

znamenje, ki napoveduje konec slovenske zgodovine, o kateri zdaj že vsi vemo, da se je začela s *tragičnima legendama* o Črtomiru in Tugomeru!

* * *

Jutro v Dubrovniku. Maj 1980. Minila je noč in ogenj je ugasnil v kaminu. Ptiči so peli in čaše so bile prazne. Zgodbe, ki sem jih pripovedoval, so minile. Ob slovesu mi je Victoria rekla, da pozna vsak indijanski rod v njeni deželi institucijo častitljivega, pametnega in izkušenega starca, ki mu je zaupana naloga mirovati, premišljevati in čakati. Na vprašanje zakaj, mi je Victoria odgovorila, da je starčevska dolžnost odkriti v mirovanju, premišljevanju in čakanju prihodnost rodu in njegovih družin, obenem pa se srečati s svojo smrtjo. Razumel sem metaforo v njenem odgovoru in se vprašal, ali imamo v naši sredi starce, ki premišljujejo ob slovenskih Zidovih objokovanja?

Ko je bilo sonce v zenitu, sva se s kneginjo iz Puškinovih časov vkrcala na rusko ladjo, da bi naju odpeljala v vode Delosa, Mykonosa in Lesbosa. Na krovu ladje sva zagledala sivolasega kapitana, ki je imel v rokah Puškinovega Jevgenija Onjegina.

Zakaj?



František
Benhart

Bralnica '80

OBOJE HKRATI SREDI POPOLDNEVA

Nova, enajsta pesniška zbirka Cirila Zlobca, naslovljena preprosto GLAS, potrjuje pesnika v že od prej znani podobi, obenem pa razkriva, kot se zdi, neke simptomatične poteze, s katerimi se še nismo srečali pri njem. Pa še s tisto »znano podobo« noče biti povedano, da gre za ponavljanje samega sebe, za nekaj, čemur se tudi reče »živeti od bistva«.

V pričujoči zbirki se nam Zlobec kajpada kot že poprej predstavlja v svoji »dvolednosti« — Zlobec ljubezenski in Zlobec družbene, nadosebne zavezanosti, tisti Zlobec, kot so ga prav v tej *dihotomični ustvarjalnosti* vzljubile poeziji naklonjene bralske množice. Tudi tu gre za liriko, ki hoče biti sporočilo o konkretnem doživljanju, čutnem, čustvenem ali miselnem. Tudi tu beremo izpoved o osebnih stiskah, dvomih, notranjih dilemah. Tudi tu smo vsak trenutek zasuti s pravo »zlobčevsko« mešanico govornice, z ulic in salonov, notranje ritmizirane in čisto prozaične, spominsko nadahnjene in toplo, vroče intimizirane. In v tem je ta nova zbirka resnično in v pravem pomenu besede *nova*; in ne samo v okviru avtorjevega dosedanjega dela. To njeno izrazito novost bi najraje vzporedil z neko radikalizacijo v odklonu od iluzornosti in v stremljenju za globljimi, bistvenejšimi, trajnejšimi pesniškimi spoznanji. Ključ k temu najbrž osnovnemu tonu zbirke odkrivam v njeni zadnji pesmi: . . . *izpraznjen, nepomemben, / se*

po vseh poteh iskati, / v vsako smer zaiti, / se povsod pobirati, sestavljati / in spet postati, se čutiti, / čúđiti se spet v bogastvu v sebi . . . Pesnik se išče in nahaja povsod, v ljubljeni ženi, v pokrajini, v nekdanjih soborcih (*V vsem in vse sem, / hkrati kot da nisem, / kar v resnici sem*). In vse, ugotavlja, je tudi v njem: nebo »tiste čudežne noči« spočetja, doživeta ljubezen, življenjske stiske, ki so ga kdaj srečale, vojni trenutki in tudi besede (*z nami hodijo, se utrudijo / imajo kruh in sol v rokah / in ubijalski nož*). Radikalizacija pogleda na svet v njegovem bistvu pripelje pesnika znova in znova k soočanju s smrtjo, z minevanjem, v nobeni njegovi prejšnji knjigi nismo brali te besede tako pogosto. Ta beseda pa tu nikakor ne zveni grozljivo. Le v primerjavi s prejšnjim stanjem se je nekaj le spremenilo (se spreminja). Človek posameznik, ki se je razložil v koščke spomina, da bi se spet *sestavil in spet postal*, vidi drugače kot doslej (pa čeprav tudi *z ruto čez oči*), postane nekako mirnejši na svoji poti (*ki je ukaz človeku*), in če se zgublja, potem pač samo zaradi tega, da bi se lahko iskal, da bi se našel. Vse je namreč tudi bolj negotovo kot prej, dvoma v duši ne manjka, ampak človek že *ve*, ne zamišlja si samo. Še glas je bolj »mehko zaobljen« in bolj miren »tok besed«. Petdeset pesmi zbirke je razdelil Ciril Zlobec v štiri cikle, kar po »zlobčevsko«: Ko sva sama, Svoj obraz iščoč, Ko sva čisto sama in Sam. Drugi cikel, »partizansko-spominski«, najdaljši in noseči glavno težo »minevanjskih« vprašanj, je vložen med dva intimna, »ljubezenska«, lebdeča nad spominskimi pokrajinami, in jih vse skupaj preveva zasidranost v nekom, v nečem. Četrty cikel, najkrajši, je na prvi pogled videti nekako »nezlobčevski«, verjetno pa res napoveduje neke nove prvine. Simptomatično nas ogovarjajo sami naslovi: Sam, pa v posameznih pesmi: Sem? Kaj sem? Kdo sem? Kot da nisem . . . *Srečal sem se s samim sabo. / Prvič? / Spet?* pravi pesnik takoj na začetku cikla. Občutek samote, zgubljena identiteta? (. . . *kričim globoko vase, / prisluškujem si, / a se ne slišim.*) Utrujenost. (. . . *predolg je dan, / da življenja ne bi utrudil.*) Obenem pa, rezultat radikalizacije pesniškega pogleda: razkrita obzorja, videnje za meje navajenega. (*Šele zdaj se vidim vsega, / v obraz in v hrbet hkrati . . .*). Zato v tej zbirki pride do izraza čisto naravno, ne pa kot prebrisana poetična figura, kopičenje protislovij, »féerie« paradoksalnosti: vse globlje in globlje in zmerom na površju; sem kopalec in utopljenec; svoboden in jetnik; celota nedeljiva sem, a krušim se, razpadam . . . Tovrstna protislovja se tu ne izključujejo: sklapljajo se v posebno (in posebno učinkujočo) pesniško celoto, takšno pač, kakršna nastaja v prizmi z navedeno radikalizacijo prečiščenega pogleda, ki ponavadi dozoreva v času življenjskega popoldneva.

USTVARJANJE IGRE

Mislim, da se ne motim (oz. da nisem sam, ki to trdim), ko rečem, da je sedma knjiga Mateta Dolenca, roman ali, po njegovem, »fantastična povest« VAMPIR Z GORJANCEV, ne le najboljše, ampak tudi najboljši njegovih dosedanjih del. Kot že zadnjič, ob Gorenjčevem vragu, ugotavljam zdaj prav tako, da tudi ta knjiga nadaljuje prejšnjega Dolenca, vedrega, prijetno berljivega, od vsega najmanj dolgočasnega; le z njegovo preprostonostjo bo tokrat nekoliko drugače. Dosti čez polovico knjige bralec ne sluti, da ga čaka še kaj drugega kakor, kot zmerom doslej, samo vedra,

preprosta, prijetno berljiva zgodba o lahkoživi mladini današnjega časa (naknadno sicer mora konstatirati, da je skoraj od začetka besedila naletaval na bolj ali manj neznatne signale, napovedujoče neko »usodno« spremembo v sami notranjosti zgodbe): tako namerno, izračunano organizira Dolenc ustvarjanje igre, ki naj bi naposled — kako drugače kot *ig r i v o* — priklicala na dan pravo, čeprav sodobno, slovensko srhljivko. Skoraj ni dvoma, da mu ta misel ni padla na pisalno mizo iz čistega zraka: sugeriralo mu jo je najbrž samo samobitno pokrajinsko območje Gorjancev, oz. tamkajšnji ožji del Dolenjske. Že prej namreč, napr. v Gorenjčevem vragu (Jonov let) je dolenjski naravni ambient podan precej srhljivo. Z gorjansko pokrajinsko »dušo« sem se seznanil sicer podnevi (žal? na srečo?), ko sem od Trdinovega vrha tekel skoz neskončni stari gozd dol k Prežku in naprej, ampak imel sem dovolj, in nič se ne bi čudil, če bi se prav tu rodili Dolenčevi vampirji z vso svojo samo sluteno, nezavedano, tajinstveno aktualno pomenskostjo. Kajti jasno se zdi, da zgodba te »fantastične povesti« ne premore le ene same sporočilne plasti, kjer bi šlo zgolj in samo za poeovsko nadrealno izzvenenje dogajanjskih zapletljajev okrog nekega ljubezenskega odnosa. Ta odnos sam je na moč zagoneten, od seznanitve na vaškem pokopališču čez skupno poslušanje visokošolskih predavanj in strastno ljubljenje, pa naj bo to v izposojeni sobi ali na pokopališču, tja do uspelega skupnega boja proti vampirjem in do ljubimčeve zaključne ugotovitve, da sta pravzaprav tudi njegova ljubimka in njen sinček že postala vampirja... Pitje krvi — in v to smer bi morali brskati za »podtalno« simboliko tega romana — je v Dolenčevi epski interpretaciji prejkone vesplošen pojav: pijejo jo umrli, ko ponoči za nekaj ur vstanejo iz grobov, ampak ne samo oni. Vse »osebje« zgodbe, razen glavnega junaka Romana in njegovih dveh prijateljev, Rodina (ki se je pustil vzeti Američanki) ter Jupa (ki neprestano samo preučuje vprašanja NLP), to so skozinskož čudni (ali latentno čudni) ljudje. (Ti trije junaki so tudi čudni, samo drugače, bolj »razvidno«). Ko Roman išče svojo izginulo Lenoro, se v resnici lahko zanese le nase. Seveda mu uspe, že po zakonu srhljivke mu mora uspeti, toda Dolenčeva fantastika gre še daleč naprej. Ne samo da je Roman pri svojem iskanju »opremljen« z zmožnostjo telepatskega sprejemanja: s svojo Lenoro preživita v daljno, daljno prihodnost (tisočletja). Tu pa spet slutimo tisto neoprijemljivo simboliko: govori nekaj o neskončnosti lzubezni — in spet o pitju krvi, le da že na drug način (*Nikoli ne izgubljava krvi, ker jo dajeva drug drugemu...*) Kaj je v Dolenčevem pisanju najbolj vredno pozornosti? Da ostaja tudi tu tako lahkoten, nepri-siljen, čeprav si je naprtel precejšno breme ne ravno preproste tekstovne zgradbe z več pomenskimi plastmi in pripovednimi ravninami, da je to vse zmožel, ne da bi zgubil česa od svojega posebnega daru humorja. (Značilnost: prednost dá samoironiji, samo da se izogne videzu globokomiselnosti.) Prav neresnost, v katero rad sprevrže preudarnost, pomembnost ali grozljivost trenutka, opočasnjevanje dogajanskega toka, prispeva v odločilni meri k vtisu lahkokrile igrivosti, ki dela njegova besedila sočna in zmeraj prebavljiva.

POROČILO O NEKEM PISATELJEVANJU

Koliko pisateljev, toliko »pisateljevskih« načinov. Kaj se pa ve o nastajanju, o zakonitostih, o zanimivih okoliščinah posameznih pisateljskih opusov, ne samo te ali one knjige. Večinoma ostanejo od vsega tega le utrinki po vseh vetrovih in jih literarna zgodovina pobira (tudi ona hoče živeti!) in jih z nezavidljivim naporom sestavlja v nekaj, kar je (bi moralo biti) bolj ali manj v neki zvezi z nekim pisateljevanjem. Anton Ingolič je že od prej viden, da se zanaša le nase, pa je prihranil literarnim zgodovinarjem obilo dela: napisal je knjigo **MOJE PISATELJEVANJE**, v prvi polovici naslovljeno Kako sem pisal in v drugi (manjši, ampak razmeroma tudi obsežni) Kaj sem napisal in kaj so napisali o mojem delu (se pravi bibliografija). Anton Ingolič je pravzaprav *moral* poskrbeti za kaj takega. Saj pri večini drugih piscev, posebno pa mlajših, je precej drugače: teme lovijo kar od pisalne mize, življenjska »razslojenost« sveta jih ne zanima, če potujejo, nastane kvečjemu »zgodba« njihovega potovanja namesto zgodb po doživetih srečanjih s tujimi ljudmi in kraji — z njimi literarni historiki že ne bodo imeli velikih preglavic. Ingolič pa je od blizu spoznal ne vem koliko delovnih okolij, obiskal ne vem koliko strani naše oble, in od povsod je želel, občutil notranjo potrebo odnesti ne kakšne površne »vtislogije«, pač pa zgodbo, resnično življenjsko zgodbo s kar se da živimi, na podlagi opazovanja ustvarjenimi junaki in z živo, aktualno in značilno problematiko. Imel je torej res o čem pisati — tako v prvem kot v drugem delu te knjige. Ne gre pa le za količino napisanega. Prav tu, kakor tudi že v prejšnjem spomin-skem delu Zgodbe mojega jutra, se je Ingolič predstavil predvsem v popolnosti svoje jasne, prečiščene, izpovedno zgoščene pisave. Če je v Zgodbah mojega jutra vse ali pa skoraj vse slonelo na spominu (ki je z njim tudi Ingolič imel — kdo jih ne bi? — določene težave, kot sam omenja), je v Mojem pisateljevanju »zgodbeni skelet« avtorjeva dokumentacija, ki jo je pisatelj vodil s pravo ingoličevsko redoljubnostjo in akribijo od samih literarnih začetkov. Tako je zdaj lahko nastala resnična zgodba njegovega ustvarjanja, ki je za njega in njegov pisateljski tip hkrati tudi lastna življenjska zgodba — v privlačnosti pa nič ne zaostaja za pravimi pravcatimi romani. Pisatelj jo pripoveduje dosledno upoštevač nosilne stebre zgradbe — dokumente, hkrati pa z navdihom, ki mora osvojiti vsakega bralca. Vse lepo in pozitivno, kar je bilo — tu bolj, tu manj — značilno za njegove knjige v petih desetletjih, izstopa zdaj kot ekstrakt žlahtnih sokov: neverjetna in neponovljiva pisateljska poštenost, skromnost, samokritičnost, popolna iskrenost tudi v bolj neprijetnih zadevah, načelnost brez reziduomov preračunljivosti, razumevanje v odnosu do soljudi, takt, značajnost. Branje te prav tako stilno naravnost bleščeče knjige seveda vleče tudi nazaj, k prejšnjim delom Antona Ingoliča, ki jih je v knjižni obliki s pričujočo vred točno šestdeset: retrospektivni poudarek pa nas samo utrdi v zavesti, da je bilo vse njegovo pisanje, tudi tisto manj navdušujoče, zmerom sorodno Mojemu pisateljevanju — nezamenljivo ingoličevsko, izdelano v poštenem naporu, le na samo sebe se naslanjajoče, nenarejeno po tujem okusu in za tuji okus. Pristno.

RAZVESELJIVA ZMEDA V SISTEMATIKI LITERARNIH ŽANROV

Z nenavadno slastjo sem se Matjažu Kmeclu pustil voditi po planinah (S PRIJATELJI POD MACESNI). Po planinah Julijcev in Karavank, pa po planinah besednih tvorb. Nekako se je v meni ob branju te knjige drugo z drugim preželo, tako da sploh ne vem, koga je v Matjažu Kmeclu več — planinca? pisatelja? Dalj ko razmišljam, se mi jasni: odveč so ta vprašanja, nobene razprtije tu ni. Kmecl je pač planinec in pisatelj ali pisatelj in planinec, nerazdružljivo in nezapostavljivo. Nikakor pa se ne more reči, da je planinski pisatelj. Kmeclovo planinsko pisateljstvo je sicer čisto obrobna zadeva, dopolnilna, tako rekoč »rekreativna« literarna dejavnost. Hkrati pa drži, da se tu Kmecl kaže v vsaki vrstici kot zavesten besedni umetnik, ki razpolaga z najbolj prefinjenimi stilnimi sredstvi in premore tudi sposobnost prav filozofsko poglobljene meditacije. Skratka, priča smo popolnoma nove situacije — planinska literatura je postala *literatura*. Česa takega tu še ni bilo: naj je pisal naprimer France Avčin še tako čisto, briljantno, ni prišlo njegovo ime v nobeno literarno zgodovinsko knjigo (v Slovenski književnosti 1945—1965 pa so navedena imena piscev tudi brez kakršnih koli višjih umetniških ambicij), še vedno ni literatura. Kajti primarno je tu planinstvo, ljubezen do planin, in šele potem, z njo, je bila priklicana v življenje potreba, notranja nujnost »ovekovečiti« nepozabna (ali pa prav zato, da *pozabna*?) srečanja z lepoto gorskega sveta; če ne bi bilo te nuje, bi ne bilo niti planinske literature. Pri Matjažu Kmeclu je bilo »vzročno stanje« drugačno: usojenost planin je prišla prav tako kakor usojenost literature (vsaj domnevam tako), neopazno, neodvisno od česar koli, tudi druga od druge. Marsikdo bo mogoče rekel: Saj tu ne gre več za planinsko literaturo, pač pa za tisto »pravo«. Toda ni tako. Kmeclovega planinskega pisanja ni mogoče izključevati iz tega žanra, čeprav je ravno tu povzročilo prej veliko kot malo zmede. Kmecl je tudi v planinstvu podkovan strokovnjak, v poznavanju alpskega sveta in alpske narave mu ni tako kmalu kdo kos. Ne ostaja nič dolžan ne tu (v literaturi), ne tam (v planinstvu) in s tem, da odpravlja meje med planinsko in »pravo« literaturo, prispeva tu in tam k obogatitvi, oplemenitvi, prekrvitvi. Nemožnost uvrstitve Kmeclovega pisanja o planinah pa so šele vstopna vrata k dejanskim vrlinam njegovega »rokopisa«. Razume se, da piše Kmecl izpiljeno, daleč mu je za planinski žanr značilna metoda »kar pač pride na jezik«, njegovi kratki spisi, bodisi spominski bodisi kontemplativni ali lirizirajoči, nastajajo zmeraj na način umetniškega besedila, imajo trdno, detajlno pretehtano besedno zgradbo in močan notranji miselni ritem. Ob vsem tem premorejo pa še nekaj, kar posebno privlači in vznemirja: nazorsko celovitost (po avtorski in človeški plati), uglašenost, zasidranost v sebi ter v svojih *značajsko-tvornih* gorah, kar mu omogoča, da zavzame distanco do vsega, tudi do sebe samega. Izrazit razloček njegovega planinskega pisanja: odsotnost sentimentalnosti in povsod navzoča obilica neresnosti, humorja, ironije. Zraven pa (značilna planinsko-literarna) pogostnost razmišljanj o smrti, kajpada prostih tragičnega prizvoka. Smrt prav tako kot lepota prispeva pri Kmeclu svoj delež k *mementu življenja*: da ne bi bilo kot aparat, ki fotografiramo z njim, pa smo pozabili vložiti vanj filmski trak.

GOLJUFIVOST RESNICE

Češki prozaist in dramatik František Kožík (1909) je zaslovel že pred več kot štiridesetimi leti z biografskima romanoma o mimiku Debureauju (Největší z pierotů, 1939) in pesniku Camoěsu (Básník neumírá, 1940). Tudi v poznejših letih ga je večkrat pritegnila življenjepisna snov, čeprav ni šlo zmerom za roman (Cervantes, Komenský, Mánes, Janáček, Zátopek idr.). Najobsežnejše njegovo delo te vrste je roman oz. sta romana o »življenjski zgodbi slikarke Zdenke Braunerove in ljudi okrog nje«, ki sta izšla z naslovoma NA KRÍDLE VĚTRNÉHO MLÝNA (Na krilu mlina na veter, 1977) in NEKLIDNÉ BABÍ LÉTO (Nemirno babje poletje, 1979). František Kožík je nedvomno vložil v to delo zelo velike napore, in to se mu je tudi obrestovalo — njegova diologija nudi prav hvaležno, vznemirljivo in hkrati »zabavno ter poučno« berilo in je tudi požela še za to priljubljeno zvrst izreden uspeh. Sicer pa je lik Zdenke Braunerove (1858—1934) že od prej nasploh dobro znan v svoji družbeno-kulturni pomembnosti in inspirativnosti. Ob svojem lastnem (ne neznatnem, žal, pa do danes v celoti neocenjenem in vrednostno nerazčiščenem) slikarskem in grafičnem delu) napr. umetniška skrb za zunanjost češke knjige!) si je Braunerová pridobila neprecenljive zasluge za razvoj češke literature in umetnosti proti koncu stoletja kot neutrudna, požrtvovalna pomočnica, spodbudnica in kritična svetovalka predvsem mlajših ustvarjalcev. Posebno romaneskno zanimivost pa Braunerovi daje njena nesrečna ženska usoda: skozi njeno življenje je prešlo nič koliko pomembnih umetnikov (Antonín Chittussi, Julius Zeyer, Vilém Mrštík, F. X. Šalda, Jan Zrzavý, Miloš Marten, Paul Claudel idr.), nikoli pa se ni poročila in njeno hrepenenje po družinskem življenju je ostalo neizpolnjeno. František Kožík je z izkušeno romanopisno roko izkoristil vso zanimivost te trdne, kljub vsemu nesentimentalne postave (v nekem obdobju se je govorilo takole: »Češko slikarstvo premore edinega moža: Zdenko Braunerovo.«), hkrati pa se je — bolj kot kdaj prej — prizadeval za kar se da neposredno govorico resničnosti, ki jo vsebujejo različni dokumenti. Le-teh je Kožík preučil častivredne kopice, tako da je njegovo delo vse polno interesantnih, v več primerih do zdaj neznanih podatkov ne le iz življenja Zdenke Braunerove, pač pa sploh z območja takratnega umetniškega dogajanja na Češkem, pa tudi drugje, zlasti v Franciji, kjer je umetnica preživela dosti časa. Druga plat Kožíkovega pravkar omenjenega prizadevanja je že manj razveseljiva: prevelik poudarek na resnici dokumenta (ki je vedno nujno le parcialen) v romanesknem delu dejansko onemogoča »ustoličenje« umetniške resničnosti v celotnem obsegu. Konkretno: junakinjo romana srečamo prav od blizu, v verodostojnem časovnem okviru, v detajlni resnici ravnanja in mišljenja, manjka pa njena psihološko poglobljena duhovna podoba, neokrnjena z vrzelastostjo naključnih dokumentiranih resnic. Se pravi, Braunerovo gledamo »od znotraj« le tam, kjer je imel avtor na razpolago korespondenco, drugače pa si lahko le predstavljamo, kaj se je dogajalo v njej (na pr. v času, ko je imela odnos z Martenom, ki je bil 25 let mlajši od nje). Toda: tudi ob tej pomanjkljivosti, ob tej zapostavljenosti svoje lastne stilizacije (fikcije) v prid stilizaciji časovne naključnosti, je František Kožík ustvaril s svojo diologijo delo, ki je resničen *dogodek* v sicer kronično malokrvni prozni beri češke ter moravske dežele zadnjega desetletja.

POEZIJA V PROZI

Od kdaj se že lahko govori o vugovskem jeziku! O vugovskem slogu! Gotovo ne šele od novelistične zbirke Zarjavele medalje sem. Pa čeprav ima Saša Vuga že od nekdaj izrazito svoj jezik in slog, smo v obeh ugotavljali, tako ob novelah kot ob romanu Vseenost ali pa ob Erazmu Predjamskem, danes že (in: najhitrejšem) slovenskem klasičnem literarnem delu, očitne premike, preokupacije v vedno novo stanje, kar ni bilo niti brez zveze z bralsko odzivnostjo. Kompliciranost besedne zgradbe v Erazmu ni bila nič manjša kakor v Vseenosti, vendar se je v Erazmu *nekaj* premaknilo — in roman je čez noč postal bestseller v najboljšem pomenu besede. Zmerom pa, od Zarjavelih medalj do Erazma Predjamskega, je bila Vugova pisava še vedno »v službi« zgodbe, tradicijska zvrstna oblika romana oz. novele še ni morala leči v Prokrustovo posteljo več kot kozmetičnih sprememb. Nova Vugova knjiga **TESTENINE BIVŠIH BOJEVNIKOV** je doživela bolj bistveno, radikalno stilsko predelavo v smislu žanrske opredeljivosti, ali bolje: neopredeljivosti. To knjigo res ni mogoče kar tako označiti kot novele ali potopisno prozo ali kaj drugega. Celo z označitvijo *proza* imamo tu lahko določene težave. Takrat namreč, ko se nam posveti, da so *Testenine* ne le po svoji naravi (pač *testenine*!), temveč najbrž tudi namerno v več plateh *izmuzljive*; ko gre za zunanjo opredeljivost, pa še posebej. Niti poetska (lirska) proza to ni. Prej — kakor smo se navadili govoriti o prozni podobi (prozaizaciji) poezije — je tu lahko govor o *poeziji v prozi*, o prozi, katera je v *celoti strukturirana* na poetski način. Poezija, poetski princip sta navzoča v vseh komponentah ter aspektih te knjige, od posameznih besed (besednih tvorb in iger) do kompozicije in celotne umetniške zamisli. Podlaga šestim tekstovnim enotam Testenin je vsekakor avtorjevo doživetje sveta, najsi na domačih tleh, se pravi v njegovem rojstnem Obsočju, najsi v tujini (Poljska, Pariz, Italija). Teritorijska »zavezanost« posameznih besedil prinaša s sabo tudi določeno problematiko — narodno in narodnostno, socialno, politično, kulturno-politično, z mnenji, ki kajpada ne spadajo vsa v nazorsko »orožarno« avtorja samega (in ki se z njimi tudi ne moramo strinjati, tudi če odsevajo njegovo lastno stališče, kot najbrž na primer takrat, ko govori o »dezertanju« Hlasku in o tem, da je bolje narediti samomor in ostati doma, kot zapustiti domovino), in z odlomki različnih dokumentov, ki utegnejo pripomoči k vtisu lokalne avtentičnosti, prav tako kakor z druge strani s pristno liriko prepojene »potopisne« pasaže. Vsa ta stvarna, »zgodovinska« problematičnost Testenin bivših bojevnikov, njihov *hic et nunc*, tudi s precejšnjim številom likov, pripovedovalcev, sobesednikov in drugih akterjev, bežnih in tudi globlje zasidranih (Blazi, Drakula, Margaux), ostaja, kljub izraziti, nepreslišljivi »govorici«, očitno le stransko območje Vugove izpovedne naperjenosti. Kajti poglavitna v tem soočanju s svetom se zdi avtorjeva lastna »izpoved vere«, v samostojno umetniško izrazje prelit *sucus* njegovih (ne šele dandanašnjih) razmišljanj o tem nesrečnem svetu vojn, nasilja, intrigantstva, deziluzij. Ta svet je strašljivo črn, in z naraščajočim časom se črnost nič ne zmanjšuje. Črna so potemtakem tudi razmišljanja, in jih skoraj ni mogoče ubesedjati neposredno. Vugova značilna metaforizacija jezika je morala tu prevzeti širšo nalogo »organizacije« snovi in izgrajevanja celotne pripovedne strukture. Tako je nastala celota Testenin: šest osnovnih

(tudi druga z drugo povezanih) enot, znotraj njih pa krajše prozne enote, nekatere od njih čiste novelistične narave, druge pa še naprej razdrobljene v večkrat vsaj na pogled samostojne odlomke dogajanja, pogovorov ali razglabljanja. Vse skupaj ustvarja mozaik, neizmerno minuciozen in neizmerno ter neugotovljivo navznoter vsevprek prepleten, ki v njem lahko na več ravneh odkrivamo pomenske povezave in namige, katerim najbrž sploh ni konca. Prav to pa je vzrok, zakaj se ta proza vede kot poezija. Menda večina teksta te knjige je izrečena v dialogih. Dialog je za ta način pripovedovanja bolj »nosljiv«. Večkrat ni jasno, kdo kaj reče, ampak to, kot prej ali slej doženemo, pravzaprav ni pomembno. Glavno je, da se reči ne izpovedo naravnost: besede pogosto imajo svoj pravi smisel šele v »višjih povezavah«, večinoma prav malo razvidnih. (Knjiga pač terja po prvem branju še drugo, prav tako koncentrirano, »vdano«, in postaja hkrati nekaj kot preizkušnja bralčeve vztrajnosti in potrpežljivosti.) Dojemljivejša je Vugova poezija-proza seveda na nižjih ravneh, v bleščeči slogovni paradi, v prekipevajoči metaforiki, v pogostem besednem neologiziranju, kakor tudi v posebnih kompozicijskih prijemih, kot je napr. izmenična uporaba dolgih in zelo kratkih (tudi enobesednih) odstavkov, občasno poudarjenje različnih ravnin pripovedi z grafičnim zgoščanjem vrstic itn. Vugova metoda horizontalno in tudi vertikalno (od »zunaj« se ne vidi) pisanega mozaika spominja na znano slikarsko tehniko impresionistov: madež ob madežu, moraš odstopiti, da ujameš celoto, smisel. Izredno pretehtana juksta pozicija preteklosti in sedanjosti izzveneva prav katastrofično za slednjo. In nihče, nihče ni izvzet, če še živi, iz odgovornosti vis-à-vis temu stanju stvari. Z nenavadno težo lega torej ta knjiga na slehernega bralca, razgrinjajoč na moč črna obzorja pred njim. In za čudo: le njena slovstvena težavnost in zahtevnost — in prav ta! — nam s svojo suverenostjo prišepetava kaj o vendarle mogoči ozdravitvi hudo bolnega sveta.

APEL IN LITERATURA

Izhodišče novega romana Nade Matičič **LABIRINT** je brez dvoma družbenokritično. Avtorica niti najmanj ne prikriva kar osebne prizadetosti in želje, močne želje, da s tem svojim delom nekaj spremeni, pa ne le v zavesti bralcev, ampak dejansko v življenju, se pravi predvsem v šoli, v šolstvu, v razmerah okrog le-teh. Junakinji romana, profesorica slovenščine Ana Malovrh in njena dijakinja Jasna Andolšek, čeprav prideta ničkolikokrat druga z drugo v konflikt, bojujeta, vsaka na svojem mestu in vsaka s svojimi sredstvi, avtoričin boj zoper družbeno zlo, in sama usoda obeh — Jasna konča s samomorom, Ana se, zavedajoč se nadosebnega poslanstva, odreče ljubezenski sreči, ki se z določeno zakasnitvijo nasmehne tudi njej — naj bi delovala kot (v bistvu zunajliterarni) apel na občo človeško skupnost. Aktualnost tega klica je izsilila malone naturalistično drastiko v obravnavi življenjskega okolja študentov in profesorjev — kaj takega je (se zdi) neverjetno (mi je pravila žena, profesorica), da bi profesor tako načrtno zapeljeval nedolžne dijakinje, jih silil k skupinskemu seksualnemu izživljanju, potem pa še dobival potuho pri ravnatelju šole... in avtorica ne varčuje z živimi, zlasti pa temnimi barvami niti pri opisovanju degradacije človeških odnosov v razredu ali pa v zbornici. Razen menda dveh profesorjev ter

enega dijaka, bolj abstraktnih likov, ni v romanu prave, tople človeške pozitivitete. Še sama Ana, katera se bojuje — in žrtvuje — v imenu pravice in človečnosti, je vsa polna značajskih slabosti: nestanovitnosti, razdražljivosti, nepopustljivosti. Seveda, slike, ki jo Labirint v tako mračni izdelavi ponuja, ni kaj oporekati: takšen pač je pogled Nade Matičič, pogled in namen, kajti namerno hoče vznemirjati in izzivati. Vse to žlahtno družbenopopravljalsko hotenje, ta pedagoško poudarjena ihta bi morala ostati kje na pol (ali prej na četrt) poti, če ne bi bila, sama po čisto literarni plati irelevantna, podkrepljena z močno slovstveno ustvarjalno disciplino in osredotočenostjo, ki je avtorici omogočila skleniti zgodbo Ane in Jasne v kompozicijsko uravnovešeno celoto precej razgibane tektonike, toda hkrati trdne (samo ponekod le malce preveč razbohotene) stilno dovršene prozne pripovedi. Tega romana vsekakor ni brati zgolj v njegovem družbenoproblemskem aspektu: koncept in tudi umetniška realizacija Labirinta ne dopuščata dvomiti, da je avtorica v to delo vložila vse svoje pisateljske zmožnosti.

S KRAJA SVETA

Vsaj zabeležil bi rad na tem mestu, da je izšla v severnomoravski založbi v Ostravi knjiga Z KONCE SVĚTA prezgodaj umrlega češkega pisatelja Josefa Kocoureka (1909—1933), ki je izbor iz zadnjih štirih let njegovega življenja in ustvarjanja. Josef Kocourek je doživel še težjo usodo od Jiříja Wolkerja: umrl je enako mlad in prav tako za jetiko, toda revščina mu je preprečila zaželeno slikarsko izobraževanje, tako da je še ne dvajsetleten nastopil trnovo pot manjšinskega učitelja na severnem Moravskem (»na kraju sveta«). Že od deških let sem je vročično pisal, prozo, poezijo in igre. Tudi slikal je veliko. Zaradi naprednega mišljenja in »bohemskega« načina življenja ni našel okrog sebe preveč razumevanja in tudi s svojo umetnostjo je le težko prihajal na dan. Nekaj mesecev pred smrtjo je izdal v samozaložbi roman Srce, druga njegovih številnih del so izšla (skupaj osem knjig) dosti pozneje, njegov najboljši roman, Zapadlí vlastenci 1932 (Zakotni domoljubi 1932), šele leta 1961, nekaj drugega pa še pozneje. Veliko uteho v neveselem življenju je našel Kocourek v mladem slovenskem publicistu in prevajalcu Vladimíru Zorzutu, ki je zelo vzljubil njegovo delo, nekaj njegovih krajših proz (najmanj tri, kot piše l. 1961 v pismu v Prago) objavil v svojem prevodu v Slovincu, imel z njim živo pismeno zvezo in v njem obudil celó zanimanje za slovenski jezik. Pričujoča knjiga Z konce světa, izbor iz proze, poezije, dnevnikov in korespondence, prinaša tudi pisma V. Zorzuta Kocoureku (na 11 straneh) in J. Kocoureka Zorzutu (na 6 straneh), in sicer v prevodu založnika knjige Jiříja Skaličke, v likovni prilogi pa najdemo tudi fotografijo dvajsetletnega V. Zorzuta ter njegovo karikaturu izpod peresa M. Kokolja. Kar ganljivo je, ko beremo štiri nekrologe ob smrti J. Kocoureka (značilno: le štirje so izšli, pa v Pragi nobeden!) in vidimo, da je bil Zorzutov v Slovincu objavljen že teden dni po smrti, dosti prej od drugih treh. S to knjigo, ki je v bibliografiji Josefa Kocoureka, vštevši reedicije, dvanaajsta v zapovrstju, se verjetno zaključuje izdajanje doslej neznanih besedil tega izredno nadarjenega, pa z usodo tako trdo, neusmiljeno poteptanega umetnika. Iz knjige, žal, ni razvidno, ali je izšlo še kaj njegovega kdaj pozneje v slovenskem prevodu.

ZMOŽNOSTI GROTESKE

Kar mogoče je, da je Pavle Zidar, ko je dolga leta gojil (obojestransko) utrjujoče filozofiranje in moraliziranje, občutil potrebo sproščenega, nezavezujočega pisanja, in da je potemtakem nastal roman JAKOBOVE SANJE, po Zidarjevih lastnih računih njegovo 42. knjižno izdano delo. Kritika pogreša pri meni siže, si je menda rekel, naj ga torej ima. Pa je posegel po témi izrazito večerniške književnosti, konkretno po zgodbi zgodovinskega romana Frana Jakliča Zadnja na grmadi (1924). Ni se pa mogel odreči svoji lastni fabulaciji, prav tako kakor ni mogel pustiti počivati svojih družbeno-kritičnih strasti. In je prišel do veljave tudi njegov sarkazem, njegova zbadljivost in zabavljivost. To pa v meri, ki je, kot se zdi, prekosila vse njegovo dosedanje zbadanje ter zabavljanje. Zgodba, ki jo sanja junak romana, pisatelj Gregor Jakob, je posrečena mešanica sedanjosti in precej oddaljene preteklosti, ko so čarovnice še morale na grmado, zadnja leta 1702, le-ta pa je prav tista naša: Jakobova žena, učiteljica, ki je na seilah preveč (kritično) govorila in ji je bilo usojeno najhujše — smrt na grmadi; doživi pa še nekaj hujšega (kazenska modernizacija): v zadnjem trenutku obsodbo spremenijo in namesto usmrtilve jo rabelj samó poščiye, nesrečnica torej ostane živa, v resnici pa za vselej bolj mrtva kakor živa. Prav v tej točki je Zidar spregovoril najglasnejšo besedo svoje travmatične zoper-institucionalne ihte: dandanašnji ne pokončujejo čarovnic na grmadah, ampak tisto, kar se danes marsikje dogaja z »nezadovoljneži«, je v bistvu še bolj okrutno, ker ubija na več načinov, pa lahko tudi po mili volji neštetokrat. Zidarjeva kritičnost do sedanjosti, čeprav načelna in nepomirljiva, učinkuje tokrat vsekakor drugače kot sicer — od začetka do konca je namreč vključena v groteskno podobo neke »sanjske resničnosti«, ki je nastala s hkratno projekcijo dveh močno oddaljenih zgodovinskih časov, tako da znova in znova, pa prav igrivo, prihaja do kopičenja najabsurdnejših absurdov, katere Zidar še s posebnim užitkom iznajdljivo detajlizira. S tem spretnim izrabljanjem nenavadne »zgodovinsko-sodobne« komike izpričuje potemtakem posebno moč svoje satirične nadarjenosti. V tem semenjskem direndaju razgrajanja in blaznenja je kar čisto vse mogoče, in če Zidar tudi sem, v to razsajenost, vstopi naenkrat z resno moralistično sentenco, zazveni le-ta kar sprejemljivo, bolj sprejemljivo kakor v marsikaterem njegovem »normalnem« besedilu. Prav tako umesten se nam zazdi večkrat avtorjev lirizirajoči ali na metafori sloneči ekstempore. Zares: vse kot da ima v tem delu domovinstvo. Vsekakor bo upravičen očitok, da je tu tiste heterogenosti le preveč. Prav tako bi knjigi šlo v dobro, če bi avtor znal bolj uzdati svoj sveti antiinstitucionalizem, ki ga večkrat po nepotrebnem potegne za mejo literarnega. Ampak: ob pričujoči knjigi lahko ugotovimo, da ne drži, da bi bil Pavle Zidar nespremenljivo sam svoj ujetnik, ujetnik svoje lastne izkušnje in pisateljske rutine (glej na pr. Bralnica '77!). Nikdar se sicer najbrž ne bo mogel popolnoma znebiti svojih moralističnih travm, toda tista presenetljiva sprostitvev sarkastično-zbadljivo-pripovedovalskih dispozicij, ki smo ji priča, razodeva razveseljive razloge »prerojevanjskih« moči tega robustnega prozaista, ki se na vrat na nos meče v nove in nove ustvarjalne bitke, nesposoben dolgo ugibati, ali ga čaka zmaga ali poraz. Jakobove sanje so — očitkom navkljub — spodbujajoča zmaga.

PESNIŠKE ŠALE S SMRTJO IN DOMOVINO

Poezija, ki jo piše Ervin Fritz, je »eksplicitna«. Ne teži k neizpovedljivosti, temveč nasprotno — želi si kar najbolj preproste komunikacije. Tudi zbirka OKRUŠKI SVETA, kot že prejšnji njegovi pesniški knjigi, razkriva neposredno navezanost na vsakdanje zunanje obličje sveta, ki ga obkroža. »Zvest« samemu sebi ostaja avtor prav tako v šaljivosti, s katero obravnava svoje vsakdanjske teme, naj gre že za najbližjo življenjsko okolico ali pa za svet v »bolj vesoljskem« pomenu besede. Ta poteza humornosti, ki se nič kolikokrat »sprevrže« v sarkazem, v ironijo in zna potem biti krepko zajedljiva, določa Ervina Fritza zdaj že v res popolni, bistveni in nezmotljivi takojšnji prepoznavnosti. Druga pomembna značilnost njegovega verzificiranja sta samosvoja ritmičnost neenako dolgega (prej dolgega kot kratkega) verza in zvočna, neobrabrana rima. Vse to prispeva k prijetni, nenaporni berljivosti in vnaprej obeta bralsko zanimanje kot nekoč v »starih zlatih časih« družbeno in družabno zavednega pesnjenja. Jasno je, da bi tudi na ta način — in prav na ta način — lahko nastala poezija, ki bi jo sicer množično brali, v resnici pa bi bila le zelo obrobnegega umetniškega pomena. Toda Fritz na srečo premore dar rezkega razuma in duhovitosti, tako da njegovi večkrat prav presenetljivi in skoraj neizčrpani domisleki v pretežni večini preprečijo, da pesmi ne zdrknejo na ne več poetično raven rutinskih cenenosti in neokusnosti. Tudi ponavljanju se potemtakem lahko izogiba. Kolikor seveda le-to ni v samem namenu pesniškega postopka. Na primer v prvi polovici Okruškov sveta so skoraj vse pesmi intonirane v mračnih tonih smrti in odhajanja. Tu povsod slišiš kot podtalno vodo smrtni strah, grozo ciljne praznine (*Moj čas je med dvema ničema...*) — ker pa avtorjevim verzom neomajno vlada »poskočnost« in značilna (po praško povedano) »vislična« hudomušnost, dobiva vsa ta grobna in »za-grobna« tematika obenem neko obrnjeno optiko, skupaj z avtorjem se strahu smejimo v oči, posmehujemo se celo (*Smrt, velika mama, mi z dojkami grozi, / iz noči reži vame kot breja psica...*). Tudi družbeno-, domovinsko- in še drugače kritične teme druge polovice knjige, obdelane skrajno sarkastično in omalovažujoče, ne učinkujejo z vso ostrino svoje napadalnosti: vzrok najdemo lahko v tem, da je Fritz naperil ost kritike in ironije tudi proti samemu sebi, z domovino in skozi domovino je omalovaževan predvsem on sam (*Deležen sem vseh slovenskih klofut...*) Tako da Fritzova pesniška pretiravanja o malosti in slabosti in neznačajnosti vsega naokrog ni jemati preveč resno, saj dokler se šalimo o takšnih stvareh, ni tako hudo — pa kaj, sploh ni hudo, vse je malone v redu: še živimo (*Življenje sem, ki se samo s sabo sklada...*). Torej: poezija vznemirjajoča in hkrati že pomirjajoča. Razdiralna in usklajujoča. Zafrkljiva in dobrikava. Za vsakogar dojemljiva. Ljubka. Olajšujoča. In spričo vsega tega kajpa priljubljena in iskana. Razveseljivo je, da ima slovensko pesništvo današnjega dne v svoji mlajši »orkestralni zasedbi« tudi ta in tako izrazito izoblikovan umetniški tip. Čeprav so za to pesništvo in sploh za vsako pesniško umetnost bolj pomembni in relevantni drugi in drugačni tipi.

HABENT SUA FATA

Ime Rudolfa Deyla ni v Ljubljani neznano. Leta 1898 je ta češki igralec začel tu svojo umetniško pot (na pr. prvi slovenski Romeo!) in pri Slovenskem deželnem gledališču ostal do leta 1902. Potem se je za dolga leta uvrstil med najbolj spoštovane češke igralce. Poznali smo ga tudi kot pisca številnih spominskih knjig, v katerih se je rad in pogosto vračal k svojim mladim ljubljanskim letom. Deseta njegova izdana knjiga, **PISNIČKAR KAREL HAŠLER** (popevkar Karel Hašler) se prav tako deloma vrača v Ljubljano, to pa zato, ker je tudi Karel Hašler (1879—1941) deloval pri Slovenskem deželnem gledališču, čeprav le eno samo sezono (1902—1903); slovenščine namreč ni zmož, kvečjemu v opereti je požel tu nekaj uspeha, zato se je prav rad vrnil v Prago. Čakalo ga je težko življenje, nekaj let je igral v Narodnem gledališču, igralec pa nikdar ni bil izmed najboljših. Postopoma je postal izvrsten kabaretist in popevkar, v 30. letih pa skoraj ni bilo češkega filma brez njegovega sodelovanja. Hašlerjeve popevke (knjiga jih navaja več kot tristo) so si pridobile velikansko popularnost, utrjevale v ljudeh praško, po l. 1939 pa češko zavest, Hašler je z njimi neutrudno prepotoval češke dežele in ni čudno, da se je prav kmalu znašel v lagerju Mauthausen, kjer ga je doletela strašna, mučeniška smrt. Deyl, leto dni starejši od Hašlerja, je bil njegov dober prijatelj, in med pisanjem njegove življenjske zgodbe si je prizadeval braniti njega in njegov spomin pred osmešenjem in podcenjevanjem. Osebnost Karla Hašlerja je bila sicer vsa polna protislovij, karakterizirala ga je ustvarjalna mrzličnost in (posebno v političnih zadevah) precejšnja mera naivnosti. Deylova spominska knjiga, napisana s preprosto besedo, brez kakršnihkoli proznih ambicij, dobro ponazarja vrhunce in padce Hašlerjeve življenjske in umetniške poti. Ta knjiga sama pa prav tako ima svojo usodo: deset let je čakala na izdajo, izdana je bila l. 1968, v resnici pa je izšla — prav tiho, v pasjih dneh — šele dvanajst let pozneje. Se pravi: še danes je mnenje (poklicancev) o njegovem pomenu vse prej kot enotno.

ČLOVEČNOST IN ČLOVEŠKOST — POJMOVNA RENESANSA

Oglašati se javno samo s strokovnimi članki s področja sadjarstva, potem pa nenadoma izdati prvovrsten roman — nekaj takega se zgodi res redkokdaj. Še neverjetneje je, če je tak roman posvečen ne sodobnemu, ampak več kakor šest stoletij oddaljenemu dogajanju, pa se vendar bere kot čisto sodobna zgodba. Iz tega torej sledi, da je srbski prozaist Dobrilo Nadić, avtor romana **DOROTEJ**, besedni umetnik resnično izjemne kvalitete. Ta roman ljubezni in sovraštva, naravnosti in konvencije, pristnosti in nepristnosti ne gradi svojih likov po konceptu »svetlobe in teme«, to mejo imajo liki znotraj sebe, *nosijo* jo v sebi, in njena teža vsekakor ni spregledljiva. Samo menih Dorotej, izstopajoč s svojo svetostjo iz srednjeveškega življenjskega okvira konvencij in laži, izstopa hkrati iz te »usojenosti«: ne pozna jeze in nevoščljivosti, ne ve, kaj se pravi trepetati zase, živi zgolj za svoje ranocelniško poslanstvo. Vsi drugi pa, tako »dobri« kot »hudi«, pre-

morejo sposobnost pogleda nase od zunaj, vsi pa kdaj vsaj za trenutek podvomijo o svojem početju — ne da bi se kdaj v bistvu spremenili. Še v tako brezobzirnem vojaku, kot je Dadara, se nekega dne oglasi »občutljiva duša«, zdi se, da bo prišlo do človeške spreobrnitve — toda prav ta Dadara postane kmalu potem hladnokrven morilec nedolžnega ljubezenskega para. Ali: menihu Dimitriju se je vedno zdelo smešno Prohorjevo pretirano bičanje, ko pa je Prohor končal s samomorom, mu je obležal za vselej na duši s svojim obupanim vprašanjem, kako naj ljubi tiste, ki jih ne zmore ljubiti. Ali menih in slikar Matija: ima lepo ljubezen in ne zna premagati zapeljivosti greha (. . . *pustite me, da še malo grešim, potem pa naredite z menoj, kar vas je volja*). Nenadičev roman odlikuje preprosta, kar prozorna pisava, vsaka besedica premore svojo nedevalvirano veljavo. Prozornost celotnega umetniškega postopka je prišla do izraza tudi v kompoziciji: je brez poglavij, izmenoma govori trinajst likov (v skupaj 190. nagovorih zelo različne dolžine, od treh besed do petnajstih strani), nekateri nastopijo enkrat, dvakrat, pet izmed njih okrog dvajsetkrat, Dimirij pa, ki ima izreden pripovedovalski položaj v romanu, kar dvainštiridesetkrat; osrednji junak, Dorotej, pa sploh ne spregovori, prav tako kot njegov nekakšen antipod iz necerkvenega sveta, veljak Lauš, starajoči se sprog njegove ljubice. Ob malokaterem zgodovinskem romanu se tako upravičeno lahko govori o aktualnosti in sodobnosti kakor ob Nenadičevem Doroteju. Njegova sodobnost je najbolj razvidna iz tega, kako nadčasovno, neaktualizirano zastavlja temeljna ontološka vprašanja. Pojma človečnosti ter človeškosti in njun živi, *ad oculos oživiljeni* odnos, kot da bi doživljali tu svojo slavno in od kdaj že prepotrebno renesanco.

MLADE ČEŠKE POEZIJE ZA POKUŠINO

Češko pesništvo mladega rodu ne premore dandanašnji nobenih izrednih, razvojno moč tako rekoč razmejevalskih dejanj. V bistvu gre za pesnjenje v mejah že preizkušnega, s prejšnjo generacijo osvojenega, le z redkimi in krotkimi poskusi za uveljavitev lastnega pogleda ter glasu. Med neštevilnimi imeni, ki jih omenjajo prav v tej zvezi, beremo v zadnjih letih vse pogostejše ime Josefa Šimona (1948), pesnika z izobrazbo ekonomskega inženirja in s sedanjo prakso urednika založbe. Tudi v Šimonovi novi, tretji pesniški zbirki ČESKÝ DEN (Češki dan) prevladuje malodane že obvezna tematska usmerjenost na človeka, človeštvo, *človečnost*, ki ji pesniki sledijo tem »zvesteje«, čim bolj je le-ta nekim drugim deveta briga (zelo prosto po Descartesu: Deklamiramo o njej, *ergo je*). Tudi pri Šimonu se tu pa tam srečamo z nekakšno, skoraj oktroirano banalnostjo tipa: *kdor ljubi, tisti ne umirja* . . . V pretežni meri pa je za Šimona značilno simpatično nezadovoljstvo s (kajpak nepriznavano) pesniško vlogo papagaja, stremljenje za obzorji, ki jih odkrivamo z lastnimi naporji, želja presegati lastno umetniško in človeško »zamejenost«. Prizadeva si prodreti za že doseženo, onkraj odkritij, ki se zdijo končna, nepresegljiva, naj bo še tako tvegano in negotovo. Ni naključje, da je ena prvih pesmi zbirke naslovljena Ikarjevo peresce in da se v predzadnji pesmi govori o Daidalij. Ti dve imeni — dva pojma — kot da bi nad knjigo sklenili simbolno mavrico globalne miselne in čustvene orientacije. Ni mu všeč, da *ideale mladosti / zamenjamo za tako malo* . . . in da je nasploh še vedno tako daleč od pesniških »sanj o snu« do trdnih kamno-

seških prstov, ki *so drobili kamen / se z gmoto bili / za melodijo notranjosti*. Tudi Šimon — kakor toliko mladih pesnikov po svetu — občuti omamo spričo vseh »čudes« kozmičnega veka (»civilizacijske« besede imajo precejšnjo frekvenco v njegovih verzih), obenem pa se nepretrgoma zaveda pravega pesniškega poslanstva v sodobnem svetu (značilno aluzijski je naslov drugega cikla zbirke — Kanarček v sloju premoga: ta občutljiva ptičica je, umirajoč, pomagala rudarjem pravočasno odkrivati smrtonosni plin). Poglejmo pesem Poezija: *Zvezdna žival / z zvezdnimi očmi / čedna snažna / in voljna / s svojim raskavim jezikom / počasi / z mene nečistega / liže nanose nesnage in pesmi / nanose žalosti / in razveseljivih muk / in zamolkel sram stopnišč / oči ki plavajo v žolci kukal na vratih / počasi / stekajo z mene / njene zvezdne slin / pa še sam postajam zvezdna žival / z zvezdnimi očmi / čedna snažna / in voljna / in s svojim raskavim jezikom / kanim popasi cvetove / na golem telesu / civilizacije . . .* Pesmi Josefa Šimona so tesno povezane, tudi v izrazju, z vsakdanjim dejanjem in nehanjem, premorejo pa hkrati pomensko »izpreženo« govorico metafor in metonimij. Pisane so deloma v svobodnem stihu deloma v rimanem, s prav iznajdljivimi rimami in asonancami. Včasih nas spomnijo na melodiko Vítězslava Nezvala, avtor pa vselej pohiti, da to melodiko vsaj malo in vsaj v zadnjem trenutku (pač po svoji pesniški meri) »pokvari«. Z drugo svojo značilno črto, s civilnostjo izpovedi, se Šimon ni kaj dosti oddaljil od J. Kainarja (ta je 26 let poprej izdal takrat zelo uspelo zbirko *Český sen*). Sicer pa kaže, da bo imel Josef Šimon dovolj pesniških moči za res samostojno nadaljnjo ustvarjalno pot.

V KROGU JE VSE

Že to je nedvomno popolnoma izredna stvar, če avtor izda novo knjigo v 88. letu življenja. Ob knjigi *RODOVI* Danila Lokarja pa je treba še pribiti, da to novo delo nikakor ni samo knjiga za število. Res je, da te novele ne prinašajo v Lokarjev dosednji prozni opus ničesar bistveno novega, avtor se tu predstavlja v že znani podobi. Hkrati pa lahko z veseljem ugotavljamo, da se njegova beseda ni nič razredčila, da še naprej ostaja sočna, pri sami sebi se napajajoča, prav blizu tistemu bralcu, ki ne hiti za zunanjo dogajajnskostjo, kateri sploh zna *ne hiteti*. Seveda, tudi ob prozah te knjige lahko kdo zapiše, »za kaj gre«: pogreb zaslužnega šoferja, zanositev s sva-kom, beg mladih od zemlje hraniteljice, tujstvo med bližnjimi, srečanje s sošolko, ki je že medtem postala starka . . . Samo da je takšno početje v popolnem nasprotju z duhom Lokarjeve ustvarjalnosti. Vsakovrstno »prepariranje« je tu nevarno. Tudi takšna preprosta »zgodbena« proza, kot je Sprevod v Bitnem, prav izžareva »naddogajajnsko« atmosfero, ki pa izvira iz likov, iz pokrajine in ne nazadnjič iz avtorjevega nezamenljivega jezika (*dom je jezik*: to drži tudi za še tako kratko prozno delce Danila Lokarja). Jezik pa, to ni samo tisto, kar povemo, ampak tudi tisto, kar molčimo. Kombinacija obojega pa je Lokarjev jezik. In tudi beseda, izrečena beseda je »dvoobrazna« in večkrat moraš stvar prekriti, da poveš nekaj več o njej (*Bolj pregrneš, da je nevidno, bolj tvoja, in samo tvoja resnica živi*: Nekaj moramo reči. »Jezikotvorno« pa je večkrat samo ravnanje Lokarjevih postav, kar ni brez zveze z njegovo znano psihološko prenikavostjo. Čim bolj je nedopovedanega, tem bolj, lahko rečemo, je lokarjevsko. (*Smisel sveta je*

smisel skritih vrat). Tudi prav preprosti ljudje vodijo »razgovore z daljavami«, živijo, ali pa si prizadevajo živeti (lahko le podzavestno) še neko drugo življenje zunaj vsakdanjih dni. Nočejo se sprijazniti s trdno določenostjo meja naokrog, lepše je tavati, se opletati, lepše je, *da ni kraja* (Raztrgana fotografija). Radi iščejo, pa že zaradi tega ne morejo biti resnično nesrečni, ali pa: tudi nesrečnost jih nazadnje osrečuje. Odtod razumevanje starejših ljudi do mlajših in mladih, uravnovešenost spričo nenačelnosti ali iztečenosti lastnega življenja. *Krog se zmeraj zapira, če ne, pa kroga ni* (Sošolci). Ista izravnanoost, ponazorjena prav tako s sklenjenim krogom, izžareva tudi iz sklepnega teksta o Ivanih (Tavčarju in Cankarju), ki bi s svojo bolj »razpravljaljsko« podobo sicer spadal prej med esejistično pisanje kot v prozno knjigo (čeprav tu ni moč začrtati razločujoče meje povsem jasno in ostro). V celoti je torej Lokarjeva nova knjiga nova potrditev avtorja v tistem, kjer je najbolj močan in svoj: v nedoločnosti, nedorečenosti, nedoumljivosti (*Človekova nesreča je, da misli na pomen*: Sošolci), v »štímungi«, ki jo občutimo često po prvih besedah, v presenetljivosti, s katero zna uporabiti zelo različne slogovne prvine in jih brez težav vključi v potencirano učinkujočo strukturo besedila. (Žal mi je, da se ne morem strinjati s sicer najbrž najboljšim poznavalcem Lokarjevega dela Linom Legišo, ki v spremni besedi k izboru Lokarjevih novel *Dom* je jezik očita noveli *Svetla noč* poleg drugega prav »nekontrolirano, nejasno čustvenost«; po mojem prepričanju je *Svetla noč* *močno lokarjevska*, in sicer prav »z dodatki«, vštevši »povzemanje berila« in prav v svoji domnevni »dolgoveznosti« [koliko Lokarjevih tekstov se mora zdeti dolgoveznih bralcu, ki ni pripravljen ali sposoben, da se mu »vda«!], in ne mislim, da bi bilo smiselno se prepirati, ali je »boljši« Maj ali *Svetla noč*, ki je nastala iz tega prvotnega besedila. *Svetla noč* osvaja bralce prav s svojo prozno obvladano in izkoriščeno raznovrstnostjo [*mnoštvo v enojnosti, vsakovrstnost v enkratnosti*: Rodovi] in je prišla po pravici na ključno, »izzvenevajoče« zadnje mesto tega obsežnega izbora. Če bi imel Lino Legiša prav s svojo obsodbo, bi bilo čudno, da se je zgodilo tako. Na srečo nima prav.)