

Vanesa Matajč
Dvoumnost krilatcev

Aleš Čar: IGRA ANGELOV IN NETOPIRJEV
ŠOU: Študentska založba, Ljubljana 1997 (Zbirka Beletrina)

Zadnjih nekaj let je v Literaturi, Novi reviji in Dialogih izhajala Čarova kratka proza, ki je, med drugim, zbujala pozornost z izredno stilno izbrušenostjo. Ta ni omejena le na "čisto" leposlovje in tudi ne na leposlovje z nesporno umetniško vrednostjo. Zato je Čarov romaneskni prvenec poleg pričakovanja utegnil zbuditi tudi drobček strahu, da bi stilna virtuoznost ostala njegova edina odlika. Pa ni. Če odmislimo nekaj daljših mest, kjer vezno tkivo romana oslabi, končni vtis vendarle pokaže, da avtor razmeroma suvereno obvladuje obsežno in obenem "gosto" maso romaneskne snovi ter s preigravanjem množice kompozicijskih in perspektivnih principov ustvarja groteskno-resnobno fresko nekega zaprtega koščka sveta, katerega zaprtost roman sproti, najbolj pa v izteku, simbolično prebija.

Roman začenja oče Faus, župnik v provincialnem mestecu (Idriji, ki ima pred drugimi mesteci pač to predispozicijo, da premore tudi zavod za duševne bolnike). Glavni junak sicer ni v tem smislu, da bi se pripovedovanje osredotočalo *zgolj* na razvijanje njegove usode – ta je umeščena med druge. Ima pa Faus to odlično lastnost, da v sebi združuje dvoje temeljnih snovnih dimenzij romana: meščanski in protimeščanski svet v njuni prisilni, groteskni simbiozi. Oziroma napreduje od prvega do drugega, od sveta netopirjev v svet angelov – ali narobe.

Problem te prisilne simbioze je star in se začenja z razcvetom meščanstva, v literaturi romantike, ki je v ekspanziji subjektivizma

ironično ali tragično obupavala nad filistrsko, enodimenzionalno, ceneno meščansko moralko. Najodličneje najbrž v obeh romanih E. T. A. Hoffmanna, čigar *Hudičevi napoji* so z likom grešnega meniha Medarda daljni prednik Čarovega očeta Fausa, vtem ko Čarovo "soočanje" avtonomnih subjektivitet ter klišejskega meščana v menjavi ironičnih prebliskov in individuove tragike spomni na pripovedni spreplet mačka Murra in kapelnika Kreislerja. Trk dveh svetov torej razpira osnovni romantični konflikt: meščanska mestna družčina goji (fiktivno) *popolnost*, župnik Faus, njegova ženska, narkomanska družčina in stalni prebivalci Zavoda pa (resničnejšo, pristnejšo) *nepopolnost*. In jasno je, da ironija ne zadeva te; motto, ki ga je Čar izbral za roman, je dovolj jasen: "... najslabše pa je imeti sebe za najprisebnejšo osebo, ki je kadar koli obstajala, rešeno pomanjkljivosti, za katerimi trpijo drugi, obvarovano posledic padca, z občutkom, da je izgubljen v množici norcev in kužnih. /.../ Boljša je ničnost, gnusobnost, kar koli razen te na prekletstvo usojene popolnosti!" (E. M. Cioran)

Vendar je, četudi nas ne le osnovni konflikt, ampak tudi kompozicijska načela spominjajo na romantiko, Čarovo delo nastalo v drugem času, z drugačno vednostjo. Romantika je hrepenela po (nemeščanski, ne enodimenzionalni, fiktivni) popolnosti kot nedosežnem idealu. Čarov oče Faus hrepenenje nadomešča z željo po dosegljivem, po človeka opomenjajočem erosu, ki je, skupaj s telesnostjo/smrtnostjo najbrž edina preostala resnica in hkrati lastna razosmišljenost, saj se ji nadrejuje odsotnost smisla, "padanje v praznino". Čas "padanja" v romanu zapolnjuje naslovna zgolj-"igra".

Skupni imenovalec *Igre* je nihilizem. Ta prepreda meščansko fikcijo moralnega Reda, Fausovo – in njegovega prijatelja Tina – težnjo po, glede na meščansko moralko, suverenem kreiranju lastne usode, njuno zavest o brezsmiselnem "padanju v brezno", pa tudi z idejno podlago skladni kompozicijski princip oblikovanja zgodbe: preplet subjektivnih vizij romaneskne resničnosti. Dve zavesti, ki kreirata za roman idejno temeljni resničnosti, Fausova in Tinova, se razširjata okoli goriščne točke Nesmisla in ga hočeta, skladno z njegovim statusom Resnice, tudi pristno izživeti, v tako rekoč "odgovorni" samokreaciji lastne usode. Zato oče Faus, četudi priseben, pristane v norišnici (kjer je, lahko bi rekli, srečen v samoskladnosti), Tin pa se

mu bo bržkone kmalu pridružil. Izvirno obnovljena eksistencialistična podlaga nemara, z modernističnim postopkom soočanja subjektivnih resničnosti, v svoji bivanjski tragiki osvežena z ironično, hudobno držo do meščanov (z voljo do posmeha), režeč se v svoji krvavi, na nič obsojeni telesnosti.

(Da bi *kritika* s tem razmislekom vred poskusila pridobiti pri smislu, mora, kot navadno, brutalno oklestiti zgodbo romana v njen povzetek: očeta Fausa začne motiti, da Cerkev in meščanje kot božje oko zasledujejo njegovo usodo in jo hočejo, kot božja roka, kreirati. To zunanje vodstvo ni skladno z naraščajočo zavestjo o lastni – nepopolni, časni – človeškosti, zato se Jim upre, najprej z erotizmom, usmerjenim v norico Nasjo, nato s popivanjem in drogiranjem. Njegovo orgijaško družino poleg Nasje sestavljajo še slikar Iztok in kentavrski Lut, tadva pozneje s svojo filistrskostjo zdrsneta med meščane, nadalje brezbarvna Kaja in Fausov sorodnik po duhu, Tin, ki se po svobodnjaški ekskurziji v Ljubljano, v svet, zave, da grotesknost nesmisla in s tem sebe samega lahko najbolje izživlja v domačem mestecu, kot opozicija meščanski fikciji smisla, zato se vrne. Faus in Nasja pristaneta v norišnici. Verjetno se jima bo pridružil še Tin.)

Freska (nekega) sveta nastaja s prepletanjem subjektivnih resničnosti, ta preplet začenja in končuje za roman najbrž bistvena, Fausova vizija resničnosti. Uokvirja Klarino (meščansko), Nasjino, Tinovo, Lutovo, Iztokovo, Kajino, Anjino (župnikova oskrbnica in priložnostni objekt Fausove nujne ejakulacije) resničnost. Vse te resničnosti vstopajo v romaneskno pripoved v "razmetani" kronologiji, z datacijo poglavij, ki preskakuje v obdobju nekaj let, z učinkom suspenza, z bolj daljnimi retrospektivami, s "citiranjem" sanj, prividov, narkomanskih blodenj, te pa se prenašajo v Fausovo "zgodbo v zgodbi", v nekakšen metaforični prenos lastnih doživljajev na raven razvidnejšega literarnega reda in smisla (kako ironično, v literarno fikcijo), dokler si še ni čisto na jasnem, kaj se dogaja z njim; dokler dokončno ne uzavesti nesmisla. Preračunana kompozicijska kaotičnost, subjektivizacijska fragmentarnost ima, kot v romantičnem romanu, idejno težo in smisel. Tudi "tehnično" afirmira zavest o nepopolnosti, časnosti, tragično-norčljivem nesmislu ... sklepne akorde Fausovega notranjega mo-

nologa, tako da tudi na formalni ravni usklajuje roman z njegovim mottom oziroma s padlostjo "božjega služabnika".

Tisto, kar v tej kaotični harmoniji vendarle moti, so v uvodu omenjena "nekatera daljša mesta", ki zarisujejo ozračje v skrivnostni hiši slabega slovesa, tam pač, kjer večino časa preživljajo Nasja, Tin, Lut, Iztok, Kaja (pozneje tudi Faus). Njihovi (ne)dejavnosti, pravično razdeljeni med pijačo, seks in joint, je odmerjeno absolutno preveč prostora in pozornosti – za podajanje ozračja ždečega nesmisla bi zadostoval krepko manjši odmerek. Tudi Iztokova in Lutova življenjska usoda je za funkcionalnost v romanesknem tkivu prebohotna; kot priprava na poznejše, za Fausa usodno spletkarjenje obeh likov – pozneje se, v nasprotju z drugimi osebami, porazgubita, izgineta – je njuna navzočnost v romanu pretirano popisana. Isto velja za Tinovo srečevanje z ljubljanskimi znanci. Na teh treh, žal zelo obsežnih segmentih besedila se torej zdi, da je snov prerasla avtorja; da osrednji deli romana niso povsem obvladovani. Zato pa toliko večji učinek teksta poleg vrtoglavo virtuozne kompozicije ustvarja sijajna stilizacija, zlasti v poglavjih, ki zadevajo očeta Fausa: fragmenti zaznav, ki se dopolnjujejo in prelivajo v pomene razširjajočo metaforiko ali pa so podane kot metonimije; "citiranje" različnih govoric (recimo meščanskega županovega govora) v osupljivo "mimetični" leksiki, zaporedni kontrast različnih govoric (županovega govora in Fausovega notranjega monologa) ...

Čarov romaneskni prvenec je skratka presenetljiv dosežek, četudi mu avro popolnosti načenjajo omenjene tri središčne prerazvlečenosti. A če teh malih nepopolnosti ne bi bilo, kaj bi bil potemtakem rekel Cioran?