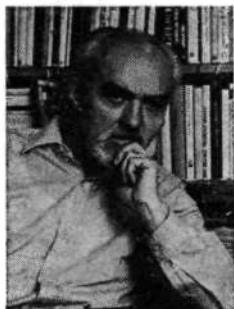


## Zaresnost neresnosti

Pogled na slovensko prozo in poezijo zadnjih let\*

František  
Benhart



### I

Sintetična informacija o najnovejši podobi te ali one literature, ki naj ne trpi zaradi »izračunologije«, mora temeljiti na doseganju razvojnega ritma daljšega časovnega obdobja in na prizadevanju, da odkrije ne vedno očitno logiko vzponov in padcev osnovnih tendenc in dispozicij ustvarjanja. Pri slovenski literaturi je treba predvsem upoštevati odločilno spremembo, ki je nastala leta 1945: takoj v prvih začetkih je pripadlo tej literaturi gotovo visoko, obenem pa tudi močno zavezujoče in oteženo narodnokonstitutivno, afirmativno in varovalno poslanstvo, ki je sicer po letu 1918 izgubilo večino svoje vsiljivosti, a se je med zadnjo vojno vrnilo s presenetljivim poudarkom na kategoričnem ali ali; leto 1945 je torej prineslo konec narodne ogroženosti in s tem tudi sprostitve literature iz kompleksa ozko narodnega boja. Pot k zahtevani mnogooblikovnosti in mnogovrstnosti ni bila potem nič manj preprosta. Skoraj vse do polovice petdesetih let so prevladovali nadosebni vidiki, v načelu nenaklonjeni izražanju človeške privatnosti. Začetki preobrata so prišli negotovo, vendar se od konca petdesetih let ne smemo več pritoževati nad pomanjkanjem »raznoglasnosti«. Začela se je uveljavljati avantgarda (različno glasno), in kar je bilo najprej sprejeto, ali bolje rečeno: odklonjeno z nezadovoljstvom, zgražanjem ali nerazumevanjem, se je skozi desetletje udomačilo in izgubilo potezo nesprejemljive provokativnosti, čeprav ni vedno in povsod naletelo na pozitiven odziv. (Na primer ustvarjalnost pesnika Tomaža Šalamuna z njegovo lastno karakteristiko: *Živim na prehodu, ob lepem vremenu, imam veselo in razigrano dušo in sem nežno butast in ljubezniv. Mislite, da si nismo zaslužili takega po vsej težaški in mračni zgodovini?*)

Vdor netradicionalnih umetniških postopkov v literaturo šestdesetih let se je pojavil v glavnem v poeziji in dramatik, medtem ko je proza potrebovala dlje časa, vsaj kar se tiče tiste njene sestavine, ki je razumevala »obračunavanje s starim« popolnoma nekompromisno. Začetek sedemdesetih let pomeni tudi v prozi doseganje prvih zastavljenih ciljev doslednega novatorskega prizadevanja. Potem se je začelo zakonito pojavljati (kot tudi drugod po svetu) nekaj takega kot »utrujenost zaradi modernizma« ali drugače povedano: naveličanost, prenasičenost z novim ali na videz novim, nevarnost ponavljanja istega. Tako smo vse bolj pogosto priča, kako se

\* Pričujoči esej bo hkrati (torej v januarski številki) izšel tudi v praški Světovi literaturi, ki je namenjena tujim književnostim.

oživlja tradicija, čeprav teh povratkov ne smemo imeti za zavzemanje že enkrat zavzetih in potem opuščenih pozicij. Marljiva in vse drugo kot sterilna slovenska literarna zgodovina, ki jo predstavljajo uveljavljena imena, kot: Janko Kos, Matjaž Kmecl, Boris Paternu in Jože Pogačnik, ni v dvomih, ko v svoje raziskave vključuje tudi najnovejša dela in na tej osnovi periodizira literaturo skoraj do današnjih dni. Sam postmodernizem, termin, ki označuje razvojno obdobje v grobem od leta 1970 do danes, je v tej periodizaciji praviloma še dlje periodiziran. Nič čudnega: saj v vsakem takem obdobju ali obdobjecu nastanejo (lahko nastanejo) spopadi ne le med »starim« in »novim«, med tradicijo in antitradicijo, ampak tudi med pojavi istega sistema, ko na primer eden od njih doseže hipertrofijo na račun drugega ali ko se ta ali oni prevesi nekam drugam ali se popolnoma preobrne v svoje nasprotje.

Obdobje sedemdesetih let, ne glede na periodizacijo in poimenovanje, pa ima v slovenski literaturi po mojem še eno potezo, ki bi jo v prejšnjih obdobjih zaman iskali — tako jasno izraženo — gre za sprostitev avtorske »drže« (stališča) kot posledice tega, da se je literatura vrnila k sebi sami oziroma k celemu razponu svojih samorealizacijskih možnosti in priložnosti. Če je namreč literaturo kot pomembno sobojevnico za narodnoobrambne in socialne revolucijske cilje bolj ali manj označevala vezajoča resnost (ki je izvirala iz odgovornosti naloge, ki se je je lotila), podobno tudi ni pogrešala resne, prav zagrizene podobe bojevnice niti literatura t. i. »kritične generacije«, ki je v šestdesetih letih prišla na dan s programom nasprotnih pozicij, za katere je — sicer po pravici — čutila, da jih mora braniti in zagovarjati. Šele utrditev teh pozicij (večje možnosti za izdajanje, zasidranje v zavesti širših bralskih vrst, prvo uradno priznanje itd.) je odprla pot k reviziji strogo bojevitih stališč in k sprostitvi nekompromisne skupinske zavezanosti. Posamezen primer ali vsaj namig sproščenega, le sebi samemu zavezanega avtorskega stališča, seveda lahko najdemo tudi prej, toda šele v sedemdesetih letih postane to ne sicer množičen pojav, vendar pa evidenten in razvojno zakonit: mnogost izhodišč in ciljev, kot da bi v literaturi sama »uredila lastno obrestovanje« in bi jo od večnega izpolnjevanja nalog in programov izrazilo premaknila — seveda ne brez zanemarljivih »ostankov« — k stopnjevanju zavesti individualnosti in čisto osebni motiviranosti ustvarjalnosti. Osebna opredeljenost, razdalja do lastne tematske omejitve, neresnost v najrazličnejših in najbolj nepričakovanih ravninah pripovedi, to so osnovni znaki te sproščenosti v stališčih in tukaj mi bo šlo predvsem za to, da jih podprem z dokazi na določenih delih obdobja, omejenega v grobem na sedemdeseta leta in začetek osemdesetih.

Če bi moral navesti najbolj izrazito osebo v slovenski prozi tega obdobja, ne bi dolgo premišljal: *Vitomil Zupan*. Ne zato, ker je v tem času izdal že čez deset knjig proze (polovica od njih je morala čakati trideset let in več na izdajo, medtem ko se je vrsta drugih izgubila). Seveda niti zato, ker bi se na primer celota tega dela odlikovala z izenačenimi vrednotami jasnega nadpovprečja. Pozornosti vredno na tem romanesknem in novelističnem delu pa je, kako njegov netradicionalni pristop k temam celotno in naravno izvira iz avtorjeve najbolj notranje naravnosti in kako na njih pušča nezamenljiv žig osebnosti in posebnosti: odprtost, razkritost, odkritost vedno in povsod, ne glede, kaj lahko to prinese.

Zupanovi nesporno najbolj reprezentativni knjigi, romanu *Menuet za kitaro* (1975), se je posrečilo še enaintrideset let po koncu vojne vnesti vznemirjenje v partizansko prozo, in to prav s tem, da je življenje in boj partizanov tematiziral v presenetljivo neposredni, neideologizirani, »goli« človeški podobi. Njegov junak Jakob Berk (precej njegovih potez je očitno avtobiografskih) je vzoren bojevnik, obenem pa tako poln življenja, da zanj niti v vojnih razmerah ne obstaja abstinenca, niti seksualna niti »govorniška«, čeprav s tem kliče nase eno neprijetnost za drugo. Ves roman ima v svojem vojnem delu na razpolago samo optiko te osebe, vse se kaže kot od zadaj ali od spodaj, brez zavesti o odvisnostih v prostoru in času (zlasti prihodnjem) in najbolj razburljive so tiste pasaže, v katerih sta ujeta umik in beg med sovražno ofenzivo: v trenutkih največje ogroženosti in napora izginejo vse, tudi razločevalne razlike med ljudmi in na površje priplava čista človeška narava. Pri vsej tej grozi v romanu ne manjkata niti vredina niti radost — sploh se zdi, da je v njem vse. Enkratno pomensko je razplasten, ima svoje leitmotive, marsikje spet deluje dokumentarno, pa tudi kompozicija, predvsem s svojo načrtno razbitostjo in kaotičnostjo, stopnjuje občutek »totalnosti« v posnetku vojne resničnosti danega zgodovinskega trenutka. Ker hoče Zupan v romanu odpraviti časovno oddaljenost tega »trenutka«, vlaga v svoj »partizanski« tekst obsežne diskusijske (in morda tudi diskutabilne) pasaže, kot pravi, iz leta 1973, v katerih si v poletni Španiji izmenjuje mnenja z nemškim turistom, nekdanjim častnikom enot, ki jih je Hitler poslal proti slovenskim partizanom. S svojo delno, ali bolje rečeno, pretopljeno avtobiografičnostjo spada *Menuet za kitaro* k dvema naslednjima glavnima deloma, ki sta že neprikrito življenjepisna: k dvodelni *Komediji človeškega tkiva* (1980) in k *Levitano* (1982). V prvem pripoveduje avtor z izredno odprtostjo o svoji življenjski poti, človeški in pisateljski, v drugem, ki ga je označil za »roman ali pa tudi ne«, izpoveduje svoje izkušnje povojnega zapornika... Za vse te knjige je značilna naravnost krvava, za koga morda tudi pohujšljiva odkritost, ki ne prizanaša nikomur, niti sebi, neusmiljen posmeh konvencijam vseh tipov, sproščen govor, ki spominja na improvizacijo, poln nepričakovanih digresij, intelektualizmov, ironičnih izpadov, vulgarnosti in banalnosti, objestnega hvaljenja samega sebe in takoj nato izlivov samokritike. Radikalna in provokativna odkritost, s katero je nespoštljivi svetovni popotnik vdrl v slovensko literaturo, ne more ostati brez zdravega, oplajajočega vpliva.

Če spada Vitomil Zupan med najstarejše avtorje, s katerimi se tu ukvarjam, čeprav bi ga njegovo početje bolj uvrščalo h generaciji, ki nastopa, je *Danilo Lokar* sploh nestor slovenske literature, njegova ustvarjalnost je prav tako precej blizu mladim; vseeno je popolnoma drugačna od Zupana. Lokarju je poklic zdravnika v malem kraju branil, da bi se bil za zabavo posvetil literaturi, tako je svojo prvo knjigo izdal šele kot štiriinšestdesetletnik. Od tistega časa nepretrogoma ustvarja in je doslej njegovih knjig okrog dvajset, izključno daljših novel in novel. Kaj Lokarja približuje mlademu prozaističnemu rodu? Predvsem globoko zanimanje za procese v notranjosti človeka, ki hrepeni po tem, da bi svoje življenje napolnil z višjim smislom, vznemirljiv, nekoč z ekspresionizmom krščen »rokopis« in sploh nenavadno natančno, občuteno delo z jezikom (obsežen izbor iz njegovih kratkih romanov ima zgovoren naslov: *Dom je jezik*,

1979). Ni nezanimivo, da so ga v tej smeri primerjali tudi z avtorji strukturalističnih tekstov. V primerjavi z Zupanom je Lokar vedno resen in enopomenski, v tem je naravnost njegov antipod. Kar pravi, vedno tako tudi misli, ironija in kakršne koli drugačne oblike neresnosti so mu tuje. To je prav presenetljivo: koliko avtorjev zavestno ali podzavestno ohranja »zanimivost« svojega dela s »štosi«, omalovažujočimi sredstvi — Lokar nikoli, pa vseeno se njegove proze, povrh vsega pogosto tudi fabulativno revne, berejo kot napete zgodbe. Nazadnje smo se o tem prepričali v novi knjigi proz, *Rodovi* (1980). Nobenih znakov starostne oslabeledosti, tudi tukaj nas pripovedovanje popolnoma očara: je kot stkano iz rahlih spominskih prizorov, zabeleženih z redko psihološko prenikavostjo in obenem z nekako zabrisanim stilom, ki črta le približne obrise ljudi, stvari in dogodkov in s sugestivno močjo pred bralcem razkriva najbolj skrite koticke življenja, živetega in izsanjanega. Niti ta knjiga gotovo ne bo Lokarjev labodji spev.

Izrazito se je v prozo sedemdesetih let zapisal tudi *Beno Zupančič*. V tem obdobju je izdal večino svojih romanov in novel, obenem pa niti potem — in to je še bolj pomembno — v zrelem obdobju ni omahoval in je svojo, v bistvu realistično ustvarjalno metodo neprestano razvijal, jo vedno znova postavljajal na preizkušnjo, vse to pa v prizadevanju po čim bolj stopnjevani upodobitvi resničnosti, vojne in tudi sodobne (mestne), kot se je zapisala v psiho ljudi. Njegova proza se nikoli ni oklepala tradicionalno pojmovane fabule, z veseljem in uspehom je mistificirala in neredko je svojo celotno izpoved zasnovala na ironiji. Njegovi romani iz zadnjega desetletja, naj bodo »mestni« kot *Potres* (1971), *Golobjak* (1972), *Grmada* (1974) ali pa edini partizanski *Noč in dan* (1977) so bili brez izjeme bralsko zelo hvaležni in so avtorju pridobili ime tudi v tujini. Bralci in kritiki so cenili, kako zvesto zna Zupančič ujeti atmosfero pripetljajev ali situacije in kako zna združiti prizadevanje za verodostojno upodobitev zgodovinske resničnosti (na primer določenih borbenih akcij v zadnji vojni v svojem zadnjem romanu) z zanimanjem za notranjost svojih junakov, za to, kako zunanja (zgodovinska) realnost odseva v njihovem nepreprostem, nekako atomiziranem duševnem svetu. Del kritike mu je družbeno zainteresiranost štel v zlo, očital mu je, da se ne zna rešiti preveč socialno poudarjenega podajanja tém, vendar je pogosto pozabljal na najbolj pomembno: da je Zupančič — kljub svoji osnovni navezanosti na realistično metodo — poskušal z vsakim svojim romanom potrditi nov formalni postopek; s tem je v svoje zgodbe vnašal notranjo dinamiko in ni pustil, da bi bila izzvenela v nevznemirljivo linearno enopomenskost.

Ena od najpomembnejših knjig sedemdesetih let je bil roman *Miška Kranjca Strici* so mi povedali (1975). Kranjc, vodilni predstavnik socialnega realizma že iz predvojnih let, je v tej knjigi presenetil predvsem z njeno zasnovo. Ne s tematsko usmeritvijo: življenje njegovega rodnega Prekmurja zapolnjuje večino njegovih številnih knjig. Pri tem romanu takoj zbudi pozornost njegov podnaslov: *Ljudje, viri in pojasnila*. Po tem se da pravilno sklepati, da najbrž ne gre za čistokrven roman v tradicionalnem smislu. Kdo bi lahko malce škodoželjno rekel, da avtor ni zmožgal snovi romaneskno obdelati in je torej ta posebna koncepcija iz nujne čednosti. Vendar bi Kranjcu s tem delali krivico. Preprosto ni želel izdelati historiata svojega rodu, kot ga je doživel, v podobi nekakšne družinske kronike ali

druge znane romaneskne oblike. Ustrezala mu je prav razbita, premetana forma, v kateri lahko za trenutek pripoveduje kot pravi romanopisec, za trenutek da besedo zgovornim stricem, ki znajo »trenutek« lepo raztegniti (oziroma pustijo govoriti »virom«), za trenutek, in to časovno ne preveč strogo omejen, izbere sam čisto neromanesken ekskurz skoz in skoz neliterarne razlage (»pojasnila«), to pa zato, da bi bilo to, kar odhaja ali je že odšlo, zapisano kar najbolj popolno, dokler še ni prepozno. Močvirnati svet avtorjeve rodne dežele se je namreč že v njegovi mladosti začel bistveno spreminjati, z revščino je počasi odhajala tudi večna lepota, ne le pokrajine, ampak tudi ljudi. Kranjec, prevzet od pradavnih glasov človeške in rodovne »prvobitnosti«, je goreče — in z enkratnim, »domorodno« madžarsko obarvanim govorom — beležil, kar je slišal, preživel in premislil in kar je »izspominjal« . . . in je dosegel najbrž zares to, za kar mu je šlo: ne le golo resnico o ljudeh in dogodkih, ne le ujete zgodbe, skoraj izključno vesele in zabavne, saj je šlo tudi za muzikante (njihovih »pohodov« se je v mladosti sam udeleževal), ampak poleg vsega tega tudi svoj proces tega beleženja v vsej svoji gorečnosti in zagretosti, v namerni nakopičenosti in »nedokončanosti«, na kratko, v tisti »razkriti« podobi, ki je sama zmožna z marsičim bistvenim prispevati k »celotni podobi«.

Skrajni čas je, da omenimo med avtorji, ki so skupaj določali naravo slovenske proze v sedemdesetih letih, tudi *Andreja Hienga*. Hieng ni preveč plodovit avtor. Za seboj ima dve (samostojni) knjigi novel, približno desetino gledaliških, televizijskih in radijskih iger in štiri romane. Romanopisje ima za najbolj svojo domeno. Za njegove romane je značilna skrajna preiščljivenost in izdelanost in obenem ironičen odstop od teme, ironija je po njegovih lastnih besedah nekaj takega kot »stabilizator, ki izravnava in pomirja življenjsko konfliktnost«. Določena ekskluzivnost v njegovih snoveh (okolje, značaji) ne more zakriti tega, da dobiva inspiracijo v življenju okrog sebe. To velja tudi za vse tri romane iz zadnjega obdobja: *Orfeum* (1972), *Čarodej* (1976) in *Obnebje metuljev* (1980), za vsakega od njih seveda v drugačnem smislu. Če je roman *Orfeum* izluščil svojo snov prav iz žgoče kulturne in politične problematike sodobnosti, je naslednji roman, *Čarodej*, popolnoma »sodoben«, le z enim svojim dogajanskim tokom, medtem ko drugi poteka približno osemdeset let prej; zadnji roman pa, *Obnebje metuljev*, je sestavljen prav iz dveh med seboj močno oddaljenih časovnih ravnin, po osnovnih zunanjih znakih spada v kategorijo zgodovinske proze. Vseeno se da pri vseh treh romanih z večjo upravičenostjo govoriti o sodobnem notranjem jedru dela kot v tako pogostih primerih, ko se opozarja na »sodobno sporočilnost« zgodovinsko naravnane literature. Hieng namreč svojo »resničnost v romanih« namerno izključuje iz zgodovinskih časov, ne spoštuje zakonitosti časovnega zaporedja in trenutke, ki so oddaljeni drug od drugega, pušča, da neposredno »prenikajo«, in tako ustvarja iluzijo »simultaniziranega« sveta, v katerem so stvari v globljih, usodno resničnejših, čeprav na zunaj ne vedno očitnih odnosih. S tem se v njegovih romanih rojeva posebna atmosfera napetosti, pričakanje nečesa usodnega, skrivnost, ki kot da se skriva tudi za navidez nepomembnimi izjavami. Vse tri njegove romane posebej označuje umetnost (izumetničenost) in konstruiranost, to pa na njih, začuda, ni pustilo pečata manjše življenjskosti. Še posebej z zadnjim je Andrej Hieng ustvaril delo, ki je

tudi v širšem literarnem kontekstu čisto izjemno, pri katerem tematska »oddaljenost« ničesar ne odvzema pomembnemu sporočilu sodobniku.

Malce posebno mesto med prozaiki sedemdesetih let ima *Ivo Zorman*. V tem obdobju je izdal — poleg knjig za otroke — enajst romanov (krajših oblik ne goji) in takoj na začetku desetletja si je pridobil veliko priznanje bralcev in kritike — z deklškim romanom *V sedemnajstem* (1972) in zanimivo partizansko zgodbo *Draga moja Iza* (1973). Pozornost je zbudila tudi njegova prosta trilogija kot romaneskna kronika: *Sončnica navadna* (1974), *Stric Benjamin* (1977) in *Dom človekov* (1981). Zorman piše z moralno zavzetostjo in družbeno kritičnostjo, njegov najbolj pogost motiv je razočaranje nad neskladjem med sanjami in resničnostjo, kot to doživljajo predvsem nekdanji borci za svobodo v letih po vojni. V nekaterih primerih je njegovo videnje sveta malce črno-belo ali pa se skoraj izgubi v sentimentu. To seveda ne velja za njegova (imenovana) najboljša dela in sedaj tudi ne za novi vojni roman *Kdo bo meni prižigal sveče* (1982) — povsod tu je ostal Zorman moralizator in kritik v ozadju, v podrejenosti Zormanu fabulistu, ki zna ne samo privlačno pripovedovati, ampak skrbi tudi za čistost in nebanalnost podajanja; niti tukaj ga seveda ne zapusti resnost avtorske »drže«, ki je skoraj ne moremo več odmisлити in očitno izvira iz zavesti odgovornosti ustvarjalnega dejanja.

Partizanski boj, partizanske sanje o svobodi in njihova usoda v povojnih letih — to se je še močnejše in še bolj usodno »zmonotemiziralo« v delu *Karla Grabeljška*. V vrsti partizanskih romanov tega avtorja sta nastala dva izmed zadnjih — *Bolečina* (1973) in *Nioba* (1977). Prvi je zgodba o izgubljeni veri bivšega partizana, ki ga doleti po zmagi revolucije eno razočaranje za drugim in na koncu konča s samomorom. Junakinja drugega je stara in zapuščena kmetica, ki je priklenjena na posteljo in se v duhu pogovarja z mrtvim možem in otroki, ki so se med vojno znašli na različnih straneh barikade, ona pa je med njimi še vedno razpeta kot na križu. Usoda nesrečne žene in matere prerašča v avtorjevi presunljivo strogi, čisto nemelodramatični »transkripciji« v neveselo prisposodbo o usodi celotnega stanja kmetov med vojno in (začuda) tudi po njej.

Zupan, Zupančič, Zorman, Grabeljšek — vsi ti so pisali o partizanskem dogajanju na osnovi svoje izkušnje, čeprav so jo (razen Zupana) objektivizirali in ustvarili zgodbe, ki z njihovimi neposrednimi doživljaji niso imele skoraj nič skupnega. *Vladimir Kavčič* še ni mogel biti partizan, ker je bil premlad, vseeno pa je vojno doživel kot otrok zelo od blizu in je partizanski problematiki posvetil menda večino svojih knjig (izdal jih je okrog dvajset, prvo je napisal kot gimnazijec). Na začetku je šlo za tradicionalne proze manjšega in večjega obsega, od novel do trodelnega romana *Žrtve* (1968—70), pri tem pa ga je v zgodbah najbolj zanimal človek kot subjekt in etična plat zadeve (niso ga po naključju razglasili za »najizrazitejšega moralista sodobne slovenske proze«). Že v šestdesetih letih se je Kavčičeva ustvarjalna metoda začela spreminjati, komplicirati, najprej pod vplivom Franca Kafke, kasneje pa se zdi, kot da je avtor za vsako svojo knjigo našel novo metodo. Velik odmev je Kavčič zbudil s svojim *Zapisnikom* (1973). Ta »legenda«, kot je avtor označil roman, je poskus knjige »brez avtorja«: petindvajset različnih ljudi tukaj po svoje izpoveduje dogodke med vojno in po njej in njihova nasprotujoča si pričevanja dajejo skupaj posebno fresko o zgodovinski, revolucionarni re-

snici in o njenih spremembah v času. Še radikalnejši odmik od tradicionalnega (ideološkega) pojmovanja vojne in njenih posledic je pomenil Kavčičev roman *Obleganje neba* (1979): avtor, kot da je prepričan, da utečeno fabuliranje še zdaleč ne daje podobe zapletenosti življenjske resnice, zato dopušča, da spregovorijo razni dokumenti in naključni dogajanski odlomki, vse to v okviru iskanja identitete v čudnih okoliščinah najdenega neznanega in z nekakšnim šokom prizadetega človeka. Spet drugačno metodo si je izbral Kavčič za roman *Pustota* (1977), ki je njegovo do sedaj najpomembnejše delo. Avtor je tukaj segel (prvič) po zgodovinski snovi — usoda kmeta, ki zbeži z družino po neuspelem kmečkem upor s konca 17. stoletja na sosednje posestvo, tam pa ga doleti ena nesreča za drugo; ta individualna usoda se v avtorjevem stilistično umirjenem in jezikovno izbrušenem (kot »iz enega kosa lesa iztesanem«) podajanju dviga nad časovne meje in bliža prisposobi mučeniške usode preprostega človeka na tej zemlji.

Kavčič ni bil edini prozaik, ki je okrog srede sedemdesetih let — ne da bi bil poskusil to kdaj prej — začutil potrebo, da preizkusi svojo sposobnost na temi iz davne preteklosti. Kot da bi bilo nekaj takega plavalo v zraku, imuni proti temu pa niso bili niti stari niti mladi niti najmlajši. *Anton Ingolič* je prvič pustil svojo tematiko žgoče sedanjosti ali bližnje preteklosti in se poglobil v podobo svojega rodnega kraja v dobah velikih kmečkih vstaj v 17. stoletju; tako sta nastala dva romana: *Pradedje* (1975) in *Gorele so grmade* (1977), oba z eminentnim prizadevanjem za »zgodovinsko resničnost«. *Mira Mihelič* je zahrepenela po umetniški evokaciji slovenske metropole najprej še za vlade Rimljanov, v 4. stoletju pred n. št. (Tujec v Emoni, 1978), potem pa še za čas med zgodovinskim kongresom treh cesarjev leta 1821 (*Cesta dveh cesarjev*, 1981); v obeh romanih je zadostila bralski radovednosti, v duhu svojih navad, z osnovnim ljubezenskim konfliktom. *Alojz Rebula*, avtor odličnega romana iz antike *V Sibilinem vetru* (1968), se je po nekaj versko predimenzioniranih delih spet povzpел nad povprečje z romanom o Eneju Piccolominiju, tržaškem škofu (poznejšem papežu), *Zeleno izgnanstvo* (1981). Ta roman se odlikuje s simpatično zemeljsko »počlovečenostjo« rebulovske duhovne klime, kar je zasluga nepozabnega »ljudskega tipa«, plebanusa Tilna; škofovega drugega kancelarja. *Saša Vuga*, prozaik in dramatik do sedaj bolj ekskluzivne usmerjenosti, je prišel na dan z enkratno vedrim podajanjem in na nenavadni jezikovni ravni izdelanim trodelnim romanom o »razbojniškem« vitezu s konca 15. stoletja, z Erazmom Predjamskim (1978) in dve leti kasneje s prav tako nenavadno knjigo razmišljajočih proz, večinoma s poti po Evropi — Testenine bivših bojevnikov (1980). Obsežen roman Erazem Predjamski je izredno delo v več pogledih. Na njem je najbolj občudovanja vredno, da je Vuga tu zmožgel ostati pri svojem zahtevnem, naravnost »ekskluzivnem« stilu in obenem ustvariti knjigo, ki sicer ni nezahtevna, ima pa osnovne attribute berljivosti. Njegov enkrat in najbrž edino možen »način«, njegov KAKO, je tu očitno našel idealen, adekvaten »predmet« svojega KAJ. Vrnitev v čas pred pol tisočletja je prinesel avtorju priložnost, da je svojo pripovedovalsko vlogo razvnel v vseh njenih sestavinah s pravljično slikovitostjo glede nepretrganega toka dogajanja, klepetavosti, razmišljanj, kopičenja paradoksov in absurdnosti, tragičnosti, komičnosti, tragikomičnosti, humorja, ironije, vedrine, preprosto miselne in oblikovne

mnogovrstnosti, ki daje romanu krasno, vznemirljivo »neuvrstljivost«. Poseben pomen med vsemi temi sestavinami ima zgovornost, klepetavost Vugovih oseb. Njena funkcija je čisto parabolična v stilu švejkiad »Poznal sem nekega . . .«, pri čemer se včasih paraboličnost izgublja in pravi smisel izjave je prav v tem, da ni nič povedala, namreč v danem dialoškem kontekstu. Zgovornost in skrajna klepetavost sta vedno premišljeno stilizirani in podrejeni glavnemu izpovednemu ritmu romana. To je neposredno v zvezi z izrazito potezo romana — s prizadevanjem, da posveti več pozornosti in prostora bolj obrobni zadevam in da s stvarmi opravi na kratko, kar naj bi očitno prispevalo k izravnavanju, izenačevanju zunanje in notranje linije zgodbe, poudarilo občutek zapletenosti, slojevitosti dogajanja in romaneskno telo še bolj prekravilo s paradoksnostjo kot osnovno hranilno plazmo. Zgovornost je lahko manira zakrivanja, drugje potreba po olajšanju, nekje preprosto profilaktik . . . vse in nič, pri tem pa niti ni nujno, da je očitno, kaj je vse in kaj je nič. Vuga je namreč v Erazmu ironik nenavadnega zagona, takega, kakršnega slovenska proza do sedaj menda še ni dosegla.

*Jože Snój*, pesnik, prozaik in kritik, se je v svojem nevelikem romanu *Jožef ali zgodnje odkrivanje srčnega raka* (1978) odpravil za biblijskim Jožefom Egiptovskim (še le v drugem delu knjige), da bi našel dvojnika svojemu sodobnemu, kar »preveč sodobnemu« Jožefu, vozniku tovornjaka, ki prekipeva od vitalnosti in seksualnosti, vendar boleha v duši, ker je »brez Boga v sebi«. V romanu se prekriva nekaj pomenskih plasti in sam stil, izbrusen do briljantnosti, doživlja bistvene spremembe v skladu s spremembami »zgodbe«. Tu je vse podrejeno prizadevanju, da se likvidira zgodovinski čas, povzroči situacija človeka, ki je izločen iz determiniranosti dobe, in se pokaže v njegovi prisojeni in nespremenljivi »sprtosti« z naravo in naravnostjo. Knjiga ni težka le glede berljivosti, ampak predvsem zaradi svoje načelne, uničevalne skepse (predvsem take, ki vse lahkomišelnost uničuje).

Med mladimi prozaiki je opozoril nase z nepričakovanim zanimanjem za zgodovino *Drago Jančar*: njegov roman *Galjot* (1978) se vrača v čase »teme« 18. stoletja, vendar mu gre bolj kot za rekonstrukcijo zgodovinskih dogodkov v takratni Sloveniji, za dosego duhovne atmosfere tiste dobe in še bolj za nekakšno alegorično romaneskno študijo posameznika, ki se ne zna prilagoditi in je povsod tujec in izobčenec. Junak romana, Johan Ott, je prišel od nekod s severa in se hoče na Kranjskem naseliti, vendar ga doleti sum, da je v stikih s temnimi silami (to je čas sežiganja čarovnic), zaprejo ga, mučijo in zaslišujejo, pripadniki odpadniške verske sekte ga osvobodijo, zanje mora delati, priključi pa se skupini potujočih trgovcev in nekaj časa živi kot gospod, celo v bogati meščanski hiši, potem pa mora spet bežati, kot berač se pretolče vse do pristaniškega mesta, tam pa ga imajo za iskanega razbojnika in ga pošljejo na galejo. Tudi tisto grozo tam preživi, pride na obalo, vendar v okolje, ki je okuženo s kugo, dolgo skuša priti skozi sanitetni kordon, in ko se mu to končno posreči, ugotovi, da je tudi sam okužen s kugo in čez trenutek ga že kot truplo vlečejo po zemlji, da bi ga zakopali, on pa si še pravi: »Izmazal se bom . . .« Presunljivost zgodbe še bolj podčrtuje stil knjige: zdi se, da je roman pripovedovan z nasprotne strani, morda z vidika sodnika, ki ima na skrbi razkrivanje nečistih spletk. Tu ima odločilno vlogo ironija — ta je v



romanu tudi edino sredstvo za posredno ocenjevalne sodbe. Hladen, referirajoč ton, avtorski vstopi v dogajanje s komentarji, ti obenem spomnijo na grozo, ki šele pride, izbira besed in podob, vse to tu stopnjuje magično učinkovitost, ki delu kot celoti pomaga kljub vsej strahovitosti, da izzveni s katarzičnim, pomirjujočim akordom. Drago Jančar, čigar prve proze z začetka sedemdesetih let imajo sledi t. i. reizma, je prišel sorazmerno hitro k bolj prožnemu, voljnemu obvladanju jezika, zna ga različno uporabljati, zmore se z njim poredno poigravati, vendar si tudi ta igra prizadeva za uresničitev višje ustvarjalne težnje, naj bo to časovna stilizacija, kot v tem romanu ali kaj drugega.

Bile pa so tudi vrnitve v bližnjo preteklost — torej k lastnim otroškim doživetjem te dobe. *Peter Božič*, skoraj enakovredno dramatik in romanopisec, opisuje v svojih (do sedaj šestih) romanih predvsem nižje plasti, izobčence, izgubljenca, obupance, skuša prodreti pod površino njihovega grobega, večkrat zločinskega ravnanja, vendar pa hoče (more) odtod prinašati prave bisere. Včasih se mu iz tega rodi skoraj detektivska zgodba: Jaz sem ubil Anito (1972), druge je to v bistvu le zapis razgomazanega mravljišča tipično božičevskih figur, na primer v romanu Na njeni travi (1976). Že tu je pritegnilo pozornost življenje mestnega lumpenproletariata »v vojnih razmerah«. Vrh Božičevega ustvarjanja je za zdaj postal roman Očeta Vincenca smrt (1979) iz življenja slovenskih vojnih izgnancev v Šleziji, in to iz avtorjeve osebne izkušnje. Otroška optika, ki jo je tu dosledno uveljavil, mu je pomagala ustvariti delo, pri katerem človeka dobesedno obliva kurja polt, ko ga bere. Osebite, ki se nenehno opotekajo na pragu smrti, od napada do napada, brez možnosti, da bi uveljavile svojo voljo, preživljajo ta svet kot nekaj njim čisto tujega in nerazumljivega in ne vidijo v njem nobenega smisla. Le nagon po samoohranitvi jih sili, da delajo nekaj približno takega, kot delajo drugi, vendar brez sposobnosti, da bi se prilagodili, jih posnemali. Ta svoj »živalopis« riše Božič z grobimi črtami in v temnih barvah, stil namenoma postaja surov, disharmonizira in tudi sam jezik naj bi ponazarjal inferiornost životarjenja brez upanja.

Prizma otroškega pogleda, s katero se je lastnemu vojnemu otroštvu v romanu Ljubezen (1979) vrnil *Marijan Rožanc*, je pokazala čisto drugačno podobo, kot je Božičeva. Fantovski junak romana, očitno sam avtor, pripoveduje o svojem srečanju z vojno čisto nerazburljivo, skoraj bi se dalo reči, neudeleženo, ves čas govori enako preprosto z nekakšno samo-umevnostjo, pa če gre za njegove prve nepričakovane ljubezenske izkušnje ali za trenutek, ko je postal priča krute smrti nedolžnega človeka. Samo-umevnost, naravnost, uravnovešenost (namesto običajne iztrganosti ali preplašenosti v takem položaju) se ne tiče le pripovedovalčeve reakcije na dogajanje okrog, ki ga kolikor toliko razume šele pozneje: Kaže se tudi v govoru, v stilu, ki si ne dovoli niti najmanjšega vznemirjenja, nobene dvoumnosti niti za kanček ironije ali kakšnega drugačnega motenja že prav monotonega toka pripovedi. Če je bilo v Božičevem Očetu Vincencu vse zaznamovano z grozo pred življenjem — neživljenjem, ne zahaja Rožančeva Ljubezen v nasprotni ekstrem nekakšne vedre lahkotnosti — tudi v njej je groza vojnega časa neposredno navzoča, samo da tu vse nekako podzavestno in neizrečeno jemljejo kot neizogiben provizorij, ki bo minil, in bo spet vse, kot mora biti. Podoben stil stoične mirnosti je značilen tudi za

Rožančevi naslednji dve knjigi: *Hudodelci* (1981) in *Metulj* (1981), kjer pripoveduje o tem, kako je po izpustitvi užival svobodo v ljubljanskih in priljubljanskih ulicah, kavarnah in posteljah.

Velik dogodek je bil izid romana *Noč do jutra* (1981) *Branka Hofmana*, avtorja uspešnih Pogovorov s slovenskimi pisatelji (1978). Tokrat ni šlo za nič avtobiografskega, vseeno pa je morala knjiga čakati na izid sedem let — zaradi žgoče družbenokritične teme. Roman ima dve pripovedni ravnini. V prvi (noč do jutra) poteka preiskava sumljive nasilne smrti kmečkega dekleta, v drugi se drug za drugim razvrščajo — predvsem v zavesti preiskovalnega sodnika in njegovega nekdanjega »delikventa« Petra, s katerim se je tu po naključju srečal — odlomki dogodkov iz časa približno pred četrto stoletja (1948), ko je Peter, po nedolžnem zaprt in obsojen, na lastni koži spoznal preiskovalne metode tega sodnika. Med obema pride v tej noči do fizičnega obračunavanja, vendar tudi v njem nima Peter proti izurjenemu policaju nobene možnosti. Je pa vsaj predramljen iz stare letargije in se zave, da bi bila škoda, če bi pokopal svoje življenje v stalnem občutku prizadetosti. Obe dogajanski ravnini se rafinirano prepletata in dopolnjujeta in tista prva, navzoča, je privlačna in po čisto strokovni plati dovršena kriminalka. Hofmanov roman se sploh odlikuje z detajlno izdelanostjo po vseh straneh, na pretek je v njem miselnega bogastva in sveže šale, predvsem pa bi bilo treba podčrtati eno njegovo devizo: človeškost vsemu navkljub.

Branko Hofman se je ukvarjal s tem ne preveč obsežnim romanom polnih šest let. *Pavle Zidar* je nasproten tip avtorja: Piše mrzlično, njegovih knjig, predvsem romanov in krajših romanov in zbirk novel je danes že čez petdeset. V njegovih prej kratkih kot dolgih delih se pogosto oglasi avtobiografska nota in še pogosteje v njih pride do besede etična zavzetost in nezadovoljna kritika, ki je uperjena predvsem proti neodkritosti in površnosti v človeških odnosih, prav tako kot že skoraj travmatizirana mržnja proti institucionalizmu vseh vrst. V sedemdesetih letih je pritegnil med njegovimi deli, po veljavi seveda močno neizenačene, predvsem danes že klasične novele o vaškem paglavcu Kukavičju Mihec (1972) in groteskno-satirični roman *Jakobove sanje* (1979) s ponoreno neresničnostjo, ki meša sedanost s časom čarovnic in obračunavanjem z marsičim, s šolstvom (z učiteljicami), s sodnijo, sploh z uradi, s konvencijami, s človeško izprijetostjo, s plehkim pisateljevanjem, s tradicionalno romaneskno formo, z lastnimi literarnimi manirami... Kakorkoli že, v tem romanu je Pavle Zidar dokazal, da se zmore kot pisatelj precej znebiti svojih konvencij in zavzeti sam do sebe razdaljo in s tem dati prostor tudi ironiji in samironiji.

Obsedenost s pisanjem, podleganje literaturi za vse življenje — to je značilna poteza *Lojzeta Kovačiča*, drugače pa gre preprosto za čisto drugačen pisateljski tip, kot je Zidar. Kovačič je začel nekoč z novelami v duhu tradicionalnega realizma, kmalu pa se je njegova ustvarjalna metoda subjektivizirala in približal se je modernim tokovom psihološke in absurde proze. Obsedenost z ustvarjanjem se pri njem ne kaže s tem, da bi bruhal eno delo za drugim, ampak tako, da je za predmet svoje literature naredil celo svoje življenje. Notranje in zunanje, skupaj s sanjami in najbolj skritimi mislimi in občutki. Taka sta že bila njegova dva romana v eni knjigi *Sporočila v spanju*. *Resničnost* (1972) in strogo skrčen izbor njegovih prej-

šnjih proz z nevelikim dodatkom novega besedila Preseljevanja (1974). Najnovejši, najboljšežnejši in tudi najpomembnejši plod te samoopazujoče in samoreflektirajoče strasti je knjiga Pet fragmentov (1981), za zdaj prvi del oziroma prva dva fragmenta. Avtobiografija pa je le izhodišče te posebne knjige, drugače v njej odseva vsakdanja resničnost mesta, kot jo je posameznik (avtor) zapisoval v svoji notranjosti. Avtor pravi za ta zgoščena in esejistično iskriva zapisovanja, da je to — v primerjavi s prejšnjimi — pripovedovanje samemu sebi, ne pa drugim. Pripovedovalec v prvi osebi prehaja v tretjo, osebni jaz v literarni jaz, pri tem pa se kljub vsem dvomom kaže, da je »najresničnejša resničnost« samo ustvarjanje, ne to, kar se dogaja okrog njega, pa naj bo videti še tako pomembno. Avtentičnost življenja je v nasprotju s kakršnimi koli zunanjimi normami in ukazi, da se je treba prilagajati, to je očitno glavno sporočilo knjige.

*Rudi Šeligo* je oče slovenskega reizma. Klasična podoba sinteze »novoromaneskega« deskripcionizma in družbene in ljubezenske motivike je njegov kratki roman Triptih Agate Schwarzkobler (1968), naprej pa se je njegova ustvarjalnost razvijala v dramah in knjigi novel Poganstvo (1973) in v romanu Rahel stik (1975). Razvoj Šeligove proze se je v tej knjigi izkazal predvsem z opuščanjem stroge urejenosti izključno popisnega jezika, drugače bi tu grozilo ponavljanje. Pa tudi takó Šeligov »rokopis« na prvi pogled prepoznamo, od prej je obdržal veliko potez formalne metode. Tudi kar se tiče predmeta avtorjevega zanimanja, se zdi, da se ni skoraj nič spremenilo: zmehaniziranost življenja, prizadevanje mladega človeka po pobegu, morda v irealnost... Primerjava s Triptihom pa nam izdaja izrazito novost Rahlega stika: klapa mladih (najstnikov), ki se zbira na robu mesta in odkriva na kupih odpadkov »plasti za bodoče arheologe« in skuša s pomočjo različnih obredov, običajen del le-tega je tudi spolni stik dveh med njimi, navezati stike s »kozmičnim« (ne pridejo pa dlje kot do stadija le »rahlega stika«), ta klapa niti od daleč ne ravna tako resignirano kot junakinja Triptiha: njena dejanja, čeprav nikamor ne pride in ničesar ne dožene in si ne zmore »izmisliti drugačnega življenja«, imajo jasna znamenja družbenega protesta, Šeligo torej tu de facto dviguje glas socialne in moralne kritike, to pa je pomemben premik v njegovi do sedaj skoraj izključno literarni, sociografično nezainteresirani avtorski »drži«.

Zanimanje za sodobnost je značilno za najmlajšo generacijo prozaikov. Vehdar ne pri vseh enako in ne vedno v smislu nekakšne družbene »angažiranosti« (za ali proti). S tega stališča je najbolj bistveno ustvarjanje *Mateta Dolenca*. Je odličen poznavalec današnje (predvsem študentske) mestne mladine in v svojih sorazmerno številnih romanih in novelah ji učinkovito nastavlja ogledalo — to seveda posredno velja tudi za družbo (kajti slika v ogledalu ni ravno splošno razveseljiva). Svoje prirojeno pripovedovalsko navdušenje, ki se opira na bogato slikovnost, je najbolje uveljavil v romanu Vampir z Gorjancev (1979), ki je zasnovan na načelih nekdanje »grozljive literature«: dogajanski tok se iz pretežno ljubezenskih vodá skoraj neopazno spreminja v zgodbo vampirjev, ki bi še vedno hoteli posegati v zemeljsko življenje, čeprav se je to zanje že končalo. Dolenc pripoveduje lahkotno, igrivo, s humorjem, ves čas je pripravljen obrniti pomembnost ali grozljivost trenutka v njegovo nasprotje in brez pomisleka uporablja ironijo tudi proti sebi. Njegova zgodba pri tem nikjer ne zdrsne

na raven izključno cenenega, dražljivega branja, vsa ta navidezna lahkotnost je rezultat zbranega, premišljenega ustvarjalnega prizadevanja.

Študentsko okolje, družbena resničnost in sploh realnost tega sveta dobiva čisto samosvojo upodobitev v novelah in romanih *Dimitrija Rupla*, ki je obenem dramatik, kritik in sociolog. Rupel si v razmerju do svoje proze ohranja načelno, v bistvu ironično razdaljo in bralec ni nikoli čisto prepričan, kdaj se avtor iz njega (in morda tudi iz sebe) dela norca in kdaj kaj misli resno. Prav v tem je, bi lahko rekli, njegov ludizem (ko so ga že enkrat tako etiketirali). V njegovo prozo, kot nas je prepričal že roman *Čaj in puške ob štirih* (1972), ima prost vstop marsikaj, tudi čisto reportažen zapis izseka iz vsakdanjosti (kdaj, kaj in kje je kdo pripovedoval, resnična imena in verjetno tudi resnične besede), pa tudi čista metafizika. Roman *Hi kvadrat* (1975) pomeni nedvomno več tega drugega: gre za tipično usodo posameznika — intelektualca, ki se postavi po robu institucionaliziranosti družbenega in drugih sistemov, vendar brez uspeha, in na koncu konča v konformizmu (kar pravim kar preveč poenostavljeno). V romanu *Družinska zveza* (1977) je vse najbrž še bolj zapleteno. V zgodbi o pisatelju beremo drugo zgodbo, ki jo piše ta pisatelj, v obeh zgodbah pa pride celo do skupne interakcije. Roman, ki se giblje namenoma in očitno na meji žurnalizma, lahko ponudi bralec po želji družbenokritične namige, aktualne kulturno-politične aluzije, priložnostne sentence v pouk in v zabavo. Ruplov na totalni ironizaciji zasnovan »antiroman« imamo lahko za najbolj radikalen in obenem tudi najbolj berljiv poskus za »prevračanje vrednot« v zbirki kánonov dosedanje slovenske proze.

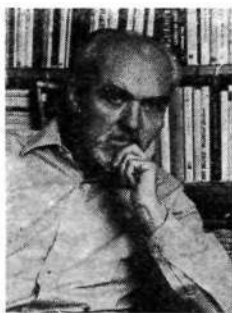
Za *Marka Švabiča*, ki je veljal v svojem času za vrh prozaistične avantgarde, obstaja zunanja resničnost le kot konglomerat materialov, ki so prosto na voljo za laboratorijske poskuse. Govorim o njegovi knjigi *Sonce sonce sonce* (1972). Osnovna značilnost teh proz je nenavzočnost »vsebine« in »tème« v tradicionalnem smislu. Vse se vrti okrog jezika in njegovih možnosti. Tu se neologizira, blebета, enkrat kot otroško žlobudranje (ponavljanja do neskončnosti), drugič kot v starih ljudskih pripovedkah, pripoveduje pa se tu tudi »normalno«, na trenutke smo kot v groteski, na trenutke v nekakšni eksistencialni zgodbi, na trenutke na paradi sarkastičnih prebliskov, na trenutke med kulisami »novega romana«. Kakorkoli že, pri tej knjigi je videti (in je treba videti) njeno eksperimentalno in raziskovalno potezo. Nesporni jezikovni artizem očitno ne želi biti sam sebi namen — usmerjen je nekam v prihodnost, k možnostim, ki so morda v zvezdah, vseeno pa bi bil rad soudeležen pri odkritju le-teh.

*Branko Gradišnik* ponuja v svojih novelah in krajših pripovedih zanimive in privlačne teme, obdelane z nenavadno zrelo in premišljeno formo. To velja tudi za njegov prvenec *Čas* (1977), še bolj pa za knjigo *Zemlja zemlja zemlja* (1981), za katero je bil kot eden najmlajših nagradjen z nagrado Prešernovega sklada. Za vabljivo fabulo pa se pri njem vedno skriva še nekaj več — želja, da bi se dokopal do odgovorov na do sedaj nejasna vprašanja, da bi prodrl v »micelij« notranjega neskladjja v ljudeh, da bi odgrnil skrivnosti okrog njih. Ni čudno, da je v obeh knjigah veliko proz znanstvenofantastičnih — do njih so avtorja privedli prav prizadevanja in gonja za nevidno podobo stvari ter »izzivanje« skrivnostnega. Za Gradišnikov pristop k temam je značilno, da pogosto resnost nepričakovano zamenja za neresnost, da pogosto svoje lastno prizadevanje sam omalo-

važuje; seveda pa tudi obratno, v »hecu« naenkrat postane resen. Iz tega, kot tudi iz drugih stvari, pa se da priti do zaključka, da bo šla Gradišnikova nadaljnja ustvarjalna metoda mimo znanstveno fantastične literature, da bi njen okvir, čeprav ga je že do sedaj stalno presegal, za tega dragoceno premišljuječega prozaika in njegov talent pomenil preveč tesne spone.

Najmlajši med mladimi, ki ga v tem pregledu ne smem prezreti, je *Uroš Kalčič* avtor za zdaj ene knjige Mehika (1979), drugače znan le kot pisec radijskih iger. Zaman bi se trudili, če bi hoteli povedati, o čem govori teh devet Kalčičevih proz. Podobno kot pri Švabiču moramo tudi tu videti glavnega junaka v jeziku. V primerjavi s Švabičem pa tu beremo tudi odlomke nekakšnih realističnih zgodb ali vsaj poskusov, ki pa kmalu postanejo nekaj popolnoma drugega, in sicer zato, ker tu ni odločilna zunanja, konvencionalna logika stvari, ampak avtorjeva asociacija; enako kot v poeziji. Kalčič ima v primerjavi z nekaterimi svojimi vrstniki (Vladimir Kovačič, Emil Filipčič, pa tudi Marko Švabič iz leta 1972) velik bralski »plus« v tem, da njegova fantazija prekipeva od šal, njegova drastičnost, njegov črni humor, njegove grozovitosti, njegove hiperbole prinašajo marsikje spodbude tudi bralčevi nagnjenosti k smehu, branje se ne omejuje le na občudovanje artizma in na pričakovanje nečesa. Kalčič je tudi refleksiven avtor in zna podobno kot Gradišnik vznemirljivo razkladati razne skrivnosti življenja in smrti, minljivosti in neskončnosti. Tudi v njegovi knjigi se je uveljavil princip igre, na mnogih mestih naletimo na nezavezujočo nevezanost, obenem pa po koncu branja (in za to ni potrebna izjemna vztrajnost kot v nekaterih drugih primerih) ostane v nas dober občutek, da se ta literatura noče za vsako ceno postavljati na glavo (niti na svojo lastno niti na tujo), da zavestno raste tudi iz klasične zapuščine in je prav od nje najbrž mogoče pričakovati sintetično zmožnost novih postopkov, usmerjenih v prevrednotenje, tudi v zvezi z avtorskim stališčem in njegovo resnostjo oziroma neresnostjo.

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

František  
Benhart

## Zaresnost neresnosti

### II

Periodizacijski mejniki se v povojnem slovenskem pesništvu na vse mogoče načine premikajo glede tega, kako kdo gleda na to; eden pa ima nespremenljivo veljavo za vse: leto 1953, ko je izšla skupinska zbirka štirih avtorjev, ki so šele začeli (Kovič, Zlobec, Pavček, Menart), *Pesmi štirih*. To je začetek, ko se je pesnik vrnil k osebnim, intimnim motivikom in k napolnjevanju smisla slavne štirivrstičnice, ki si jo je genialni France Prešeren nekje v globini prejšnjega stoletja izpisal kot moto v svojo edino zbirko:

Sem dolgo upal in se bal,  
slovo sem upu, strahu dal;  
srce je prazno, srečno ni,  
nazaj si up in strah želi.

Od pomembnega mejnika *Pesmi štirih* je pravkar minilo trideset let, medtem je bilo nekaj plim in osek, ta prešernovski impulz ustvarjanja iz upa in strahu pa še traja. Tudi v sedemdesetih letih.

Opazno je ožigosal tudi nova pesniška dela najpomembnejših pesnikov dobe *Edvarda Kocbeka* in *Jožeta Udoviča*. Kocbekovi dve zadnji zbirki *Žerjavica* in *Nevesta* v črnem, uvrščeni v njegove dvodelne *Zbrane pesmi* (1977), se vračata k eksistencialni inspiraciji njegovega začetka, čeprav na drugi ravni. Tudi v njih lahko izsledimo bližanje k sintezi, vendar ima to drugačno podobo kot v predhodnih dveh zbirkah: v njunih osnovah leži zavest neuničljive antinomičnosti celotne realnosti, skepse. Kot izhodišče pesniške inspiracije in na mestu nekdanjega nezadovoljnega pristajanja na gotovosti zemeljskosti se srečujemo bolj z negotovostjo in naravnost s potrebo po negotovosti. Sinteza, do katere pesnik prihaja, se zdaj uresničuje na višji ravni, kot v prejšnjih ustvarjalnih obdobjih — prevladana je zemeljska zagledanost pesniškega prvenca *Zemlja*, nadosebno predajanje samega sebe v zbirki *Groza* in sublimirana družbena kritičnost *Poročil*. Za strjenost celotnega Kocbekovega pesniškega sveta je značilno, da vsa ta tri »presežena« ustvarjalna obdobja ostajajo še naprej navzoča v tem pesniškem svetu — kot vedno živ vir, iz katerega se ta poezija, poleg drugih virov, napaja. Ja, pesnik se tu vrača k svoji preteklosti, vendar ne iz kakšnega sentimenta, ampak zaradi lastne antinomičnosti, zaradi spodbud impulzov, brez katerih si ne moremo zamišljati njegove inspiracije. V tem je posebna dialektika njegove poezije: sama od sebe zavzema razdaljo, živi od svoje nasprotnosti, stalno niha med zunanjim doživljajskim zaledjem in vzvišenostjo pesniške fantazije.

Udovičeva nova pesniška ustvarjalnost, zajeta v zbirkah *Darovi* (1975) in *Oko in senca* (1982), razvija že prej naznačene akorde svetlobe in teme

in poskuša kot že prej prodirati v bolj pravično, zakrito podobo pojavov in ljudi in odkrivati skrivnostne povezanosti med strahom in upanjem v človeškem življenju. Jože Udovič je naravnost eksemplaren primer neekstenzivnega pesnika: njegov pesniški svet ni določljiv z merami širine, ampak globine, osredotoča se okrog enega samega duhovnega jedra, to pa je usoden, konflikten občutek eksistence v dvojnem prostoru hkrati, na eni strani v temačnem, tesnobnem, na drugi strani pa v svetlem, harmoničnem, vzvišenem. Pri tem ne gre preprosto za dva nasprotna pola, ampak za stopnjevanje v novo, višjo enoto. Zbirka *Oko* in senca še bolj podčrtuje oksimorno naravo te in drugih osnovnih poetičnih podob. Komplementarnost, celo vzajemna pogojenost takih (včasih le navidezno) nasprotnih odnosov je navzoča skoraj v vsakem verzu. Nova Udovičeva zbirka prav z večjo nedvomnostjo kot prejšnje knjige dokazuje, da njegov pesniški svet ni zaprt sam vase, da ne živi le iz globin svoje notranjosti, ampak da korespondira, seveda s svojim popolnim načinom, temelječim na »absolutni metaforiki«, marsikdaj komaj opazni, tudi z zunanjo realnostjo socialne sedanosti ali bližnje preteklosti.

V nemistični, »zgodovinski«, torej z zadnjo vojno povezani varianti ta eksistencialna motivika še vedno vztraja v ustvarjalnosti številnih pesnikov. Zaznamovanost z doživetjem vojne imajo v sebi skoraj vsi verzi *Lojzeta Krakarja*, ki je to občutje usodne stigme izrazil v pesmi *Potrpite*, takoj grem . . . zase in za druge. Krakarjevi zbirki *Nekje tam* čisto na robu (1975) in *Sporočilo* (1978) in predvsem izbor iz celotnega opusa *Poldan* (1980) podajajo celotno podobo pesnika, ki se mu je — po krutem doživetju koncentracijskega taborišča — življenje (njegovo in drugih) tako zagrenilo, da mu ga je morala pomagati prenašati tudi metafora: njegova poezija ni ostala nedotaknjena pred modernimi tokovi, vendar pa se ni mogla, in tudi v prihodnje tega najbrž ne bo zmogla, znebiti tesnobnih življenjskih občutkov, ko se mora upanje spet in spet prebijati skozi temne oblake na svetlo.

Z resnostjo in naravnost sakralnostjo pesniškega akta se srečujemo pri drugih avtorjih te generacije. Pesniki knjige *Pesmi štirih* so stopili v sedemdeseta leta vsak s svojo poetiko, opredeljeno z umetniškimi in človeškimi izkušnjami in preizkušeno tudi navzven, proti bralcem in konec koncev tudi proti mlajšim pesniškim generacijam, kakorkoli so že te prihajale s programom bolj ali manj radikalne negacije tega, kar je bilo pred njimi. Poezija *Cirila Zlobca*, netradicionalno (razen začetka) zasnovana na prostem verzu, se je izkristalizirala ob kontrastnih motivih »ljubezni in jeze«, subjekta in zunanje resničnosti in je za zdaj dosegla vrhunec v zbirki *Glas* (1980), v kateri se je pesnikova znana podoba obogatila z bistveno novo potezo eksistencialnega preverjanja lastne pozicije, tudi že »okuženega« z zavestjo o končnosti vsega zemeljskega. Zlobčeva zbirka *Glas* je na eni, bolj vidni strani tipično »zlobčevska«: v formalni aparaturi, v jezikovnih sredstvih, ki so močno raznovrstna. Na drugi strani (bolj povezani z bistvom pesniškega akta) pa s presenetljivo težnjo po dvomu o vseh življenjskih vrednotah in z močjo po prodiranju k globljim, osnovnejšim pesniškim spoznanjem. V zvezi s tem dobiva v Zlobčevih pesmih večjo frekvenco beseda smrt in vse, kar je v kakršni koli zvezi z minevanjem kot

najtrajnejši vrednoti tega sveta. Pesnik spričo tega ne zgublja glave, prej nasprotno, zanj se v tej »večnostni osvetlitvi« vse zdravo relativizira, tako v zgodovinskem kot v čisto osebnem pogledu, še lastna poetika, tako da nastaja več in več prostora za resna, vendar ne več usodna ali celo tragično zaznamovana ontološka vprašanja.

*Tone Pavček* se od Zlobca razlikuje na eni strani z nagnjenostjo k bolj tradicionalnim formam (prosti verz se pri njem pojavi le redko), na drugi pa s tem, da ni »razpet« na križ konflikta med osebnim in splošnim. Kakorkoli je že družbeno stalno zelo angažiran (do nedavnega predsednik Društva slovenskih pisateljev), ostaja kot pesnik skoraj izključno v intimni sferi. Od začetka se čuti neločljivo povezan s svojim rodnim podeželjem, zemlja mu pomeni osnovo vsega. »Niti zdaj ne bi pomišljal postati kmet«, je izjavil v nekem intervjuju. Vseeno pa tudi njega doletijo krize, dvomi o smislu bivanja, o smislu pesnjenja. Toliko bolj je zato poudarjal neizbežnost življenja, smiselnega življenja, v zbirki Zapis (1972) je spomnil v razdelku Za sina na to nujnost v zaključku knjige. Grenkoba življenja in premagovanje te ga je pripeljalo v zbirki Poganske hvalnice (1976) do izraza grenke radosti za vsako ceno. Novo spodbudo je dobila Pavčkova poezija s prostovoljnim odhodom njegovega sina Marka Pavčka, nadarjenega pesnika (posthumna zbirka Z vsako besedo me je manj, 1981).

Z izrazitimi razločevalnimi znamenji se v slovenski poeziji postavlja ustvarjanje *Janeza Menarta*. Oblikovno se navezuje na pesništvo 19. stoletja, dosledno skrbi za metrično in rimano brezhibnost in stilno in stilistično čistost. O njem pišejo kot o mojstru »prave« poezije. Miselno je močno objektivizirana in povezana s položajem »malega človeka« v najrazličnejših življenjskih okoliščinah v današnjem neenotnem svetu. Sentimentalizem spominske narave se tu izmenjuje s satirično in ironično napadalnostjo na moralne in moralnodružbene pomanjkljivosti, še posebej pa na moderno pesniško eksperimentiranje. Menartove zbirke imajo močno bralsko zaledje. To velja za številne izbore njegovih pesmi, pa tudi za najnovejši zbirki Srednjeveške balade (1974) in Pod kužnim znamenjem (1977) in tudi za izbor iz petih prejšnjih knjig, Statve življenja (1979).

*Kajetan Kovič* se je iz davne začetniške četverice najbolj približal pesniški avantgardi, čeprav ni nikoli pretrgal korenin svojih realističnih začetkov. Lahkotno spevnost je zamenjal prozaizirani verz, preseganje melanholije se je izteklo v prizadevanje za prepletanje osnovnih življenjskih nasprotij. Kovičeva lirska izpoved, za katero sta značilni izrazna strnjena in konciznost, je vedno stopnjevana na višjo pomensko ravnino in naravnost prekipeva od bogate metaforike. Na poseben način zna nazorno povezovali do detajlov razčlenjene konkretnosti z abstrakcijami duhovne sfere in ustvarjati iz naravnih pojavov pesniške prisodobne, ki nikakor niso popis, kajti vsaka je usmerjena pod zunanjo podobo stvari. Za razvojni ritem tega liričnega sveta je značilno, da raste sam iz sebe, iz svojih lastnih dispozicij, da se ravna po zakonih svoje lastne logike in da zunanje spodbude nanj delujejo le posredno: v njem ne nastajajo destrukcije in prenegljenosti, kar je drugače v sodobnem pesništvu čisto običajno. Zadnja Kovičeva zbirka Labrador (1976) pa se vrača h klasični umerjenosti izraza



v ritmu in rimi in izdaja avtorjevo prizadevanje za prodiranje tudi v hladna, »odvratna« mesta človeške eksistence. Bogata metaforika stopnjuje pesnikovo izpoved o stiskah in upanjih modernega človeka.

Radikalno obračunavanje s pesniško tradicijo pomeni poezija Daneta Zajca in Gregorja Strniše. *Dane Zajc* je odpravil v svoji liriki romantični subjekt in antropocentrično orientacijo. Njeni toni zamračenosti in depresije so zazveneli malce prezgodaj, kajti povojni intimizem se je šele začel bohotiti (svoj prvenec je moral Zajc leta 1958 izdati v samozaložbi), v šestdesetih letih pa se je udomačila, zgubila je odium tujosti in leta 1970 je bila Zajcu že podeljena »mala« Prešernova nagrada (deset let kasneje pa »velika«). Zajc ni »pesnik forme«, ritem in rima zanj ne obstajata in z jezikom dela kot nasprotje cizelerja: pogosta nedorečenost (apospiopeza se menja z anakolutom), neredke so tudi anafore, neologizmi itd. Želja po resnici ima tu prednost pred estetskim, torej pred željo po urejenosti. Pomembna Zajčeva zbirka, *Rožengruntar* (1975), tipično in grozljivo baladična, obsega široko motiviko nastanka in obstoja sveta in človeka v njem in ekstatične vizije prihodnosti. Vendar pa obenem iz te lirike izžareva tudi divja, neukrotljiva življenjska energija.

*Gregor Strniša*, Zajčev soborec pri razširjanju pesniškega prostora in dehumanizacije poetične inspiracije, je že na videz drugačen: namesto zajčevskega verznega »anarhizma« si je izbral formalno izdelanost, ki se bliža k vse večji strogosti in pravilnosti: načelna asonanca, tri štirivrstične kitice, večinoma povezane v petdelne cikle, naslovi zbirk (in pesniških dram) brez izjeme enobesedni (npr. *Oko s podnaslovom Oris transcendentalne logike*, 1974). Svoje presenetljive imaginacije črpa iz prastarih mitov in simbolik in upodablja čudovito iskriv, vendar mrzel in grozljiv svet praznine in nepomembnosti. V tem svetu obstaja poleg stvari in kot stvari — veliko predstavnikov živalskega kraljestva, pogosto celo iz tropskih dežel, toda neobljudenost se tu nanaša na živalstvo nasploh: gre le za simbole, pa najsi za simbole krutosti, konca ali hrepenenja in ničevosti. / Ptice brez kril, z mrtvaško glavo, / so nakit teh dreves — težek in krut. /

Ženska paralela Zajcu in Strniši je *Svetlana Makarovič*, formalno včasih spominja na Strnišo, drugače pa ima bližje k Zajčevemu zaklinjanju človeka kot vrhunca vsega slabega. V njenih zbirkah *Volčje jagode* (1972), *Srčevce* (1973), *Pelin žena* (1974), *Izštevanja* (1977), in *Sosed gora* (1980) vlada baladična temačnost, vendar pa jo lahko ton, igriv ton kot v ljudski pesmi pogosto precej paralizira. Poezija te avtorice, zelo popularne tudi med otroki, spada kljub svoji neveselosti in turobnosti med najbolj brane. Verjetno z učinkovito resničnostjo, čeprav si včasih privzema skoraj že »gledališko« šokantno podobo. Njen »obrat od ljudi« in približanje kraljestvu živali in sploh naravi in »naravnosti« niti ni življenjska gesta niti le motivna posebnost. V vsem tem se kaže pesničinu trajno stanje duše, razočarane nad ljudmi in njihovo nepošteno igro za življenje. Bližanje k ljudski pesmi, k njeni baladičnosti z vsem posebnim svetom vraž in čarovništva napolnjuje poezijo S. Makarovič pri vsej črnogledosti z lahko in v določenem smislu celo mobilizirajočo klimo, ki spodbuja k vztrajanju vsemu navkljub.

Se večja radikalnost v uveljavljanju moderne pesniškosti (kot pri Zajcu in Strniši) je značilna za *Vena Tauferja*. Na eni strani se je namenil, da bo brez milosti obračunal s pregovorno slovensko razbolelostjo duše, na drugi strani pa da bo popolnoma razbil in zanikal formo, seveda s to možnostjo, da bi bila odprta pot za kakšno novo. Navidezno je to početje za vsako ceno nekaj, kar bi zmozel marsikdo. Dejansko pa se za tem bojem s formo in za formo (siljenje jezika, da bi dal več od sebe) skriva nemajhno in nelahko pesniško delo, čeprav gre v bistvu za igro. Tauferjeve zbirke kot *Podatki* (1972), *Pesmarica rabljenih besed* (1975) ali *Ravnanje žeblicev in druge pesmi* (1979) nalašč provocirajo in izzivajo »nedovoljeno«. Taufer je pravzaprav prvi med povojnimi slovenskimi pesniki, ki je zavestno pustil do besede neresnost, namreč v smislu sprostivne avtorskega stališča: da se ne bi čutil nespremenljivo zvezanega s svojo metodo, s svojim »sporočilom« in da bi se zmožel na primer tudi sam iz sebe ponorčevati. Drugi se temu bližajo največ le z boječimi in nesmelimi koraki — na primer Zlobec, nikakor pa ne satirik Menart, ta preveč pušča, da ga prevzema »strast njegove resnice« in ima bodico posmeha le za druge, ne zase. In še to: Tauferjeva igra, četudi precej zahtevna za razumevanje, ni privzdignjena nad pojavno stranjo konkretne (družbene) resničnosti in zna nanjo reagirati, seveda na njemu lasten način.

Poleg »vpeljanih« pesniških imen (večinoma pripadnikov določenih smeri ali skupin), na katera pri nobenem pregledu ne smemo pozabiti, obstajajo tudi pesniki »samohodci«, ki so tudi opredeljeni in imajo kaj povedati. Med vsemi bom navedel dva: *Franceta Forstneriča* in *Toneta Kuntnerja*; ustvarjalnost obeh je povezana z rodno deželo, na Forstneričevo poetiko je vplival modernizem, Kuntnerjeva pa izhaja iz preprostosti in klenosti ljudske pesmi.

Že v zbirki *Pijani kurent* (1971) je nihala Forstneričeva poezija med doživetjem otroštva v »idiliki« nekdanjih časov v njegovi rodni podravski deželi in občutkom izkoreninjenosti v sodobnem svetu pretirane tehnizacije in neveselih možnosti za prihodnost. Njegova za zdaj zadnja pesniška knjiga, *Ljubstava* (1981), v kateri se je povzpelo do svojega do sedaj najbolj celotnega pesniškega izražanja, je intenzivirala osnovno eksistencialno bipolarnost »izhodišča in cilja« in je bivanjska razmišljanja preusmerila k tesnobo zbudajočim vizijam osiromašenega življenja na planetu, ki bo lahko nekoč postal pustinja brez življenja.

Pesniška ustvarjalnost Toneta Kuntnerja se nagiba k dvema osrednjima točkama inspiracije — k avtorjevi bivanjski povezanosti z revnim okoljem Slovenskih goric, z zemljo, v zadnjem času vedno bolj zapuščeno, in k njegovemu doživljanju ljubezenskega čustva, v katerem ne manjka niti razočaranja. V najnovejših Kuntnerjevih zbirkah, *Ledene rože* (1978), *V lesu ogenj* (1979) in *Slovenske gorice* (1981) se zdi, kot da bi se nad pesnikovim obzorjem grmadili oblaki, vedno več je temačnosti, pesimizma in tesnobnih občutij. Verjetno ima tudi preprosta, jasna faktura te lirike svoj delež pri tem, da Kuntnerjevi verzi kljub vsej turobnosti ne demobilizirajo, ampak nasprotno, s svojo načelno usmeritvijo delujejo kot očiščevalna kopel.

Pogled na mlado in najmlajšo pesniško generacijo ne gre začeti drugače kot pri *Niku Grafenauerju*. Do sedaj je izdal le tri drobne zbirke,

vendar pa je vsaka od njih pomenila literarno doživetje. V vseh je šlo bolj ali manj za »stisko jezika« (druga zbirka se tudi tako imenuje: *Stiska jezika*, 1965), jezikovna igra pa je sčasoma pridobivala pomen. Zbirka *Štukature* (1975) je naravnost vzor formalne dovršenosti: šest ciklusov po šest sonetov, dovršenih glede ritma in rime. Temeljijo na metonomiji, za njihovimi hladno lepimi slikami niso in ne želijo biti nobene podobe, nobene aluzije in iluzije tega sveta — nalašč zavajajo, namreč tiste, ki se na vse pretege podijo za simboli in prispodobami. Ta poezija je v veliki meri aristokratska, pravi in zavestni esteticizem, v njej je vse izbrušeno, izcizelirano, zahtevno urejeno, urejenost pa je pomembnejša od tega, kaj je urejeno.

Poezija *Tomaža Šalamuna* je prišla na svet približno hkrati z Grafenauerjevo in s skrajno opredeljenim programom poetične revolucije. V tistem bistvenem pa se od nje vseeno loči: njegova pesniška igra gradi na bleščeči sproščenosti, ne pusti se omejiti z nobenimi formalnimi zakoni in ukazi, podira, razgraja, se norčuje. Njegove zbirke zadnjih let *Metoda angela* (1978), *Zgodovina svetlobe je oranžna* (1979), *Maske* (1980) in druge ne kažejo težnje po pomiritvi, čeprav se zdi, kot da bi se bolj in bolj osredotočale na večna vprašanja o življenju in njegovem smislu. Šalamunova pozicija v organizmu slovenske poezije pa se je v bistvu že ustalila; to, s čimer je nekoč prišel na dan kot *enfant terrible* — igra kot princip bivanja in obenem forma družbene provokacije, formalna navezanost (avtomatizem zapisa, demontaža besedne strukture itd.) in posebej dosledna navezanost avtorskega stališča (preprosto biti in nič več) vse to je že zdavnaj »uzakonjeno« in bi si bilo celo težko brez vsega tega predstaviti podobo sodobnega pesništva. Šalamunu je treba priznati, vsaj »retrospektivno«, da je res »malo normaliziral patetično in neurbanizirano pesništvo«.

V najmlajši poeziji se model »postmodernizma konkretizira na najrazličnejših ravneh. Ivo Svetina je svojo pesniško žilico sproiziral in naslonil na staro orientalsko tradicijo, na njeno modrost, posebej v seksualnih zadevah. V zbirki *Joni* se je izkazal za poeta gole telesnosti, njegova sedma zbirka, *Bulbul* (1982), pa je v jedru slavljenje družine in novorojenčka. Za *Milana Jesiha* se zdi, kot da svojo jezikovno igro vrača k bolj tradicionalnim postopkom, bolj in bolj postaja zanj značilna satirična in parodistična nota. Piše v nenavadno širokem prostem verzu, ki poudarja zvočno plat; njegovi zbirki (tretja in četrta) *Kobalt* (1976) in *Volfram* (1980) sta zaradi svoje širine verzov tiskani po dolžini strani. *Boris A. Novak* je v svojih zbirkah *Stihožitje* (1977) in *Hči spomina* (1981), pripeljal jezikovno igro do najbolj skrajnih rezultatov, vendar ni njen namen čisti esteticizem, v katerem si je poezija sama sebi dovolj. Jezik njegovih pesmi je po njegovi izjavi »nerazdružna enotnost zvena in pomena besede, kjer zvene pomeni in pomen zveni«. Trgati besede in stvari iz avtomatizma vajenih kontekstov in jih videti v kontekstu pesniških čudežev, za to gre. Novak se nagiba k neoklasicističnemu filozofskemu premišljanju in uporabljanju mitoloških motivov, njegova jezikovna igrivost pa se uveljavlja tudi v knjigah za otroke.

Opazovanje in želja po razumevanju gibanj v organizmu najnovejše literature (kolikokrat na videz tako nelogične) je privlačna dejavnost, obenem za tudi zahtevna in predvsem spominja na dejavnost avgurjev, ali pa še bolj njegovih kolegov extispexov (drobogledcev), ki so se lotili prerokovanja iz notranjosti živali. Uganjevati najbližje poti literature in najbližja mišljenja bogov, je verjetno skoraj isto. Tudi ta sestanek o novi slovenski prozi in poeziji si ni dal veliko dela z izborom za golo informacijo, ampak tudi zaradi poskusa, da bi odkril prihodnjo smer in cilj, h kateremu se ta ustvarjalnost usmerja. Vprašanje sproščene avtorske »drže« s podvprašanjem volje (ali zmožnosti) po neresnosti nima kaj početi z aksiološkim vidikom: v tej sproščenosti ni še nobenega zagotovila za izjemne vrednote in njihova navzočnost ne odvzema nič veličine delom, kot so Šeligov Triptih, Kavčičeva Pustota ali Grafenauerjeve Štukature. Medtem ko takšna dela bolj stojijo in trajajo v svoji zaključeni dovršenosti in ne kažejo naprej, pa pomenijo tu ocenjevane knjige V. Zupana, M. Kranjca, D. Rupla, V. Tauferja, B. A. Novaka (in drugih) s svojo izstopanostjo iz vrste in odprtostjo metode v danem trenutku (na dani razvojni stopnji organizma literature) več, kot »obsega« njihova lastna (nedvomna) vrednost — nena- merno »mečejo rokavico« vztrajnosti in v duhu trenutka prihajajo z neizgovorjenim vprašanjem, ki pa ga ni mogoče spregledati, glede pretirane pomembnosti in hermetičnosti avtorske »drže« (seveda pa za marsikaterega avtorja druge možnosti ni). Malce presenetljivo je prišlo na dan, da imajo pri tej »vrženi rokavici« veliko večji delež prozaisti kot pa pesniki. Vendar pa presenečenje že po tradiciji krasi dejavnost avgurjev.

(prevedla Nives Vidrih)