



František  
Benhart

## Bralnica '81

### PSI, METULJI IN SLAVOLOKI

Andrej Hieng je praznično berilo. Tistemu, ki ga vzame v roke bolj »po vsakdanjiško«, med drugimi (morda tudi važnejšimi) opravili, se mora že s svojo naravo upreti: ne želi komunikacije s prišlekom, ki stopa v tujo hišo, ne da bi bil pripravljen upoštevati tamkajšni »hišni red«. Jaz sem pri Hiengu od prej vaje tega, da se že pred hišnimi vrati odkrijem in tam tudi pustim poprejšnje bralske vtise

ter navajenosti. Vem namreč, da se splača. Splačalo se je tudi pri novem romanu, *OBNEBJE METULJEV*. Pričakoval sem (spet) nekaj nenavadnega, in to sem v resnici dočakal. Pa vendar tudi tokrat ni šlo brez presenečenja; presenečen sem bil s skoraj že neverjetno popolnostjo, s kakršno je uresničena umetniška zamisel te obsežne knjige. Andrej Hieng je seveda v vseh svojih dosedanjih delih izpričal izredno ustvarjalno voljo, povsod uporablja artificialnost ne zaradi nje same, pač pa zato, da bi z njeno pomočjo poglobil in podvojil izpovedno moč svoje besede. Medtem ko pa smo prej lahko govorili o različnih stopnjah organske prežetosti artificialnega in zunanje »upodablajočega«, se zdi, da je Obnebjje metuljev doseglo v teh prizadevanjih vrhunec. Vprašamo se na primer lahko, zakaj je avtor v to svoje delo vključil celo dramo, zakaj je moral za drugo časovno plat romanskega dogajanja uporabiti čisto dramsko obliko. Ali ni bilo to le zaradi efekta? Zagotovo ne. Nekaj takega je zahtevala kontrapunktacija dveh osnovnih življenjskih situacij glavnega junaka don Alonsa v Južni Ameriki, iz konca 18. stoletja še mladega »osvajalca«, skoraj petdeset let pozneje pa brezmočnega in povrhu še smešnega starca, kateri v zgodnje meščanskem Trstu zaman poskuša braniti ideale svojega (izgubljenega) časa: usoda junaka, kateremu se je življenje naenkrat in nezapaženo sesulo v sijajnem dnevu ljubezni sredi pragozda, je terjala tako rekoč simultansko, neposredno projekcijo in kar se da koncizno, odrezavo govorico, kakršna je lastna le drami. In prav ta ukinitvev časovne zamejenosti dogodkov (sicer pa ne nova poteza v Hiengovem romanopisju) — tudi tu ne gre za nezavezujočo igro, za nekak poskus igre z radovednim pričakovanjem, do česa bo to privedlo. Redna izmenjava zgodovinskih časov po poglavjih in prav tako drobno premikanje preteklega v prihodnje ter prihodnjega v preteklo tu pa tam v vseh štirih nedramskih poglavjih imata v gradnji romana svoj nezamenljivi pomen, pomen, katerega izvor je nujno iskati v celotni koncepciji tega dela. Isto lahko ugotovimo tudi ob vseh drugih slogovnih, stilskih in kompozicijskih posebnostih Hiengove ustvarjalnosti. Na primer dramaskost in gledališkost romana: tri dramska poglavja knjige (trije ironično pojmovani »slavoloki«) seveda takoj zbude pozornost, toda poleg njih obstajajo tu še druga, manj razvidna dejstva, ki roman dramatizirajo in »teatralizirajo«, tudi prozaična poglavja nastajajo glede na dramatičen naboj dogajanj

in scenerije le-teh imajo sled izrazito gledališkega gledanja, igralstvo, »komedijanstvo« figurira tu kot važna, bistvena sestavina, ki premore ne le dogajajnsko določujočo in odločujočo, marveč tudi »usodotvorno« sposobnost (junak romana je s svojim življenjem komedijant, čeprav je »komedijanstvo« vedno smrtno sovražil, komedijalna figurica pa je postal prej po zakonu lastne narave kakor po avtorjevi volji). In tako dalje. Gledališkost tiči pač globoko v notranji strukturi romana; je v ožji ali svobodnejši zvezi z njegovimi »skritimi« pomeni in ima v njem, kot se zdi, še ob vsem drugem vsekozi specifično *nalogo* »*evfemizacije*«. To pa pravzaprav pri Hiengu ni nič novega: svojo že od nekdanj mračno, neveselo izpoved o svetu in človeku v njem vedno *omili*, in sicer na artificialen način; prej je to bilo predvsem nagnjenje k verbalnemu dekorativizmu, danes pa, ob romanu Obnebje metuljev, ugotavljamo, da se njegova artificialnost kaže predvsem v *umerjenosti*, v umerjeni podreditvi vseh delnih komponent celoti s posebnim poudarkom na izzvenenju le od daleč naznanjene večpomenskosti, ki roman prepleta od naslova in naslovov poglavij tja do najmanjših posameznosti znotraj besedila z domiselno pomensko mrežo in ga tako napolnjuje s čisto nenavadno (neulovljivo) miselno in emocionalno vznemirljivostjo. Najbolj občudovanja vredno pa je pri tem romanu to, da ob vsej detajlni premišljenosti in prefinjenosti ne učinkuje umetno, da je tudi umeten *umerjeno*, ne pa v škodo pravega življenjskega utripa. V takšne slovstvene zgradbe se res spodobi stopati odkrit in sproščen, brez balasta bralskih navad in razvad. In se tudi lahko — kot se je pravkar zgodilo — enkrat posveti pozornost zgolj tej zgradbi.

## POEZIJA VZTRAJANJA

Lanske jeseni je Jaroslav Seifert slavil osemdesetletnico. Spada med redke literate, ki jim niti visoka starost ni vzela ustvarjalnih moči, pri čemer ničesar ne spremeni to, da svoje nove poezije ni mogel (iz vzrokov zunaj sebe) sprotno objavljati. V lanskem jubilejnem letu so mu izdali zbirko MOROVY SLOUP (Kužno znamenje), ki je v bistvu nastala že v letih 1968—1970 (s končno ureditvijo besedila avgusta 1979, kot opozarja opomba v knjigi). O tej zbirki Seifert v njenem zaključku piše: »Želel sem na konec svojega literarnega popotovanja skozi češko življenje napisati zbirko pesmi, ki bi s svojo temo vsaj malo lahko spominjala na Speve petkove (Jana Nerude). Tako nekako sem se želel posloviti od svoje zemlje, v katero že hitim, in od svojih bralcev. Karel Toman je rekel: Zbogom. To je premalo. Mislil sem na večjo zbirko. To pa se mi ni posrečilo. Izmeril sem svoje in Nerudove sposobnosti, njegov čas in današnji čas, njegovo starost — umrl je pravzaprav razmeroma mlad — in svojo starost. In hitro ter osramočen sem se odrekel svojega načrta. Nazadnje pa se le poslavljam od svojih bralcev z zbirko pesmi. Ne ustrašite se naslova. Ne gre tu za kugo. Ne zgodovinsko, ne kakšno drugo...« Ta zbirka (malo čudno, da pesnik opravičuje in razlaga naslov svoje knjige) predstavlja Jaroslava Seiferta v vsej njegovi pesniški veličini: preprost, skromen, zaverovan v svojega boga — ljubezen, se spominja svojih zdavnaj umrlih pesniških drugov, davnih srečanj in doživetij v polpozabljenih zakotjih ljubljene Prage, razmišlja o svojem življenju in o življenju nasploh in se znova in znova zaveda, da ga ni moč kar tako

zavreči, naj je (bilo) še tako čudno (*Trenutek še plesati, poplesavati / in dihati dišeči zrak, / pa četudi z zanko na vratu!*) Jaroslav Seifert je res po pravici zapisal: *V življenju nisem ničesar izdal.* Skoz in skoz je vztrajal pri svoji izhodiščni poetistični »izpovedi vere«, ki je bila ljubezen, predvsem do ženske, potem pa tudi do lepih stvari in prijetnega občutja. (Čeprav tega slednjega zlasti v zadnjih letih ni bilo veliko.) V mladosti, ko je bil spregovoril nad krsto Jiříja Wolkerja, se mu je zelo mudilo na kolodvor, *da bi kar najhitreje položil glavo / na cvetove tvojega telesa,* In v starosti (*Tisto najhujše imam za sabo, / rečem si, star sem že. / Tisto najhujše imam pred sabo, / še živim.*) še vedno občuti lepoto ženskih nog in si želi: *Naj torej razdrobita njena kolena / mojo glavo!* Seifert sicer odklanja govor o »sivih laseh in modrosti«, dvomi o izkušnjah izgorevajočega življenja, toda mogoče prav zato izžareva iz njegove tudi metaforično bogate pesniške govorice neoguljena, nečitankarska modrost, spodbujajoča k radoživosti vsemu navkljub. *Včasih so bili moji verzi nespametni / kot le kaj,* končuje pesnik svojo zadnjo poslovilno pesem, *toda za to se ne opravičujem. / Verujem, da iskati lepe besede / je boljše / kakor ubijati in moriti.*

#### TIPANJE ZA TIPOLOGIJO ČESA (ČASA)

Ponovno branje. Prvič sem prebral pred več kot letom dni. Vladimir Kavčič: OBLEGANJE NEBA. Obleganje neba. Predreti začarani krog povrnega umovanja »lahkih nog naokrog«. Tipanje za tipologijo romana. Romana-antiromana (?). Romana s popolnoma razbito in razmetano fabulo. Sestavljenega zgolj iz zapiskov skrivnostnega pacienta psihiatrične ustanove, dopoljenih s tremi izpisi o najdbi le-tega, z njegovim pismom ter z zaključno strokovno poizvedbo o njegovem primeru, ko je naenkrat brez sledu izginil. Ta s svojimi vojnimi in povojnimi doživetji vseskozi travmatizirani pacient opisuje v svojih zapiskih dogodke iz vojnega časa in tudi poznejše (iz povojnih taborišč, iz mesta in tudi iz tujine), ti pa so na moč partikularni in njihovo zaporedje je tako pomešano, da je prav nemogoče znati se v tej zmešnjavi. Toda zmešnjava ima tu svoj smisel in namen, svojo dinamiko, četudi bi bila to le »dinamika praznine«. Pisec teh zapiskov — v vojnem času očitno še otrok — ni samo pacient psihiatrične ustanove, marveč obenem iskalec lastne identitete: s spomini raziskuje svojo nejasno preteklost, sooča nekdanja doživetja in nekdanje sanje z novimi izkušnjami življenja in sanj in sam marsičesa ne razume, kot bi moral; kaj šele, da bi vse razumeli mi. Junaka knjige pa, to »stransko osebo celo v svojem lastnem življenju«, razumemo v njegovi usodni pobitosti kar dobro, čeprav se mnogo od vsega da samo slutiti. Tisti *nekaj*, za čemer pisec zapiskov hlastno in najbrž tudi ne z najboljšimi rezultati brska, niso le porazgubljeni dogodki preteklosti, je še nekaj več, nekaj globljega, nekaj usodno določujočega, kar se (za zdaj) izmika razumski razčlembi in opredelitvi. Pa še dosti več: Ta *nekaj* ni omejen le na neznančeve zapiske, pač pa je prisoten tudi v uvodnem ter zaključnem besedilu strokovnih izjav. Moža so našli zvezanih rok na čudnem kraju pod železniškim nasipom, nepoškodovanega, v obleki in čevljih, ki so zbujaali vtis, da pacient prihaja od nekoč drugod in iz drugega, minulega časa. In ko je naenkrat brez sledu izginil in ko so strokovnjaki po treh letih sklenili poizvedovanje, so ugotovili (sklicujoč se na najnovejše znanstvene dosežke o

spreminjanju časa v materijo in materije v čas), da je bil neznanec najbrž sposoben prestopati časovne in prostorske meje. V zvezi s tem je tu še opozorilo, da bi tudi te zapiske bilo treba brati na ustrezen način, ki pa ga še niso odkrili in se pravzaprav odkriva sproti »v procesu soočanja z besedilom«: *To je podobno pokrajini, ki jo je zalila voda. Stavki so otočki, ki štrlijo iz nje.* Prav tako, kot je prostor okrog nas poln nevidnega, je poln nevidnega tudi prostor Kavčičevega romana-neromana: beremo otočke in si zamišljamo pokrajino brez vode, celino v celoti. In se ob tem zavedamo, da je potemtakem vsaka romanska pokrajina bolj ali manj zalita z vodo in je samo v rokah pisatelja, ali nam s svojo besedo zmore pričarati iluzijo celine v celoti. Vladimiru Kavčiču seveda ni šlo za iluzijo, prej nasprotno. Verjetno je želel na *svoj ustrezen način* pretresti vest sodobnega človeka, ki zanj bolj in bolj postaja neodvrgljiva oznaka ubijalec (homo necans); kajti če nas še tako zanima tipologija dobe, je jasno, da *za tisto, kar smo preživeli, ni mogoče kriviti časa.* Kavčičeva neiluzivna beseda, nič kolikokrat izjemajoča samo sebe v dovtipni igri, je sicer izredno zahtevna, toda obenem tako odtehtana, izgajena, prečiščena, da je užitek vračati se k njej, tudi če se nam mogoče še potem ne bo odkrila v vsej svoji globoki, nefingirano globoki pomen-skosti.

## BESED VSE VEČ

*Besed vse več, stvari vse manj... beseda bo zadnji odsvit stvari...* pravi Branko Gradišnik v uvodnih verzih k svoji novi knjigi proze, ZEMLJA ZEMLJA ZEMLJA. Že to je na moč simpatično pri tem redko nadarjenem pripadniku najmlajšega pisateljskega rodu, da v času, ko se je besedno inflacijski trend v slovenski literaturi povzpел na nevarno visoko točko, občuti potrebo spregovoriti o »pogubnosti besed«. Sicer pa je popolnoma logično, da jo občuti prav on, saj je njegov način izražanja že zdaj, pravzaprav šele na začetku umetniške poti, nenavadno skrben, natančen in dognan. To se namreč lahko trdi že o njegovi prvi (samostojni) knjigi izpred štirih let, ki je s to dognanostjo najbolj opozorila nase, in ker je deloma vsebovala tudi prozo z znanstvenofantastično tematiko, je avtor takoj postal perspektivno številka ena tega žanra. Tudi v pričujoči Gradišnikovi knjigi ne manjka proz science-fiction, so pa v manjšini. Novi sta le dve, drugi dve sta bili objavljeni v antologiji slovenske znanstvenofantastične proze Mavrična krila (tu je imel Gradišnik kar pet prispevkov). Seveda, v vseh teh prozah se srečujemo — bolj ali manj razvidno — s posebno, netradicionalno znanstveno fantastiko, katere posebnost je zlasti v tem, da namerno presega uokvirjenost žanra in njegova načela z izrednim užitkom privaja ad absurdum. Ne priznava »danih« pravil, fantastične teme uporablja, ker in kolikor ustrezajo njegovi zamisli, sicer najbrž nikdar ni želel specializacije in »aprobacije« za to priljubljeno literarno zvrst. Gradišnikova nova knjiga je že nedvomen dokaz odstopa, slovesa od znanstvenofantastičnega žanra. Ne zadostuje, ne zadovoljuje več. Že naslov knjige napoveduje usmeritveno spremembo, vrnitev iz vesolja na zemljo z malo začetnico, k njeni »zemljanski problemskosti, k njeni gotovosti kakor vsakogaršnje zadnje postaje. Na tej zemlji pa zanima avtorja predvsem človek s svojo notranjo neurejenostjo, s svojo bivanjsko tesnobo, z neznanskimi in neznanimi prostori v sebi. Potemtakem je njegovo

pisanje obenem raziskovanje. Čim bolj zapletene so njegove poti v teh neizmernostih, s tem bolj zagrizeno zagnanostjo opravlja to delo. Značilno za tak postopek pa je, da je nepreračunljiv: večkrat se loti problema z vso raziskovalno resnobo, potem pa, kot da bi se prepustil igri, vse sprebrne v šalo, sam ironizira svoje početje. Drugič se dogaja nasprotno — izhodišče je neresno ali pa vsaj navidez banalno, iz tega pa se izcimijo srhljive globine eksistencialnega »hic et nunc«. Ni brez pomena, da so od štirinajstih besedil knjige tri v verzih (zadnje celo z notranjimi rimami): pesniškost je druga dimenzija teh proz razen filozofskosti. Gradišnik je neutrudljivo iznajdljiv, naravnost se izživlja v tem svojem »raziskovalstvu« (kako bi ga bilo mogoče strpati v »dogmatiko« pravil znanstvene fantastike!). Iznajdljiv fabulacijsko in »žanrsko«: njegov poizkus v prozi Poizkus s sprotnim komentiranjem lastnega besedila je tako uspelo presenetljiv, da z lahkoto prelisiči še marsikoga poleg stavcev te bistroumne knjige.

## PRAV TA TRENUTEK, ČISTO DRUGJE

Po branju romana Petra Božiča OČETA VINCENCA SMRT se me je za nekaj časa polastila neka afazija. Neka rečem zato, ker ni šlo tako za nesposobnost spregovoriti, kot za to, da se mi *ni dalo* govoriti. Nejevolja, ki jo zadnje čase občutim spričo današnjega zasužnjenege sveta, je prišla po čudni logiki navzkriž z nejevoljo, ki jo spričo tega sveta izkazuje Božičeva knjiga. Nejevolja pač ni isto kot nejevolja, naj sta res ne le po besedi istega izvora. V načinu, kako je pri Božiču ventilirana, me nekaj moti. Delu priznam kajpada izredne kvalitete, ki so o njih že dosti pisali. Sam tudi cenim predvsem doslednost, s katero je Božič utegnil prelití svojo skrajno brezupno vizijo vojnega in tik povojnega sveta v kompaktno, enotno umetniško podobo. Njegovo upodobitev človeške mizerije izrazito karakterizira naivno gledanje stvari ter dogodkov, naj bo to pogled (predvsem) dečka Ana ali pa tudi odraslih. Vsi ti liki — kajpak v glavnem spet tipična galerija božičevskih izobčencev — doživljajo svet tako rekoč od zunaj, ne počutijo se notranje zavezane njegovemu redu, pa naj so tokrat resnični izobčenci — izgnanci v Nemčijo — ali pa naj živijo, še ali spet že, v domačem kraju. Ponižanje, trpljenje — z Božičevo nepogrešljivo besedo: stradež, nenehna bližina smrti to so odločujoči sunki njihovih življenj, mejniki, ki »razčlenjujejo« njihovo dejanje in nehanje, medtem ko zunanji, pa še tako svetoborni dogodki ostajajo onstran njihove interesne sfere. Čas je zanje — eo ipso tudi za avtorja — dokončno izgubil kakršno koli »naslednost«, niti najmanj ni važno, kaj se je zgodilo prej, kaj pozneje, kaj tu, kaj tam (včasih tudi kaj sploh), in avtor zvesto upošteva to popolno časovno-prostorsko (včasih tudi splošno) brezbržnost. Še oče Vincenc, ki se s svojo žilavostjo odločno izmika izobčenskemu »statusu« Božičevih figuric, bije svoj boj zunaj ideološko-politične urejenosti in že čisto na koncu nedvoumno izkaže svojo sorodnost Anovemu otroškemu (seveda prezgodaj »dozorelemu«) dojemanju realitete. To dojemanje, ta pogled ne premoreta sposobnosti, da se pravočasno prilagodita novo nastali situaciji — zato pa večkrat lahko vidi ta pogled globlje, kompleksneje kakor tisti, ki je pristal na določeni družbeno (ideološko) dogovorjeni optiki; vidi lahko globlje, kompleksneje, toda ne da bi se tega kaj prida zavedel ter znal dobiti od tega kak koristen poduk zase. Torej: strinjam se s Tarasom Kermauner-

jem (njegova spremna beseda je v tej knjigi prav dobrodošla), da je Očeta Vincenca smrt izredna stvar, toda zdi se mi, da le malo pretirava tam, kjer govori o netradicionalnem jeziku in zadevah stila. Božič, ponavljam, zasluži občudovanje za dosledno uresničitev svojega romanopisnega koncepta, kar mu je omogočilo ustvariti tako pretresljivo sliko tega sveta. Hkrati pa naj bo povedano, da njegova uspešna jezikovna funkcionalnost tudi tu trpi (kot je trpela že v njegovih prejšnjih knjigah) z ne samo dozdevno malomarnostjo, vključno s šibkejšim znanjem (slovenske, kaj šele nemške) slovnice, da ji tudi tu ni v prid precejšnje število publicističnih izraznih klišejev in da teh *pomanjkljivosti* ni mogoče razumeti in razlagati v sklopu z jezikovno-slogovnimi napori. Besedni umetnik lahko postane slogovno neroden, to pa bi smel le z namernim, načrtno v to smer naperjenim prizadevanjem; če bi ne bilo tako, bi bilo isto, kot če bi se slikar izražal na platnu tudi s pravih blatom. To pa je tisto, kar me moti pri Božičevem novem romanu, pa mogoče še bolj kakor pri prejšnjih.

#### UTRUJENOST OD TISKARSKIH ŠKRATOV GENEZE

V petnajstih letih je Tomaž Šalamun izdal — menda se ne motim — petnajst pesniških zbirk. Petnajsta so MASKE, in z njimi se pesnik poslavlja od marsičesa. Od »daljne dežele«, kjer je preživel precej več kot prolongiran dopust. Od šalamunovske igrivosti in od ironično-šaljive zagledanosti v lastno veličino. Od mladosti? Nedvomno je, da ima ta zbirka obenem pomen tudi za slovensko pesništvo in za slovensko kulturniško-bojno »zgodovino«. Sicer pa se nič ne konča — saj je Šalamun medtem gotovo napisal več novih zbirk, nekaj jih je, celo tudi v prevodu, že izšlo. Od zunaj so Maske videti kar starošalamunovsko, v resnici pa se je le »nekaj zgodilo«. Knjiga je nekako razpolovljena, križajo se v njej, poenostavljeno povedano, epika in lirika, čeprav pomešana do nepreglednosti, dotrajanost in nova zaživelost, mladeniška zaletavost in streznitev zrelih let. V epsko zasnovanih, »zgodbenih« pesmih, v katerih odseva mehiška in sploh ameriška klima nastanka te knjige, je še posebno čutiti, da se je pesnik znašel kot na razpotju, tako ustvarjalno kot življenjsko (čeprav je takšno razlikovanje prav pri njem najmanj smiselno: *Moje življenje je jasno in se imenuje tako, kot se imenujejo moje knjige.*) Tu pa tam se sicer še malo poigra s šalamunovskim bogstvom, ta igra pa ima že bolj grenak okus, ker se hkrati zaveda, da *ni več v igri*, in si večkrat zastavlja vprašanje: *Kdo si pravzaprav jaz.* Tudi z njegovim »koz-mopolitizmom« je nekaj narobe: *Tu sedim, v daljni deželi, ampak ne pišem o tej, ampak o drugi daljni deželi.* In trpka zavest ob tem: *V Gobe in Ročna dela strmi moj narod, zmirljen in top, končno vrnjen svoji maši.* Seveda ve, da od »pasje in še enkrat pasje« usode »vseh skrušenih ljudi« ni tako daleč do usode pesnika. In spet vprašanje: *Kdo si? Komu služiš? Si še nedolžen?* Torej popolno odkritje svetu, neskončnosti vprašanj, ki jim je na koncu vpraševanje o smrti, ki se pojavlja v verzih te knjige z doslej nepoznano intenziteto. Samoironija, samokritičnost, dvomi, tudi metodični. Ne, nič se ne konča. Poezija išče sama v sebi svoj *restitutio*. Noetova košara je pripravljena. (*Kaj boš s tisto staro kožo, Lazar? Utrujen sem od izravnnavanja bunk in tiskarskih škratov geneze.*) Za naprej, kot se zdi, lahko pričakujemo resnejšega, »grozovitejšega« Šalamuna, kakor smo ga poznali do danes. Bolj

se z njim bomo zdaj srečavali v pripovednosti in neposredni izpovednosti, kot pa v nezavezanosti čiste lirike ali ognjemeta paradoksov. Bolj mu bo šlo za pravo podobo, ne pa za »malanje štafaža«. (*Zaman čakam človeka, ki bi mi zdrobil masko*), bolj bo želel biti »v procesih«, ne pa jih gledati od zunaj. Kako nenavadno se sliši iz njegovih ust, ko reče: *V preveč se puščam. Jemljite vse z distanco, kar napišem, tudi če zastavljam glavo*. Šalamunovo »počlovečenje« je moral biti krut proces; začel se je (bolj neopazeno) že kdaj, Maske pa so zdaj énkratno in enkrátno pričevanje o njem. Malokateri pesniški zbirki se posreči postati tako zvesto zrcalo trenutnega stanja pesnika v njegovi večni naravnosti od *včeraj* do *jutri*. In malokatera pesniška zbirka zbudi takšno zanimanje za to, kar bo prišlo po njej. Vsekakor je jasno: spet bo Šalamun, resnejši najbrž, bolj »zasidran« . . . ne pa spremenjen, saj je nič koliko podob v njegovi naravi (*Ne spreminjam se, samo moja vrednost niha*, pove pesnik, in ni razloga, zakaj mu ne bi verjeli).

## SPRAVLJIVOST, KI DIHA IZ ZEMLJE

Na koncu besedila novega romana Branka Hofmana NOČ DO JUTRA beremo, da je bil napisan v letih 1968—1974. Za slovenske in jugoslovanske razmere je zagotovo nenavadno, da je izšel šele sedem let po dokončanju, mene pa, tujca iz polnočnih krajev, vsekakor bolj zanima tistih šest let, v katerih je nastajal. To je, vsaj sodim tako, za sedanji slovenski trenutek nič manj nenavadna stvar, saj je to čas — pa ne le na Slovenskem — literarnih rokohitrcev. Nič zoper njih: avtorji večkrat tudi »po hitrem postopku« pošljejo v svet uspešno in vredno delo, včasih pa je ustvarjalna ihta lahko usodna zanje in potencialno tudi za literaturo kot tako. Kajti besedni umetnosti dobro dejo prej napor, ne pa stresanje iz rokava. Ni treba ugibati, kako intenzivno je Branko Hofman delal tistih šest let, ko je pisal ta svoj roman — na prvi pogled je razvidno, da mu je posvetil ogromno moči, gotovo več, kakor je v navadi pri zelo vestnih, natančnih piscih. Noč do jutra se domiselno razvija v dveh časovnih ravneh. V prvi gre za raziskovanje zelo čudne smrti vaškega dekleta, ki so jo našli na skednju obešeno, druga zgodba je iz preteklosti in njen junak Peter, nekdanji partizan, je nedolžna žrtev časa informbiroja (osem let je v mladosti presedel v zaporu samo zaradi nekaj nepremišljenih besed). V preiskovalcu deklíčine smrti prepozna Peter svojega takratnega zasliševalca in mučitelja Kovača (povrhu pa mu je ta človek tudi zapeljal ženo). Noč pred razjasnitvijo dekletove smrti — samomor po fingiranem posilstvu kot upor zoper bigotno mater — se oba v mislih, vsak po svoji poti, vrmeta v preteklost, zjutraj pa Peter ne zdrži več in izzove fizični obračun, v katerem je spet premagan, proti izurjenemu policistu pač ne more imeti on, notranje razmajan intelektualec, prav nobene šanse. Eno dobro stvar prinese pa ta noč tudi njemu: zave se, da mora že končno ven iz svoje bube, da mora vsem krivicam navkljub spet zaživeti normalno človeško življenje v soglasju s spravljivim dihom zemlje. Obe zgodbi, sedanja napeta detektivka, minula zaporniška retrospektiva, sta vsestransko pretehtano grajeni in druga z drugo uravnovešeni, v njunem okviru pa, tudi s pomočjo notranjega monologa, se z izredno učinkovitostjo razkriva ne-normalna duševnost poglobitnih likov, Petra (zmedenost misli), Andreja Kovača (razcepjenost duha), dekletove matere (fanatizem verske vzgoje) in očeta (po toči

prepozno zvoniti). Hofman zna kar v polovici stavka skočiti v drugo časovno raven, v pogovor (latentno) potegne potencialne odgovore neprisotne osebe . . . in koliko še obvlada drugačnih prijemov, da bi z njimi pomensko in čustveno rahljaj svojo pripoved. Ob tej stilski in kompozicijski čarovniji — da ne govorim o Hofmanovi redki umetnosti detajla! — niti na trenutek ne stopa v ozadje duhovna plast romana, ki se oplaja z nenehno konfrontacijo bogatih in problemsko do zadnjih odtenkov diferenciranih miselnosti posameznih figur, katerim ne manjka naravne »potrošniške« človečnosti in tudi ne prav presenetljivo dozirane duhovnosti. Sedemletno čakanje ni ta roman niti najmanj zaznamovalo.

## NEKO LETO ČLOVEKA

Pred kratkim je Miloš Mikeln prijetno presenetil z duhovito satirično knjigo o oblasti in oblastništvu (Adolfa Hitlerja tretja svetovna vojna in kratki kurz vladanja za začetnike), s knjigo, ki je na neresen, hudomušen način povedala o »radosti vladanja« mnogo tudi danes in prav danes aktualnega in tehtnega, vsekakor tehtnejšega kakor vrsta sodobnih čisto znanstveno fundiranih politoloških študij skupaj. Nova knjiga Miloša Mikelna, PEKEL 1941, izdana ob štiridesetletnici nekega leta, ni sicer tako presenetljiva, vendar odkriva spet druge vrline avtorjevega naturela, namreč njegove sposobnosti na območju dokumentarne reportaže. Ta knjiga je zares lahko v ponos ne le založbi, ampak celemu slovenskemu knjižnemu trgu. Lepa že na pogled, koristna v besedilu. Mikeln je svojo »pripoved o letu, v katerem je vojni požar zajel ves svet«, razčlenil v sedemnajst poglavij, šest od njih je posvečeno izključno Jugoslaviji. Besedilo spremlja več kot dvesto dokumentarnih posnetkov in 26 zemljevidov, zadaj pa je še poleg stvarnega in imenskega kazala podrobna kronika leta 1941, obsežna in obenem strnjena v poglavitne podatke. Mikelnov način pripovedovanja je zgledno stvaren, nič gostobesednosti ni v njem, hkrati pa ga odlikuje slikovitost in živahnost, tako da ne more biti govora o dolgočasju in utrudljivosti: saj so bili najbrž vsi podatki, vsa števila podvrženi sprotni kontroli, neki »selekciji nujnosti« tako rekoč. Bralec tu dobi kar se da celotno podobo tega usodnega leta, kako ga je človeštvo doživelo na vseh koncih in krajih. Pa še več: Mikeln se ne omejuje le na dogodke tega leta. Večkrat se zaradi boljšega razumevanja vrne tudi daleč nazaj, povsod tam pač, kjer sodi, da je to potrebno. Pri Japonski na primer začrta razvoj države od prve svetovne vojne, ob četnikih in četništvu se vrne celo v začetek 19. stoletja in prav tako se pri nekaterih osebnostih odloči za krajše »curriculum vitae«. Z vsem tem skupaj je knjiga prav presenetljivo in poučno branje: takšno je bilo leto 1941 in — takšen je človek. Kajti (zakaj bi se slepili?) zgodovina človeštva pozna nešteto takšnih pa še hujših let, pravih *človeških*, ne-naravnih let; da, zakaj se slepiti — človek se je vendar s svojim ubijalskim *raison d'être* sam izobčil iz narave sveta, ki ga misli, smešen napuhnjeneč, obvladovati do konca vseh dni.



## BEL CANTO IN O NAKLJUČJU

Moral bi se morda opravičiti, da kanim skočiti tako daleč nazaj — do leta 1944. Kaj pa, če je prav to tako šokantno in neverjetno, da je v tem vojnem letu izšla knjiga pisateljice Milade Součkove BEL CANTO, roman, ki je s svojimi oblikovnimi postopki prehitel svoj čas najmanj za četrto stoletja! Prišel mi je v roke šele zdaj, čisto po naključju, in čisto po naključju sem se ga lotil kmalu potem, ko sem prebral Hiengovo Obnebję metuljev. Še poln misli o formah romana, o razbijanju romanskih kalupov in romanskega časa sem kar ostrmel: roman Bel canto je popolnoma »razstavljen«, od vseh strani se mu vidi v drobovje in dogajanje se tu razvija tako, kot da se avtorica šele v zadnjem trenutku odloča, kam naj grene s svojo pripovedovalsko barčico, in je, zdi se, pripravljena, da se še z bralcem pomeni o tem. Junakinja knjige, tega satiričnega pisanja o romantičnem pohlepu po umetniški slavi, je kabaretska pevka *Giulia*, v resnici Čehinja, ki obide kdove koliko evropskih opernih hiš, ni pa zares uspešna, živi le od umišljjenih »triumfov«. Za zgodbo »skrbi« kak njen znanec, to pa tako, da v bistvu samo poroča z različno epsko ambicijo in zlasti brez upoštevanja zaporednosti — o tem, kar mu je rekla (pripovedovala) junakinja. Neki kalejdoskop dogajajnskih odlomkov, ki je seveda podrejen določenemu kombinatoričnemu redu (gre do potankosti — ponavljanje detajlov, nenadne osvetlitve relacij, kopičenje vprašanj, večrezna ironizacija itd.), ta vrtiljak se pa prehitro vrti, da bi bilo mogoče prepoznati v njem kakšen red. Dejstvo je vsekakor, da vsrkne vase celo nekaj takratne surove resničnosti: *Tudi v svetu, ki obkroža to stranico, divja boj, ljudje umirajo. Slišiš, dragi bralec? Ta karneval, ki ga pravkar vidimo na odru, ni resničen . . .* Bral sem Bel canto in ostrmeval, še in še. Nad sorodnostjo Součkove in Hienga (ki gotovo nikdar ni poznal ne te avtorice ne njenih del). Nad gledališko »insceniranostjo« Bel canta in Obnebję, nad miselnimi vzgibi obeh, nad sorodno metaforiko (sneg, zasneženost tu in tudi tam idr.). Malodane sem se ustrašil. Potem pa sem se zavedel deleža naključja, recimo, pri počlovečenju opic . . . tako na književnem kot na zunajliterarnem področju: v nekem prevodu mi je pred nekaj leti, brez manipulacije, prišlo na prvo mesto strani isto troštevilično število (vključeno v stavek besedila), kot je bila številka te strani; v hokejskem moštvu češkega prvoligaša Litvínova sta še nedavno igrala v isti peterici Macholda in Mac-hulda (imena na Češkem zelo redka); v Bralnici '81 sta se srečala Součkova in Souček (upam, da nista v sorodu!) . . . Naključje naše vsakdanje. Pa še nekaj besed o avtorici: Rojena 1901, zdravnica, Bel canto je njen šesti roman, menda še živi (od 1948 v ZDA), romanopisje pa je že kdaj, kmalu po vojni, opustila.

## USODA SAMOTNIH JELENOV

Takole se (v nepopolnosti) glasi: *Tam nekje na robu gozda . . . stojijo samotni jeleni . . . in jokajo svojo samoto brez črede.* Verzi so iz nove, tretje pesniške zbirke UDARCI UDARCI Jaše L. Zlobca in simbolizirajo zame prav pogosto »človeško situacijo«: ko mlad človek (seveda, predvsem mlad pesnik), ne da bi še prenehal biti mlad, naenkrat občuti, da je usodno (vsi

vemo, da usodno nujno) prekoračil nevidno mejo, kjer se konča mladeniško burjaštvo in se neopazno pričinja hočeš-nočeš prilagajanje še včeraj nepriznavanemu očetovskemu redu. Ta »človeška situacija« ima kajpada v primeru Jaše Zlobca pomembno posebnost — da je namreč svoje dni spadal med najbolj zagnane študentske nezadovoljneže in da ga je torej »zapustitev črede« morala tem bolj boleče »zaznamovati«. In ga je res. Njegova nova zbirka priča dovolj zgovorno o tem, to pa ji daje tem večjo zanimivost. Knjiga Udarci udarci premore predvsem močan dramatski naboj. To, kar je pesnik zavestno in namerno zapustil (*vse zastave sem pustil za sabo*), je še vedno prisotno, pa čeprav v drugačni, »demobilizirani« in »demobilizirajoči« obliki: kot očitek, občutek nemoči, nostalgija, žalost. Toda žalost ne zgolj osebnih razsežnosti: žalost spričo zdajšnjega sveta, ki bi bil lahko kar v redu, pa ni. Žalost, ki še bolj, po drugi plati, utrjuje prepričanje, da je bila privatizacija v dom in družino pravzaprav edina rešitev: *oče in mati sva / vse kar je bilo mogoče*. V devetih razdelkih knjige odseva seveda še marsikaj drugega — jeza na ta standardizirani svet, kjer je *stisnjena pest / samo še duhovna higiena / popoldanskih revolucionarjev*, volja do vztrajanja kljub vsemu, že zaradi samega sebe, zaradi tega, da bi nekoč lahko mirno pogledal v oči svojemu sinu (*mladost mi boš vrnil, ki sem jo zamudil*). Ob zavesti, da *ni več poti / za mladeniče / kjer bi moški postali*, se pesniku večkrat zazdi, da ga obdaja »gosta gosta noč«, potem pa se reši samo še v privatisimumu ljubezni in skrbi za družino, v svetu, ki sta si ga, žena in mož, sama izkrčila. Pesniški glas Jaše L. Zlobca je pridobil z najnovejšo zbirko svojevrstnost, katera ga izrazito odlikuje in tudi razlikuje od večinskih akordov današnjega mladega pesnjenja na Slovenskem. Na stečaj je odprl svojo poezijo doživljajski inspiraciji ter ozko osebni izpovedi, s čimer pa svoje poetike nikakor ni osiromašil. Njegova pesniška beseda se je — kot se zdi, prav v dotiku z aktualizirano »snovnostjo« — prečistila, izkristalizirala, potencirala se je v bolj strnjeno izrazno moč, ki vtiskuje pesnikovi pisavi značilen prepoznavni znak, naj je nežen, ironičen, jezen ali zamišljen. Tudi v metaforiki zna biti izrazito svoj, učinkovita je njegova pogostna, toda trezna uporaba barv, preišljena pa je prav tako njegova izbira besed; bengaličnih ognjev očitno sploh ne mara.

## TICARIJA

Marjan Rožanc, kakor kaže, dohiteva zamujeno: v zadnjih treh letih je izdal najmanj pet knjig. Prebral sem od njih le prvo (Ljubezen) in zadnjo, ki je naslovljena METULJ. Zlasti žal mi je, da mi ni prišla v roke knjiga Hudodelci, nekako vmesno delo med Ljubeznijo in Metuljem. Ostati torej mi je pri Metulju. Roman Ljubezen sem predlanskim pozdravil prav z navdušenjem. Metulj pa me navdaja z mešanimi občutki. Seveda je privlačno branje, že tematsko: upodablja bohemsko Ljubljano izpred dvajsetih let, z odločujočim poudarkom na tokrat že nedvomno avtobiografski osnovi, in tudi stilno ni Metulj kaj daleč od Ljubezni; vsaj na prvi pogled ne. Natančnejši ogled pa nas prepriča, da je nova Rožančeva knjiga v primerjavi z Ljubeznijo bistveno prikrajšana za svojevrsten lirično-spominski fluid. Namesto njega je prišla do besede bolj hlastna govorica, nekoliko obremenjena s funkcionalnostjo poldokumentarne narave, katera že sama po sebi sili k bolj

površinskemu obravnavanju življenjske resnice. Kar naj ne bo razumljivo kot vrednotenje. Saj tudi ves nastop glavnega junaka in pripovedovalca »zgodbe« izzveneva bolj površinsko, enostransko, »pokriviljeno«, ne vseskozi pravično do sveta naokrog. Tudi temu se ni kaj čuditi: ta Tomaž se je vrnil iz ječe in si želi dvojega, hitre literarne uveljavitve in ljubezni, ker obojega mu dolgih pet let niso privoščili. Z ljubeznijo gre vsekakor bolj preprosto. Kamor koli pride, povsod takoj prepozna, da mu »je spet namenjena običajna moška vloga«, povsod največje lepote puščajo svoje frajerje in se mečejo k njegovim nogam, če že ne kar omedlevajo. Tomaž pa beži iz naročja, prevročega, v drugo, ki je za spremembo spet prehladno, prenasičen, utrujen, pa išče (tudi uspešno) zatočišče v pisanju, dokler ne doživi, *taprave* ljubezni s Tino, falirano študentko in trenutno kar najdljivo kozmetičarko: da je ne bi pustil v postelji same, se odreče celo premieri svoje prve gledališke igre (za katere nastanek bi se moral zahvaliti policiji, ker mu je ukazala, da teden dni, ko bo trajal partijski kongres, ne sme zapustiti stanovanja). Takšna naj bi bila ta ljubezen: tipična happyendovska (verjeti, ne verjeti, vseeno). Rožančev Metulj, prej nekaka kronika kot roman, se bere lahkotno, brez dolgočasja, celo tam, kjer je v resnici dolgočasen (pač kakor za koga), zlasti na potepih iz kavarne v kavarno. »Oštarizacija« sodobne slovenske literature je vsekakor, kot imamo tu »ad oculos«, vendarle starejšega datuma kot njena »arestizacija«. In še priljubljeni izrazi te knjige: zajeban, na vsake toliko, mehanično.

## POMANJKLJIVOST BRATSTVA

Praška založba Melantrich izdaja že dolga leta knjižico monografij »Dediščina naprednih osebnosti naše preteklosti«. Ni vse prvorazredno, kar uvrstijo vanjo, vendar večkrat izide kaj res izrednega, vrednega posebne pozornosti. Najnovejši primer je 58. zvezek te edicije, monografija JOSEF ČAPEK, ki jo je napisal kritik Jiří Opelík. Josef Čapek je bil tri leta starejši brat v svetu dobro poznanega Karla Čapka. Medtem ko je bil Karel pisatelj, ki je znal tudi lepo risati (na primer v svojih potopisih je presenetil z drobno slikovno spremljavo), je bila Josefova usoda razpeta med slikarstvo in literaturo, od malega pa je želel živeti za prvo. Na začetku je pisal z bratom (proze in igre), pozneje že sam, priznanje pa si je pridobil kot slikar. Jiří Opelík je zasnoval svojo monografijo kot neke vrste »rehabilitacijo« Josefa Čapka literata. Njegovo likovno delo pušča ob strani že zato, ker je danes cenjeno, kot zasluži (ni bilo vedno tako: včasih, kot spominja Opelík, se je širil hudoben bonmot, da imajo slikarji Josefa Čapka za pisatelja, pisatelji pa za slikarja). Prozo Jozefa Čapka pa po Opelíkovem mnenju še vedno na moč podcenjujejo, prvič zaradi njene znatne heterogenosti, predvsem pa zaradi Josefovega sodelovanja s Karlom: govorilo se je tudi, da je bil Josef toliko pisatelj, kolikor je bil Karel slikar.

*Bedarija*, pravi Opelík dobesedno na to, *toda razširjena*. In z analizo celotnega Josefovega literarnega opusa poskuša dokazati, da se je Josef s svojim književnim delom neupravičeno znašel v senci svojega srečnejšega (in spretnejšega) brata, da je bil že v začetkih, v letih bratskega sodelovanja, mnogo samostojnejši, kot se splošno sodi, da se je tudi on trajno zapisal v zgodovino češke literature, zlasti s svojo prozo-esejem Kulhavý poutník

(Sepasti popotnik), neko polemiko s skoz in skoz epizirano češko prozo tridesetih let, in da bi torej on zaslužil vsaj delno predstavitev v tujini, do česar sploh ni prišlo. V tej zvezi navaja Opelík podobno usodo Josefa Čapka in Saint-Exupéryja: oba sta se zgubila v vojnem požaru, Francoz nekje nad morjem pri Korziki, Čeh pa v taborišču Bergen-Belsen — prvi je postal pisatelj svetovnega slovesa, drugi (tipična češka usoda, pravi Opelík) pa je ostal znan samo doma. Opelíkova monografija je napisana z izostrenim poslušom za umetniško besedo in njen kontekst v času, s prenikavostjo misli ter sodbe in z neomajno voljo po spoznanju in poimenovanju Čapkovih slovstvenih svojevrstnosti. Posebnost monografije je še to, da poleg bibliografije in slikovnega gradiva objavlja tudi 90 strani proze Josefa Čapka (oz. bratov).

### SKRIVNOST PAJKOV ALI KAFKI NA SLEDI

Svoj naslednji svet si izbiramo s tem, česar se naučimo v tem. Če se ne naučiš ničesar, bo naslednji svet enak sedanjemu . . . To so besede iz mota, ki ga je Tomo Rebolj zapisal pred besedilo svojega romana BARNICZ. Njegov junak (čudnega naslovnega imena), mlad sanjač, bi rad »v življenju napravil kaj nepozabno velikega, enkratnega«, hoče se torej v tem svetu kaj naučiti. Po nasvetu tete (ki je ne mara, drugega od družine pa očitno nima več) stopi v službo pri neki Ustanovi. Tam se mu zdi vse nesmiselno (s sodelavcem sta *na pol dremala, na pol prekladala potiskane papirje, katerih največ je nazadnje končalo v košu za smeti*), samo njegov sodelavec Landerman je svetla točka v temi: s tem se nekega dne odločita za neopravičen izostanek od dela (celo na morje gresta), sledi proces z disidentoma, od katerih ugotovijo disidenta A (Barnicza) kot glavnega krivca, ki je že prej vnesel zmedo v red Ustanove, ne vzamejo pa mu še možnostiboljšanja. Toda Barnicz jim presentljivo (»z nesramno malomarnim glasom«) pove, kaj misli o njih in njihovem početju, in da odpoved, ne da bi vedel, kaj bo z njim poslej; glavno, da je našel v sebi dovolj poguma za to svojo »odvezo« (od neprestanega strahu). Marsikaj se je naučil, za mnogo je hvaležen prijatelju Landermanu, ki je z njim pogosto govoril o življenju in smrti, o tem, da se vse — kot pri pajkih — »začenja in končuje v eni sami točki«. V tej knjigi se sploh veliko premišljuje in sanja pa govori in govoriči, včasih globokoumno, večkrat pa »globokoumno«. Vse je namerno popolnoma abstraktno, »destilirano«, tudi ljubezen, kot da bi jo prepisal iz fin-desièclovskega slovstva: nič ne veš, kaj je bilo tam pod mostom, niti kaj naj si misliš o »vlažnih madežih« na Majinem krilu (kakšen pogum pravzaprav spričo trenutne »eksplicitne« usmeritve slovenske literature v stvarih seksa). Vse bledečo, v sebi zatrto, dolgovezno, *rahitično*, mesečinsko irealno; odprto k nekemu drugemu svetu. Ne poznam prejšnjih Reboljevih del, da bi lahko sodil, od kod in kam napreduje, in če napreduje. Da se povrnem k motu, ki si ga je izbral: uči se še lahko, ne na zadnjem mestu pa bi morala biti slovnica (interpunkcija).

## INFERNALIA

Po vojni trilogiji Ukana je Tone Svetina napisal več romanov, ki se ob njih ni mogel pritoževati zaradi nezanimanja bralcev, vendar so bile te knjige umetniško bolj ali manj pod ravniyo trilogije. Njegovo najnovejše delo, obsežen roman o vojni Kozari, VOLČIČI, se je v tem pogledu spet povzpел više, tako da ga lahko postavimo ob bok Ukani. In ko ga že tako postavimo, napravimo, kar se ponuja, oglejmo si nekatere plati obeh del, posebno pa, kar se tiče njunega umetniškega ustroja. Prvo, kjer bi lahko iskali razliko, je lokalizacija zgodbe. Ukana se dogaja predvsem na Gorenjskem in Primorskem, v precejšnji meri celo na Bledu, kjer je Svetina doma, in avtor v njej veliko pripoveduje na podlagi lastne izkušnje, lastnih doživetij. Volčiči odlikujejo štiriletno obdobje trpljenja in bojov hrabrega ljudstva, vštveši tudi in zlasti otroke, na Kozari, kjer avtorja ni bilo — povedel ga je sem šele po vojni njegov prijatelj letalec in mu vse to pripovedoval, kako je to dogajanje sam doživljal; ta je tudi postal osrednji otroški junak romana. Ne bi mogli reči, da so Volčiči fabulacijsko revnejši od Ukane: to je prav dobra ocena za Svetinovo pripovedovalsko sposobnost. Drugo: tudi v Ukani je veliko pobijanja na obeh straneh, v Volčičih pa teče krvi (tudi čisto »nedolžne«) mnogo mnogo več; kakor pač je bilo tudi v resnici. Ukana ima za omilitev — spet na obeh straneh »barikade« — nekaj ne ravno kratkih ljubezenskih zgodb. Volčiči so za to prikrajšani — seveda predvsem zato, ker je njihov Duško otrok in šele klije v njem nekaj kot ljubezen do otroške prijateljice Bose, partizanska sodelavka Klara pa je daleč od Ane, v njenem odnosu do dveh nemških oficirjev sploh ne gre za ljubezen, temveč za bolj ali manj strastno in bolj ali manj preračunano ljubljenje. To pomanjkanje olajševalne »izravnave« spričo novih in novih krutosti nadomeščajo. Volčiči s skoraj že mitsko grandiozno upodobitvijo dveh ljudskih likov, gozdarja Čiriča in Duškovega deda Djura, ki v svoji idealni »vsemogočnosti« ustvarjata le nekakšno »protiutež svetlobe«. Vsekakor pa: primerjava teh dveh romanov, po svoji notranji in zunanji zgradbi ne malo (pač po svetinovski) sorodnih, implicira nujno vprašanje o mejah krvavosti vojnih pripovedi, zdi se namreč, da prav malo manjka, pa bi bila berljivost Volčičev precej otežena oziroma »prekvalificirana«, in sicer gotovo ne v prid prave literarnosti, ki ne bi terjala dodatnega opredeljevanja.

OOOOO

Ta naslov ni izraz kakega neizmernega začudenja — to so začetnice naslovnih besed češke knjižne novitete, ki zasluži, da tudi tu opozorim nanjo: OBRAZOVÝ OPRAVNÍK OBECNĚ OBLÍBENÝCH OMYLŮ, kar ne bo lahko prevesti tudi ne upoštevajoč načela istosti začetnic, kajti beseda »opravník« je v tej knjigi, kot se zdi, uporabljena sploh prvič; torej takole nekako: Slikovni popravník (?) splošno priljubljenih pomot. To delo je napisal danes že umrli pisatelj Ludvík Souček (1926—1978), znani pisec literature fakta in tudi science-fiction (knjige Pot slepih ptic, Veliki vprašaji, Sončno jezero, Slutnja sence idr.), bivši vojaški zdravnik, pozneje urednik poljudnoznanstvene književnosti v založbi Albatros; pisatelj z nenavadno širino znan-

stvenih in kulturnih interesov in s posebno radovednostjo, ko gre za še nerešena vprašanja našega časa. Knjiga, ki jo držim v rokah, vsebuje v abecednem redu kratka (večinoma do ene strani) poglavja, v katerih avtor lahko, večkrat hudomušno spodbija in popravlja neresnične ali netočne, toda splošno razširjene trditve iz vseh mogočih strok in območij. Tako zremo: da se Vltava ne izliva v Labo, ampak nasprotno, da besede *robot* ni izmislil Karel Čapek, marveč njegov brat Josef (kajpak zanj), da Škoti sploh niso skopuhi, da lasje ne morejo kar čez noč posiveti, da božič nima nič skupnega s Kristom, da kraljevič Marko dejansko ne zasluži takšnen slave in tolikšnega občudovanja, da je od vlakna pajčevine trdnjše samo še vlakno iz taljenega kremena, sploh ne iz jekla, da Nero ni bil tako okruten in da tudi požara Rima ni imel na vesti, da kače niso sluzaste in mrzle, da Kleopatre ni odlikovala nobena lepota itd. itd. Razvedrilno branje kot po naročilu (naklada pa 133.000, izšlo je v množični knjižnici založbe Práce) — če pa je morda avtor kje kakšno pomoto nadomestil z drugo, bomo pač počakali kakšnega novega »popravnika«.

## HUDA RAZLIKA MED KUJARJI IN PISATELJI

Med odlikami novega dela Vitomila Zupana, dvodelne knjige *KOMEDIJA CLOVEŠKEGA TKIVA*, zaznavamo — nikakor ne med zadnjimi — popolno iskrenost. Popolno pravim zato, ker želim s tem povedati, da avtor odstopa od te vrste iskrenosti, ko človek najprej vpraša, ali mu ne bi moglo škodovati, in šele potem je (ali ni) iskren. To je gotovo v zvezi z njegovim prepričanjem, da je sicer tehnika pisanja nekako podobna kuharski umetnosti, da pa je razlika prav v tem, da *kuhar skuša ustreči, pisatelj ne. Ker ne sme, če je res pisatelj. Ustvarjalec mora izzivati, kuhar ugajati*. In Zupan že s svojo popolno iskrenostjo izziva, hoče izzivati — prav zato je tako iskren. Obenem pa: hoče biti iskren — ker drugače bi to njegovo avtobiografsko pisanje bilo čisto brez smisla. Smiselno je bilo zanj lahko le takrat, če se je z njim avtor nekako mogel približati sam sebi, če je tudi njemu samemu lahko pripomoglo vsaj malo razgaliti skrivnostnost lastnega jaza. Sam sebe torej išče v preteklosti, že v gimnazijskih letih. In ugotavlja že takratno »Scillo in Karibdo« prilagodljivosti in upornosti: *Lažemo domačim, lažemo v šoli, lažemo pri skavtih, lažemo pri Sokolu, lažemo, sleparimo, igramo; nikoli se mi ne zbudi tisto, kar so nas naučili imenovati »vest«; znam se že postavljati s slabimi dejanji, bahati se z grehi . . .* Že takrat je zmagala v njem karibda upornost in predznačila njegovo popotovanje skozi čas. To popotovanje, približno od začetka tridesetih let tja do petdesetih, vse polno poznavanja, uživanja, lenarjenja in trpljenja, ustvarja nevsakdanjo, napeto zgodbo tako zunanjih dogodkov kakor tudi dogajanja znotraj pisateljeve psihe. Način pripovedovanja — spomni nas ne tako od daleč na avtorjev Menuet za kitaro — se močno razlikuje od vsakršnega uzusa memoarskega pisanja. Saj se je Zupan očitno tudi tu bolj počutil romanopisca, čeprav si je prizadeval upoštevati resnice in dejstva, ki je imel z njimi opraviti; prav zato se velikokrat zave, kako težko je »razločiti tisto, kar vem — od tistega, česar se spomnim«. Do potankosti skuša obnoviti nekdanje misli in doživljaje, to pa mu uspeva, da je vredno občudovanja. *Živim kot tkivo, sanjarim kot duša* — tole je nekak princip njegovega snovanja. Ti dve večno druga z dru-

go sprti prvini se v pripovednem toku nepretrgoma prepletata kakor v pravem toku zavesti, in sicer z gostobesednostjo, ki je pri prejšnjem Zupanu nismo bili vajeni. Sicer pa nas to nič kaj ne moti, kajti avtor je tudi tu pravi mojster pripovedi: zna pravočasno menjati njen ritem, suče jo v več časovnospominskih plasteh in nikdar ne zgublja z vidika »smisla sestavine v celoti«. Le tako se je lahko zgodilo, da se njegove dogodivščine v duhovnem svetu, ob branju knjig ali lastnem pisanju, mirno kosajo z opisi divjih doživetij na ladjah, v gostilnah, v zaporih — in v posteljah. Za marsikoga bo mogoče prav slednje postalo »okostje« celega dela. Zupan, vsa čast, je zares iznajdljiv v »ovekovečevanju« svojih spolnih podvigov (menda dvajset žensk — oprostite, en moški tople rase je tudi zraven — pa dvajset načinov). Nič manjše junaštvo mu moramo priznati kot pretepaču in kvartopircu; tako prepričljivo in slovstveno prav briljantno je opisano. Če pa se morda komu le zdi malo postavljaško, si lahko že zdaj koncipira disertacijo o postavljaštvu v sodobni slovenski prozi (številka 1: Zupan, številka 2: Rožanc . . . se bo nadaljevalo). Vendar menim, da bo večina bralcev pustila težišče knjige tam, kjer v resnici je: ob dogodivščinah iz duhovnega sveta, pri »komediji duše«, ne pa tkiva. Tu tudi ni nobenega postavljaštva. Le ihta, skepsa, deziluzija, bolečina . . . toda nič sentimentalnosti. (Zupan: *Ali ni jasno, da pripoved o dogajanjih samo uporabljam za izražanje nečesa drugega? Da je vse to pisanje en sam prenos mojega celotnega notranjega dogajanja?*)

## K NAVPIČNEMU SPANCU GOVORI TIŠINA

Že v prejšnjih časih je bil Jan Skácel pesnik molka. Potem je nastalo več kot desetletno obdobje, ko za tega brnskega pesnika (roj. 1922) ni bilo druge (zanj sprejemljive) alternative kakor kulturni molk, popolna, čeprav še kako boleča, prekinitve pesniške komunikacije z bralcem. Ta molk se je končal lani — s pesniško zbirko DÁVNĚ PROSO (Davno proso), ki jo je izdala regionalna založba v Brnu. Značilno je, da ta ponovna predstavitev pesnika, enega najboljših na Češkem, ne šteje vsega skupaj niti šestdeset pesmi, pa še te so večinoma prav kratke. Pač redkobesednost, ki jo že poznamo pri njem (debutiral je pri petintridesetih, sedanja zbirka pa je šele njegova šesta). Knjiga Dávné proso (naslov po poimenovanju njive, najbrž v bližini njegove rojstne južnomoravske vasi) potrjuje pesnika predvsem v njegovem od nekdanj živem odnosu do lastnega otroštva (prvi od štirih razdelkov zbirke je naslovljen Otroštvo in do kam sega), kjer znova in znova odkriva najčistejši vir prave pristnosti. Sploh najpogostnejša beseda v knjigi je smrt (*Brez nje bi ne bilo otroštva*, pravi Skácel). Smrt je za Skácla nekaj najbolj naravnega, nekaj, kar nas zlahkni, in njena navzočnost nikakor ne širi nad njegovim pesništvo mrtvaškega občutja (*Zmerom so naši mrtvi z nami / in nikdar torej nismo sami*). Kot je včasih imela pri Skáclu žalost nujno »izravnavo« v jasnih in radostnih občutkih, tako je tudi smrt vsa presvetljena z žarki življenjske konkretnosti. Ta pesnik sploh z lahkoto združuje antinomičnosti. Na primer njegova navidezna preprostost ni tako preprosta, ključne k pomenom moramo večkrat iskati zelo pazljivo. Je zelo blizu življenja in govornice preprostega človeka, oz. ljudske pesmi, toda simbolika, katero črpa od tod, se nemalokrat napolni s pomenskostjo eksistencialne narave. Jan Skácel namreč v vsakem trenutku teži k celotnemu dojetanju stvari, k njihovi zverženosti celo tudi v

vesoljnih razsežnostih. Poleg tega njegova pesniška beseda razpolaga v večpomensko »založenostjo«, ki še stopnjuje vtis zapletenosti. V resnici pa raste iz globine preproste človeške modrosti, ki samo noče priti na dan v obliki moralnih podukov ali pa lepih, dopadljivih verzifikatorsko okriljenih floskul. Skácel nikdar ni želel, da bi bil kdove kako všeč, izbiral je rajši nepričesano in »netekoče« izrazje, zato se je tudi naravnost izogibal vsakršne uglajenosti in uglajenosti, tudi rime. V Davnem prosu je od teh načel, kot kaže, malo odstopil, vsaj kar zadeva rimo. Menda večina pesmi je tu rimana, toda ritmična harmonizacija je podrejena svoji (skáclovski) zakonitosti. Pesnikova govorica je vsekakor še naprej obdržala značilno grčavost in kolcavost — prepoznavni znak tega, da se besede porajajo s težavo in polagoma. Saj se tudi zgodi (Sonet s spancem čebel), da kar pet verzov v pesmi preprosto manjka . . . O poetiki Jana Skácla pove nekaj njegova pesem Spanec naravnost zoper nas: *Potem še drevesa spijo spijo stoječ kot konji / spijo vso noč s povešenimi listi / z vejami skoraj pri tleh / Spijo brez sanj in njihovo okostje leži na pločniku / drobljeno z luno Se meza je zaspala / in tudi ptice spijo in gnezda v krošnjah / In globoko tam kam doseže / črviva roka teme / s slepimi besedami molčijo korenine / K navpičnemu spancu govori tišina.*

## Metodološki uvod v knjigo Cankarjeva dramatika

(Drugo nadaljevanje in konec)



Taras  
Kermauner

### Akcija in krivda

Dosega pa Pirjevec religiozni nivo s svojim naukom o milosti in usmiljenju; razvil ga je sicer kasneje, a je impliciran že v interpretaciji Hvastje. Pustiti biti, ker smo ljudje kreature; ker ne moremo uresničiti nobenega višjega cilja; ker ne moremo izpeljati čistih rok nobene dobre akcije; ker je sad naših prizadevanj le prizadevanje trpljenja. Zato moramo biti usmiljeni drug z drugim. Bog je neskončno usmiljenje.

Kozakov obstoj (zanj so sinonimi: »živi, obstoja«) in Pirjevčeva bit se izključujeta. Prvo je materialna eksistenca, drugo nekaj precej neopredeljivega, vsekakor pa takega, kar naj bi omogočalo obstoj sveta tudi v primeru, če ni boga. Obstoj brez kruha. Obstoj na ravni, kjer ni potrebna fizična avtoreprodukcija. Angelsko v človeku in božje v svetu: filozofska kategorija: mišljenje nadomešča vero v času, ko je bog odsoten.

Če je onkraj realnega (fizičnega, telesnega, kruhoborskega) življenja novo in pravo življenje, je zato, ker je onkraj transcendentna resnica. (Pirjevčeva bit je tako tokraj, da je že skoraj onkraj.) Cankar jo je imenoval bog. Tedaj smrt ni zgolj konec vsega, kot za telo, ampak začetek. (Vrsta izjav v *Vidi*; Poljančeva smrt.) Gre za kristijanizirano tragedijo. *Vida* ne napoveduje novega kozmosa. Kozmos je sicer že pri Grkih utemeljen na božjem