

»In mogoče sem napravil za človeštvo veliko več kot Pavlov, Watt in Einstein skupaj.«

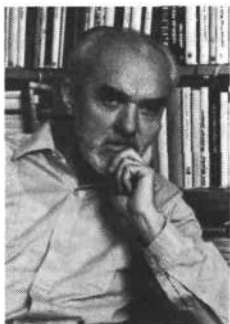
Naletel je na natakárjev sumničast pogled.

Dokler ni gospod Karel obrnil oči navzdol, k znanemu bankovcu, obarvanemu v pravih, veljavnih odtenkih, je bilo, kot da ga je ohromil krč. Potem se je vljudno nasmehnil.

»Da, gospod inženir,« je pritrdil, čeprav mu sum ni zginil iz oči. »Gotovo bo tako, kot pravite.«

Inženir Jansa je že brez besed vtaknil drobiž v žep, prešel pivotoč in bil po treh cementnih stopnicah na pločniku. Ulica in park sta se počasi zavijala v mrak, in ko se je nadihal, je sveži pomladni zrak v njem prebudil lahko vrtoglavico minevajočega časa.

Prevedla Albinca Lipovec



František  
Benhart

## Bralnica '86

### ŽUŽKOSLOVJE IN SMRT

Šest novel Draga Jančarja, vključenih v njegovo novo knjigo SMRT PRI MARIJI SNEŽNI, zbuja vtis, da so nastale posamič, »nekonceptno«, brez konkretnije predstave bodoče celote. Kar mogoče pa je, da gre res samo za vtis. Naj bo tako ali drugače, nič ni narobe, kajti Jančarjeva literarna pisava je tako izvirna, da celota, pa ne samo njen vtis, nastane tudi naknadno, kot mimogrede, brez avtorjevega posebnega prizadevanja. V resnici to pa niti ni zgolj stvar pisave, se pravi v bistvu bolj tehnične plati ustvarjanja. Pri Jančarju namreč skoraj nič ne pomeni dejstvo, da ima v knjigi dve ali tri ali koliko zgodovinskih tem, medtem ko so druge »sodobne«. To pa zato, ker Jančar ne priznava absolutne zgodovinskosti, zgodovina premore zanj iste (ne)človeške dimenzije kot sodobnost – sicer ga ne zanima. Tudi po obsegu se novele te knjige zelo razlikujejo: najkrajša (Kraljica) ima komaj sedem strani, najdaljša skoraj štirideset, ta pa, poime-novana Zalezovanje človeka, sestavlja skupaj z novelo Zoževanje prostora neko dvonovelo, kar je skupaj petinsedemdeset strani, medtem ko jih ima vsa knjiga stošestdeset. Neki tematski skupni imenovalac vseh novel je smrt, in sicer nenaravna, nasilna smrt. Če pogledamo nazaj, naletimo v Jančarjevi prozi ter dramatik v glavnem na dva obraza smrti (se razume, glavnega junaka dela): kruta, neusmiljena smrt po dolgem ter dolgo kar uspešnem begu pred njo (Galjot) in mogoče še dolgo bedno, sramotno životarjenje-umiranje po pretresljivem doživetju česa usodnega (Severni sij, Disident Arnož in njegovi, Veliki briljantni valček), torej duhovna smrt, nadvse tragična izguba osebnosti. Smrti kot naravne sklenitve življenja pri Jančarju ni. Pričujoča knjiga pomnožuje njegovo galerijo smrti. Smrt zasledimo tu bodisi kot izvršilno roko usode, bodisi kot možnost (edino mož-nost) svobode. Prvi dve noveli tematizirata brezupen beg pred usojenostjo,

in sicer na podlagi paralelizma. V prvi, naslovni noveli, gre za literarni paralelizem: v romanu Bulgakova Bela garda beži mladi zdravnik in častnik carske vojske strašni beg pred skoraj gotovo smrtjo, pri tem pa ustrelji enega od zasledovalcev – čez sedemindvajset let pozneje pa isti zdravnik, samo z drugim imenom, konča v Jančarjevi noveli svoj skriti dolgoletni beg pred zmagujočimi sovjetskimi vojaki z domnevno neizbežnim rešilnim strelom skozi senca. Druga novela, Dve sliki, razvija paralelno usodo očeta in sina, očeta belogardista, ki umre l. 1945 v kočevskem pokolu, pa sina levičarja in ilegalca v Argentini, ki konča, ko ga ubijejo sobojevniki. Naslednji dve noveli, Ogenj in Kraljica, zgodovinsko »najstarejši«, pripovedujeta o smrti (prva) heretika na grmadi in (druga) o verjetno prostovoljnem koncu starke, ki so jo včasih krstili za »kraljico kurb«. (Posebnost: kraj dogajanja točno določen, česar sicer – v skladu z nadstvarnostno pozituro njegovih zgodb – pri Jančarju ni.) Obe prozi karakterizira časovno zamenjevalni pripovedovalski postopek. Zadnji dve noveli, oz. dvonovela, predočujeta smrt kakor dispozicijo svobode: mladi arhivar Žigon se nekega dne odloči za samozapor: doma se zaklene in ne hodi več v službo; to pa Kadrovskemu iz njegovega podjetja pošteno razburi žolč: *Kaj si ta človek misli! Tukaj mi odločamo, kdo bo zaprt in kdo ne!* Partija med Kadrovskim (prej Okrajnim) in Žigonom, čeprav se nikjer v dvonoveli neposredno ne soočita oba tekmeča, je razigrana v klasično jančarjevskem slogu. Policist je bleščeč lik, ki v svoji ostareli, pa nič manj samozavestni jovialnosti, odločno trka na vrata svetovne galerije odurnih postav. Prav tako njegov pomočnik v oprezanju in zalezovanju, upokojeni arhivar Kostrin, Žigonov sodelavec, predstavlja odlično študijo omahljivca, razpetega med abotno ponižnostjo in zavestjo človeške dostojanstvenosti (ta v njem, po vsem sodeč, nazadnje vendarle zmaguje). Mladi Žigon, »samozapornik«, ki mu je več do žužkov kakor do arhivalij in v logičnem razpletu stvari najde potrditev svoje svobode v zastrupitvi s plinom, to je postava prav zares večdimenzionalna. In nepregledna. Tudi prava jančaravska, le da ima ponekod bolj razredčeno »krvno plazmo«, kot bi morala (dolga, včasih dolgovazna razglabljanja). To pa je le drobna lepotna napakica, ki ne more vplivati na dejstvo, da prav ta lik arhivarja in žužkoslovca zadobiva simbolne pomene, ki preraščajo okvir ene same novele ter ene same knjige. Saj smo pravzaprav mi vsi kukci, ki nam je usojeno živeti na tem svetu: vsi dolbemo v *veliko hrapavo gmoto* in se veselimo, da je že toliko prostora, da se moremo *po mili volji obračati*... dokler ne pride trenutek, ki naglaša *zoževanje prostora*. (Kdove, mogoče je prav s tem v zvezi najnovejša praška moda, da kupiš živega božičnega krapa, pa ga drugi ali tretji dan vržeš v Vltavo – mala pa ne nevarna samoprevara z možnostjo svobode?) Nekoč je Drago Jančar izjavil: Literatura, to so predvsem »simboli«. Seveda velja: kakor za koga. Za Jančarja vsekakor. Njegovo prozo tudi v tej knjigi odlikuje večplastnost, ki bralcu ne dovoli, da bi sledil le sami zgodbi. Sicer je fabula večkrat nerazvidljiva, zgodi se, da naenkrat moramo v branju obstati, se ozreti, zamisliti, preveriti ta ali oni vtis. Večkrat nismo gotovi, ali se je kaj resnično dogodilo (Je starec Kostrin v zadnji noveli zares ustrelil Kadrovskega? Je Irena zares prišla v Žigonovo stanovanje, ko je bilo od znotraj zaklenjeno? Je odgovor v ugotovitvi, da je ključ ležal na tleh? In tako v nedogled), marsikaj se bo šele dogodilo, se pravi, že *zunaj*, zgodbe, *zunaj* našega branja. Vse kaže, da pri Jančarju ni tako važno, da vemo, kaj se je ali ni zgodilo – kar bi lahko vzporedili z Žigonovo mislijo: *Kako je to*

*strašno, če je človek pameten* . . . in rekli: Kako je to strašno, če človek vse ve. Ta pridevnik lahko nadomestimo z besedo pusto, žalostno, dolgočasno itd., in se znajdemo v značilnem razpoloženju pristnega jančarjevskega sveta rahlega slutenja, rahlega gomazenja, rahle domišljajske magme, ki je tu vsakemu v preobilju na razpolago. Obenem se zavedamo – navzlic »fantazijski prostosti« – kako smo v tem avtorjevemu svetu povsod doma, kako večkrat naletimo v njem na nekaj, česar se tu že nekako spominjamo od prej, naj je malenkost ali kaj daljnosežnega. Takšnih nehotenih razpoznavnih znakov ne bi smeli imeti za Ahilove pete: že v njih je moč.

## URE IZ NARAVE

Četrta pesniška zbirka Hermana Vogla, PAJČEVINA IN SVEDER, je izšla šele devet let za prejšnjo knjigo, naslovljeno Osoje, pa vendar ima z njo več skupnega, kakor le-ta s še starejšo zbirko Romantika je iz groba vstala, čeprav je bil takratni časovni razmik samo tri leta. To dejstvo je kajpak simptomatično: prvič, potrjuje, da ta že od narave redkobesedni pesnik v zadnjem desetletju še bolj spoštuje težo pesniške besede, drugič, nas prepričuje, da se temeljni preobrat v neki pesniški ustvarjalnosti udejanji lahko v prav kratkem času, tako rekoč (na zunaj) naenkrat. Kakšen preobrat? Preobrat tako po miselni kot »tehnopoetski« plati. Ne gre za to, da bi Vogel v svoji tretji zbirki postal drugačen pesnik. Ne – samo je dozorel, osredotočil se je na svojo poetiko, zapustil je prejšnjo »večusmerjenost«, ki je sicer pri mladih in mlajših poetih navaden pojav. Osredotočitev knjige Osoje je radikalna, radikalno »osojna«: odpoved iluzijam ter poceni optimizmu, preselitev v hlad in iztreznjenost gole stvarnosti, naslonjene na naturo, trdoživa volja, prizadevanje, da se prebije zunanja skorja te stvarnosti, stremljenje za njenim jedrom (toda: *nikoli ne bomo spoznali jedra: pesem Nepopolnost, Osoje*). Zbirka Pajčevina in sveder je ozko povezana z Osojami (deloma tudi genetično: pesem Kaj je v zraku iz zbirke Osoje se je spremenila v pesmi Traktat in Nemir v novi zbirki, nekdanja pesem iz Osoj Sprava pa je bila preoblikovana v novo z naslovom Zakon močnega). Podoba pesnika, sina Mežiške doline, kot jo je zarisal v Osojah (pesem Geneza), velja prav tako za Pajčevino in sveder: *Zato sem tak, kakršen sem: smreka, rudnik, mah*. Že iz konstelacije (čudne, nenavadne) teh treh besed je razvidno, da je v danem statusu quo nekaj narobe: v naravo (smreka, mah) se je zagozdila človeška, v bistvu protinaravna rakasta tvorba. To danost (danajski dar boga civilizacije) odkriva pesnik Osoj ter Pajčevine in svedra v sodobnem človeku sploh, prisotna pa je tudi v njegovih »poezijah«; toda prej implicite kot verbis expressis, nabrekle so z njo kot s podtalno vodo. V novi zbirki ne srečamo nikjer omembe umirajoče, če že ne umrle doline izpod Pece, njen utrip, kolikor ga še je, pa občutimo povsod. Barva te knjige je sivina. Primer za vse druge iz pesmi Slutnja: *Vse je sivo, objokano, (vse je domače, / razumniki tehtamo,) kje zažgati slamo*. Pri Voglu, res, ni veliko metafor, za takšnole edino pa dam dvajset bengalično ognjenih, najsi modernističnih ali postmodernističnih. Voglova »neskončna sivina« pušča sledi tudi na njegovi pesniški govoric, ali pa bolje: določa njeno artikulacijo. Nevznemirljiva monotonija, stilna popreproščenost, kateri pa ob pazljivem, »zvestem« branju večkrat ne moremo odreči znakov navideznosti, lapidarnost izražanja, nalašč neiznajdljiva rima, ki vendarle

pogosteje kakor v Osojah »pokvari« vtis prozaiziranega verza – to vse potrjuje, da je Voglova pesniška »energija stranskih pogledov« našla v tej zbirki prave, adekvatne izpovedne načine. Ob tem instrumentariju se kaže še tematika minevanja drugače kot pri večini drugih pesnikov: resnejša je, samoumevnejša – to pa kljub temu (ali prav zato?), da je v njej obenem neka nevsiljiva neresnost, posmeh, ironija, samoironija. Do sebe zna biti pesnik prav tako posmehljiv kakor do drugih, pa čeprav je njegov *confiteor* intoniran čisto drugače: nepridobitniško, asketsko, stoično izravnano. Navzlic svoji »osojniški« osamljenosti in svoji distanci, ki zna stvari *s čisto druge plati pogledati*, premore sposobnost kolektivne zavesti, tako da velikokrat spregovori tudi za druge (*Smo mladi še, / pa se poslavljam*), večkrat pa se v skupnostno držo – z ironičnim namenom – samo stilizira. Nemaleokrat se zgodi, da je tarča njegovega pekočega sarkazma on sam: *V obroču postavnih mož (si Kregarjeva rozeta:) . . . (Od zunaj poskus otipa, znotraj solna kislina. (Rozeta) Poezija Hermana Vogla ne ugaja na prvi pogled; mogoče niti na drugi. Vsekakor pa zasluži, da jo beremo koncentrirano, ne zaupajoč preveč njeni tolikokrat varljivi preprostosti. V zbirki naletimo kajpada tudi na šibkejše točke, kjer se pesniška moč kakor da izgublja v zrak, vendar imponira s prav redko enovitostjo pogleda in prijema, še posebej pa s tem, kako popolno je prežeta z naravo, naravnostjo ter z miselno pronicljivostjo in iskrenostjo.*

## BITI SVETOVEN

Na tem čudnem sodobnem svetu obstaja toliko čudnosti, da so se ljudje že prenehali čuditi in čudnosti so postale normalnosti. Ena država čez noč zasede drugo državo, svet se za trenutek zgrozi, potem pa se pomiri, saj so medtem zasedene spet druge države, ugrabitelji ostajajo še naprej spoštovani člani mednarodnih organizacij, svet se vrti kot prej in vse je normalno. Kako naj bi se potemtakem kdo čudil, če neki Čeh bere knjigo nekega češkega pisatelja v tujem prevodu, ker je v češčini ne more. Milan Kundera: NEZNOSNA LAHKOST BIVANJA. Milan Kundera kajpak ni *neki pisatelj*. Izdajajo ga in berejo širom po svetu, zlasti še ta, njegov zazdaj zadnji roman. Tudi Slovenci so bili že kdaj seznanjeni z njim in je jasno, da temu svojemu pisanju nikakor ne morem odvzeti signuma zapoznelosti. Toda tega niti ne želim. Ne želim ponavljati z drugimi besedami, kar je že bilo vse na Slovenskem zapisano o tem avtorju in tej knjigi. Zaslužno je postala bestseller, zaslužno je z njo avtor pridobil še večji sloves po svetu. Spregovoril je tu o najbolj žgočih stiskah današnjega človeka, posebno intelektualca, in to na način, ki je pri najmanjšem neobrabljen, obenem pa bralsko ne prezahteven. Pač spisan po kunderovski: ob osnovnem upoštevanju zgodovinsko-sociografskega aspekta svobodno (relativno svobodno) razvijanje fabule, ki ni najmanj *virgo intacta* – Kundera nji in vsem naokrog zmeraj da vnaprej na znanje, da jo ima *ut libitum* v svojih (spretnih) rokah, da mu ni nič preveč sveto, da se ne bi mogel v najmanj pričakovanem trenutku nad tem obregniti, da si ne bi upal v hipu obrniti resno v neresno, da ne bi izpostavil česarkoli dobrohotnemu ali še prej škodoželjnemu posmehu. Tako poznamo Kundero že iz prejšnjih knjig. Lahkost je dobil že v zibelko. Lahkost življenja in ustvarjanja. Parmenidovo vprašanje, kaj izbrati, ali težo ali lahkost (ki ga v uvodu romana omenja), je zanj kvečjemu retorično.

Toda ne bi bili v kunderovskem svetu, če bi vse ne bilo lahko to in hkrati tudi pravo nasprotje tega. Ironija dela tu povsod svoje – in po svoje. V tem smislu moramo imeti za najbolj kunderovsko od štirih osrednjih likov romana emigrantko Sabino, metuljasto, skozinskož uživajočo, tisto, ki svojega ljubimca Franza igraje odslovi v trenutku, ko se ta zaradi nje odloči za ločitev (*Smešna zgodba, da malo takih!* komentira samozadovoljno Kundera): prav pri njej ne gre za dramatsko težo, pač pa za lahkotnost; prav njo doleti slutnja, da je njen cilj *neznosna lahkost bivanja*. Pa neposredno po eskalaciji te slutnje (str. 149) – da bi se potrdilo, da smo res na Kunderovini – Sabina, in z njo tudi bralec, zve, da sta njena prijatelja Tomaž in Tereza nekje na Češkem zgubila življenje v prometni nesreči. To se »dogodi« še pred polovico knjige, ta zakonski par pa mirne duše nastopa do njenega konca. Učinkovitost odprte, razprte romanopisne metode razvidno demonstrirana ad oculos. Pa ne gre samo za spremetanje časovnih ravni – s kakšno lahkotnostjo je pospravljen večno staronovi problem romanesknega časa! – spremetanje kajpak ne pretirano do nepreglednosti in kar ugankarske zahtevnosti, načelo razprtosti velja prav tako za vsebinsko plat: vse pride lahko noter, tudi družbenopolitični residuumi, ki so se, trajneje, kot bi mislili, ujeli v spominu od prejšnjih let. Zlasti na zahodne bralce naslavljamo včasih očitke, češ da berejo Kundero s preveč spolitiziranimi, za senzacijami brskajočimi očmi. Mogoče ga res berejo tako, mogoče pa ni tako hudo. Pač najbrž: kakor kdo. Res pa je, da so Kundero dogodki iz poletja 1968 usodno travmatizirali, te travme pa očitno ne more niti z leti popolnoma zatreti, čeprav si prizadeva za to. To dejstvo ni kričeče evidentno, marsikateri bralec ga celo lahko spregleda, toda za Čeha govorijo o tem drobci besedila neovrgljivo. Kundera je tu brez krivde, nihče ne more iz svoje kože. Prav tako kot v zadevi Erosa. Ta se – v tej knjigi še pogosteje kakor v prejšnjih – praviloma pojavlja v komični, zasmehujoči, če ne kar škandalizirajoči iluminaciji. Na primer Tomaž, izurjeni ženskar, zelo pazi na vse, ko se vrača od številnih ljubic k svoji Terezi, pa vendar šele po dolgem času zve od nje, da jo že nekaj mesecev nezdržno moti močan vonj ženskega mednožja, ki veje iz njegovih las. (In drugo in drugo.) Značilno pa je, da Tomaža, kakorkoli je neprenehoma obseden od ljubljenja in nezvestobe, ni moč opredeliti zgolj znotraj erotične sfere: saj je izvrsten strokovnjak v svojem (zdravniškem) poklicu, in ko po avgustovskem udaru postane poklicni pomivač oken, ni njegova krivda, da pomivanje velikokrat zamenja (sit venia verbo) za porivanje, pač po želji gospe naročnice. Vse bi bilo v redu, če se ta tip stoodstotnega moškega, neprekosljivega v službi ali v postelji, pri Kunderi ne bi selil iz romana v roman, iz knjige v knjigo, tako da je že postal *stereotip*. To je vsekakor hujša stvar. Ko pa smo že pri »hujših stvarih«, naj povem še to. Neizpodbitno je, da Kunderove knjige, ki jih je izdal, oz. že pisal v tujini, imajo znamenje ne le višje umetniške dognanosti in zrelosti, marveč tudi večje razgledanosti, pisateljske spretnosti v bolj tehnološkem pomenu besede, zavestnega doumenja, *kaj se to pravi svetovnost*. »Prisonče«, ki ga je dosegel, mu lahko zavidajo, v resnici pa ni tako zavidljivo. Tako kot lahkost (gl. zgoraj!) ima svojo težo, jo imata tudi čast in slava svetovnosti. Ponavadi ju spremljajo prisile, katerim je malo do notranje avtentičnosti, zato pa veliko do prilagajanja in pozunanjenja. Do lovljenja vetrov. Nova Kunderova uspešnica, najsi je v svoji umetniški izdelavi še tako suverena, dopušča, žal, tudi pomisleke te vrste.

## ROMAN CUM GRANO SALIS

Nova knjiga Borisa Jukića, roman MAVRICA IN KUKAVIČJA PESEM, je izredno težko, v sebi zaprto branje, še posebno za tistega (tudi mene), ki ni dobil v roke dveh njegovih prejšnjih del. Zaman bi iskali tu nekaj kot zgodbo ali pa ključ, ki bi nam lahko pomagal sestavljati raztrgane delčke pripovedi vsaj približno tako, kot menda »spadajo k sebi«. Že kdaj smo se prepričali, da je moč brati prozo, pa tudi roman, in ne pričakovati Godota, fabule, pa še več: da je to *nepričakovanje* lahko celo koristno. Če ta trditev ne velja za vse (nezgodbene) primere brez izjeme, velja gotovo za Jukićevo novo knjigo. Navidezno nepovezani pripovedni fragmenti o vaški otročadi in pozneje mladini z vso njeno krutostjo, brezskrbnostjo, neumnostjo in samozagledanostjo so zapisani z umetniško močjo, ki terja priznanje. Avtorja in njegovega »urejajočega« centra skoraj ni, naj je besedilo samo povzetek »dnevnikov« ali pa ne. Neposredni, detajlizirani opisi miljeja in zapisi misli ter dialog evocirajo nenavadno mrakoben, zagaten otroški oz. mladeniški svet, svet, katerega kot da bi obvladovale odvratne sile absurda in ponorelosti: neke noči so pomorjeni vsi psi v vasi, otroci se gredo mesarje z resničnim mesom ter krvjo, vsenaokrog teman občutek strahu (*Povsod sama nevarost. Ogroženost.*) in brezperspektivnosti življenja. Takoj na prvi strani knjige zasledimo osnovne akorde temačnosti in pesimizma: *Človeški neumnosti tako rekoč ni videti konca. Ali: Državljan se rodi, živi in umre v suženjstvu . . . Ali: Na višku civilizacije biti Zulu ali Pueblo, kakšna sreča!* In: *Zato pravim: Emil je bil sirota, čeprav je imel mater in očeta od vsega začetka.* Malo čudni svet te knjige pa tudi premore svojo notranjo napetost: mladost tu še ni popolnoma obupala, še si prizadeva po dejanju, še bi rada kaj spremenila. Njenega zastopnika Emila, glavni lik knjige, vznemirja vprašanje, *kako naj človek živi?* in si reče: *Iščemo spoznanje, kjer ga ni . . . Nosimo ga pa v sebi, pod kožo. Pod njo je treba iskati misel, ki ti bo dala smisel.* Kratek trenutek, ko je Emil zagledal mavrično svetlobo in spoznal preprosti pomen besed ku ku, to je razviden del skrivnosti, ki je stajana v atmosferi teh spominskih odlomkov. Razmišljajoči Emil s svojo eksistencialno negotovostjo ter nestanovitnostjo spominja na junake novel in črt Danila Lokarja. Še v stilu ima Jukić nekaj skupnega z Lokarjem: v mirnem, kot neprizadetem načinu pripovedovanja, v obvladovanju izgovorjenega pa tudi neizgovorjenega, v menjavi svetlobnih učinkov. Po drugih platih se ta pisatelja seveda ostro razlikujeta. Kolikor se znata oba poglobiti v psihološko sondo in se prav tako poigrati z opisom zunanje resničnosti, karakterizira Jukića mnogo večja diferenciranost prijemov – lirično stišan glas, hladno, mrzlo traktiranje krvavosti, ironično oddaljevanje, humorno podbarvanje dogodkov, kar zaljubljenost v pogovorno izražanje in v onomatopoijsko glasovno posnemanje: to vse je Jukić in niti najmanj – razen zadnje točke – ne Lokar; prav tako v zadevi seksa: Jukić gre precej daleč od Lokarja, čeprav še daleč ne predaleč. Oblika mozaika, poudarjena in dopolnjena z marginalnimi mednaslovi (ki jim je verjetno dodeljena naloga nekih orientacijskih točk v tekstovni goščavi), omogoča avtorju, ali bolje, piscu besedila, ohraniti »avtentičnost« spominskih fragmentov, kakor tudi dogajalnega osredja in časa. Zato knjiga tako pogosto uporablja na primer pogovorni jezik, povrh pa še hrvaščino (dalmatinsčino), brez katere, kot se zdi, v proznem pisanju o vojaščini sploh ne gre. Najbrž res ne; vprašljivo pa je, ali ne bi tudi tu manj pomenilo bolj (bolj učinkovito; za marsikoga konec

koncev tudi bolj razumljivo). To pa ni tako pomembno. Raznovrstnost različno dolgih fragmentov (od nekaj vrstic do precejšnjega števila strani) ustvarja vtis – pa ne gre le za vtis – pisanosti, razgibanosti, doživetosti, ki ji ne manjka *nervus rerum*. Po drugi strani pa je ta raznovrstnost tudi mati dejstva, da je še tako pazljivo branje nagrajevano ne povsod in ne vedno z isto intenziteto bralskega doživetja; marsikje, kjer ni kar vsiljive pretresljivosti, slutiš simboličen pomen, toda včasih tudi gre le za površen zapis banalitete, ki v njem ne odkriješ ničesar globljega. Pa bog pomagaj! Pač namerna, v sklopu ustvarjalnega postopka organizirana zmeda ima svoje prednosti – in svoje neugodnosti. Prednosti v zvezi z udejanjenjem avtorske zamisli, neugodnosti pa glede bralčevskega dožemanja. Problem ni toliko v tem, da več stvari ostaja tudi po dvojnem branju nerazumljenih, »gluhih«: mavrični lok spomina, ki se boči nad to nejasno zgodbo-nezgodbo, ostaja nekako hladen, človeško »netoploficiran«, predvsem pa: ni občutiti življenjsko utripajoče usodnosti, usojenosti (četudi ne manjka govora o usodi), ki ponavadi sama poskrbi za večjo sklenjenost celote romanesknega telesa. Tu potemtakem, hočeš nočeš, govorimo lahko samo o romanu v narekovajih, kajti sama prisotnost prav romaneskno določujoče kvalitete je dvomljiva. Kajpak, kakor pri mnogih delih moderne proze, ki jim zato ni odrekati oznake nadpovprečne umetnosti.

## POEZIJA (KALIGRAFSKIH) SAMOSTALNIKOV

Razume se, da bi tretjo pesniško zbirko Jure Potokarja, AMBIENTI ZVOČNIH POKRAJIN, lahko naslovil tudi drugače, s poudarkom na njenih drugih izrazitostih, namenoma pa dajem prednost temu bolj gramatičnemu vidiku. Samostalniško izražanje namreč ni za tega pesnika samo neki jezikovni hobi, namreč sodi nezamenljivo k notranjemu ustroju njegove poetike. Ta poetika, čeprav se ne odreka »modelu« postmodernističnega pesništva, kakor smo mu dandanašnji na Slovenskem priča, kaže zelo izrazita znamenja nedeklarativne posebnosti, to pa predvsem v tem, da se v času vsesplošnega nezaupanja do besede ne zadovoljuje le z verbalno distanco do izpraznjenosti le-te. V primerjavi z večino drugih (mladih) mu gre krvavo zares. Pesniško »iskanje vedno novega pomena v že izgovorjenem« vodi k resignirani zavesti poraza, toda Potokar ne resignira. Vrača se h koreninam jezika, k njegovi magični prabiti, in svojo poezijo potemtakem gradi v bistvu po zgledu glasbe: med prapomeni besed vzpostavlja odnose, ki korespondirajo z delovanjem pratonov glasbenega dela. Navajene – tudi pesniške – komunikacijske oblike so postale nepotrebne, ničvredne, »pogubne«: *pogled nazaj ni več mogoč (pesem Laž). Čustva hote pušča v »arhivu sanj« in tava v temi osame v neznano (. . . nas privlači vonj nepredvidljivosti, Alge), proti tistemu ozkemu pomolu pokrajine, kjer ima svoj pomen tako vsak zven kot tišina, kjer lahko računaš tako z mimikrijem zvoka kot z mimikrijem molka. Govorica tišine: to vsekakor ni neobrabljen pesniška krilatice. Toda Potokarjevo naprezanje za tišino, grenko in boleče, ima predznak enkratnosti, pa naj bi to tudi bila enkratnost ponavljanja (Eno). S tem stremljenjem po neizrečenosti je izrazito zaznamovan tudi pesniški besednjak. Razen sanj v njem ni najti nobene besedice iz »obveznega« poetičnega instrumentarija naših oz. tik dosedanjih dni. Močno priljubljena »smrt« se pojavi le dvakrat, pa še v istem verzu prve in zadnje*

pesmi saj gotovega ni ničesar, razen smrti. Torej povrhu brez navadnega tragično-eksistencialnega podteksta; v isti zadnji pesmi je še govor o strahu minevanja, to pa v neki samoironizirajoči sekvenci. Kakšen je ta besednjak? Večino imajo v njem izrazi za snovi: kamen, porcelan, kovina, vosek, smola, steklo, kristal, lazura, granit, jod, jeklo, magma, živo srebro itn., skupaj najmanj trideset. Potem: pokrajina (sploh najpogostejša beseda), labirint, spekter, zvezda, ornament, pa seveda »slišne« besede od tišine do krika. In abstrakta: strah, samota, spomin, trma, razdejanje. Zelo frekventirani so samostalniki s končnico -ost, in sicer tudi tam, kjer bi navadno brali pridevniški izraz: ozkost pomola pokrajine, v utrudljivosti menjave prizorišč itn. V teh in še drugih (najmanj šestih) primerih gre očitno za zavestno kršitev pravila o nepriporočljivosti dvojne odvisniške zveze. Isto velja za preobilje genitivnih metafor: v vseh desetverznih pesmih (obrazca 3+3+3+1) in dveh uvodnih ter eni zaključni (obrazca 2+3+4+3+2) jih je pogosto tudi do deset, večkrat pa še več, v pesmi Kri celo štirinajst. V zvezi s tendenco k substantivizaciji se pojavlja pogostnost nepopolnih stavkov, in še večina uporabljenih glagolov je pomensko nepopolnih. To vse ni naključje – niti »napaka«: to vse narekuje pesniku težnja, da bi pesniško obvladal svoje »zvočne pokrajine« miru, hladu in kristalne čistoče prvopočetkov, da bi znotraj sebe dosegel olivni mir nedorečenosti. Nedorečenost: v tej besedi vidimo lahko enega izmed vogelnih kamnov Potokarjevega pesništva. Njegovo osredotočeno iskanje poti do ustreznega izraza (brskamo med kupi praznega besedja: Mir) prinaša nedoločne najdbe, med katerimi avtorjeva ustvarjalna disciplina vzpostavlja »čudno čudovito« tonaliteto zares na novo zvenečega, kot da šele nastajajočega in še ponekod razastega pesniškega sveta. Gre za svet organskih, »komplementarnih« protislovij, kjer domuje tako oblikovna dokončnost in pregnantnost (isti verzni obrazci pesmi, eno-besedni – razen enega – naslovi) kot formalna sproščenost, odprtost, lahkotnost verzov, ki v njih potemtakem beremo na primer notranje rime le bolj podzavestno; kjer nas večkrat preseneti tako kaligrafija razpršenega pomena, naperjena kam k miselnemu labirintu, kot pojoča fontana ad hoc vzporejanih glasov in barvnih spektrov skrite melodije. Brati to prav »lepopisno« napisano knjigo drugič ni obveznost »nerazumevanja«, temveč veselje nočnega sprehoda v dišeči pokrajini, kjer ti je krasno prav zato, ker ničesar ne moraš ne razumeti ne razlagati ne raziskovati. Nedorečenost, negotovost in še neka neizklicevana nadčloveška, če ne že vesoljna tristitia. Kot jo beremo na primer v pesmi Žig: *nad nami so vselej razpeti baldahini precizno (stkanega besedja, ki se lesketa v sijaju politur), a je na jeziku grenko kakor patina poraza*. Še to: spremeni esej Aleša Debeljaka pušča vsakemu, kar je njegovo: sebi (avtorju eseja) svoj kot gledanja, avtorju knjige njegov način pesnjenja, bralcu pa prostost sprehodov. Tako je v popolnem redu.

## BLAMAŽE NA DNEVNEM REDU

Kolikokrat se je že zgodilo, da se je iz prevajalca prej ali slej izcimil kar dober pisatelj (kolikokrat pa se je tudi zgodilo, da se taka prelevitev – iz različnih vzrokov in v različno občutljivo škodo – sploh ni mogla zgoditi). Radoslav Nenadál je že dolga leta znan in preizkušen češki prevajalec angloameriške proze. Kar nenadoma (nenadoma se po češko pove *nena-*



*dále*) je vse presenetil s knjigo novel RAKVÁŘOVA DCERA A JINÉ PROZY (Rakvarjeva hči in druge proze). Presenetil pa je dvojno: prvič s svojo lastno knjigo, drugič z neverjetno umetniško izpovedno močjo. Takoj ko preberemo prvo od devetih novel, nam pride na misel ime Bohumil Hrabal, pa še (od klasikov): Jan Neruda, Ignát Herrmann, Karel Poláček. Obenem pa, ko beremo naprej, se bolj in bolj prepričujemo, da Nenadál niti najmanj ne sodi v vrsto priscev-epigonov (ki jih danes zlasti Hrabal premore obilo) in da sta tako njegova pisava kot njegovo gledanje sveta kar se da izvirni, zares njegovi: stigmatizirani skozinsko z okoljem njegove stare Prage, bolj natančno, koticika tik za hrbtom Tynske katedrale. (Telefonski imenik mesta Prage: Radoslav Nenadál, Týnská ulička 10, Praha 1, Staré Mesto.) Ta koticik poznajo ne le Pražani, temveč tudi tujci, saj leži tako rekoč na praški turistični »magistrali«, na t. i. Kraljevski poti (od Prašnega stolpa do Grada). Toliko bolj preseneča, kaj vse je tu Nenadál odkril starosvetnega, takšnega, kar dozdevno obstaja zunaj sodobne družbene stvarnosti, v resnici pa je le po svoje povezano z njenim današnjim utripom. Odkril je ne samo célo galerijo figuric, za obstoj katerih sicer ne bi verjeli, odkril je povrh še bistvene poteze njihovega notranjega sveta, njihovega ravnanja in govorjenja. Večina teh figuric so starke, ki živijo, pozabljene, čisto na robu družbe, ki pa jim ne socialna odrinjenost ne bližina groba ne moreta odvzeti kar živalske navezanosti na življenjske dobrine, najsi so tudi že prej prihajale k njim praviloma v prav pičlih drobtincah. S to svojo radoživostjo, ki že sama od sebe nehote evocira atmosfero groteske, so te figurice kajpak podobne Hrabalovim pabiteljem, hkrati pa se že od njih tudi oddaljujejo. Predvsem s tem, da ne poznajo pabiteljske idilike: usoda je do njih bolj neusmiljena oziroma se te neusmiljenosti bolj (bolj boleče) zavedajo, ni jim vseeno, so pa potem zaradi tega bolj agresivne in robavsaste, blamaže so na dnevnem redu, še fizično obravnavanje pride kar pogosto do besede. Nenadálova zasluga je, da tudi v takšnih okoliščinah njegova pripoved – v primerjavi s Hrabalovo bolj življenjsko dinamična in bolj dogajajska – nikjer ne zdrsne na raven naturalističnega opisa, ostaja prav tako kot Hrabalova nekako poetično nad-realistična, vsa polna neke nesnovne lahkotnosti: tu se avtor lahko povsod zahvali svoji jezikovni spretnosti in ne nazadnje tudi izostrenemu posluhu. Iz enovite verige vojnih in povojnih usod, ki se v njih posebno osvajajoče združuje pretresljivo in komično, surovo in nežno, neumno in modro, se izmikata zgodbi dveh predzadnjih novel. Tu je dal avtor duška svoji nelagodnosti ob človeško dvomljivih razmerah v češki angloameristiki (druga od novel je naslovljena Urica resnice v Inštitutu za okcidentalne literature). Brezobzirno in neprizanesljivo obravnavanje nadvse kočljive teme o neukrotljivih medženskih odnosih (teme, ki seveda nikakor ni sorodna z večinskim dogajajskim tokom te knjige) ni ostalo brez neprijetnih posledic za avtorja; celo izdaja njegove druge izvirne knjige je postala vprašljiva. Tudi blamiranje pač premore sončne in senčne strani.

## SE NADALJUJE . . . ALI KAKO SE TUDI PORAJA POSEBNOST

BRILJANTINA, zbirka kratkih proz Milana Kleča, si očitno prizadeva za originalnost, za posebnost, naj poudarim: *po-sebnost*, za vsako ceno. Toda naj obračam tako ali drugače, Klečev prozni prvenec se mi je le znašel

v vrsti. V kakšni vrsti. Pred leti sem v Bralnici omenil postavljaštvo v sodobni slovenski prozi in zapisal: *številka 1. Zupan, številka 2. Rožanc ... se bo nadaljevalo*. Pa se nadaljuje. Kleč v Brillantini kajpada ostaja – že s samo izpisanostjo pisave – daleč za Zupanom Komedije človeškega tkiva in Rožancem Ljubezni, Brillantina pa je tudi v svoji »objektiviziranosti« ter razdrobljeni zgodbeni anekdotičnosti nekaj popolnoma drugega, o slogu sploh ne govoreč. Ob vsej drugačnosti ima Kleč vendar z obema, z Zupanom in Rožancem, skupno potezo v odnosu do bralca: hoče ga šokirati, izzvati v njem zgražanje, indignirati ga, in sicer z odkritostjo in nezadržanostjo, s katerima se loteva kočljivih, zlasti s spolnostjo povezanih tem in tabujev, ki do zdaj niso premogli domicila v slovenski literaturi. Kleču prozaistu vsekakor ne manjka simpatične samosvojesti v upodabljanju zunanje resničnosti – to resničnost brez pomislov meša s fantastičnostjo, v več kot polovici od sedemindvajsetih črtic te knjige zasledimo prvine nerealnosti, se pravi: Kleč pesnik se tu ne more zatajiti. Isto filiacijo ugotavljam lahko tudi v neresnem načinu, kako avtor razvija svoje teme in anekdotske zgodbe, ironija, sarkazem, humor, pretežno v črni izdelavi, to je tisto, kar mu najbolj leži. Seveda v povezavi z lahkostjo, neobremenjenostjo, ki bi rada zbudila pozornost z bliščem nonšalantnosti. Zbudi pa ga le izjemoma. Nasploh bi menda lahko rekli, da se Klečeva prozaterska svojevrstnost izraža tudi s tem, da so prvine posebnosti bodisi močno pretirane, bodisi ne dovolj izkristalizirane in pripeljane do stanja prave bralske odzivnosti. Prvo je brez dvoma Klečev namen in ponos – pretiravati do skrajne meje. Drugo je njegova nezaželen in najbrž tudi nepriznavana slabost, šibkost, izvira joča iz njegovega v bistvu malomarnega, če ne kar ležernega odnosa do pisanja kot določene vrste demiurške dejavnosti. Med prvim in drugim, med obema skrajnostma, je kajpak sredina, območje Klečeve uspešno realizirane ustvarjalnosti, kar zadeva približno tretjino vseh proz. Za to Klečevo prozno bero je značilna zelo velika raznovrstnost tem in oblikovnih prijemov. Gibljemo se tu na prefinjenih poetskih ravneh očarljive fantazijskosti, najsi čiste (Zimska pokrajina), najsi rahlo prežete z določenim izsekom stvarnosti (ali nismo za te čase) ali zavijajoče se v grotesko (Za njim grem na konec sveta) ali pa celo v ironično zamišljeno monumentalizacijo delovne vneme (Saboti). Obenem pa tu, v tej beri najboljšega, beremo povsem realistične zgodbe iz vsakdanjih dni. Dve od njih se zdita, kot da sta izšla iz delavnice velikega »pabitelja« Bohumila Hrabala (Taksist, Družinska sramota), v drugih treh pa je spet na delu seks, prvič ponovno (nežno sentimentalni) hrabalovski (Zaveznik), drugič (robustno pokopališki) dolenčevski (Ne obračaj se), tretjič pravi postavljajski, čeprav povrhu opremljen z *ejaculatio praecox* (Majda). Tu je torej Milan Kleč prav dober, berljiv, iznajdljiv, prijetno hecen in zafrkljiv, sprejemljivo nesramen, afinacija z morebitnimi pisatelji »sorodniki« mu ni v škodo. Hudo pa je, če se ga polasti obsedenost s seksom ali z odvetnikovanjem vprid pijancev, s tem pa se ukvarja skoraj v dveh tretjinah knjige. Seveda, naj se ukvarja, lahko tudi v treh tretjinah knjige – samo naj drži svojo obsedenost na vajeih pripovedovske konceptualnosti in zna izkopati iz zgodbene čudnosti ter čudaškosti vsaj nekaj posečene izvirnosti in dovtipnosti, kot na primer v zgodbi o pijancih in naraščajočih joških (Diverzija). Če se spozabi ter se ves preda cinizmu (raz. svojega literarnega lika), ki naj bi bralca dokončno pretresel in disgustiral, nastane prozni izrodek (mimogrede, s svojimi šestnajstimi stranmi daleč najdaljši od vseh proz), ki se mora sam sebi gabiti (Materie in

hčere). Da se razumemo: ničesar, niti nekrofilije ne mislim preganjati iz slovstvenih logov, trdim samo: tu, v svetu na čisto poseben način organiziranih odnosov, ni moč prenesti – če česa – ne namernih ne nenamernih besednih izkozlavanj. Kleč je dokazal, da zna pisati prozo, ima bogato zalogo misli, nima pa še, kot vse kaže, dovolj izbrušenega občutka za to, da se marsikaj, kar je malomarno, blebetavo vrženo v svet, lahko sprevrže – tudi tam, kjer tega ne bi pričakovali – v razočaranje ali celo dolgočasje (npr. psevdopoetično ohanje v črtici Ptič, ki umira, najlepše poje). Kleču se večkrat posreči presenetljiv zaključek črtice (Saboti idr.), večkrat se prav konec razblini v nič oz. v potrditev neumnosti zgodbe kot celote (npr. Piratska radijska postaja); marsikdo ima to sicer lahko za pravi zgled posebnosti, v resnici pa gre mnogo prej za avtorske škripce, za razvlečeno testo med prsti. Tudi frekvenca besed fuk, fukati ni več v sodobni prozi odločilna, kar pa gre za kategoriziranje žensk in obnašanja se do njih, je po Kunderi izpred dvajsetih let (Smešne ljubezni) zares tvegano zadovoljevati se, ali pa se celo postavljati s plehkostjo, ki smo ji priča npr. v črtici Baloni. Pač: napori šele čakajo; skrbi šele pridejo.

## PRİČETEK, KI SE SAM V SEBI KONČA

Tudi v svoji osmi samostojni zbirki MARIJA IN ŽIVALI ostaja Ivo Svetina Ivo Svetina prejšnjih zbirk, toda v močno oslABLJENI, *denudirani* različici: erotika ima tu še vedno svojo besedo, samo da v bistveno manjšem delu knjige, mitskost s svojo simboliko je prav tako prisotna, ampak le na zelo omejenem prostoru, zamejenem v glavnem z biblijsko *tematiko*; kajti v izrazju se je avtor zbirk Dissertationes in Bulbul najbolj spremenil: skoraj popoloma odbarokizirani, popreproščeni (z nekaj »nujnimi« biblijskimi relikti v stavčni zgradbi), pridevniško kar presenetljivo iztreznjeni jezik signalizira pravzaprav najočitnejše, da je nastal v Svetinovem pesniškem razvoju pomembnejši preobrat. Precej nam pove bližji ogled besedne osnove zbirke. Predvsem: ni bogve kako bogata (zlasti v primerjavi s prejšnjim stanjem). Frekvenca najgosteje rabljenih besed je takale: nebo (35), telo (25), voda (25), kri (23), smrt (22), kamen, oko, meso, ogenj, dež, seme, sonce. Značilnost, ki je ni mogoče spregledati: vse te besede (in še tiste, ki na lestvici frekvence neposredno sledijo) bi lahko razdelili po pomenu v dve skupini, v skupino osnovnih elementov tega sveta ter v skupino telo, telesnosti (telo, kri, oko, meso, seme, srce, otrok, ud, plod). Brez značilnosti ni niti to, da ostaja zunaj teh skupin le beseda smrt. Kaj vidimo? Svetinov odstop od mitično-orientalne izrazne ekskluzivitete se je uresničil ne v znamenju neke nove patetičnosti, temveč v težnji po pomiritvi, po staljenju s prevladujočo pesniško govorico današnjih dni. Mogoče je nastal ta premik bolj nezavestno po zakonu odboja (od-zidu-k-zidu-logika rečemo temu ob nepesniških pojavih, ne da bi morali s tem – kot tudi zdaj ne delam tega – brezpogojno namigovati na neke »nepravilnosti« v razvojnem ritmu), mogoče skriva v sebi zametek globlje »strukturalne preureditve«. Se bo pokazalo pozneje. Za zdaj je nedvomno, da je tu – in da ni omejen le na izbiro besed oz. zgolj samostalnikov. Po nekdanjih pridevniških plohad je nastala prava pridevniška suša – adjektivov je zelo malo, pa še ta, ki so, nikakor več ne ornamentirajo (kot nekoč), pač pa izpolnjujejo normalno sporočilno funkcijo. Tudi barvna skala je skrajno trezna: črna,

bela, vmes pa prav malo rdeče in še manj zlate: vse. V skladu s težnjo po treznosti ugotavljamo prav tako kar neznatno prisotnost besednega neologiziranja, saj je tu komaj več neologizmov kot *nekraj* in od živalskih imen – naslovov Trnovka in Urobolov (ki pa sta še mogoče neologizma le za mojo nevednost). Vse, kar sem navajal doslej, je govorilo o oslabitvi dosedanjega svetinovskega izražanja – nezamolčljiva pa je tudi sprememba, ki korenini v krepitvi le-tega. Mislim na pesnikovo zaljubljenost v prav svojevrstno uporabljane povedkovega določila: »... *letim, da te čas, ki kamen trajaš, v dežju požanjam.*« (23); ali: *Ko z lesa stopim žebelj na zemljo.* (44) – takšnih stavkov beremo v Mariji in živalih veliko. Premorejo svoj čas – in svoj smisel. Ta je očitno na primer v tem, da bi metaforizacija zadobila večjo konciznost in udarnost; že tako je v teh pesmih dosti primerjalnih kot in kakor. S to skrbjo za izrazno čistočo in nepreobremenjenost seveda čudno kontrastira tako rekoč brezbrizen odnos do interpunkcije (ki je, žal, v sodobni slovenski književnosti tudi največji oboževalci jezika in njegove avtonomne kreativnosti večinoma ne vzamejo resno), tako da se lahko zgodi, da renči luža namesto psice (22) in podobno. Sicer pa je preobrat, o katerem je bil tu govor, pospremljen s povsod vidnim prizadevanjem za izgon odvečnega besednega in figurativnega kaosa, obenem pa za ohranitev značilne svetinovske izrazne sposobnosti in skrivnostne pomenke prepletenosti, četudi tečejo besede večkrat prav preprosto (na primer: *Kje si, ko si žaja, kaj si, ko si voda? Ko sem ti? Riba,* 22). Skratka, novo Svetinovo zbirko odlikuje v obeh njenih delih, prvem, naslovljenem In živali, in v drugem, Marija, precejšnja raznovrstnost tako v motivnem kot v stilnem pogledu. Živali iz prvega dela nas sicer spominjajo na biblijsko ozadje, v resnici pa imajo zelo daleč do te bukoliske idilike. Prav tako v pesmih drugega dela ne manjka mesnosti, telesnosti, nedestilirane seksualnosti, toda *Marija, ena sama žalost*, kot pravi naslov zadnje pesmi, ni več brezskrbna izvirnica življenja in življenjskih užitkov, temveč nosi v sebi hkrati porazne gotovosti, predvsem gotovost pogube. *Le svojo žalost delim*, reče skrajja, malo naprej pa se le »popravi«: *delim ljubezen: sinu poslednjo, tebi sedmo, čudež prinašajočo.* In sklepa z globljo, naprej naperjeno pomenkostjo: *Dodeli mi znova pričetek, ki se sam v sebi konča, da brez mesa in zraka živim!* (Kje so že časi duhovnih vaj in jezikovnih igric!

## SCIENCE-FICTION V ZRCALU PARADOKSA

Eduard Martin (s pravim imenom Martin Petiška, 1950) je avtor nekaj pesniških zbirk in dramskih besedil, katerih odmev ni prekoračil povprečja. Drugače je bilo pred kratkim z njegovim proznim prvencem, naslovljenim po eni izmed devetih novel NEJVĚTŠÍ SKANDÁL V DĚJINÁCH LIDSTVA (Največji škandal v zgodovini človeštva) – te knjige sploh ni bilo moč zagledati ne v policah ne v izložbah knjigarn. Izredno bralsko zanimanje je veljalo seveda predvsem priljubljenemu literarnemu žanru: Martinove proze so namreč znanstveno-fantastične, pri čemer je poudarek na drugi od obeh besed. Vendar pa je ta knjiga tudi v tem pogledu nevsakdanja, in zato vredna posebne pozornosti. Rečemo lahko, da s svojo osnovno naperjenostjo malce spominja na sci-fi prozo Branka Gradišnika. Tako kot pri njem, gre tudi pri Martinu za neke vrste »odtujevalni« odnos do danega žanra. Če je bilo pri Gradišniku vse usmerjeno k preseganju ozko zameje-

nega žanrskega okvira, ostaja Martinova fantastika zavestno *znotraj*, pač pa ta žanr od *znotraj* destabilizira ali celo absurdizira. Rečeno je že bilo, da imamo tu opravka prej s fantastičnostjo kakor z znanstvenostjo. Martin je nedvomno dobro poučen o znanstvenotehničnem razvoju človeških prizadevanj ter o njegovih perspektivah, toda si s tem znanjem ne pusti zvezati rok. Zanj je v bodočnosti, v prihodnjih stoletjih, mogoče prav vse. Značilno je zanj, da se nad napredkom ne navdušuje, kot bi morda bilo od pisca sci-fi pričakovati. Nasprotno – spremlja ga in traktira z ironijo, da ne rečem kar s hudobnim nasmeškom. (Na nekem mestu komentira skeptičen odnos svoje postave do hipersodobnega načina poljedelstva s stavkom: *Ali pa je tu konec koncev napredek zato, da bi bil ljudem všeč?*) Martinov posmeh je tako rekoč povsod prisoten, premore pa tako hudomušno ter inteligentno krinko, da se ga zavemo samo ponekod, najpogosteje pač ob njegovih priljubljenih komentarjih na rovaš človekovega ponosa nad samim seboj. Tu zna biti zelo konkreten in adresen, tudi v družbenokritičnem smislu. *Vedel sem o vsem, razumel pa ničesar*, reče Martinov lik novinarja, ki se je lotil eksperimenta z bliskovito osvojitvijo ogromnega znanja; in dodaja: *to je bila kar dobra definicija sodobnega novinarja*. Drugje beremo, kako je ponavadi z resnico: . . . *človek ne gleda na tisto, kjer resnica je, toda kdo jo izreče*. Ali pa oznaka uspešneža: *Zgledal je kot človek, ki hoče kaj povedati*. *Spregovoril pa je redkokdaj*. *Najbrž zato je prodril gor – vsak si je verjetno mislil, da hoče reči tisto, kar bi rad povedal on sam*. *Nikdar tega ni izrekel – tako pa je prečakal vse tiste, ki so govorili*. Niti (današnjim) vladam ni prizaneseno, tudi te dobijo svoj delež. Martinove proze so zgodbe, ki jih iz lastne življenjske izkušnje pripovedujejo posamezni pilotje na nekem medzvezdnem letališču v Rimski cesti. Na pretres tu pridejo problemi, povezani z drastičnim omlajevanjem po naročilu posameznika, s spreminjanjem spola, z likvidacijo staranja, s sprejemanjem zunanega videza drugega človeka, s čudežno kultivacijo spomina, z nadomeščanjem resničnih doživetij z iluzijami, s porokami med ljudmi in roboti ter z modno epidemijo malih robotov namesto človeških otrok . . . Zgodbenost je bogata, »žanrski« bralci niso nič prikrajšani, čeprav bi »žanrski« kritiki prav gotovo imeli povedati kaj svojega pikrega, saj avtor s svojim strastnim absurdiziranjem naravnost moleduje za to. Vsekakor bo res, da ob vsej berljivosti in dogajanski polnosti premore knjiga še drugo, manj očitno izpovedno raven, to pa so predvsem tiste obrobne opazke, v katerih liki ali pa avtor komentirajo ali hudomušno reflektirajo; vse te strnjene, kar aforistične misli se ponašajo s prikupno, za avtorja očitno karakteristično dovornostjo, naslonjeno na paradoks, katerega veje in vejice segajo do jezikovne sfere in dajejo s tem posameznim zgodbam nekako vzvratno učinkovitost, grotesken odsvit.

## MANTRA, JANTRA, TANTRA . . .

. . . in še koliko drugih pojmov tibetanskega budizma podaja roman Evalda Flisarja ČAROVNIKOV VAJENEC. Kaj sem zapisal – roman? To besedo bo treba potegniti nazaj. Po obsegu je roman, sicer ne. Kaj pa je potem? Potopis tudi ni; to že prej roman. Vendar nič čudnega, že s Flisarjevima potopisoma Tisoč in ena pot in Južno od severa, prav uspelima in uspešnima potopisoma, so bile podobne težave. Premalo sta »objektivizirana«, preveč pozornosti se posveča v njiju avtorjevi osebnosti in notranjo-

sti, kot da bi se pisec odločil popolnoma upoštevati očitek indijskega hipnotičnega starca-lepotca, ki ga navaja v prvem potopisu: *Kako si drzneš govoriti o Indiji, če ne moreš govoriti o sebi*. Ta stavek pove veliko – so najbrž stvari (in območja sveta), o katerih ni mogoče pisati brez osebne prizadetosti. Sama od sebe prihaja potemtakem na dan poteza avtobiografičnosti. Flisarjevi potopisi so v bistvu avtobiografski, o knjigi Čarovnikov vajenec pa je avtor (v *Sodobnosti* 2/1986) zapisal, da »je v resnici avtobiografski roman«. Konec koncev, če bomo le malo uvidevni, se lahko strinjamo s tem. Prav tako, samo s še malo večjo dozo uvidevnosti, bi lahko rekli, da je ta knjiga v določeni meri le tudi potopis. Poleg tega pa je še lahko priročnik duševne terapije (s poglavji seksološkega učbenika), filozofski traktat, pustolovska zgodba in še kaj. Ostanimo pa vendarle pri oznaki avtobiografski roman, saj je v središču te precej debele knjige avtor in njegov notranji razvoj, njegova želja poiskati kakšnega samotarskega tibetanskega modreca, da mu pomaga *čez vrzel v snežnem mostu moje duševnosti*. Ta modrec, Jogananda imenovan, ki ga večkrat najde, pa spet zgubi, mu resnično pomaga, ampak predvsem tako, da ga prepriča, da si vedno najbolje pomaga sam. Njuno potovanje od lamaserije do lamaserije, vse polno muk in tveganja, spremlja skoraj nepretrgana veriga filozofskih disputacij, v katerih je Flisar zelo učljivi vajenec. Teh disputacij premore knjiga ogromno, toda tistemu, ki vzdrži in vztraja, bo poplačano: ne samo, da se v preobilju meditacij velikokrat zablešči od bistroumnih, često s paradoksom podkrepjenih misli, kajpada vzhodnjaške provenience – tudi celota tega bodisi izgovorjenega bodisi le notranjega meditiranja, kakorkoli nabrekla za marsikoga (še zlasti za »tipiziranega« bralca romanov) nad zdravo mero, ima svojo notranjo logiko in dinamiko, ki v njenem utripu odseva precej zapleten proces junakovega (avtorjevega) mentalnega in emocionalnega pretrda. Tudi praktične preizkušnje ta junak mora prestati, posebno zahtevna pa je tista pri tantrikih, kjer bi moral javno deflorirati trinajstletnico; razsrdi zbrane domačine, vendarle prepozna (»na lastni koži«) skrivnost tantre, te »umetnosti obvladovanja trenutkov«, in dojame njen izredni pomen za poglobljeni način življenja. (*Tantrični mojster stvari obvladuje tako, da se jim vda in prilagodi ter izrabi njihovo energijo*. In na drugem mestu: *Ko si jezen, bodi jezen. Jeza je energija. Vsako pretvarjanje je zloraba energije*.) Zdi se nedvomno, da je nenavadna bralska odzivnost Čarovnikovega vajenca tesno povezana s to njegovo psihoterapso oz. seksološko vzgojno poučnostjo; ostale plati, vštevíši potopisno, so pomaknjene v ozadje. Prav tako se je daleč v ozadju znašla literarna plat knjige. Flisar je (v že navedenem intervjuju v *Sodobnosti*) izjavil, da sodi med pisatelje, ki jih besede zanimajo manj, celo bojijo se jih... Taki pisatelji se ukvarjajo predvsem z neukročenim življenjem, z raziskovanjem umetnosti bivanja, to jim je laboratorij, besede pa uporabljajo kot pripomoček pri svojem raziskovanju. Povrhu pa je Evald Flisar, že leta »zdomec«, dvojezični pisec (*hibrid*, po lastnih besedah), v angleščini pa se, kot pravi, izraža laže kakor v slovenščini. Vendar pa je treba reči, da s Flisarjevim jezikom, kot je demonstriran v Čarovnikovem vajencu in tudi v novelah knjige *Lov na lovca* (da bi ostal pri zadnjih dveh delih njegovega opusa) ni nič narobe, njegovo »nezdajšnjost« skoraj ni občutiti, res je, da prevladuje v njem trezna sporočilnost in stvarno beležeča, nevznemirljiva upočasnjenost, ker pa to velja za knjigo kot celoto, moramo temu romanu-neromanu priznati – poleg vsebinske enovitosti, ki sem jo že omenil – tudi slogovno izravnost

in homogenost. Slog je preprost, toda *je slog* (česar daleč ni moč trditi o vseh sodobnih knjigah), slog, ki mu je bila botra naravnost, nenarejenost. Kot da bi si vzel k srcu eno zadnjih zafrkljivih opazk svojega velikega čarovnika-učitelja: *Nisi več Flisar, ki bi svet rad prepričal, da nima riti. (. . .) Ni treba igrati iger.*

## FASCINANTNI ODLOMKI

Ime češkega pisatelja, dramatika in scenarista Zdeňka Mahlerja (roj. 1928) najbrž ni na Slovenskem poznano. Kvečjemu filmskim gledalcem: v filmu Miloša Formana *Amadeus* je naveden kot konzultant. Do zdaj je Mahler izdal šest knjig, vse v Albatrosu, založbi za otroke in mladino, čeprav je večina teh namenjena prej odraslim bralcem; ali: bralcem od 13 let, kot izrecno piše v knjižni zbirki *Življenjepisi*, v kateri je izšla Mahlerjeva šesta knjiga, naslovljena *SBOHEM, MŮ KRÁSNÝ PLAMENI*. V podnaslovu knjige se pravi: *Odlomki o življenju in delu W. A. Mozarta iz fiktivnih spominov Josefine Duškové, pospremljenih z opombami neznanega najditelja*. V tem podnaslovu je najbolj pomembna beseda »fiktivni«, pa tudi »opombe neznanega najditelja« so mistifikacija: ves tekst je avtorjev, samo izkorišča bogastvo dokumentov in slikovnega gradiva, tako da je nastala sijajna publikacija o Mozartovem življenju in delu, ki je zelo blizu Formanovemu filmu (v resnici je Forman prej bral Mahlerjev mozartovski scenarij kakor Shafferjevo igro). Josefina Dušková, fiktivna avtorica »spominskega« besedila, je bila izvrstna koncertna pevka, Mozartova malo starejša prijateljica, v njeni praški Bertramki je tudi Mozart vedno stanoval, ko je prišel v Prago; sicer je bila mama Duškové doma iz Salzburga in oba umetnika sta se torej srečevala tudi tu. Mahler je napisal »Josefinin tekst« z izostrenim posluhom za dramatično, veliko se naslanja na detajle (prav tako dokumentirane kot domišljjske), nikakor se ne utaplja v obilnem gradivu, zna zmeraj izbrati od njega tisto pravo. Obrobne, marginalne opombe (ki naj bi bile delčki porazgubljene rokopisne celote iz leta 1856, se pravi, nastale sto let po Mozartovem rojstvu) komentirajo »spominsko« besedilo lakonično, toda skrajno stvarno, s posebnim poudarkom na širše družbene in zgodovinske soodnosnosti. Izrednega pomena je bogata in domišljena likovna spremljava knjige (slike, grafika, fotografije) in sploh grafična oprema (Jaroslav Krejčí). Ta knjiga bi nedvomno utegnila veliko povedati tudi slovenskemu bralcu. Dodam naj še, da je že v tiskarni drugo Mahlerjevo delo podobne vrste – monografija o Bedřichu Smetani, ki jo je naslovil *Nekamanujte proroke* in bi jo založba Albatros morala izdati leta 1988. Knjiga gradi na dozdej nepoznanem arhivnem materialu in pomeni baje v določeni meri prevrednotenje Smetanovega opusa. Zdaj pripisuje Mahler scenariju za avstrijsko TV nadaljevanko (13 delov) o glasbeni dinastiji Straussov (možna je koprodukcija s češko televizijo).

## ČAS JE, KI POJE, KO UBIJA

Nova pesniška zbirka Dušana Ludvika *ČAS KAKOR GRENKO-SLAD* popravlja spet en varljivi vtis v zvezi s sodobno slovensko poezijo, namreč: da tega pesnika v njeni celotni orkestraciji preprosto ni. Ludvik je

izdal prvi zbirki (S potepuško palico in Srce v vetru) še pred koncem vojne, potem je, kot zvemo iz besedila na ovitku knjige, objavljajl poezijo v osrednjih slovenskih literarnih revijah do leta 1953, nato je prišel molk, vse do izdaje pričujoče knjige; ta torej prinaša pesniško bero iz približno štiridesetletnega obdobja. Ob tako dolgem molku – in kar mravljinčni pridnosti drugih poetov – niti ni tako čudno, da je malone izginil iz horizonta tistih, ki imajo tako ali drugače kaj skupnega s pesništvom. (Resnici na ljubo – vsaj en primer lahko navedem, da pesnik ni bil popolnoma pozabljen: v Menartovo reprezentativno antologijo slovenske poezije Iz roda v rod duh išče pot iz leta 1969 je bila uvrščena tudi pesem Dušana Ludvika Jesen 1939.) Tako ali tako, zbirka Čas kakor grenkoslad je veliko in prijetno presenečenje. Ne s svojo miselno ter motivno usmerjenostjo in prav tako ne s svojo zaljubljenostjo v rimo in stalne metrične vzorce: pač tradicijsko pesnjenje, ki je vzbrstelo na poetičnem drevesu štiridesetih let 20. stoletja in se v dolgoročnih »predalnih« razmerah ni utegnulo bogve kako razviti v skladu z ustoličnim pesniškim utripom povojnih let. Kar preseneča, je z eno besedo dognanost pretežne večine pesmi, in sicer po miselni in tudi po oblikovni plati. Ludvikova zbirka vsebuje pahljačo tem in motivov, ki se v nji zrcalijo štiri desetletja »grenkosladkih« življenjskih izkušenj slovenskega intelektualca. Ne bom preveč poenostavljal, če povzamem to vsebino po šestih ciklih, v katere je avtor razdelil zbirko: 1. narodova zgodovina, vojna doživetja; 2. dolžnost skupnostne zavesti; 3. resnica in laž v projekciji časa; 4. stiske ljubezni; 5. intimno obračunavanje; 6. smisel eksistence, žalost minevanja. Veliko te miselne ter čustvene žlahtnosti je izpovedano z nadosebnim, požrtvovalnim zanosom, toda v ozadju, za temi nekako junaško epsko posplošenimi manifestacijami, slutimo osebno (človeško, preveč človeško) izhodišče, težo in prisilo osebnostne problematike (*Trideset let ponižanja in molka!* – pesem Poslanica). Prav temu dejstvu, kot se zdi, se mora ta poezija zahvaliti za presenetljivo dognanost svoje izpovednosti. Doživetost osnovnih »izhodiščnih situacij« je pesniku omogočila – bolje: prisilila ga je, da se ne predaja zgolj prestižni ali pa briljantnosti izražanja. Briljantnost izražanja se sicer pri njem tudi tako ne da spregledati, vendar nikdar ni sama sebi namen. Dušan Ludvik pesni v različnih oblikah (zdaj tako priljubljenega soneta ne premore niti enega), prav kratkih, včasih samo šestverznih (npr. pesem Kresovanje: 6 × 6 verzov), pa tudi precej dolgih, večstranskih. V vseh uveljavlja rimo, po možnosti svežo, iznajdljivo (niti notranje rime ne manjka) in svoje bogato diferencirane ritmične sisteme. Čeprav si s tem ne neznatno »zveže roke«, zbuja njegova gotovo neenostavno nastala pesem prav često vtis lahкости, samoumevnosti, kot bi bila preprosta otroška popevka. Saj se tudi dve pesmi imenujeta kar Popevka. Začetek druge od njiju je posebno poučen: *Vsakemu svoje, vsem pa sija. Čas je, ki poje, ko ubija.* Na minimalnem prostoru formulirati tako pregnantno svoje vrednote nje kakšne epohe je v današnji poeziji zelo redka, če že ne kar nemogoča stvar. To sodi k presenetljivi dognanosti Ludvikovega pesnjenja: zna se izražati lakonično, skoraj aforistično, hkrati pa z duhovitostjo, ki jo povrh u odlikuje čar nepričakovanega. Tudi ironijo tu srečamo, čeprav ne prepogosto (*Preudarimo – in odpustimo, pozabimo, da preživimo.* – Pesem Pozabimo. Ali pa v prvi Popevki: *Kaj vse storimo, pa ne smemo, ko je že mimo, se zavemo.*) Kot je že napovedano v njenem naslovu, je knjiga Čas kakor grenkoslad osnovana na tako rekoč klasični mreži nasprotij (*grenko-slad*), ki naj simbolizirajo determinovanost človekovega prebivanja tukaj in zdaj:



grenko, bridko imata tu bistveno tehtnejši položaj kakor njuno »sladko« nasprotje, se pravi: pesimizma, zlasti če beremo še med vrsticami, je nedvomno več kot optimizma, vendar humanistično izročilo, katero ni med vzgibi te poezije na zadnjem mestu, povsod resolutno veleva k nezapuščanju upov in zaupanja v smisel boja ter vztrajanja. So pesmi oz. mesta v pesmih, kjer je to povedano z močnejšo dopovedljivostjo, kot bi bilo umestno. To je vzrok tega, da v tej nevsakdanji in jasno nadpovprečni pesniški knjigi naletimo tudi na mesta z manjšo celotno učinkovitostjo.

## KAKO NE REDIGIRATI DREVES

Teorija literarnega prevoda ima na Češkem razmeroma dolgo tradicijo. Zlasti knjiga Jiříja Levýja *Umetnost prevoda* iz leta 1963 je zbrala pregledno in podrobno vse pogloblitve dosežke v tej stroki. To delo je bilo v svojem času izrednega pomena, njena bolj praktična orientacija pa je pripeljala do določenega normativizma, ki se mu je bilo v naslednjih letih treba postaviti po robu. V tem obdobju so posvečali teoriji prevoda več pozornosti na Slovaškem kakor na Češkem (posebno Anton Popović, toda tudi še drugi). Tem bolj je razveselila knjiga, ki je izšla v Pragi lani z naslovom *OTAZKY LITERÁRNÍHO PŘEKLADU* (*Vprašanja literarnega prevoda*). Avtor te nevelike študije (88 strani) je Jiří Pechar, sicer rutinirani prevajalec francoske književnosti (zlasti najtežavnejših del: Proust, Lévi-Strauss, Pinget), ki se s problematiko prevajanja pogosto ukvarja tudi teoretično. Na to njegovo novo študijo velja opozoriti predvsem zato, ker gradi svojo razlago na temeljitem poznavanju modernih načel in postopkov, kot jih je uveljavila teorija prevoda v tujini, in ker ne pušča ob strani niti praktičnih vprašanj prevajalskega dela. Avtorju študije gre predvsem za to, da na podlagi analize zanesljivo dokaže, da je umetniški prevod, najsi proze najsi poezije, neprenehoma povezan z nujno izbiro med različnimi možnostmi in da ta izbira zahteva razumevanje tako soodnosnosti, ki določajo vse vidike danega dela, kot sovisnosti, ki jih včlenjujejo v širši kulturni kontekst. Ko Pechar govori o posameznih normah prevoda in o petih tipih pomenske ekvivalence, poudarja, da reševanje prevajalske naloge zmeraj predvideva kombinacijo več normativnih aspektov. Posebno stilistična norma, pravi avtor, dopušča precejšnjo mero prostosti, tu pa pride do besede jezikovni čut, s katerim pa spet ni pretiravati (pravi avtor), sicer se lahko zgodi, da na primer *uredniško delo postane primerno definiciji, po kateri je telegrafski drog dobro redigirano drevo*. V zvezi s konotativno razvejenostjo besed poudarja Pechar pomen kompenzacije pri prevajanem delu, hkrati pa opozarja, da se mora ob tem upoštevati celota tega dela. Prav tako pomembno vlogo priznava različnim odklonom od jezikovnega uzusa, ki velikokrat premorejo slogovno pretvarjajočo funkcijo (z namenom, da bi dosegli rahlo ironijo ali preciozitetu). Pechar navaja veliko primerov iz prevodov proze in poezije, še posebej francoske, in zlasti v zvezi s poezijo trdi, da je temelj prevajanja interpretacija. Osnovno potezo pesništva vidi v napetosti med ritmom ter metrumom in pledira za možnost (ki se včasih spremeni lahko v nujnost) svobodnejše ritmične organizacije pesniškega prevoda. Za Pecharovo dojetje prevajalske aktivnosti je značilno, da zanika obstoj edinega možnega »adekvatnega« prevoda: kolikor več prevladujejo v posameznem delu estetični vidiki nad sporočilnimi,

toliko več obstaja (lahko) različnih, diferenciranih prevodov tega dela; to je v naravi stvari. Vsaj teh nekaj nesistemiziranih opomb na rob Pecharove studije. Splača se jo vsekakor prebrati, pa ne le prevajalcu ali teoretiku *ex offio*.

## PISANJE ALLA PRIMA ALI IZPOVED LUDIBRIONISTA

Naslov bi bil lahko tudi drugačen, na primer: Pometeni predali pisalne mize, ampak moral bi takoj slediti razlagalni in predvsem rektifikacijski *toda*, ki pa bi utegnil ostati na pol poti. To bi bilo gotovo do Bohumila Hrabala nepravilno. Kajti njegova najnovejša knjiga proze, naslovljena ŽIVOT BEZ SMOKINGU (Življenje brez smokinga), sicer po vsej verjetnosti res nastala kot izmetavanje predalov, heterogena je v več pogledih, da bi menda več ne mogla biti. Vendar pa nihče, kdor jo bo vzel v roke, ne bo obžaloval. So pač predali in predali. Tisti Hrabalov je predal vseh predalov. Pa niti star ni – vsaj v svoji večini – po vsem videzu. Skozinskoz je avtobiografski – avtobiografičnost ni pri tem avtorju nič novega, marsikje je že bila poglobitna podlaga pripovedi. Tokrat pa je *auctor* v prvem planu povsod, v vseh devetih besedilih: spominja, izpoveduje se, bilancira. Z vsa odkritosrčnostjo govori o svojem otroštvu in mladosti, kako se ni znal učiti, tako da je na srednji šoli dvakrat ponavljal razred, kako je bil v češčini skoz nezadosten, kako je napravil maturo samo po posredovanju očeta, upravnika pivovarne, in v glavnem zato, ker so se ga profesorji želeli znebiti; kako mu je bilo mučno ta dan, ker je bil od študentov edini – in prav tisti najbolj neumni – v smokingu. In kako zanj do njegovih dvajsetih let literatura sploh ni obstajala in kako mu je potem, po maturi, skoraj naključno postala življenjska usoda. O tem vsem govori kratka proza Življenje brez smokinga. Tudi druge proze te knjige so večinoma kratke, okrog deset strani, ena okrog petdeset, ena pa okrog sto. To je novela Autičko (Avtek), katere junak je sam avtor in njegove mačke, ki jih je redil v svojem podeželskem, občasnem bivališču pretirano veliko in jih nazadnje nekaj moral osebno likvidirati, kar ga je, dobričino, kakršnih ni veliko, za vse življenje hudo zaznamovalo. Posebnost novele je, da ima še Prolog in Epilog – Prolog je pravzaprav besedilo neke ankete, kjer avtor odgovarja na (netradicijska) vprašanja o pisanju in sploh o življenju, v Epilogu pa se nadaljuje pripoved o mačkah, le da se ne piše več o mačkah, marveč o avtorjevem neuspelem poskusu rešiti zamrznjenega laboda na bregu reke. To je torej proza, ki bi ji lahko prisodili oznako novela. Sicer tu novel ni. Za vstop v knjigo je poskrbela spominska črta Božské děti (Božanski otroci), kjer se ponovno srečujemo z likom malce trčenega strica Pepina, ki je prišel nekoč z Moravskega v nymburško družino na obisk, pa je ostal tu dvanajst let, poleg njega pa še nastopa vrsta različnih prismojencev iz Hrabalovega polabskega mesteca. Rukověť pábitelského učně (Priručnik za pabiteljskega vajenca), najkrajši tekst knjige, je enostavno pesniško besedilo, zapisano v čast in slavo pabiteljstva, tiste čezmerne zaljubljenosti v svoje še tako (dozdevno ali resnično) nepomembno, če ne kar noro početje, ki jo je prvič pripeljal v literaturo pred četrto stoletjem prav Bohumil Hrabal. Druga najdaljša proza knjige se imenuje Dandy v montérkách (Dandy v kombinezonu) in avtor v njej evocira s sugestivno močjo izredni lik slikarja Vladimíra Boudníka, svojega prijatelja, ki se je z njim nekaj let vozil na

delo v kladensko železarno in ki je, deloma tudi po njegovi krivdi, končal s samomorom (Hrabal je rajši sedel pri Zlatem tigru ob plznu, kot da bi šel na vernisažo njegove razstave, na kateri je slikar pričakoval njegov slovesni govor.) Hrabal je tu ponovno potrdil, da je likovna umetnost domena, kjer se počuti kot doma. V črtici Dovolená (Dopust) se anekdotično razvija paralela med sedežnico in fazami človeškega življenja. V prozah Hospodská historka (Gostilniška zgodbica) in Moje Libeň izpoveduje avtor svojo ljubezen do gostiln in do stare praške predmestne četrti, kjer je – v prav skromnih razmerah – preživel svoja prva pisateljska leta. Zaključna proza Proč pišu? (Zakaj pišem?) je razglabljanje o pisateljstvu in o postajah preživetega življenja. Štiri leta fizičnega dela v železarni so bila po Hrabalovem mnenju prav dragocena za rojstvo pisatelja, kot ga poznamo že četrto stoletja: pisatelja navadnih ljudi in navadnih zgodb, pisatelja, ki je tudi sam postal navadni človek v polnem obsegu besede in ki bi, če bi mogel še enkrat živeti, gotovo rajši postal pomožni delavec v martinarni kakor odpravnik vlakov v Kostomlatih pri Nymburku. Res je: ta Hrabalova knjiga je tematsko in tudi oblikovno neenovita, da je kaj. Toda o pisatelju in človeku Hrabalu daje kar zaokroženo sliko. Veliko pove o pisanju, ki se je rodilo v nerazdružljivi povezanosti s pivom (ki je bil z njim Hrabal malone krščen) in se neprenehoma utrjeval z gostilnami in gostilniškim duhom. Tako pisanje, čeprav v bistvu ostaja isto, se z leti tudi spreminja. Včasih je Hrabal pisatelj veliko delal z nožicami (*pravo garanje je zame delo pri besedilih, ko jih je treba pretipkati na čisto . . .*) v letih starosti pa si že lahko privoščiti luksuz, *da piše alla prima*, da nožice uporablja kar najmanj, in njegov tekst, širok in počasen kot rojstna reka Labe, z neodpovedljivimi digresijami in ponavljanji, naj bi bil odsev njegove (ostarele) notranjosti. *Zdaj, ko sem že star*, pravi Hrabal, *si res lahko privoščim ta luksuz, da pišem le tisto, kar se mi da, zdaj, ko se dodatno opazujem, ugotavljam, da te svoje dolge premier mouvement tekste pišem in sem jih napisal tako, kot diham, kot da tisti trenutek, ko z zastavico samemu sebi odmahnem svoj start, vdihnem podobe, ki me silijo k pisanju, in skozi pisalni stroj jih spet izdahnem . . . tako da je moje pisanje skladno s premikom velike igre . . .* Že v svojih prvih knjigah se je Bohumil Hrabal globoko poklonil enemu od svojih zgledov, češkemu filozofu-ludibrionistu Ladislavu Klími (*Vsaka zmaga se sestavlja iz tega, da te tepejo . . . in to je božja igra . . .*), in tudi zdaj, »ko je že star«, se ponovno potrjuje v tej navezanosti.