

Drugo vračanje Štefana Matuša je vračanje domov. To je vračanje k izvoru, vračanje k prvobitnosti, nepokvarjenosti, zaupanje v »staro in dobro«. Tudi takšno vračanje je tipika prisotnih struktur in tudi to vračanje je mitično, neadekvatno, strahopetno. To je umik, ki je zaradi razvoja le začasen in parcialen, umik, ki ne vodi naprej, temveč nazaj v znane, varne vode. Štefan Matuš srečanja z mestom in njegovimi zakoni ni preстал. In kot tak ne ostaja individualna usoda, temveč postaja obtožba danosti.

O pisatelju smo (čeprav spotoma) povedali pravzaprav vse. Ustvaril je enega najčistejših in najvernejših likov sodobne slovenske proze, govornica pa, ki mu jo je položil v usta, ni govornica revolucionarja, temveč obupanega tožnika. Brusač je resignacija, ki je manj kot zaslužno dejanje in več kot izhod za silo.

Dimitrij Rupel

BRANKO HOFMAN, LJUBEZEN. Roman, ki ga je Branko Hofman skopo in jedrnato poimenoval Ljubezen,* je že drugo prozno delo tega plodovitega avtorja v zadnjih nekaj letih. Tematsko je tudi to pot (kot že poprej v romanu Strah, ki ga smemo z vso upravičenostjo šteti za izpovednega predhodnika Ljubezni) osredotočeno Hofmanovo delo na miselne in (bolj) čutne (kot čustvene) probleme sodobnega človeka, le da so osebe v primeri s prvim romanom mnogo bolj konkretne, individualno orisane, zasidrane v tem našem današnjem hic et nunc. Tudi niso več njihove usode tako zelo skonstruirane, nasilno zmontirane v epsko pripoved, kot je to čutiti pri prvem romanu, čeprav je ta element delno še pričujoč tudi v fakturi tega najnovejšega obširnejšega proznega teksta spod Hofmanovega peresa.

Le-ta prikazuje (gledano s strogo časovnega vidika) en dan in pol življenja cele vrste oseb, ki so po neki čudno logični verigi naključij in notranjih sorodnosti povezane med sabo. To sta zdravnik Lidija in Bogdan, Bogdanova ljubica Irena in njen mož, oslepel kipar Til, pa Lidijin oče Tomaž, stari vosovec in partizan, s svojim partizanskim prijateljem Jožetom. Za vsakogar izmed teh Hofmanovih junakov pomeni ta dan in pol razodetje nekega globljega življenjskega spoznanja, nekateri (npr. Irena in Til) dožive v njem celo svojo osebno tragedijo, ki ima nekakšno funkcijo ustvariti katarzo dvajsetega stoletja. S tem postopkom postane ta dan in pol neke vrste posebna časovna kategorija, succus vsega življenja Hofmanovih junakov, ki naj bi bravcu razkril vse najindividualnejše, najintimnejše skrivnosti njihovih duševnosti, morebiti tudi vse njihove psihične anomalije; bravec naj bi spoznal vse tiste podzavestne vzgibe, ki dirigirajo zavestno početje teh ljudi, njihove miselne eskapade in njihovo dejansko ravnanje v določenih, povsem konkretnih situacijah. Drugače povedano: v okviru enega dne in pol nam skuša Hofman s prijemi, ki jih je uvedel in uveljavil v literaturi šele moderni roman, razkriti žitje svojih junakov v vseh potankostih, in prek tega razkrivanja hoče uveljaviti pred bravcem tudi svojo izpoved o našem času, o našem življenju.

Gotovo interesanten cilj, vseskozi zanimiv — vendar je po umetniški vzemirljivosti svoje realizacije ostal daleč nad njo, kajti ta realizacija terja zagotovo polnokrvnega umetnika in zdi se, da ji Hofman ni še do kraja kos. Čeprav preveva njegovo delo precejšnja miselna prenikljivost, čeprav dovolj jasno izpoveduje svoje nazore o naravi in namenu in sredstvih umetniškega

* Branko Hofman, Ljubezen. Založba Lipa 1965.

ustvarjanja, se mu vseh teh reči, o katerih si je teoretsko povsem na jasnem, ni posrečilo dovolj ustrezno, kreativno, umetniško pristno preliti v prakso, v samo literaturo, ki nastaja spod njegovega peresa. Vznemirljivo nova ni niti formalna zgradba romana, ki jo poznamo že iz precëj del v literaturi našega stoletja, med njimi tudi iz takih, ki umetniško niso tako zelo ambiciozna, kot je pričujoči Hofmanov tekst (pri tem mislim predvsem na strukturalni princip, da je vsakemu junaku, v našem primeru ustrežneje vsaki skupini junakov, namenjeno posamično poglavje, ki se včasih s posrečeno, pa spet s popolnoma nasilno povezavo preliva v naslednje poglavje, ki obravnava spet novo skupino), še manj pa pisateljski prijemi (ne formalni, o njih je že tekla beseda, marveč stilno-izpovedni), s katerimi skuša avtor zarezati svoj ostri skalpel v občutljivo tkivo, ki je iz njega sestavljena snov njegovega dela: še več, tu pa tam se zazdi, da so določena človeška spoznanja celo simplificirana (kar je v ostrem nasprotju z miselno zanimivostjo romana) in nekajkrat naravnost banalna. Podobno je tudi s konstrukcijo fabule, ki med dogajanjem le malokje prepričljivo zaživi, ampak se precejkrat zdi bolj ali manj skonstruirana (najbolj očitno je to v razpletu Irenine in Tilove zgodbe, v njenem skoroda melodramskem finalu z otrokovo smrtjo). In tako je tudi s posameznimi liki: nekateri so izredno prepričljivi, v svojem vrtnanju in iskanju nekakšne občečloveške resnice celo pretresljivi (mednje sodi prav gotovo Til, vendar Til kot v odnosih med umetnostjo in življenjem razmišljajoči ustvarjavec in ne kot funkcijska figura storije, ki se dogaja okrog njega), drugi spet neživljenjski, nerealni, nasilno sestavljeni, neprepričljivi (npr. Bogdan, čigar neizraziti odnos do življenja bi moral biti prikazan precëj bolj izrazito, če bi bil avtor hotel predstaviti bravcu umetniško prepričljivo figuro, pa Lidija, ki jo Hofman pojasnjuje predvsem s prevelikim upoštevanjem seksualnopedagogičnih vidikov). Umetniško najustreznejši in obenem tudi družbeno-kritično najpomembnejši del romana je zgodba obeh starih partizanskih veteranov, pa tudi tam je ponekod preveč seksualne patologije (npr. za bravca nezanimiva Tomaževa impotentnost, ki nam nič ne pripomore pri racionalnem ali pa, če hočete, tudi čustvenem dožemanju tega lika). V tej zgodbi je tudi nekaj epizodnih figur, ki so živó, prepričljivo orisane, pa nekaj prizorov, ki ostanejo v bravčevem spominu (tako npr. pretep v gostilni).

Pri tem pa smo se že nekoliko dotaknili tiste hibe Hofmanovega pisanja in predvsem njegovega snovanja karakterjev, ki najbolj bode v oči: to je izrazito prevladovanje spolnosti, saj je po njegovem menda poglavitni agens in movens njegovih karakterjev. Ne samo to, da je vsaka od teh oseb podvržena določeni obsedenosti, ki izvira iz tako ali pa tako kompenzirane spolnosti, opisom najrazličnejših seksualnih stikov je posvečeno precëj strani te knjige. Žal bi lahko za te strani povečini z vso gotovostjo trdili, da so že neke vrste neokusnosti, ki si jih literatura res ne bi smela dovoliti (najbolj eklatanten primer take usmerjenosti je Bogdanova in Lidijina vožnja na Otočec in bakhanalično-orgiastični sprehodi po njem, polni opisov degutantnih nadrobnosti, ki lahko morebiti vznemirijo psiho kakega mladostnika, nikakor pa ne sodijo v literaturo, pa opazke o onaniji, ki so tako strahovito nepotrebne, da človek ne razume, zakaj se zdi piscu potrebno, da jih navaja). Tu je šel Hofman še dlje kot v Strahu — a brez dvoma v svojo lastno škodo. Nisem nikakršen puritanec in borec zoper spolnost v književnosti — vendar se mi zdi, da je treba protestirati zoper tak način, kot ga je to pot uporabil Hofman, že zato, ker to škoduje njegovemu lastnemu delu. In zakaj znižati s takimi nepotrebnostmi vrednost in pomen

svojemu tako zelo ambicioznemu in v določenem aspektu tudi zanimivo zasnovanemu literarnemu tekstu?

Roman Ljubezen kaže, da se Branko Hofman kot prozaist še formira, kajti v primeri s Strahom je ta tekst vendarle mnogo bolj smotrno organiziran in tudi globlje zastavljen. Hofmanu je potrebna samo še nekolikanj večja samodisciplina (in nekoliko več samokritičnosti pa okusa tudi ne bi škodovalo); če se bodo njegovemu talentu pridružili še ti momenti, bo njegov naslednji tekst gotovo zelo pomembno umetniško dejanje. To spoznanje pa je gotovo najpomembnejše, ki si ga bravec lahko pridobi pri prebiranju Ljubezni: pomeni obet za vnaprej in upati je, da bo Hofman to pričakovanje naslednjič tudi izpolnil — vsaj nekoliko bolj kot to pot.

Borut Trekman

OD SENCE V SRCU DO OBLEDELIH PASTELOV. Izid Obledelih pastelov, druge pesniške zbirke Ade Škerlove, vzbuja močne reminiscence na leto 1949, ko je izšla njena prva zbirka Senca v srcu* in postala dogodek v slovenskih povojnih literarnih prizadevanjih. Če upoštevamo, da je naša takratna poezija premogla le aktivistično objektivizirano pesem z vojno in obnovitveno tematiko in da za čisto, subjektivno lirično izpoved ni bilo življenjskega prostora, potem šele moremo prav vrednotiti pesniški nastop Ade Škerlove. Senca v srcu je prvi očitnejši znak literarne odjuge, torej svojevrsten mejnik v razvoju povojnega besednega ustvarjanja.

Senca v srcu je odprla vrata v svet pesnikovega notranjega sveta, odprla možnosti svobodnejšega pesniškega oblikovanja. Zbirka je v sebi sklenjen ljubezenski monolog, ubran na otožen mol neodžeganosti in gradnikovski zagrobnosti. Oblikovno se naslanja na harmonični verz in rimano kitico. Med vzorniki je ob Gradniku občutneje prisoten tudi Balantič. Nad vso zbirko pa je razpeta osebna čustvena prizadetost, ki je v svojem končnem momentu vezana na motiv »eros-tanatos«:

Ko da bi deklica po prstih k tebi šla
in v vetru bi šumelo njeno krilo,
šume med peskom kaplje drobnega dežjã.
Ugasla sveča joče nad gomilo.

Nebo se trudno nad grobove niža
in gleda se v razbitem steklu mlak.
Prečuden mir je v senci vrb žalujk in križa.
Tvoj grob. Samota v moji duši. Mrak.

Z ene strani je ta motiv dajal zbirki globino in notranjo moč, z druge strani pa je zaradi prevladujoče prisotnosti domala izključeval vsakršno možnost drugih motivov. To je bil menda tudi glavni očitek sodobne, bolj ali manj nenaklonjene kritike, pri čemer je treba pojasniti, da je očitek motivne ožine in osebne izolacije pomenil predvsem odsotnost aktivistične snovi. Ta sporna točka je tisti moment, ki prvi zbirki Ade Škerlove daje nadpovprečno vrednost.

Če sledimo nadaljnji literarni poti Ade Škerlove, moremo v prvi vrsti ugotoviti, da njena poezija poslej ni več posegala v zunanje dogodke našega

* Ada Škerl, Senca v srcu, Mladinska knjiga 1949. Ada Škerl, Obledeli pasteli, Lipa 1965.