

UDK 821.163.6.09-32Bartol V.

Tomo Virk

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

AVTOR, JUNAK IN SPOROČILNOST V ZGODNJI KRATKI PROZI VLADIMIRJA BARTOLA

Članek se ukvarja z razmerjem med avtorjem in njegovimi liki na primeru zgodnje kratke proze Vladimirja Bartola. Prikaže, da sporočilnosti Bartolovih besedil ni upravičeno razumeti s pomočjo avtorjevih nazorov, tudi če so ti preslikani v pripovedovalca ali druge literarne osebe.

Ključne besede: Vladimir Bartol, kratka proza, tendičnost, avtor, literarni junak, sporočilnost

This article deals with the relationship between the author and his manifestations using the example of Vladimir Bartol's early short prose. It shows that the messages of Bartol's texts ought not to be understood with reference to the author's views, even if the views are applied to the narrator or other literary personages.

Key words: Vladimir Bartol, short prose, tendentiousness, author, literary protagonist, messaging

Ena največjih frustracij Vladimirja Bartola, ki ga je spremljala vsa štiri desetletja odraslega življenja, je bila recepcija njegove literature v strokovni srenji. To recepcijo je vseskozi občutil kot globoko nerazumevanje pomena in dometa svojega dela. Nezadovoljstvo glede tega je izražal že ob kritikah zgodnjih kratkoproznih besedil okoli leta 1930, še stopnjeval pa ga je ob – sicer nikakor ne v celoti nenaklonjenih – odmevih ob izidu *Al Arafa*. Razumel jih je kot odklonilne in zlasti v dnevniških beležkah, pa tudi v kakšnem eseju (na primer *Iz pisateljve delavnice*) in spominih je poskušal domnevno negativne sodbe o mladostni prozi demantirati z neprestanimi vnovičnimi razlagami teh besedil (gl. BARTOL 2012: 429 sl.). Svojevrstno skrajnost je nezadovoljstvo z recepcijo doživelo ob kritiški zavrnitvi dramskega prvenca *Lopez*; svojih tedanjih občutij se je v dnevniškem zapisku 29. 6. 1953 spominjal takole: »Vse svoje življenje sem čutil proti samomoru odpor. Vendar sem bil na primer po Lopezu tik na robu.« (B1) Tudi sprejem *Alamuta* v strokovnih krogih ga ni zadovoljil; ne le v dnevniških zapiskih, temveč tudi v mnogih objavljenih spisih je poskušal (podobno kot glede *Al Arafa*, le da precej bolj obsežno) z izčrpnimi pojasnjevanji in opozorili na spregledane odlike svojega osrednjega dela romanu v zavesti bralcev zagotoviti pomembnejše mesto.

V tem spisu se ne nameravam ubadati s pretresom recepcije Bartolovega dela. Izpostaviti želim neki pomemben naratološki vidik njegove zgodnje kratkoprozne ustvarjalnosti, ki pa ni čisto brez povezave z negativno recepcijo v omenjenem obdobju. Ena od značilnih potez te recepcije je bila namreč ta, da je bila pri presoji in

razumevanju Bartolove kratke proze v dobršni meri motivirana s poznavanjem realnega avtorja, njegovega značaja, njegovega večkrat konfliktnega vedenja ter ciničnega življenjskega in svetovnega nazora. Ta motivacija ni izhajala le iz načelnih, metodoloških razlogov – slovenska literarna veda je v tridesetih letih leposlovna besedila še vedno v precejšnji meri (čeprav ne vedno in tudi ne izključno) razumevala iz avtorjevega življenja –, temveč verjetno tudi iz preproste okoliščine, da je Bartol na začetku tridesetih let v kulturniški srenji v Ljubljani živel zelo dinamično, konfliktno, tudi provokativno življenje in si med sodobniki ni pridobil prav dosti simpatij. Vsaj med literarnimi ustvarjalci je izstopal ne le s svojimi *estetskimi*, temveč tudi ciničnimi, nihilističnimi, relativističnimi, makiavelističnimi *življenjskimi* nazori, ki zvečine niso želi odobravanja. Ker so taki nazori obvladovali tudi junake njegovih zgodb, je bila navezava na realnega avtorja samoumevna.

Težnjo po presoji sporočilnosti Bartolove krajše proze na podlagi njegovih lastnih filozofskih in idejnih nazorov zasledimo denimo že v nekaterih vidnejših kritičkih zapiskih ob izidu *Al Arafa*. Božidar Borko je tako v svoji recenziji omenjal »dolge dialoge ali prav za prav monologe, v katerih je pisatelj navidezno samo sprejemalec tujih besed. Vendar bi se nam marsikje zazdelo, da so ti dolgi monologi samo projekcija pisateljeve notranjosti na izmišljen vnanji lik in da so takile doktorji Forcesini zgolj avtorjev alter ego, druga poluta njegove razklane osebnosti« (nav. po BARTOL 2012: 469). Nič manj jasen ni bil glede tega v svojem zapisu Božo Vodušek. V Bartolovih novelah je detektiral *amoralni individualizem*, ki je po njegovem prišel vanje iz samega avtorja, njemu pa ga je vcepil Josip Vidmar. Takole je med drugim zapisal: »Ljubezno do izkoreninjenih pustolovcev je torej v nujni zvezi z avtorjevimi občudovanjem amoralnega individualizma, obenem pa tudi že kaže, kako napačna svetovna nazorna usmerjenost lahko zapelje umetniško hotenje na slep tir« (prav tam: 484). Bržkone najbolj izčrpno je Bartolovo prozo presojal po meri nazorov realnega avtorja Peter DONAT:

Če je Stendhal [...] izpolnil vrzeli v svoji umetnosti s svojo osebno problematiko in z nekim povsem originalnim mitom, je Bartolov mitos, ki je hkratu povsem zavedno ozadje vsega njegovega dela, danes skoraj že izčrpan. To ozadje je njegovo strastno in pasivno oboževanje vsake sile in svobode, kult, ki bi ga v tako pretirani in posplošeni obliki težko srečali pri kateremkoli Nietzschejevem epigonu. To svojo miselnost zagovarja Bartol, ali bolje, kar njegovi junaki skoraj na vsaki strani tudi teoretično. [...] Bralec, zlasti če je nietzschejanec, mora strmeti, kje je avtor našel toliko nadvrednih ljudi. Za vsakogar, ki je nekoliko opazoval to egocentrično simboliko že na drugih pisateljih, na katere se še povrnem, odgovor ne bo težak: V samem sebi! Vsi ti tipi so pri vsej enoličnosti tako podobni drug drugemu, da utegnejo biti vsi skupaj le avtorjeva idealizirana podoba samega sebe. [...] Bartol nima nikake distance do svojega junaka. [...] Toda Bartolovi dialogi, ali bolj monodialogi, kakor jih imenuje Milena Mohoričeva v »Modri Ptici«, vsebujejo vselej le eno, to je avtorjevo tezo, ki ji sam v prvi osebi le tu pa tam ugovarja, pač le zaradi oblike dialoga. (prav tam: 488 sl.)

Tudi Donat je, podobno kot pred njim že Borko, kot tipični Bartolov *alter ego* omenil lik doktorja Forcesina, in kritika pri tem nikakor nista bila osamljena. V istem duhu sta Bartola zaradi nazorov lika dr. Forcesina prijemali tudi Milena Mohorič in

Marijana Kokalj Željeznov, to pa tako, da je bilo očitno, kako te nazore pripisujeta tudi samemu avtorju. Milena Mohorič je celo napisala duhovito polemično novelo proti Bartolovi, iz katere je bilo to pripisovanje še bolj razvidno (gl. prav tam: 476 sl.).

Za večino kritikov so torej Bartolovi junaki izražali stališča samega avtorja in tako oblikovali monološko sporočilnost te proze. Toda tako niso menili le kritiki. Na podobno razumevanje je Bartolovo delo v tem obdobju naletelo tudi pri domačih in celo pri osebah, s katerima se je tedaj največ družil in sta ga najbolj intimno poznali: pri tedanjem dekletu Nadi Gabrijelčič in pri uredniku *Modre ptice*, prijatelju Janezu Žagarju. Zlasti zadnji se je pogosto zgražal nad Bartolovimi besedili, to pa, kot kaže, bržkone zato, ker je v nesramno cinični filozofiji Bartolovih junakov prepoznaval avtorjeve lastne poglede in poskus njihove uveljavitve. Nade Gabrijelčič Bartolova filozofska in nazorska drža, tako se zdi, ni toliko motila, pač pa ji ni bil všeč odnos njegovih junakov do ženskega spola; tudi sama je v teh junakih prepoznavala realnega Bartola, na sporočilni ravni pripovedi pa zagovor take drže.

Bartol se je v svojih dnevniških zapiskih, pa tudi nekaterih objavljenih spisih, pred temi očitki branil, češ, da ne kaže zamenjavati realnega avtorja z njegovimi liki (čeprav so to prvoosebni pripovedovalci) in pripisovati teh nazorov tudi samemu avtorju. Pojasnjeval je, da je prikazoval in slikal pojave svoje dobe, in ne svojih lastnih pogledov in izkušenj. Ob očitkih glede dr. Forcesina je denimo zapisal: »Vprašali so me na primer, ko so brali *Izpoved dr. Forcesina*: ti si sovražnik žensk? Odgovoril sem: ne, nisem jaz, dr. Forcesin je imel take izkušnje« (BARTOL 2006: 311). Toda Bartol je celo tiste – oziroma še posebej ravno tiste –, ki so ga dobro poznali, težko prepričal o tem. Njegovi zasebni pogledi denimo na ženske niso tistim, ki so bili prikazani v nekaterih kritiziranih novelah, ustrezali nič manj, kot to velja za v njih ubesedno nihilistično, makiavelistično cinično filozofijo. Ne nazadnje je v svojih dnevniških zapiskih večkrat celo sam potrdil, da je na primer Forcesinov lik v marsičem izdelan po vzoru njega samega (BARTOL 2012: 648 sl.). Tudi sicer – če se omejim le na razvpito novelo o dr. Forcesinu in njegove poglede na *drugi* spol – nazori realnega Bartola v precejšnji meri ustrezajo problematičnim nazorom njegovega lika. Naj navedem le nekaj značilnih primerov iz Bartolovih dnevniških zapiskov. Žagarju je denimo mimogrede navrgel, da so moški »v duhovnem oziru veliko popolnejši« od žensk (BARTOL 1982: 518–19). Prepričan je bil, da je moški primeren za duhovno ustvarjalnost, ženska pa ne, in to je poskušal uveljaviti tudi v svojem osebnem življenju. Rad je beležil ginofobne domislice in izreke, na primer: »V Rusiji: ‚Kura ni ptica, ženska ni človek‘« (RM 25; 6. 4. 1936), ali: za Ruse »utegne zares v polni meri veljati Macchiavellijev izrek: Množica je kakor ženska, če je ne tepeš ti, te tepe ona« (B2; 20. 9. 1948). Dnevniški zapisek 7. 3. 1950 prinaša tole modrost: »O 'histerikal' še nekaj. To so ženske, ki niso bile zadoščene ali v seksusu ali v drugih ambicijah, kar se izvede pri ženski lahko na eno« (B3), tisti z dne 13. 6. 1947 pa tole jasno priznanje glede lastne nekdanje ljubezni: »Če prebiram danes tipe žensk v svojih novelah, potem se moram čuditi, kako pravilno sem jo bil v bistvu pogodil. Verjame samo tistemu, kar ji je prijetno. Do resnice same na sebi ji ni nič. Laže sebi, drugim ...« (B4) Povedna je tudi tale karakterizacija Edvarda Kocbeka:

Toda že Mileni in Vilku sem dejal – in onadva poznata Kocbeka in sta mi pritrnila –, da je Kocbekov način mišljenja tipično ženski. [...] Kocbek misli čustveno, torej logično (v

smislu Aristotelove logike) nedosledno. [...] Kocbek je »anima«, ženska duša. [...] Reakcije njegovih junakov v amplitudi strah in pogum so spet izrazito ženske. Za žensko resnično velja, da je pogum druga plat medalje – strahu (prav danes sem videl naslikan vic: ženska, krotilka levov, se zateče pred miško na stojalo k levu in ga oklepa okrog vratu). (B5)

Polno ginofobije je poleg tega najti še v osnutkih za roman o Borisu Varjanku, ki ga je Bartol snoval v Trstu po vojni, in v mnogih drugih dnevniških zapiskih iz petdesetih let. Na primer: »Kot ženska je [Mira Mihelič; op. T. V.] kljub inteligenci brez najmanjše zgodovinske fantazije« (B6; 5. 9. 53); ali: »ženske so v bistvu brez zgod. čuta ali, v kolikor ga imajo, imajo okrnjenega (o tem imam še veliko beležiti)« (B7; 9. 11. 54). Zgovoren je tudi zapisek z dne 22. 4. 1956: »*Alamut* 1.) Najvišji in najgloblji čustveni, moralni in filozofski problem naše dobe, ki se je zaključila z dnem Stalinove smrti, je problem varanja: tistega, ki vara, in tistega, ki je varan. / Jaz sem prišel do njega preko individualne trpke izkušnje: videl sem, s kako lahkoto vara ženska (ne vsaka!), prav zaradi tega, ker je zanjo resnica sama na sebi brez pomena. ('Nič ni resnično, torej je vse dovoljeno.')(B8). Naj ta seznam sklenem z dvoumno samokritičnim (v njem je nekakšno priznanje neprimerne mladostnega odnosa do ženskega spola) zapiskom z dne 4. 6. 1953, v katerem Bartol fantazira, kaj bi se zgodilo, če bi mu v *Ljubljanskem zvonu* že leta 1927 natisnili Don Lorenza: »Nabral bi si bil takrat okrog sebe cel harem žensk, kar bi po vsej verjetnosti izpremenilo tok mojih izkušenj. Morda bi na Nado sploh ne bil naletel, manjkalo bi mi s tem nekaj dragocenih izkušenj, izognil pa bi se bil tudi gotovim pretiranostim v sodbi do žensk, pretiranostim, ki ne ležijo v moji naturi« (B1).

Že ti drobci na videz potrjujejo tiste sodbe, po katerih se sporočilnost Bartolovih novel prekriva z nazori samega avtorja. Ne nazadnje tudi Bartol sam ni znal ustrezno razrešiti problema enačenja življenjske filozofije njegovih literarnih likov z njegovo lastno. V poetoloških odlomkih njegovih esejev ali spominov naletimo na – vsaj na videz – nasprotujoče si izjave. Na eni strani zagotavlja, da je iskanje kakršnih koli realnih, faktografskih okoliščin v njegovi literaturi docela zgrešeno; na drugi strani pa sam nenehno opozarja na tovrstne povezave. Glede svoje zgodnje kratke proze tudi zapiše: »Iz teh nekaj izvlečkov iz mojih takratnih literarnih zapiskov ni težko razvideti, kaj je bilo bistvo mojega pisateljevanja: v slikanju lastnih in preko teh tudi tujih notranjih procesov, z drugimi besedami: izpoved, ali še določneje: samoizpoved« (BARTOL 1993: 282).

Vendar razmerje med avtorjem (zlasti estetsko uspelih besedil) in pripovedovalcem ali drugimi liki oziroma med miselnostjo pisatelja kot realne osebe in miselnostjo literarnih likov kot proizvodov njegove umetniške ustvarjalnosti ni tako enoznačno. Ne Bartolovi zgodnji kritiki ne njegovi najbližji mladostni prijatelji in on sam tega razmerja niso zmogli ustrezno reflektirati. Ostajali so bolj ali manj pri *vulgarni teoriji odraza*. Toda to razmerje je mogoče – in tudi nujno – misliti drugače, ustrezneje, na primer tako, kot to z vso jasnostjo naredi Aleksander SKAZA v razpravi *Leposlovje v dnevniku pisatelja F. M. Dostojevskega*. Tam sooči ideje Dostojevskega kot esejista z idejami njegovih literarnih junakov in ugotavlja, da gre »za dva različna govora«, na eni strani za (publicistični) govor, »ko si avtor prizadeva, da bi se vključil v krog konkretnega življenja in vzpostavil z njim neposreden kontakt v obliki bolj ali manj

monološke lastne besede, in govor umetniškega sporočila, avtorjevega mnogovrstnega odnosa do ustvarjenih podob literarnih oseb, njihovega sveta in njihovega govora« (2007: 195).

Ta mnogovrstnost seveda ne pomeni, da je avtorjeva lastna beseda izbrisana; nasprotno, če gre za pravega umetnika, je ta beseda vselej vključena v dialog ali polilog z drugimi besedami. To se lahko dogaja s posredovanjem različnih literarnih postopkov, na primer z ironijo in parodijo, ob pomoči katerih lahko pisatelj oblikuje »raznosmerno dvoglasno besedo« (prav tam). Avtorski glas je v korist svoje estetske »oropan« svoje monološke enopomenske, to pa seveda pomembno vpliva na sporočilnost besedil.

Čeprav je Bartol v kontekstu zavračanja svojih kritikov, ki so ideje njegovih junakov pripisovali (največkrat ne čisto neupravičeno) njemu samemu, pogosto navaljal prav pomembno vlogo ironije v svojih »literarnih sestavkih«, ki naredi referenco dvoumno, in se je jezil, da kritiki tega ne opazijo, je v preveliki vnemi za uveljavitev svoje proze tudi sam večkrat zgrešil njeno pravo funkcijo. Značilna glede tega je tale njegova refleksija o Nesrečnem ljubimcu:

In naenkrat sem se zavedel, da je junak stopil iz mene ven in mi stal nasproti. [...] In ta junak je v dialogu z nami razvijal filozofijo, ki ni bila moja. (Ta filozofija ni bila freudistična, temveč dekartovska. Kalinin v noveli celo citira pasus iz Descartesa.) In naj govori Kalinin na videz še tako cinično, na koncu pravi: »Morda bi pa le bilo bolje, ko bi si bil pognal kroglo v glavo. Kakšen smisel imej še zame življenje? Enkrat samkrat sem resnično ljubil ...« Ko so pred nekaj leti dajali to zgodbico po radiu, so točno ta pasus izpustili. In vendar je bila novela napisana predvsem zaradi tega pasusa, ki postavi ves Kalininov cinizem na laž. Ne bo težko pogoditi, da se je v tej obliki tu prvič vtihotapilo v sestavek pristno in boleče avtorjevo trenutno občutje. (BARTOL 1993: 290–91)

Bartola (če pustimo ob strani zavajajočo omembo, da »dekartovska« filozofija ni bila tedaj tudi Bartolova lastna; na drugih mestih jo sam izpodbija) zaslepi želja po demantiranju svojih kritikov ter po odprtju polja za ugodnejšo interpretacijo svojih zgodnjih krajših pripovedi, in zato dvoumno odprtost literarnega diskurza (naj je pri njem hotena ali ne) reducira na monološkost *boleče realne izkušnje*. Na škodo estetske poskuša svojo prozo rehabilitirati s kriterijem *pristnosti* (izkušnje), čeprav si prizadeva prav za priznanje estetske. Tu so vsaj nekateri Bartolovi kritiki videli jasneje od njega samega. Tako je na primer Peter Donat v svoji dvoumni (gl. BARTOL 2012: 487 sl.) kritiki *Al Arafa* ob *Izpovedi doktorja Forcesina*, ki je sprožila nemara največ očitkov avtorju na rovaš naslovnega junaka, v sicer nekoliko zmedenih formulacijah vendarle nakazal, da Bartol pogosto uporablja ironijo in samoironijo, postopka, ki seveda razbijata monolitno jasnost in enopomenskost govora. Na postopke s podobnim učinkom so opozarjali tudi poznejši raziskovalci, prvi temeljito Taras Kermauner. V eseju z naslovom Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature je med drugim ugotovil tole:

V omenjenih dveh ciklih in v prvem sestavku tretjega cikla nastopa tudi avtor sam. [...] Bartol svojo snov programatično subjektivizira. Ne podaja življenja, kakršno JE samo po sebi, ampak pripoveduje zgodbe, ki so mu jih – kot figuri iz lastnega teksta – pripovedovali

drugi, druge figure, ob tem pa te zgodbe komentira (a so jih komentirali tudi že drugi). Tako je bralec soočen z dvojno zgodbo in z dvojnimi komentarjem, obenem pa je opozorjen na to, da gre le za zgodbe in le za komentar (o življenju). Življenje – Resnica – ostane vprašanje, ne samoumevno, ne nedvoumno dejstvo. Avtor življenje problematizira, razkraja v njegovi naivni podobi. Literatura mu je destrukcija preenostavnih in dogmatskih predstav o življenju, dialektika različnih stališč o njem, relativizacija, ki se spremeni v slike o življenju, se pravi v subjektivne odzive, v uprizoritve, v gledišča na tisto, čemur pravimo življenje, a nam je, tako kot je, nedostopno.

Bartolu nudi opisana struktura njegovih novel lepo možnost, da nenehoma igra na štirih planih. Na prvem je čista zgodba nekega življenja ali opis nekega dogodka. Na drugem je komentar osebe, ki je to življenjsko zgodbo ali dogodek doživljala. Na tretjem je komentar avtorja, ki je literarna oseba, nastopajoča v tej ali oni pariški kavarni, hotelski sobi ali ljubljanski ulici. Na četrtem pa je pomen – torej tudi komentar – vseh treh zgodb; tega daje skriti avtor, novela sama [...] Dekonstrukcija na plane mu omogoča, da ni nikjer zares, dokončno, da sleherno mitizacijo, absolutizacijo nekega stališča ali dogodka razkroji, onemogoči, da ga kaže z različnih plati: da ga spremeni iz življenja v vrsto pogledov (ali kot sam eksplicite pravi: v poglede in misli zavesti). (KERMAUNER 1974: 426–27)

Pomen, »sporočilo« teh novel, torej ni teza, temveč mnogovrsten preplet različnih sporočilnih možnosti. To seveda ne velja v enaki meri za vso Bartolovo krajšo prozo. Anekdotične pariške, lirične ali feljtonistične (na primer letalske) črtice so največkrat spisane monološko. Podobno velja za – sicer precej drugačne, umetniško bolj dognane – ljubezenske novele, kakršne je začel Bartol pisati v beograjskem obdobju. Postopki, ki razbijajo monolitnost diskurza in zato pahljačasto razpirajo sporočilnost pripovedi, se pojavljajo predvsem v tistih besedilih, ki so na prvi pogled najbolj tezna, najbolj »filozofska« in tudi za recepcijo potencialno (čeprav ne nujno) najbolj sporna. To velja, kot je ugotovil že Kermauner, za cinične pustolovce in makiavelistične nihiliste prvih dveh ciklov *Al Arafu*, a tudi za nekatera druga besedila te zbirke ali zunaj nje.

Prijemi, ki jih uporablja Bartol za distanciranje stališč realnega avtorja od pripovedovanega sveta in torej za zabris jasne, enoumne sporočilnosti, so raznoliki: večravninskost, kot jo opiše Kermauner, parodija,¹ ironija, pa tudi skrbna izbira pripovedne perspektive. Bartol se je dobro zavedal pomena tega zadnjega prijema za estetsko oblikovanje besedil. Don Lorenza je denimo najprej napisal v prvi osebi. Vendar je opazil, da je tako vanj vdrlo preveč konkretne realnosti stvarnega avtorja, in da bi dosegel potrebno distanco – s tem pa tudi zagotovil estetsko dvoumnost »sporočila« – , ga je na novo napisal v tretji osebi (BARTOL 2003: 331).²

¹ Celo avtoparodija, podobno kot jo pri razgrinjanju raznosmernega govora pri Dostojevskem (enem od velikih Bartolovih literarnih vzornikov) ugotavlja Skaza, ko pravi: »Pripovedovalčeva beseda torej vsebuje poleg lastnega sporočila v podtekstu tudi parodijo tega sporočila – z drugim, nasprotnim pomenom.« (SKAZA 2007: 215) Zgleden primer tega pri Bartolu je na primer zgodbica »Veliko odkritje«.

² Kako je spremembo pripovedne perspektive uporabljal prav zaradi odmika od faktografske realnosti in doseganja estetske distance, je morda najjasneje razvidno v zgodbici »Vražja gonja«. Podlaga ji je resnični dogodek iz otroštva. Bartol ga popisuje v *Mladosti pri Svetem Ivanu*. Tam se spominja, kako ga je nekoč preganjala skupina dečkov in kako se je, ko so ga stisnili v kot, izvlekel s hladnokrvno brezbriznostjo (BARTOL 2003: 243–44). V »Vražji gonji« popiše natanko ta dogodek, le da s perspektive preganjalca, ne žrtve.

Zanimiv primer parodičnega preigravanja monološkega diskurza (tu tendenčne negativne stereotipizacije) je pripoved Vampir. Pri njej sicer ne gre za estetsko posebej dognano delo, ki bi štel med vidnejše Bartolove dosežke. A za to razpravo je povedno, ker je vsaj na prvi pogled primerno za feministično kritiko avtorjevih, prek pripovedi izraženih stališč. Vampir v podobi ženske – to je v grobem osrednji motiv te zgodbe – je namreč eden od značilnih toposov ginofobnega pripovedništva (tudi v slovenski književnosti) (Tomazin 1997). Vendar Bartolovega Vampirja ne moremo uvrstiti na ta seznam, saj gre za parodijo – morda celo večstopenjsko (vanjo je morda vključeno tudi karikiranje filozofije Franceta Vebra) – tega toposa. Pripovedovalec se jasno distancira od identifikacije starke z vampirjem, in tako je tudi »sporočilo« zgodbe.

Relativizacija enoumne idejne sporočilnosti ne velja le za Bartolove »protiženske«³ pripovedi; tudi ničejanstvo in nihilizem (podobno velja za redkeje izraženo nacionalno idejo), ki sta vsaj v prvi polovici tridesetih let nedvomno sestavini (čeprav ne edini) Bartolovega svetovnega in življenjskega nazora, v njegovi zgodnji krajši prozi največkrat nista navzoča težno, monološko, temveč ponavadi relativizirana s takimi ali drugačnimi narativnimi prijemi. Bolj ali manj vsi zaključki novel o demoničnem dr. Krassowitzu so denimo dvoumni in pomensko odprti. Ni videti, da bi njegovi nauki padli na plodna tla, pa tudi njegova čezčloveška, cinična nadmoč ga tu pa tam zapusti, kar demantira nauke, ki jih sam zagovarja, in povzroči ambivalentnost »sporočila«.

Bartolova proza upravičeno velja za *filozofsko* in *idejno*. Ni veliko slovenskih pisateljev, ki bi v svoje delo tako izrecno, v takem obsegu in tako poudarjeno vnašali (svoje lastne in druge) filozofske in življenjske nazore. Junaki mnogih Bartolovih zlasti zgodnjih krajših pripovedi ne delujejo zares, temveč največkrat »filozofirajo«, razgrinjajo svoje – še posebej za tedanji čas precej nekonvencionalne – poglede na življenje in svet. Ideje, ki jih izrekajo, se pogosto gibljejo v območju nihilizma, makiavelizma, ciničnega odnosa do življenja, podcenjevalnega odnosa do ženskega spola in podobno. Vse te ideje je mogoče zlasti v zgodnjem obdobju zaslediti tudi pri samem Bartolu kot realni osebi. Vendar to še ne pomeni, da so njegove »filozofske« krajše pripovedi preprost zrcalni odsev njegove lastne miselnosti. Bartol z različnimi pripovednimi postopki (najpogosteje z ironijo, večstopenjskostjo, večperspektivnostjo ali z nenadnim končnim preobratom) takšno ujemanje izpodbija, in sporočilnost njegovih krajših proz v svoji kompleksnosti ni identična s filozofijo in nazori samega avtorja. Čeprav je – naj dam le en primer – realni Bartol glede pogledov na alpinizem na strani svojega dragega prijatelja Juga in ne na strani svojega profesorja botanike Franca Jesenka (z njim dejansko ni bil v najboljših odnosih), v njunem fiktivnem dialogu v pripovedi Razgovor pod Grintovcem prepričljiveje argumentira zadnji. Odnos avtorja do lastnega literarnega lika v estetsko uspeli literaturi pač praviloma ni premočrten in tezen. Ponavadi gre, kot povzame Bahtinovo pojmovanje v opombi k njegovemu *Problemu avtorjevega razmerja do junaka* Aleksander Skaza, za paletu

³ Te problematike tu ne morem razvijati širše. Omenim naj le, da so tudi denimo ginofobni nazori razvpitega Forcesina z gledišča same pripovedi prek mnogih prijemov relativizirani in v njih ne moremo brez interpretacijskega nasilja videti enoumnega »sporočila« novele. – O tem, da se Bartolovi zasebni pogledi na ženski spol ne preslikajo nujno v sporočilnost njegove krajše proze, prim. dipl. delo Gaje Jezernik Ovce.

»mnogovrstnih monoloških in dialoških odnosov avtorske besede/avtorskega glasu do junakove besede/junakovega glasu oziroma t. i. *tujega govora*« (SKAZA v BAHTIN 1999: 11, op. 2). Bartol sam se je tega kljub včasih nasprotujočim argumentacijam vendarle zavedal. *Don Lorenzo* se mu je, kot je opazil, posrečil šele tedaj, ko se je otresel faktografske avtobiografske navlake, ko se je njegova podoba »odlepila od avtorja« (BARTOL 2003: 331) in je junak pred pisateljem vstal kot *druga oseba*. Podobno je ugotavljal tudi ob *Tržaških humoreskah*, da so te zaživele umetniško polno šele tedaj, ko je glavni lik »pretrgal svojo popkovino z avtorjem« (B2; 24. 11. 1948).

Prav ta avtorska distanca, ki je pri Bartolu pogosto v spregi s samoironijo in ki je sočasna kritika ni opazila, ali pa je (npr. Donat) Bartolu ni šteda v prid, je bila eden od razlogov, da je t. i. »postmodernistična generacija« Bartola v osemdesetih letih prejšnjega stoletja rehabilitirala. Iz časovne razdalje nekaj desetletij je bilo lažje kot sodobnikom, ki so bili preveč pod vtisom podobe realnega Bartola z njegovimi nazori, zaznati včasih prav pretanjene pripovedne postopke, s katerimi Bartol svoje – pogosto skrajne in včasih morda celo nekorektne – ideje, položene v usta junakov in junakinj, osvobodi ne toliko navezave na realnega avtorja, temveč predvsem njihovega enoglasnega monopola in jih razpre v bogastvo dvoumnosti.

VIRI IN LITERATURA

Bartolove beležnice iz rokopisne zapuščine.

NUK:

[RM25] *Vladimir Bartol 15/72, mapa 25, Koledar za prestopno leto 1936.*

SAZU:

[B1] *1953. Trst / Beležke.*

[B2] *Med Vzhodom in Zapadom / 48/III 49 / (nadaljev. 48 /2).*

[B3] *Nadaljevanje 48/49 III.*

[B4] *V. i. Z. VI.*

[B5] *Zapiski 1951 / II. / 1952 / (nadaljevanje zap. 1951) / Trst.*

[B6] *Trst 1953 / Beležke.*

[B7] *Zapiski 1954 / (Od 21. X. 54 – 4. XII. 54.) / Trst – Ljubljana.*

[B8] *Zapiski: Trst 22. IV. 56. Zapiski o Alamutu za spomine. Zapiski do 22. VI. 56. / Ljubljana, od 8. VII. 56. – 18. X. 56.*

Mihail BAHTIN, 1999: *Estetika in humanistične vede*. Prev. H. Biffio idr. Strokovni pregled, komentarji in opombe A. Skaza; spr. beseda M. Javornik, A.r Skaza. Ljubljana: Studia humanitatis.

Vladimir BARTOL, 1982: Literarni zapiski. *Dialogi* 7/4–10. 364–90, 505–28, 620–37, 748–82, 827–34.

- , 1993: *Zakrinkani trubadur: Izbr. članki in eseji*. Izbr., ur. in opombe napisal D. Bajt. Ljubljana: SM.
- , 2003: *Mladost pri Svetem Ivanu: Prva knjiga: Svet pravljic in čarovnije*. Ljubljana: Sanje.
- , 2006: *Mladost pri Svetem Ivanu: Tretja knjiga: Romantika in platonika sredi vojne*. Ljubljana: Sanje.
- 2012: *Zbrano delo: Prva knjiga: Al Araf*. Ur. in opombe napisal T. Virk. Ljubljana: ZRC SAZU. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, 252)
- Gaja JEZERNIK OVCA, 2013: *Ženske v Bartolovem Demonu in Erosu: Diplomsko delo*. Ljubljana, FF.
- Taras KERMAUNER, 1974: Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature. Vladimir Bartol: *Demon in eros*. Ljubljana: MK. 423–45.
- Aleksander SKAZA, 2007: Leposlovje v delu pisatelja F. M. Dostojevskega. F. M. Dostojevski: *Dnevnik pisatelja I: Izbor kratke proze in esejev*. Prev. Urša Zbukovec. Spr. beseda A. Skaza. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina). 191–229.
- Katarina TOMAZIN, 1997: Strindberg, antifeminizem in slovenska literatura. *Primerjalna književnost* 20/1. 21–42.

SUMMARY

In Vladimir Bartol's early short prose, as in his novel *Alamut*, there is a wealth of philosophical elements and worldviews. The protagonists in many of Bartol's stories, especially the early ones, do not in fact act but for the most part “philosophize,” revealing their unconventional views of life and the world. The ideas they proclaim often reside in the domain of nihilism, Machiavellianism, or a cynicism towards life, and show a demeaning attitude towards women. It is possible to find all of these ideas in Bartol himself, the person, especially in the early years. However, that does not mean that his “philosophical” short stories are a simple mirror image of his own thinking. This article tries to show, on the basis of select examples, that Bartol used different narrative tropes (most often irony, multi-layering, multiple points of view, or sudden concluding reversals) to thwart such readings, and that—unlike in the predominant reception of Bartol's writing—the messaging in his short prose is by virtue of its complexity not identical to the philosophy and outlooks of the author himself.

