

UNIVERZA V LJUBLJANI

FILOZOFSKA FAKULTETA

ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

LIANA JESENIČNIK

**Eksistencializem in modernizem v Smoletovem romanu *Črni dnevi*
in beli dan ter njegov primerjalni kontekst z vidika upodobitve
ženske**

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Vanesa Matajč

Univerzitetni študijski program prve
stopnje: Primerjalna književnost in
literarna teorija

Ljubljana, 2018

IZVLEČEK

Eksistencializem in modernizem v Smoletovem romanu *Črni dnevi in beli dan* ter njegov primerjalni kontekst z vidika upodobitve ženske

V diplomski nalogi bom obravnavala dva literarna viška modernistične proze po drugi svetovni vojni. Prvi obravnavani roman avtorja Dominika Smoleta, *Črni dnevi in beli dan*, izdan leta 1958, je obveljal za prvi slovenski moderni roman in za enega vrhuncev slovenske povojne literature. Drugi roman je bil objavljen leta 1954 in nosi naslov *Mandarini*. Napisala ga je francoska eksistencialistična pisateljica Simone de Beauvoir in zanj prejela najbolj prestižno literarno nagrado v Franciji, Prix Goncourt, kmalu po izdaji. Oba avtorja imata zelo pomembno vlogo pri razvoju povojne literature. Dominik Smole je deloval na področju slovenske in Simone de Beauvoir v domeni mednarodne povojne feministične literature. Sodelovala sta pri mnogih literarnih revijah in časopisih, s katerimi sta razširjala tedanje literarno obzorje. V diplomski nalogi se bom ukvarjala predvsem z vprašanjem eksistencializma in modernizma v navedenima romanoma in se osredotočila na njun primerjalni kontekst z vidika upodobitve ženske.

Ključne besede: eksistencializem, modernizem, Dominik Smole, literarni feminizem, Simone de Beauvoir, *Ples v dežju*, črno-beli film

ABSTRACT

Existentialism and Modernism in Smole's Novel *Črnidnevi in belidan* and Its Comparative Context in the Aspect of Representation of Woman

In my thesis I will deal with two literary highlights of modern prose after the Second World War. The first novel, published in 1958, *Črnidnevi in belidan* (Black days and a White Day), written by Dominik Smole, is considered the first Slovenian post-war modern novel and one of the literary peaks of Slovenian existential fiction. The second novel, *Mandarins*, published in 1954, by a French existentialist writer Simone de Beauvoir, received the highest literary prize of France, Prix Goncourt, shortly after its release. Both authors play a key role in the development of post-war literature, Dominik Smole in Slovenian literature, and Simone de Beauvoir in the trans-national post-war feminist literature. They participated in important literary magazines and newspapers, and with that they extended the space of literary freedom. In my thesis I address the question of Modernism and Existentialism in Smole's and Beauvoir's novels. Comparison of both novels points out representation of woman in the aspect of existential thought.

KEY WORDS: existentialism, modernism, Dominik Smole, literary feminism, Simone de Beauvoir, *Ples v dežju*, film noir

ZAHVALA

Zahvalila bi se mentorici diplomske naloge red. prof. dr. Vanesi Matajc za strokovno podprto pomoč pri pisanju in za ustvarjalni navdih. Predvsem bi se ji rada zahvalila za predlog obravnave romana Simone de Beauvoir, *Mandarini*. Roman me je naučil ceniti življenje kot takšno, kakršno je.

KAZALO:

1. UVOD	5
2. ŽIVLJENJE IN KNJIŽNI OPUS DOMINIKA SMOLETA	6
3. PRVI ROMAN SLOVENSKEGA POVOJNEGA MODERNEGA ROMANOPISJA	7
4. VPLIV EKSISTENCIALIZMA NA RAZVOJ MODERNISTIČNEGA SLOVENSKEGA ROMANA	10
5. TOK ZAVESTI V ROMANU ČRNI DNEVI IN BELI DAN	13
6. ANALIZA HLADNIKOVEGA FILMA <i>PLES V DEŽJU</i>	16
7. FILOZOFIJA EKSISTENCIALIZMA V LITERaturi	20
7.1. RAZVOJ FILOZOFIJE EKSISTENCIALIZMA V FRANCiji	20
7.2. EKSISTENCIALISTIČNA LITERATURA V FRANCiji	22
8. ANALIZA ROMANA SIMONE DE BEAUVOIR: <i>MANDARINI</i>	23
8.1. SOCIALNI IN POLITIČNI KONTEKST	24
9. FEMINISTIČNA LITERATURA IN SIMONE DE BEAUVOIR	25
9.1. FEMINISTIČNA TEORIJA V <i>MANDARINIH</i>	27
10. ZAKLJUČEK	28
11. VIRI IN LITERATURA	30

1. UVOD

V diplomskem delu bom obravnavala dve literarni deli moderne proze po drugi svetovni vojni. Obe literarni deli sta močno vplivali na moderno pripovedno prozo, prvo, slovensko, v slovenskem in drugo, francosko, v mednarodnem literarnem prostoru. Prvi obravnavani roman, *Črni dnevi in beli dan* (1958), ki ga je napisal Dominik Smole, spada v sam vrh slovenske moderne proze. Drugi roman, *Mandarini* (1954), francoske pisateljice Simone de Beauvoir pa je prejel najvišjo literarno nagrado Francije, Prix Goncourt kmalu po izidu in skupaj z avtorčinim eksistencialistično utemeljenim feminističnim angažmajem vplival na nadaljnje feministične teorije in feministično tematiko v moderni književnosti. Avtor in avtorica tako zavzemata mesto med ključnimi figurami pri razvoju povojne literature v slovenskem oz. mednarodnem prostoru v času, ko je bilo literarno ustvarjanje politično angažirano in/ali je priklicalo politične odmeve. Avtor in avtorica sta vsak v svojem prostoru sodelovala pri pomembnih literarnih krogih, revijah, časopisih in s tem razširjala prostor literarne svobode.

Simone de Beauvoir, pridružena levičarski politični stranki, se je gibala v krogu francoskih eksistencialistov. Sodelovala je z enim najvidnejših filozofov eksistencializma, Jean-Paulom Sartrom, s katerim je ustvarila časopis *Les temps modernes*, okoli katerega se je zbrala inteligenca povojne Francije. Beauvoir je s svojo feministično teorijo, objavljeno leta 1949 v kritičnem esejju »Drugi spol«, postala vodilna feministka v Franciji. Bojevala se je za enakopravne pravice žensk v družbi in v svoji obsežni študiji opisala njihov drugotni položaj v zgodovini. Opozorila je na ženski socialni in ekonomski položaj oz. pogoje ženske z vidika eksistencialistične filozofije.

Politična razsežnost literature Dominika Smoleta pa se tudi v primeru njegovega edinega romana nanaša na njegovo kljubovanje političnim pritiskom socialistične kulturne politike¹, ki

¹ »Tako po ukinitvi agitpropa konec leta 1952 in popuščanju ideološkega oprijema se je začela uveljavljati mlajša generacija kulturnih ustvarjalcev, ki se je zbirala okrog novoustanovljenih literarnih revij, a so se oblasti na to »odjugo« hitro odzvale in ustanovile zvezno in republiške ideološke komisije Partije (Gabrič 1995:5). V kulturnih krogih se je z obema hkratnima procesoma sredipetdesetih začela polemika o vlogi in naravi literature, nekakšna ponovitev spora med »modernimi« in »starimi«, ki jo je na eni strani vodil predvsem vodja slovenske republiške ideološke komisije Boris Zihel,« opozicija so bili »številni mlajši literati in teoretiki.« (Harlamov 84)

je privilegirala socialni realizem in zavračala eksistencialistične teme in modernizem v umetnosti. Smole je v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja sodeloval pri revijalnih združenjih, pri katerih je bil del uredniškega odbora. Enaka zasedba uredništva se je pojavila najprej pri literarnem združenju *Beseda*, nato pri *Reviji 57* in kasneje še v *Perspektivah*. Smole se je prvi kritično odzval na zapovedane ideološke in estetske modele, postavljene v času romantike, predvsem pa realizma in naturalizma. Pri svojem ustvarjanju se je oprl na tedanje evropske literarne tokove in vodilne smeri in približal slovensko literaturo eksistencialističnemu modernizmu. Njegov roman je želel opozoriti na usodno zapletenost našega bivanja. Po romaneskni predlogi *Črni dnevi in beli dan* je nastal film, ljubezenska drama *Ples v dežju*. Kulturni film Boštjana Hladnika iz leta 1961 skozi svojo črno-belo podobo slika temno in svetlo plat ljubezni, utelešeni v slikarju Petru in igralki Maruši.

2. ŽIVLJENJE IN KNJIŽNI OPUS DOMINIKA SMOLETA

Dominik Smole je bil rojen 24. avgusta 1929. Svoj čut za literaturo je začel razvijati zelo zgodaj. Že v letu 1943 je sodeloval pri samozaložniškem literarnem zborniku *Prvo klasje* in v njem objavil svoje pesmi, navdihnjene od Puškinovih verzov. Sodeloval je pri *Mladinski reviji*, izdal dve gledališki igri² in »Pravljico o Lepoti, Dobroti in Ljubezni«. Zaposlil se je na Radiu Ljubljana in leta 1957 je prešel na izpostavo Radio Slovensko Primorje v Ajdovščini. V naslednjih 4 letih je Smole napisal skoraj vsa svoja prozna dela. Leta 1958 je izdal svoj edini roman *Črni dnevi in beli dan*³, dve leti kasneje pa je izšla še filmska ekranizacija romana⁴ v režiji Boštjana Hladnika. Smole, tedaj že poklicni pisatelj, je napisal tudi gledališko igro *Potovanje v Koromandijo*, triptih enodejank *Igrice* in, verjetno kot nadaljevanje *Potovanja v Koromandijo*, gledališko igro *Koromandije ni*. Sodeloval je pri revijalnem združenju *Beseda*, ki ni dolgo delovalo. Kritiški odbor iz revije *Besedase* je zopet združil, tokrat pod imenom *Revija 57*. Leta 1960 se je z uprizoritvijo gledališkega prvenca *Antigona*⁵ v ljubljanski Drami »zapisal v zgodovino slovenske književnosti s prvo slovensko poetično dramo« (Schmidt 7).

²Gledališki igri *Zlati čeveljčki* je leta 1983 in *Igre za igro* dve leti kasneje režiral njegov sošolec iz realne gimnazije Mile Korun.

³Za roman je prejel Prežihovo nagrado Založbe Obzorja leta 1959.

⁴Na Festivalu jugoslovanskega filma v Pulju je podelila žirija Boštjanu Hladniku, režiserju filma, nagrado zlato pero za drzni režijski eksperiment.

⁵Leta 1960 je prejel iz rok Josipa Vidmarja nagrado za najboljše jugoslovansko gledališko besedilo leta na Sterijevevmpozorju v Novem Sadu.

Med drugim je bil Smole skupaj z Jankom Kosom sourednik revije *Perspektive*. Po ukinitvi revijese je Smole umaknil v ozadje in do leta 1966 ni objavil ničesar. Svoj molk je prekinil s sarkastično mračno *Veseloigro v temnem*, uprizorjeno v Študentskem aktualnem gledališču, vendar ni požela veliko pohval. Tudi *Mostovi in Cvetje zla*, prvi kot avtorjev gledališki prvenec, nista obudila njegovega slavnega imena. Med letoma 1959 in 1964 je bil član gledališkega sveta Oder 57. Uprizoritev pisateljevega drugega najbolj znanega dela, *Krst pri Savici*, v ljubljanski Drami leta 1969 tudi ni bilo toplo sprejeto zaradi mlačnega prikaza nacionalne samobitnosti. Z letom 1972 je nadaljeval svoje dramaturško delokot upravnik Mladinskega gledališča v Ljubljani. Gledališče je bilo po njegovi zaslugi podprto z denarnimi sredstvi s strani Kulturne skupnosti Ljubljana, kar je omogočilo prihod novejšega, mlajšega igralskega kolektiva. Posledično je Mladinsko gledališče postalo najbolj eksperimentalno gledališče na Slovenskem in tudi s tem je Smole prispeval k uveljavljanju modernizma na Slovenskem. Smoletova poslednja dela imajo močan pridih nihilizma: dramolet *Zlata čevljička*⁶, televizijska etuda *Ljubezen* in tridejanka *Igra za igro*. Dominik Smole je leta 1986 prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Utemeljitev podelitve je podal Andrej Inkret v časopisu *Delo*⁷: »Literarno delo Dominika Smoleta predstavlja enega vrhuncev povojne slovenske književnosti[...]« (Inkret, 1989). 29. julija 1992 je Dominik Smole umrl, malo pred svojim triinšestdesetim letom. (Schmidt, 2011)

3. PRVI ROMAN SLOVENSKEGA POVOJNEGA MODERNEGA ROMANOPISJA

Dominik Smole bo vedno na prvem mestu dramatik, nato prozaist. Odlično mesto je zasedel v slovenski prozni literaturi z romanom *Črni dnevi in beli dan*, za katerega je v času izida, leta 1958, dobil Prežihovo nagrado. Katere karakteristike določujejo ta moderni roman za prvega v slovenski povojni literaturi, bom predstavila v tem poglavju diplomske naloge.

Najprej bom to predstavila v širšem vidiku modernega romana, nato pa opozorila na posebnosti modernizma v pripovedni prozi. »Ena izmed glavnih značilnosti modernega romana je slabitev epskosti in razmah lirizacije in esejizacije romana« (Šiško, 2004). Notranja forma modernega romana oblikuje zgodbo tako, da ta ni več sosledje dogodkov v njihovem

⁶Zanj je dobil Grumovo nagrado za najboljše slovensko gledališko besedilo v letu 1982.

⁷Inkret, Andrej. »Prešernovi nagrajenci 1986«. *Delo*. 28.32: 4.

stvarnem kronološkem zaporedju. Dogajanje romanesknega junaka se pretežno ne ureja v jasno razvidne zaplete oziroma dogodke, ki bi privedli do njih. Moderni roman manj izpostavlja ali manj razvidno predstavlja življenjske prelomnice oseb in poudarek prenaša na zanje značilna in zanje pomembna trajnejša in ponavljajoča se stanja. Karakterizacija oseb, njihove psihološke značilnosti se pogosto izražajo le posredno skozi njihova doživljanja in odzive. Zunanje dogajanje je pogosto minimalizirano. Pripovedovano dogajanje je zgoščeno na notranji svet človeka in njegovo doživljanje sveta. Literarni modernizem, ki je resničnost predstavljal kot subjektivno resničnost posameznega človeka, je v teh, širših značilnostih modernega romana posebej poudaril nekatere že prej obstoječe načine izražanja, kot npr. tehniko polpremega govora, ali uvajal formalne novosti, kot je notranji monolog (Kos 1996: 195-196). Vzročno-posledično sosledje dogodkov nadomesti s subjektivno, asociativno »logiko«, ki povezuje vsebine zavesti, ta pa je predstavljena kot tok zavesti, ki ustvarja povsem subjektivna časovno-prostorska zaporedja dogodkov. Najboljši način upovedovanja človekovega notranjega doživljanja sveta je tok zavesti. Pripoved večinoma poteka v načinu personalne pripovedne drže; personalni pripovedovalec je postavljen »v sredo pripovednega dogajanja«, v eno od pripovednih oseb ali ob njihovo stran, tako da pozna samo tisti del dogajanja, ki ga zaznava iz tega položaja, pripoveduje iz posebnega zornega kota neke persone, njenega delnega izkustva in zavesti.« (Šiško, 2004)

Moderni roman pa poleg formalnih različnosti zaznamuje tudi drugačna motivno-tematska zasnova. V primerjavi modernega romana z naturalističnim ali realističnim iz 19. stoletja je veliko razlik. Moderni roman je redkeje pisan v žanru zgodovinskega romana, saj se ukvarja predvsem s sedanostjo človeka. Pozitivizem, materializem in trdno opredeljene moralne vrednote, ki urejajo medčloveške odnose v tej ali oni družbi, nadomestijo modernejša razumevanja človeka, ki poglobljajo metafizični nihilizem. Prej trdne in vsem veljavne resnice izgubijo veljavo in nadomesti jih spoznavna negotovost, metafizična prepuščenost človeka samemu sebi, v modernizmu pa subjektivna resničnost, notranja resničnost posameznika, ki jo ustvarjajo posameznikova izkustva, mišljenje, občutenje in doživljanje. Ampak ker je človek še vedno pragmatičen, poskuša preseči ta nevzdržni položaj radikalizacijo svojih dilem in poskusi s tem razreševati nihilizem. Razreševanje metafizičnih dilem človeka je tematizirano v vseh modernih romanih. Z vsem tem so tudi formalne značilnosti pripovedi modernega romana postale drugačne od tradicionalnih.

Prvi primeri modernega evropskega romana segajo še v čas realizma in konca naturalizma. Najdemo jih v Flaubertovem ali Huysmansovem opusu. Začetek slovenskega modernega romana je mogoče postaviti v obdobje moderne, zlasti v opus Ivana Cankarja. Gre za daljša pripovedna besedila, ki nimajo linearne pripovedne linije in se tematsko razlikujejo od realistično-naturalističnih romanov v tem, da se od prikazovanja družbe premaknejo k prikazovanju notranje resničnosti literarnih oseb. V opusu Ivana Cankarja Janko Kos (1996: 197) v tej zvezi omeni romane: *Hiša Marije Pomočnice*, *Nina*, *Novo življenje*, *Gospa Judit*, *Milan in Milena*, ob njih pa je treba omeniti roman Izidorja Cankarja *S poti*, idr.

Po letu 1900 se v mednarodnem prostoru pojavijo romani Gidea, Rilkeja, Prousta, Virginie Woolf, Joycea, idr., izoblikuje se modernistična literarna smer, v kateri nastajajo najizrazitejša dela modernega romana. Iztek evropskega modernizma v neomodernizmu je viden ob koncu druge svetovne vojne. Takrat pa se šele očitneje rojeva modernistična zavest v literaturi na Slovenskem.

Do leta 1940 je bilo slovensko moderno romanopisje v ozadju prevladujočega realističnega pripovedništva. Šele tik pred drugo svetovno vojno mu je Vitomil Zupan z romanom *Potovanje na konec pomladi* dal novo upanje. Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan* je v petdesetih letih prejšnjega stoletja predstavljal vrhunec dotedanje slovenske povojne literature. Od pisateljev, ki so ustvarjali v ozračju politične funkcionalizacije književnosti, se je pričakovalo, da v svojih delih uporabljajo motive in ideje socialnega ali tudi socialističnega(soc-) realizma. Romani so sledili tradicionalni zasnovi, duhu revolucijske ideologije, idejam NOB. Kot predstavlja ta položaj v književnosti Janko Kos (1996: 197-198), so prikazi vojnega in povojnega časa prevladovali v romanih Miška Kranjca, Ivana Potrča, Antona Ingoliča. V sredini petdesetih let je literarna publicistika začela uveljavljati tedanje sodobne evropske literarne usmeritve. A prenova v literarnem svetu je bila skoraj izključno formalna, saj je v idejni zasnovi slovenski roman še vedno sledil romaneskni tradiciji socialnega realizma. V tem delnem prenavljanju pripovedništva je nastajala novejša proza Cirila Kosmača. Pripovedi *Pomladni dan*, *Balada o trobenti in oblaku* sta idejno segali še vedno v okupacijski čas in NOB, a sta bili po obliki moderno zasnovani s spominsko asociativnostjo. Spoj tradicionalnega in modernega je še boljše viden v romanu Bena Zupančiča *Sedmina*, z dotlej neznano pripovedno tehniko v slovenski literaturi. Zupančič je uvedel personalnega pripovedovalca, menjavanje prvoosebnega in tretjeosebnega

pripovedovalca ter ponekod dodal še notranji monolog, a še vedno ostal zavezan socrealističnim motivom. (Kos, 1996: 198)

Ob koncu petdesetih let 20. stoletja sotrije romani, ki so nastali skoraj sočasno, med letoma 1957 in 1960, a v čisto različnih okoliščinah, oblikovala začetek slovenskega modernističnega pripovedništva v romanu. Po Kosu (1996: 198) so to Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan*, napisan v matičnem slovenskem prostoru, roman Alojza Rebule *Senčni ples* v zamejstvu v Italiji in roman Zorka Simčiča *Človek na obeh straneh stene* v argentinski slovenski emigraciji. Druži jih, da so si po motivno-tematski zasnovi vsi trije zelo podobni, saj prikazujejo mladega človeka v eksistencialni krizi, v nihilističnem obupu in uporabljajo modernistične formalne novosti v svojih romanih. Smoletov roman je bil časovno prvi. V letih 1955-1957 je Smole revijalno objavljaj svoj roman v obliki novelskega cikla desetih zgodb najprej v *Besedi* in nato v *Reviji 57*. Skupaj v celoto je spravil besedilo in ga izdal leta 1958, a še vedno je kronološko prvi v trojici. Tudi če izvezamemo časovno prednost, je Smoletov roman najbolj radikalno uveljavljaj modernistične pripovedne značilnosti in moderno eksistencialistično tematiko in se popolnoma odmaknil od tradicionalnejših tematik, ki so prevladovale v slovenskem romanopisju. Sočasnemu modernemu romanu se je približaj s predstavljanjem idej, ki jih je razvil francoski eksistencializem.

4. VPLIV EKSISTENCIALIZMA NA RAZVOJ MODERNISTIČNEGA SLOVENSKEGA ROMANA

Ob izidu knjige *Črni dnevi in beli dan* je pisatelj Bojan Štih v reviji *Naša sodobnost* zapisal komentar na knjigo:

Kljub tem nekoliko raznovrstnim sestavinam romana pa moramo ugotoviti, da se Smoletova pisateljska metoda in nazor razvijata pod močnim vplivom sodobne eksistencialistične raziskave človekove duševnosti. Tudi naš avtor pojmuje človekovo psiho kot edino in hkrati tudi absolutno realnost, ki je sama po sebi dvignjena nad naš stvarni svet in je zato brez veze z njim, čeprav nam vse naše izkustvo zatrjuje prav nasprotno. (Štih 273—274)

Svojo misel avtor v članku nadaljuje s tem, da je slovstveni vpliv na Smoleta mnogo širši kot se zdi sprva. Je na meji eksistencializma in že spada h književnosti absurda, v Smoletovi prozi je opaziti tudi elemente impresionizma, dekadenci in psihologizma. Še bolj je Smoleta približaj eksistencializmu Janko Kos, ki je v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* poudaril, da je za svoje eksistencialistično izhodišče izbral Kafkov *Proces*, preko tega pa

približal obravnavani roman Sartrovemu pojmovanju eksistencializma (Kos, 2001). Pravi tudi, da je roman v večji meri moralističen, saj pod eksistencialističnimi temami ohranja novoromantično temo hrepenenja. Novoromantičnih prvin kot je pojmovanje duše, njenega hrepenenja po lepoti, čistosti in poduhovljenosti, si moderni roman ne more prisvojiti. Zato je Smole te duhovne resničnosti v svojem romanu prevrednotil skozi prizmo modernizma. Izhajal je iz perspektive eksistencializma, saj je svoje subjekte navdal z občutkom krivde, odgovornosti, tesnobe in svobode, neodločenosti⁸. Smole je prelomil z intimizmom, ki je bil v povojnem času na Slovenskem prav tako značilen način vrednotenja človeka, prežet z novoromantičnimi vrednotami. Človek po Smoletu ne najde več utehe v hrepenenju »lepe duše«, ki je prežeta z moralno neoporečnimi vrednotami. Po G. Schmidtu so junaki v Smoletovem romanu izgubljeni, tesnobni, polni krivde in jim je pretežko nositi breme svojega lastnega bivanja. Odgovornosti za svoje odločitve ne sprejemajo sami, ampak jo preložijo na druge. To naredi slikar, ko se sprašuje v četrtem poglavju o svoji ljubezni do Maruše rdečelaske. Zaradi te nedoločljive ljubezni, ki jo opiše kot »ljubezen do svetle in samotne zvezde, nedosežne« se ne more uresničiti kot uspešen slikar, saj ga onemogoča. Živi v zanikanju, po sartrovsko, v stanju nepoštenosti do sebe, iz tega izhaja potem tesnoba. Nelagodnost in občutek krivde, ki ga nosijo junaki v sebi, povzročita, da junaki bežijo pred resničnostjo. Stanje se poslabša, ker niso samo ujeti v tesnobno realnost svojega življenja, ampak ne najdejo smisla bivanja. Maruša in slikar se udejavljata v umetnosti, delno tudi v ljubezni. A to ju ne izpopolnjuje, saj se slikar ne spravi k slikanju, Maruša, ki je poklicna igralka, pa pozabi na delo v gledališču. Ljubezni v njunem odnosu ni občutiti, saj onemogočata srečo drug drugemu in se zaničujeta. Odrešitve za nobenega od junakov ni, ker zanju ne more obstajati. Odrešitev je namenjena tistim, ki jo udejanjajo, saj človekovo bistvo ni določeno vnaprej, ampak si ga junaki sami oblikujejo svobodno. (Schmidt, 2011)

Smoletov roman motivno-tematsko sledi eksistencialistični pripovedi, ki jo oblikuje z modernističnimi postopki. Smole se je izogibal ideji, da bi podredil svoj roman katerikoli ideologiji. Modernistična forma in eksistencialistična tematika se nadgrajujeta v romanu, kot pravi Janko Kos v razpravi »Dominik Smole in moderni slovenski roman«, z dvema razsežnostma (Jovanović, 1996). Prva je ironija in druga poetičnost. Vseskozi v romanu je prisoten diskreten ironičen ton pripovedovalca v liričnih in refleksivnih odstavkih.

⁸Te vrednote izhajajo iz Sartrovega pojmovanja eksistencializma.

Pripovedovalec govori z ironične distance, iz česar sledi, da se celota resničnosti, ki jo vzpostavlja pripoved, včasih ne ujema z mnenjem junakov, včasih pa se. Posledica tega je vprašanje o zanesljivosti resnice. Kar govorijo, ni in ne more biti splošno veljavna resnica, saj smo priča njihovemu toku zavesti, asociativnemu mišljenju in sicer več junakov in njihovih subjektivnih resničnosti. Tok zavesti se preliva iz zavednega v nezavedno. Bralec je priča subjektivni junakovi resničnosti ob kateri stoji resničnost drugega junaka. Z ironijo se povezuje tudi poetičnost jezika. Roman prikazuje neposredno stvarno resničnost, ki sicer deluje banalno in nepoetično, z dolgotrajnimi opisi gostilniških srečanj, dolgočasno. Vendar to Smole poda v estetiziranem slogu in s posebnočasovno kompozicijo. »Ponavljajoče se kratke fraze in dolgi monologi dobivajo obliko spevnega govora.« (Jovanović, 1996) Najboljši primer takega samogovora je vložen v tretje poglavje romana, v pogovor malega šepetalca z Marušo. Na tem mestu je vidno, kako se jezik približuje poetični prozi.

»Pravzaprav si šele zdaj tu, mali šepetalec,« je rekla. »Da,« je dejal, »če bi vedel, bi prišel veliko prej.« Po vsem telesu se je kakor iz velike čaše razsulo pomirjenje. »Veliko, veliko prej.« Iskal je v temi njeno roko, toda ni je našel. »Kod si le mogel hoditi tako dolgo?« je rekla, toda brez očitka, samo z vprašanjem. Zdaj jo je našel in se s svojimi konci prstov narahlo dotaknil njenih. Čutil je, kako se odslej pomirjenje pretaka naravnost čez ta dotik. »Pravzaprav nisem hodil nikjer,« je rekel, »če pomislim, prav nikjer.« »Ni te bilo,« je rekla. »Bil sem, samo ti si me manj čutila, ker si hodila ti, vsepovsod, daleč.« »Da, to je res. Zdaj sem prišla, zdaj sem tu.« »Ali si se ustavila dokončno, za zmerom?« »Da.« »To je dobro, odslej bova šla skupaj, kajne? Hoditi bova morala še naprej, toda hodila bova skupaj, v tem je velika razlika. To je skoraj brez napora, skoraj tako, kot da ne bi hodila.« (Smole 86—87)

Črni dnevi in beli dan ne sovпада popolnoma z nobenoliterarnosmerno usmeritvijo ali (tudi v literaturi delujočim) idejnim tokom. Eksistencializem je bil prevladujoč idejni tok⁹ v literaturi na evropskih tleh v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Smole se je izognil oznaki eksistencialistični roman, ker so eksistencialistične teme razvite ob Cankarjevih novoromantičnih prvinah, skupaj s Kafkovo problematizacijo krivde, Sartrovim »mauvaisefoi«¹⁰, v formalno-stilnem pogledu pa jih izraža z modernističnimi postopki (Kos, 2001: 360) Prav zaradi tega ima Smoletov roman posebno mesto med povojnimi modernimi romani.

⁹Po Janku Kosu je eksistencializem »kulturno-duhovni tok, ki se prav tako /kot v literaturi/ ali pa še ustrežneje uveljavlja v filozofiji, moralni, socialni in politični misli«; je torej »ideološki sestav« in ne »literarno-umetnostni tip«. (Kos 2001: 346)

¹⁰Prevedeno v slovenščino: samoprevara, po J. Kosu tudi: »neiskrenost«. (J. Kos, 2001: 360)

5. TOK ZAVESTI V ROMANU ČRNI DNEVI IN BELI DAN

V romanu *Črni dnevi in beli dan* je Smole privedel opis notranjega sveta oseb do skrajnosti. Zunanji svet je dobil obrobni pomen, v središče je avtor postavil tok zavesti posameznega junaka. Celotni roman sloni na podrobnem duševnem orisu treh oseb, neimenovanega slikarja, Maruše rdečelaske ter malega šepetalca. Sledimo toku zavesti treh oseb, edini, čigar zavest se ne pokaže neposredno, ampak preko preostalih oseb, je gospod Anton. Roman je zgrajen, tako da sledimo zavesti ene osebe v enem ali več poglavjih. V prvem je podan tok zavesti slikarja, v drugem rdečelaske, v tretjem malega šepetalca, v četrtem in petem poglavju pa zopet srečamo zavest slikarja oziroma učitelja risanja. Ker zaseda kar dve tretjini romana slikarjeva zavest, je najverjetneje glavni junak romana neimenovani slikar. Kar se tiče vlog oseb, si delijo precej enakopravne položaje, prav tako se bralec na enak način lahko poglobi v zavest vseh zastopanih v romanu, zato bralec ne dobi občutka podrejenosti predstavljene resničnosti glavnemu junaku. Nihče ni nosilec edine polnopravne resnice, ampak gre za enakopraven »dialog« vseh treh oseb, kar je pomembna modernistična prvina. Po Bahtinovi teoriji gre potemtakem za »polifoni roman.« (Kos 1996: 203)

Natančni opisi zaznavanja zunanjega sveta, občutkov in doživljanja junakov, se podajajo skozi polpremi govor, ki ga včasih nadomešča samogovor ali pa navidezni dialog z osebo. Največkrat gre za glasen pogovor osebe same s seboj. Tako zasledimo dolgi pogovor brezimnega slikarja v četrtem poglavju z Marušo rdečelasko, katera večino pogovora sploh ni prisotna. Na koncu se izkaže, da gre za samogovor. Gre za vrhunec doslejnjega »slovenskega pripovednega dialoga«. Ta prizor navideznega dialoga nosi čustveno težo, ki jo je občutiti ob slikarjevem pripovedovanju. On se tega še ne zaveda, a tokrat je Marušo rdečelasko zadnjič videl.

»Šest, osem, ne vem koliko let! Samotne zvezde, nedosežne? Seveda so, toda ljudje smo konec koncev le ljudje. Samo ljudje. Naročeno nam je, naj po možnosti in po zmožnostih živimo. Naj se mučimo, toda ne preveč. Naj ugonabljam drug drugega, toda ne prevečkrat. Naj sovražimo, toda ne zmerom. Ah, Maruša rdečelaska, poskušajva spet, poskušajva zmerom in znova, ne začniva, temveč nadaljujva, kakor je nama – tako je videti, odrejeno. In prikriti gnus? Nič: Vsak se vsakemu kdaj pa kdaj zagnusi. Treba je potrpeti. Maruša rdečelaska, treba je biti razumen, vdan, potrpežljiv. Nadaljujva, Maruša rdečelaska, nadaljujva! Ni boljšega sveta, ta je. Naj bodo samotne zvezde, nedosežne, naj se z rokami včasih tudi dotaknemo njihovih srebrnih rogljev, ujeti jih, obdržati jih, ljubiti jih – ni moč. Ta je, ta svet. O, Maruša rdečelaska, pridi, zveži, skleni!« [...]»Slišite,« je dejal natarjarju, »kdaj je odšla gospodična?« Oni se je skrito nasmehnil. »O, že prej,« je rekel, »že precej prej.« (Smole125—126)

Zavest junakov je edina resničnost, ki jo roman pozna. Skoznjo zaznava bralec čas in prostor. Tretje in četrto poglavje sta za analizo romana najbolj pomembna za razumevanje pomena personalne pripovedi in njenega upravljanja s časom prikazanih dogodkov. Poglavji sta postavljeni v posebno časovno razmerje, saj si dogodki ne sledijo prikazani v pravem sosledju. To pomeni, da zavest junakov v romanu določa čas, v katerem se giblje z njimi tudi bralec in si deli njihove subjektivne resničnosti, ne da bi se ena pokazala za resničnejšo od druge. Zaradi tega bralec ne more biti popolnoma prepričan o resničnosti dogodkov, tanka postane ločnica med resničnimi in namišljenimi dogodki. V tretjem poglavju je šepetalec izpovedal ljubezen Maruši rdečelaski in ji rekel, da je srečen, ko je božal njeno koleno. Zelo zavajajoče je podan ta prizor, zaradi česar ne vemo, ali je bila Maruša že mrtva, ko jo je zapustil, ali pa je bilo vse le del šepetalčevih blodenj. Konec tretjega poglavja najde šepetalec Marušo mrtvo v njeni sobi, a šele na koncu četrtega poglavja, v pogovoru med šepetalcem in gospodom Antonom, sledi spoznanje, da je Maruša rdečelaska resnično mrtva.

»Mrtva je. Ni več živa. Mrtva.« »Ne,« je rekel. »Vi ste nevaren človek.« »Žal,« je dejal gospod Anton. »Ne,« je dejal. »Nobenega dvoma ni,« je dejal gospod Anton. »Leži v naslonjaču in je čisto malo krvi. Kakor da bi jo porabila do konca. Kakor da bi jo popolnoma izrabila.« »Da,« je rekel, »to je mogoče.« »Zraven nje,« je dejal gospod Anton, ko sta odblodila dalje, »zraven nje je mali šepetalec. Sedi na tleh in ima glavo na njenem kolenu. Navsezadnje, gospod, je to – mrtvo koleno.« (Smole 136)

V zadnjem poglavju je v zavesti slikarja Maruša še vedno živa. Vidimo njegovo nejevernost, nikakor ni pripravljen sprejeti resnice, da Maruše ni več, kar ustvarja še večjo zmedo pri ugotavljanju, katera subjektivna resničnost je »prava« oz. bi bolj ustrezala neki objektivni, za vse veljavni resnici o dogodku. Bralec torej dojema resničnost tako, kot jo dojema posamezen junak, in se sooči z dejstvom, da se vse tri subjektivne resničnosti razlikujejo in o dogajanju ne dajejo enotne in celovite podobe. Tudi uporaba personalnega pripovedovalca je kot nalašč za takšno razumevanje človeka in njegovega odnosa do resničnosti, ker si s tem bralec povsem očitno lahko deli pripovedovano resničnost z junakom, drugačne predstave o dogajanju si ne more ustvariti, s tem pa dogajanje dojema kot bolj avtentično. Odtlej je pripovedna oblika romana v povojnem času dobila novo podobo, ta radikalizacija je postala tudi del slovenskega modernega romana.

Zunanje dogajanje je obrobne pomena, nosilci dogajanja so junaki, njihovo stanje pa je razmeroma neodvisno od dogodkov oz. pripetljajev v njihovih življenjih: ti pripetljaji niso oz. vsaj večinoma niso neke prelomne točke, ki bi ustvarjale jasno in celovito razvidno junakovo

zgodbo. V strogem literarno-teoretskem pomenu besede je sploh ni. Osebe so navadno med štirimi stenami, osamljene, prostovoljno umaknjene v sobe z zastrtimi okni ali ždijo v napol osvetljenem prostoru. Redko se srečajo, ko pa se, spregovorijo eden z drugim najnujnejše in ob tem pa ni čutiti nobene tesne povezave med vsakim s prav vsakim od njih, ki nastopajo v romanu. Med slikarjem in šepetalcem ni tesne povezanosti, za oba pa je značilna tesna psihološka povezanost z Marušo, pri tem pa je vprašanje, ali Maruša dojema sebe vsaj približno tako, kot jo dojema slikar in kot jo dojema mali šepetalec, drugače od slikarja. Dogajanje je zgoščeno na sedenje v restavracijah ali lokalih, tavanje po ulicah in podeželskih poteh ali, kot že omenjeno, ždenje v temačnih sobicah. Dogajanja oz. (v ustreznijšem poimenovanju) prej stanja se nadaljujejo kot da v neskončnost. Možnost izhoda iz tega na videz brezizhodnega ponavljanja je edino smrt. Ta prekine tok zavesti in s tem resničnost posameznega človeka, romanesknega junaka, kot njegovo edino resničnost. V primeru Smoletovega romana smrt prekine tok zavesti ključne osebe v romanu, ne pa tudi drugih oseb. Po Kosovem mnenju (1996: 205) Marušina smrt ni prikazana kot povsem stvaren dogodek, ampak »kot da je napol resnična«. Dokler je Maruša živa, slikarja ne zbudi iz njegovega ustaljenega pol-spečega stanja. Njegove blodnje se od samega začetka romana nespremenljivo in nemoteno nadaljujejo in ker z njimi zavlačuje, dolgo ne preidejo v kritično stanje. Tako se je slikarjevo kritično stanje samo slabšalo, ampak spremenil svojega načina življenja ni. Njena smrt pa gaspravi v dokončno eksistencialno krizo. Če bi sledili tradicionalni zasnovi romana, bi smrt lahko pomenila nov začetek. Marušina smrt bi postala ključen dogodek, če bi spremenila stanje drugega. V primeru Maruše in slikarja, ki je bil nanjo navezan na čuden način, je imela smrt drugačen učinek. Marušina smrt deluje kot končni pritisk, zaradi česar slikar izgubi stik z resničnim svetom. Umetnik se je dokončno onesposobil, namestoda bi spremenil svoje življenjsko stanje. A v tem romanu z odprtim koncem ni bilo katarze, razrešitve: Kos govori o »izteku v dogajanje, ki je dosti bolj dvoumno, nesklepčno in prav nič dokončno« oz. se v slikarjevih samogovorih tako razkriva samo »volja do katarze in dejanja, ki naj radikalno spremeni junakovo življenje, toda o tem, kakšno naj bi bilo to dejanje /.../ v samem besedilu ni še nobenega sledu.« (Kos 1996: 206)

Glavni junak na koncu resno izprašuje svojo vest, ali je imel kaj opraviti z Marušino smrtjo in je bralec priča njegovemu notranjemu gnevu. Vprašanja o neiskrenosti do samega sebe in drugih, »samoprevari«, ter o odgovornosti, izbiri in udejanjenju svojih odločitev iz človekove eksistencialne svobode so vprašanja, ki jih zastavlja tedaj moderni eksistencializem v filozofiji in literaturi. Z njimi Smoletov roman vnaša značilne eksistencialistične teme v

slovenskoromanopisje. Mogoče celo v slikarjevem gnevu nad samim seboj obstaja želja po preobratu življenja in očiščenju njegovih psihičnih težav, a zaenkratostane samo pri tem. Slikar je z Marušino smrtjo, ki bi lahko obrnilo dogajanje k nekakšnemu pozitivnemu izidu, obračunal tako, da ni naredil ničesar, kar bi lahko spremenilo njegovo življenjsko stanje na bolje. Glasni samogovori so bili prisotni že v prejšnjih stanjih njegove zavesti. Tako je stalnica v romanu nespremenjenost stanj. Zaradi teh stanj, ki jih spremljamo skozi tok zavesti junakov in odpirajo vprašanje samoprevare (prej omenjene *mauvaise foi*), lahko štejemo *Črne dneve in beli dan* zagotovo med moderne romane. Eksistencialistične teme roman razvija tudi v modernističnih pripovednih postopkih. (Kos 2001: 360, 355)

6. ANALIZA HLADNIKOVEGA FILMA *PLES V DEŽJU*

Ples v dežju, slovenski film v režiji Boštjana Hladnika, posnet po literarni predlogi Smoletovega romana *Črni dnevi in beli dan*, je ljubezenska drama v črno-beli podobi. Filmski kritiki so ob stoletnici slovenskega filma leta 2005 izbrali *Ples v dežju* za najboljši slovenski film vseh časov. Velja tudi za prvi slovenski črno-beli film, ki je v slovensko umetnost vnesel idejo evropskega modernizma in film popeljal v povsem novo obdobje. Osrednja lika Petra in Marušo sta odigrala Miha Baloh in Duša Počkaj.

Na slovenska tla je prišel ta film s filmskim novim valom, ki se je začel v Franciji. Značilnost filmskega novega vala je prikazovanje bivanjske praznine. T. Kermauner¹¹ je podal tezo o idejnosti filmskega novega vala in *Ples v dežju* potrjuje njegovo tezo o tej idejnosti (Vrdlovec 8). Prva je »odsotnost upodabljanja vsakršne delovne situacije«, to pomeni, da gre za »izkrivljeno subjektivno podobo dejanske stvarnosti«. Njegova druga teza narekuje za novovalovske filme značilno »ljubezen, katere meja, cilj in smisel je smrt«, ta ljubezen ima »funkcijo boga« (8). V filmu *Ples v dežju* ljubiti pomeni hrepeneti po uresničenju ljubezni. Glavna oseba - Peter hrepeni po nedosežni ljubezni, tako zanj ostaja ljubezen večno neizpolnjena. Tretja teza idejnosti novega vala je lepota. »Novi val izbira lepo okolje, ki ni samo izvendelovno, ampak naravnost estetsko preračunano«, kar je samo eden izmed načinov »bega pred stvarnostjo« (8).

¹¹Kermauner, Taras. »Idejnost filmskega novega vala«. *Perspektive* 3.21, 2/6: str. 27. Nav. po Vrdlovec.

Film prikazuje ambivalentne osebe, odtujene od resničnega sveta. S temačnim brezupom, s katerim se srečujejo liki, je Hladnik šokiral gledalce in ustvaril inovacijo v slovenskem filmu. Z mračno estetiko je napovedal Marušino smrt od samega začetka filma. Blodnje treh moških likov in Maruše rdečelaske kažejo na eksistencialno praznino. Določajo jih njihove blodnje, in to bolj kot delovanje. Ni toliko dogajanja, film je dogodkovno prazen, veliko je govora, ta pa deluje grozljivo in ti govori iz zablodprav ničesar ne povedo. Vse like združujejo enake lastnosti, kot so odtujenost, tesnoba, hrepenenje, pesimizem. V Marušinem primeru se to kaže pri njeni neresnosti. Maruša sanja o veličastni karieri igralka in tem sanjam ne sledi uresničitev, temveč se njene sanje razblinjajo vsakič, ko zamudi na vajo v gledališče. Peter, nadobuden slikar, se želi uresničiti kot umetnik, zaposlen pa je kot učitelj risanja in se nikoli ne spravi k slikarskemu platnu. Mali šepetalec nosi v sebi ljubezen do Maruše rdečelaske, a ko se svoji ljubljeni izpove, ga ta ne jemlje resno. Skrivnostni gospod Anton je izmed vseh najbolj temačen lik. Vseskozi spremlja dogajanje in se potuhnjeno plazi okoli preostalih treh oseb. Ima v sebi nepotešeno željo po ljubezni, prav tako kot mali šepetalec in Peter hrepeni po Maruši. *»Ne nastopajo kot družbena bitja, marveč kot posamezniki s svojimi željami, fantazmami, tesnobo in smrtjo«* (Vrdlovec 10).

Neuresničljiva ljubezen kot nedosežni ideal je utelešen v mlademu paru, ki je prisoten skozi celoten film. Ta par se pojavi že na začetku ter na koncu filma in simbolno uokvirja celotno zgodbo. Ta dva človeka nista naključen par, pojavljata se v primerih, ko iz kadra izginejo druge osebe ali pa so te prisotne samo fizično, z mislimi pa nekje drugje. Po Vrdlovcu je tako pojav parapovezan z izgubo, saj je navzoč v primerih, povezanih z izgubo čustev v odnosih ali z odhodom ljubljene osebe. Prihod para na sceno pa je dvoumen, saj poleg izgube ponazarja tudi željo. V Marušinih ter Petrovih mentalnih podobah se nariše par pred njima, ko ponazarja njuno fantazmo: hrepenenje po pravi ljubezni. V Smoletovem romanu slikar oz. učitelj risanja hrepeni po »zvezdi nedosežni«, ko se v svojem samogovoru obrača v mislih na Marušo rdečelasko.

Vsi liki so obsedeni vsak s svojo fantazmo, ki jih preganja. Peter ima vizijo, ki jo sanja vsako noč. V teh sanjah se znajde sredi temne ulice, na koncu katere stoji hiša z enim osvetljenim oknom. Teče proti stavbi, na temu oknu se vidi obris neznane ženske, ta predstavlja njegovo idealno žensko. Zbudi se iz sanj in izreče na glas: »Ni je ženske zame«. Prežema ga dvom, da bo kdaj našel žensko svojih sanj. A kar si Peter v resnici podzavestno želi, je ravno odsotnost te ženske, njena smrt. To filmsko dogajanje lahko prevedemo v besede tako: želi si Maruše

rdečelaske, a obenem ga ugonablja njena ljubezen in si iskreno želi samo, da je sploh ne bi bilo. Na večer, ko prespi Maruša v njegovi postelji, se je niti ne dotakne in ji da vedeti, da se mu gnusi. Maruša se zjutraj zbudi sama v postelji, nato pade v sanjavo fantazijo vrnitve domov. Vrne se nazaj na deželo, pelje se z vozoms konjsko vprego. Gre stran od mesta, od neuspele kariere in nesrečne ljubezni. Po Vrdlovcu ta fantazma vrnitve domov ponazarja njeno potlačeno bojazen neuspele kariere. V njeni fantaziji se zgodi, da ji voznik, s katerim se na vozu pelje domov, reče, da mu je znana. Pravi ji, da niti v spodnji niti v zgornji dolini ne pozna nobene druge rdečelaske kot njo samo. Prav tako ji pove, da je videl njeno sliko v časopisu: sliko lepe, mlade igralko. Točno takšno podobo si želi Maruša gojiti sama o sebi. S to sliko mlade lepe igralko se identificira. A ravno v tem je njena agonija. Ni uspešna igralka in s tem je povezan njen odhod domov. V eni od njenih kasnejših fantazij se zopet pojavi slika nje kot mlade lepe igralko. Tokrat je izzvala to fantazijo njena pot k šivilji, potem, ko je bila odpuščena iz gledališča. Medtem, ko v resnici blodi po mestu, se potopi v fantazijo, kjer obišče šiviljo, ta ji prikroji čudovito obleko in ko se zagleda v ogledalu, vidi sebe v podobi, kakršno je opisal voznik voza iz prejšnje fantazije. V tokratni fantazmi se podoba v ogledalu realizira in Maruša v tej sceni poplesuje v svoji novi obleki, srečna, ker jo ljudje na ulici prepoznavajo, kot jo je prepoznal voznik poprej. Dejstvo je, da je neuspela kariera vplivala na njeno podzavest tako močno, da je postala njena fantazma pohlep po slavi in lepoti.

Mali šepetalec vidi lepoto življenja v ljubezni do Maruše rdečelaske. Ljubezen ga osmišlja in njegova življenjska naloga je doseči ideal ljubezni. Dela v gledališču kot prišepetovalec dramskega besedila igralcem, med drugim tudi Maruši. V filmu deluje kot šepetalec ljubezni. Svoji ljubezni vseskozi govori pritajeno v dobri veri, da ga bo poslušala in sprejemala njegove besede, izrečene v ljubezni. Iz njenih pogovorov je vidno njegovo oboževanje, povečuje jo kot svojo boginjo. Maruša mu ne vrača ljubezni, se pa z njegovo predanostjo hrani, saj ji šepetalec daje in obljublja vse, česar ji Peter ne nudi. Šepetalec ustvarja vtis, da je zgolj vsiljivec v ljubezni med Petrom in Marušo. Skozi njegovo obnašanje so prepoznavne otroške poteze. Maruša ga imenuje moj dragi deček ali tepček. Maruša se do njega obnaša kot mati, ga obravnava kot svojega otroka. V enem izmed prizorov se mu Maruša posmehuje in se prestavi iz vloge matere v smešno ljubezensko relacijo s šepetalcem. Reče mu, da je »plašen ljubimec, tako pohleven« in ga povabi k sebi domov, ko mu reče: »lahko prideš kdaj tudi k meni, ali ne veš kje sem?«. Šepetalec jo v resnici obišče na domu dvakrat. Prvič v svoji fantaziji in drugič zares. V drugo je Maruša že mrtva, a on tega sploh ne opazi. Eden ključnih

prizorov v filmu je ta, kjerje v šepetalčevi fantaziji prikazana slika na steni, na kateri je Marušina fantazmatska podoba iz šiviljinega salona (kjer se Maruša opazuje v ogledalu). Paradoksalnost tega prizora je, da ta podoba Maruše rdečelaske živi tako v Marušini kot šepetalčevi zavesti. V temu prizoru šepetalec v svoji blodnji vidi Marušo natanko takšno, kakršno se ona sama vidi v svoji blodnji. Šepetalčeva fantazma se tako retrospektivno navezuje na Marušino, po Vrdlovcu gre za dvojno fantazmo. Zelo zanimiva je prav tako kompozicija tega prizora, kjer šepetalec gleda portret Maruše rdečelaske iz takšnega zornega kota, da se zazdi, da ima pred seboj medaljon, ovalno uokvirjeno materino podobo. Njen portret je zgostitev dveh fantazijskih elementov v šepetalčevi blodnji: podoba idealnega bitja - boginje in materinske podobe.

Četrta figura v filmu je gospod Anton, ki živi v sosednji sobi od slikarja Petra. Je edini, katerega ne definira nobena fantazija. On sam je nekakšna personificirana fantazija vsega nejasno zlega. Pojavlja se v nekaj prizorih kot nadčlovek, ki opazuje dogajanje iz distance in spremlja dogajanje, npr. takrat, koizza drevesa opazuje odhod Maruše in šepetalca po ulici. Drug primer je,ko se Anton pojavi v Petrovi fantazmi, ko ga preganja nočna mora. Prizor se začne s približanim Antonovim očesom:približuje se vratom Petrove sobe, kuka skozi špranjo in nato se spremeni scena v Petrove sanje, ko teče med dvema vrstama krst proti osvetljenem oknu. Tukaj je gospod Anton personificirani»indikator smrti«. (Vrdlovec, 1991)

Za razmerja med osebami in njihov simbolni prikaz je pomembna tudi organizacija prostora. Vrata, ki vodijo iz Petrove v Antonovo prehodno sobo do zunanjega sveta, igrajo zelo pomembno vlogo v filmu. Predstavljajo prehod med zavednim in nezavednim svetom. V prizoru, kjer se pomakne slika iz Antonovega očesa v Petrove sanje so prisotna vrata, skozi "vstopi" Peter v svoje sanje. Krste v sanjah simbolično napovedujejo prihod smrti. Ista vrata imajo po Vrdlovcu dve funkciji: prehod v Petrovo fantazmo in prav tako prehod v Antonovo sobo. Ta vrata stojijo na meji med realnostjo in fantazmo. Iz tega je možen sklep, da je prehod v Antonovo podzavest skozi Petrove blodeče sanje. Gospod Anton obstaja v Petrovi podzavesti kot želja po smrti njegove idealne ljubljene ženske. Anton se kasneje šev resničnosti pokaže kot prikazen zla, ko se priplazi k Marušinemu vratu z rezilom v roki v želji, da bi jo umoril.

Film je ujel modernističen duh s prehajanjem med zavednim in nezavednim, s postavitvijo scen tako, da dajejo aluzijo na tok zavesti. Scensko je postavljen film tako, da so prehodi

komaj zaznavni in zaznavanje resničnosti prikazanega postane subjektivno s tem pa odgovarja literarnemu modernizmu in njegovemu fokusiranju na subjektivno resničnostosebe.

7. FILOZOFIJA EKSISTENCIALIZMA V LITERaturi

7.1. RAZVOJ FILOZOFIJE EKSISTENCIALIZMA V FRANCIJI

To poglavje, ki predstavlja idejni kontekst Smoletovega romana, povzemam po raziskavi Marjete Vasič.

Izraz eksistencializem označuje določene filozofske, estetske, literarnokritične in literarne pojave, v širšem pomenu pa tudi njim bolj ali manj ustrezen način življenja, ki v prvih povojnih letih kot modni pojav predstavlja vulgarizacijo in degradirano inačico eksistencialističnega mišljenja in življenjskega občutja. (Vasič 5)

Eksistencializem je filozofska smer, ki ima nemško-francoske korenine. Otto Friedrich Bollnow je prvi opozoril na razlike med nemško filozofijo eksistence in francoskim eksistencializmom v 60. letih prejšnjega stoletja. Bollnow poudarja, da je literarno ustvarjanje in družbenopublicistična dejavnost eksistencialistov v francoskem odporniškem gibanju pomembno vplivala na značilnosti francoskega eksistencializma. Francoska literarna zgodovina si ni povsem enotna pri periodizaciji in terminološki enotnosti eksistencializma, zato se uveljavlja tudi množinski izraz filozofija eksistence. »V najširšem pomenu je torej filozofija eksistence vsaka filozofija, ki se neposredno sooči s človeško eksistenco, z namenom, da bi v živo pojasnila uganko, ki jo človek predstavlja samemu sebi« (Vasič 8). Kot filozofski tok se eksistencializem uveljavi sredi 19. stoletja s Soerenom Kierkegaardom, utemeljiteljem moderne eksistencialne filozofije, in v središču razmišljanja postavi mislečega posameznika v odnosu do sebe kot lastne eksistence in v odnosu do drugega. Eksistiranje, v pojmovanju Kierkegaarda, pomeni dejavno uresničevanje lastne izbire in svobodne odločitve posameznika. »Kierkegardovo pojmovanje eksistence predpostavlja mislečega posameznika, ki je v odnosu do sebe, do lastne eksistence in do drugega in čigar razmišljanje o eksistenci in svetu ni abstraktno in objektivno, temveč prizadeto, zavzeto, v skrbi zase, saj se sam nahaja v eksistenci« (15).

Eksistencialistični filozofi se upirajo racionalnim, idealističnim in materialnim filozofskim sistemom, ki podrejajo človeka naravnim zakonom ali silam zgodovinskega razvoja. Odpor je viden v prelomnih zgodovinskih obdobjih, ko stari filozofski sistemi razpadajo in se prilagajajo novemu času razvrednotenja vrednot. Primer tega je povojni čas; v tem obdobju se človek znajde v odtujenem svetu, brez zaupanja v

družbene in filozofske sisteme. Iz tega vidika je eksistencializem možno poimenovati filozofija kriznih obdobj. (Vasič 8)

V prvem desetletju po vojni se je sodobna eksistencialna misel začela uveljavljati po celem svetu in dosegla svoj vrh v Franciji. V povojni Franciji se je zbrala skupina francoskih ateističnih filozofov eksistence okrog revije *Les Temps Modernes*. V njej so delovali Jean Paul Sartre (1905-1980), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Simone de Beauvoir (1908-1986). Skupina ni priznavala naziva eksistencializem zaradi terminološke nerazčiščenosti in zlorabe tega pojma v dnevni kritiki. Nazivu eksistencialist pa se je upiral tudi Albert Camus (1913-1960), ki je zatrjeval, da ni ne eksistencialist niti filozof, je pa vseeno obravnavan danes kot najpomembnejši predstavnik francoske eksistencialistične smeri poleg Sartra (12). Sodobne obravnave eksistencializma pa izpostavljajo tudi pomembno vlogo filozofinje in pisateljice, Sartrve partnerke, Simone de Beauvoir.

»Za Sartra je eksistenca vsota človekovih dejanj; človek se definira samo z dejanji.« Na tem mestu je pomembno navesti enega njegovih največkrat citiranih stavkov: eksistenca je pred esenco. Sartrva svobodna izbira je ključnega pomena in absolutno zavezujoča: z izbiro in projektom izbire človek tudi sebe. Ta izbira ni zavezujoča samo zanj, ampak za vse ljudi.« (16)

Sartre razlikuje dva načina biti v delu *Bit in Ničes*, ta sta bit-na-sebi in bit-zase.»Prva je polnost in statičnost, druga je izpraznjenost, dinamičnost; prva je vse bivajoče razen zavesti, je bit v pravem pomenu besede, druga je zavest o nečem in je zunaj sebe, samo sebe nič [...].«(17). To je pomembno vedeti predvsem zato, ker se v obravnavani filozofiji posameznik pokaže kot dvosmiselno bitje in prav takšna je tudi njegova eksistenca, s sočasnimi nepresegljivimi nasprotji¹². Sartrov dualizem je spodbudil nov način prikazovanja doživljanja sveta, sebe in drugih v literaturi (17).

Človekova eksistenca je vprašljiva, saj eksistencializem ne sprejema nikakršnega absolutizma, torej ni nekih moralnih kriterijev, katere bi moral človek sprejemati. Človek, ki je ujet v svet, kjer ni nobenih moralno veljavnih kriterijev, je prepuščen sam sebi in v celoti odgovoren za svoja dejanja. Iz tega je sledil Sartrov najbolj znani izrek, da je človek obsojen

¹²Tukaj je implicirana nepresegljiva danost, Sartrov človek je razpet med nič in bit, bivajoče zmeraj implicira nebivajoče.

na svobodo(19). To pomeni, da človek sam osmišlja sebe in svet. Človek je tako postal bog, po sartrovsko je postal ponesrečen bog (20).

7.2.EKSISTENCIALISTIČNA LITERATURA V FRANCIJI

Eksistencializem in literatura sta v 19. in 20. stoletju medsebojno tesno povezana. Med glavne predstavnike eksistencializma v Franciji štejemo Jean-Paula Sartra, Alberta Camusa, Simone de Beauvoir, Gabriela Marcela, Andréja Malrauxa idr. Malrauxa francoska literarna kritika poimenuje za začetnika literarnega toka eksistencializma. Eksistencialistično obdobje v Franciji je razmejil Michael Raimond od leta 1938 in do leta 1954, to je od izida Sartrovega *Gnusa* do izida *Mandarinov* Simone de Beauvoir. Literarno je klasificiral njihovo delo in mu dal naziv »romani človekove usode«, danes pa jih obravnavamo predvsem kot eksistencialistične romane.

Poglavitne teme eksistencializma so:

- absurdnost, izvirajoča iz razpoke med človekom in svetom,
- krivda in upor,
- samoprevara,
- naključnost in poljubnost človekovega obstoja,
- tesnoba – tragična podoba smrti,
- avtentičnost (samobitnost)
- osamljenost/odtujenost od sveta.

Romanopisci človekove usode pišejo bolj ali manj avtobiografska pričevanja. Prikazujejo stvarnost, toda na novo prikrojeno, v novi optiki in stilu, ki je deloma zaletav in ihtav, ker je angažiran v dejanju in tesnobi. Cilj je obvladati lastno usodo in ji s tem podeliti smisel; iz strahu pred smrtjo tvegati življenje, se pravi izzvati smrt in tako v dejanju premagati tesnobo. (Vasič 42)

Eksistencialistična literatura in filozofija sta spodbudil nov način dojetja literarnih besedil. Kritika v tem novem načinu na literaturo ne gleda kot na predmet, ki ga lahko ocenimo kot slabega ali dobrega, temveč jo opredeljuje kot izkušnjo. Kritiška metoda temelji na vživljanju v literarno delo in njen cilj je odkrivanje eksistencialnih struktur dela napredujujoč od avtorjeve izkušnje v tekst. Izhaja iz prepričanja, da literarno delo temelji na avtorjevi aktivni zavesti v trenutku ustvarjanja, zato se analiza dela nujno prepleta z analizo avtorjevega mentalnega sveta. Pri literarnem ustvarjanju je važno poznati celoten opus obravnavanih piscev, saj je le

tako možno razbrati, kako je avtorjeva eksistencialna drža organizirana. Kritiki zavesti razkrivajo človeške, družbene strukture. Na ta način je svoje mišljenje, izkustva in ustvarjanje povezovala tudi Simone de Beauvoir.

8. ANALIZA ROMANA SIMONE DE BEAUVOIR: *MANDARINI*¹³

Simone de Beauvoir je dobila za roman *Mandarini* leta 1954 prestižno literarno nagrado Prix Goncourt in požela veliko pozitivnih literarnih kritik. Roman govori o individualni svobodi človeka iz eksistencialističnega vidika in spada v čas politične nestabilnosti v Evropi. Po drugi svetovni vojni se je v Franciji še vedno nadaljevala bitka tedaj med levičarji in desničarsko usmerjenimi političnimi strankami. Levičarska stranka pripada komunizmu, desničarsko pa je odporniško gibanje Ljudske fronte. Ta francoska bitka je zajeta v romanu, ki ga je Beauvoir pisala ravno med drugo svetovno vojno. A roman presega časovni okvir druge svetovne vojne in političnih bojev. S psihološkim izrisovanjem kompleksnih portretov oseb in z veliko etičnimi vprašanji iz polja etike je roman aktualen še danes.

Roman bom obravnavala skozi prizmo oseb in relacij med njimi. Zgodba se začne z veseljem poosvoboditvi Pariza obzaključevanju druge svetovne vojne leta 1944. Henri Perron in Anne Dubreuilh se zavedata teže povojnega obdobja, ki prihaja. Njuno upanje na boljši svet počasi zamira v naslednjih šestih letih. Tesne vezi med Henrijem in Anninim možem, Robertom Dubreuilhom, so se po koncu vojne začele krhati. Henri svojega časopisa *Espoir* nikakor ne želi pridružiti nobeni politični stranki, saj meni, da bo tako izgubil veliko bralcev in želi ostati politično nevtralen. Robert zavzame drugačno, bolj aktivno pozicijo v politiki in se priključi revolucionarni desnici. Medtem ko je divjala hladna vojna po Evropi, se je počutil Dubreuilh zavezanega k temu, da spregovori o vojnih grozotah v Sovjetski zvezi. Enako mnenje z njim si je delil Henri, a izraziti ga se mu je zdelo preveč kočljivo. V povojnem času so namreč pravilne moralne izbire in odločitve izgubile pomen; vsak zase skuša rešiti svojo nesrečno kožo. Robert in Henri preživljata veliko časa v diskusijah, kateri politični osi naj pripada časopis *Espoir*. Opaziti je razhajanje interesov, saj je Henri protikomunistično usmerjen, potem ko izve za stalinistična delovna taborišča (gulage) v Sovjetski zvezi, Robert pa s komunistično partijo simpatizira. Nekdaj tesna prijatelja ločijo politični interesi in njun

¹³V tem poglavju bom analizo romana, socialni in politični kontekst vsebinsko povzemala po spletno objavljeni študiji *The Mandarins Analysis*, objavljeno na Beacham's encyclopedia of popular fiction.

razhod vpliva na dinamiko družbe, v kateri se gibljeta. Kar naenkrat sta potisnjena na rob družbe in moč sprejemanja odločitev v uredništvu časopisa prevzemajo druge osebe.

Ko mesto pripovedovalca zasede Anne Dubreuilh, ta pripoveduje o svojem potovanju v Ameriko in njena zgodba deluje kot vložna. Na potovanju sreča pisatelja Lewisa Brogana, do katerega čuti sprva le naklonjenost, a se kasneje vanj zaljubi in se zaplete z njim v afero. Njuna relacija je izmed vseh najpomembnejša in nosi pomembno sporočilno vrednost. Ljubezenska afera ima avtobiografske elemente, saj je Beauvoir sama priznala, da je črpala inspiracijo iz svoje ljubezenske povezave z Nelsonom Algrenom. Ko se Anne Dubreuilh zave, da naveza z Lewisom ne more trajati večno, poskuša narediti samomor. Svojo samodestruktivno silo zatre z zavedanjem, da bodo posledice njene smrti nosili drugi, ne ona sama. Zave se svoje družbene vloge do hčere, moža, svojega poklica, ljubimca in navsezadnje tudi do sebe.

8.1. SOCIALNI IN POLITIČNI KONTEKST

Simone de Beauvoir v svoji biografski pripovedi *La Forcées choses*¹⁴ opiše razloge za pisanje svojega romana *Mandarini*. Namen pisanja je bil osvetliti problematiko življenja intelektualcev v povojni Franciji, v letih, ki so sledila drugi svetovni vojni. V času nemške okupacije Francije so stopile vse politične sile skupaj in se bojevale za skupen cilj, ta je bil onemogočiti nacistično Nemčijo. Ko je bila Francija osvobodjena, leta 1945, se je zavezništvo med francoskimi političnimi strankami prekinilo in vzpostavil se je režim, ki je vladal pred vojno.

Mandarini se ukvarjajo s problematiko vzpostavljanja nove povojne družbe v Franciji z vodilno vlogo intelektualcev in njihovih množičnih medijev. Večina francoskih intelektualcev je bilo levičarsko usmerjenih, manjšina je bila komunistična. Konflikt je nastal pri vprašanju, ali stopiti na stran kapitalistične severne Amerike, ki je osvobodila zahodno Evropo vojne, ali na sovjetsko stran. Kako izbrati manjše zlo od zlega? Francozi so bili prepričani, da je Amerika skovala zarotniški načrt podjarmiti celo Evropo. Sovjetska zveza je bila med vojno zaveznik Francije, ampak česar francoski intelektualci niso mogli prezreti, je dejstvo, da so obstajala sovjetska delovna taborišča, kar jim je postavilo veliko moralnih dilem. Na tem

¹⁴Izdana leta 1963.

političnem ozadju je izrisano kočljivo vprašanje, kije obravnavano v *Mandarinah*. Koliko informacij o sovjetskih delovnih taboriščih naj Henri, urednik, izda bralcem časopisa *Espoir*, saj bo njegova odločitev nosila posledice, ki bi vplivale na sam obstoj časopisa. Časopis je bil v finančni krizi in je bil pod političnim pritiskom. Sprejel je odločitev pisati o taboriščih, ta je Henrija privedla do izobčenja iz družbene, intelektualne elite in časopisa samega. Simone de Beauvoir je v romanu izpostavila vprašanje politične korektnosti in družbene vrednosti literature. Do kolikšne mere se je pripravljen posamezni intelektualec ali pisatelj podrediti političnim in socialnim okoliščinam. Ključno vprašanje tukaj je potrebno postaviti tudi glede tega, koliko literatura sama po sebi lahko pripomore k razreševanju socialnih, političnih in moralnih problematik.

Socialne okoliščine francoskih intelektualcev iz tega romana imajo za podlago resnično intelektualno elito, socialne aktiviste, pisatelje in dramatikere ter novinarje, zbrane v družbenem krogu Simone de Beauvoir. Robert Dubreuilhov politični aktivizem ima na las podobne poteze kot Jean Paul-Sartrov. Sartre je bil po 2. svetovni vojni vodilna avtoriteta v francoskem intelektualnem krogu. Imel je ogromen vpliv na levičarsko stranko, sledila mu je mlajša generacija francoske intelektualne elite. Od leta 1950 je imel povezave s komunistično partijo in je bil tako seznanjen s politiko Sovjetske zveze in poznal problematiko delavskih taborišč. V hladni vojni se je Sartre bojeval za mirovno stanje tako kot Robert. O tej problematiki taborišč je debatiral z Albertom Camusom in njuno razhajanje je v romanu enako kot razhajanje med Robertom in Henrijem. Henri je skušal ohraniti svojo neodvisnost, a obenem je idejno politično pripadal levičarski stranki.

9. FEMINISTIČNA LITERATURA IN SIMONE DE BEAUVOIR

V zgodovini sta se pojavila dva vala feminizma. Sufražetsko gibanje je prva znana oblika feminizma in datira med leti 1830 in 1920. Ukvarjala se predvsem z enakostjo pravic za moške in ženske in sicer za enakopravnost v javnem in političnem življenju in delno tudi za enakopravno vlogo v gospodinjstvu. Te ideje so se pojavile v času francoske revolucije in ameriške vojne za neodvisnost, ko sta bili glavni vrednoti svoboda in enakost. Feministke v Franciji so vztrajale, da morajo vrednote, kot so enakost, svoboda in bratstvo veljati za vse. Drugi val feminizma se je organiziral leta 1960 v severni in srednji Ameriki, Evropi in Avstraliji. Žensko osvobodilno gibanje, ki se je začelo v ZDA, je kombiniralo svobodomiselnost zahteve po enakih pravicah žensk in moških zahtevo, da ženska lahko sama odloča o svoji identiteti ter spolnem življenju. Slednji dve zahtevi sta bili natančneje opisani v

sedmih zahtevah gibanja, ustanovljenega med leti 1970 in 1978. Te zahteve so bile: enaka plača, enaka izobrazba in enake možnosti zaposlitve, finančna in pravna enakopravnost, 24-urni vrtci, brezplačna kontracepcija ter izvedba splava po želji, pravica do ženske opredelitve seksualnosti, konec diskriminacije lezbijk, ustaviti nasilje nad ženskami in spolne zlorabe.

Simone de Beauvoir je ravno na prehodu iz prvega v drugi val. Njena kombinacija progresivnega socialnega vidika žensk v družbi in vprašanje o ženskosti ter spolu je ne postavlja ne v prvi nitiv drugi val feminizma, ampak združuje komponente enega in drugega. Njeno delo *Drugi spol* se pojavi v letu 1949 in je odprlo veliko dilem, s katerimi se ukvarja feminizem. Iskreno piše o zatiranju žensk v času, ko je bila kontracepcija ilegalna ali pa nedostopna v večini držav. Delo je pomenilo premik meje feminizma na novo raven in odprlo vprašanja, ki so bila takrat tabu. *Drugi spol* je obsežna monografija o razlikovanju med ženskim in moškim spolom; raziskuje biološko, psihološko, zgodovinsko in kulturno pogojenost pojma biti ženska in kaj je pripeljalo ženski spol v podrejeni položaj. Beauvoir zavrača pojem ženske narave, saj ni ničesar fizičnega ali psihološkega v ženski, kar bi jo naredilo podrejeno moškemu spolu. Temu navkljub je bila ženska vloga skozi stoletja marginalizirana. Ženska ni dobila veljave racionalnega individualnega bitja, kakor jo je imel moški. To je pogojeval njen spol, ker ima možnost rojevanja in je to njena naravna danost, jo pogojuje njeno telo in posledično narava. Moški se je imel za superiornega naravi in prav tako ženski. Beauvoir pravi, da ni ničesar naravnega pri hierarhični delitvi spolov. Poudarja svobodo vsakega posameznika, moškega ali ženske, pri njegovih ali njenih individualnih odločitvah oz. svobodnih izbirah.

Feminizem je našel pot uveljavljanja svoje teorije tudi skozi književnost. Pred letom 1970 je skoraj izključno ves literarni kanon pripadal moškim avtorjem. Izjeme so bile tri ženske pisateljice: Jane Austen, George Eliot in Charlotte Brönte. Vse dotlej je v kulturnem pomenu besede spol ostajal nevtralen. Obveljalo je prepričanje, da obstaja objektivni način kritične presoje literature. To pomeni, da je bilo tako malo ženskih avtoric, ki so se znašle v kanonu velikih literarnih klasikov zato, ker naj ženske ne bi dosegale enakih standardov kot moški pisatelji. Ženske niso pisale tako pogosto ali tako "dobro" kot njihov nasprotni spol, to teorijo je Beauvoir utišala, ne nazadnje z romanom *Mandarini*. V delu *Drugi spol* je zagovarjala trditev, da je bila v literaturi implicirana ideja družbene vloge moškega in ženske in ta je podrejela žensko moškemu. S tem se spol razkriva kot družbeni, ne več kot biološko določeni

spol. Literatura v feminizmu je postala močno orodje politične ideologije. Feministična literatura razkriva in obsoja patriarhalni svet. (Waugh, 2006)

9.1. FEMINISTIČNA TEORIJA V *MANDARINIH*

Beauvoir je s svojim delom *Mandarini* svojo feministično teorijo uporabila v literarni praksi. Ljubezenska afera med Anne Dubreuilh in Lewisom Broganom zavzema malo več kot polovico druge polovice vsebine romana. V tem romanu je romantična veza med žensko in moškim skoraj enakovredna prijateljski. To je odsev takratnega liberalnega družbenega pogleda na romantične partnerske odnose v Franciji. Anne je obkrožena večinoma z izključnomoško družbo. Uživa v svobodni izbiri seksualnih partnerjev, tako kot njeni moški sovrstniki, čeprav je poročena. Prešuštvo ji ne predstavlja velike moralne ovire. Kot Anne, tako tudi Henri uživa v družb mladenk, ima afero z Annino hčerjo Nadine, nato z Josette Belhomme, a že več kot 6 let živi skupaj s Paule, s katero pa ni poročen. Na koncu pristane skupaj z Nadine, ki mu rodi otroka. Annina ljubezenska zgodba nima tako srečnega konca. Čeprav uživa Anne svoje ljubezensko življenje enako svobodno kot Henri, se njena ljubezenska zgodba konča s poskusom samomora.

Roman *Mandarini* je Beauvoir objavila pet let po svojem obsežnem kritičnem eseju »Drugi spol«, ta je izšel leta 1949 in ideološko sledi romanu v prepričanju, da če so lahko moški krojači svoje usode, so lahko prav tako tudi ženske. V romanu je opaziti veliko povezav med deloma. Beauvoir je uporabila svojo feministično teorijo v *Mandarinih* in postavila Anne na mesto glavne pripovedovalke v romanu. Skozi njeno ljubezensko zgodbo je razkrila svoje intimno zasebno življenje. Prav tako kot protagonistka je tudi Beauvoir imela afero z Američanom. Ljubezenska izkušnja Anne in Lewisa v podrobnostih sledi resnični življenjski preizkušnji Simone de Beauvoir. Edina razlika med protagonistko in avtorico je v tem, da ima Anne odraslo hčer Nadine in je poročena. Anne ob nezvestobi ne občuti sramu ali krivde. Čeprav nikjer v delu »Drugi spol« Beauvoir ne podcenjuje zakonskega stanu ali podpira nezvestobo, je opaziti skozi delo avtoričino odobravanje glede ženske svobodne izbire spolnih partnerjev.

Anne je sicer lahko pokaže kot egocentrična ženska, a to nikoli ni bila. Čeprav lahko njena dejanja presojamo kot obsojana vredna, Anne še vedno čuti, da vsekakor pripada svoji družini, ljubi svojega moža in hčer. Ljubezen razlikuje od zakonskega stanu. Ona ljubi, se predaja ljubezni in živi srečno ali pa zapusti svojo ljubezen, jo izgubi in potem za njo

žaluje. Vse to so njene svobodne izbire v imenu ljubezni do drugega in do sebe. Nesebično daje in prejema ljubezen in ta ljubezen je samo v njeni domeni. Njena svobodna izbira, komu jo bo naklonila, je važna, in ne dejstvo, da bi kdo bil prikrajšan za to ljubezen. Skozi Annino zgodbo je Beauvoir podala sporočilo feminizma in ta je, da imajo ženske enake pravice kot moški. Iz tega sledi, da ima ženska enake pravice ljubiti kot moški. Ženska lahko obstaja zunaj okvirov zakonskega stanu in družine. (Kellman, 2009)

10. ZAKLJUČEK

V romanu *Mandarini* je Simone de Beauvoir uporabila svoje feministično teorijo in svoje razumevanje eksistencialne filozofije. Zgodbo bralec spremlja iz moške in ženske perspektive. Dva glavna protagonista/pripovedovalca izmenično podajata vsak svojo zgodbo. Dvojna perspektiva ustvarja kontrast. Oba pripovedovalca pripovedujeta svojo zgodbo in vsaka obstaja v svojem časovno-prostorskem razmerju. Takšen način pripovedovanja omogoča bralcu vstop v zavest vsakega protagonista. Vsak izmed njiju ima svojstven način pripovedovanja, zelo drugačen od drugega. Anne ima razumen, podroben način podajanja zgodbe, z liričnimi vložki, medtem ko je Henrijev jezik bolj pogovoren, raznolik. *Mandarini* skozi paralelo dveh pripovedovalcev prikazujejo avtentično življenje, ki se upira eksistencialistično razumljeni »samoprevari« ("mauvaise foi"), doživljanje oseb v romanu je podano v široki paletici čustvovanja in načinov izražanja čustev.

V *Madarinih* bralec dobiva vpogled v dogajanje skozi perspektivo posamezne osebe, ki pripoveduje. Tudi bralec romana Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan* dobiva vpogled v resničnost skozi perspektive oseb, in to radikalneje, skozi njihove tokove zavesti. *Mandarini* pripovedujejo notranje doživljanje posameznih oseb in konkretne dogodke razvidnejše zunanje resničnosti in ustvarjajo trdnejšo zgodbo. Dogajanje v Smoletovem romanu pa je zgoščeno na notranji svet človeka in njegovo doživljanje sveta. Ker je svoje delo zasnoval kot pripoved o samopogubi in samoodrešitvi, ga iz razumljivih razlogov zanima v romanu le notranja narava oseb. V obeh delih pa je podan psihologija oseb, s katerimi se bralec zelo podrobno seznanja. V *Črnih dnevih in belem dnevu* nastopata dva glavna protagonista, Maruša rdečelaska in brezimni slikar, poleg njiju pa še obrobni figuri dogajanja, mali šepetalec in gospod Anton. Vsi trije moški se zapletejo z Marušo rdečelasko, vsak na svojstven način. Učitelj slikanja se z Marušo zaplete v ljubezensko razmerje, katero traja že 6 let, in se počuti utesnjenega v njenem razmerju, vendar za razliko od protagonistov v *Madarinih* ne izstopa iz tega neavtentičnega življenja in ni zmožen svobodne izbire in

odgovornosti do drugega. Mali šepetalec se zaljubi vanjo in jo zasleduje povsod, kjer lahko, prav tako to počne gospod Anton, ampak z drugačnim motivom kot šepetalec. Gospod Anton je edini, čigar zavest nam je dostopna preko drugih oseb v romanu; deluje zahrbtno in neuravnovešeno. Nihče od njih pa ne zmore izstopiti iz svojega neavtentičnega bivanja.

Ker Smole v svojem romanu razvija eksistencialistične teme, se pojavi vprašanje, ali jih povezuje tudi z njihovo aplikacijo na dojetje ženske, ki je razvidna v obravnavanem romanu Beauvoir, *Mandarini*. Ženska je v Smoletovem romanu ena od treh oseb, katerih notranje resničnosti oblikujejo dogajanje romana. V subjektivnih resničnostih slikarja in šepetalca nastopa Maruša rdečelaska kot lik, ki ga opredeljujeta odnosa vsakega izmed njiju do nje, tako da je skozi njuni dojetja tudi bralci ne gledamo kot nje same. Ker se njena podoba ustvarja skozi dve subjektivni resničnosti drugih (moških), je ti dve tudi ne moreta predstaviti kot njo samo. Nastopa bolj kot nehotena spodbujevalka iluzij in prej ko ne objekt, prek katerega se doživljata oba moška v njunem neiskrenem, neavtentičnem bivanju. V takšno bivanje pa je ujeta tudi Maruša rdečelaska sama, saj tudi ona beži v fantazmatsko podobo o sebi, ki ni skladna z njenimi resničnimi okoliščinami, in ne vzdrži eksistencialne tesnobe. Za razliko od Anne, ki se v *Mandarinih* predstavlja kot spolno, čustveno in socialno emancipirana ženska, ki hoče živeti avtentično bivanje iz lastnih svobodnih izbir, Maruša rdečelaska ne zmore zavesti o svobodi svojih izbir, ždi v mrtvem ljubezenskem razmerju s slikarjem in v begu v lažno podobo sebe. Smoletov roman je svoje tri osrednje osebe, ne glede na to, ali gre za moškega ali za žensko, obravnaval v enakih vidikih eksistencialističnih tem, kot so samoprevara, tesnoba, svobodna izbira, odgovornost, avtentično bivanje. V *Mandarinih* pa je Anne jasno predstavljana v položaju ženske z vidika feministične aplikacije eksistencialistične misli. A kljub tej razliki med obema romanoma oba njuna ženska lika, ljubezensko in drugače emancipirano Anne in Marušo rdečelasko, ki ždi v svojih sanjarijah ali v predstavah, ki jo imajo o njej drugi, nazadnje družijo samomor.

V obeh delih je vidna eksistencialna praznina in utesnjenost, nemirno iskanje smisla življenja. Osebe, ki se v *Mandarinih* soočajo z moralnimi vprašanji, ki so obvisela še iz vojnega časa, in nastopajoči iz Smoletovega obravnavanega romana, kateri iščejo zapolnitev svoje nesmiselne življenjske praznine, si niso tako različni. Skozi njihovo zavest spoznavamo njihov duševni svet, njihove gonilne sile oziroma primanjkljaj le teh. Vsi se soočajo s svojo družbeno vlogo in skozi medsebojne odnose odkrivajo oziroma bralcu, ki je soočen s celoto njihovih, različnih perspektiv, razkrivajo, kdo pravzaprav so.

11. VIRI IN LITERATURA

- Beetz, H.(2001). "TheMandarins - LiteraryTechniques."Beacham's Encyclopediaof PopularFiction. Gale Cengage. Splet. 5. 9. 2018.
- Harlamov, A. (2016). *Slovenski modernistični roman*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. Splet. 5. 9. 2018. <https://slov.si/dipl/harlamov_aljosa2.pdf.>
- Inkret, A. (1989). Prešernovi nagrajenci 1989. *Delo d.d., št. 32, 4*.
- Jovanović, D. (1996). *Dominik Smole in moderni slovenski roman*. Ljubljana: Nova revija.
- Kellman, S. (2009). "The Mandarins - Summary." Masterpieces of World Literature. Splet 5. 9. 2018.
- Kos, J. (2001). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kos, J. (1996). Interpretacije št. 5, Dominik Smole. Ljubljana: Nova revija.
- Paul-Sartre, J. (1946). *L'Eksistencializem est un humanisme*.
- Schmidt, G. (2011). *Dominik Smole: monografija*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Smole, D. (2004). *Črni dnevi in beli dan*. Ljubljana: DZS.
- Šiško, K. (2004). *Daljša mladinska proza v 80. letih 20. stoletja*. Krško: diplomsko delo.
- Štih, B. (1959). Dominik Smole, Črni dnevi in beli dan. *Naša sodobnost*, 273-274.
- Vasič, M. (1984). *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vrdlovec, Z. (1991). *Ples v dežju: analiza filma Boštjana Hladnika*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Waugh, P. (2006). *Literary theory and criticism: an Oxford guide*. New York: Oxford University Press.

Priloga 1

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 22. septembra 2018

Liana Jeseničnik

Priloga 2

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a _____ izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata / kandidatke: