

Др Радомир Ивановић

## Савремена словеначка проза на српскохрватском језику

Потреба превођења и упознавања са најновијим токовима и струјањима књижевности које се стварају на различитим језицима у заједници југословенских народа евидентна је од првог дана настајања тих књижевности. Тој потреби удовољавало се неуједначено у зависности од опште културе и књижевне климе, доприноса појединих књижевности и могућности превођења. С обзиром на протекли временски период, на бројност књижевних стваралаца и дела, на значај и признања која та дела добијају у матичним књижевностима, или преводима на стране језике, јасно је да потреба међусобног превођења литература народа и народности у Југославији (тој теми је био посвећен и веома значајни Травнички скуп о међусобном превођењу литература у Међународној години књиге) током времена постаје све неопходнија, као што су све сложенији и вишестранији разлози да се то превођење интензивира, имајући у виду бројне разлоге, од културних до естетских.

Видно је било да између прокламованог начела о потреби превођења и спровођења тога начела постоји диспропорција, поготову у последњих неколико година када се у плановима издавачких кућа налазило недовољно књижевних остварења из других књижевности, да је често то превођење базирано на захтеву реципроцитета, да су на избор често утицали и ванлитерарне околности, те се у клими обновљеног интереса за литературу народа и народности у Југославији са схватљивим одушевљењем дочекује сваки нови превод: По некад, као што је био случај са скопском издавачком кућом **Наша књига**, и саме издавачке куће су издавале дела реномираних књижевних стваралаца на другом језику (споменимо као похвале вредан подухват скопско издање изабраних дела **Славка Јаневског** на српскохрватском језику у осам књига). Пажљивом аналитичару и пратиоцу књижевних збивања није могао да промакне податак да су дела стварана на једном од језика код нас раније била више и чешће превођена него данас, што се може утврдити на основу библиогра-

фије издања. С обзиром на квалитативни раст сваке од књижевности, ситуација је природно морала бити обрнута од садашње.

Београдска издавачка кућа **Народна књига** је праворемено реаговала на константну потребу преводјења књижевних дела и само у једној години, у веома кратком временском року, издала одједном дванаест књига у новопокренутој едицији „**Наши видици**“, у две серије које носе назив „**Савремена словеначка проза**“ и „**Савремена македонска проза**“, презентирајући читаоцу по шест прозаиста\* из сваке од поменутих књижевности. Очито се пред редакције овог издања (за македонску књижевност то су били: Димитар Митрев, Радојица Таутовић и уредник Цвета Котевска, а за словеначку: Марија Митровић, Андреј Инкрет и уредник Цвета Котевска) постављао веома сложен проблем, јер је требало решити читав низ дилема међу које бисмо убројали најпре ону око избора аутора, односно око избора дела и оних дела која до сада нису репрезентована на српскохрватском језику. У том светлу посматрано, књиге које чине едицију морале су остварити двоструку функцију: представити најбоље ауторе са најбољим делима, да би се освојио читалачки интерес појединачно, а истовремено требало је водити рачуна о читавом преведеном корпусу који сада делује као нова целина, репрезентант националне књижевности. С тим у вези је и лични афинитет уредника који је у знатној мери морао бити испољен и одређен потребом репрезентовања поједине књижевности.

Мада се у свих дванаест књига нигде, макар у успутној белешци, којом би се пропратило текст, не говори о основним опредељењима приликом избора, она се јасно, из избора писца и дела, показују. Идеја водилца је била упознати читаоца српскохрватског језичког подручја са значајнијим и савременијим књижевним остварењима. У македонској књижевности то су: романи „**Црно семе**“ и „**Зидови**“ Ташка Георгиевског, у једној књизи, „**То Радиовце у које надам дубоко**“ Јована Павловског, „**Катови потомци**“ Методија Фотева и „**Сребрни снегови**“ роман за децу Живка Чинга, као и две збирке приповедака: „**Оморине и друге приповетке**“ Славка Јаневског и „**Реци камену сине и друге приповетке**“ Симона Дракула, а из словеначке књижевности — романи: „**На рубу земље**“ Петра Божића, „**Оче наш**“ Павла Зидара, „**Путовање на крај пролећа**“ Витомила Зупана, „**Чај и пушке у четири**“

\*За наредну годину најављени је избор поезије, у истом броју књига. Македонски поетски опус презентоваће: Славко Јаневски, Блаже Конески, Јован Котески, Матеја Матевски, Радван Павловски и Адо Шопов, а словеначки Дане Зајц, Кастан Кович, Едвард Коцбек, Грегор Стрениша, Вено Тауфер и Томаж Шаламун. Осим тога најављен је и избор дела народности Југославије (мађарске и албанске књижевности).

Димитрија Рупла, „Стварност“ Лојза Ковчича, као и збирку новела „Силван, На раскршћу, Деветстоосамнаеста“.

Ангажујући познате преводиоце (Риста Васиљевског, Цвету Котевску, Слободана Мицковића, Љубинку Цветковић, Бранка Каракаша, са македонског и Марију Митровић, Дејана Познановића, Татјану Дегичек, Љубишу Ђидића, Аленку Пирјавец и Бранку Димитријевић, са словеначког језика), као и књижевне критичаре који су неуједначено обавили посао око писања поговора књигама, (Петар Т. Бошковски, Радојица Таутовић, Димитар Митрев, Чедомир Мирковић, Јоже Сноје, Андреј Инкрет, Марија Митровић, Тарас Кермаунер), са биобиблиографијом из пера самих писаца, у изузетно успелој ликовној опреми Болета Милорадовића, редакције су обавиле значајан издавачки посао, тим већи што је то почетак ове неопходне едиције која ће представљати значајну и обухватну библиотеку. Она у тренутку појаве првих књига, већ постаје значајно културно и књижевно наслеђе.

#### 1.

Иако настао у годинама непосредно пред други светски рат, роман Витомила Зупана **Путовање на крај пролећа** и данас представља модерно, неуобичајено, слојевито и савремено књижевно дело. То је врсна интелектуалистичка проза, са изражено наглашеном интимистичком нотом јер је сав роман писан у виду солилоквија главне, и рекли бисмо условно, једине личности романа која себи налази саговорнике умнажањем сопствене личности или дијалогизирањем са епозидним личностима. У читавом делу радња се своди на једну пројекцију света и збивања у њему те је схватљив одређен степен редуцирања стварности. Вредност овога дела састоји се пре свега у томе што се писац бави необичним јунаком из међуратног периода, огрезим у апатију малограђанштине којој припада, коју покушава да савлада, али јој се, немоћан, поново враћа.

Пројекција главног јунака романа неуобичајена је за савремену прозу, па се с разлогом читалац може запитати колико ли је тек неуобичајена била за савременике, у времену када је стварана. Такође се без напора може тврдити да је Зупанова романескна проза представљала антиципацију нових токова развоја романа, антиципацију која је потврђена и тиме на још једном плану посведочила неуобичајеност овога романа. Низ некад невезаних и неусмерених асоцијација, које ипак чувају своје јединство и показују особеност пишчева стила и језика (поготову у погледу економичности израза) лапидарно је исказиван. Лапидарност је на извесним местима поетизовала роман, а томе је доприносила и несвакидања искреност и истинитост исповедања.

Личност борави понекад у свету померене психологије, показује знаке девијације (схизофреније, инфантилности, хомоеротичности, мазохизма), са много проницљивости за анатомију малограђанског морала и свеукупног света њоме означеним. Иронија и самоиронија спасава роман од потпуног нихилизма, извесног обесмишљавања сваког људског геста. Она уједно помаже у трагању за правим смислом живота, и после пораза, враћањем у исту раван из које је побуњена личност начас била изашла, показује многе индивидуалне и друштвене алијенације снагом сведочења, ако не и снагом суђења или способности преиначавања. Роман овде прераста из психолошке студије у друштвену критику.

Овај изразито психолошки роман, персонални роман, интимистички роман, био је ближи поратном егзистенцијалистичком роману но међуратном социјалном, јер се романсијер не бави макрокосмосом него микрокосмосом јунака, али се и из микрокосмоса пројектује слика макрокосмоса, друштвених токова, јер писац дијалогизира из три ракурса (Професоровог, Тајсијевог и свог) са читаоцем и не тражећи његово саучесништво у суђењу тражи његово присуство да би могао исповест довести до краја. Стога дијалогска форма, у којој је роман писан, било да се ради о реалном дијалогу, махом у епизодама, или са епизодним личностима, било да се дијалог води са фиктивним саговорником, као што то може бити случај са Тајсијем, било у неком дијалогу, који има са женом Соњом након деценије брака, вишестрано је погодна да се покаже структура романа и највећи број оних скривених значења, која је, истина, некад веома тешко разграничити. Дијалогском формом показује романсијер да води дијалог са равноправном свешћу читаоца, свешћу којој су познати многи имплицитни токови романа несаопштени, чак и неназначени у роману, али који постоје као део романа самим тим што се могу довести у везу са животним токовима његових јунака Роман има изразито драмску тензију и Зупан показује способност драмског писца (драме: **Рођење у олуји**, **Буна**, **Три сата у закашњењу**, **Ствар Јурија Трајбаса**, **Барбара Нивес**, **Лађа без имена и друге**) инсистирајући на драмским сукобима. Односно, ако се на основу извесне **универзализације** коју Зупан врши, мада се роман односи на малограђански свет Словеније између два рата, може пренети део судбине његовог јунака на низ сродних судбина, јасно се показује да је у средишту дела сукоб са временом и трагање за смислом живота.

Међутим, и једно и друго, показује да узроци настанка и могућности разрешења бројних сложених сукоба личности са друштвом и личности саме са собом, нису упрошћени, да романсијер нема жељу да их све исцрпи, да даје интегралну слику света, да

своме јунаку бира циљеве који су изнад његове уске, интимистичке оријентације, избора, јер је Професор личност слабе воље. Свесна промашености живота али са још тињајућом потребом за вишим циљевима, међу које би у првом реду спадала жеђ за животом и потреба научне афирмације, стваралаштва, пуног, страшног и осмишљеног односа према реалности, личност је својом немоћи готово фаталистички помирена са status quo, а њена побуна је само један од неколико бројних излета изван мртвог мора малограђанског живота. Пројекција живота, дакле, није дата у потпуности. Интимистичка пројекција нема антипода. Стога заправо нема ни сукоба, јер личност не ломи свет око себе, него га само дефинише с обзиром да је тако формирана (васпитањем, наслеђем, друштвеним уређењем, одсуством етичких благовремених опредељења, недостатком циљева, односно неиспуњавањем, меланхолијом средњих година, силазном линијом живота, старењем пре времена, сукобом са млађом генерацијом која почиње да граби живот онда када Професору измиче, у том светлу карактеристичан је однос Професора и Тајсија, и много чиме другим).

Мада садржи читав низ егзистенцијалних тема, роман **Путовање на крај пролећа** није писан у форми романа-есеја, упркос томе што садржи неколико есејистичких пасажа (карактеристичан је онај на стр. 34—35). Један од токова романа је почињао да обухвата сву трагику живота Тајсијеве породице и помало искаче из хумористичко-иронично-сатиричне схеме романа, да добија ознаку контрастике, али га Зупан благовремено зауставља и све подвргава иронизацији, па и ту велику трагичну тему (укључујући и стварање уметничког дела). Писац показује извештајни релативизам, који са једне стране спасава роман од монотоније, одступања од сопственог стила, а са друге стране показује да су све, па и најобјективније пројекције догађаја ипак само субјективне пројекције живота. То показују многобројне и бриљантне пишчеве опсервације, поготову у најбољим и најобухватнијим деловима романа (првом и трећем делу).

Нова велика тема романа је — **људска усамљеност**. Битка против усамљености претворила се у битку против друштва. Што је дубљи интелектуални напор да се одгонетне сва сложеност живота и утврди разлика између онога што је остварено и што је изгледало оствариво, утолико се јавља све више парадокса док се и ти најузвишенији напори, у свести јунака романа, не сведу на неколико елементарних нагона: комформизам и секс. Ироније није поштеђена ни сама иронија тако да анализа при крају романа постаје беспредметна јер би одатле, са краја романа (иманентна је порука пишчева), требало отпочети нов роман будући да овим није ништа дефинитивно решено, мада је много по-

казано. Антиномије остају и даље и питање је неће ли романсијер бити криво протумачен ако кажемо да је након искуства која је у роману имао Професор — решење ипак на другој страни, на страни оног против чега се борио, на страни истина непотпуног живота, али ипак живота који треба мењати не признајући поразе.

Исповедна бујица, самодефинисање, много сугестивности и занимљивости у роману, бројни и необичајени обрти, индивидуални портрети без уопштавања, показује усавршавање романсијерског поступка, лакоћу нарације која открива реска и тачна психолошка запажања. Привидна лакоћа је искупљена великим интелектуалним и стваралачким напорима романсијера. Испод хумористичких слика (о томе има ли Унтербауцх сифилис, Тајсијева мајка перику и вештачке зубе, и слично) показује се одређен модел живота који постоји независно од тога да ли је истинит у појединачном случају. Нека ренесансна ведрина и безбрижност на тим местима све прекрива јер се истина не може исцрпсти.

У многе противуречности које распињу Зупановог јунака спада и та што је он истовремено *homo ludens* и *homo cerebro* (ту врсту прозе Тарас Кермаунер назива **лудизмом**). Управо тим редом. Игра је један од начина да се испољи револт против сите и самозадовољне малограђанске средине. Игра као надмоћ духа, као способност да се виспреношћу, медитацијом уочи највећи број комичних страна малограђанске етике, понашања, стања иза кога веје пустош и незнање. Нова велика тема романа је **досада**.

Није искључено да се малограђанска побуна једним делом рађа отуда што се ништа не збива и што монотонија и праволинијски планирани живот не обећава ништа ново и узбуђујуће. Снага интелектуалног посматрања живота рађа, ново, антиподно опредељење: поиграти се са свим законитостима буржоаског друштва, па и са својом беспомоћношћу, макар она резултирала новим разочарањима.

Радња се често дешава у предрадњи, у машти. Брише се граница између онога што се десило и онога што јунак прижељкује да се деси, а тај спој омогућава писцу снажна уметничка имагинација која је највише дошла до изражаја у неколико надреалистичких пасажа (споменимо да је све да Јаворшека било мало надреализма у словеначкој књижевности — код Воранца, Крањеца, Инголича, Космача) и неколико фантазмагоричних представа, сомнабулних стања и описа сна, као и неколико фантастичних представа (свакако је најубедљивији романсијер у другом одељку у коме описује пијаначка расположења, и једну фантазму о експлозији сопственог тела, тако да то врши снажну визуелизацију и читалац остаје са упечатљивом сликом као да ју је видео код неког од најрено-

миранијих сликара наивног сликарства). Оне некад доводе до цинизма, чиме се утврђује извесна градуираност и ангажованост наоко незаинтересованог писца чија је превасходна функција да се исповеда без обзира на крајњи исход.

Ти пасажии показују неисцрпне могућности обликовања нових реалности. У сликама у којима се описује замор од цивилизације (стр. 80), постоји неколико алогичности које у контексту добијају свој смисао. Писац се вешто креће границом између нормалног и абнормалног реаговања главног јунака, садизма и мазохизма и ретких тренутака хуманизма, нарушавања овог егоцентричног космоса у коме се налази заједно са својим пројекцијама спољњег света, тако да романсијер спасава своју личност од многих пејоративних епитета, имајући разумевања и симпатија за њене поступке, с обзиром на њено страдалништво. Улогу моралног судије читалац не добија из дијалога са писцем, него а постериори, након што и сам реши многе од дилема које су мучиле главног јунака ове романескне прозе. Ту способност, ангажовања саговорника остварује Зупан на веома префињен и често провокативан начин, са рафинманом који се не среће тако често.

Мада се Зупанов свет често састоји од обрнуте пројекције живота, наглавачке изложене, он показује неке међузависности појава које карикира шокантним реакцијама личности (Професор нагони свог ученика да се заљуби у његову жену да би обновио љубав према њој). При томе романсијер не жели да каже како болесна личност мора имати и болесну пројекцију јер се у том случају не би ругао свему у себи и око себе. Нихилистички став говори еклатантно о аутодеструкцији малограђанина лишеног виших циљева и вишег смисла у животу. То је човек који је погубио своју скалу вредности живота, који се не потврђује ни једним обликом стваралаштва, кога апатија води у даље саморазарање и деструкцију. Није ли то изванредан пример сувишног човека међуратног периода без оријентације у времену и простору. И мада се на такав књижевни лик може са многобројних становишта сручити читав низ оправданих осуда, очит је трагизам који обезвређена личност носи у праскозорје нове светске катаклизме, када се личност слабе воље губи у сопственом незнању и страху од догађаја који наилазе. Отуда је једна од функција смеха и ироније — одбрана од несавладивих околности које га приморавају да живи по туђем моделу, без слободе личности и сопственог изражавања погледа на свет. Даља анализа би нас, могуће, одвела у једну врсту надограђивања романа који може али и не мора да има везе са оним сегментом који је Зупан захватио романом.

У животу Зупановог јунака постоје три фазе. Прва фаза је **бунт** којим би се преустројио свет, оп-

шти малограђански поредак довео до вишег смисла, а тиме би се и појединачни живот обренио новим значењима, макар она из другог ракурса посматрања изгледала подједнако бесмислена. Друга је фаза **отуђење личности**. То би била нова велика тема **Путовања на крај пролећа** јер је то једна од централних тема европског романа а поготову анти-романа, а трећа је фаза **мирење** са постојећим стањем било тиме што ова побуњеничка авантура није битније изменила свет у јунаку и спољни свет, било тиме што се личност мири са песимистичким доживљајем света и утапа свој пораз, као и многобројне друге појединачне поразе унутар тог дехуманизованог друштва. Мир је на крају романа најцрње обојен. То није онај андрићевски резигнантни мир шедрвана који мирно оптаче мрморну јабуку. Путеви и судбина људског живота одређени су без обзира на то колико се сопственом акцијом може та појединачна судбина изменити. Човек је везан и за оно што мрзи, као и за оно што воли.

Неколико епизодних личности (Тајсијева мајка, Јакобина, Тајсијев ујак, Подобник, готово сви осим Варваре, Танасија и Соње) нису у многоме разбокорили радњу романа. Онда је даље, по сопственом опредељењу писца, остала једносмерна, а те личности су само помогле изражавању личности Професора. Јакобина, Соња, и Варвара показују три вида пансексуалног посматрања живота. У свакој од жена главни јунак трага за оним што чини суштину жене, ewig weiblich, оно што понекад потисне све друге смислове живота, а отима се потпуном дешифровању. То је само једна од нерешивих загонетака коју констатује Професор пре но што се помири са то енигматичношћу. Сливите и међусобне невезане секвенце на самом крају романа показују илустративно, још једном неуништиво и мо-заично понављање живота.

Оно што импонује у Зупановом роману је могућност даљег и другачијег дијалога. Много је отворених знакова питања а сâм податак да се неки од садржаја романа **Путовања на крај пролећа** могу подвести под различите контексте сведочи о његовој пуноћи и разноврсности значења. Тиме је вишестрано испуњена функција овог вредног романа у целокупном Зупановом књижевном опусу (новелистичкој прози: **Анданте патетико**, 1945, **Путовање у хиљаду градова**, 1956. **Сунчеве пеге** 1969, **Три коња**, 1970; романескној прози: **Врата из магловитог града**, 1968, и већ поменути драмама).

## 2. \*

Макар и овлашна паралела која се може направити између традиционалистичке реалистичке литературе и модерне, експериментаторске књижевности, наводи на помисао о бројности узрока који до тог



сукоба доводе. Очито је да се, на пример у македонској књижевности, врши тематско и манирско понављање, а да би видна заједничка карактеристика у словеначкој књижевности била жеља за новим, досад неоствареним облицима књижевности, те је веома велики број аутора који настоји да превазиђе zasiћености књижевним облицима и да изузетном креативном, имагинативном и контемплативном игром оствари путеве новом књижевном изразу. Но та вечита тежња свих књижевних генерација увек је зависила од тога да ли су се у књижевном ствараоцу сусрела одједном изузетна даровитост, мисаоност и способност да коренито промени постојеће стање књижевности.

Већ при сусрету са претходним делима младог словеначког писца Димитрија Рупла, који је до сада објавио четири књиге у веома кратком временском року, од 1968. до 1972. године (**На пола пута до видика, Беле собе, Секретар шесте интернационале, и Пети спрат троспратне куће**) у коауторству са Мате Доленцом) указивано је на необичност његове прозе и на несвакидашњи манир који негује као револт на традиционалну књижевност. С обзиром да ће се ускоро појавити још једна Руплова књига прозе (**Време у њој крвник љути**) и књига критика (**Читање**) питање је у којој ће се мери жеља за експериментом у уметности речи преокренути у своју негацију, колико ће сада већ обимни књижевни опус двадесетседмогодишњег књижевника и књижевног посленика допринети традицији против које је дело настало, да не спомињемо оно вечно питање о трајности и значају тог књижевног дела у будућем времену.

Далеко од помисли да се на основу првих утисака при сусрету са романом **Чај и пушке у четири** може лаконски прихватити или одбацити Руплова проза, мишљења смо да се том роману придавало више позитивних квалификатива но што их он заслужује. Руплов роман се при минуциозној анализи показује као антилитература, односно као парцијални роман, књижевни жанр који одређеним бројем страна иде мимо литературе. Можда је стога, као допунски текст, „**Бележница**“ неопходна за делимично прихватање романескне прозе. Она омогућава поглед изблиза у стваралачку лабораторију пишчеву.

Рупел се бави веома суштаственим питањима данашњице. Роман је посвећен збивањима у студентском покрету на Љубљанском универзитету пре неколико година. Он се определио за веома садржајну тематику, из потребе да о њој уметнички и савременички сведочи. Очито је његова уметничка слика тешко прихватљива, мада је и сам романсијер свестан тога одбојног својства свога романа те на многим местима, сувишном лапидарношћу језика и фрагментарношћу, намерно инсистира на томе, стварајући од романа врсе-

ту литераризованог сценарија, синопсис, неколико мање или више сликовитих секвенци које не остају у сећању и не побуђују на размишљање у оној мери у којој би то врста тематике и способност медитативног писца налагала. У чему се онда састоји вредност овог уметничког експеримента ако не успева у две основне равни? На то питање вероватно нема потпуног одговора, али уместо потпуног одговора критичар може, рескирајући да му се припише конвенционалност и неразумевање, да изнесе свој непосредни, примарни суд, пре но што строго рационалним категоријама утврди који су то све негативни квалитетиви садржани у Рупловој прози, у **Чају и пушкама у четири**.

У првом реду, када се ради о хумористичкој визији, односно о доста скептичној и иронизирајућој функцији уметности, морала би постојати паралела између онога што се пародира и новог облика који се нуди. Очито је да уместо реалистичких дескрипција Рупел нуди читаоцу екстрактоване перцепције и медитације сматрајући да се прави дијалог мора водити од те почетне равни. Ко од читалаца не доспе до пишчеве равни, имплицитна је порука дела, тај се не може упуштати у даљња значења и размишљања и разлучивања у роману и ван романа. Негирајући један облик литературе, у дисперзивној слици, атомизированој, раздешеној, Рупел негира и сопствени уметнички покушај, те се с правом поставља питање смисла писања новог књижевног дела, ако је оно као негарирајућа форма и само деструктурирано.

У многобројним функцијама хумористичке визије света очито је да мора постојати полазиште, основа која остаје као трајан ослонац, камен темељац нове поетике. Рушећи кућу и темеље, романсијер је морао оставити темеље за нову грађевину по сопственом укусу, јер како се види из трећег дела **Бележнице за роман** Рупел је писац који веома ангажовано и просећано расправља о егзистенцијалним питањима садашњице те се на основу игре у уметничкој слици не може закључити да она служи само зато да покаже бесмисао свега. Потребна су медитативна довијања да се одгонетну сва значења уметничке слике коју **Чај и пушке у четири** доноси. Понекад је то претежак посао, као у причи о царевом новом оделу.

Сажимања појединих глава на почетку, као анти-традиционални поступак, послужио је Рупелу да се поигра са читаоцем и да често одступи од навике читаоца да се пропорционално ономе што је сажето у резимеу развије доцније широка фреска догађаја. И та је игра прихватљива јер се ради о стварању нових навика код читаоца и о потреби да се за нову врсту литературе обезбеди и нова врста читаоца. Такође је прихватљива и Рупелова нескривена тенденција за **сажимањем слика** јер дескрипција и конвенционална кон-

верзација замарају савременог човека обиљем речи, написаних или казаних. Зато се понекад телеграфски информише читалац са мноштвом међузнакова, са врло флуидном границом између реалног и фантазмагоричног. Слике збивања укидају хронологију, амбијент, сукцесију на коју смо навикли. Оне уједно руше каузалитет и све је то већ било делимично постигнуто много раније, у роману тока свести, у антироману, тако да то није нека нарочита новина. Такође не би била ни велика новина то што се тематика не исцрпљује и што се све релативизира до те мере да она позната идентификација писца са ликовима престаје да постоји као категорија. У том погледу Рупел је постигао потпуну сугестивност јер је успоставио потпуну дистанцу у роману између читаоца и збивања, али је додатком поново вратио и ретроактивно успоставио онај међуоднос који и у најексперименталнијем делу мора постојати да би се успоставила нова комбинација између читаоца и дела, односно да би читалац био упућен у нове сфере романа.

Руплов роман најпре иде ка индивидуализацији. Он покушава да формира овлаш, у кроки-потезу, неколико ликова (Сандро, Прапротник, Нуша, Данијела, Стергар, Шилц) а одмах потом он их деперсонализује јер се губе оне карактерне црте које се испољавају у међусобним односима. Стога испод уметничких слика указује своје лице идеја, а роман се од уметничког штива претвара у трактат. Нажалост, као што ни слику није било могуће континуирано пратити, тако се ни идеја не показује у свој пуноћи, јер је и она подложна уништавајућој иронизацији. Остаје нам да закључимо да се само у малим инсертима, невеликим пасажима и понеким прегнатним одломцима који обиљем детаља нарушавају структуру романа (гозбе, у ресторану, сцене у болници и слично), могу наслутити стварне могућности романсијерове, као што се може закључити, у роману **Чај и пушке у четири**, да постоји изван раскорак између пишчевих жеља и могућности, да је тренутно, у форми којом је створена ова романескна проза, писац далеко од тога да пронађе ону тајну формулу, магичан поступак који му омогућава да роман истовремено представља и трајно уметничко дело и нови жанр који ће се, са отпорима или без њих прихватити у неминовном развоју уметности речи. Сама тематика није била довољна.

### 3.

Насупрот Зупану и Рупелу, књижевном методу који они негују, Лојзе Ковачич, поготову у роману **Стварност** који је пред нама, чува доследност значења онога што саопштава. Његова пројекција је изразито аутобиографска те се његова поезика може одредити

као настојање да што верније прикаже живот и да на основу те паралеле ангажује читаоца. При томе Ковачич има специфично становиште које се састоји у писању индиректно ангажоване прозе. Ту врсту прозе управо чине карактеристичну његови јунаци, сама личност аутора која се пројектује кроз једну личност (**Ћата писар**), и она је специфична по много чему.

Једну од битних специфичности, у моменту када се Ковачич појавио у литератури прозним циклусом **Љубљанске разгледнице**, 1953, а и много доцније (збирку новела **Кључеви града**, 1964, роман **Дечак и смрт**, 1968. и са једном књигом у којој је објавио и новелу и роман под насловом **Поруке у сну - Стварност**, 1972. Осим тога Ковачич има и неколико књига за децу: **Новогодишња прича**, 1959, **Приче из града Рич-Рач**, 1962) његова су дела дочекивана са одбојним ставом због друштвене критике коју је доносила његова проза и песимизма који, у време појављивања књиге, готово да је био књижевно светогрђе.

Ковачич има и биографију донекле различиту од других словеначких писаца и навођење неких од елемената биографије помаже читаоцу да лакше и дубље продре у значења његове уметничке прозе. Ковачич је рођен у Базелу, Швајцарска, као син словеначког исељеника који се доцније, уочи другог светског рата, вратио у Словенију. Распадање породице и несналажење у веома бурном времену непосредно пред рат, у току и после рата, вишестрано се одразило на формирање пишчеве личности, као што се може видети и из романа **Стварност**, будући да је један повећи инсерт при крају романа посвећен породичној историји, готово фељтонистичким стилем, али истовремено са добро насликаном атмосфером живота главног словеначког града. Међутим, праву и развијену фреску свих збивања из ове необичне породичне историје Ковачичевих, која има много сличности са многобројним другим породицама словеначких исељеника, стећи ће се тек када буде изашао из штампе нови Ковачичев роман-трилогија са веома симболичним називом — **Дошљаци**) насловом који асоцира на истоимени роман Милутина Ускоковића, објављен у Београду 1910. године).

Насупрот извесној естрадности појединих књижевника у савременој словеначкој књижевности, чија је основна амбиција да мењају затечено стање и да се разликују од досадашњих књижевних стваралаца, Лојзе Ковачич је окренут себи. Њему је писање романа стварање микрокосмоса, те се у његовој прози не би могло говорити о великом степеноу ангажованости писца, с обзиром да он више сведочи, односно преноси реалне догађаје кроз призму аутентичног доживљавања, но што се труди да то прозом нешто преуреди у друштву у коме његов јунак живи и пати. Та несумњива скромност веје из читавог књижевног опуса, али

По  
ве  
ља

она на многим местима условљава губитак читалачког интереса јер се тим, често натуралистичким преношењем протеклих збивања може направити паралела са англосаксонским новим натуралистима, поготову када се ради о прози из војничког живота. Аутентичан допринос Ковачича је што живот свог јунака даје интегрално и без икаквих директних осуда, јер је главна кривица у његовом јунаку, у немоћи јунаковој да мења свет око себе, с обзиром да се Ковачичев јунак унапред мири са свим што се збива у њему и око њега и труди се да то стоички поднесе.

По  
ве  
ља

Друга разлика би се састојала у извесној оптимистичкој развојној линији судбине главног јунака, који жели људску топлину, љубав, саосећање и носи знатан квантум хуманости коју често, због случајних неспоразума са околином доводи и до најцрње трагике (Ћатин боравак у казненој јединици) и могла би сасвим завршити трагично да у неком сегменту тог неповољног животног положаја не долази до преокрета набоље и да се на хоризонту не појављују нове, повољне могућности. Живот се, међутим, у зависности од многобројних ситуација и околности, не креће континуирано улазном ни континуирано силазном путањом, него често амплитуде живота сведоче о његовој непостојаности, што са друге стране сведочи о непотпуно формираној личности јунака романа који се исувише моделује према окружавајућој средини, уместо да на основу коначних опредељења, након оних искушења и дилема кроз које је прошао, заузме коначно виталистички став и свој живот усмери и уравнотежи онако како би му највише одговарало. Овај лични циљ, проблем личне среће, није тешко задовољити јер је Ковачичев јунак веома скромних захтева, па се постављени циљеви утолико лакше остварују.

Прецизна анализа могла би у структури Ковачичевог романа пронаћи много елемената психолошког романа, наслућивања на основу којих би се могло говорити о отуђењу личности, о изгубљености човека савремене цивилизације, о тези искорењености на којој романсијер имплицитно цело време инсистира, јер његов јунак неће урастао ни у једну средину, којима је извесним деловима свога живота припадао, па се и та околност узима као узрок његовој непостојаности а често и трагедији. Отуда, ваљда, и онако лака мирења са најнеповољнијим и најповољнијим околностима. Истине ради треба рећи да тих скривених значења у роману **Стварност** нема много и да би свака даља, минуциозна анализа романа могуће ишла ка надограђивању нечега чега у роману нема. С тим у вези треба рећи да је роман много погоднији за читање, за онај ничим спутани примарни доживљај читаоца но што пружа обиље могућности за разноврсну књижевну анализу.

Ако би се роман судио по строгим књижевно-естетским критеријумима, онда би се указале многе његове несавршености које писац и не покушава да сакрије. У том погледу један од највиднијих недостатака је **недостатак симболизације** у роману, извесне дубље логике која зрачи у тексту или контексту романа. Потом је веома видно да роман тече и једнолинијској наративији, најчешће у хоризонталу, да не доноси много новина, ни тематски ни стилски, да је у многим пасажима писан публицистичким стилем у коме је важнија информација него метафоризација језика. Такође је видно да Ковачич не обогаћује савремени језик и да му је основно настојање да фабулира. Фабула је, наиме, суштина његова романа, а оне иновације које је као појединац уносио у роман (двојезичност, ласцивне сцене, жаргонизми, који су данас узели маха у великој мери), губе у значају тако да прозом попут **Стварности** неће у савременој словеначкој књижевности остати као писац који је отварао нове путеве и омогућавао јој узлет у нове сфере, јер је у многим пасажима роман стандардан, ничим се не издваја из групе сродних романа.

Са друге стране, очито је да у полифонији поратне словеначке књижевности (Зупанчич, Хинг, Смоле, Зупан, Рупел, Зидар, Локар, Божич и други) Ковачич спада у оне писце који стварају хуману интимистичку прозу, сву у првом лицу, од оптимистичке (понекад је она доведена до границе идеализације), до песимистичке визије живота (у чистом натуралистичком опису) тако да се извесна толеранција разнородног тумачења животних манифестација може схватити и као психолошка, а често и естетска и филозофска осцилација, што изравно сведочи о искрености с којом настаје ова врста прозе, која понекад није довољна као замена за онај уметнички домет који том прозом није досегнут. Изнад аутобиографске пројекције морала би увек стајати, као надредна идеја водиља, да се дело ствара ради обогаћивања света уметности а не ради квантитативног умножавања.

Једна од теза које имплицитно избијају из прозе овог Ковачичевог романа такође је и теза о исконском греху, патњи која служи за искупљање свега што је јунак директно или индиректно скривио. Добро позната теза узета је из руске књижевности, дакле према туђем литерарном узору, а Ковачичу и његовом јунаку је веома блиска јер спада у његову визију живота, у онај узак круг најинтимнијих животних опредељења. Отуда у целом току романа код његовог јунака, и онда када увиђа туђа несавршенства, када види оголелу људску злобу од које и сам страда (сведочење лажних сведока), нема правног бунта и револта против свих девијација у људском понашању јер као антипод њима стоје људи који служе као морални узор (поручник

Никола Гравовски), и јер је његов јунак романа уверен у повољан обрт.

На крају нормално је да објаснимо и пишчев став према основној идеји романа, која је садржана у наслову романа. Овим једноставним појмом писац показује велику сложеност која се крије и тиме потврђује свој дијалектички поглед на свет показујући да са оне стране виђеног и онога што чини људско искуство постоји обиље нових искустава које Ковачич често веома искрено саопштава у луцидним опсервацијама и то је оно што чини најбоље стране овог романа. Ковачич то чини ненаметљиво и то је драма више у роману. При томе он не доноси аподиктичке судове, не делује као једини зналац истине, него доста тихо медитира пред читаоцем, као што је случај у овом пасажу:

„Сав тај ланац узрока, последица, смртосна ђутљивост стварности, пред којом можеш да скинеш капу и да се одлучиш за двоје: за смрт или за лаж. Напољу је сијао смеђи земљани круг на августовској врућини, напола сличан пријатељу, напола непријатељу, а овде је, 1950. године, седео млад војник, коме живот није хтео још ни до данас да се насмеје, вероватно зато што ни секунд није веровао у постојање легенде пре свог рођења и у постојање свог сопственог живота, него укратко у постојање стварности од почетка до краја. То да је нестваран сада као што је био раније било је као нагон.“ Стварност је дакле напредна категорија, а писац са овим ставом („постојање стварности од почетка до краја“) устаје против детерминисаности и то како у будућности тако и у прошлости. Емпирија је помогла главном јунаку да схвати да је живот бројним нитима везан за мање познате законитости и да многи обрти у животу личности зависе од околности које су непредвидљиве. Зато се Та-та најчешће опредељује за садашњост, тренутак у коме постоји настојећи да елиминира неизвесност будућности, а не трагајући сувише по болној прошлости. Овакво опредељење могло би се тумачити на више начина, а на основу целокупног значења у роману јасно се показује да спољне околности владају јунаковом судбином, да јунак готово служи животу за отелотворење једног од многобројних облика живота, његових еманација. Јунака околности обликују.

Романсијерова исповедна бујица тече без нарочитих изненадних обрта у роману. Многе од сцена које се као карике надовезују једна на другу у дугом хронолошком реду ипак се не памте подједнако јер нису насликане истом снагом. Остају као три тежишта у роману, ако избацимо ретроспекцију која се односи на породични живот, која баца допунско светло на јунакове поступке и судбину, и служи као повезана нит и увод за веома ефектан крај романа, који видимо

у следећим целинама: боравак у казненој експедицији, боравак у Нишу и повратак у Љубљану. Јунаково лутање по Љубљани треба да посведочи још једном како живот није много дарежљив према онима према којима је од почетка недарежљив, и како јунак мора, у спирали, поново савлађивати неке степенице живота, да би себи нашао место под сунцем. То иначе трајно сазнање овде је извучено у први план и посебно наглашено као последњи акорд романа јер јунак остаје у граду, на клупи „у чувеном положају ембриона у коме му је било од свих положаја још најтоплије“. Радњу би романа, као и анализу, требало почети из почетка.

#### 4.

Насупрот Ковачичу, који дословно чува паритет животне и уметничке чињенице, Петар Божић се труди да на основу неких суштаствених проблема савремене егзистенције укаже на раскорак спољних манифестација и неограниченог света интима у поменутој пројекцији његових јунака, што је условљавало али и омогућавало необичне пројекције јунака романа (познанство већине јунака овог романа потиче из времена боравка у душевној болници).

Од три досад објављена романа (**Изван**, 1963, **На рубу земље**, 1968, и **Ја сам убио Аниту**, 1972) за писца је најрепрезентативније дело **На рубу земље** по многобројним својствима која из њега еманирају. Роман на извештај начин представља и остале литерарне жанрове и родове којима се Божић бави (приповедну прозу почео је да објављује још 1954. године у часопису „Беседа“ а веома је познат као драмски писац тако да је мариборска издавачка кућа објавила као посебне књиге његове драме: „**Помоћни излаз**, **Раскрсница**, **Два брата**, **Војника Јошта нема**, **Човек у стаклу** и **Кажњеници** јер је преведени роман (у изванредном преводу и са зналачким поговором Андреја Инкрета) у основи романско-драмска форма, с обзиром да је рађен у техници непрекидног дијалога, односно у монолошкој и дијалогској форми, у већини простора који заузима.

Овај садржајни роман, бесумње један од вреднијих у поратној словеначкој књижевности, садржи неколико магистралних тема од којих бисмо издвојили две за почетак анализе. Прва се односи на суштинска егзистенцијална питања, о смислу живота, а друга велика је тема — о људској усамљености. Стога није случајно роман Божић започео једним исечком из романа **Браћа Карамазови**, Ф. М. Достојевског: „Сваки вам данас тежи да издвоји своју личност што више; хоће да у самом себи искуси пуноћу живота; а међутим, из свих његових усилјавања излази, уместо пуноће живота, само потпуно самоубиство; јер уместо да потпуно опрделе своја бића, они западају у савршену



усамљеност. Сви су се у наше време разделили на јединице, свако се усамљује и повлачи у своју јазбину, свако се од другога удаљује, крије се, и што има скрива, и свршава тиме да се он од људи отпади и људе од себе одбија“.

Пример из Достојевског није одабран зато што он представља ретко успео сажетак једног од основних значења Божићева романа, јер би се паралела између Достојевског и Божића у овом роману могла извршити на неколико планова, од остварене атмосфере, избора јунака из душевне болнице, њихове необичне моралне преосетљивости, спремности на злочин (**рићокоси**), отпадника друштва, брачне неусавршености, усамљености, све до начина резонувања, па чак и извесних парафраза Достојевског које налазимо на стр. 193 (ту се говори о постојању или непостојању бога, односно о спремности човека да у одсуству бога злочини, што је директно преузето из романа Достојевског). Но, то је тема за компаративна изучавања, а наш се задатак састоји да у краткој експликацији, колико простор дозвољава, покажемо иновације које роман својом тематиком и својом техником доноси. А оне су и у првој и у другој равни веома видне.

Померена психологија јунака дозвољавала је аутору овога романа да непрекидно пројектује свет из више углова, проналази нове аспекте и да из различитих ракурса расправља о ономе што сматра суштиним живота. У првом реду све дилеме, а има их много код сваког од немногобројних и уопштено названих, мада веома нијансирано насликаних портрета у роману: **беспослени, рићокоси, глумац, глумчева жена, медицинска сестра**, док остале личности (**помоћник директора, шеф лабораторије, Офелија** — изразито епизодне), служе за пречишћавање етичког комплекса. Морално преиспитивање прошлости и садашњости, у зависности од протеклих збивања, односно у зависности од непроменљиве прошлости, донето је у виду многобројних веома занимљивих и нових и тачних опсервација. Роман је богат интелектуалистичким опсервацијама које се често излажу у виду парадокса, те их није у први мах лако прихватити, поготову ако се на ретким местима, тамо где се губи симболистичка пројекција и где се осећа пад романа (а два су таква места у роману), осећа пишчев напор да одржи интензитет и тензију супротстављања а да то не буде пука теоријска конструкција или литераризација.

Јунак романа је трауматизирана личност, најпре својим несрећним детињством (у том погледу Ковачичев и Божићев јунак као да су изашли из једне породице), а потом и судбином која им није била наклоњена и која им је, због судара са временом и непристајања на полуистине, свакодневно све ненаклоњенија па је то разлог све већег несхватања света и све дубље

трагике која резултира потпуним раскидом са друштвом, са друштвеним бићем, те се њихова пројекција света због те околности све више удаљује од објективне пројекције са обзиром да не постоји другачија могућност проверавања од вербалне медитивне. Божићев јунак тражи „чисте облике“ и пошто не може да их нађе то све дубље запада у инферналне кругове самомучења; своју филозофију издашно поткрепљује микроанализом друштвених збивања која су далеко од савршенства, али су и та несавршенства хипертрофирана изразитом субјективношћу, тако да као нормална последица долази потпуно изопштавање личности из окружавајућег света, крајње песимистички обојена визија живота, сувишност, најцрња душевна тескоба, бесмисао који се једино може, са потпуним разумевањем прихватити ако се узме као лични бесмисао, јер Божић не представља интегралан свет тако да појединачна истина не мора бити потпуна истина.

Упркос помереној психологији главног јунака, **беспосленог** психологији која омогућава писцу фантазмагоричне слике, сомнабулна стања, односно која омогућава лет сваралачке маште, он има изузетно јаку аналитичку моћ, што би наоко могло да послужи свеобухватнијем поимању законитости живота. И доиста, у многобројним размишљањима у животу показује се та изузетна моћ закључивања, те личност од померене почиње да стиче сасвим нормалну психологију, мада су честе трансформације личности од зависности у каквим околностима живи, и шта се дешава на емотивном плану, јер у случајевима када губи љубав појачава се његова разорна моћ самоанализе и анализе друштва, друштвена критика, деструкција, песимистичка визија живота плави све сегменте живота, а у случају када се незнатно разведри небо његовог живота, та се визија креће ка смиренијим и објективним резонима, мада та супротност није доволно показна у Божићевом роману.

Аутокритичност, критичка свест са којом **беспослени** прави анатомске резове о туђим и својим поступцима, односно о међусобним односима, помаже бржем усвајању Божићевих моралних, етичких и филозофских ставова, казаних у виду **романа-идеје**, у којима се лако препознају неки од савремених егзистенцијалистичких филозофа (Сартрова теза о насиљу, мучнини и бескорисности, Камијева о самоубиству о неосетљивости природе на туђи бол и слично). Но Божић је начео више егзистенцијалних тема, поготову када се узме њихов међусобни однос (насиље и немоћ, проблем кривице, проблем чисте савести, друштвено и индивидуално биће и много других), тако да се осећа да су многе од њих биле изнад пишчеве филозофске моћи, те роман оставља утисак наглог завршетка; односно роман је незавршен. Насупрот филозофској основи мора се

признати да роман садржи много изванредних уметничких слика које имају своју поруку и своју самосталну филозофију, али уметничка слика делује понекад антиномично, често у себи садржи противусловља, па се у зависности од онога ко је анализује може и тумачити пишчев, односно јунаков животни став (по нашем мишљењу погрешно је било изједначавати злочин који проистиче из сукоба двеју зараћених страна, јер кривица **беспосленог**, који је на страни партизана, и кривица **риђокосог**, који је на страни немачке војске, не могу се изједначавати ко што не могу изједначавати принципи добра и зла ни у најапстрактивнијем виду).

Само овај пример доказ је како сувишно уопштавање, или покушај да се нађе „чисти облик“, може да одведе од објективног, дијалектичког посматрања света до метафизичког, до апсурда, спекулације која још више замрси клупко егзистенцијалних питања, уместо да допринесе његовом разрешавању. Стога су два разлога идејне неусмерености пишчеве: сужавање оптике и сувише подражавање неких идеја садашњице које су умножене историјатом сваке од људских судбина, дате су у друштвеном контексту, али јасно показују одсуство историјске перспективе и неком својом страном воде до апсурда (однос целата и жртве, до које границе је могућа слобода личности, постоји ли апсолутна истина, је ли она дељива или није, колико отклањање заблуда једне врсте доводи до стварања других, је ли могућа моћ људске комуникације, и слично).

Очито је Божићев јунак, како би рекао Виктор Шкловски, „човек не на свом месту“. Тај сувишни јунак нашег времена, отпадник од друштва, мада се не виде јасно сви узроци који су га довели до таквог стања (ако се изузме несрећно детињство и хиперсензибилност), који живи у поткровљу, у атмосфери која понекад личи на кафкијанску, избезумљен бесмислом, неделатна личност, неспремна да било шта преиначи у спољњем свету, јер се унапред помирила са устројством света, а та особеност почиње да бива опште важећа за многе друге ликове овог романа и других прозних дела у словеначкој књижевности, тако да живи још вероватно зато да би на свом примеру и на примеру личности са којима долази у контакт посведочавала из дана у дан свој неминовни пораз, тако да они ретки изузеци, када личност покушава да преиначи своју филозофију живота (**беспослени** налази посао) личи више на мелодраматски обрт него на стварни покушај мењања света. Стога је сасвим јасно да личност чак несвесно сабира своје мале и привремене поразе да покаже како нема излаза из тог живота, који је „одлагање коначног пада“ и један свеопшти пораз, започет рађањем. Но у њему постоји инерција покрета, жеља за апсолутним сазнањем и то је **спиритус ректор** његове личности, та моћ за новим сазнањима („На крају кра-

јева, то како ја живим може да буде погрешно и да заслужује осуду и презир... може да ми се освети, могу да доживим још један неуспех, али ћу зато на крају сигурно знати зашто се то тако десило и зашто треба друкчије“, закључује беспослени).

У јунаковој психологији се формира међупростор између онога што закључује као **хомо церебро** и као делатна личност. Сав се процес одвија под окриљем прве ознаке, а вољна опредељења се односе само на свет медитације, док се у практичном свету личности овога романа никако не сналазе. Стога се они никад не налазе у средишту збивања, него на рубу, на рубу земље, како гласи наслов романа, на рубу магичних догађаја и на рубу живота. Уместо дубоке трагике, која је резултат отуђења и изопштавања, понекад роман рађа хумористичку визију живота, ироничан и скептичан поглед јер се стварност (анализи тога што се подразумева под „стварношћу“ је у роману посвећено много места) не може мењати без учешћа у њој, само вољним опредељењем. Исти је случај и са **истином** [„Сузито се живот на неколико истина које су већини људи стране, чак одвратне“]. Бунт личности сврсисходан је као путоказ из света замршених дилема, а не као тег који давленика још дубље повлачи ка дну живота.

Тога је свесна личност и личности у роману јер ће на многим местима оне говорити о „инфлацији речи“, инфлацији која их спречава „да се дочепају стварности“, тако да својим резонавањем личности понекад још више умноже бесмисао против кога се боре. А поготову тај бесмисао умнажју својим животним историјама. Но као вредну раван романа романсијер доноси слику лабиринта људске душе, многобројних њених противуречја, онога што се у журби свакодневнице сматра дефинитивним завршеним, класификованим, и океаније човекове душе, вечито узнемирене и никад исте. Ту слику **Божих** ствара изузетно надахнуто, тако да је роман **На рубу земље** изузетна, сложена и вредна књижевна творевина, богат значењима и онда када се сва значења не усвајају, јер се и из дискурзивних мисли и честог мењања предмета јасно показује кохерентност живота, његова интегралност.

Роман је непрекоран у многим појединостима а обиље сликовитих сцена, некад натуралистички обојених (сцена између пијане Офелије и боксера Тодија у парку, и сличне), обиље медитативних пасажа, где се у облику гномског израза саопштавају судови о животу, неуобичајености и експресивност поређења, изузетно бриљантан дијалог (на основу романа **Божих** је написао и драму **Јахач на крову**), богатство језика и метафора, чулне представе (читава студија о корацима, на стр. 34), супротстављање мишљења о животу, с подједнаком мотивисаношћу, сведочења о расцепљеној личности, егоистичкој и алтруистичкој једновремено,

уочавање многих противсловља у животу, ретке али снажне визије прошлости, саопштене као епизоде, трагање за личном и породичном срећом, уочавање неких друштвених односа који се мање мењају од остала без обзира на онога ко те законитости тумачи, трагање за узвишенијим, другим светом (паралела земље: небо), као супротстављање апстрактног и конкретног при чему је Божићевом јунаку много лакше да појми апстрактно него конкретно, прометејска поза човекова у времену — чини ову прозу необичном.

По  
ве  
ља

Реченица „да човек са небом може да има рашчишћене односе, али не и са земљом“, показује прометејску свест човекову јер „Свака вера има свој пакао и своје небо“. Руб земље је отуда синоним за људску немоћ у погледу делања, поимања, мењања и сличног. У том светлу готово да је немогуће преплести два света човекова јер сваки нови свет доноси своје неодгонетнуте знакове питања, па је сусрет са сваким човеком права опасност, због међусобних различитости. То сведочи о алијенацијама Божићевих личности, о којима и сам писац, у другом и слабијем делу романа, све експлицитније сведочи. Зло се рађа из незадовољства (**рићокоси** без повода убија петнаестогодишњу девојчицу), личност се према крају романа све више ситуира, фабула делимично претеже над дијалогском формом и то су два стила романа, од којих је први својевитији, поготову када романсијер у другом инсистира на извесној детерминираниости личности, на фатумској одређености његовог животног тока који се завршава у друштву поживотињених пијанаца који се као друштвени талог окупљају на знаним местима.

Интроспекција, бескрајни солилоквијуми личности (**беспослени, глумац, рићокоси**) је тровање других исповестима. То је намерно укидање мира, обеспокојавање, раскрваљивање сопствених рана. У том светлу је огроман број комбинација могућности за спорења која понекад доведу до гротеске (стр. 75). Понекад дође до збрке мисли, јер човек слаже варку на варку, а немир повећава и измаштани свет. Људско равнодушје увећава број неспоразума и често служи као оправдање за многе злочине, па реалне и иреалне слике иду напоредо. Да покаже исправност реаговања јунака, Божић их дислоцира прилично, упркос томе што даје неке топониме (имена ресторана, крчми, улица), тако да оне постоје у ванпростору. Описујући малобројне предмете око њих (намештај у соби **беспосленог**, он са изузетном снагом поистовећивања бића и небића показује како је основни садржај свих околишних предмета — **шупљина**, што управо потврђује опште осећање личности окружене некорисним предметима. У тој празнини се као животни ослонац показује породица, али и она је више фиктиван но реалан ослонац, јер се свуда распада (**беспослени, глумац, болничар** и др.).

Привид почиње да царује над стварношћу, а руб земље се претвара у руб живота, јер су попустили последњи одбрамбени механизми личности. Романсијер има занимљиве опсервације и сасвим прецизне формулације о непознатим преокретима у личности, које прво опише а потом и коментарише инвентивно (**беспослени** измишља другачији процес медицинској сестри што је дозволила да се болесник скува у кади), показује њихов „нагон за ништавилом“, „утапање у привиђања“, неке живе и мртве токове личности, тражење љубави као имагинарног ослонаца у животу, мекфистовски монолог **риђокосог**, понављање слабости, бесмисленост убијања, показују стајну тачку у животу, своје језгро човечности. То их враћа из света посувраћености у свакидашњи свет реалија.

Свет привидно и истински померених јунака романа омогућио је романсијеру да са њим збаци лажну одору малограђанског морала и да у најинтимнијим исповестима, које иду до самоуништења, покаже да су људски порази поучни, да мора постојати модел личне и друштвене среће, да ван света речи постоји несавршени али интегрални свет, и мада је свет мучионица вредно је борити се са неизбежним крајем и поразом (чак и онда када личност супротно закључује). Романсијер изоштри оптику и покаже нека општа несугласја нашег времена и нашег друштва (недовољну бригу човека о човеку у урбаној средини, што је општа ознака савремене цивилизације), „ред вожње“ који би се морао мењати као доказ победе хуманизације над дехуманизацијом и анимализацијом. Још један доказ да се редуkcијом укупних збивања може дубље продрети у поједине регионе живота, али да ту појединачну слику не треба проглашавати општом, јер она има и своју контра - слику, због човекових оптерећења и ограничености недовољно исказаних. Ту и лежи **излаз** из бесконачног круга понављања истих егзистенцијалних питања („Он је сада свој живот довео до крајњег бесмисла и када човек, не удаљујући се од своје судбине, доведе свој живот до крајњег бесмисла, а да при том остане жив, значи да он може да буде једино лудак“). Релативност се мора свести на најмању могућу меру, да бисмо се спасли и мисаоне клацкалице и успоставили личну равнотежу. Стога није случајна, и поред све скепсе и песимизма коју **беспослени** изражава, његова мисао да „Када истине више не постоје — јер када свако има своју, онда више нема ниједне — онда можемо стварима давати произвољна имена, како се коме допада“. То би такође могло да послужи као мото овом драгоценом и веома занимљивом роману.

Павле Зидар је један од ретких словеначких писаца чији је књижевни опус тако обиман да га је тешко у свим нијансама анализирати. До сада је објавио преко двадесет самосталних књига, у невеликом вре-

менском распону од 1960. године, када се појавила његова прва збирка песама **Капи ватрене**, до данас. Тај књижевни опус је највећим делом прозни: **Кип с олтар-ра домовине** (1962), **С коњима и сам** (1963), **Свети Павле**, (1965), **Једем његово тело и пијем крв његову** (1966), **Карантанија** (1966), **Оче наш** (1967), **Баракари** (1968), **Марија Магдалена** (1968), **Југо** (1969), **Излет у мрак** (1969), **Стања** (1969), **Нова Стања** (1970), **Дим** (1970), **Пишем књигу** (1970), **Тумор** (1971), **Учитељице** (1971), **Кувачички Михец** (1971), **Вид — коренови моји** (1971), **Ја сам ти** (1971), **Моји бесови** (1972), **Света Барбара** (1972), **Сизиф баца аут** (1973).

Зидар је у традицији реалистичке књижевности прошлог века посветио свој интерес словеначком селу, претежно родној Долењској, увидевши да је село у савременом, урбаном и интелектуалистичком роману за-постављено и да је оно и те како социјално сложено и да смо далеко од тога да исцрпимо сеоску тематику, с обзиром на то да се она много теже мења од урбане средине и да су те промене много трагичније управо због увржене традиције и због закаснелих промена.

**Оче наш** се не може анализовати без претходно објављеног романа **Свети Павле** који представља увод у **Оче наш**. Та два романа имају заједничку фабулу (то је животни пут колаборационисте Френка Дебевца) који се након вишегодишњег боравка у Америци враћа у Словенију, постаје кулак, не сналази се у данима револуције, сарађује са окупаторима а непосредно након завршетка другог светског рата скрива се три и по године да не би платио дуг због сарадње са окупатором. Тамо где се радња завршава у роману **Свети Павле**, одатле почиње роман **Оче наш**.

Целовитост романескне радње ова два романа показује да Зидар има много да саопшти из живота словеначког села и да је управо пред њим проблем како сва бројна егзистенцијална питања саопштити у литерарној транспозицији с обзиром да су она неисказива до краја! То се види из начина на који је компонован роман **Оче наш**. Он је подељен на пет целина. Прва од њих је сасвим осредња, друга је најбоља и најобимнија у роману, слична трећем такође веома успешном поглављу, док су четврта и пета целина видан пад романа. Упркос томе што роман има пет обимом неједнаких и уметнички разноврсно остварених целина, очито је његова структура састављена из три целине. Прву целину чини судбина Франца Дебевца и Штефана Ламовшека, други је посвећен опису села, везаном за сахрану звонара Јарца, а трећи је посвећен оном постреволуционарном кругу догађаја и очито је да у тој равни Зидар има најмање маште и најмање успева да покаже ону пуноћу живота коју показује у првом и другом току.

експлицитно назначеном функцијом онога што се налази у жижи живота, као и свака социјална литература, Зидар за разлику од других словеначких писаца има сасвим јасан циљ — шта жели постићи романом. Онда када му се учини да роман може, у самосталном значењу, попримити значења која романсијер не би хтео да роман има, тада се он директно „умеша“ у текст сопственог романа, декомпонује га том интервенцијом, разбија читалачку илузију о уметничкој антиномности романа и показује да од литературе и стваралачког чина не треба правити неко изузетно светилиште јер је то стваралачка игра која, као и све у животу, има своја позитивна и негативна својства. С тим у вези треба рећи да пишчеве интервенције (на стр. 110—111, 115, 151—156, 232, 242—244, 303—304 и 384) не раслојавају роман и не обогаћују га ниједним новим значењем, тако да романсијерове упадице више говоре о личности романсијера него о самом роману, с обзиром да је и роман довољно експлицитан јер је често писан у облику драмске форме (нарочито је занимљив дијалог Дебевца и Ламовшека, Дебевца и Пуковника, капелана Гулда и сељака).

Из Зидаревог романа имплицитно се показује његова способност и његово уверење да се свет романа може саградити од бројних сегмената. Готово да су те могућности „измишљања“ стварности неисцрпне. Зато романсијер бира само три угла, увек супротстављена, да би показао бар три могуће пројекције сложених преокрета словеначког сељаштва. Први од тих углова открива различито схватање историје и морала (најбољи су представници Дебевц, за сеоски начин виђења живота, односно за отеловљење сеоске психологије, и иследник — пуковник, за отеловљење нове, савремене генерације). У првом примеру Зидар сугерира пантеистичко поимање света, традиционално и тешко променљиво које запоставља историјску перспективу и формира се у тешким условима сеоског трпљења, док је пуковниково виђење виђење са изразито историјском перспективом друштвеног развоја, а те две перспективе виђења сукобљавају се готово на свим тачкама и међусобно се понекад искључују. Други угао посвећен је опису једног католичког обреда, и представља у широкој фрески начин мишљења и поимања света, са многбројним девијацијама које се дешавају у делу. Зидар је у свакој од три равни романа далеко од тога да идеализује и поетизује било који од социјалних слојева, а нигде се тако објективан приступ не налази као у приступу сеоском амбијенту, погодову онда када се село слика изнутра, разбијено мноштвом појединачних интереса, социјалним раслојавањем, прељубом, тако да се еротика показује као један од облика духовног живота, потом злом које се рађа из зависти, алкохолизам, и слично.



То је сасвим различита слика, проткана често хумором и једном иронизирајућом тенденцијом, од приказа села које монотono живи; има неке етичке нормe које показују у скупном отпору према новој власти (приликом откупа намирница и колективизације), у случају прикривања Дебевца. Том монолитном наступу посвећен је почетак романа када власти, уз помоћ војске и принуде, проналазе скривеног Дебевца у сеоском звоннику оног момента када одвајају сељаке од земље и стоке. Тада сељаци жртвују појединца и тиме показују своју исконску приврженост земљи, животу. Трагику њихова положаја Зидар не ставља у први план, колико истиче једну непроменљиву, или врло тешко променљиву категорију у колективној сеоској психологији. Трећи угао је посматрање споља. То је опис састанка партијске ћелије са многобројним новим односима који се формирају на селу а нису се још уврежили (Зофкина растрзаност припадности партији и породици, мужу и детету). У тој равни Зидар је најједноставнији тако да не постиже ни изблиза онај ефекат који има у другој равни. Ни овај друштвени слој није поштеђен појединачних девијација, и општег хумористичког пројектирања њихових акција, али је тај слој у структури романа највише публицистичан. Највреднији је опис деце, што је доказ да Зидар ипак има способност за потпуну пројекцију сеоског живота, од психологије детињства до психологије стараца. Тема се једним делом отимала потпунијој транспозицији, те је Зидар, и сам свестан те чињенице, најмање простора посветио тој тематици у роману, (животу партијске ћелије).

Зидар има изузетно занимљив начин фабулирања, који је дисперзиван, састављен од појединости, са много пратилачких детаља (коментара) што се нарочито види на почетку романа. Доцније занимљива фабула тече уз све мање коментара, али се она богата изнутра сопственом занимљивошћу и садржајношћу. Очито је читаоцу овај други манир приступачнији јер му омогућава да неометано, без пауза, ужива, у основном току радње, понекад натуралистички описан са сировошћу и суровошћу коју савремена литература запоставља или је пренаша на проблем теоријског третмана. Некад је основни ток романа у дескрипцији, некад у симболизацији, али никада то није као кад Зупана, Рупла и Божића, искључиво интелектуалистичко трагање за суштинама живота.

Живот је превасходно материјалан, па се из тих материјалних збивања, опет у материјалним оквирима, могу извући нека уопштавања. На пример, и овде се, као и у Божићевом роману **На рубу земље** поставља питање кривице и савести, али не као апстрактан проблем, него као питање живота и смрти, односно питање опстанка при чему он неделатност изједначава са смр-

ћу (док је код Божићевог јунака сасвим супротно; њему је делатност готово равна смрти, у једној доста обломовској визији живота). Пуна слика села, атмосфера, долази у први план, а експликација у други план, јер Зидару је више стало да створи **роман-групе ликов**а, него **роман-лика**. Писац се устеже да роману даје значења ван онога што роман саопштава, да не би дошло до погрешних тумачења. Стога ликови нису „типични представници“ и „гласноговорници“ пишчевих идеја. Они имају своју самосталност која је подређена колективном начину мишљења, те писац инсистира, у традиционалном маниру, на **колективном јунаку**. У општој атомизацији јунака књижевног дела овакав поступак као да интегрише лик и структуру романа, како литерарна тако и ванлитерарна значења.

Настојећи да помири супротности између две средине које описује и два друштвена слоја, Зидар настоји да покаже обострана пренагљивања. Тај привидни компромис проистекао је из тежње да се живот посматра са веће временске дистанце од оне коју имају учесници догађаја у роману. Дистанцирање наине помаже да се отклоне извесне заблуде у времену најжешћих сукоба, али оно не може да оспори законитост стварања нових заблуда и превладавања тих заблуда, што сведочи и о дијалектици живота. У том погледу практични живот је оно на чијој страни је писац, човек са свим слабостима које има као — **континуитет живота**, чиме је писац за нијансу ближи пантеистичком поимању живота о коме смо раније говорили, ближи је природи, земљи, јер историјска збивања доведу сељака најчешће у прометејски положај, растргнутог између исконског припадања и везаности за земљу и нових револуционарних токова који захтевају потпуну преоријентацију његове свести, што у првом реду захтева мењање нагонског у његовој природи. Отуда понекад много јетке ироније у опису словеначке интелигенције која је те промене, када потиче са села, доживела као потпуни раскид са селом. Ту роман садржи универзалне исказе живота јер се село Горење Загорјане у долењској долини може изједначити са било којим селом из друге средине, с обзиром на низ сродности.

Импонује Зидарева храброст да се бави сеоским темама које би код писца слабије имагинације доводиле до понављања. Зидар избегава просту нарацију обиљем фантастичних представа које су неуобичајене (сусрет капелана Гулда и Исуса Христа), снажном визуелизацијом која је равна сликарима-наивцима, те има много визуелних и пластичних детаља у његовом роману (као да је роман рађен филмским језиком). У том контексту треба и схватити наслов романа који показује непрекидне сукобе села са средином и сукобе унутар самога села, а ти се сукоби не укидају друштвеним променама потпуно.

**Оче наш** је роман који није могао имати прави завршетак с обзиром на то да представља наставак претходног романа и да захтева, нормално, продужетак. Упркос томе, он својом структуром заобљава једну целину, богати читаоца својим текстуалним и контекстуалним значењима, у првом реду мноштвом надахнуто креираних уметничких слика, чита се за занимањем, наводи на размишљање и тиме изазива интерес и за остала дела овог плодног писца.

За једину књигу приповедачке прозе редакција овог издања, која је припремила панораму савремене словеначке прозе, морала је наћи ваљано образложење да би објаснила уношење у избор Локареве прозе поред толиког броја врских приповедача у поратној словеначкој књижевности, тако да се питање избора може поставити у контексту опште оцене словеначке књижевности, а посебно када се ради о њеној новелистици.

Већ у деветој деценији живота (рођен је у Ајдовшчини 1892. године) Данило Локар, лекар по струци, бавио се књижевним стваралаштвом из сопственог задовољства и веома касно јавио двома приповеткама у међуратно периоду у часопису „Содобност“ (Плес, 1933, и Хаљина, 1935). У поратном периоду неколико објављених новела није успело да скрене пажњу на овог писца који је више од три деценије држао у фијокама писаћег стола готово десетину књижевних дела које је објавио у последњој деценији живота. То бесумње говори о његовој скромности и помањкању храбрости да дела изда својевремено, на основу чега би се могао донети суд о Локаревом доприносу словеначкој књижевности у времену док је као савременик стварао, и о генези његових стваралачких способности.

Ова изузетна појава, да прву књигу објављује у шездесет и четвртој години живота (била је то проза **Слика дечака**, 1956. године), испремештала је неке временске одсеке, омогућила верзије текстова, допуне и прераде тако да је приповедна проза у први мах показала разнородне стваралачке поступке, од импресионистичких пасажа до експресионистичких и психолошких. То се подједнако односи и на све друге Локарове књиге: **Судњи дан на селу**, (1958), **Враголасти Ерос** (1964), **Два лица дана** (1962), **Главом кроз зид** (1963), **Два уметника** (1965), **Бели пут** (1968) и **Божићна гуска** (1971).

Ова књига приповедача састављена је по избору и са поговором Јожега Сноја. Она је састављена из дуже приповетке **Силван**, објављене као самостална књига 1970, краће прозе **На раскршћу** и готово романа **Деветсто осамнаеста**, која је објављена самостално још

1960. године. С обзиром да се ради о аутобиографској прози, да је у Снојевом избору сачувана хронологија, јер се **Силван** односи на детињство пишчево, **На раскршћу** обухвата дане прве године студија, а **Деветсто осамнаеста** је посвећена такође студијама али и боравку у Бечу и у Фурланији, за време последње године првог светског рата, када је нестала Аустроугарска Монархија и када је Италији припала Приморска Словеначка.

На основу тога што је приповедна проза у овој књизи сва дата из једне пројекције, пишчеве, што представља исповест у најтрадиционалнијем значењу (као да је казивана а не писана) могло би се закључити да је она кохерентна. Међутим, стваралачки поступак који Локар негује, а који је још више добио накнадним корекцијама и редакцијама необјављених текстова, још више потврђује њихову раслојеност, јер ни унутар поједине од приповедака или новела не постоји она нужна кохерентност. Вероватно да је прва одлика Локареве, на многим местима једносмерне прозе, импресионистички саопштаване, по многобројним узорима које има човек који се књижевношћу бави у слободним часовима, извесна — **мозаичност**. Мозаичност настаје из унутрашње природе пишчеве, будући да он нема намеру да одржава континуитет у фабулирању, да је много прозних пасажа настало само на основу снаге сећања, те су многи исечци живота представљали бела поља, а затим могуће је такође, да су та бела поља и резултат ригорозног односа писца према своме тексту, знатних скраћивања која су морала уследити да би његова проза колико толико задржала корак са временом, у највећем броју карактеристика различитом словеначком прозом која се итекако разликује од Локареве прозе, односно од типа такве прозе која долази са знатним закашњењем.

Сентименталан приступ писцу и делу у том погледу не доприноси минуциозној анализи ни у ком погледу. Локарева проза више је сведочанство о времену. Она је сликовница, веома неуједначено остварена, јер писац нема даха да истраје у свим појединостима које транспортује у прозу. Истине ради, требало би напоменути да су његове амбиције многе мање но што би се у први мах наслутило, тако да пишчева скромност делимично служи као оправдање једног доста анахроничног стила, стилске нечистоте, очигледне и на појединим странама, а веома видне у одељцима или у читавој приповеци или новели. Пишчеви манири су толико различити да се понекад искључују, а у неким сегментима вредна проза из чаробног света детињства (**Силван**) нарушена је у последњем, осмом поглављу ове новеле тиме што се из једне равни — књижевности за децу, — прескочило у другу раван, и што је те две равни неприродно спојио у једну, остављајући ве-

лики међупростор празним. Многе литерарне асоцијације које се налазе у тексту и многе паралеле које књижевни аналитичар може начинити (када се ради о прози за децу, односно када се ради о ратној тематици или странствовању у туђем граду и туђем народу) сведоче о извесној мемоарско-фељтонистичкој струји ове збирке приповедака која само на ретким местима успева да буде обогаћена пуним и обухватним пројекцијама живота једног времена, прераста почетне намере писца и остаје да траје у свету књижевности као особен свет Локарев. Но, кажемо, то је успело само на малобројним и ретким местима. У малобројна и ретка места убројали бисмо оне пасаже који се односе на осећање и саосећање са природом, што је заједничка карактеристика тог типа приповедача у словеначкој књижевности, на извесну поетичност која измиче мелодраматички и знатно обогаћује збирку приповедака, као и на извесне медитације које искачу из равни општих медитирања и на пластичан начин отелотворују неке дубље спознаје живота.

Локарева проза има много непосредности у опису доживљаја. Драматичку условљавају спољни односи а не односи унутар личности која налази свој мир после незнатних колебања или дилема које је краткотрајно муче. Сва трагика истиче из спољних околности, а приповедач нема ни времена ни интереса да се посвећује тамним коловратима живота, да проналази нове вертикале живота. Уместо тога он се креће само по хоризонталним равнима, обогаћујући новим збивањима и догађајима, и новим медитацијама везаним за непосредан доживљај, своју приповедну прозу, тако да портрет не израста нарочито у тој прози јер се намерно приповедач задржава на општим закључцима, уопштавању, плашећи се тих медаљона психолошке анализе. Међутим, они постоје у роману, нарочито у **Силвану** и **Деветсто осамнаестој**. Али управо када се приповедач нађе на прагу изузетно занимљивог мотива (као што је тиха симпатија која се рађа између Снешке и Доктора, или између Јожефине и Адолфа, између Лине и Силвана) он се зауставља и читав могући колоплет догађаја своди на чисту и најужнију дескрипцију, информацију (љубав између римског грофа и Снешке, и слично).

Вредније својство од осталих је, на пример у **Силвану**, када се писац упушта у свет дечије маште, када његов јунак домишља свет, и тада се врши поетизација а поетичан стил плави Локареву прозу, модерним стваралачким поступком наших дана који је надживео поступке времена у коме је проза настала:

„Јер, шта је била Лина прозрочна, плави-часта ведрина предвечерњег неба, која се увек изнова враћала, шта ако не измењен предео, обавијен у сребро и месечину, као да је од стакла у свом хладном сјају,

шта ако не самотна песма ходника, сводова, слатконеми одјек који одлази и опет се враћа. Јесте, све је то била Лина, која се у сећању враћа, све то и више од тога. И зато што је знао да у себи носи „и више од тога“ није се нарочито бојао да је не изгуби. Не неће је лако изгубити јер живи у њему, његов је део и не-стаће заједно с њим. Када је то открио, постао је мирнији, свестан да је носи у себи, и то му је помогло да схвати како треба да поступа са својим благом. Мора поступати као што се поступа с драгоценшћу. Не жели се никада огрешити о ту слатку и нему заповест“. Насупрот тој поетској интонацији долази, натуралистички опис умирућег Силвана који остаје као најизразитија слика читаве ове књиге и као податак о томе да писац није користио све способности свога дара, јер су оне управо биле на супротној страни, на страни трагичног осећања живота, песимистичког лука, које писац често хладно запоставља да би се бавио пријатнијим странама живота.

Друга приповетка саопштена је више као торзо те представља пад у књизи „Силван, На раскршћу, Девет-сто осамнаеста“. Писац нема смисла за скупни покрет мада у исповедној бујици његов главни јунак, алиас сâм писац, наратор, нема снаге потпуног предавања сласти исповедања, тако да се стиче утисак редуцирања стварности или једног доста монотоног животног тока који као аутобиографска потка не пружа довољно материјала за литерарну транспозицију типу писца као што је Локар. Овде се, у овој врсти исповедне прозе, више бележи но што се исповеда, то је Локарева исповест више за себе него за друге. То је доприносило извесној монотонији која је разбијана великим бројем унетих епизода, али се на крају читалац не може отети утиску да се не ради о значајној прози и да у поређењу с раније анализованим прозним делима проза Данила Локара веома заостаје у ригорозној књижевно-естетској валоризацији, не богатећи значајно тематски ни стилски поратну словеначку књижевност.