

MNENJA

ROMAN IN POEZIJA

Michel Butor

Nocoj vam bom govoril¹ o problemu, ki mi je zelo pri srcu. Kot študent sem seveda tudi jaz kot prenekateri drug študent napisal lepo število pesmi. Tega nisem počel le za razvedrilo ali za vajo; na kocko poezije sem tako rekoč stavil svoje življenje. A od trenutka, ko sem začel pisati svoj prvi roman, nisem več napisal niti ene pesmi, zakaj vso poezijo, kar sem je premogel, sem hotel prihraniti za knjigo, ki sem jo imel v delu; romana pa sem se lotil zategadelj, ker mi je branje nekaterih pomembnih, zlasti modernih del pokazalo, da roman v svojih najvišjih oblikah lahko vsrka vso čarobno moč poezije in celo rešuje sodobno poezijo iz prenekaterih zagat.

Ko pravim, da roman lahko prevzame vso dediščino poezije, se mi zdi, da grešim zoper ustaljeno navado francoskega mišljenja. V drugih kulturah rabijo prav pogosto isto besedo za pesnika in romanopisca, v Franciji pa je dosti ljudi mnenja, da obdelujeta ta dva dve popolnoma ločeni »književni zvrsti«, ki predstavljata celo skrajni nasprotji književnosti.

Imamo sicer res nekaj razlogov, ki govorijo v prid temu francoskemu razlikovanju, a jaz menim, da je treba te razloge premagati. Nocoj bi vam rad pokazal tole: kako roman more in mora biti poetičen.

Pridevnik »poetičen« prinaša navadno s seboj cel oblak nesporazumov, zlasti še, če se nanaša na roman. To vam bom pokazal na primeru: navedel bom odlomek enega najbolj revolucionarnih romanopiscev, ki ga imamo lahko še dandanes za enega najmodernejših, odlomek, ob katerem mi pride čisto naravno na misel pridevnik »poetičen«. No, videli bomo, da marsikdo ne soglaša z menoj.

Sobica, kamor so peljali mladega moža, je imela stene opete z rumenim papirjem. Na oknih z muslinastimi zavesami so stale pelargonije. Zahajajoče sonce je metalo na vse to jarko svetlobo. V sobi ni bilo nič posebnega. Pohištvo iz rumenega lesa je bilo vse zelo staro. Divan z velikim, nagnjenim naslonjalom, miza ovalne oblike pred divanom, toaletna mizica in stensko zrcalo med okni, stoli ob stenah, dve ali tri cenene grafike, ki so predstavljalje nemške gospodične s pticami v rokah — to je bila vsa oprema.

No, kadar berem tak odlomek, pride do pojava, ki res zasluži, da mu posvetimo nekaj trenutkov pozornosti. Pred nami je opis sobe. Kadar berem, sem navadno v kakšni sobi in sedim v naslanjaču; stene okrog mene so določene barve; pred seboj imam nekaj kosov pohištva, ki jih lahko vidim, če vzdignem oči. A tedaj mi besedilo, ki omenja določene predmete, te predmete pričara

¹ Priobčujemo predavanje o razmerju med romanom in poezijo, ki ga je imel eden izmed najvidnejših predstavnikov novega francoskega romana, Michel Butor, pred študenti clevelandske univerze. Predavanje priobčujemo skoraj v celoti, opustili smo le krajši odlomek o pesniški proizvodnji. — *Op.ured.*

v pristnem, magičnem pomenu besede; prikažejo se mi na poseben način in omeje neko drugo sobo, namišljeno sobo, ki zdaj straši po resnični sobi, v kateri sedim; in zame bo ta namišljena soba vsaj nekaj hipov bolj prisotna kot resnična soba, v kateri sem tedaj, namišljeni predmeti pa bolj pomembni kot tisti, ki jih imam pred očmi.

Odkod izvira ta čudna moč? Očitno iz dejstva, da so razne prvine opisa povezane med seboj po neki nujnosti. Najprej imamo kompozicijo, ki priklepa njihove oblike drugo na drugo kot v tihožitju kakšnega holandskega slikarja. Imamo pa še nekaj več: predmeti sami so besede. Besede odlomka mi ne bodo le pričarale sobe, ampak tudi soba mi bo pričarala še nekaj drugega.

Vse nadrobnosti so namreč izbrane tako, da me pouče o dobi, v kateri se dogaja zgodba, o okolju, v katerem se razvija, o telesnih in duhovnih navadah osebe, ki prebiva v sobi, in celo o njenem premoženjskem stanju. Če si ogledamo stvar še bliže, bomo videli, da nam pisatelj ne izdaja le kretenj in vsakdanjih opravkov te osebe, ampak celo njene sanje, tisto, kar ji pomaga živeti ali preživeti samo sebe med tem pohištvom, saj lahko spoznamo med raznimi kosi opreme umetnine, »cenene grafike, ki predstavljajo nemške gospodične s pticami v rokah«.

Če vložimo to stran spet v knjigo, iz katere smo jo iztrgali, bomo odkrili, da je uvrščena v neki kritični točki in da igra zelo pomembno vlogo. V njej zbrane prvine bomo našli še na drugih straneh knjige.

Stran je torej tesno povezana z vso arhitekturo romana. Kadar jo bom spet prebiral, se mi bo vrnil v spomin celotni roman.

In če uvrstim to knjigo v zbrana dela njenega pisca, bom ugotovil, da se pojavlja tudi v drugih pomembnih odlomkih drugih romanov določeno število istih nadrobnosti: rumena barva, pelargonije na oknih, itd. Tu imamo torej konstante piščeve domišljije.

Opisani predmeti torej ne pričarajo le samih sebe, ne pričarajo le nekega celotnega življenja in mišljenja, temveč nam tudi posredujejo nekaj, kar je najgloblja osebna last pisca; so torej nekakšen ključ, s katerim lahko dešifriramo najskrivnejše koticke njegovega čustvovanja.

Spričo takšne moči, ki je toliko večja, kolikor bolj natančno znam določiti mesto, ki ga zavzema tisto besedilo v pisateljevem celotnem delu in v njegovi dobi, spričo čudovite moči, ki polagoma razgrne pred mano celotno podobo nekega sveta, vsega našega sveta, in mi ga prepusti v brezkončno razčlenjevanje, moram seveda uporabiti pridevnik »poetičen«.

Vendar pa niso vsi ljudje mojega mnenja. Če hočem, da se začne podoba razvijati, moram seveda stopiti z osebo iz romana v tisto sobo. Če pa tega nočem storiti, sem s tem že zavrnil vse bogastvo, ki se mi je ponujalo.

Ta odlomek sem navedel zato, ker ga je izbral kot primer vsega, kar je poeziji najbolj tuje, prav eden tistih ljudi, ki jih imam za najvišje avtoritete na tem polju, človek, ki ni le imeniten pesnik, ampak tudi kritik, čudovito občutljiv za poezijo, kjerkoli jo je najti, in ki me prepriča skoraj zmerom, kadar o njej govori — tu pa je enostavno noče videti.

Ko zaključim navedek z narekovajem, nadaljuje: »Prav nič me ne mika privoliti v to, da se duh ukvarja s takimi motivi, čeprav le mimogrede. Trdili bodo, da je ta šolska risba uvrščena tam, kamor sodi, in da je pisec že vedel, zakaj me mori z njo na tistem mestu v knjigi. Kljub temu pa se trudi zaman, zakaj jaz ne bom stopil v to sobo.«

Primer je vzet iz prevoda *Zločina in kazni* Dostojevskega, navaja pa ga André Breton v prvem *Manifestu nadrealizma*.

Mikalo nas bo seveda dognati, zakaj človek, ki ima tako izostren čut za poezijo, spričo odlomka tako nedvomne poetične kvalitete nenadoma noče videti in, kot pravi, noče »stopiti v sobo«.

Če preučimo Bretonovo splošno odklanjanje romana, bomo srečali pri njem določeno število sicer odlično formuliranih ugovorov, ki pa smo jih vajeni slišati zoper najpomembnejša dela sodobne literature iz ust kritikov čisto drugega tabora. Napad na tak odpor je dosti mikavnejši, če se nam ta predstavi v najbolj bleščeči bojni opravi. Zato bom navedel še enega prejšnjih odstavkov *Manifesta*. Breton pravi:

Zdi se mi, da je realistično stališče sovražno slednjemu duhovnemu in moralnemu ozponu. Zoprno mi je, saj se je rodilo iz povprečnosti, sovraštva in plehke samovšečnosti. Iz njega so se spočele vse te smešne knjige, vse te nesramne gledališke igre. V časnikih se neprestano krepi in temeljito spodnaša znanost in umetnost, ker se hoče po vsej sili prilizniti najnižkotnejšemu okusu javnega mnjenja; zakaj jasnost meji na neumnost, to pa je pasje žibljenje. In to pušča sledove v dejavnosti najodličnejših duhov. Zakon najmanjšega napora se kot vsem drugim končno vsili tudi njim. Zabavna posledica takšnega stanja je na primer v literaturi obilje romanov. Prav vsak si dovoli napisati svoja skromna »opazanja«. Ker je gospod Paul Valéry začutil potrebo po čiščenju, je pred kratkim predlagal, naj bi zbrali v antologijo kar največ se da začetkov različnih romanov; od njihove bedastoče je pričakoval marsikaj. Lotili bi se celo najslavnejših pisateljev. Taka zamisel je še zmeraj v čast Paulu Valéryju, ki mi je nekoč v pogovoru o romanih zatrdil, da nikoli in nikdar ne bi napisal stavka: Markiza je odšla ob petih. Ali pa je ostal besedi zvest?

Mimogrede bi omenil, da tega stavka, enega Valéryjevih najslavnejših, ne najdeš nikjer v njegovih delih, ampak le tu, kjer ga navaja Breton; ta potem nadaljuje v svojem prekrasnem jeziku in s tisto imenitno predrznostjo, ki ji ni primere drugod kot v Racinovih predgovorih:

Ce je slog gole in preproste informacije, katerega vzgled je zgornji stavek, skoraj edini, ki je v rabi v romanih, moramo pač priznati, da je tako le za tegadelj, ker pisateljeva ambicija ne seže posebno visoko. Priložnostni in nepotrebno natančni značaj njihovega popisovanja mi daje misliti, da se zabavajo na moj račun. Ob junaku mi niti ne dovolijo, da bi se vprašal: je-li plavalas, kako mu je ime in ali bomo z njim skupaj poleti? Vsa ta vprašanja so rešena enkrat za vselej, na slepo srečo; edina stvar, ki se smem zanjo odločiti po prosti presoji, je ta, da zaprem knjigo, kar storim seveda že blizu prve strani. In opisi! Ni je stvari pod soncem, ki bi jo mogli primerjati s to praznino; golo kopičenje sličic iz cenikov! Pisatelj jemlje stvar čedalje bolj z lahke strani, izrablja priložnost, da mi vsiljuje svoje razglednice in me skuša pripraviti, da bi soglašal z njegovimi publicami.

Tu je uvrščen citat Dostojevskega. Ko Breton nato pove, da ne mara stopiti v sobo, nam še razloži, zakaj:

Lenoba in utrujenost drugih zame nista zadržek. V nepretrganem toku življenja vidim nekaj preveč nestalnega, da bi minute, ko sem pobit ali šibak, orednotil enako kot druge, najboljše. Kadar človek ne čuti ničesar več, naj po mojem umolkne. A razumite me prav: pravim le to, da ničevih trenutkov življenja sploh ne štejem in da je kristaliziranje trenutkov, ki se zde taki, slednjega človeka nepredno. Dovolite mi torej, da preskočim ta opis sobe in še dosti drugih opisov.

Romanopiscu pa seveda ne pride niti na misel, da bi bravcu dovolil preskočiti kakšen opis. Če je opis tam, kjer je, je pač nujno potreben.

Če si ogledamo ta odlomek dovolj od blizu, bomo že videli, kako bo roman v svojih najvišjih oblikah lahko že vnaprej odgovoril vsem tem ugovorom. Ko Breton na primer trdi, da »pisateljeva ambicija ne seže posebno visoko«, vemo vsi, ki smo brali na primer Prousta in Joycea, da sta imela visoke, in še kako visoke ambicije! In celo ljudje, ki še zmeraj ne razumejo pomembnih del, objavljenih po letu 1900 — tudi takih se ne manjka —, se lahko sklicujejo na Balzaca in seveda tudi na Dostojevskega. Ko govori Breton o »priložnostnem in nepotrebnem natančnem značaju njihovega popisovanja«, o »vprašanjih, rešenih enkrat za vselej, na slepo srečo«, rečemo lahko vsaj to, da je imel izredno nesrečno roko pri izbiri primera.

Gre pa za še resnejše stvari. Očitke prvih odstavkov lahko primerjamo s tistimi, ki jih beremo dan na dan: opisi, dvom o junakih, itd. Jedro zadeve pa je vsekakor v zadnjem odlomku, kjer nam Breton razlaga, zakaj noče take strani niti prebrati.

Tu imamo več stavkov, ki merijo vsi na isto, ki govorijo vsi o isti stvari, o bistvenem razločku med dvema vrstama življenjskih trenutkov: eni so mikavni, sijajni in vredni kristalizacije, drugi pa »ničevi« in o teh sploh ne smemo govoriti. Videli bomo, da je ta razloček bistven v poeziji, in da je eden od ciljev, ki si jih bo zastavil roman, prav ta, da bo vzpostavil nepretrgano zvezo med čudovitimi in »ničevimi« trenutki.

Zdaj bomo poskusili določiti malo bolj natančno smisel besede »poezija«, besede, ki je kriva toliko nesporazumov, besede, ki je pravzaprav bolna — kako bi bilo sicer mogoče, da dva človeka, ki cenita drug drugega, lahko uporabljata isti vzgled kot primer za to, kar je poetično, in za to, kar ni poetično? Če ne bi bilo nikakor mogoče najti skupnega imenovalca tej različni rabi, bi morali besedo izobčiti. Vendar pa prav dobro čutimo, da je ta skupni imenovavec resničen. Treba bi bilo torej najti najpreprostejšo, najskromnejšo, najbolj prozaično definicijo besede »poezija«. Nekje pač mora biti točka, kjer ima beseda enoten, točen smisel, preden se potem razvije v tako vzvišene, a tako različne pomenske inačice. Če se nam posreči seči do te točke, bomo videli, na kakšen način rastejo iz nje vsi ti višji pomeni; tedaj bo beseda ozdravela, naši bomo njene korenine in bomo vedeli, o čem govorimo.

Ali ima za otroka, ki prvič rabi besedo »poezija«, ta beseda določen pomen? Ko pride domov in pripoveduje staršem, kaj je počel zjutraj v šoli, mar ga bodo razumeli, če reče, da so brali pesem ali poezijo? Vsi vemo, da beseda takrat, ko prodre v besedni zaklad posameznika, ni niti najmanj dvoumna.

»Pesem« — to pomeni besedilo, ki je od drugih besedil različno že na pogled, še preden smo dojeli njegov pomen. V čitanki pomeni to besedilo, ki je drugače stavljeno, ki je tiskano v neenakih vrsticah, a tudi če otrok ne

gleda v knjigo, spozna v besedilu že po samem ritmu nekaj, kar je različno od navadnih besed, in sicer še preden je razumel besede, iz katerih je sestavljeno.

Celota sredstev, ki nam rabijo, da dobimo to osnovno razlikovanje, je tisto, čemur pravimo prozodija. Njen razvoj bi vzeli lahko za temelj, na katerem bi se dalo napisati celo zgodovino francoske poezije.

Srednjeveški trubadurji, ki so prepevali po gradovih, so spremljali svoje petje na glasbenem instrumentu. Vsako kitico so začeli in zaključili z akordom. Zvonki toni lutnje ali viole so bili nekakšen oklepaj, ki je dajal pesmi okvir in jo ločil od okolja. Polagoma pa je glasbilo prodrlo v osrčje besedila samega. Dobili smo prozodijo, osnovano na številu zlogov in na rimi, ki zaključuje stih nekako tako kot zvonček, ki nas pri tipkanju opozori, da se bližamo koncu vrstice.

Ob koncu 19. stoletja je ta klasična prozodija popolnoma propadla in na njeno mesto je stopila čisto drugačna prozodija, ki se vključuje v proces notranjega poglobljanja in je osnovana na nenavadnih srečanjih besed, na tistem, čemur pravimo pesniške podobe, podobe, ki nas presenetijo, še preden jih moremo, vsaj v nekaterih primerih, dojeti kot opisane metafore:

»Visoki rtič pastir, klobuk njegov oblak« (Hugo).

Nadrealistični poeziji bo podoba edina prozodična opora, saj je ustvarjena iz samih zaporedij kolikor mogoče nasprotujočih si podob. Prav lahko je dokazati, da ni ta prozodija nič manj stroga kot Boileaujeva, in za šalo bi lahko rekli, da prepoznaš nadrealistično besedilo kot tako in kot poetično dosti prej, kot si znaš pojasniti njegovo vsebino.

Ta stroga prozodija pa ima v primeri s klasično veliko napako: v aleksandrinec si namreč lahko spravil karkoli, govoril v njem o čemerkoli in vse sproti pojasnil. Tu pa to ni več mogoče in potemtakem ima nadrealistična poezija kljub vsej lepoti napako: obsojena je na nejasnost in dostikrat potrebna komentarja, da postane razumljiva, komentarja pesnika samega, ki nam mora razložiti, v kakšnih okoliščinah je to ali ono pesem zložil in jo mora torej postaviti nazaj v sredo vsakdanjega življenja, v tiste ničeve trenutke, o katerih je govoril Breton. — — —

Pesnik, ki govori namenoma o izrednih ljudeh, stvareh in trenutkih in ki govori o njih v izrednem jeziku, je seveda v nasprotju z romanopiscem, ki nam hoče, odkar se nam kaže v realistični podobi, po vsej sili govoriti tudi o vsakdanjih trenutkih, o povprečnih ljudeh v povprečnem okolju, in sicer v njihovem lastnem jeziku. Pesnik vidi prav v tem izvirni greh romana, zakaj če si čisto lahko predstavljamo, da je vsak pesnik nenadomestljiv in da se izplača preučiti vsako pesem zase, je hkrati popolnoma neizbežno, da romanopisci, ki nam žele učinkovito predstaviti povprečne prigode v povprečnem jeziku, ustvarjajo na kupe povprečnih romanov, torej romanov, ki lahko poljubno nadomeščajo drug drugega in ki se jih izplača preučevati le v celoti. Roman v današnji obliki se je rodil šele v 16. stoletju, ko se je knjiga z izumom tiska spremenila v industrijski izdelek, ki ga je moč razmnožiti v velikem številu popolnoma enakih primerkov.

Ta množica romanov predstavlja gnojišče ali kompost, na katerem je lahko vzkli in se razvil čudežni cvet velikih romanov. Sredi plehke vsakdanjosti, v kateri živimo, opazimo kdaj pa kdaj nenavadnega človeka. Enako se bo v romanu sredi vsakdanjih bitij (saj veste, kako vneto zatrjujejo romanopisci, da nam kažejo ljudi, kakršne lahko srečamo zmerom in povsod) na lepem prikazal človek, kakršnega ne srečamo pogosto; strani, na katerih bo nastopal, se bodo ločile od ostalih; govoril bo v drugačnem jeziku.

V romanu najdemo včasih poetične odstavke, ki bi jih urednik antologije lahko izstrigel in predstavil kot pesem v prozi ali celo v stilih — to vemo vsi in Breton seveda najbolje. V posvetilu *Pariškega spleena* pravi Baudelaire Arsènu Houssayu, da uporne volje svojega bravca ne priklepa »na neskončno nit nepotrebnih zgodb«. To pomeni, da je v knjigi pravzaprav roman, iz katerega pa je izločil vse tisto, kar ni neposredno poetično. To se torej natančno sklada z Bretonovo kritiko: »Dovolite mi, da preskočim ta opis sobe in še dosti drugih opisov.«

A roman more in mora biti poetičen ne le v posameznih odstavkih, ampak v celoti. Saj že vemo, da so pri velikih romanopiscih, tako pri Balzacu kot pri Stendhalu ali Dostojevskem, taki odstavki, ki jih lahko dojamemo kot poetične, tesno povezani z drugimi, in če jih od njih odtrgamo, izgube precej lepote.

Z njimi jih veže zlasti neka skupna prvina, ki jo že zdavnaj poznamo in ki ji pravimo slog.

Kaj pa je slog? Slog je prav tisto, po čemer lahko prepoznamo pisca in ga ločimo od drugih. To je načelo izbire v okviru jezikovnih možnosti, besednega zaklada in slovničnih oblik. To načelo je včasih tako strogo, da ga lahko izrazimo v številkah. Ugotovimo lahko bolj ali manj pogosto rabo posameznih besed ali celo razvoj te rabe. Ta pojav je na primer pomagal ugotoviti kronološko zaporedje Platonovih dialogov.

Stephane Mallarmé, pesnik, ki se nam ne zdi kaj posebno vnet za romanopisje, nam v svojem pomembnem esaju *Kriza stiha* (v zbirki *Divagations*), za katerega mu je dal pobudo pojav svobodnega stiha, pojasnjuje to stvar takole: »Oblika, ki ji pravimo stih, je že sama po sebi literatura; brž ko se vzpne dikcija, imamo stih, brž ko imamo slog, imamo ritem.«

Zdaj torej vidimo, kako pojem sloga, brž ko se ga pisec zave in se potruji, da ohrani določen ritem, prevzame enako vlogo kot prozodija in prevzame tudi vse naloge, ki so s tem v zvezi.

A slog ni le izbira besedi v okviru stavka, ampak tudi zaporedje stavkov, odstavkov in epizod. V vseh plasteh velikanske zgradbe, ki ji pravimo roman, imamo lahko opravka s slogom, to se pravi z obliko, z razmišljanjem o tej obliki, torej s prozodijo. To je tisto, čemur pravimo v sodobnem romanu *tehnika*.

Če pojem sloga posplošimo, dobimo posplošeno prozodijo, ki nam obeta doslej še nikdar znane možnosti, spričo katerih so stara pravila le jecljanje.

Ko se pesnik ukvarja s čudežnim kristaliziranjem, rabi vsakdanje besede, in smoter poezije, dejanje poezije samo, je v bistvu reševanje te vsakdanje govorice. Kadar se poezija loči od nje, smo na pragu pesniške revolucije, ko poezija, kot Atlas ob dotiku s svojo materjo zemljo, dobi novo moč v pomlajevalni kopeli glasov s ceste. Pesnik v svojih stilih zbere vsakdanje besede, jim vrne pomen, jim da novega in jih obdari z novim sijajem, ki ga dobe od kontekstov, v katere jih je ujel na tako odločilen način.

In zakaj bi ostalo le pri besedah? Zakaj ne bi storili istega z vsakdanjimi stavki? Če se nam jih posreči povezati v okviru vezanih oblik, se nam bo v teh tako plehkkih stavkih razodel pomen, ki smo ga pozabili ali ki ga nismo znali videti.

Pa ne le stavki, ampak celi pogovori se nam bodo lahko polagoma prikazali kot nekaj čisto drugačnega od tistega, kar smo videli v njih spočetka. Tako bodo obsežni deli plehkosti in vsakdanje stvarnosti, ki jih bo preobrazila luč vezanih oblik, zasijali v presenetljivem svetlikanju.

Razložek med neposredno poetičnimi odstavki, torej med odstavki, kjer se besede, tudi če jih izločimo iz celote, trdno povezane druga z drugo, in odstavki, ki so videti sprva prozaični in katerih odlike se nam razodenejo le pri nepretrganem branju, ta razložek je natančno tak kot tisti razložek, ki loči poetični roman od navadnih romanov, od množice povprečnih romanov in od vsakdanje plehkosti.

To se pravi, da bo roman zmožen pokazati v svojem lastnem okviru, kako se pojavi in kako nastane sredi stvarnosti. Poezija romana bo torej poezija, ki lahko razlaga samo sebe in lahko sama pokaže, kakšen je njen položaj; njen komentar bo v njej sami.

Lahko pa se vprašamo, kako bo mogoče povezati pristno strani, ki so na pogled samo kosi vsakdanje plehkosti, s takimi stranmi, ki v njih takoj zaznamo poezijo. Ali bo zgradba, o kateri smo prej govorili, kos takim razdaljam? Mar oblike, za katere gre, ne bodo ostale nekaj zunanjega, brez prave zveze s samo vsebino teh strani?

Očitno je, da je vse to mogoče le pod enim pogojem: vsakdanjost sme biti vsakdanja le za človeka, ki knjige ni bral, če pa jo beremo pozorno ali celo drugič, se nam morajo v njej odkriti posebne odlike in pomen, ki smo ga prej morda prezrli.

Notranja zgradba romana mora biti torej povezana z notranjo zgradbo stvarnega sveta, iz katerega raste roman.

Romanopisec je človek, ki se zaveda, da določene stvari, v katerih vidijo drugi le plehko vsakdanjost, jenjajo biti plehke, ko jih poveže z drugimi stvarmi in spremeni v besede, in se zaveda, da potem z njihovo pomočjo lahko govorimo še o marsičem drugem in razumemo marsikaj drugega.

On je tisti, ki se zaveda, da se v stvarnem svetu, v katerem živi, poraja neka zgradba in potem to zgradbo zida dalje, jo razvija, izpopolnjuje in preučuje vse do trenutka, ko bo vsakomur dojemljiva.

On je tisti, ki se zaveda, da začenjajo stvari okrog njega mrmrati, in ki bo to mrmranje razvil do besede.

Ta vsakdanjost, ki je prava, živa povezanost romana z vsakdanjim življenjem, in ki se nam razodeva v tem, ko počasi prodiramo v smisel umetniškega dela, je vsakdanjost stvari okrog nas, ki pa se bo nekako preobličila. Stvari se bodo preobrazile, ničesar ne bo treba izobčiti, pa naj Baudelaire in Breton še tako pametno govorita.

Romanopisec je torej tisti posrednik, ki pomaga stvarnemu svetu, da se zave samega sebe in svojih napak ter se spremeni.

Potemtakem mu res ne kaže očitati pomanjkanja ambicije.

A s to ambicijo je povezana skromnost, zakaj romanopisec ve, da navdih ne prihaja od zunaj, iz nekega nadzemskega sveta, kot si to prav rad zamišlja

pesnik; on ve, da je njegov navdih svet sam, ki se spreminja, ve, da je on le hip, le drobec tega sveta, postavljen na posebno ugodno točko, in da se v njem, v tej točki, stvari prerajajo v besede.

S tem jemlje nase težko, pretežko breme, in zato potrebuje prizanesljivosti in celo sodelovanja bravcev. Ne odrecite mu tega — vas prosim za zaključek.

Prevedla Radojka Vrančič

MED KNJIGAMI

MIRA MIHELIČ, MLADI MESEC

Skoraj smo navajeni, da tekst, v katerem je v ospredju pisateljeve pozornosti ljubezensko čustvo, ne premore kdo ve kaj izrazitih junakov, poglavitna očarljivost pripovedi se tedaj skriva v čustvenem utripu neposredne izpovedi; v romanu *Mladi mesec** pa je pisateljica kljub ljubezenski tematiki posvetila pozornost prav psihološkemu portretu in ustvarila nekaj živih postav. Miheličeva je zasnovala roman tako, da je duhovni svet junakov močno različen in da si njihovi življenjski interesi močno nasprotujejo. Zelo skrbno preiskuje in poudarja prav individualno značilnost nastopajočih oseb; ne zanima je zgolj njihov duhovni svet; ujeti skuša vse tiste majhne, vendar karakteristične navedenosti, ki ločijo človeka od človeka in ki tvorijo junakovo enkratno osebnost. Zato so njene osebe tudi za oko plastične; zdi se, kot da bi bile fizično prisotne in da žive pred nami.

Tako reliefnost lahko doseže avtor le tedaj, kadar ni neposredno čustveno zavzet in prisoten in kadar ne motri življenjskega dogajanja z ozkega zornega kota; sposobnost opazovati življenjske tokove trezno in brez pristranosti, je značilna za avtorjevo epično usmerjenost. In prav tedaj, kadar se Miheličeva povzpne do epske objektivnosti, do kristalnega miru, v katerem je njen intimni odnos do življenja zelo zastrt in komajda zaznaven, ustvari najbolj umetniško dognane strani in prodrle najgloblje v življenjsko in družbeno problematiko, tedaj pa, ko se podredi strogo zavestnemu snovanju in hoče nekaj povedati, se javljajo elementi notranje neskladnosti.

Ni nezanimivo, da so znatno bolj prepričljivi tisti njeni junaki, ki so obloženi z moralno rjo, kot pa junaki, ki jih skuša ožariti z gloriolo moralne svetlobe in jih obdati z življenjsko tragiko.

Pri negativnih likih namreč ne kaže Miheličeva nagnjenja k poenostavljanju in moraliziranju, v katero bi lahko vodilo pretirano strogo podrejanje pisatelja idejni shemi. Sploh ne utesnjuje življenja v tezo, da bi z njo nekaj dokazala. Prav strpni, razumevajoči odnos do življenja ji omogoča, da se ji razkrijejo nekatere protislovnosti življenja in da dobi vpogled v zapleteno dialektiko človeške duševnosti. Kljub negativnim potezam svojih junakov kaže Miheličeva vendarle razumevanje za vzroke, ki so vplivali na njihov izkrivljeni značaj; ne da bi jih pretirano opravičevala, le obzirno nakaže, kaj jih je prignalo, da so takšni, kakršni so. Njen namen ni pedagoško razsojati in deliti nauke, le v podtekstu drhti njena čustvena vznemirjenost in intimna prizadetost.

* Mira Mihelič, *Mladi mesec*. Cankarjeva založba. Ljubljana 1962.