih vprašanj, katerih odgovori so prepuščeni bralčevi domišljiji in premisleku. Včasih se zdi, da skuša pripovedovalec sam predvideti bralčeve odzive in pomisleke in se želi tudi nanje primerno odzvati. Maja se ves čas igra z mislijo, da je potovanje s Henrikom zgodba. Ko predlaga, da t. i. *avtorja njune zgodbe* povprašata o razpletu, pripovedovalec za trenutek sestopi iz vsevednega položaja v personalnega. To pomeni, da junakom omogoči, da se »osamosvojijo« in neposredno soočijo v dialogu. V teh primerih pripovedovalec daje vtis, kot da pri tem sam ne bi bil navzoč. Bralec na tem mestu naleti na pravi dramski dialog, a prvine avktorialnega položaja so po končanem dialogu ohranjene naprej. Marjan Dolgan v knjigi *Pripovedovalec in pripoved* poudarja, da je pri tem objektivnost gledišč posameznih oseb, ki jo čuti bralec, navidezna: »Pripovedovalec namreč ne dopusti, da bi se scenični položaj popolnoma osamosvojil, sicer bi nastalo dramsko delo, zato so ohranjene prvine poročevalnega položaja.«²² Na koncu *Norega življenja* lahko bralec bere naslednje vrstice v pripovedovalčevih besedah: »Zato je Henrik sredi puščave ustavil avto in Maji predlagal, da bi konec zgodbe napravila avtorju. »Prav,« je rekla Maja /.../« In potem se pripoved na naslednji strani prelevi v prvoosebno komentiranje: »Kaj se je zgodilo z Majo in Henrikom? Lahko bi rekel, da preprosto ne

²⁰ Glej op. 5, str. 371.

²¹ Marjan Dolgan (1979). *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja, str. 6.

²² Glej op. 21, str. 12.

vem. [...] Predlagam nekaj možnih koncev.« In malo zatem: »Ali je avtorju opešala domišljija? Ne, boji se le, da mu bo kdo očital pretirano nagnjenost k simetriji ... [...] Kljub temu ni lepše stvari, kot je zgodba, [...] zato bom kot enega najbolj verjetnih koncev predlagal tole: ...« V nekem trenutku je pripovedovalec sestopil iz vsevednega pripovedovalca v prvoosebnega, se skrival v avtorja (ki sta si ga izmislila Maja in Henrik) ter kot avtor pripovedoval nekaj možnih koncev. Potem se je takoj dvignil nazaj v vsevednega pripovedovalca in v svojo vsevedno komentatorsko obliko, ko avtorja kritizira, češ, ali mu je opešala domišljija. V tem slogu pripovedi tudi nadaljuje, ponudi konec in zaključni roman tako, da komentira še usodo MedoHenrika.

Pripovedovalec v »trilogiji« svoj miselni tok neprestano podpira s citati, povzetki, sklicevanji na že obstoječe mitološko, psihološko, filozofsko, znanstveno-fizikalno, ezoterično, zgodovinsko, literarno gradivo, ki je zgoščeno, čeprav priložnostno in nesistematično (paberkovalno) nanizano ter skoraj prehaja v filozofske traktate in dispute. Včasih je pripoved tudi poetična, na primer v stikih z naravo (z mogočnimi himalajskimi pogorji in podolji, morsko obalo), v prijateljskih in ljubezenskih bližinah med junaki, na trenutke, čeprav zelo redko, pa tudi faktografsko deskriptivna.

Ideje iz tujih gradiv

Kot je bilo že omenjeno, so Flisarjevi epski junaki preučevalci sebe v avtohtonih krajih izvora posameznih filozofij, kultur. Zato tudi idejna navezovanja velikokrat izvirajo iz dežel, v katerih se junaki nahajajo. Pripovedovalec v *Vajencu* se opira na azijske (vzhodnjaške) filozofske tekste, spise, mitologije. Zasedimo vedске tekste (Purane — najstarejši vedski teksti, ki govorijo o nastanku sveta), razne tibetansko-budistične tekste (s tantričnim gradivom), zenbudistične zgodbe in bajke, nauke filozofov, mistikov, modrecev. Ne redko naletimo tudi na besede zahodnih mistikov, filozofov, psihoanalitikov, fizikov, literatov. V *Potovanju* je z bogovi nasičen indijski prostor sorazmeren zgoščnemu in vsestranskemu navezovanju in citiranju. Ne le da kar mgoli starovedskih, hinduističnih, budističnih legend in zgodbic, vse polno je tudi navezav na zahodne literarne umetnike in druge legende in velike ume. Ker se v *Norem življenju potovanje odvija v Grčiji in nato še v Španiji, zasledimo predvsem opiranja na grško mitologijo in filozofijo, v Španiji pa je osrednja podoba bikoborba, kar spominja na Hemingwaya (Sonce vzhaja in zahaja). Zaslediti je tudi vedski spis in legendo o nastanku sveta (Purane), kakšno zenbudistično legendo, aluzije na Shakespeara ali Flauberta.*

Naj se na koncu vrnem k začetku, k naslovnemu vprašanju, kako brati Flisarjevo »trilogijo«. Je mogoče vsakega od romanov brati neobremenjeno, brez povezave z ostalima dvema? Menim, da je to povsem legitimno, saj je vsak roman čisto svoja, samostojna zgodba. Se je morda pisatelj v nekaterih obravnavanih sorodnostih že izpel ali pa še bolj zarezal v globino bralčeve angažiranosti? Predvsem je možno ob napetih vsebinah in išočih junakih ostati radoveden. Evald Flisar kot pisatelj je dokazal, da ga ni mogoče enačiti z avtorji metaforično-simboličnih modrostnih zgodb — Hessejem, Richardom Bachom, Exuperyjem, Paolom Coelhoom ipd. Dokazal je tudi, da ni nikakršen Castanedi podoben magik, ki bi nam skozi pustolovske zgodbe ponujal skrivne šifre za prestop domnevnih omejenosti. Vseeno pa bi lahko dejali, da je tematska osnova njegovih romanov prirredba nekaterih vzhodnjaških »duholovnih« veččin in metafizičnih znanj. Ob tem ni zanikal niti gesla postmodernizma, ki oznanja, da naj bi bilo pisanje literature možno le še kot renovacija oz. predelava tistega, kar je že bilo povedano: »Ničesar novega ni na obzorju.«

Flisarjeva odlika je sposobnost spoja in prenosa »na lastni koži preizkušenih« ved in znanj v literaturo; jasno nam postaja, da če sam ne bi toliko potoval, se tudi njegove zgodbe ne bi odvijale na potovanjih. Ravno ta prenos v razmišljujočo, napeto in nedolgočasno literaturo je njegova enkratnost in inovativnost. Inovativnost morda ponuja, da bi s fikcijsko pripovedjo mogoče le predrli fikcijo človekovega trpljenja?

Bralec v njegovi literaturi lahko prepozna namig, da je kdaj pa kdaj dobro prezračiti ustaljeno formo življenja. Eden od načinov je med drugim podati se v drugačne civilizacije. Ali je

potemtakem Flisarjeva literatura toliko brana zato, ker obuja modrost Vzhoda? Ali pa morda s tem v času nervozne globalizacije, duhovne krize in zahodnjaške izpraznjenosti kakega rešitve in pomoči željnega posameznika zavaja? Morda nas bralce navdušuje »beg« z Zahoda in iskanje novih smislov na Vzhodu. Junak navsezadnje vendar ne zmore kakega radikalnega prevrata in mu ostane le, da »vzhodnjaško« spoznanja vtke v svoje »zahodnjaško« življenje. Pisanje Evalda Flisarja zna biti včasih že kar študijsko. Tu tiči morda tudi kleč njegovega pisanja. Flisar je seveda množično bran avtor, toda zdi se, da njegova romaneskna proza ni ravno navdih literarnim obravnavam (veliko prej njegova dramatika). Morda množično brana proza, nabita s podatki, ki ne otopijo mišljenja, ni zadosten razlog za nove resnejše študije, morda pa se s svojim obsežnim znanjem preveč izmika intelektualni prijemljivosti. Flisarjev pripovedovalec z načinom pripovedovanja skrbi, da bralčeva reflektivno-meditativna motrenja oziroma angažiranost ne zamre. Bralac lahko skupaj s pripovedjo »odpotuje« in jo razume, kot pač zna razumeti — v njej najde tisto, kar želi najti. Ali ni že to zadostni smisel literature?

Nina Šoba

UDK 821.163.6.09 Flisar E.

SUMMARY

HOW TO READ FLISAR'S THREE LATEST NOVELS?

Flisar's three latest novels share enough characteristics to be frequently referred to as a trilogy. Their themes are anchored in the same fields, viz. existential, gnostic, and occasionally social (the latter developing from the former two). Ideational constants supporting this thematic framework are e.g. *Don't search but find*; *You're looking for what you already are*; *You are what you think*; *The problem is not where you see it but where you are observing it from*; *Life is play, dancing ...* Suggestions that any of the three works is a travelogue are rejected; on the other hand, none of them can be assigned to a single genre. The main character in all three texts is an outsider, an

Ahasuerus, a searcher. His orientation is spiritual, he is beseeching his fellow travellers to show him a way to relate (again) to his own soul. He explores his inner self at autochthonous places of origin of various philosophies and cultures. The central story develops through dialogues between the main character and his fellow traveller. While fictitious, these dialogues purport to be reconstruction of specific experiences. In all three texts, the narrator substantiates the course of his thoughts with quotes from, summaries of, or references to various sources.