

visual in *audial poetry*, kjer bi se pripravljale radijske in televizijske oddaje kakor tudi turneje in vse, kar pospešuje razvoj poezije in jo približuje publiki.«

Tudi nikakor ne moremo domnevati, da se bo v bližnji prihodnosti uresničil na Cobbingu umerjeni skromni stavek »to be continued«, s katerim Emmett Williams zaključuje *Anthology of Concrete Poetry*. Kajti predvsem bi bilo treba obvladati problem posredovanja, posredovanja z uvidom, da so tudi funkcionalni jezikovni elementi lahko nosilci estetskih procesov, saj šele ta uvid vodi k tako imenovanemu »novemu bralcu«. To lahko zveni banalno, toda vsakdo, ki sodeluje v učnem obratu, ve, kako težko je posredovati ravno ta »novi« način branja, ki ga zahtevajo konkretni in eksperimentalni teksti. Končno bo o preživetju konkretne poezije odločalo vprašanje, ki je še odprto: problem tako imenovane »materialnosti« jezika. To pojmovno metaforo, ki straši po teoretični literaturi, bi bilo končno že treba znanstveno-teoretično utrditi v okviru določenega lingvističnega modela, da bi se po tej poti mogoče dokopali do objektivnih in kontekstnih jezikovnih kvalitiet. Kolikor sem poučen, se to doslej še ni posrečilo. Za sedanjí položaj konkretne in eksperimentalne poezije ima nazadnje še najboljše besede Nicolaus Einhorn:

»Dá se k vsemu in o vsem kaj reči. O eksperimentalni literaturi na primer lahko rečemo . . . da je najbolje pustiti tistega, ki jo dela, govoriti s tem, kar dela, ker je edini, ki ima nekaj reči, ki s tem, kar dela, kaže, kaj se dá narediti, in ko kaže, kaj se dá narediti, reče, kar se dá reči. Če se s tem, kar je narejeno, pokaže, kaj se dá narediti, in če je s tem, ko se pokaže, kar se da narediti, rečeno, kaj se dá reči, potem se dá vprašati, ali o tem, kar se naredi in pokaže, in o tem, kar se reče, medtem ko se pokaže, kar je narejeno, lahko še kaj rečemo.«

Prev. D. K.

(Razprava je bila objavljena — z obširno bibliografijo, ki je v prevodu izpuščena — v reviji *Canadian Review of Comparative Literature*, 1978.)

Hlapec Jernej in njegova pravica



Arnaldo
Bressan

Za Arnalda Bressana že lahko rečemo, da sodi med ustvarjalne občudovalce Cankarjeve besede: s svojim prevodom *Hlapca Jerneja in vzdušjem*, ki ga je ob knjigi in pisatelju znal ustvariti v italijanski kulturni javnosti, se je utrdil kot uspešen in zanesljiv posrednik Cankarjeve besede in misli. Po dveh knjižnih izdajah je v dvanajstih nadaljevanjih pravil *Hlapca Jerneja* še za švicarski radio v

Luganu. Za to dramatisacijo pa se zanimata še radio Trst in Koper. Bressan pripravlja nov prevod *Kačurja*, ki ga namerava prav tako dramatisirati za isto švicarsko postajo. Uredništvo je prepričano, da bo bralce,

ki spremljajo (nelahki) prodor naše literature v tujini, zanimal Bressanov ustvarjalni odnos do Cankarja, ki se nam kaže v avtorjevih dramaturških zapisih, s katerimi je opremil svojo dramatizacijo *Hlapca* za švicarski radio.

Ur.

O ZVOČNEM OZADJU V RADIOFONSKI UPRIZORITVI HLAPCA JERNEJA

Vloga zvočnega ozadja in različnih planov je pri tej radiofonski uprizoritvi temeljnega pomena. Predvsem nimajo nikakršne naturalistične ali realistične funkcije; njihov namen je zbuditi v poslušalcu *odtujujoč učinek*, zaradi katerega naj bi poslušalec sledil Jernejevim pripetljajem podobno, kot bi spremljal parabolo ali pravljico (vendar pravljico iz današnjih dni).

Primerna raba zvočnega ozadja in planov (kakor tudi menjava glasovnih planov) mora torej *odpirati* Jerneja tako v času kot v prostoru, hkrati pa mu v zameno dajati ‚globino‘, ki se bo dotikala kar najširšega prostora poslušalčeve zaznave — tako emotivne kot kritične — in ga privlačevala.

Zvočno ozadje in plani morajo torej sestavljati ne samo gibljivo *ozadje* dogajanja, ampak tudi *kontinuum* tega dogajanja v nekakšni mreži tkanja, ki daje specifične ‚barve‘ osebnosti Jerneja in drugih nastopajočih, hkrati pa to zvočno ozadje poudarja in ustvarja učinek, ki bi ga bilo mogoče primerjati — če bi bil vizualiziran — z učinkom miniature ali slike iz štirinajstega, petnajstega stoletja (v svojih odnosih med gros plani, detajli, celimi figurami in ozadji).

Vse to bi bilo mogoče — bržkone — doseči z določeno *kakovostjo* zvokov (in z njihovo zvokovno razporeditvijo), ki bi morala hkrati biti ‚preveč resnična, da bi bila resnična‘, in dovolj realistična, da bi bila s tega sveta, pa čeprav v odtujeni razsežnosti, različni od teh, ki so v vsakodnevni, običajni rabi; vse to pa bi bilo mogoče doseči tudi s pomočjo nekakšnega zvočnega hiperrealizma.

In če hočemo to podobo povezati še s čim drugim, kar nam je bliže kot miniatura ali slika iz štirinajstega, petnajstega stoletja, lahko pomislimo tudi na nekatere velike sodobne jugoslovanske *naivce*, vendar z določeno previdnostjo: pri teh se namreč kaj pogosto srečujemo s praznim arkadijstvom, saj jim večinoma manjka abstraktne in metafizične ‚naravnosti‘, ki jo je mogoče najti na nekaterih slikah in miniataturah iz štirinajstega, petnajstega stoletja, pa na raznih koledarjih iz tega obdobja, ali pa v nekaterih krajinskih opisih italijanskih pesnikov petnajstega, šestnajstega stoletja (predvsem naj tu omenimo opise krajine in narave, ki nam jih ponujajo nekatere oktave *Besnega Orlanda*).

Da bi to dosegli, bi se bilo treba odločiti za uravnotežene stereotipije z uporabo ‚naravnih‘ šumov, šumov polj in travnikov; treba si bo pomagati z umirjeno in razumno interakcijo, z bliskovitimi, hitrimi poudarki — glede na posamezen položaj in trenutek — določenih detajlov; z njihovo gibljivostjo na različnih, med sabo prepletajočih se planih.

(Kot *kontinuum* celega dela je zelo pomemben težki, okorni, spremenjajoči se zvok Jernejevih okovanih kmečkih čevljev: ta zvok mora kazati tako na njegov položaj kmeta kot tudi na detajle mnogovrstnih situacij, naj

gre za začetek in ‚blazno‘ — torej tudi metafizično — nadaljevanje njegovega potovanja kot ‚tripa‘ v socialni resničnosti, ki ga obkroža; ta ‚trip‘ pa se hkrati dogaja tudi v njegovi zavesti.)

CANKAR KOT PRIPOVEDOVALČEV GLAS V DRAMATIZACIJI

Ni treba posebej omenjati, da bo to glas istega igralca, ki bo interpretiral Cankarja v uvodni oddaji, ki mu bo posvečena pred začetkom radijske igre.

V radijski dramatizaciji bo njegov glas glas poročevalca (po analogiji lahko pomislimo na radijske in televizijske športne poročevalce), ki dejavno — se pravi, strastno, razumno, z distanco pa hkrati s toplino itd. — sodeluje in obenem tudi poslušalca pritegne k sodelovanju v zvezi z *Jernejevimi prijatelji* in situacijami.

Njegov glas v dramatizaciji nima nobenega zvočnega ozadja: biti bo moral tako rekoč abstrakten, in to do takšne mere, da bo prav s tem svojim neosebним odnosom kar se da potegnil za sabo poslušalce in potem ves čas podkrepil, polnil z zanosom, kontroliral njihove predvidljive in domnevne reakcije.

O DEKLINI LJUBEZENSKI PESMI

V prvem delu dramatizacije se Jernej, potem ko so mu surovo vzeli vse, zaradi česar se je čutil gospodarja, najprej zateče v hlev; potem se nenadoma odloči, da bo spet zasedel svoje mesto na zapečku, kot gospodar. V tem trenutku stopi v sobo dekla, ki ga ogovori in ki jo Jernej nasilno zavrne.

Gre za čisto kratko dramo in za nasilno ter okorno preobrazbo dekle (zamišljamo si jo kot dekle ali mlado žensko), ki se je v trenutku rezko spremenila in prikazala v žvepleni svetlobi Jernejeve katastrofe: on ni več gospodar, ona pa — v njenem odnosu — ni več dekla; postavila se je na stran novih, *pravih* gospodarjev in zato gleda na Jerneja kot na hlapca. Toda ko se tako nenadoma, rezko spremeni in obrne svojo vlogo, pade v prostiško surovost, pa tudi nikakršne naklonjenosti novih gospodarjev si ne pridobi.

Vse to torej pomeni: dokler živi čisto naravno v svoji vlogi dekle in poteka njeno življenje v kuhinji, medtem ko živi Jernej v glavni sobi hiše, ji uspeva, da ostaja ona sama, hkrati pa uživa prav nenavadno naklonjenost — ki jo izraža tudi v pesmi — in je naravnost očarljiva (kakor so bile tudi sicer nekatere mlade služkinje kot stereotipi v romanih in podlistkih, in to ne samo v prejšnjem stoletju).

Komaj pa ‚stopi‘ iz svoje ‚naravne‘ vloge, izbruhne v njej njena prava narava dekle — ki potrebuje drugega hlapca, da bi mu gospodovala — in to s krutostjo, ki je še bolj omejena (ker je ‚ideološka‘ in brez kakršnekoli osnove) od surovosti novih gospodarjev, in z nadutostjo, ki je še bolj topa in skrajna od njihove: na Jernejev odziv — zdaj je dokončno padel v nemilost in tako ni več njen gospodar — reagira tako, da mu zaloputne vrata pred nosom, in to z uporno kretnjo, ki jo še bolj potrjuje v njenem hlapčevstvu (se pravi v odtujenosti njene najbolj avtentične človeškosti) do

pravih gospodarjev. Z drugimi besedami, z uporom proti Jerneju se potrjuje v svoji hlapčevski naravi, se pravi, dokazuje popolno pomanjkanje samostojnosti in ravnotežja ter se tako kaže v značilni odtujenosti hlapca, čigar bistvo je utemeljeno — na ravni odvisnosti — v bistvu njegovega gospodarja.

Funkcija solističnega ženskega glasu (ki poje čudovito, toplo in svetlo slovensko ljubezensko pesem iz tistega časa) je torej v tem, da prikaže — v nekaj več kot minuti — nenavadno dialektično bogastvo takšnega preobrata in nasprotja ter nenadne, grozljive spremembe deklinacije lepote v gnusnost tope in krute opice, ki je povsem na razpolago novim gospodarjem; hkrati pa mora ta ljubezenska pesem prikazati posredno, vendar ostro metaforo o katastrofi, v katero se spušča Jernej.

O JERNEJEVEM PLESU

Vztrajnost in vsiljivost otrok pripravi Jerneja do tega, da začne plesati. Kot piše Cankar, »In kakor je Jernej šel v veseli gručici, v poskočni procesiji, so bile nenadoma lahke in mlade njegove noge, celo zazibal se je v bokih«.

Ta čudni prizor prevzame s svojo čudovito nenavadnostjo celo otroke, tako da — »nenadoma« — onemijo: v prvem planu se slišita samo zvok solistične violine, ki povzema motiv iz ljubezenske pesmi (če je poleg še tiha vokalna spremljava, samo druga kitica iz pesmi *Nocoj*), in pa plesni ritem okovanih Jernejevih čevljev po kamnitem tlaku (tako pri violini kot pri Jernejevem plesu se je treba spomniti Chagallovih zaljubljenec v njihovem osupljivem ljubezenskem letu nad izbami nenavadnih vasi ...).

Jernej pleše po motivu »deklinacije ljubezenske pesmi« kot *svoje lastne* ljubezenske pesmi: in nenavadna, nerazumljiva lepota (iz nje izvira skrivnost, ki s svojo čudežnostjo kar ohromi otroke) tega prizora otroke povsem preseneti in doseže, da se »potopijo« v stanje občudovanja in strahu (kajti to, kar se jim je dogodilo, je povsem nerazložljivo in nedoumljivo). In ta trenutek »Jernejevega plesa« je eden najbolj »veličastnih« trenutkov cele radijske igre. Spomniti se je treba na plesalce flamenca (ali tip tapa): Jernejevi okovani čevlji — poudarjeni v prvem planu — so analogen *glasben* element in bistven sestavni del »predstave«.

Ritem Jernejevih čevljev in violine je spočetka čisto počasen: kot da bi Jernej — ne da bi se tega sam zavedal — odlagal s sebe bremena let in se na krilih besed »Tudi jaz sem plesal in rogovilil, da je bilo veselje;« — po zaslugi pesmi plesa — otrešel in osvobodil štiridesetih preživetih, težkih let, in vseh bremen, ko si je lomil pleča za Sitarje (v prvem planu, morda, da bi s tem opozorili na vaško razpoloženje in pa na to, da dogajanje poteka sredi tlakovanega trga, ves čas slišimo počasno, jasno žuborenje naravnega izvira, ki si ga je treba predstavljati — kot se v resničnosti tudi pogosto dogaja — prav sredi vasi).

Jernej je torej najprej kakor zatopljen v sanje, nekako v zadregi in zavrt (oslepljen zaradi mrtvih letnih časov, trenutka, upora, jeze itd.), potem pa, ko pleše, igra na violino (in popeva), da prevzamejo sanje o plesu in potem — sredi teh sanj — o spominu na zdravo *moč* svojih odraščajočih let in mladosti: vse to ga žene v gibanje, v nekakšen metafizičen strip-tease, ki ga dela lažjega in nekako osvobaja časa, hkrati pa ga tako rekoč prisili,

da pospeši — vendar s prav nenavadno milino — »čisto počasni« začetek v naraščajoč »andante con fuoco«: v crescendo, v katerem prevladujeta milina in čvrsta moč. Vendar v očeh otrok prav ta besna, neobičajna vnema, ki je niso nikoli ne pričakovali ne videli pri kakšnem starcu (otroci namreč še vedno vidijo samo starca, starca Jerneja), vzbuja strah; potreba, da bi se iztrgali tesnobe lepote, ki jih preplavlja in hkrati plaši zaradi svoje nenavadne globine, tako najprej enega, potem pa še vse druge pripelje do tega, da pretrgajo *odnos začaranosti* med sabo in plešočim Jernejem.

Ko tretji otrok (bebček, vendar tudi »nedolžnež« v pomenu, kot ga je besedi dal Dostojevski) zavpije »Saj Jernej pleše!«, nista Jernejeva ples in glasba samo nasilno pretrgana in uničena, ampak se nenadoma razkrije tudi vsa krhkost njune miline, moči in lepote.

O ZVOČNEM OZADJU PRIZORA PRED SREČANJEM JERNEJA Z ŽUPNIKOM IN PO NJEM

Večer je, pravzaprav mrak: pravzaprav tisti trenutek dneva, ko se kmetje začenjajo vračati z dela. V daljavi je mogoče slišati kak klic, kak živalski glas.

‚Naravni‘ šumi naj bi počasi postali izrazitejši; iz ozadja in potem, ko prehajajo v ospredje, postajajo vedno bolj ‚bežni‘, prepajajo se z nekakšno abstraktno in absurdno lepoto, ki jih postavlja v jasen in oster kontrast, ko se bodo oglašali v naslednjih prizorih (na mestih, ki bodo posebej poudarjena); vendar morajo ti šumi dopuščati, da se Kalandrov glas, predvsem pa glas »pastirčka«, nekako vplete vanje.

Z eno besedo, zvočno ozadje bi moralo pričarati vtis pokrajine ob sončnem zahodu, ki bi poslušalcu nekako priklicala v spomin naslednje Sappine stihe (tudi tistemu, ki jih ne pozna):

»O, Hesper, s sabo prinašaš vse, kar je zora raztrosila.
Prinašaš nazaj ovce in koze, materi prinašaš hčer«.

O ZADNJEM JERNEJEVEM SMEHU

Jernej se je, kot je zapisal Cankar, »zasmel veselo«. In če hočemo razložiti ta težki smeh (drugi temeljni moment Jernejeve osebe in njegovega početja), moramo pogledati ozadje besed, ki jih izgovori ob tej priložnosti, vrniti se moramo k celi njegovi osebnosti, k celotni pripovedi in še le potem k situaciji ter specifičnemu trenutku, ko se Jernej poslednjič prikaže pred nami.

Na osnovi vsega tega ozadja (in če imamo hkrati v mislih celoten Cankarjev opus) lahko Jernejevemu smehu pripišemo tale smisel: to je način, s katerim mu uspe doseči (čeprav sta v njem skrita kmet in hlapec/gospodar v ‚naivni‘ in neposredni obliki) najvišji izraz razuma, ki je po svoji življenjski obliki ironija, splošna in neposredna oblika avtentične zavesti in spoznanja o svetu — spoznanja, s katerega so padle vse tančice (ob tem je treba pomisliti na »avtentično zavest« in »avtentično vedenje«, o katerem govori Gostačev-Cankar).

Jernejev smeh je torej predvsem ironičen izbruh spoznanja resničnosti, ki se je na koncu svojega *tripa* Jernej dejansko prilasti, s tem, da zažge

kmetijo kot konkreten simbol lastnine, se pravi najbolj intimnega zakona in narave sveta in njegove krivičnosti.

(Zato je tej ironiji smeha treba pridati tudi občutek zmagoslavja in izziva. Kot bi Jernej pomežiknil prihodnosti.)

O PREDZADNJEM DEKLINEM KRIKU

Ta krik razkriva trenutek silovite deklina katarze. Prizor Jernejeve smrti, za katero misli, da jo je predvsem sama povzročila (in dejansko je bila prva, ki je sprožila plaz in ga do določene mere tudi vodila), ustvari v njej nevzdržno napetost. Jernej bi seveda končal v ognju, ne glede na to, ali bi ona spodbudila druge, naj to z njim storijo; vendar dekla prevzame nase — pod pritiskom gole in brutalne resničnosti tega dejanja — vso odgovornost; in da je vse to ne bi zlomilo, izbruhne v krik, s katerim hoče zanikati to odgovornost in preprečiti to, čemur se nikakor ne more več upreti.

Njen krik je torej tragičen. Medtem ko prevzema nase resničnost svoje navidezne odgovornosti (se pravi, da je ona odgovorna za umor Jerneja), se ji ta videz razblini in vanjo se silovito zavrtta resničnost dejstva, da dejansko ni ona storila tega dejanja; in ne samo to: ampak tudi spoznanje, da to dejanje poteka, ne da bi ga mogla kakorkoli preprečiti, saj je v celoti zunaj nje in *proti* njej, glede na položaj popolne nemoči, v kateri se je znašla.

Občutek vsemogočnosti, ki je izviral iz dejstva, da se je bila zatajila, se tako sprevrže v svoje nasprotje, in s tem *prisili* njeno zavest, da si tako nasilno prilasti sprevrženo resničnost, v kateri ji je vsiljevala njeno lastno grozo biti dekla in odpadnica — mrha — zdaj vdre vanjo kot edina podoba njene zavesti, v kateri se od zdaj naprej lahko prepozna kot človeško bitje: tako kot on, postane zdaj tudi ona upornica.

Toda »predzadnji krik« je še protisloven in zmeden: podobe iz njene bližnje in tudi oddaljeneje preteklosti — njen položaj dekleta, ki ga je sprejela čisto ‚naravno‘; preobrat in nagel razvoj v tej smeri, ko se v drugem prizoru ‚upre‘ Jerneju, ki ga zdaj, ko ni več gospodar, jemlje kot hlapca, kar jo — paradoksalno — prisili, da prevzame nase vlogo absurdne, groteskne, zavistne figure ‚gospodarice‘, vendar v odnosu do njega tako spet ‚pade‘ v svoj prejšnji, hlapčevski položaj; zavrnitev torej — ideološka in hkrati impulzivna — takšnega položaja, ki ga je dosegla z lažnim prevzemom neresnične figure ‚gospodarice‘ v odnosu do ‚novega‘ hlapca (z vsem značilno hlapčevskim zaničevanjem do človeka, ki je padel »na dno«, se pravi na njeno raven, raven, ki jo dekla v svoji domišljiji zavrača); potem silovita potreba po tem, da bi se od vsega tega odtrgala — vse to se prepleta v kalni mešanici, ki jo rezko in nasilno razbistri spoznanje o skupnem, istem položaju in pa oster obrat toka dotlej prevladujočih oseb v njeni zavesti: ta razkol, ločitev, ki je ni vodila k temu, da bi se uprla, ampak k temu, da si je želela Jernejevo uničenje in se tako osvobodila lastne podobe dekleta in odpadnice, ta ločitev jo zdaj pripelje do tega, da se dejansko odtrga od Jernejevih ubijalcev: vendar tokrat v smislu osvoboditve, ki ji da pečat nove človeške identitete — skozi občutek krivde in groze, občutek, ki je divji in prihaja bolj iz drobvoja kakor iz srca.

Paradoksalno je dejstvo, da njena zatajitev Jerneja in notranja moralna degradacija (njena naivna in specifična oblika ločitve od hlapčevskega položaja in tesnobe, do katere pride prek ločitve od Jerneja, ki je postal hlapec, in prek njenega ‚upora‘ proti njemu) sprožita neustavljivo preobrazbo v njeni zavesti, do katere pride ob uboju Jerneja (ta uboj je čisto resničen in konkreten ter prav nič ideološki in emocionalen); nevzdržna očitnost resničnosti tega *dejstva* jo prisili — da bi se iztrgala temu dejanju kot nečemu strahotnemu, tesnobnemu — da se ga polasti in ga spremeni v dejanje osvoboditve in boja: vročična potreba po linčanju se — v njej in zanjo — spremeni v prav nasprotno potrebo.

Dejansko lahko samo tako obvaruje, sproži in osvobodi svojo najglobljo človečnost — človečnost, ki zakriči »ne« umoru upornega hlapca požigalca: tako prav z zanikanjem svojega zanikanja Jerneja kot upornika (in sama sebe kot dekle gospodarice, odpadnice in moralne izprijenke) dekla odkrije in najde novo identiteto, svojo lastno, bolj avtentično in »osvobojeno« identiteto, ki se je polasti s silovitostjo svojega krika.

V nasprotju z Jernejevim *tripom*, ki poteka v času in prostoru, jo njen *trip* predstavlja v dimenzijo, ki je obenem notranja in ‚vertikalna‘ in jo označujeta zgoščena ter paroksistična intenzivnost in nasilnost: tako dejansko traja le nekaj minut in tudi sama dekla jo zdrobi, ko pripelje do skrajne meje svojo ločitev od Jerneja kot lažno in ideološko ločitev od svojega hlapčevskega položaja. Toda v trenutku, ko se polasti tega svojega položaja, se ga tudi že osvobodi: njen »ne« velja Jernejevi smrti, njeni lastni smrti in sploh smrti vsakogar, ki se — kakor Jernej in na koncu tudi ona sama — upre smrti, ne samo kot telesnemu uboju, ampak tudi kot ontološkemu, pulzionalnemu, ideološkemu, kulturnemu.

Iz njenega končnega »ne«, pa naj bo izražen še tako zmedeno (vendar nikakor ne tako zelo zmedeno za prave gospodarje), se hkrati rojevata nov svet *vrednot* in nova kultura kot način biti in delovati v svetu; vendar je to delovanje nujno še zmedeno in zelo protislovno, še vedno zakoreninjeno v arhaičnem času in načinu razumevanja, ki ga je dekla ohranila iz svojega prejšnjega življenja. (Pri tem ne smemo pozabiti na njen obup, to je tračičnost: Jerneja so namreč že zavihteli v ogenj).

O ZADNJEM KRIKU DEKLETA, KI NI VEČ DEKLA

Krik dekleta, ki ji Sitarjev svak prepereči, da bi se premaknila (bržkone proti požaru, vendar hkrati tudi proti novi prihodnosti), in skuša ohromiti tako spontano, svobodno, silovito kretnjo telesa, kot tudi premik njene nove zavesti — ta njen krik je tokrat *ljubezenski krik*, uporni krik, usmerjen v prihodnost in s tem torej kar dvakratno poln upanja.

Dekletov krik nima v sebi nič več histeričnega: hkrati pa je skrajno mehak in odločen, nežen in goreč, poln strasti in jasen, čist. To je krik druge osebe, nove mlade ženske, odločne, bojevite, zaljubljene v drugo, drugačno življenje, hrepeneče po tem, da bi nadaljevala Jernejevo pot od trenutka njegovega poraza in okoliščin, ki so mu botrovale; vendar ona hoče iti še dlje, naprej, premagati hoče te okoliščine in jih tako preseči.

Njen krik torej ni več ‚divji‘ krik, krik ‚iz drobvoja‘: pomaga ji razkriti njo samo, njeno novo identiteto, zato se lahko rodi samo iz srca,

polnega radosti in volje po tem, da bi živila po zakonih novih vrednot pravice, ki je hkrati njena in Jernejeva.

Zahteve po življenju, dostojanstvu in pravici se torej skladno združujejo v dekletovem ljubezenskem kriku in iz nje ustvarjajo »dekle Jerneja«, v katerem dejansko naprej živi in se obnavlja slovesna figura antičnega patriarha, starega upornega hlapca.

(In dejansko se je zgodovinsko gledano zgodilo natančno tako: poraz ruske revolucije leta 1905, iz katere se je rodil Jernej (in ki je spodbudila tudi nastanek *Matere in Železne pete*), je zaplodil milijone novih Jernejev — v Rusiji z oktobrsko revolucijo, pozneje med jugoslovansko revolucijo in seveda tudi drugod po svetu.)

Jernejeva podoba je simbol upora, ki ga noben ogenj ne more upepeliti.

Prev. J. Zlobec

Kronika

MILAN KLEČ, KRESNICE

Književnost

Milan Kleč je izdal svojo prvo pesniško zbirko Maroža leta 1976 pri študentskem kulturnem centru, letos pa je pri Cankarjevi založbi izšla njegova druga knjiga Kresnice. Zelo lepo jo je opremila Darja Prelec.

Kresnice so lepa pesniška knjiga z opredeljeno poetiko. Kleč je razprostrl svojevrsten pesniški svet elementarne narave, v katerem poteka zanimiva antropološka dinamika. Narava, ki jo evocirajo pomenska polja besed, kakor so gozd, smreka, potok, nebo, ovce, jeleni, ptice, pa tudi žena, koža in mladenič, namreč ne pomeni določene substance v smislu objektivne stvarnosti, ki je razpoložljiva človeku kot subjektu sveta, marveč je ta narava absolutna enota, v katero je potopljen človeški svet; z njo se razrašča in upada. Vendar pa takšen položaj nikakor ne kaže na neko doseženo skladnost intelektualnega značaja, na pesniški beg ali zavestno rešitev iz nevarnih eksistencialnih območij; nikakor, gre le za apriorno prirodno skladnost na podlagi iracionalnih odnosov med naravnimi temelji življenja. V takšni duhovni situaciji je življenje seveda niz skrivnosti, poezija pa je začudenje. Oglejmo si dva

primera: kjerkoli / sem včeraj / opazil črede, / je bil gozd / napet — in še — kako sem odskočil; / ptič je bil večji / od zemlje (pesmi Črede, str. 18 in Zemlja, ptič, str. 24).

V svetu, ki je oblit z magično močjo skrajno naravnih stvari, je seveda težko zadržati avtonomnost lirskega subjekta, zato prihaja do nenehnih soočenj opisane poetičnega sveta in suverene, celo agresivne subjektivnosti, ki težko zapušča antropocentrični položaj. Ta dinamična situacija Klečevi poeziji omogoča, da ne zaide na raven modnih in naivnih evropskih imitacij vhodnjaške haiku poezije ter jo načeloma drži v območju klasične novoveške razpolovljenosti na subjekt in objekt. Klečeva poezija je v tem primeru prav to: nenehna težnja po skladnosti, težnja po čimbolj kristaliziranem izrekanju naravnega, enotnega, sklenjenega sveta. Bivanjski ekvivalent je seveda mogoče najti predvsem v erotiki in bistvena pesniška tema v Kresnicah je erotika, čista in silovita: kaj delaš / v moji sobi danes, / zanetila / bova gozdove, / danes je prenevarno, / da bi se srečali / najini srni // kaj delaš / v moji sobi, / obrni se / in plani domov // danes bi gorela / polja, / danes bi naju / slekle smreke, / ki se nama spreletavajo / med