

## Ignacija Fridl

### *Neskončno začenjanje po koncu*

Dvanajst zapiskov o romanopisju Ferija Lainščka\*

"Nosim jo, hodeč v krog,  
ne zmorem v spiralo.  
In zmeraj je potem tako:  
česar se dotaknem,  
se dotikam znova."

(Feri Lainšček, Hiša sv. Nikolaja)

"Steze delajo koraki, ki hodijo po stezi."

(Zhuang Zi)

### **KDO ORJE, KDO SEJE, KDO BRANA?**

Čeprav sodobna slovenska literarna zgodovina uvršča pesnika, romanopisca, kratkozgodbarja, dramatika in pisatelja za otroke Ferija Lainščka pod genus proximum literatov, rojenih okoli leta šestdeset (rodil se je 5. oktobra 1959), zaznamovanih s skupnim, veliko bolj generacijskim kot duhovnozgodovinskim označevalcem "mlada slovenska proza" (T. Virk, M. Juvan), tehnopoetskim "generacija brez metafore" (A. Blatnik) in deloma še začasnim periodizacijskim terminom "literatura po modernizmu na Slovenskem" (J. Kos), je Lainšček s svojim izjemno obsežnim in tako diskurzivno, slogovno kot tudi žanrsko ter vsebinsko barvitim opusom znotraj nje večni écrivain terrible, ki se vsakič znova izmakne že ustaljenim literarnozgodovinskim generalizaci-

\* Razprava bo jeseni izšla pri Pomurski založbi v literarnem zborniku o sodobni prekmurski literaturi.

jam, periodizacijam in klasifikacijam.

To zgolj pogojno umeščanje Lainščkovega snovanja v kontekst literature, izoblikovane v prvi polovici osemdesetih let na ruševinah propadlih absolutov, ki so jih za seboj puščali destruktivski postopki modernizma – desubstancionalizacija subjekta, fragmentarizacija sveta, razbremenjevanje pomenjanja besed in do vizualne poezije in ludiizma prignana "stiska jezika" –, upravičuje že dejstvo, da Feri Lainšček na literarno prizorišče ni stopil skupaj s tistimi "mladimi" avtorji, ki bi jih danes lahko označili za "klasike postmodernizma" osemdesetih let na Slovenskem. Njegovo ime tako zaman iščemo v *Pesniškem almanahu mladih* (1982) ali *Mladi prozi* (1983), z vidika devetdesetih konstitutivnih in reprezentativnih zbornikov "mlade" generacije. Ta je po eni strani zavezana ubesedovanju eksistencialne izkušnje samote, praznine in razpršenosti, izpisane z metaforičnimi drobtinicami s pesniških naslovnih, kot so "imena smrti", "slovar tišine" (Aleš Debeljak), "stvari v praznini" (Jure Potokar) ali "ihnta smeri" (Maja Vidmar). Na drugi strani pa zlasti v prozi sledi obrazcem ameriških metafikcionalistov – leksemom: labirint, knjižnica, ogledalo ter mediji; in semantično-sintaktičnim postopkom: duplikaciji, celo multiplikaciji ter permutaciji teksta ali njegovih delov (posebej začetka ali konca zgodbe), postopku "palimpsesta" in popolni asimilaciji literarne tradicije<sup>1</sup> v lastno literarno početje.

\*\*

"Tujec, po tej poti vendar ne prideš nikamor."

(Feri Lainšček, *Peronarji*)

## V OGLEDIH

V primerjavi s takšno, z nekaterimi temeljnimi postmodernističnimi značilnostmi prepredeno pisavo je kritika roman *Peronarji*, Lainščkov prozni prvenec iz leta 1982 (kot pesnik se je predstavil že leto prej v Škucevem literarnem zborniku ter skupaj z Milanom Vincetičem in Valerijo Perger v zbirki *Kot slutnja radovedno*, kasneje pa še z nekaj pesniškimi zvezki), upravičeno označila kot "populistično zgodbo za široko prodajo" (Aleksander Zorn) oziroma spregovorila o njegovem "moraličnem tradicionalizmu" (Matej Bogataj).

Lainšček se v *Peronarjih* povsem zaveda lahkotnosti zadane teme, nekakšne modernizirane različice tradicionalnih slovenskih povesti o malih ljudeh, ko svoj, v primerjavi s kasnejšimi deli obsežen roman podnaslovi kot "romanček". *Peronarji* so namreč

<sup>1</sup> Terminologijo in klasifikacijo postmodernističnih literarnih postopkov povzeman po članku Douwa Fokkema: *Semantična in sintaktična ureditev postmodernističnih tekstov*, objavljenem v reviji *Literatura*, 1989/4, str. 167–184.

z realistično noto izpisana nepretenciozna zgodba o ljudeh s slepih "peronov" družbenega življenja, na katerih se po prihodu iz nepokvarjenega ruralnega ambienta v urbano okolje znajde tudi nerealiziran slikar. Protagonist Krc se po ostrih robovih brezsmiselnega socialnega toposa giblje razpet med alkoholno omamo kolodvorskih bifejev in tragičnim ljubezenskim sentimentom, med labodjespevnimi poskusi umetniškega konstituiranja lepšega in smotnejšega sveta, sovražnimi do modernističnih abstrakcij, ter končnim materialnim in s tem pogojenim moralnim zlomom. Podoba marginalca, ki se pred bralcem v *Peronarjih* na videz odslkava kot avtoportret prvoosebnega pripovedovalca, narejen v značilnem jezikovnem horizontu lumpenproletariata, pa vendarle ni izrisana brez sledi avtorjevih posegov. Iz sofisticiranih ekskurzov o klošarjih, njihovem življenju in "filozofiji" odmeva komentirajoč, moralizirajoč ali odobravajoč glas avtorja s platnic kot prizadetega opazovalca dogajanja. Na ta način ponujajo *Peronarji* še nevprašljivo celovito, sklenjeno podobo družbenega obrobja kot totalno fresko avtarkičnih ljudi na robu pozabe. Fresko, s katero v osemdesetih letih Lainšček oživilja "peronarski" ali "marginalistični" žanr na Slovenskem; le-ta je kasneje v okviru "mlade slovenske proze" in deloma zunaj nje postal popularen predvsem s Frančičevim literarnim opusom, Mazzinijevimi *Drobtinicami* (1987) in Pevčevo *Carmen* (1991), v zadnjem času pa se jim je pridružila še Möderndorferjeva novela *Maks* iz zbirke *Krog male Smrti* (1993).

\*\*\*

"Problem je ustvariti svet, besede bodo prišle skoraj same od sebe."

(Umberto Eco)

### BOLJ ŽENEŠ, BOLJ GRE

Lainščkova naslednja romana *Raza* (1986) in *Razpočnica* (1987) že naslovno nakažujeta zasuk od fabulativno konstruirane celovitosti literarnega sveta *Peronarjev* v razrezan, raz-kosan in nazadnje do ne-raz-poznavnosti raz-počen svet. Omenjeni deli dovolj očitno – vsaj kar zadeva organizacijo teksta – predstavljata bistven primik njegovega pisanja k poskusom tedaj že uveljavljene "mlade proze". Zato verjetno ni naključje, da je Lainšček v tem času skupaj z "mladoprozaisti" izvedel *Dolgo odlagani opravke slovenstva*, kakor je podnaslovljen projekt *Rošlin in Verjanko* (1987), trinajst avtorskih variacij na slovenski ljudski motiv. Že pred svojim prispevkom v omenjenem zborniku, kratki zgodbi *Verjanko*, ki je do tradicije povsem neobremenjena, svobodna interpretacija narodnega pripovednega izročila (standardizirani družinski obrazci o hudobnih in nedolžnih, krivcih in žrtvah so zaobrnjeni in posodobljeni), je Lainšček v reviji *Problemi-Literatura* (1/1986) objavil kratko zgodbo *Larynks*. Ta je še posebej zanimiva z vidika njegovega kasnejšega romanopisja, predvsem kot vir imen za like romana *Ki jo je megla prinesla* (1993). Toda med njima ni moč najti motivno-temat-

skih vzporednic in je zato nikakor ne moremo brati kot očrt, ki bi pričal o avtorjevem sedemletnem snovanju nedvomno enega svojih najboljših kasnejših romanov. Za *Verjankom* je Lainšček napisal še nekaj kratkoprozskih poskusov (*Glissando* in v primerjavi z naslovno sozvočnim *Larynksom* drugače zasnovana zgodba *Larinks* sta leta 1988 izšla v zbirki *Za svellimi obzorji*, *Nazazem* pa v reviji *Literatura*). Klasična fabulativna struktura je v njih večinoma odsotna, gre za fragmentarno, ikonografsko in transliterarno pisanje, ki se deloma zgleduje pri filmski tehniki kadriranja in izrabi različnih oblik umetniškega izražanja. Bralcu njegovih kratkih zgodb se zdi, kot da se v pospešenem tempu sprehaja skozi galerijo življenja, v kateri fantastične, banalno vsakdanje ali pa celo groteskne podobe doživlja s celotnim aparatom zaznavanja. Predvsem močna vizualizacija opisanih prizorov, ki jo Lainščekova literatura sprošča v bralcu, je glavna sorodnost, ki druži njegovo kratko prozo z romanopisjem. V obeh zvrsteh pisanja avtor plastično izrisuje posamezne drobce zgodb in morda prav zaradi osebnega slikarskega navdiha, ki prenika skozi njegovo besedo, v svojih romanih do začetka devetdesetih let tako rad tematizira lik večinoma neuspešnega slikarja. (To je dovolj simptomatično in zanimivo za nadaljnja ugibanja o avtobiografskih momentih v njegovi literarni bibliografiji ali trditve o psihoterapevtski funkciji njegove literature, še zlasti, če vemo, da se je med študijem nameraval vpisati na akademijo za likovno umetnost<sup>1</sup>.) Toda likovno predstavljalnost svoje kratke proze Lainšček večinoma dosega še s povsem formalnimi elementi (vloženimi pesmimi, risbami in celo notnim zapisom), medtem ko jo v romanopisju ustvari z izjemno pripovedno domišljijo in spretnim obvladovanjem jezikovnega repertoarja. Verjetno prav zato pisateljevo kratkozgodbarstvo večinoma ne dosega izpovednosti njegovega veliko obsežnejšega in tudi temeljiteje zastavljenega romanesknega opusa. Ta v kontekstu "mlade slovenske proze", ki ji pero večje teče predvsem na kratke literarne proge (med mladoprozaisti je še posebej priljubljena kratka zgodba), predstavlja precej osamljen obrat k epskim pripovednim razsežnostim.

\*\*\*\*

"Zgodovina govori zmeraj nove resnice."

(Friedrich Nietzsche)

### JE ŠE OSTALO KAJ PAMETI?

*Z Razo* je Lainšček povsem na novo izpisal svojo avtopoetiko. Sodobnost *Pero-narjev* je zamenjalo zgodovinsko branje časa po prvi svetovni vojni, razpoznavne

<sup>1</sup> Podatek je navedel sam avtor v intervjuju za dnevnik *Delo*; kasneje je bil pod naslovom *Moral sem po daljši in samotnejši poti* objavljen v knjigi Marjete Novak-Kajzer *Tako pišejo*, Mihelač, Ljubljana 1993.

kotičke slovenske prestolnice krajevno nedoločljiv podeželski ambient "med Mūro in Rabo", suvereno deskripcijo (avto)destruktivnega vedenja in videnja jazovega naratorja pa tretjeosebna pripoved o "razah" v življenju in zavesti brezimnega vojaka dobrovoljca, ki po prihodu z bojišč v koridorju družbenih prevratov in posledično osebnostnih pretresov zaman poskuša zgraditi trdne temelje svoje izgubljene identitete. Glavni lik namreč nekajkrat zamenja ime (Jenv Forgas, Kalman Vrajoski ...), a s privzemanjem novih usod se neuspešno izmika neizprosni mehanizmi oblasti, saj ga vsakokrat znova zaradi paradoksalno majhnih prevar in zmotnih dejanj obsodijo na smrt, dokler se nazadnje kot prostovoljec pod imenom Evgen Maschantzker ne poda v absurdno smrt v boju z rdečo revolucijo na prekmurskih tleh.

R(r)aza pomeni najprej od udarcev "volje do moči" razast svet, je "raza na zemljevidu – raza, skoz katero zagledaš dno človekove osamelosti" (str. 35). R(r)aza je potemtakem tudi raz-osebljenost teh razastih pokrajin, raz-pršenost doživljajev subjekta, njegove zmeraj znova spodletele identitete. In vendar je R(r)aza obenem tudi neutrudno prigovarjanje smisla brezsmiselnemu bivanju, da "nekje vendar mora biti raza! – luknja, skozi katero se zagledaš odrešenega" (str. 16), "poklina, onstran katere začuješ šepet človeške in božje milosti" (str. 53); je torej neminljivo upanje v človeku, da bo našel razo, ki bo ub-raz-gotinjena pričala o celjenju sveta. Zakaj prav to upanje ga ob vsaki razi, ki jih silnice zgodovine vklesavajo v njegovo osebnost, še bolj utirja na vedno težje proge dejavnih poskusov samoutemeljevanja kot subjekta, vse do dokončne izčrpanosti.

Ne nazadnje je R(r)aza tudi ženska, saj je eponim za naslov knjige, ki seveda ni le po naključju grafološko soroden in fonološko identičen z imenom glavnega ženskega lika v romanu, z Raso Maschantzker, ženo med vojno izginulega sina neke židovske družine, ki na begu pred vsiljenim žalovanjem lovi opoje strasti in trenutke radosti in tako svoj razast svet krpa s tankimi nitmi hlastavih užitkov in hotnosti. A le tako, da usodno razpara tistega, ki ga je stkal moški princip življenja.

R(r)aza je torej vrzel, skoz katero lahko vidiš oba pola, tako strah kot upanje, tako dušeče vreze zgodovinskih dogajanj kot trmasto vztrajanje osamele duše, tako uničujoče delovanje moških kot nesmiselno, a usodnosno hotljivost žensk. A vendarle na tem drznem vrtiljaku življenja nazadnje obe podobi Janusove glave vse bolj zadobivata enovite, otožne, celo tragične poteze. Lainščkov drugi roman tako ni več freska nekega sklenjenega sveta, ampak paradoksalen kolaž človekovega bivanja, biografija brezim(e)nega posameznika, ki iz razburkanih družbenih dogodkov nikoli ne more izplavati nepoškodovan. Čeprav pisan z zgodovinske distance, spregovarja o usodni ujetosti slehernika v čas in prostor, v katera je vržen, in zato neizbežno nagovarja tako bralca pred padcem berlinskega zidu kot po njem.

Takšna zavezanost diktatu zgodovine, ki "na svoji poti pohodi marsikateri individualni cvet" (Hegel), na slovenskem literarnem prizorišču ni nikakršna novost. Glavnino tovrstne literarne produkcije predstavlja sicer zgodovinsko aktualistično pisanje, ki so ga pri nas podobno kot pri drugih vzhodnoevropskih narodih spodbujali predvsem represivni aparati države in je zato danes kljub demistifikaciji iluzije o "lepi

demokraciji" večinoma izgubilo pozornost bralstva. Lainščkova *Raza* pa se umešča v drugi, temu vzporedni tok historizirane literature, ki onstran prostorskih in časovnih realij in z njimi pogojenega neposrednega družbenokritičnega angažmaja detektira obče zgodovinske silnice, ki določajo razpršeno gibanje človeka v koordinatah življenja in se posmehujejo svobodni volji kot določnici njegove eksistence, ter tako razgrinja tančice grozljivega metafizičnega zasvetja človekovega bivanja. Ta tok korenini v moderni paradigmi Kafkovega literarnega sveta, v katerem je družbena kritika sicer povsem zamaskirana, pa vendar sta grad kot nerazrešljiv labirint življenjske odtujenosti in junak K. iz romana *Proces*, ki uteleša človeka, na milost in nemilost izročena manipulacijam totalitarnih režimov, družbenozgodovinsko še kako zgovorni metafori. Na Slovenskem se je v še bolj zaostreni historičnofatalistični varianti uveljavil predvsem z Jančarjevimi romani, zlasti z *Galjotom* (1978) in *Severnim sijem* (1984). Z *Razo* jima Lainšček sledi brez večjih idejnih in celo stilnih odmikov, s podobnim občutkom za detalj, s prav tako izostrenim čutom za razbiranje večplastne izraznosti jezika – prvič se razkrije kot občutljiv prisluškovalec nagovora besed.

\*\*\*\*\*

"Samo tisti, ki zmore v pravem zaporedju prebrati dele knjige,  
lahko na novo ustvari svet."

(Milorad Pavić)

### BRANJE JE HUDA TLAKA. ALI PA TUDI NE.

V romanu *Razpočnica* (1987) se sicer razbrazdan, a z nekaterimi časovnimi in prostorskimi določnicami ter še zmeraj razpetim fabulativnim lokom zakrpan svet *Raze* dokončno razpoči. Med raztresene zapiske doživljajev sodobnega slikarja so povsem naključno vrinjeni odlomki iz zgodb prostitutk (med njimi je najbolj razberljiva Hanina zgodba) med drugo svetovno vojno, ki so najprej služile nemškimi oficirjem, po prebegu pa še slovenskim "goščarjem". Tik pred koncem se obe pripovedi ob neupoštevanju realne kronologije celo združita, toda zgolj fiktivno existenco tako povezanih literarnih pokrajin potrди sklepni stavek romana: "Da: midva si bova medtem pravila drugo zgodbo!"

Roman je zaradi le z imeni lociranega prostora, časovnih preskokov ter nelogičnega menjavanja moške in ženske strategije izjavljanja, fantazijskih in bolj realističnih doživetij, nezaznamovane dialoške forme in ikonografskega pisanja ter obrobne in centralnega zapisa teksta na grafični ravni podoben lektiri s pogorišča kakšne knjižnice, kjer se iz ožganih knjižnih drobcev ne da več sestaviti literarne zgodbe. Vse bralčeve že tako otežene poskuse racionalne rekonstrukcije razpočene podobe romanesknega sveta pa avtor ob koncu romana s suvereno gesto postavi pod vprašaj, ko razkrije, da veneč različno dehtečih prizorov spletata v romaneskno formo le še povsem



nedoločljiva glasova. Bralec ne more odkriti niti mesta njunega izjavljanja, njunega realnega obstoja – verjetno ju narekuje le "nemo navznoterpotovanje" slikarjeve neizčrpane domišljije, ki ne priznava več nikakršnih organizacijskih pravil literarnega besedila, kronoloških zakonitosti in fabulativne integritete teksta, temveč sledi le še nagovoru podzavesti. Lainščkova *Razpočnica* se zato resnično bere kot dedič romana toka zavesti (nekatero vzporednico je moč potegniti zlasti s Faulknerjevim romanom *Krik in bes* in *Valovi Virginije Woolf*), zato ni presenetljivo, da so jo nekateri literarni kritiki skupaj z *Razo* označevali kot "dve precej radikalno modernistični deli"<sup>1</sup>.

\*\*\*\*\*

"Obraz in moj in tvoj bo prvi plan obraza, misel zgolj  
kristalna statičnost dokaza."

(Feri Lainšček, Dnevovina)

### KDO BO GONIL KOLO? IN KDO BO GONIL MEH?

Vendar tako definitivno pripisovanje tako *Raze* kot *Razpočnice* modernizmu terja prepričanje, kaj naj bi bilo moderno in kaj radikalno ter iz kakšnega duhovno-zgodovinskega konteksta izraščata.

Vzparejanje *Raze* in *Razpočnice* namreč še zdaleč ni tako neproblematično, kot se zdi iz dokaj enotnega statusa subjekta, ki v obeh izgublja trdne pozicije videnja in moči ter se najdeva v individualni mreži razpršenih doživljajev, nedoločnih občutij in zablod spoznavanja. Verjetno je prav taka destruirana podoba subjekta narekovala Bogatajevo trditev o "radikalnem modernizmu". Res je, da je radikalizacija, do katere je modernizem pripeljala moderna doba, ki je razglašala "smrt boga" in vztrajanje v nič, "somrak malikov" in radikalen obračun s tradicijo, "voljo do moči" in imperativ "ustvarjam, torej sem", ob razbitih podobah sveta in "razvrednotenih vrednotah" preteklosti pod vprašaj postavila tudi zadnji nedotaknjeni smoter – neskončno ustvarjalno svobodo subjekta. Toda odgovori, ki jih je v svoji radikalni različici ponujala, so se znašli na meji molka, tišine, neizrekljivega, brezpomenskosti in nesmisla. Izid sicer ni bil zmeraj tako skrajšen, spodbudil pa je prepričanje, ali ni koncept neskončne inovativnosti v odnosu do sistema vrednot kot via negativa še vedno pot znotraj tistega metafizičnega obzorja, iz katerega te razbite vrednote izraščajo in ki zakriva relativnost s spoznavno teorijo postavljenega kartezijanskega dualnega odnosa med subjektom in objektom. Oslabljen položaj subjekta je potemtakem tako v *Razi* kot *Razpočnici* že izraz tega prepričanja in ne odsev vseh racionalnih pravil osvobodene ustvarjalnosti subjekta, ki se je v romanopisju realizirala predvsem s tehniko "toka zavesti". Je izraz

<sup>1</sup> Matej Bogataj v časopisni recenziji Lainščkove Grinte; v: Delo, 18. julij 1991.

"mehčanja subjekta" (Vattimo), njegove individualizacije; to sodobna teorija že evidentira kot "postmoderno stanje" (Lyotard).

Čeprav je treba poudariti, da v *Razi* tak položaj subjekta ne pomeni tudi konca "trdega" objekta. Zato je *Razo* nedvomno še moč brati kot tipični (novoveški) roman, na to opozarja že sama referencialna mreža, ki ji je zavezana. Brano z Lukáčsevimi "interpretacijskimi očali" gre za "romaneskni svet", ki ga obvladuje neizprosni razkol med svetom in človekom, njegovo notranjostjo, katere ideje se ne morejo realizirati, zato je junak obsojen na brezuspešno iskanje, resignacijo in zlom. Tako svoj položaj popisuje tudi osrednja figura v *Razi*: "Zgolj popotovanje je bilo, romanje od raze do raze – vsega nedosegljivega prelepa zmeda ... In znova se bo treba odpraviti, zmeraj znova! Še ko te sedeminsedemdesetkrat presekajo, se bo treba znova zganiti, raztrositi notrino, živeti nje nenehno razpadanje." (str. 153) Evgen Maschantzker je sicer že razbremenjen abstraktnih idealov, ki jih v svetu ne bi mogel realizirati, a kljub svoji "pasivni" vlogi se ne more izmakniti spopadu s transcenco, saj ta še zmeraj kot teleološkosti zaprisežena zgodovina nadvladuje posameznika.

In prav odnos do zgodovine je ključna točka razhajanja med *Razo* in *Razpočnico*. V le-tej namreč Lainšček obnavlja zgodovinski spomin z navedbo najbolj deklarativnih mest iz slovenske narodne preteklosti. Toda NOB-jevska tematika, ki je veljala kot z avtoriteto oblasti zaščiten model, z veliko začetnico izpisan mitologem, dobi v *Razpočnici* poteze zgodbe, ki se po ničemer ne razlikuje od zgodb iz vsakodnevnega življenja. V nasprotju z *Razo* pisatelj zgodovine več ne privilegira ali ji pripisuje razsežnosti vseobvladujoče totalitete, do nje se ne opredeljuje več niti negativno niti afirmativno, temveč je povsem brezbrizen. V tem se razkriva tipično postmoderni odnos do transcendece – "razveljavljena je avtoriteta same avtoritete", "transcendence se je umaknila" (T. Virk).

Takšna precej shematizirana primerjava *Raze* in *Razpočnice* sicer ne ponuja dokončnih odgovorov, razkriva pa, da je treba s še svežimi -izmi operirati vendarle z določenim zadržkom. Obenem zaradi dovolj očitnih duhovnozgodovinskih premikov znotraj Lainščkovega romanopisja oživlja debato o "mehki" ali "trdi" različici prehoda modernizma v postmodernizem, ki se je v devetdesetih letih sicer nekoliko poglela, pa vendar je v njene teoretske mreže še zmeraj ujet vsak literarnozgodovinski poskus klasifikacije sodobne literature. Neodločen izid duhovnega spopada "za" ali "proti" vsaki od argumentacij (tisti, ki prisega na postmodernizem kot prelom z modernistično inovativnostjo, teleološkim pogledom na svet in radikalizacijo vrednostnih sistemov, podedovanih z novoveškim subjekt-objekt odnosom, ter tisti, ki trdi, da projekt moderne nikakor ni sklenjen ter da so post- poskusi le izraz mehčanja in razprševanja trde modernistične pozicije) seveda ni naključen, temveč je posledica nemoči Argumenta, izčrpanosti interpretativne Logike, zasičenosti z Resnicami; je izraz razpršenosti, pluralnosti, odprtosti in nezavezujočnosti "tisočih nivojev" (Gilles Deleuze in Felix Guattari) interpretacije ter mešanja hermenevtičnih krogov.

Toda analiza divergenc med *Razo* in *Razpočnico* je vendarle dovolj zgovorna, vsaj v prid zadnji argumentaciji, saj tudi znotraj Lainščkovega opusa lahko najdemo znake,



ki ne morejo enopomensko spregovarjati o koncu modernizma in začetku postmodernističnega pisanja, temveč kažejo simptome prebolevanja in prehajanja od določljivih razmerij subjekt-objekt *Raze* k razpršenemu, mnogopomenskemu, razsrediščnemu literarnemu svetu *Razpočnice*. V razpočeni slikarjevi pripovedi, ki dobiva značaj pisanja na tisoče jazov razcepljenega shizofrenika, je potemtakem že implicirano stanje duha, ki ga je kasneje Lainšček ubesedil v romanu *Grinta*: "Zdaj šele vidim, koliko je na svetu poti ... Vsak čas lahko greš po drugi. Vse življenje lahko hodiš, pa ni treba, da svojo pot sploh kdaj križaš." (str. 123)

Zato je v iskanju odgovorov na zastavljena vprašanja treba pritegniti tudi roman *Grinta*, ki sicer ni povsem sukcesivno sledil omenjenima deloma, saj je pred njim Feri Lainšček izdal še *Ajšo Najšo* (1989), romansirano zgodnico za najstniško rabo, "prispevke za biografijo" osnovnošolke – kot jih uvodoma označi avtor sam, pa vendar je po mnenju nekaterih kritikov prav z njim "presegel prejšnji modernizem *Raze* in *Razpočnice*"<sup>1</sup>. To posamezni teoretiki celo izenačujejo s postmodernizmom, čeprav nakazujejo nekateri postopki metafiktionalistov (avtorefleksija ...) vendarle še dovolj določno vztrajanje v območju novoveškega odnosa med subjektom in objektom.

\*\*\*\*\*

"Celota je več kot seštevek njenih delov."

(John Barth)

### LAŽ IMA ZLATE NOGE

V *Grinti* (1991) Lainšček konvencionalne obrazce tradicionalne literature – klasično zapleten ljubezenski trikotnik, umor enega od protagonistov ter duševno trpljenje krvnikov po storjenem zločinu, s katerimi se še najbolj očitno spogleduje z naturalistično strukturo Zolajeve *Thérèse Raquin* – preigrava in relativira z nekaterimi postopki *déjà vu* iz svojega romanopisja in jim povsem zavestno pridodaja nova pravila igre. Fabulativno ogrodje *Grinte* sestavlja preprost literarni material – zgodba o slikarju Hubertusu (v resnici Ivan Ivan), h kateremu se na skoraj leto dni star oglas kot model prijavi počestnica Silvana s spremljevalcem Grinto; razmerja se zapletejo, ko Grinta spozna, da sta Ivan Ivan in Silvana namesto estetiziranih likovnih slikarjev z lastnimi usodami stkala sicer začasno, a kljub marginalnemu družbenemu kontekstu vendarle dovolj iluzorno podobo toplih čustev, telesnega ugodja in materialne brezskrbnosti; nato strel v tišino, droben curek krvi in Grinta obleži, vendar njegov duh preganja zločinca vse do njunega propada ... Toda to je le prva zgodba v zgodbi.

<sup>1</sup> Matej Bogataj: *Proza v primežu metode*; v: Literatura, 1992/15, str. 59.

Trojico omenjenih literarnih likov Lainšček tipizira z nekaterimi že znanimi elementi iz svoje prozaistike – Ivan Ivan je propadli slikar (po *Peronarjih* in *Razpočnici* je lik slikarja in njegovega odnosa do sveta v Lainščkovem opusu tematiziran že tretjič), Silvana po Razi in Hani še ena skica za Lainščkovo obsežno monografijo ženske kot nepredvidljivega, usodonosnega, hotljivega objekta moškega poželenja –, vendar njihov realni obstoj zabrisuje s spretno izrabo pirandellovske metafore neidentifikacije. Ne samo da se imena junakov in tudi njihov socialni status prvič izkažejo kot lažne zgodbe, ki rabijo za fascinacijo in manipulacijo drugega z drugim (in posredno avtorja z bralcem), že po Grintini smrti, temveč zgolj fiktivni obstoj romanesknih likov Lainšček potencira še s sklepnim obratom, v katerem se celotna ljubezensko-zločinska zgodba razkrije le kot krvave blodnje tokrat resničnega shizofrenika Ivana Ivana, ki jih kriminalistični organi ne morejo verificirati, zbor zdravnikov pa jih lahko racionalizira le s kategorijami psihoanalitičnega diskurza, da sta Silvana (Cila) in Grinta (Gojc) podobi bolnikovih staršev, ki sta še živa. *Grinta* tako izzveni kot literarni zagovor znanstvene resnice o Ojdipovem kompleksu. Toda kakor je celotni roman neprestana detronizacija prave oziroma resnične zgodbe v tej zgodbi v zgodbi zgodbe, naslovljeni Grinta, lahko tudi realnosti, razkriti na koncu romana, pripišemo le začasno resničnost in jo beremo kot avtorjev prefinjen posmeh vsakršnim racionalističnim poskusom definiranja poslednjih resnic. Zakaj če za osrednjo zgodbo avtor v tipični maniri metafikcionalistov zapiše, da "prizora, ki je odseval v ogledalu, v resnici ni bilo (str. 138)," je tudi zgodba, ki naj bi uokvirjala celoten roman, v zrcalu realnosti le neotipljiva in zgolj prividna podoba.

Feri Lainšček v *Grinti* kljub izrabi nekaterih metafikijskih postopkov, kot so uvajanje različnih nivojev zgodb in podvojitve konca romana, pluralnost svetov in resnic, menjavanje pripovednih perspektiv ter poigravanje s klišeji psihoanalize, ohranja ali – v primerjavi z *Razpočnico* – celo oživlja klasično fabulativno strukturo. *Grinta* namreč na paradoksalen način spaja tradicionalno, povsem realistično fabulo ter nekatere metafikijske postopke, ki nanešeni na tako preprosto zgodbarsko zasnovno sicer pogosto učinkujejo kot presenetljivo domiselna narativna zvijača, včasih pa kot malodane moteč in prehitro izpeljan tehnicistični dodatek.

Tega dejstva seveda ne smemo brati kot argument, s katerim bi spodbijali Lainščkovo uvrščanje pod skupni označevalec "mlada slovenska proza". Tako klasificiranje niti ne more biti prioritarna naloga diskurza o sodobni literaturi. Vendarle pa omenjeno dejstvo sredi devetdesetih let, ko literatura "mlade generacije" že neustavljivo leze v zrela leta, spregovarja o nekaterih temeljnih premikih znotraj nje.

Zanesljivo ni moč zanikati, da je prav z romanom *Grinta* Lainšček najbolj očitno izrabljaj pripovedne tehnike slovenske metafikcije, ki se je na Slovenskem takrat že povsem uveljavila z deli Andreja Blatnika, Igorja Bratoža in Alekse Šušulica, toda v njem nikakor ni poskušal posnemati precejšnje eruditskosti in hermetičnosti njihovega pisanja, ki se je izteklo v neskončno preigravanje literarne tradicije ali – bolj določno – realizacijo Borgesove vizije sveta kot velikanske labirintne knjižnice ter forsiranje metaliterarnih fint, ki jih rojeva avtorefleksivni odnos do literarnega ustvarjanja.

Lainšček se v svojem romanesknem snovanju nikoli ni zgledoval po delih sodobnih latinskoameriških literatov ali ameriških metafikcionalistov ter izrabljaj teoretskih premis francoskega poststrukturalizma ali ameriških postmodernističnih teoretikov, ki so bili zvezde stalnice omenjenih slovenskih metafikcionalistov, celo nekakšna "duhovna baza" precejšnjega dela "mlade slovenske proze". Tako pred kot po *Grinti* je Lainšček v nasprotju z njimi povsem individualno izbiral pota svojih literarnih vzornikov in največkrat stopal po sledih preteklih in sodobnih slovenskih književnikov, zlasti tistih, ki so izpisovali izkušnjo neizprosne ujetosti posameznika v neobvladljive in mnogoimne silnice usode, zato ni presenetljivo, da je v večini svojih romanov tudi prostorske razsežnosti dovolj natančno zamejil z razvidnimi označbami slovenskega ozemlja. Ne smemo pa pozabiti, da je *Grinta* izšla že na začetku devetdesetih let, torej v času, ko je literatura metafikcionalistov na Slovenskem že dosegla svoj vrh in se znašla v izčrpanosti (če parafraziram Barthovo sintagmo o "literaturi izčrpanosti"), o tem priča ustvarjalni umolk nekaterih njenih najbolj izrazitih peres. Lainšček se je torej že znašel v senci njenega zatona in zato epigonski značaj *Grinte*, ki ga ta dobiva v kontekstu metafikcijske proze na Slovenskem, nikakor ni naključen. Toda nekaterih strukturnih odmikov od "postmodernističnih" smeri, s katerimi se v *Grinti* od vseh svojih romanov kljub vsemu najočitneje spogleduje, gotovo ni moč pripisati zgolj pisateljevi natančni analizi splošnega stanja duha, ampak predvsem preiskujočemu popotovanju skoz lastne literarne pokrajine. V *Grinti* namreč posredno komunicira s svojimi predhodnimi romani, se prebija skoz družbeno obrobje *Peronarjev* ter ji z zapiranjem v nedoločljivo imanenco, ki zaznamuje zgolj fiktivni status dogajanja že v *Razpočnici*, *dodeljuje neobvezujočo in igrajočo vsebino. Prav zaradi avtocitiranja že preigranih literarnih prijemov, ki so še posebej v Razpočnici že povsem blizu ali celo identični z metafikcijskimi postopki Grinte*, v kateri potemtakem avtor bodisi z distance bodisi nereflektirano opredeljuje svoje razmerje do preteklega pisanja, roman *Grinta* znotraj Lainščkovega opusa ne more predstavljati nekega nenadnega preskoka iz radikalnega modernizma v metafikcijo. Treba ga je namreč brati predvsem v razmerju do v fragment razpočenih fabulativnih potez *Razpočnice*, ki so se sicer razkrile v svoji radikalnosti, a so že bile ujele v duha postmoderne.

Pot, ki jo je pisatelj Feri Lainšček na križpotjih soočenja s posledicami dekonstrukcije romaneskni pravil utiral dalje, ga je prek *Grinte* pripeljala k tradicionalnejši tekstualni ekonomiji. Gre predvsem za obrat k sklenjeni, realistični zasnovi fabule in romana v celoti, ki se ji vse do najnovejšega romanesknega dela *Vankoštanc* avtor ni nikoli več povsem odrekel. Ta obrat je v *Grinti* že nakazan, a še zakrit z nekaterimi metaliterarnimi operacijami, medtem ko je pisatelj s svojim naslednjim romanom *Namesto koga roža cveti* povsem razbremenjen literarne mode, neobremenjen z negativnim ali poigravajočim odnosom do pretekle in sodobne literarne dediščine ter razmišljanji o lastnih ustvarjalnih postopkih iger utrujenega bralca povrnil v čase tradicionalnega pripovedništva, ki ponuja enostavno, a zavezujoče in vedno znova všečno literarno branje.

\*\*\*\*\*

"Mûra, pol vena pol reka  
tolmunčki so prazni, rokavi  
do trsja krvavi ..."

(Feri Lainšček, Dnevovina)

### ČRNI ANGEL

Na prvi pogled se Feri Lainšček z romanom *Namesto koga roža cveti* (1991) vrača k svojim literarnim začetkom, zlasti k Peronarjem, s katerimi jih družijo tudi tematiziranje družbenega obrobja. Vendar ga tokrat ne zanimajo več iz prepričanja in individualne poze "priučeni" marginalci, temveč socialni rob, na katerem se brusi usoda etnoskupin brez nacionalne identitete in sposobnosti za prilagajanje svojih življenjskih navad zahtevam širše družbe.

Klasični tretjeosebni pripovedovalec namreč spleta zgodbo v tradicionalnem fabulativnem vzorcu okrog dogodivščin in sanjarij odrasčajočega Cigana Halgata, ki mu uspe zaznamovanosti z rodnom in okoljem ubežati le v trenutkih izvabljanja otožne pesmi iz strun bele violine, na katero ga tik pred smrtjo zaradi uboja nekega oznaša v strašni noči nauči igrati oče Mariška. Po izgubi očeta ostaja Halgato prepuščen samoti in skrbi ciganske srenje v Lacki romi, kajti njegova mati Tereza vedno pogosteje izginja po svojih skrivnostnih potih, dokler v cigansko vas ne pripelje žljajfarja Bumbaša z osličkom, brusnim vozom in kopicco njegovih otrok. Sina Pištija pošlje Bumbaš v mestne šole in od takrat Halgato pod Bumbaševim vodstvom igra po okoliških vaseh ter služi denar za njegovo šolanje. A Pišti se znajde v zaporu, obsojen, da je z avtom svoje prijateljice Ize, hčerke bogatega kmeta, do smrti povozil dvoje ljudi. Že predtem je izginil Bumbaš, ker je zaklal cigana, ki je oplodil njegovi hčerki, in tako Halgato v skladu s svojo čudaško logiko sam rešuje nakopičene probleme. Ko mu Iza nekega dne prizna, da je avto vozila ona in ne Pišti, jo Halgato na poti v mesto posili. Pod težo krivde zbeži v močvirje, tja, kjer čez dvajset let v mesečini zdaj že bogataš Pišti prisluškuje zvenu njegove še zmeraj žive melodije ...

Prav čarni ris Halgatove glasbe je edino zatočišče, v katerem zunanji svet prisluhne šepetu ciganske duše, sicer nemočnemu otoku sredi družbenega oceana, v katerega pljuskajo valovi zgodovine v vsej svoji rušilni moči in nikoli ne prinesejo sporočila o možni ali želeni spravi med obema. Na tragični propad sta tako obsojena oba poskusa rešitve iz večnega nasprotja med omenjenima svetovoma – tako Halgatov umik pred javnostjo za okope lastne duševnosti kot prizadevanje njegovega ciganskega prijatelja Pištija, da bi svoje nazore v celoti zлил s pravili prevladujoče družbene skupnosti.

Vsekakor bi bilo napak sklepati, da z romanom *Namesto koga roža cveti* Lainšček idealizira nepokvarjenost, naravnost in izpovednost ciganskega značaja ali se do njega kakorkoli moralno opredeljuje. Pisateljeva osebna naklonjenost obravnavani snovi, ki

jo je še bilo moč čutiti v prikazu nihilističnega življenjskega manifesta peronarjev, je v opisih ciganskega okolja povsem odsotna. Motivi iz vsakdana ciganske srenje, ki so vtakani med lirično in poetično zasnovane drobce iz življenjepisa muzikaša Halgate, so namreč odigrani z naturalistično ali vsaj realistično noto; avtor izzveneva le še kot vztrajen zapisovalec zgodb, kakor mu jih narekuje življenje.

V nasprotju s slovensko literarno preteklostjo, ki je lik cigana izrabljala večinoma skrajno shematizirano za poosebljanje lastnosti, kot sta zvitost in malopridnost, Lainšček z romanom *Namesto koga roža cveti* sledi tistemu revivalu romskega melosa na Balkanu, ki se je v osemdesetih letih zgodil najprej na filmskem področju (najbolj znan je nedvomno film *Dom za obešanje* Emira Kusturice) in ki se je odrekel vrednostnim predpostavkam v prikazovanju tem z etnomargine, kakršno v južnoslovenskem prostoru predstavljajo predvsem Cigani. Zato ni presenetljivo, da je tudi Lainšček svoj roman po dveh letih predelal v scenarij, po katerem je bil posnet celovečerec *Halgato*. Čeprav je bila osrednja spodbuda za nastanek njegove romaneskne zgodbe nedvomno – že po naslovu sodeč – predvsem Kreslinova glasbena uspešnica.

Našteti strukturno-tematski premiki v romanu *Namesto koga roža cveti* niso edina novost v primerjavi s pisateljevim proznim prvencem. "Učna leta" Ferija Lainščka, ki so pretekla med obema primerjanima romanesknima deloma, so brez dvoma pomembno soustvarjala poetiko Rože. Zato je ta *Peronarjem* sorodna le v nekaj obrisih, sicer pa se od samozadostnega nihilizma subjekta odmika tako v smeri izpiljene in zavezujoče govornice *Raze*, plastičnih prizorov in imanence *Razpočnice* kot domiselnega zgodbarstva *Grinte*. Ne nazadnje je temeljni premik izvedel že s (po *Razi*) vnovično izbiro rojstnega Prekmurja kot realnega toposa, katerega resnično plat je umetelno zgnetel z jezikom, obteženim s hudičevsko neizbrisljivostjo blata, krhki u-topos želja in hrepenenja, ki ga le po kapljicah pripušča panonski ambient, pa prepojil z liričnostjo, enako minljivi angelski govornici rose. Z romanom *Namesto koga roža cveti* je tako Lainšček z močjo besede izrisal podobe iz rose in blata, o katerih je sanjal, ko je še načrtoval svojo slikarsko kariero<sup>1</sup>.

Ciganski sagi, ki je med bralci postala izredno priljubljena (za aktualno memoaristiko Janeza Janše *Premiki* je bil roman *Namesto koga roža cveti* celo drugi na Večerovi top listi 1992 najbolj brane domače proze), je – upoštevaje kronologijo izhajanja – sicer sledil roman *Astralni niz*. Vendar nekatere temeljne narativno-stilne sotočnice med romanoma *Namesto koga roža cveti* in *Ki jo je megla prinesla* ter *Astralnim nizom* in Lainščkovim zadnjim delom *Vankoštanc* vzbujajo prepričanje, da je pisatelj *Meglo*, s katero je po *Razi* dosegel svoj drugi ustvarjalni vrh, začel snovati neposredno po *Roži*, le da jo je dokončal kasneje kot roman *Astralni niz* ali pa je nekaj mesecev dlje obležala v založniških predalih. Trditev podkrepljuje tudi podatek, da je

<sup>1</sup> V že omenjenem intervjuju z Marjeto Novak Kajzer je Lainšček o svojih slikarskih ambicijah dejal, da je "želel slikati z roso in blatom, ne vedoč, da to počno angeli in hudiči veliko bolje."



ime župnika Jona Urskega, ki predvidoma v svojih zrelih letih kot osrednji lik obvladuje roman *Ki jo je megla prinesla*, vsebovano tudi v nazivu škofa Williama Jonifacija Urskega, ki se v *Astralnem nizu* na stara leta v tišini samostanske celice ukvarja z magijo. In ne nazadnje tudi dejstvo, da je nekatere osebe ali tematske zasnutke, znane iz *Megle*, Lainšček predhodno preskusil že v dveh dramah.

\*\*\*\*\*

"Odpor zoper laž je več vreden od strasti po resnici."

(Edvard Kocbek)

### NEKJE V BOŽJI GLAVI

*Ki jo je megla prinesla* (1993) je v obsežni prozaistični bibliografiji Ferija Lainščka tretji roman, ki se vrača v literarni prostor pisateljevega rojstnega Prekmurja. Dejstvo ni nepomembno, saj sta v nasprotju z urbaniziranimi različicami Lainščkovih romanesknih zapisov (*Peronarjev*, *Grinte*, *Ajše Najše* in *Astralnega niza*) prav romana *Raza* in *Namesto koga roža cveti*, ki izražata iz prekmurskega ambienta, požela dokaj enotno in navdušeno odobravanje tako pri literarnih kritikih kot žirijah (zanju je prejel Kajuhovo nagrado oziroma nagrado Kresnik za najboljši slovenski roman leta 1991). Tudi z romanom *Ki jo je megla prinesla* Lainšček nedvomno dokazuje, da je trenutno neprekosljiv popisovalec sveta "med Mūro in Rabo" in obenem izjemen preučevalec notranjih vzgibov ljudi. Toda kljub skupni geografski lokaciji pomeni *Megla* v primerjavi z obema omenjenima deloma pomemben tematski zasuk.

Tista, ki jo v Lainščkovem najnovejšem romanu "prinese megla", je ženska, čeprav lik iz vložene retrospektive o neke vrste "izvirnem grehu" z mokuškim župnikom Talaberjem, ki pa s sicer nekoliko neizpiljeno prisodobo ptiča zasledovalca usodno determinira osrednje romaneskno dogajanje. To obsega odlomek iz biografije kaplana Jona Urskega, ki krščansko ljubezen razume kot materialno razdajanje, a ga katoliška Cerkev s premestitvijo v Mokuš, v močvirja ujeta faro (podobno Cankarjevemu Blatnemu dolu), kamor duhovnikova noga po Talaberjevi nenadni smrti ni stopila že poltretje desetletje, izčrpno pouči, do kod seže njena darežljivost. Na križpotjih iskanja Mokuša se začinja Jonov boj za trdno vero in bližino Boga. Čemu prav tam, kjer se začinja tudi pokrajina vidne, a nepredvidljive manifestacije zla?! To neizbrisno zaznamuje tudi Jona, od trenutka, ko ga – v verjetno antologijskem prizoru – podkuje zmešan starec, prek zapletov s farani pri obnavljanju razpadle cerkve in ženske željnim brodarjem Cirijem, nerazumevanju apokaliptičnih namigov zapuščenega "božjega otroka", slepega Malega, do končnega zločina, pod težo katerega zbeži iz vasi. V sklepnih delih romana je prizor Jonovega srečanja z naslovno parafraziranim ženskim likom, ki pa ostaja preveč zamegljen, etuda, ki ni odigrana z vsemi literarnimi registri. In nazadnje še skopo poročilo, da je Mokuš izginil v povodnji, le obnovljena



cerkev se trdno dviga nad nekdanjim krajem.

Tako zgodovinsko kronistiko Jančarjevemu historičnemu fatalizmu zavezane *Raze* kot baladno biografičnost sage o nikoli dorasli duši ciganskega godca, naslovljene *Namesto koga roža cveti*, rojeva prav in zgolj Prekmurje, ta kovnica tragičnih individualnih usod v družbenih viharjih časa po prvi svetovni vojni, ta maternica iracionalnih želja in ravnanj med ravnice in mrtvice vraščene panonske duše. Z romanom *Ki jo je megla prinesla* pa prostor izgubi svoje določujoče razsežnosti. Tema romana je namreč povsem univerzalna, je hkrati tema slehernika in vsega človeštva, je variacija znane zgodbe o čudečem zazrtju v zvezdnato nebo in spremenljivem planju moralnega zakona v nas, prve velike zgodbe, izpisane evropskemu človeku, zgodbe, kot jo narekuje svetopisemska Beseda, zgodbe o Bogu in stvarjenju, izvirnem grehu in zlu, vesoljnem potopu in odrešitvi. Zgodbe, ki ni več ujeta med meridiane na zemljepisni karti sveta, temveč se godi povsod in v vsakem.

Zato tudi Lainšček dogajanja v romanu *Ki jo je megla prinesla* ne zakoliči več z razvidnimi mejniki najvzhodnejše slovenske pokrajine, pa vendar ga umešča v prefinjeno razvito in umetelno izpisano panonsko atmosfero – morbiden labirint neprehodnih močvar, raztresenih gričev in nepreglednih ravnin, kakršnega poznamo iz mitološkega in iracionalističnega pisanja Vlada Žabota. Tudi izraz Mokuš je prekmurski lokalizem, bolj obče kot zemljepisno ime za ozke vodice, ki so se zagodile v mastno ilovico in skoraj pozabile na svoj tek, ter obenem homonim iz staroslovanske teolatrije. Tako Lainšček krščanske arhetipe razvija v soočenju z nekaterimi poganskimi prvinami – ta postopek je razvil že v romanu *Namesto koga roža cveti*, v katerem cigansko praznoverje prepleta s tipično krščansko izkušnjo strahospoštujočnosti Boga –, biblični eshatologiji pa spretno podeljuje neko konkretno, domačno, slovenskemu bralcu bližnjo podobo, ne da bi jo obenem določno definiral z geografskimi koordinatami. Svojo variacijo svetopisemske Zgodbe o svetovni kataklizmi lokalizira na eno samo, nekje "Bogu za hrbtom" obstoječo vas, ne da bi jo tudi dokončno lociral. S tem pa dosega dvojni učinek.

Prvič, s postopki minimaliziranja prostora in drugih fabulativnih kategorij glede na biblično Zgodbo Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* nakazuje, da lahko v primerjavi z bibličnim Tekstom pisateljevo pero izpiše le tekst, v primerjavi s svetopisemsko fresko o "zgodovini" sveta (od izvirnega greha prek vesoljnega potopa do redkih odrešenih) izriše le miniaturo. Pri tem v nasprotju s postmodernistično ustvarjalno hybris, ki v preigravanju in niveliranju velikih zgodb in literarne tradicije utemeljuje lastno pisanje, avtor vendarle ohranja neki spoštuječ, zavezujoč odnos do Božje Besede. Ta se razkriva tudi v načrtnem arhaiziranju literarnega diskurza, posnemanju svetopisemske govornice (celo bibličnih imen – Jona, Baraba ...) in variiranju njenega usodonosnega metaforičnega repertoarja, črke, ki se udejanji. Kako domiselno in celo paradoksalno zaobrača večplastno pomenskost novozavezne besede, priča prispodoba o zidanju hiše na skali in ne na zemlji, od koder jo odnese prva povodenj (Lk 6, 47-49), ki jo pisatelj navede zgolj mimogrede za ponazoritev Jonovega položaja med Mokušani (str. 56). Toda spretnemu bralcu ne more ubežati dejstvo, da

je tako v svoji neposredni kot metaforični sporočilnosti pravzaprav ves čas prikrito prisotna. Ki jo je megla prinesla je namreč roman o zidanju cerkve na ilovnati prsti, kamor zanesljivo ni moč postaviti čvrstih temeljev, in vendar je prav cerkev tista, ki "preživi" potop. V *Megli* pa ne spodleti le konkretno branje omenjene metafore, temveč tudi razumevanje njenega prenesenega pomena, ki nagovarja vernika k nujnosti trdne vere. Prav neomajno prepričanje je namreč tisti moment, ki je v Jonovem doživljanju Boga najbolj vprašljiv in problematičen. Jon si to odkrito priznava, kar neposredno izraža tudi v svojih monologih s stavkom: "Prav ti bodi, ki se prerekaš z Bogom!" (str. 27) ali oklevanjih, da bi posegel po molekuli. In vendar je v svetopisemski genealogiji bil prav Jona oče apostola Petra (Skale!), na katerem je Kristus sezidal svojo Cerkev (Mt 16, 17-19).

Drugi učinek, ki ga Lainšček dosega z večjo konkretizacijo fabule v primerjavi s svetopisemskim besedilom, je razpiranje mnogoterih nivojev branj. Od konkretnih (zapis o Mokušu lahko beremo kot kroniko ene od številnih v minulih stoletjih izginulih prekmurskih vasi oziroma psevdohistorično razlago o njihovem izginotju kakor tudi kot seizmografski zapisnik duševnih premikov nekega dušnega pastirja) do abstraktnih (katastrofični makrokozmos pripovedi je prispodoba kaotičnega mikrokozmosa glavnega lika ter – posredno – sodobnega človeka). Od ideoloških (roman je bodisi kritika bodisi apologija krščanske vere in katoliške Cerkve) do metaliterarnih (roman o neizprosni dialektiki zločina in kazni, greha in odpuščanja Ki jo je megla prinesla je arhaizirana, moralizirajoča in iracionalizirana različica kriminalnega žanra, fikcija, ki v sklepnih kataklizmi prizorišča po zgledu Ecovega *Imena rože* spretno zabriše za seboj vse možne sledi realnosti).

Takšen diapazon povsem nasprotujočih si interpretacij besedila, zaradi katerih se roman izmika hermenevtičnim in racionalizirajočim poskusom literarne kritike, ustvarja Lainšček z nekaterimi že znanimi elementi iz svojega romanesknega opusa – fatalno žensko, ki se tako pisatelju kot bralcu razkriva le z distance, v nekakšnem pogledu od daleč, in zato njene vloge v celotnem romanesknem dogajanju nikoli ni moč natančno izmeriti, subtilno izbranim in brez psiholoških ekskurzov karakteriziranim osrednjim likom, posebej občutljivim za zunanje silnice, ki ne temelji več na racionalni logiki in metodah deduktivnega ter induktivnega sklepanja, temveč jo sooblikujejo in zaznamujejo prav kaotični ter iracionalni momenti. Le-te Lainšček v romanu *Ki jo je megla prinesla* še posebej natančno razvija, saj z njimi spregovarja o nedoumljivih poteh materializacije zla in pričujočnosti Boga. Pri tem izrablja tako ljudsko krščansko simboliko (podkev in konjske fige kot znamenja hudičevega dela) kot preverjene literarne obrazce. V liku Malega, ki je slep in nor obenem, na primer do skrajnih meja izostri dva arhetipa iz literarne tradicije – distanco med videnjem in vedenjem, ki je v evropski literarni zavesti znana že od Ojdipa dalje (Ojdip ve šele takrat, ko več ne vidi) ter videnjem in vedenjem, ki jo je s tipom "božjih otrok", vaških norčkov, katerih iracionalno doje-manje sveta, individualna pota sklepanja in nenadzorovani čustveni vzgibi odstopajo od normativiranega in racionaliziranega vedenja skupnosti, a jim je zaradi njihove

hipersenzibilnosti dano veliko globlje, doživeto videnje o Bogu, v slovenski prozaistiki uveljavil zlasti Ciril Kosmač. Nedvomno lahko te "božje" poteze Malega odkrijemo že v prikazu nikoli dorasle duše ciganskega godca Halgate iz romana *Namesto koga roža cveti*, naslednika pa v čudaškem hlapčiču Dūplinu iz Lainščkovega zadnjega romana *Vankoštanc*.

Zaradi svoje dvojne prizadetosti je Mali z vidika mokuške srenje, ki prisega na imperativ zdravlega razuma, egoizma in moči, le nekakšna božja nadloga, medtem ko njegove ugotovitve: "Zloduh je v sleherni razi.", "Videli ste, pa ne verjamete. Jaz pa, ki nisem videl, verjamem." ali "Namesto, da bi prišli z Božjim, ga pravzaprav iščete." (str. 70 in 71), v katerih razkriva resnice, ki bi jih morala poznati le Jon in Gospod, dejansko nosijo v sebi strahospoštojučo preroškost.

Taras Kermauner v – zaradi aktualističnih napadov na slovensko kulturno sceno diskutabilni – spremni besedi k romanu *Ki jo je megla prinesla* Lainščkov literarni opus bere kot avtorjevo neprestano približevanje Bogu in Cerkvi, ki se prav z *Meglo* spne v hierofanijo, in pretenciozno sklene, da lahko ob njej govorimo "o začetku preroda slovenske verskosti". Trditev se sicer zdi podkrepljena, če vemo, da je svet P(p)eronarjev na začetku Lainščkove prozaistične bibliografije do skrajne mere zapisan somraku malikov in smrti boga, o čemer posredno priča prizor kraje cerkvenih dragocenosti, ki jo nerealizirana slikarja izvedeta brez vsakršnih moralnih kakojev. In če vemo, da so romaneskne osebe v kasnejši *Razi*, zlasti pa v *Grinti* in romanu *Namesto koga roža cveti* v svojih skritih pomenkih z bogom in občutkih vesti, v katerih hočejo pretrgati grozljivi molk neba, že veliko bliže na sledi božjemu. Ivan Ivan v *Grinti* z izzivalnimi besedami: "Nekaj se namreč greva z Bogom. Lahko bi temu celo rekli, da ga draživa. Poskušava, kako dolgo lahko zdrži brez maščevanja." (str. 68) še sledi slikarskemu predhodniku iz *Peronarjev*, medtem ko se Silvana v svojem čudenju nad dogodki že strahospoštojuče sprašuje: "Kot da bi imel to kdo za bregom!? ... Kak Bog. Kak tak, ki se mu zdi, da sva v grehu srečna." (str. 83). V romanu *Namesto koga roža cveti* so razmerja do božjega zaradi razkoraka med individualnim občutenjem in kolektivnim vedanjem še toliko bolj izostrena. Cigani imajo Boga v samotnih trenutkih nesreče in nemoči pogosto na jeziku; kličejo ga, ga kolnejo in rotijo, upajo vanj in o njem modrujejo. Mati Tereza ob strašni moževi smrti tolaži sina in sebe: "Bog se nas bo usmilil. Ve on, da ne dela prav. Že vseskozi to ve, samo da ne najde pravega časa za naju.", a Halgato ji odgovarja: "Mogoče pa Bog le ni ničesar kriv? Samo: Hudič je vseskozi v tebi, pa si mogoče Bog ne upa blizu!" (str. 28–29). Cigani ob zaklanem pajdašu popreproščeno razlagajo krščansko dogmo o vstajenju, ko pravijo: "Bog ga že ni vzel k sebi. Kajti, on zmeraj vzame le dušo, telo pa mu je treba prinesiti." (str. 117), a vendar Bogu pripisujejo svojstvene, individualne, pogsanske antropomorfne poteze, ko ga kličejo "naš ciganski Bog" (str. 37). Halgato hrepeni po spravi z Bogom, kot je razberljivo iz stavka "bil bi si dober z Bogom. Ne bi se zdaj gledala kakor pes in mačka. Ne bi le tuhtala, kako bova drug drugega pretentala." (str. 152), ki jo v dolgoletnem samotarskem gođenju sredi močvirja na koncu tudi doseže ("Ker le tu lahko gosla, vedoč da ga le Bog posluša. Bog pa že ve, da njegova pesem ne prosi in

ne terja ničesar." (str. 10)), a v cerkev si ne upa stopiti, zakaj "nekako je veljalo med ljudmi, da pride cigan v bližino cerkve, le da kaj ukrade." (str. 160).

V romanu *Ki jo je meгла prinesla* Lainšček (v prejšnjih delih zgolj stranske) prizore posameznikovih prevpraševanj o veri in Bogu res postavi v prvi plan in zaradi literarne izrabe tipičnih reprezentantov krščanstva, za katere se predpostavlja, da vedo – cerkve in župnika -, obeta dovolj razvidne odgovore nanje. Vendar niti z likom razdvojenega in dvomečega župnika Jona Urskega niti s precej dispartnimi prikazi postopkov Cerkve ne ponuja dokončnih opredelitev na vprašanje, kaj je Cerkev, Bog, vera.

Župnik Jon Urski ni več razpet med tuzemske dvome o razmerju telesa in duše, lastnem socialnem statusu in pomoči sočloveku, osrednjih motivih duhovniških romanov iz slovenske literarne zgodovine (na primer niza del Plebanus Joannes, Peter Pavel Glavar in Bogovec Jernej Ivana Preglja), ki jih v sodobnem času z romanom Hagar obnavlja Vinko Ošlak. Ne, te zgodbe so zaprašena kronika minulih časov, stvar spomina, na kar v *Megli* aludira v preteklost pogreznjeni literarni vložek o usodni ljubezenski zablodi mokuškega župnika Talaberja. Jon, junak našega časa, je zaznamovan z veliko bolj neobvladljivim "zlom" – v blodnjah po močvirju neodločnosti, zdvonom in razpršenih sporočil razuma, ki spominjajo na fizična tavanja vojaka dobrovoljca iz *Raze*, je izgubil božanski kompas vere. Tudi Cerkev, čeprav se kot čudež pne nad zlo srkajočo vodno gladino, je prazna; to z vidika institucije, temelječe na občestvu vernih, ki v skupnem bogoslužju posvečujejo Boga, nedvomno priča o sesutju smisla njenega obstoja. In tudi sklepni škofovi stavki, namenjeni skrušenemu Jonu: "Bilo je, kakor je bilo. A še ste tu in trepetate. In – ali ni to tisto največ, kar imamo? Ali ni to edino, kar nam vsem še preostane?" ne dajejo trdnih zagotovil, da ima Cerkev še zmeraj tisto čudežno moč besede, s katero črke svetopisemske resnice za zmeraj vtisne v človekovo dušo in telo. To nikakor ne pomeni, da škofove besede zanikujejo Boga, temveč spregovarjajo, da ne vera po črki svetopisemskega zakona, ampak naše vztrajanje, da smo še tu, kljub vsemu, kar smo storili, da nadaljujemo "borbo za metafizično", ki se začenja, "potem ko je končana borba z metafiziko" (Dekleva), vnaša v grozo človeške eksistence odrešujoče čudeže. Četudi se je kak Bog tako dobro skril, da človek več ne ve, kaj je onstran, mora na pragu biti še zmeraj trepetati za svoj tu. Živeti trepetanje "osamljenega trsa" (Kierkegaard) v viharjih bogoiskateljstva, kateri še zmeraj čuti odpor do laži, čeprav se je strast po resnici razkrila kot prividni užitek. Biti krhka "regratova lučka"<sup>1</sup>.

Lainščekovega romana *Ki jo je meгла prinesla* kljub suvereni tretjeosebni pripovedi torej ne gre brati kot literarizirano teodicejo oziroma katalog odgovorov na ugibanja o pisateljevem odnosu do krščanstva. Zastavljena vprašanja bodo tudi po njegovem romanu ostala le tematizirana in nikoli odgovorjena vprašanja, skrivnost, ki jo uvodoma nagovarja z besedami: "Skrivnost, pomagaj mi, / da ne zapišem ničesar, / kar

<sup>1</sup> S stavkom "Sem regratova lučka." (v: Literatura, 1993/29, str. 48) je pisatelj Feri Lainšček označil lastno pisateljsko držo.

mora ostati skrivnost!", pa bo še naprej ostala skrivnostna. Ne nazadnje to trditve potrjuje tudi zadnji roman Vankoštanc, v katerem Cerkev kot stranska figura znova dobiva v preteklosti že ničkolikokrat preigrane shematične, celo karikirane poteze varuha neživljenjskega moralizma in patriarhalnosti.

\*\*\*\*\*

"Usodi so všeč ponavljanja, enačice in somerja ..."

(Jorge Luis Borges)

### BESEDE SE NE POŽRE

Avtorjeva ugotovitev, da je z romanom *Ki jo je megla prinesla* s svojimi temami iz rojstnega Prekmurja prišel "do roba", izrečena v intervjuju "Moral sem po daljši in samotnejši poti", v določeni meri drži, vsaj kolikor zadeva rob človekovega duhovnega vrtička, ki se je izza ograd zasebnosti in imanence ponovno razprostrl k transcendenci. Ni pa točna, če Lainšček z robom misli tudi na meje določenega literarnega prostora, saj je dovolj očitno, da se je že po kratkem izletu v nedefiniran srednjeevropski mestni ambient, kakršnega popisuje *Astralni niz*, s svojim zadnjim romanom *Vankoštanc* spet znašel na domačih tleh, celo v samem osrčju tem iz prekmurskega vsakdana. A načina njihovega uprizarjanja v nasprotju z *Meglo* ne narekuje več le subtilna dramaturgija videza in resnice, imanence in transcendence, spoznavne logike in fantastike, temveč v precejšnji meri tudi nekatera ustaljena pravila žanrskega pisanja; na to je verjetno vplival *Astralni niz*.

*Astralni niz* (1993) je namreč v primerjavi s skrajno poetičnim in liriziranim proznim poemom o ciganski duši ter z baladično fantastiko prepredene parafraze svetopisemske kataklizme in osebne bogoiskateljstva izdelek iz povsem drugačne literarne delavnice, tiste, v kateri se kujejo detektivski oziroma kriminalni romani. Lainšček se z njim preskuša v mojstrstvu žanrske obrti, obenem pa sam žanr že domiselno modificira, saj vanj pripušča nekatere svoje, že znane fantastične in iracionalne elemente, tokrat napaberkovane iz vesele duhovnosti new agea. O uspešnosti tovrstnega poduhovljanja sicer trivialne produkcije pa priča tudi dobljena nagrada sklada Vladimirja Slejka za najboljši izvirni slovenski roman leta, saj ni moč oporekati, da je prav *Astralni niz* v pentametru del, ki so prišli v ožji izbor žirije za nagrado, izzvenel kot najbolj sveža in ubrana stopica.

*Astralni niz* se "aktivira" v nedeljo, 13. maja 1990, ko Barbe Kneec v krogu sorodnikov praznuje osemnajsti rojstni dan, kar seveda ni naključje. Dopolnjena polnoletnost je za slavljenko dovolj legitimen razlog, da izve resnico o svojem očetu, ki je umrl še pred njenim rojstvom. Realizacija njene želje pa je odvisna od učinkovanja avre njenega umrlega očeta. Ta deluje tako, da skuša razkriti tiste, ki za resnico vedo. Toda Barbe ne more razumeti namigov o očetovi astralni prisotnosti, zato se zaplete v niz



usodnih nesporazumov in posredno povzroča številne umore.

Lainščekov *Astralni niz* ni žanrsko čist in normativno modeliran roman. Neustavljivo kronološko regresijo detektivk avtor preplete z nenavadno ljubezensko zgodbo in dialektiko želja glavne protagonistke, s sporočilnostjo sanj in usodnostjo govornice horoskopa ter z iracionalnimi okultističnimi pojavi. Njegovega romana tudi ne obvladuje več absolutno videnje "trdega" detektiva, slovenske različice "malih sivih celic", temveč je pogled pripovedovalca razpršen med pozicijami videnja in vedenja Barbe Knee, astralnega telesa storilca, kroga osumljencev in višjega policijskega inšpektorja Jobsta Borngraerberja, ki zastopa oficialno etiko policije v vsej njeni zabitosti in nemoči. Še več, Lainšček z *Astralnim nizom* pravzaprav neprestano ruši pravila detektivskega ali, širše, kriminalističnega žanra, kot jih je že konec dvajsetih let zakoličil S. S. Van Dine. Bralec in detektiv alias policijski inšpektor (zato bi lahko *Astralni niz* pogojno specificirali tudi kot policijski roman) imata sicer enake možnosti za razkritje morilca, toda le v tem, da ga nobeden od njiju v svoji zamejeni fizični tubiti ne more ujeti, saj morilec le duhovno biva "tu". Resnica je res očitna, a vendarle ni niti dokazljiva niti logično izpeljiva niti preverljiva. Inšpektor Jobst Borngraerber pridno nabira svoje clues za razrešitev skrivnostnih umorov, toda vrata, ki jih ti ključ odpirajo, ne vodijo v sobane resnice, temveč v temine usodnih zmot. Detektiv enigmatične govornice smrti ne more dekodirati s svojimi, v detektivskih zgodbah ničkolikokrat preverjenimi zapletenimi logicizmi in deduktivnim sklepanjem, ampak le prek intuitivnih namigov in iracionalnih prebliskov drugih. Zločin ni razločljiv z naravnimi sredstvi, temveč z gesli iz repertoarja kakšne enciklopedije okultizma. Odgovor na vprašanje whodunit pa še ne prepreči storilčeve akcije, temveč lahko le nemočno sledi fatalnemu nizu zločinov. Logična rekonstrukcija dogajanja se torej v *Astralnem nizu* v ničemer ne ujema z logiko stvari. V sicer tipičnem detektivskem trikotniku med detektivom (v tem primeru policajem), storilcem in žrtvijo (žrtvami) pa zaradi različnih nivojev njihovega bivanja nikoli ne pride do nemotene komunikacije in neposrednega fizičnega obračuna.

Različne pripovedne perspektive Lainšček nakazuje tudi z menjavo narativnih tehnik in stilizmov. Še najbolj razvidno je posnemanje prozaično trivialnega in metaforično skoraj povsem osiromašenega pripovednega sloga mladostnice, ki pravkar preživlja adolescentno fazo, polno potlačenih skrivnosti, naivnih upornosti in laži, nedolžnih sklepov in idealističnih ugotovitev, da ima pri osemnajstih pravico do Resnice, zato ima *Astralni niz* nekatere tipične značilnosti mladostniškega romana.

Lainšček je prve poteze svoje literature za mladino (ne upošteva je ob tem še precej obsežnega seznama del za otroke) začrtal že z romanom *Ajša Najša*. Toda skrajno osiromašen in ozek krog problemov, po obodu katerega se giblje beseda iz *Ajšinega dnevnika*, dobi v *Astralnem nizu* veliko bolj neobvladljive, zastrašujoče, celo kozmične razsežnosti. Srednješolka Barba Knee je v svojem uporništvu in doživljanju prvih dotikov ljubezni res zgolj nekoliko zrelejša podoba osnovnošolke *Ajše*, toda reševanje dogodkov, ki naj bi jih obvladala, ne zadeva več le ob čeri življenjskega okolja in osebnostnega odraščanja, temveč treska ob vprašanja o usodi, laži in



spoznanju. Tipajoče odstiranje pajčevin resnice se v *Astralnem nizu* razkrije kot mučno in grozljivo početje, saj se resnica u-resničuje le tako, da mora tisti, ki ve, izgubiti svojo fizično tubivajočost, da bi lahko nevedni udejanil svojo željo po vedenju, ki sega onstran našega tu. Ali: resnica je u-resničljiva le kot resnica enega, u-resničljiva samo tako, da vedno odvzame nekaj na drugem. Prav zato ni moč priti do absolutnega spoznanja, je le neskončni niz, ki lahko seže tudi tja do zvezd.

Za vsakdanjim, trivialnim slogom in fabulo je takó v *Astralnem nizu* (le v skromnih obrisih) palimpsestno naslikana podoba metafizičnega zasvetja. Toda kljub temu se roman bere predvsem kot pisateljeva ekspedicija v žanrsko literaturo, ki se pridružuje "detektivskim" literarnim poskusom Aarona Kronskega in romanu *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* Maje Novakove. Vendar se Feri Lainšček v nasprotju z omenjenimi deli z *Astralnim nizom* umešča v tisto žanrsko pisanje, ki ga v zgodovini detektivke zaseda Patricia Highsmith, torej v mehčanje "trde" žanrske strukture, ki poteka v smeri zločinskega romana, temelječega na psihologiji in fantastiki, v katerem se sam storilec razkrije kot žrtev družinskih skrivnosti starejše generacije, ki mora prek zločinov razkriti resnico, da bi lahko mladi zaživel svoje življenje. Pri tem Lainšček prestopa mejê detektivke, meša med seboj različne literarne žanre in ponuja mnogotere nivoje branj.

\*\*\*\*\*

"Greš k ženskam? Ne pozabi na bič!"

(Friedrich Nietzsche)

### MEGLA V NJENIH OČEH

Kar od literarne podobe *Astralnega niza* ohranja *Vankoštanc*, so le redke formalne poteze žanrskosti, toda nanešene na povsem drugačno fabulativno gradivo, brez sledi detektivsko-zločinskega niza dogodkov, ki se razteza do fantastičnosti, temveč zaznamovane z zemeljskostjo problemov, kot jih izorava za sodobnega mestnega bralca že kar arhaični ruralni topos. Zato je govorenje o razvidni kontinuiteti med njima le skrajno ohlapno.

*Vankoštanc* je namreč Lainščekov prvi celoviti pisateljski projekt izkopavanja kmečke motivno-tematske podstati slovenske literature izpod naplavin popularnih žanrov urbaniziranega sveta, če ne upoštevam nekaterih avtorjevih ekskurzov na prekmursko podeželje že v romanih *Namesto koga roža cveti* in *Ki jo je megla prinesla*. Vendar je v njiju kmečki modus vivendi postavljen v službi antagonista nasproti osrednjima romaneskima temama - ciganskemu načinu življenja oziroma krščansko-etičnim zahtevam ter dilemam vaškega župnika - in se zato v precej enovitih, tipiziranih obrisih zgolj svetlika na obzorju, medtem ko se je v *Vankoštancu* pod pisateljevo lupo znašla prav sama vaška srenja, ki se razkriva kot diferenciran,

problematičen, v svoji patriarhalnosti hermetičen in v primeru kršitev skrajno normativiranega vedenjskega kodeksa silno občutljiv, celo okruten organizem.

Toda zmotno bi bilo prepričanje, da je *Vankoštanc* predvsem natančna socialna panorama iz prekmurskega konca, v kateri je posameznik s svojimi razločevalnimi, individualnimi potezami izgubil glavno vlogo, ki jo je imel v Lainščkovem romanopisju doslej. Sicer precej obsežno razvit kolektivni subjekt, deloma karikiran, kolikor v skladu z direktivami dobe kaže svoje kameleonske sposobnosti miselnega prebarvanja od črnih do rdečih nians, je tudi v *Vankoštancu* le širše začrtana podlaga, iz katere izstopa pogled na individuuum oziroma pogled individua.

Perspektiva je v *Vankoštancu* osrediščena na občutljivo dušo vaškega revčka Dūplina, enega iz že zgoraj omenjene trojke Lainščkovih posebnžev, njegov strah in bolečino, vznesenost in sanjarije, brezpravnost in nemoč. Od tod pa se zgodba v koncentričnih krogih prek ženske kot posredne individualne antagonistke in kmečke družine, pri kateri pomaga Dūplin, kot torišča ključnih zapletov in spopadov, ki privedejo do sklepnega Dūplinovega propada, razširja na vaško skupnost kot pomembnega soakterja v tej romansirani igri strasti in ljubezenskih zatajavanj, obljub in kazni, laži in obrekovanj. Izraz "igra" je za *Vankoštanca* še kako primeren, saj je nedvomno Lainščkov najbolj dramsko začrtan in dialoško nabit roman, kar je deloma tudi posledica njegove realistične zasnove s skrajno reduciranim številom iracionalnih, fantastičnih, baladnih in liričnih insertov.

Takšen pristop h kmečki tematiki Lainščku narekuje spogledovanje z motivi iz bogate tradicije slovenskih "kmetijskih slik", ki jih v *Vankoštancu* obnavlja brez poudarjenih avtorskih nanosov. Njihova odmaknjenost od problemov današnjosti sicer daje romanu arhaično patino, vendar zaradi prepletenosti z nekaterimi občimi, kar večnostnimi vprašanji človeštva, kot je odnos med moškim in žensko ter z njim povezane dileme o vlogi družine, ljubezni in možnem sožitju, opozarjajo na transhistorično orientacijo Lainščkovega najnovejšega pisanja. Prav ljubezen, ki zapelje kmečkega sina Brezo v naporno zapeljevanje ter še bolj izčrpujoč zakonski stan z radoživko Silvijo, spre lahkomiselnega ter razsipnega sina z avtoritativno materjo in zavede omejenega Brezinega prijatelja in pomočnika Dūplina, da sprva nastavlja hrbet za vse Brezine norije, nazadnje pa se mu upre z majhno lažjo, ki povzroči veliko tragedijo, postane v *Vankoštancu* usodni gibalec dogajanja. V njenem objemu Lainšček variira iz slovenskih čitank znane obrazce o sporih med mlado in staro generacijo, med na kmete priženjenimi, ki ne znajo kmetovati, ter kmeti, ki nočejo dati, in v njenem imenu raziskuje zapletene, boleče, večinoma neuspešne poskuse sobivanja ženskega in moškega principa.

Družina se tudi v *Vankoštancu* – podobno kot v vseh Lainščkovih romanih doslej – razkriva kot ranjena, hirajoča celica, v kateri en člen, za katerega se sicer nikoli ne ve, ali bi lahko doprinesel k njenemu ozdravljenju, usodno manjka (Krc v *Peronarjih* pozna zgolj življenjski nauk svoje babice, Evgen Maschantzker v *Razi* se svojih korenin niti ne zaveda več, Ivan Ivan v *Grinti* ima bolesten odnos do svojih staršev, Halgato iz romana *Namesto koga roža cveti* in Barbe Kneec iz *Astralnega niza* ostaneta brez

očeta, Mali iz romana *Ki jo je megla prinesla* je že kot dojenček prepuščen tujim hraniteljem ...). Avtor za znova in znova spodletela srečanja ne pripisuje izključne krivde niti moškemu niti ženskemu svetu, saj svoje literarne figure spretno karakterizira zgolj s prikazom njihovih dejanj ali povzemanjem posameznih detajlov iz njihovih čustvenih interierov, ki nikoli niso enopomenska ali idealizirana. Zanimivo pa je dejstvo, da ženskam pravzaprav nikoli ne prepusti mesta glavne junakinje ali celo pripovedovalke zgodbe. Ajša Najša in Barbe Knee, edini feminilni literarni osebi, ki sta deležni osrednje avtorjeve pozornosti (prvi celo prepusti fabulativno krmilo), sta vendarle še otroka in nimata skoraj nobenih potez ženstvenosti. Njune otroško naivne ljubezenske sanjarije so kvečjemu parodija ustaljenega slovenskega hrepenenjskega modela lepe Vide. Tega Lainšček spretno preigrava in zamegljuje tudi z (večinoma stranskimi) ženskimi liki v drugih romanih. Skoraj vse, kar njegovim ženskam ostane od hrepenenja, je le sla, s katero hočejo zabrisati brezsmiselnost in praznino svojega obstoja. Zato ni presenetljivo, da pisatelj v svojih delih tako pogosto ponavlja lik prostitutke (Sabina iz *Peronarjev*, Hana iz *Razpočnice* in Silvana /Cila/ iz romana *Grinta*) ali – širše – pohotnice (Raza iz istoimenskega romana, Halgatova mati Tereza /roman *Namesto koga roža cveti*/ ali Silvija iz *Vankoštanca*). Njihova zmeraj iščoča sla jim ne dopušča, da bi se usidrale v varnem pristanu ljubezni, zato kljub svoji odmaknjeni poziciji usodno zaznamujejo glavne moške like. Toda če se Sabina in Raza v kar številnih spolnih prizorih še razgaljata neposredno pred bralcem, se v novejših Lainščkovih romanih ženska strast vse bolj umika za zidove zgolj-govoric in namigovanj. Presenetljivo in nedvomno literarno spretno pa nasprotnosorazmerno z zmanjševanjem preverljivih dokazov o njeni nezvestobi, ki razdre še poslednjo možnost sožitja med moškim in žensko, narašča njena usodonosnost. Za Silvijo iz *Vankoštanca* tako že povsem nedvomno veljajo ugotovitve, ki jih ciganu Halgati razpreda mati Tereza: "Ženska je kot poletna senca. Ko enkrat ležeš vanjo, več ne moreš vstati. Ko enkrat pade nate, se več ne izbiraš iz nje! A senca naredi iz tebe le zaspanca in lenuha, ženska pa ti vzame pamet in ti spi je kri!" (str. 82)

\*\*\*\*\*

"ne bomo odnehali raziskovati  
in konec našega raziskovanja  
bo da prišli bomo tja kjer smo začeli  
in spoznali kraj prvokrat."

(Thomas Stearns Eliot)

## TA PREDNJI IN TA SLEDNJI

Iz pričujoče transverzale po prozaističnem odseku Lainščkove literarne poti je najbolj razberljivo dejstvo, da bi bilo prisiljeno in nesmiselno omejevati tematsko tako

barvit, pripovedno tako razgiban, diskurzivno tako razprt in žanrsko tako disparaten literarni opus na prisilni skupni imenovalac. Ne samo da je Lainšček doslej bolj ali manj uspešno ubesedil vse literarne diskurze, od poezije, kratke proze, radijskih iger in zgodbic za otroke do najbolj opazne in artikulirane romaneskne govorice, temveč je s svojim pisateljskim peresom vsakokrat znova izpisoval tudi svoj(o) avtopoetik(o)e. Od nihilističnega modernizma se je znašel pod zavetjem historičnih totalitarizmov, od njihove zavezujočnosti se je spustil v poigravanje z literarnimi obrazci in svetovi, od fiktivnih svetov, zagrajenih z imanenco literarnih oseb, znova obrnil pogled na nebo in se od transcendence spustil k ruralnosti življenja. Prav mnogoterost, pluralnost svetov in resnic, nedoločljivost in preseganje meja med fikcijo in realnostjo, imanentnim in transcendentnim, pa tudi umetnostjo in všečnostjo, ki se razpirajo ob celovitem pretresanju Lainščkovega romanopisja, namiguje na misel, da ni moč niti evolutivno brati niti fazno določevati duhovnozgodovinskega konteksta posameznih romanov, temveč je, upoštevaje njegovo izjemno heteronomnost, treba kot postmodernističen označevati njegov romaneskni opus v celoti.

Čeprav je v sodobni slovenski zakladnici že takih piscev, ki bi z njim lahko tekmovali v produktivnosti, malo, je še manj tistih, ki bi tako naglo menjavali literarna prizorišča, premagovali časovne in duhovne razdalje, koketirali z literarnimi smermi in predvsem preigrali tak širok razpon življenjskih akordov in kontrapunktov. Kakor da kot iskalec literarnih snovi in tem noče nikoli znova prehoditi ceste, ki si jo je pravkar utrdil, temveč utira "gozdne poti" (Heidegger), obrobne, razaste, razpočene, otožnostne, megličaste in kmečke, večinoma osamljene in včasih tudi zdrsljive. Toda skrbno oko njegovega črkosledca vendarle na njih najde nekatere markacije, ki ga usmerjajo od ene steze k drugi (literarni prostor: Prekmurje, kamor se avtor vedno znova vrača; nekateri tipizirani romaneskni liki: slikarji, subtilni čudaki, ženska kot usodonosna hotnica; izdelana fabulativna struktura: bolj ali manj ujeta v zabrisovanje razločkov med realnim in fiktivnim, videzom in resnico; jezik: zmeraj v službi pripovedovanega, prostaško zabeljen ali vzvišeno poetičen). Ne nazadnje je v labirintu Lainščkovih romaneskni poti vendarle moč odkriti tudi nit, ki vodi skoz blodnjak teh "poti, ki se cepijo" (Borges). Kljub temu da je vsak njegov roman obenem tudi rojstvo nekega skoraj povsem novega literarnega sveta, v slehernem od njih preiskuje predvsem človeka, bodisi kot samozadostnega subjekta bodisi kot samosvojega posameznika, ki se več ne poskuša vzpostaviti kot subjekt, preiskuje njegov položaj na poligono življenja, realnost njegovih čustev in sanjarij, razvozljivost njegovih stezic mišljenja.

Nikamor više se noče kot avtor povzpeti, nikjer onstran človeka kot bitja, oropanega poslednjih resnic, noče ustoličevati svojih zgodb o Resnici. Njegova pot ni pot vzpenjanja po spirali idealov in resnic, temveč hoja v krogu oziroma o-krog človeka. A četudi se vedno znova dotika točk naše ranljivosti, s slehernim romanom na novo začrta meje še neizmerjenih krožnic svetovij.