

ЈАНЧАРОВ РОМАН
ТЕ НОЋИ САМ ЈЕ ВИДЕО
И ЕТИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ¹

Филозофски факултет
Универзитет у Љубљани

Апстракт: У чланку се бавим романом *Те ноћи сам је видео* словеначког писца Драга Јанчара и реакцијама на њега. У центру истраживања су питања о етичкој димензији књижевне репрезентације и идеологије. Успела уметничка дела – у која спада Јанчаров роман – кадра су да нам пруже репрезентацију оног што је нерепрезентабилно, а то чини да садрже релевантан сазнајни и етички потенцијал. Чланак покушава да докаже да идеолошка читања блокирају овај потенцијал и онемогућавају репрезентацију нерепрезентабилног. Јанчаров роман (у складу с Јанчаровом поетиком) тематизује трагичну судбину појединца на позадини судбинских историјских догађаја, у конкретном случају, Другог светског рата. Искуство сукоба који су током рата пратили Народноослободилачку борбу и револуцију у Словенији још је трауматично, а интерпретације ових догађаја ствар су идеолошких апропријација на које нису имуни ни књижевнонаучни приступи. На примеру интерпретације Алојзије Зупан Сосич, словеначке књижевне историчарке, покушаћу то да докажем.

Кључне речи: Драго Јанчар, Алојзија Зупан Сосич, роман, репрезентација, етика, идеологија, Други светски рат

Кад је Адорно 1949. године изрекао чувену мисао – која је изазвала многе дискусије – да је писати поезију након Аушвица варварски, било је могуће то схватити као скретање пажње на чињеницу да постоје теме које су због количине ужаса, страха и патње једноставно нерепрезентабилне. Оно што су доживеле жртве у Аушвицу – ужас личног искуства се никако не може пренети онима који то искуство немају, невезано за то која је врста дискурса у питању. Међутим, Адорно је своју максиму ипак унеколико кориговао и та корекција (која по духу важи и за мистично искуство) ишла је отприлике у следећем смеру: ако уопште постоје дискурси који могу изрећи оно што је неизрециво, то су поезија, књижевност и уметност.

Проблематичност репрезентације показује се не само кад су у питању теме које су по својој природи неизрециве (односно, које се из разлога који се тичу пијетета чине одвећ деликатним) већ кад је реч о темама око којих постоје размимоилажења. Овај последњи разлог за Аушвиц не важи. Ако се изузму ретки патолошки изузеци (и растући број необавештених), већина људи данас концентрацио-

¹ Чланак је настао у оквиру истраживачког пројекта Ј6-8259, које је из државног буџета суфинансирала Јавна агенција за истраживачку делатност Републике Словеније.

не логоре сматра екстремном формом зла. Међутим, ствар не стоји тако са свим (историјским) темама. Историјски догађаји, посебно они које су још увек напола ту, који су и даљесвојим последицама на активан начин укључени у актуални живот једног друштва, омиљена су мета различитих идеолошки мотивисаних и „прагматично“ усмерених интерпретација. Ту се, најпре, не ради о томе да се на што неутралнији начин реконструишу догађаји прошлости већ о томе ко присваја право на интерпретацију. Ова врста присвајања није карактеристична само за политички или дневнополитички новинарски дискурс, на њега није имуна ни историја, књижевна историја, социологија. Како у таквим случајевима стоји ствар са књижевном репрезентацијом? Може ли она одолети искушењу и избећи замке присвајања? Да ли је она више од других дискурса кадра за репрезентацију оног што – насупрот, рецимо, искуству Аушвица или мистичког доживљаја Бога – за репрезентацију није проблематично због начелне неупотребљивости, него због „мултиперспективности истине“, ако употребимо еуфемизам?

У наставку чланка покушаћу да на примеру романа Драга Јанчара *Те ноћи сам је видео* и реакција које је изазвао осветлим оно што по мом мишљењу представља суштинску и начелну разлику између уметничке и идеолошке репрезентације; рад ћу закључити разматрањем о етичкој димензији.

Словеначки часопис за историју *Кроника* посветио је 2006. године посебан број историји замка Стрмол (који је након Другог светског рата национализован); о његовом последњем власнику Раду Хрибару и његовој жени Ксенији поред осталог пише следеће:

Ксенија је напустила Рада 1932. године јер се заљубила у учитеља јахања, српског официра [...] Живели су неко време у Црној Гори, потом у Марибору. У међувремену, Радо је купио замак Стрмол 1936. године и позвао Ксенију да му се врати. Опет је побегла [...], потом је 1939. године дошла на Стрмол заједно са мајком Амалијом. [...] По сведочанству [...] собарице, у ужем породичном кругу приређена је поновљена „свадба“ на Стрмолу и брачни пар је симболично био везан ланцем да се више не раздвоји. [Јануара 1944. године њихови животни путеви дошли су до краја] партизани су поред њега [Рада] убили и његову жену. Радо је све време снабдевао партизане храном и одећом. С друге стране, морао је да прима у замак представнике немачке власти. Неки од њих су чак били његови пословни партнери или познаници који су још пре рата одлазили на Блед на одмор и обилазили га. Тако се заједно са Ксенијом заплео у сурови жрвањ рата. [...] Радо Хрибар је био имућан предузетник, по природи миран, озбиљан и редољубив човек [...] Познанства с Немцима отварала су му многа врата. Неколико пута је спасио сигурне смрти мештане који су били затворе-

ни у Бегуњама као таоци [...] Невезано за спашавање мештана који су чак сарађивали с партизанима, ВОС је брачни пар Хрибар осудио на смрт.

По сведочанству Вилме Млакар у ВОС-овој групи било је неких девет партизана, међу њима је била барем једна партизанка. Радо је мислио да су дошли по штампарију коју је у тајности он набавио за њих. Кад су покуцали на врата, примио их је унутра. Куварицама је наредио да их послуже у винском подруму. Кад су се најели, двојица, која су предводила групу, дошла су у кухињу и почела да оптужују Рада за разноразна непочинства док су се остали растрчали по собама и почели да разносе ствари. [...] Куварица Марија и Вилма Млакар су порицале оптужбе против својих господара које су партизани наводили. Наравно да то није било од помоћи.

Након сведочења Наде Мурко, ћерке стражара Стеблаја, партизани су наредили да нико пре пет не сме да изађе из замка, зато је Стеблај телефонирао супрузи, која га је чекала у ловачкој кући испод замка, да неће доћи кући до јутра, након чега су партизани исекли телефонску везу. Ксенија Х. се по свему судећи пресвукла у јачачко одело, што је сасвим вероватно будући да су све троје ухапшених (ухапсили су и неког продавца коња који је случајно навратио у замак [...]) ујутру по дубоком снегу одвели у смеру Преддвора. Тамо су сутрадан сви били саслушани. А. С. је пуштен будући да није био повезан с деловањем Хрибарових, а Радо Хрибар и његова жена Ксенија су стрељани².

Јанчар је налетео на ову причу и она му након читања није дала мира; прешла му је „у снове и немирна буђења“ (Leiler 2010). Покушао је о целој ствари да прикупи што више података. Приповест о предратној љубавној афери Ксеније Хрибар и о животу током рата – и смрти – брачног пара Хрибар у замку Стрмол искористио је као „скелет око ког се вију већим делом измишљене приповести“³ (Исто); тако је настао роман *Те ноћи сам је видео*.

2 Причало се да су је мучили, Ксенију, чак силовали (Исто). – Радо Хрибар је касније рехабилитован (2000. године), суд је пресудио да су његова супруга и он ликвидирани без основа. Приликом откривања споменика 2015. године међу присутнима био је и председник републике Словеније Борис Пахор. Штампала је пренела његове речи на следећи начин: „Особа која их је убила страшно се огршила о људски живот, о правду и о оно за шта се борила“, истакао је. Члановима породице Хрибар изјавио је да жали због злочина који им је узео рођака“ (<https://www.delo.si/novice/slovenija/natrmolu-postavili-spomenuk-umorjenima-zakoncema-hribar.html>)

3 Овај опис делује готово као литота; роман, наиме, обилује детаљима преузетим из документарне грађе; Јанчар је на овај или онај начин искористио скоро све податке до којих је дошао, све до најтривијалнијих ситница (нарочито за опис и карактеризацију ликова, делимично за догађаје). Истина је да у погледу „приче“ документарно градиво нуди само основни скелет, чију фабулу Јанчар достатно обогађује захваљујући способности за довитљиво уживљавање. – Помињем ово стога што говор о „скелету“ стварних догађаја наводи на погрешне, заводљиве закључке или их бар чини могућим. На ову Јанчарову карактеристику ослања се Алојзија Зупан Сосич (Sosič 2014: 37), а њена интенција креће се у смеру става да је Јанчар својим ширењем фабуларног скелета, заправо, догађаје приказао као историјски неверодостојне и искривљене (навођење је некоректно у техничком смислу; дословни навод из Јанчара графички је представљен као сажетак ауторке).

Садржина романа, укратко и у грубим потезима препричана, гласи овако: Вероника, млада и посвећена спорту, интелегентна, еманципована и саосећајна према социјално угроженим, заводљива и у неку руку кокетна жена са својим благим, поштеним мужем, имућним фабрикантом и власником замка, Леом Зарником, човеком пуним разумевања, нашла се у вихору Другог светског рата на Горењској. Приповест прати пре свега живот Веронике пре рата и у току рата, који не протиче у вакууму, већ је заснован на конкретној (и документарно веродостојној) историјској позадини. Брачни пар Зарник не интересује се за политику. Рационални Лео има добре односе с Немцима, а опет помаже и партизанима; његова жена пак брине се пре свега за здрав спортски и цивилизован културни живот. Иако су због добротe према обичним људима стекли њихову наклоност, иако партизане снабдевају залихама – Лео им набавља чак илегалну штампарију – иако је захваљујући свом утицају из чељусти Гестапоа успео да истргне таоца, каснијег партизана, једног зимског јутра 1944. године партизани их извлаче из замка у шуму, зверски муче и убијају. С једне стране, разлози за то леже у приземним страстима и малим слабостима протагониста (пре свега у случају спасеног таоца који поред осталог на погрешан начин објашњава поједине догађаје); на другој страни, у питању је немилосрдна „политика“ и „логика“ обавештајне службе ових револуционара из шуме, коју је – како што је неколико пута назначено – психолошки могуће разумети и као одговор на ништа мање окрутно понашање окупатора.

Пола века пре тога оваква књига у Словенији не би угледала светлост дана. Све до осамдесетих година – с ретким изузецима; најеклатантнији пример је Коцбекова збирка новела *Страх и храброст*, која је аутору донела, благо речено, само проблеме – у словеначкој књижевности (неку годину касније и у словеначкој историографији), из познатих разлога, преовладао је поглед који је партизански народноослободилачки рат и револуцију осветљавао, без изузетка, с позитивне тачке гледишта, а било какав другачији став током рата сматрао се негативним.

Иако су књижевни ствараоци, учесници револуције, очекивали након извојеване победе већу стваралачку слободу него што су је имали пре рата, преписивање модела остало је важеће и у послератној прози с ратном тематиком, с том разликом што се морало прилагодити новим условима. Милитаризацију је заменила митологизација: књижевни текстови су морали да славе победоносну револуционарну борбу, и она није смела бити ни у ком случају приказана на проблемски начин. Цензори су, опет, понудили идеолошку схему коју књижевност треба да пропацира (Bernik i Dolgan 1988: 301).

Током осамдесетих односи су почели да се мењају и до читалаца су долазили романи који су се дрзнули до тада изразито црно-белу слику ратних догађања приказати мало комплексније (нпр. дела Јожеа Сноја или Марјана Рожанца).

Данас у словеначкој књижевности не постоје табу теме, а то се свакако односи и на горепоменућу тему. Међутим, ако је неко очекивања да ће, као противтежа квантитативно обимној тзв. партизанској књижевности из полупрошлости наступити поплава „противпартизанске“, „домобранске“, „белогардијске“ и сличних књижевности омашио је у процени. Тачно је да је након демократских промена система и осамостаљења дошла до израза и друга страна ратних догађаја, било у мемоарским списима, историјским студијама или документарним изложбама и хроникама; међутим, у књижевности пропорционално ретко. Што се тиче бурних догађаја за које је већина Словенаца још увек патолошки осетљива, они остају за словеначку књижевност потпуно неискоришћен простор.

Јанчар романом *Те ноћи сам је видео* није имао намеру да поста-ви противтежу партизанској књижевности која је некада била *мејн-сџирим*, у смислу: „Сваки штап има два краја; сад ћемо открити другу страну медаље“. Јанчар није писац коме можемо да припишемо тако једноставну, бинарну идеолошку математику; поред тога, такав борбени ангажман био би анахрон. Као аутора њега не покреће страст личног, непосредног искуства учествовања у Другом светском рату будући да га једноставно нема: као интелектуалца и уметника не смеју га покретати пристрасност и идеолошки активизам већ жеља да се оно што се *стварно* догађало изрекне, што је засновано на разумевању, историјском памћењу, саосећању и емпатији. Дакле: како без непосредног искуства писати о томе како је *стварно* било? Како нечему било измишљеном било познатом из приповести или историјских извора дати тежину животне судбине (као што је то овде случај, будући да је реч о судбини власника замка Стрмол током рата, која је историјски утемељена)? Уз то, у контексту писања о ратним годинама једнако је важно следеће питање: како избећи замку писања с тезом, односно, како не подлећи идеологији?

Јанчар покушава да досегне овај циљ пре свега користећи се испробаним, у ту сврху најпримернијим и најефективнијим приповедачким поступком такозване *рашомон сџрукџуре*. Роман се састоји, наиме, од пет поглавља. Прво, уводно поглавље (које са закључним спада у најопсежније), пратимо кроз очи предратног југословенског четничког официра Стеве, који по завршетку рата чека своју несигурну судбину у логору за ратне заробљенике, који се налази с оне стране италијанске границе. Трен пре но што ће избити рат, Степа се присећа свог живота, нарочито догађаја кад је удата Вероника побегла с њим на годину дана да би се потом вратила мужу Леу. Наредна три поглавља баве се догађајима који су се у замку одигравали током рата. У сваком од поглавља приступа се тематици с друге тачке гледишта, с ослонцем на сазнајни ауторитет бар једног од протагониста, односно, сведока догађаја: Вероникине душевно унеколико дистанциране мајке; немачког лекара-официра који је

током рата био више пута гост Леонов и Вероникин гост, а посредовао је и приликом ослобађања таоца; слушкиње и Вероникине поверенице Јожице; и – на крају – Јеранка, који је с времена на време радио у замку; касније он као партизан пријављује Веронику и Леа. Истина је увек ствар перспективе (поред осталог), стога Јанчар приказује догађаје користећи полифонију различитих перспектива, погледе пет персоналних приповедача у првом лицу.⁴ Треба додати да су без изузетака у питању споредни ликови. На догађаје никад – и то важи за многе случајеве – не гледамо очима лика о чијој судбини је у роману реч тј. Вероникиним очима. Иако је *Те ноћи сам је видео* роман о њој, иако читалац непрекидно осећа њу као средиште приче, иако она представља предмет обожавања (страсна љубав, материнска љубав, заштитничка љубав или пак заљубљеност) свих пет приповедача чија је пажња највише усредсређена на њу; а ипак када су питању њена унутрашња усхићења, осећања, надања и страхови, у њих, заправо, немамо увид. Иако је све време живо приказана, она непрекидно лебди у ваздуху попут њеног духа, кога је на самом почетку романа *Ие ноћи видео* њен љубавник Степа.

Рашомон структура⁵ иде наруку аутору који нема намеру да суди о догађају о коме приповеда полазећи од свог списатељског ауторитета и мишљења које без сумње има у ванкњижевном свету; он допушта, такорећи, да *сама ствар* проговори и да на основу тога читалац сам донесе суд.⁶ Јанчару ни најмање није стало да се поставља на ову или ону страну ако је реч о „правој“ и „погрешној“ страни у Другом светском рату, што за многе у Словенији и данас представља трауматичан сукоб. Бар у овом роману, њега на првом месту не занима ни историја победника ни историја поражених, не занимају

4 Реч је о типологији приповедача Јанка Коса. (Прим. њрев.)

5 Тоне Смолеј користи термин „поливокална структура“ и долази до следећег закључка: „Поливокална структура [...] показује се као одговарајућа када је у питању романескно описивање догађаја из Другог светског рата будући да бар у Словенији још увек постоје размимоилажења у интелектуацији масовних убистава током рата“ (Smolej 2015: 169).

6 „Писац се, дакле, у роману који анализирамо одрекао оквирне приповести, пролога и епилога. Тиме се није само одрекао одређених приповедачких конвенција, односно, клишеа, већ и првостепеног приповедача који би могао непосредно или посредно да изрекне вредносни став, мишљење, сугестију или став о догађајима или ликовима о којима је реч у сваком од пет поглавља. Јанчаров роман, наиме, писан је у складу с уверењем да роман не сме имати главног приповедача који би било шта могао да вреднује. Догађаји су стога приказани *нејосредно, ошворено*, колико год је то било могуће; у одсуству коментара и сугестија, читаоца би требало они сами да доведу до што самосталнијег и аутентичнијег вредновања. Истина је да нам је свако поглавље посредовано приповедачем који је на овај или онај начин познавао Веронику или је био с њом бар на неко време и на неки начин повезан; дакле, ради се о пет приповедача у првом лицу, мушког и женског пола, међутим, њихов начин вредновања, уколико је то уопште присутно, остаје увек нешто индивидуално, приватно и парцијално. И никад не може задобити статус врховне, опште и једино важеће пресуде, будући да је сваки лик-приповедач и сам урођен у догађање“ (Dolgan 2011: 211).

га перспективе које унутар историјског тока – свака са своје стране – схватају једну или другу логику и смисао, па се на тај начин представљају као апстрактна историја, историја „великих догађаја“, „историја структура“; занима га пре свега – позајмићемо још један израз из историографије – „историја свакодневног живота“. „*Niko ne ceni ljude koji su hteli samo da žive*“ (Jančar 2014: 89), тако након рата мисли некадашњи ратни лекар у Вермахту и тим путем, узгредно, исказује се оно што читалац све време осећа: *Те ноћи сам је видео* није роман о „нашима“ и „њиховима“, о правој и погрешној страни у замршеном хаотичном метежу Другог светског рата у Словенији. Пре свега то је роман о људима „који су хтели само да живе“ у време које није било примерено тој сврси, у сурово ратно време.

Обичан човек усред ратног вихора, човек који хоће „само да живи“ и не занимају га историјски догађаји, идеологије, Истине, већ само живот сам, прилично је ретка појава у словеначком роману о Другом светском рату, премда не једина. Кроз очи детета – и кроз своје сопствено искуство – осамдесетих година на тај начин пишу Марјан Рожанц и Лојзе Ковачич. Међутим, Јанчаров приступ је у неку руку другачији. Док је код Ковачича и Рожанца, насупрот силовитом историјском току који се дешава у позадини, у првом плану свет иманенције главног лика, код Јанчара, насупрот томе – не само због распршености приповедачке перспективе – преовлађује осећај дијалектике на релацији унутрашње и спољашње, иманенције и оног што превазилази „трансценденцију“. Ова „трансценденција“ није Истина, било Истина Историје или Идеологије, већ – судбина. Као и у другим Јанчаревим историјским романима или новелама, *Те ноћи сам је видео* пред нашим очима открива дијалектику односа (у форми кратког споја) између појединца и (историјске) судбине. Чак и човек који жели „*samo da živi*“ – а свако жели само то – не може избећи тамну и несавладиву вишу силу која пред то хтеће поставља препреку. Не може избећи судбину која има – поменимо ту занимљивост – као и у претходна два Јанчарова романа, неке особине главне јунакиње: неодољиво је привлачна, смртно опасна, тајновита, недокучива, непредвидива; својим дубоким, мрачним погледом оставља утисак да зна више него што можемо знати сами;⁷ мотиве њеног деловања не можемо схватити. Крај ње човек пропада.

Спретном Јанчаровом перу полази за руком да је читалац на крају романа потресен. Не само због сурове судбине која сналази Леа и Веронику, која је верно приказана на основу догађаја пре седам деценија већ и због „поруке“ која превазилази њихову појединачну судбину. Дијалектика појединца који жели „само да живи“ и судбине која то спречава (судбине која се час приказује у форми насилних

⁷ Као што Јанчар пише у новели „Смрт код Марије Снежне“: „Она види куд наш поглед не досеже. Ми једва видимо другу обалу, а ни то није увек случај, као што нам показује ова прича“ (Jančar 1995: 92).

историјских догађаја, час у форми непредвидљивих случајности из свакодневног живота као, на пример, у новели „Ноћ насиља“; у роману *Те ноћи сам је видео* имамо посла и с једним и с другим моментом), судбине која се, наиме, кристализује као самостална прича о љубави и смрти. Љубав о којој је овде реч, заправо, није чак ни оно што је настало између Веронике и Стеве, чему смо сведоци у уводном поглављу; то је пре свега нешто у лику свеприсутне Веронике – обожаватељке природе, кретања, животиња, људи, уметности, укратко: свега живог – теловљена *љубав ѝрема живоју*.⁸ Необична љубавна прича, дакле, о искреној, спонтаној, натпросечној љубави према животу у коју продире присилна, неприродна, неодољива смрт. Ерос и Танатос у много пута виђеној, али ипак увек новој, запрепашћујућој форми.

Те ноћи сам је видео, у складу с највећим делом Јанчарове поетике, теловљује сурову судбину појединца у канцама немилосрдног историјског догађања. О овом догађају писац не размишља на идеолошки начин;⁹ као што смо већ навикли, Јанчар приказује механизме следе судбине која човека може да захвати с било које стране (што углавном и чини). Ова поетика истовремено одаје утисак и идеолошке неутралности и дубоке људске потресености и ганутости. Она није само ствар ауторове несвесне праксе; она је у складу с његовим начелним ставом да писац историју може „разумети само на људској равни, тамо где можемо наслутити узроке и последице људских дела, успоне и падове, страха и храброст, љубав и мржњу, грешке и последице, злочин и казну“ (цитирано према: 2019: 6), а његова улога никако није да вреднује сам историјски догађај као такав, дакле, да доноси историјски суд (будући да за то није ни квалификован).

Роман је углавном наишао на позитивну реакцију књижевне критике¹⁰ и овенчан је наградом „Кресник“ за најбољи словеначки

8 Она је на посебно потресан начин представљена у последњим тренуцима Вероничиног живота посредством приповедачке перспективе Јеранка.

9 Ни мотивација за избор теме није била идеолошка, у питању је поетичка константа; Вероничину судбину Јанчар није описао стога што је она била жртва конкретно партизанског насиља већ зато што је била у складу с његовом поетиком по којој је човек немоћна играчка у рукама непредвидиве судбине. Као што сам објашњава: „У мариборским затворима често сам мислио и на младу Славу Кларову, коју су на истом дворишту на којем сам једно после подне играо стони тенис убили гестаповци и где је лежала у локви крви; мисао је била страшна и слика болна, али она је бар знала с каквим страшним злом има посла и знала је из којих разлога му се супротставила. Ова млада дама није ништа знала“ (Јанчар у: Leiler 2010).

10 Ово посебно важи за објављене чланке; мишљења о роману су била, иначе, подељена и углавном идеолошки мотивисана. Као илустрацију навешћу случај који поприма обресе анегдоте. Када је роман изашао, био сам први који је написао рецензију у којој

роман године. Међутим, мотивационо језгро романа – неоправдана ликвидација, односно убиство¹¹ брачног пара Хрибар, што је историјски осведочена чињеница – за идеолошки подељено словеначко читалаштво било је у толикој мери узнемирујуће да су се морала јавити и другачија читања. Као репрезентативан облик таквог читања узећемо приступ Алојзије Зупан Сосич.

Ауторка се интерпретацијом овог романа бави у два своја чланка у којима је тема постављена шире и где се поред Јанчаровог анализирају и неки други романи.¹² У средишту њеног интересовања није сам Јанчаров роман него репрезентација партизанства, односно, „партизанске етике“ у савременом словеначком роману. У том контексту ауторка врло детаљно анализира и роман *Те ноћи сам је видео*.

Мотивација ауторке за анализу романа је ванкњижевна, идеолошка, иако се у већини случајева служи књижевнонаучном терминологијом и појмовима. Да је текст писан с унапред задатом тезом указује сама структура нарације, с обзиром на то да се након уопштеног књижевнотеоријског увода,¹³ дакле, пре анализе одабраних књижевних текстова, нашироко излаже социолошки, политички и идеолошки обојен поглед ауторке на актуалне репрезентације партизанског покрета у савременом словеначком роману, што посве јасно указује на то да ће анализа и вредновање романа који се обрађују произлазити из задатих поставки. Тиме се ауторка поставља на једну од две идеолошке крајности које узбуркују словеначку јавност.¹⁴ Ауторка партизански покрет и комунистичку револуцију

сам бранио Јанчарову идеолошку неутралност. Дан након објављивања двојица колега, обојица универзитетски професори (један чак професор књижевности), питали су ме да ли заиста верујем да је роман неидеолошки. Донекле изненађен – роман само што је изашао – питао сам их да ли су роман прочитали; још више сам био изненађен (непријатно) када су обојица признала да роман још нису прочитали. Чак и да су га касније прочитали, могу тврдити да је њихово читање било усмерено пређашњим ставовиштем које није могао пољубати ни разговор са мном који сам роман читао.

11 О разлици између њих Јанчар каже следеће: „Ствар сам видео не као *ликвидацију* већ као убиство које би употребом овог глупог термина којим су се користили како Гестапо тако и НКВД и наш ВОС на неки начин вероватно добило револуционарну легитимност“ (Јанчар у: Leiler 2010).

12 Касније објављени опсежнији чланак тек је проширена и допуњена верзија првог чланка. Стога ћу у раду анализирати и цитирати само други чланак.

13 То је у неку руку заводљиво, будући да наводи на помисао да је пред нама идеолошки неутрална наратолошка анализа унутартекстуалне реалности; међутим, показује се да анализу све време усмеравају вредносни судови ауторке, који се тичу извантекстуалне реалности.

14 Прва од њих, „ревизионистичка“, негира народноослободилачку димензију партизанске борбе и партизански покрет редукује на грађански рат, насилну комунистичку револуцију, док подухвате колаборационистичких (или бар противпартизанских) војних формација сматра правом борбом за словеначки народ и његову добробит; на супротном полу је „континуитет“, у континуитету с идеологијом послератног режима идеализује се и митологизује партизански покрет и револуција, демонизују се противници револуције, а пре свега прећуткују сва спорна и проблематична деј-

схвата као оправдану борбу не само против фашизма и нацизма него и против свих форми „капиталистичког варварства“ (Zupan Sosič 2014: 23) и значење партизанског покрета актуализира преносећи га на актуалну политичку ситуацију у Словенији, где нам је по њеном мишљењу – ако бисмо смисаоно сажели основну интенцију чланка – потребно више партизанског духа и „етике“ у контексту варварског (нео)либералног капитализма. Ауторка тако објашњава изражену присутност партизанске тематике у савременом словеначком роману (књижевност, наиме, „одражава“ пламен идеолошке борбе који још увек тиња и на моменте чак пламти) и прецизно одређује своју идеолошку „антиревизионистичку“ позицију.

Ово принципијелно опредељење (што је ствар личног погледа на ствар и идеологије, а не „струке“, односно, књижевне науке) усмерава ауторкино читање књижевних дела које је одабрала. Оним делима за која сматра да су у континуитету са партизанством бави се с наклоношћу, док она дела за која мисли да су ревизионистичка не признаје. Свој став за или *прошив* одређених дела Зупан Сосич покушава да поткрепи књижевнотеоријским инструментаријем. Чинећи то, она све време изводи једну занимљиву операцију: у случају романа које одобрава приповедачки поступци потврђују веродостојност приказане стварности (укључујући и вантекстуалну); када је реч о романима према којима гаји негативан став, то није случај (премда су у питању исти приповедачки поступци).

Супротстављајући се већини објављених критика, рецензија и интерпретација, ауторка Јанчаров роман не сматра идеолошки неутралним – по њеном мишљењу реч је о роману који преокреће слику партизанства, блатећи га „као нешто бизарно и патолошко“ (Zupan Sosič 2014: 37). Ипак, ни она се не може оглушити о Јанчаров поливокални приступ и о његове сопствене изјаве поводом изласка романа у којима је негирао било какву идеолошку мотивацију током писања; имајући то на уму, Зупан Сосич допушта да Јанчар „покушава да унесе у роман неутралну позицију и да се уздржава од опредељивања за *праву* или *погрешну* страну у рату“ (Исто), премда мисли да у томе „ипак није доследан“ (Исто). На плану „рашомонских“ приповедача романа, ауторка Јанчару, дакле, не може да замери пристрасност и тенденциозност, иако би то *начелно* могла да учини.¹⁵ Поменуће ка-

ствовања која су – било под експлицитним комунистичким вођством било услед ратне еуфорије – починиле партизанске снаге (у нашем случају, на пример, спорно убиство брачног пара Хрибар). Те две крајности су тако доминантне да умеренија становишта, која би се нашла негде „на међи“, чине, заправо, маргиналним. Карактеристична је Јанчарова изјава која преузета за наслов интервјуа који је писац дао поводом изласка романа: „Или си наш или њихов, црвен или црн, леви или десни. Између нема ничега“ (Leiler 2010).

15 Упркос формалним карактеристикама ове структуре, какву она има сама по себи, аутор би је могао искористити у сврху постављања тезе; а Јанчар ту грешку није направиле, његови ликови говоре различито (и у идеолошком смислу речи), а свако је

рактеристике проналази на другим плановима, у низу потпуно арбитрарних судова који се најчешће налазе у домену естетског укуса. Она покушава да негира уметничку вредност романа, проналазећи у њему поступке карактеристичне за тривијалне жанрове; Јанчар, по њеном мишљењу, служећи се јефтиним триковима, жели да пробуди емпатијску идентификацију с Вероником и њеном судбином и тако пред читаоцем посредно демонизира партизански покрет: „тривијалним поступцима он ствара идеализовану слику Веронике [...] у којој преовладавају само позитивне особине“ (Zupan Sosič 2014: 38).¹⁶ Зупан Сосич сматра да је основна мана романа то што има структуру напетог криминалистичког романа; напетост остварује „јефтин“ ефекат на читаоца, који захваљујући тој сугестији „усмрђивање брачног пара из замка раскринкава као најгнуснији злочин“ (Исто), што је по мишљењу ауторке свакако неоправдано.¹⁷

Мотивација да се обезвреди роман који је међу професионалним читаоцима ипак побирао углавном позитивне оцене (што је случај и са ширим читалаштвом: роман је до данас доживео чак 11 издања) произлази не само из политичког опредељења изнетог у уводном делу текста већ и из наративног тока (дискурса) присутног у чланку. Свака тематизација партизанства која одступа од идеализоване, митологизоване слике, узнемирује ауторку, а то посебно важи за Јанчаров роман, будући да се ово дело ослања – што ни сама не пориче у целини – на документоване историјске чињенице које не само да руше идеализовану слику партизанства већ партизане доводи у везу и (наглашавам ту реч) са неоправданим насиљем. Њена обрада романа прераста у покушај оправдавања тог насиља.

То се може демонстрирати ако се прати ток „аргументације“ у њеној наративи. Централни проблем у којем се, по њеном мишљењу, открива Јанчарева тенденциозна и неодговарајућа репрезентација историјски, иначе, потврђеног догађаја је питање: „Ко је највећи кривац за насиље“ (Zupan Sosič 2014: 38). Ово реторичко питање само по себи указује на одговор који ће нам дати закључни редови

у складу са својом личношћу; највероватније је то разлог што А. Зупан Сосич поводом тога не критикује Јанчара.

16 Све ове етикете су сасвим арбитрарне; ако смо на одговарајућ начин идеолошки мотивисани, можемо их с лакоћом одбацити или потврдити; исто бисмо могли, рецимо, замерити аутору *Госпође Бовари* или *Ане Карењине*. Нарочито је занимљив опис Веронике као типичног лика тривијалног љубавног романа. Вероника је као еманципована грађанка не само далеко од типичне, схематичне јунакиње тривијалних романа, она је нетипична појава словеначке књижевности у целини (види: Dolgan 2011: 212 и сл.). – Чак и када би унутар поливокалне структуре било мало тенденциознијих ауторских деоница, то још увек не би одлучивало о утиску који оставља целина; било би неопходно доказати који поступци преовладавају, што би вероватно било немогуће, будући да је то у великој мери ствар индивидуалне рецепције.

17 Зашто би оваква структура носила идеолошку тенденцију није нимало јасно; сусрећемо се с њом у великом броју романа светске и словеначке књижевности, што свакако није случајност: реч је о естетски и технички релевантном наративном поступку.

романа. У међувремену, естетска деградација романа и „аргументи“ фигурирају као „доказ“ за то; након тога ауторка закључује речито:

Иако раскривање злочинаца – партизана – у расплету романа не садржи директну оптужбу,¹⁸ читалац се ипак не може ослободити утиска да је партизански злочин приказан као садистичан и бруталан, а партизани као главни починиоци насиља, док су акције окупатора и њихових приврженика приказане као блага, донекле неутрална позадина коначног партизанског обрачуна.¹⁹ На најиновативнији начин, који је у неку руку чак егзотичан,²⁰ оцртан је узрок партизанског насиља у самој партизанској причи. Он је, иначе, изведен из типичне Јанчарове филозофије насиља као последице сукоба историјске и индивидуалне судбине и пројекције деловања оних његових²¹ механизма на појединца као жртву, премда му је у овом роману додата и психоаналитичка мотивација. Читалац све време мисли да је окидач за трагичну смрт политичко-идеолошки мотив, а у ствари је сексуални. Повучен сеоски младић Јеранек је, наимае, заљубљен у Веронику коју из љубоморе денунцира партизанима као сарадницу Гестапоа, не знајући да му је управо она могла да се избави из затвора.

Овој сексуалној забуни додаје се правнополитичка, будући да партизани неправедно суде брачном пару за недоказан злочин садистичким

18 Ауторка ненамерно и не знајући потврђује да Јанчар својим наративним поступцима, заправо, постиже наративну неутралност; „оптужујући“ су сами догађаји, а њих не може приписати аутору будући да су историјска чињеница.

19 Убиство брачног пара, дакле, спада у опис Вероникиног живота и њене судбине, што је тема романа, а све оно што се тога непосредно не тиче, не. Посвећивање пажње стварима које нису у фокусу приповести било би исклизуће естетске природе, зато је саморазумљиво да је партизански злочин у средишту. Међутим, то што је он садистичан и бруталан није „заслуга“ Јанчаровог тенденциозног приказивања. Насупрот томе, Јанчар се у погледу тога служио документарном грађом. – Морамо додати још да је рећи да је насиље окупатора „блага“ потпуно субјективна ствар. Истина је да је ово насиље (поједнако као партизанско) видљиво само утолико уколико је непосредно повезано с фабулом романа, а оно није приказано као нарочито благо. То се чак и у опису немачког лекара може приметити: „Tada dok smo stajali u dvorištu, tokom našeg razgovora za prozorima se razlegao zastrašujući krik i usledili su dugi povici [...] nekoga su saslušavali [...] Znao sam da saslušavaju koristeći bičeve ispletene od volovske žile. Bile su mi poznate posledice takvog saslušavanja, ponekad bi koga doveli kod mene u ambulantu da ga zašijemo, zakrpimo i previjemo. Onog koji je pristao na saradnju. Ko nije pristao, nije ni dolazio kod mene, odveli bi ga pred streljački vod. Ako bi se ispostavilo da sam slagao Valnera, mogao bih lako da se i sam nađem u kancelariji za saslušavanje, bolje reći, mučionici“ (Jančar 2014: 75–76). О истом догађају приповеда и Јеранек: „Čuli smo udarce, krike, ječanje. [...] Rekli su da tuku volovskim bičevima. To je bila osušena i upletena bivolja dlaka, pod njenim udarcima koža je pucala. [...] Među nama su se širile strašne priče o mučenjima, o šibanjima bičem koji sepa kožu i lomí kosti, o čupanju noktiju s prstiju i udarcima po tabanima. Nisu bile potrebne priče, svojim očima smo mogli videti neke od tih jадnika koje su doneli natrag u podrum“ (Jančar 2014 131–132).

20 Није јасно шта оправдава ову етикету чија је једина намера да дисквалификује. Из наставка се може закључити да ауторка највероватније кокетира са „психоаналитичком мотивацијом“. – Коментар можемо изоставити.

21 Механизма сукоба? Или пак судбине, дакле, „њених“?

мучењем, силовањем и смрћу.²² У етичкој дисквалификацији партизана и повезивању њихове (идеолошке) заслепљености са сексуалном аномалијом,²³ Јанчаров роман сличан је Снојевом. Оба романа, наиме, произлазе из универзално хуманистичког начела човековог права на живот, и то пре свега²⁴ права на живот оних који су неопредељени, били они симпатизери или противници партизана. Трансформишући дотичне у идеолошке и/или сексуалне жртве партизана, оба писца „заборављају“ колико су зверски, садистички и перверзни били окупатори и домаћи издајници²⁵ и на тај начин софистички избегавају да сагледају прави однос између бранитеља и нападача отаџбине. Наративни софизам Јанчар на сличан начин изводи и у роману *Дрво без имена* у којем исто представља жртве партизанског перверзног насиља, а прећуткује суштину војних напада у Словенији, односно, брка узроке с последицама – Други светски рат код нас није био грађански рат, већ народноослободилачки, иако су „грађански сукоби“ били врло крвави²⁶ (Zupan Sosič 2014: 38–39).

Ако занемаримо низ проблематичних тврдњи из наведеног одломка (на које сам скренуо пажњу у фуснотама) и ако се усредсредимо на централну тезу (будући да је све остало мотивисано њоме), на суштину оног што жели рећи, онда разматрања Зупан Сосич није могуће схватити другачије но на следећи начин: истина је, у рату се догађало и насиље, и то на обе стране. А кривицу за њега у потпуности сноси окупатор. Насиље које је дошло с партизанске стране само је последица „зверских, садистичких и перверзних окупатора и домаћих издајника“ (Zupan Sosič 2014: 39) – а ако тако поставимо ствари, шта уопште може да следи из тога – тако да очигледно не би смело бити предмет књижевне репрезентације. То би било могуће само у ширем контексту у коме би се догађаји могли осветлити јасном, недвосмисленим, општепризнатом историјском истином или боље: *йравом* истином,²⁷ изрецивом у форми круте, недодирљиве и

22 Необична формулација: партизани *суде* брачном пару мучењем, силовањем и смрћу? – Слично као лапсус на који сам скренуо пажњу у претходној фусноти, и ова неспретна формулација сведочи о емотивној уплетености ауторке током писања.

23 Што се тиче силовања, Јанчар се држао само оног што је пронашао у документарној грађи. Управо да би избегао симплификовано идеолошко приписивање насилног сексуалног понашања партизанима, силовање је психолошки мотивисао предратним догађајима, пре свега случајним сусретом Веронике с моторциклистима Јанком и Јеранком.

24 Ни у случају Јанчара ни у случају Сноја нема ни најмање примесе тога да би ово право имали *йре свеја* наведени (а партизани, на пример, не). Ауторка у истој реченици чак пише да се ради о *универзалном* начелу.

25 Посве је очигледно да на ово нису сасвим заборавили; у једној од фуснота навео сам Јанчарове описе бестијалности, садизма и перверзности окупатора.

26 Ауторка очигледно није свесна крајњег цинизма својих закључака.

27 Међутим – чак и кад бисмо пристали на овакву симплификацију и занемарили разлику између уметничке и историјске истине (која је суштинска за разумевање уметности – ауторка чланка је, зачудо, не познаје) и задржали се само на историјској истини – права истина о чему? Јанчар се бави истином о партизанима уопште или истином о животу Веронике и о појединачном чину који је на бруталан начин окончао људске судбине? Истина

непроменљиве формуле која демантује све што је у супротности с њом, *чак и у случају да се заиста нешто десило*.

Такав закључак је свакако проблематичан и то из више разлога. Први је то што Јанчаров роман није ни роман о партизанству ни панорамска скица догађаја из Другог светског рата у Словенији већ (документарном грађом утемељена) слика трагичне индивидуалне судбине приказана на историјској позадини која је присутна тек у мери у којој је неопходна да би се осветлио приказан догађај. (Не сваки роман него свака приповест, свака нарација уопште, мора се држати овог ограничења, будући да се све, контекст сваког контекста, никад не може обухватити; захтев за нечим таквим био би гротескан.) Други, проблематичнији захтев односи се на то да се такав, по самокласификацији, књижевнотеоријски приступ враћа превазиђеним методама тоталитарних режима, у којима уметничку слободу ограничава идеологија која уметнику или уметници налаже како треба да види и представи „стварност“.

Парадигматски пример у словеначкој књижевности је, свакако, судбина Коцбекове збирке новела *Страх и храброст*, поводом које се може повући неколико паралела са идеолошки мотивисаном негативном реакцијом на Јанчара. Едвард Коцбек, врхунски песник и писац, један од покретача и водећих гласова словеначког (и југословенског – као други потпредседник Авноја) партизанског покрета и један од виђенијих југословенских политичара, одмах по завршетку Другог светског рата тематизовао је неке од главних персоналистичких топоса на позадини партизанских мотива.²⁸ На тај начин он се удаљио од наметнуте, званичне, идеолошки ограничене репрезентације партизанства и по диктату комунистичких власти постао жртва оштрих критичких напада под изговором да благи партизански покрет и ружи истинску слику, након чега је био разрешен свих политичких функција и дуго није смео да објављује.

о ликвидацији брачног пара Хрибар, која је судски, историјски и политички (ако имамо на уму речи Борута Пахора) схваћена као неоправдана, дакле, није истина о партизанима. 28 Поступајући тако, Јанчар храбро одступа од прописане, једностране, круте карактеризације ликова. Партизане, који би по идеолошком диктату морали бити одлучни, неколебљиви људи недвосмислених политичких и етичких ставова, он приказује као људе с унутрашњим моралним дилемама, као што и противнике приказује с њихове људске стране, дакле, као живе људе, пуне сумње и контрадикторних осећања, не само као роботе идеологије и нељудске звери. За комунистички режим то је било неприхватљиво: партизани су морали да буду идеализовани, њихови непријатељи пак лишени сваке људскости, приказани као звери. Таква логика политичкоидеолошке цензуре, упркос очигледном анахронизму, опстаје (у тек за нијансу софистициранијој форми) и данас, што се може видети у опасци коју А. Зупан Сосич изриче поводом Јанчара и Сноја: „Обојица су, наиме, кренула од универзално-хуманистичког начела човековог права на живот, пре свега права на живот неодређених, симпатизера или противника партизана. Претворивши их у идеолошке и/или сексуалне жртве партизана, ови аутори потпуно „заборављају“ на бестијалност, садизам и перверзност окупатора и домаћих издајника и тако на софистициран начин беже од реалности односа какви су постојали између браниоца и нападача домовине“ (Zupan Sosič 2014: 39).

„Афера Коцбек“ је еклатантан пример идеолошког монопола над истином, самим тим и уметничком истином, који је карактеристичан за тоталитарне режиме, а далеко од тога да је то био усамљен случај. Ова матрица је у комунистичкој Словенији била честа. Допустите да поменем само још један случај који се у неку руку додвезује на Јанчаров: Владимир Кавчич је 1973. године објавио роман *Зайисник*.²⁹ Слично као касније Јанчар,³⁰ Кавчич се, имајући пред собом перспективе неколико приповедача у ја форми, бавио темом повезаном с такозваним дахауским процесима. Материјал је презимао из сачуваних докумената и надограђивао га је служећи се својом списатељском имагинацијом. Међутим, његово приказивање догађаја одступало је од идеолошки одређене идеализације „социјалистичке стварности“, због чега је био изложен бројним критикама, а пре свега политичкој осуди. Како у свом тексту о Кавчичевом и Јанчаровом роману сумира Тоне Смолеј, Борис Мајер, председник комисије ЦК ЗКС за идејна питања културе рекао је о Кавчичевом роману „да сви приказани догађаји можда јесу истинити или чак јесу истинити, али да целини недостаје шира друштвена димензија догађаја током НОБ и након ослобођења“ (Smolej 2015: 164) (што је по духу изненађујуће слично ставовима које А. Зупан Сосич заступа поводом Јанчаревог романа). На сличан начин, Иван Јан признаје да у роману преовлађује документарна истина, међутим, брине га што би она могла да пробуди погрешну представу о оној *најисправнијој, најстварнијој и једино важећој* идеолошки конструисаној *Истини*. Њој мора бити подвргнуто свако могуће правно или морално размишљање о ратним и послератним догађајима; њој су по тој логици подвргнуте на крају крајева и документарне чињенице уколико нису у складу с њом.³¹

Како идеологија насилно и гротескно стиче монопол над свакодневном истином, рачунајући и уметничку, у свом већ култном роману *Дошљаци* на антологијски начин приказао је Лојзе Ковачич. На једном месту он описује разговор главног јунака Бубија и „делегата“. Разговор тече мало након завршетка Другог светског рата, а дотиче се приче у којој је млади писац Буби описао очеву смрт и коју је објавио у једном о тадашњих омладинских часописа. Делегат Бубију спочитава да објављује „клерикалну пропаганду“ (Kovačić 2007: 689). Буби је затечен. Ковачич тај приказ описује на следећи начин:

29 Роман је већ био изабран за Прешернову награду (највећу словеначку награду за књижевност), међутим, награда је захваљујући партијској интервенцији била одузета.

30 По свему судећи није случајно што је млади Јанчар написао рецензију Кавчичевог романа.

31 Посебно ако се има на уму идеолошка реакција коју ће Јанчаров роман изазвати, занимљив је следећи Јанов страх: „Треба ли, дакле, одговарати за јустификацију издајника, непријатеља и других који су наносили штету НОБ-у, не само за неправилности и штетности унутар напора за бољи живот?“ (цитирано по: Smolej 2015: 165).

Нисам знао шта друго да кажем него да је у питању само прича о Ватију, кога је навече, неколико сати пре смрти, посетио повучен шентјаковски свештеник да би га исповедао. Била је то већ трећа варијанта, написана у првом лицу, мада ни издалека нисам био убеђен да ли ми је опис успео [...] још увек сам сумњао у његову истинитост јер у њему нису били наведени сви осећај и [...] „Не брине ме да ли си задовољан или не“, тврдо је одговорио делегат. „Брине ме каква је то спрдња коју си објавио у гимназијском гласилу ЛМС [...] Описао си свештеника који исповеда изидушег и то како се овај покајао за грехе које чак није ни починио [...] У чланак си унео размишљање о богу и писао га великим словом [...] поред тога си навео скоро целу молитву и покајање ...“ Био сам зачуђен. Тако сам доживео и тако сам написао [...] једино што ми је сметало је било то да нисам продро до суштине догађаја [...] „Написао сам како се догодило“, рекао сам. Делегат је устао и почео да хода по директоровој канцеларији која је имала три велика прозора. „Такве ствари би морао да коригујеш или испустиш“. А пре свега, требало је то написати с нове тачке гледишта. Да ли си разумео? Нико ти није дао савет или то није допрло до тебе? „Нисам могао да напишем другачије него што је било“. Делегат је стао крај прозора и говорио леђима окренут мени. „Хоћеш да се поставиш на руб целог друштва тим својим нагоном? [...] Совјетски писци су на једном конгресу поставили тезу да треба писати стварност. Али какву стварност? Објективна истина не постоји, то је буржоаска лаж [...] свака стварност је класно условљена [...] Описати стварност значи, мали мој, нагласити оне теме и грађу које су нашем друштву корисне и које су достојне наше стварности...“ (Ковачић 2007: 689–690).

Овај одломак из Ковачичевог романа пластично приказује управо она два односа према репрезентацији на која говорећи о Јанчаровом роману указујем и сам. На једној страни је *идеолошки* однос који произлази из тежње за идеолошким, у конкретном случају друштвеним надзором и монополом над стварношћу, истином и уметничким стварањем, на другој страни је *уметнички* однос који не брине о овом надзору већ се једноставно жели латити описивања ствари онаквих *какве јесу*³² (свакако не у позитивистичком смислу него у духу филозофије А. Мердок; о томе нешто касније).

Ова врста репрезентације је много суптилнија и комплекснија од идеолошке. Зато Јанчар у свом роману на успешан и сналажљив начин излази на крају с адорновским парадоксом о књижевној репрезентацији. Он се бави индивидуалном судбином, искуством које је само по себи сингуларно, а које управо због трагичног краја (не само због недостатка прецизнијих информација већ стога што је такво искуство и иначе немогуће подврћи поређењу) додатно измиче репрезентацији. Најближе јој може прићи књижевно прика-

32 Ова двојност долази до изражаја и код А. Зупан Сосич, додуше у форми двоструких мерила које ауторка није рефлектовала. Она књижевна дела, која су ауторки идеолошки близу, она схвата као „догађање истине“ (и тада се узгредиче позива на Бадјуа), она пак која јој нису блиска алтисеровском цинизму одбацује као идеологију.

живање. Јанчар зато не допушта Вероники да проговори у роману; она остаје без гласа, њену судбину не доживљавамо преко њеног погледа, није нам дато да непосредно видимо њену унутрашњост, репрезентација нерепрезентабилног је под адорновском анатемом. Захваљујући уметнички успешим наративним поступцима, управо оно што измиче тоталној репрезентацији у највећој могућој мери је представљено и то посредством доживљаја других протагониста до чије нам је унутрашњости обезбеђен приступ с обзиром на то да њихове сопствене судбине остају у границама репрезентабилног.

Досетка да се главни лик у делу уопште не појављује непосредно није нова. У словеначкој књижевности нешто слично мајсторски је извео Доминик Смоле у драми *Анџијона*. Управо стога, у рецепцији романа *Те ноћи сам је видео* јављале су се асоцијације на Смолеово дело.

Јанчар се на ово повезивање одазвао на следећи начин: „Ако с *Анџијоном* или преко ње актери решавају један велики етички проблем, овде не решавају ништа јер нема ничег што би се дало решити“ (Јанчар у Leiler). У самој сржи *Анџијоне* (и Смолеове и Софоклове) лежи проблем етичке одлуке, док у Јанчаровом роману етичко питање није посебно тематизовано.³³ *Те ноћи сам је видео* није роман о етичком проблему, дилеми и ставу и зато је сумњиво обрађивати га у контексту „партизанске етике“ (како то критички чини А. Зупан Сосич). Овакво гледиште заводи ауторку у идеолошку критику и њену анализу романа поставља у контекст моралистичке критике (чији су највиднији појавни облици у Словенији у прошлости били комунистичка и клерикална критика).

Ово међутим не значи да је Јанчаров роман (имајући на уму начин на који делује на читаоце) изузет из подручја етичког. На плану тематике не спада тамо, али садржи етички потенцијал на другим равнима као, уосталом, свако мање или више успело књижевно дело. Управо својом поливокалношћу, одсутношћу ауторског гласа и уроњеношћу у „ствари саме, онакве какве јесу“, роман је типичан пример етичности књижевног дела у духу Ајрис Мердок. По њеном мишљењу „велика уметност нас учи како да гледамо на истините ствари и како да их волимо, а да притом не осећамо потребу да их присвојимо и искористимо“ (Murdoch 2006: 77). Стога је:

велики уметник [...], у погледу свог дела, добар човек [...] Добра уметност показује како је тешко бити објективан тако што открива колико другачије изгледа свет кад на њега гледамо објективно [...] Уметност превазилази себична и опсесивна ограничења личности и има моћ да увећа

³³ Иако читалац и читаатељка о догађајима – као што је случај у другим делима или нпр. у животу – суде с етичког становишта.

сензибилност корисника уметности. Она јесте нека врста робе преко посредништва. А пре свега нам показује у којој је мери код *људских* бића саосећање повезано с јасноћом реалистичког погледа. Реализам великог уметника није фотографски реализам, он је заправо саосећање и правичност истовремено (Murdoch 2006: 76, 101).

Етичност књижевности може се формулисати и на други начин. Књижевност је привилегован простор за проучавање, разумевање и интерпретативно проигравање разних животних ситуација, одлука и судбине, и преко овог проучавања и разумевања које се дешава помоћу емпатије, наше способности уживљавања у осећања, мотиве, мишљење другог³⁴ – што не значи нужно поистовећивање без дистанце – усавршавамо и побољшавамо своју етичку савест (мисао коју налазимо у основном облику већ код Аристотела, развијену, рецимо, код А. Смита; в.: Nussbaum 1992: 338–347). Књижевност је уједно еминентни простор искушавања иначе недостижне другости (ово мишљење с неким модификацијама заступа Г. Спивак у својим делима). Развија нашу стваралачку машту и тиме отвара царски пут у поље признавања другог и другачијег, што су карактеристике које чине и једро етичке осетљивости. Један од потенцијалних етичких учинака белетристике је стога повезан с њеном трансформативношћу: читање књижевности нас мења или бар отвара могућност промене, оно нас формира, обогаћује, шири наш сазнајни и искуствени хоризонт и јача емотивну интелигенцију. Сусрет с уметничким делом увек значи искуство нечега *новог* и самим тим представља прилику за наш унутрашњи развој, превазилажење властитих граница и ограничености. – Свакако да је све то само *поштенцијал* који може бити актуализиран или не. Унапред одређено идеолошко читање које у делу детектује само оно што је познато и по својој идеолошкој схеми унапред класификовано, не може бити отворено за нов и другачији поглед. Тиме се блокирају позитивни ефекти које нуди сугерисан етички потенцијал књижевности.

Идеолошко читање књижевних дела, дакле, може да парализује етички потенцијал самог дела или чак да покуша да га преокрене. Таквом праксом потпада у још једну област прожимања етике и књижевности, наиме, у област *етичке читаности*.³⁵ Ако се током читања књиге не препустим делу самом и ономе што ми оно говори, дакле, његовој другости, него га присвајам унапред одређеним сопственим мерилима, ако током читања узмем „слободу да чиним оно што желим, на пример, да анализирам књижевно дело онако како ја желим“, онда такав приступ „није етички“ (Hills Miller 1987: 4). То важи и за интерпретацију коју нуди А. Зупан Сосич, што не значи

34 И против своје воље, Зупан Сосич уочава да Јанчаров роман оставља овакав утисак на читаоца, међутим, она га ипак, у складу са својом тенденцијом, декласира као тривијалну књижевност која на читаоца делује служећи се јефтиним триковима.

35 У истоименој књизи овај појам је на велика врата увео Џ. Хилс Милер.

нужно да ауторка у потпуности делује изван било какве етике. Пре ће бити да је покреће управо она етика коју сама поставља изнад књижевности, њена истина, њен етички потенцијал и домет. Чак и хијерархијски однос те врсте у словеначкој књижевној науци и критици није нов; карактеристичан је за приступ какав су књижевности имали Антон Махнич и Борис Зихерл (да поменемо само два репрезентативна заступника), међутим, у многим сферама он се очувао до данас. Један од разлога за данашња идеолошка читања ове врсте лежи вероватно у општој психоидеолошкој структури Словенаца. Други разлог можда лежи у друштвеној маргинализацији књижевности. Ова маргинализација подстиче као реакцију читања која скрећу пажњу на друштвено релевантне – самим тим и идеолошке – учинке књижевних дела.

Невезано за то шта је прави разлог, читања ове врсте не чине корист књижевности (или друштву). Не само што не покрећу етичке и репрезентацијске потенцијале књижевности него је, такође, редукују на један од идеолошких дискурса у друштву.³⁶ А то – ако се ради о претпостављеном разлогу – ствара зачарани круг, будући да је управо овакав став један од главних разлога за њену друштвену маргинализацију.

ИЗВОРИ

- Jančar, Drago. *Ultima creatura*. Izbrane novele. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- Jančar, Drago. *Te noči sam je video*. Prevela Ana Ristović. Beograd: Arhipelag, 2014.
- Kovačič, Lojze: *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- Bernik, France и Dolgan, Marjan. *Slovenska vojna proza: 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska matica, 1988.
- Dolgan, Marjan. „Roman kot Pandorina skrinjica“. *Primerjalna književnost* 34. 3 (2011): 209–221.
- Gabrovšek, Dejan. *Vojna in ljubezen v proznem opusu Draga Jančarja*. Магистрски рад. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2019.

36 Ово схватање је изразито видљиво и код А. Зупан Сосич; за њу је „литерарни систем само један од различитих система друштва“ (Zupan Sosič 2014: 22). За социолога је то разумљиво, проблем је кад такав став и перспективу социолога преузме књижевни историчар.

- Hillis Miller, Joseph. *The ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*. The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine. New York: Columbia UP, 1987.
- Hribar, Angelika. „Strmolški graščak Rado Hribar in njegova rodbina“. *Kronika* 54/2 (2006): 213–232.
- Leiler, Ženja. „Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič“. Разговор с Драгом Јанчаром. *Pogledi* 8. 9. 2010: <https://pogledi.delo.si/ljudje/si-nas-ali-njihov-rdec-ali-crn-leviali-desni-vmes-ni-nic>
- Murdoch, Iris. *Suverenost dobrega*. Превели Славица Јесеновец Петровић, Борут Петровић Јесеновец. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York; Oxford: Oxford UP, 1992.
- Smolej, Tone. „Slovenska polivokalna romana s tematiko druge svetovne vojne“. *Primerjalna književnost* 38.3 (2015): 157–171.
- Zupan Sosič, Alojzija. „Etika partizanov v sodobnem slovenskem romanu“. *Etika v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ур. Александер Бјелчевич. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013. 46–53.
- Zupan Sosič, Alojzija. „Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu“. *Jezik in slovstvo* 59.1 (2014): 21–42.

Tomо Virk

Jančar's Novel I Saw Her That Night and the Ethics of Representation

Summary

The article discusses the novel *I Saw Her That Night*, written by the prominent Slovene writer Drago Jančar. The plot of the novel is based on the documentary reports about the brutal execution of the spouses Hribar in January 1944. The Hribars were killed by the communist intelligence service and recently rehabilitated. Jančar's novel is built against the background of the WWII, yet the main focus remains on the personal fate of Hribar's wife (her fictional name is Veronika). She is depicted (in tune with the documentary records) as an emancipated, attractive, rich young woman with a strong desire for an intensive life. The same personal qualities that make her attractive also prove to be fatal for her and her husband in the circumstances of the cruel war.

The simultaneity of the liberation struggle, revolution and civil war in Slovenia during the WWII are still subject to conflicting interpretations and ideological appropriations, yet Jančar with his novel doesn't want to enter into this dispute. He is interested in a personal tragedy caused by the larger, unavoidable, unforeseeable, unmanageable fatal circumstances. In order to avoid the ideological commentary, he chooses five personal narrators (Veronika's voice, her point of view, is absent), all of them parts of the heroine's life, who give their own accounts about Veronika's life and about what happened to her. In this way we are faced with a polyvocal,

“Rashomonic” structure that avoids authorial, authoritative voice and offers various perspectives instead. This enables Jančar to represent the unrepresentable.

The article juxtaposes this kind of artistic representation to the ideological approach, exemplified by A. Zupan Sosič’s reading of the Jančar’s novel. Such a reading remains on the level of a pre-established perspective and remains unsusceptible to the advantages of artistic representation and to the ethical potential of literature.

Keywords: Drago Jančar, Alojzija Zupan Sosič, novel, representation, ethics, ideology, Second World War

Са словеначког превео Иван Антић