

Katarina Šalamun Biedrzycka

# MED SLOVENIJO IN POLJSKO

Izbor iz člankov in razprav



Tiskana izdaja knjige je izšla leta 2014  
ISBN 978-961-6519-79-3



Katarina Šalamun Biedrzycka

# MED SLOVENIJO IN POLJSKO

Izbor iz člankov in razprav

Ljubljana  
2019

Elektronska knjižna zbirka



e-37

Urednik *Gorazd Kocijančič*

Katarina Šalamun Biedrzycka  
MED SLOVENIJO IN POLJSKO

Izbor iz člankov in razprav

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*  
Ljubljana 2019

Elektronska izdaja e-37

Elektronski vir (pdf)

Način dostopa (URL):

<http://www.kud-logos.si/e-knjige/>

---

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID=299977984  
ISBN 978-961-7011-71-5 (pdf)

---

Novim generacijam,  
da bi segle po prvem in drugem izboru

## KAZALO

### NAPISANO ZA SLOVENCE

- 11 Umetnost in svoboda
- 15 Obisk Alojza Rebule med zamejskimi študenti
- 17 Bratko Krefc: *Po brezkončni poti*

\*\*\*

- 23 Ljudska pesem in estetska analiza
- 35 *Šavrinske pesmi*
- 39 Marc Alyn: *Srečko Kosovel*
- 50 Srečko Kosovel: *Ekstaza smrti*
- 55 Pesniški svet Boža Voduška in njegov pomen za slovensko sodobno poezijo
- 99 Še o antologiji *57 pesmi od Murna do Hanžka*
- 105 Še enkrat o lanskem izboru slovenske poezije v poljščini

\*\*\*

- 111 Prežihov Voranc v letih 1914–1924
- 138 Čuang Ču in metulj

\*\*\*

- 157 Gombrowicz prihaja
- 162 Beaumarchais – naš sodobnik
- 166 Stanisław Wyspiański in njegova *Svatba*
- 174 »Naj se že Aleksander tako drago ne ženi«
- 181 Dotik duha – Antologija poljske poezije dvajsetega stoletja

\*\*\*

- 187 »Energija, skrita na slovenskih tleh«

## NAPISANO ZA POLJAKE

- 197 Edvard Kocbek  
203 Anton Vodnik in Božo Vodušek  
206 *Beli azil* Slavka Gruma  
212 Stanko Vuk – zadet v srce  
238 Gregor Strniša: Uvod v knjižni izbor  
240 Sodobna slovenska poezija  
246 Slovensko-poljske sorodnosti v sodobnih  
spremembah zavesti  
253 Nekaj besed prevajalke *Pokra*  
258 Slovenija v mojem srcu

\*\*\*

- 263 M. Mitrović, *Cankar in kritika*  
269 T. Kermauner, *Pomenske spremembe v sodobni  
slovenski dramatik*  
276 Ali je Sizif lahko koristen?

\*\*\*

- 283 Czesławu Miłoszu ob 90-letnici

\*\*\*

- 289 »Redko se nad čim zares navdušim«

\*\*\*

- 301 Bibliografija znanstvenih in strokovnih del  
in člankov  
310 Bibliografija prevodov

NAPISANO ZA SLOVENCE



## UMETNOST IN SVOBODA

V 4. številki Naših razgledov (25. II. 1961) je Vladimir Kavčič napadel Filipičev članek iz tretje številke dramskega Gledališkega lista za l. 1960-61, ki nosi naslov »Antigona 1960«. Že po tem naslovu vidimo, da Filipič v njem ne razlaga nekih svojih osnovnih misli, ampak samo na kratko predstavlja Smoletovo zadnjo dramo. Zato je jasno, da je problem spora prav ta drama, »Antigona«, s svojimi pogumno zastavljenimi vprašanji in ne morda njen nekoliko preenostaven komentar. Kavčič je svoj članek simbolično imenoval »Abstraktnost 1960« in nato načelno zavrnil upravičenost subjektivnega idejnega iskanja takih ljudi, ki se osveščajo in se ne zadovoljujejo več le s starim, ampak skušajo v skladu s svojimi etičnimi načeli najti »globljo, resničnejšo, bolj človeško vsebino življenja«. Zdi se mu, da je to histerična želja po »novatorstvu« in ljudem, ki zastopajo Antigonino misel, očita: »Obregajo se ob stroj državne oblasti in se odrekajo skupnosti, izkoriščajo pa eno in drugo. To je gotovo moralno.« Toda, ali ni osnovna pravica – in ko se tega zave, dolžnost – človekovega duha, da nikoli ne miruje? In ali ni osnovna pravica in dolžnost umetnika, da subjektivno izpoveduje, kar teži njega in njegov čas? Vsako dogmatično zaviranje tu samo škodi, čeprav si morda utvarja, da deluje za »mir in blagostanje vseh«. Duševnih kriz ni mogoče eliminirati na ukaz, zlasti pa bi moralo biti suvereno umetniško ustvarjanje. Ne gre za to, ali so bili neki osebni problemi že izpovedani, ali ne, ampak za neprestano idejno razgibanost, ki preprečuje enostranost in apatičnost. Mislim, da je družbeni pomen neodvisnega umetnikovega dela prav v osveščanju drugih, da pa se tega ne sme izrabljati v politične ali osebne namene.

Smoletova drama je naredila name močan vtis, posebno, ker sem nasprotujoče si misli ob branju enakovredno tehtala, ne glede na to, kdo jih je govoril. Vprašanja, ki nam jih avtor tega dela pogumno zastavlja, se porajajo nam mladim vedno znova. Vzemimo n.pr. problem stražnika in njegove zvestobe. Ali jih ni na tisoče na svetu, ki v dobri veri počenjajo isto? Tebanski zbor starcev jih nedvoumno obsodi, nas pa pretrese in vznemiri. Ali pa razmišljanje o verzu: »dejanje lepo je, če je lepo za vse«. Saj se vendar nikoli ne moreš pomiriti sam s seboj, če ne grebeš sam za odgovori. »Srce zveni, vest naj ureja«, a kako? In Kreonovo dokazovanje Ismeni, ali nas ne zadeva v živo, če že zavračamo Teresia, ki bi ga pa tudi lahko razumeli. Pa Ismenin zlom: »o, prepametni, da bi ohranili vero v bogove, prešibki, da bi verovali vase« – ali nismo tolikokrat to mi vsi? Najvažnejše pa je vprašanje zvestobe samemu sebi, vera v človekova najvišja etična načela, ki te prisilijo, da moraš razmišljati o njih, pa če bi se jim še tako rad izognil, pač zato, ker **so** - »Polineikes je«! Polineikes je simbol in morda ne bi niti mogla natančno povedati, kaj vse mi predstavlja, prav tako kot ne more nihče pisati edino veljavnih določil o tem, kaj je konformizem in kaj to ni. Toda vsak človek, ki s poštenim namenom razmišlja o svojih osebnih problemih, bi moral zaslutiti, da ni odgovoren le družbi, ampak predvsem samemu sebi, Morda je to njegov Polineikes, ki se mu ne sme izneveriti, saj bi bila drugače zanj družba le formalistična zunanost. Kvalitetna družba obstaja lahko le iz kvalitetnih posameznikov.

In zdaj se lahko spet povrnemo h Kavčičevim zahtevam oziroma prepovedim. Če taki problemi so, je nujno, da o njih tudi spregovorimo. In če jih umetnik posploši v občečloveško stvar vseh časov, to ni abstraktnost, ampak zavest, da je iskanje etičnega v človeku večno, odkar je zavzela njegova biološka struktura tako stopnjo razvoja, da je rodila tudi človekovo duševnost, in da bo trajalo, dokler se človek biološko ne bo popolnoma spremenil. Toda potem

tudi človek ne bi bil več ...

Vprašanja o človekovem notranjem življenju so izredno važna in mislim, da nam v slovenski literaturi prav tega manjka: odkritosrčne besede, ki bi si upala razčlenjevati tudi še kaj drugega kot samo naše golo »konkretno udejstvovanje«. In če bi Kavčiču verjeli, da počenjajo to le histerični, snobistično razpoloženi nestrpneži iz same želje po »novatorstvu«, bi se nam v hipu zrušila vera v umetnost, ta najvišji odraz človekovega duha, ki nas venomer oplaja in bogati. Uničen bi bil ves trud šole, ki nam skuša približati lepoto umetniških del skozi stoletja, da bi vedno več dojemali, razumeli m čutili, ne pa da bi n. pr. dejali: »Kako si si ti, Maeterlinck, upal pisati o sinji ptici, ne da bi povedal, koliko peres je imela in kakšne vrste je bila? Toda saj vemo, starokopiten maloburžoazni element si bil! In ti, Cankar, s svojim hrepenenjem in simboli, zakaj nisi upošteval, *da je treba stvari postaviti na svoje mesto in jih imenovati s praviimi imeni*!« Pa kaj bi hodili v preteklost! Obsodimo najprej našo Državno založbo, ki izdaja bibliofilsko zbirko z reakcionarnim naslovom »Večni sopotniki«!

Ob branju Kavčičevega članka se ti nehote vsili dvom, da tu ne gre samo za vrednotenje nekega umetniškega dela. Stavek, da bi »moralı vsi tisti, ki iščejo ,globlje, resničnejše, bolj človeške vsebine življenja ...‘ povedati, kaj iščejo, če dejansko iščejo, da bi videli, če je tisto res tisto in ne nekaj drugega«, mi zveni kot grožnja. Komu bi morali to posebej razlagati in zakaj? Delo samo naj pokaže, kakšne kvalitete in ideje nam prinaša. Lahko jih sprejmemo ali odklonimo, saj je absurd, da bi vsi enako mislili. Toda ob trenju idej lahko zrasede nove kvalitete, kar je pridobitev za vse. Naj se le krešejo iskre, od tega bo samo bolj svetlo!

Zato se mi zdi misel, da so taka iskanja »voda na mlin tistim, ki bi radi en stroj državne oblasti zamenjali z drugim, da bi si tako povrnili izgubljeni svet ali ustvarili novega. slabšega od sedanjega«, podtikanje, ki vzbuja samo odpor.

Če se stvari ne potruđiš razumeti in jo namenoma ponižaš, s tem samo sam padeš. Pogumna iskanja, ki res hočejo nekaj novega, toda **boljšega**, pa bodo mladim vedno v vzgled in v spodbudo.

Katka Šalamun, dijakinja

Naši razgledi, 8. aprila 1961

## OBISK ALOJZA REBULE MED ZAMEJSKIMI ŠTUDENTI

Klub zamejskih študentov je povabil tržaškega pisatelja Alojza Rebulo na pogovor o literaturi oziroma umetnosti nasploh. Predavanje samo, pa tudi druga dejstva, ki so s tem obiskom v zvezi, nas silijo k drobnemu zapisku nekaterih misli.

Na večeru je tekla beseda o vrhunski literaturi, ki je po pisateljevem mnenju najbolj univerzalna in kompleksna človekova podoba. Toda ob razmišljanju o Homerju, Danteju, Prešernu in Tolstoju, pa tudi o veličini in pomembnosti slovenske literature, se je pred poslušalci odprl predvsem problem neokrnjene, polne človekove osebnosti, ki more sprejemati in doživljati to, kar so v najvišjem vzponu človeškega duha ustvarili največji geniji s svojim vseobjemajočim dožemanjem sveta. Razmišljali smo pravzaprav o današnjem človeku, ki naj bi mu umetnost pomagala, da se ne bi atomiziral in tehnokratiziral, ampak da bi rajši - in lepše - živel. Vemo, koliko v vzdušju trenutne utilitarnosti in vsesplošne duhovne brezbržnosti pomeni prisrčni stik s človekom, ki je v sebi z vso zavzetostjo izkristaliziral marsikatero bistveno vprašanje človekove eksistence. Že zato bi bilo o tem srečanju vredno nekaj napisati. Ob spominu na poslušalce - tržaške študente - pa naj navežem še nekaj misli o narodni inteligenci.

Danes, ko razpravljamo o zapostavljenosti oziroma manjvrednosti humanistično usmerjenega intelektualca, se morda zdijo nekdanje Vidmarjeve besede o inteligenci, ki da mora biti „sol in cvet“ naroda, anahronistične ali celo nesmiselne. Vendar je njegova zahteva prepotrebna, če nečemo kot narod degenerirati; še prav posebej pa to velja v življenjskih razmerah manjšine.

Vidmar je zapisal to misel ob problemu naše narodne zavesti. Problem slovenstva in narodne zavesti pa je danes najbolj aktualen in boleč prav v zamejstvu, čeprav bo seveda tudi pri nas vedno živ. Slovenska manjšina za mejo je nacionalno ogroženi del naše skupnosti. Kljub močnim raznarodovalnim vplivom pa, zvesta zgodovini, vztraja na svojem mestu, čeprav se zaradi asimilacije včasih morda zdi, da je položaj brezupen. Ampak Slovencev danes sploh ne bi bilo, če ne bi naši predniki znali kljubovati tudi v brezupnih položajih. Pri tem je igrala vedno izredno važno vlogo narodna inteligenca, seveda tista v Vidmarjevem pomenu besede. Mislim, da bi moralo biti v boju zamejskih Slovencev za narodni obstoj njihovo najvažnejše orožje kvaliteta. Kvaliteta celote in vsakega posameznika, kvaliteta širokih človeških osebnosti.

Ljubljana je vse preveč gluha za probleme tržaških Slovencev. (To velja seveda tudi glede Koroške, Gorice in Beneške Slovenije, ker pa je ta zapisek nastal ob obisku tržaškega pisatelja, se omejuje v glavnem na tržaško problematiko.) Če pravimo, da so zamejski Slovenci del naše narodnostne skupnosti, bi morali v Trstu čutiti, da prav vsi Slovenci tako mislimo. Toda že ob samem pregledovanju slovenskih revij lahko opazimo, da ni niti izredno kvalitetni krog tržaških ustvarjalcev nikjer prisoten – kaj šele, da bi Trst z vsemi svojimi družbenimi problemi res živel z nami! Vsakemu Tržaçanu Slovcu je občutek povezanosti z matičnim narodom nujno potreben, še bolj pa seveda tisti plasti, ki ustvarja tamkajšnjo kulturo, ki je obenem tudi naša. Vsak naš pravi intelektualec je v Trstu za slovensko misel zlata vreden. Toda brez življenjskega zaledja lahko še tolikšna kvaliteta zamre. Zato je skrajni čas, da se slovenska skupnost zave svoje odgovornosti. Morda bi moral tudi Klub zamejskih študentov v Ljubljani več prispevati k tej zavesti povezanosti, glavno dolžnost pa nosi pri tem slovenska kulturna javnost.

Naši razgledi, 26. maja 1962

## BRATKO KREFT: *PO BREZKONČNI POTI*

V soboto, 12. XII., je bila v novem tržaškem kulturnem domu slavnostna krstna predstava Kreftovih slik iz Prešernovega življenja pod naslovom *Po brezkončni poti*. Otvoritev tega mogočnega, petnadstropnega poslopja je bila sicer že en teden prej, s tem dogodkom pa je bil poudarjen nov začetek slovenskega gledališča v Trstu, ki je začelo s svojim delom že leta 1850, dobilo lastno streho nad glavo leta 1904 in jo spet izgubilo ob brutalnem fašističnem požigu slovenskega Narodnega doma 1920, in ki je od leta 1945 do zdaj vztrajalo v svojem delu kljub marsikdaj zelo težkim pogojem. V ohranjanju slovenstva v zamejstvu je imelo ves čas neprecenljivo vlogo in upajmo, da se bo zdaj – z lastnim odrom in kot državno gledališče – lahko nemoteno posvetilo svoji rasti v kvaliteto, ki jo naša nečitalniška doba tudi v zamejstvu odločno zahteva.

Kreftov tekst pa je ena sama velika zabloda. Osnovana je na misli, da nam bodo Prešerna pesnika približali in »razložili« njegovi biografski podatki, češ, da »sodi ravno Prešeren med tiste pesnike, pri katerih je vsaka njegova lirski izpoved ne le izraz nekega notranjega stanja, marveč se za vsem bolj ali manj skriva stvaren, resničen dogodek« (citat iz Kreftovih pripomb v *Gledališkem listu*). Postavitev na oder je bila pravzaprav le pretveza za postavljanje biografsko literarnozgodovinskih hipotez in razlag nekaterih Prešernovih pesmi z njihovo pomočjo. Prešeren, kot dramski lik, sploh nikoli ni zaživel, saj le statira v različnih prizorih, ali pa nam v nagovorih zatrjuje, da je sicer res pil, ampak: »Kdor je brez greha, naj vrže kamen name!«, da pa je le storil Julijo nesmrtno itd., na koncu pa se nam sam označi:

»Nekoč je živel pesnik,  
ki celemu je svetu pesmi pel:  
o sebi, ljudstvu svojem, o človeku.  
... In pravijo, da še živi,«

V takem konceptu je res najbolj pomembno, ali ni mogoče živel tudi z materjo Primčevko, saj nam ga vendar njegovo razočaranje človeško približa (predvsem pa razloži sonet »*Dve sestri*«), Vraza pa je tako ali tako odbil grdi Kastelic in ne on. Ker, čeprav naj bi nam bil Prešeren človeško približan, mora seveda vseeno ostati vzvišen prerok, ki z blagoslovljajočim nasmeškom odpušča vse človeške neumnosti. Bistvo ustvarjanja pa naj nam pokažejo prizori, ko Prešeren zamaknjen obstoji, po zvočniku pa slišimo verze, ki so se mu baje v tistem trenutku porodili.

Kreft ob priznavanju, da je to, »kar je ostalo v *Poezijah* . . . neizgorljivo«, poveljuje vsak biografski podatek v pesmih, kot da je Prešeren zaradi njih velik. In čeprav je hotel ustvariti »realistično podobo Prešerna«, ga je prav s tem mešanjem vzvišenosti ustvarjalnih naporov s privatnimi težavami romantično mistificiral, njegove pesmi pa spremenil v ilustracijo apriorne veličine. Prešeren nam ni vrednota zato, ker je Prešeren, ampak zato, ker nam ustvarjalna napetost v njegovih pesmih omogoča sobivanje z ustvarjanjem samim. Pri tem pa je seveda prav malo pomembno, če vemo za kak biografski podatek več ali manj iz njegovih privatnih ljubezenskih doživljajev.

Režiser Jože Babič je verjetno obupal, da bi se s krajšanjem dalo karkoli spremeniti, in tako so se prizori vlekli cele štiri ure, čeprav so bili vsi samo ilustrativni in ni imel nobeden nikakršne notranje upravičenosti. Osebe so bile več ali manj vse papirnate, se pravi »literarnozgodovinsko resnične«. Vendar so bile vse še vedno bolj sprejemljive kot Prešeren sam, saj so odkrito sprejemale nase funkcijo literarnozgodovinske ilustracije, medtem ko je Prešeren hotel



biti tudi dramski junak. To centralno mesto pa mu je dajala le avtorjeva apriorna zahteva in pompozna lasulja. Verjetno v takih pogojih nihče ne bi mogel iz njega ustvariti dramskega lika. V tržaški uprizoritvi ga je igral Jožko Lukeš. Poleg števila nastopajočih (okoli šestdeset) naj omenimo še glasbo Pavleta Merkuja in sceno Vladimirja Rijeveca, ki pa se je s svojim neoklasicizmom samo podrejala osnovnemu mitu.

Tribuna, 21. XII. 1964

\* \* \*

## LJUDSKA PESEM IN ESTETSKA ANALIZA

Raziskovanje ljudskega pesništva je pojem, ob katerem navadno najprej pomislimo na skrbno zbiranje vsega pesniškega gradiva, ki je živel ali ki še živi med ljudstvom. To gradivo nam izpričuje ljudsko ustvarjalnost, ob njem spoznavamo čustvovanje in mišljenje naših prednikov, zanima nas kot izraz njihovega življenja in dela. Jasno je, da je zato znanstvenemu etnografskemu zbiranju važna prav vsaka pesem ne glede na njeno umetniško vrednost. Vendar pa je tudi ljudska pesem – kot vsaka druga »umetna« pesem – lahko ustvarjena ali pa samo »narejena«, v njej se lahko izraža ustvarjalna moč ali pa le veselje nad verzifikatorstvom. Ko ljudsko pesem estetsko vrednotimo, n.pr. ob izboru za antologijo ipd., se opiramo navadno le na občutek, kaj nam pesem pove. Vendar pa bi se morali zavedati, da ima tudi vsaka ljudska pesem z umetniško vrednostjo svojo **umetniško strukturo**, da je poleg splošnih stilnih značilnosti ljudskega pesništva v taki pesmi pomembna tudi posebna, enkratna stilna urejenost, ki je lahko nastala le v ustvarjalnem zagonu. Torej bi morala interpretacija umetniške ljudske pesmi prav tako kot v umetnem pesništvu raziskati tudi stilno ustreznost ali neustreznost izraza, saj to pogojuje vrednotenje umetniške moči posamezne pesmi. Stilna skladnost v kateremkoli delu je namreč vedno odraz ustvarjalnosti njegovega avtorja.

Vendar pa je res, da bi taka stilna analiza pri ljudski pesmi lahko naletela na velike ovire. Prvič zato, ker – kot je znano – vse naše ljudske pesmi bile ustvarjene in so živele skupaj z melodijo, te pa pri veliki večini zapisanih pripovednih pesmi na primer sploh ne poznamo in s tem tudi

ritma ne. Boris Merhar je v Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva* napisal:

»Pri slovstvenozgodovinski, zgolj »besedni« obravnavi delamo ljudski pesmi že tako nasilje, ko jo oropamo njene druge bistvene – muzikalne sestavine, ki šele z njo združena živi ta pesem svoje pravo življenje.« (str.32)

Druga ovira izhaja iz značilnosti ljudske pesmi, da se od kraja do kraja, od izvajanja do izvajanja spreminja in da za inačico, ki jo slučajno zapišemo, ni nujno, da jo je individualni avtor ustvaril prav v taki obliki. Kaj je potemtakem z enkratno pesniško strukturo, skozi katero naj spoznamo avtorjevo ustvarjalnost? Vendar bi ta pomislek lahko odpravili z mislijo, da izvajalec tekst mnogokrat **soustvarjalno** spreminja, da spremembe torej niso samo rušenje prvotne stilne enkratnosti, ampak da se zaradi izvajalčevega podobnega življenjskega občutja največkrat enakovredno vključujejo v prvotno izpoved ali pripoved. Kot povsod v umetniškem ustvarjanju je tudi tu najpomembnejše delo samo in zato lahko gledamo na tako pesem kot na izraz nekega enkratnega doživljanja sveta, tudi če je – v tem primeru zaradi specifičnosti ljudskega pesništva – izraz ustvarjalca **in** soustvarjalcev obenem. ((Seveda pa se tako soustvarjalno spreminjanje neprisiljeno vključuje v prvotno besedilo samo, če je spontano in nenačrtno. Pozneje bom navedla temu nasproten primer.)

Če nas torej delno spreminjanje, ki pa ostaja vseskozi v enem krogu, ne moti, pa se moramo toliko dlje pomuditi pri problemu melodije, oziroma ritma, saj igra ritem pri stilnem vrednotenju pesmi zelo pomembno vlogo. (Tu bom nekoliko zanemarila izrazno moč melodije same, ker se to razmišljanje vrti v glavnem okrog pripovedne pesmi, kjer melodija ni tako izrazito važna kot pri lirski pesmi.)

Mislím, da je stilna analiza samega besedila glede na njegovo izrazno moč sicer možna, predvsem pri pripovedni pesmi, vendar mora nujno upoštevati njegov **pevski** ritem,

ritem iz péte podobe pesmi. Znano dejstvo, da so nekateri zlogi pri petju v neki ritmični shemi časovno zategnjeni, to se pravi poudarjeni, nas namreč lahko navede na misel, da so v estetsko kvalitetnejši pesmi take zategnitve **funkcionalne**, se pravi v umetniškem ustvarjanju nenaključne, izhajajoče iz smisla celotne pesmi. To se tudi pravi, da je naša estetska sodba pripovedni pesmi, ki ji poznamo samo melodijo, lahko krivična, saj njenega avtentičnega ritma – ki je sooblikoval njeno strukturo, ki pa v samih besedah ni viden – ne poznamo in ne upoštevamo. Obratno pa bi lahko pesmi, ki ji melodije ne poznamo, smo pa v njej zaslu-tili neko funkcionalnost poudarjenih, tj. zategnjenih zlogov, vrnili njeno kvalitetno posebnost s tem, da bi ji rekonstruirali njen pevski ritem, oz. bi – obrnjeno – tak zasluteni, rekonstruirani ritem z analizo smiselnih zategnitev potrdili. (Seveda pa je za tako rekonstrukcijo prvi pogoj, da je bila pesem točno zapisana.)

Ta misel se mi izoblikovala ob posebnem primeru. Gre za pripovedno pesem *Neusmiljena gospoda* (SNP, št. 281):

Stoji mi, stoji poljece,	1
∪/- ∪ ∪/- /- ∪/∧	
prelepo polje široko.	
∪/- ∪ / - ∪ /- ∪ / ∧	
Na polji stoji beli grad,	
∪ / - ∪ ∪ /- /- ∪ / -	
po gradi šeče žlahtni gospod,	
∪ / - ∪ /- ∪ / - ∪ ∪ / -	
žlahtni gospod, firštinin mož.	5
/- ∪ ∪ / - / - ∪ ∪ / -	
žlahtni gospod, žlahtna gospa	
/- ∪ ∪ / - / - ∪ ∪ / -	
se s črnimi očeci gledata	
∪ / - ∪ ∪ /- ∪ ∪ / - ∪ /∧	

no bel'mi rokami prjimpljeta.

υ / - υ υ / - υ υ / - υ / ^

Si gledata v ravno poljé,

υ / - υ υ / - υ υ / -

kde dva kmetiča ideta,

/ ^ υ υ / - υ / - υ / ^

ki desetino neseta.

/ ^ υ υ / - υ / - υ / ^

»Žlahтни gospod, firštinin mož!

/ - υ υ / - / - υ υ / -

Midva jih lepo prosiva,

/ - υ υ / - υ / - υ / ^

naj desetino spišejo.

/ ^ υ υ / - υ / - υ / ^

»Žlahтни gospod, firštinin mož!

/ - υ υ / - / - υ υ / -

Dolžna še bova ostala,

/ - υ υ / - υ υ / - υ

ah dolžna še sam drobni beč.

υ / - υ υ / - υ υ / -

Al dô ga nama šenkali,

/ ^ υ υ / - υ / - υ / ^

al pa za dolg napisali?»

/ ^ υ υ / - υ / - υ / ^

»Jaz vama ga nemrem šenkati,

υ / - υ υ / - υ / - υ / ^

niti za dolg zapisati.

/ - υ υ / - υ / - υ / ^

Tri leta bom vaj v vozo djā,

υ / - υ / - υ / - υ / -

to šterto k vama poglednā.«

υ / - υ / - υ / - υ / -

Tri leta nedva v vozi bla,

υ / - υ / - υ / - υ / -

10

15

20

pa šterto k njima poglednā: 25  
 √ / - √ / - √ / - √ / -  
 Al ah, druga nič najša ni,  
 √ / - / - √ √ / - √ / -  
 kak le same bele kosti.  
 / - √ / - √ / - √ / -  
 »O joj, joj, joj ino prejoj!  
 √ / - √ / - / ^ √ √ / -  
 To ne de pustlo me v nebo!«  
 √ / - √ / - √ / - √ / -  
 Žlahtni gospod je zbetežā, 30  
 / - √ √ / - √ / - √ / -  
 žlahtni gospod, firštinin mož,  
 / - √ √ / - / - √ √ / -  
 vu svojoj svetloj kamrici,  
 √ / - √ / - √ / - √ / -  
 vu svojoj beloju postelci.  
 √ / - √ / - √ / - √ / ^  
 Pod postljo se mu spravila  
 √ / - √ / - √ / - √ / ^  
 voliča dva, hujdiča dva: 35  
 √ / - √ / - √ / - √ / ^  
 s krvavmi se okeci gledata,  
 √ / - √ √ / - √ √ / - √ / ^  
 z žarečimi rogleci dregata,  
 √ / - √ √ / - √ √ / - √ / ^  
 vesela dušico čakata.  
 √ / - √ / - √ √ / - √ / ^  
 Duša se ločila s telā,  
 / - √ √ / - √ / ^ √ / -  
 sta zgrabla njo voliča dva, 40  
 √ / - √ / ^ √ / - √ / ^  
 no sta jo zderla iz telā,  
 / ^ √ √ / - √ / ^ √ / -

nesla sred pekla žerečega,  
 /- ∪ ∪ / - ∪ ∪/- ∪/∧  
 posadla njo na stol žereč,  
 ∪/- ∪/ ∧ ∪/ - ∪/-  
 piti sta njoj natočila  
 /-∪ ∪/ ∧ ∪/-∪/∧  
 kupico žvepla no smolé:  
 /- ∪ ∪/ - ∪/ ∧ ∪/-  
 »Pij, duša, to ti j' veseljé.«  
 /- ∪ ∪/- ∪/ ∧ ∪/-

45

(Bralca prosim, naj se zaenkrat osredotoči samo na navedene besede, ker bodo oznake za poudarjene in nepoudarjene zloge pod njimi razložene pozneje.)

Interpretacija pesmi bi morala najprej govoriti o tipičnih stilističnih značilnostih ljudske pesmi nasploh, nato pa o posebnostih in strukturi prav te pesmi. Opozarjati bi morala na idilo v prvih osmih verzih, ki poudarja žlahtnost, črna očesca in bele roke, zato da bodo poznejši krvavi dogodki tem hujši kontrast (tudi gospa nima v pesmi pozneje nobene vloge in nastopa tu samo zaradi idiličnosti); govoriti bi morala o izrazu vesele privoščljivosti in nestrpnosti nad tem, kdaj bosta hudiča, čisto simpatična voliča (!), odnesla gospodovo dušo (to se izraža tudi v posebni rabi pomanjševalnic: »s krvavmi se **okeci** gledata,/ z žarečimi **rogleci** dregata,/ vesela **dušico** čakata« - pozor še na razliko med gospejinimi črnimi **očeci** in hudičevimi krvavimi **okeci** !); opozoriti bi morala na izraz sovraštva do gospode, ki poleg tega, da uživa v slikanju gospodovih muk v peklju, mora še poudariti, da sta hudiča dušo »zderla iz telà«, čeprav je že prej nastopilo dejstvo, da se je duša »ločila s telà«; zanimiva bi bila vsebinska primerjava z drugimi variantami, ki – posebno belokranjska – izražajo popolnoma drugačen odnos do gospode (brez privoščljivosti, kaj šele »krvoločnosti« ob božji kazni) itd. itd. Vendar nameravam govoriti tu samo



o ritmu kot najspornejši sestavini te pesmi, saj ne vemo, kako se je pela. Edino nekaj bi še prej omenila, v zvezi s stilno enkratnostjo, o kateri smo v začetku govorili: Vraz, ki je to varianto *Neusmiljene gospode* zapisal v Cerovcu, jo je, po podatkih v II. zvezku Štrekljevih *Slovenskih narodnih pesmi* (SNP), pozneje še enkrat prepisal in jo v marsikateri podrobnosti spremenil. Če bi bilo njegovo doživljanje sveta enako kot pri njegovih kmetih, take drobne spremembe ne bi rušile stilne skladnosti. Tako pa vidimo bistveno različne predstave, ki so za celotno enotno vzdušje pesmi tako neustrezne, da se ob njih še toliko bolj zavemo funkcionalnosti avtentičnega ljudskega izraza (kar Vrazov prvi zapis brez dvoma je).

Prav nič težko ne bi bilo prikazati, da bi Vraz prav z vsemi svojimi »popravki« samo pokvaril smisel in strukturo pesmi (gl. SNP, II. zv., s.326), vendar bom omenila samo nekatere: najprej je tu Vrazova racionalnost, ki (brez potrebe) odpravlja miselne preskoke (za 6. verzom je npr. vstavil: »Po ganjki se skup ščeteta«) ali dopolnjuje (za 17. verzom: »ki ga siromaka ne zmoreva,/da sma ga ne mogla zaslužiti«). Zaradi te racionalnosti je tudi napisal, da sta hudiča dušo »postavila na stolec žareč« (kot neko abstraktno stvar), medtem ko si ljudski pevec z izrazom »posadla njo na stol žereč« z užitkom predstavlja, kako so tja posadili živega grofa-tirana. Ljudska pesem se tudi popolnoma naravno končuje z odkrito privoščljivostjo brez moralnega nauka, Vraz pa je verz »Pij, duša, to ti j' veselje«, zamenjal z verzom: »Pij, duša, to ti je zdaj prevzetje« (!). Tu so še nerodne zamenjave: »mladi gospod« namesto »žlahetni gospod«, »pograbla sta jo (tj. dušo)« namesto »sta zgrabla njo«, »jo strgala s telà« namesto »jo zderla iz telà« itd. Vse te besede so dosti manj funkcionalne, tako kot so tudi predstave slabokrvnejše, da trenutno niti ne govorimo o tem, kako je Vraz s temi spremembami porušil notranji in zunanji ritem pesmi. Vse to nam samo potrjuje misel o stilni enkratnosti

pesmi z umetniško vrednostjo, ki ji ustvarja plastičnost prav vsaka beseda.

Po tem ovinku naj se spet lotim ritmične podobe pesmi *Neusmiljena gospoda*. Skandiranje samih besed pa tudi število zlogov nam ne bi nič povedalo, uživati se moramo v to, da se je pesem pela. Mislim, da se nam pevski ritem ob smiselnem branju sam izoblikuje v **tričetrtinski takt**. K temu največ pripomorejo taki verzi:

»se s črnimi očeci gledata,  
no bel'mi rokami prjimpljeta«

ali: »s krvavmi se okeci gledata,  
z žarečimi rogleci dregata«

ali: »žlahtni gospod, firštinin mož« itd.

Predstavljajmo si, da je imel ljudski pevec med oblikovanjem snovi v ušesih ves čas ta ritem. To se pravi, da ga moramo tudi mi vzeti kot osnovo, kot normo, v katerem je vsaka četrtnina v posameznem taktu dobila svoj zlog – ali pa tudi ne, ne pa gledati na število zlogov v samem besedilu. Osnove nam ne more predstavljati shema, izhajajoča iz štetja zlogov, npr. sedmerek z anakruzo kot najmanjša možna mera, ker v ustvarjalčevi zavesti sploh ni obstajala, pač pa pevski okvir, ki je s svojimi ritmičnimi zahtevami pogojeval obliko stopic. Osnova nam bo torej **daktil**, in sicer štiristopni nepopolni ali katalektični daktil z nedosledno anakruzo, pri katerem so posamezni daktili z močnejšimi poudarki, tj. z zategnitvijo nekaterih poudarjenih zlogov, svoje nepoudarjene zloge večkrat izgubili.

Shematični verz naj bi bil torej tak:

υ / - υ υ / - υ υ / - υ υ / ^

tu pa bomo navedli že celotno pesem v obliki, za kakršno predpostavljamo, da se je pela (prazna mesta v stopici po-

menijo, da je bil prejšnji zlog zategnjen za eno ali dve mesti, znak ^ pa označuje stranski poudarek v zadnjem zlogu trizložnih besed na koncu verza – v 39. verzu izjemoma v isti funkciji sredi verza -, ki je za ljudsko pesem nekaj povsem običajnega. Ostali stranski poudarki označujejo besedice, ki v prostem govoru niso poudarjene (enklitike ipd.), ki pa v počasnejšem ritmu pesmi nosijo poudarek. (In če jih še naštejemo: kde, ki, naj, bom, ino, me, se, dva, njo, no, iz in njoj.) Sama shema je torej videti taka (bralec pa se seveda zdaj lahko tudi vrne k tekstu, kjer so znaki postavljeni natančno pod zloge) :

√ / - √ √ / -    / -    √ / ^	1
√ / -    √ / - √    / - √    / ^	
√ / - √ √ / -    / - √    / -	
√ / - √    / - √    / - √ √ / -	
/ - √ √ / -    / - √ √ / -	5
/ - √ √ / -    / - √ √ / -	
√ / - √    / - √ √ / - √    / ^	
√ / - √ √ / - √ √ / - √    / ^	
√ / - √ √ / - √ √ / -	
/ ^ √ √ / - √    / - √    / ^	10
/ ^ √ √ / - √    / - √    / ^	
/ - √ √ / -    / - √ √ / -	
/ - √ √ / - √    / - √    / ^	
/ ^ √ √ / - √    / - √    / ^	
/ - √ √ / -    / - √ √ / -	15
/ - √ √ / - √ √ / - √	
√ / - √ √ / - √ √ / -	
/ ^ √ √ / - √    / -    √ / ^	
/ ^ √ √ / - √    / - √    / ^	
√ / - √ √ / - √    / - √    / ^	20
/ - √ √ / - √    / - √    / ^	
√ / - √    / - √    / - √    / -	
√ / - √    / - √    / - √    / -	

υ / - υ / - υ / - υ / -	
υ / - υ / - υ / - υ / -	25
υ / - / - υ υ / - υ / -	
/ - υ / - υ / - υ υ / -	
υ / - υ / - / ^ υ υ / -	
υ / - υ / - υ / - υ / -	
/ - υ υ / - υ / - υ / -	30
/ - υ υ / - / - υ υ / -	
υ / - υ / - υ / - υ / -	
υ / - υ / - υ / - υ / ^	
υ / - υ / - υ / - υ / ^	
υ / - υ / - υ / - υ / ^	35
υ / - υ υ / - υ υ / - υ / ^	
υ / - υ υ / - υ υ / - υ / ^	
υ / - υ / - υ υ / - υ / ^	
/ - υ υ / - υ / ^ υ / -	
υ / - υ / ^ υ / - υ / ^	40
/ ^ υ υ / - υ / ^ υ / -	
/ - υ υ / - υ υ / - υ / ^	
υ / - υ / ^ υ / - υ / -	
/ - υ υ / ^ υ / - υ / ^	45
/ - υ υ / - υ / ^ υ / -	
/ - υ υ / - υ / ^ υ / -	

Kot vidimo, popolnoma shematičnega verza ni niti enega, še najbolj se mu približuje ta oblika: υ / - υ υ / - υ υ / - υ / ^ (7., 8., 36., 37., 43. verz), dva verza pa sta celo samo tristopna daktila z anakruzo (9. in 17. verz). S popolnim daktilom (z anakruzo ali brez) se začneta 29 verzov, drugod pa se v tej stopici poudarek zavleče za en zlog. Enako zategnitev opazimo v večini predzadnjih daktilov, prav gotovo zaradi poudarka izteku vsakokratnega verza. Menim namreč, da je večina takih zategnitev, kjer iz daktila nastane navidezen trohej, organsko utemeljena, se pravi funkcionalna. Izmenjavanje popolnih daktilov in navidezni trohejev ustvarja

potrebno živahnost, pozornost vzbujajo samo verzi, kjer se se vsi daktili spremenili v navidezne troheje, in tista mesta, kjer se je poudarjeni del daktila zavlekel čez vso stopico. Po pregledu vseh takih primerov lahko ugotovimo, da te zategnitve niso poljubne oz. naključne. 13 verzov ima izključno navidezne troheje: od tega sta 2. verz ter 32. in 33. verz samo sklepni akord, tj. nekakšno povzemanje in zaokrožanje tik prej omenjane pomembne situacije (»Stoji mi, stoji poljece, prelepo polje široko«). Največ takih verzov pa je v glavnem (grozotnem) vsebinskem delu, kjer je pripovedovanje bolj poudarjeno in napetost večja: začne se šele z grozečo grofovo napovedjo »Tri leta bom vaj v vozo djā«, poudarja usodno ugotovitev »To ne de pustlo me v nebo!«, stopnjuje pričakovanje (34. in 35. verz) in je v 40., 41. in 44. verzu spet vsebinsko poudarjeno. V glavnem fabulativnem delu (od 22. – 29. verza) sta tudi dva daktila, kjer je poudarek zadržan za dva zloga: to sta vzklika »ah!« (26. verz) in »joj!« (28. verz), ki se nama morata zajesti v možgane. Samo primerjajmo zategnjeni in turobno učinkujoči verz

»O joj, joj, joj ino prejoj!

∨ / - ∨ / - / ^ ∨ ∨ / -

z istim verzom, ki ga hitro in sekano, tj. skandirajoče izgovorimo, pa bomo videli, kako je ta zategnitev nujna in notranje utemeljena. (Vraz je – še enkrat brez posluha – ta verz spremenil v »O joje, joje, no prejoj!«)

Razen teh dveh primerov imamo podobno zategnjen zlog še osemkrat: petkrat je to v besedi **gospod**, ker je to najvažnejša beseda v pesmi. Dvakrat je tak poudarek na besedi **stoji**, ker je v slikovitem pripovedovanju pred uvedno novega pojma nekaj zadržek, kot da bi tam stal pomišljaj: »Na polji stoji – beli grad«. Edina beseda s tako zategnitvijo, ki je nastala verjetno samo zaradi ritma, je beseda **ostala** v 16. verzu. Zelo razgiban je zadnji (47.) verz in ga je zato

težko fiksirati, ali pa bi se ga dalo na različne načine. To pa je zaradi njegove velike ekspresivnosti nujno in ga je tudi ritmično nedopustno »popraviti«, kot je to naredil Vraz: »Pij, duša, **to ti je zdaj** prevzetjé!« V naši shemi bi premor odgovarjal napisanemu pomišljaju.

S tem smo pregledali vse odstopne od metrične sheme. (Glede verzov, sestavljenih iz samih navideznih trohejev, pa naj pripomnim le še to, da se jih da seveda prav tako peti v tičetrtinskem taktu, saj ima npr. verz »Tri leta nedva v vozi bla« popolnoma isto shemo kot npr. tisti iz znane ljudske: »Le tiho, tiho ljubica« ...).

Ugotovili smo, da so vsi ti odstopi notranje utemeljeni, saj so nosilci posebne funkcije v pesniškem izrazu. Mislim, da se je s to ugotovitvijo umetniška vrednost obravnavane pesmi v naši zavesti zvišala, saj je stilna skladnost eden od bistvenih elementov vsakega umetniškega teksta. Jasno je, da so v ljudskem ustvarjanju te posebnosti nastajale spontano, brez zavestne vnaprejšnje namere, le kot posledica ustvarjalnega odnosa do življenja in sveta. Zavedati pa bi se jih moral raziskovalec, ki mu ljudska pesem ni le muzej-ski predmet preučevanja. Prav stilna analiza, v katerem je raziskovanje ritma seveda samo droben del, pa nam v vsakem živem umetniškem delu odkriva vedno nove in nove vrednote.

Seminarski referat

v 1. letniku ljubljanske slavistike (1961–62)

## ŠAVRINSKE PESMI

V Kopru je v lepi opremi akademskega kiparja Jožeta Pohlena izšla pesniška zbirka Alojza Kocjančiča: *Šavrinske pesmi*. Ker se s tem pridružuje slovenski literaturi nova pokrajina, je prav, da ob tej zbirki opozorimo na nekaj dejstev.

Že sama Šavrinska (= Slovenska) Istra je Sloveniji tako rekoč neznana. Geologi sicer poznajo šavrinsko gričevje, dialektologi šavrinsko narečje, vsi Slovenci našo obalo in mesta ob njej; toda prava Slovenska Istra so vasi v zaledju, kamor le redko zaide nedomačin. Kraji so revni, domače inteligence zelo malo, predvojne skorajda nič. Zato zbudajo pesmi avtorja – Šavrinca upravičeno pozornost.

Alojz Kocjančič se je rodil leta 1913 v Kubedu (nad Hrastovljami) in je že 24 let župnik v Koštaboni pri Šmarjah nad Kopro. Njegova življenjska pot se veže z usodo primorske inteligence, ki je odraščala pod nenehnim fašističnim nasiljem. Avtorjeva generacija pa je še posebej zanimiva po svojem udejstvovanju na literarnem področju in izdajanju ilegalnih revij v 30-tih letih, ki so ji morale nadomeščati razgibano kulturno življenje Slovencev onstran meje.

Nekako smo že pozabili, kako težak je bil takrat za Primorce osebni razvoj v slovenskem duhu: brez šol, brez knjig, brez revij, ostro ločen od matičnega naroda, s fašističnimi metodami preganjanja vsega slovenskega. In vendar so iz takih okoliščin zrastle ljudje, ki imajo tudi v današnji slovenski literaturi in kulturi pomembno mesto. Še toliko več pa je njihovo delo pomenilo za primorske Slovence v času zatiranja.

Avtor *Šavrinskih pesmi* se je šolal v Gorici, kjer šovinizem ni imel takih razsežnosti kot v Kopru. V malem seme-

nišču je bilo približno 180 dijakov, od tega tričetr Slovencev in Hrvatov. Dovolili so jim celo ure slovenščine, toda profesor jim v tako omejenem času ni mogel približati slovenske literature in jim je bila italijanska ter antična kultura mnogo bližja. Vendar jih je žejalo po vsem, kar je bilo domače, in tako so se porajali ilegalni dijaški lističi, ki so pozneje prerasli v revijo s takimi sodelavci, kot sta npr. Stanko Vuk in Boris Pahor. Po »Tihih besedah«, »Pisanicah« (1. 1935/36) in visokošolskem listu brez naslova sta se dve literarni skupini ob počitnicah na Krasu leta 1936 združili in pritegnili mlade primorske literate tudi od drugod. Nastal je list »Gmajna«, kjer je Kocjančič sodeloval z dvema pesmima, ki sta v *Šavrinskih pesmih* objavljeni nekoliko spremenjeni (*Naj se pri tebi izihtim* in *Prijatelju I.*). Vsi ti listi, tipkani ali razmnoženi z opalografom, tako kot še »Brinjevke« leta 1938, dva Pahorjeva literarna lista v Trstu pa tudi literarno manj pomembni ilegalni listi »Iskra«, »Plamenica«, »Plamen«, »Tavžentroža«, »Plava ovca«, »Lipa« itd., so Primorcem prinašali slovensko besedo pa tudi vzgajali sodelavce. Obenem so žive priče žilave borbe za narodni obstoj.

Po končani fakulteti se je avtor vrnil med svoj rod v Istro. Tudi tu je bil nekako odrezan od literarnega dogajanja v Sloveniji. Zato pa se je v njem spet razživela velika ljubezen do domače zemlje in ljudi. In tako je rodno okolje postalo tudi njegov pesniški dom.

Poznavanje predvojnih razmer na Primorskem in nekaterih črt iz avtorjevega življenja nam v marsičem približuje *Šavrinske pesmi*, saj nam kaže, v kako težkih pogojih se je njihov ustvarjalec literarno razvijal. Simpatična nam postane ta njegova navezanost na Istro, ki jo čutimo tudi iz samih pesmi. Toda estetsko vrednotenje njegove sedanje zbirke takih sekundarnih spoznanj ne more in ne sme upoštevati. Slabe strani kakega dela ostanejo slabe, tudi če si znamo vzroke za to razložiti.

Šavrinske pesmi razpadajo po času nastanka v dva dela:



pesmi iz cikla *Mladostni boji in sanje* in deloma iz *Iskanj in srečanj* so nastale v avtorjevih študentovskih letih. Potem dolgo ni pisal. K pesnjenju so ga spet spodbudili Gradnikovi *Primorski sonetje* (Lipa 1952) in od takrat piše v glavnem sonete.

Najprej nekaj načelnih ugotovitev: zbirki bi le koristilo, če bi marsikatera pesem odpadla. To velja za vse posvetilne pesmi z akrostihom, pa tudi za marsikatero narodno prebudno pesem. Nacionalno čustvo je tudi izraženo zelo preprosto, brez pesniške pretresljivosti, nekako tako kot v mladinskih pesmlh Iga Grudna (*Od Portoroža do Devina, Ob Rižani in Rokavi, Slovenska Istra*). Druga glavna avtorjeva šibkost je o p i s o v a n j e. Mislim, da izvira iz nesporazuma glede vloge pesništva nasploh. V sonetu *Istra – mati* avtor ugotavlja za Istro, da »te pevcev pesem še doslej ni pela«, in izjavlja: »Ljudi opeval bom, vode in skale, z ljubeznijo do tebe, do resnice ...« Kjer se te racionalistično zadane naloge drži – in to je pogosto (cikli *Kubejski soneti*, delno *Rodna zemlja* in *Ob Rokavi*) bi take verzje le težko imenovali pesem. Poezija ni opisovanje, ampak preustvarjanje. Zato so te pokrajinske pesmi zgrešile svoj namen. Avtor nam je hotel o neznani Istri čimveč povedati in nam je zato v umetniškem pogledu dal zelo malo. V njih nas pritegnejo le deli, kjer je avtor izpovedal kaj res svojega, morda celo mimo naloge, ki si jo je zadal (npr. med opisovanjem kraja, kjer »nova cesta Trst z Buzetom veže« nenaden teman akord: »In že osvaja ves moj duh temačni, preprosta sreča vaškega ognjišča.«) Pokrajinskemu oplsovanju se včasih nesrečno pridruži še trpanje dejstev, ki imajo ne glede na snov podoben neumetniški učinek.

In vendar v avtorju je pesniška sila. To nam dajejo slutiti pesmi, kjer mu je ustvarjalna vizija preglasila njegov – včasih že utilitaristični – racionalizem (*Zahvaljen Bog!, Očetu*, več kitic iz mladostnih pesmi itd.). V najboljših verzih, kjer je ustvarjalno preoblikoval svoje misli in čustva, mu včasih

zazvene gradnikovsko temni, pa vendar samosvoji toni. Žal pa se je od tega popolnoma oddaljil tam, kjer hoče zavestno nekaj opevati.

Mladostne pesmi imajo seveda drugačen koncept, v glavnem izpovedni, ponekod v povezavi z impresijami iz narave. Te so na splošno v knjigi najboljše (*Naj se pri tebi izihtim, Prijatelju I., Večerni mol*), včasih moti le malce didaktičen konec (*Nemir, Gorska meditacija*).

V dveh pesmih narodne zavednosti iz oddelka *Zvodenela kri* se spet kaže preveč razumsko razglabljanje, ki ga premaga le iz pesnikove vizije ustvarjena kitica. To velja tudi za cikel *Religioznih*, ki so le v pesniške podobe odet duhovnikov nauk. Občuteno pa je religiozno čustvo v pesmi *Sobratu*.

Ob glavnem ciklu *Istra – zemlja in ljudje* naj povemo še enkrat: Kocjančič je prvi pesnik literarno doslej neznane pokrajine - Slovenske Istre. To dejstvo mu daje posebno vrednost in mu jo obenem zmanjšuje: avtor nam odkriva nove dele naše zemlje, se pa – čeprav iz poštene ljubezni in dobrega namena – prevečkrat spremeni v prevnetega opisovalca (zlasti v pesmih iz poznejših let) in mu to duši umetniško neposrednost. Vendar nam zadnji dve sklepni pesmi, ki sta po času nastanka najnovejši, pa med najboljšimi, pričata, da bi njegova nova zbirka za slovensko literaturo ne bila nezanimiva.

Naši razgledi, 24. novembra 1962

So trenutki, ko se na kakem področju svojega dojemanja nenadoma zaveš vse svoje nezadostnosti, lahko bi rekli zaslepljenosti. Novo spoznanje udari vate kot vihar, pretrese in zamaje vso tvojo majhno in zaprto vednost, za katero si v svojem samozadovoljstvu mislil, da je »čisto v redu«.

Mislím, da mora na marsikoga tako delovati izbor Kosovelovih pesmi, ki ga je za pariško založbo Seghers pripravil francoski pesnik Marc Alyn. Srečko Kosovel v ugledni zbirki *Poètes d'aujourd'hui*, hvaležnost Francozu, ki je našemu pesniku odprl vrata v svet, ga »odkril« za Evropo – o vsem tem se je že pisalo, in prav je, da se je pisalo – toda čas je, da se potrudimo preiskati, kako je bilo to dejanje izvršeno, kakšna je njegova teža in kaj odkriva tudi nam, Slovencem.

Najpresenetljivejše dejstvo, ki nam najprej udari v oči, je to, da je v knjigi več kot dvajset izrednih Kosovelovih pesmi, ki v originalu 39 let po pesnikovi smrti sploh še niso bile objavljene in jih mora torej slovenska javnost spoznavati šele iz francoskega prevoda. Kako je mogoče, da je do te anomalije prišlo, bi nam verjetno moral kdo pojasniti, toda ker je Marc Alyn ta problem molče obšel, se bomo zaenkrat tudi mi omejili samo na njegovo delo, ki je pred nami.

Izbor 67 pesniških naslovov, ki se začinja z mračnim, razklaním »Ti nisi, ki boš svet zavzel ...«, nam predstavi najprej Kosovelove vizije Krasa, težke in melanholične, ki se le redko povzpno v neko bolj umirjeno nežno otožnost (*Vas za bori, Pa da bi znal*) in so večinoma le »razpokan, boleč« akord v poznejše Kosovelovo doživljanje smrti. S stališča svoje tradicionalne, »šolske« privajenosti bomo v »kraškem« delu seveda pogrešali marsikatero pesem, ki nam

je »pri srcu« (*Bori, Temni bori, Kraška jesen, Sveti Štefan, Premišljevanje, Jesen – Balada* in odlomki iz pesmi o materi so navedeni le v uvodu), toda upoštevati moramo, da je marsikatera taka impresionistična pesem vezana na naše posebno sodoživljanje svoje zemlje, na specifično slovensko »zaljubljenost« v vse, kar je slovenskega, in razumeli bomo, da brez te čustvene tančice marsikatera teh pesmi sama na sebi tujcu bolj malo pove. In še z neprevedljivostjo iracionalnega vzdušja imamo včasih opraviti. Zato mi je zares žal edinole za pesem *Otožje*, ki bi nedvomno obogatila tudi na Alynov način komponirani izbor.

Ta izbor je namreč vedno bolj boleč, od *Labodje pesmi* dalje se nemir vedno bolj stopnjuje in po kriku *Izmučenosti* prvič zadene ob »objektivirano« čustvo ranjene ujetosti v ciklusu *Jetniki*. Ta cikel šestih pesmi je bil »popravljen« objavljen prvič v Jadranskem koledarju za leto 1936, po rokopisu pa šele leta 1964 v Zbranem delu I. Ker vsebuje Alynov uvodni esej tudi interpretacijo tega ciklusa, se bomo ob njem ustavili pozneje.

Nato se mešajo neobjavljeni teksti (*Délire, Visages des hommes* – 1.stran) s socialno prizadetimi pesmimi, potem pa udarjajo v nas drug za drugim pretresljivi kriki (*Krik po samoti, Muke, Ena je groza, Psalm ...*), da bi preko *De la contrée de la mort* prišli prvič do imenovanega Niča v *Večeru pred zimo*. Cikel *L'or des fenêtres* s štirimi pesmimi vodi k *La fusée rouge* in nato k celi vrsti pesmi s takim totalnim občutjem groze in obupa, kot jih v slovenščini ob vsej naši »črni« poeziji še nihče ni napisal.

Kako je mogoče, da takih pesmi, kot so *Ivresse de mort, Le suicidé devant le miroir, Les murs noirs, L'homme mort, Expulsion de l'esprit* itd. Slovenci sploh ne poznamo? Kako je mogoče pisati eseje in kritike in študije, če sploh ne poznamo celotne Kosovelove pesniške podobe?

Ni dovolj, da »priznamo«, da je Kosovel napisal *Ekstazo smrti* in *Tragedijo na oceanu* (ker ju lahko tako lepo upo-

rabimo »proti kapitalizmu«), ampak bi se morali zavedeti, kako je do teh pesnitev prišlo.

Tak logičen lok je stopnjevano izvedel prav Marc Alyn, ki je tudi Kosovelovim »konstrukcijam« dal pravo mesto in pomen in z vsem občutkom pripeljal Kosovela natanko sem: k *Ekstazi smrti in Tragediji na oceanu*. Zaključni *Ostri ritmi* so le ponovno opozorilo na to, da je to drama osebnosti, Kosovelovega trpečega in razklanega Jaza.

Poglejmo zdaj, kako nam je Alyn to osebnost prikazal v svojem izvirnem, 96 strani obsegajočem eseju.

Francoski pesnik je svoj prikaz Srečka Kosovela začel s popisom svojega obiska v Devinu in Sežani, kot da bi hotel podariti, da bo vse razmišljanje o Kosovelu odsev njegovega osebnega doživljanja našega pesnika. Do tega ima seveda vso pravico, prav pa je, da tudi mi konfrontiramo svoja stališča z njegovimi.

Po opisu Trsta in njegove vloge v zgodovini, pa tudi v evropskem pesništvu, je prišel iskat Srečka na Kras, na to »puščavo, posejano z mrtvaškimi kostmi«, kjer »zemlja kaže svoj skelet«. V Sežani se sreča z njegovim portretom v šoli, njegovi rojstni hiši, in mu nato sledi v Tomaj, v otroška leta, ko vzporedno opiše še fašistično raznarodovanje Primorske, učiteljsko poslanstvo Srečkovega očeta in vlogo matere in družine, kot nežnega, toplega gnezda. Potem ko v to otroštvo brutalno udari vojna, mu leta 1916 sledi v Ljubljano, v to »tuje, sovražno, zaprto mesto, po podobi značajev svojih prebivalcev«, kjer se je bolj kot kjerkoli drugje odrazila »teža germanske dominacije, izražena tako v arhitekturi kot v značajih«. Povod za to obtožbo ni Alyn našel le v Kosovelovem študentskem životarjenju, ampak v vsej zgodovini, ko so se «meščani pečali s trgovinami in saloni, medtem ko so slovenski najčistejši pesniki od Prešerna dalje umirali od osamljenosti in revščine ...» Bridko, toda resnično.

Nato opisuje Srečkova dijaška in študentska leta, prijateljstvo z Brankom Jegličem, Kosovelovo sodelovanje

pri številnih listih in delo pri Mladini ter v Cankarjevem krožku, njegovo snovanje zbirke Zlati čoln, ustavlja se ob Kosovelovi revolucionarni dejavnosti, večeru v Zagorju in Ljubljani, in opisuje njegovo smrt.

Toda to ni navaden življenjepis, ampak razmišljanje o Kosovelovem notranjem življenju, kar bo Alyn nato razširil in poglobil v tretjem delu svojega eseja. Zato se lahko ob nekaterih njegovih tezah že sedaj ustavimo.

Te teze so marsikdaj drzne in presenetljive, vendar podprte z neštetimi citati iz Kosovelovih pesmi in pisem. Tako se npr. Alyn poudarjeno ustavlja ob problemu »dvojnega človeka« v Kosovelu: človeka življenja, polnega poleta in borbe za socialno preureditev sveta, in človeka smrti, pesnika Absolutnega in preroka agonije Evrope in smrtnih vizij. Ob tem ugotavlja, da je obstajal »popoln razkol med pesniško-političnim programom vodje Mladine in med umetniško realizacijo, kot da toku občutij ni uspelo teči v togem kanalu idej. Privlačnost nič, za katerega je čutil, da mu pripada, je v pesniku močnejša kot okus življenja, ki ga je oznanjal v prozi in besedah«.

Ob tem trčimo na problem Kosovelove revolucionarne miselnosti, ki jo Alyn nekoliko – v primeri z mnogimi slovenskimi interpretacijami pa zelo – zapostavlja. V izboru pesmi je bilo to bolj opravičljivo, ker je šlo predvsem za umetniško kvaliteto izpovedi, ki je v socialnih pesmih res mnogo šibkejša. Toda ob Kosovelovem iskanju nove, pravičnejše družbe in obsodbi stare, Alyn mnogokrat ne dojame vseh njegovih dimenzij. Tako se mu upira Kosovelovo nasprotovanje buržoazni kulturi: »Ko je obsodil tako kar vse povprek od Leonarda da Vincija do Pascala, gotske oboke in najvišjo tesnobo, ki jo je izrazil evropski človek, se je Kosovel sam obsodil na smrt«. In še drugod, še manj razumevajoča ocena: »Če se (Kosovel) kdaj pa kdaj obrača h kolektivni bodočnosti in sanja o radikalni spremembi družbe, je to še ena pot umika pred mislijo o lastni bodočnosti«. Mislim, da je tako

gledanje v najtesnejši zvezi s tem, da Alyn premalo upošteva Kosovelovo resnično povezanost z usodo svojega naroda, dejstvo, da je Kosovel v sebi živel vse prekletstvo naše tragičnosti, ki je zlomila toliko naših duhov. Janez Jerovšek je že leta 1957 v Besedi pisal: »Kosovel je bil revolucionar in dekadent ... Dekadent je tisti, ki ne vidi izhoda iz družbene krize, ne vidi bodočnosti, strt in omagan klone pred močjo življenja, spozna, da je vse zaman ... Pojma dekadent, ki ima predvsem sociološko in ne samo psihološko označbo, ne smemo uporabljati kot psovko, kajti družba in razmere porajajo dekadente.« (*Idejni obraz Srečka Kosovela*). Mislim, da bi morali iti še naprej in poiskati vzročno odvisnost teh dveh pojmov. Kajti ta, ki je indiferenten do usode družbe, katere del je, ta, ki v svojem bistvu ni revolucionar-idealista, ne bo nikoli tako težko in tako »dekadentsko« občutil družbene brezizhodnosti. Torej je tudi Kosovelova poezija obupa premo sorazmerna s stopnjo intenzivnosti njegove zraččnosti s slovensko usodo, ki seveda ni njen edini vzrok, jo pa v pomembni meri pogojuje.

Druga sporna točka, zdi se mi, da prav tako »francoska«, je Alynovo poudarjanje faktorja telesnosti v poeziji mladih pesnikov in njegova trditev, da je zato »l'âge de la chair – l'adolescence – (est) la période poétique par excellence«. Morda smo drugačni od Francozov, toda upam si trditi, da to nikoli ni bila poglavitna preokupacija naših mladih intelektualcev. Cankarjevi, Murnovi, Grumovi ... eksistenčni grozi v študentskih letih niso bili fizični problemi nikoli osnovno gibalno in zato se nam zdi nepotrebno toliko poudarjati Kosovelovo »izjemnost« v tem pogledu. Alyn na to tezo neupravičeno opira tudi Kosovelovo željo po smrti, oziroma njegovo »sožitje« z njo, ali pa stvar obrne in nam jo prikaže tako: »Njegova poezija se razvije izključno od trenutka, ko je spoznal smrt: ta se je cepila v otroka, ki se še ni zavedel resničnosti svojega telesa in ki je zato obsojen, da nikoli ne bo odrasel ...«. Že samo Kosovelova pesem *Rdeči*

*cvet*, ki je naravnost izjemno čutna za tista leta našega poduhovljenega ekspresionizma, bi ovrgla to tezo (mimogrede: Alyn bi jo zaradi kvalitetnosti prav lahko uvrstil v izbor), da ne govorimo o tem, da bi verjetneje še marsikateri naš pesnik Alyna na podoben način »presenetil« s svojo »ne-seksualnostjo«.

Prav tako nesprejemljiva je Alynova teza o »ljubezenskih vezeh« med Kosovelom in smrtjo, saj razlaga, da se je Kosovel obračal do nje »z nestalnostjo ljubimca in s kapricami ljubice«. V nekaterih stavkih ob tem problemu je vse preveč lahkotnosti in lahko naravnost žalijo tragiko doživljanja smrti.

Drugače pa je Alynovo pisanje o Kosovelu in smrti odgovorno; pod tem aspektom sledi Kosovelovemu razvoju od začetniške, romantične pesmi *Stolpna ura* preko kraških pesmi, opozarja na Kosovelove »teme« jeseni in noči in podaja interpretacije mnogih pesmi. Pri tem večkrat zaide v nasilno ilustriranje svojih tez, tako na primer ob pesmi *Kraška vas*, ki ji je Kosovel pripisal podnaslov *Balada o povratku*. Alyn hoče z njo preveč ilustrativno ponazoriti razkol med Kosovelovim »bitjem življenja in bitjem smrti« v njem. Priповедуje o mrtvem in živem Kosovelu in o ukazu: »Umri ali se vrni!« (netočen prevod!), ki da se nanaša na nujnost Kosovelovega povratka v otroštvo. In nato sledi Alynova romantično lermontovska predstava o »mrtvem Kosovelu«, ki se »dvigne nad Kras v mogočnem letu. Združi se s svojim elementom: črno nočjo, svobodnim prostorom sredi zvezd« ... Mislim, da Kosovel nikdar ni »slikal« takih demonskih prizorov, ampak je vedno izpovedoval svojo notranjost. V tej pesmi (*Sam čez vas ...*) izraža Kosovel svojo osamljenost in obup, ker se ne more več vključiti v prvotno preprostost vasi (*Balada o povratku*, le »bor završi, vztrepeta, ko me spozna. . .«, ljudje pa ga odpahnejo od sebe: »Umri ali *pojdi* nazaj!). In Kosovel ostane z zavestjo lastne nezavedne krivde (intelektualec!).



Ni ne prostora niti ni naš namen, da bi tu potegnili vse posledice iz te interpretacije; hoteli smo le opozoriti na to, da se z Alynom ne strinjamo.

Strinjamo se z njim v misli, da dejstvo, da je Kosovel toliko pisal o Krasu, »ni dovolj, da bi naredili iz njega pesnika narave, kar je priljubljena teza nekaterih slovenskih kritikov, ki so bolj zaljubljeni v posvetno realnost kot v metafiziko«, vendar mislimo, da je šel Alyn predaleč, ko pravi, da je Kosovelu »Kras samo ideja, zunanja podaljšava Kosovelovega duhovnega sveta, materialni dokaz njegove izvirne raztrganosti«. Alyn je na sedmih strnjenih straneh z vso sugestivnostjo opisal pošastni vtis, ki ga je dobil o Krasu in Kosovelovih pesmih (citati!), vendar je upošteval le take verze, ki so podprli njegove teze, in je prezrl vse druge, ki izražajo Kosovelovo lirično navezanost in mehko domotožje po pokrajini svojega otroštva.

Tezno je interpretirana tudi pesem *Sad spoznanja*, ki jo je Alyn upošteval (le drugi del) v glavnem zato, ker jo je lahko interpretiral kot mrakobno spoznanje smrti, zares pa je ta pesem – za Kosovela kar nenavadno – svetlo, optimistično zaupanje v razum in spoznanje. S tem seveda nočem reči, da pesem s podobnim občutjem ne bi smela biti vključena v Alynov izbor, nasprotno – ob svetlejših tonih bi se še bolj zavedeli njihovega nasprotja, ki sedaj absolutno dominira in manjša razpon v Kosovelovi duševnosti.

Zadnji del Alynovega eseja, ki se ukvarja izključno s Kosovelovimi najbolj razklanimi pesmimi, se mi zdi najboljši in nam največ odkriva. Take podobe Kosovela – vzporedno s celotnim vtisom izbora – se še nismo zavedeli:

»... planet, na katerem je kosovelovski človek **obsojen** na življenje, je infernalen kraj, kjer človek s strašnimi mukami plačuje krivdo (**krivdo umiranja**), ki ji ne ve več natančnega izvora. Tu Kosovel združuje Kafka in Sveva v popisu **bolne zavesti**, katere **proces** se bo končal šele z njeno smrtjo (...) V tem mračnem **steklenem** času so izčrpani ljudje

kot **des lampes baissant, s'éteignant**, na poti k **le coeur des ténèbres**.

**Tout est silencieux, mort, gris.**

**Les hommes voltigent**

**Comme des chauves-souris**

**De pierre en pierre**

**Las, tués. . .**

(...)

Človek blodi v labirintu, **ubit** še pred svojo smrtjo (in tedaj, nekje drugje, **mrlični ne morejo umreti**) in išče izhod, ki ga ni (...)

**L'Europe, maison de fous,**

**L'Europe, asile d'aliénés.**«

(Op.– Besede v polkrepkem tisku so Kosovelovi verzi; iz pesmi, ki so tu prvič objavljene, sem jih žal morala pustiti v prevodu.)

Zelo zanimiva je Alynova interpretacija *Jetnikov*, ki se končuje tako: »Če je svet absurden in človek obsojen, pravi (Kosovel) v jedru, mu vsaj ostane možnost izbire strani zidu, kjer bo zaprt – v ogradi jetniških hodnikov (na strani oblasti) ali pa v celici, ob strani *ponižanih in razžaljenih*. Tako *Grad* vodi h *Kugi*, Kafka h Camusu.«

Šele nato preide Alyn k interpretaciji *Ekstaze smrti* in *Tragediji na oceanu*. Opozorili smo že na Alynov odpor proti Kosovelovi obsodbi evropske kulture, ki se tu spet pokaže, najbolj v misli, da je to le prenos Kosovelove lastne duševne ubitosti na vso Evropo.

Ob zanimivi interpretaciji *Tragedije na oceanu* naj opozorimo le na to, da Alyn podcenjuje odlomke v preprostejšem, »ljudskem« ritmu (II. pesem), ki nikakor niso manj pomembni ali samo »anekdota«. Tako nam je ostal še en važen problem Alynovega eseja in Kosovelove podobe: problem njegovega pesniškega in miselnega razvoja. Alyn začenja svoje razmišljanje o tem ob pisanju o Kosovelovem pripravljanju zbirke *Zlati čoln*:

»Ko bi *Zlati čoln* izšel za avtorjevega življenja, bi to brez dvoma otežkočilo »modifikacije«, kakršnih žrtev je bilo včasih Kosovelovo delo ob nekaterih posmrtnih izdajah. Res, kako naj se ve, ob skorajda popolnem pomanjkanju datumov v rokopisih, kako, v kakšno dobo uvrstiti neko pesem v zaporedju knjižne izdaje? Ta negotovost je omogočila kritikom, da so Kosovelovo misel, v njegovem imenu, predstavili zelo različno in celo v nasprotnih smislih; za to je zadostovalo, da so uvrstili tekste tako, da so sugerirali razvoj v tak ali drugačen svetovni nazor (razumevanje sveta), ki so ga nato razglasili za poslednje stanje njegove misli.«

Alyn misli, da je kljub kontradiktornosti Kosovelovih nekaj tisoč (!) bolj ali manj dovršenih pesmi mogoče »na pošten način« rekonstruirati Kosovelov razvoj, in sicer tako, da jemljemo njegove pesmi kot »sunkovito, toda konkretno« pričevanje notranjega izkustva. Svoj pogled na ta razvoj je Alyn oprl na notranjo borbo »dvojnega človeka« v Kosovelu in v tej luči popolnoma na novo interpretiral Kosovelov ohranjeni predgovor izgubljeni rokopisni zbirki *Zlati čoln*. Zdi se mu, da je Kosovel hotel izdati svojo »pol impresionistično, pol ekspresionistično« »baržunasto liriko« samo zato, da bi zmožni obdržati zase krike smrti, ki jih je prav v tem času pisal: »Il se préfère un talent mineur mais sain et bien à lui à un génie négatif et malade.« To hipotezo, ki je v popolnem nasprotju z razmišljanji prof. Ocvirka v opombah h Kosovelovemu *Zbranemu delu*, bo vsekakor še treba raziskati. Alyn jo podrobneje utemeljuje tako: »Prepuščen samo impulzom svojega značaja, kaže (Kosovel) ponosnega in melanholičnega duha, ki ga je groza svojega stoletja, toda ki hrepeni po tem, da bi bil koristen. Goli, rezki in okrutni glas, ki se razvija v njem vzporedno s tem elegičnim, je delo smrti, ki mu, za ceno lastnega uničenja, omogoča zgraditi pesem z vse drugačno razsežnostjo, razpenjajočo se med videnjem in med moro. Vendar Kosovel ni sprejel brez boja tega genija, ki mu je prišepetaval smrt,

in se mu dolgo, z neke vrste obupanostjo, obešal na tisti del njega samega – »baržunasta lirika«! – za katerega je vedel, da je umetniško presežen, ki pa je v njegovih očeh še naprej predstavljal nič manj pozitiven, koristen aspekt, o katerem je sanjal, da ga bo utelesil. Svoje prve resnične pesmi je napisal največkrat proti samemu sebi, sebi navkljub, v neke vrste obupani eksaltaciji ... Do konca se bo trudil na zunaj kazati obraz življenja, ob sodelovanju v revolucionarnem boju in ob pisanju takih pesmi, kot je na primer ciklus *Rdeči atom*, ki ne kaže nikakršnega umetniškega napredka v primeri s pesmimi *Zlatega čolna* ... Te posebne dejavnosti se moramo zavedati, če hočemo razumeti, kako da sta lahko v Kosovelu, tem slovenskem pesniku in evropskem duhu, živela istočasno tradicionalist in novator.«

Na to domnevo je Alyn oprl pravzaprav vse svoje razmišljanje o Kosovelu pesniku, pod tem zornim kotom je sledil naraščanju smrti v njem, vse do trenutka, ko se ji bo Kosovel »približal bolj kot morda kdor koli. Njegova vloga ne bo kreiranje (nobene literarne oblike ne bo iznašel), ampak pričevanje, učenje, posredovanje omotice, ki jo bo čutil ob bližini nič.«

V tem utapljanju v »bližini nič« odkriva Alyn v Kosovelu intenzivno religiozno naravnost, ki je največkrat »panteistične narave« in »kozmična«, ki pa ji Bog »manjka«. Sem vključuje tudi njegovo pojmovanje umetnosti, saj Kosovel imenuje nekje absolutno lepoto »edino religijo«: »Tako je Kosovel naredil iz umetnosti orodje metafizičnega spoznavanja ...«

Vse te misli so prav tako dragocene kot diskutabilne in upam, da nas bodo spodbudile k intenzivnejšemu proučevanju našega skupnega pesniškega bogastva.

To bi na splošno lahko rekli tudi za knjigo v celoti. Ni nam dragocena le zaradi nacionalnega ponosa, ki ga v nas zbujata, ampak predvsem zaradi te osveščevalne vloge v lastnem nacionalnem literarnozgodovinskem prizadevanju.

Delo, ki ga je Marc Alyn opravil, je plod izredne angažiranosti, zavzetosti za svoj koncept in ne nazadnje – tudi poguma. Naj poudarimo, da so Marcu Alynu pri izboru pesmi pomagali Cene Vipotnik, Drago Šega in Kajetan Kovič. Pesmi je prevedel Viktor Jesenik, priredil pa Marc Alyn.

Še nekaj besed o prevodih. Splošen vtis je, da so nekatere pesmi v francoščini prav tako sugestivne kot v originalu. Seveda so prevedene brez rim in to je marsikateri pesmi, predvsem impresionistični, uničilo njen čar (npr. drugi del *Pesmi*), kajti Alyn se moti, ko pravi, da je Kosovel v bistvu »zaničeval jezik«. Morda mu je bilo v zadnjih pesmih res važnejše samo »pričevanje«, toda na poseben, le njemu lasten pesniški način je ustvaril marsikatero zgodnejšo pesem, kjer sta ritem in rima prav tako važna kot »smisel«.

Kar se tega smisla tiče, mislim, da v prevodu povsod enakovredno oddaja duha pesmi, ponekod je morda celo potenciran v smislu osnovne Alynove interpretacije, vendar ne bi mogli reči da Kosovelu v škodo. (Primerjaj npr. pesem *Opolnoči*.) Vendar so to le vtisi, prav bi bilo ko bi se kdo posebej lotil »francoskega« Kosovela. Ne zato, da bi iskal le morebitne napake, ampak zato, da bi se vsi skupaj zavedeli, koliko resnične poezije je v tej dragoceni knjigi.

Naši razgledi, 27. novembra 1965

## SREČKO KOSOVEL: EKSTAZA SMRTI

V zbirki bibliofilskih izdaj je založništvo Forum v Novem Sadu pod uredništvom Dejana Poznanovića izdalo izredno lepo opremljeno dvojezično knjigo: **Srečko Kosovel - Ekstaza smrti**. Kosovelove pesmi je izbral Ciril Zlobec, originalom pa je povsod dodan prevod, ki sta ga opravila Gojko Janjušević in Dejan Poznanović. Spremno besedo je napisal Janko Kos.

Zamisel je nedvomno treba pozdraviti in smo Slovenci avtorju tega načrta lahko samo hvaležni, da je skušal približati svet našega velikega pesnika srbskim in hrvaškim bralcem. To pa nas ne odvezuje od tega, da ne bi izdaje kritično pretresli. Gre nam za to, da spoznamo, v kakšni podobi je Srečko Kosovel predstavljen. To vprašanje je tembolj važno zato, ker smo si Slovenci sami do zdaj Kosovelovo podobo vse premalo odkrivali, vsaj kar zadeva tiskano pričevanje. Sicer pa je pri obravnavani knjigi razen prevodov v njej in skrbi za izdajo odkrivanje podobe Srečka Kosovela tako ali tako domena slovenskih avtorjev, zato si najprej oglejmo njihov prispevek.

**Spremna beseda Janka Kosa** predstavlja sicer slovensko kritično misel v vsej ostrini in treznosti, vendar dvomim, da svojemu namenu ustrežno. Namen naj bi bil podati čimbolj popolno pesniško fiziognomijo Srečka Kosovela, in to kulturni sredini, ki v takem obsegu prvič sprejema tega pesnika v svojo zavest. Janko Kos pa je uklenil Kosovelovo pesniško doživljanje sveta v shemo svoje filozofske resnice o romantičnem dojemanju sveta in njenem preseganju. Prikazal nam je „meje“, ki po njegovem mnenju Srečku Kosovelu preprečujejo, da bi se vključil v to konstrukcijo sveta, in

čepprav je v uvodu povedal, da so te meje v tem, kar je za poezijo bistveno, „nevažne“, jim je v celotnem prikazu odredil bistveno vlogo. Poglavitno napako v tem pristopu vidim v njegovi apriorističnosti, ki neko drugačno občutje sveta samo aplicira na svojo tezo. In če je Kosov racionalistični skalpel v *Anatomiji romantizma* (Perspektive 1960-61, št.5) bil odkrivalski, ker je kritik izhajal iz konkretnih pesmi, in iz njih njih ugotovil splošne premise, je v tem eseju postopek ravno obraten in zato sholastičen. Pri prikazovanju kakega pesniškega sveta je prvi pogoj to, da se mu odpremo, ne pa da ga hočemo samo nasilno vkleniti v neko apodiktično resnico. In čeprav bi popolnoma sprejeli misel, da biti ni samo „apriorna zmožnost subjekta niti ne samo doživetje, ampak ustvarjanje stvarnih odnosov, gibanje objekta skozi stvarnost in v samem sebi, gibanje, ki vključuje vase ne samo zanikanje in preraščanje stvarnosti, ampak predvsem tudi zanikanje samega sebe in lastne apriorne bitnosti“ (*Anatomija romantizma*, *ibid.*, str. 521), si s tem pri Kosovelovem pesniškem svetu ne moremo prav nič pomagati, ker Kosovel v svojem iskanju take resnice biti ni niti doživljal niti priznaval.

Kosovelovo iskanje je iskanje absolutnega, v združitvi človeka z vsem, kar je, ali kakor pravi sam v *Prerojenju*:

„Sam, sam, sam moram biti,

v večnosti sebe in v sebi večnost odkriti ...“

Torej ne moremo govoriti o ločevanju „lepe duše“ in „grde stvarnosti“, ker sta v Kosovelovi viziji eno. Zato tudi ni res, da je bila njegova „revolta proletarskega humanizma“ le iskanje izhoda iz nevzdržnega položaja „lepe duše“, ki se je zavedela lastne odtujenosti ( „Lepa duša prekida sa zatvorenostu u sebe, kako bi izbegla nemoć i očajanje“!), ampak je Kosovel že od vsega začetka hotel, da bi vsi ljudje iskali to absolutno, in je otroško verjel, da večina tega še ne zmora zato, ker jih „duši tiran kapital“, se pravi zaradi materialne bede, in zato je hotel pomagati socialno preurejati svet. Ta

„revolta“ in „revolucija“ pa ni bila sama sebi namen, ni bila akcija zaradi akcije, Kosovel je resnično verjel, da bo Novi človek po njej odkrival „v večnosti sebe in v sebi večnost“. (O iskanju te večnosti in absolutnosti je v zadnjem času govoril Lino Legiša v spremni besedi k mariborski izdaji Kosovelovih pesmi - *Moja pesem* NO 1964. Mimogrede: zdi se mi, da se svojskosti in kvalitetni njegovega izbora še nismo zavedeli.)

Pod tem zornim kotom so nam bolj razumljiva tudi Kosovelova mistična iskanja (ki jih Kos ne vključuje v svoj pregled), pa tudi njegovo iskanje začasne pomirjenosti v prvobitnosti narave, ko se mu v redkih trenutkih zdi, da je odvezan od imperativa vrtajoče iskalske misli (ali pa si takih trenutkov zaman želi). Na isti ravnini - pod težo muk takega iskanja - se včasih rešuje tudi v svoje nezavedajoče se otroštvo (mati) ali pa v misel na smrt, ki pa se ji vedno znova spet upre. Edina Kosova premisa, ki se delno vključuje v tako pojmovan Kosovelov pesniški svet, je Kosovelova „metafizika osebne in družbene apokalipse“, kakor Kos imenuje pesnikove vizije smrti Evrope. Vendar pa tudi tu ni v osnovi nikakršne zavesti „lepe duše“. Lepodušništvo ali sentimentalni humanizem ne more nikoli izrasti iz vizionarskega, metafizično totalnega občutja sveta, ampak je največkrat produkt suhega racionalizma in imanentizma v stanju poraženosti, ko se ta zasmili samemu sebi.

Kosove teze so zanimive kot eden izmed možnih polemičnih glasov v odkrivanju Kosovelove podobe v prostoru, ki temeljito pozna Kosovelovo pesniško delo v celoti; v prostoru pa, ki Kosovela šele spoznava iz fragmentarnega izbora, je Kosova apodiktičnost pesniku krivična. (Priznavam, da ta „obramba“ Kosovela izhaja iz morda že preseženih tradicionalnih stališč, toda kakšen smisel ima „preseči“ Kosovela tako, da ga izgubimo?)

S tem lahko preidemo k **izboru pesmi**, ki ge je opravil Ciril Zlobec. V nasprotju z jasno načrtanimi izhodišči Koso-



vega gledanja na Kosovela, ni pokazal Zlobec nikakršne misli ali koncepta o njem. Pesmi je izbral tako, da je enostavno sledil Ocvirkovi razvrstitvi Kosovelovih pesmi v Zbranem delu tega pesnika in samo izpuščal, kar se mu je zdelo kvalitetno slabše. Toda profesor Ocvirk je svoj postopek razložil in opravičil, predvsem z obilico gradiva, pa tudi je svoje štiri razdelke komponiral po neki notranji logiki; v izboru, ki samo tu pa tam od tega nekaj pobere, pa je tak breoseben kriterij glede kompozicije neutemeljen in ne daje celovite pesniške podobe. Drugo je izbira posameznih pesmi, ki je zaradi nujne omejenosti seveda vedno problematična. Toda če je lahko Zlobec uvrstil tako relativno nekvalitetne pesmi kot so na primer *Jesenski večer*, *Moja mati*, *Misel*, *Ne, jaz nočem še umreti*, *Romar na goro*, *Streljajte!*, *Muke*, *Iz tečajev*, *Ne govori*, *sestra*, *Obraz brez sanj*, *Pesem št. X* in še kakšna, je nerazumljivo, da v izboru ni takih pesmi, kot so: *Sveti Štefan*, *Kraška jesen*, *Otožje*, *Avgust*, *Čuj*, *raz drevo*, *Rdeči cvet*, *Predsmrtnica*, *Skloniš se*, *rad bi umrl*, *Kakor naraščanje*, ***Ena je groza***, ***Krik po samoti***, *Želja po smrti*, *Veliko moraš potrpeti*, *V polnočni uri* in še nekatere druge zaradi njihove značilnosti. Tudi pesem *Konec* ne bi smela zaključevati izbora, ker je premalo kvalitetna, čeprav podpira Kosovo osnovno tezo. Sicer pa je usklajenost v tem posameznem primeru med. izborom in spremno besedo le naključje, saj sta - kot je videti - delala nepovezano.

Ob **prevodih** naj zapišem samo to, da si zaradi posebne vrednosti Kosovelovega pesniškega sveta želim, da bi Srbi in Hrvatje brali te pesmi v slovenščini in bi si s prevodom na sosednji strani pomagali samo pri tekstnem nerazumevanju. Glede na to, da so še najbolj prevedene bolj razumske pesmi in da od vzdušja v Kosovelovih lirsko zgoščenih impresijah ni ostalo pravzaprav nič, bi lahko bili Slovencem ti prevodi obrnjeni indikator pri ugotavljanju tiste neoprijemljive trepetajoče pesniške napetosti teh pesmi, ki v racionalizmu popolnoma izgine. Vendar je treba povedati, da

je kljub vsemu v teh prevodih mnogo opravljenega in če se ti nočejo proglašati za samostojne umetnine, ampak hočejo samo spremljati prave umetnine - original, je ta njihova treznost v priznavanju svoje - in ne samo svoje - omejenosti lahko samo simpatična. Predvsem pa naj še enkrat poudarim dobro voljo in širino, ki veje iz tako pripravljene izdaje, ne v smislu kurtoaznih stikov, ampak v pripravljenosti spoznati in sprejeti resnične umetniške vrednote svojega soseda. Mislim, da bi bil to tudi za nas lahko dober zgled.

Naši razgledi, 22.maja 1965

## PESNIŠKI SVET BOŽA VODUŠKA IN NJEGOV POMEN ZA SLOVENSKO SODOBNO POEZIJO

### UVOD

Vsak pesniški svet resničnega ustvarjalca je vedno nekaj neponovljivega, samo njemu lastnega, izkristalizacija enkratnega človekovega izkustva, zajemajočega najgloblje prvine pesnikovega bistva. Toda nobena poezija ne živi v praznem prostoru. Tako kot se pesnik oblikuje v odnosu do sveta in sebe v svetu, tako se tudi svet okoli njega dopolnjuje z njegovim izvirnim izkustvom in sprejema vase na novo ustvarjene odnose. To pa ne velja samo za pesniku sočasen svet, ampak se prenaša tudi na generacije, ki mu slede. Novi pesniški svetovi so oplojeni s tem, kar je bilo neponovljivega pred njimi, pa če bi samo drobec tega prešel v njihovo zavest ali podzavest. Po ustvarjenju enkratne pesniške vrednosti svet ni več tak, kot je bil prej. V tem je smisel zgodovine in kontinuitete, pa tudi literarnozgodovinskega raziskovanja neke skupnostne poezije v njeni zaporednosti. Še bolj oprijemljivo se nam tako raziskovanje pokaže v primeru, ko gre za tak pesniški svet, ki je neposredno odprl nov prostor, v katerem še danes živimo. Gre za pesniški svet Boža Voduška in njegov pomen za slovensko sodobno poezijo.

O zbirki Boža Voduška<sup>1</sup> so njegovi sodobniki že pred vojno zaslutili, da gre za odpiranje nečesa novega, nečesa, kar se ostro loči od tedanje prevladujoče romantične in novoromantične tradicije. Tako je France Vodnik leta 1940 pisal o »zavestnem ubijanju romantike« v Voduškovih pesmih<sup>2</sup>, pa tudi Branko Rudolf je v Modri ptici 1940/41 v nedokončani študiji *Moderna umetnost in Vodušek*<sup>3</sup> Voduškov individualizem zoperstavljal romantiki, kajti »tendenca romantika

ni, da bi razčiščeval lastno notranjost, to svojo notranjost je monumentaliziral in vzbujal odmev pri sočutnih subjektivistih ...«, medtem ko Rudolf pri Vodušku v eseju *Psihologija Odčaranega sveta*<sup>4</sup> poudarja: »Posebno v zgodnejših Voduškovih pesmih je dobro vidna njegova sila, njegova vztrajnost in vsa volja po doživljanju sveta in samega sebe v svetu«, Ivo Brnčić pa je v Ljubljanskem Zvonu leta 1940<sup>5</sup> o Vodušku pisal: »V naši previdni, moralni in pridni, v splošnem kaj ponižni in ne pretirano pogumni literaturi, posebe še liriki, je ta vrsta bridke miselne sproščenosti, te popolne neodvisnosti od obče uveljavljenih, ustaljenih življenjskih norm in načel dokaj nov in izreden pojav ...« In še: »... Vodušek (je) nakazal v našem sodobnem pesništvu novo pot ...«.

In res, leta 1965 je Janko Kos v študiji *Sodobna slovenska lirika/3/*<sup>6</sup> napisal, da se Vodušкова lirika »odmika od drugih tokov predvojnega pesništva kot nov, v marsičem prelomen in odločilen tok, ki se je po mnogih premikih in upadih zares dokočno, toda v marsičem spremenjen razmahnil šele v slovenski liriki našega časa. Vodušek je prvi veliki, zares pravi antiromantik slovenskega pesništva ...« /str. 64/. O tej povezavi Voduška in slovenske sodobne poezije Kos še večkrat govori, na primer na strani 63: »Ob lirskih tokovih, ki so jih zasnovali pesniki svobodomiselnih levic, konservativnega tradicionalizma in pa mlajše generacije okoli Dejanja, je v tridesetih letih obstajala še ena, prav posebna pesniška smer, ki po svojem zunanjem obsegu ni bila bogve kako široka, saj jo predstavlja pravzaprav en sam pesnik /t.j. Vodušek – op./, a je po svojem notranjem pomenu bila tako zelo važna, da bi brez nje komajda lahko ocenili novejši pesniški razvoj« Ali pa: »... Vodušek (je) v fazi svojega nihilizma uvedel v slovensko liriko tok, ki je moral v prihodnosti postati zares pomemben pojav sodobne slovenske lirike ...« /str. 67/. In še: »... je za Voduška potrebno ugotoviti, da je v zadnjem desetletju objavljajl zmeraj manj, da pa je izhodišče,

iz katerega je nekoč izšel in ga po vojni še enkrat povzel, v spremenjeni in v marsičem intenzivnejši podobi znova oživel v delu nekaterih mlajših lirikov.« /str. 71/

Pa tudi Niko Grafenauer je v odgovoru na anketo o sodobni poeziji v *Dialogih 1965*<sup>7</sup> povzel Kosovo misel in napisal: »Hotenje, ki se danes izraža v poeziji mladih, je po moji sodbi docela organsko nadaljevanje in razširitev tiste usmeritve, ki jo v nekem smisl srečujemo že pri predvojnem Vodušku in ki danes nastopa v poeziji Daneta Zajca, Gregorja Strniše in Vena Tauferja, posebne konsekvence pa doživlja pri najmlajših pesnikih.«

Tako se pred nami postavlja naloga raziskati pesniški svet Boža Voduška in ugotoviti, kaj je v njem tisto, kar je sorodno pesniškemu občutju slovenske sodobne poezije, kje so stične točke ali zarodki novega doživljanja sveta in človeka v njem. Zato sem svojo nalogo razdelila v dva dela. Prvi govori o pesniški fiziognomiji Boža Voduška, drugi pa o stičnih točkah med Božom Voduškom in nekaterimi predstavniki slovenske sodobne lirike.

O Božu Vodušku-pesniku so pisali še: Lino Legiša v obširni študiji v *Dialogih 1965*, B. Fatur v *Sodobnosti 1956*, B. Rudolf poleg že dveh citiranih člankov še v *Obzorjih 1940*, J. Remic v *Domu in svetu 1940*, J. Brejc v *Modri ptici 1940/41*, A. Poljanec /B. Zihlerl/ v *Sodobnosti 1941*, Ivo Kozarčanin v *Savremeniku 1940*, Tone Potokar v *Srpskem književnem glasniku 1940*, Darka Hočevnar v rokopisni diplomski nalogi in nepodpisani člankar v *Naših razgledih 1955*<sup>8</sup>; seveda pa tudi sestavljalci antologij slovenske poezije, tako na primer Rajko Ložar v *Slovenski sodobni liriki 1953*, Lino Legiša v *Antologiji slovenačke poezije* (Matica srpska) 1950, Drago Šega v *Anthologie de la poésie slovène /Seghers/ 1962* itd. Njihove misli bom navajala le tam, kjer mi bodo pomagale izraziti lastne ugotovitve.

Božo Vodušek /rojen leta 1905/ je objavil prve pesmi v Domu in svetu leta 1922<sup>9</sup> Njegov prvi in glavni problem v odnosu do sveta in sebe v njem je bil v teh letih krščanstvo in njegove etične zahteve do osebnosti. Leta 1929 je v Domu in svetu /v polemiki z Josipom Vidmarjem/<sup>10</sup> napisal: »... vemo, da je še vedno za zapadno človeštvo bistvena oblika etičnega konflikta krščanstvo in da ga nosimo vsi več ali manj v krvi, v refleksih ... da je krščanstvo za marsikaterega izmed nas enkrat za zmeraj določilo obliko konflikta, določilo njegovo gledanje na svet, njegovo instinktivno sodbo o dobrem in slabem ...« To krščanstvo, ki ga je Vodušek nosil »v krvi« že zaradi družinske vzgoje, pa tudi zaradi specifičnosti časa, mu je predstavljalo najvišji Absolut, popolnost, ki pa ni nekaj, kar bi bilo izven človeka, čemur bi se bilo treba podrediti, ampak nekaj, kar bi brezpogojno moralo biti v človeku, da bi se lahko imenoval človek. Tako »sunkovito duševno iskanje«<sup>11</sup> novega človeka je sicer značilno za ves naš povojni ekspresionizem, zlasti pa še za »križarstvo« v dvajsetih letih, gibanje mladih katoličanov z revijami Križ na gori in Križ, ki je črpalo pobude za etično obnovo krščanstva iz podobnega gibanja v Nemčiji. Toda v tem gibanju je mnogo vidnejša neka črta **podreditve**, ki se najbolj kaže v kultu dobrega človeka-**otroka**. Tako pravi France Vodnik v že omenjenem članku: »Iskali smo človeka, odkrivajočega se nam v podobi otroka, njega svetli odsev v ogledalu poduhovljene prirode in skupno rast od Boga ...« Ali pa naj navedem verze iz pesmi Antona Vodnika *Frančišek Asiški*<sup>12</sup>, kjer pesnik govori o otroški igri s tem »našim najmlajšim bratcem«:

Nič ne marajmo, če pravijo ljudje: to je otročje – –  
mi gremo v božje naročje – – –

Vodušek sicer še vsa dvajseta leta ni prelomil s podobno usmerjenostjo, vendar se je že od začetka ločil od nje s svojo poudarjano individualnostjo. Sicer je res leta 1924/25 v Križu na gori tudi on priobčil prevod Werflove pesmi z naslovom *Dobri človek*<sup>13</sup> toda ta »dobri človek« je popolnoma drugačen:

Odet je v moč ter nad ozvezdji vlada,  
uklepa svet kot oreh v svoji dlani,  
nesmrten smeh obličje mu ovija,  
natura mu je boj, triumf korak.

In kjer ga najdeš, kjer roke razpenja,  
in kamor s silo njegov klic udarja,  
se suje, kar je krivega kje v tvorih,  
In vse stvari so eno, v vseh je Bog.

In če je Vodušek tudi sam hrepenel po stanju, kjer bi bile »vse stvari eno« in »v vseh Bog«, pa je ta prevod v rezkem nasprotju z njegovimi lastnimi pesmimi, polnimi dvomov in razklanosti.

Ta razklanost je izvirala iz Voduškovega izredno intenzivnega duševnega življenja in izredno ostrega intelekta, ki ga je pehal v nerazrešljivost problemov. Leta 1928 je ob Claudelu pisal: »Claudel sovraži razum ..., zato ker ve, da preti od njega velika nevarnost človekovemu notranjemu življenju. Umetnik, ki ne veruje, ki se torej razumsko reflektira, je obsojen na obup in razkroj ali pa na drobnato umetnost ... Isto velja seveda o človeku z enako intenzivnim duševnim življenjem, kakor je umetnikovo. To, da se vprašanje vere in nevere stavi čisto psihološko kot vprašanje zdravega in bolnega čustvenega življenja, je čisto francosko ... Če pri nas stvar ni tako ostro prišpičena, kakor tam, prihaja to iz majhne intenzivnosti in večje grobosti našega duševnega življenja ...«<sup>14</sup>

Ta očitek »grobosti našega duševnega življenja« pa je spet v tesni zvezi z Voduškovimi etičnimi postulati, čeprav seveda ni samo to. Voduškova etična zahteva po notranjem absolutnem je bila tako neizprosna in tako do skrajnosti resnicoljubna, da se ni mogel zadovoljiti z nikakršno pomiritvijo in nikakršnim samozadovoljstvom. Prav zato je tako ostro napadal »generacijo iz leta 1900«<sup>15</sup>. Priznaval je, da je njegova generacija »izrazito subjektivistična«, čeprav se tudi »s subjektivizmom krčevito bori«: »Osnovna nota, ki se da zaslediti pri vsi ti generaciji iz leta 1920, je borba, žalost in obup nad seboj ... Pri mladi generaciji gre za zavestno borbo s samim seboj in ta borba je etičnega značaja.« Toda pesniški generaciji pred njegovo očita drugačen subjektivizem: »Generacija iz leta 1900 ... je bila tudi subjektivistična, zaklenjena v svoj notranji svet. A značilno je, da njen subjektivizem ni bil boleč, ampak samozadovoljen, ni povzročal etične borbe, ampak estetično samodopadnje ... Generacija iz leta 1900 si je hotela zgraditi samo lep notranji svet, ne pa tudi resničnega popolnega notranjega sveta, ki bi gradil na vsem, kar je v človeku lepega in grdega, dobrega in slabega. Ta generacija je po našem novem življenjskem občutku in našem gledanju grešila v tem, da je vse grdo, etično slabo prenesla v zunanji svet in to, kar je bilo grdega in slabega v njej, smatrala samo za del zunanjega sveta, dočim je za svoje priznavala le tisto, kar je bilo v njej lepega in dobrega. Tako je snela s sebe, s svojega lastnega telesa in lastne krvi tisto notranjo odgovornost, ki jo današnja mlada generacija ostro občuti« /vse v že citiranem eseju /. Zato je Vodušek nastopal proti »estetičnemu subjektivizmu, proti lirizmu brez ostrine« in je v *Poslanici v Križu na gori 1926/27*<sup>16</sup> strastno zagovarjal polnost človeške osebnosti: »Slovenska čustvenost prepuščena sama sebi ... je v nevarnosti, da ugasne ... **Gre za slovenske strasti.** Slovenska strast se je skrila v zadnji kot ... **ustvarimo jo na novo** ... Naš narod je bil velik v trpljenju ... Samo spomnite



se na človeka, ki nas vtelesuje: **na Matijo Gubca ... Danes pa postava Petra Klepca senči nebo ...** sila, ki v nji edini vidim moč, da nas prerodi, je trpljenje ...« V istem članku je Slovencem očital: »Psihologija Slovenca: Ne ceni samega sebe ... On se ceni le po drugih ... Nihče pa noče biti sam ...« Za ta članek in recimo za članek iz istega leta *Etika in politična miselnost Slovencev*<sup>17</sup> naj bi veljalo: »Imenujte to nihilizem, če hočete, zdrav nihilizem je. To je podiranje trhljih plank, da se pokaže, kaj je za njimi ...«, vendar je v bistvu to vse le krčevito iskanje samega sebe /čeprav je imelo tudi v družbenem pogledu velik odmev<sup>18</sup>/. To nam poleg pesmi dobro kaže tudi Voduškovo *Pismo v Križu na gori* 1925/26, kjer se obtožuje: »Ena taka bolečina je strahotna slutnja, kako malo, mnogo premalo ljubim in cenim samega sebe, kako odločen od jedra, napačno presojam vse, kar se me dotika: kako malo imam čuta in smisla za velike sreče in nesreče ... Druga taka bolečina je prav tako grenka kakor prva: obenem s samim seboj sem izgubil prave odnose do drugih, ne pomenijo mi ničesar njih jedra, njih sile in svetosti, skoraj druge vloge ne igrajo v mojih odgovorih na svet kakor vloge poveljičevalcev in pomanjševalcev mojega umišljenega bitja ...«

Pravo podobo pesnikove duševnosti pa nam dajejo seveda njegove pesmi. Zato se vrnimo k Voduškovim pesniškim začetkom. Opozorili smo že na strašno duševno razklanost, ki izhaja iz Voduškovih etičnih zahtev v smeri absolutnega, in že leta 1922 imamo vse polno krikov, ki nam to potrjujejo:

Mi smo žejni vodnjaki  
v zapuščenih dolinah suše  
— —  
v našem osrčju ni žive vode:  
in vihar nas zasiplje s peskom;  
še krik ne more iz naših ust —<sup>19</sup>

Pesnik se premetava v svoji »ubogi samoti«:

»krog in krog so obdale me gobe«<sup>20</sup>

»Pošastno zija prepad rastočih nočnih prikazni«<sup>21</sup>

Leta 1929 v ciklusu *Trst, ki poje*<sup>22</sup> beremo:

Vse mi pada iz rok,  
to deklinško telo,  
cel svet.

Toda v teh letih Vodušek še ni vzel nase vse tiste teže »pekla in nebes« brez vsakršnih iluzij v sebi, ki jo za pesnika zahteva Prešeren. V občutku popolne odtujenosti v svetu se mu zdi, da v takem stanju ne more vzdržati.<sup>23</sup> Zato se že leta 1922 srečujemo s krikom po rešitvi: »Gospod, o Gospod!«:

O da sem veter, ki v vseh gajih poje,  
in zarja, ki ob vsakem oknu sveti,  
da mogel bi kot pesem slavca krvaveti,  
Gospod, v široko razprostrte roke tvoje!<sup>24</sup>

Toda čeprav je ta želja že gramatično z modalnimi stavki neuresničljiva, pa se pri sedemnajstletnem Vodušku še kaže neko zaupanje v Boga, medtem ko je leta 1929 upanje največkrat samo še smrt:

Mojim rokam neusmiljeni Bog  
je vsak smisel vzel,  
goreč grm, mavričen lok  
je izgorel v suh pepel.

O, kdaj sredi noči  
me hočejo stene udušiti -  
ali še lučka tli,  
ali še moreš živeti?

--

Ko bom umrl, bodo sklenili roke,  
vsi gibi bodo umrli,

krči se bodo razvrli,  
v noč bom omočil roke.<sup>25</sup>

— —

Isto občutje je v pesmih »Nič več ne bom prosil, nič več klical« in »Počivati, ne govoriti - zadnja sladkost« iz istega ciklusa. Tudi še leta 1931 se mu zdi, da bi lahko bila rešitev Bog /»Tebi se predam kakor sem zloben in dober«<sup>26/</sup>, pa tudi ženska (*Kriki*<sup>27</sup>) ali blaznost /*Beg v sanje*<sup>28/</sup>. V *Krikih* je ogrožen od smrti, ki se ga je živega polastila, ta pesem je skrajna točka, ki jo je lahko še vzdržala pretresljiva, čeprav v bistvu romantična predstava o dvojnosti sveta in človeka. Vse do sedaj se je skušal pesnik nekam rešiti, rešiti pred samim sabo, ki ga je »Bog preklel«<sup>29</sup>. Tu je še poslednji, brezupni napor »doseči nemogoče« – biti Bog, pa čeprav za en sam trenutek:

Naj bo tisti trenutek vse življenje,  
naj bo med smrtjo in smrtjo edini čas,  
med prepadom in prepadom edina ped –  
dvigni me iz njega, pahni me vanj nazaj.

Naj bom za trenutek z vsem svetom eno,  
naj bom samo še val sproščene krvi,  
naj bom eno v bučanju z vsemi zvonovi,  
ki so se razmajali od vesoljne strasti.

Ko bom omahnil v zadnjem zmagoslavju na kolena,  
in se dotaknil tvojih bokov, tvojih nog,  
naj se razbelim v neskončnem plamenu –  
vsaj za trenutek naj bom Bog.

Toda ta pozicija pesnika, ki toži nad svoj prekletostjo, je v nekem trenutku prešla v zavesten prevzem »vsega dobrega in slabega« v sebi, pesnik je to »preklete« duševno napetost in svet skozi sebe nepreklicno vzel nase, in to ne kot resignacijo in tudi ne kot katarzo, ampak kot edino možno

eksistenco in danost, v kateri je treba vztrajati.

O zgodovini tega prehoda govori retrospektivna *Izpoved*<sup>30</sup>:

Pričeli smo z neskončno ljubeznijo,  
s čudovitimi slutnjami čiste krvi,  
končali smo z neozdravljivo boleznijo,  
v svetu, kjer ni ne Boga ne milosti.  
Hoteli smo doseči nemogoče

--

Doseči nemogoče: Boga objeti  
v nevzdržnem poželenju in ponosu duha.  
- Naenkrat so prenehale goreti  
sonce in zvezde in vse luči sveta.

Na ta dva zadnja verza je najbrž mislil Ivo Brnčić, ko je v Ljubljanskem Zvonu leta 1940 pisal<sup>31</sup> o Vodušku: »Ko se je odvrnil od vseh dogem in resnic, v katere je nekoč veroval, se je znašel v opustošenem, mrtvem svetu, sredi razbitih idolov, sam, zapuščen in nag kakor Adam po izgonu iz raja.« Vodušek danost teh zadnjih dveh verzov tu sicer še imenuje »neozdravljiva bolezen«, toda prav ta prehod je povzročil njegovo moško, skorajda heroično, suvereno, neromantično pesniško pozicijo, ki jo bomo zasledovali v drugi skupini njegovih pesmi.

Značilno je, da Vodušek nobene od tukaj omenjenih pesmi ni sprejel v svojo zbirko *Odčarani svet*. Iz leta 1922 je uvrstil pesem *Netopirji*.<sup>32</sup> Ta ekspresionistična pesem se zanimivo loči od že omenjenih pesmi, ki so bile objavljene v istem letu, pa jih avtor za ponovno objavo ni upošteval. To ni **izpoved** lastne razbolele notranjosti, ki se primerja nečemu izven sebe /tipa »sem (smo) kot«/ in tudi ne toži ali vpije po rešitvi. To je s podobami izraženo »dušeče«, «zlobno» vzdušje, ki mu je sicer zoperstavljen lirski subjekt »mi« z drugačno kvaliteto:

»Čudodelno<sup>33</sup> pričakovanje je v nas, ko sinejo plahi večeri«, vendar je ta lirski subjekt samo vznemirjen opazovalec

zunanjih situacij, ki so mu pravzaprav popolnoma tuje. Tu je vsa predmetnost še popolnoma abstrahirana

»Blazni pastirji  
plešejo daleč ob ugašajočih ognjih.

— —

... Tesnoba vzihteva. V grmovju tonejo netopirji«, medtem ko je ta tuja realnost v drugi in tretji pesmi zbirke */Mesto v noči*<sup>34</sup>, *Banalni križev pot*<sup>35</sup>/ predstavljena že čisto konkretno. Naj gre za nanizane nočne slike iz mesta /«mrzlično trepetajoče ceste, prepletene od črnih, gostih trakov ljudi, groteskno premikajo usta brez glasu, zamahujejo z rokami v tuje telo, tuje visijo napisne table nad roletami zapuščenih trgovin ...» (*Mesto v noči*)/

ali pa za slike iz okolja prostitutke

/»Sobe, poceni hotelske sobe z obledelo slikarijo ... vonj po postanih jedeh, po prašnih kotih, vonj po ženski, po izrahljenem ženskem telesu, z vtisi nešteti prstov ... brezbrizna veselost in vsakdanje, indiferentno govorjenje ...» (*Banalni križev pot*)/,

povsod živi svet sam zase, je nerazumen in nesmiseln, čeprav brezhibno utečen, in mu je pesnik popolnoma odtujen: »In tako hodiš mimo ... dokler se ne znajdeš nekje v predmestju pred čisto neznano hišo in topo strmiš v vrata.« (*Mesto v noči*)

V *Banalnem križevem potu* se pesnik še ogorčeno upira taki odtujenosti,

»da prihajajo solze: jeza, razočaranje in obupna bolečina«, toda v četrti pesmi zbirke, v *Baladi v staremodnem slogu*<sup>36</sup> pesnik nenadoma odkrije odtujenost ne samo v odnosih sveta, ampak predvsem sam v sebi. To je tisto čisto, a strašno stanje, ko so »prenehale goreti sonce in zvezde in vse luči sveta.«<sup>37</sup>

Nobene metafizike ni več, ki bi **izven** človeka osmišljevala nesmisel, odtujenost je dejstvo, ki mu ni mogoče ubežati. Pesnik je ostal sam v »boju s poezijo, usodo in smrtjo«, nobenih iluzij nima več, predvsem ne o samem sebi, vso grozo te popolne odtujenosti je nepreklicno vzel nase.

Prva kitica *Balade v staromodnem slogu* je izraz videza, iluzije, ki ga pesnik v drugi kitici dokončno podre:

Ne verujte vzdihom, strastnim navalom;  
Pierrot ni Kolombine nikdar ljubil,  
Pierrot ni nikdar duše pogubil  
ne s strupom ljubezni ne z bodalom.

V tretji kitici je potrdilo prevzema nase te odtujenosti, ki – ponavljam – ni ne resignacija ne katarza, ampak ugotovitev o nujnosti vztrajanja v svetu brez upa in o nemožnosti pobega:

Pierrot je glumec, hlapec tujega ukaza:  
igra se z bridkolepim opojem,  
bridkolepi opoj se igra s Pierrotjem.  
Konec mu sname krinko z velega obraza.

O golem stanju in razbitju vsakršnih iluzij nam priča predvsem samoobtožujoči izraz »glumec« in drugi tak samoobtožujoči izraz je »Narcis«:

Nevoljno in vendar hote nosiš križ.  
A čemu so bolečine, čemu rane,  
če niso nikomur darovane?  
Tebi je zaprt vsak paradiž.

— —

Vrzi venec in rože, našemljeni Dioniz,  
ne kaži, odvrtni glumec, svojih ran!  
Spusti bleščeče telo v temno dlan  
globočine, razbij zrcalo, Narcis!<sup>38</sup>

Prav tako samoobtožujoči pesmi sta *Krog* /v zbirki nosi naslov *Začarani krog*/ in *Brodolom*. O moški drži, ki to odtujenost prenaša, pa nam najbolje govori pesem *Onstranski obup*<sup>39</sup>/sprva je bila objavljena brez naslova/:

Ko te bodo položili v grob,  
ne boš nič večji, nič manjši kakor si,  
ne boš nič svetlejši, nič temnejši, kakor si,  
vse tvoje rane bodo šle s teboj.

Vsi tvoji obupi bodo šli s teboj,  
in tam jih boč čutil prav tako grenko,  
in ne bo se odprlo nobeno novo nebo,  
tam boš ležal in vsi stari glasovi ti bodo  
udarjali na uho.

O samoobtoževanju v njegovem »boju s poezijo« pričaju tudi oznake poezije v *Panegiriku poezije*<sup>40</sup>:

o neskončno podaljševanje  
naših bolečin, naših slabosti,  
o ničemurno ogledovanje  
Narcisa v brezdanji, ljubeči vodi

--

o tolažba neutolažljivih src,  
o vino neupijanljivih možgan

--

blaznost, s katero uideš blaznosti,  
smrt, s katero prehitiš smrt,  
videz, s katerim premagaš življenje ...

V *Uporu*<sup>41</sup> se pesnik sicer temu upre:

»Moje telo ni rojeno za razpad ...«,

vendar se trpko-ironično zaveda, da je zaenkrat mogoč samo nerealen, romantičen izhod /*Romantičen sklep*<sup>42</sup>/ in zaenkrat je to še

»zapeljivi glas, ki ga ne morem ubiti,  
ne morem preslišati, ne morem se mu ubraniti . . .«

Pozneje se bo delno uresničilo, kar je že tu napovedal:

Proč od varljive igre k odločnosti,  
proč od varljivih sanj k težjemu spancu,  
proč od varljive večnosti v nič ...  
(oboje v *Uporu*),

toda videli bomo tudi, kako je to vplivalo na kvaliteto njegovega ustvarjanja.

Pesmi, ki smo jih tu obravnavali, so – razen *Netopirjev* – vse bile objavljene v letih 1930 in 1931.

Do leta 1933 pesnik ni objavil nič. Leta 1933 so v zborniku Krog izšle tri pesmi: *Pomladni veter*, *Pesem ob ločitvi* in *Zdravica v ranem jutru*. Osnovno življenjsko občutje – odtujenost je v vseh treh pesmih prav tako prisotna. Vendar se v tem času spet pojavi želja po rešitvi iz »oskrunjenosti brezciljnih rok« (*Pomladni veter*), »neusmiljene zimske sivine« (*Pesem ob ločitvi*) in »jetništva« (*Zdravica v ranem jutru*). Vsaka pesem nosi s sabo drug predlog: prvi dve pričakujeta rešitev od zunaj, tretja se zavzema za junaško gesto, ki naj naredi konec »sramotnemu uživanju dna«, po vsej verjetnosti - lastnemu življenju. (Vse tri pesmi so seveda ponatisnjene v *Odčaranem svetu*).

Naslednje štiri pesmi v zbirki *Ljubezenska lekcija, Balada o pisanem svetu, Žalostinka za obešencem, Bolezen stoletja* navadno imenujejo »cinične« /Vodušek sam je eno izmed njih v Sodobnosti 1935 objavil pod naslovom *Iz ciničnih pesmi*/. Toda to je seveda družbeno moralna oznaka, nas pa zanima pesnikov odnos do samega sebe. V teh pesmih je še vedno prisotno moško, naravnost izzivalno jemanje nase zavesti odtujenosti, vendar skoraj že brez odtenka tragičnosti, ki je tako vidna v prejšnjih pesmih. Pesnik je bil tu že na nevarni meji navadne izmirjenosti s svojim položajem,



medtem ko je visoko umetniško kvaliteto prejšnjih pesmi omogočala prav neizmirljenost in stalna duševna napetost. Ta popustitev v odnosu do samega sebe je še bolj vidna v sonetih iz naslednjih let. Janko Kos je v že omenjeni študiji ta odnos označil tako: »Namesto strastne, samo za lastno resničnost in neresničnost odprte jasnovidnosti je stopila uravnovešena, ne iz samega dogajanja, ampak iz stališča opazovavca izrečena kontemplacija, ki zre na resničnost z drugih vidikov, kot jih je zahtevala brezpogojnost nihilizma. ... pesnik (se) postavlja v držo opazovavca, ki s hlinjeno brezbriznostjo, posmehom in ironijo, skoraj zmeraj pa tudi s prikrito bolečino, z ogorčenjem ali pa celo usmiljenjem komentira dogajanje, ne da bi hotel ali mogel zavreči krenjto hote objektivnega opazovavca.« Kos je poimenoval to »držo« z izrazom »realizem«: »Ta vrnitev je bila očitno del splošnega vračanja k tradiciji, ki je zajelo slovensko liriko v tridesetih letih.«<sup>43</sup> In res lahko opazimo tudi v Voduškovem obnovljenem esejističnem delu vpliv časa in slovenskih razmer v tridesetih letih. Leon Žlebnič je v Dejanju leta 1940<sup>44</sup> podal psihološko obravnavane razlike, ki jih je opazil med generacijo mladine iz let 1918–1930 in med mladino iz tridesetih let: »Bitni sestavini vsake vrednote sta **bivanje in bistvo** ... Najznačilnejša strukturna poteza vrednostnega doživljanja povojne mladine je ... ravno njeno prvenstveno doživljanje **vrednostnih bistev** ... V tem je v bistvu zadeta njena uresničevalna, realizatorska struktura in hkrati tudi njena bistvena pomanjkljivost ... Jaz je njeno podtalno in podzavestno dinamično načelo. Tu je razlog dejstvu, da se ta mladina socialno prav za prav ni mogla znajti, kljub temu, da je socialnost prav globoko doživljala ...« Tej generaciji nasproti je Žlebnič kot popolno nasprotje postavil »sodobno mladino«: »Njena največja vrednost in njena največja naloga je v njenem **strukturnem nastavku**, ki je v bistvu tak, da se more razviti v najstvarnejši in najplodnejši življenjski prijem – uresničevalnost in ne doživljanje, akcija, sodelo-

vanje ... doživljanje nove mladine je trajno in umerjeno in njegova najvišja vsebina niso brezčasna vrednostna bistva, marveč prav življenje, ki je vredno in nevredno ... Volja je v današnjem mladem človeku stalno pripravljena na dejanje ..."

Ta »duh časa« je viden na primer tudi v Voduškovem zavračanju nekaterih potez Ivana Cankarja /v pogovoru z Mirkom Javornikom/: »Občutek imam, da je »Podobe iz sanj« napisal težko bolan človek ... Cankar je zrcalo negativnih čustev in stremljenj, ki so značilna za naš milje ... Predvsem veliko pomanjkanje življenjskega poguma in široke, močne geste. Pomanjkanje ravnodušnosti, objektivnosti do življenja, velik občutek manjvrednosti, neprestan, skrivnosten občutek krivde. Obup nad življenjem zaradi pomanjkanja zavesti o lastni življenjski moči; glorifikacija naše pasivnosti; vkljub navidezni borbenosti razklanost in resignacija ... Ker (Cankar) ni mogel priznati ljubezni, tudi ni mogel priznati življenja v celoti, brez pridržkov, v principu. Zato je skozi in skozi do življenja negativen ... Značilno za to negativno stališče je tudi njegovo igranje z idejo samomora ...«<sup>45</sup>

In nato Vodušek pove, zakaj vse to poudarja in namerava o tem napisati knjigo /ki jo je, v marsičem spremenjeno, objavil leta 1937/: »Njegova /Cankarjeva/ veličina je v tem, da je to boleznost s tako silo doživel in jo opisal ... da je s tem odkril kos sebe, ki je lasten nam vsem ... treba je od tega preiti k poudarjanju življenja, od ženskosti k moškosti, odpovedi vsakemu nesmiselnemu idealiziranju in otroškemu pojmovanju odnosa do ženske ... Čut bolečine, ki nam narekuje boj za drugo, zgolj življenjsko rešitev teh problemov, je tisto, v smislu česar bo napisana ta knjiga. Iz občutja človeka, ki je vse te bolečine doživel kot on, ki jim pa išče drugačne rešitve, izhoda iz obupne situacije, v kateri se danes nahaja posameznik in ves narod ...«

Prav tako je Vodušek v članku *Mladinski problem* izjavil: »Za nas je življenje s svojimi nerešenimi političnimi in so-

cialnimi vprašanji, ki nas težijo dan na dan, važnejše, kakor literarna in tudi kakor resnična mistika.«<sup>46</sup> in je celo prevajal teorijo naivne navdušenosti tedanje sovjetske »graditeljske« literature.<sup>46</sup> Čas je takrat pri nas najširše, socialno vzeto res zahteval od ljudi tak odnos do življenja, vendar moramo ugotoviti, da si je Vodušek s tem preobratom sam presekal možnost resničnega ustvarjanja, saj je /vsaj teoretično/ zavrnil lastno občutje sveta, ki mu je kljub tragičnosti - ali pa prav zaradi nje - edino omogočalo ustvarjanje kvalitetnih umetnin. V teh letih je Vodušek - verjetno tudi zaradi prenapetega loka pošastne ubijajoče odtujenosti - klonil pred tem »prekletstvom« v sebi, iskal je izhod v za 180 stopinj obratni smeri, s tem pa je tudi izgubil tisto duševno napetost, iz katere je ustvaril svoje najboljše pesmi, čeprav za ceno lastnega uničevanja.

Odslej naprej je do novega vzpona po vojni Vodušku uspelo resnično ustvariti le nekaj sonetov, ki niso le hladne, preveč samo razumske ugotovitve o svetu okoli sebe. To ugotavljanje je dalo več zadetih, celo žolčnih satir v verzih, z izbrušenim intelektom izoblikovanih deklaracij in bleščečih verzov, toda le malo umetniško polnih pesmi, in še te so povečini le spomin za nazaj, spomin na čas, ko je bil pesnik »preklet«, pa pred razsežnostmi v sebi ni klonil. Najboljši so najzgodnejši soneti, ki niso samo »realizem«, ampak z lastno krvjo prepojena pričevanja. Tako je *Prebujenje v praznoti*, *Zavrženi angel*, *Ajas*, *Judež* in delno *Mrliška pesem* iz Ljubljanskega zvona, ki je Vodušek ni uvrstil v zbirko. Zanimiv je sonet *Lov*, ki je kljub navideznemu racionalizmu več kot to, saj ustvarja vzdušje mračne moralitete. Prisotnost ustvarjalne napetosti, ki jo je pesnik ohranil tudi v trenutkih izmirjenosti, pa nam je dala kvalitetna soneta *Maj* in *Oljčni vrt*.

Posebej se moramo ustaviti ob Voduškovem *Zračnem napadu*, ki je grozljiv v svoji mešanici dobrodušne, umirjene grotesknosti, /ki jo srečamo že v pesmi *Jutro dolžnosti* iz leta

1938<sup>47</sup> in hladnega, v tem primeru resnično nihilističnega odnosa, pa ne do vsega in s tem predvsem do samega sebe, ampak do ljudi izven sebe, ki so spremenili v smešen, nebogljjen objekt, s katerim nima pesnik nič več skupnega. Ta popolna odsotnost vsakršne prizadetosti ni več tista odtujenost, ki jo je pesnik tudi sam nosil, ampak pogorišče, ki bi pesniku slej ko prej onemogočilo vsakršno ustvarjanje. K tej misli me navajajo predvsem posamezni izrazi in stil te pesmi, na primer:

... sladikasto rdečilo  
v marogah je zidove poškropilo,  
*frčali* so razkosani vojaki ...

ter sploh ves ton te pesmi.

S to pesmijo se zaključuje Voduškovo predvojno pesniško delo. Kljub odtujenosti, ki mu je ostala /predvsem navzven/, pa smo v tem »obdobju sonetov« zasledili dovolj pričevanj o iskanju izhoda, bolj družbenega kot osebnega, in zato nas prav nič ne preseneča, da je Vodušek tako radostno, skorajda otroško naivno sprejel NOB. V *Slovenskem zborniku* leta 1945 je objavil na primer dramski prizor *Žene ob grobu* in tam beremo:

Zbor kmetic:

--

in svobodna bodo svetla tla domovine, na njih pa bo živelo novo, srečnejše ljudstvo. Tovarišice, kmalu pride čas, ko sonce svobode ne bo več zašlo, in neumrljiva bo živela hvaležnost v naših srcih do junakov, ki so dali svojo kri za lepše življenje. O Veronika, Katarina, ponosne matere in neveste, odblesk Iztokove nesmrtni slave pade tudi na vaše glave. On in njegovi so poroki, da nam svoboda ne zaide!<sup>48</sup>

Ta objektivizacija, prenos upanja za rešitev na »stvarnost« izven sebe, je vidna tudi v sicer kvalitetni *Pesmi o vojni*.<sup>49</sup> Pesnik se bo še nekaj let po vojni slepil z iluzijo, da

je ta zunanost rešila tudi njegov osebni problem. Taka svetla harmoničnost diha še iz *Ladje sanj*,<sup>50</sup> že leta 1950 pa se začne proces obujanja spominov na »temno noč« preteklosti:

V labirintu išoč razuma  
si prehodil dni izgubljene,  
in omagal brez poguma  
od puščice zastrupljene.<sup>51</sup>

Ta preteklost ni samo preteklost in, ob klicanju »zvezd«, tu Vodušek prvič spet prizna svoj dvom:

Kličoš, kaznovan s slepoto,  
dvomiš, če so sploh ostale,  
joj, morda pa pred strahoto  
v tvojih prsah so se zbale!<sup>52</sup>

Vendar se Vodušek v pesmih iz tega leta ni povzpел preko razumskega kontempliranja o nekih objektivnih procesih, ki jih **opisuje**, ne pa pred nami ustvarjalno doživlja. Izbruh nove zavesti odtujenosti pomeni *Rojstvo Adamovo* iz leta 1951<sup>53</sup>, ki je gramatično sicer še vedno v preteklem času, vendar pa se spreminja v neko višjo, nadčasovno usodnost, ki jo pesnik spet sprejema nase. Kljub rahlemu nadihu novoromantičnega občutja sebe v svetu je ta pesem skupaj s pesmimi iz leta 1955 in 1956 (*Odisejski motiv*,<sup>54</sup> *Ko smo prometeji neugnani*<sup>55</sup> in *Bliščeča tihota visokega dne*<sup>56</sup>) obračun s samim seboj, ki je pesniku odprl novo ustvarjalno možnost, čeprav se zdi, da je Vodušek s temi pesmimi prenehal s pesniškim oblikovanjem svoje pozicije v svetu. Vsaj objavil ni od takrat nobene pesmi več.

Poglejmo še nekaj Voduškovih teoretičnih izjav o umetnosti, ki so ga spremljale ves čas njegovega pesniškega dela. Ena od Voduškovih glavnih zahtev je izražanje sebe in sveta skozi sebe. Ta novi izraz terja od vsakega rodu: »... vsaka doba (ima) neko posebno življenjsko občutje ...

skupno duhovno obeležje. Izraziti to svoje, to čisto posebno, je glavna naloga vsakega rodu. Drugače prav za prav ni dokazal upravičenosti, da obstoji ...«<sup>57</sup> V polemiki z Josipom Vidmarjem pa pravi: »Kako bo skušal konkretno gledajoč človek presoditi, ali je kaka stvar umetnost ali ne? Vprašal se bo, kakšen je predmet umetnosti ... in bo našel odgovor: Človek in človeško življenje. Meril bo torej literarna dela po življenju, primerjal slike življenja v teh delih med seboj, vse pa s sliko, ki jo nosi in sluti sam v sebi, in videl bo, da so te slike zelo različne globokosti in čustvene intenzivnosti in da nekaterim eno in drugo manjka. Taka dela, ki so se, merjena ob človeku in človeškem življenju izkazala neresnična in plehka, niso umetnost, a umetnost so ona, katerih slika življenja je globoka, resnična in sugestivna ...«<sup>58</sup>

Vse to je zahteva po **izpovedi** polne človeške osebnosti, ki je v Voduškovih pesmih zelo vidna, nič pa še ni rečeno, na **kakšen način** lahko tako pričevanje postane »sugestivno«. Leta 1931 je v Voduškovi recenziji *Antology of modern english poetry* kritična pripomba: »Kvasu generacije drugod, navznotraj v človeka poglobljenega, subjektivnega simbolizma, tega najbistvenjšega elementa v razvoju /Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, George, Rilke, Březina/ skoraj ni opaziti ...«<sup>59</sup> In res govori o **simbolih** Vodušek še leta 1957, ko je odgovor na anketo Radia Ljubljana *Misli o sodobni poeziji* objavil v *Naši sodobnosti* pod naslovom *Poezija in čas*: »Poet dela z besedami - simboli, s sklenjenimi svetovi teh simbolov in z ritmom in muziko njihovih glasovnih podob. Bolj ko so poetovi simboli globoko zakoreninjeni, bolj odkrivalsko ko so združeni v še neodkrite celote, in bolj skladno ko so uliti v posodo glasu, ki jih predstavljajo besede, večji je zanj in za druge pomen njegovega ustvarjanja in večja je stopnjujoča moč njegove poezije.«<sup>60</sup> Tema dvema elementoma, **kaj** /izraz človekove osebnosti/ in **kako** /simboli/, ritem, muzika, pa je Vodušek v svojih teoretičnih razmišljanjih dodajal vedno še neko komponento: nujnost občečloveške veljave.

V članku o Prešernu leta 1950 je vse to troje združil: »Ali res ne bi bila poezija le »sladka norost« izbranih zaznamovancev, služeča samo njihovemu nagonu po izpovedi in želji, da v igri ritmov in melodij predstavljajo resničnost v svet upodobljene domišljije, če jim ne bi bila razen osebne lastna tudi splošnočloveška vrednost, če ne bi bila po skrivnostnih poteh združena z duševnostjo danega človeškega občestva in človeštva sploh, iz katere izvira in ki jo ob svoji vrnitvi napaja?«<sup>61</sup>

Mislim, da je Vodušek v svojih najboljših pesmih izpolnil vse te tri pogoje, ki si jih je postavljal. Toda vsi ti triji pogoji so le splošne oznake, ki nam ničesar ne povedo o Voduškovi enkratnosti, o njegovem individualnem pesniškem svetu, ki je prav zaradi novega občutja sveta tako pomemben za nove ustvarjalne možnosti slovenske sodobne poezije. Zato sem se do sedaj ustavljala predvsem ob tistih enkratnih duševnih značilnostih Voduškove pozicije v svetu, ki so se v sprememjeni, pa vendar podobni obliki, pojavile tudi v našem času. o načinu tega izražanja pa bom govorila v drugem delu te naloge.

Še nekaj Voduškovih misli naj tukaj navedem, ki so bile sicer izrečene ob Baudelairu, ki pa zelo natanko označujejo Voduškov odnos do poezije in so značilne tudi za Voduškovo lastno poezijo: »Tisto, kar me je takoj pri prvem branju Baudelaira najbolj prevzelo in kar ga po moje najprej loči od vseh prejšnjih poetov ... je njegova obsedenost od praznоте življenja, združena z nenehajočim strahom pred smrtjo ... Je to svet moderne civilizacije velikih mest ... hrupen in nenasitljiv, in vendar v svoji zavesti načet od gnilobe in trudnosti. Izredna ustvarjalna moč Baudelairova ... temelji na posebnem odnošaju poeta do takšne resničnosti: kakor jo očitno zavrača kot slabo, se čuti hkrati nerazdružljivo zvezanega z njo, vse njene krivice in pregrehe, njeno nenasitljivo poželjivost in trudnost čuti kot svojo usodo in vsebino svoje duše ... Brezobzirna odkritosrčnost nasproti sebi in

pa občutek sokrivde za vse tisto slabo in grdo, ki ga opeva in opisuje, sta osupljiva revolucionarna novost Baudelairove umetniške osebnosti ... zglede umetnosti, ki je sredi vseh zunanjih in notranjih nasprotij iskala odrešitev v brezobzirni izpovedi. Vsaka velika umetnost, pa naj se zdi za površnega gledalca še tako temna in brez življenjskega upanja, očiščuje in pomaga življenju s svojo nadpovprečno, v dno segajočo odkritostjo ...<sup>62</sup>

Naj k dopolnitvi Voduškove fiziognomije samo omenim, da je Vodušek tudi mnogo prevajal /Trakla, Baudelaira, G. Benna, T. Ujevića, Puškina, Claudela, Gida, Goetheja, od katerega je važen in značilen predvsem celotni prvi del Fausta; prozne tekste iz norveščine, angleščine, italijanščine itd./, že iz zgodnjih let pa se ukvarja znanstveno tudi z jezikom, z njegovim izvorom, zvočno podobo in preoblikovanji v družbi.

#### BOŽO VODUŠEK IN SODOBNA SLOVENSKA POEZIJA

Božo Vodušek je v že omenjenem razmišljanju *Poezija in čas* napisal, da »v načelu ne more biti umetnosti, ki ne bi rasla iz vsakokratne zunanje in notranje življenjske resničnosti, in ne moremo trditi za nobeno delo, ki učinkuje ali je zmožno učinkovati kot umetnost, da ni zraslo iz svojega časa in kraja«<sup>63</sup> To se pravi, da moramo v razmišljanju o stičnih točkah med pesniškim svetom Boža Voduška in slovensko sodobno poezijo najprej ozreti na »čas in kraj«, iz katerih oba rasteta. Gre nam predvsem za primerjanje Voduškovega najkvalitetnejšega obdobja, se pravi za njegove zgodnejše pesmi, kjer je izražena vsa groza odtujenosti, ki jo je Vodušek – kot smo videli – do zadnjega vzela nase. To občutje sveta, ki se nam zdi za Voduška, pa tudi za razvoj slovenske poezije najpomembnejše, bomo soočili z različnimi fazami slovenske povojne poezije in se ustavili tam, kjer so sorodnosti najočitnejše. Seveda se tu ne moremo spuščati



v raziskovanje socioloških in drugih vzrokov, ki so pogojili podobno »duhovno podnebje«, zadovoljiti se bomo morali z ugotovitvijo, ali podobnosti občutimo ali ne.

Takoj po vojni, v naši »graditeljski« naivno navdušujoči se literaturi seveda ne moremo iskati nobene sorodnosti s predvojnim Voduškom ne v zunanji ne notranji življenjski resničnosti njenih predstavnikov. V samo navzven obrnjenem odnosu ni bilo mesta za doživljanje subjektivnosti, kaj šele (samo)odtujene subjektivnosti.

Reakcija, ki je tej literaturi sledila in ki se je v najčistejši obliki izrazila v *Pesmih štirih*, pa je bila po svojem osnovnem življenjskem občutju – toženju nad »grdim« svetom, ki je krut z »lepimi dušami«, ki so zdaj s svojo subjektivnostjo dobile vrednost same po sebi –, v še večjem nasprotju z Voduškovo osnovno zahtevo nošenja v »lastni krvi« vsega »dobrega in slabega«, zahtevo zavračanja lastnega samo-slepljenja, lažnega, kapitulantskega smiljenja samemu sebi. Za to generacijo in to občutje sveta velja vse tisto, kar je Vodušek očital »generaciji iz leta 1900« /v že citiranem eseju *K problemu sodobnosti v naši literaturi* iz leta 1931/, in še bolj, saj je imela ta generacija romantično sentimentalnost za naravnost programsko vrednoto. Šele generacija, ki je tej sledila, se je prvič upala ozreti brez iluzij v svet brez iluzij, zavedla se je lastne odtujenosti v odtujenem svetu in se ni skušala slepiti in bežati. Poleg posebnih značilnosti našega konkretnega življenjskega prostora, ki je tako občutje sveta v pomembni meri pogojeval, pa je v tem času važna tudi naša duhovna vključenost v sodobni svet z vsemi njegovimi navzkrižji in absurdi. Tako kot je leta 1957 Vodušek v že citiranem eseju o Baudelairovih *Fleurs du mal* napisal, da je za njegovo generacijo bila važna »splošna preorientacija« po prvi svetovni vojni »od zgolj nemške kulture k svetovni in posebej k francoski«<sup>64</sup>, tako je tudi v občutju sveta generacije, ki nastopa po letu 1958, važna prisotnost evropske literature /ki se je je prej slovenska družba več

kot desetletje bala /. Predvsem gre za prisotnost francoskega eksistencializma, in to tiste smeri, ki je neizprosno dokončno črtala vsakršno metafizično ravnino. Človek je ostal gol, prepuščen sam sebi in še to le kot »možnost človeka«, se pravi avtentičnega polnega bivanja. Prav te oznake: osamljenost, odtujenost, moralna rigoroznost v odnosu do samega sebe in upor proti vsemu zlaganemu, pa so bistvene oznake tudi Voduškove poezije. K temu se pridružujeta še kot nož nabrušen intelekt in prehajanje v grotesko, ki ne pozna več nobenih romantičnih iluzij.

Ob opozarjanju na duhovne sorodnosti med pesniškim svetom Boža Voduška in med življenskim občutjem slovenske poezije po letu 1958, se bom omejila le na posamezno signaliziranje nekaterih skupnih značilnosti v poeziji Daneta Zajca, Gregorja Strniše, Vena Tauferja in nekaterih mlajših pesnikov, saj bi podrobnejša obravnava tega problema terjala posebne, obširne analize pesniških svetov navedenih ustvarjalcev.

Videli smo, kako važno vlogo je v Voduškovem moralnem svetu igrala zavest o lastni odtujenosti in nepopolnosti, ki je večkrat prešla v krčevito samoobtoževanje. Naj navedem dva odlomka iz Zajčevih pesmi, objavljenih v zadnjih nekaj letih v reviji *Perspektive*, kjer je prav tako prisotna misel o nemožnosti komunikacije, o izvrženosti iz sveta, o lastnem »votlem niču« in »lažnivem jeziku«<sup>65</sup>:

Dež ni tvoj prijatelj in ne sovražnik.

In če rastejo mrličji tvojih spominov hitreje v noči,  
kot pada na jalove grede njihovih grobov dež,  
to zate ni ne dobro in ne slabo.

Nič ti ne pomaga tvoja preteklost,  
in podgane, ki so zapustile tvojo ladjo,  
so ti že zdavnaj dokazale, da se potapljaš.

Neizbežno in hvala bogu zanesljivo.

Dež živi svoje življenje in ti životariš svoje . . .<sup>66</sup>

Ni te v glasu vetra, ne v razmetanosti gora,  
ni te v cvetu, in če te kličejo ptice, ne kličejo tebe,  
ni te v goloti zemlje, ne v težkem vonju trave,  
in če sadiš rože, da bi ti dišale, rože dišijo sebi,  
in če zgradiš cesto, ti bo cesta pripovedovala o sebi,  
in če postaviš dom, če ga napolniš s svojimi dragimi  
predmeti,  
te bo nekega dne sprejel kot tujca  
in predmeti bojo govorili sebi s svojim jezikom,  
posmehljivim zate ...

— 67 —

Podobno samoobtoževanje najdemo v pesmi Tomaža Šalamuna (s prvotnim naslovom *Konec*), ki pa ga z Voduškovim svetom iz obdobja, o katerem tu predvsem govorimo, povezuje edinole še moralni rigorizem do samega sebe, medtem ko je tu vrednota in totalnost bistvo sveta, »jedra in svetosti« drugih, kot je podobno občutil mladi Vodušek v citiranem *Pismu* leta 1925.

Drobi mi stene mojega telesa  
med mano in mano ni neba  
začetek in konec sta padla vame  
in v vsem, kar sem prehodil, me je svet zavrgel.  
Ubil sem ga, ki bi ga lahko klical  
odsekal sem roko, v katero sem bil položen  
mrtev stojim v krajih, kjer sem shodil.  
Nečimrnost je bila svetloba mojega glasu  
grozo sem opeharil in se igral z vodo  
soncu sem se prikazal, kot da sije zame.  
Kjerkoli sem hodil, vrnil sem se nadut  
kamorkoli sem se ozrl, svet je bil brez upora.  
Besede sem kradel od božje govornice,  
ogenj sem si prižigal, ko je bila noč ukaz  
vojsko sem zbiral.  
Usta sem premikal, da bi si nabral moči

bogastva, da bi si nabral in kvartal za svet  
iz brezna svojega poraza sem si sezidal grad  
in v njem prebival.

Kralji so ostali zbegani  
in otroci so hodili za mano  
ime svojega rodu sem proglasil za edino zveličavno.  
Senco sem odtrgal od stvari  
vzhod in zahod sem obrnil  
breg in veter, povsod sem živel.  
Stolp sem gradil in vpil, glejte me  
prijatelja nisem videl, ko je umiral  
s telesom ga nisem prekril ne s prstjo<sup>68</sup>

Zdi se, da je pot tega pesnika v časovni zaporednosti prav obratna kot pri Vodušku, saj je citirana pesem iz poznejšega obdobja kot pesmi v zbirki *Poker*, od katerih se nekatere gibljejo v podobnih duhovnih koordinatah kot Voduškove pesmi iz njegovega t.i. »nihilističnega« obdobja. To nam posredno dokazuje, da ni takega razkola med Voduškovim najzgodnejšim ustvarjanjem in pesmimi iz let 1931-1935, kot se na videz zdi, saj imata obe obdobji pravzaprav skupne moralne korenine.

Citirane pesmi imajo z Voduškom skupno še nagnjenje k ostremu, intelektualnemu definiranju, ki si samo pred sabo ne dovoli nobene neobveznosti ali poljubnosti. To ni samo intelektualizem, ampak predvsem neka moralna strogost in nepopustljivost glede na avtentičnost.

Vendar je treba priznati, da se je ta ostra miselna analiza, ki je bila pred vojno z Voduškom vred zelo osamljena, v tej povojni generaciji zelo razmahnila, včasih celo na škodo polnemu umetniškemu izrazu. Naravnost o vplivu Voduškovega secirnega noža bi lahko govorili ob **Tauferejih Slovenskih sonetih** 62, zlasti v sonetih *Koncert v nara-vi*, *Potovanja* in *Pogrebi*.<sup>69</sup> Tu so odmevi Voduškove drže iz *Ljubezenske lekcije*, *Začaranega kroga* in *Bolezni stoletja*. Naj

navedem na primer le prvi dve kitici soneta *Pogrebi*:

pogrebi so navadno popoldan  
popoldne so barve zabrisane in dežuje  
pot in drevesa ob poti – na videz svobodna  
ker so visoka – so mokra iz nuje  
po dolgi poti pogreba se kamni kotalijo  
zaradi neskončnega škrtanja miru in reda  
se vetrovi plazijo ob zemlji in trpijo  
ker je dež objokan pa nima ugleda<sup>70</sup>

V groteskne pojave personificirane stvari /«dež (je) objokan pa nima ugleda» itd./ srečamo zelo izrazito v Voduškovi *Baladi o pisanem svetu* (»dimniki tovarn in gole breze/teka-jo vsi zbegani za nami; bari, cerkve se brez vsake zveze/med seboj zadevajo v omami«), vse vzdušje pa je zelo podobno občutju:

Vsako leto rastejo cvetlice  
v gozdu, v travi z isto sladko vnemo;  
vsako leto čakajo device  
nas za ogli z isto toplo tremo

le da je Taufer še bolj indirektnen in splošen kot Vodušek s svojim «mi». Vendar je njegov odnos do sveta prav tako izoblikovan in tu zelo soroden Vodušku iz navedenega obdobja.

Pojavljanje take groteske, ki jo pogojuje občutek odtujenosti in nesmisla in ki jo človek izbruhne kot obrambno sredstvo ali pa uporabi kot ščit, nastopa tudi v pesmih Tomaža Šalamuna, Francija Zagoričnika in sploh mlajših pesnikov. Toda to ni reševanje v obešenjaštvo, njen izvor je prav tako tragičen, toda nikoli sentimentalni. Kajti sentimentalnost je za to generacijo iz poezije dokončno izgnal že Vodušek.

Važen problem, ki bi ga bilo treba rešiti, je odnos Voduškovih povojnih pesmi do lastnega najbolj ustvarjalnega

obdobja pred vojno. Kljub temu, da je Vodušek v najboljših povojnih pesmih spet sprejel nase vso težo odtujenosti, pa je v njih le vidna sled rahlo romantične resignacije, ki se je ponekod ujela celo z Udovičevo predstavo pesnika v svetu, katera drugače izrazito gradi na lastni pesniški posvečenosti, zoperstavljeni nepesniški vsakdanjosti, ki to posvečenost kot nekaj zunanjega ogroža. Naj navedem začetek Udovičeve pesmi *Vrnitev*:

Od daleč prihajaš, od vlažnih sten,  
ki so jih potemnilo odsevi sveta,  
po njih neprestano hitijo  
roji mravelj kakor pogrebci,  
vračaš se iz globeli,  
kjer v skritih votlinah  
dogorevajo sveče žrtvovanih zenic,  
iz kraja, ki nima imena,  
kjer v stolpu zvoni,  
v preperelo haljo zaviti,  
zvonar brez oči.  
od daleč se vračaš, mračne sape  
so še na tvojih ramah! o zenice,  
nasmehnite se znova zaupljivo bogovom  
in travam in stezam. Glej, že ti obletavajo dlani  
tvoje grlice, pozobale ti bodo  
trpko, grenko seme iz rok.<sup>71</sup>

Tu Udovič še zaupa možnosti harmonije, ki jo Vodušek v povojnih pesmih največkrat dopušča le kot preteklost, toda že v pesmi *Poševni, temni dež* je Udovič zelo blizu Voduškovi resignaciji, ki je sicer mehkejša, vdanejša kot Voduškova trpkost, pa ima vendar z njo skupen odnos na relaciji pesnik – svet:

Razbila se je  
prelahka ladja.

In nisi odkril obrežja,  
ki so ga obljubljali  
zgodnji vetrovi jutra.  
V vročem pesku ni bilo nikjer  
Odisejevih stopinj.

Nič več ni preročišča  
med stebri  
pod ognjenikom mladosti.  
Molči Sibila.

--

In odveslal  
je na staro, znano obrežje.  
Zagledal si ga v daljavi:  
gola drevesa, nizko obzorje  
in nad njim poševni,  
temni dež.<sup>72</sup>

Omemba te presenetljive podobnosti med dvema tako različnima pesnikoma, kot sta Vodusek in Udovič, nam je važna zaradi dejstva, ki ga omenja tudi Janko Kos v že navedeni študiji, namreč, da imajo pesmi Gregorja Strniše marsikatero stične točko s povojnimi pesmimi Boža Voduška. Ob tem dejstvu, ki bi ga bilo treba šele raziskati, nam omemba Udoviča indirektno govori o tem, da je odnos Gregorja Strniše do sveta precej drugačen kot odnos Daneta Zajca ali Vena Tauferja (ki se ju navadno omenja skupaj s Strnišo), pri katerih smo zasledili sorodnost z občutjem Voduškovih **zgodnejših** pesmi. Vzemimo za primer Voduškova zadnjo kitico iz *Odisejskega motiva* iz leta 1956:

In potem bo s stolpov skal  
nekdaj videl z roba morja  
prinašat lahek val  
jadro, ki v soncu frfota.<sup>73</sup>

Strniša pa ima v ciklusu *Blaznost* v peti pesmi tele verze:

Potem boš iz velike sanjske daljave  
zaslišal šibke klice stvari  
in kot daljne, nejasne, bleščeče postave  
boš videl glasove ljudi.<sup>74</sup>

Ta odmaknjenost pesnika od sveta, njegova kontemplacija, ima le malo skupnega z Voduškovim žgočim samorazjedanjem iz dobe, kil smo jo tu največ obravnavali kot prototip sodobne odtujenosti, pač pa je zelo tesno povezana z Voduškovim povojnim obdobjem – kot indirektno izhaja iz Krambergerjeve analize<sup>75</sup> – celo z Voduškovim realističnim »sonetnim« obdobjem:

»... Strnišev patos, brž ko se je prelevil v filozofsko-ontološki interes, očitno ne pobija več podobe, s katero sta se nekoč ... tako neusmiljeno dajala ... pač pa jo prav nasprotno izrazito spodbuja in za moj občutek pozitivno usmerja na danes izredno slabo izkoriščena ... področja **induktivne** upodobitve vsakdanje stvarnosti /lahko bi rekli tudi: realizma/ ... «<sup>76</sup>

»To, kar je opisano, v ničemer ni primer, ilustracija za kaj drugega, temveč samo to, kar je: podoba dejanskega poteka življenja, podoba dogajanja, dogodkov, se pravi zgodba, fabula – ... je pravzaprav bolj kot sodobni verzifikaciji sorodna pesniškemu občutju 19.stoletja, nekemu liričnemu realizmu ... ali recimo post-impresionizmu Rilkejevih »vložnih pesmi.«<sup>77</sup>

»... v intimni strukturi njegove /Strniševe/ umetniške osebnosti ... je racionalna komponenta očitno nadpovprečna, če ne celo izjemno – vendar nikakor ne enostransko – razvita ... Razmišljam, s katerim od slovenskih pesnikov bi se dalo primerjati Gregorja Strnišo, pa mi ne pride na misel noben drug kot Prešeren in Vodušek ... «<sup>78</sup>

Seveda Kramberger v osnovi Strniševe poezije prav tako odkriva »temo ne-smisla, ne-bivanja« in s tem posredno potrjuje tudi povezanost Voduškovega predvojnega in



povojnega obdobja, saj odkriva v Strniševem pesniškem razvoju podobo, ki bi skorajda lahko veljala tudi za »sone-tnega« Voduška:

»Patos kot regularna »lirična« reakcija na temo ne-smisla, ne-bivanja, ... se tu dokončno preneha pojavljati v svoji ... direktno-abstraktni, miselno-analitični obliki, značilni za pesnikov osnovni, poudarjeno racionalni pristop k pojavom in stvarjem ... In res se je pesnikov patos ... do kraja »skril« v podobo, v eksistencialno tipična, odločilna življenjska dejstva ...«<sup>79</sup>

Vendar pa iz primera mlajših pesnikov, ki so prevzeli Voduškovo »temo ne-smisla, ne-bivanja« vidimo, da razvoj v objektivizacijo nikakor ni nujen, saj se lahko razvije v grotesko, cinizem, samoobtoževanje in še marsikatero obliko vztrajanja v zavestnem prevzemu usojenosti odtujenosti. Kot primer nove obravnave motiva Odiseja, ki je imel marsikatero skupno potezo v omenjenih pesmih Voduška in Udoviča in jo ima tudi pri Strniši, naj navedem agresivni krik Francija Zagoričnika, v čigar razbijanju mitov pa čuti-  
mo resnično bolečino:

To je preostala jata tridesetletne bitke.

Izmučeni brod drsi čez obzorje

z jadri vpreženimi v sonce;

s težkim plenom drsi

in pušča utrte brazde za sabo.

Bojevnikom se dom prikrade v nasmeh.

Ognji na nebu kažejo proti Argosu,

kakor to omenja turistični prospekt.

Torej si še tu, stari mrhovinar.

Torej še glodaš svoje kosti.

Tak tako te preživlja z neizogibnostjo tradicije  
trgovina s človeško bedo in neumnostjo.

--

To je Helada!  
Obiščite ljubezen svojega očesa!  
Novci nadomestijo vašo revščino.  
Skupaj bomo prežvečili ta svet.  
Dobrodošli v herojski Grčiji!

Pes ti liže prazne dlani,  
Agamemnon. Nobene vrnitve ni.  
O, tolikokrat so se oceani izsušili  
in je zemljo obšla smrt  
in zmagovavci padajo tako  
pod svojimi zastavami  
in ostajajo praznih rok.  
O, kakšna riba seveda ostane,  
ko jo vrže na suho,  
kakšna se nauči poganjati noge;  
koliko smrti,  
pa končno le letajo proti nebu.<sup>80</sup>

Tu se nam jasno kaže razkol med tako poezijo in med poezijo na primer Gregorja Strniše. Ta razkol ni toliko v osnovnem občutju odtujenosti sveta, kolikor v pesnikovem odnosu do takega sveta. Predvojni »predsonetni« Vodušek je to odtujenost odkrival predvsem v samem sebi, nikoli se ni predajal zavesti, da je njegov notranji svet polnejši od zunanjega razkrojenega, še več, v lastni odtujenosti je oba združeval v eno in čutil, da je njegovo edino mesto v vztrajanju v duševni napetosti samoodtujitve. Prav to je tudi občutje sveta v najboljših, antiromantičnih pesmih Daneta Zajca, Vena Tauferja, pa tudi Tomaža Šalamuna in Francija Zagoričnika.

V razliko od te pozicije pa je povojni Vodušek sprejel misel o možnosti transcendiranja sveta iz lastne polnosti, čeprav je ta misel največkrat nerealizirana in se končuje v resignaciji. Prav to pa je tudi občutje sveta Gregorja Str-

niše in nekaterih pesmi Nika Grafenauerja v zbirki *Stiska jezika*. To sprejetje možnosti /ali nemožnosti/ preraščanja sveta iz subjekta, ki je tuj svetu in včasih samemu sebi le zaradi razkrajevalnih procesov v svetu samem, je tej pesniški smeri omogočilo večjo odmaknjenost od dogajanja, ne trga se več v izpovedih, pač pa **upodablja**, uporablja simbole, ne izgoreva v hipnih ekstazah, ampak skuša posploševati, prikazovati trajna, iz lastne osebnosti izhajajoča, pa vendar splošno veljavna stanja. Prav ta odmaknjenost, ki je prekrila zavest o samoodtujenosti, je tej pesniški smeri omogočila tudi ukvarjanje s tradicionalnejšo obliko pesmi, iskanje nekkih lepotnih zakonov oblikovanja, v katere nespremenjeno verjame.

Ob teh dejstvih se moramo ustaviti ob problemu oblikovanja v celotnem Voduškovem delu, ob problemu. izraznega **načina** in o sorodnosti ali oddaljenosti tukaj omenjenih predstavnikov slovenske sodobne poezije.

Že v Križu na gori 1925/26 je mladi Vodušek izpoved svoje osebne bolečine začel tako: »Dolgo nisem mogel rešiti stilističnega vprašanja, nisem vedel ustreči vsem zahtevam notranje resničnosti in potrebi, dolžnosti izraza, tako da sem že omahoval v svojem namenu povedati vsa svoja najgloblja in najresnejša enostavna stremjenja ...«<sup>81</sup>

Pred nami je čisto jasno postavljena dvojnost: »potreba in dolžnost izraza«, na drugi strani pa muka s »stilističnim vprašanjem«, ki je tako močna, da preti zadušiti sam izraz. Kako se je Vodušek mučil z oblikovanjem svojega izraza vidimo tudi iz zgodnje pesmi brez naslova, posvečene Rudolfu Kresalu:

Presunljivi trenutek  
nenadno bleščeči korak.  
Nebo je mlečno od soja zvezd,  
pomladno valujoči zrak.  
Stopil si v prostor brez podlag,

volja je splahnela v nič.  
Samo še lahko skeleč trak  
čutiš njen daljni mrzli bič.

Samo brez brambe si še in odprt,  
izgubil si poslednji nečimerni slog,  
utonilo je življenje, ugasnila smrt.  
Nad njima obema neskončni Bog.<sup>82</sup>

Negativna elementa, ki drugače preprečujeta doživljati pesniku enkratne »presunljive« trenutke, sta tu »volja« kot »mrzli bič« in pesnikov »nečimrni slog«, ki mu onemogočata predati se in se odpreti. Na dnu vsega občutja je poskus rešitve pred prekletstvom samega razuma, vendar je značilno, da je pesnik tu uporabil izraz »slog«, ki seveda ne velja samo za pesniški izraz, ampak je izraz celotnega življenja, vendar pa vključuje tudi Voduškovo »stilistično vprašanje« v ožjem smislu.

To krčevitost v iskanju odgovarjajočega izraza opazimo tudi v drugih Voduškovih pesmih. Značilno je, da je Vodušek na osnovi te krčevitosti sestavil celo teorijo o trdoti slovenskega jezika, ki ji je treba v glavnem pritrditi, vendar mislim, da je prišel Vodušek do nje prav preko tega krčevitega napora, ki je edini lahko adekvatno izražal Voduškovo duševnost. Leta 1935 je v zborniku Krog v članku *Za preureditev nazora o jeziku*<sup>83</sup> pisal: »Služba pestrosti jezika pa je najneumnejša in najškodljivejša manija naših jezikovnih delavcev ... Drug primer napačnega stališča naše oficijelne javnosti do jezika leži v tem, da se presojata vrednost in slovenski značaj kakega jezikovnega dela po njegovi melodijoznosti: zahteva se, da jezik gladko teče ... vsako jezikovno delo (ima) z ozirom na svoje snovne pogoje čisto določen izrazni ideal, ki nima z melodijoznostjo nič opraviti ... To oboževanje melodijoznosti se zdi, da izvira iz Cankarjevih časov in odkriva neko artistično zaljubljenost v lepo, gladko linijo za vsako ceno in neko v krvi ležeče sentimentalno

formalistično stremljenje za lepimi jezikovnimi krivuljami, ki je našlo samo v Cankarju klasični izraz . . . Še posebej pa je taka težnja po generaliziranju melodioznega jezika kot zahteva neupravičena zato, ker ne odgovarja splošnemu geniju slovenskega jezika, ki je po svojem značaju pretežno dinamičen, trd, oster in konzonantski. Prav tako mogoče je pisati lepo slovenščino v trdem, ostrem, odsekanem stilu . . .« Za primer takega »trdega ostrega, odsekanega stila« naj navedem Voduškov sonet *Lov*:

Strah je planil in za strahom čas,  
za drhtečim zajcem sivi hrt,  
v naglem lovu skozi rajski vrt  
zemlje in gledalec sem bil jaz.

Nepremično je z menoj obraz  
same usode bil na lov uprt,  
bral sem z njega, da je konec smrt  
in da teče hrt na njen ukaz.

Bral sem, da sem si zaman lagal,  
ko sem na bežečo žrtev stavil  
in si rekel, da sem le gledalec:

že je neutrudni preganjalec  
mene samega na begu gnal  
k njenim nogam, da me bo zadavil.<sup>84</sup>

Vsa tesnoba eksistence, ki se zaveda, da je »konec smrt« in spozna, da je v to neizprosno vpeta, se kaže v teh odsekanih enozložnicah, ki se končujejo na konzonant. Če pomislimo še, da je to sonet, ki v klasični obliki /na primer pri Prešernu/ sploh nima moških rim, se šele zavemo, kako zelo je Vodušek podrejal obliko svojemu trdemu, moškemu, nemelodioznemu doživljanju sveta. V tej trdoti mu je večji del slovenske sodobne poezije sledil tako, da je popolnoma razbil vsako možnost melodioznosti rim in piše v odsekanem, mrzličnem svobodnem verz.

Drugo pot sta tu ubrala Gregor Strniša in Niko Grafenauer, ki tudi s tem dokazujeta dragačen, bolj romantičen odnos do sveta. Strniša je sicer ohranil zelo mnogo končno poudarjenih besed na koncu verzov in tudi njegove asonance so manj melodiozne kot rime, vendar mu melodioznost ni nekaj, kar bi bilo treba izgnati iz pesmi, zlasti ne, če jo podpira smisel. Tako je na primer v *Orfejevi pesmi* zelo viden prehod od rezkega uvoda:

Ptice brez kril, z mrtvaško glavo  
so nakit teh dreves - težek in krut

--

do magičnega lepotnega zaklinjanja v zadnji kitici:

Pridi, hiša sanj, visoka hiša  
beli kamen v stolpu mraka,  
perut meča, prstan časa -  
noč te skriva, noč te skriva.<sup>85</sup>

Tip navedene kitice je uporabljen pri Strniši vedno pri ponavljanju, /»sonce sije, sonce sije«, »mesec sveti, mesec sveti«, »zvečer luna raste, raste«, »daleč, tiho poje ptica, daleč, tiho poje ptica«<sup>86</sup> /in s tem ponavljanjem vred izraža neko trenutno umirjenost, ki jo je tudi Vodušek večkrat izražal v povojnih pesmih, na primer v *Ladji iz sanj* iz leta 1947:

Sončno morje je zalilo  
modro jutranjo globino,  
se šumeče potočilo  
v tihem parku ob sipino.<sup>87</sup>

V povojnih Voduškovih pesmih so ženske rime sploh pogostejše kot v predvojnih, ki nosijo v sebi večjo nepomirjenost in notranjo napetost.

Kar se tiče drugih elementov izraza, moramo spet citirati Voduškove misli iz že omenjenega članka *Za preureditev na-*

*zora o jeziku*, na primer mesto, kjer Vodušek zavrača razširjeno mnenje, da je moč slovenskega jezika v glagolu: »Vsak jezik namreč je prvotno verbalen in šele po določenem kulturnem razvoju postaja nominalen, ker to leži že v značaju obeh teh besednih kategorij; razvoj gre od podzavestnega k zavestnemu, od prevladovanja čustva k prevladovanju razuma. Od kategorij verba in nomina je verbum tisti, ki nosi neprimerno več čustvene vsebine kakor pa nomen in zato stoji v razvoju pred nominom. Verbum opisuje dejanja in ker se morejo dejanja nanašati zlasti le na človeka, tvori kategorija verbum subjektivno stran v jeziku, dočim predstavlja kategorija nomen objektivno ... Dejanje in predmet sta mišljenjski kategoriji, ki ustrezata tema gramatikalnima kategorijama in prav v označbi dejanj se nahaja izrazito čustveni pol jezikovnega ustvarjanja, dočim pomeni označba predmetov njegov razumski pol ...«<sup>88</sup>

In res ugotavlja France Vodnik za njegov jezik sledeče: »Njegov jezik, ki se naslanja na samostalniki in soglasniški glasovni red, je udaren in oster ... Za Voduškovu stilistiko je značilno pomanjkanje glagola, kopičenje podredij ... pogosta uporaba zeva ...«<sup>89</sup> Nabitost abstraktnih pojavov, pri katerih sploh ni glagola, lahko opazujemo na primer v drugi kitici Voduškovu pesmi *Drevesa*:

Drevesa, simboli čistosti, nepokvarjenosti  
mojemu divjemu, zbeganemu stremljenju,  
drevesa, sladke podobe svetlobne prežarjenosti,  
vsa predana brstečemu življenju,  
o, vi svetli stebri, polni neskončne podarjenosti!<sup>90</sup>

Podobno kopičenje intelektualno definiranih ugotovitev je zelo izrazito na primer v *Panegiriku poeziji*, ki smo ga / delno / že citirali. Mislim, da lahko rečem, da mu v tej smeri logičnega, racionalnega grajenja metafor slovenska sodobna poezija ni sledila. Marsikatero skupno potezo ima grajenje metafor Nika Grafenauerja v nekaterih pesmih

/predvsem ciklusa *Past in Podobe* iz zbirke *Stiska jezika*/ z Voduškovim prvim, ekspresionističnim obdobjem, na primer s pesmijo *Netopirji*. Toda Vodušek se je kasneje takemu oblikovanju sveta v svojih pesmih odpovedal, ni pa se odpovedal – ker mu ni bilo mogoče – odtujenosti v sebi, in ta osnovna nota je ostala več ali manj vseskozi prisotna v njegovem delu, tako kot je prisotna tudi v pesnikih, ki jih tu obravnavamo.

Ker nam je v tej nalogi šlo predvsem za dojetje te osnovne »vsebine« Voduškovega doživljanja sveta, je razumljivo, da nam stil sam in njegova opredelitev ni toliko pomembna. Saj vidimo, da je Voduškova pesniška pot šla skozi različne oblikovne principe, pa vendar trdi pesnik sam, da se človek v bistvu ne spreminja mnogo in da so pri pesniku važnejši njegovi stranski in glavni motivi (iz pogovora z Božom Voduškom 5. XII.1965).

V tej nalogi smo pravzaprav zasledovali en sam motiv: problem pesnikove odtujenosti v odnosu do sebe in sveta. Raziskovali smo njegovo različno intenzivnost v posameznih obdobjih Voduškovega ustvarjanja in njen odraz in stične točke v pesmih nekaterih predstavnikov slovenske sodobne poezije. Tu smo se morali omejiti le na posamezno signaliziranje, saj bodo globlji pretres tega problema omogočile šele podrobnejše študije pesniških svetov teh ustvarjalcev. Ugotovili smo le eno: Božo Vodušek je s predvojnimi odpiranjem novega pesniškega prostora brez dvoma pomemben predhodnik slovenske sodobne poezije.

Podrobna analiza bo morala določiti ne le stičišča, ampak tudi razlike v posameznih pesniških fiziognomijah. Predvsem v bodoče verjetno ne bo več dopustno obravnavati v tem pogledu v eni sapi Daneta Zajca in Gregorja Strnišo, ampak bo treba bolj podčrtati njun v marsičem različen odnos do sveta. Obema je marsikaj, s čimer je začel že Vodušek, skupnega, vendar pa se je njun odnos do sveta in samega sebe različno razvijal. To velja tudi za



druge predstavnike slovenske sodobne poezije, saj je jasno, da noben pesniški svet resničnega ustvarjalca ni samo povzemanje (že) danega, ampak predvsem **ustvarjanje** novega. Zato s to nalogo nikakor nismo hoteli poudarjati odvisnosti slovenske sodobne poezije od Voduškovega izročila, saj ne gre za nikakršno odvisnost, ampak le za sorodno občutje sveta, ki se je pač le časovno prvo, dosledno in z veliko ustvarjalno močjo izrazilo v Voduškovem pesniškem delu in s tem temu avtorju zagotovilo častno mesto ustvarjalnega predhodništva.

## ZAKLJUČEK

Božo Vodušek spada med naše najkvalitetnejše ustvarjalce. S svojimi prvimi ekspresionističnimi pesmimi se je pojavil v začetku dvajsetih let, v času izrazitih notranjih pretresov, iskanju etične odgovornosti generacije, ki je iz razklanosti povojnega časa iskala novo podobo človeka. Vendar se je Voduškova pot kasneje ločila od religiozno usmerjenih somišljenikov. Pesnik se je razvil v glasnika osamljenega vztrajanja v zavesti samoodtujene osebnosti, ki se ne more in noče slepiti z iluzijami, pa čeprav bi mu te lahko prinesle vsaj začasno pomiritev. Sprejel je nase vso težo nenehne duševne napetosti, ki ne more pristati na romantični dualizem »lepe duše« in »grdega sveta«. Bil je v stalni opoziciji do družbe in njene zlaganosti, vendar je z nenehnim moralnim rigorizmom izpovedoval lastno soodgovornost, ki je vključevala v pesnikovo duševnost svet v celoti. Bil mu je odtujen, pa vendar njegov sestavni del, z izredno pesniško suverenostjo je ustvarjal novo občutje sveta, ki je bilo dosledno antiromantično.

S to pozicijo do konca prevzete alienacije kot edine resničnosti, ki pa že s tem moško doslednim prevzemanjem nase pomeni njeno preseganje, se je Vodušek vključil v nadaljevanje najkvalitetnejšega dela Prešernovega izročila in postal predhodnik novih kvalitetnih iskanj v slovenski sodobni poeziji. Raziskovanje tega pomembnega pesniškega sveta je nujna naloga naše literarne zgodovine in na to nalogo je hotel pričujoči referat opozoriti.

Diplomska naloga 1965/66

## OPOMBE

- 1 Božo Vodušek: *Odčarani svet. Pesmi*. Založba Modra ptica v Ljubljani, 1939.
- 2 *Obrazi novega rodu. Božo Vodušek*. Dejanje 1940, str. 193–197
- 3 Str. 111–117 in 129–139
- 4 Modra ptica 1940–41, str. 29–35
- 5 *Odčarani svet*, str. 297–300
- 6 Perspektive 1963–64, str. 52–72
- 7 *Odnos med poezijo in danostjo*, str. 492–493
- 8 Pripomba B. Voduška 21. 4. 1966: »Mislim, da je bil to Udovič, ali pa je Udovič pisal nekje drugje ob Faustu.«
- 9 Tu ne upoštevamo rokopisnega glasila Plamen, kamor je v letih 1921/22 in 1922/23 bilo uvrščenih 12 Voduškovih pesmi, ki niso bile nikjer nikoli objavljene (z dvema prevodoma Trakla vred), in nekaj pesmi, ki so doživele objavo in se s tem uvrstile v priloženo bibliografijo.
- 10 *Ali so to literarni problemi?* Str. 250–252
- 11 F. Vodnik: *M. Jarc: Človek in noč*. Slovenec, 4. 5. 1927
- 12 *Žalostne roke*. Ljubljana 1922, str. 36–37
- 13 Str. 172
- 14 *Paul Claudel, 1868–1928*. Dom in svet 1928, str. 305–306
- 15 V eseju *K problemu sodobnosti v naši literaturi*, DS 1931, str. 28–32
- 16 Str. 12–16
- 17 Križ na gori 1926/27, str. 103–109
- 18 Glej študijo Lina Legiša v Dialogih 1965, str. 158–160
- 19 *Prečute noči* 3. Dom in svet 1922. Str. 204
- 20 *Bil sem baklja*. DS 1922, str. 329
- 21 *Vihar*. DS 1922, str. 423
- 22 DS, str. 200
- 23 Naj navedem pesem, ki izraža to občutje popolne odtujenosti in ki združuje še več Voduškovih tipičnih potez: etično zahtevnost, upor zaradi zlaganosti okolice, obup zaradi osamljenosti in istočasno občutek ujetosti v »začarani krog«:  
Kolikrat sem se ozrl vprašujoče v tuje oči,  
da od sramu ne gledam nikamor več,  
samo še v prazna kroga mojih oči pred menoj,  
in kakor dvoje zrcal  
odbijata mene samega v mene nazaj.  
*Trst, ki poje*. DS 1929, str. 200
- 24 *Modra roža*. DS 1922, str. 420
- 25 *Trst, ki poje*. DS 1929, str. 200

- 26 V ciklusu *Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo*. DS 1931, str. 7–10
- 27 *Pesmi*. DS 1931, str. 314–315
- 28 *Ibid.*, str. 315
- 29 V ciklusu *Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo*. DS 1931, str. 7–10 (*O tudi jaz želim telesa žen*)
- 30 *Pesmi*. DS 1931, str. 313
- 31 *Odčarani svet*. LZ 1940, str. 297
- 32 Božo Vodušek: *Odčarani svet. Pesmi*. Založba Modra ptica v Ljubljani, str. 7
- 33 Prvotna verzija v *Plamenu* 1922–23 in v DS 1922 se glasi: Čudno grenko pričakovanje ... Voduškova pripomba 21. 4. 1966: Izraz »čudododelno« je nepričakovana domislica stavca in bom v novi izdaji to popravil.
- 34 *Ibid.*, str. 8–9
- 35 *Ibid.*, str. 10
- 36 *Ibid.*, str. 11
- 37 *Izpoved*. *Pesmi*. DS 1931, str. 313
- 38 *Nezadovoljni Narcis. Odčarani svet*, str. 12
- 39 *Ibid.*, str. 16
- 40 *Ibid.*, str. 23–24
- 41 *Ibid.*, str. 25
- 42 *Ibid.*, str. 26
- 43 *Perspektive* 1963–64, str. 65
- 44 *Psihološka struktura sodobne mladine*, str. 219–228
- 45 *Hramovi zapiski* 1934/35, str. 33–38
- 46 *Sodobnost* 1934, str. 386–397
- 47 S. Tretjakov: *Pisateljeva vloga v graditvi*. LZ 1936, str. 389–396 in 489–491
- 48 *Odčarani svet*, str. 39–40
- 49 *Slovenski zbornik* 1945, str. 304–316
- 50 *Slovenski zbornik* 1945, str. 415–416
- 51 *Novi svet* 1947, str. 726–728
- 52 *Zvezde in srce*. *Novi svet* 1950, str. 203–204
- 53 *Ibid.*
- 54 *Novi svet* 1951, str. 105–106
- 55 *Naša sodobnost* 1956, str. 299–300
- 56 *Naša sodobnost* 1955, str. 897
- 57 *Ibid.*, str. 880–881
- 58 *K problemu sodobnosti v naši literaturi*. DS 1931, str. 28
- 59 *Ali so to literarni problemi?* DS 1929, str. 250–252
- 60 DS 1931, str. 409–410
- 61 *Naša sodobnost* 1957, str. 531–532

- 62 *Večne spodbude Prešernove poezije*. Slovenski poročevalec, 2. 12., št. 284
- 63 *Fleurs du mal*. Naša sodobnost 1957, str. 673–678
- 64 *Misli o sodobni poeziji. Poezija in čas*. Naša sodobnost 1957, str. 531
- 65 *Sončni ostriž*. Perspektive 1962/65, str. 272
- 66 *Dež*. Perspektive 1962/63, str. 299
- 67 *Ni te*. Perspektive 1963/64, str. 300
- 68 Iz rokopisa
- 69 Vsi v knjigi Venó Taufer: *Jetnik prostosti*. CZ, Ljubljana 1963
- 70 *Ibid.*, str. 30
- 71 Jože Udovič: *Ogledalo sanj*. CZ Ljubljana 1961, str. 153
- 72 *Ibid.*, str. 98–99
- 73 Naša sodobnost 1956, str. 300
- 74 *Odisej*. CZ Ljubljana 1963, str. 11
- 75 Marijan Kramberger: »*Odisej*« *ali avtonomija umetnosti*. Dialogi 1964, str. 48–56, 112–118 in 176–182
- 76 *Ibid.*, str. 117
- 77 *Ibid.*, str. 178
- 78 *Ibid.*, str. 53
- 79 *Ibid.*, str. 179
- 80 1AGA9MEM6NON4. *Agamemnon*. DZS Ljubljana 1965, str. 31–33
- 81 *Pismo*, str. 127
- 82 *Iz boja s poezijo, usodo in smrtjo*. DS 1931, str. 9
- 83 Str. 66–76
- 84 *Odčarani svet*, str. 77
- 85 *Odisej*, str. 26
- 86 vsi verzi iz pesmi v zbirki *Odisej*
- 87 *Iz »Ur tišine«*. Novi svet 1947, str. 726–728
- 88 Krog 1933, str. 72
- 89 *Obrazi novega rodu. Božo Vodušek*. Dejanje 1940, str. 197
- 90 *Odčarani svet*, str. 19

## Viri

Vse objavljene Voduškové pesmi. Od njegovih člankov pa predvsem:

*Pismo*. Križ na gori 1925/26, str. 127

*Poslanica*. Križ na gori 1926/27, str. 12–16

*Paul Claudel*. 1868–1928. Dom in svet 1928, str. 305–306

*Ali so to literarni problemi?* DS 1929, str. 250–252

*K problemu sodobnosti v naši literaturi*. DS 1931, str. 28–52

*Antology of modern english poetry*. DS 1931, str. 409–410

*Za preureditev nazora o jeziku.* Krog 1933, str. 66–76  
*Mladinski problem.* Sodobnost 1934, str. 20–26  
*Večne spodbude Prešernove poezije.* Slovenski poročevalec,  
2. XII. 1950  
*Fleurs du mal.* Naša sodobnost 1957, str. 673–678  
*Misli o sodobni poeziji. Poezija in čas.* NSd 1957, str. 551–552

#### Članki in eseji o Vodušku:

France Vodnik: *Obrazi novega rodu. Božo Vodušek.* Dejanje 1940,  
str. 193–197  
Branko Rudolf: *Moderna umetnost in Vodušek.* Modra ptica  
1940/41, str. 111–117, 129–159  
Branko Rudolf: *Psihologija Odčaranega sveta.* Modra ptica, str.  
29–35  
Ivo Brnčič: *Odčarani svet.* Ljubljanski Zvon 1940, str. 297–300  
Janko Kos: *Sodobna slovenska lirika (3).* Perspektive 1963/64, str.  
52–72  
Niko Grafenauer: *Odnos med poezijo in danostjo.* Dialogi 1965,  
str. 492–93  
France Vodnik: *Miran Jarc: Človek in noč.* Slovenec, 4. v. 1927  
Lino Legiša: *Poezija odčaranega sveta.* Dialogi 1965, št. 4, 5, 6  
Leon Žlebnik: *Psihološka struktura sodobne mladine.* Dejanje 1940,  
str. 219–228  
Mirko Javornik: *Božo Vodušek /pogovor/.* Hramovi zapiski 1934/35,  
str. 35–38  
Marijan Kramberger: »*Odisej*« *ali avtonomija umetnosti.* Dialogi  
1964, str. 48–56, 112–118, 176–182  
pesmi Daneta Zajca  
pesmi Tomaža Šalamuna  
Anton Vodnik: *Žalostne roke.* Ljubljana 1922  
Veno Taufer: *Jetnik prostosti.* CZ Ljubljana 1963  
Jože Udovič: *Ogledalo sanj.* CZ Ljubljana 1961  
Gregor Strniša: *Odisej.* CZ Ljubljana 1963  
Franci Zagoričnik: *Agamemnon.* DZS Ljubljana 1965  
Niko Grafenauer: *Stiska jezika.* DZS Ljubljana 1965

K Inkretovemu književnemu eseju

Dne 23. 8. t.l. [1970] je Andrej Inkret v sobotni prilogi Dela ocenjeval v naslovu omenjeno antologijo. Ker njegova kritika vsebuje vrsto nesporazumov in ker iz osnovnega nerazumevanja izhaja marsikak tendenciozen zaključek, nameravam osvetliti problem z nekoliko drugačne strani. Najprej nekaj splošnih polemičnih pripomb, predvsem o problemu »humanizma« in »reizma«.

A. Inkret označuje avangardno literaturo druge polovice šestdesetih let kot »reistično«. Pri tem se opira na izvajanja T. Kermaunerja. Samo poimenovanje ne bi bilo še nič slabega, ker ima beseda reizem resnično v korenu element, ki se sklada z nekim občutkom v usmerjenosti te literature (priznavanje obstoja vseh stvari, oz. pojavov v svetu brez centralne pozicije človeka, ki bi jim šele podeljevala smisel). Narobe pa je, da Inkret sledi Kermaunerjevi definiciji tega termina.

Oglejmo si to kar na citatih, ki jih Inkret navaja: »Humanistični svet je proizvajal literaturo, ki je govorila: človek je lep, svinčnik je trden, rjav in šilast, odnos med nama je sovražen, podel, ljubezniv, hinavski ... Svet, ki je zamenjal humanističnega, pa naravnost obsedeno ponavlja le svoj, ječ ... Zato je vse med sabo identično, vse je vse in vse je res ...« »Človekovo kraljestvo, doba človekovega vladanja (humanizem) se je končala. Začela se je doba Reči (res-izem).«

Kaj ja s tema dvema trditvama? (na tem mestu se jima lahko upremo seveda samo na istem – filozofskem področju, ki pa je za pisanje o umetnosti nezadostno.) Videti je, da Kermauner točno opaža konec humanističnega

(antropocentričnega) sveta in da ve tudi za samo po sebi umevno neantropocentrično izhodišče: »Vse je.« Zato sta prva dva dela teh citatov kot opažanji popolnoma točna. Druga dva (... »Zato je vse med sabo identično, vse je vse in vse je res« in »doba Reči« – pozor na veliko začetnico, znak fetišiziranja!) pa sta samovoljni Kermaunerjevi konstrukciji, porojeni iz njegovega antropocentričnega občutja sveta, ki samo teoretično ve, da obstaja tudi nek drugačen svet, ga pa popolnoma napačno interpretira.

Kermaunerju se je zdaj pridružil še Inkret. Razlika je samo ta, da on ni obstal le pri tezi, da je »reizem« ideologija, pač pa so ga zaskrbele tudi družbene posledice uveljavitve »reistov«. Iz njegovih trditev izhaja, da se čuti ogroženega od »ekspanzije« te »divje in ekskluzivne igre«, zdi se mu, da je tu »odločilno vprašanje o moči«, opozarja na nekatere trditve »reistov«, češ da iz njih »sledi, da je treba najprej zavzeti komunikacije« itd.. Vse take in podobne Inkretove trditve bi nam bile popolnoma nezanimive, če ne bi ta ideološka megla na očeh povzročila, da je kritik naredil javno krivico knjigi, ki za bodočo literarno zgodovino na Slovenskem veliko pomeni. Zato sem se odločila, da s stališča literarnega zgodovinarja napišem nekaj pripomb.

Prvo, kar je treba o antologiji *57 pesmi od Murna do Hanžka* povedati je, da je treba v njej brati **pesmi**. In pri takem branju se hitro izkaže, da Slovenci verjetno še nismo imeli pesniške knjige, ki bi bila tako izenačena glede na kvaliteto, kot je ta. Za redkokatero pesem bi lahko imeli pomisleke, ali res spada v sam vrh slovenskega pesništva. Prav tako velja za izbor pesnikov in število njihovih pesmi, da je izredno premišljeno sestavljen in obsega najboljše, kar Slovenci v 20. stoletju imamo. Seveda bi pri najkvalitetnejših pesnikih lahko uvrstili še marsikatero pesem, toda zaradi obsega in deloma tudi načrtne zgradbe je sedanja razporeditev taka: po pet pesmi imata Murn in Strniša, po štiri pesmi Kosovel, Kocbek, A. Vodnik, Šalamun, Plamen, po tri pesmi



Kovič in Rotar, po dve pesmi Župančič, Vuk, Vodušek, Balantič, Hribovšek, Udovič, Zajc, Hanžek, po eno pesem pa Podbevšek, Novyjeva, Šmit, Zagoričnik in Snoj.

Kot rečeno, se jasno vidi, da je bilo osnovno merilo kvaliteta posameznih **pesmi**. Zato bi s stališča literarnega zgodovinarja, ki mora imeti sicer prav tako stroga umetniška merila, izhajajoča iz kriterijev kvalitete v svetovni poeziji, ki pa mora vseeno upoštevati tudi vlogo pesnika v razvoju pesniškega jezika posameznega naroda, teoretično nekoliko drugače razdelila skupine slovenskih pesnikov glede na stopnjo njihovega pesniškega talenta in pomen za omenjeni razvoj: 1. skupina: Murn, Kocbek, Kosovel, Strniša, A.Vodnik, Šalamun, Plamen; 2. skupina: Podbevšek, Balantič, Udovič, Vodušek, Hribovšek, Zajc; 3. skupina: Vuk, Kovič, Rotar, Zagoričnik in 4. skupina, ki bi jo lahko v tako antologijo uvrstili s po eno pesmijo, ali pa z nobeno, odvisno od strogosti kriterija: Hanžek, Snoj, A.Kermauner, Veno Taufer, Vegri, Majcen, Seliškar (v pesmih, ki so ostale samo v revijah), Grafenauer, Jarc in morda še Minatti (samo partizanski) in Cene Vipotnik (samo predvojni).

Pravim, teoretično, kajti konkretno, glede na posamezne pesmi, ki naj bi bile v celoti dobre, je zelo možno, da je marsikdo iz zadnje skupine ne bi imel, imata pa jo na primer (v antologiji) Novyjeva in Šmit, kar je prijetno presenečenje (za pesem Šmita sicer nisem popolnoma prepričana, preveč je v njej Kocbeka in Balantiča, seveda na nižjem nivoju).

Kot lahko vidimo, v tej razporeditvi manjka Župančič. In to ne zato, ker bi mislila, da ni bil dober pesnik, pač pa zato, ker ne spada v antologijo slovenskega pesništva *dvajsetega* stoletja. V knjigi, kakršna je obravnavana antologija, verjetno res ne more imeti več kot dve pesmi, vendar pa je to zanj krivično, saj je njegov antropocentrizem organski in enak občutju na primer velikih svetovnih romantikov. Zato mu v poeziji, kakršna je značilna za 19. stoletje, pripada častno mesto, njegovo zamudništvo v času pa je zanimiv

fenomen. Ob takem kriteriju seveda ni govora, da bi bil v knjigi Gradnik, ki spada v predžupančičevsko stopnjo (in je, v nasprotju z Župančičem, od zamudništva v času tudi mnogo bolj prizadet).

Kakšen je torej kriterij za dobro poezijo 20. stoletja, kaj jo označuje? To je visoko organizirana intelektualna (ustvarjalna) napetost, ki se rešuje z izbruhom energije, izhajajoče iz neatropocentričnega občutja sveta. To je potopljenost v svet, predanost vsemu, kar je, obsedenost od bivanjske polnosti. Njen znak je osamosvojitve tekstov, jezika, ki ni več le komunikacijsko sredstvo, ampak izžareva nove, neslutene dimenzije. Sicer pa te oznake ne veljajo samo za 20. stoletje, ampak za najboljšo svetovno poezijo vseh časov (humanizmu se je samo v 18. in 19. stoletju posrečilo, da ni samo jalov stranski tir, sileč nas k delni spremembi kriterijev za tisti svoj čas).

Takšni so torej kriteriji te antologije – posredovati nam bistvo resnične poezije in zbrati kar največ pesmi, ki zaslužijo to ime, ne pa dokazovati »linijo dokončanja lirike,« kot si je zamislil Inkret. Ker sam vidi, da vseh pesmi ne more spraviti pod tako oznako, govori o »celi vrsti konceptualnih nedoslednosti in drugačnih spodrseljajev«, oz. postavlja ob besedo »konceptualni« vprašaj, saj se drugače nagiba k mnenju, da »branje nas ves čas navdaja z domnevo, da je bila selekcija narejena v imenu nekih drugih smotrov, ki s samimi pesniškimi avtorji in teksti ne morejo imeti neposredne zveze«. Višek njegovega premišljenega nerazumevanja pa je retorično vprašanje: »Kar samo od sebe se zastavlja vprašanje, ali bi se bilo pretirano vprašati, če ne gre za preprosti, dražljivi poseg v poezijo, za shocking? Literarno-zgodovinsko reklamo?«

Poglejmo si še nekaj njegovih očitkov. Trdi, da »posamezni avtorji z neupoštevanimi teksti popolnoma demantirajo objavljena besedila (Župančič, Kocbek, Kovič), posebej ker knjiga jemlje v obzir - po vsem videzu spekulativno - samo

nekatero njihove pesniške faze«. O Župančiču sem že govorila, predstavljanje vseh pesniških faz nekega avtorja ne glede na kvaliteto pa je dobro kvečjemu za slaviste, nikakor pa ne za bralce, ki jim je edini kriterij umetnost. Tudi avtorjem samim bi moralo biti prav, če se jim ne niža nivoja z upoštevanjem manj kvalitetnih faz. Tako je na primer v knjigi resnično odličen Kocbek. Pri Koviču pa imam pripombo, da je tudi iz te njegove »faze« objavljeno preveč: *Bivoli*, ki so sicer dobra pesem, so preveč strniševski, *Psalm* pa je preveč deklarativen.

Druga Inkretova pripomba je, da je »objavljenih nekaj avtorjev, ki docela izpadajo iz koncepta (A. Vodnik, Balantič, Hribovšek, Novyjeva, Šmit)«. Povedali smo že, da Inkret misli tu na lastni koncept. Vendar nekaj besed o teh avtorjih: A. Vodnik je zelo pomemben avtor (to mu je v zadnjem času priznal tudi Petre) in se popolnoma vključuje v že navedeni kriterij. Vendar mislim, da je bil najmočnejši v dvajsetih letih in pogrešam ta poudarek v izbiri pesmi. Tudi za Balantiča velja isto o kriteriju, slab se mi zdi le konec pesmi *Blazne hvalnice III*. Verjetno bi bilo bolje izbrati kako drugo pesem. Izreden pa je Ivan Hribovšek, ki bi moral priti v javnost že prej.

Tudi naslednji Inkretov očitek ni točen: »Zajc je zastopan z odlomkom iz drame, Strniševi teksti niso integralni ...«. Zajc je zastopan s pesmijo *Ni te* in s poezijo, zapisano v pesniški drami, prostor, kjer se poezija pojavlja, pa je seveda popolnoma nebitven. Strniševi teksti so integralni, objavljene niso le vse pesmi iz posameznih ciklusov, kar pa jim je samo v prid, saj večja njihovo gostoto. Ker že dajem pripombe k posameznim pesmim, naj še povem, da bi pri nekoliko strožjem kriteriju izpustila Murnov *Trenutek* in da se mi drugi del *Prišleca* zdi slab. Vendar števila Murnovih pesmi seveda ne bi zmanjševala. Škoda je, da Podbevšek nima še *Čarovnika iz pekla* ali *Plesalca v ječi*, verjetno zaradi obsega pesmi. Šalamunova *Jon* in *Čas* sta dosti boljša od

prvih dveh objavljenih pesmi (čuti se premik v klasičnost). Pač pa bi izpustila Plamnov *Skok na noge* in drugo Hanžkovo pesem (*In delaj kar hočeš, vse bo dobro*).

Sicer pa, ponavljam, je knjiga odlična in prepričana sem, da bo njen kriterij obveljal v slovenski literarni zgodovini v bodočnosti (mogoče že čez eno generacijo). Zlonamerne ocene, kakršna je Inkretova (da o njegovi še bolj zlonamer- ni oceni Kataloga 2 ne govorim) pa bodo ostale kot do- kument zaprtega okolja, ki uničuje tudi svoje nadarjenejše posameznike.

Delo, 5. 9. 1970

ŠE ENKRAT O LANSKEM IZBORU  
SLOVENSKE POEZIJE V POLJŠČINI

*Z nekoliko zamude (pošta na Poljsko pač dolgo hodi) sem prebrala glosa Leva Detele Srebro in mah ali usoda pesništva (KL 1. avg. 1996), vendar takoj odgovarjam, in sicer na dva problema v njej.*

Prvi se tiče naslova mojega izbora *Mah in srebro. 25 slovenskih pesnikov. Sejny 1995*. Tako bi se knjiga (ki obsega 430 strani velikega formata) namreč morala imenovati, založnik pa je – ker je zelo hitel, da bi jo lahko pokazal na Vilenici '95 (in res je prinesel tja prvih 100 izvodov) – brez sporazuma z mano ali pa celo proti moji volji zagrešil nekaj napak, žal se mi je le nekatere posrečilo popraviti, ampak med njimi je prav ta, nad katero se upravičeno huduje glosa: knjiga je (takoj po vrnitvi urednika Czyżewskega z Vilenice) na Poljskem dobila nove platnice in na notranjem zavihku vseh drugih izvodov (razen omenjenih sto) piše (po poljsko, naslov pa je v originalu): »*Mah in srebro* je naslov zbirke pesnika Jureta Detele in ciklusa slik Andraža Šalamuna« (poleg tega pa piše tam tudi, da se zahvaljujejo Fondaciji Trubar za pomoč pri izdaji knjige, ker tudi to je v prvih 100 izvodih manjkalo – od njih je 44 bilo razdanih, 56 pa jih odkupila DZS in jih je baje – za Slovence po zelo nizki ceni – v Ljubljani mogoče kupiti, malo več reklame pa knjigi seveda gotovo ne bi škodilo).

Tako je bila torej ta napaka, za katero se v imenu založnika opravičujem, popravljena in veseli me, da lahko ob tej priliki javno izjavim, da poezijo Jureta Detele visoko cenim in da sem prav zato izbrala za naslov sintagma, ki si jo je on izmislil – tako kot ceni to poezijo tudi slikar Andraž

Šalamun, ki je (z dedikacijo pesniku) z isto sintagmo poimenoval ciklus svojih slik in jih pod tem naslovom razstavljal lani v Madridu in NewYorku (o čemer so časopisi precej pisali). Naj samo še dodam, da je v poljščini sintagma obrnjena, da bi se, na edino mogoči način (g. Detela bo vedel, za kaj gre), ohranila enaka zvočna podoba, tj. z naglasom na koncu.

Za knjigo, o kateri govorimo, pa sem iz svojega 30-letnega prevajalskega dela (iz omenjene zbirke J. Detele imam prevedene v poljščino naslednje pesmi: 9. »Hölderlinovi orli«, 17. »Pesem za jelene«, 23., 33., 42. in 44.) izbrala **samo** 25 pesnikov, saj založnik še večjega obsega res ne bi mogel vzdržati (že tako so, recimo, Prešernovi sonetje tiskani po dva na eni strani).

V okviru tega števila sem morala tehtati, katere avtorje uvrstiti, da »bodo čez, recimo, petdeset let to še živa ime na tedanje (narodne) literature« (kot sem za svoj antološki ideal zapisala v antologiji sodobne poljske proze *Varujte me, mile zarje*, MK 1983). Vsaj 20 živečih slovenskih pesnikov, ki jih v tej knjigi ni (med umrlimi pa spadajo med take vsaj še Jarc, C. Vipotnik, Hribovšek, Kajuh, poleg Detele tudi Memon in morda še Truhlar), bi bilo upravičenih v pričakovanju, da jim bom priznala to »trajnost«, vendar pa, ponavljam, je šlo za »izbor izbora« – število 25.

(Res pa je, da sem leta 1970, v polemiki okrog antologije »57 pesmi od Murna do Hanžka« napisala, da, kot literarni zgodovinar, kljub primatu samo estetskih meril, vseeno delno upoštevam tudi pomembnost nekega pojava za razvoj poezije neke – tu slovenske – skupnosti, in prav to je primer Antona Podbevška: prepričana sem, da bo »čez petdeset let« njegovo ime »še živo v slovenski poeziji«, mogoče tudi malo zaradi moje knjige o njem in poznejših Poniževih tekstov – kar pa je vse izšlo seveda po Detelovem odhodu iz Slovenije.)

Priznam, da mi je težko razumeti pomembnega slovenskega kulturnika, ki sem mu, še vsa žareča, hitela kazat to

knjigo, ki sem jo – na Vilenici – ravnokar dobila v roke, prepričana o njeni pomembnosti za slovensko kulturo na tujem, on pa me je zavrnil: »Nikar mi je ne kaži, ker bom samo žalosten, saj vem, da me ni notri« Je res potrebno, da vsak, ki se na ta ali oni način čuti prizadetega, takoj vso knjigo razglasi za »nesrečni porod«? (Do zdaj sem srečala eno samo častno izjemo.)

Pojasnjevalno spremno besedo k omenjeni knjigi bo mogoče prebrati v slovenščini prihodnje leto (v zbirki esejev, ki mi jo bodo izdala Obzorja), tu pa naj, da ne bi bili krivični do imen iz te knjige, ki jih Detela v svoji glosi ni omenil, naštejem po vrsti moje »izbrance« (po rojstni letnici v posameznih desetletjih – ne da bi seveda sploh omenila, da sem morala vsem pesnim šele ustvariti ustrezno poljsko podobo, kar je, ob najgloblji, najbolj intimni afiniteti mogoče – drugače pa sploh ne!). In zelo bi me veselilo, če bi ob njo postavil kdo drug svoj »izbor petindvajsetih«, »naj se le krešejo iskre, od tega bo samo bolj svetlo«!

Popolnoma sam zase stoji Prešeren (ki sem ga predstavila ne samo s *Sonetnim vencem* in *Uvodom h Krstu pri Savici*, pač pa tudi z *Gloso*, *Slovesom od mladosti*, odlomkom iz *Nove pisarije*, dvema epigramoma, eno *Gazelo*, enim *Sonetom nesreče*, s sonetom Matiju Čopu in pesmijo *Pevcu*, drugi pesniki pa imajo prevedenih od 3 do 15 pesmi – z edino izjemo Podbevška, ki ima eno samo pesem).

In zdaj k posameznim desetletjem (rojstva pesnikov): Sedemdeseta leta 19. st.: **Župančič** in **Murn** (tu sem npr. v zadnjem hipu črtala 3 Cankarjeve pesmi).

Osemdeseta leta 19. st.: **Gradnik** in **Lili Novy**.

Devetdeseta leta 19. st.: to je bilo tako »realistično« desetletje (pomislimo samo na Voranca in oba Kozaka!), da se nisem mogla odločiti niti za Glazerja. Formalno spada sem **Podbevšek**, ki pa je bolj povezan z naslednjo generacijo.

Prvo desetletje 20. stoletja: **A. Vodnik**, **Kosovel**, **Kocbek**, **Vodušek**.

Drugo desetletje 20. stoletja; **Udovič, StankoVuk.**  
Dvajseta leta 20. stoletja: **Balantič, Zajc, Strniša.**  
Trideseta leta 20. stoletja: **Kovič, Svetlana Makarovič.**  
Štirideseta leta 20. stoletja: **Šalamun, Brvar.**  
Petdeseta leta 20. stoletja: **Jesih, B. A. Novak, Potokar.**  
Šestdeseta leta 20. stoletja: **Ihan, Debeljak, Uroš Zupan.**

Delo, 22. 8. 1996.



\* \* \*

PREŽIHOV VORANC V LETIH 1914–1924  
(odlomek iz knjige)

Zakaj pravim, da je odhod Lovra Kuharja k vojakom prečrtal možnost, da bi se pisatelj okužil z mističnim populizmom, od katerega včasih ni bilo daleč do šovinističnih zločinov?<sup>1</sup> Če že pustimo ob strani dejstvo, da je bila ideologija nacizma možna samo v narodu, ki se je čutil gospodarja nad drugimi ali pa to hotel biti, kar si je pri Slovencih že zaradi njihove maloštevilnosti pravzaprav težko predstavljati, moramo poudariti predvsem vlogo samega trpljenja posameznikov, ki se je zdaj začelo za Voranca in milijone njemu podobnih. V degradaciji na stopnjo številke kot »Kanonenfutter« je vsak navadni vojak prej ali slej postal nasprotnik kakršnih koli »svetih idej«, saj so jih nadrejeni prav z njihovo pomočjo držali v suženjskem, brezsmiselnem položaju »snovi za ubijanje«. Prežih je mnogo let ustvarjalno izkoriščal svoje izkušnje iz kasarn in fronte in vedno bolj zrelo opisoval to spremembo miselnosti, ki se je dogodila v njem in tovariših. O tem bomo podrobneje spregovorili ob *Doberdobu*, zdaj pa si oglejmo, kaj lahko izvemo o Vorančevem duševnem stanju v tem času, predvsem iz dveh

---

1 Vprašanje se nanaša na konec prejšnjega poglavja, kjer citiram pismo z Dunaja Kotniku iz leta 1914. V njem Voranc piše, da bere Gorkega, Čehova, Gogolja, Dickensa, Hebbla, Sudermanna, Anzengruberja, predvsem pa Roseggerja, ki da »piše, kakor da bi govoril ljudstvu iz njegove duše«. Zaradi omembe zadnjega pisatelja sem to izjavo komentirala tako: Ali bi bilo mogoče, da bi mladi pisatelj zapadel ideologiji poznejšega gesla Blut und Boden? Celó ko bi hipotetično obstajala taka možnost - najbližji dogodki njegove nadaljnje življenjske usode so jo enkrat za vselej prečrtali: 1. 8. 1914, takoj po izbruhu vojne, so Lovra Kuharja poklicali k vojakom.

njegovih črtic, ki sta izšli leta 1915 v »Ilustriranem glasniku«. Najprej si bomo ogledali črtico *Pred odhodom na bojišče*, čeprav je izšla dva tedna pozneje kot črtica *Bajonetni napad*; ta je bila objavljena 1. 4.<sup>2</sup> Še prej pa nekaj besed o njegovem življenju v kasarnah, in to zato, ker J. Koruza poroča, da Voranc do takrat še ni bil odposlan na bojišče.<sup>3</sup>

Kakšno je bilo to življenje, si lahko predstavljamo ob prebiranju prvega dela *Doberdoba (Črna vojska)*, čeprav se moramo zavedati, da vzdušje v njem ni nujno odraz takratnega Vorančevega doživljanja – v njem se kaže predvsem pisateljevo gledanje nanj s perspektive tridesetih let. Ampak nekaj trdnih podatkov brez dvoma lahko ulovimo. Tako se zdi avtentičen opis začetka Vorančevega (Amunovega) vojaškega življenja:

»Potem je prišla mobilizacija. Ker je bil potrjen ravno v tistem letniku, je moral takoj odriniti. Vse, kar je v miselnosti prinesel s seboj k vojakom, se je v teku naslednjih tednov in mesecev nekako zabrisalo. Pri vojaki je bil kakor milijoni tovarišev tiste dni top, brez spodbude, a vendar nemiren. Njegova prejšnja upornost je dremala pod težo vsakdanjega napornega življenja.

In vendar sumljiv ...? Mogoče pa je oblast pametnejša kakor on, mogoče so mu videli v srce globlje, kakor je mogel videti sam? Ob spominu na vse se mu je počasi jela vzbujati stara, zdaj dremajoča upornost in nezadovoljnost. Skoraj zavihralo je v njem:

»Dobro, če že hočete, če vi sami to hočete, bom pa ostal sumljiv!« si je priznal poln grenkega ponosa in kljubovalnosti.«<sup>4</sup>

---

2 Podatek iz opomb v Prežihova *Zbrana dela* (ZD) I, str. 548 in 549.

3 »Služil je najprej v Lipnici pri Grazu, nato pa v Kapfenbergu, in sicer z oznako p. v. (politisch verdächtig) ob svojem imenu v vojaških seznamih« – Koruza, *Življenjska pot Lovra Kuharja – Prežihovega Voranca*, v: *Prežihov zbornik* (ur. M. Boršnik), Maribor 1957 (= PrZ), str. 189.

4 ZD IV, str. 15.

Nadalje bi omenila kot prvo Vorančevo stalno strast nenehnega ostrega opazovanja vseh ljudi, s katerimi je prihajal v stik, pa tudi zanimanje za njihovo preteklost. Iz tega, kar mu je ostalo v spominu, so pozneje nastajali opisi tovarišev in nadrejenih. Druga točka Vorančevega reagiranja je bila stalna etična občutljivost in nenehno pretresanje: kdo ima prav, kako bi bilo treba narediti. Pri tem mu seveda ni šlo za besede, ampak za globlje človekove plasti v reagiranju na konkretne pojave. Kot tretje pa bi omenila njegovo stalno občutljivost za naravo, njegovo sobivanje s spremembami v nji.

Če se zdaj vrnemo k črtici *Pred odhodom na bojišče*, lahko v nji najdemo vse te tri točke, poudarjeno pa predvsem prvi dve: opazovanje obnašanja tovarišev in dvom ob tehtanju svojih odnosov z njimi. Ta črtica je bolj izpoved kot rezultat volje po proznem ustvarjanju, izpoved lastne negotovosti in moralnih dvomov ob občutku odtujenosti od sotovarišev. Kot vpogled v duševnost dvaindvajsetletnega Voranca je zanimiva, pa čeprav je nerodno in sentimentalno podana. Predvsem pa vidimo iz nje Vorančevo grozo ob misli, kaj bo, ko bo treba resnično ubijati, pa tudi ob misli na lastno smrt:

»Pet litrov<sup>5</sup> – mi je reklo nekaj – ,pij tudi ti toliko in boš zaspal kot ta.‘ – In sem pil, pil veliko, toda zaman; alkohol me ni mogel uspavati in vsak trenutek sem le še jasneje videl svojo usodo.«<sup>5</sup>

In v tem intenzivnem razimšljanju o svoji najbližji usodi je po mojem nastala črtica *Bajonetni napad*, v kateri si je Voranc samo *predstavljajal*, kaj ga čaka. Ta črtica je neizprosna upodobitev spremembe človeka v zver med klanjem ne glede na to, kaj je ta človek razumsko prej sodil o vojni. Ravno zato deluje pretresljivo, kot njena največja obsodba, nekoliko podobno kot črtice poljskega pisatelja

---

5 ZD I, str. 325.

Borowskega o koncentracijskih taboriščih, ki so prav tako pisane v prvi osebi. In tako kot Borowski se je tudi Prežih zavestno izpostavil moralni obsodbi, da bi bil učinek večji. Zato je nujno, da bralec opis sprejme kot resničen, ne pa izmišljen. O njegovi avtentičnosti lahko podvomi samo zbiralec življenjepisnih podatkov (in si s tem pokvari pravilni, tj. pisateljevemu načrtu ustrezni sprejem), pa tudi analitik, če opazi že skoraj preveč podčrtane avtokompromitirajoče podrobnosti, npr. v odlomku o nebogljenem kratkovidnem Dunajčanu, ki mu pripovedovalec ni hotel – ker mu ni mogel – pomagati: mislim na pripovedovalčev nerodni premi govor (»Prekleti Dunajčan (...) Molči, če ne, te nataknem na bajonet«) tik pred zelo funkcionalno uporabljeno avtokompromitirajočo mislijo: »Hvala bogu, da ga je zadela krogla, sicer bi bil jaz zblaznel od groze.«<sup>6</sup>

Malo preveč pretirana je tudi konstrukcija naslednjega prizora: »Neki vojak, ki se je preboden zgrudil pred menoj na kolena, je zavpil presunljivo: ‚O, mati!‘ Nato se je spet skušal dvigniti. Toda, kakor iz jekla je bilo moje srce; znova sem navalil na vojaka in mu prerezal vrat, da je omahnil brez odmeva.«<sup>7</sup> Ampak pretirana je prav zato, da bi izzvala čim večji odpor, saj za to je pisatelju šlo. Če pomislimo, da je bila črtica pisana za povprečno avstrijsko glasilo v prvem letu vojne (se pravi, če ne pozabljamo na vojno cenzuro), moramo pisatelju priznati veliko mero zvitosti, pa tudi poguma (v izpostavljanju samega sebe). Ta črtica je dokaz o Vorančevi protivojni miselnosti v tem času,<sup>8</sup> največji dokaz pa je seveda njegov prebeg na nasprotnikovo stran 19. oktobra 1916.

Preden nadaljujemo z življenjepisnimi podatki po tem

---

6 ZD I, str. 318.

7 Ibid., str. 320.

8 Še en dokaz je dopisnica, ki jo je pisal 27. febr. 1916 iz dunajske vojaške bolnišnice sosedu kmetu: »Vendar spomladi ne vsej več, kot sam nukaš, naj zmanjka žita, bo vsaj vojske konec.« – ZD I, str. 493.

datumu, naj se ustavimo še ob črtici *Moje prenočišče*, objavljeni v Miru leta 1920, časovno dovolj blizu letu 1915, ko se je Voranc za pol leta znašel na soški fronti,<sup>9</sup> da lahko iz nje marsikaj zvemo o pisateljevem občutju v tem obdobju. Veliko nam pove že sam uvod:

»Pozno popoldne je naš bataljon vkorakal v majhno vas na Krasu. Pred nami so se spet pojavile slike, ki smo jih kot vojaki doživljali dan na dan; pred hišami so sedeli sivi, bradati starci, za plotovi so se podili raztrgani otroci in skozi vrata so plaho gledale ženske. Nikjer začudenja, radovednosti – bogve koliko bataljonov je že pred nami zakorakalo skozi vas? Motreč te skrbi polne obraze, sem postal žalosten. Živo sem začutil v sebi bedo domovine; spoznal sem, da je njena beda veliko večja, kot se je zaveda ona sama.

„Lateiner, Lateiner ...“ so govorili moji tovariši v vrstah zasmehljivo, poniževalno.

Neverjetno sem se zgrbil pod tovorom, ne toliko zaradi teže, kot zaradi velikega sramu pred samim seboj. Da bi skril svoje oči pred tovariši, sem sklonil glavo čisto na prsi in se topo premikal z njimi dalje po vasi.«<sup>10</sup>

Šlo je za to, da Voranc v vojaški formaciji, ki je bila v tako kričočem nasprotju z interesi slovenskega naroda, ni mogel več vzdržati in se je zato – po več kot polletnem bivanju na južnotiroolski fronti in vseh vojnih grozotah, opisanih v drugem delu svojega romana *Doberdob* – odločil za prebeg.

Po tem dejanju (ki je povzročilo tudi preganjanje njegove družine v Kotljah) se je začel njegov križev pot po ujetniških taboriščih v Italiji. Pričevanje o pogojih v njih najdemo v črtici *Moj božični večer v ujetništvu*, ki je izšla leta 1920 v Miru. Srečamo se predvsem z neznosno lakoto in ostrim avtorjevim opazovanjem reakcij nanjo, bodisi skupinskih, psiholoških<sup>11</sup> bodisi pri posameznikih, kjer so

9 Kоруza pravi: »Najbrž je bila prva postaja Doberdob«. PrZ, str. 189.

10 ZD I, str. 329.

11 »Naši izgladneli želodci so se krčili do besnosti in z blaznimi, živin-

reakcije opisane od zunaj, kot gola dejstva, vendar pa povezana tako, da dajejo skupno sliko razmer in medčloveških odnosov v njih. Za naš namen (opazovanje pisateljevega duševnega razvoja, kot se nam kaže iz njegovega *pisanja*) je važen stavek: »Pesimisti, ki smo že obupali nad vsem in smo se rogali vsemu, smo rekali, da bo za večerjo gotovo ‚mrtvaška juha‘«. <sup>12</sup> Ta stavek je kot dokument duševnega občutja važen predvsem za konec leta 1919, ko je bil pač napisan, ampak prav gotovo ima avtentično pričevanjsko težo tudi za leto prej, ki se ga je pisatelj spominjal, ga obujal v spominu. Seveda pa avtor med brez dvoma težkim ujetništvom (na osnovi teh doživetij je lahko pozneje nastal opis taborišča v Lebringu v tretjem delu *Doberdoba*) svojega položaja ni občutil ves čas tako, kot vidimo iz zgornjega stavka. Še eno pričevanje imamo iz leta 1924, ko je izšla črtica *Dekle z mandolino* (pozneje bomo videli, zakaj je prav takrat tonacija spominov postala svetlejša!). V njej za zgodnejše obdobje beremo:

»Baš takrat je prihajala v deželo pomlad. Vrhovi Abruzov so začeli kopneti in po ozkih dolinah tiste pokrajine so jeli pihati novi, mehki vetrovi. Izza obzidja našega taborišča smo opazovali, kako so pričeli zeleneti rjavi bregovi gorskih pobočij in pod vtisom teh naravnih sprememb smo naenkrat oživeli tudi mi jetniki. V žilah smo začutili novo kri, in široko vdihavajoči vase dišeči pomladni zrak, smo zasovražili lastno življenje, katerega smo prek zime prenašali skoraj brezbrizno; zidovi poslopja, v katerem smo stanovali, so se nam zdeli kot mrtvašnica, in široko, lepo dvorišče se nam

---

skimi pogledi smo sledili kuharjem, ki so izginili iz barake. Vsi smo videli njih debele, rjave vratove in okrogle, močne roke, in ginili smo od zavisti.« – ZD I. str. 393.

- 12 ZD I, str. 392. Tudi v razlagi, od kod izraz »mrtvaška juha«, srečamo neusmiljeno govorjenje naravnost, berz vsakršnih iluzij in olepšavanje: »Juha je bila baš, kot bi mrliča opral, svetločrna, lesketajoča in strašno zoprnega, grenkega, plesnivega okusa.«

je zazdelo kot tesna ječa. Srce nam je zahrepenelo po neo-mejeni svobodi, po veselju, po ženskah. Romantika narave je odmevala glasno v naših čustvih in razžarjala praznično razpoloženje čiste, svobodoljubne upornosti, vstajajoče tiste dni pod vtisom velike revolucije, ki se je oznanjala z vzhoda. In to razpoloženje je rodilo otroško razposajenost, ki je povzročila zadevo s psom in odlikovanjem in nas pahnila v temnico.«<sup>13</sup>

V tej črtici je tudi opisano, kako se je Voranc počutil na začetku ujetništva:

»V tej samoti in enoličnem življenju je že davno omelelo vsako drugo duševno življenje v meni, spomini na mladost, ki so krasni, ako čutiš srečo, so izginili, in občutki družinskih vezi so bili daleč kakor zora za gorami.«<sup>14</sup> Toda po tej začetni duševni apatiji, opisani v prejšnjem citatu, po tej »puščavi brezupja in bede« in iz nje, je torej »vstala iz moje duše druga vera, ki se je polastila sčasoma vsega mojega duševnega življenja. In to je bilo hrepenenje po zopetni svobodi, ki se nam je obetala pri legiji.«<sup>15</sup>

Prežih je namreč, kot piše Koruza, »ves čas ujetništva v Italiji oddajal prošnje za sprejem v Jugoslovansko legijo, a ni bil sprejet,«<sup>16</sup> in tako so se v njem menjavali »dnevi obupa, lakote, bede in malodušnosti« z obdobji, ko se je – ob koncu ujetništva – »pojavn velike domovinske in narodne zavesti

---

13 ZD I, str. 399/400. V nasprotju z D. Druškovičem mislim, da gre v tej črtici za odmev na februarško revolucijo in ne oktobrsko. J. Koruza v PrZ piše, da so Voranca »decembra 1916 odpeljali v Sulmono (provinca Aquila), kjer je ostal približno leto dni«. (Str. 190.) Torej je bil spomladi v Abruzzih, kot je omenjeno v črtici, samo leta 1917. Tudi se mi ne zdi verjetno, da bi Italijanke iz črtice spomladi 1918 reagirale tako, kot je opisano: „Ali ste opazili, kako so bile prepadene (...), ko smo trdili, da bo Avstrija propadla?« Pa tudi v citiranem odlomku Prežih piše, da se je velika revolucija šele »oznanjala«.

14 ZD I, str. 407.

15 Ibid.

16 PrZ, str. 191.



spet zbudil v meni in zavladal nad taborom beguncev«,<sup>17</sup> kot pravi v zaključku črtice *Dekle z mandolino*.

Verjetno pa je v začetku leta 1917 šlo že tudi za ponovno obuditev misli na lastno pisateljsko poslanstvo, pač v tesni povezavi z narodno idejo, tj. obuditev misli o služenju svoji narodni skupnosti z lastnim pisanjem. D. Druškovič v opombah k prvi knjigi *Zbranih del* navaja oglas iz newyorškega Glasa naroda, kjer je 5. II. 1917 pisalo: »Knjige za jetnike. (...) ki tako željno pričakujejo naše pomoči, zlasti vedno prosijo za knjige. Kdor hoče kaj poslati, naj naslovi pošiljko na sledeči naslov: Lovro Kuhar, prigioniero di guerra Umberto I., Sulmona Italija.«<sup>18</sup> Prav tam je navedeno tudi Vorančevo pismo J. Šlebingerju (z dne 17. VII. 1917), v katerem »toži, kako je ‚neznanski dolgčas‘, in da edino Slovenci ujetniki ne dobivajo knjig. Nadalje piše: ‚Zato vas v imenu vseh Slovencev v tukajšnjem taboru prosim, pošljite na moj naslov nekoliko knjig, ako ne, bomo pozabili misliti. Vi si ne morete predstavljati! Toda prosim kaj modernega: Cankarja, Finžgarja etc. Ne mašnih knjig!‘«<sup>19</sup> V istem pismu Voranc prosi Šlebingerja, da bi mu poslal letnik 1913 Ljubljanskega Zvona, »kjer je moja novela. *Tadej pl. Spobijan*«, iz rokopisa M. Mulca, Vorančevega ujetniškega tovariša, pa Druškovič navaja, da je »Prežih imel s seboj list iz ‚Mira‘ z

---

17 ZD I, str. 411.

18 ZD I, str. 494.

19 Ibid. Te »mašne knjige« (najbrž Vorančev prevod iz narečne sintagme »mašne bukvice«) so se verjetno nanašale na to, kar so mu poslali ameriški Slovenci, saj je bil tudi oglas v Glasu naroda tako nerodno sestavljen, da je kar izzival tak rezultat (»Kdor ima več knjig na razpolago in morda katero, ki je več ne rabi, ali pa vsaj lahko pogreša, naj jo pošlje našim jetnikom«) in zato je Voranc zdaj v pismu Šlebingerju jasno formuliral, za kaj mu gre. Kot zanimivost naj navedem, da je Cankar – vsaj po mojem mnenju – za to Vorančevo pismo vedel. Tako sklepam po odlomku iz njegovega predavanja *Slovenska kultura, vojna in delavstvo*, kjer pravi: „Naši fantje kličejo s fronte po knjigah, po dobrih knjigah!“ – I. Cankar. *Zbrani spisi*, Ljubljana 1936, str. 38.

natisom svoje povesti – torej črtico *V tujino*«<sup>20</sup> o kateri je govoril s tem soujetnikom. Koruza tudi omenja M. Mulca in ponatiskuje citat iz njegove pripovedi, ki je izšla v Večeru leta 1954:

»Kuhar ni bil socialist samo v besedah, ampak tudi v dejanju. Sam ni kadil niti pil. Vsako liro je žrtvoval za nas. Kupoval je cigarete in nam jih zmerom delil, marsikdo, ki je bil bolan ali izčrpan, je dobil od njega celo kozarec vina. Vse je razdal svojim sotrpinom, zase ni obdržal ničesar.«<sup>21</sup> Z besedo »socialist« smo zadeli na problem Prežihove levičarske usmerjenosti v tem času. Že iz obdobja vojaške službe v kasarnah lahko npr. v *Doberdobo* beremo:

»Razen Rainerja in Kalivode se je tudi Slovenec Palir prišteval k socialistom (...) Rainerjeva osebnost je posebno privlačevala Gruma, Stefaniča in Amuna« (torej vse tri osebe, ki predstavljajo alter ego pisatelja – op. K. Š. B.).« Zvečer so včasih zlezli k njemu na pograd in načenjali razne pogovore. (...) Kmalu so spoznali, da je Rainer zelo načitan, da mnogo ve in da na nobeno vprašanje ne ostane dolžan odgovora. V marsičem so jim njegovi odgovori bili pogodju, v marsičem spet ne. Prijatelj vojne ni bil, to je bilo res, bil je proti samodržstvu državnega vodstva, za ljudsko soodločanje in podobne stvari. Toda ko je Amun načel narodnostna vprašanja Avstrije, kakor je pač vedel in znal, se je Rainer izkazal neusmiljenega internacionalista, ki ni mogel razumeti, zakaj bi tak okvir, kakor je bila avstro-ogrska država, po vojni moral razpasti. O kaki samostojnosti narodnih manjšin sploh ni hotel slišati. Čeprav ni bil pristaš vojne, je vendar mislil, da morata zmagati Avstrija in Nemčija, ker se bodo potem lažje uredila vsa notranja vprašanja. Le eno je bilo, kar je prijetno velo od njega, popolna vera v njegove ideje.«<sup>22</sup>

---

20 ZD I, str. 494.

21 PrZ, str. 190.

22 ZD IV, str. 78.

Toda to je bilo obdobje, ko se je Voranc šele trgala iz prejšnje ureditve sveta (sem spada tudi njegovo vedno večje odmikanje od Cerkve – seveda pa se moramo zavedati še interference pisateljevih pogledov iz tridesetih let). Poznejši dogodki na bojišču, predvsem pa bivanje v ujetniških taboriščih, so povzročili vedno večjo radikalnost v njegovih pogledih. Pri tem so pomembno vlogo igrali tudi njegovi stiki s srbskimi in italijanskimi ujetniki–marksisti, predvsem pa pojav revolucije v Rusiji. J. Koruza piše:

»Verjetno se je Voranc v italijanskem ujetništvu поблиže seznanil tudi s komunizmom. Njegov brat Alojz piše o tem: ‚Dobro se spominjam, ko mi je opisoval obisk laškega socialista Lazarinija v taborišču, in kako je požiral njegove knjige in spise Trockega, ki mu jih je Lazarini nosil, ter Lenina.‘ (Iz rkp)«<sup>23</sup>

Radikalnost njegovih pogledov lahko razberemo iz dopisov, ki jih je leta 1920, ko je že spet živel doma, oziroma v Guštanju (Ravnah na Koroškem), pošiljal v komunistične časopise.

Iz njih jasno vidimo, da je popolnoma sprejel načelo razrednega boja, šlo mu je za to, da bi »tlačeni in izkoriščani« vzeli vse v svoje roke. Računal je na revolucionarni prevzem oblasti delavcev in kmetov in se – v nasprotju z reformističnimi socialnimi demokrati in poznejšimi socialisti – odkrito zavzemal za »diktaturo proletariata«. Naj to ponazorimo z nekaj citati.

Že v prvem članku (*Položaj v Mežiški dolini*) opozarja, da je – poleg delavcev, te »važne industrijske cone v Sloveniji« – treba pritegniti kmečke najemnike, te »sužnje svojega grofa«. Politične in strokovne organizacije (»pri katerih je včlanjenih na stotine delavcev«) in »v najnovejšem času močne združne organizacije« (pri katerih je pozneje sam

---

23 PrZ, str. 191. D. Druškovič ugotavlja, da tu ne gre za Lazarinija, pač pa za italijanskega delavskega voditelja Constantina Lazzarija – gl. ZD I, str. 495.

sodeloval) mu niso bile dovolj: »(...) vse je premalo in prekonfuzno. Borbeno silo in smisel za revolucionarni pokret je pokazal mežiški proletariat ob polomu, ko je sam posegal po raznih oderutih in trinogih.«<sup>24</sup> V tem članku je pozival: »Proletariat Mežiške doline: v Delavsko socialistično stranko za Slovenijo!« in upal, da se bo v nji »ves proletariat v kratkem združil in s tem pokazal, da ima smisel za veliko nalogo sedanje zgodovinske dobe«,<sup>25</sup> to pa je bila zanj revolucija.

Poldrug mesec pozneje (ko je medtem – kot je pozneje sam napisal – 1. maja 1920 ustanovil organizacijo komunistične partije v Guštanju) v Rdečem praporu piše: »Dolžnost delavske stranke (komunistov) Jugoslavije je, da se zavzame za nas Korošce, da nas privede nazaj na pot čistega razrednega boja.«<sup>26</sup> Zato je odklanjal nacionalistični boj v času plebiscita na Koroškem, ko je »nacionalistična gonja omamila vse delavstvo tako, da je popolnoma pozabilo na svoje socialno stanje in slepo drvi za nacionalisti«: »Mi komunisti v jugoslovanskem delu Koroške smo v tem pogledu že jasno precizirali svoje stališče. Naš delegat, ki smo ga poslali v Vukovar (prvotno naj bi bil to Kuhar, ki je nato svojemu namestniku napisal tudi govor – op. K. Š. B.), je na kongresu izjavil, da komunistično orientirani proletariat na Koroškem odklanja plebiscit, ki ga nam je servirala pariška kapitalistična gospoda (...) Isto stališče kot mi zavzema glede plebiscita tudi komunistična stranka v Nemški Avstriji in njena voditelja Kerže in Tomasch v Celovcu (...) Delavci iz fabrik, iz lesov, kmetje z njiv in travnikov in vsi tisti, ki ste tlačeni in ki čutite jarem kapitala na svojih ramah, vas ‚plebiscit‘ ne briga čisto nič (...) Pustite gnilo nemško in slovensko buržoazijo, naj se grize med seboj, naj dela meje

---

24 Kot vemo, je to pozneje – iz precej drugačnega zornega kota – opisal v *Požganici*.

25 ZD X, str. 60-62.

26 ZD X, str. 64.

(...) Cilji delavstva so čisto drugi, posebno v današnji revolucionarni dobi. Mi se moramo boriti za upostavitve sovjetske demokracije, katere sliko nam podaja bratska Rusija, za upostavitve proletarske diktature.«<sup>27</sup>

Iz take orientacije je logično sledilo naslednje navodilo glede glasovanja na Koroškem: »Na dan plebiscita naj vsak zaveden proletarec, vsak komunist ostane doma! S popolno abstinenco pokaži, ti delavstvo, svojo politično zrelost, da ne priznavaš odločb Pariza«, saj »to, kar nam predpisujejo, ni samoodločba narodov, to je uspavanje mas v stari režim medsebojnega zatiranja, iz katerega vstajajo le krasne perspektive za kruto medsebojno vojsko.«<sup>28</sup>

V skladu s takim gledanjem se je Voranc že leta 1919, ko so »od 17. do 27. maja (...) mobilizirali letnike 1890 do 1894«<sup>29</sup> za ofenzivo na Koroškem in so združene slovenske in srbske čete zasedle Celovec, skrtil in se jugoslovanski vojski ni hotel pridružiti. Ampak s tem smo se dotaknili že podrobnosti iz njegovega življenja po prvi svetovni vojni in se moramo zdaj vrniti k življenjski kronologiji.

*Jaz sem pač tak nemiren element, da moram imeti nekaj,  
za čemer se ženem – ne pomaga nič ...*

Voranca so torej v Italiji premeščali iz taborišča v taborišče, nazadnje je bil, že po končani vojni, v Casale di Altamura v provinci Puglia, v bližini Barija, in od tam se mu je končno – kot pripoveduje Koruza – »proti koncu februarja leta 1919 (...) posrečilo uiti v italijanski uniformi«<sup>30</sup> v Dubrovnik, kjer pa so ga zaradi uniforme zaprli, prepeljali v Ljubljano in postavili pred vojaško sodišče. »Predsednik sodišča, ki

27 ZD X, str. 65-68.

28 ZD X, str. 68.

29 PrZ, str. 193.

30 Ibid., str. 192.

bi ga moralo soditi, pa je bil bivši avstrijski častnik in komandant kompanije, pri kateri je Voranc svoj čas služil. Pri kompaniji ni nihče niti slutil, da je ta človek Slovenec, ker je govoril le nemško. Voranca je silno osupnilo, kako da zavzema ta človek v novi državi tako odgovorno mesto. O tem je dejal: 'To, da mi sedaj ta človek sedi na sodišču, ki naj mene sodi, in to v nacionalni državi, mi je zlomilo srce in ubilo dušo.' (Iz rkp.) Na sodišču so ga oprostili. Nato je obiskal založnika Peska, ki mu je dal tudi denar, da je lahko odšel domov v Kotlje.«<sup>31</sup>

V nadaljevanju tega opisa Koruza razlaga Vorančevo povojno depresijo; ta je omenjena v citatu, še ostreje pa izstopa v pismu F. Albrechtu z dne 13. 9. 1920. Zaradi pretresljivosti je prav, da ga navedemo v celoti :

»Pred vojno sem bil seve le še v pol-razvoju in mogoče bi v istini mogel postati kdaj pripovedni pisec, da (se) ni pojavila vojska. Vojna me je pa uničila. Brutalno preganjanje prvih dveh let pod Avstrijo, potem 2 leti najkrutejšega zapora v Italiji in milje tamošnjih lagerjev, ki je sestojal po večini iz slaboglasnih elementov, roparjev, morilcev, tatov itd. (ker pol. beguncev je bilo bore malo) me je degradiralo popolnoma na stopnjo običnega cestnega in oštarijskega politika. In potem kot idealista konfuznih in blodnih koncepcij (v katerih me je zalotila vojna) mi je ostanek življenjske sposobnosti uničil povratek v domovino – v Jugoslavijo, za katero sem gorel z blazno neoskrunjeno iskreno ljubeznijo omladinaša. Pogled na brezmejno korupcijo, na nepoštenost faktorjev me je konsterniral, napolnil dušo s strupenim pesimizmom in me vrgel v obupne valove ekstremizma in malodušja. Eno, edino mi je žal! Žal mi je optimizma, vere v život, v vrlino ljudi, ki mi je bila lastna od prve mladosti in ki me je dvigala početkom visoko nad mizerijo navadnega življenja. Vojna mi je izruvala ta optimizem in s tem sem se izneveril samemu sebi in odtujil familiji. Optimizem, vera

---

<sup>31</sup> Ibid.

v moč, v napredek je davna last familije Kuharjev. Moj oče je borec za kruh, omagal je, upal, padal in se dvigal – in zmagoval v veri v boljšo bodočnost. In temu sem postal tuj – ne verujem več samemu sebi. Mogoče se mi povrne kdaj ta vera nazaj – in potem bom spet človek.«<sup>32</sup>

Zaradi prvega stavka v tem citatu sem v razpravi *Prežihov Voranc in njegov načrt »predstavitve junaka«* interpretirala celoto kot odraz pisateljske krize, ker da »notranji imperativ, ki ga je silil k pisanju, je bil osnovni motor vsega njegovega delovanja in nehanja (...) in vsaka njegova depresija je bila bistveno pogojena s tem, da ni mogel (seveda tudi zaradi zunanjih ovir) ustvarjati tako, kot je slutil, da bi moral«. <sup>33</sup> K temu problemu se bomo vrnili v drugem delu knjige, ko bomo obravnavali razvoj *forme* Prežihovega pisanja, tu pa naj samo opozorimo, da verjetno ni naključje, da prav v isti čas, ko je Voranc odkrival Albrechtu svoje depresivno občutje sveta, spada njegovo najbolj udarno razglašanje razrednega boja (samo leta 1920 je napisal 14 člankov v takem duhu, nekatere smo delno že citirali).<sup>34</sup>

Nadalje je za ta čas izredno zanimivo pismo, ki ga je Voranc leta 1919 ali 1920 napisal bratu: »Kaj me je odgojilo, kakršen sem? Moč miljeja ... praviš Ti. Imaš negativno prav! Požuril je proces, ki se je vršil v moji duši že od rane mladosti sem, razbistril mi je misli, ker mislil sem mnogo, dasi moja fiziognomija ne izdaja misleca, ampak nosim izraz topega, omejenega človeka, je sodobni štadij mojega duševnega življenja plod razmišljanja. Znaš sam, da sem v svoji rani mladosti rad čital ruske romane, osobito Tol-

32 F. Albrecht, *Lastni življenjepis Prežihovega Voranca*, Novi svet 1951, str. 949–950.

33 K. Šalamun-Biedrzycka, *Prežihov Voranc in njegov načrt »predstavitve junaka«*, Slavistična revija 1986/3.

34 To dejstvo bi se ujemalo z nekoč intuitivno navrženo mislijo, da čas razbijanja meščanske družbe sovпада z minus minus pozicijo v odnosu subjekta do sveta. Glej *Spremno besedo* k antologiji sodobne poljske proze *Varujte me, mile zarje!*, Ljubljana 1983.

stoja, Dostojevskega, ljubljenca Gorkija itd. Njim se imam zahvaliti, da sem se zavedel samega sebe in sem spregledal okoli sebe. Svetovni nihilizem ruskega romana – zrcalo ruske narodne duše, izraz širokih stepnih mas – je odgojil mojo dušo. Spoznal sem, da se deli človeštvo v dva svetova, v izkoriščevalce in izkoriščance: prvi del gine v pohotnem uživanju, v razkošju in z naslado, ali vsaj brezobzirno gleda doli v blato, kjer gine drugi del, v trpljenju, v pomanjkanju, v zatajevanju. Sodobno pa sem takoj uvidel, da prvi del ne veruje v – Boga, se mu roga in ga izmenjava ob vsaki priliki, a uživa – brez kazni izkoriščajoč praktično stran življenja. Medtem pa drugi del veruje v Boga, se mu klanja in moli zaupno k njemu. V tej veri in v tej molitvi pa gine v trpljenju, izdan od svojega sobrata – izkoriščevalca. Ta proces je v enoličnem teku že tisoče in tisoče let – brez kazni.«<sup>35</sup>

Opozarjam na zvezo, ki jo Voranc dela med »svetovnim nihilizmom« (verjetno je mišljeno: nihilističnim občutkom v odnosu do sveta) in svojim spoznanjem o razdelitvi človeštva na izkoriščevalce in izkoriščance. V življenjepisu za F. Albrechta, kjer prav tako poudarja: »Ruski realizem pripovedovanja je odločilno vplival na moj literarni razvoj in si je popolnoma osvojil mojo dušo,<sup>36</sup> pa nadalje beremo: »Cankarjev realistični simbolizem je poglobil v meni življenjski pesimizem, ki ga mi je udahnila природа ob rojstvu in odgojila beda detinskih let.«<sup>37</sup> Poglejmo zdaj, kako se to občutje sveta odraža v njegovem takratnem pisanju, oziroma kaj nam sama dela o tem govorijo. V NUK (kot navaja Druškovič) je ohranjeno njegovo pismo A. Pesku z dne 4. 4. 1919, iz katerega je razvidno, da je takoj po prihodu domov (kjer je potem tudi »tesaril po gozdovih«<sup>38</sup>) začel spet pisati.

---

35 Obj. v: D. Druškovič, o *Prežihovi evropski razgledanosti*, PrZ, str. 230-231.

36 Gl. op. 32.

37 Ibid.

38 PrZ, str. 192.



Najprej je tu podatek o »kratkem rokopisu«, ki da ga pošilja temu uredniku. V že omenjeni študiji v Slavistični reviji sem se pridružila Druškovičevemu mnenju, da je bila to verjetno črtica *Obračun*, ki je pozneje izšla v Kresu (leta 1921). Po globlji analizi teksta pa moram popraviti svoje mnenje, da *Obračun* samo »nadaljuje reportažni stil črtic izpred vojne, ki obravnavajo njegovo ‚potepuško‘ obdobje, in jo je Prežih napisal pred odločitvijo, da se spoprime s ‚predstavitvijo junaka‘«. <sup>39</sup> Pisal jo je (verjetno) *vzporedno* s svojo »daljšo socialno povestjo«, o kateri sporoča Pesku v istem pismu, da bo v njej »predstavil prvič junaka. Do zdaj sem v vseh spisih soudeležen. Tu ne.« <sup>40</sup>

V drugem delu knjige bom podrobneje utemeljila, zakaj menim, da je bila ta povest *Borba*, ki je v spremenjeni obliki izšla leta 1921 v Ljubljanskem Zvonu in ki jo je hotel Kuhar prvotno napisati kot roman v tretji osebi. (Zaradi depresije, v katero je kmalu zatem padel, mu to ni uspelo in se je v končni verziji vrnil k prvoosebni pripovedovanju.) V tem delu knjige si bomo *Borbo*, takšno, kot jo poznamo danes, ogledali samo z gledišča pričevanja o avtorjevem duševnem stanju v času pisanja. Prej pa še nekaj besed o črtici *Obračun* – v njej namreč nič ne kaže na kakšno posebno depresijo. Nasprotno, če je res nastala marca 1919, nam – skupaj s Kuharjevim načrtom o »povesti« – izpričuje (vsaj v nameri) dovolj velik ustvarjalni zagon. <sup>41</sup> Kaj torej lahko razberemo iz *Obračuna*?

---

39 Gl. op. 33, str. 1517.

40 ZD I, str. 495.

41 Kot dodatno utemeljitev, da je *Obračun* nastal verjetno pred *Borbo* iz LZ, naj navedemo še podatek, da Kuhar leta 1921 ni napisal *niti enega* članka (pa tudi leta 1922 in leta 1923 do avgusta ne, iz tega časa prav tako ni znan nastanek kakšnega leposlovnega teksta). Torej sklepamo, da tudi *Obračun* (objavljen jeseni leta 1921) ni nastal v tem letu in da se je Voranc izkopal iz najhujše krize verjetno šele leta 1923, mogoče v zvezi z rojstvom svoje prve hčerke, prav gotovo pa zaradi spremembe svojega odnosa do sveta.

Na prvi pogled to črtico res marsikaj veže s Kuharjevimi teksti iz »potepuškega« obdobja, ampak prav poznavanje njegovih življenjepisnih podatkov nam omogoča opaziti nekoliko drugačen odnos do snovi. V »potepuških« črticah je avtor dejansko govoril o samem sebi (v prvi osebi), pa čeprav mogoče ne čisto natanko tako, kot je bilo. Tu pa se pisatelj samo dela, da pripoveduje o sebi, to je njegova strategija, da se »vrine« v pripovedovalčevo kožo (ki je sicer še vedno precej podobna njegovi), ampak ne zato, da bi »poročal«, kako je bilo, pač pa zato, da bi s to *vlogo* dobil dostop do neke skupine, ki bo predstavljala izhodiščno gledišče, in to *drugačno* od njegovega. (»Med nami, odpuščenimi, in delavci, ki so ostali, je nastal prepad; začeli smo se sovražiti in to sovraštvo je prišlo že tu in tam do izbruha. Končno pa je prišel dan obračuna.«<sup>42</sup>) S tem naj bi nastala neka nova konstrukcija, zavzemajoča vmesno pozicijo med skupinskim junakom, v katerem je avtor še *soudeležen* (konkretno, kot realna oseba – tako je bilo že v črticah *Mi vzniki, Iz našega življenja 1 in 2* ter *Za delom*), in med Prežihovim tedanjim ciljem: predstaviti junaka, ki bi bil popolnoma drugačen od avtorja, pa vendar predstavljen »od znotraj«, zaradi zmožnosti empatije.

Toda to je bil samo prvotni načrt, ki ga Prežih ni izpeljal do konca. Po začetnem vživljanju v skupino (»odpuščenih«), ki v mrazu čaka na izplačilo zadnjega zaslужka (»Potrpežljivost nas je mahoma minila [...] Jeli smo korakati nemirni po prostoru pred pisarno«) se pripovedovalec nenadoma spet spremeni v individualnega poročevalca, ki stoji izven dogodkov, ljudje, tudi iz skupine, pa mu postanejo spet samo predmet opazovanja (»Ko sem vstopil [v krčmo – op.], sem videl, da je izmed njih večina tistih, ki so dobili danes z meno obračun«). Nadaljevanje opisa te krčme je – v pristopu do snovi – zelo podobno tistemu iz črtice *Za delom* iz leta

---

42 ZD I, str. 93/94. Vsi naslednji citati prav tako od tam.

1914, ki smo ga navajali v prvem delu knjige. Sploh lahko rečemo, da od tu naprej v tekstu ni več razlike med omenjeno »potepuško« črtico in *Obračunom* – če ne bi bilo snovnih podrobnosti v tekstu, ki pričajo, da jo je Kuhar pisal po prvi svetovni vojni, bi lahko mislili, da je nastala skupaj z ono. Distanca do lastne osebe (rahlo ironična) je vzpostavljena samo na koncu črtice, ampak spet zelo podobno kot na koncu teksta *Tadej pl. Spobjan*. Torej naš zgornji zadržek velja samo za začetek *Obračuna*, za to rahlo novo domislico, ki pa pozneje ni bila realizirana, in na splošno drži, da je *Obračun* predvsem nadaljevanje predvojnega obdobja. Globoko zarezo med takim (predvojnim) Vorančevim občutjem sveta in poznejšim občutimo šele v primerjavi s Kuharjem, kot se nam kaže v člankih iz leta 1920 in (obstajajoči) pripovedi *Borba*, ki je z njimi najtesneje povezana.

Vrnimo se še enkrat k omenjeni Kuharjevi depresiji, ki je, kot izhaja iz analize *Obračuna*, morala nastopiti pozneje kot nastanek te črtice. Prvi zapis o njej (tj. o depresiji), in to v silovitih besedah (govor je o »ubiti duši«), imamo v pismu Zofki Kveder, ki je odgovor na to Vorančevo izpoved priobčila – kot poroča D. Druškovič – v zagrebški reviji *Radiša* 25. decembra 1919.<sup>43</sup> (To je bilo že po tem, ko je Kuhar stopil v službo v pisarno jeklarne v Ravnah – 9. septembra 1919.) Leta 1920 je Prežih – kot smo navedli za Druškovičem – napisal 14 bojevitih člankov (prvi je izšel 3. aprila).<sup>44</sup> Iz vsebine člankov bi lahko sodili, da je bil v tem obdobju v revolucionarnem zagonu (sredi avgusta 1920 je bil v Guštanju sklican shod komunistične stranke, kjer je bil za predsednika »soglasno izvoljen sodrug Kuhar«, 19. 9. »je bil takoj po zborovanju kovinarjev (...) tudi ustanovni občni zbor krajevne politične organizacije Komunistične stranke Jugoslavije«, kjer je »poročilo o strankinem svetu dne 5. septembra v Ljubljani« podal »sodrug Kuhar«, ki je bil nato izvoljen

43 ZD I, str. 496.

44 Vsi so ponatisnjeni v ZD X.

za tajnika itd.<sup>45</sup>), iz pisma F. Albrechtu z dne 13. septembra pa vemo, da se je pisatelj prav takrat čutil *popolnoma degradiranega* »na stopnjo običnega cestnega in oštarijskega politika« in na koncu tega pisma izvemo, da se še vedno muči s povestjo:

»Mogoče (upam) da vam v kratkem pošljem dovršeno povest, ki jo pišem. Mogoče se dvignem iz atmosfere oštarijskega politika.«<sup>46</sup> »Povesti« Kuhar tudi takrat ni dovršil, pač pa verjetno v kratkem takšno *Borbo*, kot je od začetka leta 1921 začela izhajati v Ljubljanskem Zvonu. Poglejmo si jo torej natančneje. V mračno občutje sveta nas uvede že sam začetek:

»Moj oče je bil poljedelec. Lastne zemlje ni imel in zato jo je najemal od drugih. Na ta način smo menjali mnogo kmetij in te selitve so se vtisnile v mojo mladost z *neprijetnimi* spomini.«<sup>47</sup> Takoj nato se Voranc popravi: »Najnežnejša mladost me spominja na lep, prijazen kmetski dom,« ampak v nadaljevanju poudari: »*Vendar to* ni bil moj rojstni dom.« Sledi opis tega doma: »,Poglej, tu si se rodil!‘ mi je rekel oče z glasom, *kot bi mi narekoval oporoko*. Ozrl sem se in *zazeblo me je pri srcu*, mladega in šibkega (...) koča je bila *črna in nizka*, hlev ob njej ubog (...) Vse je bilo silno *razpadlo in zapuščeno* (...) ob stezi (...) je stalo veliko, lesono razpelo (...) Na njem je visel velik, gol Kristus (...) z veliko trnjevo krono (...); njegovih suhih nog se je ovijalo *siromašno zelenje* (...) V soteski je bilo *mrzlo in mračno* in zdelo se je, kot bi je sonce nikdar ne osvetlilo. Isto sem čutil tudi vsakokrat pozneje, ko me je življenje dovedlo tod (...) Mati! Zakaj nisi bežala pred porodom od tod? Usoda mojega življenja je neločljivo zvezana s podobo mojega rojstnega doma; večno hladen in mračen je, hladno in mračno je *tudi moje življenje*.«

45 Ibid., str. 117–120.

46 Gl. op. 32.

47 Vsi citati iz te pripovedi iz ZD I, str. 48–71, podč. K. Š. B.

Nadaljevanje je ena sama litanija krivic, ki so se godile vsej družini. Začenja jo prizor, ko je – »še čisto mlad« – »plakal od jeze«, ker se mu je oče »smilil (...) in zaželel sem si moči, da bi šel in bi strl kosti onemu debelemu človeku« – gospodarju. Drugi prizor kaže selitev, ko je mati »imela objokane oči (...), na robu gozda (...) pa se ni mogla več zdržati in je zaihtela na glas«. Potem se spominja, da je mati »vedno tarnala zaradi prevelikega trpljenja«, oče pa ga je jemal s seboj na delo in »Na ta način sem že rano videl njegovo veliko trpljenje, čul sem pokanje njegovih kosti in videl, kako mu (...) teče vroči, umazani znoj«. Nato sledi prizor z nošnjo težke vreče, ko je bilo očetovo dihanje »podobno hropenju (...), čul sem, kako škripljejo njegove kosti in videl, kako mu drgetajo noge«. Zaradi tega so se pri mladem Vorancu razvile »puntarske misli« in »neko rezervirano mnenje o Bogu, ki je postajalo vedno odločnejše«, ker ta pač dopušča »krivico«.

Sledi široko znani prizor prvega srečanja z »gospodo«, ko ga je »postalo sram; zavedal sem se, da sem beden, umazan«, še bolj pa ga je prizadelo obnašanje očeta: »Še danes vidim natančno pred seboj očeta s klobukom v tresočih se rokah, sklonjenega v bojazni pred grofom, še bednejšega kot sicer (...) – prizor, ki me ob spominu pekoče zaduši v grlu.«

Nato govori o svojem težkem delu, še preden je šel v šolo: »odgojen v preranem trpljenju, sem postajal zakrknjen, mrk, malodušen in boječ, začel sem zgodaj sovražiti družbo ljudi in vse okoli sebe; vso mojo nprav pa je prevejal pohleven ogenj onemogle ambicioznosti, ki je rasla iz večne želje obogateti in na ta način pomagati roditeljem iz bede. (...) Kmalu sem začel pojmiti, da je moj oče pravzaprav suženj na grofovi zemlji, orodje v rokah brezvestnega grajskega oskrbnika, v pravem pomenu besede brezpravna stvar; zavest, da sem sin sužnja, se me je pollaščala vedno bolj in bolj.«

Iz takih občutij (sem spadajo še krivice, ki so jih v šoli bogati otroci prizadevali revnim, nujnost prelamljanja božjih zapovedi zaradi revnosti, nujnost poniževanja se pred oskrbnikom, da jih ne bi pognal s kmetije itd.), ko je »trajala (...) leta in leta« »borba, trda, ubijajoča um in živce, večna, brezupna«, ni čudno, da Prežih ni mogel priti do epskega, na vse strani razumevajočega grajenja junaka, ki ne bi bil on sam. Od prvotnega načrta (da bi bil oče ta junak) so ostali prizori, ko ga opazuje pri domačih prepirih, pri iskanju lastne zemlje, ob naravnih katastrofah (toča, pogin krave), ob smrti edine hčerke itd. Skušal je tudi pokazati njegov »sončnotopli optimizem«, o katerem je vedel in si ga je želel tudi zase, ampak deklaracija o tem je tako neprepričljivo podana, da naravnost bode v oči dejstvo, da je samo razumsko prilepljena oziroma da nastopa v funkciji zaklinjanja samega sebe.

Prežihovo osnovno občutje sveta iz te pripovedi se natanko ujema z deklaracijami iz člankov iz leta 1920, ko zahteva konkretni »nepretrgani razredni boj«, s katerim bo proletariat izpolnil svojo »zgodovinsko misijo«, to pa je »osvojitve oblasti in diktatura proletariata«. <sup>48</sup> Sem spada tudi napadanje socialdemokratov, ki »plavajo rajši skupaj z drugimi buržujskimi strankami v nacionalističnih vodah«. <sup>49</sup> Cilj je zanj samo eden in nič mu ne sme biti napoti. V članku z dne 23. junija 1920 npr. beremo: »Zadnji čas opažamo med tukajšnjim delavstvom neko čudno, razdraženo politiko. Zdi se, da delavstvo pozablja, kaj je proletarec in kakšen cilj ima boj zavednega proletarca. Žal, da smo se zadnji čas vpletli v umazano nacionalistično borbo, kot buržuji, prepiramo se za ‚šprahé‘ in nekateri hočemo biti poleg drugega tudi še ‚Korošci‘. To je dokaz, da je pri nas proletarska zavest še nezbujena in nezadostna. (...) Predvsem ne smemo pozabiti, da smo vsi izkoriščani sužnji enega grofa, kapitalista, da

---

48 ZD X, str. 118.

49 Ibid., str. 120.

smo berači, pohojeni in zaničevani. (...) Pustimo ,šprahe', naša domovina je ves svet, naš boj gre za kruh. Izboljšanje naših življenjskih razmer nam pa bo prinesla le socialna revolucija.«<sup>50</sup>

In kaj je sledilo letu takšnega – iskreno doživljanega in preiščenega – pisanja? Izguba Koroške (10. 10. 1920), občutek, da je kot »pripovedni pisec« *uničen* (inter arma silent Musae!), zaradi bojev med različnimi skupinami levičarjev pa tudi z nameravano izdajo zbirke ni bilo nič. V istem pismu F. Albrechtu z dne 13. 9. 1920, ki smo ga citirali in ki ga Kuhar zaključuje s »komunističnim pozdravom«, namreč beremo: »Glede ureditve zbirke sem govoril osebno z g. Uratnikom. Izdala in založila bo menda ,Blaznikova tiskarna'. (...) In bi vas tem potom še enkrat uljudno prosil, da bi hoteli urediti celo stvar.«<sup>51</sup> Albrecht pa je v spremni besedi, ko je leta 1951 objavil to pismo, pripisal: »S Kuharjem sva o ureditvi njegove prve zbirke povesti v letih 1919/20 pač govorila (...) Do tega pa, da bi mu zbirko uredil, kot znano, ni prišlo. Razdor med ,starimi' in ,mladimi', odnosno med pristaši Antona Kristana in med sodelavci ,Demokracije' se je v slovenski socialnodemokratski stranki v letu 1920 čedalje bolj širil in poglobljal in kljub vsemu prizadevanju se niti na kulturno-prosvetnem področju ni mogla ohraniti enotnost delavskega razreda, kakor smo nekateri želeli. Tako rokopisa Kuharjeve zbirke nisem dobil v roke.«<sup>52</sup>

Temu letu je – kot smo glede njegovega pisanja že povedali – sledil zelo dolg molk, v publicistiki skoraj trileten, do 9. 8. 1923,<sup>53</sup> v leposlovju pa še daljši: prva dva znana teksta po tem obdobju sta izšla v drugi polovici leta 1924. To sta črtici *V strugi* in *Dekle z mandolino*, ki sta izšli v socialde-

---

50 Ibid., str. 115.

51 Gl. op. 32, str. 950.

52 Ibid., str. 948.

53 Seveda v primeru, če so vsi članki, ki se mu pripisujejo, res njegovi – njegovega imena namreč pod njimi ni.

mokratskem glasilu Pod lipo. Črtico *V strugi* začenja s širokimi zamahi začrtana pesniška slika, izrazito ritmizirana, ki kaže avtorjevo zraščeno z naravo, njegovo harmonično sobivanje z njo: »Sedela sva na bregu ob reki. V strugi je skoraj neslišno tekla reka proti vzhodu, njena široka, svetla površina je odsevala v barvah poletnega večera. Daleč doli, kjer je reka izginjala za ovinkom, je ležalo mesto z blestečimi strehami (...) Okrog naju je bilo mirno (...) polja naokrog so bila prazna in tiha, nizke kmetske stavbe so se pogrezale polagoma v polmrak.«<sup>54</sup>

V ta mir pripovedovalec uvede svojega tovariša Petra Lagojo, ki *nemirno* reče: »Kmalu bo noč in potem pridejo zvezde.«<sup>55</sup> Nato pripovedovalec še enkrat poudari *mir* okrog njiju,<sup>56</sup> ki pa bi utegnil skrivati pod površino tudi nemir.<sup>57</sup> Tako je namreč z Lagojo: »Vedel sem, da je ta njegov mir le navidezen in da je njegova duša nemirna.« In to nemirno dušo si avtor izbere za svojega dvojnika, da bo skozi kontraste tehtal vprašanja, ki so ga do takrat mučila.

Lagoja je pripovedovalcu v vsem nasproten: tega jezi brezposelnost (»tisto večno, negotovo čakanje, vpraševanje in neuspeh in poleg tega je lezel človek vedno globlje v mizerijo«), njegov alter ego pa se je »očitno (...) radoval z nekim boleznim zadoščenjem« – »Čim bolj sem bil jaz pobit, tem bolj je bil on gostobeseden« in se je »norčeval iz mene in iz moje trdne vere«. Situacija z mirom v naravi in nemirom pod njenim videzom se še enkrat ponovi: »Polje okrog bregov, prej mirno in mrtvo (...) je nenadoma oživel; iz trave, iz grmovja in iz lesov, od daljnih njiv so od-

---

54 ZD I, str. 308.

55 Ibid., kot tudi vsi naslednji citati (s str. 308-314).

56 »Svetloba nad mestom je postala bolj bleda in se je dvigala vedno više v zrak. Mir po okolici je postajal vedno bolj veličasten.«

57 »Takrat pa se je zdelo, da je voda v strugi naenkrat oživila in za trenutek je zašumelo od brega do brega in dol do konca reke. Potem pa je bilo spet vse tiho.«



mevali nešteti glasovi poznovečernega življenja in se zlivali v eno samo harmonično pesem (...) Prej zamolklo modro nebo je naenkrat spremenilo svoj obraz, sijaj nešteti zvezd ga je pokrilo čez in čez. Zarja na zahodu je izginila, namesto zarje so se pojavljali povsod po obzorju iz sopare bliski.« In Lagoja to komentira: »Ko bi človek zmeraj v zvezde gledal – menda bi znorel.« Nato nadaljuje: »To je življenje na tem svetu (...) Vidiš nekaj, pa ne veš, kaj je; gledaš, razmišljaš, pa si čedalje bolj neumen (...) Imaš življenje, pa ne znaš živeti – pogoje, vse, dobro voljo, pa ni vse skupaj nič.« In v takem prerekanju harmoničnega in disharmoničnega pola človeškega jaza, ki spominja na zgradbo romana *S poti* Izidorja Cankarja, avtor naččenja probleme obstoja Boga, pravičnosti na svetu, človeškega življenjskega boja, kvarnega vpliva »gnetenja« »ljudi na kupu« v mestu itd.

Pripovedovalec potrpežljivo opozarja na svoje »nazore o novem družbenem redu«, ko bo »živalski boj« v zvezi s privatno lastnino odpadel, Lagoja pa se krohoče: »Saj vem! To so storije! Tudi jaz sem včasih veroval take reči, ko sem bil še mlad in organiziran (...) v kak pravičen družbeni red jaz sploh ne verjamem. Red bo ostal vedno popolnoma isti. Zdaj je na vladi gospoda! Prav! Recimo, da napravimo revolucijo, vržemo gospodo in jo naženemo v fabrike in na cesto. Nato pa se usedemo mi v vile, hotele in avtomobile in vladamo mi. Kako bomo vladali? Gnjavili bomo svoje podložnike – gospodo – kakor je prej gnjavila ona nas. Ravno tako. Hej! Zakaj ne bi! Kje je zapisano, da bi moral zmerom eden vladati, dobro živeti, in drugi stradati? Zamenjajmo vloge. Vidiš, za to sem jaz, in če bo kdaj to prišlo, o čemer ti sanjaš, bo to le zamenjava vlog, ne pa družbenega reda.«

D. Druškovič misli, da je Prežih v tej črtici »ob idejni dilemi po zmagi zatiranih v nekem smislu prignal svoj pesimizem do skrajnosti«. <sup>58</sup> Tudi zato, ker Lagoja v nadaljevanju pravi: »Ljudje so povečini slabe narave, to je. Mi vsi, jaz, ti!

---

58 ZD I, str. 499.

Ako bi hotel ustvariti nov svet, bi moral podaviti vse ljudi in potem ustvariti novega človeka.« Meni pa se zdi, da se je Voranc prav s takimi razmišljanji rešil ideološke zagrizenosti (zaslepljenosti) in s tem tudi depresije – v toliko, da je lahko začel spet pisati. Seveda je še naprej ostal levičar, ampak zdaj je bil za sodelovanje različnih struj. In medtem ko je npr. oktobra 1920 v članku pisal: »Jugoslovanska buržoazija je blazna in v svoji blaznosti ruši vse. Bodočnost je temna..«<sup>59</sup> in se je ob vsaki priliki besno zaletaval v druge skupine socialistov, je 8. maja 1924, ko je poročal, da je »guštanjski proletariat praznik dela proslavil s *skupno* manifestacijo«<sup>60</sup> (podč. v originalu), dopis zaključil z ugotovitvijo, da »se je razlikoval letošnji prvi maj po živahnosti in po agilnem sodelovanju mladine«, ki da bo ustvarila »nov položaj v delavskem pokretu«.<sup>61</sup>

V tem času je tudi najagilneje deloval v prosvetnem društvu Svoboda (režija Cankarjeve drame *Kralj na Betajnovi*), nekoliko prej je začel delovati v združni »Hranilnici in posojilnici v Guštanju«, 21. decembra 1923 pa so »bržčas na Vorančevo pobudo«<sup>62</sup> ustanovili »Klavnico, registrirano zadrugo z o. z. v Guštanju«, kjer je »bil že na ustanovnem občnem zboru izvoljen v njen upravni odbor«, hkrati je bil pri zadrugi tudi poslovodja.«<sup>63</sup> 11. 2. 1923 se mu je rodila prva hčerka, z njeno materjo se je poročil 3. 3. 1924, 27. 5. 1925 pa se jima je rodila druga hči.

V nadaljnje življenjske podatke spadajo dejstva, da je Kuhar od 1. 8. 1921, ko je izšel zakon o zaščiti države in je bila Komunistična stranka Jugoslavije prepovedana, deloval v njenem okviru ilegalno (spravljaj ljudi in literaturo čez mejo, organiziral skrivne partijske kongrese za vso Jugoslavijo ipd.), leta 1923 pa se je njegova guštanjska organizacija

---

59 ZD X, str. 72.

60 ZD X, str. 129.

61 Ibid., str. 130.

62 PrZ, str. 197.

63 Ibid.

priključila na novo ustanovljeni legalni Nezavisni radnički partiji Jugoslavije. 3. 11. 1923 so ga »z več drugimi znanimi guštanjskimi komunisti« zaprli, ker so odkrili obmejni kanal, pa ga po enem tednu izpustili, »ker policija ni iztaknila dokazno obtežilnega gradiva«. <sup>64</sup>

Ampak to so (razen družinske zveze) bolj ali manj zunanji dogodki, večji vpogled v Vorančevo notranje življenje nam daje v tem času nastala črtica *Dekle z mandolino*.

Citirali smo že odlomek, v katerem se Prežih z veliko zavzetostjo spominja, kako se je začel na pomlad (1917) spet prebujati, kako je v žilah začutil »novo kri«. Citirali smo tudi že besede o »veri«, ki da je vstala iz njegove duše v taborišču in ki je bila tako močna (»obzorje ene misli in enega hrepenenja«), da se je zaradi nje namenil iti ponovno borit – kljub vsemu, kar je doživel na fronti. Ženske, s katerimi je v ječi prišel v stik, te »vere« niso mogle razumeti, in Prežih razlaga, zakaj: »Vedel sem, da je ženskam kot Italijankam naše hotenje nerazumljivo, ker jim je seveda povest našega nacionalnega življenja popolnoma neznana.«

Ta »vera« je torej bil boj za svobodo lastnega naroda. Kuhar v tej črtici sam pravi, da je narodnostno čustvo v njem bilo včasih slabotnejše, včasih močnejše. V prvem delu knjige smo sledili njegovemu izoblikovanju ob poudarjanju očetove vzgoje, ki se je je Kuhar sam zavedal in večkrat o njej pisal, le da je narodno vprašanje vedno povezoval s socialnim. V *Doberdobi* npr. beremo (o Amunu): »Njegov oče je še kot najemnik bil pristaš slovenske stranke, ki je bila z vladno nemško stranko v hudem boju. Tudi on sam se je tega nazora in tega duha že od vsega začetka navzel. Ker so nemško stranko vodili veleposestniki, vaški krčmarji, trgovci in podobni bogati ugledneži, oni sami pa so bili le ubogi najemniki, živeči pod nadvlado nemških in nemčurških upravnikov in gozdarjev, je imel boj v slovenski stranki

---

64 Gl. op. 13.

zanj močan socialni prizvok.«<sup>65</sup>

V pismu Ferdu Kozaku z dne 13. 3. 1939 je pisal podobno: »Moj oče je bil slovenski nacijonalist, in zato sem že od prve mladosti tudi jaz bil tak. Zgodaj je ta moja karakteristika dobila močan prizvok socijalno-revolucionarne črte. Po vojni sem stopil aktivno na levo stran delavskega gibanja.«<sup>66</sup> Za obdobje kmalu po povratku z vojne je bilo, kot smo videli, značilno, da je »prizvok socijalno-revolucionarne črte« prevladal. Ampak vedno ni bilo tako. Ni bilo še na začetku vojne, ko je npr. 3. 2. 1916 pisal Alojzu Krautu o svojem obupu, da »toliko sinov slovenske matere je že pognojilo kamnito Kraško zemljo, a dolžnost zahteva zmerom novih žrtev (...) Mene le zanima, kaj bo po vojski. To je gotovo, da bomo našo hrabrost drago plačali in da bomo potisnjeni v kot«.<sup>67</sup> Mi – to je Slovenci. In po obdobju, ko mu je razredno razlikovanje bilo važnejše kot narodna skupnost, je zdaj, leta 1924, nenadoma spet zagledal čas, ko je »po dolgih letih spet stopil na domača tla, nad katerimi je sijalo čisto sonce v bleščečem sijaju, kakor sije le takrat, kadar vzhaja svoboda«.<sup>68</sup> D. Druškovič je čutil potrebo, da ob tem stavku pripiše: »*kadar vzhaja svoboda*: Prežih misli na narodnostno svobodo«.<sup>69</sup> Po člankih iz leta 1920 je bil tak pripis resnično upravičen. Postavljam hipotezo, da je Prežih od zdaj naprej svoje pisateljske krize premagoval (v stalnem nihanju) prav takrat, ko je nad ideologijo razrednega boja prevladal v njem občutek za narodno skupnost. In tako je bilo zdaj, v obdobju, do katerega smo prispeli v pregledovanju njegovega življenja, v njem vse pripravljeno na izbruh *Vodnjaka*.

Nova revija 1987/3

---

65 ZD IV, str. 14.

66 PrZ, str. 48.

67 ZD I, str. 493.

68 ZD I, str. 411.

69 ZD I, str. 554.

## ČUANG ČU IN METULJ

Ne preseneča nas, če Tomo Virk danes, ob razmišljanju o postmodernističnosti<sup>1</sup>, navaja Borgesovo navajanje *daoistične* zgodbice o Zhuang Zhouju (Zhuang Zhou je sanjal, da je metulj, in ko se je prebudil, ni vedel, ali je metulj, ki sanja, da je Zhuang Zhou, ali Zhuang Zhou, ki je sanjal, da je metulj.) Manj vemo, da je isto zgodbico citiral leta 1973 Iztok Geister v takem kontekstu:

*V prvobitni zahodni kulturi je vrt okrašen z vodomedom, na vzhodu pa ga krasi slap, to je naravni padec vode. Razlika med vodomedom in naravnim padcem vode je tolikšna, da v celem pojasnjuje razliko med vzhodno in zahodno kulturo. Razmerje zahodnjaka je nasprotujoče in prevladujoče, vzhodnjaka privilegajoče. Da bi si podredil naravo, mora zahodnjak biti vsaj tako mogočen, kot je narava sama, če ne še močnejši. Da pa bi vzhodnjak zadihal z naravo, mora biti čim nezna-  
tnejši in kar se da prilagodljiv.*

*Poglejmo, kako doživljata vzhodnjak in zahodnjak metulja, bitje, ki s svojim lebdenjem spominja na minljivost človeškega duha. Zahodnjak ga bo skušal ujeti, ga prijeti in si ga ogledati, ga pri tem oceniti in potem odločiti o njegovi usodi, pa naj gre za manstvenika ali neukega človeka. (...) In vzhodnjak? Zgodba nepozabnega stilista starodavne Kitajske Čuang Ču-ja nas sooči z (...) absolutizmom zahodnega sveta (tu zdaj sledi že navedena zgodbica, Geister pa jo interpretira predvsem v duhu svojega boja z antropocentrizmom, oz. kot on pravi s humanizmom, ki ga nagovarja, naj se umakne iz objektivnega sveta):*

---

1 T. Virk, *Postmodernističnost J. L. Borgesa*, »Literatura« 1993, s. 68–75.

»Nekoč sem jaz, Čuang Ču, sanjal, da sem metulj; bil sem srečen kakor metulj. Zavedal sem se, da sem povsem zadovoljen sam s sabo, nisem se pa zavedal, da sem Ču. Toda nenadoma sem se prebudil in glej me, to sem bil jaz. Zdaj pa ne vem, ali je bil Ču tisti, ki je sanjal, da je metulj ali pa je metulj tisti, ki je sanjal, da je Ču.«<sup>2</sup>

To, da je Geister čutil potrebo tako močno poudarjati razliko med *vzhodnjakom* in *zahodnjakom*, izvira gotovo od tod, da se je njegova generacija čutila pionirsko v uvažanju neantropocentričnega pogleda na svet. Seveda - kar se tiče Slovenije, ker posamezniki v Evropi (in to v vedno širših krogih) so *Ex Oriente lux* propagirali vsaj od Goetheja naprej.

Privržencem take miselnosti je najbolj hodil navzkriž gospodarski razvoj Evrope v 19. stoletju, pač razmah industrijske dobe z vso svojo sekularizacijo, racionalizacijo, podobo človeka kot Gospodarja, ki *manipulira s svetom in drugimi ljudmi*.<sup>3</sup>

Kar se tiče premagovanja takega odnosa sveta, ki je človeka onesrečeval (pač človeka kot duhovno bitje), sem se v istem članku (pravkar navedenem v opombi) sklicevala na mnenje Fritjofa Capre:

*Danes zmaguje misel, da je ena od bistvenih lastnosti življenja pojav transcendence. Živi organizmi (...) imajo tendenco k preseganju samega sebe, preseganju lastnih omejitev (...), tendenco k izstopanju iz samega sebe v ustvarjalnem aktu.*

Capra je tedaj govoril tudi o prepričanju te nove misli (tj. novega, nastajajočega znanstvenega svetovnega nazora,

---

2 I. Geister, *Uporabnost haiku poezije*, v: *Haiku*, Ljubljana 1973, s. 125/126.

3 To je citat iz diagnoze ameriškega znanstvenika Willisa Harmana, ki sem ga navajala v članku za Poljake (izšel je samo v prevodu v Naših razgledih, 13. maja 1988, ker Poljaki masovno vstopajo v to fazo prav zdaj, seveda pa o tem neradi slišijo).

ki ga je imenoval *ekološki*, da so vsi pojavi povezani med seboj in odvisni drug od drugega ter o prepričanju o dinamičnem značaju vesolja in stvarnosti. Nato pa je pribil:

*Oba ta problema: vsepovezanost in dinamičnost - se nenehno pojavljata v najnovejših znanstvenih teorijah, hkrati pa imata temeljno vlogo v filozofijah Vzhoda.*

In tako smo spet pri Čuang Čuju. Izstopanja iz samega sebe, da bi se človek lahko poistovetil z nekom (nečim) drugim oziroma vstopil vanj (kar se mi zdi eno od bistvenih določil za literaturo neantropocentričnega - postindustrijskega? - odnosa do sveta<sup>4</sup>, pa ni ovirala samo industrializacija kot taka (*Industrijski človek verjame, da je (...) manipulacijska racionalnost, ki jo uporabljajo v gospodarstvu in tehniki, na sploh najboljši način mišljenja* - W. Harman), pač pa vsakršna aktivističnost, ideologija delanja revolucije - ali pa še bolj splošno: vsakršno delovanje v imenu ideologije, piramidalni odnos do sveta. In kdo je bil bolj ideološki kot generacija, ki se ji je upirala Geistrova? Zato tak preobrat od nje, zato npr. taka »slika časa« iz istega, 1973. leta:

*Slovenci preresno jemljemo vse stvari, ker smo tako majhni in pravzaprav nekonsolidirana družba. Od tod naša krčovitost in ideologizacija vsega. (...) Najvažnejše je življenje, ne pa iskanje poslanstva, fanatična zagretost za neko idejo (...) Gre za vitalnost, za vitalni stik s tokom časa, v katerem živiš, in to velja tudi za umetnost. Umetnost ne sme biti sama sebi namen, programsko hermetična. Iskati mora kontakt, odmev, komunikacijo. (...) Seveda pa ta stik ni odvisen od »ideje« v delu, ki naj je umetniški izdelek ne bi imel, vsaj tendenčne ne. Tihi Don Šolohova je manj tendenčen od Solženicina ali Pasternaka in ga dosti prej lahko postavimo ob bok Tolstoju ali Dostojevskemu.*

Tako je govoril takrat *mladi operativni geolog rudnika*

---

4 Spomnimo se samo na poudarjanje pomembnosti tuje besede pri Bahtinu, iz istega odnosa izhaja tudi vsa filozofija Martina Bubra, kategorija srečanja pri Lévinasu itd.

urana na Žirovskem vrhu Pavel Alojzij Florjančič v intervjuju, ki sem ga imela z njim, ker me je zanimalo, ali obstajajo stične točke med funkcionalistično usmerjeno, netradicionalno literaturo pri nas in med ljudmi, ki poklicno niso povezani s tem področjem. V uvodu v ta pogovor sem pisala:

»Nobenemu ustvarjalcu literature ni vseeno, ali ga ljudje berejo ali ne. Sicer je res, da mora vsako novo ustvarjanje premagovati tako goro ustaljenih obrazcev in privajenosti, da je nemogoče, da bi kar čez noč postalo last vseh. Vendar pa je važno, ali je ubrano na isto struno kot širši krog inteligentnih ljudi dobre volje, krog, ki lahko zajema dosti več ljudi kot krog dejanskih sprejemalcev nove umetnosti. Važen je skupni duh časa, odnos do sveta, ki ga pač vsak posameznik potrjuje s svojim načinom življenja.«

In tak *skupni duh časa* med tedanjo literaturo mladih (ki sem ji pripisovala take značilnosti: *proti ideologizaciji, sakralizaciji umetnosti, samoslovenstvu, za širše pojmovano kulturo, življenjsko vitalnost itd.*) in med *načinom življenja*, ki ga je predstavljal Florjančič, sem videla takrat v vsem njegovem pripovedovanju (recimo v odlomku, v katerem pripoveduje o svoji poklicni poletni praksi v Franciji: *Prej (...) sem slišal dostikrat mnenje, da so Francozi precej visoki in da težko sprejmejo tujca v družbo. Moram reči, da tega nisem nikoli občutil, imel sem z njimi zelo dobre stike, na kosila so me vabili od preprostih tehnikov do vodilnih ljudi, najbolj pa me je pri njih prijetno presenetilo spoštovanje konkretnega človeka: zanje je tudi clochard »monsieur«.* V takih toplih medčloveških odnosih se zelo dobro počutiš, občudoval sem njihovo demokratičnost in kulturno raven v vsakdanjem življenju. In kar je za našo temo najvažnejše: umetniki so tam najbolj dinamični ljudje, najbolj v stiku z življenjem. Pri nas je umetnik ali sakraliziran kot duhovni vodja naroda ipd. ali pa ima pejorativni predznak, kot malo prismuknjen, nenormalen. V Franciji je kontakt s kulturo normalen, vsakdanji, in taki so tudi umetniki, ki najbolj težijo po heterogenosti,



po stikih z ljudmi z različnih področij, se ne zapirajo v kaste. (...) Kultura ni samo t. im. umetnost, ampak tudi to, da bi imela TV dobre izobraževalne oddaje z različnih področij, ne pa premlevanje vedno istih stvari ali uspavanje z bedastimi Peytoni. Kultura niso samo knjige, ampak na primer tudi skrb za družino. Kultura je tudi funkcionalna razdelitev dela, kjer vsak dela, za kar je najbolj sposoben.

Florjančič mi je na vprašanje *Ste zadovoljni v poklicu* sicer odgovoril: *Zelo. Delujem v novih smereh, neobremenjenih s tradicijo, kar mi dovoljuje mnogo samostojnosti in širine*, vendar pa – da ne bo kdo mislil, da je bil takrat v Sloveniji raj na zemlji – naj povem, da sem imela izredne težave pri objavi tega intervjuja: pri Tedenski tribuni, pri kateri sem bila zmenjena prav za ta tekst, mi ga niso hoteli objaviti, potem pa so ga po vrsti odklonili pri Delu, študentski Tribuni, mislim da tudi Naših razgledih, in končno je le izšel v novi reviji tedanjih poslovnežev »Slovenija – paralele« 1973/10 (s. 59–60, pod naslovom (citatom) *Ali življenje živiš ali pa ga imitiraš*).

Če je ta digresija že tako dolga, pa naj povem še to, da je prišlo v zadnjem odstavku do zabavne - in za prihajajočo dobo preroške – tiskovne(?) napake: Intervju sem namreč končala tako: *In še to: tudi Prešernovi prijatelji v njegovem času niso bili različni literarni Levičnjaki in Lesničnjaki, pač pa ob Čopu predvsem Smole, življenjsko usmerjeni gospodarski človek*. V natisnjeni obliki pa so se zdaj nenadoma pojavili literarni Levičnjaki in Desničnjaki (sic!) Tako so mi namreč spremenili drugi avtentični priimek, ki ga poznamo iz Prešernovega epigrama: *Kako bi neki sladke pel Lesničnjek! Kako bi neki prave pel Levičnjek!*)

In kaj beremo v zadnji številki Literature (20)? Katarina Marinčič v intervjuju odgovarja:

*Literatura brez bralca je zame nesmiselna. Zanesljivo izvira pisanje tudi iz notranje potrebe. A če bi vedela, da me ne bo nihče bral, bi nehala pisati (...) Če si predstavljaš, da*

*boš nekoč napisal knjigo, v katero se bo nekdo popolnoma poglobil, da boš ustvaril junaka, kot je Nataša Rostova iz romana Vojna in mir (...), junaka, s katerim se bo bralec povsem poistovetil – je to največja spodbuda za pisanje. (...) Pri Tolstoju, ki je moj najljubši avtor, en sam dialog pove ne tisočkrat, pač pa desettisočkrat več kot strani, v katere je vložil svojo »modrost«.*

In ker tudi pravi: *S svojimi junaki iz Tereze se lahko poistovetim ne glede na časovno oddaljenost, se še enkrat vrnimo k »vzhodnemu« načinu gledanja, prav k Čuang Čuevemu »poistovetenju« z metuljem. Ker to ni res, da bi bil Tolstoj v svojih najboljših delih nadrejeni, od zunaj gledajoči pripovedovalec (kar se pripisuje vsevednemu pripovedovalcu, tipičnemu za 19. stoletje) - ko piše npr. o Nataši, piše iz nje, je dejansko poistoveten z njo (pa tudi s pokrajino, o kateri piše, ali pa z dogodkom, situacijo). Prav kot da bi pisal v skladu s takimi načeli:*

*Mogoče bi se razlika med našo civilizacijo in vzhodno lahko zvedla na drugačno razmerje med našim jazom, se pravi subjektom, in vsem tem, kar nas obdaja, se pravi objektom. Medtem ko nas naša literatura in likovna umetnost uvajata v nasprotje: jaz in svet, pa pri vzhodnih umetnikih zelo močno nastopa identifikacija: jaz in to, na kar gledam, je eno. Zdi se, da je zavest, da si potopljen v vidne in otipljive stvari, ki so tu, zraven, ta hip, ena od glavnih lastnosti haikuja.*

Spet smo trčili ob poudarjanje razlike med »vzhodom in zahodom«. (Tu se ne bomo spuščali v to, kakšen vpliv je imela na formiranje Tolstoja njegova fasciniranost s Kavkazom, ki bi dejansko lahko veljal za »vzhod«.) Vendar pa mislim, da to poudarjanje ne bi bilo tako nujno, če ne bi to pred kratkim napisal Czesław Miłosz, ko je Poljakom prevedel knjižico haikujev – današnjim Poljakom, ki se morajo trgati iz svojega aktivizma prav tako, kot so se morali Slovenci pred dvajsetimi, tridesetimi leti.

To je situacija, ki ni organsko nadaljevanje tega, kar

je bilo na Poljskem (in v Sloveniji) že pred vojno. Dajmo Miłoszu še enkrat besedo, prav ko (na istem mestu) obuja spomine na vojno obdobje in poljskega pesnika Staffa: (...) *konec leta 1942 sem na varšavski stojnici kupil zbirko njegovih prevodov z naslovom Kitajska piščal. Ta knjižica, izdana leta 1922 (...), je zvest prevod zbirke La flûte de jade, ki jo je izdal Franz Touissant leta 1920 v Parizu.*

*Tisto srečanje s kitajsko poezijo je bilo zame tako pomembno, da sem Staffu do danes hvaležen zanj (...), v njej sem našel to, kar mi je bilo takrat, v okupacijski temi, potrebno. In to so bile jasne barve, medtem ko me je vse okrog mene sililo k uporabi zemeljskih, sivo črnih, krvavih, mračnih. Iskal sem, kako bi se iz tega iztrgal, na poti k notranji osvoboditvi in k mojemu prelomu iz leta 1943 pa mi je pomagala prav antologija pesnika Staffa.<sup>5</sup>*

Kako je bilo s tem v Sloveniji? Pri uvajanju kitajske in sploh daljnovzhodne poezije ima seveda neprecenljive zasluge Alojz Gradnik kot prevajalec<sup>6</sup>, celo Josip Vidmar je leta 1928 prevedel knjigo Gopala Mukherjija *Mladost v džungli*, ki je popolnoma prežeta z neantropocentrično miselnostjo, in Župančič se je, kot sem nekje brala, na Dunaju s kolegi pozdravljal s »tao«, ker ga je ta filozofija takrat tako pritegnila. Raziskovanje *Potovanja v Jutrovo deželo* na Slovenskem (če uporabimo naslov Hessejeve knjige) bi gotovo bilo zelo zanimivo, prav kot pri Hesseju pa bi ga lahko razumeli ne samo dobesedno, v povezavi z vzhodom, pač pa kot potovanje v duhovnost, ponovno povezovanje (re-ligere!) posameznika s kozmosom, z vsem, kar ga obdaja,

5 Predgovor v: Cz. Miłosz, *Haiku*, Kraków 1992, s. 5-6.

6 Naštejmo, po Modrovem *Slovenskem leksikonu novejšega prevajanja*, nekaj naslovov: Tagore: *Gitanjali / Žrtveni spevi*, LZ 1917, (...) *Rastoči mesec*, (1917), *Ptice selivke K&B* 1921; CZ 1961, *Iz knjige Žetev*, Mladika 1921, *Vrtnar*, ZT 1922, *Spevi*, MK 1958, Khong-Fu-Tse, *Usoda človeštva*, Mladika 1921, *Kitajska lirika*, Jug 1928, (razširjeno) *Obzorja* 1951, DZS 1958, 1972, 1974, CZ 1963, Li-Tai-Po, *Pesmi*, SKZ 1950, DZS 1963, *Japonske pravljice*, MK 1961.

kot je to že nekoč, v prvotnih skupnostih, obstajalo (in zato ni nepomembno že samo navezovanje slovenske *moderne* na izvore ljudske pesmi).

Seveda pa gre tu za tako ponovno re-religiozno vez, ko se je posameznik že polno vzpostavil prav kot posameznik (in zato sta nam danes spet tako blizu 17. in 18. stoletje v tistih umetniških pojavih, ki se – po renesansi, povzdignjenju posameznika kot posameznika – spet vračajo k duhovnosti – angleška metafizična poezija, barok v glasbi itd.)

Zato seveda v takem raziskovanju ne bi mogli obiti vpliva Nietzscheja, in sicer v njegovem preskoku *volje do moči* do poistovetenja močnega posameznika z bitjo samo (in s tem njegove  *vključitve*, prim. recimo take Podbevškove verze (tistega Podbevška, ki so mu očitali titanizem!):

*Z drgetanjem po vsem telesu pa sem mislil na dejstvo, da opevam z vsako najmanjšo mislijo samega sebe. Srečeval sem različne otroke in že mi je šinilo v glavo:*

*To sem jaz! – In prihajali so mi nasproti starčki, ki so se šli sprehajati, žene, ki so nosile na glavi v bližnje mesto mleko v pisanih jerbasih, možje, ki so odhajali na delo na najrazličnejše strani, in vedno mi je nekaj reklo: To sem jaz! (Iz Plesalca v ječi)*<sup>7</sup>

Pa poudarjanje *križarjev* prvotnega krščanstva, iz časov, ko je bilo še kar najmočnejše povezano z antično tradicijo?<sup>8</sup> (In zato nas ne preseneča, da so prav v Križu na gori leta 1927 objavili Zaratustrin govor s takim dopiskom: *Priobčujemo enega izmed »Zarathustrovih govorov« v prepričanju, da tiči v jedru njegove duhovno-etične miselnosti skrita vzmet, ki je – s tolikimi drugimi – zopet sprožila v pogon*

7 A. Podbevšek, *Človek z bombami*, Ljubljana 1925, s. 33.

8 Koliko »vzhodnih« elementov ima že ona sama? (od cikličnega pojmovanja časa do pitagorejcev, ki so bili pod indijskim vplivom, ti pa so spet vplivali na Aristotela itd.) Ne pozabimo tudi na Pirjevčevo poudarjanje Aristotelove vloge pri grajenju novega (pustiti-bit) občutja sveta.

*ustavljene sile evropskega duha 19. stoletja (...)*<sup>9</sup> Vendar pa je generacijo, ki je na Slovenskem izvedla revolucijo, potegnilo splošno mnenje spet v čisti antropehegemonizem (ki je – pod imenom sentimentalni humanizem – tako dražil naslednjo generacijo). Seveda so vedno obstajali outsiderji (taka sta bila, na začetku svoje pisateljske poti, recimo Rebula in Hieng), iz pričevanj pa tudi vemo, da jim, predvsem takoj po vojni, nikakor ni bilo lahko.

Če bi se hoteli omejiti na »vzhodni« motiva, bi pri tej generaciji lahko navedli pričevanje Marijana Tršarja, ki je v neki recenziji napisal:

*Ni nas bilo malo, ki smo se že v mladih letih navduševali nad vsem, kar se nam je bolj po kapljicah pricedilo iz teh daljnih krajev, pa naj je bilo to slikarstvo in kiparstvo Indije ali Kitajske; lesorezi in porcelan Japonske; čudovita muzika japonskega haikuja in kitajske lirike (v še predvojnem Gradnikovem ali tudi francoskem prevodu); ali pretresljiva saga o požrtvovalni Savitri; ali »Dom in svet« in »Gitand-žali« R. Tagoreja.<sup>10</sup>*

(In takoj nato bi sledila opomba o osebnih in strokovnih krivicah, ki so jih doživeli modernistično ali drugače misleči mladi Ijudje po vojni (...): kako slabo se je godilo Cirilu Cesarju, Čedu Pertotu, Jakobu Savinšku, kasneje tudi Marijanu Tršarju, ki je šele ob sedemdesetletnici dobil zaslužen priznanje za veliko kritiško, pedagoško in znova obujeno umetniško ustvarjanje!<sup>11</sup>)

Vendar pa – kot je bilo vidno že iz omembe predvojnih križarjev ali Podbevška (čeprav se je ta navduševal nad Lao-cejem) – ob iskanju sledov neantropocentrične miselnosti nikakor ni nujno, da bi se omejevali na uzaveščeno soro-

---

9 Seveda pa ne pozabimo, da je prav ta objava sopovzročila likvidacijo revije!

10 M. Tršar: Kitajsko slikarstvo dinastij Ming in Quing, »Naši razgledi« 1988, s. 305

11 T. Brejc v odgovoru na nedavno anketo, »Sodobnost« 1992/8–9.

dnost z »daljne-vzhodnim« mišljenjem. Prozna *praksa* nas tudi brez tega lahko privede v bližino Čuang Čuja in metulja. Tak primer je recimo z mladim Rebulo.

Na njegovo outsiderstvo v slovenskem povojnem pisarstvu je vplival cel kup dejavnikov: od izvora in šolanja (pred visokošolskim študijem zunaj matične Slovenije) do zgoraj omenjene pomembnosti stikov z Nietzschejem, antiko in prvotnim (neinstitucionaliziranim) krščanstvom (po – takratni – odklonitvi uradne Cerkve). Ravno kar pišem knjigo o tem in tam bo vse to opisano (mimogrede: s parafraziranim Zaratustrovim govorom ni nastopil samo Rebula, pač pa npr. tudi, četrto stoletja prej, Hesse!). Tu pa naj navedem samo nekaj podatkov o tem, kako je pisatelj leta 1952, v kratkem romanu *Vrnitev*, prispel do take pozicije, ki bi jo mirne duše lahko imenovali *čuangčujevsko*.

(Prej pa bi morali omeniti še, kako se je z novelo *Utrži, Adam!* iztrgal iz poprejšnje alienacije<sup>12</sup>, prav kot po navdilih Hessejevega klicanja mladim leta 1919, v *Zaratustrovi vrnitvi: Naučite se živeti lastno življenje! Naučite se spoznavati svojo usodo! (...) Morate se naučiti biti vi sami, ne pa kdo drug ali nihče, ki oponaša tuje glasove ali pa ima tuje obraze za lastne ...)*

En del moje analize *Vrnitve* v načrtovani knjigi gre v smeri iskanja odlomkov, v katerih se pripovedovalec umačne na ta način, da besedo popolnoma prepusti samim junakom – ti naj se samooznačijo z lastnim govorom. Tako govori recimo kraška gospodinja, v katere hiši se leta 1943 zbirajo partizani:

»Kaj pravite k temule, k temle pušam, duša božja? Oh, samo to ne. Samo ubijati ne. (...) Naj bodo fašisti, naj bodo škvadristi, naj bodo Nemci, samo ubijati ne. Naj jih zaprejo do konca življenja, ampak tisto ne. Petnajst alpincev sem

12 Prim. tudi za naslednjo generacijo izjavo A. Florjančiča iz leta 1973: *Strinjam se, da je našo generacijo zamoril eksistencializem, da pa smo se pozneje tega rešili.*

preoblekla. Nate hlače, nate kovček, sem rekla, (...) nate in pojdite k materam. (...) Ubijati, to je zadnje. Kaj pravite?» (Citirano po ponatisu v zbirki *Vinograd rimske cesarice*, Maribor 1956, s. 131–132)

Tako izginotje avtorjevega jaza, njegovo popolno ponižanje v predstavljeno osebo, je možno zaradi velike doze simpatije, ki jo ima avtor do takega človeka. Drugi smeri empatije, prav tako možni samo pri veliki simpatiji, pa sledim ob ustvarjanju situacij in reakcij neke osebe skozi avtorjevo življenje vanjo. In potem pišem:

»V prejšnjih poglavjih smo videli, da je tako življenje pisatelju uspevalo predvsem pri družinskih članih,<sup>13</sup> v *Vrnitvi* pa je nov, precej uspel lik Vipra, človeka, ki je kot dejansko obstajajoči človek opisan v *Dnevniku*, pozneje pa bo nastopal še kot Abdon Grudnovar v *Senčnem plesu*. (Nasprotno pa tam, kjer ni nobene simpatije, ali pa je celo, obratno, hlinjenje takega življenja – npr. v zadnjem poglavju *Vrnitve* ob dveh nemških vojakih – občutimo tak postopek kot nekaj izumetničenega, neresničnega, kot zlorabo – vsaj mene kaj takega strašno odbija: npr. Vorančevo opisovanje hitlerjanke v prvi osebi, ne navajam bibliografskega podatka, da ne bi šel kdo tega še brat.)

O velikem življenju v situacije, povezane z Viprom, priča npr. zelo živ jezik v dialogih (nujno je treba upoštevati intonacijo govornice besede, če ne, lahko tudi česa ne razumemo) (...)

Tudi ob vpeljavi opisa situacije z njim se avtor kaj kmalu znajde na njegovem mestu. V odlomku, ki ga bomo zdaj citirali, beseda *oster* še izdaja vsevednega (zunanjega, objektu nadrejenega) pripovedovalca, nadaljnje opažene podrobno-

---

13 Gre pač za emocionalno vez z njimi - in tam mimogrede navajam še podatek, da je tudi npr. Tolstoj, Rebulov, predvsem v študentskem času najljubši avtor, v osebah dveh glavnih družin v *Vojni in miru* slikal družinske člane po očetovi (v Rostovih) in materini (Bolkonski) strani.

sti pa so tako intenzivne, iz Viprovega do skrajnosti pozornega čutenja izhajajoče, da nas prepričajo, da je pripovedovano (tu: partizan **Boj**) gledano skozi njegove oči:

*Spet ga je opazoval in v njegovem ostrem pogledu je bilo uživanje umetnika, ki je odkril model. Boj je bil videti, kakor da dremlje, zazdel se mu je kakor neka dremava, pričakujoča, nepojasnjena sila. Ali pa ne gleda na tisto točko na cesti in zares dremlje? (to je pravzaprav že notranji monolog - op.) Spanec ga premaguje (pozor na preskok v sedanji čas! - op.) in glava mu počasi leze med kolena, roke pa mu slej ko prej visijo druga ob drugi, ko da se ne poznajo. Dremlje. (s. 176-177)*

In res je že naslednji odstavek pravi (neizgovorjeni) junakov miselni tok: *Velika ostrižena glava leze navzdol in se bo zdaj zdaj dotaknila kolen, počasi se niža s tilnikom vred (...) Toda jutro je že tu, treba bo odriniti in ne smem pustiti, da dremlje.*

Ker se je avtor, ko je to pisal, resnično znašel v Viprovi koži, ni čudno, da je njegovo doživljanje npr. nadaljnje vožnje tako doživeto:

*Odpeljala sta se z ugaslo lučjo. Danilo se je in nad gmajno je vstajala prozorna meglja. Cesta je bila počrnela od rose in je zdaj tekla med pašniki, kjer so se izvijale iz teme lise leskovja. (s. 178)*

V teh najboljših odlomkih (...) je Rebula dosegel nekaj, kar lahko imenujemo **ново** stopnjo v razvoju proze, značilno v svetovnem merilu prav za dvajseto stoletje. V različnih obdobjih tega stoletja so si jo namreč že večkrat želeli doseči vsi tisti ustvarjalci, ki jih ni zadovoljevala več ne pozicija ošabnega vsevednega pripovedovalca iz devetnajstega stoletja ne modernistična razpuščenost osamljenega subjekta, začenjajoča se že pred več kot sto leti in trajajoča še tudi pozneje, npr. v ekspresionizmu.«

Tako sem torej pisala v tisti knjigi in ves čas premišljevala, kako bi to povezala s postmodernistično pozicijo



pripovedovalca, o kateri čutim, da ima v sebi *čuagčujevske* elemente (in ki jo občutim kot naslednjo stopnjo v razvoju proze), pa vendar Tomo Virk govori ob njej o *avktorialnem pripovedovalcu!*<sup>14</sup>

Mislim, da je to navidezno protislovje mogoče rešiti tako, da se novemu avktorialnemu pripovedovalcu, tako različnemu od »olimpijskega« v 19. stoletju, da novo ime ali pa da se mu vsaj reče *postmodernistični avktorialni pripovedovalec* (oziroma pripovedovalec *povezujočega se subjekta* - in ne *mehkega, omežanega* ali *oslabljenega*, ker vse to sugerira neko šibkost, slabost, kar pa ta novi pripovedovalec po moje nikakor ni, pač pa je ob vsej svoji - nujno potrebni - moči v stalnem *vzvratno delujočem* odnosu s čuangčujevsko pozicijo).

Oglejmo si to na primeru knjige Katarine Marinčič *Te-reza*. Res je, da je prvo, kar nam zbuja pozornost, prav *distanca*, ki jo ima pripovedovalec do pripovedovanega, ta pozicija »kramljajočega«, poudarjeno »vsevednega«, rahlo norčujočega se pripovedovalca, vendar pa je to samo ena stran medalje. Tu bi rada poudarila njeno drugo stran, namreč dejstvo, da prav ta pripovedovalec *HKRATI* »vstopa« v svoje junake, ker jih tako dobro razume in so-čuti z njimi.<sup>15</sup>

Začnimo kar s prvim prologom omenjene knjige. V njem je vse polno mest, kjer jasno čutimo, da se na svet gleda skozi junakove (tu Bardove) oči (ponekod pa nam to direktno izda kaka beseda, recimo: *Barda si ogleduje karte in pisma, ki jih je Angela dobivala od raznih ničvrednih prijateljic - ničvrednih seveda v občutju besnega Barde*).

Priče smo ne toliko »valovanju« pripovedne perspektive (kot sem to imenovala ob analizi Grumovih črtic,<sup>16</sup> neneh-

14 T. Virk, *Postmoderna in »mlada slovenska proza*«, Maribor 1991, s. 69.

15 Nekoliko podobno pozicijo bi v prejšnji slovenski literaturi, razen pri Hiengu, lahko opazili v nekaterih odlomkih proze Brede Smolnikar.

16 V študiji *O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze*, ki je izšla v *Obdobjih* 5 oziroma v *Novi reviji* 1983/19-20.

nemu preskakovanju zorne točke od zunanjega pripovedovalca<sup>17</sup> k notranjemu,<sup>18</sup> pač pa se izkaže, da je to dejansko nenehno *hkratno* zasedanje dveh pozicij, nenehna *dvojnost*: skoraj vse, kar je izjavljano kot navidezno demonstrativno avktorialno (*Kajti veste, Angela ni bila hitre pameti ...* ali pa: *Trpel je, jokal ni. Tako je bilo, vidite*) bi pri natančnejši analizi lahko razumeli kot (hkratno) Bardovo gledišče.<sup>19</sup> Tam pa, kjer smo popolnoma v junakovi koži (*Bardo je nekaj odrezalo od sveta. Zgrudil se je na mizo (...) daleč zadaj v možganih se mu je vsiljevala melodija, ki jo je prejšnji dan slišal na ulici*), nam malenkostno pretiravanje v nadaljevanju<sup>20</sup> pove, da je komentator le venomer prisoten (največkrat tako, da se iz povedanega blago ponorčuje, kot da bi se bal, da mu ne bi kdo očital sentimentalnosti - v prvem primeru iz tega stavka je v tem smislu verjetno uporabljena tudi knjižna, nekoliko spakljiva beseda *zgrudil*).

Torej je to le navidezen *pastiche*, glavni namen je le (ob siceršnjem uživanju v suvereni ustvarjalni zabavi) odkrivanje (tudi sebi) duševnosti predstavljanih si junakov, ki so tu (slutim, pa tudi izjava Marinčičeve iz citiranega intervjuja to potrjuje) kar vsi po vrsti iz družinske tradicije. Le Ivan in Ernest sta (sumim) raziskovanje dveh obrazov enega samega človeka (enega obraza bolj v taki verziji, kot jo je naslikal Vitomil Zupan s Tajsijem v *Potovanju na konec pomladi*<sup>21</sup> drugi pa bi bolj ustrezal avtoanalizam – čeprav že

---

17 *Kljub bojazni, da nas bodo imeli za trdosrčne, ker udarec, ki je zadel našega junaka, enačimo z minljivimi vremenskimi sitnostmi, moramo vendarle reči ...*

18 »*Preklet naj bo trenutek, ko je Barda prvič pomislil, da je Angelin seznam popoln!*«

19 Zato je tu tudi tako važna živa intonacija besedila, ki v vsej knjigi predstavlja *govorjeno besedo*.

20 *Melodijo je preglasilo piskanje. Ogenj je žrl zadnje kaplje zraka ...*

21 Taras Kermauner je nekje napisal, da je Tajsi mladi Andrej Hieng, In ko sem tega pisatelja, očeta Marinčičeve (to vsi vejo, ampak treba je bilo izreči) vprašala, ali je to res, mi je pritrdil.

tam opravljenim z izrazito distanco! – bolj kompliciranih Hiengovih junakov).

In prav zaradi te (skorajda podkožne) *čuangčujevske* pozicije pri skoraj vseh junakih tega romana (pri nekaterih se to vživljanje sicer ni posrečilo, recimo pri župniku), nas *Tereza* tako pritegne. Ne zaradi spretnosti v povezovanju romaneskni niti (čeprav nam resda tudi to vzbuja zadovoljstvo), pač pa predvsem zaradi vseh neštivilnih podrobnosti, v katerih lahko so-bivamo, ker je avtor(ica) bil(a) prav v njih (kot Čuang-Ču v metulju) in zato čutimo njihovo *resničnost* (oziroma lahko, sledeč avtorici iz intervjuja, rečemo: »*Poglej, to je pa v resnici tako!*«)

Prehajanje v pisemsko in dnevniško obliko pri glavnih junakih v *Terezi* je torej naravna posledica te osnovne drže. (Včasih pa to niti ni zaznačeno in so taki odlomki pač junakov tok zavesti). Pisanje pisem in dnevnikov je značilno tudi za, recimo, junake Hiengovih romanov (*Od Gozda in pečine* do prvega dela *Obnebja metuljev*), vendar pa nam primerjanje prav teh romanov in *Tereze* (ki ima na prvi pogled vse polno zelo podobnih rešitev) nudi zanimiv vpogled v dve – kljub vsemu – temeljno različni svetovnonazorski drži: gre namreč prav za *antropocentrični* in *neantropocentrični* pogled na svet.

Hiengovi junaki pravijo: najvažnejše je sočutje, in njihov avtor resnično sočustvuje z njimi, vendar pa le največkrat kot nekdo zunaj njih, neredko tak, ki je *nad* njimi. V *Terezi* pa je pripovedovalec soudeležen (s so-čutenjem) v njih tako, da se zdi, da nobena nadrejena instanca ne obstaja. In zato mladi, ki imajo podoben odnos do sveta, pravijo, da je tako branje *sproščeno* (glej konec številnih recenzij v »Literaturi«! – mogoče bi bila boljša oznaka *sproščujoče*), za Hienga pa bi verjetno rekli, da je to *naporno* branje. In dejansko tudi mene Hiengovi romani, bolj ko se bližajo koncu – in ko me na začetku tako očarajo s svojim mojstrstvom! – vedno bolj spravljajo v slabo voljo – pač *humanizem*, čeprav ne nujno

*sentimentalni* – humanizem zato, ker si avtor (kot človeško bitje) le pridržuje pravico razsojati in *soditi*, medtem ko držo Marinčičeve najbolj izraža izjava: *Bog pomagaj. Vseh vrst ljudje so na svetu* (kar pa seveda ne izključuje njenega *strastnega zanimanja za človeške usode*).

Iz H. R. Blytha, avtorja obširnih del o haikuju (ki ga kot največjo avtoriteto citirata tako Geister kot Miłosz) bi lahko navedli recimo tako misel: »Haiku je izraz kratkotrajne iluminacije, ko zremo naravnost v življenje stvari«. Mislim, da nam gre v naših časih prav za to: da bi lahko čimvečkrat sodelovali v takih iluminacijah, epifanijah (ali iz aktivne strani: da bi jih lahko tvorili), ker nam to daje občutek, da resnično polno živimo. Je to znak, da dejansko tako *ne živimo*?

Sodobnost 1993/8–9

\* \* \*

## GOMBROWICZ PRIHAJA

Zdaj, ko si lahko ogledamo v celjskem gledališču Gombrowiczevo Ivono, to drugačno, zunaj vseh pravil stoječe bitje, ki družbo provocira že s samim svojim obstojem, in potem, ko se nas je dotaknil vsaj dih Gombrowiczevih tekstov (odlomek iz *Pornografije* v Problemih, preveden iz angleščine, ter novela *Nedolžnost* v Tribuni, prevedena – tako kot *Ivona* – iz francoščine), bi se lahko vprašali, kdo je ta vznemirljivi Poljak, ki prihaja k nam v blesku svetovne slave, preko tujih jezikov, čeprav je vse svoje življenje (1904–1969) pisal po poljsko. Kdo je ta pisec novel, romanov, gledaliških tekstov in dnevnikov, prevajanih po vsem svetu, dobitnik mednarodne nagrade Formentor, ki jo podeljujejo zahodni založniki, in resen kandidat za Nobelovo nagrado (ki pa je seveda ne bi dobil, saj ni zastopal nobene države – »nisem član nobenega državnega nogometnega moštva«)?

Tokrat naj si ogledamo samo njegovo predvojno pisanje, v neposredni bližini *Ivone, princese Burgunda* (1935), ko je Gombrowicz živel na Poljskem (leta 1939 ga je začetek vojne slučajno zatekel v Argentini in je tam ostal do leta 1963, ko se je vrnil v zahodno Evropo). Rojen v stari aristokratski družini, izvirajoči iz Litve, ki pa je bila že povezana z moderno industrijo in temu primerno bogata, je imel vse pogoje, da se tem krogom kar najostreje upre (»če ne bi izviral iz zemljiškega plemstva, ampak na primer iz proletariata, bi napadal proletariat ...«) in res je ost večine novel prve zbirke *Spomini iz obdobja dozorevanja* (1933) uperjena proti »odličnim« ljudem iz vrst plemstva in bogatega meščanstva. Vendar pa so te novele kar najdlje od navadne družbene satire, saj demaskatorstvo, ta želja po razgaljenju in osme-

šitvi, prehaja v pravo »rušenje vseh vrednot« z že kar masohističnim samouničevanjem, ki pa postane vladar temnim stranem v sebi s tem, da si z analizo pridobi distanco do njih.

Tako je oblikovan na primer Štefan Czarniecki iz istoimenske novele, ki se opisuje kot »moralni bankroter, pobalin«. Vse življenje se je trudil, da bi se vključil v družbene »skrivnosti« in konvencije (dom, šola, ljubezensko osvajanje), pa mu to ni uspelo, saj je bil – predvsem v otroštvu – odrivan kot garjava ovca. Končno je prišla poljska osvobodilna vojna in že se je zdelo, da se bo lahko vključil kot enak med enake ... »Toda pripetil se je dogodek, ki me je pahnil v brezno moralno izprijenosti, od koder se še sedaj nisem izkopal. Vse je bilo na najboljši poti. Vojna se je razdivjala po vsem svetu in skupaj z njo – Skrivnost, Ijudje so si zasajali bajonete v trebuh, sovražili ... in zaničevali, Ijubili in oboževali ... Že mi je upanje, ta mati neumnosti, kazalo prihodnost v radostnih barvah, kako se bom vrnil iz vojske, enkrat za vselej rešen obupne podganje nevtralnosti ... Toda žal se je zgodilo drugače ...« Strašni smeh človeka, ki mu je granata razmesarila trebuh in odrezala noge, mu je nenadoma ves svet postavil na glavo. Nič več se ni trudil, da bi se spojil s »Skrivnostjo«, proti njej je postavil svojo »skrivnost«: »Klatim se po svetu, plovem po tem breznu nerazumljivih idiosinkrazij, in kjerkoli vidim kakšno skrivnostno čustvo, pa naj bo to krepost ali družina, vera ali domovina, moram vedno narediti kakšno pobalinstvo ... Enostavno ne morem iti mimo srečnih zaljubljenecv, matere z otrokom ali dostojanstvenega starčka – toda včasih me zgrabi žalost ... za tabo, moje sveto otroštvo!«

Večina teh novel je pisanih v prvi osebi (njihov daljnji sorodnik – vsaj v nameri – je glavni junak Zupanovega *Potovanja na konec pomladi* ali pa nekateri Jančarjevi junaki), iz istega besa in upora proti družbi pa je nastal tudi prvi Gombrowiczev roman *Ferdydurke* (1937).

Kot sam pripoveduje v pariških *Pogovorih* (1968), so pisanje te knjige vzpodbudile predvsem bedaste recenzije njegove prve knjige (»oh, veste, ne brez veselja bi rad povedal svojim maestetičnim pisateljskim kolegom, tem, ki pišejo za Človeštvo in v imenu Človeštva, da še nisem napisal niti ene besede, ki ne bi imela kar najbolj egoističnega namena«). Toda »vedno me je tekst izdajal in se trgal od mene«, in tako se mu je tudi roman *Ferdydurke* razrasel v kompozicijo, ki ji je že mnogo kritikov očitalo »razpoko«, zaradi katere da je ni mogoče dokončno zgrabiti. Gombrowicz komentira te kritike tako: »Nisem si mogel izmisliti nič drugega kot tale odgovor: ne vem, kakšen sem v resnici, toda trpim, če me deformirajo ... Seveda bi bila to kaj revna koncepcija, toda ... na srečo ... nisem teoretik, ampak umetnik. Umetnik ni razmišljanje, ampak izbruh. V umetniku se vse dogaja istočasno, vse sodeluje, teorija s prakso, misel s strastjo, življenje z vrednotenjem življenja in z razmišljanjem o njem, želja po lastnem uspehu z zahtevami nastajajočega dela, zahteve dela s splošnimi resnicami, lepoto, ničesar ni, kar bi prevladovalo nad drugim, vse je funkcionalno – kot v vsakem živem organizmu. Ta različnost v prijemu, to, da umetnik vedno sedi na več stoli hkrati, mu zagotavlja večjo svobodo manevriranja.

Ko sem se prepričal, da teorija ne vodi nikamor, sem se umaknil v območje praktičnega življenja. Dovolj modrovanja, treba je potegniti iz sebe moralnost, ki jo pač imaš, ne da bi se spraševali po utemeljitvi ... Udariti po tem, kar se prezira, kar se sovraži, v nasilje, laž, okrutnost, v vsakršno podlost, takšno, kakršno jo vidim, kakršna je v mojem zornem kotu, ne da bi iskal poslednjo upravičenost. Sam sebe sem ustvarjal s pomočjo dela. Najprej naj udarim, potem bom zvedel, kdo sem.«

In kako je Gombrowicz »udaril«? Najprej je iz nezrelosti, »neodraslosti«, ki so mu jo očitali, naredil svojega bojnega konja. Čeprav se »plave krvi«, tudi če bi bil hotel, ne bi



mogel otresti, pa je – v uporabi proti okostenelim formam – vedno bolj začel poudarjati prednosti nedokončnosti, neizdelanosti, mladosti, svobode ... Ali kot sam pravi na začetku svojih »ferdidurkističnih« prilog:

»Na sredi svojega življenja pota sem se znašel v gozda mračni goščavi. In kar je še huje, ta gozd je bil **zelen** ... Pred kratkim sem prekoračil Rubikon neizbežne tridesetice, prešel sem mejnik, po rojstnem listu in po videzu sem bil odrasel človek, pa vendar to nisem bil – ker kaj sem sploh bil? Tridesetletni igralec bridža? Prigodni in slučajnostni uslužbenec, ki opravlja drobne življenjske dejavnosti in ima termine? Kakšna je bila moja situacija? Hodil sem po kavarnah in barih, se srečaval z ljudmi in z njimi izmenjeval besede, včasih celo misli, toda situacija ni bila pojasnjena in sam nisem vedel, ali sem človek ali pobalin; in tako na prelomu let nisem bil ne to ne ono – nič nisem bil – in vrstniki, ki so se že poženili in zavzeli določene položaje, ne toliko glede na življenje, kolikor po različnih državnih uradih, so bili do mene upravičeno nezaupljivi. Moje tetke, te številne četrtmatere, prislinjene, prilepljene, toda odkritosrčno ljubeče, so že od nekdaj skušale name vplivati, da bi se ustalil kot nekdo, se pravi kot advokat ali kot pisarniški uradnik, moja nedoločenost jim je bila neizmerno mučna, niso vedele, kako naj govorijo z mano, saj niso vedele, kaj sem, in tako so kvečjemu samo momljale.

– Jožko – so govorile med enim momljanjem in drugim – skrajni čas je, drago dete. Kaj bodo ljudje rekli? Če nočeš biti zdravnik, bodi vsaj ženskar ali zbiralec konj, ampak da bi se vedelo ... da bi se vedelo ...«

Gombrowicz sam priznava, da se je skušal »pogladiti, urediti, vstopiti v družbeno življenje odraslih»: »Saj, saj! Poskušal sem, se silil – in smeh me je stresel ob misli na rezultat teh poskusov ...«

»Situacija torej ni bila samo mučna, pač pa tudi nevarna. Kajti Zrelim se nič tako ne gnusi kot nezrelost in nič jim ni

bolj sovražno. Z lahkoto prenesejo vsakršno najbolj zagriženo rušenje, samo če se odvija v okviru zrelosti, ne boje se revolucionarja, ki en zrel, odgovoren ideal pobija z drugim odgovornim idealom in na primer ruši Monarhijo zavoljo Republike ali pa, obratno, Republiko z Monarhijo načne in pogoltne. Kakopak, ljubo jim je videti, da je živahno in da odgovorna, sublimna kupčija cvete. Toda če pri kom zavohajo nezrelost, če zavohajo pobalina in smrkavca, se vržejo nanj, se zaženejo kot labodje na račka – s sarkazmom, z ironijo, z norčevanjem ga bodo umorili, ne bodo, ne, dovolili, da bi jih blatil podtaknjenec iz sveta, ki so ga že zdavnaj zatajili.«

In v igri notranjega kolebanja ga tako spremljamo skozi obdobja, ki jih – tridesetleten – še enkrat doživlja kot potročeni in pomanjšani mlečnozobec, a hkrati opazovalec, skozi obdobja in okolja, ki so ga najbolj »deformirala« (šola, sodobna meščanska družina, plemiška tradicija). Deformirala tako, da so ga hotela zapreti v infantilnost, razumljeno kot umsko inferiornost, v imenu načel in idealov, medtem ko si je on izbral svobodo, razumljeno od »zrelih« kot nezrelost. S samoobrambnimi intrigami in s »pobalinstvom« je razbil vsa ta tri okolja, vendar pa obtičal v četrtem, v neizbežni odvisnosti od drugega človeka.

Ta zadnja tema, še bolj na široko razvijana v Gombrowiczevih poznejših delih, je povzročila, da so Gombrowicza razglasili za filozofskega pisca in ga večkrat omenjali kot predhodnika eksistencializma. Toda tako kot je Gombrowicz na primer napisal: »Lahkotnost – to je morda najgloblje, kar lahko umetnik pove filozofu«, in je morečemu zaključku romana *Ferdydurke* dodal filozofsko »sporočilo«: »Konec, ho-ruk, kdor je to čital, je čuk« – tako je jasno, da se ga ne da vkleniti v noben filozofski sistem, v nobeno **formo**, saj je ta večni upornik in outsider predhodnik današnjega, posteksistencialističnega sveta.

Naši razgledi, 20. aprila 1973.

S slavističnega simpozija v Ljubljani

## BEAUMARCHAIS – NAŠ SODOBNIK

Prof. dr. Boris Paternu je na letošnjem slavističnem simpoziju v svojem referatu odlično zarisal vzpon osvobajočega se subjekta (osebnostnega in skupnostnega) ob primeru Antona Tomaža Linharta.

O »vzponu meščanstva in hkratnem osvobajanju subjekta« sem leta 1985 v Naših razgledih pisala:

»T'o, kar nas je konstituiralo, je bil romantični razmah subjektivitete (...) To je bil proces, značilen za vso Evropo, saj je šlo za razbijanje fevdalizma in vzpon novega razreda, ki se je moral iztrgati iz prejšnjega reda, kjer je bil subjekt podvržen nečemu nad sabo (Bogu, hierarhični ureditvi, iz njega izvirajoči).«

Ta vzpon je bil zgodovinsko pogojen in nujen, konstituiral nas je kot novodobni narod, je pa s svojo držo osamosvojenega, samemu sebi zadostnega subjekta nosil v sebi ne samo kali lastnega zloma, kot je prof. Paternu prodorno nakazal ob Prešernu (po terminologiji, ki sem jo predlagala v antologiji *Varujte me, mile zarje* leta 1983 in v eseju v reviji **2000** leta 1984 bi bil to prehod subjekta iz **plus minus** v **minus minus** pozicijo), pač pa tudi že vse nesimpatične posledice subjekta kot »krone stvarstva«, tj. takega, ki teži k hegemoniji, gospodovanju nad svetom (v omenjenih študijah sem to pozicijo imenovala **plus minus**, tj. **plus** za človeka, subjekt, ki se povzdiguje **nad** svet kot objekt in s tem ohranja odnos višji-nižji, le da obrnjeno v razmerju do **minus plus** pozicije, ki je značilna za fevdalizem).

Ob treh imenovanih osnovnih držah v odnosu človeka do sveta (se pravi **minus plus** drže, tj. podrejevalne, **plus minus**, tj. gospodovalne in **minus minus**, tj. samorazdejalne) pa obstaja še četrta (tj. **plus plus** pozicija), kjer se osamosvojeni, že osvobojeni subjekt ne povzdiguje nad objekt, pač pa vstopa z njim v **enakopravne** interakcije (morda bi to pozicijo lahko imenovali enakopravnostno ali pa vzajemnostno). In to je osnovna drža dramatika Beaumarchaisa v komediji *La Folle journée ou Le Mariage de Figaro*, kot se mi je pokazala ob primerjavi z Linhartovim prevodom oz. priredbo te igre, imenovane *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*.

Ob tem primerjanju (ki bo izšlo v zborniku simpozija) se je izkazalo, da je Beaumarchaisu šlo predvsem za nove odnose med ljudmi, ki naj ne bi več temeljili na razmerju gospodar-podložnik, saj lahko do medčloveškega stika (resničnega dialoga) pride samo v horizontalni povezavi<sup>1</sup>, Linhart pa ga je prevajal tako, da je hierarhično strukturo višji-nižji povsod obdržal, hotel bi jo pa obrniti, tako da bi včerajšnji podložniki postali novi gospodarji. Zato je Beaumarchaisu črtal vse odlomke, iz katerih se vidi, da Figaro nima podložniških kompleksov nasproti grofu (seveda v tem kratkem povzetku ne morem navajati vseh dokazov iz obeh besedil), prav tako pa je izpustil tudi vse stavke, ki pričajo o grofovem človeškem odnosu do Figara (pr. stavek: »Ne bom dovolil, da bi Figaro, kot človek, ki ga cenim in ljubim, bil žrtev take sleparije!«)

Matiček npr. poklekne, ko barona za nekaj prosi, kar je Linhart sam od sebe dodal, dodana pa je tudi Matičkova surovost do nižje postavljenih (npr. do Jake in Gašperja –

---

1 Prim. npr. tako Figarovo razmišljanje: »Uspeti z močjo svojega duha, s svojo nadarjenostjo? Saj se norčujete? Povprečnost in klečeplazenje – to je, kar odpira vsa vrata (...) delati se, da ne veš, kar veš, da znaš vse, o čemer nimaš pojma; da razumeš, česar ne razumeš in da si slišal, česar nisi; predvsem pa, da moreš več, kot moreš (...) ves čas igrati nekoga drugega (...) ne, jaz se grem več!«

namesto Figarovega vprašanja: „Torej boš kar naprej pil?“, beremo: »Pijana svinja, da se podstopiš ...«).

Nasproti očarljivemu tovariškemu odnosu pri Beaumarchaisu imamo pri Linhartu nešteto drobnih sprememb, ki pričajo o doslednem antifeminizmu našega meščanskega dramatika. Njegov odpor do žensk je viden ne samo še v drugih dodanih domislicah (npr. ko baron imenuje ženske mrčes) ali pa tendenčnih insinuacijah na račun ženske zvestobe, ampak predvsem v izpustitvi pomembne ženske osebe (Marceline), ki pri Beaumarchaisu izpoveduje najbolj odločne misli o nujnosti vzpostavitve novih medčloveških odnosov. Nad to spremembo se je med slovenskimi literarnimi zgodovinarji najbolj navdušil Gspan (»Najdaljnosežnejši, do kraja pretehtan in skorajda genialen Linhartov izvirni prijem«) in prodrl s trditvijo, da moramo, zaradi Linhartovega prirejanja Beaumarchaisove miselnosti svoji, „*Veseli dan* šteti v celoti za povsem novo, izvirno komedijo“.

Podrobno primerjanje je pokazalo, da to ne drži. *Veseli dan* je prevod-priredba, delo, prevajano tako (seveda ob „ponašitvi« in »znižanju nivoja«, tako socialnega kod duhovnega), da je Beaumarchaisov **plus plus** odnos do sveta povsod spreminjan v dosledno **plus minus** pozicijo (kuplete pa je Linhart – kot je na simpoziju opozoril prof. Bonazza iz Italije – verjetno prevajal po Da Pontejevem libretu za Mozartovo opero).

Iz te osnovne Linhartove drže, ki bi ji lahko rekli še antropohegemonizem, izhaja tudi njegova racionalističnost (ko npr. izpušča dialoge, ki v našo vednost ne vnašajo nič snovno novega, so pa zelo važni zaradi vzdušja in plastičnejše predstavitve značajev), logističnost (ki je vidna celo v skladnji), predvsem pa **teznost**, ki jo je Gspan zajel v formulo „da si stojita popolnoma jasno nasproti aristokratska moralna ohlapnost in tradicionalno kmečko zdravje“ (medtem ko je ta problem pri Beaumarchaisu dosti bolj kompleksen).

Linhart tudi ni ohranil niti ene Beaumarchaisove anarhistične poteze, ki nas spominjajo naravnost na Gombrowicza (problem fo-or-me!) ali pa na Haška.

Linhart je bil revolucionaren na način znanilca 19. stoletja, v katerem je prevladala **plus minus** pozicija, Beaumarchaisova subverzivnost pa je bila predvsem v radikalnem zanikanju piramidalne strukture sveta in v vzpostavljanju novih enakopravnih (horizontalnih, mrežastih) odnosov med ljudmi, ki so imperativ našega časa. In vse to je dosegal z lahkotnostjo, humorjem, polnem duha, kot znakom za **plus plus** držo, česar pa ne moremo samo pritikati k **plus minus** drži, da bi jo »polepšali«, jo naredili bolj simpatično. Biti mora njen integralni del in tako je pri Beaumarchaisu, ki je bil ustvarjalec največjega formata, Linhart pa je bil tipičen predstavnik **plus minus** drže z vsemi njenimi posledicami za svobodo duha (po znanem reflu, da hegemon nikoli ne more biti res svoboden). To dejstvo je, ob vsem priznavanju Linhartovih zgodovinskih zaslug, treba pač priznati – seveda, če izhajamo iz želje po vrednotenju najvišjih dosežkov človeškega duha glede na njega samega, ne pa iz želje po ohranjanju v 19. stoletju narodno krepilnih »lepih laži«.

Delo, 7. 7. 1989

## STANISŁAW WYSPIAŃSKI

in njegova

SVATBA

**Stanisław Wyspiański**, dramatik, slikar in pesnik, se je rodil leta 1869 v Krakovu kot sin rezbarja. (Umrl je žal – za sifilisom – še zelo mlad, leta 1907, vročično ustvarjajoč do zadnjega diha.) Mater je izgubil, ko je imel sedem let, tako, da so ga vzgajale tete. Oče je bil sicer nadarjen, vendar pa neizpolnjen umetnik, obračajoč se v bohemskih krogih. Krakov je bil takrat precej provincialno mesto (prestolnica avstroogrske Galicije je bil Lvov), vendar pa ponosno na svoj položaj bivšega sedeža poljskih kraljev.

Mladi Wyspiański se je že v gimnaziji zanimal za bogato gledališko življenje okrog sebe, vpisal pa se je tudi kot izredni učenec na Likovno akademijo, katere redni študent je postal po maturi (obenem s študijem umetnostne zgodovine na Jagelonski univerzi). Kmalu so ga pritegnili k velikim restavracijskim delom (recimo v slavni Marijini cerkvi), vendar pa je že po treh letih študija raje odšel na tuje, najprej na dolgo umetnostnozgodovinsko potovanje, potem pa štirikrat s štipendijami v Pariz, kjer je med leti 1890–1894 preživel skoraj tri leta. Tu je spoznal na primer Gauguina, poleg slikarskega šolanja pa ga je najbolj zanimalo francosko gledališče (prevedel je, recimo, *Cyda Corneilla*, obenem pa že pisal zametke svojih dram). Po vrnitvi v Krakov je hotel mestu prispevati velike slikarske projekte (npr. vitraže), vendar pa z večino ni uspel, sploh ga je globoko prizadela razlika med bujnim pariškim življenjem in krakovsko malomeščanščino. Pozneje je sicer tu začel delovati Przybyszewski – Wyspiański je bil od leta

1897 grafični urednik njegove revije *Življenje* –, zelo pa se je tudi razmahnilo delovanje mestnega gledališča z novim direktorjem in novo stavbo.

Vse to je Wyspiańskiego še bolj vzpodbudilo k pisanju – in zdaj že uprizarjanju – številnih dram, ki pa jih tu ne bomo obravnavali, ker se bomo omejili na njegovo najpomembnejše odrsko delo – *Svatbo*. Naj samo za mnenjem Czesława Miłosza – iz njegove *Zgodovine poljske literature* – povemo: »Brez dvoma so pesniška odrska dela Wyspiańskiego vogelni kamen sodobnega poljskega gledališča« (Miłosz še dodaja, da je na avtorja »neposredno močno vplival Mickiewicz s svojo vizijo o prihodnosti slovanske drame, kot jo je predstavil na predavanju v Collège de France leta 1843 (...) Mickiewicz je verjel, da je njeno poslanstvo nadaljevati edino pomembno gledališko linijo, ki so jo začele grške tragedije, potem pa vzdrževali srednjeveški misteriji. Slovanska drama naj bi združevala vse elemente narodne poezije – liričnost, obravnavanje aktualnih problemov, zgodovinsko slikanje – ob tipično slovanskem daru zaobseganja tega, kar je nadnaravno. (...) Mickiewicz pa je predvidel tudi popolnoma novo metodo uprizarjanja del, kar je napovedovalo že gledališče 20. stoletja. Verjetno je Wyspiański prvotno našel pot k njegovim napotkom v gledališki tehniki Riharda Wagnerja. Vsekakor pa je njegov upor proti takemu gledališču, kot so ga takrat pojmovali igralci in občinstvo, bil zavesten, njegove težnje pa se ujemajo s programom reformatorja angleškega gledališča Gordona Craiga«).

Vrnimo se torej k našemu delu, ki ga je tudi Miłosz najvišje cenil (»Gledališka drznost Wyspiańskiego je najlepše vidna v ciklusu del z narodno problematiko, v *Svatbi*, *Osvoboditvi*, *Legionu* in *Akropolis*, čeprav je treba povedati, da edino *Svatba* uspešno povezuje v eno realistične in vizionarske elemente.«). Zanimivo si bo pogledati, kako je to delo nastalo, saj se povsem strinjamo z mnenjem drugega



pomebnega poljskega ustvarjalca, samo pet let mlajšega od Wyspiańskiego Tadeusza Żeleńskiego-Boya (udeleženca re-snične *svatbe*), ki je po več kot dvajsetih letih od nastanka in uprizoritve *Svatbe* pisal: »Odnos pesnika do stvarnosti je bil v *Svatbi* drugačen kot po navadi: anekdota ni bila samo izhodišče, ampak najbolj bistvena ustvarjalna snov. (...) najbolj občudovanja vredno je prav to, s kako drobnimi, lahkotnimi dotiki je Wyspiański znal vsakdanjo stvarnost prečarati v poezijo, kako ji je – le z malenkostnim odmikom od anekdote – znal podeliti ogromni razpon simbola.«

Realna dejstva so bila torej, na kratko, taka:

Novembra leta 1900 se je krakovski pesnik, sin univerzitetnega profesorja, Lucjan Rydel oženil z mlado kmetico iz krakovskega predmestja (taka povezava je postala takrat za nekaj časa modna, v opoziciji do tradicionalne šlahte in celotne poljske zgodovine). Wyspiański je – 31-leten – bil na tej svatbi in februarja 1901 je že končal njen opis – to igro, kamor je demonstrativno postavil njene udeležence (na plakatu je celo hotel imeti njihove prave priimke).

V prvem dejanju mu je šlo za to, da bi pokazal družbeno ozadje tega dogodka, se dobrodušno ponorčeval iz »kmetofilstva« nekaterih tedanjih izobražencev (predvsem slikarske in literarne boheme), pa tudi »čvrstosti« bogatih kmetov ni idealiziral (glavna oseba je tu vročekrvni župan Čepec). Na kmečki strani (kjer govorijo izrazito narečno), nastopa osem moških oseb (nevestin oče, brat Janko, svatje, ded-prosjak) in sedem ženskih (med njimi dve nevestini sestri: Gospodinja, ki se je deset let prej tudi poročila s krakovskim slikarjem - plemičem, Włodzimierzem Tetmajerjem, ki je postal kmečki gospodar, druga sestra, Marička, pa je bila še z enim slikarjem samo zaročena in se je potem poročila s kmetom Vojtkom, ker je njen zaročenec umrl za jetiko – to je Prikazen iz 5. prizora v II. dejanju). Na izobra-

ženski strani nastopajo, poleg omenjenega Gospodarja in njegove hčerke (ki pa že govori narečno, Gospodar samo nekajkrat v pogovoru z Gospodinjo) še: že omenjeni Ženin, »papirnati literat« (kot ga imenuje Tadeusz Żeleński-Boy), ki so ga vsi poznali po njegovi klepetavosti («Koliko je tu besed!»); njegova teta, vdova po univerzitetnem profesorju (Gospa svetnikova) in poznejša pisateljica za otroke; Gospodarjev brat – Pesnik (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, najbolj priznan takrat na Poljskem); pesniček (ali slikarček) – pijanec Nos; urednik (Novinar) vodilnega krakovskega (konservativnega) časopisa; in Ženinova sestra (Hanka) z dvema prijateljicama, Marino in Zofko, (tudi hčerkama univerzitetnega profesorja). Poseben svet in problem je avtor vpeljal s krčmarjem Židom (ki govori s slovničnimi napakami) in njegovo hčerko Rahelo, polemičen odnos pa ima še do Župnika. Tako imamo vsega skupaj 27 oseb, 15 moških in 12 ženskih, med katerimi se odvijajo kratki dialogi, iz katerih izvemo vse o njih samih (odlične karakteristike v samopredstavitvi), pa tudi dosti o tedanjih problemih, predvsem kar se tiče literature in politike, pa tudi družbenih odnosov v preteklosti.

Najvažnejšim dejstvom, ki jih vsak Poljak pozna, Slovenci pa ne, sem pod črto dodala kratke opombe, nekaj poljskih značilnosti na kmečki strani pa sem poslovenila, saj bi bile drugače preveč nenavadne: predvsem sem pavja peresa, ki se jih v krakovski (predmestno kmečki) noši nosi na kapi, spremenila v krivčke za klobukom. (Te Janko bolj ceni od svoje – zgodovinske – naloge in zaradi tega izgubi »zlato rogo«). Ta peresa so tudi zato tako pomembna, ker pogled nanje Pesnika v pogovoru z Rahelo, to sprožilko fantastike zaradi njenega doživljanja poetičnosti, spomni na peresa, iz katerih so bila krila, ki so si jih pripenjali husarji – poljska srednjeveška konjenica.

PESNIK

Mi smo leteli  
poeziji nasedit – in zdaj  
se dvorec od poezije trese;  
odvija se skubljenje veliko  
peres vsakršne perutnine:  
grundvaldski véliki boj,  
orlovska, petelinja, gosja peresa letijo,  
kmalu bomo zagledali še kralja,  
in husarsko težko konjenico.

Posledično se Pesniku prikaže Vitez in ga prisili v razmišljanje o poljski zgodovini.

PESNIK

na svojem vratu sem zanko občutil –  
Poljska - to je velika stvar:  
podlost zavreči,  
izpisati sveto stvar  
na ščit kot idejo, geslo,  
si orlovska krila omislit,  
taka, kot husar je nosil

Ampak tu smo pogledali že v II. dejanje, zdaj pa smo še pri pogovorih v I. dejanju, kjer imamo nemalo avtorjeve ironije, pa tudi mojstrstva v izvabljanju bistvenega (univerzalnega) iz resničnih podrobnosti (včasih sem jih »poslovenila« tako, da sem npr. v Novinarjevo kramljanje vpletla citat iz Župančičeve pesmi iz tistega časa, ki pa je bil seveda uporabljen avtoironično):

ZOFKA

Vi bi pa kar zapeljevali.

NOVINAR

To ni kompliment, jaz to čutim,  
jaz to v globini duše slutim.

Vsi ti dialogi so predstavljeni v stalnem plesnem ritmu (gostje na svatbi za trenutek nehajo plesati in se pridejo pogovarjat v stransko sobo). V tej dialogizaciji pa je tudi prisotna tradicija uprizarjanja poljske ljudske ustvarjalnosti ob »jaslicah«, tj. zapovrstna izmenjava pogovorov, ki so se tam odvijali npr. med Herodom in Židom, Herodom in Smrtjo itd. Jezik v *Svatbi* je živ, čeprav pogosto riman, oziroma odzvanjajoč v asonancah. (Pred leti si sploh nisem mogla predstavljati, da bi teh 4000 verzov lahko bilo prevedljivih v istem ritmu kot v originalu, asonance – resda največkrat enozložne – pa so se mi v tokratnem prevajalskem zanosu kar same tvorile). Zelo dosti verzov je prešlo v splošno (pregovorno) rabo (npr. »Na ohcet' moraš bit' obut«, »Kmet je sila, tu ni kaj«, »Ste pač pesnik, ste pač pesnik« itd.) Poseben mik je v izmenjavanju dveh jezikov – knjižnega in narečno pogovornega (ki ga je v dolnejšičino odlično poenotil Janez Dular, za kar se mu tu najlepše zahvaljujem).

Tako v prvem dejanju, v drugem pa se izobraženskim udeležencem ponoči začnejo prikazovati duhovi – osebe iz poljske zgodovine (5 + dve prikazni, ki imajo drugačen izvor) in vstopajo z njimi v dialog. Vpeljava v sanjske prizore je Rahelina želja po splošni poetizaciji, ko začne rožni grm-strašilo obravnavati kot realno osebo (kot take so »chochoły« – grmi, oviti v slamo pred mrazom – videti že na neki zgodnejši sliki Wyspiańskega). Grm-slamnato strašilo izpred dvorca, kjer se odvija Svatba, se res utelesi in napove, da bo nanjo prišlo še mnogo gostov: »Vse, kar v duši kdo ima, vse, kar v sanjah vidi sam.« (Dokaz za to, da so to osebe »iz duše« realno nastopajočih je njihov jezik, ki je enak jeziku realno nastopajočega, oz. nastopajoče.) Novinar se bo pogovarjal o vlogi inteligenta-vodje, ki pa se čuti »pohabljenega« (»peklenski napor, preživet še en dan«):

STANCZYK

Na, in kraljuj!  
Na, tu to palico, poljski kaducej,  
pa kali vodo z njo.

NOVINAR

Ne preizkušaj, ne izkušaj me več.  
Nekoč sem imel mlado srce,  
ti si mi ukradel mlado srce,  
nalil si mi strupa bridkosti v kri,  
ne vidim več pred sabo poti,  
Bog se mi je zameglil ...

Pesnika bo obiskal Vitez, o katerem smo že govorili, ko pa bo v njunem pogovoru omenjen Pekel, se bo iz njega prikazal narodni izdajalec – aristokrat Branecki (tj. Branicki) in Ženinu očitil, da se je poročil z »deklino prostaška«, sicer pa da je »vsa Poljska prostaška«. Njen simbol je strašni Jakob Šela – Pošast, ki je leta 1846 organiziral pokol poljske šlahte v Galiciji (iz opomb k tekstu Wyspiańskiego lahko npr. izvemo, da je samo iz klana Rydlow tistega leta izgubilo življenje enajst njegovih članov).

Najvažnejša Prikazen, ki ju tudi hlapca Jaka in Stanko zagledata kot realno, pa postane Wernyhora, napol legendarni Kozak-prerok iz 18.st., ki je napovedoval prihodnost Poljske in Ukrajine v skupnem boju. Pleteniči o splošni poljski vstaji gospode in kmetov in da Gospodarju (seveda zelo sanjska) navodila, kako naj bi ravnal, da bi vstaja uspela in da bi Poljska (ki je že več kot sto let ni bilo na zemljevidih) spet postala samostojna država. Kmetje so takoj za to (čepprav je njihova pripravljenost nezrela), Gospodar pa svoji vlogi voditelja ni dorasel in vse skupaj se konča v začaranem plesu nemožnosti vseh udeležencev pod vodstvom slamnate prikazni.

Vse je simbolično (ne pa alegorično) in te večpomen-ske simbole na Poljskem še danes razlagajo na vse mogoče

načine. Tudi zato je ta igra še vedno živa (najbolj žive so njene osebe, resnično umetniško ustvarjene), obenem pa je izredno privlačno tudi navdahnjeno priklicevanje tedanjih (in ne samo tedanjih, in ne samo poljskih) političnih in družbenih problemov. V zadnjih petdesetih letih je na poljskih odrih igra doživela več kot 90 postavitev, v režiji največjih gledaliških ustvarjalcev, A. Wajda pa je po njej posnel odličen film.

Iz podatkov, ki jih povzemam iz 3. izdaje v Narodni biblioteki (iz leta 1981), je razvidno, da je samo do leta 1966 bilo 197 postavitev: »V nasprotju z začetnimi predstavami v Galiciji, so v ruskem delu tedanje Poljske morali začeti s konspirativnim uprizarjanjem v privatnih stanovanjih (...), podobno je bilo med nemško okupacijo med 2. svetovno vojno.« Tam tudi najdemo našete kraje, kjer so to dramo igrali po poljsko (New York 1908, Pariz, Dunaj, Riga ..., London 1948 in 1966, Praga 1957 in 1964, Moskva, Vilno itd.), ter mesta, kjer so jo uprizarjali v prevodih (Berlin 1908, Pariz 1923, trikrat v različnih mestih ZDA), sama pa vem za poznejše predstave v Angliji in Avstriji.

Da je v sodobnosti Wyspiański še kako živ, lahko izvemo npr. iz najnovejšega učbenika za 2. razred poljskih licejev (Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2004), kjer so samo še Mickiewiczu dodelili toliko prostora kot našemu avtorju. Zanimivo je, da ga v obravnavo *Svatbe* vpeljuje tu pesem sodobnega poljskega pesnika (Miłosza Biedrzyckiego, roj. 1967), in odlomki iz *Trans-Atlantika* Witolda Gombrowicza. Še deset let mlajši režiser, Michał Żaldara, pa je letos predstavil novo, neizprosno v svoji kritični ostrini interpretacijo pričujočega, na teh straneh v slovenski prostor privedenega teksta, ki bo ostal živ, dokler bo živela literatura.

Spremna beseda k prevodu knjige: Stanisław Wyspiański, *Svatba (Wesele)* Ljubljana (Založba Revije 2000) 2006.

»NAJ SE ŽE ALEKSANDER TAKO DRAGO NE ŽENI ...«

»Iliada stoji na začetku grškega slovstva, a začetek ona ni. V začetku je bila pesem, lirska in epska. Od teh do umetnih epov Homerjevih drži sicer ravna, vendar še stoletja dolga pot. Za njih ustvaritev pa je bilo treba nekoliko več kakor zgolj intelekta in redaktorske spretnosti. Tako zgradbo je zmožal samo genialni duh e n e g a moža; zakaj kakor so bili že posamezni kamni zanjo lepo oklesani, brez urejajoče misli veleuma ne bi bil mogel zrasti iz njih tempelj, ki v svojih delih in celoti tako čudovito učinkuje po skladnosti razmerij in zreli lepoti črt. / . . . / Umljivo, kajti slednja umetnina mora biti sama v sebi dopolnjena, da more delati vtis zaokrožene enote.«

S tako navdahnjenimi besedami je veliki Sovre leta 1950 uvajal svoj prevod veličastnega epa in v takem registru je treba govoriti tudi o tekstu, ki je zdaj prvič v slovenščini pred nami. Obsega sicer samo 605 verzov, ampak v tem okviru je vsaka nastopajoča oseba oživiljena v polnokrvno osebnost, to, da je avtor s svojo dramo hotel vplivati na politično dogajanje svojega časa, pa popolnoma sovpada s Sovretovo ugotovitvijo: »Da: Homer je hotel vzgajati.«

V že citiranem uvodu je Anton Sovre tudi napisal: »Ais-hilos imenuje svoje tragedije drobtine s potratne mize Homerja. Res mu je dal trojanski pripovedni krog več dram, pa se na žalost niso ohranile.« Veliki poljski pesnik Jan Kochanowski se je v 16. stoletju vključil v isto mogočno izročilo: iz tretjega speva Iliade (ki ga je najprej prevedel v poljščino), je vzel trojanske junake - Parisa, Antenora, Priama, ves zaplet okrog Helene - ter se oprl na dogajanje, o katerem »razumni Antenor« pravi Heleni (seveda v Sovretovem prevodu):

»Žena, kar rekla si tu, je res, jaz sam sem ti priča;  
kajti nekoč je prišel že v Trojo božanski Odisej,  
v tvoji zadevi poslan, a z njim junak Menelaos.  
Jaz sem ju gosta sprejel, nočil na svojem ju domu,  
tu sem spoznal njih zunanost in tudi duhovne odlike.  
Sam sem privedel ju v zbor, pogajat z možmi se Trojanci.«

Čeprav menim, da za samo dojetje drame Kochanowskega ni nujno potrebno ne vem kaj vedeti o njenem avtorju, rojenem leta 1530, in njegovi dobi, bujno (tudi na Poljskem) razviti renesansi, pa - zaradi splošne navade - le navedimo nekaj orientacijskih podatkov, ki si jih lahko preberemo tudi v *Poljski književnosti* Rozke Štefanove (DZS 1960) na straneh 47–60.

Že leta 1544 ga torej najdemo na Krakovski akademiji (univerzi), 1551–1552 je prvič v Königsbergu, »na dvoru kneza Albrechta, kjer je navezal stike s protestantskimi kulturnimi delavci« (op. cit., s.48), pozneje tu študira še 1555–1556, prej (52–55) pa je bil študent v Padovi, pozneje v Italiji še dvakrat, kjer »je spoznal humanistično poezijo v italijanskem jeziku in stare klasike v izvorniku« (op. cit.). Iz zadnje šolske izdaje drame (Krakov 2007, v obdelavi Tamarre Ciešla) pa navedimo, da se je leta 1559 vrnil domov »po morskem potu čez Marseillo in Pariz, kjer naj bi videl Ronsarda; srečanje s tem velikim francoskim pesnikom / . . / ga je prepričalo, da lahko doseže mojstrstvo antičnih pesnikov tudi v narodnem jeziku« in je začel opuščati pesnjenje v latinščini. V citiranem pregledu je nadalje napisano, da je leta 1559 - 1569 preživel na dvorih bogate aristokracije, »med visoko izobraženimi ljudmi, mecenami umetnikov in umetnostmi, s katerimi je prijateljeval«. Od leta 1564 je bil eden od tajnikov na dvoru kralja Sigmunda Avgusta v Krakovu, ki je bil takrat največje poljsko kulturno in znanstveno središče (pa tudi Wavel je bil prezidan v renesančnem slogu v letih 1507–1536). Če pokličemo na pomoč še eno šolsko učno



knjigo, obsegajočo obdobje od antike do razsvetljenstva (za 1. razred gimnazije, avtorstva K. Biedrzyckiego, D. Pasięka in B. Pędracke), bi bilo zanimivo navesti kakšno od številnih primerjalnih razpredelnic, ob katerih se zavemo, da je bil Kochanowski n.pr. 3 leta starejši od Montaignea, 12 od sv. Janeza od Križa, 34 od Shakespearja, 37 od Monteverdija ..., tu so navedene najstarejše poljske Biblije (katoliška 1563, kalvinska 1563, arianska 1572), od 380 strani velikega formata pa pripoved o Kochanowskem zaseda 9 strani (ob 13-ih straneh njegovih pesmi). O teh pesmih (večina jih je izšla šele takoj po avtorjevi smrti, ki je nastopila leta 1584), tu ne bomo govorili. Podatki o njih so seveda v citirani *Poljski književnosti*, jaz pa bi v zvezi z njimi samo pripomnila, da genialna povezava preprostosti z največjo umetnostjo nastopa vedno prav na začetku ustvarjanja v nekem narodnem jeziku, tako kot je bilo pri nas s Prešernom. Vem tudi, da je znani poljski literarni kritik Henryk Bereza, ki ima v zadnjih štiridesetih letih velike zasluge v podpiranju avantgardne umetnosti, v odgovoru na vprašanje mladih pesnikov, kdo je po njegovem največji sodobni poljski pesnik, dejal: »Jan Kochanowski«.

Ampak vrnimo se še nekoliko k opisu dobe, ki se bo navezal na dramo *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev*. »... leta 1572 je umrl kralj Sigmund Avgust, zadnji vladar jagelonske dinastije. Z njegovo smrtjo so nastale v poljskem državnem življenju velike izpremembe - Poljska je postala iz dedne, le formalno volilne kraljevine prava volilna kraljevina. Poljski prestol je zasedel kot prvi od plemstva izvoljeni vladar francoski princ Henrik Valois /.../ Toda novi vladar je bil samo pet mesecev na Wawelu /.../ Kochanowski je pobeglega kralja ošibal v pesmi *Gallo crocitantu* (*Krakajočemu petelinu* = Galcu). /.../ Medtem je Kochanowski sklenil, da se umakne z dvora. Odrekel se je poznanjski dekaniji in se za stalno preselil na svoje posestvo v Czarnolas (1574), kjer se je že prej rad mudil. Posvetovanja šlahte o novem kan-

didatu za prestol v drugem medvladju (1575) se je udeležil že kot svoboden graščak. Razen domačih velikašev so se potegovali za poljski prestol še avstrijski cesar, švedski kralj, ruski carjevič in sedmograški knez Štefan Batory. Nasprotje med njihovimi pristaši je postajalo vse hujše, grozila je državljanska vojna. Kochanowski je skušal z latinsko odo *Ad concordiam* (K slogi) vplivati na notranji spor. /.../ Na volilni skupščini je Kochanowski agitiral za avstrijskega vladarja Maksimilijana; le-tega je podpirala predvsem katoliška duhovščina, vendar je propadel. Izvolili so Štefana Batoryja in njegov kancler Jan Zamoyski, znan ne le kot državnik, marveč tudi kot pokrovitelj umetnikov in znanstvenikov, je kmalu pridobil tudi Kochanowskega.« Štefanova v nadaljevanju piše, da je Kochanowski » malo prej napisal dramo *Odprawa posłów greckich* (Zavrnitev grških poslancev)«, vendar pa bomo zdaj navedli tekst T.Ciešli iz leta 2007:

»Glede nastanka te drame ne vemo nič gotovega. Nekateri so mnenja, da je nastala po naročilu Jana Zamoyskega /.../, ki je hotel povzdigniti svojo poroko /.../ z gledališko uprizoritvijo. /.../ Najverjetneje pa ni bilo tako in tako gledanje prevladuje med literarnimi zgodovinarji. Profesor Tadeusz Ulewicz meni, da je igra nastala v letih 1565-1566, oz. 1567-68 /.../in jo vidi izrazito povezano s problematiko in vzdušjem dvora Sigmunda Avgusta«. V tej spremni besedi je tudi postavljena teza, da je igra nastala bolj v bližini bivanja Kochanowskega v Italiji, saj se je tam ukvarjal s proučevanjem renesančne klasične tragedije: »Prvo klasično tragedijo po italijansko je ustvaril Gian Giorgio Trissino, ki se je navezoval na drame Evripida, Sofoklesa in Seneke. Držal se je torej enotnosti časa, prostora in akcije, delitve na episdione in vpeljave zbora. Prvi je uporabil verze brez rim, te je vpeljal samo v liričnih pesmih in pesmih zbora. Trissino je zaslovel po vsej Evropi ...« in Kochanowski naj bi se zanj posebej zanimal. Vendar pa vse to (kot tudi dejstvo, da je bila igra prvič uprizorjena na poroki kanclerja

Zamoyskega leta 1578 in še istega leta izdana v knjižni obliki) ni tako važno, pomemben je sam tekst, oziroma genij Kochanowskega, ki je povzročil, da se je njegov duh utelesil v prav vsako osebo, ki jo je v tej drami ustvaril.

Pomembna je tista »sposobnost totalno zlesti v telo in usode drugih ljudi«, kot pravi pesnik, ko se ustvarjalci »naselijo« v njih tako, da jih doživljamo v dobrem in slabem. Ali, kot je napisal Sovre ob »neuravnovešeni naravi« Ahila v Iliadi: »Resnično, velika je umetnost pesnika, ki umeje preprečiti, da se ne obrnemo s sovražno mislijo od tega divjega razklanca!«

Tako Aleksander, ta »neznansko spretni fičfirič« (kot ga, ob očitkih »razuzdanosti« in »barabije«, imenuje Odisej), podkupuje svetnike, jih zavaja z lažnimi argumenti, pa vendar nam ga je skoraj žal, ko vidimo (v besednem dvoboju z Antenorjem), koliko neumnejši je od njega in neodgovoren pač zaradi svoje mladosti (kot sodi Zbor).

Še večji demagog je Hiketaon, Kochanowski obsoja v njem svojeglavost poljske šlahte, ki si je hotela krojiti pravico predvsem s svojo sabljo, pa vendar ne moremo kar tako zavreči njegove volje, da noče biti manjvreden Azijec, »barbar«, v odnosu do grške »gospode«.

Dobrodušni Priam ima premalo odločnosti v sebi, da bi bil dober kralj, pa ga vendar po človeško razumemo, ko se kot oče raje ne pogloblja v to, kako si je Aleksander pridobil Heleno.

Lepa Helena je v drami mogoče še najmanj izrazita, pač pa je bila Kochanowskemu potrebna zato, da v pogovoru z njo, skozi usta živo ustvarjene stare pestunje (pa tudi same Helene), izrazi svoj stoiški pogled na življenje.

Zelo odločno so (preko Zbora) izraženi pogledi na upravljanje države, predvsem o odgovornosti »vladajočih«, skozi Odisejeva usta pa kritika pomehkužene mladine.

Odisejevi modrosti je blizu premočrtni Antenor, za katerega tudi Sovre v uvodu v Iliado pravi, da je »po bistrini

duha sam neke vrste Odisej«.

Veliki poljski nadaljevalec Kochanowskega v 19. stoletju, pesnik Adam Mickiewicz, se je v predavanjih o slovan-  
skih književnostih v Parizu v letih 1840-1842 navduševal  
nad »preprostostjo in očarljivostjo« te drame, nad »jasnim  
tokom te pripovedi, ki nima v sebi nič zapletenega, preti-  
ranega.«

Znak, da je do »naselitve« duha Kochanowskega v vse  
ustvarjene osebe, pa tudi tok pripovedi, res prišlo, pa je prav  
e n k r a t n o s t uporabljenih besed, ki se jih nikakor ne  
da zamenjavati s približno enakimi. Ob prevajanju, če sem  
se le znašla na isti valovni dolžini kot Kochanowski med  
pisanjem, sem večkrat začutila celo nujnost iste z v o č n e  
podobe. Ko, recimo, Hiketaon plane s svojim:

»O w a, jak nam kolwiek Grekowie zagrają,  
Tak my już skakać musim?«

se mi je kar samo začelo:

»H o l a, če nam ti Grki nekaj zaigrajo,  
pa naj mi že skačemo?«

Podobno je bilo tudi pri nadaljevanju tega govora:

»Bo co Antenor mówi, że nam nic do tego:  
B a, i bardzo do tego!«

Izrazito sem čutila, da moram vstaviti tudi nekaj takega:

»Ker kaj Antenor pravi, da nam to ni nič mar:  
pa še kako nam je, h a!«

(Podobno se mi je dogajalo tudi med prevajanjem *Svatbe*  
Wypiańskiego, ko so se mi kopicili svetli samoglasniki na-  
tanko na istih mestih kot avtorju.)

Sploh bo bralec sam opazil, da je jezik posameznih go-  
vorcev v drami različen, vendar pa s o d o b e n, tako kot  
je Kochanowski svojo vsakokratno vizijo oblikoval v s e b i

s o d o b n e m jeziku. Ker v tem, in samo v tem je nesmrtnost nekega dela: v besedah tako dognati neko stvar, da ostane za vedno prisotna, ne glede na čas in spremembe jezika v njem.

Verjetno gre za isto slutnjo, kot jo je za kiparjem (Rodinom) povzel Župančič v Dumi: kip je v gmoti kamna že prisoten, treba je pač samo klesati – »odklesati« vse, kar je odveč, klesati besede, dokler ne zvenijo kot bron.

Da bi do takega klesanja prišlo tudi pri prevajalcu, pa je verjetno potrebno strogo upoštevanje oblike, štetje zlogov, in to (če je le mogoče) ob uporabi istih besed. V pričujočem prevodu ima vsak verz (z minimalnimi izjemami) natanko isto število zlogov kot v originalu, se pravi 11, 12 ali (to je pri Kochanowskem najpogosteje, predvsem pri bolj izbranem govoru) 13, pesmi Zbora pa imajo spet svoj ritem. (To strogo upoštevanje oblike sem vpeljala tudi ob edinih dveh verzih, ki ju Kochanowski ni razvil do konca, ampak zapisal samo prvi, sedemzložni del trinajsterca. Tudi originalni naslov ima tako obliko (*Odprawa posłów greckich*), jaz pa sem jo razvila v polni trinajsterec, tudi zato, ker nosi beseda *odprawa* oba uporabljena pojma v sebi.)

Spremna beseda k prevodu drame Jan Kochanowski, *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev*, Nova revija 2008/312–314

## DOTIK DUHA

### Antologija poljske poezije dvajsetega stoletja

#### Namesto pojasnil

V tej antologiji so od avtorjev pomembnejše posamezne pesmi, vendar pa se ne odrekam stališču iz leta 1981 (izraženem v spremni besedi k antologiji sodobne poljske proze): *»Ambicija te knjige je bila t r a j n o s t predstavljenih pisateljskih imen, se pravi taka kvaliteta pisanja, ki bi zagotavljala, da bodo čez, recimo, petdeset let to še živa imena tedanje poljske literature (bodisi zaradi absolutne vrednosti ustvarjenih del bodisi zaradi vloge, ki jo je njihovo pisanje odigralo v razvoju te literature). Obenem pa bi rada, da bi bralec (in to zahtevni) na koncu vsake novele lahko pomislil: Dobro je, da sem to prebral.«*

Ampak to naj ostane v ozadju, raje bom, kot nekakšno spremljavo, če se jo že pričakuje od mene, navedla (z avtocitati) nekaj postaj s poti do tega izbora med izbori mojega skoraj polstoletnega prevajanja, se pravi do dejstva, da sem tu hotela posredovati predvsem tiste blagoslovljene ustvarjalne trenutke, iz katerih lahko občutimo hkratno polnost subjekta in polnost sveta.

Leto 1964: *»Prešeren nam ni vrednota zato, ker je Prešeren, ampak zato, ker nam ustvarjalna napetost v njegovih pesmih omogoča sobivanje z ustvarjanjem samim.«*

1974: *»Gombrowicz antropocentrizma ni rušil programsko, saj se sam pogosto ni mogel rešiti pred depresijo, kakršno ustvarja ta svetovni nazor z vsemi svojimi posledicami vred. (...) Ni slučajno, da sta v knjigi navedeni celi dve strani avtorjevih različnih „muk“ (...) Kljub temu pa prvi in drugi*

del, končno pa tudi knjiga kot celota, delujeta osvobajajoče: smešenje različnih ideologij je hkrati apologija konkretnosti, norčevanje se iz Človeka pomeni braniti vsakega posameznika posebej. Da pa bi se lahko postavili na tako stališče, je potrebno dvoje: prvič, imeti kar največjo distanco do vsega, kar nas v življenju lahko doleti, drugič pa – in to pogojuje prvo – imeti trdna tla pod nogami v nečem, kar je izven človeka.«

1981: » ... pozicija ++ (plus plus), kjer človek ne zanika svoje vrednosti, ne negira pa tudi ne družbe ne sveta, ker je vanj(o) popolnoma vključen, brez prepada na relaciji subjekt-objekt.«

1986: »Tako je predstavil tragedijo in Boj na požiravniku tudi mladi Kramberger: kot „komplicirano urejenost predstave, ki v ničemer ne dela sile dejanskemu gibanju stvarnosti“. To dejansko gibanje stvarnosti pa je samo drugo ime za red stvari. Velika umetnost nastane takrat, ko človek (...) med nepopustljivim tvornim delovanjem v osebno doživetem preblisku-odkritju nenadoma uzre – prej sebi v obup zastrte – zakone sveta. In z njih sprejetjem se vključi v njihov (naravni) tek.«

1992: »Če nas literatura zanima predvsem kot ustvarjanje, in sicer táko, ki v bralcu sproži podoben akt (proces) kot v ustvarjalcu (tj. izstop iz samega sebe in povezava lastne energije z energijo sveta), potem je naš interes – kot literarnega zgodovinarja – predvsem v zbujanju zanimanja (pri drugih) prav za ta akt, za ta večno ponavljajoči se, vedno novi, nepredvidljivi čudež.«

1992: »Gre za stanje, v katerem pišoči lahko stopi iz samega sebe, da bi začutil dotik nečesa, česar se ne da opisati, pa je bolj resnično, kot karkoli drugega – se pravi, ta občutek povezave, vstopa v stik z nečim, kar je najbolj realna stvar (in cilj teženj vseh mistikov, vseh, ki jim je vsakdanje življenje – kot je napisal Stachura – „premalo“). Tako se je Kovačič skoraj popolnoma približal stanju, ki sem ga že v marsikaterem eseju poimenovala **plus plus** (kjer sta subjekt in svet-kosmos

*v srečnem medsebojnem ravnotežju in neposrednem dialogu), pa čeprav je pisateljevo izhodišče (tako kot pri Schulzu, ki mu je pričujoče številka revije posvečena) temeljilo v občutju katastrofe, pogrešanja, strašne nesreče.«*

1998: »Barok je obdobje, za katero velja vseh pet citatov, ki smo jih vzeli iz Kovačičevega dela in postavili na čelo tega spisa. (Najvažnejše stvari so: telo, samo življenje, dinamičnost, razmerje do Boga, oziroma duše, oziroma kozmosa, in raziskava, oziroma, če smo v stanju milosti, odkritje tega razmerja.«

Tu gre za spis, vključen v knjigo *S poljskimi avtorji (in ne samo ...)*, v knjigo *S slovenskimi avtorji. Izbor iz člankov in razprav* pa je vključen prevod programske pesmi Wacława Rolicza-Liederja iz začetka 20. stoletja, ki naj ga tu ponatisnem v nekoliko spremenjeni obliki:

*Mi nismo prišli v imenu božjem poučevat,  
ne prečudnih dogodkov sveta pojasnjevati,  
ne pričati, ne razsojevati,  
te hvaliti, one obtoževati,  
ampak z besedo, ki je duša v sistemu stoletij,  
slovesne trenutke našega bivanja potrjevati.*

Prvotna verzija uvoda v knjigo: *Dotik duha, Antologija poljske poezije 20. stoletja*. Ljubljana 2009.



\* \* \*

„ENERGIJA, SKRITA NA SLOVENSKIH TLEH“  
(intervju)

(Odgovori na vprašanja g. Cvete Guzej-Sabadin l. 1995)

**Cveta Guzej:** Katarina Šalamun Biedrzycka se je s svojim prevajalskim delom že vpisala med ambasadorje slovenske kulture v svetu, predvsem pa seveda na Poljskem, kjer živi že 26 let. Po končani maturi na koprski gimnaziji in diplommi ljubljanske slavistike (z dvema dodatnima semestroma v Zagrebu in Krakovu) je bila najprej šest let lektorica za slovenski jezik na Jagelonski univerzi, po doktoratu pa 13 let znanstvena sodelavka poljske Akademije znanosti. Ves ta čas prevaja poljske avtorje v slovenščino in naše pesnike in pisatelje v poljščino.

**1. vprašanje:** Svoje obsežno prevajalsko in literarno raziskovalno delo ste pred dobrim mesecem dopolnili z dvema knjigama. Pri koprski založbi Lipa je izšla vaša knjiga *Umetniški vzpon Alojza Rebule*, na Poljskem pa dvojezična antologija petindvajsetih slovenskih pesnikov. Recenzentka knjige o Rebuli je ob tem zapisala, da v knjigi o Rebuli razkrivate umetnikov razvoj na nov način. Zakaj ste se pravzaprav odločili za to delo?

**1. odgovor:** Knjiga o Rebuli je integralni del mojega pisanja o literaturi, kakršnemu se čutim zavezana od najzgodnejših študentovskih let. Imam ga za ustvarjalno dejanje, to pa pomeni, da skozenj, tj. skozi pisanje o nekem pojavu, prihajam do novih spoznanj in s tem »izstopam iz same sebe in vstopam v stik, v so-bivanje« z nečim, kar me presega in je resnično v smislu skladja z energijo sveta. (Uporabljam navednice, ker je to po moje definicija vsakršne ustvarjalnosti

in je na njeni interpretaciji zgrajeno tudi delo, o katerem govorimo.)

Tak odnos do literarnozgodovinskega ali literarnokritičnega pisanja najpolneje predstavljam v tekstih v knjigi *S slovenskimi avtorji, izbor iz člankov in razprav* (Obzorja 1994), kjer od uvodnih misli (*Izvabiti zven sveta*) pa do večine razprav v glavnini, napisani za Slovence (recimo v *Pogledu nazaj pred novo nalogo* ali pa v *Razmerju med človekom svetom in literaturo*) šele prihajam – skozi kar največjo koncentracijo svojih miselnih in duševnih moči – do zakonitosti, ki se mi zdijo bistvene za ustvarjanje kot tako. Knjiga o Rebuli pa je že bolj nekakšna aplikacija teh spoznanj, lotila sem se je zato, ker postavljam delo tega pisatelja iz določenega obdobja v sam vrh slovenske ustvarjalnosti. Ker torej ni šlo toliko za to, da bi bralec – skupaj z mano – prihajal do novih spoznanj skozi moj tekst, je bilo potrebnih toliko več citatov, podajanja najboljših (večkrat zgoščenih) Rebulovih odlomkov, da bi prav v njih, v času branja, prihajalo do ustvarjalnega čudeža. (In je s tem nastala nekakšna antologija tekstov, ki kar kličejo po tem, da bi jih iskalci kvalitete doživeli tudi v kakem drugem jeziku). Da pa bi bralec bil tudi racionalno opozorjen, kje – v drugih Rebulovih delih – lahko pričakuje pisateljev »izstop iz samega sebe in spoj z izvenosebno resnico« je kar nekaj tehničnih analiz, recimo o notranji perspektivi, avtorjevem odnosu do junakov itn. Seveda pa mi je šlo za to, da bi ves čas obdržala bralčevo zanimanje v napetosti, da bi stopal v – lahko tudi polemični – odnos z menoj. Obenem je bil zame nov problem in izziv v tem, da si pojasnim, kje - in zakaj – Rebulove veličine ni več.

**2. vprašanje:** Tudi Antologija slovenskih pesnikov je pravzaprav vaše avtorsko delo, saj ste izbor umetnikov, predstavljenih v knjigi, opravili sami. Po kakšnem ključu?

**2. odgovor:** Kriterij za izbor pesmi, ki se mi zdijo najvišji

dosežki slovenske poezije (oziroma za izbor pesnikov in pesnic, za katere upam, da bodo za vedno ostali v slovenski kulturni zakladnici) je kar najbolj povezan s prejšnjim odgovorom, saj mi je šlo tudi tu za doživetje ustvarjalnega čudeža, ko »stvariteljska beseda prikliče navzočnost«. (Tako je – za Heideggrom – označil bistvo umetnosti Kocbek.) Seveda pa je tu nastopal še problem možnosti (mojega) prevoda v poljščino.

**3. vprašanje:** Je Antologija po prevodih pesmi Tomaža Šalamuna, Aleša Debeljaka In Gregorja Strniše vaša četrta predstavitev slovenske književnosti poljski javnosti, ali pa ste prevedli še kaj drugega?

**3. odgovor:** To je res moja četrta poljska knjiga (če ne štejem svojega priobčenega poljskega doktorata, tudi posvečenega slovenski poeziji), vendar pa sem precej objavljala po poljskih revijah: predvsem pesmi, ker se tu lahko bolj prepustim vlogi medija, skozi katerega samo tečejo iste besede iz enega jezika v drugega; proze sem se lotevala samo takrat, ko je bila v bistvu poezija in ji ni bilo treba ničesar dodajati od sebe, ko je imela samo nepremakljive besede (naj tu omenim predstavitev Lojzeta Kovačiča ali pa Slavka Gruma - tu sem, recimo, poleg petih črtic, prevedla tudi njegov (zgoščeni) *Dnevnik bralca*, kot pesniško teorijo najvišjega zamaha). Ali pa sem, ob teoretični predstavitvi umetniškega razvoja Prežihovega Voranca, prevedla, na primer, njegov *Vodnjak*, ob predstavljanju slovenske »nove proze« sedemdesetih let pa Gradišnikovo *Zemljo* (tako kot je bil za prozo šestdesetih let značilen prevedeni odlomek iz *Moloha* Braca Rotarja).

**4. vprašanje:** Kako so prevodi naših književnikov sprejeti na Poljskem?

**4. odgovor:** Povsod je za sprejem najvažnejša kvaliteta, se pravi intenzivnost skoncentrirane pesniške energije, seveda pa lahko na tak odnos računamo predvsem med mladimi,

za tako energijo najbolj dojemljivimi. In tu imam, recimo, za sprejem Šalamunove ali pa Debeljakove poezije vrsto dokazanih pričevanj o prevzetosti, od navdušenih recenzij do osebnih posvetil v lastne pesniške zbirke ali pa izjav v pismih, najbolj posrečeno pa se mi zdi dejstvo, da je prva Šalamunova poljska zbirka segla celo čez meje: v celoti jo je prevedel v češčino nek disident in je leta krožila v tamkajšnjem književnem podzemlju.

**5. vprašanje:** Katera dela slovenskih avtorjev bi po vašem mnenju še morali predstaviti poljskim, pa tudi drugim tujim bralcem?

**5. odgovor:** Vsa, ki imajo trajno vrednost, in to ne glede na čas nastanka. Predvsem v dvajsetem stoletju pa je slovenska literatura izredno močna in prepričana sem, da bo prevodov vedno več, treba se je samo – in to na državni ravni – posvetiti vzgoji tujih prevajalcev iz slovenščine. Največ upov bi tu položila v Ameriko, kjer so nekateri univerzitetni centri že zaslutili, kakšne energije so skrite na slovenskih tleh. Do manjših literatur pa bo potem slovenska prišla tudi prek angleške, saj je drugače v njihovih uradnih predstavnikih – zaradi lastnih kompleksov – vedno prisotno nekakšno latentno apriorno omalovaževanje.

Pri konkretni pomoči za izdajo že pripravljenih knjig ima tu pomembno vlogo Trubarjeva fondacija pri Društvu slovenskih pisateljev (pri mojih načrtih je na primer pravkar podprla izdajo novega izbora poljskih prevodov pesmi Tomaža Šalamuna), bi pa tu pripomnila, da je čudno, da si prav ta Fondacija predstavlja, naj bi prevajalci delali brez plačila.

**6. vprašanje:** Ste tudi odlična poznavalka poljske književnosti. Po zaslugi vaših prevodov smo tudi Slovenci spoznali nekatere odlične poljske avtorje: Gombrowicza, Schulza, Miłosza kot pesnika ... Kateri poljski avtor vam je najbolj pri srcu in katere prevode imate še v načrtu?

**6. odgovor:** Prav ti trije, ki jih omenjate, hotela bi dopolniti njihovo predstavitev v slovenščini, seveda pa so težave z založniki: urednik Kondorja me je pet let vlekel za nos, da bo leta 1995 izdal moj izbor Gombrowiczevih *Dnevnikov* in mladostnih novel, zdaj pa je to kar na lepem preklical, načrt za dopolnitev Schulzovih prevodov sem predlagala že marsikje, novega izbora Miłoszovih pesmi bi se z veseljem takoj lotila, predvsem pa zdaj ponujam naokrog predlog za izdajo antologije mladih poljskih pesnikov, ki so izredno kvalitetni in sem jih že precej prevedla. (Tu naj pohvalno omenim odprt odnos slovenskega radia do mojih prevodov, če naj se še enkrat vrnem k trem najpomembnejšim avtorjem, ki jih tudi vi navajate, pa naj povem, da sem Slovenski Matici nekoč predlagala knjigo o njih, pa so pokazali samo svoj neposluh.)

**7. vprašanje:** Če bi danes potegnili črto pod svoje prevajalsko in literarnoraziskovalno delo, koliko del bi našteli?

**7. odgovor:** Do zdaj je izšlo petnajst knjig, štiri pa še ležijo pri založbah, seveda pa v to niso vključeni prispevki v skupinske knjige ali pa predstavljanje slovenskih avtorjev v leksikonih in enciklopedijah. No, pa še devet prevedenih dram bi lahko k temu prišteli.

**8. vprašanje:** Na katera dela ste najbolj ponosni?

**8. odgovor:** Najbolj sem ponosna seveda na avtorske knjige ali pa prav take izbore (med prevodnimi naj omenim antologijo sodobne poljske proze *Varujte me, mile zarje!*), med prevodi pa bi se verjetno odločila za Prešernov *Sonetni venec*, njegov *Uvod h Krstu pri Savici* ali pa za Župančičevo *Dumo*, v drugo smer pa za Schulzovo knjigo (o tem avtorju sem tudi napisala esej, ki ga imam za svojega najboljšega - izšel je v poljščini, v prevodu pa bo priobčen čez dve leti v novi knjigi esejev pri Obzorjih). V načrte pa bi najraje vključila nove raziskave slovenske literature, ob dobrodošli inici-

ativi kakega pametnega Slovenca (za enkrat mi je založnik Brvar predlagal delo nad Stankom Vukom, nasprotno pa mi je Sklad za raziskovalno dejavnost zablokiral že kar precej projektov, od raziskovanja baroka do knjige o Prežihovem Vorancu, ki ji ne bi bilo treba dosti do končne podobe).

**9. vprašanje:** Rojeni ste sicer v Ljubljani, vendar ste vso mladost preživeli v Kopru. Kakšni spomini vas vežejo na Primorsko?

**9. odgovor:** Lepi. Predvsem, kar se tiče morja in »miline tukajšnjih gričev«, kot pravi Kocjančič v *Šavrinskih pesmih*. (Z recenzijo te knjige sem v Naših razgledih v daljnem letu 1962 debitirala kot literarni kritik.)

**10. vprašanje:** Vas tam daleč na Poljskem kdaj zgrabi takšno domotožje, da pomislite na vrnitev domov?

**10. odgovor:** Seveda mislim na to in nameravam to vrnitev realizirati takoj, ko bo mož na Poljskem šel v pokoj. Upam, da bom takrat še toliko pri močeh, da bi tudi primorska univerza lahko še kaj imela od mene.

Primorske novice, 1. 12. 1995.

NAPISANO ZA POLJAKE



## EDVARD KOCBEK

So trenutki, ki bi jih lahko imenovali svete. To je takrat, ko je v nas najvišja koncentracija, obenem pa nas preplavlja največja sproščenost in ljubezen do vsega, kar obstaja. V takih trenutkih čutimo prisotnost in sorodnost s svetom slovenskega pesnika in misleca Edvarda Kocbeka. Ampak ta svet nam je mogoče še bližji in potrebnejši takrat, ko smo kar najbolj oddaljeni od kakršnekoli polnosti in občutenja transcendece. Ker tudi Kocbek sam se je moral kar naprej prebijati čez »reko Niča« in prav ta sled groze, premagane, vendar prisotne, dela iz njega patriarha in prijatelja sedanjih mladih generacij v Ljubljani.

Bil je priča in soustvarjalec mnogih različnih smeri in tokov v slovenski kulturi: od mističnega severnjaškega ekspresionizma v dvajsetih letih dvajsetega stoletja, ki mu je zoperstavil kult telesa in iracionalno dojemane predmetnosti, preko slovenske inačice Mounierovskega personalizma in poskusa utelešenja te misli v skupno partizanstvo slovenskega naroda, pa do samotne obrambe krščanskega eksistencializma v letih, ko je bilo to zanj več kot grenko.

Ampak čeprav je bil vedno ne samo pesnik, ampak predvsem mislec-ideolog, publicist, esejist in pisatelj, ki je kar naprej goreče verjel v moč neposrednega delovanja duha skozi besedo, nas bo tu zanimal predvsem kot pesnik, in to iz dveh razlogov: prvič, menimo, da je bilo to njegovo najodličnejše področje, drugič pa, da je bilo to pogojeno že s samo strukturo malega slovenskega prostora, ki nam omogoča imeti velike samotne ontološke pesnike svetovnega formata, ki pa skoraj vse družbene akterje zaradi pomanjkanja široke rezonance žal obsoja na ozkost in domače mere.

Kocbek-ustvarjalec tudi kot organizator moralnih vrednot med ljudmi svojega naroda ni bil ne ozek ne vezan samo na trenutek. Nasprotno, vedno je bil tako močno povezan z vsem, kar se je v slovenski kulturi dogajalo, da bi lahko zatr-dili, da bi naše kulturno, pa tudi družbeno življenje zadnjih nekaj desetletij brez njegove vloge nasprotovanja duha proti nasilju – bilo revnejše in nepopolno. Ampak vsak družbeni delavec-ideolog, pa čeprav v najbolj plemenitem pomenu besede, je vedno obsojen na zaprtost v zgodovinsko po-gojeni čas in prostor, medtem ko vsaka resnična umetnost to zaprtost ruši in premaguje. Še večje nasprotje med časovnostjo in nadčasovnostjo pa nastopa v tako majhnem narodu, kot je slovenski (manj kot dva milijona ljudi). Zato pri nas pomen »src v sredini«, »pesnikov-prerokov« tako hitro zbledi in ostaja samo pesništvo samotnih ontoloških pesnikov.

Takšni samotni talenti bi se v velikem narodu mogoče drugače razvili v intenzivnem družbeno-kulturnem življe-nju in poniknili kot pesniki. Tako majhnost in pomanjkanje odmeva po eni strani duši, na drugi pa nadpovprečne osvo-baja. In ko ne bi obstajala jezikovna prepreka, bi svet moral bolj upoštevati našega Prešerna, Murna, Kosovela, Voduška, Kocbeka, Strnišo, Zajca ... ali pa našo mlado avantgardo. ( )<sup>1</sup>

Po tej digresiji se vrnimo k poeziji Edvarda Kocbeka.

Rodil se je leta 1904. Po klasični gimnaziji v Mariboru je bil dve leti na teologiji, nato pa je študiral romanistiko v Ljubljani, kar mu je pozneje omogočilo poučevanje na gimnaziji. Bil je sodelavec in urednik revij mladih katoličanov (Križ na gori 1925–27 in Križ 1928–29), ki so se borili

---

1 Znak ( ) pomeni, da je bil tekst do tega mesta črtan, le z nekaj ohranjenimi odlomki, kar je bilo značilno za cenzuro tistega časa: izpuščati vse, kar bi lahko »vznemirjalo«, npr. – pozneje – je stavke o preganjanju Kocbeka po izidu knjige *Strah in pogum* nadomestila sintagma »živo reagiranje« ... Zato je tu objavljeni tekst vrnjen – zdaj pač v slovenski obliki – v prvotno besedilo – op. leta 2013)

proti okostenelim avtoritetam Cerkve v imenu slovenstva, krščanstva in socializma.

Kljub nekaterim svetovnonazorskim razlikam je Kocbek sodeloval v vseh slovenskih katoliških literarnih revijah do leta 1937, ko je nastopil prelom zaradi njegovega članka o španski državljanski vojni, kjer je obsodil vlogo, kakršno je v njej imela španska Cerkev. Reakcija slovenske Cerkve je povzročila odcepitev slovenskih levičarskih katoličanov, ki so se začeli imenovati krščanski socialisti. Ustanovili so svojo revijo (Dejanje) pod Kocbekovim uredništvom, ki je slovensko inteligenco pripravljalo na bližnje težke čase.

Ta skupina je takoj po začetku vojne pristopila k organiziranemu odporu kot ena od njenih ustanoviteljev in Kocbek je že v času vojne in takoj po njej imel v slovenskih (in pozneje jugoslovanskih) vladnih organih najvišje funkcije. Vendar je bil njegov dnevnik iz partizanskih časov (*Tovarišija*, izdana leta 1949) sprejet z odporom (Kocbek, opirajoč se na zgodovinski potek partizanstva, se je zavzemal za idejni pluralizem), največjo množico napadov pa je izvala zbirka psiholoških eksistencialističnih pripovedi iz časa vojne *Strah in pogum* (izdana leta 1951). Od tedaj dalje živi kot upokojenec, objavljati je lahko začel šele leta 1961 (če ne upoštevamo sodelovanja pod psevdonimom v katoliški reviji *Nova pota*), za pesniško zbirko *Groza*, ki je izšla leta 1963, pa je končno dobil slovensko najvišjo (Prešernovo) literarno nagrado. Leta 1964 je objavil drugi del partizanskega dnevnika z naslovom *Slovensko poslanstvo*. Iz let 1962-1964 so njegove študije in eseji o npr. Ernestu Blochu, alžirski vojni ipd., iz predvojnih esejev pa naj omenimo tiste, ki so bili posvečeni Kirkegaardu, Charlu Péguyu, Mounieru, Cherstertonu, Gidu, Maritainu itd. Za tisk ima pripravljeno naslednjo knjigo partizanskega dnevnika z naslovom *Listina*, novo zbirko proze in esejev in novo pesniško zbirko.

Kocbek izvira iz kmečke družine iz severnovzhodnega dela Slovenije. Mogoče ne bi bilo treba poudarjati tega

dejstva, če kmetov iz te pokrajine ne bi spremljala neka posebna lastnost, s katero je prepojena vsa Kocbekova poezija. To ni trdota in ošabnost Gorenjcev, niti dobrodušnost in oglatost Kraševcev, ali mehkoča in spevnost Dolenjcev (da ne govorimo še o drugih razlikah, kar se tiče Korošcev, Belokranjcev, Prekmurcev ...) To je občutje močne, skorajda mistične vezi med ljudmi, zemljo in vsem stvarstvom, kult prijateljstva in bratovstva, obenem pa nenehnega ponižnega čudenja nad skrivnostjo *zrelega sadu* (se pravi nagnjenje k refleksiji, ki se lahko razvije v filozofski odnos do sveta).

V svoji prvi pesniški zbirki *Zemlja* (1934) Kocbek živi med predmeti v *večnem krogu*, značilni verzi so npr. *vsa večnost mi v objem hiti* ali *misli so tiho kot zveste živali* ali *jaz sem podarjenost samemu sebi/ zapiram oči, o žlahtnost bivanja*, na drugi strani pa *sušiš me, brezumni čas, o Nič, / venemo, venemo, kdaj bomo spet umirali*. V teh svojih *Dnevnikih in nočnih, Jesenskih, Ljubezenskih, Bratovskih pesmih in Pesmih o zemlji*, kjer recimo lahko srečamo verz *V tej mirni zemlji ni časnosti*, se avtor skuša popolnoma spojiti z mističnimi močmi zemlje in iracionalno razumljenimi vezmi človeškega bratstva, da bi se v *Velikih pesmih* lahko spustil v boj z velikim Ničem. Avtor osebno je iz tega dvoboja izšel kot zmagovalec, ampak kot pesnik je bil premagan; v njem je zmagal filozof. Odtod dalje bo v njegovih pesmi ves čas prisoten boj med pesnikom in filozofom.

Kocbekova druga pesniška zbirka *Groza* (1963), ena od najzrelejših slovenskih pesniških knjig, vsebuje pesmi iz skoraj dvajsetih let pesnikovega življenja. Slovenski narod je v tem času preživel morda nausodnejše trenutke svojega obstoja. Mislim predvsem na partizanstvo, s katerim je bil Kocbek tako zelo povezan. Zato ni čudno, da najdemo v tej zbirki pesmi iz tega obdobja, ki ponazarjajo vso *težko, strašno, zadnjo muko*, obenem pa veliko upanje, s katerim je pesnik pričakoval politično in moralno prerojenje svojega naroda. Svoje mesto je v tej *ognjeni noči* videl tako:

(...)

*Iskal sem slavo in jo našel.  
Ta noč je velika, ta noč je moja,  
ali bom zgorel in se rešil  
ali pa ostal in jecljal do smrti.*

Seveda je pesnik že v tem obdobju opazal nevarnost žrtvenega obreda, kjer se smisel nevarno spaja z nesmisлом. Ampak v tej vojnih pesmih še prevladuje vznesenost velikega Smisla, v imenu katerega je pesem *Pogon*, to strahotno zgoščeno sliko vseprisotne groze, lahko zaključil s trditvijo – *in smrti več ni*.

*Sonce narašča, čistina visi,  
grlica gruli, po smrti diši.*

(...)

*Lov je vesoljen in človek izdan,  
groza je urna, pogum prikovan.*

(...)

*Samo korak je v neskončno temo,  
zagorski zvonovi premilo pojo.*

*Sonce naraste in svet obstoji,  
grlica gruli – in smrti več ni.*

Različno se je odvijala nadaljnja usoda pesnika in naroda, *smrt* je ostala in Kocbek je rasel v samotnega ontološkega pesnika:

(...)

*Duri cvileče škripajo,  
pavi zateglo vriskajo,  
opice pohotno vriskajo,  
otroci se lovijo v temi,  
vse je zgovornejše od mene,  
blaznega mutca.*

*Zdaj molim divje in kruto,  
z levico podpiram stebre neba,  
da se ne zruši name,  
z desnico pa kamenjam strah,  
da mi ne pride preblizu  
in me ne opustoši.*

Ostala mu je magija besede, vera v to, da *združiti moram kroge/ Ptolemeja in Galileja*, zbirko *Groza* pa je zaključil z *Molitvijo*, ki se končuje tako:

*Vse je večno,  
kar nastane,  
rojstvo je močnejše  
od smrti,  
vztrajnejše  
od obupa in samote,  
silnejše  
od hrupa in greha,  
slovesnejše  
od zavrženosti.*

*Nikoli  
ne bom prenehal biti.  
Nikoli.  
Amen.*

»Twórczość« 1968/6

Skupna predstavitev teh dveh slovenskih pesnikov bi se lahko na prvi pogled zdela naključna. Kaj namreč naj bi moglo družiti ustvarjalca, katerih skrajno različnost nam sugerirajo že sami naslovi njunih zbirk: pri Vodniku *Zlati krogi*, *Sončni mlini*, *Skozi vrtove*, *Srebrni rog* ali *Glas tišine*, pri Vodušku pa njegov trezni, neusmiljeni *Odčarani svet*. Ali je to torej samo počastitev sedemdesetletnice rojstva Boža Voduška in desetletnice smrti Antona Vodnika?

Najbrž ne samo. Pri natančnejšem pogledu se izkaže, da je poezija teh dveh pesnikov pričevanje o istem času: zrasla je iz istega debla in kaže dve različni možnosti iskanja izhoda, dve končni postaji. Samo iskanje je enako dragoceno in ustvarjalno – in Vodniku je bilo dano doseči to, kar se je Vodušku tragično izmaknilo: harmonično polnost.

Njun skupni čas so dvajseta leta našega stoletja. V Sloveniji se je takrat zdelo, da se je svet podrl, razpadel, da leži v ruševinah. Nova država ni v mladih intelektualcih vzbujala nikakršnih upov. Preživljali so propad starega sveta, nesmisel vojne, ki jih je trgala iz varnega pristana za večno posvečenih vrednot – pretres, ki ga niso mogli obvladati in ki jih je pehal v nedorasel krik: e k s p r e s i o n i z e m.

Med temi splošno razširjenimi črnimi mislimi pa je vendarle vzknila tudi drugačna – takšna, ki se je izoblikovala na novi ravni: če se je že Človek s svojim slavnim razumom izkazal za tako obupno neumnega in nesposobnega, da bi vodil svet, se pravi, da se ima mogoče neupravičeno za »krono stvarstva« in mero vseh stvari? Mogoče pa je pomembno življenje in ne le človek, vse, kar obstaja, in ne samo to, kar je »razumno«?

Tako občutje sveta je takrat precej velika skupina mladih povezala z ideali prvotnega krščanstva. Ta skupina je imela svojo revijo »Križ na gori« in njegova duša je bil prav Anton Vodnik. Vodušek je bil s tem mesečnikom samo rahlo povezan (m.dr. tudi zaradi svojega študija: medtem ko je Vodnik, sin kmeta-obrtnika, študiral umetnostno zgodovino v Ljubljani, je Vodušek – izhajajoč iz premožne meščanske družine – študiral romanistiko in druge filologije na Dunaju, v Münchnu, Parizu in Pragi). Mladi levičarski »novokatoličani« so bili v nenehnem sporu s predstavniki uradne Cerkve, vendar pa niso hoteli prekiniti z njo in so se imeli za njene prenovitelje.

Drugače je ravnal Vodušek, ki je svet še naprej dojemal antropocentrično. V dvajsetih letih je prav tako iskal rešitev v katolištvu, vendar pa se je pozneje silovito odvrnil od njega. Sicer pa je bil v ostrem sporu s celotno družbo, saj ga je ta v tridesetih letih ožigosala kot avtorja » nihilističnih« pesmi. Vodnik je v tridesetih letih pisal malo, največji izbruh njegove pesniške energije spada v dvajseta leta. Prva zbirka *Žalostne roke* (1922) je še polna negotovosti in nejasnih slutenj, že naslednja zbirka *Vigilije* (1923) pa prinaša sintezo zgoraj omenjenega afirmativnega občutja sveta. Smrt in življenje sta v njem povezana kot dve obliči istega, vse je združeno, ker nad vsem kraljuje ljubezen. To je ena od najboljših slovenskih pesniških zbirk – preseneča nas s svojo enotnostjo, preprostostjo, melodičnostjo. (Iz nje sta – ob eni iz *Žalostnih rok* – tu prevedeni dve pesmi.)

Iz povojnega obdobja sem za to priložnost prevedla *Nočnega jezdeca*. V prevodu žal ni mogoče ohraniti vsega mojstrstva igre z rimami, kakršno je vodil Vodnik v drugi polovici svojega življenja. V tej igri pa se je včasih precej oddaljil od očarljive preprostosti zgodnejših pesmi, zavestne preprostosti, polne simboličnih povezav. Za Vodnika je pomenska funkcija besed ostajala v ozadju – najvažnejša je bila zanj sama »melodija«, sugeriranje neizgovorjenega,



Vodušek je v odnosu do besede izbral drugačno pot: po prvotnem ekspresionističnem izražanju samega sebe (izjema iz teh zgodnjih let je tu prevedena, težeča k objektivnosti, pesem *Mesto v noči*) je hotel prisiliti besedo h kar največji preciznosti, da bi izražala n a t a n k o to, kar pri naša njena pomenska plat. Pri tem je povezoval besede v zelo mojstrske oblike, npr. sonete. Iz tehničnih razlogov zato pesmi iz tega obdobja nisem prevajala, izbrala sem samo *Vrnitev k sebi* – napisano leta 1931, objavljeno 1939 – ki predstavlja precej harmoničen intermezzo: končal se je vihar notranje raztrganosti, ki je vodila na mejo blaznosti, in ni se še začelo obdobje ledenega obupa, ki je sam sebe premagoval s kot iz marmorja izklesano obliko.

Sicer pa teh nekaj prevodov nimam za ponazoritev razvojne poti obeh pesnikov. Pesmi naj ne p r e d s t a v l j a j o ničesar, kar ne bi bile one same, njihova lepota naj nam govori ne glede na čas in kraj, v katerem so nastale.

»Literatura na Świecie« 1975/6

## BELI AZIL SLAVKA GRUMA

Slavko Grum se je rodil 2. avgusta 1901 v družini tovarniškega mojstra, ki se je pogosto selila v iskanju boljšega zaslužka; on sam – kot učenec in dijak – je od šestega do devetnajstega leta živel v »prestolnici« Dolenjske (Novem mestu), trgu, v katerem pa je gimnazija imela dolgo tradicijo in precejšnje intelektualne ambicije.

Grum-dijak je bil tipičen introvertik, samotni iskalec smisla življenja (ohranjen je njegov zanimivi dnevnik iz zadnjega razreda gimnazije). Vojne skorajda ni opazil; po maturi je v izbiri študija omahoval med filozofijo in prirodoslovjem. Odločila je štipendija: leta 1919 je na Dunaju začel študirati medicino, najbolj ga je zanimala psihiatrija (Freud in njegova predavanja) in ginekologija. Diplomiral je leta 1926. Obenem je ves čas pisal – v letih 1920-1924 sta nastali dve drami in dosti mladostnih pripovedi. Od leta 1925 se je začelo najzrelejše obdobje njegovega ustvarjanja. V letih 1925-1927 je napisal tekste, ki bi jih lahko označili kot predhodniške v odnosu do današnje nove slovenske proze. V tej številki Literature na svetu predstavljamo tri izmed njih.

V analizi idejnoumetniškega razvoja tega pisatelja nam je lahko v pomoč njegov že omenjeni dnevnik iz leta 1919. Na nekaj mestih v njem mladi Grum opisuje, kako je po nasvetu ljubega mu učitelja, patra Blanka (osnovno šolo v Novem mestu so vodili frančiškani), ob prvem obhajilu prosil Boga, da bi lahko postal velik učenjak in umetnik, in verjel je, da tako tudi bo. To, da je »začel samostojno misliti« in da je zavrgel vero, ki so mu jo vcepljali v šoli, je bilo tesno povezano s prepričanjem, da je izbran za nekaj velikega, da

je lahko sam »človek-bog«: »Zdel sem si sam sebi kot mlad bog, ki se rodi sam iz sebe in stoji nad vsem.«

Ta mladostna vera in iskanje vrhovne vrednote, ki se je končalo s fiaskom in z držo »človeka-boga«, sta mlademu Grumu onemogočali izstop iz samega sebe, da bi se lahko odprl drugemu na ravni dialoga. Pozicija »človeka-boga« namreč ne priznava enakopravnega obstoja kategorij »jaz« in »svet«, pravi dialog pa je (tako kot ga razumeta npr. Bah-tin ali Buber) možen samo na osnovi enakopravnosti.

Vendar pa se je Grumov občutek, da je »središče sveta« (tako znan iz ničejanskega »duha časa«) kmalu zalomil. Že v začetku njegovega dnevnika beremo: »Zanikavam in dvo-mim o vsem obstoječem in ne morem najti nobene *direktive* (...) zdi se mi, da je ni *avtoritete*, za katero bi hotel žrtvovati življenje.« (podč. K. Š. B.)

Čuti se razdvojenega, razklanega (napisal je celo, da »razkolnikuje« v svoji sobi) in si želi to direktivo, avtoriteto, tj. vero nazaj: »Izgubil sem vero v Njega, v svet in v sebe. Zanimivo, če povem, da smo pred kratkim skovali nov svetovni nazor kot našo maksimo: veronizem, tj. venter, eros, niktin. Smešno? Ne, grozno, kot je grozna Resnica (...) nobene perspektive v bodočnost; v obraz se mi reži le ona, grozna, Resnica.« Zadnji stavek v njegovem šolskem dnevniku se glasi: »Menim, da je napočila doba razočaranj in disharmonije med idealom in svetom.«

Vendar pa obstaja obdobje, ko je Grum tako pozicijo »brez ideala«, tj. nadrejenega smisla, znal vzdržati, še več, skozi ustvarjanje je našel stik s svetom ne več na vertikalni osi, pač pa s pomočjo horizontalnih vezi. Takrat se je približal priznavanju enakopravnega obstoja kategorij »jaz« in »svet« skozi potrjanje ustvarjalne interakcije med kategori-jami »jaz« in »drugi (fiktivni) jaz«.

Ta sprememba vizije sveta je povzročila tudi spremembo njegovega n a č i n a pisanja. S tem, da je ustvaril sebe-drugega (sebe-psihopata, sebe-starca ipd.) in sprejel nase

hkratno dovoljnost, je dosegel preskok iskre med dvema poloma, se pravi situacijo, v kateri se tvori ustvarjalna energija, možno pa je tudi njeno prenašanje (energije, ki je bila v času koncentracije v delo vložena) v zavest bralca. In to se dogaja zelo podobno kot trenutno v novi prozi.

Treba je poudariti, da je Gruma od najzgodnejših let zelo pritegovalo gledališče, igralstvo. Še kot dijak, pa tudi pozneje, je igral in režiral, prav tako je že v gimnaziji objavil gledališko recenzijo. V črtici »Jaz« je pisal: »Ko sem se odpravljaj na univerzo, do zadnjega dneva nisem vedel, kaj bi študiral. Ne da bi bil brez talentov; če bi bilo po mojem, bi postal igralec. Ampak mati se je jokala nad tem.« in ko mu je bilo univerze že več kot dovolj, je spet predstavil podobno projekcijo lastnih želja: » ... sem poslal v časopis anonso: ‚Mlad fant išče dobrega človeka, ki bi mu dal sredstva, da se izobrazí v igralski umetnosti. V zahvalo je pripravljen izvrševati kakršnokoli delo.‘«

Iz pisem njegovi zaročenki je razvidno, kako pogosto je na Dunaju obiskoval gledališče, kako je, večkrat prav eksaltirano, občudoval igralce. V spominih iz časov mladosti pa je napisal: »V moji gimnazijski sobi je bilo velikansko počeno zrcalo (...) Pred tem zrcalom sem prestal cele ure in se vživljal v različne maske.«

Grumu je njegovo nagnjenje k igraltvu pomagalo, da je opustil enovrstno, monološko strukturo *izpovedi*, kakršno imajo še prve črtice, in se usmeril v ustvarjanje *sebe-drugega* v določeni situaciji in s tem v *dialoško* strukturo teh črtic, tako kot ta izraz razume Bahtin. Biti v dialoškem odnosu do sveta pa pomeni nenehno stopati iz sebe samega v tisto, kar je okrog nas, pa tudi v samem sebi ne biti statičen, enopomenski. Tak odnos do sveta poraja polifoničnost, večglasje, njena osnova pa je dinamičnost, svoboda, priznavanje enakopravnega obstoja vsega, kar je.

Tip pripovedovalca, ki ga je Grum ustvaril, je on sam z *distanco* do sebe samega (na primer: on čez leta, on

psihopat, on nesposoben za »normalno« življenje, ki pa prav zato, ker je zmožgal ustvariti to distanco, trdno stoji v življenju, je v realnem stiku z njim, tj. z ljudmi in naravo, kozmosom). Naj torej še enkrat ponovim: on-drugi, on-ustvarjeni »jaz«, je *obenem on in hkrati ni on*.

Nekdo je povedal: »Misliti dialektično se pravi, pisati dialektične stavke.« V Grumovem primeru bi lahko rekli »govoriti«, ker imajo vse črtice iz tedaj pripravljenege, pa ne izdanega *Belega azila* obliko *govorjenih misli*, dajajočih vtis nenehne notranje napetosti, nenehnege gibanja. Najznačilnejše zanje je, da se kar naprej popravljajo, oziroma druga drugi oporekajo, večkrat kar večstopenjsko.

Prekursorsko vlogo igra v teh pripovedih tudi menjavanje pripovedne perspektive, ki omogoča dialog med stališči (pravzaprav pa je posledica takega – dialogičnega, dinamičnega – odnosa do sveta). V *Zločinu v predmestju* nastopa recimo sprememba zorne točke pripovedovalca (se pravi sprememba zunanje perspektive), ampak še važnejša pa je sprememba notranje perspektive, ki temelji na tem, da pripovedovalec, ko daje besedo komu drugemu, pripoveduje v nadaljevanju tako, kot da bi bil v tistem trenutku tisti drugi on sam. To je posledica določenega odnosa do sveta, odnosa, ki ga na primer sodobni slovenski pisatelj Lojze Kovačič označuje tako: »Moja proza (...) je opis stvari, gest, občutkov barv ali dogodkov, v katerih utonem kot košček oblike ali barve tudi sam«.

Taka sprememba perspektive, oziroma njeno »valovanje«, ko se zorna točka pripovedovalca prenaša ali pa *hkrati* zajema dve stališči, je značilna tudi za prozo Bruna Schulza<sup>1</sup> Njegova črtica *Samota*, na primer, je neverjetno podobna Grumovi *Mansardi*.<sup>2</sup>

To črtico, kot tudi druge pripovedi iz let 1925–1927, je slovenski avtor hotel izdati v zbirki *Beli azil*, pozneje, v razširjeni obliki, je pripravljaj knjigo z naslovom *Izgubljeni sin*, vendar pa ni mogel najti založnika.

Leta 1928 je nastala drama *Dogodek v mestu Gogi*, ki danes velja za najboljšo slovensko igro med vojnama. Uprizorili so jo leta 1931, vendar z velikimi pridržki in verjetno samo zato, ker je prejela nagrado v Beogradu.

Grumovi teksti so se skorajda hkrati z objavami v slovenskih revijah pojavljali v čeških in slovaških prevodih, v Sloveniji pa ga takorekoč niso opazali, tudi ni postal član društva književnikov niti Penkluba. Leta 1927 je začel delovati kot zdravnik v Ljubljani, ampak po poltretjem letu so ga »izrinili« od tam, kljub njegovim daljnosežnim medicinskim načrtom (ali pa prav zaradi njih). Naselil se je na provinci, kjer je požrtvovalno opravljal službo splošnega zdravnika, vendar pa nehal pisati (razen izredno zanimivega *Dnevnika knjig, ki sem jih čital*, katerega odlomke priobčamo v tej številki), resigniran in zastrupljen, tudi z mamili. Ko je leta 1949 umrl za rakom, so se od njega poslavljali kot od odličnega zdravnika in predavatelja, razširjevalca medicinske prosvete, vendar pa ob grobu njegovega umetniškega pisanja nihče ni niti omenil. Šele leta 1957 so objavili skoraj vse, kar je ustvaril, v knjigi z naslovom *Goga*, odlični slovenski kritik Herbert Grün pa je njegovo prozo in drame pospremil z odkriteljskim uvodom.

Od tedaj priznanje njegove ustvarjalnosti samo narašča; uprizarja se njegove igre in izdaja izbore proze. Leta 1976 je znanstveno obdelano izšlo njegovo *Zbrano delo* v dveh knjigah. V seriji *Znameniti Slovenci* je napovedana obširna biografija tega pisatelja, ki je v času *Belega azila* postal predhodnik nove slovenske proze.

Objavljeno v reviji Literatura na Świecie 1986/1, skupaj s prevodi treh črtic in odlomkov iz opisov prebranih knjig – te Grumove sijajno formulirane avtopoetike.

- 1 Raziskovalec Schulzove proze W. Bolecki je v knjigi *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Ossolineum 1982, to označil kot „oscilacijo vlog pripovedovalca“.
- 2 Prevedla sem jo za *Życie Literackie* leta 1983 (v št.23), *Samoto* pa za svojo antologijo sodobne poljske proze *Varujcie me, mile zarje*, Kondor 1983.

## STANKO VUK – ZADET V SRCE

Stanko Vuk, slovenski pesnik in prozaist, se je rodil 12. novembra 1912 leta v majhnem kraju Miren nekaj kilometrov od italijansko-slovenskega mesta Gorica. Solidne, nekoč kmečke hiše, razvrščene okrog cerkve, so se takrat že spremenile v mestece z razvejano tradicijo mojstrov čevljarjev, že od nekaj let spremenjeno v tovarno čevljev (organizirano v obliki zadruge), katere direktor je bil prav Stankov oče, sicer pa katoliški, socialistično usmerjeni prosvetni delavec. (V Kulturnem domu je vodil pevski zbor in gledališče.) Stankova mati, Furlanka iz premožne hiše iz bližnjih slovenskih vinorodnih Brd, je rodila že prej tri deklice in družina je lepo živela v še mirnem zatišju avstroogrške monarhije. (Pozneje sta se rodili še dve deklici in, „mlajši brat – mladoletni“<sup>1</sup>, o katerem je naš pesnik leta 1936, v pripovedi, ki se je nanašala na nekaj let prej, pisal: „Moj brat gre v meglencu preko dvorišča. Visok in sključen kot žerjav. Morda že tudi on čuti samoto“<sup>2</sup>).

Izbruh vojne je seveda pomenil konec vsakršne stabilizacije. Ker je tovarna zdaj izdelovala čevlje za vojsko, so vse delavce, skupaj z družinami (ok. tisoč ljudi) preselili v več kot sto kilometrov oddaljeno, popolnoma drugačno slovensko pokrajino – Štajersko. Jasno, da ne moremo primerjati te razdalje s pettisočimi kilometri, s katerimi je Miłosz v otroštvu začel svoje vojne prigode, ampak dejstvo, da je bil

---

1 Aluzija na Miłoszevo pesem v Cz. Miłosz, *Wiersze* tom 1, Kraków 2001, s. 77, prevod v: Cz. Miłosz, *Zvonovi pozimi. Izbrane pesmi*, Ljubljana 2008, s. 24

2 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 49



Stanko v približno enaki starosti iztrgan iz svojega doma, je verjetno pustilo podobne posledice v psihiki malega „begunca“. Gotovo pa je, da je vrnitev domov leta 1918 morala delovati kot vrnitev v *zemeljski raj* (tako je, kot vemo, označil Miłosz okolico, kjer je od svojega sedmega leta naprej preživel otroštvo):

Skozi Miren teče reka Vipava, nad ravnino z polji se dvigujejo pobočja Krasa s skupinami borovcev, tako da je vsako dvorišče, obdano s t.im. *gmajno*, predstavljalo idealen prostor za popolno predajanje se naravi, ki je pustilo tak pečat na psihiki mladega Miłosza, zdaj pa je delovalo na mladega Vuka. O pomenu narave v doraščanju Stanka Vuka je pisal že Lino Legiša v svoji razpravi v prvi predstavitvi celotnega opusa tega avtorja.<sup>3</sup> To razpravo sem uvrstila (poleg lastne) v naslednjo knjigo, ki je bila posvečena Vuku, v kateri sem zbrala njegove pesmi, prozo in pisma<sup>4</sup>. Tam sem tudi objavila podatke iz pisma njegove sestre, v katerem je, leta 1996, na mojo prošnjo, opisovala bratovo življenje. Naj navedem nekaj stavkov o začetkih njegovega šolanja (v Mirnu je bila petrazredna osnovna šola):

„Že v mladih letih je bil posebnej svoje vrste. V prvih razredih je bil najbolj nediscipliniran otrok. Ni in ni mogel sedeti pri miru v klopi in še najraje je sedel na vrhu klopi. Učiteljica ga je imela kljub temu rada, saj je vedno znal odgovoriti na njena vprašanja.“<sup>5</sup>

Mladi Vuk je imel srečo, da je teh pet šolskih let lahko končal še v materinščini, saj je prav leta 1923 izšel dekret, ki je od zdaj naprej leto za letom odpravljal kakršenkoli pouk

---

3 L. Legiša, *Tragična zgodba Stanka Vuka*, v: St. Vuk, *Zemlja na zahodu*, Koper 1959

4 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998. V nadaljevanju bodo tudi vsi citati iz Legiševe razprave navajani iz te knjige.

5 *ibid.*, s. 310

v slovenskem jeziku. Italijanom so namreč, v zahvalo, da so leta 1915 prešli na stran Antante, dovolili okupirati tretjino slovenskega ozemlja (sedanje Slovenije), t.im. Primorsko. Leta 1918 je ostala tu italijanska vojska, leta 1921 pa so mednarodni odbori uradno sankcionirali to njihovo aneksijo. Še pred dokončno zmago fašizma leta 1922 je 300.000 Slovencev občutilo ves njegov teror, saj je do konca leta 1921 v tej novonastali provinci Venezia Giulia (razen ozemlja okrog Gorice in Trsta je spadala sem še Istra) „po podatkih italijanskih zgodovinarjev bilo požganih ali razdejanih 134 poslopij, med njimi 100 sedežev kulturnih društev slovenske narodnjaške ali komunistične smeri, 21 delavskih domov in 3 zadruge.“<sup>6</sup> Zaenkrat so to izvajale posamezne oborožene skupine<sup>7</sup>, po letu 1922 pa je načrtno uničevanje vsega slovenskega vzela nase država s svojimi dekreti: šlo je za prevzem 414 zadrug (vključno s 149 posojilnicami), likvidacijo 321 slovenskih šol (kjer učencem že celo privatno ni bilo dovoljeno spregovoriti niti ene slovenske besede, za kar so skrbeli iz osrednje Italije pripeljani učitelji), prepovedali so kakršnokoli prosvetno dejavnost po slovensko, kamor so spadali pevski zbori, gledališke predstave, glasbene šole, telovadna društva itd.), ukinili so slovenske časopise, revije, založbe, spremenili zemljepisna imena in priimke – navajanje vseh aktov terorja bi nam zajelo res ogromno časa.

Vsakdanje življenje Slovencev na tem ozemlju se je torej omejilo (razen organiziranega odpora, o katerem bo še govora) na izključno privatne oblike. V že omenjenem pismu sestra Stanka Vuka tako opisuje nadaljnje bratovo

6 *Zgodovina Slovencev*, Cankarjeva založba Ljubljana 1979, s. 713. Avtorica vseh citatov iz te knjige je Milica Kacin-Wohinz.

7 „Squadre d'azione – oborožene akcijske čete – so šteje 30 do 50 mož.“ „Množična osnova fašističnega gibanja so bili ljudje iz srednjega sloja, priseljenci iz Italije, demobilizirani oficirji in avanture željna mladina. Finančno so gibanje podpirali visoki kapitalistični krogi, lastniki ladjedelnic in tovarn, ki so mu dajali na voljo svoje prostore, tovornjake za prevoze na akcije in denar.“ Ibid.

življenje (po štirih letih internata v Gorici, ko je bil tam v nižji srednji šoli), ko je že „odrasel“ in „zdaj vsak dan hodil s kolesom v šolo v Gorico [v – petletno – srednjo trgovsko šolo-akademijo – op. K. Š. B.] (...) Na vasi so ga imeli vsi radi. (...) Največkrat si ga našel pri krojaču z leseno nogo, ki je poznal Dostojevskega in več drugih ruskih pisateljev, ki so bili v tisti dobi, ko se je še sanjalo o panslavizmu, zelo priljubljeni. Hodil je tudi k slepcu iz prve svetovne vojne, kjer so se zbirali domači muzikanti. Stanko je zelo ljubil glasbo in tudi pel je zelo rad. Tega tudi v našem domu ni manjkalo, saj je sestra igrala na klavir in smo vsi radi peli. Stanko je imel veliko prijateljev, ki jih je vedno vabil na dom (...) Center vseh zabav v naši vasi, saj tega nam fašizem ni mogel prepovedati (v nasprotju s prejšnjim, še svobodnim delovanjem, ko je cvetelo telovadno društvo in prosvetne dejavnosti – op. K. Š. B.), pa je bila reka Vipava, kjer se je nemoteno govorilo o politiki in se seveda kopalo in vozilo s čolni. Tudi Stanko je rad hodil na Vipavo, toda vsake toliko je izginil in odšel v sobico, da je napisal pesmico, ki mu je šinila v glavo ob Vipavi. Kriki od tam so prihajali do njegove sobe, toda ko je pisal, ga ni motil nihče, niti fazan, ki je kradel našo koruzo in se kregal sam s seboj“.<sup>8</sup>

Čas obiskovanja srednje šole ni minil brez dogodivščin, mladina se je zbirala ilegalno na različnih izletih z izobraževalnim programom, marsikdo je ušel čez mejo v Jugoslavijo. (Tu ne bomo opisovali oboroženega odpora organizacije TIGR – ime vsebuje začetnice Trsta, Istre, Gorice in Reke – v okviru katere so se konspiratorji ukvarjali s sabotажami in drugo protiokupacijsko dejavnostjo, vključno z nastavljanjem bomb, požiganjem fašističnih vrtcev itd..) Vuk je za kratek čas šel ilegalno čez mejo že leta 1928, leto pozneje pa se je ustavil za celo leto v Ljubljani, kjer je obiskoval tamkajšnjo Trgovsko akademijo. Tu se je povezal z gibanjem

8 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 310

mladih krščanskih socialistov, obenem pa je ves čas pisal pesmi. Leta 1930 – po amnestiji v Italiji – se je lahko vrnil v šolo v Gorici, ampak v nižji letnik, pozneje so ga vpoklicali k vojakom, tako, da je maturiral šele leta 1934. Iz tega obdobja poznamo fragmente iz njegovih pisem prijateljici v Ljubljano. Obdelal jih je že omenjeni literarni zgodovinar Lino Legiša, štiri leta starejši od Stanka Vuka, po rodu iz okolice Trsta, ki je v že navedeni knjigi ta čas opisal tako:

„Vuk se je ta leta razvil v visokega plavolasega fanta, ki je bil rad eleganten, rad v družbi, radodaren, a tudi razsipen (...), hkrati pa je o sebi sodil, da je klateški, vihrav, hlastav – južnjak. Misel na to dekle tam za mejo ga je držala pokonci v praznosti, ki jo je čutil okoli sebe v družbi, v samoti, žalosti po ljubljanski družčini<sup>9</sup>, v nemiru in trpljenju, ki ga je prinašala mladost, in je razpihovala plamen pričakovanja, ki je segalo daleč. Že v Ljubljano je bil šel z velikimi literarnimi sanjami, zdaj pa je govoril o konzularni akademiji, o študiju v Parizu (...) o diplomatski službi, kjer bi lahko tudi vse drugače pomagal svoji trpeči domovini, kakor pa se je dalo v vklenjenih razmerah doma.“<sup>10</sup>

In tu Legiša navaja odlomek iz Vukovega pisma iz leta 1933:

„Res, tako mala je ta naša primorska zemlja ... Gorica pa je še manjša (...) za nekaj ur zagore vsak večer luči, ljudje popromenirajo malo, potem ugasnejo luči, ljudje gredo domov in nato mesto utihne. Nikakih velikih reči ni pri nas, nič velikega ne bomo doživeli, toda tu smo doma in če gremo mi proč, bo vsega še manj (...) Človek mora

---

9 Legiša je napisal o tem obdobju tako: „Ljubljana je bila zanj veliko doživetje (...) si je našel tu obilo družbe mladih ljudi, hodil z njo na promenado, na izlete, se ogreval z njimi vred za krščanski socializem, ki za praktično izvedljivost ni kazal kakšnega posebnega jasnega čuta, ki pa je bil zelo mladostno idealen in bojevit. To pričajo številke njih revije Ogenj.“ Ibid., s. 254-255. Navajam opombo o tej reviji, ker se je Vuk že tu srečal z vodilnim slovenskim personalistom Edvardom Kocbekom, o katerem bo še govora.

10 Ibid., s. 255.

imeti obupno ljubezen do te naše zapuščene zemlje, do tega našega razbitega Krasa, do te razsušene obale od Devina do Trsta, da najde v njem kaj lepega. Jaz sem tu rojen in se bom zagrizeno boril za te naše kamne do konca ... Zato tudi jaz ne morem od tu. Toliko jih je že šlo<sup>11</sup>. Jaz pa sem se vrnil. Ker sem razumel, da ne smemo zapustiti naše zemlje. Ne morem, ne morem. Ko pojdem, bom šel, da se nekoč lahko vrnem in pomorem. Svet je velik, svet je lahko vse: dober in slab, toda samo Doberdobsko jezero in Kras sta zalita s krvjo slovenskih fantov. Samo tu so se lahko borili. Tu so padli. In mi, čemu bi bežali od tu."<sup>12</sup>

Leta 1934, ko je boj delavcev na Dunaju dal slutiti, da bi se v Evropi lahko kaj spremenilo, je pisal:

„ (...) Kdo ve, če boš dobila to pismo<sup>13</sup> (...) Nekje daleč je Avstrija, Dunaj, ‚Marxhof‘, nekdo se bori ... oh ...

Noči so strašne.

Podnevi nisem nikdar sam. Vedno mi slede. Nikomur ne pišem. Pa četudi, Bog ve, kje ostanejo vsa moja pisma ...

Svet gre v pomlad.

R d e č a, kot ni bila r d e č a nobena pomlad.

(...)

---

11 „Izobražence slovenske ali hrvaške narodnosti je italijanska oblast načrtno izganjala prek meje v Jugoslavijo, češ da so nevarni italijanskim interesom. Mnogi pa so odhajali prostovoljno iz strahu pred negotovo gospodarsko in politično bodočnostjo, ali pa se niso vrnili iz medvojnega begunstva. (...) Pred drugo svetovno vojno je bilo samo v Jugoslaviji naštetih pr. 70.000 Slovencev in Hrvatov iz Julijske krajine, ok. 30.000 jih je bilo v Južni Ameriki, od tega 20.000 v Argentini, nad 5.000 pa v evropskih državah. Iz notranjosti Italije so se doseljevali predvsem funkcionarji, policisti, fašistični miličniki, oficirji, učitelji, zdravniki, uradniki itd.: 1931. je število priseljenih Italijanov znašalo 129.000.“ *Zgodovina Slovencev*, Cankarjeva založba Ljubljana 1979, s. 708.

12 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 256

13 Legiša opozarja, da je naslov na kuverti napisala njegova sestra, ker je policija poznala Vukovo pisavo. Ibid.

Proti veliki noči gremo ...  
Vsa Evropa se slovesno pripravlja na vstajenje.  
Vsi čistimo srca in besede.  
Nekaj velikega prihaja.  
Pomlad.  
Rdeča pomlad.<sup>14</sup>

Legiša – kot priča tedanjega življenja – tu dodaja, da je vera v to, „kakor da se bo kmalu obrnilo in bojo on in njegovi rojaki rešeni more, ki jih je tlačila“ bila prezgodnja, ampak splošno razširjena.<sup>15</sup>

Ampak življenje je teklo dalje, Vuk se je vpisal na univerzo v Benetkah, na fakulteto za politične in diplomatske vede, in jo končal leta 1938 z disertacijo o narodnih manjšinah v Jugoslaviji. Legiša o teh njegovih študentskih letih piše, že „je imel zadosti študentske družbe“, leta 1938 so izdali np. publikacijo s karikaturami svojega letnika, ki so bile opremljene z Vukovimi verzi, ampak ta ni mogel biti omenjen kot njihov avtor, ker ni bil član GUF-a, fašistične univerzitetne organizacije.<sup>16</sup>

Legiša navaja tudi pisma, v katerih je Vuk izpovedoval svojo notranjo razklanost teologu, svojemu profesorju, katehetu iz mladostnega obdobja (razlika let – trinajst – je bila nekaj manjša kot v primeru Miłosza in njegovega korespondenta Iwaszkiewicza – op. za Slovence: ta pisma bi bilo nujno treba izdati pri nas! -, vendar pa obstajajo nekatere skupne točke, tudi v tem, da je bil ta profesor močna osebnost), ampak ker so ta pisma tesno povezana s pesniškimi problemi, bomo o njih spregovorili pozneje, tu pa naj nadaljujemo s političnimi razmerami, ki so pripeljale do tragičnih delitev med Slovenci med drugo svetovno vojno in Vukove smrti leta 1944.

---

14 Ibid., s. 257

15 Ibid..

16 Ibid., s. 260

V nasprotju z Miłoszem, ki se je v začetkih študija zelo zanimal za socialne probleme, ne da bi jih povezoval z narodno problematiko, je Vuk – zaradi posebnega položaja Primorske – narodna čustva postavljaj nad razredni boj, ki bi bil lahko sprejemljiv samo kot pomoč pri narodnem osvobajanju. To je bila – nekoliko poenostavljeno – podobna situacija kot pri čustvih poljskih socialistov pred prvo svetovno vojno: med obema vojnama se je v Sloveniji leva stran prav tako razdelila na miroljubno stran, zahtevajočo samo reform (v njej je sodelovalo tudi mnogo katolikov) in bojevito, pripravljajočo revolucijo. Toliko bolj je bilo to vidno na Primorskem. Komunisti so bili v manjšini, ampak stari katoliški voditelji so se vedno bolj bali njihovega vpliva med mladimi, od tod spori med njimi in mladino, ki se ji je pridružil tudi Vukov oče. Legiša opisuje njihovo delovanje, kako so se recimo „zbirali tudi na sestankih v dolinah, pri samotnih cerkvah ali v hribih. Da ne bi bilo presenečenja, so kdaj razpostavili straže. Na Višarjih so te čase priredili tridnevni sestanek starejših zaupnikov obenem s študenti višjih razredov srednjih šol in univerz, posebej pa so se zbrali za tri dni še bogoslovci. Na ta socialni tečaj so se v nedeljo pripeljali s kolesi tudi delavci. (...) Na koncu sestanka je bilo kresovanje in tam je mladi Vuk govoril zbranim, naj zanetijo kresove osvobodilnega gibanja v zadnji primorski vasi“<sup>17</sup> Mladi krščanski socialisti so hoteli sodelovati z vsemi brez svetovnonazorskih razlik, komunistična skupina, pod vodstvom Pinka Tomažiča, do danes med Slovenci splošno slavljenega kot narodnega heroja, pa je izkoriščala to narodno gorečnost za lastne cilje.<sup>18</sup>

Pinka Tomažiča so Italijani zaprli že junija 1940 leta, Vuka šele 18. oktobra, ampak vse te aretacije (300-tih ljudi)

---

17 Ibid., s. 264

18 O tem pripoveduje tudi knjiga priznanega slovenskega pisatelja Borisa Pahorja z naslovom *Zatemnitev*, izdana v Trstu leta 1975 in – v razširjeni obliki – v Ljubljani leta 1987.

so se po letu dni zasliševanj končale z zloglasnim 2. procesom v Trstu od 2. do 14. decembra 1941<sup>19</sup> z devetimi smrtnimi obsodbami (ustrelili so pet oseb, med njimi Pinka Tomažiča) in 47 visokimi zapornimi kaznimi. Med najostreje kaznovanimi je Stanko Vuk, kot *capeggiatore dei cristiani sociali*, tj. vodja krščanskih socialistov, bil obsojen na 15 let zapora.<sup>20</sup> Pozneje bomo omenili tudi znamenita ljubezenska pisma, ki jih je Vuk pošiljal iz različnih zaporov svoji ženi Danici, sestri Pinka Tomažiča, s katero se je poročil 16. junija 1940 leta.<sup>21</sup> (Tudi njo so zaprli, oktobra 1940 leta, pozneje so jo izpustili pod policijsko nadzorstvo, za Veliko noč 1941 leta, ko je Italija napadla Jugoslavijo, pa so jo spet zaprli do poletja; v tem času je bil v internaciji tudi Vukov oče, ki ga je osvobodil šele razpad fašistične Italije). Stanka Vuka so izpustili še pozneje, februarja 1944 leta.<sup>22</sup> V najbližjih dneh je nameraval, skupaj z ženo, iti v partizane, ampak zaradi neprevidnosti je preveč ljudi vedelo za to: 10. marca so v njuno stanovanje v Trstu vdrli trije civilisti, ki so ustrelili oba zakonca, skupaj s tretjim naključnim (?) gostom. Ker

19 Prvi taki proces v Trstu, s štirimi smrtnimi obsodbami, je bil že leta 1930.

20 „Obtožba je govorila o gojitvi narodne kulture in jezika, širjenju slovenske knjige in izdajanju dijaških listov, o oboroženem odporu, nameravani odcepitvi od Italije, vohunstvu in pripravah za atentat na Mussolinija.“ St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 269.

21 Poljskega bralca bo mogoče zanimal podatek, ki ga navaja Legiša, da je sožalno pismo Vukovim staršem napisal do zdaj neidentificirani Poljak, dr. Zygmunt Batkowski, dve leti Vukov sosed v ječi, kjer med drugim beremo: „In da bi ostal tudi na ti zemlji večno živ spomin na edinstveni par (povezan v ljubezni prav do smrti, bi bila spoštljiva dolžnost, da bi v primernem času objavili njuna pisma (...)) Spomin na to veliko ljubezen je v meni tako živ, da bo zares ostal močnejši od smrti.“ Ibid., s. 252.

22 Legiša piše, da je hotel, da bi bilo priznано, da „nisem zagrešil nobenega dejanja, ki bi se v kulturnih in demokratičnih državah moglo šteti za hudodelstvo“ in da je zato odklanjal, da bi v njegovem imenu vložili prošnjo za pomilostitev. Ibid., s. 278.



so se takrat celo tri ideološke opcije (bela, rdeča in t.im. plava, povezana z Londonom) borile med seboj na smrt in življenje in ker se nikoli ni odkrilo, kdo je zakrivil ta zločin<sup>23</sup>, lahko samo obstanemo s stisnjenim grlom ob misli na izgubo, ki je bila prizadejana ne samo slovenski literaturi.

\* \* \*

Pisma mladega Czesława Miłosza pesniku in pisatelju Iwaszkiewiczzu so izredno dragocen dokument njegovega notranjega razvoja. Podobno vlogo v spoznavanju Vukove duhovne podobe bi lahko imela pisma, ki jih je slovenski pesnik pošiljal svojemu profesorju Juvančiču. Žal jih poznamo samo iz odlomkov, ki jih je priobčil Vukov prvi biograf Lino Legiša, ampak tudi iz njih lahko ulovimo marsikak dragocen podatek.

Začnimo torej v začetku leta 1933, ko je Vuk moral odslužiti vojaščino, najprej v Umbriji: „Prišel je v pisarno, pa večkrat prespal v ječi. Zaradi živčne razrvanosti je moral v začetku poletja v sanatorij v Perugia, kjer je (...) srečeval študente s tujske univerze, (...) govoril z mladimi Irci o njih boju z Anglijo (...)“<sup>24</sup> Pozneje, do konca vojaške službe

---

23 Sestra Myriam je leta 1996, ko mi je pripovedovala o hotenju njihovega kroga, da bi premagali ideološka nasprotja, poudarila, da je posebej Stanko hotel tako izrazito biti nad temi razdelitvami, da bi njegov morilec lahko bil prav iz vsake od teh opcij. In ker se bomo takoj v nadaljevanju začeli ukvarjati s primerjanjem duhovnega življenja Stanka Vuka in mladega Miłosza, naj navedem že zdaj odlomek iz pisma poljskega pesnika Jarosławu Iwaszkiewiczzu iz konca leta 1930: „Pri nas endeki in sanatorji (t.j. pripadniki ostro razdeljenih političnih strani – narodne demokracije in pristašev Pilsudskega – op. za Slovence) pijejo in debatirajo prijateljsko – drugače kot v varšavskih študentskih krogih.“ In še: „Proč z vplivi strank družbe starejših na akademskem terenu „ Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, Zeszyty Literackie 2011, s. 11.

24 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 258

februarja 1934, je prebival v bergamonskih hribih, kjer „je bila praznота tega življenja taka, da se je moral zgroziti in bežati, kot je pisal Juvančiču, v umetnost. Pisal je pesmi, izpovedoval svoj „baudelairski“ nemir krvi, svojo zbegano preobčutljivost, svojo anarhično ljubezen in sovraštvo do sveta, ljudi, literature.“<sup>25</sup>

„Mnogo sem dal, mnogo moči zapravljal po neumnem, hlastajoč za zlatimi vodopadi življenja, toda nisem se še izplal, nisem se še izkričal. Mnogo mi je še ostalo, kajti Bog je bil čudno dober z menoj, dal mi je mnogo, mnogo.“<sup>26</sup>

Jeseni leta 1934 je Vuk začel študirati v Benetkah. „Tudi sem je šel za njim nemir. ‚Grizem se, piše prvo jesen profesorju (...), ‚Grizem v samega sebe in ne najdem nič. Z vsemi sem skregan. Z nikomer se ne morem razumeti. Sam kot vedno vodim to svojo razbito barko skozi mladost. Res – slabša je mladost kot severna stena Montaža brez vrvi.<sup>27</sup> Meni samemu je nerazumljivo, čemu ta čudna mistična hrepenenja ... Včasih napišem pesem. Pa je vedno isti motiv à la Baudelaire, da me, če priobčim, takoj izključijo iz katoliške cerkve.“<sup>28</sup>

Iščoči Miłosz je hrepenel po veri<sup>29</sup>, Vuk pa je kljub vsemu ves čas bil globoko veren<sup>30</sup>, povezan s prvotno vero svojega

---

25 Ibid., s. 259

26 Ibid., s. 260

27 Obstaja čudovit opis tega vzpona v tekstu *Romarja*, ibid. s. 8-13

28 Ibid., s. 261

29 „Hotel bi biti pravoveren katolik. Tako mi imponira ta most, razvpet v praznini. Konstrukcija, sama vase zaprta, samozadostna, sploh ne poskušajoča, da bi ujela resnico zunanjega sveta – kot tak gotik.“ Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, *Zeszyty Literackie* 2011, s. 12

30 Tako trdim, čeprav kakšna vera je bila to, nam najboljše kažejo besede, napisane ženi iz ječe npr. 2. julija 1941: „Prišel sem do sklepa, da bi moral celo vsakega dobrega katolika na leto najmanj za en teden pretresati dvom, da je Bog, da bi moral gledati, kako se majejo tečaji njegove vere in se z mučno bolečino nagiba nad breznom zanikanja Boga, da bi se potem lahko vrnil in zidal stavbo svoje vere znova,

ljudstva (nekaj let je pisal rimano sodobno verzijo Križevega pota, oprto na ljudskih vzorih).<sup>31</sup>

To trditev pa je treba seveda jemati skupaj z leti njegovih mladostnih iskanj, ko bi lahko ne enkrat ponovil misel svojega vrstnika: „Pobitost. Bolj živ kot navadno občutek nesmisla vsega.“<sup>32</sup> K takim občutjem je mnogo pripomogel tudi „duh časa“, splošen položaj na svetu, kar je na Poljskem pripeljalo do tega, da so – ker se je to pač oglašalo tudi v poeziji – začeli uporabljati termin „katastrofizem“. Vendar je zanimivo, da bi se uporaba črne barve v označitvi prevladujočih občutij v slovenski poeziji bolj prilegala dvajsetim letom, ko je na splošno prevladoval ekspresionizem.<sup>33</sup> Kot najbolj značilen odraz takega občutja bi lahko tu navedli odlomke iz pesmi Srečka Kosovela (1904–1926) *Ekstaza smrti*:

Vse je ekstaza, ekstaza smrti!  
Zlati stolpovi zapadne Evrope,  
kupole bele – (vse je ekstaza!) -  
vse tone v žgočem, rdečem morju;  
sonce zahaja in v njem se opaja  
tisočkrat mrtvi evropski človek.  
- Vse je ekstaza, ekstaza smrti. -

---

zavedno in razsodno s tisto svežostjo, ki jo more dati samo podobna nesreča.“ St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 275

- 31 Značilno je opaženje, kakršno je leta 1950 zapisal njegov prijatelj K. Bačer, ko se je spominjal lastnosti, ki so Vuka povezovala z davnimi ljudskimi pevci, predvsem kar se tiče njegovega „smisla za živo pripoved, bodisi da je šlo za lasten doživljaj ali za obnavljanje tujega. Zlepa nisem našel človeka, ki bi znal tako živo pripovedovati kakor Stanko Vuk. Presenetilo me je tudi to to, da so mlajši vaški fantje znali kako kitico iz njegove pesmi že na pamet, ker jim jo je sam tolikokrat povedal.“ Ibid., s. 287
- 32 Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, Zeszyty Literackie 2011, s. 13
- 33 Prim. odstavke o tem v *Uvodu* v knjigo Katarine Šalamun-Biedrzyckie, *Poezja Antona Podbevška i Antona Vodnika w latach dwudziestych XX w. Zmiana wizji świata*. Ossolineum 1980.

(...)

Komaj rojen, že goriš v ognju večera,  
vsa morja so rdeča, vsa morja  
polna krvi, vsa jezera, in vode ni;  
vode ni, da bi pral svojo krivdo,  
da bi opral svoje srce ta človek

(...)

Morje preplavlja zelene poljane,  
morje večerne, žgoče krvi

(...)

Z zlatimi žarki sijalo bo sonce  
na nas, evropske mrličice.<sup>34</sup>

Na bolj intimni ravni bi lahko iz tega obdobja navedli pesem Boža Voduška (1905-1978) z naslovom *Izpoved*:

Pričeli smo z neskončno ljubeznijo,  
s čudovitimi slutnjami čiste krvi,  
končali smo z neozdravljivo boleznijo,  
v svetu, kjer ni Boga ne milosti.

Hoteli smo doseči nemogoče,  
vzplavati v sinjem, nadzemskem prostoru,  
hoteli smo se uvrstiti med pojoče  
angele v brezčasno zamaknjenem zboru.

Doseči nemogoče: Boga čutiti  
v krogotoku svoje šumeče krvi,

---

34 To pesem v celoti si lahko pogledamo v dvojezični antologiji slovenske poezije v mojih prevodih zn. *Srebro i meč – Mah in srebro*, Pogranicze Sejny 1995, (s. 120-123), kjer imajo – po moje najboljši pesniki in pesnice slovenskega Parnasa – od ene (Podbevšek) do 25 pesmi (Prešeren). Kosovel ima tam 7 pesmi (toliko kot Anton Vodnik), še več jih imajo Župančič, Murn, Balantič, Debeljak in Uroš Zupan, štirje pesniki pa imajo po 15 pesmi. To so: Kocbek, Strniša, Šalamun in prav Vuk. Od tam, z drobnimi popravki, bom tudi citirala navajane pesmi tega avtorja.

doseči nemogoče: položiti  
na njegovo utripajoče srce svoje dlani.

Doseči nemogoče: Boga objeti  
v nevzdržnem poželenju in ponosu duha.

– Naenkrat so prenehale goreti  
sonce in zvezde in vse luči sveta.<sup>35</sup>

V tej pesmi se jasno vidi, da je do te osebne krize prišlo zaradi zloma antropocentrizma (*nevzdržnega ... ponosa duha*, kot ošabnosti Človeka z veliko začetnico, ki je hotel vladati vsemu, kar obstaja). Ampak po „spremembi vizije sveta“, ki se je v dvajsetih letih šele nakazovala<sup>36</sup>, se je v tridesetih letih lahko že pojavila poezija Edvarda Kocbeka (1904–1981) z np. tako pesmijo:

### *Moje jutro*

Vse je zavešeno, bohotnost šumi kakor  
dragoceno blago, nasičen veter se opoteka,  
odpiram oči in medlim od omamne zrelosti.  
Velika navzočnost se je zbrala v nepreglednem  
redu in napolnjuje svet, blizu in daleč,  
v sebi počiva, posluša družnost, ležeča  
na zemlji, zreła, dognana in modra.

To je moje jutro: ne morem se vzdigniti,  
ne morem se odtrgati, obstati moram in  
čakati, sad med sadovi. Nikdo mi več  
ničesar ne more prinesiti in dodati.  
Mirnost me zadoščeno prepaja,  
vem, podarjen sem samemu sebi,

---

35 Ibid., s. 178-179

36 Prim. v Katarina Šalamun-Biedrzycka, *Poezja Antona Podbevška i Antona Vodnika w latach dwudziestych XX w. Zmiana wizji świata*. Ossolineum 1980.

zapiram oči, o žlahtnost bivanja.<sup>37</sup>

To je še precej filozofska pesem, ampak navedimo tako, ki je že zelo globoko zasidrana v vsakdanji realnosti:

Suho listje šumi na drevju,  
golobi se spreletavajo v vonju izabele  
in mačke dremljejo na črvivem plotu.  
Na tretjem dvorišču cvili stiskalnica,  
v ušesih zveni zvok, kakor od curka  
v globoko posodo. Veter vleče od juga  
in prinaša zadnje valove toplote.  
Deca ima od grozdja lepljive dlani,  
neznanec leži ob cesti in se s samim seboj  
pogovarja.

Vse je polno in onstran čemerne  
zavesti. Ob zadnjih mejah stoji zemlja  
izmučena in v zamaknjenosti odsotna.  
Pri cerkvi je zazvonilo z vsemi zvonovi,  
tudi človek je zaprl oči.<sup>38</sup>

Še eno Kocbekovo pesem navedimo in že bomo v bližini najzrelejših Vukovih pesmi:

Kdorkoli si, stopi tiho v hišo  
in v pobožno luč. Stare postelje  
gledajo pohlevno, od peči do mize  
hodi kruh, v lončenih vrčih voda  
stoji. Uteži ure polzijo navzdol,  
sad miru je vedno težji.  
Mačka čepi na podstrešju, pes  
gleda za ptiči, čebele se vračajo  
domov, iz hlevov skačejo zajčki,  
kokoši se jim čudijo. Vseповsod

---

37 *Srebro i meč – Mah in srebro*, Pogranicze Sejny 1995, s. 150-151

38 *Ibid.*, s. 148-149

diši po dobrem govedu, otrok bi  
rad spal pri teličku.<sup>39</sup>

Torej se bomo zdaj lotili poezije Stanka Vuka, ki se je od leta 1935 pojavil v vseh slovenskih literarnih revijah.<sup>40</sup> Njegov odločilni vstop v slovensko literaturo je nosil naslov *Potepuh* in je bil nekakšen dialog šestih pesmi v parih: prvemu glasu je odgovarjal drugi, tretjemu četrti itn., celota pa je imela moto avtorja Teshoo Lame, ki se je glasil *Velik in strašen je ta svet*:

1.  
Nikoli ne bom srečal  
lame s srebrnimi  
lasmi, kakor brezovo lubje  
pomladi.  
(...)  
Tipam za bogovi  
v somrak. O – da bi šla od mene  
ta otožnost,  
ki ni od ljudi,  
  
ta strašna samota  
zemlje.

2.  
Ležim tiho ob ognju  
in čakam jutra.  
(...)  
Žalost ljudi in živali.  
Noč je votla.

---

39 Ibid., s. 144–145. Vse te pesmi so izšle v Kocbekovi prvi zbirki *Zemlja* leta 1934.

40 O njegovem prvem nastopu iz leta 1929 tu ne bomo govorili.

3.  
Daljne zemlje  
so tako blizu srca.  
Vse gore, snegovi.  
(...)

4.  
Večer je legel  
ob trhlo telo zemlje  
in lovor se srebri  
v mesečini.  
(...)  
Črna toplota pride do srca  
in vzcveti ko grm.

5.  
O – še so zemlje,  
še so godala, še trsi  
za svireli, in vetri.  
  
Še rožmarini in bori  
in deklice in mehovi  
in črna vina.  
  
Še so pesmi in jadra  
(...)

Ko ribič  
brodim po brezčasju zemlje  
in se igram s srebrom snega.

6.  
Potepuh  
grem preko zemlje,  
da bi prišel do vinskih mehov.



Tujec sem med brati.  
Piskam na trs pesmi praznote  
in otožnih bogov.

Nočem ljudi.  
Samo drevo, sinjino,  
tople noči.  
O – in mladost.<sup>41</sup>

To je torej deklarativna pesem (in zato jo tu navajamo), polna še poudarjanja subjekta, vendar pa se v njej že začenja osamosvajanje stvari in čustev (recimo v pesmi, ki smo ji tu dali številko 4), pozneje pa so vedno pogostejše slike dogajanja v naravi, ki poteka samo od sebe, kot np. v pesmi *Jutro* (z uvodno označitvijo *Doberdob*, se pravi z natančno umestitvijo v realnosti):

Voda postaja sinja.  
Veter v ločju  
podi divje gosi  
in lovi vonje dreves.

Mraz  
grize v skorje borov  
kot vedno, preden pride  
svetloba.

Počasi,  
kot da bi vzdigovali  
težko sivo jadro,  
se dani.

Zvezde gasno.  
Kot veliko bandero  
se vzdiguje na vzhodu  
drevo.

---

41 Ibid., s. 200–203

To samo od sebe potekajoče dogajanje nastopa celo tam,  
kjer se pojavljajo ljudje:

*Oktober*

V koruzi šumi veter  
– oktobrski večer se peni. –  
Tema med hišami  
diši po polenti, jeseni.

Ko da jih je prerasel  
mah, ždijo kmetice, mirne  
ob ognju z rjavimi obrazi,  
z lasmi ko trave močvirne.

V pozlačeni skrinjici  
starinska ura niha.  
V krčmi pijanci pojó.  
Iz pesmi oktober diha.

Lahko bi se zdelo, kot da se pesnik odmika od ljudi, ampak Vuk je pisal tudi odlične prozne tekste, kjer se je znal tako vživeti v posamezne predstavljene osebe (npr. v *Baladi o čevljarškem vajencu*) da so naravnost pretresljive. V kritičnoliterarnih tekstih (recimo v članku *Povojna katoliška italijanska književnost* iz leta 1936) pa se mu je primerilo o kom (konkretno o pesniku Betocchiju) napisati, da „odkriva in tolmači svetlo, čudežno realnost, ki je skrita v stvareh“.

Toda ne pozabimo, da je realnost v tem času bila – tako kot na Poljskem – moreča. Czesław Miłosz v *Uvodu* v svojo knjižico prevodov *Haiku* pripoveduje, da mu je v še težjem obdobju, med okupacijo, bilo potrebno nekaj, kar bi mu lahko pomagalo odtrgati se od težkih vsakodnevnih trenutkov: „Iskal sem način, kako bi s tem prekinil, kako bi našel pot k notranji osvoboditvi.“<sup>42</sup> In Miłoszu je pri tem pomagalo srečanje z duhom *haikuja*, ki ga je našel v prevodih Leopold-

---

42 Cz. Miłosz, *Haiku*, Wydawnictwo m, Kraków 1992, s. 6

da Staffa iz leta 1922 z.n. *Kitajska piščal*. Za kakšen duh je tu šlo in kakšno zvezo ima to s poezijo Stanka Vuka?

Gre tu seveda za spremenjeni odnos do sveta, ki – v nasprotju z logocentričnim antropocentrizmom Zahoda – priznava enakopraven obstoj vsega in zato drugače občuti relacijo med „jaz“ in „svet“: „Medtem ko nas naša literatura in likovna umetnost uvajata v nasprotje: „jaz“ in svet, pa pri vzhodnih umetnikih zelo močno nastopa identifikacija: „jaz“ in to, na kar gledam, je eno.“<sup>43</sup>

„Haikui so slikarski (...) In ta slikarskost ima svoje vzrok v njihovem poreklu (...) Risar in slikar sta zvesta svojemu pogledu, in to, kar vidita, vedno umeščata v določen letni čas (...) Opazovanje spreminjajoče se narave je, kot se zdi, samo jedro kontemplacijskega prenosa samega sebe v opazovani predmet.“<sup>44</sup>

Veliki mojster podobnega občutja sveta v japonskem lesorezu je Utagawa Hiroshige (1797–1858). Ob dvestoletnici njegovega rojstva so v Krakovu pripravili veliko razstavo in Andrzej Oseka jo je takrat opisal na tak način, da je lahko človek takoj pomislil in na haiku in na Vukovo poezijo:

„V japonski kulturi je pokrajina postala predmet kontemplacije – ne kot posplošen motiv, ampak kot lepota konkretnega kraja v konkretnem času: megleno jutro v Mishimi, pogled z Maisakija na gorski rt Imakire, cvetoča drevesa nad reko Sumidagawa, reka Fudžigawa v snegu. (...) Hiroshige ljubi minljivo snov stvari (...) prikazuje mesečino, vijoči se dim, curke naliva, ki jih ukrivlja veter (...) V lesorezu „Orel nad ravnino Jumantsubo“ vidimo razprostranjeno pokrajino pod zvezdnatim nebom, v mesečni svetlobi ( ki prihaja izza kadra), v prvem planu, silovito blizu, pa orlovo glavo z razprostrtimi krili. V tem ne bi videl samo tehničnega efekta, poudarjajočega, da gre za „ptičjo

---

43 Ibid., s. 10

44 Ibid., s. 14-15

perspektivo“, ampak nekakšno identifikacijo s krilatim bitjem, ki se lahko vzdigne tako visoko.“<sup>45</sup>

Poglejmo si zdaj na primer Vukovo pesem iz leta 1935:

*Benetke I.*

V Benetke ne prinesejo pomladi lastovke . . .

Prinese jo Caffè Orientale,

ko postavi svoje pletene mizice

in svoj jazz na Rivo degli Schiavoni.

Pocestni goslači nosijo suho mandolino,

ki je podobna oskubeni

kokoši. V malhi imajo sinjino

in zvezde.

Gondole so črne mlade lune,

ki drse tiho v brezprostornost večera.

(Čipke pročelja doževe palače je stkala

Mati božja, ko je čakala

na Sinka neki popoldan v marcu,

in ko je bilo na zemlji

samo malo bledega sonca.)

Mlade Angležinje imajo sinje oči

in so krotko otožne.

Na oknih so lončki in ubogo perilo,

v katerega se včasih vlovi

---

45 O tem sem pisala v že omenjeni spremni besedi, kjer sem ob Vukovo formulacijo, govorečo o „strastni ljubezni do vsega, kar je živo, razvijajoče se, dinamično“ postavila Ošekovo misel o tehniki te šole, imenovane ukio-e: „Predmeti in prizori so prikazani navidezno naključno: asimetrično, poševno, od spodaj, od zgoraj. Taka kompozicija slike, njeno (v fotografskem jeziku) kadriranje – ima globok pomen. Gledamo na svet, ki se ga ne da ustaviti, zaobjeti (...) kot je to delalo klasično evropsko slikarstvo. W ukio-e se vse spreminja, premika, stvari so v neprestanem gibanju.“ St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 322

zvezda in se potem vrača vsak večer  
okajena in umazana nad to samotno dvorišče.  
(V Svetem Marku je čisto malo zlate luči  
kot prosojno zlato jadro.)  
Brezposelni posedajo po kamnitih  
klopeh in mislijo na mladost.  
Drobni borovi grmi imajo oster  
vonj Krasa. In Markovo bandero  
je temna pinijska nad streho.

Koliko konkretnosti je v teh ulovljenih spomladanskih drobcih, pesniško poduhovljenih, pa vendar prav tam odvijajočih se! (Celo *samotno dvorišče* ni katerokoli, ampak prav *to!*) Nikjer ni več avtorskega jaza, ki bi se za vsako ceno hotel preriniti v ospredje, čeprav ga slutimo za vsako konstatacijo, recimo to:

Drobni borovi grmi imajo oster  
vonj Krasa.

*Oster* zaradi pesnikovega domotožja po domači zemlji, tako močno občutenega še v marsikaterem tekstu.

Kako se dosega takšno stanje duha, ko vsi žgoči problemi časa kot da nehajo obstajati, čeprav človek ob tem ohranja kar največjo izostrenost vseh čutov?

V primeri z Miłoszem, ki je imel ambicije oblikovanja svojega časa, Vuk, ki je rasel v dveh kulturah, nekako programske v slovenski literaturi ni hotel zasedati voditeljskega mesta. V italijanski poeziji pa mu je bil blizu hermetizem (v zapisnikih z zaslišanj med procesom se je ohranila njegova izjava: „Kot pesnik pripadam Ungarettijevi šoli.“<sup>46</sup>) Bilo bi dobro, ko bi se kdo posvetil relacijam med njegovo poezijo

---

46 Navedel jo je literarni zgodovinar Miran Košuta, ki je napisal uvod v posebej izdana *Ljubezenska pisma* Stanka Vuka, ta tekst pa je bil potem ponatisnjen v njegovi knjigi esejev in razprav o primorskih književnikih *Krpanova sol*, Ljubljana 1996. Citat jest na s. 66

in tedanjo italijansko, ki je bila, kot vemo, ves čas prisotna v njegovem življenju. V tem prispevku pa smo se omejili bolj na njegovo življenjsko usodo, ukvarjajoč se s podobnostmi in razlikami med njim in Miłoszem.

Vzemimo na primer upor obeh proti svoji sredini in družini in videli bomo veliko razliko: o Miłoszevem uporu proti lastnemu razredu nam zelo dobro govori njegova *Zdravljica* iz leta 1949. Tu mislim predvsem na npr. take verze:

Rasli smo nezavedno v našem tihem mestu.

(...)

Nikoli več nisem srečal takega baroka,  
takih prosojnih voda in takih oblakov,  
pa tudi takih čudaštev in starokopitnosti,  
ki so tam veljale za pravi simbol domovine.

(...)

Življenje tam je postalo neznosno, nemogoče.

(...)

Včasih premišljuje, kaj je povzročilo  
da si se ti razcvetel kot vrtnica, jaz pa kot skromna cvetka,

(...)

Vi ste takoj vskočili v še tople copate očetov,  
od njih ste prevzeli misli in način poljubljanja roke.

Jaz pa sem se pri petnajstih otresel doma.

Živel sem brez vzorcev, se pravi, kot divjaček,  
zdaj sem ravnal noro, zdaj jezuitsko.

Koliko napak! Ampak če bi me kdo vprašal,  
raje imam to svojo pot, z neumnostmi posejano.<sup>47</sup>

Vuk, kot član ljubeče se, mnogoštevilčne katoliške družine, ni nikdar čutil potrebe, da bi se ji postavil po robu, tem bolj, ker je ta bila ves čas ogrožena: kot slovenska pod oku-

---

47 K. Šalamun–Biedrzycka, *O ustvarjalnem odkrivanju resnice (resničnosti)*, v: Cz. Miłosz, *Prevzem oblasti*, Ljubljana, Nova revija 2003, s. 216–217

pacijo, pa tudi zaradi ekonomskega pritiska. Sicer je Miłosz (v začetku svojega dopisovanja z Iwaszkiewiczem) precej toplo pisal o svojem odnosu do očeta<sup>48</sup>, ampak takoj potem je dodajal: „Starši mi očitajo neiskrenost, zaprtost, pravijo, da me verjetno sploh ne brigajo, da sem ravnodušen, da jih nimam rad. (...) Ampak saj vendar ne morem diskutirati z njimi o Čisti Formi, kar pa se tiče čenč in znancev – to me resnično dolgočasi.“<sup>49</sup> V Vukovem pismu očetu iz ječe pa lahko preberemo:

„Najbolj trpim, ker nimam človeka, ki bi imel moja čustva in s katerim bi si kdaj pa kdaj lahko zares od srca dal malo duška ob vseh zadevah. (...) Čudno je, da se kljub temu, da sva si trideset let narazen, utegnem zares dobro razumeti v toliko rečeh samo s teboj.“<sup>50</sup>

V drugem pismu, ki ga bomo še citirali, mu pripoveduje o svojih literarnih načrtih, tu pa samo dodajmo, da se je strijnal z očetom tudi v njenem odporu proti konservativnim vodjem njune stranke.

Zaradi lastnega vsakodnevnega delovanja med svojo skupnostjo Vuk tudi družbeno ni bil tako uporniško usmerjen kot Miłosz. Do duha haikujev pa je imel bližjo pot tudi zaradi prevajalskega dela velikega pesnika Gradnika, njegovega bližnjega rojaka, ki je (razen sedmih zbirk Tagorejeve poezije od leta 1917 naprej) že leta 1928 izdal *Kitajsko liriko*.<sup>51</sup>

---

48 „Moj oče je pravzaprav velik otrok, nervozen, sanjajoč o potovanjih; v vsakdanjem življenju neroden (...) Pozna vso Evropo, Sibirijo od Altajskih gor do otokov v Ledenem oceanu, bil je v Braziliji, govori pet jezikov. Ob vsem tem sedi na ušivem podeželju (...). Ljubim ga in tako mi je žal, ko vidim, da se slabo počuti.“ Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, Zeszyty Literackie 2011, s. 14

49 Ibid., s. 15

50 St. Vuk, *Pomlad pod Krasom, Izbrane pesmi, proza in pisma*, Maribor 1998, s. 277

51 Citat iz njegovega pisma iz ječe z dne 6.09.1943: „Sinoči smo na primer dolgo govorili o kitajski poeziji. V slovenščini imamo čudo-

Še prej kot odlomke iz pisem očetu bi bilo prav citirati iz pisem ženi, pretresljivo lepih, iz katerih – tudi kar se tiče literarnih načrtov – bi lahko zelo dosti izvedeli. Ampak omejimo se samo na to, že omenjeno pismo očetu (z dne 20. 09. 1942):

„Dragi tata!

(...)

Zanima te, kaj študiram. Najprej imamo tu čedno knjižnico, kjer pa je malo knjig, ki bi jih ne poznal od poprej, in redke so tiste, ki me zares zanimajo. Iz sodobne književnosti ni nič ali skoraj nič (...) Študijske knjige v ožjem pomenu besede si lahko kupujem in jih imam precej, zlasti klasikov (...) Ravno danes sem dobil Sofoklove in Evripidove grške tragedije in tri knjige rimske zgodovine Tita Livija (...) Zraven tega po eno ali dve uri na dan ponavljam nemščino, francoščino in angleščino.

Glede „pesniške žile“ – povedali so mi, da je izšla, ko sem bil že zaprt, laskava sodba o meni, in sicer v literarnem tedniku „Il Meridiano di Roma“ v članku o mladih slovenskih pesnikih – glede same pesniške žile torej moram reči, da ugaša. Kar me zmeraj bolj privlači, je proza, vendar ne več taki odlomki, kot sem jih objavljal v „Mladiki“ ali v „Domu in svetu“, ampak vse kaj obsežnejšega, s širšim zamahom, v sebi čutim ne več strani, ampak knjige. V glavi sem sestavil že kar dve knjigi, obe z aktualno, živo snovjo, ki ti bo všeč. A čeprav sem premislil vsako posamezno poglavje do najmanjše podrobnosti, čeprav ju vidim kakor popolni mehanizem dveh ur, katerim ne manjka drugega, kakor da ju naviješ, pa bosta začeli kazati čas, ne morem pisati (...) za pisanje, za dobro pisanje je potrebna harmonija, tisto notranje ravnotežje, ki ga v svojem stanju ne morem imeti ...“<sup>52</sup>

---

viti Gradnikov prevod.“ Ibid., s. 321

52 Ibid., s. 244



To tropičje naj ne le „molče trobenta“, ampak naj kriči o krivici, o nepopravljivi škodi in srdu, ki nas zajame, ko mislimo na usodo tega velikega človeka in pesnika.

*Biografie równoległe*, založba Universitas Kraków 2013

## GREGOR STRNIŠA: UVOD V KNJIŽNI IZBOR

Gregor Strniša se je rodil leta 1930 v Ljubljani, v meščanski družini, ki je bila po vojni (in revoluciji) politično preganjana in zaprta (pesnik sam je bil obsojen na štiri leta prisilnega dela – 30. junija 1951 je bil pogojno izpuščen, potem ko so ga maja leta 1949 odvedli, tik pred maturo, naravnost iz razreda). Jeseni 1951 so mu milostno dovolili ponoven vpis v zadnji razred klasične gimnazije, potem pa je študiral anglistiko in germanistiko. Kljub izredni nadarjenosti po z odliko končani fakulteti (vključno s študijem asirsko-babilonskega, sumerskega in hebrejskega jezika) ni mogel zasesti, kot si je želel, mesta na univerzi in je do konca življenja (leta 1987) moral ostati »svobodnjak« (preživljal se je s pisanjem popevk).

Njegova travmatična doživetja iz obdobja lastnega pesniškega formiranja so sovpadla z obdobjem, ko so se v slovenski poeziji zelo izrazito pojavila občutja alienacije, polna filozofskih razglabljanj o absurdnosti življenja. Pesnik je taka stanja premagoval tako, da se je odpiral neantropocentričnemu pojmovanju obstoja vsega in postuliral razvijanje »kozmične zavesti«. (Leta 1974 je zbirko *Oko* podnaslovil *Zaris transcendentne logike*, lastnemu izboru pesmi iz leta 1983 pa je dal naslov *Vesolje*). Razen teoretskih razmišljanj o poeziji, nedokončanega romana ter pesniških prevodov je napisal nekaj zelo cenjenih in pogosto igranih pesniških dram in radijskih iger, lako pa bi omenili še knjige za otroke in dve pesniški zbirki (iz leta 1975), ki nosita podnaslov *Satira menippea*. Pričujoča knjiga prevodov pa se omejuje na prve štiri, po moje najpomembnejše Strniševe pesniške zbirke. To so: *Mozaiki* (1959 – odtod je pet pesmi, ki razde-

ljujejo posamezne cikle tega izbora), *Odisej* (1963 – od tod sta dva cikla *Inferna*, 1. del, *Puščava I–V*, je natisnjen tudi v slovenščini, cikel *Tu je bil tiger* – ta je izšel že leta 1969 v reviji »Tygodnik Kulturalny« – in cikel *Odisej*), *Zvezde* (1965 – prevedena sta cikla *Borilnica* in *Zvezde*) ter *Želod* (1972 – cikla *Uspavanka*, vseh pet delov v slovenščini in angleščini v avtorjevem prevodu, in *Noetova barka*).

Pesmi v tem poljskem izboru niso urejene kronološko – sledile naj bi stopnjam osvobajanja od groze, vidne v prvem ciklu (*Borilnica*) – univerzalne kljub konkretni umestitvi, preteče sleherniku, groze, ki jo je treba zaklinjati tudi s pomočjo stalne, v muki izdelane oblike in vedno bolj rigoriistične melodije.

*Puščava* je, kot rečeno, natisnjena tudi v izvorniku (mimogrede – kot prvič v zgodovini v poljskem tisku podani celotni tekst v slovenščini), da bi bilo mogoče primerjati ritme in vrste asonanc. Premični naglas slovenščine lahko zelo ustrezno zazveni v angleščini, zato je tu *Uspavanka* v tem jeziku z iztekom vsakega verza z naglasom na koncu. (V poljščini bi se to lahko kazalo kot izumetničeno – zato sem v podobno grajeni *Noetovi barki* v prevodu izmenjavala naglašene in nenaglašene konce). In zakaj tu ni *Uspavanke* po poljsko? Mogoče pa bo zaradi pesniške moči Strniševih podob, do skrajnosti otipljivih, pred nami kot resnično živčih, njihovo prisvajanje v izvorniku koga nagnilo k želji, da bi še kaj prebral v tem jeziku? (Tako se je fizik Oppenheimer naučil sanskrta, da bi lahko bral *Vede* v originalu.)

Uvod v knjigo *Odisej*, Založba Zebra, Krakov 1993

## SODOBNA SLOVENSKA POEZIJA

Duh veje, koder hoče, ampak zdi se mi, da se energija, iz katere nastaja poezija, rada zadržuje in kopiči na nekaterih mestih, kjer se potem obnavlja skozi stoletja. O Poljski je nekdo govoril kot o okrogli presti, kjer so najboljše stvari na njenem obrobju, ampak celo Evropo bi lahko videli kot tako presto, kjer so najgostejši prav robovi, pa če začnemo s staro Grčijo in potem nadaljujemo z duhom Druidov na nasprotnih koncih: v Litvi, na Irskem, Pirenejskem polotoku ... ali pa prav v Sloveniji, o kateri je bratska Poljska v zadnjih desetletjih (ko se je srečavala z zbirkami Gregorja Strniše, Tomaža Šalamuna, Aleša Debeljaka, Uroša Zupana, Petra Semoliča, Primoža Čučnika, Miklavža Komelja, Alojza Ihana, Toneta Škrjanca in še drugih) prepričljivo izvedela, da je ta dežela, kot je nekdo že zdavnaj povedal »pesniška velesila«. Seveda ne zato, ker tu izhaja vsaj 300 pesniških zbirk letno, ampak zato, ker človeška misel, kljub splošni dekadenci in črnim mislim še vedno zna švigati v svobodnih prostranstvih. Zato sem se v tem kratkem izboru pesmi iz slovenskih novejših pesniških zbirk omejila na svetle tone šestih pesnikov in pesnic različnih generacij (samo polovica od njih je bila že objavljena na Poljskem). Čeprav iz drugih pesmi teh istih avtorjev izhaja, da niso naivni in da vejo, na kakšnem svetu živijo (kar se najbolj vidi v zadnji pesmi velikega filozofa in pesnika Kocijančiča).

In tako META KUŠAR (roj. 1952), odlična poznavalka Junga in varuhinja tradicije slovenskega meščanstva, vpliva na slovensko duhovno življenje ne samo z lastno poezijo, ampak tudi na primer z ustanovitvijo predstav *The Trone of Poetry*,

v okviru katerih so brali slovenske pesmi ne samo v slovenskih gledališčih, ampak tudi v Ameriki (Washington, Cleveland, Chicago), Kanadi in Londonu. Znani so njeni intervjui s slovenskimi avtorji (v knjižni obliki so izšli leta 2009) ter radijske oddaje in filmi o njih. Njene pesmi so objavljene v številnih tujih antologijah (kot najnovejšo naj omenimo izbor *Poètes de la Méditerranée*, izdan pri založbi Gallimard), njene zbirke pa so: *Madeira* (slovensko-angleška in slovensko-italijanska izdaja, Ljubljana 1993), *Svila in lan* (*Silk and Flax*, slovensko-angleška izdaja, Ljubljana 1997), *Split Everywhere* (Chattanooga 1997). Njeno zbirko *Ljubljana*, ki je izšla leta 2004 v Ljubljani, so izdali leta 2010 v Londonu v založbi Arc Publications (v seriji Visible Poets s številko 30, od poljskih pesnikov je tu izšel Tadeusz Różewicz). Ta zbirka je prav zdaj prevajana v poljščino (op. leta 2014: ta knjiga je izšla leta 2013 v založbi Instytut Mikołowski, tako kot tudi še marsikje drugje po svetu. Ob objavi te notice seveda še ni bilo mogoče govoriti o njeni knjigi esejev *Kaj je poetično ali ure ilegale*, ki je leta 2012 dobila Rožančevo nagrado). O njeni zadnji pesniški zbirki *Jaspis*, izdani v Ljubljani leta 2008, iz katere sta tu predstavljeni pesmi, je Tomaž Šalamun napisal: »*Jaspis!* Najboljša pesniška zbirka Mete Kušar doslej. Vse stopa v jasnino, očitnost; izraženo z mirom, s širino, svobodno in v globino. Kako naravno sveži zrak v stolpu časa, ostrí recepcijo za tu in zdaj; celo spreminja in razširja kanon, kar je dano samo močnim tekstom.«

UROŠ ZUPAN se je rodil leta 1963 v majhnem rudarskem kraju Trbovlje, ki ga je v svojih poznejših esejih spremenil v mitično pokrajino prvinskega življenja. Po študiju primerjalne književnosti se je naselil v Ljubljani, kjer se, po osnovanju srečne družine, drži bolj ob strani slovenskega literarnega življenja. Vendar je v njem kar najbolj prisoten, ne samo s splošno priznano kvaliteto lastne poezije, ampak tudi kot dolgoletni pesniški urednik zelo pomembne revi-

je Literatura. (V tem mesečniku ureja tudi posebno enoto *Druge celine*, kamor je v vsako številko uvrščenih približno 300 prevedenih verzov posameznega avtorja – v mojem prevodu je tam izšel Krzysztof Koehler, Jacek Podsiadło, Miłosz Biedrzycki, Bohdan Zadura in Cyprian Norwid, kot izjema skupno tri poljske pesnice: Julia Hartwig, Krystyna Miłobędzka in Joanna Wajs, v prevodu drugih prevajalcev pa še drugi poljski pesniki.) V poljskih revijah so se Zupanove pesmi pojavljale od leta 1992, v antologiji slovenske poezije *Mah in srebro* (1995) je – kot najmlajši avtor – imel 15 pesmi, leta 2001 pa sem v založbi Zelena Sova objavila izbor njegovih pesmi z naslovom *Priprave za prihod aprila*. Prevodi so bili iz zbirk *Sutre* (1991), *Reka* (1993), *Odpiranje delte* (1995), *Nasledstvo* (1998) ter *Drevo in vrabec* (1999). Pozneje je izdal še štiri pesniške zbirke in štiri knjige esejev. Prevaja ameriške, srbske in hrvaške pesnike, kot knjigo pa je izdal prevode Jehude Amihaja.

TAJA KRAMBERGER (roj. 1970), odlična raziskovalka zgodovine in zgodovinske antropologije, s svojim ostrim umom intenzivno sodeluje v različnih polemikah znanstvene ali družbene narave, ki se tičejo tako teorije kot kritike vsakdanje prezence. Njeno angažiranje je vsestransko, ob lastnem obširnem znanstvenem delu je prevedla mnogo znanstvenih tekstov iz francoščine, angleščine, italijanščine in španščine. Iz teh jezikov prevaja tudi literarne stvaritve, saj je, preden je stopila na pot znanstvene kariere, njena energija izbruhnila najprej v poeziji. V začetku je pomembno vlogo igral svet njenega otroštva v rodnem Koprju, pozneje pa je v njene pesmi vstopilo njeno življenje v celoti, s svojimi milimi, pa tudi okrutnimi trenutki. Izdala je naslednje pesniške zbirke: *Marcipan* (1997), *Spregovori morje* (1999), *Žametni indigo* (2004) *Vsakdanji pogovori* (2006) in *Opus quinque dierum* (2009). Na Poljskem sem objavljala prevode njenih pesmi od leta 1997 (v revijah »Kartki«, »Rita Baum«, »Kresy« in

drugih), tu predstavljeni pesmi sta iz zbirke *Žametni indigo*. Bilo bi dobro, ko bi se kakšna poljska založba odločila izdati izbor njene poezije – njene zbirke v nemškem, madžarskem in hrvaškem jeziku so naletele na zelo dober odziv, kot tudi prevodi posameznih pesmi v francoščino, italijanščino in španščino.

RADHARANI PERNARČIČ (roj. 1979) je svoje ime dobila v spomin na hipijevsko obdobje, ko je generacija staršev navdušeno hodila v Indijo. Tudi ona rada potuje, včasih za dolgo. Po diplomu na oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo v Ljubljani (kjer trenutno deluje) jo je zaneslo v Amsterdam, kjer je zaključila študij iz koreografije in sodobnega plesa, ki je – poleg poezije in še fotografije ter videa s področja plesa – ves čas bistven del njenega življenja. Tam se je tudi zavedla, kako pomemben je za ustvarjanje materin jezik in njegovo »skrajno bistvo – poezija«: »Težnost poezije je naša gravitacija, dom, edino, kar nas ne more izkoreniniti, česar ne moremo zamenjati, prevesti, nadomestiti.« Zaenkrat je izdala samo eno pesniško zbirko (leta 2008), katere naslov je igra tam naštetih besed: *Vesolje žalujko/ veter žaluzije*.

JURE JAKOB (roj. 1977) je izdal svojo prvo zbirko *Tri postaje* leta 2003 in takoj z njo vzbudil pozornost. Knjiga je dobila nagrado kot najboljši prvenec leta, pozneje pa je bila tudi ponatisnjena (kar se pesniškim zbirkam redko zgodi – tako je bilo tudi v primeru *Suter* Uroša Zupana, ki pa so imele celo drugi ponatis). Jakobova druga zbirka se je imenovala *Budnost* (2006), najnovejša pa *Zapuščeni kraji* (2010). V svojih najboljših pesmih se avtor naravnost uteleša v predmete, rastline ali živali, o katerih piše, kar povzroča, da so njegove zbirke redno nominirane za različne nagrade.

ALEŠ ŠTEGER (roj. 1973) ni samo pesnik, pač pa tudi prozaist, prevajalec, urednik, predvsem pa odličen organizator

literarnega življenja v Sloveniji in – kar se tiče plasiranja slovenskih avtorjev – tudi v tujini (predvsem v Nemčiji, saj je po izobrazbi germanist). V rodnem Ptuju je zadnje čase organiziral velik pesniški festival, ki je prej – tudi ob njegovi pomoči – bil znan (tudi mnogim poljskim pesnikom) kot Medana – Festival poezije in vina. Svoje mesto (nad katerim se je navduševal tudi npr. Mrožek, ko je tam snemal film) je počastil še s *Ptujsko knjigo*, v katero je zbral različne prispevke, začenši z rimsko dobo (saj je Poetovio dalo svetu ne samo rimskega pisatelja in zgodnjekrščanskega filozofa, pač pa tudi vrsto poznejših ustvarjalcev). Če tu preskočimo Štegerjevi prozni knjigi o Berlinu in Peruju (zadnja, z naslovom *Včasih je januar sredi poletja*, je izšla tudi v slovaščini), pa je treba omeniti njegove pesniške zbirke: *Šahovnice ur* (1995), *Kašmir* (1997, izdan tudi po slovaško in nemško), *Protuberance* (2002, tudi po slovaško), *Knjiga reči* (2005, tudi po angleško) in *Knjiga teles* (2010). Izbori njegovih pesmi so izšli v angleščini in španščini, posamezne pesmi pa so v mojem prevodu izšle v revijah Fa-Art (1996) in Studium (1997).

In že smo prispeli k največji osebnosti v sedanjem duhovnem življenju Slovenije – h GORAZDU KOCIJANČIČU (roj. 1964), filozofu, esejistu, prevajalcu in pesniku, človeku, ki »poskuša izven institucij, ki profesionalno gojijo filozofijo, razvijati živo krščansko misel, ki bi bila ustvarjalna sinteza postmodernega mišljenja in izvirne hermenevtike krščanskega izročila«. Že sam pogled na njegovo dosedanje filozofsko in prevajalsko delo lahko povzroči, da se človeku zvrti v glavi: prevedel je in opremil s komentarji šest knjig patrištičnih avtorjev, Parmenidove *Fragmente*, temeljna dela novoplatonizma, predvsem pa celotni Platonov opus (komentar šteje isto število strani kot teksti). Prevedel je Solovjeva in Lévinasa, Eckharta in Judo Halevija, Angela Silezija in Paula Celana, Rilkeja in Kavafisa, Ibn Gabirola in Claudela, Péguyja in Boethiusa, njegovi so novi prevodi *Evangelijev* in



bizantinske poezije. Vodi tudi vsakomesečne pogovore intelektualne elite o novih knjigah in filozofskih problemih, ki pozneje izhajajo v knjižni obliki. Preden je prišel do *summe* svojega filozofskega sistema v knjigi *Razbitje. Sedem radikalnih esejev* (2009), je izdal apologijo »radikalno apofatične misli« *Posredovanja* 1996, srbski prevod 1998) in lastno vizijo nadkonfesionalnega »vzhodno-zahodnega« krščanstva (*Med Vzhodom in Zahodom. Štiri razmišljanja o ekstatiki*, 2004). Njegovi filozofski in literarnokritični prispevki se pojavljajo tudi v mednarodnem elektronskem glasilu »Logos«, ki ga vodi: [www.kud-logos.si](http://www.kud-logos.si). Njegove pesniške zbirke pa so: *Tvoja imena* (2000, z angleškim prevodom – devet pesmi iz te knjige je objavila revija Kresy leta 2002), *Trideset stopnic in naju ni* (2005) in *Certamen spirituales* (2008). Tu prevedena pesem je iz leta 2010 (vzeta iz skupinske knjige pesmi, posvečenih Ljubljani).

Czas Kultury 2011/2

## SLOVENSKO-POLJSKE SORODNOSTI V SODOBNIH SPREMEMBAH ZAVESTI

Zadnje čase se na Poljskem vedno pogosteje govori o novem občutju sveta med mladimi, ki je viden tudi (ali pa predvsem) v poeziji, o „tretji sili“, ki izstopa iz doslej splošno priznanih oblik mišljenja.

Vidna literarna zgodovinarica Maria Janion je na konferenci Poljske akademije znanosti, posvečene „priložnostim in nevarnostim sedanjih poljskih sprememb“ opozorila na ugašanje „simbolično-romantičnega“ modela, ki je v poljski literaturi zadnjih dvesto let prevladoval, priznani kritik Marian Stala pa se pritožuje, da so „enotnost tona poezije zadnjega desetletja“ (ki ga je, po njegovem, označevalo „življenje v zbranosti“) *prvi postavili pod vprašaj mladi pesniki, ki so od polovice osemdesetih let poskušali zgraditi tretji obtok literature, ki se je distanciral tako od uradnega obtoka kot od podtalnega, neodvisnega. Njihovo delovanje je imelo najprej situacijski in destruktivni značaj, osredotočalo se je na izoblikovanje negativnega programa. Njegov centralni del, sprejet brez posebnih utemeljitev ali teoretičnih osnov, je konec tega desetletja postala strastna, polna nietzschejanskih gest zavrnitev kakršnihkoli oblik mišljenja, oprtih na vrednote (...)*

*Zavrnitev svetovnega nazora, ki se sklicuje na objektivni obstoj in red vrednot, je v pomembni meri določila stil mišljenja, ki se je pokazal v poeziji mladih zadnjih let. Tu ni več govora o enotnosti, zbranosti, hierarhiji. Osnova občutja sveta postane neomejena, z ničimer neutemeljena prostost. V njeni perspektivi se svet spreminja v odprto polje enakopravnih možnosti. Središče (tudi središče kulture) je povsod, ali pa ga sploh ni. Pomembno je to, kar je aktualno, trenutno. Izgine*

*potreba po smislu, izgine nujnost. Vse se zdi netrajno in naključno. Svet se vrne v stanje kaosa. Življenje postane razpršeno življenje.*

Tudi kritik Tadeusz Nyczek ugotavlja, da je ena od temeljnih slabosti „mlade lirike 80/90“ vizija resničnosti *hipnega vtisa*.<sup>1</sup> Po drugi strani pa se prav taki želijo zavestnega preživljanja trenutka, obstajajoči npr. v pesmih haiku, ki so v nasprotju s tradicionalnim evropskim občutjem sveta, podeljuje najvišjo vrednost.<sup>2</sup> Najpomembnejše v tej viziji sveta se izkaže dejstvo, da svet je in da je to njegov smisel, ki ne potrebuje dodatnih, po človeku izmišljenih utemeljitev.

Zdi se mi, da je tak, drugačen od dosedanjega, pogled na svet najbolj viden v reviji mladih „brulion“ (dozdaj je izšlo 20 številok). Ustvarjanje njenih avtorjev je do te mere vzbudilo mojo pozornost, da sem jo že petkrat omenjala ali

---

1 T. Nyczek, *Szolim Ikcyrzdeib: Akslop Polska wspan, »brulion«* 19 A (1992)

2 Tako se godi npr. v članku S.Jasionowicza *Branje brez interpretacije? (Ob pesmih haiku)*, „Dekada Literacka“ 1992/20, s tem pa se podeljuje vrednost prav temu, kar Stala vidi kot to, kar temelji na brez-vrednosti. V Sloveniji je pesnik Iztok Geister-Plamen že v začetku šestdesetih let utemeljeval svoj pogled na svet prav z izkušnjo haiku poezije. Seveda ni to nobeno presenečenje, če govorimo o avantgardni poeziji dvajsetega stoletja (spomnimo se samo Ezre Pounda), kar se tiče slovenske poezije dvajsetih let pa naj samo mimogrede omenim, da sem v svoji knjigi o tej poeziji prav v zvezi z neko mladostno pesmijo Antona Podbevška o svetovnonazorskih temeljih tega pesnika pisala tako:

*V jutru*

*Gledal sem ptiče, ki so se prišli kopat v reko,  
in so potem oživljeni zleteli proti nebu.*

*V tej pesmi ni nobene simbolike stvari, o katerih se govori, postavljene so pred nas kot nekakšen predmet na razstavi. Razumevanje takega pristopa, ki eksponira konkretnost, nam lahko olajšajo izkušnje s poezijo haiku, kjer je kratka skupina povedi prav tako samozadostna v odnosu do morebitnih simboličnih pomenov stvari, pa vendar je njena naloga povezati človeka z redom v vesolju. To je tista tretja, najgloblja raven pesniškega teksta, ki ga neposredni komunikat ne vsebuje.*

predstavljala v slovenskem tisku (po dvakrat v dveh glavnih dnevnikih v njihovih kulturnih dodatkih, za revijo *Literatura* pa ob predstavitvi desetih pesnikov v obširnem bloku<sup>3</sup>.)

Naj torej zdaj povem, zakaj prav ta vizija sveta priteguje mojo pozornost. To izhaja iz dejstva, da se ukvarjam predvsem s svojo, tj. slovensko literaturo. Ker pa me je formiral čas (začetek šestdesetih let), v katerem smo se borili za novo literaturo, izšlo iz podobnega občutja sveta, ki se prav zdaj obširneje pojavlja na Poljskem, me tudi v poljski literaturi z vso močjo priteguje to, v čemer vidim sorodnost teh dveh formacij. In to tembolj, ker je dozdej na Poljskem, če izpustimo Gombrowicza in Schulza (k njima, kot predhodnikoma, v veliki meri spada tudi Miłosz), tak odnos do sveta bil izredno redek (mogoče bi ga lahko zaslutili še pri nekaterih predstavnikih t.im. „umetniške revolucije“, recimo pri Schubertu ali pa Słyku). Treba je računati, da bo splošni odpor resnično močen. Naj povem nekaj o tem, kako je bilo s tem odporom v Sloveniji v šestdesetih letih.

Tako kot z „brulionom“ na Poljskem v 80-ih letih (gl. pričevanje Roberta Tekielija v zadnji številki *Skic*), se je v Sloveniji (pred približno tridesetimi leti) podobno gibanje začelo v znamenju totalnega upora proti obdajajoči nas resničnosti.

Za pesem *Duma 1964*<sup>4</sup> je pesnik Tomaž Šalamun pristal za pet dni v zaporu, ukinjali so tudi revije (...)

Podobni, čeprav veliko bolj številni kot trenutno na Poljskem, so bili tudi napadi v časopisih, vključno z interpelacijo v parlamentu in uradno tožbo proti pesniku Gajšku s

3 *Poljska poezija osemdesetih let*, »Literatura« 1991/13, s. 75–110. Tu sem tudi napisala, da se je izpolnilo moje prerokovanje, da bo ta revija kmalu imela tako vlogo kot revija *Problemi v Sloveniji konec šestdesetih let*, se pravi, da jo bodo napadali za „nihilistično negiranje vseh vrednot“.

4 Ta pesem je bila samo dvakrat objavljena: prvič kot gradivo v obtožnici, drugič pa v izboru iz prvih šestih zbirk Tomaža Šalamuna z naslovom *Pesmi*, ki jo je (v okviru knjižne zbirke *Živi pesniki*) uredil Kajetan Kovič, Ljubljana 1980, s. 7, žal pa je tam izpadel zadnji verz.

strani Cerkve za neko njegovo pesem (to je bilo leta 1963). Leta 1968 pa je izšel slavni razglas *Demokracija – da, razkroj – ne!*, v katerem beremo:

„Ostri *protest* poslanca Ceneta Matičiča v skupščini SRS proti „literaturi in publicistiki“, kakršno nam ponuja okrog Kataloga zbrana skupina, naj ne ostane osamljeno dejanje kritičnosti in zdravega razuma. Zato se *protestu* proti pojavom in celo legalizaciji kulturnega in družbenega izrojevanja pridružujemo tudi podpisani. In to tem odločneje, ker vse tisto, kar Matičič tako kategorično odklanja kot POSKUS TOTALNEGA NIHILIZMA, ni omejeno zgolj na skupino okrog Kataloga.

/.../ Vsakemu normalno mislečemu in čustvujočemu človeku najbrž povsem zadostuje že droben podatek, da se ena pomembnejših „pesnitev“ v Katalogu omejuje na to, da podrobno opisuje preservative sedmih ali osmih znamk /.../ Iz navedenega dejstva sledi, da posamezne institucije naše družbe moralno in gmotno podpirajo skupine, katerih edini smoter je – razvrednotenje prav vseh vrednot“.<sup>5</sup>

In čeprav se je omenjeni pesnik Šalamun, ki so ga najbolj napadali za rušenje vseh vrednot (kar poudarja tudi Julian Kornhauser v spremni besedi k poljski izdaji njegovih pesmi<sup>6</sup>), v navedeni pesmi še skliceval (čeprav ironično) na revolucionarno tradicijo Slovencev:

*o revolucionarnost množic ali kje je sanatorij  
ki bi nam zdravil impotenco  
(...)*

---

5 *Izjava nekaterih slovenskih kulturnih delavcev*, „Delo“ 1968, 8. 11. Ker je ta razglas podpisalo dvanajst resnično znanih literarnih imen, se je znašel tudi v antologiji *Slovenski literarni programi in manifesti*, Ljubljana 1990, s. 171–186. O boju v tistih letih pišem tudi v recenziji knjige D. Pirjevca *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*, „Pamiętnik Słowiański“ 1980, s. 222–226.

6 T. Šalamun, *Wiersze*. Wybór i przekład: K. Š. Biedrzycka, posłowie: J. Kornhauser, Wydawnictwo Literackie Kraków 1979.

*o Slovenci kremeniti, prehlajeni predmet zgodovine*

je na koncu te iste pesmi nagovoril rojake kot:

*rožice rožice v kišticah*<sup>7</sup>

Prav tako je že leta 1972 w pesmi *Utrudil sem se te incest, jezik*<sup>8</sup> napisal „zaljubljenec sem, ne vojak«, leta 1968 pa je utemeljeval, zakaj se poezije ne sme mešati s politiko: »Literatura je od 1 do a. M ni v literaturi, m je v moki.«<sup>9</sup>

- 7 Vem o tem iz rokopisa, ker je to prav ta verz, o katerem sem omenila, da se nikoli ni pojavil v tisku.
- 8 Poljski prevod je prvič izšel v reviji »Poezja« 1975/2, pozneje pa je bil vključen v že citirano knjigo *Wiersze*. Naj tu omenim, da vseh pesmi, ki sem jih v prevodih objavljala v poljskih revijah /v »Życiu Literackem«, »Literaturi«.../, nisem mogla priobčiti v tej zbirki: iz nje so mi črtali 12 pesmi, pa tudi spremno besedo, ker sem jo zgradila okrog misli predstavljanega pesnika: »Temelj vsakega ustvarjanja je svoboda. Delo je potem samo odgovornost in zaveza tej svobodi.«
- 9 T. Šalamun, *Slovar*, »Naši razgledi« 1968, 24. 2., s. 107. Ta tekst citira tudi Kornhauser v omenjeni spremni besedi, vendar pa na način, ki bi se ga lahko napačno razumelo. Naj torej ta del teksta Šalamuna (tj. geslo Politika) navedem v celoti (popraviti je treba tudi napačno Kornhauserjevo datiranje):  
»POLITIKA. Dokler ima politika iluzijo, da je vladar sveta in iluzijo vzdržuje s silo, se vsakdo, ki ni operativna sila, zbuja z mislijo smrti oblasti. V imenu lastnega preživetja mora braniti svojo celovitost proti oblasti, ki je identična s politiko. Opozicionalnost in kriki protesta se dogajajo kot usoda. Napetost med svobodno inteligenco na eni strani in politiko na drugi je neizbežna, paralizira pa velik del duhovnega potenciala družbe. Kultura se mora braniti z iluzijo, da je posestnik resnice časa. Kultura in politika sta mrtvi zrcali, izgorevajoči za monopol nad svetom.  
Utrudljivi ping-pong rojeva puščavo in interni Vietnam.  
Če politika priznava zakon časa, če ni blokirana po modelih, ki so bili nekoč ustrezni, se mora tudi kultura odpreti, odstopiti od v preteklosti definiranih vrednot in priznati istega vladarja kot politiki. Notranja struktura oblastnika, ki ni dojel, da se svet spreminja po zakonih časa, je enak travmatizirani psihi kulturnika, ki se ne more izviti iz mučnega vrtenja po krivicah zgodovine. Lahko se zgodi, da se politika zaradi bolj odprtih komunikacij z zakonitostmi sveta hitreje ukinja kot rigidna struktura v primerjavi s kulturo, ki je

Tudi skupina »Katalog« je objavila svoj program, v katerem se je zavzemala za »tisto književnost, ki *ni instrumenalizirana*«, tj. tako, ki ne more postati orodje nobene ideologije. Obenem pa so trdili, da jim ne gre, za novo *l'art pour l'art*. Literatura, ki si so je želeli in jo resnično ustvarjali, je imela zelo važno lastnost: „Neinstrumenalizirana književnost, za katero gre. ne eksistira zunaj sveta in časa, pa tudi ne kot njun odsev. Njeno potekanje je v primerjavi s svetom **homološko**.«<sup>10</sup> (...)

Novi odnos do sveta je s samim svojim obstojem spodkopaval temelje klasičnega humanizma: logocentrizem, zdravorazumarstvo, antropocentrično hierarhijo ... Pripadniki tradicionalne vizije sveta so se na vse načine branili. Recimo s tem, da niso dopuščali objave. Na Poljskem se je to dogajalo vsakokrat, če sem samo poskusila kaj napisati o neantropocentričnem odnosu do sveta. V neki polemiki, ki sem se ji pridružila v reviji »Kultura« leta 1978, so mi npr. črtali tak stavek:

„Gre za nasprotje med držo človeka, ki se ima za „krono stvarstva“, in držo nekoga, ki ve, da je samo delček veselja, povezan z vsem, kar obstaja. Temeljno vprašanje – ki, tako kot na vsako dejanje vpliva tudi na raziskovanje literature – je, ali hoče človek GOSPODOVATI nad svetom ali pa ga poskuša razumeti, ne vsiljujoč svoje volje.“<sup>11</sup>

absolutizirala svoje kriterije, se togo ujela v lastne, nekoč ustrezne modele in spremenila energijo, ki je bila nekoč vitalna in ustvarjalna, v revindikacijo. V razprtem svetu ja lahko temelj slikarstva samo v slikarstvu. Literatura je od 1 do a. M ni v literaturi, m je v moki.“

In še je napisal (prav v tem tekstu): „Po nulti točki, prostoru, do kamor vlada groza, se razlije visoki dan. Tehnika je domača. Funkcionalizacija se prvič vzpostavi kot zakon naravnosti s svetom. Profesionalizacija ne pomeni odpovedovanje integriteti, je integriteta sama. Muha je profesionalno muha. Odprtost v svetu pomeni izgovarjati evidenco sveta /.../, je premikanje v radosti, ljubezen /.../ Rišem odprtost, zleknenost v igri. Največja gostota igre je čudež /.../

10 Okvirni program revije »Katalog«, »Naši razgledi« 1969, 22. 3., s. 176.

11 Šlo je za polemiko, ki jo je začel Paweł Dybel s člankom, o katerem

Danes omenjam tisto polemiko zato, ker sem v drži nje-nega iniciatorja videla zametek te iste spremembe zavesti, o kateri tu govorim. Takrat sem pisala tako:

„Prepričana sem, da bo vedno več mladih ljudi občutilo podoben odpor do obravnavanja literature v okviru relacije subjekt-objekt, se pravi v vztrajanju v t.im. objektivni, znanstveni drži, ostajajoči „izven“ svojega predmeta – drži, ki povzroča alienacijo. To nasprotovanje mladih izhaja namreč iz spremembe njihove zavesti (...)“

To vse so mi črtali, tako kot še vrsto poskusov, kjer sem o tej spremembi vizije sveta govorila naravnost. Zato sem morala začeti tihotapiti tako analizo ob priliki obravnavanje drugih tem, recimo ob pisanju o lastnih prevodih knjig poljskih avtorjev- somišljenikov<sup>12</sup> ali pa o Slovencih iz drugih obdobj (kot v že omenjeni knjigi – med pripisi – o slovenski poeziji iz dvajsetih let dvajsetega stoletja, ki je imela prav tak podnaslov: *Sprememba vizije sveta*).

Ali se trenutno takemu videnju sveta obetajo boljši časi? Drznem si upati, da ja.

*Referat, prebran na VII Mysłowickem Tednu Poezije leta 1992*

---

sem napisala, da „obravnavava zelo pomemben problem /.../ Dybel izraža svoj protest proti situaciji, ko je literatura samo objekt raziskovalne manipulacije, raziskovalec pa bitje, ki ga je poklic tako deformiral, da literarnega dela sploh ne more več razumeti – preprosto brati.“

- 12 K. Šalamun-Biedrzycka, *Tłumacząc Ferdynandę*, »Literatura na Świecie« 1975/6, s. 312–319, ista, *Tłumacząc Pornografię*, »Pismo literacko-artystyczne« 1985/3, s.49–62, ista, *Tłumacząc Sklepy cynamonowe i Mesjasza*, »Literatura na Świecie« 1992/3, s. 256–277. Naj omenim še esej (čeprav so mi ga zveržili in obrezali), v katerem sem govorila o avtorjih, ki sem jih uvrstila v svojo antologijo sodobne poljske proze, izdane v Ljubljani leta 1983: *Varujcie me, mile zarje!*, »Pismo literacko-artystyczne« 1987/3, s. 182–194, z *Poprawkom* w isti reviji 1987/6 (gl. pa tudi polemiko okrog te spremene besede v reviji »Twórczość« 1984/10 in 1985/6).



## NEKAJ BESED PREVAJALKE POKRA

Tokrat nisem nameravala pisati *Spremne besede* k prevedeni zbirki, ker sem bila prepričana, da mora to storiti kdo od mlajših (če naj bi se potrdilo, da se vrača podobni „duh časa“ – tudi v ZDA se, po petih zbirkah prevedenih izbranih pesmi Tomaža Šalamuna, pripravlja izdaja *Pokra* v celoti). Ampak slišim, da tako ne bo – torej hočem prispevati pričevanje, kako je moja generacija (sem leto dni mlajša od brata) sprejela njegov prvenec, ko ga je izdal v samozaložbi daljnega leta 1966.

Pisala bom »mi«, misleč predvsem o sebi, ampak v prepričanju, da so nekatera tista občutja in doživljanja bila več kot osebna. Podobno je recimo Andrzej Niewiadomski v intervjuju za *Czas Kultury* pred nekaj leti (ko je kot pesnik govoril o vplivu Šalamuna nase v gimnazijskih letih) imel pogum govoriti o svoji generaciji kot celoti in je (kot literarni kritik) njeno osnovno lastnost v času njenega začenja opisal kot občutje **izpodmaknjenja tal izpod nog**.

Točno istega se spominjam zase iz začetka svojih študentskih let. Še nekaj let prej je bil svet pregleden in dobro urejen, našo generacijo so vzgajali tako, da so ji vcepljali (tako šola kot družina) ideale vsesplošne družbene pravičnosti, požrtvovalnega dela za domovino, osebnih humanističnih vrlin (*Človek je dolžan biti zdrav, močan in pameten* – kot se je spomnil pesnik, ko so ti ideali, še nedotaknjeni v času naših staršev, bili že svetlobna leta oddaljeni od nas). Potem pa – *O, oče moj, kot da sem tvoj prapravnuk!* – je vse razpadlo, se porušilo, nastopil je *mrk*, slepa ulica, *žakelj*, Slovenija je kar naenkrat imela najvišji odstotek samomorov na svetu, če sploh ne omenjamo dolge vrste mladih pesnikov,

ki so se prav takrat odločili za tako dejanje. Spominjam se pisma nekega študenta iz tistih let v študentskem glasilu Tribuni:

„Ljudje, ovedite se! Šest mojih sošolcev ne živi več!“ In spominjam se tudi svoje reakcije, ko me je kot blisk resnice zadel naslednji stavek: „Za življenje je vendar potrebna sila, moč!“ Silo smo pred tem odvrgli prav kot element mrzkega nam sveta političnih aktivistov, zdaj pa nam je nenadoma grozilo, da bomo ostali v pasti nemožnosti in da ne bo nobenega *prihoda iz žaklja*, nobenega *drugega poglavja*. Zato se je bilo treba totalno upreti (oziroma se popolnoma ograditi – *proč s tacami!*), kot smo bili tudi pesniku globoko hvaležni, da ni ostal v svetu svoje *samote*, v *prežrtih ploščah gnusa* (sicer pa so nam bile te pesmi najmanj všeč, kot nekaj preveč znanega, naravnost banalnega), ampak da je začel pripravljati orožje proti temu (eksistencialističnemu) *gnusu*: najprej je bila to ironija, lahkotna, aristokratska, že skoraj osvobojena. In čeprav smo se včasih bali, da bi se ta zavrnitev vseh dotedanjih gotovosti lahko končala z norostjo (*dečva bečva bačva banana* – ali pa gl. cel *Slovar*), se nikoli nismo strinjali s tisto množico slovenskih kritikov, ki so takrat neprestano ponavljali, da je to ena sama destrukcija, uničevanje vseh vrednot, nihilizem. To je vendar bilo pogumno iskanje, resda onkraj tradicionalnega Absoluta (za katerega je pesnik menil, da ga je prav tako izdal), pa vseeno v največji napetosti težnje po milosti – ki jo je pesnik, vsaj za določeno obdobje, resnično dosegel.

To se je zgodilo zaradi spremembe vizije sveta. O tej spremembi, v zvezi s to poezijo, sem pisala v „Czasu Kultury“ 1996/3, kot tudi v „Kafarju“ 1987/4 (zbirko *Poker* sem v celoti prevedla leta 1979). Ker pa tu segam onkraj obdobja *Pokra* (kar toplo priporočam tudi tu nagovarjanim bralcem), naj opozorim ne samo na lastna izbora pesmi Tomaža Šalamuna v knjigah z naslovoma *Wiersze* (*Pesmi* – Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979) in *Straszne Świąta*

(Zebra, Kraków 1996), pač pa tudi na prevod intervjuja s pesnikom iz leta 1974, ki je izšel v reviji „Krasnogruda“ 1995/4. Značilno je, kako intenzivno se Šalamun v tem intervjuju brani pred negativnimi oznakami, ki mu jih imputira sprašujoči, in mu odgovarja:

*Zakaj naj bi si gradil hišo iz preperelih desk?Moral sem minirati kos zemlje, ker sem rabil skale; gradim si vendar palačo (...) Da bi „besede kastriral v artikulacijo nesmisla“, o tem nič ne vem. Tudi o totalni destrukciji nikoli nisem do sti razumel. **Dumo 1964** sem napisal na sprehodu, ob lepem dnevu, z veselo in razigrano dušo.*

O *Dumi 1964* govorimo tu zato, ker je pesnik takrat zaradi nje pristal za en teden v zaporu. In čeprav je v njej grmel:

(...)

*o rektorji z nagobčniki*

*o ideologi s svojim cipami ideologijami*

*o doktorji prežvekujoči loške kruhke in interpunkcije*

*o mumije akademsko trepljajoče strast in bolečino*

*Pascal ki si se potrudil in Bach ki se ti je posrečilo*

(...)

*o socializem à la Louis XIV. ali kako bi zaščitili uboge živalce*

*o stopetintrideset ustavodajnih teles ali kaj bi naredili*

*s crknjeno mačko da ne bi zaudarjala*

(...)

*Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu*

(...)

*dežela hlapcev mitov in pedagogike*

je invektive proti rojakom vendarle zaključil s (posmehljivo) prizanesljivim nagovorom

*rožice rožice v kišticah*

in te pesmi, prav zaradi njenega aktivizma, ni vključil v svojo prvo zbirko (podobno kot nas leta 1972 napisani verz: *Zaljubljenec sem, ne vojak!* seveda takoj spomni na znano

takrat *Make Love, not War!*).

Zdaj pa naj navedem dele iz tistega intervjuja, ki sem ga prevedla za Krasnogrudo, pa so jih tam izpustili (gre za odgovor na razlaganje Branka Hofmana, kako vidi avtorjev pesniški razvoj – seveda v tistem razlaganju ni manjkalo formulacij o „totalnem razvrdenju in nihilizmu“, kar pa da se je potem spremenilo – *V tem smislu ste naredili svojevrsten razvoj: od radikalnega jezikovnega in stilističnega razdiralca ste se prelevili v pesnika, ki ga bo najmlajše pesniška generacija prav kmalu ozmerjala s tradicionalistom*). Tomaž Šalamun mu je odgovoril:

*Nikoli nisem imel časa, da bi razmišljal o svojem razvoju (...) Slutim, da bodo v prihodnosti še veliki navalali na svetlobo, ki mi žari iz trebuha. Bralec je neobremenjeno, jasno oko, jaz sam in vsi, ki so toliko ljubeznivi, da se odzovejo mojemu vabilu (...)*

*Ne bi se upali trditi, da je sploh kak razvoj. Srečamo se, če se srečamo, in kako naj se spomnimo, kako smo bili takrat oblečeni. A recimo, enkrat v pelerini, enkrat z zagorelo kožo, ali je to kak razvoj? Včasih je taka zima, da se sploh oči ven ne vidi. In to spet ni noben razvoj, ampak samo taka zima, da se sploh oči ven ne vidi. Razvoj je zemlji spridil morja. Zgodovino, ki ni več kot da jemo in kako jemo, je naredil za pošast s kompetencami. Jaz pa nisem nobena pošast s kompetencami, ampak prijazen človek, ki živi in verjame v veličastno, močno in nežno transformacijo človeštva in veselja v praznik. Precej sem garal, da sem se izkopal iz jame nabijanja podkev o moderni liriki in se niti za šalo ne bi hotel tja vračati. Pesnik, ki resno misli, da lahko o sebi kaj pove v civilu, je ruina. Mislite, da sem tako neresen, da si bom pulil krila? Torej tako: nekatere pesmi v **Pokru**, v **Namenu pelerine**, v **Romanju za Maruško**, v **Beli Itaki**, v **Ameriki**, v **Severu**, v **Areni**, v **Sokolu**, v **Imretu**, v **Zgodovini svetlobe je oranžna** in v **Prazniku so fine**, druge so pa manj fine. Ha! Kak kup knjig! Koliko otrok! Bog jim daj srečo!*

Zgodba Tomaža Šalamuna se leta 1974 seveda ni končala.  
Dobili smo nove in nove zbirke in še kar naprej nastajajo ...  
*Bog jim daj srečo!*

*Spremna beseda v izdajo Pokra, Katowice 2002*

## SLOVENIJA V MOJEM SRCU

*Obstajajo dnevi v naših življenjih; dnevi, ko so jih prekrile plasti izgubljenega časa, a se jih še vedno spomnimo, jih znamo natančno obnoviti od jutra do večera.*

Tako začenja svoj uvod v novo zbirko Reka (1993) slovenski pesnik Uroš Zupan (roj.1963), pravzaprav pa to ni uvod, ampak samo nekaj besed, s katerimi je pospremil lastne pesmi na platnicah te knjige. Pripoveduje tam, kako je po neprespani noči, v zgodnjem jutru, s prijateljem slikarjem blodil po sipinah Hoek van Hollanda – *pihal je močan veter in ladje, ki plovejo iz smeri Anglije, so se kot prikazni dvigovale iz megle.* Ko sta se z obale vrnila v Rotterdam, je Zupan v neki knjigarni naletel na monografijo Francesca Clementeja in se *na prvi pogled zaljubil v njegove akvarele.*

*Nežnost je bila tista, ki me je očarala, in Clementejeva navada, da je na vsako sliko narisal svoj obraz. Zvečer sem v postelji zapisal prve verze pesmi, ki so jo navdihnili Clementejevi akvareli. Takrat še nisem vedel, da sem začel pisati knjigo Reka.*

Potem pesnik pripoveduje, kako je po vrnitvi v Ljubljano (ko je imel, poleg pesmi o Clementeju napisano še *njemu zelo ljubo* pesem *Opoldne v Bredi*) doživel *nenaden skok v pomlad* in ... *Imel sem jezik, imel sem obliko, ki sem jo iskal osem mesecev in začele so prihajati pesmi. Prihajale so v točno določenih intervalih, kot plameni, kot zvezde so se prižigale v mraku in me obiskovale, jaz pa sem jih zapisoval in popisane liste zlagal. (...) Ob popoldnevih sem se sprehajal po Tivoliju (se pravi, prelepem ljubljanskem parku – op.) ali pa sem sedel v sobi in gledal, kako skozi tanke zavese pada svetloba, cela hiša je bila prepojena s svetlobo in z vonjem starega pohištva.*

Uroš Zupan mi je podaril svojo Reko (z dedikacijo *da bi se voda časa ustavila, da bi bila mehka in prijazna*) in jaz zdaj izbiram iz nje najljubše dele in poslušam, kako zvenijo po poljsko, občudujem pa tudi spremno besedo k tej zbirki, ki jo je napisal Matevž Kos (roj. 1966). Piše on v njej, da Zupan *stavi (...) na pesem* (in tu citira pesnikove lastne besede), *»ki bo / valovanje krvi«, na pesem, »ki bo alkimija srca«*. Opozarja na dejstvo, da je v svoji prvi zbirki Sutre (1991) Zupan naznanjal svoj prihod *s fanfarami, zavedajoč se lastne izjemnosti, svežine in moči* (kar mu je podaljševalo ritem v whitmanovske verze, vendar pa prinašalo s sabo tudi nevarnost, da bo svet ostal na drugem bregu, kot oddaljeni predmet), ampak že od vsega začetka, predvsem pa v tej drugi zbirki, je svojo izjemnost v trenutku ekstatičnega ustvarjanja razširjal na vse, s čimer se je stikal – in takrat je svet, poln *kozmične energije*, spet postajal celota.

Pesmi iz zbirke Reka dosti povejo o vsej novi močni pesniški generaciji v Sloveniji. V naslednjih prispevkih bomo še govorili o njej, predstavili njene revije (recimo štirinajst-dnevnik Razgledi), njene knjige (ena od njih, Aleša Debeljaka, je izšla, v izboru, skupaj z izborom še drugih dveh zbirk, tudi po poljsko z naslovom Słownik ciszy, Wydawnictwo Cassiopea 1992). So dobro organizirani (njihovo središče je mesečnik Literatura), natančno vejo, kaj jim je v umetnosti všeč in kaj ne, in o tem odkrito pišejo; vendar pa ne načelnajo kakšnih posebnih polemik s starejšimi generacijami, ki so jim, posebno v njihovi politični zagrizenosti, popolnoma tuje. Sicer se udeležujejo literarnega dogajanja, pred kratkim jih je bilo še kar precej na tradicionalnem mednarodnem septembrskem srečanju Vilenica 1993, ampak prav tam se sploh niso oglasili v javni diskusiji, ki se je iz literarne spremenila v zgodovinsko-obračunarsko.

Objavljeno v literarni prilogi dnevnika Czas (Czas – Dodatek, 1993, 6. XI.), skupaj s prevodom pesmi *V januarju*)

\* \* \*



Marija Mitrović  
CANKAR IN KRITIKA,  
Koper 1976, ss. 350

Marija Mitrović, Slovenka, delujoča v Beogradu, je izdala hkrati v srbščini in slovenščini knjigo z naslovom *Cankar in kritika*. Avtorica spada med tiste mlajše jugoslovanske literarne raziskovalce, ki se vedno bolj izrazito – mogoče ne zmeraj popolnoma zavestno – približujejo tendenci, da bi literarnozgodovinske probleme obravnavali na nek poseben način. Ta tendenca, sicer v skladu s tovrstnimi dosežki v drugih literaturah, je zasnovana na najdenju jasno določenega izhodišča, ki podeljuje opaženim dejstvom enotno interpretacijo. Seveda tu ne gre za prirejanje dejstev v naprej izbrani tezi, ampak za to, da taka izbrana izhodiščna točka dovoljuje s t r u k t u r a l i z a c i j o drugače amorfnе teme. Razen tega taka konstrukcijska os omogoča opaženje podatkov, na katere, če bi izbrali drugo gledišče, mogoče ne bi bili pozorni, se pravi, da se ti ne bi vzpostavili kot dejstva. Na najdevanju vedno novih izhodiščnih točk, ne pa na določanju ene edine resnice, je zasnovana nenehna aktualnost pisanja o literarnih pojavih.

Tako pisanje pa je lahko ustvarjalno pod enim pogojem: izhodiščna točka ne more biti sprejeta od zunaj, ampak pridelana kot najbolj osebna last, nekako na novo (čeprav erudit ve: *nihil novum sub sole* ...). Na tem je zasnovana vloga prelomnih časov, ko mladi mislijo, da prinašajo popolnoma novo vizijo sveta. Takrat nastopi magična beseda „novodobno“: literarni kritik opozarja, da je njegovo gledanje novodobno (moderno), da proučuje zgodovino zato, da bi izvabil iz nje vrednote, pomembne prav za ta (sodobni) čas.

Te opombe se nanašajo ne samo na raziskovalno metodo Marije Mitrović (ki je v veliki meri omiljevana s t.im. znanstveno objektivnostjo), ampak tudi na predmet njenih raziskav: slovenski pisatelj in dramatik Ivan Cankar (1876-1918) je bil na prelomu stoletij v Sloveniji prav ta, ki je vpeljal „novo“; takrat so se borili za novodobno (= *moderno*) občutje sveta in Cankarju, odlikujoči se ustvarjalni osebnosti, je občutje ustvarjanja nove vizije sveta omogočilo vzpeti se na take ustvarjalne višine, da je npr. njegov odlični sodobnik, češki pesnik O. Březina, leta 1923 rekel o njem: „Bil je (t.j. Cankar) velik, bil je največji genij v celotnem slovanskem svetu v tem času (...) vsako njegovo najmanjše delo nosi pečat genialnosti.“<sup>1</sup>

Čeprav je obdobje moderne nedvomno že vsebovalo zametke današnjega „novodobnega“ občutja sveta, pa vsega, kar je takrat navduševalo s svojo modernostjo, nimamo za „novodobno“ danes. Avtorica obravnavane knjige zelo dosledno in kritično razmejuje to, kar ima v Cankarjevih pogledih pomembno za danes, od tega, kar se ji zdi že mrtvo (in to je velika vrlina tega dela; ob stoletnici Cankarjevega rojstva je namreč mrgolelo od hagiografskih obdelav).

Knjiga *Cankar in kritika* se ukvarja s Cankarjevo kritiško dejavnostjo. Ni samo opis kritik, ki jih je Cankar napisal, to je dosti bolj ambiciozno delo. Avtorica raziskuje strukturo Cankarjevih pogledov na fenomen umetnosti in literature, in to s sledenjem njihovih sprememb v kronološkem zaporedju. To delo namreč obsega ne samo analizo omenjenih kritik in umetniških manifestov, pač pa tudi razčlenjevanje Cankarjevih stališč glede lastne ustvarjalnosti (Mitrović imenuje to področje avtokritika). Ukvarja pa se tudi z analizo Cankarjevih tez, ki spadajo v filozofijo umetnosti – in to rekonstruiranih iz ne samo „dejanske“ Cankarjeve kritike, ampak predvsem iz literarnoteoretske plasti v njegovih literarnih delih.

1 F. Kozak, *Pri Otokarju Březini*, „Ljubljanski Zvon“, 1923, s. 415

Cankar je namreč po prvih spopadih s tedanjo obvezujočo književno kritiko podvomil v uspešnost kakršnekoli kritike in je njene funkcije začel prenašati v svoje literarno ustvarjanje. Zdvomil je ne samo zaradi zunanjih razlogov (tedanja kritika je bila v službi politike, naroda itp.), pač pa tudi zaradi samih načel razumevanja umetnosti. Literatura je bila zanj nekaj neulovljivega, nekaj, kar se izmika vsem definicijam. Menil je, da so nemočne vsakršne utemeljitve, zakaj je nekaj umetnost, nekaj pa to ni. Najprej je priznaval impresionistično kritiko, pozneje je zahteval, da bi vtise o delu spremljalo zavestno (racionalno), tj. utemeljeno pričevanje o bistvu (avtentičnosti) dela, kar Cankarja – po avtoričinem mnenju – približuje sodobnemu, tj. fenomenološkemu tipu kritike. Vendar je Cankar samo zahteval takšen tip kritike, sam ga ni zmožal uresničiti. Preveč je bil vpet v determinante svojega časa.

Naslednje poglavje knjige (po „Temeljih sodobne kritike“) ima naslov „Kritika kot afirmacija skupinskega delovanja generacije in kot boj za avtonomijo umetnosti“. Cankar je zagovarjal pravico do individualizma, vendar se je včasih – kot glasnik svojega pokolenja, se pravi skupnosti – približeval pogledom impersonalizma (avtorica na tem mestu analizira ne samo teze Eliota, ampak tudi starejše koncepte: Schillerjevo delitev poezije na „naivno in sentimentalno“, Nietzschejevo razlikovanje med Ajsihlom in Sofoklom na eni strani in Evripidom na drugi).

Cankar je bil apologet subjektivizma, vendar je mogoče že „sam slutil, da vrh modernističnega subjektivizma meji na nekaj, česar sam ne more doseči“ (s.132), to pa je bila „desubjektivizacija“.

Avtorica knjige zelo dosti prostora – in to so najzanimivejše strani – posveča dualizmu Cankarja, njegovemu nihanju med principom individualizma in poskusi, da bi se ga premagalo. Za individualizem in avtonomijo umetnosti se je slovenski avtor boril zato, da bi literaturo rešil utilitarz-

ma, da bi jo rešil pred služenjem institucionaliziranemu življenju, ampak obenem je ostajal na istem, tj. idealističnem stališču kot njegovi nasprotniki (s. 155). Avtorica analizira še druge probleme, ki so mučili Cankarja (problem umetnosti kot zrcala, prevzet od Platona, problem transpozicije resničnosti skozi ironijo, problem poskusov, da bi z literaturo spreminjali svet). V luči teh problemov priteguje pozornost zanimiva interpretacija pripovedi *Poslednji dnevi Štefana Poljanca*, po kateri se je Cankar neposredno angažiral v politično življenje, opustivši boj v njem s pomočjo literature (leta 1907 je kandidiral za poslanca s socialdemokratske liste).

Zelo zanimiva je tudi analiza Cankarjeve polemične knjige *Bela krizantema* (ki je bila posvečena kritikom njegovega dela), v kateri se je avtor odvrnil od romantičnega pogleda na literaturo kot na temeljni konstitutivni faktor naroda (str. 264). Umetnost zanj zdaj ni več v „službi“ resnice, do katere se hoče dokopati narod o samem sebi, da bi se vzpostavil kot narod. „Namesto umetnika kot umetniškega subjekta se kot tvorec umetnosti pojavi ideja“ (str.267). Ideje pa umetnik ne izbira po miselni poti, „vsili“ se mu v trenutkih ustvarjanja, in edina njegova naloga je zdaj v tem, da se ji do kraja podredi, tako da bi vsak delček umetnine bil prepojen z njo. Spet imamo opraviti z desubjektivizacijo ustvarjalca, ampak z naslednjim popravkom: „Tako kot nobene doslej, tudi te Cankarjeve poetike, tega pisanja o lastnih ustvarjalnih načelih, ne moremo jemati kot popolnoma adekvatne Cankarjevemu delu. To delo ni realizacija programa, nobenega, tudi avtorjevega ne.“ (str. 278) Cankar je pisal „programme“ ex post, kot avtokritiko, se pravi razlaganje lastnih del, in zato – kot vsaka kritika – zajemajo samo del resnice.

Mitrović Cankarjevih prepričanj ne jemlje statično, ampak jih spremlja v njihovem razvoju in spremembah. Cankar je namreč spreminjal svoje poglede na umetnost in svet (pač

kot vsak ustvarjalec, samo vsak nima poguma, da bi to priznal). Knjiga prikazuje te spremembe kot dejstva in s tem onemogoča, da bi pristransko upoštevali samo nekatere faze. (Komparativist bi na tem mestu lahko opozoril na zelo podobne spremembe pri Stanisławu Brzozowskem).

Avtorica z mnogimi primeri kaže, kako se je Cankar v poznejših obdobjih vedno bolj zapletal v drobničarski boj s tedanjo literarno kritiko in bil končno premagan v konfrontaciji z novo generacijo, ki se je odvrnila od njegovih načel. Avtoričine sodbe so zelo odločne, ne ustraši se niti ostrih besed (gl. obdelavo Cankarjeve obširne kritike *Naši umetniki*). O Cankarjevih pogledih na bistvo umetnosti iz tega istega teksta pa avtorica piše: „V primerjavi z razmišljanji o kritiki je misel o umetnosti tu zelo subtilna in še danes sprejemljiva, navdihnjena ...“ (str. 284.)

Naj na tem mestu navedemo delček tega Cankarjevega članka (kot ga citira M. Mitrović), da bi se vsakdo lahko prepričal, kako zelo podobno misel je Gombrowicz zapisal 28 let pozneje v *Predgovoru k Filidorju s podlago v otroku*<sup>2</sup>:

»Kajti umetnost ne živi le v razstavah in muzejih, v gledališčih in koncertih, v zgradbah in knjigah, temveč prepleta (...) vse naše vsakdanje življenje. Več resničnega umetniškega užitka mi daje okusen klobuk na okusni frizuri nego mrtva podoba, ki jo je bil napravil umetnik v nesrečni uri. Razen nekaterih literatov in filologov po mojih mislih še ni bilo človeka, ki nikoli v svojem življenju ni bil umetnik. Če drugače ne, vsaj v tistem hipu, ko je z ljubeznijo pogledal na umotvor ter začutil radost, ki je bila v srcu umetnikovem.« (str. 285)

2 „Ali ni tako, da je vsakdo po malem umetnik? Ali ni res, da človeštvo ne ustvarja umetnosti samo na papirju ali platnu, ampak sleherni trenutek vsakdanjega življenja – in ko si dekletce vpne rožo v lase, ko se nam v pogovoru posreči drobna duhovitost, ko se v somraku potapljamo v odtinke chiaro-scura, kaj neki je vse to, če ne umetnost? Čemu torej ta čudaška in bedasta delitev na „umetnike“ in ostalo človeštvo?“ cit. za prevodom Katarine Šalamun-Biedrzycke v: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, CZ 1974, str.107

Misel o obstoju lepote same v sebi v prirodi je Cankarja prav tako vodila k razmišljanjem o desubjektivizaciji ustvarjalca. Vendar tega načela ni mogel sprejeti do kraja, saj je vse svoje delo zgradil na apologiji individualizma. Disonanca med teorijo in prakso je Cankarja nekaj let pred smrtjo pripeljala v popoln dvom v lastno umetnost in umetnost sploh. Zadnje poglavje razprave Marije Mitrović zelo precizno analizira Cankarjevo pisanje iz tega obdobja<sup>3</sup>.

Knjiga *Cankar in kritika* se odlikuje po svežini in koherentnosti v interpretaciji problemov, avtorica zelo suvereno uporablja dognanja sodobne literarne teorije. Med maloštevilnimi pridržki naj omenim samo uporabo termina „simbolizem«. M. Mitrović simbolizem razume izključno kot (neo) romantizem (čeprav na nekem mestu piše, da je romantičen bil samo zgodnji simbolizem, tj. dekadentizem). V taki optiki bi morali iz tega termina izločiti tako poznega Rimbauda, kot tudi Mallarméja (kar resnično dela trenutno Ważyk<sup>4</sup>). Vendar se mi zdi, da se tak terminološki predlog ne bo prijel. Za simbolizem (tako kot npr. za ekspresionizem) bo prav tako treba sprejeti dvodelnost, temelječo na drugačni viziji sveta. Zgodnji simbolizem se odločno razlikuje od zrelega simbolizma. Na njunem presečišču – bliže zgodnejšemu simbolizmu – se je znašlo mišljenje in delo Ivana Cankarja. Obravnavana knjiga nam nazorno kaže napor, kakršen je bil njegov delež, ko se je trudil, da bi prekoračil to mejo.

---

3 Prim., kaj je o zadnji Cankarjevi knjigi *Podobe iz sanj* napisal Wolfram Walder: „Es ist ein Werk, das in einer Periode innerer Unsicherheit und Zweifel und wehmütiger, müder Resignation geschaffen wurde, als der Dichter vor sich keinen klaren Weg mehr sah.« (W. Walder, *Ivan Cankar als Künstlerpersönlichkeit*, Graz-Köln 1954, s. 84).

4 A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 10

Taras Kermauner  
POMENSKE SPREMEMBE V SODOBNI  
SLOVENSKI DRAMATIKI,  
Ljubljana 1975, ss. 274.

Taras Kermauner spada med najzanimivejše, pa tudi najbolj kontroverzne sodobne slovenske literarne kritike. Filozof po študiju in nagnjenju se že četrto stoletja ukvarja s slovensko literaturo, pa vendar ves čas ostaja na robu slovenskih splošno priznanih književnih raziskav. Njegovo dosedanje delo (devet knjig in neštivilni članki, razprave in spremne besede) ga uvršča v sam vrh slovenskega pisanja o literaturi (tako ga sicer tudi sprejemajo v drugih jugoslovanskih republikah), pa vendar ostaja v Sloveniji večni outsider. Na Poljskem ali kje drugje bi imel že zdavnaj svojo stolico in »šolo«, doma pa ne more najti prostora v nobeni instituciji. Razen posebnih okoliščin, ki kraljujejo v Sloveniji zaradi njene maloštevilnosti, pa tu nastopajo še drugi razlogi. Nekatere od njih lahko spoznamo tudi iz njegove najnovejše knjige, ki jo bomo tu predstavili.

*Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik* je zelo ambiciozna knjiga. Avtor, čeprav se empirično omejuje na raziskovanje dram samo enega slovenskega dramatika iz povojnega obdobja – Vitomila Zupana (v prvem delu), v drugem delu razširja svoja opažanja na celoto slovenske povojne dramatike, saj meni, da Zupanove gledališke igre najpolneje odražajo ali pa napovedujejo naslednje faze sprememb v njej. Poizkus sinteze pa se na tem ne konča. Kermauner hoče zaobjeti ves duhovni sistem, iz katerega rase tradicija slovenske dramatike, celo **epistemo**, ki jo imenuje **megastruktura**, razumevajoč jo kot univerzalni model

(celostno vizijo) odnosa človeka do sveta. Vendar nima namena samo opisovati te megastrukture (ki – po njegovem – sloni na krščanski metafiziki, tako kot sicer evropska tradicija, predvsem devetnajstega stoletja), da bi ji recimo postavil nasproti drugo epistemo (kot to dela np. Foucault). Njegov raziskovalni napor je usmerjen v notranjost te megastrukture, na večje celote, ki jih imenuje **makrostrukture**. Ti podsistemi se bistveno razlikujejo na ideološki ravni, na ravni, imenovani eksistencialni, pa prehajajo eden v drugega na podlagi poglobljanja „razpoke“, ki obstaja že v ideologiji prejšnje strukture.

Teoretični Kermaunerjev problem, izhajajoč iz detajlnih raziskav, se glasi: ali je tako prehajanje ene makrostrukture v drugo zakonitost, ali ne. Kermauner zatrjuje, da so njegove raziskave konkretnega materiala prinesle pritrديلen odgovor. Zatorej k vsaki formaciji vnaprej pristopa z namenom odkriti njeno „podzavest“, to, kar se iz horizonta naslednje formacije lahko odkrije v prejšnji, kar pa je njeni „zavesti« bilo še prikrito, čeprav jo je notranje že razgrajevalo. „Zavest« naslednje makrostrukture (tj. njena ideološka strukturizacija) nastaja torej skozi kritiko, refleksijo, tematiziranje „podzavesti“ prejšnje strukture.

Na tak način „osmislitve« zgodovinskega procesa hoče Kermauner doseči »inteligibilnost« zgodovine literature, brez katere bi zgodovina bila samo vsota dogodkov in dejstev, neprozorna, saj samo empirična – in tako ne bi mogla biti zanj predmet **znanstvenih** raziskav. (V tej točki prihaja do spora z vodilnimi slovenskimi literarnimi raziskovanji, s tradicionalno literarno zgodovino, za katero njeni nasprotniki trdijo, da se ne ukvarja s teoretično refleksijo svojega delovanja, odvijajočega se samo po inerciji obstoječih institucij.)

Avtor izjavlja, da ima namen na predstavljeni način raziskati slovensko dramatiko v celoti, omejujoč se v tej študiji na povojno obdobje. Vendar nenehno sega po starejšem



gradivu (v knjigi primerja med sabo 129 (!) slovenskih dram, navedenih v zaključnem seznamu), ker začetna makrostruktura tega obdobja, ki jo imenuje **socialni humanizem**, pomeni zanj ideološki vrh vse slovenske tradicionalne megastrukture.

(»Okrog leta 1945 je na neki način dosežen vrh vere v Vrednote« – s. 114.)

Za prototip drame te makrostrukture ima Kermauner Zupanovo igro *Stvar Jurija Trajbasa*, nastalo leta 1940, v kateri je vero v Boga zamenjala vera v Zgodovino, čeprav ne kakršnokoli: »Po mnenju tomistov (...) je resnica v Bogu, po mnenju socialnega humanizma je resnica v Zgodovini, a ne v sleherni, na kakršenkoli način pojmovani, temveč le v taki, ki je strukturirana eshatološko, se pravi, da odrešuje, da tiste, ki se znotraj nje borijo za osvoboditev, to je zmago Človeka in Družbe, vodi v odrešitev« – s. 165).

Ta struktura je s svojim idealizmom samo sekularizirala tomistično hierarhijo Dobrega in Zla, vsako delovanje človeka je bilo determinirano s tem sistemom vrednot.

V nadaljnjem razvoju slovenske drame Kermauner vidi postopno osvobajanje se subjekta od Ideje. Vendar je bila prva stopnja na tej poti „religija Človeka«, ideologija, ki jo Kermauner imenuje intimizem-naturizem-personalizem in jo ima za prehodno strukturo. (»Nekateri teksti te makrostrukture poudarjajo bolj idealistične, esencialistične, drugi eksistencialistične, materialistične elemente« – s. 137).

V drugi analizirani Zupanovi drami *Ladja brez imena* (1953) vidi Kermauner predvsem dramatikovo zanikanje lastne ideologije prejšnjega obdobja (Zupan je v svojih dramah – v nasprotju od proznih del – vedno bil moralist, iskal je odgovor na vprašanje „kako živeti«), absolutizacijo privatnega, »intimističnega« (tj. na intimnosti baziranega) človeka kot najvišjo vrednoto.

V drami *Angeli, ljudje, živali* (1955) je Zupan te iste elemente povezal z absolutiziranjem nature kot temelja. Glav-

na junakinja te drame Barbara Nives »ne razlaga svoje vere kot pridigar, kot duhovnik, kot borec za prave ideje« – in tu Kermauner našteva take »borce« iz različnih slovenskih dram, ta metoda je zanj značilna, kot tudi ves naslednji navedek – »ampak kot naravno bitje, sama iz sebe, iz svoje nature. / . . . /

Tu je Zupan segel čez slovensko tradicijo, ki je naturo sicer upoštevala kot integralni (in nemalokrat bistveni) del vsega pozitivnega, vendar ji ni mogla nameniti prvega in osrednjega mesta. V tradiciji so bile odločilne Ideje, se pravi ideologije – nacionalnosti, razrednosti, svobodomiselnosti, katolištva, moralnosti – tem boljše, če jih je junak čutil še kot naravne darove. Zupan je to naturnost potegnil v prvi plan – in že s samim tem ideološkost tradicionalne megastrukture destruktivno načel. Najvišja zanj ni ta ali ona Ideja (Bog, Razred, Narod), ampak Natura. Seveda (...) nikakor ne gre za slepo naturo, za takšno, ki bi bila v nasprotju z idejami, temveč za sintezo Nature s Človekom in Moralno (pojmovano kot sekularizirana krščanskost); vse te kategorije pa so po svojem izvoru nekje vmes med Idejo in eksistenco« – s. 84.

Ta citat nam kaže, kako Kermauner iz opažene podrobnosti vedno potegne posplošujoč zaključek. Tezo o absolutnem dominiranju Ideje v preteklosti bo v nekoliko spremenjeni obliki ponovil še neštetokrat, saj mu ne gre samo za ugotovitev, ampak za to, da bi bralca prepričal, da bi vplival nanj. Avtor po navadi ostaja v okviru slovenske kulture, vendar prostor svojih opažanj mnogokrat razširja npr. s takimi opombami (navajam iz nadaljevanja citata):

»Razume (junak obravnavane drame – op.), da pri njej (tj. pri Barbari Nives – op.) ne gre za konfesijo, za nauk, ampak za čustvo, še več za naravno eksistenco, za sintezo morale in nature (kar je bil pravzaprav že onkraj krščanski, pozitivno liberalni ideal, sen vseh evropskih naprednjakov, le na Slovenskem je bil stalno okužen od Idej; zato se ni mogel razviti radikalni liberalni materializem, kakršnega so poznali Angleži

*in Francozi v 18. stoletju – Holbach, Helvetius, d'Alembert; ker je slovenska literatura v glavnem sad 19. stoletja, to je reakcije zoper materializem predhodnega, ni čudno, da ji je materializem in senzualizem tako tuj; pisatelj kot Laclos ali Sade so pri nas nezamisljivi)*« – s. 84–85.

Po tej predstavitvi avtorja obravnavane knjige z njegovim lastnim stilom se vrnimo k predstavljanju njegovih pogledov.

Personalizem (s katerim Kermauner ne misli zgodovinskega – francoskega krščanskega – personalizma izpred vojne, čeprav obstajajo skupne točke!), ki je povzdignil „človeka kot takega« in ga konstituiral kot apriorno vrednoto, je našel svoje nasprotje v strukturi t.im. autodestruktivizma, t.j. makrostrukturi, katere temelje vidi Kermauner v filozofsko razumljenem nihilizmu, totalni negaciji človeka kot takega (se pravi tudi samega sebe). Autodestruktivizem je torej specifičen moralizem *à rebours*, zato nas čudi dejstvo, da Kermauner ponekod skuša postaviti nasproti tradicionalni slovenski megastrukturi prav to strukturo, predstavlja joč jo kot „materializem proti idealizmu, modernizem proti tradicionalizmu« (s. 137). Večinoma pa jo vendar (v drugih delih knjige) obravnava kot zadnjo etapo te iste episteme, etapo, ki je razkrinkujoče pripravila temelj za novo raven.

Sicer pa to ni edina avtorjeva nedoslednost. Kar se tiče „reizma-ludizma«, zadnje analizirane formacije, temelječe na brezinteresni igri, osvobojeni od ontoloških problemov in od krščanskega sistema vrednot, se Kermauner prav tako še ni dokončno odločil: enkrat ga umešča v osnovno slovensko megastrukturo, drugič pravi, da „mogoče« odpira novo (transideološko) megastrukturo, včasih pa kategorično zatrjuje, da je to začetek nove episteme.

Tako autodestruktivizmu kot reizmu-ludizmu so posvečene obširne analize (čeprav v Zupanovih dramah obstajajo samo – malo vprašljivi – zametki teh struktur), vendar tu ne bodo podrobneje predstavljene, ker v poljski literaturi ta problematika zaenkrat ne obstaja. Zanimive so tudi anali-

ze prehoda med različnimi makrostrukturami, vključno s strukturo autodestruktivizma, ki je formirala tudi avtorja obravnavane knjige (Kermauner se sicer sam tega zaveda). Pač pa imamo pomisleke ob predstavljanju t.im. reizma-ludizma, tembolj če pomislimo na dejstvo, da avtor v svojih drugih knjigah (skušajoč se – ne vedno uspešno – osvoboditi moraliziranja) izvaja podobne analize tudi glede poezji, kjer je nova epistema še toliko bolj vidna. Gre pač za težave ob poskusu „zlesti iz lastne kože«.

V zvezi z uporabljanjem enake metode glede na različne literarne zvrsti bi lahko omenili še drugačne pomisleke, ki so navedeni tudi v spremni besedi k tej knjigi, ujete v obliki debate dveh nasprotno mislečih ljudi, razpravljajočih o obravnavani Kermaunerjevi knjigi (avtor te spremne besede – ambivalentne v odnosu do Kermaunerja – je kritik A. Inkret). Gre za očitke, da ni upoštevana specifičnost literarnega izraza. Vendar nam tega očitka ni treba razvijati, če umestimo Kermaunerja v bližino sociologije literature (tako kot jo razume prof. Żółkiewski). Podobno lahko naredimo z očitkom, da Kermauner nie razlikuje povprečnih del od prvovrstnih.

Dejstvo, da Kermauner, kljub temu, da se ukvarja izključno s *history of ideas*, ostaja pravzaprav na tleh sociologije literature, potrjujejo tudi digresije, v katerih se avtor kar naprej dotika zgodovine vsakokratnih polemik, prikazuje, kako so potekale in kake posledice so imele za pripadnike posameznih ideologij.

Avtor tudi programsko noče ostati samo neprizadet raziskovalec. Ni naključje, da govori np. o „literarnih frontah (leta 1972)“, saj je sam zavestno že od leta 1947 (roj. leta 1930) aktivno sodeloval v kulturnih bojih. O povezanosti literarnih raziskav z ideologijo konkretnega časa piše v digresiji o nalogah literarnega kritika (tako sam sebe imenuje, čeprav o nalogah, ki si jih nalaga, trdi, da so to naloge literarnega zgodovinarja). Meni, da literarni kritik ne samo analizira

literarni tekst, pač pa ga – ko odkriva njegovo „podzavest“ – s tem tudi »plasira v pomensko strukturiranost nekega časa, s tem pa razpira in fiksira ta čas sam, stanje in podobo njegove kulture in literature v celoti. V tem smislu je literarni kritik seveda javni delavec, tisti, ki sega čez okvir estetske avtonomije teksta, čez okvir znanosti o literaturi in postaja [...] ideolog in zgodovinar, ki soustvarja lik svojega časa [...]“ – s. 134.

V tej razširitvi nalog literarne kritike na vsa področja ukvarjanja z literaturo lahko tudi zaslutimo vir konfliktov z univerzitetno »literarno kritiko«.

Kermauner ima sam sebe – glede na funkcijo v družbi – za literarnega kritika, glede na način raziskav pa za znanstvenika. Za Althusserjem ločuje historistične raziskave od historičnih, ampak empirija ga večkrat popolnoma posrka vase. In treba je reči, da je najbolj zanimiv prav takrat, ko pozabi o nalogah, ki si jih je sam zadal, in z vso energijo in strastjo opisuje dejstva, ki jih je opazilo njegovo bistro analitično oko (tu so np. izvrstni minieseji o funkciji telesa v zgodovini slovenske dramatike, o odnosu različnih ideologij do igre ipd.). „Peklenske inteligence“, vsaj v nekaterih delih teksta, knjigi resnično nihče ne more odreči.

„Pamiętnik Słowiański“ 1977

## ALI JE SIZIF LAHKO KORISTEN?

Drago Jančar (roj. 1948) je eden od treh najpogosteje prevajanih slovenskih avtorjev na svetu (takoj za Tomažem Šalamunom, ki pa nastopa izključno samo kot pesnik). V njegovem blestečem prvencu, knjigi kratkih proznih tekstov *Romanje gospoda Houžvičke* iz leta 1971, so se nakazovale že vse odlike poznejšega velikega pripovednika: karakteristični slog ostrega opazovalca stvari in človeških delovanj, toda opisovanih tako, kot da jih vodi neko lastno življenje, groza ob nastopajočem nasilju, pa obenem kot nekakšna fascinacija z njim, obup zaradi pomanjkanja smisla sveta, ampak tudi hkratni divji odpor do filistrskega neproblematičnega vegetiranja – resnično, posebej ta zadnja točka je bila tako zelo vidna, da je bilo mogoče narediti primerjavo z mladim Gombrowiczem ... (na kar sem opozorila v nekem tekstu daljnega leta 1973).

Jančar je v naslednjih letih objavil še pet romanov, pet izborov pripovedi, devet dramskih tekstov in pet izborov esejev. Dva romana – *Galjot* in *Posmehljivo poželenje* sta izšla tudi po poljsko, v prevodu Joanne Pomorske (za zadnji roman – *Zvenjenje v glavi*, 1998 – pa je naš avtor junija 1999 dobil slovensko nagrado Kresnik, ki jo lahko primerjamo s poljsko nagrado Nike). Kar se tiče esejev so že leta 1993 v Varšavi izdali izbor z naslovom *Terra incognita* (v prevodu Joanne Pomorske), zdaj pa imamo pred sabo *Eseje*, v prevodu iste zveste prevajalke, v izboru Krzysztofa Czyżewskega in opremljene z njegovim uvodom, izdala pa jih je Fundacija Pogranicze iz Sejna (ki napoveduje že naslednji izbor istega avtorja). In zdaj bomo pregledali vsebino te knjige (v kateri lahko bralec najde tudi vse bio- in bibliografske podatke o avtorju).

Prvi esej, *Spomini na Jugoslavijo*, je Jančar pisal v dnevih od 9. do 13. januarja 1991, se pravi v obdobju, ko je Jugoslavija v obliki, v kakršni je trajala od leta 1945, še obstajala, ampak že takrat je bilo vedno bolj jasno, da se tako stanje ne bo več moglo dolgo obdržati. Tak položaj je nastal predvsem zaradi ošabnosti in volje po absolutni dominaciji teh, ki so se imeli za poglavarje celotne federacije, se pravi predvsem vojske, se pravi srbskih generalov, ki so s svojimi zahtevami okužili ves narod. Ker mi je način, na kakršni Jančar v tem esejju predstavlja ta proces, zelo blizu, si bom dovolila navesti to, kar sem nekaj mesecev po tem tekstu (ne da bi ga poznala) 16.9. 1991 priobčila v 30. številki revije *Dekada Literacka* (to je bilo že po razglasitvi neodvisnosti Slovenije na podlagi izvedenega referendumu in po njeni desetdnevni vojni z Jugoslovansko armado). Tam sem predvsem opozarjala na takratni čas „pravkar potekajočega, odločilnega spopada med dvema mentalnostima“, katerih nasprotujoča si načina mišljenja sem predstavila tako: „En način mišljenja je demokratičen, se pravi, temelječ na spletu vodoravnih medčloveških vezi, kjer so najpomembnejše prav posamezne osebe in njihove pravice, drugi pa je totalitaren, centralističen, izsiljujoč pokorščino v okviru piramidalne hierarhije /.../ Jugoslavija kot država je bila umetna tvorba od samega začetka, vendar pa so v njeni zgodovini obstajala obdobja, ko je bil upoštevan svoboden razvoj posameznih federacijskih enot. Toda razlike med njimi, zaradi zgodovine, pa tudi trenutne civilizacijske ravni (...) so se izkazale za prevelike, predvsem ob že vsaj deset let trajajoči regresiji Srbije v smeri prejšnjih stoletij, ki se je začela z njihovo agresijo na Kosovo leta 1981. Ta regresija je popolnoma zacementirala omenjeno piramidalno vizijo sveta: dokler se Srbija ne reši svojega kompleksa tretiranja Albancev kot podljudi, se ne bo mogla izviti iz nje (in priti do demokracije).“ Potem sem opisovala enotnost slovenskih pisateljev v delovanju

za narodovo neodvisnost (ta enotnost v mišljenju je izhajala prav iz njihovega moralnega *prav*) in zaključila: „Zato upam, da bo slovenska literatura kot taka – ob vsej angažiranosti pisateljev v državljanskih zadevah – obdržala svojo normalnost, se pravi primat umetniških kriterijev.“ (To je bil članek, ki sem ga napisala na prošnjo uredništva, z naslovom *Kaj delajo v teh trenutkih slovenski pisatelji?*)

Mislim, da se takrat nisem zmotila – posredni dokaz za to je tudi prva polovica obravnavane knjige: Jančar je ostal predvsem umetnik, čeprav je bilo treba svetu, ki je na začetku, zlasti v odnosu do Slovenije, kazal veliko dozo ignorance, pojasniti nekaj temeljnih zadev o tej deželi, in to je naredil v drugem eseju<sup>1</sup> naslovljenem *Terra incognita*. Ker pa je esej *Spomini na Jugoslavijo* izšel v *Lettre Internationale* in imel velik odmev, so avtorja začeli vabiti na različne simpozije v Evropi, oktobra 1992 so bile kar štiri take konference. Jančar je na vseh nastopil s svojimi kritičnimi teksti – v tej knjigi so zbrane pod naslovom *Oktobrske diskusije*. V njih se je moral boriti s stereotipi Zahoda, predvsem tim. levičarskih intelektualcev (zlasti francoskih), pozneje pa posebej s čudaškimi pogledi Petera Handkeja, ki je razglašal, da Srbi v ničemer niso krivi. Jančar je menil, da se je treba zoperstaviti takim pogledom in je to storil v eseju *Misijonar in njegova Pravičnost* (čeprav bi bolj od – sicer utemeljenega – norčevanja iz laži avstrij-

---

1 Tam sem se – po svoji stari navadi – sklicevala na starejši tekst (recenzijo knjige Dušana Pirjevca *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda* iz leta 1980), kjer sem prvič Poljakom predstavljala ta „prehod od tradicionalne družbe, temelječe na patriarhalni hierarhiji, do družbe, ki išče nove oblike partnerskega sobivanja“ – op. leta 2013. Navajam to digresijo, da bi povedala, da so mi uredniki revije *Nowe ksiązki* – v nasprotju z uredništvom *Dekade*, ki mi je to metodo dovolilo – večino do zdaj navedenega osebnega teksta (od pike, ki so jo postavili na konec besed „srbskih generalov“) – črtali. V nadaljevanju prevoda pričujočega članka iz *Nowih ksiązek* bom s kurzivo označila, kaj so mi še iz njega izpustili.



skega pisatelja delovalo navajanje golih dejstev izvršenih zločinov).

Sicer pa imamo v knjigi malo prej *Kratko poročilo iz dolgo obleganega mesta*, t.j. iz Sarajeva. Jančar, ki je tja pripeljal pomoč obleganim, je bil tam tri dni, zanje pa se je bližal že tisoči dan njihovega trpljenja. Poleg pretresljivo predstavljenih posameznih usod je v tem *Poročilu* tudi pronicljiva analiza odnosov v tej prestolnici, ki se zelo razlikuje od stereotipnih mnenj. In je odločno klicanje po delovanju mednarodnih sil, do katerih pa je žal prišlo prepozno. (Mogoče pa je to klicanje vendarle pripomoglo k hitrejšemu ukrepanju na Kosovem?)

Interventnega značaja je tudi drugi del knjige, ki obravnava slovenske zadeve – z zelo močnim hotenjem vplivanja na izboljšanje sedanjih slabih razmer v tej deželi. Tu so se še posebej razmahnile značilnosti vse Jančarjeve publicistike (ki pa nastopajo tudi, in tam bolj funkcionalno, v njegovi prozi): jedka ironija, groteska s sestro dvojčico – pretiravanjem, tragična vizija sveta. Sicer je res, da je intelektualna elita v Sloveniji trenutno zelo nezadovoljna s prepočasno odvijajočimi se spremembami sistema. O tem pričajo že nekaj let javne Deklaracije (ki jih vedno podpisuje tudi Jančar) ali pa recimo junija 1999 izdana knjiga (Jančar je eden od njenih šestih urednikov), ki analizira sedanje slovenske napake: recimo neverjetno navezo na prejšnjo politično in gospodarsko nomenklaturu (83 procentov vladajočih ljudi predstavljajo ti, ki so že prej spadali vanjo!), nerazčiščenje zločinov iz totalitarnega obdobja, borbo z religijo, nespoštovanje zakonov, globoko nezadovoljujoče stanje medijev. Vendar pa tu tudi bolj prepričuje navajanje dejstev kot moralistično obsojanje *en bloc*.

Tega drugega dela torej ne bi priporočala recimo bralcem na počitnicah, saj deluje zelo depresivno (vključno z zadnjim, posplošujočim esejem *Konec tisočletja, obračun stoletja*). Vsebina prve polovice *Esejev* seveda tudi ni vesela,

ampak avtor je v njej manj obseden z držo Sizifa (ki pa je seveda odlična kot vzpodbuda za umetniško ustvarjanje).

„Nowe Książki“ 1999/11

\* \* \*

CZESŁAWU MIŁOSZU  
OB DEVETDESETLETNICI

Smo leta 1964. Sedim v čitalniški sobi krakovske polonistike (kot izredna študentka, ravnokar sem prispela sem iz Slovenije za pol leta) in berem knjigo esejev odličnega literarnega zgodovinarja K. Wyke *Stvar domišljije*. Prav zdaj sledim izvajanjem o pesniku Zbigniewu Herbertu, ki ga Wyka visoko povzdigne na ta način, da napiše, da je njegova poezija skoraj tako dobra kot poezija avtorja *Treh zim*. In temu sledi citat, ki je kot strela z jasnega:

Naj se končno dopolni poldan prezira.  
Vre in peni se morje, tvoje noge liže,  
slišiš, slišiš, kako kliče: sna zavojevalec, mrtve glave  
ne z lovorjem ne z vinsko trto ti ne bom okrasil.

Kot bi minila leta in cveteli križi,  
se vrtinči spremenjeni ogenj četverih nebes,  
kot zlata trava se tli zemlja, koder je šla senca,  
sledove nog v razpokano kamenje vtiskajoč.

(...)

Sneg prši. In drevo, prelomljeno, tam krvavi.

Pesem me popolnoma elektrizira, takoj bi hotela vedeti kaj o njenem avtorju in tečem v asistentsko sobo: „Kdo je to napisal? Kaj naj bi pomenilo: „avtor *Treh zim*«?

Za srečo naletim na Michała Sprusińskiego, ki je tudi sam pesnik in ki mi razloži, za kakega odličnega pesnika gre, ki pa da je emigrant in se o njem (če sploh se) lahko govori samo po ovinkih. Večino takratnega časa preživljam v centralni Jagelonski knjižnici, kjer opazim, da imajo vse knjige Czesława Miłosza. Takoj izpolnim naročilnice s temi

naslovi, knjižničarji pa se čudijo, kako da nisem opazila, da je na vseh teh kataložnih lističih napisano RES, kar pomeni, da se jih ne sme izposojati v branje. Vendar pa me pošljejo k namestniku direktorja, ki da tako branje lahko izjemo- ma dovoli, moram samo navesti, zakaj bi to želela. Povem mu o moji prevzetosti ob branju navedenega odlomka in ga prepričujem, da moram tega pesnika nujno spoznati. In glej čudo – res mi dovolijo in v naslednjih nekaj mesecih v njihovi čitalnici preberem od prve do zadnje strani vse Miłoszeve knjige.

Moje občudovanje njegove poezije se nikakor ne zmanj- šuje, v svojem prvem tekstu, povezanem z njim, ki se je še tistega leta pojavil v Sodobnosti, napišem, da je Miłosz »eden od največjih poljskih pesnikov sploh« (...)

Minevajo leta. Doma že rasteta sinova Miloš Leslaw in Marjuš Česlav (kakšna neprevidnost, biti tako odločen v dajanju imen, ne da bi se mislilo na posledice!), jaz pa spet in spet nosim po slovenskih založbah predlog, da bi izdali Miłoszeve pesmi, žal brez uspeha. Pred Nobelovo nagrado se mi je posrečilo objaviti njegovo poezijo samo v Literar- nem večeru na Radiu Ljubljana. No, ampak potem je bil tako izbor njegovih pesmi v zbirki Nobelovci (leta 1981) kot prevod *Prevzema oblasti*, pa še posamezni cikli novih pesmi v revijah in na Radiu (govorim tu seveda samo o lastnem delu, ne da bi omenila, kako zelo je naraslo število Miłosze- vih prevajalcev v Sloveniji). Ampak da ta zapis ne bi samo kadil jubilanту, naj prepisem nekaj stavkov iz svoje spremne besede k *Prevzemu oblasti*:

»Toda vrnimo se še enkrat k občutju sveta, ki ne pri- znava nadrejene točke, pač pa vidi intenzivno povezanost vsega z vsem, in zato – v medsebojnem delovanju enega dela na drugi – nenehno spreminjanje: v takem duhovnem obzorju ne more nastati tradicionalni roman z nadrejenim pripovedovalcem in tu je vzrok za dejstvo, da je bil Miłosz nezadovoljen s svojim *Prevzemom oblasti* in z romanom kot

takim (ker ga je ves čas pojmoval v tradicionalnem smislu). Ker je hotel Zahodni Evropi povedati, kaj se je v njegovi domovini zgodilo, je moral sprejeti vlogo takšnega tekstu nadrejenega pripovedovalca, njegovo občutje (vizija) sveta pa mu je govorilo, da resnica ni nekaj, o čemer se ve in kar je treba samo prenesti drugim – resnica je to, kar izide iz osebnega stika z „materialom“ – resnico je treba šele USTVARITI (...).

Sicer pa mislim, da Miłosz ob pisanju *Prevzema oblasti* še ni tako jasno videl razlike med tradicionalnim romanom in tu predstavljenim novim občutjem sveta: bolj kot za to, da bi resnico ustvaril, mu je šlo za to, da bi jo sestavil (...) Vendar se je pokazalo, da taka mozaičnost za „novi roman“ ni dovolj in odtod Miłoszeva nelagodnost ob pisanju: zadovoljstvo so mu lahko dali samo prizori, kjer za resnico ni vedel vnaprej, pač pa se je ustvarila med samim pisanjem, v vzratnem delovanju med jazom in svetom (. . .) najbolj resnični so deli, ko se pripovedovalec tako vživi v vsako podrobnost, „detajl“ (. . .), da naravnost čutimo, da se je rodil (živ, poln energije) pred našimi očmi (...) To je tista slavna „prisotnost“ in ta ne more nastati, če avtor vnaprej ve, kaj je res, skratka, če je tendenčen. In ker je Miłosz pisal *Prevzem oblasti* z vnaprejšnjim namenom, tj. tendenco, marsikje to neprijetno občutimo (...)«

No, ne, tako vendar ni mogoče končati pisanja v takem dnevu, raje se vrnimo k Miłoszevi poeziji. In naj povem, da že v tem istem Uvodu, ob mnogih navdušenih besedah o posameznih pesmih, govorim tudi o različnih sorodnostih in trdim, da bi bilo mogoče za njegovo poznejše ustvarjanje uporabiti oznake, kakršne je za ameriško poezijo navedel Aleš Debeljak. Napisal je namreč, da v tej poeziji „prihaja do rehabilitacije pripovednih tehnik, do navdušenja nad vživljanjem v tuje glasove, do fascinacije z drugimi oblikami znanja (zgo-

dovina, biografija, dnevniki, filozofija, itd.)“, predvsem pa je važno to, da „so te pesmi manj registracija in dokumentacija notranje dinamike jaza; bolj pomenijo zapis stanj, ki izvirajo iz stika med jazom in svetom“, in vse to ob kar največji „pozornosti za detajle in koščke trenutnih situacij, položajev in razpoloženj“.

In ker je Debeljak takrat, leta 1989, imel šele 28 let (in ker je ob tem gotovo mislil tudi na lastno pesniško generacijo), mislim, da se lahko tisto mojo takratno povezavo zrele poezije s prihajajočo razume v celoti kot najvišjo laudacijo.

Napisano leta 2001, objavljeno z drugačnim naslovom  
v reviji Kresy 2004/1–2

\* \* \*



(s Katarino Šalamun-Biedrzycko se pogovarjajo: Marta Wawrzyńska, Jacek Podsiadło, Krzysztof Siwczyk, Maciej Melecki, Wojciech Bonowicz, Marek Wawrzyński in Adam Wiedemann)

**Marta Wawrzyńska:** *Prevajate poljsko in slovensko literaturo. Ali je to življenjska nuja ali notranja potreba, ki se ji ni mogoče upreti?*

**Katarina Šalamun-Biedrzycka:** Je takšen slovenski pogovor: »Človek obrača, Bog obrne« – poljski jezik tudi pozna nekaj podobnega [*Človek strelja, Gospod Bog kroglo nosi* – op. prev.] Moj prvi prevod me je samo zabaval. Bila sem še študentka slovanskih literatur v Ljubljani – čeprav sem za sabo že imela svoj privatni semester v Krakovu – ko je tamkajšnja Drama pri meni naročila prevod Różewiczeve »Kartoteke«. Spominjam se torej, kako sem obiskala krojača, da bi zbrala vse strokovne izraze, ki se tičejo oblek itd. Zelo me je zabaval tudi naslednji prevod Gombrowiczevega romana »Ferdydurke«, a ob njem se je pojavila že tudi teoretska refleksija, tako da sem napisala esej »Prevajajoč 'Ferdydurke'« (*Literatura na Świecie*, 6/1975). Vendar me je takrat še vedno zanimalo v glavnem raziskovanje same literature, predvsem slovenske. Prevode sem razumela kot pomožno poglobljeno spoznavanje določenih del, s pomočjo katerega je mogoče priti do novih odkritij. (Priti do takšnih odkritij imam sicer še vedno za največjo radost človeškega uma).

**Marta W.:** *Ali zmore vsak prevajalec dobro prevesti vsako delo?*

K. Š. B.: Zdi se mi, da je najpomembnejša občutljivost za energijo ustvarjalca, ki je prisotna v delu. Če se prevajalec zmore postaviti v podobno stanje duha, v kakršnem je bil avtor, ko je ustvarjal svoje delo, potem lahko postane medij – prenašalec te iste energije v drugo obliko. Takšno razumevanje prevajalca kaže tudi slovenski izraz (v nasprotju z izrazom  *tłumacz* po poljsko) za tistega, ki opravlja to dejavnost: prevajalec. Dobesedno je to *prevodnik*, v tehničnem pomenu besede, kot na primer prevodnik električne energije. Vendar je pogoj, da bi do takšnega prenašanja energije lahko prišlo (poleg perfektnega obvladanja delovnega orodja, torej obeh jezikov), seveda ustrezna, zadostna energija ustvarjalca, ki mora izžarevati iz teksta – zato sem vedno skušala prevajati samo največja dela obeh literatur.

**Marta W.:** *Kaj je torej bistveno za ujemanje avtorja in prevajalca?*

**K. Š. B.:** To bi lahko primerjali s tem, kako izbira repertoar koncertni violinist – načeloma mora znati zaigrati kompozicije mnogih ustvarjalcev, a v resnici je tako, da bo tisti, ki čuti notranjo povezanost z barokom ali starejšo glasbo, redko izbral avtorje XIX. stoletja (če pustimo ob strani poseben problem, ki ga predstavlja kvaliteta posameznih del XX. stoletja).

**Marta W.:** *Prevajati je mogoče dobesedno, možno pa je tudi interpretirati. Katera metoda je vam bližja?*

**K. Š. B.:** Naj znova uporabim primer s področja glasbe – najboljša interpretacija je ta, ki je najbolj zvesta ustvarjalcu, najbolj zvest pa je lahko takšen virtuoz-interpretator, ki je nekemu ustvarjalcu duhovno najbližje. Morda bi kdo pomislil, da teh dveh področij ni mogoče primerjati zaradi razlik v snovi (zvoki so, za razliko od jezikov, navidez enaki) – ne vem, kako je z drugimi, med seboj bolj oddaljenimi jeziki – vendar lahko iz lastne prakse zagotovim, da se, segajoč v

globino slovenskega in poljskega jezika, prihaja do njih in istih osnov. (Ko pravim »segajoč v globino« mislim nekaj podobnega, kot je izrazil Schulz v svojem znamenitem pismu Julianu Tuwimu, ko je govoril o »sledenju v globino« stanj duše). Zato je zame tako zelo pomembno (če je to le mogoče) NESPREMINJANJE samih besed, četudi to – naj še enkrat ponovim – velja zgolj za največja dela, kjer ni niti ene odvečne ali naključne besede. Prevajanje v smislu interpretiranja, torej prevajanje tega, »kaj je avtor hotel povedati«, se mi zdi popolnoma nesprejemljivo, zlasti še za literaturo, ki po svojem duhu ne spada več v devetnajsto stoletje, to pa pomeni, da ni antropocentrična.

**Jacek Podsiadlo:** *Ali se počutite kot dvokulturna oseba, in če je tako, vam to olajšuje ali otežnje delo pri srečevanju s poezijo?*

**K. Š. B.:** V poeziji ne iščem kakih posebnih kulturnih pogojenosti, ker se mi zdi, da ustvarjalna energija pri vseh ljudeh na svetu na podoben način prihaja v stik z energijo sveta – tj. z življenjem samim. Kulturna pogojenost, ki lahko razlikuje (pa tudi razdvoji) narode, lahko obenem zaustavi to srečanje notranje in zunanje energije, o kateri sicer ne vemo kaj dosti (Czesław Miłosz jo na primer imenuje ‚daimonion‘). Nekaj drugega je seveda globoko poznavanje obeh jezikov, pri katerem pa gotovo pride prav tudi poznavanje obeh kultur.

**Marta W.:** *Kakšna mora biti »prava« poezija? Kako prepoznati, da je pesem dobra? Imate za to kako lastno metodo?*

**K. Š. B.:** To je zelo težko vprašanje, ker je odgovor nanj zelo težko podati v racionalnem jeziku. Mislim, da na takšno vprašanje vsakdo sam sebi odgovarja *intuitivno*, če, seveda, verjame svojim lastnim občutenjem, ki jih je izuril v dolgih letih srečevanja s poezijo, ko je v njej odkrival vedno nove ravni. In to je vprašanje energije, o kateri sem že govorila,

samemu sebi je treba odgovoriti, ali v nekem delu občutiš ali ne emanacijo takšne energije, ki je nastala v času ustvarjanja in je povezana s splošno energijo sveta. Čim večjo energijo občutim, toliko večjo umetniško vrednost ima (zame) kako delo ali, kot sem nekoč napisala: *Fascinira me energija sveta, ki se sprošča iz maksimalno intenzivnega, angažiranega odnosa avtorja do tega, o čemer piše (ali kar se piše skozi njega).*

**Krzysztof Siwczyk:** *Ste sami kdaj pisali pesmi?*

**K. Š. B.:** Pisala sem v zelo zgodnji mladosti: kot radost romanja, še preden sem šla v šolo (nastal je zvežčič s – spominjam se! – 43 pesmimi), in pa v starosti 10 do 11 let, ko sem že znala kaj občutiti kot odkritje, nenadno razsvetljenje. Pozneje pa mi je intelekt to občutenje docela zablokiral in sem se lahko vračala k ustvarjanju samo prek odkrivanja novega v pisanju o literaturi.

**Marta W.:** *Kateri mladi slovenski pesniki so po vašem mnenju najzanimivejši?*

**K. Š. B.:** Odgovor na to vprašanje lahko najdete v moji (dvojezični) antologiji slovenske poezije »Mah in srebro – Srebro i mech« (založba Pogranicze, 1995). Čeprav ta šteje 430 strani avtorstva petindvajsetih ustvarjalcev, sem vanjo lahko umestila (zaradi visokih kriterijev, ki so bili vedno moje vodilo) samo tri pesnike, rojene v šestdesetih letih. To so Aleš Debeljak, Uroš Zupan in Alojz Ihan. Bralcem *Studiума* je znano, da je lani pri založbi Zielona Sowa izšla pesniška zbirka Aleša Debeljaka »Mesto in otrok«, izbor iz prvih treh zbirk tega pesnika pa sem objavila že prej kot »Slovar tišine«. Kar zadeva Uroša Zupana – moj izbor iz njegovih petih knjig Zielona Sowa ravno zdaj pošilja v roke bralcev. Kot spodbuda, da bi ga prebrali, smo za pričujočo številko *Studiума* pripravili obširen slovenski pesniški blok. V njem so na primer teksti Braneta Mozetiča ali Petra Semoliča, ki v letu, ko je izšla knjiga Srebro in mah še ni bil tako izrazit,

čeprav sem njegove pesmi že prej objavila v *Frazi* (in pozneje v reviji *Czas Kultury*). V moji antologiji še ni moglo biti pesnikov, rojenih v sedemdesetih letih. Med njimi najbolj cenim Primoža Čučnika, Aleša Štegra in Miklavža Komelja pa sem prevedla že v *Studiumu* št. 7-8. Tam sem svoj poprejšnji izbor dopolnila s tremi imeni ustvarjalcev, rojenih v petdesetih letih, tako kot v pričujoči številki *Studia* dodajam dva pesnika, rojena v štiridesetih letih. Nasploh bi lahko rekla, da prevajam samo tiste pesnike, ki jih posebno cenim, ali pa posamične pesmi, v katerih najdem, že omenjeno, (skoncentrirano) ustvarjalno energijo.

**Maciej Melecki:** *Ali je v Sloveniji v devetdesetih letih, podobno kot na Poljskem, prišlo do sprememb v pesniškem jeziku?*

**K. Š. B.:** Spremembe na Poljskem, ki so se začele nekje sredi osemdesetih let, so bile zares zelo velike in zdi se mi, da je nekaj podobnega nastopilo v Sloveniji sredi šestdesetih let. (In spremembe pesniškega jezika so seveda rezultat spremembe vizije sveta). Podoben pomen kot ga je imel *bruLion* za Poljake, je imela za Slovence revija, ki se je imenovala *Problemi* – podoben je bil upor in razpad središča piramidalne vizije sveta (v obliki piramide – z najvišjo Vrednoto na vrhu), podobno je bil postavljan pod vprašaj logocentrizem, oz. antropocentrizem v vlogi ideologije, vse to pa se je odražalo v pesniškem jeziku in se razvijalo v smeri individualnih poetik.

**Wojciech Bonowicz:** *Katere vrednote sodobne slovenske poezije se vam zdijo zanimive, ki pa jih ne najdemo v poljski poeziji?*

**K. Š. B.:** Menim, da ima Poljska v zadnjem času zelo močno poezijo (to je tudi razlog, da sem prevedla celo vrsto mladih pesnikov v slovenščino), vendar podobna situacija traja v Sloveniji že več kot dvajset let, zato je v Sloveniji morda več pesnikov, ki so že premagali situacijo, ki sem jo nekoč

poimenovala **minus minus** (**minus** zame in **minus** za svet – ta nastane, v občutenju lastnega položaja v svetu, takrat, ko naredimo prvi korak k porušenju nečesa, kar je bilo **nad** nami) – in iz tega – obupa polnega – položaja pogosteje uspejo preiti v **plus plus** občutenje sveta (**plus** zame in **plus** za svet, kar je možno, če subjekt in objekt obravnavamo na enakopravni ravni). Ta proces je hkrati seveda povezan z laicizacijo, ki je v Sloveniji močnejša in se je začela veliko prej, in ravno zato se je tam mogoče – vsaj v poeziji – že vrniti v stanje, kjer resda ni Boga v tradicionalnem katoliškem pogledu, pa je kljub temu vse božje. Opozarjam torej na Uroša Zupana (tu bi lahko govorili o nekakšnem sorodstvu njegove poezije s pesništvom Jacka Podsiadla), v reviji *Kartki* pa sem objavila ekstatične izbruhe radostnega vitalizma Taji Kramberger, ki se nekoliko navezuje na zgodnjega Tomaža Šalamuna. Še enega pesnika, rojenega v štiridesetih letih (in prav tako uvrščenega v mojo dvojezično antologijo) bi lahko tu omenila: to je Andrej Brvar, katerega novejše pesmi sem prevedla tudi za revijo *Krasnogruda*.

**Marta W.:** *Zanima vas zlasti problem vizije sveta v evropski kulturi. Ali so se mladi pisatelji uspeli osvoboditi antropocentrizma?*

**K. Š. B.:** Gotovo imate v mislih moje propagiranje neantropocentrizma, tj. premagovanje lastnega *ega* s pomočjo povezovanja z nečim (ali Nečim) onkraj samega sebe, saj se je le tako mogoče osvoboditi alienacije, ki je tako močno prizadela evropski Zahod. Antropocentrizem v začetni fazi, ko se za nekaj bori, še ni tako zelo nevaren (to je bila na primer situacija poljskega »Novega vala« [Nowa Fala]), vendar pa nam onemogoča izstopiti iz samih sebe, to pa se kmalu spremeni v pekel samozadostnega Jaza. Mlada poljska poezija nedvomno išče poti v smeri povezave s nečim (ali Nekom), kar samega človeka presega, in v tem smislu se osvobaja od antropocentrizma. Res pa je, da se pogosto

nahaja šele v prvi, zelo bolesteri fazi položaja **minus minus**.

**Marek Wawrzyński:** *Kakšen je odnos sodobne slovenske literature do daljnovzhodnih tradicij?*

**K. Š. B.:** Prav daljnovzhodna tradicija je kar najbolj neantropocentrična, zato je njen vpliv na slovensko literaturo že trideset let precej močnej: začeni od množičnega pisanja haikujev (obstajajo natečaji, posebno njim posvečene izdaje revij), pa do temeljitega poglobljanja v posamezne pesnike. Ravno zdaj imam pred seboj nedavno izšlo, odlično monografijo o Wang Weiju (živel je v letih 701-761), ki jo je pripravila Maja Lavrač. Knjiga govori o »taoistični in budiistični simboliki v pesmih« tega velikega pesnika in slikarja iz časa dinastije Tang (618-907), »zlatega obdobja« kitajske umetnosti.

**Marta W.:** *Kakšne so bile vaše največje težave, s katerimi ste se srečevali pri prevajalskem delu?*

**K. Š. B.:** Pravzaprav se ne spominjam nobenih večjih težav, ker me je vsak prevod vedno popolnoma prevzel, takrat pa ima človek občutek, kot da bi se ves proces dogajal samodejno. To se je zgodilo celo takrat, ko sem prevajala umetelne verzifikacijske konstrukcije, kakršna je na primer Prešernov Sonetni venec ali podobne stvaritve drugih slovenskih pesnikov, pa tudi pri rimanih pesmih Kochanowskega ali Barańczaka (le da vse skupaj traja mnogo dlje, takšen proces je potrebno mnogo pogosteje ponoviti kot v primeru, ko prevajamo nerimane verze – če povem na primer za Prešerna, je moje vračanje k enim in istim pesmim trajalo več kot petnajst let). Čeprav drži, da čim starejši je človek, manj energije ima – in zaradi tega se za vstopanje v prevajalski »trans« plačuje vedno višjo ceno. Zato me je nekoliko strah tega, da se bom morala ponovno lotiti prevajanja »Svatbe« (»Wesela«), dramskega teksta Wyspianskega (to delo sem prekinila lani – potem ko sem prevedla polovico, tj. 2000

verzov –, saj zaenkrat nič ne kaže na to, da bi ta prevod lahko kje objavila).

**Jacek P.:** *S kom imate več težav – z bratom Tomažem ali sinom Miłoszem?*

**K. Š. B.:** V mislih imate seveda prevode – veliko več z Milošem Biedrzyckim, ker poezija Tomaža Šalamuna je povsem transična, pri prvem pa veliko močnejše nastopa racionalni element. Vendar se na srečo lahko v vsakem trenutku posvetujem s sinom, kar se tiče njegovih miselnih konstrukcij (vedno mi pomaga tudi pri idiomih in podobnih problemih pri drugih poljskih pesnikih).

**Marta W.:** *Kakšne so podobnosti in kakšne razlike med literarnim življenjem na Poljskem in literarnim življenjem v Sloveniji?*

**K. Š. B.:** Tako o prvem kot o drugem ne vem veliko. V tem oziru sem bila vedno *outsider*, povem lahko kvečjemu kaj o tem, kar do mene prihaja v obliki pisane besede, na primer prek literarnih revij. Spominjam se, da v 80-tih letih nisem mogla objaviti teksta (pozneje ga je objavil Nowy Nurt), v katerem sem se pritoževala nad tem, da je na Poljskem tako malo literarnih revij. Odtlej se jih je pojavilo kar lepo število, vendar bi za vsako pomembnejšo lahko našli ekvivalent tudi v Sloveniji, ki je po številu prebivalcev sicer dvajsetkrat manjša. Naj omenim še prireditve, na katerih sodelujem, na primer vsakoletno nekajdnevno srečanje, poimenovano Vilenica, ki se dogaja na zahodu Slovenije. Na njem sodeluje 100-150 pisateljev, ki prihajajo domala s celega sveta. Na teh srečanjih sem konsultantka glede poljskih gostov – letos sem tja povabila Krzysztofa Jaworskega. (Podobna prireditve za mlajše avtorje je bila nekaj let mednarodno srečanje pesnikov v Medani, lani pa jo je zamenjal literarni vlak, ki je prevozil vso Slovenijo). Znano mi je tudi, da je bil pred kratkim v Sloveniji Jacek Podsiadlo, ki je bil povabljen na li-



terarni večer – povod je bila izdaja njegove pesniške knjige v mojem prevodu -, kakršnih se v Sloveniji dogaja kar precej.

**Adam Wiedemann:** *Odkod vaše zanimanje za ping-pong?*

**K. Š. B.:** Takoj bom odgovorila celo na takšno vprašanje, a ker je to zadnja točka tega intervjuja, si bom dovolila opredeliti se do njegovega naslova. To je, resda, citat iz mojega teksta, natančneje iz spremne besede k antologiji sodobne poljske proze, ki sem jo izdala v Ljubljani leta 1983, vendar se je nanašal na nekaj povsem konkretnega, in sicer na poljsko prozo iz časa Ljudske republike, ta stavek pa je izražal moj kritični odnos do nje (za kar so se name takrat seveda zgrnili javni udarci). Ampak tako na splošno – seveda je treba ohraniti v sebi zmožnost, da se nad čim navdušimo, tako kot tudi zmožnost poniknjenja, potopljenosti v nekaj, s čimer se ukvarjamo, pa čeprav bi to bil (ob maksimalni koncentraciji in na maksimalnem nivoju svojih sposobnosti) kakšen šport. Zato v naslednjem letu, ob svoji šestdesetletnici, načrtujem dve stvari: sodelovanje na Svetovnem prvenstvu veteranov v ping-pongu in ponovni dvomesečni treking v Nepal.

Studium 2001/1

(Prevedel Primož Čučnik)

\* \* \*

BIBLIOGRAFIJA  
ZNA NSTVENIH IN STROKOVNIH DEL IN ČLANKOV

I. KNJIGE

1. *Anton Podbevšek in njegov čas*, Maribor, Založba Obzorja 1972 (zbirka Znamenja), 99 str.
2. *Poezja Antona Podbevška i Antona Vodnika w latach dwudziestych xx w. Zmiana wizji świata*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolinski ch, Wyd. Polskiej Akademii Nauk 1980, 99 str.
3. *S slovenskimi avtorji*. Izbor iz člankov in razprav, Maribor, Založba Obzorja 1994, 317 str.
4. *Umetniški vzpon Alojza Rebule*, Koper, Založba Lipa 1995, 187 str.
5. *Stanko Vuk: Pomlad pod Krasom* (Izbor, ureditev in 50 str. spremne besede), Maribor, Založba Obzorja 1998.
6. *S poljskimi avtorji (in ne samo ...)*. *Izbrane razprave in članki*, Maribor, Založba Litera 2004, 414 str.

II. ČLANKI IN RAZPRAVE

1. *Juš Kozak in Šempeter*, Sodobnost 1963, št. 6, Ljubljana – 8 tipkanih strani – ponatis v knjigi *S slovenskimi avtorji. Izbor člankov in razprav*, Maribor, Založba Obzorja 1994 (= SSA)
2. *O poljski liriki xx. stoletja*, Sodobnost 1964, št. 10–12, Ljubljana – 44 t. str. – ponatis v knjigi *S poljskimi avtorji (in ne samo ...)*, *Izbrane razprave in članki*, Maribor, Založba Litera 2004. (= SPA)
3. *Srečko Kosovel: Ekstaza smrti*, Naši razgledi 1965, (22. 5.), Ljubljana – 5 t. str.
4. *O prevajanju poezije*, Naši razgledi 1965, (24. 7.), Ljubljana – 6 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.

5. *Marc Alyn: Srečko Kosovel, Naši razgledi 1965*, (27. 11.), Ljubljana – 11 t. str.
6. *Pesniški svet Boža Voduška, Naši razgledi 1965*, (25. 12.), Ljubljana – 6 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
7. *Ivan Pregelj: Bogovec Jernej, Zaliv 1966*, št. 1, Trst – 10 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
8. *Parę słów o Edwardzie Kocbeku, Twórczość 1968*, št. 6, Warszawa – 4 t. str.
9. *O literarnozgodovinski znanosti na Slovenskem*, Problemi 1970, št. 86, Ljubljana – 6 t. str.
10. *Položaj slovstvene znanosti na Slovenskem*, Naši razgledi 1970, (22. 05.), Ljubljana – 5 t. str.
11. *Božo Vodušek i jego miejsce w poezji słoweńskiej. Predavanje v Poljski akademiji znanosti v Krakovu* (Povzetek v: *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie 1970*, št. 1) – 20 t. str.
12. *Nekaj besed o literarnozgodovinski znanosti na Poljskem*, Problemi 1970, št. 86, Ljubljana – 5 t. str.
13. *O poezji słoweńskiej*, Życie Literackie 1972, št. 26, Kraków – 6 t. str.
14. *Nekaj besed o Jerzjuju Andrzejewskem*, Prostor in čas 1972, št. 7/8, Ljubljana – 5 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
15. *O avtorju in igri (J. M. Rymkiewicz in Kralj Pust)*, Gledališki list SNG Drama 1972, Ljubljana – 4 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
16. *Gombrowicz prihaja*, Naši razgledi 1973, (21.04), Ljubljana – 11 t. str.
17. *Witold Gombrowicz in Ferdydurke*, uvod v roman: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. CZ 1974 (Sto romanov), Ljubljana – 35 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
18. *Tłumaczac Ferdydurke*, Literatura na Świecie 1975, št. 6, Warszawa – 9 t. str. – prev. v: SPA, Maribor 2004.
19. *Początki awangardy poetyckiej w Słowenii*, Pamiętnik Słowiański 1976, zv. 26, Warszawa – 19 t. str.
20. *T. Kermauner: Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatik*, Pamiętnik Słowiański 1977, zv. 26, Warszawa – 6 t. str.
21. *M. Mitrović: Cankar in kritika*, Pamiętnik Słowiański 1977, zv. 27, Warszawa – 6 t. str. (prev. pon. kot: *Cankar kao kritičar*,

- Književnost i jezik. 1977, št. 2/3, Beograd)
22. *Z nowych tendencji w poezji słoweńskiej w latach dwudziestych xx wieku*, Biuletyn Slawistyczny 1977, zv. 2, Warszawa – 5 t. str.
  23. *D. Pirjevce: Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*, Pamietnik Słowiański 1980, zv. 30, Warszawa – 6 t. str.
  24. *Anton Vodnik wobec »buntu antymodernistycznego«*, v: *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1979, Zakł. Narodowy im. Ossolinskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk – 21 t. str.
  25. *Przybyszewski a Słoweńcy*, v: *Słowianie w świecie antynorm S. Przybyszewskiego*, Wydawnictwo PAN 1981, Z. Narodowy im. Ossolinskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk – 25 t. str. – delno prevedeno v: SSA, Maribor 1994.
  26. *O specyfice dzisiejszej słoweńskiej świadomości narodowej. Próba wytłumaczenia jej genezy*, v: *W cudzych oczach. Z problematyki świadomości narodowej we współczesnych literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich*. Wyd. PAN 1983, Zakł. Nar. im. Ossolinskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk – 40 t. str.
  27. *Spremna beseda* (k antologiji sodobne poljske proze), v: *Varujte me, mile zarje*, MK 1983, (Kondor, št. 207), Ljubljana – 22 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
  28. *O razvoju Grumove proze*, Nova revija 1983, št. 19/20, Ljubljana – 19 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
  29. *O idejnem in umetniškem razvoju Grumove proze*, v: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Obdobja 6, 1984, (s povz. v franc.), Ljubljana – 20 t. str.
  30. *Pogled nazaj pred novo nalogo*, Revija 2000, 1984, št. 27/28, Ljubljana – 20 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
  31. *Razmerja med človekom, svetom in literaturo*, Naši razgledi 1985, Ljubljana – 20 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
  32. *Razvoj Prežihove pripovedne proze ali od osvobajajočega do povezujočega se subjekta*, Dialogi 1985, št. 7/8, – 20 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
  33. *Razvoj Prežihove pripovedne proze v povezavi s spremembami pripovedne perspektive ali od osvobajajočega se do povezujočega se subjekta*, v: *Obdobje socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, OBDOBJA 7, 1987, povzetek v angl. jeziku, Ljubljana – 21 t. str.

34. *O Edwardzie Kocboku i jego wierszach*, Literatura na Świecie 1986, št. 1, Warszawa – 5 t. str. – prevedeno v: SSA, Maribor 1994.
35. *Biały azyl Slavka Gruma*, Literatura na Świecie 1986, št. 1, Warszawa – 5 t. str.
36. *Za kaj je šlo Przybyszewski?* Gledališki list SNG Drama 1986/87, št. 1, Ljubljana – 4 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
37. *Tłumacząc Pornografię*, Pismo Literacko-Artystyczne 1985, št. 3, Kraków – 22 t. str. – prev. v: SPA, Maribor 2004.
38. *Odarpi, Egigvov sin* (Spremna beseda k prev. knjigi), MK 1985 – 4 t. str.
39. *Witold Gombrowicz in Pornografija*, v: Gombrowicz, *Pornografija*, DZS 1986, Ljubljana – 20 t.str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
40. *Prežihov Voranc in njegov načrt predstavitve junaka*, Slavistična revija 1986, št. 3, Ljubljana – 21 t. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.
41. *Poljski prevod Hiengovega Čarodeja in problem različnega odnosa do sveta*, Primerjalna književnost 1987, št. 1, Ljubljana – 22 tipk. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
42. *Prežihov Voranc v letih 1814–1924 (Odlomek iz knjige)*, Nova revija 1987, št. 3, Ljubljana, 27 t. str.
43. *Strzeżcie mnie, zorze miłe! (Z współczesnej prozy polskiej)*, Pismo Literacko-Artystyczne 1987, št. 3 (s popravkom v št.6), Kraków – 24 tipk. strani
44. *O literarni generaciji, rojeni v šestdesetih letih*, Naši razgledi 1987, (25. 12.), Ljubljana, 6 tipk. strani – pon. v: SSA, Maribor 1994.
45. *Spremna beseda* (o Terleckem in njegovih romanih), v: Władysław Terlecki, *Psi gonjači so že najeti*, Pomurska založba 1988, Murska Sobota, 8 tipk. strani – pon. v: SPA, Maribor 2004.
46. *Poljski prevod Čarodeja A. Hienga in problem pripovedne perspektive*, v: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura*, Obdobja 8, 1988, Ljubljana, 28 tipk. strani – pon. v: SPA, Maribor 2004.
47. *Uteleşanje resnice* (o poeziji B. A. Novaka), Literatura 1989, št. 1, Ljubljana – 6 tipk. strani – pon. v: SSA, Maribor 1994.
48. *(Še enkrat) primerjava Linhartovega Matička z Beaumarchaisovim Figarom*, Primerjalna književnost 1990, št. 1 (in v Obdobjih 11), Ljubljana – 12 tipk. str. – pon. v: SSA, Maribor 1994.

49. *Bruno Schulz in Cimetove prodajalne*, v: B. Schulz, *Izbrano delo*, MK 1990, Ljubljana – 21 tipk. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
50. *O prevajanju tekstov, katerih temelj je umetniškost*, v: 15. prevajalski zbornik 1991, Ljubljana – 6 tipk. strani – pon. v: SPA, Maribor 2004.
51. *O wczesnej prozie Voranca Prežiha w kontekście przemian prozy dwudziestowiecznej*, Przegląd Humanistyczny 1991, zv. 2, Warszawa – 23 tipk. strani – delno prevedeno v: SSA, Maribor 1994.
52. *Słoweńsko-polskie pokrewieństwa we współczesnych zmianach świadomości* (prebrano na VII. Tednu poezije v Mysłowicach nov. 1992) – 12 t. str.
53. *Izvabiti zven sveta*, Sodobnost 1992, št. 8–9, in v Obdobjih 14, Ljubljana – 12 t. str.
54. *Poljska poezija 80-ih let* (Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Bronisław Maj, Zbigniew Machej, Wojciech Wilczyk, Marcin Świetlicki, Marcin Sendeki, Miłoś Biedrzycki in dr. – 45 pesmi), Literatura 1991/13, str. 75–110 (Prevod in spremna beseda), Ljubljana – pon. v: SPA, Maribor 2004.
55. *Tłumacząc Sklepy cynamonowe i Mesjasza*, Literatura na Świecie 1992/3, Warszawa – 35 tipk. strani – prev. v: SPA, Maribor 2004.
56. *Aleś Debeljak, Słownik ciszy* (Slovar tišine), Wydawnictwo Casiopeia 1992, Kraków, (spremna beseda) – 6 tipk. strani – prev. v: SSA, Maribor 1994.
57. *Czesław Miłosz, Prezmem oblasti* (Zdobycie władzy – odlomki), Nova revija 1991/113–114, prevod in spremna beseda – 26 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
58. *Gregor Strniša, Odyseusz* (Odisej) – 40 pesmi, Wydawnictwo Zebra Kraków 1993. Prevod in spremna beseda – 5 t. str.
59. *Čuang Ču in metulj* (esej o postmodernistični prozi), Sodobnost 1993, št. 8–9, 15 t. str.
60. *Lojze Kovačič, Chłopiec i śmierć* (Deček in smrt – odlomek), Krasnogruda 1994/2–3, skupaj z esejem: *Kovačič – Chłopiec i śmierć – Schulz* – 12 t. str. – prev. v: SSA, Maribor 1994.
61. *Srebro i mech. Mah in srebro. Antologia poezji słoweńskiej* (175 pesmi 25 avtorjev, m.dr. Prešeren, Sonetni venec, Zupančič,

- Duma itd), Založba Pogranicze, Sejny 1995. Prevod in spremna beseda – 12 t. str. – seznam pesmi in spremna beseda – vrnjena v izvirno obliko prev. v: SPA, Maribor 2004.
62. *Tomaž Šalamun, Straszne święta* (Strašni prazniki – 86 pesmi), Wydawnictwo Zebra, Kraków 1996. Prevod in spremna beseda – 4 t. str.
63. *Cankarjev Hlapec Jernej v poljščini*, v: 19. prevajalski zbornik, Ljubljana 1995 – 6 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
64. *Od tłumaczki (O poezji T. Šalamuna)*, Czas Kultury 1996/3 – 5 t. str.
65. *Słoweńskie epifanie, czyli od Prešerna do Zupana*, Krasnogruda 1997, št. 7 – 11 t. str.
66. *Lojze Kovačič – baročni človek*, v: Lojze Kovačič, *Interpretacije*, Ljubljana 1998 – 12 t. str. – pon. v: SPA, Maribor 2004.
67. *Stanisław Wyspiański in njegova Svatba*, v: Stanisław Wyspiański, *Svatba*, Ljubljana 2006 – 12 t. str.
68. »Naj se že Aleksander tako drago ne ženi ...«, Nova revija 2008/312–314 – 6 t. str.
69. *Stanko Vuk – zastrzelony w locie*, v: *Biografie równoległe*, Universitas Kraków 2013 – 22 tipkanih strani

## GESELSKI ČLANKI

### O AVTORJIH IN REVIJAH ZA LEKSIKONE

1. *Biografsko-bibliografski leksikon književnosti naroda Jugoslavije*, Beograd 1970 – 4 gesla
2. *Mały słownik pisarzy zachodnio- i południowosłowiańskich*. Warszawa, Wiedza Powszechna 1973 – 43 gesel  
*Przewodnik encyklopedyczny po literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich* – 72 gesel
3. (Prispevki za *Biografsko-bibliografski leksikon književnosti naroda Jugoslavije*):  
*Alojz Kocjančič*  
*Niko Grafenauer*  
*Primož Kozak*  
*Miroslav Košuta*



## SEZNAM GESELSKO OBDELANIH AVTORJEV

### IN REVIJ ZA:

*Mały słownik pisarzy zachodniosłowiańskich i południowosłowiańskich*, Warszawa 1973 in

Novo veliko enciklopedijo PAN (Instytut Słowianoznawstwa – Przewodnik encyklopedyczny po literaturach zachodnio- i południowosłowiańskich), ki pa zaradi transformacije ni izšla:

Bevk, Brvar, Iz. Cankar (2×), Filipčič, Forstnerič, Geister, Građišnik Br., Grafenauer N., Hace, Hieng (2×), Hofman, Ingolič, Jančar, Jesih, Jovanovič, Kajuh, Finžgar, Glazer, Golia, Gradnik, Gruden, Grum, Jarc, Kalčič, Kavčič, Kocbek (2×), Kolar, Kosmač, Kosovel, Košuta, Kovačič L., Kovič, Kozak J., Kraigher, Kranjec, Kreft, Levstik Vl., Lokar, Magajna, Majcen (2×), Malenšek, Mihelič, Novak B.A., Osojnik, Pahor B. (2 ×), Partljič, Peršak, Podbevšek (2×), Potrč (2×), Pregelj, Prijatelj, Rebula (2×), Rotar, Rozman, Rožanc, Rudolf F., Rupel, Seliškar, Snoj, Smole, Strniša, Svetina I., Svetina T., Šalamun, Šega M., Šeligo, Švabič, Taufer Ve., Udovič, Vidmar J., Vipotnik C., Vodnik A. (2×), Vodušek B., Vuga S., Vuk, Zajc, Zagoričnik, Zidar.

*Književnost, Mladina, Sodobnost, Kritika, Tank, Modra ptica, Dejanje, Slovan, Veda, Naši zapiski, Naši razgledi, Zaliv, Most, Dialogi.*

### III. BIBLIOGRAFIJA MANJŠIH ČLANKOV

1. Ivan Prijatelj, *Tolstoj in njegov roman Vstajenje*, Osmošolec 1960, št. 2
2. *Umetnost in svoboda*, Naši razgledi 1961, 8. 4.
3. *O komičnem in o resnem*, Tribuna 1961, 7. 12.
4. *Sartrovo osveščevalno poslanstvo*, Tribuna 1962, 26. 1.
5. *M. Kramberger: Pesmi 1961*, Tedenska tribuna 1962, 24. 4.
6. *A. Cerkvenc: Ovčar Runo*, Tedenska tribuna 1962, 24. 4.
7. *F. Bevk: Kaplan Martin Čedermac*, Tedenska tribuna 1962, 24. 4.
8. *J. Vidmar: Dramaturški listki*, Tedenska tribuna 1962, 24. 4.
9. *F. Levstik: Zbrano delo, 9. knjiga*, Tedenska tribuna 1962, 24. 4.

10. *Vida Taufer: Svetli sadovi*, Tedenska tribuna 1962, 1. 5.
11. *Obisk Alojza Rebule med zamejskimi študenti*, Naši razgledi 1962, 26. 5.
12. *Šavrinske pesmi*, Naši razgledi 1962, 24. 11.
13. *En dan med Rezijani*, Jadranski koledar 1963
14. *Glosa o koprski (ne)kulturi*, Naši razgledi 1963, 9. 2.
15. *Oder Mladje: Smoletova Antigona*, Naši razgledi 1963, 23. 3.
16. *O koprskem učiteljišču*, Tribuna 1963
17. *Zagrebsko študentovsko pismo*, Tribuna 1963, 29.10.
18. *Upor proti preživelemu*, Zagrebški mesečnik Razlog, Tribuna 1963, 13. 11.
19. *Predvsem dinamičnost. Študentsko eksperimentalno gledališče*, Tribuna 1963, 25. 12.
20. *Šolska reforma in študentje*, Tribuna 1964, 26. 2.
21. *Nekaj o kulturnem življenju na Poljskem*, Tribuna 1964, 29. 4.
22. *Nekaj o študentih na Poljskem*, Tribuna 1964, 13. 5.
23. *600-letnica krakovske univerze*, Tribuna 1964, 4. 6.
24. *Šest sto let krakovske univerze*, Naši razgledi 1964, 6. 6.
25. *Gostovanje Teatra Współczesnega iz Varšave*, Tribuna 1964, 4. 11.
26. *Kongres Zveze poljskih pisateljev*, Naši razgledi 1964, 7. 11.
27. *Neurejen položaj slovenskih revij*, Delo 1964, 17. 12.
28. *Bratko Kreft, Po brezkončni poti*, Tribuna 1964, 21. 12.
29. *La Moscheta ali Komedija o finem govorjenju*, Tribuna 1964, 20. 1.
30. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1965, 6. 2.
31. *Glosa: Lekcija o tem, kako se pobije nasprotnik ali pars pro toto brez komentarja*, Tribuna 1965, 7. 4.
32. *Trst: Slovenski veliki pasijon*, Tribuna 1965, 21. 4.
33. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1965, 8. 5.
34. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1965, 6. 11.
35. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1966, 15. 1.
36. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1966, 26. 3.
37. *Iz poljskega kulturnega življenja*, Naši razgledi 1966, 25. 6.
38. *Kulturno pismo iz Krakova*, Naši razgledi 1967, 8. 4.
39. *O mitih, Prešernu in nekonvencionalnih mislih*, Sodobnost 1971, št. 8–9.
40. *Še enkrat o antologiji »57 pesmi od Murna do Hanžka«*, Delo, 5. 9. 1970.

41. *Pogovor z geologom o umetnosti in kulturi*, Paralele 1973, št. 22.
42. *Kakšna Opereta*, Delo 1973, 20. 11.
43. *Na primer Gledališče Stu*, Naši razgledi 1975, 24. 1.
44. *Anton Vodnik i Božo Vodušek*, Literatura na Świecie 1975/6.
45. *Na poljsko temo*, Sodobnost 1978/10.
46. *W obronie formalistów* ( moj naslov: *Głos w dyskusji*), Kultura 1978, 25. 6.
47. *Drugi poljski slovenistično makedonistični simpozij*, Naši razgledi 1979.
48. *Jugoslavistični simpozij v Krakovu*, Naši razgledi 1980, 8. 8.
49. *Slovenica na Poljskem*, Knjiga 1981, št. 10.
50. *Marko Švabić i Branko Gradišnik*, Literatura na Świecie 1982, št. 2.
51. *Redliński jako badacz społeczeństwa*, Dziennik Polski 1983.
52. *Dwa poljska pesnika*, Dialogi 1984, št. 4.
53. *Słoweńskie polonica*, Literatura na Świecie 1984, št. 4.
54. *Jeszcze raz o współczesnej prozie polskiej po słoweńsku*, Twórczość 1985/6.
55. *Allen Ginsberg v Krakovu*, Naši razgledi 1986, 7. 11.
56. *O človeku, ki je prevedel celotnega Shakespearija in Blaka, da o Ulisesu niti ne govorimo*, Naši razgledi 1987, 20. 11., podobno v : Knjiga 1987, št.9–10.
57. *O otežkočanju menjave straže*, Naši razgledi 1988, 13. 5.
58. *Tomaž Šalamun* (uvod v prevode pesmi), Kafar 1988/4
59. *Kraljevič in primerjave* (o M.Crnkoviču), Delo 1988, 11. 4.
60. *Miha Pogačnik v Krakovu*, Naši razgledi 1988, 24. 6.
61. *Beaumarchais – naš sodobnik*, Delo 6. 7. 1989.
62. *Miłosz in Venclova v Krakovu*, Književni listi 1990, 7. 6.
63. *O čem je letos poletni razmišljaj Mrožek?* Književni listi 1990, 9. 8.
64. *Umetnost in pekel*, Književni listi 1990, 30. 8.
65. *O šestdesetih letih (pričevanje)*, Revija 2000 1990, št. 52–53.
66. *Ob evropski konferenci za varnost in sodelovanje*, Književni listi 1991, 11. 7.
67. *Končno normalnost*, Slovenec 1991, 28. 8.
68. *Prišli so barbari*, Slovenec 1991, 14. 11.
69. *Na primer Dekada Literacka*, Slovenec 1991, 12. 12.
70. *Co robią w tych chwilach słoweńscy pisarze?* Dekada Literacka

1991/30

71. *Krakov tudi poleti ni nič več zaspan*, Književni listi 1992, . 9.
72. *Kako zveni pesem med Poljsko in Slovenijo* (prevod uvoda v zbirko Debeljaka), Književni listi 1992, 5. 11.
73. *Vilenica 1991*, Dekada Literacka 1992/37
74. *Słowenia w moim sercu*, Dodatek – Czas 1993, 6. 11.
75. *Razvpita poljska alternativna revija za kulturna vprašanja*, Književni listi 1992, 28. 5.
76. *O P. Huelleju*, Literatura 1994/32.
77. *O utrudnianu zmiany warty*, Nowy nurt 1994/5.
78. *Głos porównawczy do dyskusji o nowym duchu w literaturze polskiej*, Nowy nurt 1994/5.
79. „*Energija, skrita na slovenskih tleh*“ (intervju), Primorske novice 1995, 1. 12.
80. *Še enkrat o lanskem izboru slovenske poezije v poljščino*, Književni listi 1996, 22. 8.
81. *Še o poljski antologiji*, Književni listi 1996, 7. 11.
82. *Letošnji nobel za Szymborsko*, Dnevnik 1996, 8. 10.
83. *Kaj je novega v poljski literaturi?* Primorska srečanja 1996, št. 185–86.
84. *Živahno sobivanje slovenske in poljske poezije*, Književni listi 1997, 16. 10.
85. *Še enkrat o Slovencih v Krasnogrudi*, Književni listi 1997, 29. 10.
86. *Słoweńskie epifanie czyli od Prešerna do Zupana*, Krasnogruda 1997/7.
87. *Czy Syzyf może być przydatny?* Nowe książki 1999/11.
88. *Jezik ognja v poeziji Jacka Podsiadła*, Nova revija 1999/209 – pon. v: SPA, Maribor 2004.
89. *O K. Koehlerju (Druge celine)*, Literatura 1999/93.
90. *O vrednotenju literarnih pojavov*, Razgledi 1999, 26. 5. (To naj bi bila dva Zapisa, ki so ju združili v enega in naredili kup napak, gl. *Popravek* v Razgledih 9. 6.).
91. *Pesnik „daljnega obrobja“*, Zvon 2000/1
92. *Antologija poljskih pesnikov, rojenih v 60-ih letih XX-ega stoletja*, Apokalipsa 2000, št. 39, 40, 41 – pon. v: SPA, Maribor 2004.
93. *Czesław Miłosz: Pesmi*, Zvon 2001/2.
94. „*Rzadko czymś naprawdę zachwycam się*“ (wywiad – intervju),

Studium 2001/1.

95. Veliki mojstri – O Iwaszkiewiczzu, *Sodobnost* 2001/9.
96. *Spremna beseda o Tomažu Šalamunu* v knjigi *Poker*, Katowice 2002.
97. „*Stopiti v stik z energijo sveta*“ (intervju), *Literatura* 2003/143–144.
98. Pogovori – *Meta Kušar s K. Š. B.* (intervju), *Sodobnost* 2003/5–6. (pon. v: M. Kušar, *Intervju*, SM Ljubljana 2009)
99. *Sodobni literarni portret: Czesław Miłosz*, *Radio Slovenija* 2004/10.5.
100. *Parę słów o moich przygodach z Miłoszem*, *Kresy* 2004/1–2.
101. *Veliki mojstri – O Miłoszu*, *Sodobnost* 2004/7–8.
102. *Tri pesnice – O J. Hartwig, K. Miłobędzka in J. Wajs*, *Literatura* 2006/179–180.
103. *Bohdan Zadura*, Druge celine (spremna beseda k 18-im pesmim), *Literatura* 2007/191–192.
104. *Pogovor. K. Š. B., letošnja Lavrinova nagrajenka*, *Delo* (Književni listi) 24. 12. 2008.
105. *Spremna beseda k pesmim Cypriana Norwida* za Druge celine, *Literatura* 2009/221.
106. *Spremna beseda k pesmim Mete Kušar, Uroša Zupana, Taje Kramberger, Radharani Pernarčič, Jureta Jakoba, Aleša Štegra in Gorazda Kocijančiča z naslovom Współczesna poezja słoweńska*, *Czas Kultury* 2011/2.
107. *O antologiji 75 pesmi od Dekleve do Peratove*, *Literatura* 2014/276.

## BIBLIOGRAFIJA PREVODOV

### KNJIGE

1. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (Ferdydurke), Cankarjeva založba 1974, (prevod in 35 str. dolga uvodna študija).
2. Tomáš Šalamun, *Wiersze* (52 pesmi), Wydawnictwo Literackie Krakov 1979.
3. Czesław Miłosz, *Iz pesmi* (m.dr. *Pesem* (Pieśń), *Himna* (Hymn), *Slovo* (Pożegnanie), *Otrok Evrope 1-8* (Dziecię Europy), *Čarobna gora* (Czarodziejska góra)) v: *Nobelovci: Czesław Miłosz*, cz 1981, 507–538.
4. *Varujte me, mile zarje. Iz sodobne poljske proze*, MK 1983 (m.dr. Witold Gombrowicz, *Spomini Štefana Čarneckega* (Pamiętnik Stefana Czarnieckiego), Bruno Schulz, *Samota* (Samotność), Jarosław Iwaszkiewicz, *Vzlet* (Wzlot), Marek Hłasko, *Črta ali vse se je spremenilo* (Kancik, czyli wszystko się zmieniło), Jerzy Andrzejewski, *Kakor gaj* (Niby gaj), Andrzej Bursa, *Poziv* (Wezwanie), Sławomir Mrożek, *Državljanova življenjska pot* (Droga obywatela), Edvard Redliński, *Breze* (Brzozy).) Izbor, spremna beseda in prevod.
5. Alina in Czesław Centkiewicz, *Odarpi, Egigvov sin* (Odarpi syn Egigwy), MK 1985. (Spremna beseda in prevod).
6. Witold Gombrowicz, *Pornografija* (Pornografia), DZS 1986. (Spremna beseda in prevod).
7. Władysław Terlecki, *Psi gonjači so že najeti* (Zwierzęta zostały opłacone), PZ 1988. (Spremna beseda in prevod).
8. Bruno Schulz, *Cimetove prodajalne. Izbrano delo* (Sklepy cynamonowe in dr.), MK 1990. (Spremna beseda in prevod).
9. Aleš Debeljak, *Slovník ciszy* (Slovar tišine – 50 pesmi), Wydawnictwo Cassiopeia Kraków 1992. (Spremna beseda in prevod).
10. Gregor Strniša, *Odyseusz* (Odisej – 40 pesmi). Wydawnictwo Zebra Kraków 1993. (Spremna beseda in prevod).

11. *Srebro i mech. Mah in srebro. Antologija poezji słoweńskiej* (175 pesmi 25 avtorjev, m.dr. France Prešeren, *Wieniec sonetów* (Sonetni venec), *Wstęp do Chrztu nad Sawicą* (Uvod h Krstu pri Savici), *Glossa* (Glosa), *Maciejowi Čopowi* (Matiju Čopu) itd., Oton Župančič, *Słoweńska pieśń* (Duma), *Nocny psalm* (Nočni psalm), *Dies irae* itd., Alojz Gradnik, *Jesienny wieczór w Medanie* (Jesenski večer v Medani), Josip Murn, *Zima*, Srećko Kosovel, *Ekstaza śmierci* (Ekstaza smrti), Dane Zajc, *Wielki czarny byk* (Veliki črni bik), Gregor Strniša, *Był tutaj tygrys 1–5* (Tu je bil tiger), Milan Jesih, *Večer je vlažen* (Wilgotny wieczór) itd. ...), Založba Pogranicze Sejny 1995.
12. Tomaž Šalamun, *Straszne święta* (Strašni prazniki – 86 pesmi), Wydawnictwo Zebra Kraków 1996.
13. Andrzej Szczypiorski, *Začetek* (Początek), Založba Obzorja 1996.
14. Aleš Debeljak, *Miasto i dziecko*, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2000, št. 39/40/41.
15. Jacek Podsiadło, *Sezonski svetnik*, Založba Aleph, Ljubljana 2000.
16. *Antologija poljskih pesnikov, rojenih v 60-tih letih 20. stoletja*. (15 pesnikov, vsak s 5–6 pesmimi: Koehler, Świetlicki, Podsiadło, Biedrzycki, Baran, Grzebalski, Sośnicki, Wróblewski, Wiedemann, Sendeki, Marcinkiewicz, Bonowicz, Śliwka, Grabowski, Kielar), v: *Apokalipsa 2000*, nr. 39/40/41.
17. Uroš Zupan, *Przygotowania do nadejścia kwietnia*, Kraków, Zielona Sowa, 2001.
18. Tomaž Šalamun, *Poker*, Katowice, Ars Cameralis 2002 (s spremno besedo).
19. Tomaž Šalamun, *Czytać: kochać*, Katowice, Ars Cameralis 2002.
20. Primož Čučnik, (še z drugimi povabljenimi prevajalci), *Zapach herbaty*, Kraków, Zielona Sowa 2002.
21. Miloš Biedrzycki, *Sonce na asfaltu*, Koper 2003 (trojezična zbirka).
22. Peter Semolič (še z drugimi prevajalci), *Wiersze wybrane*, Legnica 2003.
23. Czesław Miłosz, *Prevzem oblasti* (Zdobycie władzy), Ljubljana 2003 (skupaj s spremno besedo)

24. Stanisław Wyspiański, *Svatba*. (Wesele – skupaj s spremno besedo), Ljubljana 2006.
25. Jan Kochanowski, *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev*, (Odprava posłów greckich), Nova revija 2008/312–314.
26. Czesław Miłosz, *Zvonovi pozimi*, (prev. Jana Unuk, K. Š. B. i inni ... K. Š. B.: 1264 verzov) Izbrane pesmi, Ljubljana 2008.
27. *Dotik duha. Antologija poljske poezije 20. stoletja – Dotyk ducha. Antologia poezji polskiej XX wieku*. (Izbor in prevod 64 pesnikov in pesmi), KUD Logos Ljubljana 2009.
28. Meta Kušar, *Lublana*, Mikołów 2013.
29. Miloš Biedrzycki, *Vrlina špargljev*, Ljubljana 2014.

#### NEKAJ NAJPOMEMBNEJŠIH PREVODNIH BLOKOV IZ REVIJ IN ENE KNJIGE

1. *List iz sodobne poljske poezije* (Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Herbert, Ernest Bryll, Stanisław Grochowiak, Jarosław Marek Rymkiewicz, Michał Sprusiński – pesmi), Dialogi I, 1965/6, 298–303.
2. Anton Podbevšek, Edvard Kocbek, Gregor Strniša, Iztok Geister, Tomaž Šalamun – pesmi, *Życie Literackie* 1972/26.
3. *Na poljsko temo* (Tomasz Jastrun, Julian Kornhauser, Jan Zych, Jan Prokop, Stanisław Zajaczek, Zbigniew Joachimiak – pesmi, *Sodobnost* 1978/10, 1006–1011.
4. Edvard Kocbek, 11 pesmi, *Literatura na Świecie* 1986/1.
5. Slavko Grum, *Biały azyl, Portret własny, Zbrodnia na przedmieściu* (Beli azil, Avtoportret, Zločin v predmestju), *Literatura na Świecie* 1986/1, skupaj s prevodom *Dnevnika* in eseja o njem.
6. *Poljska poezija 80-ih let* (Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak, Bronisław Maj, Zbigniew Machej, Wojciech Wilczyk, Marcin Świetlicki, Marcin Sendecki, Miloš Biedrzycki in dr. – 45 pesmi), *Literatura* 1991/13, 75–110.
7. Krzysztof Koehler, 17 pesmi, *Literatura* 1999/93.
8. Ryszard Krynicki, 11 pesmi, *Vilenica* 99.
9. Jacek Podsiadło, 13 pesmi, 2 avtoprezentaciji, 2 recenziji, spremna beseda, *Nova revija* 1999, št. 209.
10. Jarosław Iwaszkiewicz, 8 pesmi, *Sodobnost* 2001/9.



11. Miron Białoszewski, 10 pesmi, Primorska srečanja 2002/256.
12. Julian Tuwim, 17 pesmi, Revija 2000 2003/156–158.
13. Czesław Miłosz, Veliki mojstri, 8 pesmi + pesnitev z uvodom, Sodobnost 2004/7–8.
14. *Akslop poljska nazaj* – antologija novejšje poljske poezije, izbral in uredil Primož Čučnik, Ljubljana LUD Šerpa 2005, prevodi pesmi Krzysztofa Śliwke (6 pesmi), Krzysztofa Koehlerja (7 pesmi), Marcina Świetlickega (1 pesem), Marzanne Bogumiłe Kielar (7 pesmi), Marcina Sendeckega (9 pesmi), Miłosza Biedrzyckiego (7 pesmi), Macieja Meleckega (2 pesmi) in Krzysztofa Siwczyka (1 pesem) = 40 prevodov.
15. *Tri pesnice* (J. Hartwig, K. Miłobędzka, J. Wajs), 28 pesmi, Literatura 2006/179–180.
16. Bohdan Zadura, Druge celine (18 pesmi), Literatura 2007/191–192
17. Cyprian Norwid, Druge celine, Literatura 2009/221.
18. *Współczesna poezja słoweńska*: pesmi Mete Kušar, Uroša Zupana, Taje Kramberger, Radharani Pernarčič, Jureta Jakoba, Aleša Štegra i Gorazda Kocijančiča s spremno besedo, Czas Kultury 2011/2.

#### DRUGI PREVODI V REVIJAH IN KNJIGAH

1. Michał Sprusiński: 3 pesmi, Tribuna 1965/66, 15.12.
2. Tadeusz Nowak: 3 psalmi, Tribuna 1965/66 16.
3. Stanisław Grochowiak, *O sodobni poljski poeziji*, Naši razgledi 1965, 26.6.
4. Wojciech Natanson, *Kakšna je Sadova vloga?* Gledališki list 1965/66, št. 10.
5. Michał Głowiński, *Roman in avtoritete* (Powieść i autorytety), Naši razgledi 1967, 9. 9.
6. Edvard Kocbek, 4 pesmi, Twórczość 1968/6.
7. Tomasz Śalamun, 4 pesmi, Życie Literackie 1968/41.
8. Braco Rotar, *Moloch* (Moloh), Nurt 1969/5.
9. Adam Ważyk: 4 pesmi, Dialogi 1969/5
10. Gregor Strniša: 3 pesmi, Tygodnik Kulturalny 1969/38
11. Jože Udovič: *Przez zamknięte powieki* (Skozi zaprte veke), Głos Młodzieży 1969/8

12. Janusz Sławiński, *O teoriji pesniškega jezika* (Wokół teorii języka poetyckiego), *Problemi* 1970/86, 27-37.
13. Jerzy Andrzejewski, *Kakor gaj* (Niby gaj), *Prostor in čas* 1972/7-8.
14. Franci Zagoričnik: *Niwa* (Njiva) v: *Antologia poezji słoweńskiej*, Wrocław 1973.
15. Jan Błoński: *Zgodovina in Opereta* (Historia i Operetka), *GL SNGLj* 1973/74.
16. Witold Gombrowicz, *O Sienkiewiczu*, *Sodobnost* 1974/6, 559-564.
17. Tomaž Šalamun, *pesmi*, *Poezja* 1975/2.
18. A. Vodnik, *pesmi*, *Literatura na Świecie* 1975/6.
19. B. Vodusek, *pesmi*, *Literatura na Świecie* 1975/6.
20. Tomaž Šalamun, *pesmi*, *Literatura* 1976.
21. Edvard Redliński, *Prebijanje k avtentičnosti* [Przedzieranie się do autentyczności] (pogovor z T. Krzemień), *Naši razgledi* 1978, 23.6.
22. Wiktor Osiatyński, *Živo in mrtvo* (pogovor z M. Injušinom), *Naši razgledi* 1979, 12.1.
23. Vladimir Bibler, *Mišljenje in ustvarjanje* [Myślenie i twórczość] (pogovor z njim), *Naši razgledi* 1980, 25.1.
24. Tomaž Šalamun, *pesmi*, *Žycie Literackie* 1980/1467.
25. Tomaž Šalamun, *Monstrum*, *Žycie Literackie* 1980/1468.
26. Lojze Kovačič, *Ikbar* (Ikbar), *Žycie Literackie* 1980/1472.
27. Marko Švabič, *Jest tak, i dobrze* (Vse, kar je, je prav), *Literatura na Świecie* 1982/2.
28. Branko Gradišnik, *Ziemia* (Zemlja), *Literatura na Świecie* 1982/2.
29. Slavko Grum, *Mansarda. Syn marnotravny* (Mansarda, Izgubljeni sin), *Žycie Literackie* 1983/1627.
30. Tomaž Šalamun, 3 *pesmi*, *Žycie Literackie* 1983.
31. Zbigniew Herbert: 2 *pesmi* + o poeziji, *Sodobnost* 1983/10.
32. Marian Grzeźczak: 2 *pesmi* + o poeziji, *Sodobnost* 1983/10.
33. Edward Stachura, *Po vrtovih naj divjajo ujme* (W ogrodzie niech hula szarańcza – poemat), *Dialogi* 1984/4.
34. Piotr Sommer, 5 *pesmi*, *Dialogi* 1984/4.
35. Adam Komorowski, *S pasom tople kreposti* (W pasie cnoty ciepłej), *Naši razgledi* 1986/16.

46. Tomaž Šalamun, *Žart* (Šala), Pismo Literacko-Artystyczne 1986/9.
47. Aleš Debeljak, 5 pesmi, Literatura na Świecie 1987/4.
48. Tomaž Šalamun, 4 pesmi, Kafar 1987/3.
49. France Prešeren, *Na otuchę* (Osrčenje), Kafar 1987/3
50. Tomaž Šalamun, 3 pesmi, Kafar 1988/4.
51. Jarosław M. Rymkiewicz, *Zanima me besedilo življenja* [Interesuje mnie tekst życia] (pogovor z njim), Naši razgledi 1988, 6.
52. Gregor Strniša, *Miejsce walki* (Borilnica), Literatura na Świecie 1989/4.
53. Ryszard Schubert, proza, Vilenica '89.
54. Jarosław Marek Rymkiewicz, pesmi, Vilenica '89.
55. Józef Baran, pesmi, Vilenica '90.
56. Vlado Gotovac, 5 pesmi, Literatura na Świecie 1990/10.
57. Krzysztof Lisowski, pesmi, Vilenica '92.
58. Aarne Puu: pesmi, Vilenica '92.
59. Aleš Debeljak, 3 pesmi, Dekada Literacka 1991/28.
60. Uroš Zupan, pesem (*Zbigniew Herbert*), Dekada Literacka 1992/37.
61. Krzysztof Koehler, 4 pesmi, Vilenica '92.
62. Prežihov Voranc, *Studnia* (Vodnjak), Wieści 1992/26.
63. Lojze Kovačič, *Chłopiec i śmierć* (Deček in smrt – odlomek), Na Głos 1992/7, 112–118.
64. Stanisław Barańczak, *Opazovalci ptičev* (Obserwatorzy ptaków), Dialogi 1992/10.
65. Czesław Miłosz, *Prevzem oblasti* (Zdobycie władzy – odlomek), Nova revija 1991/113–114, 1137–1148.
66. Josip Murn, pesmi, Wieści 1993/6.
67. Edvard Kocbek, pesem, Wieści 1993/6.
68. Tomaž Šalamun, *Okupacja* (Okupacija), Brulion 1993/4 (21–22).
69. Aleš Debeljak, pesem, Brulion 1993/4 (21–22).
70. Lojze Kovačič, *Chłopiec i śmierć* (Deček in smrt – odlomek), Krasnogruda 1994/2–3, skupaj z mojim esejem: *Kovačič – Chłopiec i śmierć – Schulz*).
71. Uroš Zupan, *W styczniu* (V januarju), Czas–Dodatek 1993, 6. 11.
72. Uroš Zupan, 4 pesmi, Krasnogruda 1994/2–3.
73. Alojz Ihan, 3 pesmi, Dekada Literacka, 1994/9.

74. Paweł Huelle, *Mali David Weiser* (Weiser Dawidek – odlomki), Literatura 1994/32, 68–75.
75. Krzysztof Lisowski, 3 pesmi, Delo, Književni listi 1994, 1. 9.
76. Tomasz Titkow, pesmi, Razgledi 1994/15
77. Krzysztof Koehler, pesmi, Razgledi 1994/15
78. Grzegorz Musiał, 6 pesmi, Vilenica '94.
79. Miłosz Biedrzycki, 6 pesmi, Vilenica '94.
80. Wisława Szymborska, pesmi, Razgledi 1994/23.  
*Wiersze poetów słoweńskich w przekładzie K. Š. B.* (Pesmi slovenskih pesnikov v prevodu ...):
81. Stanko Vuk, 3 pesmi, Kresy 1995/1.
82. France Balantič, 4 pesmi, Kresy 1995/1.
83. Tomaž Šalamun, 3 pesmi, Kresy 1995/1.
84. Andrej Brvar, 3 pesmi, Kresy 1995/1.
85. Milan Jesih, 4 pesmi, Kresy 1995/1.  
*Mała antologia poezji słoweńskiej w tłumaczeniu K. Š. B.* (Mała antologija slovenske poezije v prevodu ...):
86. Božo Vodušek, pesem, Kwartalnik Artystyczny 1995/3.
87. France Balantič, pesem, Kwartalnik Artystyczny 1995/3.
88. Dane Zajc, pesem, Kwartalnik Artystyczny 1995/3.
89. Tomaž Šalamun, 2 pesmi, Kwartalnik Artystyczny 1995/3.
90. Jure Potokar, pesem, Kwartalnik Artystyczny 1995/3.  
*Trzech poetów ze Słoweńskiego Przymorza:*
91. Srečko Kosovel, 3 pesmi, Fraza 1995/7.
92. Stanko Vuk, 3 pesmi, Fraza 1995/7.
93. Peter Semolič, 3 pesmi, Fraza 1995/7.
94. T. Šalamun, 3 pesmi + dva intervjuja, Krasnogruda 1995/4.
95. Marzanna B. Kielar, 9 pesmi, Vilenica '95.
96. Marzanna B. Kielar, 2 pesmi, Dnevnik 1995, 12. 9.
97. Marcin Baran, pesmi, Vilenica '95.
98. Rafał Wojaczek, pesmi, Razgledi 1995/19.
99. Jacek Podsiadło, 4 pesmi, Primorska srečanja 1995/176.
100. Julian Kornhauser, pesmi, Vilenica '96.
101. Jan Twardowski, 9 pesmi, Revija 2000 1996/86–87.
102. Natasza Goerke, *Gugalni konj* (Koń na biegunach), Primorska srečanja 1996/185–86.
103. Robert Adamczak, 5 pesmi, Primorska srečanja 1996/185–86.
104. Ewa Lipska, pesmi, Razgledi 1996/17.

105. Aleš Debeljak, 3 pesmi, *Czas Kultury* 1996/2.
106. Tomaž Šalamun, 5 pesmi, *Czas Kultury* 1996/3 (skupaj z mojim esejem o njem).
107. Aleš Šteger, 3 pesmi, *Kwartalnik Literacki Fa-art* 1996/2.
108. Andrej Rifel – Felan, 3 pesmi, *Kwartalnik Literacki Fa-art* 1996/2.
109. Nejc Bernard, 3 pesmi, *Kwartalnik Literacki Fa-art* 1996/2.
110. Tomaž Šalamun, 2 pesmi, *Kwartalnik Literacki Fa-art* 1996/2.
111. Uroš Zupan, *Światło wewnątrz pomarańczy* (Svetloba znotraj pomaranče), *Nowy Nurt* 1996/10.
112. Tomaž Šalamun, pesmi, *Nowy Nurt* 1996/10.
113. Tomaž Šalamun, 9 pesmi, *Kartki* 1996/13.
- 114.a Wisława Szymborska, *Izmišljam si svet* (pesem), *Slava* 1996
- 114.b Wisława Szymborska, *Stvarnost zahteva* (pesem), *Dnevnik* 1996, 8. 10.
115. Andrzej Stasiuk, pesmi, *Razgledi* 1997 (febr.).
116. Czesław Miłosz, 9 pesmi iz Širše okolice, *Nova revija* 1997/177–178, s. 88–94.
117. Aleš Debeljak, 4 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
118. Dane Zajc, 2 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
119. Jure Detela, 7 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
120. Iztok Osojnik, *Vaška kapelica* [pesnitev], *Studium* 1997/7–8.
121. Alenka Jensterle-Doležal, 3 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
122. Miklavž Komelj, 3 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
123. Aleš Šteger, 2 pesmi, *Studium* 1997/7–8.
124. Aleš Debeljak, 4 pesmi, *Krasnogruda* 1997/6.
125. Andrej Brvar, 4 pesmi, *Krasnogruda* 1997/6.
126. B. A. Novak, *Bedenje*, *Krasnogruda* 1997/6.
127. Andrzej Sosnowski, pesmi, *Vilenica* 97.
128. Jakub Winiarski, 3 pesmi, *Razgledi* 1997/19.
129. Miłosz Biedrzycki, 5 pesmi, *Razgledi* 1997/23.
130. Taja Kramberger, *Dotiki, dotiki krožnic*, *Kartki* 1997/2.
131. Adam Zagajewski, pesem, v: Adam Zagajewski, *Mistika za začetnike*, Ljubljana (cz) 1997.
132. Natasza Goerke, *Fatamorgana, Miš, Sosoma Grande, Vzreja* (Fatamorgana, Mysz, Sosoma Grande, Hodowla), *Razgledi* 1998/10.
133. Peter Semolič, pesmi, *Czas Kultury* 1998/4.

134. Tomaž Šalamun, Odra 1998/9.
135. Ivo Svetina, Odra 1998/9.
136. Matjaž Pikalo, Odra 1998/9.
137. Uroš Zupan, Odra 1998/9.
138. Peter Semolič, Odra 1998/9.
139. Czesław Miłosz, 3 pesmi, v: *Orfejev spev, Antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov*, Ljubljana, Nova revija 1998.
140. Natasza Goerke, *Umetnosti v prid* (Dla požitku Sztuki), Vilenica 98.
141. Julia Hartwig, pesmi, Razgledi 1999/5.
142. Dariusz Sośnicki, 8 pesmi, Primorska srečanja 1999, št.215.
143. Krzysztof Siwczyk, pesem, Medana '99.
144. Mariusz Grzebalski, 5 pesmi, Razgledi 1999, št.19.
145. Janusz Szuber, 5 pesmi (in spremna beseda), Zvon 2000, št.1.
146. Jacek Podsiadło, 5 pesmi, Literatura 2000/111–112.
147. Marcin Sendeccki, pesmi, Vilenica 2000.
148. Aleš Debeljak, pesem s predstavitvijo, Tygodnik Powszechny – Kontrapunkt 200, 26.11.
149. Niko Grafenauer, 2 pesmi, Studium 2001/1.
150. Marjan Strojjan, 3 pesmi, Studium 2001/1.
151. Brane Mozetič, 2 pesmi, Studium 2001/1.
152. Peter Semolič, 3 pesmi, Studium 2001/1.
153. Primož Čučnik, 2 pesmi, Studium 2001/1.
154. Józef Czechowicz, 6 pesmi, Dvatisoč 2000/ 132–134.
155. Czesław Miłosz, 11 pesmi z uvodom, Zvon 2001/ 2, s. 14–19.
156. Taja Kramberger, Marcypan, Rita Baum 2001/nr 4.
157. Primož Čučnik, 4 pesmi, Czas Kultury 2001/2.
158. Maciej Melecki, 8 pesmi, Primorska srečanja 2001/243.
159. Adam Wiedeman, *Smrt za ideje*, Vilenica 2001.
160. Adam Wiedemann, prevedene tri pesmi v: *Izbrane pesmi*. Maribor 2002.
161. Marcin Świetlicki, prevedene 4 pesmi v: *Pesmi ignoranta*. Ljubljana 2002.
162. Maciej Melecki, 6 pesmi, Vilenica 2002.
163. Gorazd Kocijančič, 9 pesmi, Kresy 2002/1.
164. Barbara Korun, 7 pesmi, Kresy 2002/1.
165. Taja Kramberger, 2 pesmi, Kresy 2002/1.

166. Lojze Kovačič, *Opis pewnego obrazu* (Opis neke slike), proza, Kresy 2002/1.
167. Rudi Šeligo, *Dwaj hippisi i czas* (Dva hipija in čas), proza, Kresy 2002/1.
168. Janusz Szuber, 5 pesmi, Primorska srečanja 2002/256.
169. Czesław Miłosz, *Orfej in Evridika*, Logos 2003/1–2 (v internetu kud-logos.si).
170. Czesław Miłosz, *Prezmem oblasti* (odl.), Ampak 2003/6–7.
171. Alojz Ihan, prevedeni dve pesmi v: *Salsa*, Legnica 2003.
172. Miklavž Komelj, prevedena ena pesem v: *Rosa*, Legnica 2003.
173. Miloš Biedrzycki, 13 pesmi, Literatura 2003/143–144.
174. Wojciech Wilczyk, 8 pesmi, Primorska srečanja 2003/269–270.
175. Jarosław Klejnocki, 9 pesmi, Primorska srečanja 2004/ 273.
- 176.a Tomaż Šalamun, prevedenih 5 pesmi v: *Jabłoń*, Kraków 2004.
- 176.b Jakub Winiarski, *Edini taki na svetu*, Ampak 2004
177. Srečko Kosovel, 2 pesmi, Opcje 2004/1–2.
178. Miron Białoszewski, prevedene 4 pesmi v: *Oporoka spečega*, Ljubljana (Šerpa).
179. Adam Zagajewski, *Vrnitev* (5 pesmi), Revija 2000, 2005/171–173.
180. Andrzej Bursa, 4 pesmi, Zvon 2005/2.
181. Joanna Palach, 12 pesmi, Zvon 2005/6.
182. Michał Sprusiński, 4 pesmi, Fontana 2005/39–40.
183. Konstanty Gałczyński, 6 pesmi, Revija 2000, 2006/št. 180–182.
184. Czesław Miłosz, 1 pesem in Wisława Szymborska, 1 pesem v: *Drugi komadi*, Ljubljana MK 2006.
185. Krzysztof Kamil Baczyński, *Helada* (5 pesmi), Revija 2000, 2006/186–188.
186. Leopold Staff, 5 pesmi, Revija 2000, 2006/186–188.
187. Leszek Czuchajowski, 7 pesmi, Primorska srečanja 2006/300.
188. Jacek Dehnel, *Odprava na jug* (5 pesmi), Primorska srečanja 2006/301–302.
189. Tomasz Różycki, 8 pesmi, Primorska srečanja 2006/301–302.
190. Jacek Dehnel, 5 pesmi, Revija 2000, 2007/189–191.
191. Tomasz Różycki, 8 pesmi, Revija 2000, 2007/189–191.

192. Tymoteusz Karpowicz, 4 pesmi, Poetikon, Rp. Lirikon 21, 2007/2–3.
193. Józef Czechowicz, 6 pesmi, Revija 2000, 2007/ 195–196.
194. Bolesław Leśmian, 4 pesmi, Revija 2000, 2007/ 195–196.
195. Cyprian Norwid: Dve pesmi, Logos 2008/1–2 (v internetu kud-logos.si).
196. Marcin Orliński, 11 pesmi, Primorska srečanja 2007/ 318–319.
197. Czesław Miłosz, *Ptiči* (pesnitev) + 2 pesmi, I.D.I.O.T. 2012/6.
198. Alenka Jensterle Doležal 1 pesem in Barbara Korun 2 pesmi v: *Szesnaście poetek słoweńskich*, Ljubljana 2011
199. Miłosz Biedrzycki, Pesmi, Sodobnost 2013/10

## G

### (GOVORJENO)

(v radiu, na literarnih večerih in  
– odebeljeno – igrane gledališke igre )

1. **Tadeusz Różewicz, *Kartoteka* (Kartoteka), SNG Ljubljana 1966.**
2. Szymon Wincelberg, *Kataki, sovražnik* (Kataki – wróg), RTVLj 1967.
3. Edvard Kocbek, Pesniški večer (15 pesmi) na slavistiki v Krakovu, 3.maja 1967.
4. Večer na slavistiki v Krakovu, 29.11. 1968, študentje berejo prevoda 2 pesmi Otona Župančiča.
5. Večer na slavistiki v Krakovu, 29.11. 1969, študentje berejo prevode Murna in Kajuha.
6. *Nowe tendencje w poezji słoweńskiej w latach dwudziestych xx wieku* (Nove tendence v slovenski poeziji v 20-ih letih xx stoletja), večer s pesmimi Antona Podbevška, Srečka Kosovela in Antona Vodnika na slavistiki v Krakovu 4. maja 1970.
7. *Poezja słoweńska* (Slovenska poezija), pesniški večer v Klubu poljskih pisateljev v Krakovu 17. 2. 1971, krakovski igralci berejo pesmi Župančiča, Murna, Podbevška, A.Vodnika, Kosovela, Kocbeka, Strniše in Šalamuna.
8. Rudi Šeligo, *Dwaj hippisi i czas* (Hipija in čas), brano v Klubu



- poljskih pisateljev v prevajalski sekciji, marec 1971.
9. **Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kralj Pust (Król Mięsupust)*, SNG Ljubljana 1972.**
  10. **Witold Gombrowicz, *Opereta (Operetka)* SNG Ljubljana 1973.**
  11. Czesław Miłosz, Literarni nokturno (130 verzov) RLj (Radio Ljubljana) 1978.
  12. Jarosław Marek Rymkiewicz, Literarni večer (300 verzov s spremno besedo) RLj 1978.
  13. **Stanisława Przybyszewska, *Dantonov primer (Sprawa Dantona)*, SNG Ljubljana 1985.**
  14. Tadeusz Nowak, *Zima*, Literarni nokturno RSl (Radio Slovenija) 1992 (12. 11.).
  15. Tomasz Titkow, Literarni nokturno RSl 1994 (11. 2.).
  16. Krzysztof Lisowski, Literarni nokturno RSl 1994 (4. 4.).
  17. Czesław Miłosz, *Nove prevodne strani* (200 verzov) RSl 1994 (4. 12.).
  18. Marzanna B. Kielar, Literarni nokturno RSl 1995.
  19. Jan Twardowski, *Nove prevodne strani* RSl 1995 (5. 11.).
  20. Jacek Podsiadło, *Literarni portret* (300 verzov) RSl 1996 (7. 1.).
  21. Ewa Lipska, Literarni nokturno RSl 1996 (7. 1.).
  22. Krzysztof Koehler, Literarni nokturno RSl 1996 (13. 2.).
  23. Rafał Wojaczek, Literarni nokturno RSl 1996 (21. 2.).
  24. Andrzej Bursa, Literarni nokturno RSl 1996 (3. 5.).
  25. Julian Kornhauser, Literarni nokturno RSl 1996 (5. 5.).
  26. Robert Adamczak, Literarni nokturno RSl 1996 (5. 6.).
  27. Jan Kochanowski, Literarni nokturno RSl 1996 (28. 7.).
  28. Adam Zagajewski, Literarni nokturno RSl 1996 (7. 9.).
  29. Miłosz Biedrzycki, Literarni nokturno RSl 1996 (11. 10.).
  30. Marcin Baran, Literarni nokturno RSl 1996 (18. 10.).
  31. Andrzej Stasiuk, Literarni nokturno RSl 1997 (26. 1.).
  32. Jakub Winiarski, Literarni nokturno RSl 1997 (4. 2.).
  33. Aarne Puu, Literarni nokturno RSl 1997 (15. 2.).
  34. Zbigniew Machej, Literarni nokturno RSl 1997 (9. 5.).
  35. Jarosław Klejnocki, Literarni nokturno RSl 1997 (31. 5.).
  36. Krzysztof Siwczyk, Literarni nokturno RSl 1997 (10. 6.).
  37. Bronisław Maj, Literarni nokturno RSl 1997 (27. 8.).
  38. Jacek Podsiadło, Literarni nokturno RSl 1997 (*H. von Kleist*)

- piše ...*) (30. 8.).
39. Natasza Goerke, *črtice*, Literarni nokturno RSl 1997 (12. 11.).
  40. Andrzej Sosnowski, *Literarni nokturno RSl 1997* (22. 11.).
  41. Marcin Świetlicki, *Literarni nokturno RSl 1998* (22. 1.).
  42. Wojciech Wilczyk, *Literarni nokturno RSl 1998* (25. 1.).
  43. Piotr Sommer, *Literarni nokturno RSl 1998* (8. 4.).
  44. Stanisław Barańczak, *Literarni nokturno RSl 1998* (30. 5.).
  45. Julia Hartwig, *Literarni nokturno RSl 1998* (24. 5.).
  46. Paweł Marcinkiewicz, *Literarni nokturno RSl 1998* (9. 6.).
  47. Adam Ważyk, *Literarni nokturno RSl 1998* (8. 8.).
  48. Dariusz Sośnicki, *Literarni nokturno RSl 1998* (18. 8.).
  49. Mariusz Grzebalski, *Literarni nokturno RSl 1998* (19. 10.).
  50. Krzysztof Koehler, *Nowe prevodne strani RSl 1998* (1. 11.).
  51. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Literarni nokturno RSl 1999* (23. 1.).
  52. Jacek Podsiadło, *Literarni nokturno RSl 1999 (Domowe ognisko)* (8. 4.).
  53. Zbigniew Herbert, *Literarni nokturno RSl 1999* (15. 4.).
  54. Artur Grabowski, *Literarni nokturno RSl 1999* (18. 4.).
  55. Ryszard Krynicki, *Literarni nokturno RSl 1999* (17. 8.).
  56. Janusz Szuber, *Literarni nokturno RSl 1999* (7. 8.).
  57. Wojciech Bonowicz, *Literarni nokturno RSl 1999* (15. 7.).
  58. Jerzy Sito, *Angleški metafizični pesniki (esej)*, Lit. Večer RSl 1999 (6.12.).
  59. Adam Wiedemann, *Literarni nokturno RSl 2000* (29. 2.).
  60. Krzysztof Śliwka, *Literarni nokturno RSl 2000* (22. 3.) (pon. 11.3.2010).
  61. Grzegorz Wróblewski, *Literarni nokturno RSl 2000* (4. 5.).
  62. Marcin Sendeci, *Literarni nokturno RSl 2000* ( ).
  63. Sławomir Matusz, *Literarni nokturno RSl 2000* (1. 12.).
  64. Tomasz Różycki, *Literarni nokturno RSl 2000* (12. 12.).
  65. Józef Biedruń, *Literarni nokturno RSl 2000* (17. 12.).
  66. Maciej Melecki, *Literarni nokturno RSl 2001* (25. 2.).
  67. Jarosław Iwaszkiewicz, *Literarni nokturno RSl 2001* (1.3.).
  68. Józef Czechowicz, *Literarni nokturno RSl 2001* (4.3.).
  69. Marian Grześczak, *Literarni nokturno RSl 2001*.
  70. Edward Stachura, *Literarni nokturno RSl 2001*.
  71. Czesław Miłosz, *Otrok Evrope RSl 2001* ( 24.11.).
  72. Andrzej Niewiadomski, *Literarni nokturno RSl 2001* (23. 8.).

73. Tymoteusz Karpowicz, Literarni nokturno RSl 2001 (13. 7.).
74. Michał Sprusiński, Literarni nokturno RSl 2001 (29. 7.).
75. Julian Tuwim, Literarni nokturno RSl 2001 (8. 12.).
76. Miłosz Biedrzycki, Literarni nokturno RSl 2001 (21. 12.).
77. Adam Wiedemann, Literarni nokturno RSl 2001 (30. 12.).
78. Janusz Szuber, Literarni nokturno RSl 2002 (23. 2.).
79. Aleksander Wat, Literarni nokturno RSl 2002 (16. 3.).
80. Kazimierz Wierzyński, Literarni nokturno RSl 2002 (19. 4.).
81. Maciej Melecki, Literarni nokturno RSl 2002 (14. 7.).
82. Miron Białoszewski, Literarni nokturno RSl 2002 (11. 8.).
83. Konstanty Gałczyński, Literarni nokturno RSl 2003 (18. 3.).
84. Czesław Miłosz, *Orfej in Evridika*, Literarni nokturno RSl 2003 (30. 6.).
85. Stanisław Wyspiański, *verzi iz Svatbe*, Literarni nokturno RSl 2003 (10. 9.).
86. Leszek Czuchajowski, Literarni nokturno RSl 2003 (27. 10.).
87. Czesław Miłosz, Literarni nokturno RSl 2003 (iz Himne o biseru)(17. 12.).
88. Joanna Pałach, Literarni nokturno RSl 2004 (24. 1.).
89. Czesław Miłosz, *Sodobni literarni portret* (300 verzov + spremna beseda), (10. 5. 2004).
90. Anna Piwkowska, Literarni nokturno RSl 2004 (1. 6.).
91. Maciej Maleńczuk, Literarni nokturno RSl 2004 (13. 7.).
92. Wojciech Wencel, Literarni nokturno RSl 2005 (16. 1.).
93. Adam Zagajewski, Literarni nokturno RSl 2005 (4. 5.).
94. Joanna Wajs, Literarni nokturno RSl 2005 (20. 5.).
95. Jacek Dehnel, Literarni nokturno RSl 2005 (1. 10.).
96. Krzysztof Kamil Baczyński, Literarni nokturno RSl 2005 (20. 8.).
97. Krystyna Miłobędzka, Literarni nokturno RSl 2005 (25. 10.).
98. Justyna Radczyńska, Literarni nokturno RSl 2006 (9. 4.).
99. Bolesław Leśmian, Literarni nokturno RSl 2006 (30. 6.).
100. Leopold Staff, Literarni nokturno RSl 2007 (13. 3.).
101. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Literarni nokturno RSl 2007 (20. 1.).
102. Bohdan Zadura, *Sodobni literarni portret* (300 verzov + spremna beseda), RSl 2007 (15. 4.).
103. Artur Międzyrzeczki, Literarni nokturno RSl 2007 (1. 8.).

104. Wojciech Kass, Literarni nokturno RSl 2007 (1. 10).
105. Cyprian Norwid, Literarni nokturno RSl 2009 (14. 5.).
106. Marcin Orliński, Literarni nokturno RSl 2009 (14. 8.).
107. Jerzy Illg, Literarni nokturno RSl 2010 (7. 3.).
108. Miłosz Biedrzycki, Literarni nokturno RSl 2010 (19. 8.).
109. Adam Zagajewski, Literarni nokturno RSl 2010 (20. 11.).
110. Michał Sobol, Literarni nokturno RSl 2011 (15. 8.).
111. Karol Wojtyła, Literarni nokturno RSl 2011 (23. 8.).
112. Miłosz Biedrzycki, Literarni nokturno RSl 2014 (16. 1.).
113. Czesław Miłosz, Portret pesnika iz let 1932–38 (260 verzov + spremna beseda) RSl 2014 (8.)

## R

### (ROKOPISI)

1. Stanisław I. Witkiewicz, *Vodna kurica* (Kurka wodna). Naročilo Gledališče v Gorici.
2. Edward Redliński, *Jubilej* (Jubileusz). Oddano Slovenskemu gledališču v Trstu.
3. Ivan Cankar, *Król na Betajnowym* (Kralj na Betajnovi).
4. Tadeusz Rózewicz, *Bela poroka* (Białe małżeństwo). Naročilo Mestno gledališče ljubljansko.
5. Władysław Terlecki, *Črna romanca* (Czarny romans). Naročila Pomurska založba.
6. Pavle Zidar, *Nogi* (Noge).
7. France Prešeren, 466 še neobjavljenih verzov.
8. Oton Župančič, 473 + 262 (za otroke) še neobjavljenih verzov.
9. Še neobjavljeni verzi Taje Kramberger, Josipa Ostija, Veronike Dintinjane, Ane Pepelnik, Karla Hmeljaka, Vlada Šava, Radhari Pernarčič, Jožka Štucina in Vena Tauferja.
10. Julian Tuwim: Lokomotiva.
11. Uroš Zupan. Niespieszna žegluga (Počasna plovba). Pripravljen nov izbor pesmi za založbo Znak.
12. Milan Jesih, Knjiga izbranih pesmi, pripravljena za tisk.

## PREVEDENE DRAME

1. Tadeusz Różewicz, *Kartoteka* (Kartoteka), SNG Lj 1966.
2. Szymon Wincelberg, *Kataki, sovražnik* (Kataki – wróg), RTV Lj 1967.
3. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Kralj Pust* (Król Mięsopest, SNG Lj 1972).
4. Witold Gombrowicz, *Opereta* (Operetka) SNG Lj 1973.
5. Stanisława Przybyszewska, *Dantonov primer* (Sprawa Dantona) SNG Lj 1985.
6. Tadeusz Różewicz, *Bela poroka* (Białe małżeństwo), za SNG Lj 1985.
7. Stanisław Witkiewicz, *Vodna kurica* (Kurka wodna), za Primorsko gledališče v Gorici.
8. Edward Redliński, *Jubilej* (Jubileusz). Oddano Slovenskemu gledališču v Trstu.
9. Ivan Cankar, *Król na Betajnowym* (Kralj na Betajnovi).
10. Stanisław Wyspiański, *Svatba* (Wesele).
11. Jan Kochanowski, *Sprejem in zavrnitev grških odposlancev* (Odprawa posłów greckich).

Pričujoča knjiga je nadaljevanje dveh avtoričinih izborov: *S slovenskimi avtorji. Izbor iz člankov in razprav*, Maribor, Založba Obzorja 1994, in *S poljskimi avtorji (in ne samo ...). Izbrane razprave in članki*, Maribor, Založba Litera 2004, ter sega od najzgodnejših prispevkov do lanske študije o Stanku Vuku, napisane na prošnjo Jagelonske univerze v Krakovu. Pomemben del vseh teh treh knjig so namreč teksti, ki predstavljajo slovenske avtorje Poljakom in ki jih je avtorica za te tri izbore prevedla iz poljščine.

Knjiga je, predvsem v delu, napisanem za Slovence, razvrščena tematsko: po družbeno angažiranih člankih iz študentovskih let (ki pa so vedno bili povezani z literaturo), so objavljene študije iz slovenske poezije, nato proze, vključeni pa sta tudi dve polemiki. Predstavitvam poljskih avtorjev Slovcem je dodan slovenski intervju, tako kot drugemu razdelku (Napisano za Poljake) sledi poljski pogovor. Knjigo zaključuje Bibliografija avtorskih tekstov in Bibliografija prevodov iz obdobja 55 let.