

Josip Osti

Velika maša za umrlimi, nepokopanimi

Saša Vuga je nedvomno eden najboljših stilistov v slovenski literaturi. S tem se strinjajo tudi tisti, ki so bolj naklonjeni drugačnim načinom pripovedovanja. Da pa je Vuga do sloga, najprimernejšega njegovemu človeškemu in ustvarjalnemu značaju, po katerem je skoraj že pol stoletja prepoznavno njegovo pripovedno in dramsko delo, prišel z dolgim iskanjem in mojestrenjem jezika, potrjuje primerjanje njegovih poznejših del z zgodnjimi. Z romanom *Veter nima cest* (1958) ter knjigama novel *Račke po reki plavajo* (1961) in *Zarjavele medalje* (1966). Čeprav nekateri trdijo, da se je šele z romanom *Vseenost* (1973) resnično priključil modernistični usmeritvi slovenske proze, tudi v njegovih starejših novelah najdemo veliko zarodkov sloga poznejših oziroma najboljših del. Od *Erazma Predjamskega* (1978) ter enako zajetnega romana *Krtov kralj* (1987) naprej, v katerih se ukvarja predvsem s starejšo ali novejšo narodovo preteklostjo, iz katere črpa veliko pripovednega gradiva. Vendar njegovi romani niso klasično zgodovinski, kajti za razliko od zgodovinopisja in romanov, ki tudi slavijo predvsem vladarje in vojskovodje, neredko ponarejajoč dejstva, v njih pozornost usmeri predvsem na t. i. malega, navadnega človeka. Na tistega, ki je bil ves čas žrtev. Posebno na Tolminskem, v Posočju, njegovem rojstnem kraju in najpogostejšem prostorskem okviru njegovega romanopisja; kajti to obmejno območje več držav je bilo nenehno na prepihu zgodovine in napoti različnim vojskam. S tem je Vuga obnovil in predrugačil žanr zgodovinskega romana na Slovenskem, ki je dolgo po drugi svetovni vojni le slavil zmagovalce; predvsem po zaslugi svojega briljantnega sloga. O tem nas, po romanih *Opomin k čuječnosti* (1997) in *Na rožnatem hrbtu faronike* (1999), še dodatno prepričuje

najnovejše delo, *Sij s kačjih rid* (2003), ki je po eni strani, tako kot v glasbi, še ena mojstrska variacija njegovih obsesivnih tem, po drugi pa dokaz stopnjevanja sijaja njegovega čudovitega sloga, ki ga ni nehal brusiti.

V *Opominu k čuječnosti* je Vuga spregovoril o drugi svetovni vojni in povojnih letih. O času torej, v katerem je prišlo med Slovenci do medsebojnih pobojev. S pripovedjo o bratih, ki sta se znašla na dveh straneh, eden med partizani, drugi med belogardisti, je posodobil svetopisemsko zgodbo o Kajnu in Abelu. Romaneska freska širokega časovnega objema in zgodovinskega spomina je bila še en pisateljev opomin, da je vojna najhujša nesreča, ker se v njej izgublajo ne le človeška življenja, temveč tudi duše preživelih. Čas v romanu je mišljen v glavnem kot krožnica ali spirala. Podobno krivulji reke, ki je obenem eno in drugo. In je ta podoba upravičena, ker je reka Soča strukturna os romana in nit, ki povezuje številne razdrobljene pripovedi o človeški Golgoti v zelo konsistentno romaneskno celoto ubesedenega časa in prostora, prepolno *vsakdanjih hudodelstev* in *vonja po smrti*. Soča, ki spaja in razdvaja bregove istega ozemlja, je v tem, kot tudi v večini njegovih romanov, ves čas v ospredju ali v ozadju prepletanja pogosto krvavih dogodkov in tragičnih človeških usod. Je večstranska metafora in simbol neustavljivega teka časa, človekove minljivosti, vendar tudi večnosti narave in življenja nasploh. Tudi v tem primeru gre za roman, v katerem se človek sooča s "smerokazom v nič", pred katerim se ne more izogniti vprašanju o smislu življenja.

Z romanom *Na rožnatem hrbtu faronike* se je Vuga vrnil v daljno preteklost. V leto 1612, ko se "Turek pripravlja k Dunaju". Prostorsko pa spet v divjo in nevarno Tolminsko, kjer se na križišču številnih poti govorica domačega slovenskega prebivalstva srečuje in meša s furlanščino, cerkveno latinščino, cesarsko nemščino, italijanščino, hrvaščino, s številnimi drugimi jeziki prišlekov in popotnikov, ki jih je v te kraje najpogosteje prinašal vihar vojne. Vsi pa, ki so se po svoji ali tuji volji znašli v tem zgodovinskem vrtincu, plešejo v neustavljivem kolu smrti. Predvsem Slovenci. Ko goljufije, ropanja in vsakovrstna nasilja, od pokrščevanja do sežiganja čarovnic, dosežejo vrhunec, se usode številnih posameznikov stopijo v eno samo nesrečno usodo človeka nasploh, ki je vedno na poti k neizogibni smrti.

Sij s kačjih rid, s posvetilom prijatelju pisatelju Andreju Hiengu, tudi izvrstnemu stilistu, je, kot ga poimenuje Vuga sam, ironični roman. Seveda predvsem o smrti, kajti ta še naprej ostaja osrednja tema njegovega pripovedništva. Zgrajen je iz petnajstih naslovljenih poglavij, ki se začnejo s kratkimi, jedrnatimi uvodnimi teksti. V teh pripovednih uverturah ali preludijih, ki napovedujejo, čeprav drugače kot na primer v Cervantesovem *Don Kihotu*, tisto, kar sledi v glavnem toku romana in predvsem govori o tistem, ki je, "čeprav se ima za brezimenca", "tu, tam spoznan kot *Gáron z občine*". V njem pa prepoznamo Harona, brodnika, ki je prevažal duše umrlih v Had, čez reko Stiks, v romanu imenovano Soča. Ta, kot pravi: "Zdaj mora spet, od vsakdanjih sanj, po klancu dol. Na dolgo, nevsakdanjo pot čez reko kam. Skoz mrak." In ti teksti so

fragmentarna zgodba zase o Gáronu/Haronu, o njegovi "prozi hvalnici vsestranosti vozíce znamke Pelicon", ki je polna skrivnosti, o njegovi usodi "na večni poti skoz vsakdanje dni", prihajanja – odhajanja, do "zadnje svete noči tisočletja", ko je "uprl drog" in je "brod zdrsnil skoz megló" in "v noč se je v nič odpirala nekakšna svetla večnost". Hkrati pa pod njihovo gladino, tako kot pod "luskastim srebrikanjem gladine" Soče, v kateri se zrcalita ne le tolminska pokrajina, temveč tudi vsakdanjost in zgodovina ljudi tega kraja, teče roman reka o času in človekovi tragični usodi nasploh. In kot se ob izlivu Idrijce v Sočo, ob Mostu na Soči, nekaj časa njuni različni barvi ohranjata, šele pozneje pa pomešata v tretjo, se ti kratki uvodni teksti, ki tečejo vzporedno z daljšimi, prepletajo z njimi v enotno reko jezika. V tem romanu reki, enkrat bolj prozornem, drugič bolj motnem, se mešajo različni glasovi. Celo mrtvih. Res je, da vsaj na začetku bralec s težavo ugane, čigav je kateri glas, če mu to sploh uspe, vendar se mi zdi, da to sploh ni pomembno, kajti v tem večglasnem dialoškem monologu, kot pravi pisatelj, "se vse dogaja v glavi". Seveda v njegovi, in je, v tem toku zavesti, pomembnejše, kaj je povedano, in ne, kdo je to povedal. Najpomembnejše pa, seveda, kako je povedano.

Prvi stavek prvega poglavja romana, po prvem uvodnem tekstu, se glasi: "Devetega devetega v 1999. ob devetih in devet predpoldne se je s hriba dol vzdignila, kot vse od Adama in Eve gor, meglica iz barvitih sanj." Ustje več rek v eni v tem romanu, predvsem pa romanesknega časa in sanj v njem, je konec leta, v katerem se izteče drugo tisočletje, ko naj bi se, po napovedih tolmačev temnih prerokb v Nostradamusovih rimanih štirivrstičnicah, zgodilo marsikaj usodnega. Celo katastrofičnega. Nekateri so jih namreč, tako je povedano tudi v romanu, razumeli "kot scenarij skorajšnjega konca našega sveta". Notranji pripovedovalec, v katerem odseva zunanji oziroma avtor sam, predvsem s svojim načinom pripovedovanja, pravi: "sanjal je, kako je sanjal, da od ponedeljka sanja". In lahko trdimo, da je roman zgrajen iz življenja, ki je podobno sanjam, ali iz sanj, ki so podobne življenju, kajti: "resničnost je za tistega, ki ne prenese sanj!" Brez odgovora ostajajo vprašanja, postavljena na začetku romana: "Se gledam kam, ko sanjam? Ali sanjam, da se gledam? In da torej, vsaj na videz sem?," kot veliko drugih, z neizbežnima: odkod? in kam?, ter prav tako vprašanje: "iz kakšne so snovi te naše sanje?," ki je postavljeno na koncu romana, preden je pisatelj postavil piko za stavkom: "Bolj jih je neslo v nič, bolj je mrzlince velo na vihar". V vrtincu te reke časa in viharju zgodovine so vsi udeleženci "pasijonske žaloigre", ki se v romanu pogosto spreminja v karnevalsko veseloigro, na svoji poti iz uganke za sabo v enako skrivnostno uganke pred sabo. Na enem mestu v romanu preberemo, da je "človek od zmeraj lezel gor", z dodatkom: "spomni se Ikara", na drugem pa: "Z vekov k veku gre človeški rod v krog. Sred kroga strah. Sred straha nič ..." Ko pa roman preberemo, lahko rečemo, da gre človek v njem, tako kot v življenju, po klancu navzdol (Zajc bi dejal: dol dol) in čez Sočo/Stiks. Ne le posamezniki s svojimi usodami vred s sanjačem z začetka romana, ki sanja, da sanja, in ko se

zbudi, ne ve (kot tudi bralec ne), ali se je zbudil le iz enako morečih sanj v sanjah oziroma ali se bo sploh kdaj resnično zbudil, temveč skupaj z drugimi, ki jih je, kot zverno na koncu romana, "neslo v nič". Skratka, kot je povedano nekje sredi romana, človekova življenjska pot pelje "nič drugače kot iz nič v nič."

V romanu bolj kot prostor – širši: tolminska pokrajina z reko Sočo ter bogato in krvavo zgodovino; ožji: krčma, kot središče družabnega življenja – Vugo zanima čas. Celó Soča je ne le metafora neustavljivega toka časa, temveč so v njej njegove številne skrivnosti, na njenih obrežjih pa njegove vsakovrstne naplavine. Veliko je v njem že znanih Vugovih observacij o času, ki so vsakič povedane drugače, in še več novih, kajti ni konca njegovemu spraševanju: ne le, kaj je čas, temveč kaj je zunaj, kaj znotraj časa in podobno. Na vprašanje: "Kateri čas je pravi?", je odgovor: "Ta, recimo naš?" Ali, lahko, kot sam dodaja, kakšen drug? Kajti v tem romanu, ki ga lahko beremo tudi kot roman o času, in nam čas, kot *rdeča nit* v njem – kajti ne smemo pozabiti, da je bila Soča marsikdaj skozi zgodovino dobesedno rdeča od človeške krvi –, razkrije več svojih obrazov. Zato, ker Vuga ne upošteva le njegove bivanjske razsežnosti oziroma linearne kontinuitete, tudi kompozicija romana ni linearna in dogodki se ne vrstijo kronološko, temveč so podrejeni časovnim zakonitostim literarnega besedila in pisateljeve ekonomije pripovedovanja. S skoki iz sedanosti v bližnjo ali daljno preteklost mu uspe premostiti različne časovne razdalje. Ker je umetnost romana tudi večšina objema kar največje količine časa, s tem potrdi, da tudi te mojstrsko obvlada. Morda prav ta njegov način zgoščanja časa v romanu zmede marsikaterega bralca. Predvsem tistega, ki še ni dovolj navajen na moderne pripovedne postopke in njim ustrezne romaneskne strukture.

Vuga ima tudi o času, ki mu rečemo zgodovina, svoje mnenje. To potrjuje ugotovitev: "Tako se zgodovina poigrava z nami, slabimi ljudmi." Nezaupljiv je do nje oziroma do časa nasploh tudi, ko reče: "Zaupajmo v čas!", kajti temu duhovito in celo ironično doda: "Ne pometa z metlo, s pozabo pa." Kljub temu, da "čas vzame vsemu vse" in "zbeži", človek pa njemu ne more ubežati, se Vuga s svojimi deli vztrajno upira prav pozabi.

Vprašani: "So v času notri sanje? Zunaj – kje?", kažeta tako na skrivnost razsežnosti časa kot tudi na uganko, kje domujejo sanje. Še eno izmed mnogih, ki jih človeku postavlja sfiga življenja, on pa jih ne zna razvozlati. Mogoče se prav zaradi tega Vuga tokrat veliko ukvarja s sanjami. Celó ta roman, v katerem pravi: "Od vekomaj so pri začetkih mojega vseh, bi rekel, sanje.", je zrcaljenje nešteto dnevni in nočni sanj v hiši časa, zgrajeni iz brezizhodnih labirintov zrcal, po katerem tava notranji pripovedovalec. Bralec pa mu sledi. Najdlje, če si na tej poti tudi sam postavlja podobna ali celo enaka vprašanja. Predvsem, kako sploh ločiti resničnost od sanj in kako ugotoviti, kaj so resnične sanje, kaj pa sanje v sanjah oziroma kdaj je tisti, ki sanja, da sanja, resnično buden. Namesto odgovora se množijo nova vprašanja. Tako za vprašani: "Da smo zares ali nekakšne sanje? Pa če smo sanje, kdo jih sniva?", Vuga nadaljuje: "A sanje sem? Ne pred začetkom, torej ne po koncu kdaj zares? Ampak čigave

sanje? Kdo jih sanja? Bog? Menda. Kje pa stojiš moj Bog, če me zasanjaš? Sred neskončnosti? Kraj večnosti? Naj te, moj dobri Bog, smem vsaj enkrat vprašati – zakaj me sanjaš? Mar te molim, naj me sanjaj?” K temu, z enim izmed glasov, ki jih posoja svojim likom, dodaja: “Če nisem sanjan, sem gotovo nor.” In v tem romanu, tako kot v življenju, je človek res jetnik, ujet med resničnostjo in enako morečimi sanjami, ki jih, če jih sploh, ločijo nevidne meje, kajti “celo v sanjah teče kri”. Ta knjiga sanj potrjuje, da sanje pomagajo človeku vzleteti, da ne bi hodil po krvavih tleh, čeprav so “majhne smrti”. Vuga pravi, da “smrt vidijo le tisti, ki stoje ob njej”, zato nas v tem romanu sooča z njo iz oči v oči.

Na enem bregu reke smrti v tem romanu reki so sanje, na drugem resničnost, prepolna sovraštva; tej mogoče vdahne smisel edino ljubezen, ki lahko s svojo lučjo pomaga tistim, ki skušajo najti izhod iz začaranega kroga življenjske teme. Toda Vuga ne zapade v romantično ali kakor koli sentimentalno pojmovanje ljubezni. Tokrat jo najpogosteje enači z erotiko. Zato se ne srečujemo s cankarjanskim hrepenenjem, temveč s poželenjem ljudi iz krvi in mesa, ki jih goni “sla po lirično razdahli ženski srednjih let” in za katere je radost “imeti rad naravno žensko”. Predmet poželenja je Vidica, ki ima “večno luč med nogami”. Skratka, kot pravi Vuga: “Ljubezen je dejanje. Kadar ni dejanje, je le ničev nič. Ah, vsaka!”

Skoraj roman v romanu je posodobljena zgodba o Vidici, kakor je v njem poimenovana Lepa Vida, junakinja, sicer znana iz več različic ljudske baladne pesmi, ki jo je upesnil tudi Prešeren. Vugova Vidica je “predrhtela katranasto temò pod posteljo”, ko so ubili njenega očeta in mater, ter je nanjo skrito kapljala njuna, človeška kri. Tudi ona gre v tujino, toda v Pariz, kjer “pravljico privlačna je, ko hodi, naga pod napudrano periko” ali “je v gostem soncu, naga kot cekin, z lasmi na dojki”. Torej gre za drugačno žensko, kot živi v slovenskih upesnenih legendah. To kaže tudi njeno ime, pomanjševalnica, s katero ji je pisatelj snel avreolo mita, predvsem z ironičnim posmehom, s katerim je v romanu snel tudi veliko drugih lažno pozlačenih mask. Toda s tistim, kar je doživela v zgodnjem otroštvu, ostaja žrtev nasilja v resničnem življenju. Njen “ljubezenski podpis” pod pismo: “Ironično tvoja Vida”, poudari Vugovo vsenavzočo ironijo.

Sij s kačjih rid potrjuje, da se v Vugovih novejših romanih, kljub temu, da se v njih vse vrtilo predvsem okrog smrti, stopnjuje ne le ironija, temveč tudi zdravilna mera humorja. Posebnega po tem, kako je jezikovno artikuliran, kot kažejo ne le primerjave: “nalit kot petrolejka”, “napihnen kot kondom” in podobne, temveč tudi številni epigramsko aforistični stavki, kot so: “Živeti je nezdravo – kdor živi, umre!”, “Pijanci da živijo enkrat manj? Zato pa dvojno vidim!”, “Vi veste o ničemer vse, pa nič o vsem. Na primer, česar jaz ne vem, ki ne umrejo v 66. letu, jih lahko dočakajo 67!”, “Pet minut si z njim – ti gre ves dan!”, “Ko da so koga v zakristiji preobláčili v nagca.”; “In kot večina zgodovinarjev so nezgredljivi v prerokovanju za nazaj.” V tem ironično duhovitem pripovedovanju o smrti pri Vugi ni nič paradoksalnega, kajti prav na razkritju življenja kot paradoksa temelji njegova celotna literarna zgradba.

Da je Vuga dedič evropske misli in umetnosti starogrških in rimskih filozofov in pisateljev ter tistih v dvajsetem stoletju, potrjuje ne le omenjanje Platona, Demokrita, Epikurja, Kierkegaarda ... Homerja, Plutarha, Plavta, Heineja, Prešerna ..., temveč tudi navajanje njihovih izrekov, bodisi da z njimi soglaša ali se jim posmehuje.

Od umetnosti Vuge ne zanima samo literatura, temveč tudi slikarstvo in kiparstvo ter glasba. Slednja mogoče v zadnjem romanu bolj in na drugačen način kot prej.

Poleg bronastega kipa Danteja, na katerega se navezuje zgodba o načrtih, da bi bil prenesen iz Kobarida in postavljen sredi Ljubljane, se mi zdi posebno zanimiva primerjava podob iz sanj s podobami *perorisnih* ilustracij Dantejevega *Pekla*, kajti tako sanje kot resničnost v tem romanu so pogosto zares peklenske. Zato ne preseneča omenjanje "risarije v Hrastovljah" oziroma *Mrtvaškega plesa* na steni tamkajšnje cerkve. Če pa sanje niso peklenske, so "presnetek Sanj Marca Chagalla", kar pomeni nadrealistične. Čeprav je Brueghel v romanu omenjen, Bosch pa ne, so skupinski prizori v njem, kot tudi v nekaterih drugih Vugovih romanih, po svoji naravnosti in prvinskosti brueghlovski, po peklenski nadrealističnosti pa boschevski.

Glasba prispeva tako k vsebini kot obliki romana. V njem je omenjenih veliko glasbil (srednjeveške lutnje, bachovske trobente, violine, glasovirji, klarineti, kontrabasi, bobni, lovski rogovi, cerkveni zvonovi ...), glasbenikov (piskačev in brenkačev, občinskih godcev ...), vrst glasbe (pobožna, albanska ... opere, koračnice ...), nekaj glasbenih in pevskih skupin (Buena Vista Bend, Kranjski komedijanti, Oktet Veneti), kot tudi več skladb klasične glasbe. Med drugimi baročnega skladatelja Janeza Krstnika Dolàrja (*Miserere mei Deus – Gospod, usmili se*), Verdija (opera *Aida*), Straussa (*Tako je govoril Zaratustra*), Wagnerja (*Nibelunški prstan*), Šturma (*De profundis*) ... Vse to, seveda, kaže na avtorjevo dobro poznavanje glasbe, skupaj pa zveni kot "razglašeni orkestrion", s pomočjo katerega poudarjeno odmeva "kakofoničnost srca" oziroma človeških čustev, ki so njegova *srčika*. Iz tega obilja glasov in zvokov izstopa Berliozova *Grande Messe des morts*, kajti roman je predvsem velika maša za umrlimi – nepokopanimi. Poleg tega je od zunaj in od znotraj celo strukturiran po načelih glasbene kompozicije.

Tudi v *Siju s kačjih rid* se Vuga ukvarja z vojnami. Najpogosteje s prvo in drugo svetovno vojno ("vlaki vozijo mladost – nazaj pripeljejo poceni krste"), toda tudi z nasiljem nasploh pred, med in po vojnah. Tako z zločini, ki jih je zagrešila inkvizicija kot tudi s pobitimi partizani in belogardisti med drugo svetovno vojno ter pobitimi civilisti po njej. Povojni čas definira takole: "Povsod obilica mrličev in svobode." Lajtmotiv in refren, ki se ponavljata, v različnih jezikovnih variacijah, so *nepokopanci* oziroma domobranci, ki so jih Francozi leta 1809 vrgli žive z mosta na Soči. Ta zgodovinski črno-beli film ("kine-matografska Golgota s kuliserijo križev"), bodisi da se vrti upočasnjeno ali pospešeno, od začetka, od sredine ali nazaj, se vedno ustavi pri več kot

pretresljivih prizorih, ki jih Vuga opisuje tudi takole: "Gledam dol. Po skali, sekani, kot z mesarico ... Drugega za drugim (revolucija – op. J. O.) zmetala z mosta daleč dol v to mračno brezno! Na čeri ... Gotovo bi se zbudil, če bi sanjal – hej! So tam! V čereh! Pod mostom! ... Smo pomota! Ne zunaj niti znotraj časa! Pomagajte! Nas pokoplajte! ... Pozabíte nas, pa bo, ko da nas nikdar ni bilo! ..." Literatura, vsaj takšna, kakršno piše Vuga, ne privoli v pozabo, posebno klavcev ne, kajti, kot pravi: "Let ne štejemo zaradi let, ampak zaradi umiranja ljudi!" Zato je jezik, s katerim opisuje zemljevide, neizbrisno omažeževane s človeško krvjo, in nezaceljeno človekovo rano, ki nenehno krvavi, predvsem "abecednik bolečine". Zanj je na odru zgodovine: "Tragiška komedija: Krik – kri!" Njegovo vprašanje: "Čemu toliko mrtvih?", je obtožba krvave zgodovine. Z njim opozarja, da ne smemo pozabiti nobenega zločina. Če pa hočemo prekiniti verigo zločinov, se kljub bolečini in nenadomestljivi izgubi ne smemo maščevati. Ugotavlja, da se: "Z vsako vojno biblijska zaveza pomladi. Udari Kajn. Otrpne Abel." Kar pomeni, da je vsak umor človeka bratomor. In da nemi krik vrženih z mostu v njegovem romanu odmeva glasno kot krik iz znane istoimenske Munchove slike.

Toda poleg Abela in Kajna, ki ju je Vuga tudi prej pogosto omenjal, *Sij s kačjih rid* obsije še nekatere like in podobe iz *Biblije*. Predvsem Marijo in Krista. Toda tudi psalmskega poeta Davida. V njem Vuga prav tako spregovori o več svetopisemskih temah. O Sodomi in Gomori, Pavlovem prvem pismu Korinčanom, Noetovi barki ... In, seveda, o raju in peklju, ki sta sinonim vsega lepega in hudega v človekovem življenju ter v njegovih sanjah.

K večstranski globoki projekciji vsebine romana v preteklost prispeva tudi občasno priklicevanje slovanske mitologije in zgodovine. Najpogosteje pa zgodovine na Tolminskem, od rimskega cesarstva prek Avstro-Ogrske, Jugoslavije, do samostojne Slovenije. Največ tiste med drugo svetovno vojno in po njej. Med naplavinami iz tega časa so kulise vojne in povojne božanske tragikomedije, s kostumi in liki oziroma marionetami. Pred in po tem, ko je "Italijo vzel hudič" (1943). Torej: revolucija, "Antikrist revolucije", proleteriat, boljševiki, fašisti, belogardisti, Musolini, koncentracijska taborišča, fojbe, Tito, Pliberk/Bleiburg, "polnilci brezen po gozdovih na Kočevskem", udbovci, Goli otok, "izgubljene duše", Hruščov, "vračanje Primorske domovini" ... Prek časov, ko so zaporniki zidali komunistom stanovanjske bloke, do osamosvojitve Slovenije in današnjih časov, ko je "partijskega sekretarja nadomestil škof". Z vso ikonografijo sodobnega vsakdanjika. V tej *žaloigri* (to besedo tudi Pregelj pogosto uporablja), prepolni črnih maš, karnevalskih ognjemetov, so ljudje – božji otroci, norci, klavci ... – angeli ali hudiči. Neredko eno in drugo hkrati. V tem "božanskem peklju" ima Bog le eno ime, hudič pa več: Lucifer, Satan, zlodej, vrag ...

Vugov pogled na svet, ki senči oziroma barva vse v romanu, nam najbolj razkrijejo njegova mnenja o življenju, človeku, smislu, resnici ... Bodisi da reče: "Zakaj naj bi v človeških igricah iskali smisel, če ga še v božjih ni." ali: "Od sinoči si ponavljam, kje v resnici da je pravi svet – nemara v smrti? Mar v

navideznosti, ki ji po vsakdanje rečemo življenje? Nenazadnje: Kdo zagotavlja, da ni tudi smrt navidezna? Zapisana v spevoigro posmehljivega skladatelja, ki najprej zase dvomi, ali je?" In v tej knjigi dvoma, v kateri Vuga ne spregleda nesmisla marsičesa, je "noč podoba našega vsega", človek pa iz "prestrašenega testa". Čeprav sta v opisani kalvariji življenja najpogosteje navzoča tema in strah, od barv rdeča in črna, barvi krvi in smrti, pripovednika, ki *na noter joče, na ven pa se smeje*, "držita pokonci vedrost in posmeh". Zato je zanj zgodovinsko prizorišče predvsem burleskno groteskno, infernalna stvarnost pa maškarada in karneval oziroma teater in cirkus. Najpogosteje pa lutkovno gledališče, kajti tudi človeka najpogosteje vidi kot lutko. Ljudje kot množica so zanj "vsota ničel", vendar ne le to, kajti, kot pravi, "toliko dobrega je v najslabšem sred ljudi, toliko slabega v najboljšem". In to kaže, da na nič ne gleda enostransko. Če nič drugega vsaj vse vidi z dvema očesoma. In ga je tako tudi treba brati. Imeti posluh za vse odtenke njegove ironije, ki odmeva tudi iz stavka: "Smrt je tako lepa, kot je bilo lepo življenje."

Vuga namenja posebno pozornost izboru besed, ki jih, spretno kot bisere, niza v presenetljivo čudovite stavke. Pri tem ne pozabi na noben bistven poudarek vsake posamične besede. To in marsikaj drugega kaže, s kakšnim občutkom za jezik in s kakšno skrbnostjo do podrobnosti je gradil zvočno oziroma ritmično in melodijsko kompozicijo romana. K intonaciji partiture njegove glasbeno-pripovedne kompozicije prispevajo tudi številni vprašaji in klicaji – med katerimi izstopata, tudi ko nista povedana, Jobov: "Zakaj?" in klic neznanemu na pomoč pred strahom in zlom, ki ga povzroča človek človeku. Ritem sozvočja tonov v verigi njegovih dinamičnih stavkov s ponavljajočimi se refreni je jezikovno valovanje, podobno šumenju bolj ali manj oddaljene Soče. In ta ritem pripovedovanja, v katerem je tudi pogovorni jezik pesniški, je prilagojen metaforičnemu in simboličnemu slogu njegove hermetične proze, ki s svojimi številnimi v mrežo jezika ulovljenimi paradoksi veliko razkriva in hkrati še več skriva. Vugo ne zanima fabula oziroma anekdota. Pravi celo: "Preпусти anekdoto zgodovini." Njegovi opisi in glasovi v romanu gradijo anekdoto pravzaprav z njenim premišljenim razgrajevanjem. Z ločevanjem bistvenega od nebistvenega. Ne zadoščata mu samo oko in uho, temveč uporablja, kot bi dejal Krleža, "hkrati razum in večščino", kajti "tukaj gre za literaturo". Takšno, v kateri se izmenjujejo pastelne in oljnate pasaže, in v kateri so tudi megle in meglice, značilne za kraje ob Soči, v funkciji pripovednega postopka. Tako kot tudi vonjave ("Vonj vojnih let je smrad!"). Za literaturo, v kateri, podobno Magrittovi optični čarovniji, uspešno povečuje majhno in zmanjšuje veliko. (Majcen goebbels – vélika podgana.)

Roman je, po zaslugi vugovske baročne leksike in ritmične sintakse ter zvočne strukture teksta, podoben skladbi. Vuga z notranjim večglasnim samogovorom ali dialoškim monologom vtke fragmente ene zgodbe v drugo, jih prepleta s spomini na marsikaj doživetelega, videnega, slišanelega, prebranega oziroma spoznanega iz različnih področij: od zgodovine prek filozofije, literature,

glasbe, slikarstva do vsakdanjega življenja danes in tukaj. In ta jezikovno vesela, vsebinsko tragična komedija ali komična tragedija zbuja ognjemet asociacij, ki ga razplamtijo domiselni, iskrivi, duhoviti, posmehljivi in ironični komentarji, prepoznavno avtorjevi, iz katerih koli ust jih slišimo.

Ne le, da je mogoče govoriti o jeziku, s katerim je Vuga v romanu *Sij z kačjih rid* ustvaril mnogo svežih metafor, izklesanih modrih in duhovitih stavkov, prepričljivih in neredko pretresljivih manjših in večjih delov ter celotno zelo zapleteno romaneskno strukturo, temveč tudi o jeziku, ki je ena izmed tem romana. Predvsem, seveda, slovenščina. Stavki, kot je na primer: "Nepismenci, ki nimajo ne uhljev ne srca za materinščino.", ali vprašanja, kot je: "Ali bo slovenščina v nebesih?", razkrivajo njegov upor proti zaničevanju in uničevanju slovenskega jezika ter tudi prizadevanje za njegovo ohranjanje in bogatenje. Res je, da v svojo prozo vnaša tudi druge jezike, ki bogatijo jezikovni relief na Tolminskem, v katerem so skozi zgodovino pustili svojo sled številni osvajalci in različni oblastniki (nemščina, italijanščina) ter cerkev (latinščina), pa tudi mnogi bolj ali manj dobronamerni potniki, ki so pogosto tu prečkali pokrajino. Toda slovenščina se v njej razkaže v vsej svoji lepoti in potentnosti kot jezik neizčrpnih literarnih možnosti. Nenasitna je Vugova "lakota po govorjenju" v slovenščini. Tudi zaradi tega, ker je kot otrok moral obiskovati italijansko šolo in se je šele pozneje učil slovenskega knjižnega jezika. Toda pri njem ne gre za "lahko ljubezen" do materinščine. Še manj za "lahko besedljivost", kajti tuje mu je tako eno kot drugo. *Sij s kačjih rid* nas prepričuje, da je Gáronova oziroma lahko rečemo Vugova vozica polna zgodb in še več jezika. Zgodb, vgrajenih v gosto jezikovno tkanje romana, ki je predvsem zgodba o jeziku. O jeziku, v katerem ima tudi zven besed svoj pomen, tako kot ga imajo toni v glasbi. Ritem, ki je usklajen z ritmom življenja v človeku in okrog njega. Gre za roman, v katerem utripa človekova usoda, ki je bila skozi zgodovino, in je še vedno, vprašljiva. Roman, ustvarjen s takšno jezikovno igrivostjo in domišljijo, ki nas še enkrat prepričujeta, da je Saša Vuga največji pesnik med slovenskimi pisatelji. Predvsem zaradi značilnosti svojega jezika, prepolnega pesniških figur, ki njegove tekste, kot resnično in visoko umetnost besed, loči ne le od neliterarnih tekstov, temveč tudi od tekstov drugih pisateljev. In kot je pesniški jezik nasploh poseben jezik znotraj jezika, je njegov poseben znotraj pesniškega jezika slovenske literature. Tako fonološko oziroma morfološko kot tudi sintaktično. Besedno je bogatejši, kajti magnet njegove ljubezni do jezika priklīče iz lastnega in skupnega spomina veliko manj znanih ali že pozabljenih besed, ki jih z izbranimi znanimi pogosto povezuje v nepričakovane zveze, ki, tako kot veliko število različnih literarnih figur, presenečajo z novimi podobami in globljimi pomeni. Njegov jezik je bogat, večplasten in večpomenski, resnično literarnoumetniški. In je berljiv na več ravneh le tistim, ki obvladujejo več kot samo abecedo literarnega jezika in se ne sprašujejo samo, kaj je pisatelj hotel povedati, temveč tudi, če ne predvsem, kako je to povedal. Najzahtevnejšim namreč zbuja veliko užitkov in pove največ. Najdragocenejši je za najboljše

bralce med pisatelji. Za tiste, ki imajo enako spoštljiv odnos do jezika in tako kot on verjamejo, da v literaturi ni konca njegovemu brušenju.

Da prav način brušenja določa značilnosti pisateljevega sloga, nas prepriča njegov opus, ki je tretja stranica tolminskega literarnega trikotnika. Dve njegove stranici sta opusa Ivana Preglja, rojenega 1883, kot Vuga, v Mostu na Soči, ki se je takrat imenoval Sveta Lucija, in Cirila Kosmača, rojenega 1910, nedaleč, na Slapu ob Idriji. Čeprav gre za tri pisatelje, ki so z različnimi pisateljskimi slogi ubesedili tri samosvoje pripovedne svetove, ni mogoče spregledati medsebojnih, pa tudi slogovnih sorodnosti. Določa jih pokrajina, v kateri so odraščali, in ljudje s svojimi značaji in navadami, med katerimi so živeli, pa tudi zgodovina, ki je bila prav na tem območju, ne le v času vojn, polna nasilja. Predvsem pa slovenski jezik, katerega usoda je bila na tem koncu dolgo negotova. S svojim bojevanjem za materinščino, ki je, kot vsak drug jezik, najbolj in najdlje na varnem v umetniških literarnih delih, so ohranjali tudi nacionalno identiteto. Prav ta boj jih je – poleg prirojenega čuta za jezik, seveda – vse tri naredil za izredne stiliste. In ko Vuga v enem od intervjujev reče, da je samorastnik, tega ni treba razumeti dobesedno, kajti samorastništva v literaturi ni. Poleg tega Vuga ni skrival, da mu je bil Pregelj vzornik. To pomeni, da se je omenjeno samorastništvo nanašalo na slogovno samosvojost. Kajti, kljub sorodnosti, ki je imela za posledico tudi marsikatero podobnost, so dela Preglja, Kosmača in Vuge različna. Predvsem po zaslugi njihovega sloga, ki je, na koncu, kot človek: enako enkrat in neponovljiv.

Vuga je nekje dejal, da je jedel hruške, ki jih je jedel tudi Pregelj. To pomeni z istega drevesa, tako kot sta poslušala šumenje iste reke, petje istih ptic ... Ni pa povedal, kakšne hruške. Spominjam pa se, da je Pregelj v romanu *Tolminci* omenjal tri različne sorte: krivorepke, mehnice in rusice. In če si dovolim takšno primerjavo, lahko rečem, da se Pregelj, Kosmač in Vuga med seboj tako slogovno razlikujejo, kot se med seboj razlikujejo te tri sorte hrušk, ki so rasle, tako kot oni trije, iz istega koščka zemlje in pod istim koščkom neba.

Njihova literatura, ki je hkrati sorodna in drugačna, kljub razliki v letih med njimi in času nastanka, je zaznamovana predvsem z značilnostmi ekspresionizma. Zanimivo bi bilo globlje raziskati tudi njihovo tovrstno povezanost, čeprav gre za tri različice ekspresionizma. Tokrat se bom osredotočil le na nekaj tematskih, čustvenih in tehničnih posebnosti, značilnih za ekspresionizem, ki jih je mogoče najti tako v *Siju s kačjih rid* kot tudi v Vugovi prozi nasploh.

Zanimiv je podatek, da je Cankar, ne na Slovenskem, temveč med vsemi južnimi Slovani, leta 1912 prvi omenil ekspresionizem. Širši in globlji vpogled v genezo ekspresionizma v slovenski literaturi, s katero se je svojčas ukvarjal Fran Petré, bi pokazal, da znotraj poetike ekspresionizma prav Pregelj, Kosmač in Vuga zasedajo visoko mesto. Vuga glede na stopnjo jezikovne kristalizacije ekspresionističnih prvin mogoče celo najvišje, če so takšne ocene seveda sploh primerne, kajti pisateljskih jezikovnih mikrokozmov ni mogoče in ni treba primerjati, temveč jih le skušati spoznati od znotraj, v mejah njihovih lastnih

sozvezdij. Pri Vugi namreč najdemo veliko tistega, kar je Petré imel za značilnost ekspresionizma. Od groze in strahu, s katerima se srečuje človek v skrajno negotovem svetu, prek upora vsakemu nasilju, posebno množičnemu, ki ga prinašajo predvsem vojna ter doseganja univerzalnega prek lokalnega in nacionalnega, do pogumnega uresničevanja modernističnih pisateljskih prizadevanj. In še veliko več. Od bibličnih tem do apokaliptičnih vizij. Marsikaj namreč, kar imajo poznavalci ekspresionizma za njegove prvine in posebnosti, tako preden se je izoblikoval v osrednjo umetniško usmeritev, v času prve svetovne vojne, ko je bil na vrhuncu, in potem, ko se je prelevil v druge in drugačne izme. Kajti pri Vugi resnično gre za ekspresivno občutje življenja in njegovo jezikovno ekspresivno izražanje ter s tem usklajen ritem pripovedovanja, ki prispeva k oblikovanju skladne polifonije; tudi ko ta ponazarja kaotičnost sveta in strah, ki se iz njega razširja. Posebno tisti, ki, po mnenju Kierkegaarda, izhaja iz soočanja človeka s praznino lastne eksistence. In z vseh strani ogroženi človek mora krikniti. Ta krik odmeva tako v Vugovih delih kot tudi v delih drugih ekspresionistov. Ne le pesnikov in pisateljev, temveč tudi slikarjev in glasbenikov. Kljub temu Vuga ni med tistimi, ki so obupali, temveč ohranja bergsonovski *élan vital*. Ta vitalizem je pri njem pravzaprav humanizem. In če sem že pri Bergsonu, naj omenim, da so ekspresionisti, ki so bili obsedeni s časom, najpogosteje sledili njegovemu pojmovanju časa, kajti Bergson je, zagovarjajoč dinamičnost doživetja, govoril o času v človeku, v katerem se prepletajo preteklost, sedanjost in prihodnost. Brez meja. O takšnem, kakršnega je Vuga ubesedil v *Siju s kačjih rid* in drugih romanih. Kot je, čeprav osredotočen na dogajanja na Tolminskem, ubesedil evropsko krizo, kajti Tolminska je bila skozi dolgo zgodovino Evropa v malem. Celo ozemlje, na katerem je teklo več človeške krvi kot marsikje drugje.

Vuga je na *krizo jezika* v Evropi, na katero je opozarjal Sartre, z lastno izkušnjo prepovedane materinščine sredi Evrope, odgovoril z nenehnim leksičnim bogatenjem in intenziviranjem svojega pripovednega izraza, z novimi slogovnimi sredstvi in predvsem z velikim številom pogumnih metafor. In ker ga je kriza, ne le jezika, temveč tudi človeka in človeštva hkrati, vznemirjala, se je ta nemir kazal v kardiogramu njegovega besedno razkošnega, sintaktično nenavadnega in semantično inovativnega stavka.

Kljub temu, da Nietzscheja, ki je bil duhovni oče ekspresionizma, med omenjenimi filozofi v *Siju s kačjih rid* ni, je navzoč prek Straussove skladbe *Tako je govoril Zaratustra* ter še bolj v dosluhu strukture in intonacije Vugovih epigramsko aforističnih stavkov z njegovimi, v katerih se podobno prežemata pesniška eksaltacija in ironija skeptičnega misleca. Na enak način sta, v tem romanu, v katerem Vuga veliko pozornosti namenja sanjam, navzoča, čeprav neomenjena, Freud in Jung, ki sta imela velik vpliv na ekspresioniste. Omenja pa v njem Kierkegaarda, ki je vplival na filozofske nazore ekspresionistov, ter Wagnerja in Straussa, ki sta tlakovala pot ekspresionizmu v glasbi.

Tudi Vugovo burleskno in groteskno videnje in prikazovanje sveta, s katerima razkriva njegova nasprotja ter neločljive spoje komičnega in tragičnega v človekovem življenju, korenini v ekspresionizmu. Z ekspresionisti ga povezuje tudi težnja po sinestezijski umetnosti. Da to omogoča jezik bolj kot katero koli drugo umetniško sredstvo izražanja, nas prepričuje njegov slog; zven njegovih besed in ritem stavkov, obilje pesniških podob, pejsažev in slik iz besed, podobnih slikarskim platnom. Ob tem je roman *Sij s kačjih rid*, v katerem omenja imena številnih umetnikov in umetniških del iz različnih zvrsti umetnosti, pretkan s številnimi umetniškimi reminiscencami.

Vsebinsko vznemirljiv in pretresljiv ter slogovno in s svojo celotno arhitektoniko fascinirajoč roman *Sij s kačjih rid* potrjuje, da se Vuga še naprej ukvarja z bistvenimi eksistencialnimi vprašanji človeka, uporabljajoč jezik v njegovi najbolj kreativni, umetniški funkciji. Da je tematsko in poetološko aktualen in moderen. Zdi se mi, da prav zaradi Vugove navezanosti na ekspresionizem, kljub temu, da so nekateri, celo, ko je ta bil osrednja umetniška usmeritev v Evropi, menili, da ni najbolj uporaben za prozo, ampak predvsem za poezijo in dramo. S svojim v marsičem ekspresionističnem pripovedovanjem, ki je poetično in dramatično hkrati, pa Vuga oporeka tistim, za katere je poetika ekspresionizma že zdavnaj izčrpana ali celo mrtva. Kot temu, recimo, na teoretični ravni oporeka David Lodge v knjigi *Načini modernega pisanja* (*The Modes of Modern Writing*, 1977), kajti tisti, ki poznajo značilnosti ekspresionizma, lahko prepoznajo, da marsikaj, kar ima za moderno, izhaja prav iz ekspresionizma, čeprav ga ne omenja. Če pa beremo Vugovo prozo skozi Lodgeevo optiko, se ta kaže izredno, celo vzorno moderna. Je plod umetniške veščine. Vugo v njej zanimata zavest in podzavest ("Vse se dogaja v glavi."). Izogiba se drže vsevednega pripovednika in tudi časovne kronologije dogodkov. Tehnika pripovedovanja je zanj pomembnejša kakor fabula, katere resničnost uresničuje z lastnim diskurzom. Konec koncev je njegov jezik v poetski funkciji. Ritmičen je in predvsem metaforičen. Po Lodgeu in tistih, na katere se sklicuje, je obča tendenca modernističnega pisanja metaforična struktura in "tekstura". Poleg tega Vugova proza ni lahko berljiva in takoj razumljiva kot velik del moderne literature. Po eni strani je mračna, groteskna in fantastična, po drugi parodična in burleskna. Predvsem pa ironična, toda ironija je v njej subtilno nadzirana in usmerjena. Modernost prozne različice postekspresionizma v prozi tega pesnika Soške doline ter izganjalca hudiča in zlih duhov iz nje hkrati potrjuje, da je modernizem veliko, če ne največ podedoval prav od ekspresionizma.

Namesto spremnega besedila so na koncu knjigi dodani odlomki iz pisem Rudija Šeliga in Saše Vuge ob romanu *Sij s kačjih rid*. V njih Šeligo pravi, da občuduje njegove stavke, metafore in lucidne domisleke, muči pa ga vprašanje dojemljivosti, razvidnosti celote. Na ta očitek oziroma težave z branjem in razumevanjem romana Vuga odgovarja, da je v njem "vse do kraja premišljeno". In poudarja, da s tem ni rekel "lahko berljivo". Zaveda se namreč, da se bralcu ni lahko prebijati skozi gosti gozd zvena in pomena njegovih besed, metafor,

simbolov ... toda, kot pravi, *svojega azimuta* ne bo spreminjal. In mu, čeprav se delno strinjam s Šeligom, ne le, ko mu priznava gejzire duhovitosti, intuicije, vragolij, leksike in čudovito lepoto oblikovanja stavkov, stojim ob strani. Kajti pisatelj se, če je to v resnici, spreminja pod pritiskom sil od znotraj, ne od zunaj. Poleg tega me je moje dolgoletno življenje s knjigami prepričalo, da je bralski dobiček sorazmeren s trdom, ki ga vložiš v branje. Zato celo obžalujem, da je Vuga v svojih pismih, vsaj tistim bralcem, ki jih bodo brali, preden preberejo roman, predčasno razrešil nekatere izmed ugank, katerih čar je prav v njihovi skrivnosti.