

PROBLEM GLAVNEGA JUNAKA V SODOBNEM
SLOVENSKEM VOJNEM ROMANU

Razprava je osredotočena na tri reprezentativna pripovedna dela s tematiko vojne oziroma narodnoosvobodilnega boja, ki jih označuje monofiguralni ustroj, taka notranja zgradba, v kateri sta glavni junak in pripovedovalec združena v isti osebi. Avtor poskuša raziskati, kakšno je v teh proznih delih iz sedemdesetih let pisateljevo razmerje do predmeta, tj. do vojne tematike, koliko je v teh zgodbah neshematičnega, novega, osebnega pojmovanja narodne zgodovine.

The article concentrates upon three representative prose narratives from the 1970s dealing with W. W. II and characterized by the monofigural structure, i.e. such internal structure as combines the main hero and the narrator in one and the same person. The author tries to determine the three novelists' relationship to the subject, i.e. war, and how much they have managed to fill their stories with unaccredited, new, personal comprehension of national history.

Kakor vsaka tema, ki je vezana na zgodovinsko snov, ponuja tudi tema vojne ali tema narodnoosvobodilnega boja pisatelju več možnosti za literarno oblikovanje. Ena takih možnosti je pričevanjska obravnava teme, ki jo predvsem zaposluje obnavljanje zgodovinske resničnosti in ki se v zadnji doslednosti razvije v spominsko dokumentarno prozo. Druga skrajnost je taka predstavitev zgodovinske snovi, v kateri prevladuje pripovedna fikcija. Pisatelj se ne čuti pripetega na konkretne, izkustveno preverjene ali vsaj možne dogodke, temveč v polni meri sprosti svojo predstavno domišljijo. Opisani odnos do gradiva seveda ni edino področje, kjer se razhaja vojno pripovedništvo. Pisatelj se neizogibno sreča tudi z vprašanjem časovne perspektive prikazovanja dogodkov in človeških usod. Ali gleda na zgodovinsko snov s stališča sodobnosti ali pa se nasprotno poskuša kar najbolj približati minulemu dogajanju in se z njim poistovetiti — to so ob različnih ideoloških izhodiščih literarnega oblikovanja poglobljena vprašanja, s katerimi se spopada pisatelj vojnih romanov. Reševanje teh vprašanj sooblikuje tako idejno vsebino vojne proze kakor njeno morfološko podobo, znotraj nje tudi lik glavnega junaka, ki je predmet našega razpravljanja.

Raziskava glavnega junaka je utemeljena v razvoju našega vojnega romana. Šestdeseta leta so vsa v znamenju intenzivnega prizadevanja, da bi Slovenci dobili veliki tekst o vojni in narodnoosvobodilnem boju. Trije taki poskusi v tem desetletju popolnoma zasenčijo novelistično

in kratko prozo na to temo: Miška Kranjca nedokončana tetralogija *Za svetlimi obzorji*, od katere sta izšla dva dela (1960—1963), trilogija Toneta Svetine *Ukana* (1965—1969) in Vladimirja Kavčiča roman *Žrtve* v treh delih (1968—1970). Za te mamutske pripovedi je značilna velika razčlenjenost dogajanja, prepletanje več vzporednih ali med seboj povezanih zgodb, predvsem pa nastopa v njih množica oseb, od katerih nobena ni osrednja ali glavna oseba v pravem pomenu. S tem seveda nečemo označevati omenjenih velikih tekstov, temveč zgolj opozoriti na neko njihovo posebnost. Kot iz odpora do teh obsežnih multifiguralnih epopej, iz odpora do kolektivnih romanov pa se slovenska literatura v sedemdesetih letih spet vrne k proznim delom, v katerih je ena oseba tako pomaknjena v ospredje, da lahko govorimo o romanu osebe, o monofiguralni pripovedi. Enoosebni model proze omogoča pripovedovalcu intimnejši stik s pripovedno resničnostjo, spodbuja ga k večji zaupljivosti, k večji odprtosti, saj je taka notranja zgradba dela posebej prikladna za prikazovanje človeka v prelomnem dogajanju, za prikazovanje epskega, pa tudi bolj subtilnega razmerja med posameznikom in zgodovino.

V kratkem romanu Marjana Rožanca *Ljubezen* (1979), ki sodi med opisano prozo, gre za dogajanje v konkretnem prostoru in konkretnem času. Gre za pripoved o delavskem predmestju Ljubljane in njenih prebivalcih v drugi svetovni vojni, vendar z dvema važnima, ne zgolj formalnima omejitvama. Prvič: Roman je notranja prvoosebna pripoved. Pripovedovalec je kot oseba s pravim imenom in priimkom vključen v pripoved. Fabula, vsi motivi v njej in vsi človeški liki so predstavljeni z njegovega zornega kota, saj je pripovedovalec kot glavna oseba navzoč v romanu od začetka do konca. Je njegovo težišče, njegova dogajalna in duhovna istovetnost. In drugič: Prvoosebni pripovedovalec o vojni ne pripoveduje od daleč, iz razdalje petintridesetih, štiridesetih let, temveč opisuje oziroma poskuša opisati nekdanje dogajanje skozi optiko nekdanjega časa. Prvoosebni pripovedovalec postavlja samega sebe v otroško dobo, njegovi spomini na vojno naj bi bili spomini otroka.

Pisatelj se zaveda tveganja, ki spremlja tako razmerje do vojne tematike, zato utemeljuje svoj vidik pripovedovanja in ga že vnaprej brani pred morebitnimi ugovori. Naglaša, da pripadajo tudi otroci, njihov svet, njihov pogled na ljudi in njihova presoja dogodkov človeški skupnosti, da tako imenovana resnica ni samo resnica odraslih ali celo ne »samo nekaterih med njimi, tistih močnejših, zmagovitejših«,¹ kolikor

¹ Marjan Rožanc, *Ljubezen*, Mladinska knjiga 1979, 6.

je sploh resnica v posesti ljudi in njihovega ravnanja. Tukaj nas ne zanima pisateljeva polemičnost, njegov agnosticizem v pojmovanju zgodovine, izziva nas vprašanje, ki je najbolj povezano s samim romanom, z njegovo fabulativno in idejno strukturo. Kako se je pisatelju posrečilo vrniti v duševni položaj otroka, prenesti samega sebe v nekdanja že močno odtujena, pa spet obujena doživetja vojne?

Otroška perspektiva gledanja in dojemanja sveta, s katero se pripovedovalec istoveti, ima določene zakonitosti. Kot temeljno značilnost otroka pripovedovalec upošteva »čustveno razpuščeno in razvezano«² dušo ali »na stečaj odprto, brezmejno srce«,³ upošteva torej čustveno spontano razmerje do življenja, tudi do vojnih strahot in uničevanja. Posledica takega odnosa do sveta je pripovedovalčeva ljubezen do vseh svojih vrstnikov in do vseh znanih ljudi. Otrok v romanu oziroma prvoosebni pripovedovalec ima zato enako rad vse osebe v pripovedi, čeprav vsako izmed njih na svoj način. Ljubezen čuti tako do partizanov in privržencev narodnoosvobodilnega gibanja kot do njihovih nasprotnikov in do okupatorjevih vohunov oziroma narodnih izdajalcev, erotično privlačnost doživlja tako ob narodno zavednih dekletih kot ob italijanskih vojaških ljubicah.

Na prvi pogled kaže model Rožančevega pripovedovanja romana dvojno omejitev. Najprej imamo osebno perspektivo, ki izključuje vse, kar se odvija zunaj nje, izključuje npr. vsevednega pripovedovalca, nato utesnjuje osebni kot gledanja še recepcijska sposobnost otroka. Tako zoženje pripovedne perspektive pa ni samo zoženje, kajti pisatelju se v nadomestilo za izgubljeno odpira drugačen pogled na stvari in pojave. Če izrazito čustveno, nereflektirano spremljanje resničnosti še ne odslikava v zavesti otroka nacionalnih, političnih in svetovnonazorskih pojavov v njihovih izključujočih oblikah, pa jih mladi junak sprejema z neko vseumevno širino, saj izjavlja, da mora ustreči različnim, med seboj na življenje in smrt sprtim ljudem, če hoče občutiti pravo zadovoljstvo.⁴ Vsemogoča ljubezen do vseh in vsakogar ali popolna odsotnost sovraštva je tako prikazana v romanu kot privilegij otroškega sprejemanja sveta, ki še ne vidi socialnih zakonitosti v družbi, ki brez vrednostne selekcije nabira vtise iz okolja in jih enakovredne, brez logične povezave razvršča drug ob drugega. Razen tega otrokova zavest, tudi zavest otroka v romanu, ne dojema kronološkega zaporedja dogod-

² Prav tam, 5.

³ Prav tam, 7.

⁴ Prav tam, 134, 148.

kov. Spomin glavnega junaka v Rožančevi *Ljubezni* ni kronološki, marveč tematsko asociativen in raznorodn. Res najdemo v romanu ob dogodkih nekaj natančnejših datumov, ki jih je pisatelj nedvomno pozneje vključil v spomin, vendar še zmeraj prevladujejo v pripovedi nedoločne časovne oznake: nekoč, prej nekoč, pozimi nekoč, nekega jutra, nekega dne, neko popoldne itd. Tudi organizacija poglavij naj bi dokazala, da zavest pripovedovalca spominov ni socialna oziroma družbena zavest odraslega človeka, ki ima v dogajanju zanesljivo časovno orientacijo. Razmejitve poglavij in njihovo zaokroženost določajo na videz samovoljno izbrani pripetljaji, pomembni zgolj za otroka in njegovo sprejemanje življenja.

Ob vsem tem najdemo v romanu nekaj sestavin, ki se ne skladajo z optiko doraščajočega otroka. Glede na to, da pisatelj natančno opredeljuje svoj model pripovedovanja, postavlja pred raziskovalca zahtevo po soočenju, po soočenju načela pripovedovanja in njegove uresničitve, zavezuje nas k primerjavi. Ko npr. pripoveduje o posebnem dogodku svojega otroštva, o pravem ritualu spolnega uživanja z italijanskima prostitutkama in o krstu svoje moškosti, je očitno, da ta prigoda nekako gre v perspektivo pripovedovanja. Dvomljiv znotraj zamišljene recepcije sveta pa se zdi junakov globlji premislek o tem dogodku, dvomljiva se zdi ob vznemirljivem doživetju visoka stopnja reflektiranosti, ki ni v skladu z normalnim duhovnim razvojem pubertetnika. Pozornost zbuja tudi drugi pripovedovalčevi komentarji, segajoči močno čez avtentično perspektivo gledanja, tako tisti, ki za politično ideologijo odkrivajo človekove zasebne interese, kakor tudi tisti, ki se ne ustavljajo pri zunanostih in tipajo za globljo vsebino pojavov.⁵ Take sestavine romana ne prihajajo iz predstavnega sveta otroka, temveč iz zrele kritične zavesti pripovedovalca, iz takega pogleda na svet, ki bi moral po pravilu ostati zunaj spominske pripovedi, v resnici pa vdira v pripoved in ustvarja v njej vsebinsko in slogovno hibridnost. Roman Marjana Rožanca tako proti svoji lastni zamisli potrjuje tezo, da se tako imenovano verodostojno obnavljanje spominskega izročila nujno prepleta z njegovim poznejšim

⁵ Prav tam, 119, 134. Tudi Taras Kermauner v spremni študiji h knjigi pod naslovom *Vrnitev ljubezni* kritično obravnava pisateljeve intervencije v spominsko pripoved. Na primer: »Če se [pisatelj] kje vmeša, in sem pa tja se, ga polomi; nepoklicani zabriše pretresljivo neposrednost narurne slike. Ko sam sebe zvabi v komentar, tekst derealizira in deimaginizira in desimbolizira; na teh gnilih mestih ga ideologizira in pedagogizira.« In na drugem mestu piše: »Kadar pa jih [spomine] zagrne ali celo nadomesti komentar, se tkivo suši, energetska napetost prazni, in naenkrat se manj prijetno, čeprav redko, pritakne nekdanja spakljivost, narejenost, posrednost: umetnost literarstva.« (*Ljubezen* 1979, 171, 172).

osmišljevanjem ali kakor je podobno zapisal Cankar o sebi kot junaku avtobiografične proze »... še si tisti, kakor si, in hkrati si tisti, ki je bil.«⁶

Če je Rožanc iz pripovedne perspektive izločil časovno razdaljo do snovi in prikrikl kasnejše osmišljanje spominov, Vitomil Zupan v romanu *Menuet za kitaro* (1975) ne skriva preseganja in preoblikovanja spominov na vojno. Zgolj vsebinsko obnavljanje dogodkov ga ne zadovoljuje, ob minulo dogajanje postavlja kasnejša gledanja, kasnejše izkušnje ter preverja odnos različnih časov do vojne tematike. V temeljnem pojmovanju zgodovine seveda kljub drugačni časovni formalizaciji snovi ni bistvenih razločkov med Rožancem in Zupanom, saj oba ostajata v območju agnosticizma. Zupan v zadnji doslednosti sploh ne vidi druge možnosti v odnosu do zgodovine kot mistifikacijo resničnosti: »Ko bo vse minilo«, razmišlja glavni junak v njegovem romanu, »bodo vsi pisali knjige o teh dogodkih, vsak bo skušal vse razložiti po svoje, tako da spet ne bomo vedeli, kaj se je pravzaprav zgodilo.«⁷ Glavni junak, ki dvomi v verodostojno obnovitev preteklosti, je po pisateljevih besedah lik netipičnega partizana,⁸ lik intelektualca, ki v romanu nastopa kot Jakob Berk. Pripovedovalec pripoveduje zgodbo v prvi osebi skoraj izključno skozi njegovo zavest, samo na nekem mestu za hip spremeni perspektivo, ko izhaja iz zavesti nasprotnikov, nemških vojakov,⁹ sicer se dosledno drži optike glavnega junaka. Subjektivnost v razumevanju zgodovinske snovi izraža pisatelj tako ne le z epsko vsebino in idejnim sporočilom romana, temveč tudi z obliko pripovedi.

Roman *Menuet za kitaro* ne predstavlja široke freske vojnih dogodkov. Osebna pripoved glavnega junaka je osredotočena na krajši čas po kapitulaciji Italije, opisuje partizanske boje od oktobra 1943 do januarja ali februarja naslednjega leta. Berkova zgodovinska izkušnja se po teh nekaj mesecih pretrga in pripoved se obnovi šele pred koncem vojne, vendar ne več s tako pozornostjo in s takim smislom za detajle zgodbe. Dogajanje pred osvoboditvijo opisuje pisatelj v impresionističnem slogu, večji del s kratkimi neglagolskimi konstrukcijami in eliptičnimi stavki. In ne samo pripovedna vsebina, tudi obseg kaže, da je bil roman prvotno širše zasnovan, kasneje ga je pisatelj močno skrajšal. Tako so prva tri poglavja najboljšežnejša, naslednja so precej krajša, zadnje poglavje pa

⁶ Ivan Cankar, *Moje življenje* (Zbrano delo XXII, 1975, 46).

⁷ Vitomil Zupan, *Menuet za kitaro* (na petindvajset strelah), Cankarjeva založba 1975, 46.

⁸ Prim. pisateljevo besedilo na zavihu ščitnega ovitka knjige.

⁹ *Menuet za kitaro*, 1975, 276–277.

je sploh izjemno kratko, saj pokriva komaj dobro petino poprečnega obsega v prvih poglavjih.¹⁰

Omenili smo že, da pisatelj opisuje vojno kot časovno zaključeno dogajanje, vendar v luči kasnejših izkušenj. Vidno znamenje te dvojnosti v notranji zgradbi romana sta dve pripovedi: prva ali osrednja zgodba pripoveduje o partizanskem bojevanju na Dolenjskem, druga, bolj obrobna in manj obsežna zgodba se odvija v povojnem času, približno tri desetletja kasneje v Španiji. Ta dvodelnost seveda ne pomeni, da predstavlja osrednja zgodba le obnovitev preteklih dogodkov, vložna pripoved pa zgolj kasnejšo, tj. sodobno razlago druge svetovne vojne, kajti že neposredno dogajanje vojne je prikazano v optiki izkušenj iz mirnega časa. Dokaz za tak oblikovalni postopek najdemo v petem poglavju, kjer pripovedovalec hote ali nehoče razkrije razdaljo, iz katere pripoveduje, čeprav jo sicer dosledno prikriva.¹¹ Nasprotno pripovedovalec tudi nekatere meditativne plasti prenaša iz glavne zgodbe v špansko pripoved, kar nemara ustvarja vtis, da funkcija obeh delov ni natančneje določena in razmejena.¹² Vendar ima španska pripoved, ki se v kratkih fragmentih vleče skozi besedilo in ga prekinja, tako da dela fabulo romana bolj mozaično, strukturo pripovednega tkiva ohlapno, skoraj raztrgano, predvsem vlogo kompozicijskega povezovanja obeh zgodb. Prav v zadnjem Berkovem pogovoru z nemškim turistom v Španiji, nekdanjim oficirjem, ki se je boril proti partizanom v istem času kot Berk proti Nemcem, prav v tem pogovoru pride na dan tisto, kar sodi med pisateljevo »izkušnjo kasnejših desetletij«¹³ in kar nam približa glavnega junaka oziroma njegov idejni svet. Kljub temu da nekdanja nasprotnika v tem najbolj radikalnem besednem spopadu vztrajata pri svojem stališču, Berk kot nekdanji partizan, Bitter kot nekdanji nemški vojak v Jugoslaviji, najdeta »skupno občutenje človekovega sveta«.¹⁴ V tem skupnem občutenju sveta, v tem strinjanju, kjer ima Berk prvo besedo,

¹⁰ Prvo poglavje obsega 69, drugo 63, tretje 78, četrto 38, peto 51, šesto 38, sedmo 41 in zadnje 12 strani.

¹¹ Ko npr. opisuje kritične trenutke glavnega junaka in njegovega tovariša med nemško ofenzivo, poroča, da sta se partizana tedaj pogovarjala, dodaja pa, očitno iz sodobne časovne perspektive, tale komentar: »... nobene besede se ne spominjam.« Pisatelj se torej natanko ne spominja več dogodka pred tridesetimi leti in več, kar dokazuje, s katere točke gledanja opisuje vojni čas.

¹² Andrej Inkret piše, da so španske sekvence »rezonerske, se pravi, brez tiste eksistencialne usodnosti in teže, ki jo odkrivajo partizanski pasusi v Zupanovem romanu.« Po njegovem romanu »ne uspe skriti oziroma premagati razlike med obema svojima kompozicijskima sestavinama.« (Novi spomini na branje 1980, 149—150).

¹³ Besedilo na zavihu ščitnega ovitka.

¹⁴ Menuet za kitaro 1975, 362.

zasledimo nekaj že znanih povezovalnih misli, npr. tisto, da noben od njiju ne ve, kaj se je v minuli vojni pravzaprav zgodilo, da vojna še traja, da iz starega sovraštva nastaja novo sovraštvo itd, ob teh in podobnih spoznanjih si nazadnje nekdanja nasprotnika skupaj zastavita ključno vprašanje o najglobljih vzrokih vojne in slehernega nasilja na svetu.¹⁵ To vprašanje ostaja sicer brez neposrednega odgovora, vendar nakazuje tisto idejno obzorje glavnega junaka, znotraj katerega poteka njegovo dejanje in nehanje v romanu.

In kdo je glavni junak romana? Jakob Berk, aktivist narodnoosvobodilnega gibanja, zapusti Ljubljano in odide na osvobojeno ozemlje, toda tam ga sprejmejo s precejšnjim, že kar nevarnim nezaupanjem, ga za nekaj dni celo zaprejo, nato pošljejo v boj in ga še nekaj časa nadzorujejo. V tak položaj pahnejo Berka politične razmere, ki določajo usodo posameznikov, čeprav tudi Berk sam prispeva svoj delež k napetemu razmerju z novim okoljem. Uradna ideologija na osvobojenem ozemlju označuje Berka kot meščanskega individualista, kot skeptika in defetista, junak misli o sebi seveda drugače in takega nam prikazuje pripovedovalec v številnih dialogih, pa tudi v notranjih monologih in lastnih oznakah, saj ni težko uganiti, da velja pisateljevo intimno razmerje prav temu drugemu, avtentičnemu Berku. Ta Berk opazuje življenje, tudi družbeno življenje, brez iluzij, od znotraj, zanima ga tisto, kar se skriva za videzom, za propagandnimi gesli in ideološkim okrasjem. Zato njegov domiselni humor in njegova nekoliko hudobna ironija ne prizanašata miselni preproščini, ne političnemu samoveličanju ne naivnosti, pa tudi ne hierarhični organizaciji oblasti, ki nastaja v boju proti nasilju. Nič manj kot nagnjenje h kritičnemu opazovanju pojavov in meditaciji ni za glavnega junaka značilna radoživost. V tem pogledu izstopa njegova ljubezenska senzibilnost, ki je vsa v znamenju telesnega, favnovsko pohočnega uživanja. Hkrati se glavni junak potrjuje, kar je morda nekoliko manj pričakovano, kot nadvse pogumen bojevnik in nesebičen tovariš, čemur daje pisatelj v romanu poseben pomen, saj odmerja vojnim prizorom približno polovico knjige. Skozi štiri poglavja se vlečejo obsežni, naturalistično izčrpni, mestoma utrudljivi opisi bojev med partizani in Nemci. Tako predstavlja Zupanov roman kot središčnega junaka mladega intelektualca, ki se bojuje proti fašističnemu nasilju, a stoji zunaj vseh ideologij. Do vseh političnih sistemov ohranja enako neobremenjen, svoboden, kritičen odnos. Razumljivo pa je, da

¹⁵ Junak se sprašuje, »kaj se zgodi, da se zgrnemo v množice z orožjem v rokah, kričimo in se spopademo na življenje in smrt.« (Prav tam, 361).

glavnega junaka obvladuje težnja po samoohranitvi, po preživetju vojnih strahot in nevarnosti. Kot tak se Jakob Berk v svoji materialni pojavnosti, kot individualni in družbeni subjekt dejavno vključuje v narodnoosvobodilni boj, v katerem vztraja do zmagovitega konca.

Kakor pri Rožancu in Zupanu imamo tudi v romanu Vladimirja Kavčiča *Obleganje neba* (1979) prvoosebno pripoved. Slovnično gre večidel sicer za drugoosebno pripoved, značilno za francoski novi roman, ker pa je podkategorija ti-pripovedi vsebinsko vključena v prvoosebno, v nadaljevanju govorimo o prvoosebni obliki. Pripovedovalec v Kavčičevem romanu, ki je tudi njegov glavni junak, se nam predstavlja kot močno zabrisana, težko določljiva, skoraj abstraktna oseba, deloma kot otrok, deloma celo kot reinkarnirani človek. Ravno ta oblika eksistence, ta nauk o prekinjanju in obnavljanju življenja, utemeljen v mišljenju vzhodnih narodov, omogoča glavnemu junaku oziroma piscu spominov razbijanje enotnosti prostora in časa, omogoča mu preseganje časovne in prostorske pogojenosti, s tem pa tudi drugačen pogled na vojne spomine. To konkretno pomeni, da se pripoved v romanu svobodno premika iz najbližjih v najbolj oddaljena geografska območja in da hkrati združuje različne čase dogajanja. Glede na to prvoosebno ni in ne more biti edina oblika pripovedi, saj preraščanje prostorskih in časovnih zakonitosti naravnost vsiljuje glavnemu junaku privilegij vsevednega pripovedovalca. In v resnici imamo v *Obleganju neba* razen prvo oziroma drugoosebne pripovedi še tretjeosebno pripoved, torej vse tri možne položaje pripovedovalca, kar nedvomno kaže na polifono strukturo Kavčičevega proznega dela. Sicer je mnogoplastnost značilna tudi za organizacijo snovi v pripovedi. Roman nima klasičnih poglavij, temveč je razbit v vrsto samostojnih, notranje zaokroženih prizorov s posebnimi naslovi in različnim obsegom. Zaporedje teh pripovednih fragmentov ne utemeljuje kronološki vrstni red, ne sklenjeno dogajanje ne istovetnost prostora. Kot celota in vsak posebej učinkujejo fragmentarni prizori mozaično, hudo razdrobljeno in nepovezano, kljub temu da jih nekje na dnu združuje tema vojnega in povojnega časa, kakor se odslikava v senzibilni zavesti glavnega junaka.

Nedoločnost, na nekaj mestih celo brezobličnost pa ni značilna le za pripovedovalca in glavnega junaka, taka je večidel tudi vsebina njegovih spominov. Zlasti na začetku romana lahko samo iz drobnih asociacij oziroma metonimij sklepamo na čas in prostor dogajanja. Policijska ura, vojaki v zelenih uniformah, sivozelene postave, očeladeni vojaki na motorjih — to so zunanja znamenja nemške okupacije na Gorenjskem.

Prvič in edinič so Nemci s pravim imenom označeni precej kasneje v romanu.¹⁶ Predstavitve partizanov in njihovih domačih nasprotnikov niso nič manj zastrte, čeprav postajajo od prizora do prizora manj dvoumne. Tudi istovetenje pripovedovalca z otrokom v pripovedi se zdi po nekaj poglavjih bolj gotovo, kljub temu da posegajo spomini še v povojna leta in se percepcija dogajanja tako nujno spreminja. Seveda so nekateri prizori opisani bolj konkretno od drugih, tako tisti, ki prikazujejo zadnjo ofenzivo proti partizanom, konec vojne, umikanje Nemcev in njihovih zaveznikov na Koroško, taborišče poražencev na Vetrinjskem polju, študentovska leta v Ljubljani, bivanje političnih emigrantov v Argentini itd. Skoraj za vsa poglavja v romanu pa velja, da v njih prevladuje mračna zgodba. Pregarjalci in preganjani v mejnih, brezizhodnih položajih, ranjenci in mrtveci izpolnjujejo pripoved, ki jo praviloma spremlja meditacija in komentiranje dogodkov. Če bi raziskali genezo teh dogodkov ali prizorov v romanu, ne njihovo zvezo z empirično resničnostjo, temveč njihovo nastajanje znotraj Kavčičevega pripovednega opusa, bi prišli do zanimivih ugotovitev. Kakor je za nekatere motive ali motivne kroge pri Kavčiču očitno, da se pojavijo najprej kot zarodki v njegovi prozi, nato pa jih pisatelj dodelane oziroma dopolnjene predstavlja v novelski obliki ali vključuje celo v romaneskna besedila,¹⁷ pojav, ki ga imenujemo širjenje motivov, tako se v romanu *Obleganje neba* srečujemo z nasprotnim procesom oblikovanja. Nekaj motivov iz romana zasledimo namreč že v prejšnjih Kavčičevih prozskih delih,¹⁸ zdaj pa jih pisatelj v obliki nekakšnega sinopsisa, močno skrčene in predrugačene uporablja na nov način, torej gre za proces krčenja in preoblikovanje motivov, za njihovo recidivnost. Ta proces se kot po nekem naključju ali nenaključju ujema s Kavčičevo vojno prozo, ki razkriva podobne tendence kot obravnavani deli Rožanca in Zupana.

V Kavčičevem romanu še najdemo refleksije, ki izhajajo iz natančno opredeljenega ideološkega gledanja na zgodovino. Pripovedovalec govori npr. o zakletih sovražnikih, o belem sovraštvu, o rdečih rokah, upira se prepričanju, da bi bili v vojni krivi vsi.¹⁹ Hkrati se v njem oglašata težnja

¹⁶ Vladimir Kavčič, *Obleganje neba*, Državna založba 1979, 43.

¹⁷ Motiv vojne žrtve, ki ga poznamo iz romana *Ognji so potemneli* (1960), pa iz nekaterih prejšnjih pripovedi, se ohranja tudi v nadaljnjem razvoju Kavčičevega pripovedništva. Motiv sosedskega maščevanja sega prav tako iz pisateljevih zgodnjih del v trilogijo *Zrtve* (Marjan Dolgan, *Pripovedna dela Vladimira Kavčiča z vojno tematiko*, Slavistična revija 1981, 3, 306, 312).

¹⁸ Motiv begunca iz povojnega taborišča na Koroškem obravnava Kavčič že v noveli *Beg* (*Čez sotesko ne prideš* 1956) in v romanu *Ne vračaj se sam* 1959 (prav tam, 21).

¹⁹ *Obleganje neba* 1979, 95, 139, 141.

po višji in globlji resnici, najbolj radikalno se ta težnja izraža v ugotovitvi, da je zgodovina ena sama zmeta.²⁰ Na videz s pridržkom, v bistvu pa pritrdilno ponovi pripovedovalec to misel na koncu romana, v sklepnem komentarju k lastnim spominom na vojno, kjer beremo: »Morebiti je vse, kar so ljudje doslej napisali, napisano z napačnega izhodišča.«²¹ Če v doslej navedenih izjavah glavni junak zavrača po njegovem napačna ali vsaj nezadostna gledanja na zgodovinsko dogajanje, pa niso redke njegove pozitivne, čeprav kritične izkušnje o svetu. Ena takih je nedvomno tista, ki jo kot svojo poslednjo voljo, kot zadnjo besedo sporoča sinu: »Za tisto, kar smo preživeli, ni mogoče kriviti časa. Povsod so bili ljudje, a nihče ne vidi krivca v sebi, vsakdo ga vidi v drugih.«²² V tem spoznanju junak bistveno prevrednoti ustaljen pogled na vojno, saj ocenjevanje pojavov prenese iz socialnozgodovinskega območja na človeka. Ko postavlja etiko za poglobljeno merilo posameznika in s tem zgodovine, ko izhaja iz vseobveznega in za vse enakega načela, pušča nazorsko usmerjenost zunaj sveta vrednot. V tej točki, v odsotnosti ideološke, po Marxu sprevržene, odtujene zavesti človeka je težišče Kavčičevega romana in njegovega duhovnega sporočila.

Ob zaključku bi naše razpravljanje o zastavljeni temi lahko strnili v naslednji povzetek: Prva najbolj vidna značilnost obravnavanih romanov, ki bi jim lahko pridružili še kakšno pripovedno besedilo z vojno tematiko, je njihov monofiguradni ustroj, model pripovedi z glavnim junakom. Gre za model, v katerem sta glavni junak in pripovedovalec združena v eni osebi. Junak je del pripovedne resničnosti in hkrati prvoosebni pripovedovalec, njegova zveza s pripovedjo je kar najbolj intimna in zaupna. Taka struktura romana je tudi v skladu s temeljno idejno naravnanoostjo glavnega junaka, z njegovim zunanjam pa tudi subtilnim razmerjem do sveta. Razumljivo je, da so med obravnavanimi pripovednimi deli razločki, vendar so podobnosti v položaju glavnih junakov znotraj dogajanja močnejše od razhajanj. Skupno jim je že to, da nobena izmed njih ne moremo opredeliti s konvencionalnim pojmom literarne vede. Nobeden ni heroj, nobeden ni vsakdanji, tipični posameznik, nobeden tudi ni negativen junak v tem smislu, da bi stal zunaj pripovedovalčevih vrednot. Opraviti imamo z močno individualiziranimi, vendar ne odtujenimi človeškimi liki, saj vsak na svoj poseben način, s svojim dejanjem in nehanjem, pa tudi z intenzivno duhovno navzočnostjo so-

²⁰ Prav tam, 107.

²¹ Prav tam, 178.

²² Prav tam, 179.

ustvarja zgodovino, čeprav se ji istočasno upira. Opozicija do zgodovine, opozicija do vojne se v sodobnem slovenskem romanu odvija v različnih človeških usodah, izhaja pa v glavnem iz dveh izhodišč. Shematičnemu, togo vistousmerjenemu mišljenju, ki ne trpi izjem, se postavlja nasproti klasični individualizem, mestoma v obliki anarhičnega zasebnštva pri Zupanu, manihejsko preprostem vrednotenju sveta, uklenjenemu v ideološko logiko, pa oporeka etično naziranje. Pri Rožancu je to absolutna ljubezen, pri Kavčiču individualni etos, osebno merilo dobrega in zlega. Taki vidiki obravnavanja vojne tematike v naši literaturi sicer niso brez tradicije, vendar moramo priznati, da jim je šele sodobni roman osebe izbojeval estetsko in družbeno legitimost.

ZUSAMMENFASSUNG

Das erste augenfällige Charakteristikum der behandelten Romane, denen noch einige erzählende Texte hinzugefügt werden könnten, ist ihr auf einer Figur basierender Bau, das Modell der Erzählung mit einem Haupthelden. Es geht um ein Modell, in dem Hauptheld und Erzähler in einer Person vereint sind. Der Held ist Teil der erzählten Wirklichkeit und gleichzeitig Erzähler in der ersten Person, seine Verbindung mit der Erzählung ist äußerst intim und vertraulich. Solch eine Romanstruktur befindet sich in Übereinstimmung mit der grundlegenden ideenmäßigen Ausrichtung des Haupthelden, mit seinem äußereren aber auch subtilen Verhältnis zur Welt. Es ist verständlich, daß es zwischen den behandelten Prosawerken Unterschiede gibt, jedoch sind die Ähnlichkeiten in der Situation des Haupthelden innerhalb des Geschehens stärker als das Trennende. Gemeinsam ist ihnen bereits das, daß sich keiner von ihnen mit einem konventionellen Begriff der Literaturwissenschaft erfassen läßt. Keiner ist heroisch, keiner ein alltägliches, typisches Individuum, auch keiner ein negativer Held in dem Sinne, daß er außerhalb des Wertgefüges des Erzählers stünde. Wir haben mit stark individualisierten, jedoch nicht entfremdeten Menschenbildern zu tun, gestaltet doch ein jeglicher auf seine besondere Weise, mit seinem Tun und Lassen, aber auch mit intensiver geistiger Gegenwartigkeit Geschichte, obwohl er sich zugleich gegen sie auflehnt. Opposition gegen die Geschichte, Opposition gegen den Krieg entwickelt sich im slovenischen Roman in verschiedenen menschlichen Schicksalen, geht aber im wesentlichen von zwei Ausgangspunkten aus. Einem schematischen, starr gleichgerichteten Denken, das keine Ausnahme duldet, stellt sich der klassische Individualismus entgegen, stellenweise in Form anarchischer Privatheit wie bei Zupan, einer manichäisch einfachen Bewertung der Welt, die in ideologische Logik eingezwängt ist, widerspricht aber die ethische Anschauung. Bei Rožanc ist das die absolute Liebe, bei Kavčič das individuelle Ethos, das persönliche Maß für Gut und Böse. Solche Gesichtspunkte der Behandlung von Kriegsthematiken sind in unserer Literatur zwar nicht ohne Tradition jedoch müssen wir bekennen, daß erst der zeitgenössische Einfigurenroman ihnen ästhetische und gesellschaftliche Legitimität erfochten hat.