

»malih«, nepomembnih ljudi iz Camusovega sveta, ki kljub svoji nepomembnosti razkrivajo protislovja, bedo in veličino človeškega življenja. Narava, ki je v vsem pisateljevem opusu pomemben faktor v boju proti nesmislu — junak v *Tujcu* jo doživlja povsem elementarno, nezavedno, protagonistoma v *Kugi* pomeni sprostitev, negativnima junakoma v *Padcu* in noveli *Renegat* stopnjuje temo in muko — razodene junakinji novele *Nezvesta žena* (La femme adultère) njo samo in smisel njenega življenja. In tam nekje, na robu brazilskih gozdov si oprta francoski inženir na ramo skalo (*La Pierre qui pousse*), pod katero je omahnil izmučeni mornar.

Camus res ni bil »navaden«, naiven optimist: življenje je izgnanstvo, tako sodi, in redki so trenutki, ko v nas zaživi kraljestvo — a vendarle so. Do tega kraljestva pa pisatelja ni pripeljala filozofska spekulacija, marveč visoka etična zavest in umetniška ustvarjalnost.

Marjeta Pirjevec

SREČANJA

ZAPISEK O FAULKNERJEVIH »DIVJIH PALMAH«

Če je že nanesel pogovor na Faulknerja,* je treba najprej spregovoriti o njegovem izrazu, ker ta povsem upravičeno in nujno zahteva, da se o njem spregovori — pa čeprav v najbolj improviziranem pogovoru. Da pozna ogromno sveta in življenja in da mnogo ve o njem, to nas danes pri umetniku najbrž niti toliko ne preseneti, ker se pač sklada s še vedno aktualno umetniško tradicijo realizma in pa naturalizma; toda kaj hitro se pokaže, da piše Faulkner v času, ko sta ti dve struji s svojo poudarjeno racionalno analizo racionalne stvarnosti vsaj že pol stoletja daleč v preteklosti. Najočitnejša njegova posebnost, taka, ki jo čisto čutno dojamemo, še preden smo utegnili začeti kaj razmišljati o njem, se skriva v strukturi in kompoziciji njegovega stavka: tu mu ni vodilo prema črta logike do precizno odmejenega racionalnega cilja, temveč opotekava, zapletajoča se nit asociacije, zato ne zлага strogo po pravilih slovnice razčlenjenih period, temveč pušča, da se mu kakorkoli zapiše do konca vse, kar še vidi, česar se še spomni ob že napisanem. Marsikje imamo občutek, ko da bruhajo iz njega pravi neustavljivi plazovi povedanega in brezobzirno odnašajo vse pregrade pravil ali jasnosti in preglednosti s seboj tako dolgo, dokler se sami od sebe ne iztečejo in ne obmirujejo; njegov izraz izžareva močno, svojevrstno, neobrušeno, neukročeno dinamično silo. Tak silovit zagon bi bil za umetnika lahko nevaren in neprijetno izdajalski, če bi se izkazalo, da ni ustrezne teže za njim; to težo pa pri Faulknerju v velikanski gmoti njegovih opazovanj in spoznanj razločno čutimo ves čas, ko dre mimo pred našimi očmi. Še več: bolj in bolj se nam utrjuje prepričanje, da se je taka široka in kompleksna predstava sposobnost, kot je Faulknerjeva, sposobnost, ki ga uvršča v najožji vrh sodobne epike, samo na ta način mogla do kraja sprostiti in izraziti, da se torej v njegovi inovaciji kaže celo globoka potreba in nujnost. V nenavad-

* William Faulkner: Divje palme. Roman. Prevedel Herbert Grün. Moderni roman. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1959.

nem, kompliciranem in vedno presenetljivem ritmu in intonaciji njegove pripovedi je tako adekvatno, tako skoraj že popolno čutno dojemljivo upodobljena ena najznačilnejših posebnosti v strukturi asociacije in izkustva naših dni — nezadržno naraščajočega, neurejenega in neopredalčenega, prevrtajočega in prehitevajočega se —, da moramo uspelo in originalno jezikovno-stilistično organizacijo teksta šteti pravzaprav za samostojen Faulknerjev vrhunski umetniški dosežek.

Torej ne logična perioda racionalne analize, temveč plaz asociacije; toda ne gre samo za izraz, samo za strukturo pripovednega impulza, ista značilna usmerjenost se kaže tudi v dominantni posebnosti Faulknerjeve predstave, v postopku, ki bi ga tako bogato uporabljenega, kot ga najdemo pri njem, pričakovali prej pri liriku kot pri epiku, namreč v intenzivni rabi prenesene podobe — primere, metafore, simbola —, ki rada prevzame v obširnejšem kosu teksta, včasih celo v vsej zgodbi funkcijo simboličnega vodilnega motiva. Divje palme dajejo ljubezenski zgodbi naslov in predstavljajo simbol ljubezni te zgodbe, toda Faulkner simbola ne izdelava na enem samem izbranem mestu, temveč se podoba palm v vetru v zaključni sekvenci zgodbe (v prvem in zadnjem poglavju) povrne petnajstkrat: sprva »šelestijo« in »plahutajo«, proti koncu »mrmrajo«, tu in tam spet »mlatijo«, »butajo« in »sikajo«, ponekod »suho«, drugod »divje«, lahko pa tudi »enakomerno«, »nerodno«, »osorno«, »besno« ali »zbegano«. V celotnem tem dogajanju in v vseh posameznih opisih je določna, čeprav globoko skrita strukturalna sorodnost z ljubeznijo naše zgodbe, vse našete na videz čutne oznake se ji poskušajo približati; nima pa ta strukturalna sorodnost oblike enačbe, na primer veter = ljubezen, palme = oba ljubimca, temveč tiči po eni strani v skrajno disociiranem dinamičnem bistvu gibanja, rekel bi bistvu poteka te ljubezni, po drugi pa v avtorjevem moralnem odnosu do dogajanja, ki je v gornjih čutnih oznakah določno impliciran. Kakor rečeno, Faulknerjeva prenesena podoba nas ne zgrabi z dognano enkratno izdelanostjo, temveč z vedno novimi in vedno nekoliko drugačnimi poskusi, približati se bistvu stvari, ni ostro izpostavljena in jo je pravzaprav težko odkriti v tekstu — tudi v opisanem primeru, kjer opozarja nanjo naslov —; pravzaprav se nam vtisne ponavljanje bolj v podzavest kot v zavest. In to se mi zdi tudi na splošno značilna poteza Faulknerjevega pristopa k stvarjem, to približevanje vedno znova, poskušanje z najrazličnejšimi inačicami in otenki, bogastvo zornih kotov, med katerimi nobeden ne pretendira edini, pogledati stvari do dna: vsi poskušajo po svojih najboljših močeh, toda nobeden si ne lasti dokončne, vse druge izključujoče oznake in ocene. Zaradi tega je najobčutnejša posebnost našega končnega vtisa o »Divjih palmah« nekaka nedoločnost, nezostrenost, celo nezavednost celotne podobe, kombinirana z zavestjo o izredno, skoraj že mučno intenzivnem iskanju in približevanju, o že kar razsipnem kopičenju delnih rezultatov: to pa je spet tipično sodobno izkustvo o stvareh, ujeto v svoji markantni značilnosti.

Knjigo tvorita dve zgodbi, ki se med seboj poglavje za poglavjem prepletata; prva je postavljena v življenjski prostor ameriškega umetnika in intelektualca, iz katerega se dviguje tragična ljubezen med revnim zdravniškim pripravnikom in priložnostno kiparko — ljubimec odpravi svoji ljubici plod njune ljubezni in s tem po nesrečnem naključju zakrivi še njeno smrt —;

ta je dala tudi naslov knjige; druga, »Stari«, izhaja iz okolja, ki bi ga postavili prav na nasprotni konec lestvice civiliziranosti kot prvo, iz že kar izjemno primitivne kmečke skupnosti: predstavnik te skupnosti, kaznjeneec, ki ga odnese s seboj velika poplava v kotlini Mississippija, uveljavi nasproti stihiji prirode svojo groteskno trdovratno voljo, vrniti se v kaznilnico. Kontrasti med obema zgodbama pa ne izvirajo samo iz objektivne izhodiščne kontrastnosti družbene biti in zavesti, Faulkner jih še sam dodaja z izborom paralelnih motivov, ki se povsem nasprotno iztečejo: najopaznejši je med njimi motiv nerojenega otroka, na katerega oba zagnana individualista iz prve zgodbe sploh ne pomislita kot na živo bitje, medtem ko ga kaznjeneec z nadčloveškimi napori reši z materjo vred pred podivjanim elementom, ko bi vsakdo drug na njegovem mestu obupal; zaključek obeh zgodb nato z negacijo kontrasta kontrastnost še zaostri: obema moškima, tistemu, ki je zapravlil človeška življenja, in tistemu, ki jih je ohranil, se bo usoda iztekla v isti — z imenom imenovani — ameriški kaznilnici. Pa tudi sam omenjeni kompozicijski prijem prepletanja in avtorjeva posredna ocena obeh junakov (v vodilnih simbolnih motivih, kot je na primer tisti o divjih palmah) nas napeljujeta k primerjanju in razmišljanju o nekakem kontrastu vitalnosti med njima: kako je civiliziranec ves razbit in razklan v svoja tragična protislovja in kako je primitivec groteskno močan, enovit in silovit. Obe na prvi pogled neodvisni zgodbi naše knjige torej dokaj trdno veže med seboj varianta zanimive in zlasti v ne še tako davni preteklosti aktualne primerjave dveh skrajno različnih svetov, primerjave, v kateri se tehničar pri vsej Faulknerjevi objektivnosti — ali pa prav zaradi nje — nagne na stran primitivca: primerjanje izzveni namreč v dvom o življenjski uspešnosti hipertrofirane civiliziranosti, hipertrofirane intelektualnosti, in se zelo približa teoriji o degeneraciji človekove vitalne sposobnosti, vzporedni z njegovim napredkom, — ki seveda ne predstavlja najboljše obstoječe razlage problemov sodobnega intelektualca. Vsekakor pa se močno zdi, da je to Faulknerjev lasten interni problem: o tem priča značilni prizvok groteskne odtujenosti v opisu primitivčeve vitalne sile po eni strani, po drugi pa nezakrito simpatiziranje s civilizirancem, ki se zdi Faulknerju zaradi pomanjkanja te vitalne sile globoko tragičen, torej v svojih blodnjavah globoko etično pozitiven. Zanimivo je, da bi lahko s tako bolj ali manj osebno prizadetostjo najboljše pojasnili tudi edini dve mesti v tekstu, kjer Faulkner morda nekoliko zdrkne. Prvo je tam, kjer govori o preteklosti kaznjence iz zgodbe o »Starem« in opiše njegov zločin: poskusil je izvesti roparski napad na vlak, ki si ga je bil zamislil kot do dlake natančno kopijo opisov v najslabših kriminalnih povestih — in ki seveda ni funkcioniral; toda kako to, od kod, zakaj; človeško njegovega dejanja nikakor ne moremo dojeti in razumeti. Prav to pa je Faulkner očitno hotel, saj dogodek nima z osrednjo zgodbo, ki mu sledi, nobene zveze, pač pa že takoj na začetku pripovedi o kaznjencu zelo določno uvede naš groteskni odnos do njega, ki nam je tu izrazito nerazumljiv, celo grozljivo patološki ali še točneje grozljivo smešen. Drugo tako mesto so zaključni silogizmi »Divjih palm«, kjer ljubimec sklene, da se ne bo ubil, temveč bo posvetil svoje življenje spominu — spomin namreč nujno potrebuje meso, če hoče spomin ostati, zato se ne sme ubiti; misli na samomor se torej znebi s kar nekam filozofsko konstrukcijo, ki se mi v taki teoretski obliki ne zdi najbolj življenjska — sicer pa tudi neposredni povod zanjo,

ko mu mož umorjene ljubice na lastno pobudo prinese v ječo strup (in ga s tem nekako vpelje v skušnjava), diši po konstruiranju. Motiv, ki je vodil Faulknerja, je jasen: etični pristanek, odobritev brez zadržkov, želja po neposrednem povečanju junaka — tako kot v prejšnjem primeru očitna odtujenost.

Vsega dve pomembnejši mesti v knjigi! Če pa začnemo s priznanji, ne bo konca prej, dokler ne pride ves tekst na vrsto. Omejil se bom na najizrazitejše, najbolj izčrpno obdelane prizore: vsi po vrsti pričajo o velikanskem poznavanju in znanju, o nenavadni zanesljivosti, o vsestranski in pronicljivi »praksi«, pa naj gre bodisi za opis naravne katastrofe kot v osrednjih poglavjih »Starega« ali nasploh za podobe pisane raznolikosti ameriških pokrajin, družb in ljudi — spomnimo se samo prizorov iz gorskega rudnika, — bodisi za psihološke študije, kot je na primer študija samote ob jezeru ali ljubimčeva doživljanja izgube ali študija provincialca puritanca — in celo za idejnost, kot v značilno razviharjeni ljubimčevi tiradi proti konformizmu. Povsod prihajajo Faulknerju izpod rok obsežna in izredno intenzivna platna; treba je samo še raziskati odnos vseh neštetihi analitičnih drobcev in mogočnih delnih sintez do celote, do središčne zamisli in kompozicijskega vodila obeh naših zgodb. V prvi, v »Divjih palmah«, gre za ljubezen, ki se do kraja polasti obeh ljubimcev in ju navsezadnje požene v propad, v drugi, v »Starem«, za moralno silo — bolj nagon kakor moralno zavest —, ki je noben pritisk ne more zlomiti. V obeh primerih si izvora takega osrednjega človekovega hotenja, osrednjega gibal njegovih dejanj, tistega, ki najizraziteje določa dogajanje v celoti, ni mogoče zamisliti in predstaviti, ker ta sila očitno ne izvira ali rezultira iz človeka, iz naše analitično zgrajene predstave o njem, ker očitno ni z njo v nikakem sorazmerju in v nikaki zvezi, temveč je skratka vnaprej dana, od vsega začetka tu, eksistira, iracionalno neodvisna od svojega človeškega nosilca; ne samo v »Divjih palmah«, tudi v drugih Faulknerjevih tekstih rada nastopa taka iracionalna sila v vlogi vodilne kompozicijske zamisli, problem torej najbrž presega okvir tega sestavka. Pa vseeno je zanimivo opazovati, kako se na primer v »Divjih palmah« stranski liki po obdelavi močno razlikujejo od obeh osrednjih, ker so v glavnem grajeni »realistično«, tako da iz vsote posameznih avtorjevih epazovanj in razmišljanj zraste bolj ali manj izčrpna sintetična podoba — princip, ki sem ga malo prej ugotavljal za druge posamezne delne sinteze; prav ta realistično analitični princip pa za razumevanje osrednjega junaka nikakor ne zadostuje, zgolj iz vsote posameznih opažanj si sploh ni mogoče ustvariti zadovoljive podobe o njem, ker nam še vedno preostane neka neznan količina, nedeljiva in nerazložljiva enota, ki se vztrajno izmika analitičnemu dojetju, ki jo je treba preprosto akceptirati in iz katere so posamezna opažanja pravzaprav že deducirana — prav tista skrivnostna iracionalna sila, o kateri govorim, ljubezenska strast ali moralno prepričanje, ki se polastita obeh naših junakov in nato fungirata kot obe osrednji gibali in reagensa zgodbe. Če bi bila Faulknerjeva »analiza« res strogo racionalno analitična, bi bila opisana dvojnost v njegovem pristopu hudo ostro opazna, toda ta analiza je pravzaprav improvizirana, nebrzdana asociacija, ki jo le prav rahlo veže v celoto v bistvu vse prej kot intenzivno analitičen namen, zato je razklanost občutno manjša. Končno bi lahko veljalo tudi ravno obratno, da je prav neanalitična iracionalnost osrednje zamisli tista, ki osvo-

baja analizo njene strogo konstruktivne funkcije, funkcije sredstva, in ji omogoča občutno večjo samostojnost in prostost, da lahko do kraja, bolj, kot smo vajeni od realizma, neposredno intenzivira podobo. Vnaprej neodvisno izbrana osrednja zamisel in nato svobodna, bogata realizacija v stvarnosti: po svetovnonazorski usmerjenosti, ki se odraža v tem temeljnem Faulknerjevem pristopu k stvarjem, bi ga bilo treba uvrstiti med tipične tako imenovane objektivne idealiste. Zato se lahko zgodi, da gre njegova intenzivna, vedno navzoča moralna prizadetost ponekod mimo nas, ker izhaja včasih bolj iz vnaprej suponirane kakor iz proučene stvarnosti; a tudi kadar so snovi in problemi, za katere svojo sposobnost angažira, manj nesporno vredni priznanja kot njegova umetniška sposobnost sama, ostane ta tolikšna, da nam nujno mora ogromno povedati o svetu in ljudeh.

Marjan Kramberger

MED KNJIGAMI

DANE DEBIČ, STEKLENI METULJI

Pričujoči Debičev roman* sodi med tiste literarne tekste, ki se morajo v celoti, v svojih krepkih in šibkih plasteh, podrediti eni sami odločilni prvini. V Steklenih metuljih te Arhimedove točke ni treba iskati v raznorodnih elementih, ki sestavljajo roman — v erotičnih, kriminalnih, etično in družbeno problemskih sestavinah; vse te se namreč uveljavijo v razmeroma kratkem besedilu, se prepletajo in pogosto tudi izpodrivajo ter tvorijo nenavadno pisano, živahno kompozicijo. Pri iskanju te točke, ki raziskovalcu nudi neko posebno, skoraj detektivsko slast, je treba prodreti vse do osnovnega ustvarjalnega vzgiba, vse do izhodišča v samem avtorju. Ko se prikopljesh do tega žarišča, se ti nenadno vse odlike in napake pričujočega romana vzročno povežejo in razodenejo kot nujna, logična posledica enega samega kreativnega postopka. Kritična točka v Steklenih metuljih je osebnost glavnega junaka, ki se je popolnoma izenačil s samim avtorjem; za to ugotovitev ni treba imeti pri roki Debičevega življenjepisa, saj pisateljevo dvojništvo z junakom romana razodeva na vsaki strani predvsem prizadeti podton v besedilu, kakršen se lahko porodi le iz popolne, intimne vživetosti v dogajanje. Sicer pa tega dvojništva ne taji niti sam pisatelj, saj je roman napisal v direktni pripovedi, in pravzaprav je docela odveč, da se je vsaj na videz skril za fiktivnim imenom glavnega junaka.

Zaradi avtorjeve prisotnosti v romanu, njegove centralne vloge, se Debiču tokrat ni moglo pripetiti to, da bi snov razpadla na doživeto, prepričljivo in pa nedoživeto, malo verjetno polovico, kar je bila poglobljena kritična ugotovitev ob njegovem prvem tekstu Brez milosti. Zdaj se Debič giblje v svojem doživljajskem svetu, v domačem kraju, med ljudmi, s katerimi je rasel in so blizu njegovemu srcu. Dejanje je zato lahko pogumno postavil v povojni čas, na vas, ki je v prvih povojnih letih preživljala silovite revolucijske pretese; pri tem se ni prestrašil niti zahtevnosti niti delikatnosti snovi,

* Dane Debič, Stekleni metulji. Založba Obzorja. Maribor 1959.