Vladimir P. Štefanéc

Sprehajalec z nočnih ulic

Založba Wieser, Celovec 1994

Štefanéčev drugi roman je potrdil, vendar ne tudi nadgradil izpisa njegovega prvenca *Morje novih obal* (1991), ki tematizira hrepenenje kot centrifugalno silo (avtorjeve) podobe sveta. Namreč, medtem ko ima hrepenenje v *Obalah* status želje po stiku s transcendenco kot eno temeljnih koordinat *tu* bivajočega ožilja, pa postane v *Sprehajalcu z nočnih ulic* akt umetnikovega (pisateljevega) čakanja na "*demona ustvarjalnosti*", ki bo pognal in potem tudi izpisal neki novi, nad minljivo in banalno realnost privzdignjeni svet.

V *Obalah* sledimo močni in simbolistični poetiki ter številnim "paraboličnim ekskurzom" ter meditativnim pasažam, ki so hrepenenje izrekali kot željo po dokončni izpolnitvi. Te ni bilo moč doseči znotraj vsakdanjega življenja in njenega praznega jezika, temveč le s popotovanjem v samó "izbrancem" dostopne presežne horizonte. Hrepenenje je bilo v tem smislu vpeto v temeljno metafizično (dualistično) strukturo in hkrati drža, ki zviška gleda na povprečarije "pod" seboj. V *Obalah* se junak zaveda, da bo končna izpolnitev - objekt hrepenenja - prišla šele v čezsmrtju in da je tukajšnji nemir, ki ga neti nepoznano, le sluteno, temeljna gesta *za* smrt.

Sprehajalec pa je vračanje nazaj na točko same iniciacije vstopa v svet umetnosti: je popisovanje intuitivnih meridianov, ki se morajo zložiti in preplesti tako, da sprostijo dovolj močno silo, ki bo razpočila "*prazno stvarnost*" in sprožila izbruh umetniškega dejanja (pisanja literature) - za konstitucijo in legitimnost Štefanéčevega junaka dejanja par excelence. Pisanje se mu namreč razpira kot možen azil, kot "*upor proti kaotičnemu svetu in absurdu življenja*", ter hkrati kot "*beg pred pusto, zmaličeno vsakdanjostjo*". Vendar: če je na primer Lainšček kot vodilo svojega bogoiskateljskega romana *Ki jo je megla prinesla* postavil stavek: "Skrivnost, pomagaj mi, da ne zapišem ničesar, kar mora ostati skrivnost," je Štefanéčev literarni zaganjalec ("*od pisanja sem bil torej odvisen*") uperjen prav k izrekanju *takšnih skrivnosti*. Ali drugače, je roman o samemu avtorju, o articifielni gradnji umetniške mitologije, na kar nas pravzaprav napotijo že zadnji stavki njegovega (predstavitvenega) zapisa na knjižnem zavihku: "*Morda je to zgodba o človeku, ki je izgubil vero v dokončne resnice in ki se pred*

padcem v prepad nesmisla rešuje s hojo po minljivih, vedno novih stopnicah umrljivih resnic in lahko samo upa, da bo njegova noga, preden dokončno omahne v globino, še nekajkrat našla oporo ... Ali pa je Sprehajalec preprosto literarno zapisano dogajanja okrog mene in moje početje na prelomu iz pomladi v poletje 1992 ..."

S *Sprehajalcem* skuša Štefanec tisto, kar se *daje* kot neizrekljivo, tematizirati prek razvejane in labirintaste asociativne mreže, spletene okrog sila preproste pripovedi. To je moč strniti v en sam stavek: glavni junak iz gostujoče muzejske razstave ukrade starodavni Aleksandrov meč, za katerega se izkaže, da je navaden ponaredek, vsa spoznanja, dobljena na tej poti, pa naselijo vanj dovolj gradiva in navdiha, da se mu zapiše roman. (Seveda roman, ki bo na voljo le bralcem v protagonistovem – Štefanečevem literarnem svetu.) Ali malo daljše: prvoosebni pripovedovalec, sicer pisatelj, v ustvarjalnem pristanu čaka na izplutje navdiha. Ugoden veter piha iz starinarnice z umetninami in pohištvom (kamor skorajda obredno zahaja in kjer z njenim lastnikom v melanholiji *"brezčasne odmaknjenosti"* drobita življenjske modrosti), iz otroških spominov (v katere ga zasanjajo oblaki na večernem nebu), iz preroških sanj ter iz, vsaj navzven, ležerno boemskega življenja (ki ga sestavlja predvsem zanimanje za lepe umetnosti). Naključen tok dogodkov in spoznanj, ki mu poganjajo kri po žilah in prebujajo mravljinčaste občutke, ga tako zapelje na idejo, da bi sunil svetinjo svojega otroštva, Aleksandov meč, ki mu je buril mladostne duhove in že takrat dajal občutek presežne moči nad banalitetami sveta. Sledimo dolgim pripravam, sami tatvini in spoznanju, da je meč ponaredek.

Zgodba, ki je v romanu zgrajena v strogi linearni kompoziciji, seveda ni nikakršna kriminalka in se z njo niti noče spogledovati. Tatvina umetnine in andrenalin, ki je potrošen zanjo, predstavljata junaku, avtobiografsko *"svežemu peresu na literarni sceni"*, orodje za radikalen poseg v dolgočasje vsakodnevnega brezdelja: *"Spoznal sem, da lahko veliko napetost, ki je nastopila zaradi nezmožnosti ustvarjanja, sprostim le z dejanji, ki zahtevajo, da se jim ves posvetiš, /.../ dejanji, pri katerih ni neskončnega časa za premislek, odločitve pa so pri njih usodne. Treba je bilo torej narediti dolg, odločen korak, da se ne bi utopil v moreči monotoniji običajnih korakov."* Tatvina potemtakem ni nekaj, kar bi junaku služilo za samopotrditev, dekadenčasto upiranje simbolom reda ali za izzivanje zakona, temveč gre za nekaj *"veliko globljega in bolj prvinskega, za stvari, ki so nad zakoni, ki jih pišejo pravniki. Življenje je pač zahtevalo radikalnejše protiudarce"*.

Umetnina je bila ena glavnih junakinj tudi v Štefančečevem prvencu, kjer jo zastopa Magrittova slika Ogroženi morilec. Tako kot v *Sprehajalcu* je tudi tam predmet tatvine in malodane simbol nečesa mitičnega, usodnega. Nasploh sta oba romana polna umetnostno in literarnozgodovinskih replik in refleksij, vendar je Aleksandrov meč, ki obsede protagonista, za razliko od Ogroženega morilca, ki je v *Obale* vpet spontano in je za sam roman konstitutivnega pomena, v *Sprehajalca* vpeljan prek občutno preveč eksplicitne in v tem smislu umetne, neprepričljive asociativne mreže. In prav ta je tudi Štefančečev največji problem: medtem ko pelje

osnovno pripoved skozi zelo natančno vzpenjajočo se kompozicijo, ki jo sestavlja zgodba o tatvini, lepi na pripoved, da bi pojasnil junakovo odločitev, detajlirano opisovanje njegovih predrefleksivnih vzgibov in skuša torej tisto, kar je le slutnja, karseda natančno artikulirati. *Zunanja* posledica tega je tako vidna že na ravni jezika, ki je v *Sprehajalcu* okornejši kot njegova (za prvenec toliko bolj) izbrušena in mojstrska igra besed v *Obalah* – zdrseva mu v naiven in sila splošen, prežvečen metaforični slovar –, tako da na videz namerna obrtniška jezikovna preprostost na eni in pobegi v nabreklo pridevniško paberkovanje in logorejo na drugi strani vzpostavijo v romanu čisto posebno plast, ki v celoti deluje prazno in mašilno. Osnovni spotik *Sprehajalca* se torej dogodi kot pomanjkanje prave "sporočilne" krvi in mesa oziroma kot njun ponaredek. Četudi bi utegnila biti to osnovna teza romana (konec koncev je tudi Aleksandrov meč navaden ponaredek in pravega sploh niso nikoli našli), ji umanjka vsaj implicitni podtekst, podtekst, ki se ga ne piše, ker ga ni moč napisati, temveč se, če se, izpiše sam. V tem smislu se Štefančičev junak sicer spogleduje z življenjem, ki ga poganjajo stalna vprašanja in iskanja temeljnih vzgibov krušljive *tu*-biti, oprijema se metafizične bivanjske strukture, ki jo določa predvsem nasprotje prozaične *tu* in poetične *tam*, vendar ne, ker bi ta trepetajoča razpetost junaku dejansko predstavljala temeljni kriterij bivanja oziroma zakone njegove najbolj notranje (duhovne) vesti, temveč, ker ga k temu nagovarja njegov (bržkone privzgojeni) občutek za dober okus. Junak namreč svoje misli in dejanja ves čas estetizira, celo mitologizira in njegovo življenje postane gradnja lepega, estetiziranega ugodja, konstruiranih artefaktov oziroma gradnja sebe s črko umetniške mitologije. Kot sam Aleksandrov meč, je tudi junakova tatvina ponaredek "pravega" dejanja in njegov ustvarjalni trepet občutimo kot pozo. Kot zaigrano in naučeno melanholijo filmskih junakov, kot prisiljeno umetelno sproducirano iniciacijo. Skratka, nove obale, kamor je hitel junak zapičiti svojo osvajalsko zastavo v Štefančičevem prvencu, so se v *Sprehajalcu* odmaknile nazaj na začetek. Svet je postal papirnati praksis, kjer besede nimajo moči, da bi katapultirale kri iz vén, ki si jih skuša protagonist na vsak način odpreti. Morda pa si jih ni odpiral za pravo stvar.

Ženja Leiler