

## Kronika

PREGLED SLOVENSKE  
DRAMATIKE:

GREGOR STRNIŠA, LJUDOŽERCI

Književnost

Tej svoji drami\* je avtor napisal predgovor; v njem govori zlasti o odnosu med tekstom in publiko oziroma kritiko, ki se bo spraševala o utemeljenosti fabulativne plasti njegove drame in njenem pomenu, pri tem pa izraža strah, da bo to obravnavano z vrednostnega, moralnoestetskega stališča glede na ubijanje (na sceni) in konkretno ljudožerstvo. Avtor razlaga to kot vizualizacijo simbolnega ljudožerstva današnjega časa tako imenovane 'pridobitniške' družbe, pa tudi kot naraščajoče pobijanje med ljudmi, v sicer mirnem času (pri tem mu seveda ne gre za stvarne razloge in vzroke) — o čemer vse moremo brati v našem časopisju. S tem interpretira svojo dramo predvsem kot samosvoj odsev današnje stvarnosti, ki pa jo v tekstu samem s pesniškimi in dramskimi sredstvi kar najbolj zakriva; vidna je le v posameznih delnih anahronizmih oziroma v bolj neposredno izraženih mislih in akcijah oseb. Družbena kritičnost, ki se ob nakazani interpretaciji ponuja, pa se kot metoda analize ne more uveljaviti spričo tega, da imamo pred seboj tekst, ki se ukvarja z ontološko problematiko človeka v svetu, in to še v priznано specifični podobi Strniševega sveta. Prav v zvezi s tem je pomemben okvir igre, prizori mrtvaškega plesa, s katerimi je igra vpeta v stalno prisotnost smrti, ki ji nihče ne uide. Vsi se je bojijo, si je vsaj ne želijo — čeprav se nam predstavi kot veseljak, predvsem pa kot osvoboditev iz spon sveta, kot »odprta vrata« iz utesjenosti časa in

zaprtosti med stene — torej kot vsestranska razlitanost v neskončnost in neomejenost. Po drugi strani pa življenje samo premaguje tudi smrt, saj se igra konča z žarki jutranjega sonca skozi okno, v katerem je prej stala podoba smrti. Življenje in smrt se torej kažeta kot (enakovredna) elementa sveta, ki si sledita oziroma se prepletata v nenehnem kroženju in ju pesnik sprejema kot realni dejstvi z vsemi razsežnostmi in smislom. Predvsem pa življenje spričo smrti ni nesmiselno, pristajanje nanj je obenem že tudi osnovni smisel (z vednostjo vseh omejenosti in groz) — ob koncu zadnjega dejanja, v prizoru z naslovom Zmaga, je jasno poudarjeno: »Zvezde so... Zemlja je... Veselje je...«. Seveda pa s tem še ni izbrisano vprašanje smrti in transcendence — tudi ta je, celo kot »večno življenje«, vendar pa ni postavljeno više kot zemeljsko. Gre pravzaprav za različne oblike enega samega neuničljivega življenja, ki je bilo, je in bo kljub človekovi umrljivosti. Isto načelo je poudarjeno tudi v zadnji Strniševi pesniški zbirki Želod (nastala je v istem letu kot drama), kjer za moto tretjega cikla pesmi stoji: »... et vitam aeternam Credo«. V tej prav vitalistični podobi sveta pa stopa v zadnji drami v ospredje brutalno naturalistična zgodba ubijanja kot eden od elementov tega sveta; zastavljena je pogojno, kot prilika ali eksempl, ki pa nič več srednjeveško ne polarizira na dobro in zlo, na poveličanje in kazen, ampak oboje enako postavlja pred obličje smrti; ta pravi na koncu: »Kar ste gledali, bi lahko bilo. / Morda tudi je bilo. / A eno drži ko kamenkost: / na moj ples boste vsi prišli nekoč.« Polarizacija, ki pa ni dogmatsko ostro začrtana, se pri Strniši dogaja na nekem drugem nivoju, bolj abstraktnem in bolj svobodnem (glede na družbene norme): na

\* Gregor Strniša, LJUDOŽERCI (Mrtvaški ples), Založba Obzorja Maribor 1972.

eni strani so to ljudje, ki so samo 'od tega sveta' — s temi se igra hudič, na drugi pa so vsi, ki kakorkoli segajo v nadstvarni, duhovni svet. Vendar nobena oseba ni monolitna, dasi v njih prevladujejo te ali one prvine. Tu se javlja Strniševa implicitna, zakrita ločnica med pozitiviteto in negativiteto, tu se začenja njegova moraliteta, ki jo je mogoče razumeti tudi družbenokritično, vendar vedno v smislu globalne slike sveta, ne pa konkretno aktualistično.

Vprašanje upravičenosti oziroma funkcionalnosti groteskno-naturalistične ljudožerske zgodbe kot konkretne simbolizacije neke stvarnosti se odpira tu z drugega vidika, namreč kot vprašanje strniševske estetike — ali je v okviru njegovih pesniških sredstev mogoče (oziroma kako je mogoče) še umetniško združevati (naturalistično) realno predmetnost (čeprav že transformirano) z oblikovnimi (ki pogojujejo tudi simbolne) in simbolnimi elementi njegovega pesniškega jezika — v tem primeru dorečenost same 'zgodbe' in metaforično nedorečenost njegovega specifičnega stila. Kljub navidezni lapidarnosti, kratkosti in celo gramatični preprostosti teh verzov — dialogov pa je v bistvu že vsak verz metafora, ki se nato nadgrajuje v različnih, mnogih, tudi nedoumljivih smereh in se odpirajo v neznano. S tem pa postane sporna prav ta in taka zgodba, saj bi bilo tudi iz drugačne osnove mogoče priti do enakega sporočila v Strniševem ontološkem smislu — kot že rečeno, v tem smislu je ljudožerstvo le metafora za 'od tega sveta', v družbenokritičnem smislu pa konkretna zgodba 'pridobitniške' družbe, na katero se Strniševa metaforika, ki ni več nosilka funkcionalnega smisla, pravzaprav nič več ne navezuje, eksistira že 'sama po sebi'.

Kaže torej, da vlada v tej drami neka osnovna neskladnost med materialom (snovjo, zgodbo) in njegovo oblikovanostjo (stilom, jezikom).

Vprašanje je, ali ne izvira to iz splošnejših problemov zvrsti — kar je struktura (moderne) lirike, verjetno ne more biti struktura (moderne) drame, saj je ta vedno pisana (oziroma naj bi bila) tudi za gledalca, ki naj jo v omejenem času dojema.

Strniševa poezija v svojih sporočilih ni zasnovana po načelih sklenjene logike, temveč je sestavljena po delih, fragmentarno, in predvsem na osnovi vizualnih percepcij. Taka je tudi metaforika; v poeziji avtorju ni do končne razumljivosti, medtem ko ga pri drami to vznemirja, napiše celo predgovor, kjer svoje delo razlaga. Od tu je mogoče razumeti, da si je avtor izbral pripovedljivo zgodbo, čeprav simbolno, kot nosilko aktualnega, 'angažiranega' smisla, medtem ko se v lirski oblikovanosti (v dialogu in pesmih) nadaljuje njegova splošna vizija sveta. Vendar še vedno, kljub tej 'zgodbi', v drami prevladuje razdrobljena liriska struktura, ki pa je deloma organizirana. Nasprotje med obema osnovnima plastema pa v drami zbuja napetost in v tem primeru tudi neskladnost. Strniša je z naturalistično zasnovano 'fabulo' nekoliko razbil lastno bogato odpirajočo se strukturo sveta.

Kompozicija drame je trodelna — ima tri dejanja, vsako dejanje pa še tri 'poddejanja', 'sekvence'; ta pa so nato razdeljena še na različno število prizorov in v nekatere od njih so vkomponirane pesmi. Prolog in epilog se imenujeta Mrtvaški ples (epilog ima tri podobe: Dirigent, Večerja, Ples), dejanja pa Dan, Večer in Noč, vsako po trikrat. Trojnost vlada, kot že v prejšnjih Strniševih dramah, tudi v razdelitvi prizorišča na zgornji, srednji in spodnji del (nebesa, zemlja, pekel), prvega predstavlja tokrat samo glasba orgel iz višine, drugega scena na odru, tretjega pa nevidna kripta. Iz srednjega se odpira še pot v »široki svet«.

Potek dejanj od dneva v noč bi kazal simbolično pravzaprav iz svetlobe v

temo, vendar gre za paradoks, saj prav na koncu žarek sonca naslednjega dne odpira pot v svetlobo brez smrti, isti postopek, dasi obrnjen, pa je bilo opaziti že v Samorogu, kjer se dejanje od večera prek noči prevesi v jutro, ko dokončno izgine samorog kot simbol svetlega, pravičnega, višjega — nadstvarnega. V Samorogu prevlada smrt, tu pa življenje (kot večnostna kategorija). Idealiteta je v obeh primerih v duhovnem, metafizičnem, njeni privrženci gredo v smrt (celo skozi več smrti), ona sama pa, čeprav zakrita oziroma odsotna (samorog), vendarle obstaja, ali obstaja vsaj vednost o njej. Uresniči se šele onstran smrti, ki pomeni vrata v novo, večno življenje, v novo rojstvo (eksplicitno pripovedujeta to prior in smrt sama).

Dogajanje poteka sintetično, za pomembne pretekle dogodke pa izvemo iz dialogov; vse se godi v cerkvi nemškega viteškega reda ob koncu druge svetovne vojne, kamor se zatečejo družina mesarja Pajota (žena Matilda in tri hčere) in kuhar Falac. Kljub določenemu času in prostoru predstavlja igra kompleksno podobo sveta v njegovi omejenosti — zaprtosti, ambivalentnosti in nespoznavnosti, tudi samodestruktivnosti.

Ključna podoba igre je gotško okno, v steklu je upodobljena smrt s koso; to ima poleg stvarnega tudi simboličen pomen. Že ko povabi prior begunce v cerkev, zvemo, da je skozi to okno pobegnilo dekle-upornica pred italijanskimi vojaki, ki pa so ubili šest redovnikov, sedaj pokopanih v kripti, ker so jo skrivali. V drugem prizoru je nato že nakazana polarizacija oseb glede vere v vlado Boga (prior, Marija) ali Hudiča (drugi). Pajot se odloči, da bo imel v kripti svojo »delavnico«, Majdalenka, najmlajša hči, pa lovi fante, ki jih nato ubijejo in pojedjo; opravičujejo se z: »Mi pa tega ne bi počeli, / ko bi vojne in lakote ne bilo«. Krivda za tako početje in za vero v Hudiča je

tako prenesena na objektivno situacijo, dasi je osebe same niso odrešene. Najbolj izstopa Marija, ki se rešuje s pasivnostjo, s tihim trpljenjem — sočustvovanjem in z molitvijo; pridružuje se ji prior z neskončno vero v božjo milost, ki se lahko izkaže tudi ob največjih zločinih. Umori se vrstijo: prvi je Srčev fant. (V igri se pojavljata še oče in mati te družine z imeni kart — oče namreč vedno vse zakvarta, na koncu celo sam sebe.) Vsi jedo meso razen Majdalenke (ker je zaljubljena) in Marije (ker je žalostna). Pajota in Falaca pa začne ponoči strašiti prikazen vi-teza-križarja z dvema glavama (in v gotškem oknu spet stoji smrt). Prior pove legendo o njem, dve glavi simbolizirata splošno človeško dvojnost, ki združuje dobro in zlo in še druga nasprotja: »Prva glava je molila — / druga je preklinjala... / Za sprednjim čelom čista misel — / za zadnjim blaznost in norčije.«. Ljudje so ambivalentni sami v sebi, v nasprotju so pa tudi med seboj, na primer: Pajot Peter — skala, kamen; Falac Florian — roža; prvi slabo sliši, drugi slabo vidi — sta pa drug drugemu potrebna in se dopolnjujeta. Prior ju svari, a napoved se uresniči — na koncu ostane Pajot sam na svetu, Falaca je ubil. Ljudi, ki so samo 'od tega sveta', se vest, ki je 'iz drugega sveta', ne dotakne. Ubijejo priorja — Marija je proti — on se ne boji smrti- to so mu vrata v večno življenje. Ponoči se pijanima morilcema spet prikaže komtur (kot grozljiva temna mora in napoved smrti), poleg njega še mrtvi prior; pogovarjata se kot živa — »v svetu, kjer ni več sveta. / V času, ko čas ni več čas.« Komtur govori o vicah kot kraju samih čudnih nasprotij in sizifovskih muk, ki se v neskončnost ponavljajo, dokler nazadnje ne stopiš v modro okno in »nisi nič več tako sam / Vase te vzame božji mir.« Tretjega dne hoče Marija oditi stran, misli na priorjeve besede o pogumu, »da upaš ostati sam«, a tedaj se pojavi

Goščarka, tisto pobeglo dekle, z zvončki za mrtvega meniha, nato še Neznanka s pištolo in zahteva meso. Dejanje se učinkovito konča z eksplozijo letalske bombe, ki poškoduje tudi cerkev. (?)

V drugem dejanju si je družina že precej opomogla. Prostor so preuredili v gostilno Pri dvoglavem vitezu. Marija vse bolj izstopa od drugih oseb, v njej se uteleša fantazija in tudi blaznost (kot izraz višje resnice, videnja), medtem ko so vsi drugi ujeti v resničnost. Prepad med vizijo, sanjami, igro ter resničnostjo je vedno večji — Marija uprizori predstavo, ko vsi odidejo, pa zapoje žalostinko drevesu, ki je pravzaprav ona sama, padlo pa bo pod udarci sekire. Pajot in Falac ubijeta Marijo. Ta večer pričakujejo dva gosta, nemškega majorja in laškega tenenteja — ta ljubi Majdalenko (in ona njega) ter piše pesmi (in to slovenske!) — prebavil je to in ono z mize slavnega pesnika in dal »v novi, lepi, beli kahli, / s plavimi, rdečimi pikami — / naše nevedne ljudi obogatil!«; Strnišev gnev nad neizvirnimi slovenskimi (barve francoske oziroma slovenske zastave) pesniki, ali sploh kulturniki, ki se zgledujejo predvsem v tujini, zelo močno izstopi iz konteksta igre. V drugem dejanju to še enkrat omeni, ko tenente pripoveduje, da je bil povsod po svetu: »V Litiji in Parizu... Ah, Pariz! Moj drugi dom!«. Tenente se pusti poniževati in pokorno služi majorju. Drugi večer osamljena Križeva dama pripoveduje 'resnično' zgodbo o dveh ranjenih fantih, od katerih je eden jedel meso mrtvecev, drugemu pa vest ni dala in je jedel lišaje — ta je ostal živ, oni pa ne. V tej osebi se nadaljuje priorjevo in Marijino poslanstvo opozarjanja na 'višje principe' (vendar ta oseba proti koncu igre iz nje izgine). Podobno vlogo dobivata goščarka in celo Falac; simbol so daljne zvezde in večno obnavljajoči se krog življenja. Strniševa socialna kritika pridobitni-

škega družbenega sloja izstopi v pesmi goščarke, ki govori o možu, ki je z izgubo svoje obleke (ta naredi človeka) izgubil tudi svojo identiteto in je propadel. Vprašanje identitete se kaže tudi v njenih sanjah, da je bila Neznanka, opaziti pa ga je bilo že nekajkrat prej (zamenjava Marije in Majdalenke). Goščarka se tej zamenljivosti upira in ohranja svojo individualnost. Ljudje se ločijo tudi po tem, kdo (in kaj) sanja in kdo ne — sanje, ki vidijo v daljavo, nore sanje Marije, sanje mladih deklet, moraste sanje morilcev (Pajot se jih sploh ne spominja, Falac pa vedno bolj). Vsi 'sanjalci' so zmožni presegati golo resničnost.

Prav sredi igre se akcija najbolj zaostri. Matilda odkrije, da je Pajot ubil njeno hčer Marijo, sedaj hoče ona moža, a ta je hitrejši in jo zabode. Situacija postaja vse temnejša, v dvojicah duša (svetilka, svetloba) proti telo (tema) prevlada drugi element, prikaže se smrt, z njo komtur, ki Falacu pričara grozljivo podobo sveta — trebuha (ki je absurdni narobe svet, Falac v njem vidi sam sebe, pojé ga ogromen požeruh — kot simbol sveta, ki žre ljudi); Pajotu pa se svet pokaže kot klet, obdana z debelimi stenami.

Tretji večer Marta spozna, da so tudi mater že pojedli, hoče po policijo, a možakarja jo ujmeta — pred smrtjo se še spomni otroštva in iger. Zvečer jo pride zasnuti major, ne vedoč, kaj se je zgodilo. Tenente pripoveduje zgodbo o kanibalah na daljnjih otokih Noncisono (!), ti se igrajo igro o mučniku, ki gara za pravično stvar, a nima časa za veselje, pa o siromaku, ki berači — usoda bogataša je hujša. Dejanje se konča z vizijo hierarhije sveta, ki mu vladajo zakon lakote in zakon sile (velike ribe žro manjše) in vse-splošni zakon snovi ter celo samouničenja — »tako je nastal gluhi svet«, groza, praznina. Majdalenka zaigra življenje zvezde-samomorilke. Skozi drugo dejanje teče v fragmentih tudi nit

'vohunske' zgodbe, Pajot naj bi namreč pomagal Neznanki, da ujame tuja oficirja, majorju pa, da ujame goščarje.

V tretjem dejanju se izkaže, da je tenente vodil vojake, ki so ubili menihe; major ga zato pošlje v klet — Majdalenka prosi zanj s Pesmico o punčki, ki jo je fant razkosal. Falacovo snubitev zavrne, tenenteja ljubi — a v kleti jo ta razseka v znak maščevanja Pajotovemu pobijanju. Oficirja nato premišljata o zlaganem humanizmu našega časa; razkrijeta se kot homoseksualca (!?) in odideta. Pajot in Falac iščeta morilca in prizadeta zaradi te smrti dvomita o lastnem obstoju in o resničnosti. Gotovost prinaša goščarka s svojo vero v moč, milost, prostost. V naslednjem prizoru Falac 'iz usmiljenja' ubije kvartopirca Asa, ki ju je prosil, naj njegovo meso dasta njegovim lačnim otrokom — vendar mu te želje ne izpolnita. Nato večerjata Majdalenko in se kregata za njeno srce; v sanjski mori se morata po komturjevem ukazu bojevati za življenje in v tem prividu Pajot zabode Falaca ter se zgrozi. V resničnosti pa na te sanje pozabi in Falaca res ubije, da ne bi bil priča njegove dvojne igre, saj je izdal tako majorja kot goščarje. Ko ti pridejo, obesi izdajo Falacu. Goščarji so zmagali tudi s tenentejevo pomočjo, ki jim je izdal majorja — nihče nima interesa, da bi ga sedaj ubil, Pajot, ki bi se rad maščeval za hčer, ga pa tudi ne. Oba sta pravzaprav predstavnika tistih, ki se v vsaki situaciji znata prav obrniti — tenente zbeži v Pariz, Pajot pa bo za goščarje še uporaben, lahko jim bo služil brez vseh predsodkov. Ponj pošljejo avto, Pajot se odpelje; v novi, povojni situaciji bo »ljudem ugašal svečke. / V vsaki glavi gori lučka. / Ugasnem jo: jaz, črna luknja. / Jaz bom požrl vsako luč. / Črn bom in čisto gluh.« S tem, ko Pajot vse slabše sliši, izgublja komunikacijo s svetom, prazni pa se tudi sam, vse bolj pozablja in postaja lupina. Falac pa je z izgubo

vida nasprotno začel zopet videti svojo mladost, ljubezen in je postajal vse bolj dojemljiv za sanje in vizije. Tedaj ga Pajot ubije. Goščarka, ki ves čas nosi vero v zvezde, v 'višje', in ki ljubi mrtvega meniha, izpove, da »človek ni krona sveta«. Odšla bo domov, v goro. Neznanka, ki nosi Pajotovega otroka, a njega noče za moža, pa verjame v zemljo, v vse, kar je, in to sprejema — je sama sredi življenja, brez transcendence.

Kompliciran in mnogoobraten potek dogodkov, nepojasnenost nekaterih prizorov in dialogov, vtis naključnega pojavljanja oseb — vse to poraja vprašanje o funkcionalnosti uporabe teh sredstev. Mogoče pa je reči: hkratno obstajanje različnih nazorov o življenju daje ob koncu igre podobo neenotnega, a tudi bogato mnogovrstnega sveta, ki nosi v sebi neskončna nasprotja — vendar je to njegova prava podoba, na vse te načine se dogaja, s Pajoti, Neznankami, Goščarkami, s političnimi mahinacijami, osveščenostjo, idealizmom in z več identitetami: zvezde, zemlja, veselje. Smrt je dejstvo, je konec življenja, pa tudi začetek novega (zaprta in odprta vrata), je osebna, delno krščanska ali še bolj reinkarnacijska vizija o kroženju večnega življenja.

Kot je bilo rečeno že v začetku, obstajata v igri predvsem dve izrazi-tejši plasti: ena predstavlja socialno in družbeno kritiko, ki je najkonkretnejša v drugem dejanju in je izpovedana predvsem skozi pesmi. Druga plast pa je avtorjevo razmišljanje o življenju in smrti na sploh — ta del je v svojih pomenih manj dorečen in bližji Strniševi liriki, pa tudi prejšnjima dramama. V igri pravzaprav ni mogoče govoriti o dramski napetosti z izrazitim lokom ali celo vrhom, gre predvsem za nize prizorov, ki niso zelo trdno povezani in niso v edino možni logični zvezi; njihovo zaporedje je večkrat poljubno, čeprav je vsa drama postopno in do-

sledno razvijanje neke situacije in 'nazorskih' opredelitev. Napetost obstaja v izmenjavanju telesnih, groteskno grobih in na drugi strani duhovnih, lirsko metafizičnih prizorov. Fragmentarnost tém se tako sklada z razdrobljenostjo sveta, iz katerega je mogoče jemati poljubne dele in jih sestavljati. Svet tako obenem je in ni. Strniševo pogosto dramaturško sredstvo je oblika igre v igri, ki ravno združuje to hkratno potrjeno in zanikano dejstvo — je res in ni res (resničnost kot igra, svet kot igra, v katerem sam igraš ali pa se s teboj igrajo). Strniša že v začetku pove, da nas bosta »zabavala« dva »klovna«, Pajot in Falac, napove predstavo, ki jo konča smrt z relativizacijo: »Kar ste gledali, bi lahko bilo. / Morda tudi je bilo.« Vmes pa se zvrsti več različnih iger, »predstav« in »gledališč«, ki so po svoji funkciji različne — zvičajne šale, spomini na idealno čisto otroštvo, predvsem pa prisodobne globlje bista resničnosti. Vprašljivost sveta je povezana tudi z vprašljivostjo ljudi oziroma njihove identitete, z negotovostjo, nedoločenoostjo in neznanim. Celotno strukturo Strniševe drame je prav zato težko dokončno razvozljati, pa tudi osnovna kompozicijska trodelnost se vse bolj členi v detajle, ki sestavljajo pravi mozaik. Za položaje pesmi je težko najti skupni imenovalac, po pomenu so to 'songi' posameznih oseb, ki v zanje pomembnih in odločilnih trenutkih izpovedo svojo stisko in (ali) misel o svetu. Tu spet srečamo znani Strnišev prijem variiranja in parafraziranja slovenske ljudske pesmi (Gospod Baroda), ki jo že s tem, da jo uporabi, tudi aktualizira; tokrat najdemo tudi parafraze biblijskega teksta v zvezi z Marto (ko jo karajo zaradi ugovarjanja) in sploh uporabo treh znanih krščanskih imen Marte, Magdalene in Marije. S tem se veže tudi strniševska moraliteta. Zvok orgel, ki vnaša prisotnost tretje sfere — nebes, se javlja pogosto v zvezi z Marijo, ko

trpi zaradi zla in ob njeni smrti, po smrti priorja, v zvezi z vicami, ki vodijo v nebo, in v mori, ki jo doživljata morilca, zlasti Falac, ko se jima kaže smrt, prav tako tudi v mrtvaškem plesu — torej tam, kjer gre za prisotnost absoluta, ki ga bodo te osebe dosegle. (?)

Strnišev tekst odpira mnogo vprašanj, ki bi jih bilo lažje reševati s komparacijami iz njegovega celotnega ustvarjanja, tako dram kot lirike (avtor že sam omenja primerjavo s ciklom pesmi Borilnica v zbirki Zvezde); posebno poglavje bo treba posvetiti njegovemu jeziku, sploh celotni strukturi te lirike, ki se iz pesmi širi v drame in ne more biti naključna. Mimogrede naj omenim presenetljivo podobnost s poezijo Andreja Medveda Corpus hermeticum (Knjiga smrti), objavljeno v Sodobnosti št. 7, 1972, ter Lux aeterna, objavljeno v Problemih št. 109, 1972 — glede na njeno problematiko, občutje, podobo sveta in metaforiko, čeprav v drugačni obliki: vprašanje rojstva in smrti sveta, svetlobe in teme, dvojnosti, ki se združujejo, problem časa in prostora, problem snovi, telesa, ubijanja in večnega rojstva, svetlobe.

Malina Schmidt

#### ANALIZA SELIMOVIČEVEGA USTVARJANJA

Pisatelj Meša Selimović sodi med tiste naše ustvarjalce, o katerih so kritiki prav v zadnjih letih največ pisali in h katerim se bodo vedno znova vračali. To pa ni nič čudnega, saj so njegovi romani »Megla in mesečina«, »Tišine«, »Derviš in smrt« ter »Trdnjava« (zadnja dva sta izšla tudi v slovenskem prevodu) psihološko, dramatsko, narativno, izrazno in ne nazadnje tudi poetično tako avtohtono značajske slojeviti, da dopuščajo tudi različne prijeme obravnavanja, ki so zunaj okvirov standardno literarnokritič-