

organizatorjem, da niso vztrajali pri estetski izbiri slik. Ne bi bilo stvarno zahtevati, naj bi retrospektiva prikazala le viške, razumljivo je, da se ne more izogibati kvalitetnim nihanjem, ki so nujna v vsakem življenjskem opusu in so pri Jami očitna zlasti po letu 1939. Toda prepričan sem, da ni bilo potrebno razstaviti očitnih spodrsikov, kot je, naj navedem le enega, *Krajina z vodo*. Tudi če ne bi glede na njeno fakturo podvomili, ali je sploh izšla iz Jamovih rok, je njena podpovprečna raven zadosten razlog, da bi je ne upoštevali. Pri tem gre v bistvu za pieteten odnos razstavljalca do umrlega slikarja. Razstaviti slike, ki nižajo njegovo oceno po smrti in jih ne bi (ali jih celo nikoli ni) sam razstavil, se mi zdi poseganje v avtorske pravice umrlega, in krivica, ki mu jo storimo po smrti, ko se sam ne more braniti. Že pri retrospektivi kiparja Smerduja sem opozoril na podoben primer. Tudi če je bila razstava zamišljena kot študijski komplet vsega, kar je danes mogoče zbrati Jame — to pa očitno ni, saj manjka vrsta slik iz kataloga in celo tam niso vse zabeležene — potem bi morali slabša, še celo pa podpovprečna dela zbrati posebej v študijske namene, ne pa jih ponujati obiskovalcem v ogled kot enakovredna, dostikrat viseča zraven najvišjih dosežkov Jamovega genija. Taka neuspela ali manj uspela dela ne zmanjšajo avtorjeve vrednosti — to določajo njegovi viški — kvarijo pa celoten vtis razstave in tudi begajo obiskovalce, saj jim najvišje dosežke ponujajo hkrati s

spodrski ali vsaj s povprečnostmi kot kvalitetno enakovredne kreacije.

In še nasvet, ki bi se ga dalo morebiti še upoštevati: malo manj kot polovica razstavljenih del ni časovno fiksiranih. V katalogu so postavljene med vrsteča se obdobja, vendar ne vselej dosledno in tudi ne prepričljivo. Kazalo bi prav zdaj, ko je mogoča med njimi primerjava, kakršne bržčas zlepa ne bomo več zmogli — takšne obširne retrospektive si najbrž ne bomo privoščili deset, dvajset let! — bolj določno datirati slike. Pa čeprav z letnicami med oklepaji in z vprašaji. Težko bi si upal kdo trditi, da bo z leti lažje fiksirati čas nastanka slik, kot pa danes, ko še žive slikarjevi sodobniki, ko so torej mimo pisanih tudi ustna pričevanja lastnikov in prijateljev. To delo bi vsekakor kazalo opraviti ob tej izredni priložnosti.

Veliko zanimanje za razstavo potrjuje, koliko je narastel uporabniški in estetski nivo najširših slojev občinstva od tistih herojskih let naše moderne, ko je naše prezirljivo imenovane »kozolčarje« večina še zmetovala in obsojala. Tudi to je spodbudno potrdilo, da umetnost, ki hodi za korak pred doumevanjem sodobnikov, zavoljo tega ni nevredna, ampak narobe, bolj progresivna kot tista, ki streže le trenutnemu nivoju in potrebam. Le taka more usmerjati razvoj v napredni jutri. Pogoji pa je seveda, da je iskrena, rastoča iz čustvovanj in umovanj časa in prostora, ki iz njega raste. V kratkem, če v resnici zasluži ime umetnost in ni le njen ponaredek.

Marijan Tršar

A. BRVAR, F. FORSTNERIČ, D. JANČAR, M. KRAMBERGER, T. PARTLIJČ: SKUPAJ

odnosa do knjižnih izdaj takšne vrste, čeprav jih je izšlo v povojnem obdobju več. Spomnimo se Pesmi štirih, knjige

Književnost

Preden se ozremo po skupinski knjigi petih avtorjev,* se zdi potrebno opozoriti na podlagi mnenj, ki so jo spremenjala, da še vedno nimamo primerne

* A. Brvar, F. Forstnerič, D. Jančar, M. Kramberger, T. Partlijič: Skupaj; opremil Igor Recer. Založila Obzorja, Maribor 1973.

Novele, ki je bila prvotno zasnovana ne kot družba treh, ampak štirih pisateljev, in na izdaje skupine OHO-Katalog (Eva, Pericarežeracirep, Katalog 2) iz druge polovice šestdesetih let. Prav gotovo bi bilo nesmiselno te primere predimenzionirati v tem smislu, da bi začeli iskati v njih karakteristike tako imenovanega »grupaštva«. Ta, do nedavnega pogosto rabljena negativna oznaka, ki so je bili večkrat deležni avtorji kake skupinske knjige, prepušča sedaj svoje mesto drugi, skoraj modni oznaki, ki se glasi »klika«. Škoda, da je niso poznali naši predniki, kajti s svojim neznanjem so prikrajšali svoje pravnuke za nekaj primerkov tega nevarnega pojava. Težko se je namreč ubraniti vtisa, da bi npr. Prešernov krog ali modernistična Zadruga in druge literarne skupine, ki so snovale bodisi svoje almanah bodisi revije, ušle diskvalifikatorski oznaki, ki v svojem kontekstu bolešno teži k moreči uniformiranosti literarnega življenja. Zaradi vseh teh izkušenj, ki nam jih ponuja literarna zgodovina, ni mogoče pritrjevati glasovom, ki so imeli izid knjige Skupaj za »grupaško« dejanje, saj gre le za enega izmed načinov funkcioniranja razvitega literarnega življenja.

Sicer pa je Marijan Kramberger v uvodu knjige precej natančno opisal vzroke, ki so privedli do te izdaje. Poglaviti vsekakor tiči v želji po uveljavitvi literarnega policentrizma, ki naj bi odpravil sedanji monopol Ljubljane. Novo literarno središče, v našem primeru Maribor, naj bi se hkrati dvignilo nad provincializem in nad raven »občinskega slovstva«. Tod pristanejo po piščevem mnenju vsa neljubljanska literarna prizadevanja. Maribor bi moral postati na tem področju Ljubljani enakovreden. Pisec je v razlaganju načrta upravičeno previden in se ne spušča v megalomanske predloge. Krambergerjevo dosedanje literarno delo in njegova publicistika sta zadosten porok, da je načrt, ki ga hoče uresničiti skupaj z nekaterimi mariborskimi pisci, izved-

ljiv. Nedvomno pa bo Ljubljana še dolgo ostala središče našega literarnega snovanja, že zaradi logike nacionalnega središča z razvito mrežo institucij, čeprav je bila ta njena vloga skozi zgodovino močno majava — kar ni bilo vedno pozitivno —, v 19. stoletju je npr. imel nekaj časa odločilen pomen v slovenskem literarnem razvoju Celovec z Janežičevim Slovenskim glasnikom in Mohorjevo družbo. Ne da bi se še naprej spuščali v podrobno historiziranje, lahko rečemo, da je mogoče opaziti tudi danes vrsto pojavov, ki pričajo, da sploh ni doslednega centrizma, že zaradi tega ne, ker imamo poleg matičnega vsaj še tržaški in koroški zamejski prostor, od koder iz različnih vzrokov ne prihajajo v središče odločilne pobude. Poleg tega je mogoče naštet tudi nekaj ustvarjalcev, ki ne živijo v Ljubljani, a se jih ne da prezreti v osrednjem literarnem toku. Zanimivo je tudi dejstvo, da tiska Založba Obzorja dela precejšnjega števila ljubljanskih avtorjev, do nedavnega skoraj vseh avantgardistov, ki sicer delujejo v matičnem središču.

Pisec uvoda tudi poudarja, da si avtorji knjige ne prizadevajo ustvariti ozke skupine z obvezno ideološko enotnostjo, temveč se zavzemajo za ustvarjalno svobodo, kar se je tudi pokazalo v njihovih prispevkih. Zaradi omenjenih izhodišč knjiga Skupaj kar vsiljuje primerjanje s sočasno slovensko literarno ravni.

Delež Andreja Brvarja, Pesmi za Vando, sledi že v svojem naslovu in z enim od besedil tistemu pesnjenju, ki se poleg drugega ukvarja s posodobljenim dvorjenjem novodobnim Julijam. Prezreti ni mogoče Ervina Fritza in njegovih Nekaj političnih pesmi za Marijo, kaj šele Tomaža Šalamuna, čigar oboževanki je posvečena cela zbirka — Romanje za Maruško. Ker se Maruška tako pogosto omenja v njegovih zadnjih zbirkah, ji nedvomno pripada reprezentativno mesto v erotični liriki te vrste, v kateri oboževana dama ni pred-

met erotičnega hrepenenja, kot je naveda v starejši slovenski liriki, saj je že uresničeno; izbranka postane bolj ali manj opazen sestavni del pesniškega vsakdanjika brez kakršnekoli idealizacije. To velja tudi za izvoljenko v Brvarjevih pesmih, ki zapušča vtis ne pretirano vitalistične niti pretirano emancipirane dame, saj si ne privoščijo nobenih podvigov — vsaj njen partner ne poroča o čem podobnem —, ki bi jo postavljali nad njeno vegetirajočo okolje. Enoličnost se kaže tudi v oblikovanju pesmi, ki je zgrajena iz ponavljanja vedno istega stavčnega vzorca: osebek, ki je vedno Vanda, in povedek, ki mu je dodan eden izmed drugih stavčnih členov. Sploh sloni vsa ta poezija na principu nizanja različnih sintaktičnih enot, katerih pomeni se našajajo na različna dejstva o različnih osebah, predmetih, pojavih, ne da bi bile pri tem te enote semantično povezane. Avtor torej hoče predstaviti čisto pojavnost, ki ni vrednostno obremenjena, čeprav je navzočnost pesniškega subjekta opazna. Namesto besednega gradiva uporablja nekajkrat številčne podatke, matematične in kemijske formule, kar je pravzaprav samo radikalizacija ene izmed plasti Kosovelovih Integralov. Med prijeme na robu ubesedenja spadajo tudi datumski podatki o raznih osebah, zgodovinskih dogodkih; takšno upesnjevanje poznamo npr. iz Tauferjevih Vaj in nalog, ki jih omenja avtor v pesniškem besedilu in je v bistvu seznam različnih knjig. Takšno navajanje spada skupaj s citati in z naštevanjem imen lokalov ter trgovin na obeh straneh neke mariborske ulice, kar uporabi avtor za sestavljanje pesmi, med prijeme, ki jih je literarna publicistika imenovala ob Šalamunovi zbirki Namen pelerine, ki jih je prva uvedla — pop-art. Branje Brvarjevih pesmi je avtomatizem v tistem smislu, kot ga je formuliral Šklovski.

Prozno besedilo Brlog, ki ga je napisal France Forstnerič, je prvoosebna izpoved človeka, živečega v bunkerju pod

stanovanjsko hišo. Začetek zbujajoč predstavo, da gre za kafkovsko obarvano pripoved o metamorfozi človeka v čudno žival, toda kmalu postane jasno, da je takšno le junakovo občutje, ki je posledica skrivanja pred organi oblasti, ker noče biti kaznovan. Njegov namen ostati na svobodi se sprevrže v svojevrstno obliko nesvobode, ki ga bolj uničuje kot morebitna zaporna kazen; v brlogu začne psihično in telesno razpadati. Tega se natančno zaveda, pri analiziranju samega sebe celo ugotovi, da so vzroki za to v klavstrofobiji, ljubosumju in alkoholizmu. Tudi njegova žena ne vzdrži psihične napetosti in ga nazadnje, kot vse kaže, prijavi policiji. Retrospektivno izpeljano pripoved, ki jo prekinjajo junakovi nagovori policije, začne junak tedaj, ko začuti, da je policija prišla v hišo, in čaka, kako ga bodo izbezali iz brloga. Zanimivost te psihološke proze, ki je na nekaterih mestih groteskno intonirana, še stopnjuje dejstvo, da ostane junakovo dejanje, ki je vzrok njegovega skrivanja, nepojasnjeno.

Medtem ko v Forstneričevem Brlogu socialna določenost ni konkretizirana, ampak je poudarjena grozljivost posameznikovega poskusa, da bi se izmaknil oblasti, ima proza Draga Jančarja Krištof trden socialen okvir. Njen junak je starejši tovarniški delavec. Njegovo vsakodnevno delo zamenja na koncu tedna pijančevanje, kajti to je edina oblika sprostitve, ki jo pozna. Seksualna mu ni dosegljiva. Frustracijam je še najmanj izpostavljen tedaj, ko opravlja svoje delo v tovarni. Pred usodnim dejanjem — v pijanosti nenaumno ubije krošnjarja, ki mu je dal prenočišče — ga je nenehno »nekaj spremljalo« — slutnja, da se bo zgodilo nekaj izjemnega; junak je ves prevzet od posebne oblike fatalizma. Pripoved poteka v dveh vzporednih, ločenih delih. Prvi del, ki je vedno natisnjen na levem listu knjige, je funkcionalno fragmentaren; obsega čas po storjenem kriminalnem dejanju: junakove

poskuse, da bi premagal notranjo razcepljenost, alkoholnega mačka in se skoncentriral. Drobce, ki ga sestavljajo, uvajajo delci pregovorov ali stavčne fraze, ki se pojavljajo v junakovi zvesti in postajajo jedra, okrog katerih se nizajo miselne asociacije. Drugi del je prvoosebna retrospektiva, ki je v primerjavi s prvim delom povsem sklenjena, toda vedno natisnjena na desnem listu. Zaradi tega začne bralec, ko je že seznanjen z glavnim potekom, ponovno brati. Jančarjeva proza, ki predstavlja junaka s socialne in psihološke plati, spada med podobne poskuse, kot ju imamo npr. pri Jožetu Javoršku in Sandiju Sitarju.

Interpretacija lirike Franceta Forstneriča z naslovom *Drava življenja I*, ki jo je prispeval Marijan Kramberger, je izrazito filozofske narave. Avtor poskuša s pomočjo »ontoloških kategorij« določiti značilnosti Forstneričeve lirike glede na okvire sodobnega slovenskega pesniškega snovanja. Le-tega razdeli interpretator na »tradicionalno slovensko lirično strukturo«; zanjo naj bi bilo značilno »prepričanje, da človekovo bivanje le ob strogo določenih in pravzaprav zmeraj bolj ali manj samovoljnih pogojih participira na človekovem bistvu ali na bistvu njegove biti« (105), kar je po interpretatorjevem mnenju glavna poteza humanizma, ki pa je sedaj v krizi; nasprotuje mu mlajša literarna generacija s svojim »sistemom pogojev, ki jih mora izpopolnjevati bivanje za prehod v bit« (105). Sledi razčlemba Forstneričeve lirike od njegove prve zbirke *Zelena ječa* do *Pijanega kurenta* prek posameznih faz, ki pričajo, kako se je bližal obratu v tip lirike, v katerem »razlika med bitjo in bivanjem (...) odpade in oba izraza postaneta (...) za stvar, ki jo označujeta, neuporabna; nadomestiti ju je treba z enim samim (...) (z) besed(o) »življenje« (105, 106). Poezija je brez »transcendentne utilitarizacije samo sebi namen v smislu izreka: karkoli obstaja, brezpogojno je« (106). Interpretatorjevo pri-

zadevanje po izčrpni razlagi daje pri-spevku vrednost, čeprav je interpretacijski krog v glavnem znan v našem prostoru že od znane množične polemike o humanizmu ali antropocentrizmu, ki je potekala pred nekaj leti. Posebnost je v tem, da je Kramberger precej skeptičen do nekaterih postavk avantgarde, ker vidi v njih še vedno marsikaj skupnega s humanističnimi. Žal se ravno na teh mestih ne spušča v podrobnosti; te bi bile, kot je mogoče sklepati na podlagi namigov, najbolj zanimive.

»Komedijska z nagrado za posameznika« Ščuke pa ni, katere avtor je Tone Partljič, je doživela svoj odrski krst že v dveh gledališčih, kar je za gledališko delo bolj pomembno kot samo pisanje o njem. Vzroki za uspeh pri gledalcih se najbrž skrivajo v tem, da vidi publika predvsem podobnost odrskega dogajanja z razmerji, v katere je postavljena v svojem vsakdanjem življenju. Odrski junaki so prikazani zelo sproščeno: s situacijsko komiko, satiro, karikiranjem in s pomočjo govora, ki je dosledno verističen. Med natisnjenim besedilom in npr. mariborsko uprizoritvijo se kažejo razločki, ki potrjujejo domnevo, da je delo nihalo med satirično komedijo in socialno-psihološko dramo, katere prvine so opazne v nekaterih prizorih, ki razkrivajo zasebno življenje med Kremžarjem in njegovo ženo ter Klandra, ki v natisnjeni verziji napravi samomor in tako poskrbi za tragični finale. Komedijska se sicer navezuje na Cankarjev *Za narodov blagor*, večina Partljičevih oseb namreč nosi ista imena kot Cankarjeve; še bolj pa je izrazito to, da se Partljičevo delo konča popolnoma nasprotno Cankarjevemu: nima junaka, ki bi pripravil kako odločilno akcijo zoper pridobitniški in skorumpirani kolektiv šeste podružnice radia Center, ki je dobil nagrado, ker da je »najhomogenejši«, ne more pa izbrati iz sebe kandidata, ki bi jo tudi zaslužil. Praktikant Peter protestno zapusti kolektiv z ugotovitvijo, da krapov, to je kolektiva, ne preganja

nobena ščuka, ker je pač ni. Z njegovim odhodom ostanejo odnosi bolj ali manj nespremenjeni. Sklep, za katerega so se odločili uprizoritelji — Klander ne napravi samomora, se vrne v »naj-homogenejši« kolektiv, ki dobi s tem novo priložnost za popivanje — je neprimerno bolj v skladu s predhodnim dogajanjem. S spremembo konca se je povečala enotnost besedila.

Knjigi petih avtorjev Skupaj sicer ni uspelo preseči raven, ki jo trenutno diktira središče, kar je trezno priznано že v njenem uvodu; vendar je knjiga obetavna napoved uresničitve zastavljenega cilja.

Marjan Dolgan

NEVIN BIRSA, STEKLENI VIHAR

Po prvi zbirki Elektronke v očeh (1970) se Nevin Birsa drugič predstavlja slovenskim bralcem s Steklenim viharjem.* Zbirko, razdeljena je na štiri cikle: Še sam v svetu, Rojevanje elektrod, Nosečnica in Vene žarijo, uvaja tekst Vzdrami se. Uvod je priprava k branju, k odkrivanju pomenskih plasti zbirke, hoče aktivirati in vpeljati bralčevo zavest v prvi cikel. Nikakršnega nagovora ni, programa, ideje, ostaja poziv k vzdramljenju »akustike spomina«, k bralčevemu soustvarjanju z branjem. Uvod je potemtakem izziv, poziv in uravnavanje bralčeve zavesti v jedro zbirke.

Prvi cikel, Še sam v svetu, išče avtentično mesto človekove eksistence v svetu, med obupom samote, izbruhom čustev, strahom pred trpljenjem, begom pred samim seboj, pred svetom. Človekova eksistenca se prvič zave negotovosti lastnih temeljev in pretresena nad tem spoznanjem išče rešitve. Ena izmed možnih rešitev bi bila ljubezen, toda med ljubeznijo in svetom je kon-

flikt: če obstaja ljubezen do sveta, še ne pomeni, da se uresničuje drugi del medsebojne povezave, namreč, svet ljubezni ne vrača. Ali pomeni že prvi cikel Še sam v svetu spoznanje tujstva, samote, absurda, negotove eksistence? Še sam v svetu še ni dokončen odgovor na zastavljeno vprašanje, je šele preizkus lastne trdnosti, preizkus vzdržljivosti lastne eksistence v svetu: obupom, identifikacijo z njim, s komaj rojenimi čustvi, s čustvi v polnem izbruhu, »ki se nabirajo, me udarjajo in begajo«. Komaj rojena eksistenca, samoosveščena, se svetu odpira, se mu daje, je humanistična.

Drugi cikel, Rojevanje elektrod, zamaže eksistenco, še preden se je docela odprla svetu, vzpostavila avtentičen odnos do sveta, stvari, življenja. Eksistenca spozna moč upora, nenehnega vztrajanja: nikdar ne odstopa od lastnega nemira, rojevanja, ne priznava poraza, ampak samo boj. Rojstvo elektrod, neznanega življenja zunaj območja eksistencialij nam znanega sveta, pomeni vzpostavljanje novih vrednot, v odsotnosti sleherne varljive transcendence. Elektroda postane metafora upanja, hrepenenja, sanj, je antropomorfizirana, neznan, a pozitiven, mogoče celo odrešujoč predmet sredi odtujujoče realnosti. Podobno funkcijo ima dvostopenjska raketa: zleteti z njo v območje onkraj zemeljskega horizonta, v območje neznanega, v prostor izbriša vseh vrednostnih sistemov, onkraj časa, zgodovine, prostora, v območje nove transcendence, nastale v odnosu zemlja-nebo, človek-nedoumljiva bitja.

Tretji cikel, Nosečnica, postavlja eksistenco nazaj v območje zemeljskega življenja: beg z rojstvom elektrod, premagovanje razmerja človek-človek, človek-realni svet, ne uspe. Človek zori v strast, ljubezen, v spoznanje zemskosti, tukajšnjosti. Iz iskanja avtentičnega jedra v Še sam v svetu, dozdevni rešitvi v nezemskem svetu, ki postane slepiło,

* Nevin Birsa, Stekleni vihar. Lipa Koper 1973, opremil Slobodan Cankar, str. 78.