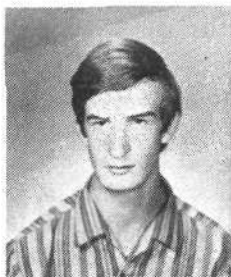


Marjan
Dolgan

Poganstvo Rudija Šeliga

Peta samostojna prozna knjiga Rudija Šeliga vsebuje devet krajših besedil, ki so vsaj nekoliko navzoča v naši zavesti že od predhodne objave po revijah 1969—1970, vendar jih ni v knjigo uvrstil po kronološkem redu. Besedila bi bilo mogoče imenovati novele, ko se ne bi pojavljala ob dosedANJI Šeligovi prozi literarnoteoretična zadrega: kje je meja med novelo in romanom. Njegov Triptih Agate

Schwarzkobler in Ali naj te z listjem posujem sta za nekatere kratka ali mala romana, ne da bi bilo razvidno, na podlagi česa sta bila tako uvrščena; najbrž na enostavnem dejstvu, da sta obe deli izšli samostojno. Ko bi ju pisatelj objavil skupaj s kakimi drugimi besedili, bi ju menda imeli za novele. Če namreč upoštevamo kvantitativno merilo za razločevanje, potem bi obe omenjeni deli izpadli iz sfere romana. Da bi se na tem mestu izognili tem problemom, ki nas sedaj prvenstveno ne zanimajo, bomo raje ostali pri uporabi poimenovanja besedilo.

Opazna značilnost prvega besedila Šarada je tiskovna dvojnost; izmenično si sledijo enote v kurzivu in enote v pokončnem tisku. Kurzivna enota, ki je postavljena na začetek, je skoraj popolnoma simetrična, ker jo oklepa govorjenje neimenovane in neopisane osebe, ki se tako obrača k osebi z imenom Greta. Čeprav zahteva izgovorjeni stavek po svojem ustroju vsaj še enega, iz nadaljnjih besed govorečega ne izvemo niti v kakšnem položaju je Greta, pač pa, kako pripovedovalec zaznava glas govorečega. Ker je mogoče to pripisati Greti, je mogoče sklepati, da je v nekakšni otrplosti, sanjah ali blodnjah, saj se glas povezuje s prostorskimi spremembami, ki segajo v veselje do posameznih ozvezdij. To vizionarstvo ne preneha niti v naslednjih kurzivnih enotah, v katerih izvemo za Gretin položaj v neki sobi, kakšne so njene telesne poteze in kosi njene garderobe. Da je pripovedovalčevo védenje, ki se kaže v deskriptivnem načinu, omejeno, ko gre za vesoljske pojave, pričajo besede, ki pomenijo možnost, domnevo in negotovost: »nekakšen (s. 7), nemara, mogoče se celo zdi (7), lahko« (14). Pripovedovalec izredno pogosto uporablja komparacije, s katerimi prehaja iz enega področja pojavnosti v drugega, kar največkrat izgublja vlogo ponazoritve ali pojasnjevanja in dobi izrazite metaforične značilnosti:

»Sonce zlato je kot disk«. (18)

»glas, ki ima (...) v sebi (...)mir, kot kakšno žrd« (7) Dialog, ki se razvije med osebami v nekurzivnih enotah, karakterizira formulacija »reče o (...)«. Če jo razumemo kot svoboden zapis premege govora brez običajnih ločil, je »o« lahko vzklični medmet, ki izraža določeno čustveno prizadetost govorečega; če pa ne, potem je to indirektno posredovan govor. Toda Šeligova posebnost je v tem, da sintaktičnega predmeta, ki sledi »o-ju« večinoma ne sklanja, ampak ga ohranja v imenovalniku. Verjetnost, da je »o« medmet, se zmanjša, če upoštevamo dejstvo, da niso govoreče osebe

vsakokrat, ko spregovorijo, tako prizadete, da bi izgovarjale ravno ta medmet; zato je »o« pripovedovalcev in je torej del indirektnega govora.

Vsi ti prijemi niso v pričujoči prozi nikakršna novost, saj smo jih srečevali v obilni meri že v dosedanji Šeligovi prozi, zlasti v Triptihu Agate Schwarzkobler in Ali naj te z listjem posujem. Hkrati ustvarjajo značilno dvojnost njegove proze: deskriptivizem s svojim prizadevanjem po čimvečji disciplini pri poimenovanju posameznih predmetov, njihovih detajlov in lastnosti se preveša s pomočjo omenjenih metaforičnih načinov v poetizirano prozo, pri tem pa se izredno poveča njena večpomenskost.

Tudi nekurzivne enote, ki so večinoma daljše od kurzivnih, imajo svojo, enotno fabulo. Spet je v središču junakinja, ki pripoveduje o sebi v prvi osebi (precej enot se začena celo z osebnim zaimkom »jaz«), kar je v Šeligovi prozi, ki noče biti psihologistična, precejšnja izjemnost. Zaradi izrazito personalne perspektive je prišlo do konkretizacije prostora, kar postane posebno opazno s primerjavo s kurzivnimi enotami, v katerih prevladuje kozmičnost. Zdaj se junakinja giblje v domači kuhinji, po ulicah (v katerih bi poznavalci prepoznali Kranj), slaščičarni in počitniški hišici zunaj mesta. Kontrast je značilen tudi za druge kategorije pripovedi. V kurzivnih enotah je čas nočen ali pa morda ni objektivno določen, tu pa zajema popoldne in jutranje ure naslednjega dne. Namesto dvoumnega psihičnega položaja Grete smo sedaj precej natančno seznanjeni s socialnim položajem junakinje, kakšna je njena mentaliteta in drugo. Dogajanje, v katerega je vpletena, raste polagoma, v stopnjah, vse do preobrata, tik pred koncem pripovedi; razplet ostane samo nakazan. Kot takšna bi bila pripoved — če bi bila natisnjena samostojno kot združitev nekurzivnih delov — zelo blizu tradicionalni socialno-psihološki prozi. Vendar so te tradicionalne poteze ukinjene z drobitvijo na enote dvojne vrste. Pri tem obstaja možnost, da sta obe skupini enot med seboj povezani; morda imata obe isto junakinjo, ki se je morebiti izmuznila po miličnikovem prihodu v počitniško hišico in tavela na okrog, dokler je niso našli prezeble in izmučene. V tem primeru imamo opraviti z vzporejanjem dveh časovno zaporednih dogajanj, kar je drugi poglobilni način, ki omogoča večpomenskost Šeligove proze, saj manjkajo člani, ki bi nedvoumno povezovali vse enote v vzročno- posledično celoto. Z njim smo se srečali v knjigi Ali naj te z listjem posujem, njegove zasnove so bile prisotne že v Triptihu Agate Schwarzkobler, in sicer v razdelitvi na tri dele, ki so prostorsko, časovno sklenjeni. Vsekakor je mogoče zagovarjati mnenje, da sta v Šaradi dve samostojni, a simultano razvijajoči se fabuli.

Kompozicija sloni torej na kontrastiranju in dvojnosti, ki sega v vse plasti dela, celo v naslov Šarada, ki pomeni zlogovno uganko, katere sestavni deli imajo samostojen pomen, toda po združitvi dobimo novega. Šarada je tudi beseda, ki jo v najrazličnejših zvezah uporablja prvoosebna junakinja, kar je opazno znamenje njene najstniške mentalitete:

- »v kakšnih prilikah šaradastih in vremenih« (8)
- »šaradasti prstani« (10)
- »šaradast razled« (11)
- »kot da bi bile iz zelenega betona betonskega. Šaradastega.« (12)
- »bučarski, šaradasti, smrdljivi prostor« (15)
- »bog šaradast« (21)
- »joški okrogli šaradasti« (22)

S to besedo izraža junakinja svoj čustveno-vrednotenjski odnos do posameznih pojavov, saj ji je sinonim za zapleteno, neumno, neugodno in sorodne odtanke.

Drugo besedilo knjige Poganstvo, Čas zelenih kumaric, je enostavnejše, v njem ni kakih bistveno novih pripovednih prijemov. Podobno velja tudi za Kres in godbo. Edina večja novost je večanje opaznosti pripovedovalčeve navzočnosti, zlasti njegove prevzetosti ob posameznih pojavih, npr. ob pogledu svetlobnega učinka v naravi, kar ima posledice tudi v uporabi ločila, ki ima emocionalno naravo, klicaja:

»Ko se toliko plamenic vrti po zraku, je to zelo bleščeč pogled! Vse to bi bilo že s samo malo višje točke gor po grebenu proti visokim vršacem videti kot ogromno, svetlo, razgibano in veselo mogotanje!« (67)

»Te odločne, jeklene, gotove in uspešne danske oči!« (74)

Posebnost predstavlja tudi stavčno povsem osamosvojeni medmet »ah«, ki je verjetno pripovedovalčev:

»Lepa Slovenka (. . .) pomakne (. . .) naročje zelo v vročino žerjavice, da gre čarovna in zdravilna moč ognja potem ostro in v velikem valu noter. Ah! Obraz napol skriva za poševno dvignjenimi nadlehtmi.« (68—69)

Vzdih bi težje pripisali nastopajoči osebi, ker ni indirektno posredovanega govora tipa »reče o (. . .)«; nasploh je v Šeligovi prozi personalna perspektiva v primerjavi z obsegom avtorialne skrčena na minimum, videti pa je, da se v zadnjem času to razmerje spreminja. O izraziti pripovedovalčevi navzočnosti pričajo tudi stavki, ki sporočajo o nekakšni zazrtosti oseb; tri pike interpunkcijsko ponazarjajo mejo s pripovedovalčevo usmeritvijo k osebam in tisto, ki vodi k bolj objektivnemu opisovanju: »in so oči zazrte v (. . .) ogenj in niti ne utripajo, da bi se vid ognja vsaj malo pretrgal. Vse to je tak pogled! . . . in traja, dokler si mož z brčicami ne potegne hlač bolj gor« (68). Bralec lahko sprejema to ločilo kot dokaz občasne pripovedovalčeve nevednosti o posameznem pojavu ali njegovo zadrego, ko ne ve, kako bi ga najbolje ponazoril. Nedvomno pa so znamenje, da se je približal bolj vsakdanjemu, kramljajočemu označevanju stvari:

»temn(i) kolobarj(i) pod očmi, ki so mogoče zdaj še bolj poudarjeni. Kot da ima sinuse ali kaj . . . Oba moška v večernih dolgih oblekah izpostavljata celo črno telo in koščeno lobanjo.« (68) Besedilo Okus po jodu se že po svoji zunanji razdelitvi na manjše oštevilčene dele od 1—6, ki spominjajo na poglavja, spet približuje razdelitvi Šarade, čeprav so tokrat deli strogo časovno zaporedni in fabulativno dokaj pregledni, v vseh pa prevladuje pripoved na pretežno vizualni osnovi. Pripovedovalčev pogled je zdaj širši, zdaj ožji in sega od panoramskega pogleda, ki spominja na zorni kot počitniških razglednic, do posameznosti po temle vrstnem redu: najširši možno viden del narave (morje) — večji predmet v njej (jahta Kristina) — oseba (njena lega, njeno telo, njena aktivnost). Ta grobo nakazan potek ubeseditve je v bistvu zelo tradicionalen, Šeligo ga seveda osvežuje z načini, ki smo jih že navedli. Spet se srečamo s primerom približevanja pogovornemu označevanju stvari, ko pripovedovalec pozabi na svojo vzvišenost in nenadoma vsakdanje obrekljivo pripomni o junaku, da je »v najbolj zagamanih letih« (78), kar kaže na bližnje sorodstvo z najstnicom iz Šarade, ki se pogosto zateka k ocenjevanju takšne vrste. Pripovedovalec tudi poskrbi, da ne bi postalo njegovo krajinopisje poetično, kar imenuje »romantika«, zato pove:

zgoraj pa se platinasto lesketa nekakšna *karavela*, kot na sinjem nebu kakšnega slovenskega filma.« (79)

»Postani in razvlečen mir visoko na nébesu reže spet nekakšen DC 9.« (82)

Ko opisuje svojo junakinjo, opazi med drugim »njene usodne dimenzije, mogoče kar 95-62-95 ali nekaj takšnega kot da je s kakšne prve strani ali iz koledarja.« (80)

V središču pripovedovalčeve pozornosti je junakova dejavnost, sledi mu pri podvodnem plavanju, kjer se izkaže za boljšega potapljača in poznavalca ribjih vrst; ob srečanju junaka z morsko želvo najde celo priložnost za kratko meditacijo; skratka, smo že precej oddaljeni od doslednega deskriptivizma:

»Kot da je mogoče v hipu, ko je zagledal to redko videno velikanko, stekel po žilah zastrupljeni, sprevrženi, maligni izrastek gona po ohranitvi, ki je hlastni nagon požrešnosti. Ali pa je kaj več. Ali pa je nekaj povsem drugega. Ali pa je samo nekakšen beg.« (94)

Dogajanje poteka v poglavjih linearno, nikakršnih časovnih preskokov v preteklosti ni, vse je naravnano v konflikt, ki nastane med obema ljubimcema, a se nepričakovano hitro zgledi. Toda ker postane junakinja predmet opazovanja samo takrat, ko se pripovedovalec »pripelje« z ljubimcem na njeno jahto, in ker tudi sama ničesar ne pove o vzrokih svojega početja, je to spet mesto, ki omogoča več razlag.

Proza Kurjenje na višji ustanovi preseneča z neposrednim navajanjem junakovega monologa, ki je izredno skop in se sestoji le iz nekaj besed, ki so najbrž v zvezi z njegovo preteklostjo, o kateri ne izvemo prav nič določnega. Uporaba klasičnega zapisovanja premege govora predstavlja spet eno izmed redkosti v Šeligovi prozi:

»reče: ‚Pri treh vdovah.‘« (111)

»reče: ‚Drhal požrešna!‘« (113)

»‚Pri treh nunah,‘ reče« (114)

V Kurjenju na višji ustanovi se nenadoma srečamo kot s stransko osebo s Tilko, ki jo poznamo — tudi kot stransko osebo — že iz Šarade. Čeprav je čas dogajanja natančno naveden — 16. nov. 1969 ob 17h, ne izvemo, zakaj je kurjenje ob takšni uri potrebno, niti, kaj je počela Tilka v eni izmed sob »višje ustanove«, da jo je kurjač vrgel ven, niti, kdo je bil ležeči, ki ga je kurjač brcal in vpil nanj. Iz Šarade izvemo, da Tilkina klapa uporablja v skrajni sili v seksualne namene tudi veže, morda sta si tokrat njena pripadnika izbrala »višjo ustanovo«. Toda kaj počneta čez čas na stopnišču Tilka in Magda, ki smo jo prav tako srečali v Šaradi? Očitno nista prišli poslušat Morandijeve popevke Bella Belinda. Bolj kot na sprejemljivost različnih domnev je treba opozoriti, da sta Kurjenje na višji ustanovi in Šarada izšli v revialnem tisku kot poglavji daljše celote — morda romana — Poklici čakajo (doslej je znano, da obsega že pet poglavij) in očitno sloni na tehniki vračanja oseb; le-te povezujejo v celoto posamezna poglavja, ki se drobijo v posamezne zaključene zgodbe ali enote. Pri tem se zastavlja vprašanje, zakaj sta poglavji objavljeni samostojno, zunaj celote Poklici čakajo; nam jih je pisatelj ponudil za »pokušino« ali je celota razpadla?

Besedili Hipija in čas in zadnje v knjigi Odgovori in baterije sta si po glavnih oblikovalnih potezah sorodni, povezuje ju tudi čas nastanka; na podlagi prvih objav je mogoče sklepati, da sta bili napisani približno hkrati,

okrog 1. 1960. V prvem poroču pripovedovalec o dejavnosti dveh oseb nekega ponedeljka, torka in srede ob določenih urah; začne z opoldanskimi, pri čemer je v ospredju njun dialog npr. ob 12.15, 13.10, 16.16 — tja do večera. O vsem, kar se dogaja vmes, ne izvemo neposredno ničesar, pač pa natančno o načrtu, ki ga hočeta uresničiti oba hipija. S tem se je avtor izognil že utečeni deskripciji njunega dela, ki bi nedvomno zelo povečala obseg pripovedi, če bi zajela celoten čas dogajanja. Tudi omejitve na posamezne trenutke daje vse glavne faze dejavnosti obeh hipijev. Nasproten princip je prisoten v Odgovorih in baterijah, kjer zajema pripoved opisovanje obleke, gibov, in telesa natararice in detajlov predmetov, s katerimi pride v stik v kratkem časovnem obdobju, približno enakem enemu izmed tistih, ki sestavljajo celoten čas dogajanja pri obeh hipijih. Namesto vmesnih časovnih intervalov v prvem besedilu, o katerih pripovedovalec ne poroča in tako pomenijo nekakšne »praznine«, je tudi v Odgovorih in baterijah razbita sklenjenost besedila. Vendar ne več kot v Šaradi, kjer se realno dogajanje izmenjuje z izjemnim ali celo irealnim, temveč tako, da ga trga anketni vprašalnik s trinajstimi vprašanji, katerih namen je ugotoviti miselnost anketiranca, saj vsebuje vprašanja o tem, kaj mu pomeni delo, vzgoja, eros, seks, dom pa tudi, kakšni so njegovi načrti in njegov altruizem.

Prekinjanje sklenjenosti pripovedi je značilno tudi za stvaritvi Kaj delajo s tabo in Vigilija ali konec vajenske dobe pesnikove, ki sta si glede na nekatere motive sorodni. Kaj delajo s tabo se spet začneja z deskripcijo prostora, kateremu je dodan takšen čas, ki poudarja grozljivost. Čeprav je tudi tokrat pripovedovalčeva seznanjenost s podrobnostmi precejšnja (ve za tesnobo in omahovanje junakinje takoj, ko jo uvede v pripoved), ne pove, kaj pravzaprav hoče Staša od starke, hkrati tudi pretrga dialog, iz katerega bi to morda izvedeli, in preskoči k naslednjemu dogodku (dvigovanje vode iz vodnjaka), kar je princip celotne pripovedi. Realni prostorsko-časovni okvir pa se dokončno razmakne, ko se pripovedovalec premakne iz starkine hiše v noč; vzročno-posledična povezava dogajanja postane nerazvidna, v njej spet manjkajo posamezni členi. Posamezni prizori se vrstijo, kot bi šlo za Stašine blodnje, ki so verjetno posledice izredno napornega rituala. Podobno stanje se da prisoditi tudi junaku Vigilije ali konca vajenske dobe pesnikove, potem ko je sprva postavljen v izredno konkretiziran zemljepisni prostor: z avtom se vrača s Petrovega brda proti Selški dolini, Škofji Loki in nekemu neimenovanemu mestu proti severu (Kranju?), kjer je »dom in toplota« (165), in to po poledeneli cesti v deževni noči 10. novembra. Tudi tokrat sledi premik v irealnost. Pripovedovalčev zorni kot je sprva enak junakovemu — o vsem poroča, kot da bi bil njegov sopotnik. Ko začne vozilo zanašati, »izstopi« in opiše s skupimi besedami karambol kot zunanji opazovalec, nato usmeri pogled k nočni naravi in čudnim bitjem, ki jih zagleda v njej. Opis se metaforizira, poudarek je na barvnih tonih, sinestezijah in stilno zaznamovanih besedah (»človeki, vrhé, volcje; 170, 171). Nekaj je tudi nedokončanih stavkov kot zamolkov. Posebnost pomeni naslednji, ki se konča s piko, čeprav je ostal od manjkajočega prislovnega določila kraja le predlog »v«:

»to dela veter hoje, četudi je mirna in usmerjena v.« (170) Šele pozneje, ko se šofer zave nevarnosti bitij, mu pripovedovalec spet posveti pozornost, ne da bi izvedeli, ali ga je vrglo iz avta in ali je pri zavesti: morda so vse le blodnje. Posebno prvino besedila sestavljajo pretežno kratki stavki v na-

rekovajih. Ker nimajo ob sebi nobenih spremnih stavkov, ni jasno, komu pripadajo. Jih morda izgovarja junak ali so to drobci njegovih misli ali pripovedovalčevi komentariji? Vsebinsko vodijo ti stavki v tisto področje kot anketni vprašalnik v Odgovorih in baterijah, torej spet kontrast med junakovim telesnim stanjem in nazorsko sfero.

Ker je zaradi obravnavanih kombinacij pripovednih prijemov vztrajanje pri definitivnosti ene interpretacije Šeligove knjige iluzorno, se bomo dotaknili le nekaterih domnev s tem v zvezi. Najstniška junakinja Šarade, ki je pravkar opustila šolanje, izhaja iz delavske družine. Njen začetni interes je usmerjen k oblačenju in preživljanju prostega časa v najstniški skupini, kar je primerno njeni starosti. Ker ni naklonjena normam okolja, v katerem živi (označuje jih kot »malomeščanske«), jih želi preseči. Sprva tako, da se intenzivno predaja obujanju spominov na poletje, ki jih zreducira na kopanje v reki, s čimer svojo preteklost poenostavlja in idealizira. Ko hoče obnoviti takšno preteklost v kraju, kjer je potekala, se spusti na rečni breg in se zave njene enkratnosti in neponovljivosti. Njeno predajanje iluzijam pa prepreči tudi njeno okolje s svojo mentaliteto, zato je junakinjino druženje s skupino vrstnikov, ki se ekscentrično zabava v javnem lokalu, upor proti njegovim normam. Svojega nestabilnega socialnega položaja, ki je nastal z opustitvijo šolanja, junakinja ne začne reševati, čeprav občuti vsesplošno naveličanost. Brezizhodnost bi lahko po njenem mnenju premagala s potovanjem, s spremembo kraja: »O bog, da bi človek kam šel. Da bi nehalo, da ne bi pritiskalo . . . (. . .) spet malo mislim. Sploh mi je pa vseeno. Dež je v mojem srcu, ni nobene žoge. Kako je vse nepremično.« (21) Celotna skupina sicer ni indiferentna do etičnih vprašanj, saj se njeni člani dotaknejo vprašanja »slabe vesti«, toda junakinjo tako močno prevzema hotenje po spremembah, da ga označi za nekaj »srednjeveškega«, »trapa-stega«, »farškega«, ker vidi v njem omejevanje svoje svobode. Prav iz želje po le-ti se skupina odpelje iz mesta, v katerem se čuti utesnjena, in vdre v počitniško hišico; tu se njena želja po svobodi kompenzira v bizarnem preurejanju pohištva in njegovem uničevanju ter v otroški igri, ko se gredo plemiško življenje: med seboj si porazdelijo vloge grofov Tahija, Turna, grofic in groficičen. Izstop skupine iz norm okolja je bil hkrati njihova prekršitev, zato bodo kaznovani, kar napove miličnikov prihod. Nasprotje med normativnostjo in prizadevanji posameznikov pa je neznatnost, če ga poskušamo primerjati z razsežnostmi vesoljskih premikov, o katerih izvemo iz vzporedne, sorazmerno statične zgodbe. V prozi Čas zelenih kumaric, kjer poskuša šef neke pisarne ugotoviti, kdo izmed uslužbencev je uporabil delovni prostor v seksualne namene, je spet prisotno razmerje med družbeno normo in zasebnimi cilji. Samo ugotavljanje je nekoliko podobno cankarjanskim šentflorjanskim motivom, kjer se prav tako kot v Šeligovi prozi izkaže, da so vsi nastopajoči na ta ali oni način zapleteni v afero. Pri Šeligu ni mogoče prezreti soočenja človekove dejavnosti s poletno naravo in v njej rastočimi kumaricami. Vsiljuje se vtis, da je to ironična poteza. Analogijo sprostitvenim najstniškim igram v Šaradi predstavlja tukaj izlet delovnega kolektiva. Vesolje se pojavi le v sanjah neke skoraj uslužbenke, v prizoru nekakšnega konca sveta; vesolje dobi skoraj vlogo transcendence, ki odločilno omejuje človekovo bivanje: »In je mogoče šele zdaj videti, kako globoko v njene poteze je vtisnjena ta nočna kataklizmična slast, kot da je življenje sen.« (54)

Kakšen epilog je dobilo kresovanje pri planinski vili na Čemšeniku, katerega je priredil kot proslavitev uspešno sklenjenih pogodb vodstveni uslužbenec nekega podjetja, je razodela že Vasilka Uršuli v knjigi Ali naj te z listjem posujem in pri tem poudarila problem posameznikove samovolje in družbenih obveznosti, saj je uslužbenec poklical na planino godbo na pihala, ki je kasneje delavski svet ni hotel plačati. V pričujočem besedilu ta problem ni načet, v ospredju je ritual mednarodne skupine ljudi. Narava dobi zanje izjemno veliko vrednost, ki razumsko sploh ni ocenjena; nastopajoči brez skepse verujejo v njeno moč, ki da je v kresu — toplota tega ognja naj bi zdravila bolne človeške organe. V tem obredu, katerega namen je počastitev narave in pridobitev nekaterih koristi od nje, se spet pojavlja prizadevanje navzočih po tem, da bi se približali prvobitnosti, spontanosti in otroški igrivosti. Godba na pihala, ki nenadoma zaigra in pretrga tišino, poudari magičnost narave in njeno pripadnost vesolju: »glasba zadoni (. . .) kot bi to zarjovele vse zveri tega sveta sekundo pred vesoljsko kataklizmo.« (73) Ponovno se srečujemo z idejo vesoljske »kataklizme«, ki se pojavlja na več mestih knjige Poganstvo. Šeligovi opisi »kataklizem« spominjajo na apokaliptične prizore, a so brez religiozних primesi, v njih se kaže bolj intuitivnost kot racionalen sklep, in to največkrat v izjemnih junakovih položajih, posebno v drugi polovici knjige.

Za razloček od prej omenjenega poudarjanja narave in z njo vred vesolja, ki je bilo pretežno temačno, sloni besedilo Okus po jodu na izredno umerjeni, svetli podobi poletnega morja, ki se samo enkrat prevesi v nekoliko bolj mračno podmorsko življenje — kontrast, prenosljiv tudi na ljubzensko razmerje med junakoma; le-to bi bilo lahko primerna tema ene izmed kratkih zgodb, ki so natisnjene v bulvarskih tednikih. Ne manjka niti happyend, toda ta je le navidezen, za njim se skriva neskladnost obeh ljubimcev, ki se ohranja: on ji je zvest, pozoren, kavalirski, ona pa pozira neznanecem v pornografske namene, kot da je njeno glavno vodilo senzualnost brez emocionalnih vezi. Tudi takrat, ko on zahteva od nje pojasnilo o poziranju, ona raje začne koitus. Junak učinkuje kljub njenemu telesnemu zagotovitvi zvestobe kot prevarani ljubimec, ki ga ona izkorišča zaradi nje-gove emocionalne navezanosti nanjo. Postavljeni smo pred vprašanja junakinjine identitete — besedilo omogoča več razlag, kar je ena poglobitvinih značilnosti Šeligove proze, ki se še bolj očitno pojavlja v naslednjih besedilih.

Nejasna je tudi identiteta kurjača v Kurjenju na višji ustanovi. Je »bivši brat Romuald«, toda vzroki njegovega razmenišenja niso navedeni. Delo, ki ga opravlja, občuti kot obliko ujetosti, na katero je prisiljen pristajati zaradi življenjske nujnosti. Njegovo kurjenje je daleč od ustvarjalnega dela, je primer alienacije, ki se pokaže najbolj očitno v njegovem ostrem reagiranju na nekoga, ki nima kaj početi v sobi »višje ustanove«:

»rjove o mater božja, o jaz, o trpljenju in vlačanju gor in dol, o prekletem delu, o času, ki ga ni, o drugih, o naslanjanju na šank, o kurba, o nikoli tega, tega ušivega konca, o vse do preklete črvice smrti, o bandi, o huliganih in vse o njihovih nesramnih, našpičenih, smrdljivih, idiotskih, joškastih, o nikoli zadosti prefukanih, o kurjenje, ki vse požira, o letih, o prekletem kurjenju in garanju, ki da sicer ugasne.« (118) Najbrž ni potrebno dvomiti, da je k njegovemu enostranskemu mnenju o mladini precej prispevala njegova samostanska preteklost. Kako si želi preseči svoj družbeni položaj in se dvigniti na hierarhični lestvici, priča njegovo obuvanje lakastih

čevljev, ki so najbrž last kakega uslužbenca »višje ustanove«. Tudi tokrat se srečujemo s kontrastom med večernim nebom v novembrskem času, ko se zgodba dogaja, in neznatnostjo človekovega delovanja.

Kurjačevemu delu je analogno v prozi Hipija in čas pleskanje sobe, ki ga opravljata hipija, vendar tokrat ne gre več za občutje dela kot ujetosti, ampak kot opravka, ki ga spremlja precejšnja svoboda in uresničevanje individualnih interesov. Njuno delo je povsem zasebne narave, zato ni pri tem racionalne porazdelitve delovnega procesa niti premišljene izbire časa. Celo eden izmed obeh pleskarjev-amaterjev se zaveda, da nista prvi dan skoraj nič naredila, drugi si želi poslušati ob pleskanju gramofonske plošče, razpravljati začneta, ali je pranje zidov potrebno, kar bi vse pri strokovno potekajočem delovnem procesu odpadlo kot nepotrebno in tudi soba bi bila verjetno hitreje popleskana. Toda hipija ne sprejemata zaresnosti tega poklica, približujeta se pojmovanju, ki je blizu igranja, kar je še posebno razvidno iz njenega skrbno pripravljenega načrta o barvanju vodovodnega stolpa. Njuno dejanje, ki temelji na hotenju po nekonvencionalnosti in avanturi, je sorodno početju skupine v Šaradi, izletu v Času zelenih kumaric, kresovanju v Kresu in godbi; morda so botrovali podobni vzroki junakinjinemu poziranju v Okusu po jodu. Vse našete akcije se končajo neuspešno, isto se zgodi z načrtom obeh hipijev — kajti stolp pobarva na višji organizacijsko-tehniški ravni podjetje Projekt, projekt hipijev pa je ostal na ravni zasebnega hobija. Nasproti si stojita posameznikov interes in družbena organiziranost. Značilno je tudi, da si hipija zamišljata poklic »malarja« kot nesvobodo, češ da mora človek, ki ga opravlja, potovati sem ter tja z vozičkom, polnim barv in orodja, ne da bi imel kaj prostega časa, razen ob sobotah popoldne, ko pristane v kaki gostilni in gre »potem (...) kakšno kam naprašičit.« (136) Čeprav se jima zazdi misel, da bi se oprijela tega poklica, vabljava, je to vendarle njuna hipna domisljica, ena izmed želja po begu iz dosedanjih konvencij. Prav gotovo ne bi dalj časa vzdržala v tem poklicu, ker bi jima njegova disciplina ne dovoljevala, da bi med pleskanjem kadila pipo, poslušala plošče, nosila »zelene rožnate hlače« z »zunanjima svilenima šivoma«, kot jih nosita sedaj. Zato raje vztrajata v relativni svobodi, ki jima omogoča sorazmerno poljubno izrabo časa.

Prvi, zelo opazen kontrast v Odgovorih in baterijah sestavlja na eni strani opravljanje poklica mlade natarice Milene, ki je podobno kot kurjačeva oblika nesvobode; še celo bolj se izgublja njena osebnost v ponavljanju vedno istih korakov in gibov, postaja nekakšen živ avtomat. Drugo stran pomeni anketni vprašalnik, ki vsebuje vprašanja o anketirančevih željah, hotenjih in načrtih, skratka, o vsem tistem, kar presega realne okvire in sega v posameznikov subjektivni svet. S tem je v besedilu vzpostavljeno nasprotje med realnostjo in bolj ali manj idealnimi kategorijami. Komaj opazen pa je drugi kontrast, v katerem se prvi pol ohranja, drugega pa predstavlja, kot že nekajkrat v knjigi Poganstvo, svobodna narava: oči natarice Milene »imajo v sebi špricanje zelenih valov Save« (183), kar spominja na želje po poletnem kopanju, ki jih je gojila junakinja Šarade.

V središču proze Kaj delajo s tabo je spet ritual, ki ga sestavljajo elementi: metanje čevlja čez ramo, topljenje svinca, pšenična zrna v dlani, nekakšen zeliščni napitek in namakanje mlade Staše v čebru vroče vode, ves potek pa nadzoruje starka. Zdi se, da je prišla Staša k njej, da bi ji le-ta opravila ilegalni abortus, kar je po omahovanju tudi storila in dodala

posegu številne magične elemente, ki smo jih že našli, morda celo hipnozo. Verjetno sledijo dekletovi slabosti tudi blodnje ali vsaj sanje, sicer se ne bi realnost v drugi polovici besedila tako transformirala. Kaj naj pomeni krik Stašine znanke Anje »moj otrooooo« (156)? Je to morda prenos nečesa, kar vznemirja sanjajočo junakinjo v zavestnem stanju v sanjah, na drugo osebo: Staša bi rada svojo nezaželeno nosečnost prenesla na Anjo? Kako naj si razložimo takšen parapsihološki pojav, kot je nenadna Stašina jasnovidnost, ko pripoveduje navzočim, kaj se dogaja v posameznih mestnih ulicah? Če so osnova razlage junakinjine blodnje ali sanje, ki so nastale zaradi njene telesne izčrpanosti, je morda jasnovidnost njena spominska reprodukcija že doživetega. Ni namreč mogoče spregledati, da Staša omenja med drugim, kako neznan moški koitira z neko žensko v nekem preddverju, da se je težko ubraniti vtisa, da gre za posilstvo. Je bila ta ženska Staša, ki se tudi v sanjah ne more izogniti tej travmi? Sklep besedila, v katerem snema jasnovidno Stašo TV, lahko spet razumemo kot v sanjah kompenzirano najstniško željo postati slavna in znana osebnost.

To je samo eno izmed mogočih razumevanj tega Šeligovega besedila, ki je med vsemi v knjigi Poganstvo najbolj odprto za interpretiranje in hkrati najbolj odmaknjeno od konkretnega socialnega ozadja, ki vsaj posredno karakterizira večino njegovih oseb. Tudi v tem besedilu se da najti kontrast med realnim in irealnim, ki se tokrat napolni s skoraj grozljivo fantastiko, ki spominja na nekatere pravljичne in zlasti na čarovniške zgodbe, sam opis narave pa ponekod na znanstveno-fantastično prozo:

»To je takšna noč. Vse migota in je živo (...) in iz zemlje puhti kondenzirana energija, kot da je tik pod rušo trave že takšen kotel, ki kipi in ima atome, ki se potem zunaj v nočni barvi stikajo z nizkovalovnimi signali, ki prihajajo iz galaksijskih in zunajgalaksijskih virov, kjer ni noči, ker je zmeraj. (...) Kjer pa grejo ven večji snopi atomov poševno gor v nič, se delajo zelenkasto megličasti kolobarji, kot da varujejo kakšno občutljivo in važno sredico.« (159)

Podobno kot Staša se tudi junak Vigilije ali konca vajske dobe pesnikove znajde v izjemnem položaju, ko se očitno pijan prevrne z avtom s ceste. Pri tem ne smemo spregledati navedenega datuma dogajanja — 10. novembra. Je namreč večer pred Martinovim, »jesenskim pustom«, s katerim so povezani številni folklorni običaji. V njih namreč ne prevladuje pričakovani krščanski vpliv, temveč poganski. Kot povzemamo po Niku Kuretu (Praznično leto Slovencev III), je bil ta dan prvotno jesenski zahvalni praznik za letino. Hkrati so praznovali prav tedaj, ko nastane iz mošta novo vino. Za obredno jed so pripravili gosjo pečenko. S pomočjo prsne kosti so potem vedeževali; če je bila le-ta rjava, je to pomenilo, da bo zima ostra; če je bila bela, bo veliko snega. Ponekod so sklepali ravno obratno. Verjeli so, da se slavja udeležujejo tudi duhovi prednikov, zato ostankov jedi niso pospravljali — rajni naj bi poskrbeli za naslednjo dobro letino.

Martinovo je bilo tudi rok za poravnavo najemnin in dajatev, ob poravnava h glede paše, so se razvili posebno pastirski obredi.

Niko Kuret navaja poročilo iz l. 1847 o primeru takšnega obreda v Poljanski dolini. Sredi pašnika je na vrhu grička, ki je podoben zahvalnemu oltarju, narejena grmada. Okrog nje so resnobno zbrani pastirji; ko zaslišijo vaški večerni zvon, prižgejo plamenice, ki jih držijo v rokah. Po starosti se razvrstijo v sprevod, ki se premika okrog grmade. Ko odzvoni, vržejo pla-

menice v žerjavico in obred je končan, veseljačenje pa se je gotovo nadaljevalo.

Sedaj, ko nam je folklor Martinovega bolj znana, se izostrijo nekatere paralele v Šeligovem besedilu, ki se očitno naslanja na omenjeno izročilo. Besedilo razpade na kontrast med sodobno civilizacijo, ki jo lahko simbolizira avtomobilska vožnja, in magičnimi razsežnostmi narave, ki jih z razumom ni mogoče doumeti (spet sorodnost s kresom in godbo ter drugimi Šeligovimi besedili). Morebitno mnenje, da je tudi tokrat junak v blodnjah, ki bi bile posledice poškodb ob karambolu, zavrača dejstvo, da so čudna bitja, ki se zdijo sprva celo mitična, antropomorfizirana in samo maskirana. Torej ne gre za čisto fantastiko, temveč za prikazovanje prej opisanega pastirskega rituala, ki se izogiba vzročnosti in splošne konkretnosti: junak je zmotil obred, zato ga udeleženci drastično kaznujejo; telesnemu mučenju sicer sledi prva pomoč, toda s tem, da so mu potisnili belo gosjo prsno kost v goltanec, so ga najbrž usmrtili.

Stavki v narekovajih, ki spremljajo mučenje, se zdijo kot komentar in utemeljitev; npr.:

»Vse na svetu se sfiži. Vsi dobri nameni se najprej spreobrnejo v svoje nasprotje, potem pa še v nič. (. . .) Le čemu živi takšen človek?« (167)

»Ker ne vidi, da je nič.« (175)

»Ker ima vest.« (176)

»Ker hoče svet po svoji podobi.« (177)

Samo iz naslova vemo, da je ponesrečeni tudi pesnik in da se bo iztek »konec vajenske dobe pesnikove«. Če povežemo ta dejstva z navedenimi stavki v narekovajih, je mogoče razumeti besedilo kot skrito negiranje antropocentričnega nazora in z njim povezanih pojmovanj o pesniku-etičnem izboljševalcu ljudi, še bolj pa naivnih predstav o sentimentalnem vzdihovalcu o »srcu« in podobnih pesniških rekvizitih.

Po tej usmeritvi začne izgubljati besedilo zlasti proti koncu svojo simboliko o dvojnosti sveta, v katerem zavzema racionalna plast majhen obseg, največji pripada iracionalnim razmerjem, ki so zunaj možnosti človekovega spoznavanja, in se začne nagibati v alegoriko, da bi avtor na ta način zavrnil nekatera literarna pojmovanja; čistost fantastike, oprte na folklorno motiviko, se zmanjša.

Tematsko idejni razpon Šeligove proze, zbrane v knjigi Poganstvo, je velik. Sega v umetnostno nazorsko področje na eni strani in z vmesnimi prehodi na drugo stran, k skrajnemu robu psiho-socialno obarvane proze. Opaziti je, da dobiva vedno večji pomen razmerje človeški svet-vesolje, ki se je izraziteje pokazalo že v tretjem delu Triptiha Agate Schwarzkobler, manj pa v Ali naj te z listjem posujem. Pri tem je ustroj Šeligove proze, katere temelj je — poenostavljeno povedano — deskripcija in metaforizacija, takšen, da omogoča različno interpretiranje, to pa zaradi uporabe takšnih pripovednih prijemov, kot je drobitev celote na zaokrožene enote z vzporejanjem dveh zgodb ali zaporednih dogodkov, s časovnim izborom, vstavljanjem anketnega vprašalnika in ostrih prehodov od enega k drugemu dogodku in še z nekaterimi. Prav širina razumevanja, ki se odpira pred bralcem, predstavlja dosežek Šeligove proze, zbrane v knjigi Poganstvo, ki pomeni novo stopnjo v pisateljevem literarnem razvoju.