

ROMAN BREZ DIALOGA IZ LIPUŠEVE JEZIKOVNE DELAVNICE

Lipušev tekst *Srčne pege* je roman o intelektualcu, ki v starosti nadaljuje in konča v mladosti prekinjeno ljubezen. Je roman brez dialoga. Nedialoški roman je redkost v slovenskem romanopisju, so pa *Srčne pege* zato utemeljeni predmet podrobnejše poetiške in jezikovnostilne analize.

Lipuš's text *Srčne pege* is a novel about an intellectual who, in his old age, continues and concludes a romantic relationship that had been interrupted in his younger years. It is a novel without dialogue. Since a novel without dialogue is rare in the Slovene literary tradition, *Srčne pege* is justified as the object of a detailed poetic and stylistic analysis.

Roman kot čista pripoved ali epsko »poročilo« o nekem subjektu ali roman brez dialoga je v slovenski prozi redkost, nemara tudi zaradi poetike realističnega romana, ki v tej prozi prevladuje in po kateri epskega junaka označuje in individualizira tudi njegov govor ali dialog in po kateri je epski prizor pogoj, da junak pri vsej izmišljenosti vendarle ni zgolj izmišljija, ampak učinkuje tudi kot predstavnik nečesa splošnega ali modela. Ko je kritika svojčas ugovarjala Mišku Kranjcu, da mu novelske in romaneskne osebe preveč govorijo, se je namenil ugovor zavrniti z romanom, kjer osebe ne bi spregovorile niti besede, vendar ga ni mogel udejanjiti. Mar bi moral izbrati lirsko pripovedno držo in pripovedovati v prvi osebi in še v tej o sebi? Besedilo *Nekropola* (1967) Borisa Pahorja je čista romaneskna pripoved, je »poročilo« prve osebe s komaj dvema, tremi glasno povedanimi besedami in stavki, pa še ti so citat. Pahorjev prvoosebni pripovedovalec obišče »vinograd smrti«, koncentracijsko taborišče, svoj nekdanji smrtni bivalni prostor, tedanji čas in taboriščnikov življenjski ritem v njem. Pripovedovalčevi spomini na življenje s smrtjo je temeljna pripovedna drža, roman je pripovedovalčev tihi monolog oziroma dialog s stvarmi in živimi okostnjaki, s seboj in z vsem iz nekdanjega »pekla«. Pahorjeva epska drža je lirsko pripovedna tudi deklarativno.

Florjan Lipuš pripoveduje o upokojenem profesorju klasičnih jezikov, torej o tretji in v tretji osebi, ki le mestoma za hip vstopi tudi v prvo osebo. Pri takem pripovednem načinu dialog načelno in dejansko ni moteča pripovedna oblika, bralec ga nasprotno, celo pričakuje. Toda v romanu *Srčne pege* (1991) ni niti dialoga niti glasnega monologa. Ko Kranjec ni mogel uresničiti čiste pripovedi, je zato tem bolj obvladal drugo načelo epike, namreč pripovedovalni čas, po katerem se pripovedovalcu nikamor ne mudi. Florjan Lipuš obvlada tudi to načelo: epske osebe ne odpravi z dvema, tremi potezami, ampak ravna z njo kakor kipar s kamnito gmoto, s katere karseda počasi izklesava drobec za drobcem, da mu za vsakim odkrhom tem bolj nezgrešljivo zasveti delček celotne lepote fikcije. Mar bi dialog motil estetsko prebojnost literarne fikcije, oteževal njeno razpiranje in zaokroževanje, odmikal nujno »živoživost« pripovedovanega? Če nihče drug dokazujejo vsaj romaneskni junaki Dostojevskega, kako estetsko učinkovit more biti dialog tudi v pripovednem besedilu. Toda Dostojevskemu navkljub velja, da je dialog legiti-



mna svojina predvsem dramskih in komedijskih oseb, da si predvsem te ustvarjajo z njim medsebojna razmerja, svoj posebni svet in se z njim konstituirajo, in da, nasprotno, njihova razmerja in njihov svet v noveli in romanu ustvarja predvsem pripoved. Lipušev upokojeni profesor je po obliki zgolj in samo pripovedovalčeva lastnina, samo njegova beseda izrisuje njegovo čustveno, duhovno in telesno bitnost, njen ritem in stil —, ves raste in zraste iz pripovedi in vse bistveno o njem, o njegovem dogajanju od otroštva naprej pove pripoved.

Predmet Srčnih peg je po desetletjih nanovo prebujena ljubezen. Buternov roman se sicer ne omejuje nanjo, ima pa jo za bivanjsko hrbtenico, okrog katere se spominsko (analitično) in neposredno (sintetično) razvrščajo njegova zasebna in družbena doživetja od otroštva in mladenišтва do vrnitve v rojstni kraj in na domačijo ter k prvi ljubezni in njenemu nepričakovanemu resničenju in koncu. Roman torej, ki se začne po času na koncu življenja, po kraju pa na njegovem izhodišču, ali po kompozicijskem premisleku, da naj se »sklenejo dobe v krog in se krog sklene v dobah«. Malo humoristični, malo ironični, mestoma pa tudi sarkastični profesor pospravi ob ljubezenskem motivu vso »prezorzjeno letino«.

Ljubezenski motiv v Lipuševi prozi tokrat kajpada ni oblikovan prvič, nasprotno, že v njegovem prvem romanu Zmote dijaka Tjaža je eros odločilni dejavnik junakovega odpora in upora proti moralistični demagogiji. A tukaj se ljubezen šele rodi in kot čustvenoduhovni val odstranjuje moralistično hinavstvo. Mladostna uporna ljubezen se v Srčnih pegah ohranja kot kljubovalen in zabaven, hudo »pregrešen« snovni motiv o Buternovi in Helenini »medmašni spalnici«. Sicer pa se v Srčnih pegah radikalno uresniči in konča načelo, kakor ga pove ena od farnih oseb Slavka Gruma v Dogodku v mestu Gogi, namreč načelo: »Prvega ženska ne pozabi nikoli,« le da ga Lipuš porazširi še na moškega: prve moški ne pozabi nikoli.

Je avtorju Srčnih peg zmanjkalo ideje, pa se zato znova vrača k motivu ljubezni? Ni mu zmanjkalo ideje, prav nasprotno je res: sicer že oblikovana tema mu tokrat totalno zapoje in se izpoje, Zmote dijaka Tjaža dobijo svojo nujno tematsko rimo, dve dobi se skleneta v »krog« —; že klesani pripovedni predmet tokrat tudi v popolnejšem besednem izrazu, ki poimenuje vsako njegovo komaj zaznavno znamenje.

Romanesko zgodbo uvaja občutje, da se je dan pričel odvijati nekam noro, iracionalno in da se bo tako tudi končal, uvaja jo torej metafora o nepredvidljivosti in iracionalnosti človekove usode. Nor ali nevsakdanji je dan zato, ker je noro ali nevsakdanje razpoloženje muzejskega vodnika Butere, ki v njem nastaja slutnja, da mora biti v bližini »objekt«, ki ga sicer še ni videti, ali kakor pove pripovedovalec: »Takrat je seveda še ni opazil v skupini.« Profesor se z razlaganjem muzejskih starin seli daleč v preteklost. Retrospektivna razlaga pomeni v nastajanju njegove zgodbe digresijo ali odmik od predmeta slutnje, vendar mu prav ta pogled v minuloost naenkrat spremeni slutnjo v stvarnost oziroma mu postavi v sedaj in tukaj največjo stvar iz njegove davnine: »nenadoma se mu je odprlo«, zagleda jo »jasno pred seboj« —, namreč Heleno, svoj nepozabljeni ideal, »dražestno lepo tkivo iz sanj, spominov in resničnosti«, ki je »zlita v enotnost lepote in sestavljena iz lepot podrobnosti«. Takole se mu vrača in vrne:



Kadar jo je videval od daleč in po naključjih mimo tinov, zatopljeno in odsotno, ga je vsakič cuknilo v njeno smer, in je le z voljo zadrževal telo pri sebi in se zoperstavljal vleku. Čutil je, kako je mrgolelo po telesu, se zaganjalo in prožilo . . . In ko je čez čas dohitela skupino, si jo je šele potrdil, si le še utrdil nespremenjene, z leti poglobljene in obrušene, še bolj poudarjene poteze njenega telesa. Njen obraz od blizu, njene jamice v kotih usten so ga prestavili v mladeniška leta, v tisto popoldne, ki se mu je izrisalo v spomin v tako jasnih obirsih, da je neštetokrat podoživel najneznatnejše njegove poteze in potekanje posameznih trenutkov.

Pripovedovalec pa nekdanjih zaljubljenecv ne zbliža v dialog, kakor da se noče odpovedati veliko težji, zato pa estetsko vabljivejši in učinkovitejši nalogi, namreč opisu silovitega čustva, ki se hipoma prebudi in začne vihariti v Buterni. Lipuš se odloči izoblikovati prebujeni razpoložensko duhovni naval, izklesati snov, kakor jo označuje poved: Helena se mu poslej »godi, kakor še nikdar«.

Avtor komponira prebujenje na dva načina: v šestem in sedmem poglavju razvalovi Buternove spomine na mladostno ljubljenje. Spominski motivi so tako oživiljeni, da bralec ne pogrša dialoga, ki bi se medtem moral že začeti. Spominski odmik pa povzroči tudi nepričakovano praznino, Buterna se hipoma znajde v praznem prostoru. Ko hoče stopiti k Heleni, mu ostane le še privid. Prešine ga groza, da je odšla za vselej, pa se požene v dramatično iskanje, ki ni brez komičnih in satiričnih pripetljajev in traja od 8. do 22. poglavja, na skoraj štiridesetih straneh besedila. Zagleda jo šele med pogrebci na pokopališču, kar spet ni brez simbolike. Gre za izjemno učinkovit popis obsedenosti z objektom ljubezni, za popis skoraj telepatskega pollaščanja, kakor ga avtor tudi sam povzame z retoričnim vprašanjem: »Sta mu jo prignala v bližino res sila in neizprosnost njegovega pollaščanja?«

Iskanje drugega, tj. Helene, »cunknjenost« in »vlek« k Heleni je tem bolj napeto, ker se mora Buterna preriniti skozi goščavo tržanov, ki zdaj panično obkrožajo vrhovodčevsko igro nad hišami, drugič se hrupno navdušujejo v gostilni nad krajevnim »pesnikom«. Za predstavitev ležnega poeta porabi Lipuš precej besedila, deloma zato, da zaustavlja Buternov dramatični »vlek«, deloma za ironizacijo neke ničeve poetike in njenih privržencev. Verzifikator dobi za zbirko Ligurski polž npr. Peteršiljevo nagrado (parodizirana Prešernova?), ko je v resnici le »krajevni izobesek«, »tržna last«, »splošno ljudsko premoženje«, prireditveni nastopač, ki dela epske pesmi iz stotih kitic v »zloščeni, zveneči viteški opremi, ki je obvladovala v povedih / . . / tudi predpretekli čas«. Gre za posmeh klasicističnemu hvaličarju in hkratnemu zbiralcu »kmetskih rim«, pisunu, ki povzema glasove, ritmiko, melodiko in poudarke kmetskega rimanja, za posmeh »troedinemu lovcu kmetskih rim«, ki se zdaj imenuje za pesnika, drugič za skladatelja, tretjič za zbiratelja ljudskih pesmi. Klasik Buterna ga zaničuje, njegovo dejavnost označuje za butalsko, odpravi ga s pastozno anekdoto:

Po vrhu je tega troedinega lovca ljudskih rim, arhivarja omiznega mijavkanja in gostilniškega drtja, povezoval z nepozabno anekdoto, ki je bila razširjena po vsej okolici: Ko je inventarski pesnik ondešnji dan namreč spet vlekel rimano narodno modrost iz gluhega pod vrhom Ločevca in je staremu pri tem ušel, ali nalašč ali nehote, ali od pesniških naporov ali v gluhosti napačno ocenjeni in premalo zavirani, podolgovati glasni prdec, je troedinec menda zapisal v notah tudi tega.

Je udarec po kmetavzarski folklorni poetiki in estetiki nemara tudi Lipušev udarec po provincialni »literarni« miselnosti, ki ni prenesla vstopa povojne generacije na koroško slovstveno prizorišče, generacije, ki je uspešno prelomila z merili mohorjanskega povestničarstva in uvedla normalna estetska merila, ki omogočajo obsvetiti tudi najtemnejša življenjska zakotja? Da Buterna poračunava v avtorjevem imenu, pove nemara tudi stavek: »Ko Buterna predira (=se preriva skozi gostilniško vpitje, hiti za svojo Dulcinejo), to Koroška poje, in se drugič ali tretjič štuli mimo, ga pesnik slovnice za rokav potegne na klop k sebi, z očmi klicaje na pomoč . . .« Buterna se ne zmeni zanj, in hvalisani pesnikun mu ostaja komajda »fazma«.

Podobno doživlja Buterna tudi podrobnosti »vrvohodčeve predstave«, vsakršna glumačeva tveganja in vsakršno glumaštvo, tudi straniščno stensko »slikarstvo« in rimaštvo »neznanih ljudskih mojstrov«, ki so seveda nepravilno potisnjeni »na rob« oziroma v »raje odtakanja in ublatovanja«, potisnjeni nepravilno ali tako, kakor je »pesnik slovnice« potisnjen v gostilniško meglo.

Ironizirana groteskna »umetnost« duhovnega obrobja je nemara tudi opozicija simbolu lepote Heleni; vrvohodčestvo, rimaštvo in straniščna umetnost, vse takšno obrobje je tukaj zato, da resnična umetnost, da iskanje Helene — lepote — dobi svojo plastiko, višnji in globlji smisel in pomen, svoj življenjski imperativ. Šele po teh odmikih, šele na pogrebu rimača in na prav nič manj glumaškem pokopališču, na kraju vse cirkuške kulture, se lahko Butreni v polno zasveti nasproti idealna Helena.

Zadržavalni način, s katerim pripovedovalec moti in zaustavlja njegov drastični »vlek«, je podoben zaustavljanju junaka v romanu Oblomov Saltykova Ščedrina. Oblomov porabi namreč veliko časa, preden opravi prvo jutranje dejanje, vstop v copate. V nasprotju s čustveno pogreznjenim ter miselno in telesno lenim Oblomovom pa je Buterna zagnani, dejavni junak, ki hoče in mora za vsako ceno udejanjiti svoje prebujenje, se skozi vso gnečo in ovire tega sveta prebiti do Helene. Po uspelem preboju sledi resničenje ljubezni, eskataza dveh teles brez besedne, brez dialoške spremljave.

Po prvem totalnem ljubezenskem udejanjenju in po Heleninem prvem odhodu se odpre časovni prostor, ki ga Buterna napolni s pogledom na svoje otroštvo in mladeništvo, oboje ima namreč za odločilno življenjsko dobo, spominjanje nanju pa za zdravilo zoper staranje, saj vračanje vanju terja novo duhovno in telesno dejavnost. Njegova vrnitev v mladost in rojstno hišo ni predvsem nostalgija, še manj pripovedovalčev beg v krajevni kolorit, k domačijstvu za vsako ceno, k »dediščini« oziroma tradiciji. Nasprotno, Buterna se vrne, zato da zaokroži svoje bivanjske loke, zato da sklene preživete dobe v enoten krog in konča »vse nedorečenosti in nedomišljenosti«. Pa tudi zato, ker so motnje, strahovi, videnja iz otroštva vzmeti vseh dob, predvsem pa je taka vzmet glavna med njimi, Helena. Vrnitev prinese Buterni tudi uteho in mir tudi v družbenem smislu: zdaj je namreč dokončno rešen političnih osvajalcev, lastnikov absolutnih resnic, zakupnikov pravice in morale, poneumljevalcev zaslužjenih in podvrženih, rešen je vsega intelektualskega lisjaštva in nasilja. Zdaj se lahko npr. svobodno spominja polemike z veroučiteljem o pravi do prekinitve nosečnosti in kako je zagovarjal načelo, da sme in mora človek

uravnati tudi ta izrazito svoj naravni pojav, če obvladuje že tolikere druge, zunaj-osebne. Neovirano se spominja tudi svojega partizanskega kurirstva ter svojega razhoda z očetom, ki si kot nemški vojak ni upal na dopust v planinsko domačijo in je sovražil osvobodilni odpor. Buterna poseli vsak predmet na domačiji z doživljaji v mladosti, spet čuje šume, zvoke, jutranji hrumot na kmetški domačiji, voha njene tipične vonje, premišlja in problematizira pa tudi kmetško vzgojo, ki že od jutra lomi otroško voljo, da do večera zlomi še osebnost. Miselni mitiv, da je zima poglobilni kmetški letni čas, saj kmetje živijo zanjo »tri letne čase«, in podrobnejši opis tega motiva je osvežilna novost v slovenski pripovedni prozi.

Središče vsega spominjanja je Helena, ki pa zdaj ni več spomin, »temveč živost in resnica«; »noseč« je z njo, »posrkala ga je vase, zdaj so se prizori skoncentrirali v njej«. Od moža se večkrat prikrade k Buterni, njuno poslednje srečanje je stikano iz samih nežnosti:

Helena se ga dotakne pri obhodu, dotik izmakne zarobek iz zatika in Buternovo itak že napeto zaskočno kolo se zavrti nazaj v ono stiskavo obdobje snubljenja, ko je človek lep in dober kakor nikoli prej in nikoli več pozneje; ko se mu ni treba ponujati in podajati, ker se sam z vsem ponuja in podaja na vse viže s tem, da je.

Popolna zlitost njenega duha in telesa omogoča obema pospravljati »prezorzjeno letino«, kakor avtor metaforično imenuje razgledno točko, s katere človeško bitje v hipu prehodi vso svojo bivanjsko spiralo in prepad. Tej spirali in prepadu je ime — ljubezen. Avtor pa se vprašuje: »Je ljubezen živoživot, speča gmota v osrčju, ki jo prebudi sunljaj od zunaj in se potem razlije toplo po ožilju?« Je »živoživot«, vendar je hkrati tudi vzmet za naveličanost, vzmet pustote, smrtnega otožja, odvržena »ozobina«, je donebesna vzradoščenost in smrtna otožnost, če naj svobodno parafraziramo Goethejevo definicijo človeške usode. Lipuš pa govori o protislovju takole:

Že se kesata za naslodo, še ni mimo in že delata pokoro, ko se grmadijo nad njima oblakaste nevšččnosti . . . Epidemija ponehuje, za njo le še pustinja, nadležna zapuščina! Udaru in obrambi je sledilo strašljivo razdejanje. Klin se s klinom izbija, kljun se s kljunom izriva, meso se z mesom izjeda! Med ekstazo se jima je življenje skrčilo v skrpucalasti zakrnek, v zgrbančeni usušek, še huje: ta razuzdani dogodek mesa je vsakemu posebej zadal zgovorno in zanesljivo količino smrti.

Helenina skorajšnja smrt ukine ujme za vzlete in padce. Ljubezen ostane polovična, nikdar popolna sreča, Buternovo »edinjenje s srečonosko« obstane na pol poti, ostane nepopolno in pripovedovalec sklene njegovo ali njeno zgodbo z besedami:

Kar se je zgodilo, je odgovarjalo slogu njune ljubezni, ki ji je bilo sojeno, da bo polovična, dokler bo. In bila je nespregledno polovična, srednja, dokler je bila. Razlomljena na kose že v času popkanja, pristrižena na povprečnost, zdravljena, a ne zaceljena. Od nekdanj okrnjena, torej okrnjena do zadnjega. Drobiž in napitnina. Kakor da bi paberkovala, se plazila za bero, še huje, kakor da bi kradla in izmikala. Beraško okence, skozi katero sta si podajala beraško juho.

Buterna primerja svojo ljubezensko usodo tudi s ciprskim kiparjem Pigmalionom, ki si je iz slonovine izrezljal »ideal ženske lepote«, »slonovinasto devico«,

»izobličil je Helenino telo«, boginja Afrodita mladostni ideal, in ga poglobi z mitskim ozadjem, s prividom večne ženske lepote. Taka psihološka podstava in mitska razsežnost Buternove Helene potrjujeta, da Lipušev roman o upokojenem profesorju ni nikakršen nostalgični koroški domačijski »mit«, ampak enkratna oblika ali bit splošno človeškega, pri čemer je splošno človeško z »bilčico pripete na tla domača«, ker človeško bitje s svojo usodo nekam in na nekaj mora biti in tudi je pripeto, naj je potem ta nekam in nekaj koroške planine, Slovenija ali vsa Zemlja.

Zdaj se vrnimo k poetiki Srčnih peg, k romanu brez dialoga in k Lipuševi jezikovni delavnici.

Povedati je potrebno, da Buterna in Helena po vsem besedilu vendarle nista le pasivna, trpna pripovedovalčeva predmeta, da nista potisnjena v popolno besedno izolacijo oziroma v nekakšno čisto molčečo tretjo osebo. Pripovedovalec ju mestoma namreč prestavi iz tretje v neposredno, v prvo osebo, pri čemer jima sicer ne dovoli glasne, govornjene besede, ampak jo moreta povedati ali zgolj »z notranjim glasom«, ali pa snovni motiv, pripetljaj, prizor le »mislita«. Njunega »notranjega glasu« in miselnega motiva pripovedovalec tudi nikoli ne označi kot premi govor.

Ko dobiva bralec npr. pripovedovalčeve smešne podobe ob mrliču, ali pa norčljivo označevanje svetohlinstva, jih ta prenese na Buterno:

Zamešal sem se v to svetopeto medjugorsko gmoto, cedečo se od svetohlinstva . . . Ki verjamem v bezgov močnik, sem se prepuščal temu čudaškemu mrgolenju okoli sebe, ki verjame v pridige in naseda puhlemu in obnemelo čaka v svojem ždelu, kdaj se bo prikazalo kaj nebeškega v grmu na gorici in jih rešilo nadlog.

Ko pripoveduje, kako se je Buterna deček pripravljaj zastrepiti očeta, ker se mu je njegova roka razrasla v preganjalsko pošast, in kako je pri vaški struparki zvedel za smrtne in zmaličevalne učinke številnih strupenih cvetnic, presadi in konča obsežni naštevek spet v Buternovo notranjost, češ »Tako je premleval Buterna svoje težke črne misli, ne da bi jih domlel do kraja.« — In še primer zgolj »miselnega dialoga« med junakoma:

Nisem verjela, da se bova še kdaj našla in da bova ob tolikem obrabljenem času še sposobna srečanja, si je mislila Helena . . . Kako dobro dene, slišati njen glas in poslušati melodijo stavkov in poleganje ločil, zaznavati razločke v poudarjanju in ga primerjati s tistimi v spominu, je mislil Buterna.

In še primer povzetega dialoga, ki prav tako odstranjuje glasnega:

Ne, ni ji do večerje v znameniti gostilni, kajti pred uro da je obedovala, njemu pa da bo, če hoče, ona sama pripravila doma večerjo, menda bo še kaj v zalogi za pod zob, rada da bi izkoristila priložnost in mu postregla z jedajo, nič če hoče, ona vztraja pri tem, da v to privoli.

Da epska oseba potemtakem kdaj tudi sama razmišlja, se sama spominja kakšnih pripetljajev, ali pa nekaj neposrednega »teče« prav skozi njo in ta nekaj tudi ubešeduje, da gre, skratka, kdaj tudi za notranji monolog, izda pripovedovalec šele, ko je tak samogovor končan in ga lahko omeji na obvestilne sintagme »je mislil«, »je

odmisli«, »je ponovil z notranjim glasom«, »je premleval«, »si je mislila« (vsega pet do šestkrat!). Helena stopi le enkrat v prvoosebno obliko (»nisem verjela«), Buterna dvakrat, trikrat (»zamešal sem«, »ki verjamem«).

Odstranitev dialoga je v Srčnih pegah vsekakor utemeljena. Govorjena beseda se v njem umakne pred duhovno in čustveno-čutno govorico tudi zato, ker je bilo nekoč v mladosti že vse povedano, in kar ostaja sedanjosti je čutno, iracionalno, emocionalno, ki ni nujno, da se še enkrat formalizira z besedo. Estetski učinek je nemara večji, če pripovedovalec s svojo besedo oblikuje rojevanje in vzkipevanje iracionalnega in se bitji, ki sta nekoč govorili ljubezenske besede, zdaj brez odvečnega besedja medsebojno izročata, medtem ko bi besedovnje motilo, pozunanjevalo in slabilo »govorico« duha in snovi.

Popolna epizacija romana oziroma odtranitev dialoga prinaša posebne naloge tudi za ožji jezikovni stil, za ravnanje z besedo, kajti odstranitvi dialoga navkljub morajo epske osebe in razmerja med njimi namreč zaživeti kar najbolj razvidno. Če sta si osebi nekoč, zunaj romana že vse povedali, in ju ob vstopu v roman čakajo le še dejanja, potem mora biti pripovedovalčeva beseda zelo bogata tako za vse tisto, kar je bilo, kakor za sedanje, neposredne duševne in telesne utripe. Ker je izoblikovati medosebni utrip/dotik/stik/razmik/razhod zdaj le naloga pripovedovalčeve besede, jih mora izdelati s slovarjem, v katerem ne sme zmanjkati besed in pomenov tudi za najfinejše odtenke čustveno-duhovno-snovnega dogajanja. In tukaj je veliko prostora za besedne novosti, tako za neologizme znotraj knjižnega jezika, kakor za »starinske« besede ali pa za estetsko učinkovite dialektizme. Tukaj je prostor za stvarjanje, prenavljanje, dopolnjevanje slovstvenega jezika, za bogatenje nacionalnega jezika sploh.

Lipuš kajpada ve, da jezikovna delavnica umetniku ne zagotavlja popolnega zadovoljstva, da v njej ne doseže vsega, kar bi hotel in kar mu natke domišljija. Znan je Cankarjeva dovolj opozorilna in pesimistična izjava, da je beseda komaj za vsako deveto stvar in da je za najglobljo ni. Ta strašna resnica je zapisana tudi na Lipuševi jezikovni delavnici in se glasi: »Vsega ni mogoče obleči v besede, vmes mnogo bistvenega. Človeku ni mogoče poimenovati vsak dogodek.«

Kdor pričakuje v romanu Srčne pege težnjo po besedni eleganci, po izbranem besedju, bo pač razočaran, ker Lipuš ne išče lepih besed, takih, ki jih je stoletna knjižna raba že do potankosti izbrusila, ampak so mu poleg teh zelo drage predvsem ekspresivne, take, ki neko stvar, pripetljaj, stanje, razpoloženje uobrazijo prej bolj plastično kakor pa lepo.

Številni novi odtenki besed privrejo pripovedovalcu skladno in naravno iz danih besed. Marsikatero šteje Slovar slovenskega knjižnega jezika za zastarelo, pa v tem romanu na novo oživi. Tako se godi tudi številnim narečnim besedam. Skratka, Lipuševa znana besedna inovativnost v tem romanu ne le ni usahnila, ampak se je, nasprotno, še močnejše razživila. Ob tej in oni »novi« besedi je bralec sicer res v dvomih, ali naj ji prizna vstop v literarno umetnino, ali je pomensko dovolj nabita in estetsko učinkovita oziroma ali celotnemu estetskemu vtisu besedila prej ne škodi, kakor ga povečuje. Ko pa ga nekaj takih prisiljenk gotovo moti, mora nazadnje vendarle priznati, da Lipuševo besedno navrevanje v celem vendarle ni izumetničenost, zgolj baročno posiljevanje besed, ampak je umetnikov imperativ,

da stvar, pojav, dogodek poimenuje, če treba poimenuje prvi in prvič. In v romanu Srčne pege toliko bolj, ker mora prav molčeča, nedialoška, zgolj pripovedovalčeva beseda sama postaviti Buterno in vse okrog njega v živo razvidnost.

Umetniku so po notranji kosenanci najbližje besede, med katerimi dorašča in poslušaj njih izreko nemara še za svojega pisateljavanja, torej mu je najbližje narečje. V Srčnih pegah je razmeroma veliko narečnih besed. Nekatere živijo nemara samo na Koroškem, npr. *osenca, baliž, olih, obrsica, obeliš, sničav, straniva, lopuča, iver* —, označujejo pa predmete, pokrajino in duševnost, tudi bolezni. Druge spet so razširjene tudi po sosednjih narečjih, npr. *zavsema, dosegamal, ondi, todakajle, zmadletje, samošen*. Narečne besede se sicer res težko udomačujejo v knjižnem jeziku, pomembno pa je, da v sedanjem navalu vseмогоčih besed in spačenk zahodnih jezikov dovolj odločno trkajo na njegova vrata.

Samo hvalevredno je, če so Lipuševe narečne besede tudi znamenje nostalgije po slovenskem temelju pokrajine, kjer slovenska beseda sicer usiha, a je vendarle še lahko ne le geografski okvir, ampak tudi jezikovni temelj junaka Srčnih peg. Ali pa če se Buterna spominja vaške struparke in njene zeliščarske lekarne ter ponavlja slovenska imena cvetic strupenk in drugih, kakor so *šinje, bodoneža* (bodeča neža), *kovačnik, blen, bljušč, razhudnik, kristavec, ranica, volčin* . . ., ki izginjajo iz pogovorne rabe. Tukaj se skoraj nadaljujeta Cankarjeva nostalgija pa tudi kritika ponemčevalne šole, ki je botaniko in stvarne predmete učila tako, da je Slovenec pozabljal svoja imena za poljske, travniške in gozdne rastline in drevesa ter za hišne predmete.

Nostalgija znotraj jezikovne delavnice pa ne ohranja le nacionalnega besednega sklada, ampak je tudi estetsko rodovitna. Lipuš predahne in združi narečne in poredkoma rabljene besede zdaj v rahlo šaljive zveze, drugič z njimi preseneti in skorajda očara ter privabi za ponovno branje in opazovanje. Tako ravna tudi s stalnimi knjižnimi besedami, ko jih poveže v igrive in norčljive sklope, ali pa jih parodira, npr.: *svetopetost, zvitoklinec, strmoritim, baharitanje, ninič, nimanič, leptica — klepotica, muzejali in zijali, vrtorepenje, medlika, očenašiti, pritrdovertila*. Podobne so daljše povedne zveze, npr. *mag zvitec vkovava, pri tem nikoli nihče nak ne ve* (štiričlenska nikalnica), in še parodizirana beseda »evangelij«: »Iz svetega evaginalija po Luku in iz beril evaginalistov Marka in Mateja«.

Naša naloga kajpada ni izpisati vseh besed in besednih zvez, ki jih Lipuš dela ali s sufiksacijo in prefiksacijo ali prenese iz ene besedne vrste v drugo in so stilno ekspresivne. Zadošča naj le še opozorilo, da se v jezikovni stil Sončnih peg dovolj skladno ujamejo tudi nekateri »recepti« iz Kuharskih bukev Valentina Vodnika. Njihova vgrajenost v moderno besedilo je sicer posebnost, vendar je ni mogoče odpraviti s praznim terminom »postmodernizem«. Rabijo namreč kot tajna, skrivna pisava za sporočila v letih narodnoosvobodilnega boja, so šifrirni pripomoček, ki se ga spominja nekdanji partizanski kurir Buterna. Ko pa je Vodnikova »jezikovna starina« obveščevalnik pripomoček, je obenem tudi veliko več.

Kot obveščevalni pripomoček se na primer spremeni v takšnole zgodovinsko uokvirjeno metaforo:

Kočaričinih navodil se je spomnil, ko so razbile desetine partizanov dva dni pozneje priseljence na gorski veleketiji, s katere so bili pregnali oblastniki poprej domače lastnike. To Buternovo

sporočilo je vzšlo pozno in se obrestovalo šele po Haartovi odstranitvi, čeprav je bilo vsejano pred njo. Po temle naročilu so bili postopali: Senof so tolkli drobno, ga na enim polici jesiha mešali, da je bil kakor redka kaša, perdeli eno žlico presjanega cukra, enmalo štupe, zrezanega ingverja. Vzeli so en parteni loneč, na dno položili en čebul, inu mešanjuje gori vlili. Postavili so na hladno mesto, v štirih tednih da bo dober senof, a bil je dober že v štirih urah. V štirih urah so si tujci z ničem in hudičem vse pustili in odgrmeli tja, od koder so se bili vzeli, kajti preveč drenovo je postalo zanje na tem odročnem kraju.

Veliko bolj kakor obveščevalni pripomoček je Vodnikova »jezikovna starina« vgrajena v roman kot sestavina narodove kulturne hrbtenice, kot zibelj »mogočnega plamena iz davnine«, kot avtentično udejanjanje narodne samobitnosti. Buterna ve, da je osvobodilni odpor zrasel tudi iz »bukev«, kajpada ne samo iz Vodnikovih. Kako narod stoletja kleše svoj jezik, kako ga z »bukvami« kultivira, pove Lipušev pripovedovalec še na način, ki je precej podoben Cankarjevemu v romanu Kurent, njegovemu slavljenuj slovenske besede:

Besedila, ki so bila postavljena v jeziku, kakor da se je odkrušil iz skale šele ob včerajšnjem potresu in ga je poravnal na hitro in za prvo silo ugladil mojster pesnik! Ta spotakljivi jezikovni prod so potem dvesto let dolgo zaobrobljali in pilili, gladili in drobili, presevali in prevevali, ostrili in brusili, dokler ga niso dobrusili v kremenjake, biserje, pesek in osip. In ko so te skale in potresne odkršnine končno dodrobili, dognali do draguljaste popolnosti, in so bili dragi kamni vdeleni in žlahtni kamni razpostavljeni, so povijali krajani svoje preživetje spet v stari jezikovni omot. Kakšna potegavščina! Z jezikovnimi starinami so se zaščitevali pred zdvijanostjo, z bajnim pokanjem utiševali bojno pokanje, s pokci na bičih, spletenimi iz konopljevih lečenih vlaken, so razdirali uroke, s pokalicami in biči odganjali smotlako in čarovnike, z abrokadabro preliščevali bese. Ubesedili so svojsko stisko in besede udejanjili.

In Lipušev stavek? Pravkaršnji citat pove, da njegov stavek noče biti kratek, ampak hiti v dolžino, se razrašča v obširen sestav priredij in podredij. Takih stavčnih sestavov pa je tokrat vendarle opazno manj, kakor njegovih prejšnjih daljših tekstih. Druga značilnost Lipuševega stavka je besedna gostota, skoraj nekakšno baročno kopičenje, in da je baročnosti navkljub enako racionalen kot poetičen. Racionalna in poetična lastnost se zlasti nazorno predstavi že v stavku, ki značilno uvaja roman:

Če jutro samo ni bilo po stari meri, ta nori poletni dan je že kar od zore dalje meril v svojo smer, in kakor se je nevsakdanje začel, tako se je nepričakovano končal.

Poleg poetične vznemirljivosti ima ta stavek še lastnost, da pomenljivo napoveduje idejo romana. V primerjavi z napovednim stavkom ideje romana Ana Karenina Leva Tolstoja, da so srečne družine približno enako srečne, nesrečne pa je vsaka drugače nesrečna, v primerjavi z miselno tako nepreklicno napovedjo je Lipušev napovednik nedoločnejši, zato pa bolj poetičen in metaforičen.

Lipuš je seveda dober artist še drugačnih stavčnih oblik. Pogostoma rabi stopnjevalni stilizem. Čim bolj raste npr. Buternova želja zagledati Heleno, ko je ni »od nikoder in nikjer več«, tem večkrat stilizira junakovo notranjo napetost, njegov »vlek« stopnjevalno naštevanje pomensko enakih sintagem, npr.: »Nobene sledi o njej, za njo nobene stopinje, nobenega opozorila nanjo, nobenega namiga, pa če

mrtve prosi za pomoč.« Buterna stopnjuje tudi baročno, npr. tedaj, ko ironizira pokopališko častihlepe in samoljubje:

Sama bo šla na kraj teh neminljivih monumentov, v katerih bahavosti potomci čislajo sami sebe in kjer ob titulah svojega rodu naslajajo oči, kjer svojo slavo razkazujejo obiskom in svoje zasluge ter zasluge svojih postavljajo na ogled. Ne bo odšla na kraj izenačenja in odstranjenih razlik, temveč v eskamotažo prve vrste, v osrčje burke in norčavosti, na svetišče, oskrunjeno in onečašчено, zlorabljeno, spremenjeno v glumišče, mrtvaški voz glumaški voz, v areni dideldum in dideldaj in v maneži pogrebci glumači in glumačevke.

Že iz doslej navedenih citatov je razvidna tudi igra z dvema ali več besedami v stavku, igra, v kateri besede menjujejo svoja mesta in poudarke, pri tem pa nastajajo tudi tautologije z ironičnim prizvokom o nepreklicnosti in trajnosti nečesa, kar je po svoji pojavnosti ali v človeškem ravnanju komično. Ko Buterna razmišlja o pokopališki ošabnosti, predstavlja besede živeti, ljudstvo, predstava in norec: »Resnično živi ljudstvo le, dokler trajajo predstave v norcih, in dokler živi, predstave v norcih trajajo.« Drugje se spet na način norčljive oziroma šaljive dialektike poi-grava z besedami vas, videti, slišati in vedeti: »Vas, ki vse vidi in vse sliši in ji v njeni krvoločnosti nič ne uide, ki vidi več, ko vidi in sliši več, ko sliši, ta vas ni videla in slišala vsega, a je zato videla in slišala in vedela še več . . .«

Posebno poglavje Lipuševe pripovedne poetike in estetike je njegov opis oziroma izris erotičnega telesa, so prizori ljubljenja, dalje prizori človekovega obnašanja v sakralnem objektu in na pokopališču, so podobe in vrednotenja svetohlinstva. Opisi so zdaj komični, drugič so podpluti z ironijo in provokacijo, v razmerjih človek–religija–smrt so kaj radi tudi sarkastični. Barva in ton Lipuševega opisnega humorja in ironije pa v mnogočem temeljita prav na njegovem svojskem jezikovnem stilu in stavku.

Pripovedovalec večkrat podrobno ubeseduje »monolog« erotičnega telesa, podrobno izrisuje duševne in čutne vzgibe bližajočih se teles. Pri tem ne prestopa naravnih mej, ne zdrkne v surovo prostaškost, ampak čutnost poetizira, upodablja in ponazarja z zunajčloveškimi stvarmi. Igrivo prepletanje človeškega in zunajčloveškega je tudi polno komike in preproste veselosti:

Kako razdivja človeka modrček, obešen čez stolovo naslonjalo, je šinilo po njem, kakšne spremembe v trupu povzroča golo upognjeno koleno! Kaj bi bilo mednožje brez gozdčička, kaj kmetovalec brez gozdnega bogastva, in kaj je svetničin kamen na Jedrtini gori, kaj listje proti dobri postelji! Vse hkrati je udarjalo po njem, njena obokasta trebuhovalna kotanja, polna bedra in kolena, nori vršički prsi, odskočišča, pospeševalni holmi in vzpetitice, spodrski, vsepovsod obline, tenovi kože, bodikljavo strnišče, črni kodrolasi gozdek, kuštrasti mons Veneris. Tu ne pomaga več nobeno naloženo plačilo voska, ne pomagajo nobeni sramotilni stebri in nobene groznje.

O svoji hladni ženi Hani razmišlja Buterna prav nasprotno: »Dajala je telo to ja, pa ne iz celega, pela je, to ja, pa ne operi, Buterna pa si je želel celotnosti in arij.« Šegavo uprizori »prizore jarjenja za pokopališkim obzidjem, pri ulnjaku, fičfiričenje za živim plotom«, prizore, kako »polegavni narod zaključuje letno praznovanje, se krepi v šegah in navadah in se nagrajuje za štrapace dneva«. Humor je srečati tudi v opisih staranja na črti od upadanja sle do vse pogostejše otožnosti in depresije.

In nazadnje: Lipuševa vdanost naravi prinaša s seboj radikalno razkrivnostne vsega, kar dela religija skrivnostno, sveto, in si podreja svoji moralki; prinaša subjektivno svobodo, ki odklanja vsakršno »devanje na vajeti« in ne dopušča lomljenja osebnosti s konfesionalno dogmatiko. O skrivnosti, ki se imenuje »duša«, Buterna npr. spominja, da mu je, duše, niso hoteli priznati, celo oče naj bi se strinjnal, da je deček Buterna brez duše. Sedanjemu Buterni pa splošna izkušnja riše dušo dovolj humorno:

O dušah se ni razvedelo kaj drugega, ko da lastniki drvijo z njimi iz nesreče v nesrečo. Ne prestando da jih sami blatijo in potlej očejaajo, jih perejo in drgajo, vetrijo z ometihi in ožemajo v stiskalih, jih trejo in mencajo, da so vse oguljene, zvihrane, vegaste in krive, zmečkane in okrušene. In pri tem nikoli nihče nak ne ve, če so jih očedili zadosti in gorje jim, če so prezrli kje še kako peliho! A komaj so jih očistili, včasih še preden so jih očistiti utegnili, celo med samim opiranjem in žuljenjem, so se jim sproti onesnaževale.

Več prizorov in miselnih motivov pove, kako eros odplavlja svetost in svetohlinstvo, kako se izmika vsem vajetim. Poln provokativne veselosti je zlasti Buternov medmašni skok v Helenino spalnico, takoj za tem pa pristop k obhajilu ter mašnikova zadovoljnost, ko vidi Buternov sijoči obraz, pa z njega naivno sklepa, kako osrečujoč »da je lahko učinek verskega sodelovanja pri službi božji«. To seveda ni bogoskrunstvo, je le prispodoba lažnega verskega gorečništva. Pripovedovalec ga odkriva tudi v segmentu filozofije Tomaža Akvinskega in nič manj tudi v celoživljenjskem »žebanju«, ki vnetemu molilcu ne zmanjša nasilnosti, okrutnosti, lažnivosti, hinavščine, goljufivosti in podobnih nečednosti. Na nekem mestu pogleda izza Buterne tudi avtor sam in pove, kako so mu »vodene ceremonije« že mladeniču priskutile mistiko, s katero so mu zamegljevali davnega stvarnega plemenitega človeka Jezukrista. Svojo nazorsko kritiko, pri kateri Lipuš vztraja že od romana Zmote dijaka Tjaža, zaokroža v Srčnih pegah z besedami:

Danes, v tej časovni oddaljenosti, ko človek odlaga in pozablja, mu še vedno prihajajo na misel župnikove razmarmeladene kapucinade, njegovi prazni močniki, morala, dedina bedakov, in nesramnost, naložba siromakov. Danes šele se mu prikazuje v vsej razsežnosti župnikovo obupno slepomišenje, končno je bil sam prevaran in vse življenje kaznovan z zaukazano in nikoli spregledano slepoto.

Srčne pege so potemtakem roman brez dialoga, kar je v slovenskem romanopisju redkost. Hkrati so »bilančni roman« ali pregled subjektive usode s točke zrelosti, s točke »kristalnega časa«, če naj pripovedovalčev pogled na junaka označimo s sintagmo pisatelja Lojzeta Kovačiča. Ob hipoma in le za hip prebujeni in šele zdaj v starosti tudi izpolnjeni ljubezni iz mladosti razgrne intelektualec tudi svojo duhovno pot od otroštva do upokojitve. Silovita subjektivna notranja razgibanost ima vzporednico v jezikovnem stilu, vendar v obrnjeni smeri: na izrazni ravni se v današnji književni jezik namreč tvorno vraščata jezikovna starina in narečno besedje. Hkrati pa ima Lipuševa jezikovna delavnica še neko samosvojost. Ko je sicer nekoliko novobaročna, uresničuje izrazito ustvarjalno, torej umetniško načelo: da pisatelj dela v njej sicer z dano besedo, vendar ji zna domisliti in izvabiti nov pomenski odtenek, ume razširjati izrazne razsežnosti svojega jezika in tvega z njim

v skladu poimenovati, kar še ni tako poimenovano oziroma je zdaj prvič tako poimenovano, da romaneskni junak in umetniška zamisel celotnega teksta vzdeta v neponovljivo živo podobo.

ZUSAMMENFASSUNG

Florijan Lipušs Buch *Srčne pege* (Herzflecken) ist ein Roman ohne jeglichen Dialog, was in der slovenischen Romanproduktion eine Seltenheit darstellt. Es ist zugleich ein »Bilanzroman«: von einer Warte der Reife, der Warte der »Kristallzeit« — mit diesem Syntagma bezeichnet der Schriftsteller Lojze Kovačič den Blick des Erzählers auf seinen Helden — aus schweift der Blick zurück auf das Lebensschicksal eines Subjekts. Der im Nu und lediglich für einen Augenblick erweckten und erst im Alter auch Erfüllung findenden Jugendliebe legt der Intellektuelle seinen geistigen Weg von seiner Kindheit bis zu seinem Ruhestand offen. Die gewaltige innere Bewegung des Subjekts findet ihre Parallele in der Sprache, jedoch in umgekehrter Richtung: auf der Ausdrucksebene werden in die heutige literarische Sprache Archaismen und mundartliche Termini kreativ integriert. Außerdem wird diese Sprachwerkstätte Florijan Lipušs durch eine weitere Eigenart ausgezeichnet. Indem sie zwar etwas neubarock anmutet, verwirklicht sie ein ausgesprochen schöpferisches, folglich künstlerisches Prinzip: der Schriftsteller arbeitet zwar mit einem bestehenden Wort, doch kann er neue Bedeutungsnuancen dazuerfinden und hervorlocken, er ist fähig, die Ausdrucksdimensionen seiner Sprache zu erweitern und wagt es, in Übereinstimmung damit zu benennen, was so noch nicht oder zum ersten Mal benannt wurde. Somit gehen der Romanheld und die künstlerische Idee des ganzen Textes in einem unwiederholbar lebendigen Bild auf.