

Bralnica '84

RESNE ŠALE V HISTORIČNIH KOSTUMIH

František
Benhart

Morda največjo posebnost romanov Dimitrija Rupla lahko ugotovimo v tem, da je vsak nespregledljivo drugače zasnovan, tematiziran in »izpovedan«, pa da se obenem na vseh takoj prepozna izvor iz iste delavnice, avtorska pisava je tako rekoč nezamenljiva, kar na prvem mestu pomeni: bolj ali manj esejistična. Tudi sedmi roman v tej vrsti (ali šesti, če štejemo le samostojna

avtorjeva dela), lakonično naslovljen MAKŠ, odlikuje ta simpatična določitev: je »v vrsti«, obenem pa ni. Kakor v prejšnjih romanih, se tudi tu Rupel igra — s snovjo, z bralcem, s sabo, z mislimi, z besedami, privoščiči si »poskuse z resničnostjo«. Brije norce, ironizira, se posmehuje. Ustvarja izredno *berljivo* berilo, kot da bi mu bilo čisto vseeno, ali ga bodo imeli prav vsi za modernističnega pisca. Gradi svoj roman z očitno romaneskno brezbriznostjo, gradi ga, sproti pa ga spet *demonтира*, da se vidi v njegovo drobovje. In še marsikaj drugega nas ob tej noviteti spominja na Ruplova starejša dela. Poglavitna »drugačnost« romana Maks pa je v njegovi resni, čeprav le delni zgodovinskosti. Do zdaj se je Ruplovo romanopisje »inspiriralo« v glavnem s sedanostjo, z njeno anomalnostjo in alarmantnostjo, z njeno nehoteno provokativnostjo, mimo katere pisatelj ne more, kot da se ga ne tiče. Tudi roman Maks je tesno povezan s sedanostjo, vendar pa je ena od njegovih plati resno in zaresno zgodovinska; poudarjena je še z namestitvijo v naslovu knjige. Gre za usodo habsburškega nadvojvode Maksimilijana, ki je postal mehiški cesar in bil štiri leta pozneje (1867) cesarsko ustreljen. Z likom nesrečnika (»Kristus 19. stoletja« so mu tudi rekli) se znanstveno ukvarja junak romana, zgodovinar Baldad, ki ni najboljše zapisan pri oblastnikih sedanosti in temu primerno nazadnje tudi konča v nenavadni, čudni prometni nesreči. In tu smo priča največje »drugačnosti« romana Maks v primerjavi s prejšnjimi: Rupel je nedvomno posvetil — »skupaj« s svojim biblijsko poimenovanim Baldadom — veliko časa in truda proučevanju historičnih realij v zvezi s Maksom, tako da nam roman ob vsej svoji značilno ruplovski sproščenosti in neresnosti utegne s prav sugestivno močjo približati stvarne okoliščine delovanja in smrti mehiškega cesarja Maksa in zorenja njegove prav tako nesrečne žene Charlotte. Vsa ta živahna dejanstvenost iz anno dazumal je kajpak raztrošena od prvih do zadnjih strani knjige, in sicer v zaporedju, ki ga je določila ne zgodovinska, pač

pa prava romaneskna logika. Pa spet je treba pribiti: značilna ruplovska romaneskna logika. Kajti pri Ruplu je že tako rekoč obvezno, da se dogajanje v romanu razvija po več plateh in da se njegov osrednji »dispečing« odlikuje predvsem po nezavezanosti nobeni »vnaprejšnosti«, kvečjemu samemu sebi — in naključju, s katerim si avtorjeva domišljija zmerom pride zelo hitro na roko. Tako da niti čisto zgodovinska plat romana ni mogla ostati čista. Rupel je na moč »verodostojen« s številnimi dokumenti, kot so pisma (Maksimilijanovega telesnega zdravnika, avstrijskih vojakov), odlomki časopisnihotic iz tega časa in podobno, potem pa pusti delovati fantaziji. Ta pošteno zgrabi priložnost — in že so na svetu maksizem in maksisti, ki naj bi se organizirali povsod po svetu v imenu cesarja Maksa in njegove domnevne blagosti in človekoljubnosti in ustvarili neko protiutež ali prej dopolnilo marksizma (cesarica Chariotta v nekem telegramu svojemu soprogu: MAKS IN MARX, ZDRUŽITA SE... ZNAMENJE MARSJA VAMA JE NAKLONJENO). Maks in maksizem sta za Rupla poglavitni spoj zgodovinske in sodobne plati: Baldad postane zaradi Maksa, s katerim se ubada, v obeh oblasti slab marksist, in čeprav je z maksisti sprt, zgubi zaradi njih službo in mu niti prijatelji in zdaj višji policist Erjavec ne more pomagati, zlasti ko Baldad odkloni napisati recenzijo romana Marsikaj vodilnega predstavnika maksistov Barage. Seveda se ne more reči, da sodobna plat romana Maks stoji in pade z Maksom kot povzročiteljem besednih in posledično še drugih (bolj usodnostnih) iger. Iger se tu sploh ne manjka, vse pa funkcionirajo bolj sodobnostno določujoče. Ena od teh iger je celo prava pravcata igra: to je dramski tekst »politika, policaja in pisatelja« Erjavca Penzion na Nemškem, tekst, ki ga je dobil Baldad v prijateljsko oceno in ki je ves poln aktualnih (aktualističnih) invektiv in aluzij na sedanjo situacijo »Slovencev po svetu«. Svojevrstna avtorska igra je Baldadova ljubezen do Dunaičanke Sare, daljne sorodnice nekdanjega »leibarzta« mehiškega cesarja Maksa: poleg pomoči pri raziskovanju predmeta njegovega strokovnega interesa mu to poznanstvo nudi zagotovljeno in pospešeno pot navzdol in do »statuta« pritajenega »avstrijskega agenta« (ko se popolnoma na koncu romana in tudi svojih moči »ustavi nekako sredi rdečega bmw«, dojame še — simbolično? — »da je trčeni avtomobil dunajske registracije.«). Spet druge vrste igra sta oba Podteksta (17 in 12 strani), kjer stopi na romaneskna tla sam avtor s svojimi vročičnimi blodnjami ter stvarnimi utrinki iz potovanja po svetu in na stečaj odpre vrata delavnice. Pa še tudi drugje v tem romanu je sodobnega sveta po mili volji, namreč tistega sveta, ki je še vedno najbolj »narobe svet«. Dimitrij Rupel se je očitno nemalo prizadeval, da v strukturi romana ugame kar največ stičišč obeh svetov, sodobnega in zgodovinskega, naj bo to sprehod po ravni strehi, kjer se malodane srečata Baldad in Erjavec s cesarjem Maksom in njegovim zdravnikom (str. 37 — podobno kot v Hiengovem Čarodeju: v prvem stavku je začelo deževati, v drugem, po približno sedemdesetih letih, je dež zabobnal po strehi avtomobila), ali pa naj bo to domala rokohitrska zamenjava vzporejajočih dogajanjskih »panelov«, kot na primer v koncu romana: Baldadova zadnja vožnja, pogrebni sprevod s truplom mehikanskega cesarja v Trstu in slovo od Tita v Ljubljani maja 1980.

V »panelni gradnji« romana, kot se zdi, nima Rupel nobenih težav in problemov. Postal je mojster takšne gradnje. Dogodek, dokument, doživljaj — vse se po hitrem postopku spremeni v sestavni del romaneskne strukture, ta pa s tem pridobi pomensko plastastost, ne da bi bila ogrožena trdnost zgradbe. Tudi to govori v prid romana Maks, tako da ob njem — v primerjavi že z Družinsko zvezo — bralcu ne pride na misel — pomislek na neobdelane rezidije žurnalizma. Seveda bo tudi držalo, da smo se čez sedem dolgih let spet marsičesa navadili (se sprijaznili z neizbežnostjo razvoja). Vsekakor pa — Maks, ta »roman o maksizmu ali boj med večino in veličino«, je zares pretehtano in z vso svojo mnogoličnostjo celovito učinkujoče delo.

STOPANJE V ZGODOVINO

O objavljanju zasebnih pisem literatov in umetnikov obstajajo različna mnenja — ne manjka se glasov, ki trdijo, da so zasebna pisma, ki služijo lahko raziskovalcem v arhivih, ne pa široki javnosti in njeni senzacij željni radovednosti. Ob PEŠČENI URI Edvarda Kocbeka tega razhajanja mnenj ni in ne more biti: ta knjiga pisem nedvomno govori najširši javnosti in zasluži njeno najširšo pozornost. — Gre za knjižni skupek več kot sto Kocbekovih pisem oz. voščilnic, namenjenih v letih 1940—1980 pisatelju Borisu Pahorju. Tudi ta skupek pisem kajpada ima zaseben značaj, saj so to nekakšni — enosmerno v tiskano besedo ujeti — razgovori s prijateljem in margine njune ustvarjalnosti ter življenjske problematike. Pri vsakem drugem avtorju bi lahko spet ugibali, ali je bilo publiciranje umestno ali ne. Ker pa gre za Edvarda Kocbeka, je stanje stvari popolnoma drugačno. Ne zaradi njegovega imena in njegove pozicije v sklopu slovenske duhovne in kulturnopolitične realitete zadnjih desetletij, pač pa zaradi dejstva, da smo se že kdaj prepričali, da je vsaka Kocbekova »neliterarna« pisana beseda še kako literarna. Pri tem ni važno, da smo se s to njegovo pisano besedo, namreč z dneviškimi zapisi iz predvojnega in povojnega časa, seznanjali — in se še seznanjamo — nesistematično, nekontinuirano, spremetano, predvsem pa s prej večjo kakor manjšo zamudo. Vsak tak Kocbekov zapis, naj je sad, izraz še tako pisanju nenaklonjenega trenutka, premore neko posebno snov, ki se kar kmalu izkaže kot izredno vnetljiv element duhovne spodbujalnosti in vznemirljivosti. Zdaj se torej prepričujemo, da isto nenavadno umetniško snov vsebujejo tudi njegova pisma. Da, zasebna pisma so, toda kot da bi bila namenjena ne samo naslovljencu in ne samo trenutku njegovega prvega branja, marveč kar vsemu slovenstvu in mogoče prej jutrišnjemu kot današnjemu dnevu. Seveda to ne pomeni, da bi bil že sam Kocbek, ko je pisal ta pisma, mislil na možnost takšne odmevnosti. Prav v tem je nenavadnost teh pisem, da so nastajala v najožji povezanosti z željo, potrebo neposredno reagirati na konkretno spodbudo ali pa s »štimgo« enkratnega trenutka, pa so vendarle že v tistem hipu preraščala okvir dne, pa še več: okvir leta in zdi se, da tudi okvir neke epohe, ne da bi se bil kdo takrat lahko nadejal česa takega. Kocbek je imel redko sposobnost doživljati vsak trenutek z neznansko intenziteto in

v njem tudi včasih podzavestno zaslutiti bodoče gibanje stvari ter misli (*Srkam pomen vsega, kar me obdaja...*). Naj piše o umetniških zadevah ali o svojih življenjskih občutkih in skrbih, povsod so prisotne občutljivost, rahločutnost, *kulturnost*, tudi ko reagira na zelo groba ter primitivna dejanja: plemenit, vzvišen duh sploh ne zna sestopiti v nižave človeške črednosti. Pri tem pa še posebno ceni preprosta bitja in se rad zgublja med njimi, kolikor ima priložnost za to, kot piše v pismu iz Radencev o svojem »raztujenju«. Pisma Borisu Pahorju, kakorkoli niso redna in kdovekako pogosta, vendarle v glavnem odzrcaljšajo vzpone in padce Kocbekovega duševnega potenciala, zelo dovzetnega tudi na ne preveč »meritorne« zunanje nagibe. Pesnik pa je obenem premogel veliko notranjo moč, s katero je spet in spet prihajal do novega ravnotežja *med utrujenostjo... in zvestobo samemu sebi*. In sam se tudi zaveda te svoje notranje moči (ki je tudi v tistem, kar je kdaj napisal) in ve, da mora vztrajati, kajti: *šele po moji smrti se bo izkazala moja moč*. Te besede je pesnik zapisal poleti 1963, potem pa je bilo še veliko let valovanja občutkov: *Poln sem energij, rad bi doživel sto let...*, pa spet *novi občutek ujetosti*, po nekem času pa: *To je velik čas, ne bi ga rad prespal v postelji ali pod zemljo*. Ko človek prebira ta pisma hitro spreminjajoče se temperature, se ga loteva misel, da je to valovanje daleč večjih razsežnosti, kakor če bi šlo zgolj in samo za posameznika. Kot da je na neki čudežno poduhovljen način povezano z razgibanostjo plim in osek slovenskega kulturnega dogajanja, z vsem dobrim in slabim, pametnim in neumnim, kar je in bo prihajalo in odhajalo. Obenem pa tu občutimo trdno povezanost s tistim, kar traja, kar ima moč, da pričuje še po desetletjih, ko bo vse to valovanje že zanesljiva zgodovina.

SKRIVNOST SKUŠNJAVE

Že davno pred svojim prezgodnjim odhodom je postal Jan Otčenášek (1924—1979) klasik, najmlajši klasik češke sodobne, ali po češko povedano: socialistične literature. Njegov roman *Občan Brych* (Državljan Brych, 1955) je pomenil uspešno, prodorno umetniško študijo sodobnika na pragu socialistične ere, medtem ko smo v romanu *Kulhavý Orfeus* (Šepajoči Orfej) devet let pozneje dobili imenitno generacijsko evokacijo viharov vojnih let. Svetovno je Otčenášek zaslovel s svojo novelo *Romeo, Julie a tma* (1958), pozornost pa je zaslužila tudi novela *Mladík z povolání* (Profesionalni mladenič, 1968), podnaslovljena kot »pombe k neki situaciji«, namreč v zvezi z neizbežnim staranjem. V tem času se je že Otčenášek ukvarjal z novim romanom, ki naj bi bil njegovo življenjsko delo. Vse skupaj ga je pisal, z večjimi in manjšimi presledki, petnajst let, pa ga ni utegnil dokončati. Izšel pa je šele lani (1984), potem ko so se v založbi nekako čudno dolgo obotavljali. Roman **POKUŠENÍ KATARINA** (Skušnja Katarina) torej ni dokončan vendar pa s svojimi 300 stranmi nudi tudi tako zelo hvaležno berilo, povrh pa še možnost ugibanja o njegovi nameravani celotni podobi. V nekem smislu, v metodi, je ta roman v ozkem sorodstvu z novelo *Profesionalni mladenič*. Tudi tu se avtor osredotoča na *analizo situacije*,

samo da v bistveno širših, bolj daljnosežnih miselnih in družbenopolitičnih relacijah. Roman premore tri časovne ravni, te pa se nenehno menjajo in pomensko dopolnjujejo. Prva: praški filmski režiser Jiří Kolář (42 let) se vrača s svojim nadušljivim avtom — piše se leto 1966 — domov od jugoslovanskega morja, kamor je prišel, da bi bežal pred čim, toda vračajoč se, dva dni pred koncem načrtovanega bivanja, spet pred čim beži. Druga: junak uživa v čistem seksu z ne več najmlajšo, toda še vedno lepo zahodno Nemko Inge, ki je tudi prišla na dopust na rovinjski otok Katarina; tu pa sta se oba seznanila in domenila na spolnem odnosu brez čustev, brez izpovedi življenjskih zgodb in sploh brez odvečnega govorjenja. Tretja: junak si v trenutkih molka privošča spominske »filmske kadre« iz otroštva, mladenišтва in moških let in poskuša na ta način kompletirati svojo neenovito osebnost, spet pridobiti zgubljeno ravnovesje. Otčenáškov režiser je značilen tip razumnika šestdesetih let: znal se je kmalu prilagoditi političnemu sistemu, da bi mogel delati v svoji izsanjani filmski stroki (njegov brat, priznan kirurg, je drugačen — ima »bolj občutljiv želodec«, njegova načelnost ga pripelje do tega, da vrne partijsko legitimacijo in je pripravljen nositi posledice tega koraka), s svojo ženo, nekdanjo taborišnico, noče več živeti, z ljubico pa sta se pravkar tudi razšla, utrujen je od napornega, zahtevnega načina življenja in tudi dela, o katerem se v njem še povrh začenjajo porajati resni dvomi; zdi se mu, da ni več sposoben ne prave radosti ne resnične bolečine, *trpim pravzaprav s tem, da ne trpim*, se zave v nekem trenutku. Kratko sožitje z Inge na Katarini mu dobro dene, brezljubezenski seks je tudi njemu prijeten, ga sprosti... naenkrat pa tudi od tod beži. Zakaj? To lahko samo ugibamo. Avtor je nedvomno vedel, zakaj. Po tem, da je njegov siže prehitel fabulo, je mogoče sklepati, da je moral premisliti tudi konec zgodbe, saj se mu je, kot smo videli, pojavil že na začetku knjige. Tisti, ki bi hotel stikati za to (nerazrešljivo) skrivnostjo, bi ne smel spregledati kratkega uvodnega »preludija«. Ta se začinja z besedami: *Pomota izključena — tisto, kar je zdaj tičalo v zaostrenem gorišču mojega pogleda, je bila rakev...* in je pravzaprav neka sanjska vizija, na koncu katere pripovedovalcu postane jasno, da je tu mrtvak on sam. Kratko in malo, ena od možnih razlag naslovne »skušnjave« temelji v zavedanju človeške umrljivosti in potemtakem komičnosti pretirane, brezobzirno uveljavljane marljivosti (Inge Jiříju takoj z začetka reče: *Ne jemljite življenja preveč resno, sicer ne boste ušli živi iz njega.*) Otčenášek je ta svoj »življenjski« roman, ki v njem ni malo avtobiografskih potez in ki ga lahko označimo kot »generacijski«, pisal ne samo dolgo, toda tudi težko. Ko se je po daljšem presledku spet vrnil k delu, je roman veliko popravil, tako da v pisanju ni napredoval toliko, kolikor bi bil lahko. Še vedno pa se tu pa tam pozna, da ni bilo zadnje avtorske redakcije. V zadnjih letih življenja je Otčenášek večkrat prišel na piranski Beli križ — iz ljubezni do Jadrana in zaradi razpoloženja, potrebnega za roman; v Rovinj pa ni šel več: da bi v spominu ohranil vse nespremenjeno, v prvotni doživljeni podobi.

POEZIJA MOLKA — IN VPRAŠAJEV

Niko Grafenauer je redkobeseden pesnik: v dvaindvajsetih letih (1962—1984) so mu izšle štiri zbirke. Predzadnja po desetletnem premoru, zadnja pa po devetletnem. Nakljub časovni oddaljenosti označuje poezijo teh zbirk evidentna kontinuiranost. Predzadnja se je imenovala — nomen omen — Štukature in se je pojavila v literaturi kot poznejši periodizacijski mejnik in obenem kot pravi čudež *izdelanosti* — urejenosti, blagoglasnosti, oblikovne pravilnosti (*v molk zbran pomen / in misli zraščene kot štukatura*). Nova Grafenauerjeva pesniška zbirka ima naslov PALIMPSESTI in tudi v njem iščemo lahko prvo napotitev, če že ne kar napotilo za branje in dojemanje te poezije. Torej — moremo ugibati — poudarek ne več na »štukaturni« izdelanosti, izciliziranosti izraza, temveč na nečem drugem, kar ima notranjo zvezo s palimpsestom? — nadaljnje branje nas prepriča o tem. Celó že prvi pogled: opuščena je stroga zapoved oblikovne pravilnosti, kot smo ji bili priča v Štukaturah (*šestkrat šest sonetov, skrbno rimanih, metrično z nekaj izjemami — enakomernih*), vse je tu formalno, pa ne samo formalno, kot se bo pokazalo, mnogo bolj razgibano, čeprav ne brez ostankov »pravilnosti«. Zbirka ima pet oddelkov, štirje prvi oddelki pa po devet pesmi, medtem ko je peti daljša pesem, za avtorja celo presenetljivo dolga. V prvih dveh ciklih beremo še oblikovno »prave« sonete, tudi še skrbno rimane in metrično (in grafično-optično) »mirne«, le z nekaj izjemami, v dveh primerih tudi že beseda razstavljena v dva verza, v dve rimi: *vse-/eno, raz-/bit*. V tretjem ciklu pravih sonetov že ni več — šest pesmi tu ima po štirikrat štiri verze, v treh pesmih pa je verzni obrazec $4 \times 4 + 2$, namesto rime je ponekod asonanca, izjemoma niti te ni; deljenje besed je pogostejše (pet primerov) in je tudi takóle vratolomno: *ni-/ (ostra če-/bela tipanja)* — *kjer...* Pesmi v četrtem ciklu nudijo že popolnoma razbito sliko: najkrajša ima šest verzov, druge od dvanajst do osemnajst, strofe razbite vsaka po svoje, delitev besed desetkratna; rime oz. asonance manj kot prej. Zadnja, večja pesem, elegija, kaže spet umiritev v (grafično) verzni podobi, beseda deljena le trikrat, rime pa nič. Kdaj se je to zadnjič zgodilo, da je ta pesnik pesnil brez rime! Ni seveda brez razloga. Kot smo pravkar videli, je zbirka Palimpsesti zgrajena na postopnem »razvezavanju« vezane oblike, na premišljenem oddaljevanju od verzifikacijskega postopka Štukatur. In še več: od njihovega aristokratskega esteticizma, ki da veliko na to, da ne zgubi distance do bralca in njegove navajenosti ter zaljubljenosti v odkrivanju skritih »realnih« relacij v še tako zamagljenih pesniških pokrajinah. Seveda: tudi v Palimpsestih je Grafenauer aristokrat pesniške besede in njegova govornica je celo še otežena s »palimpsestno« igro, z nekakšnim prikrivanjem in delnim razkrivanjem stare teksture, naj bo svoje lastne, naj bo drugih pesnikov, od katerih so najočitneje prisotni prav tisti največji, Prešeren, Murn in Kocbek. Ta igra, na primer tisto razstavljanje besed, s katerim se dokoplješ ne le do rime, marveč kolikokrat še do novega pomena, to sploh ni samo igra, kratkočasno poskušanje sreče, naj se bo izcimilo iz tega karkoli, lahko tudi nič: to je obenem (nič več kratkočasno) posku-

šanje za neizgovorljivim, za skrivnostjo, za odvrnjeno podobo resnice in resničnosti. Pesniški svet Palimpsestov je potemtakem hladen in kristaličen — kot je bil že v Štukaturah — vse polno je v njem osnovnih protislovij; dan in noč, časnost in večnost, molk in krik, sanje in spomin — to vse obstaja tu skupaj s kategorijo prehajanja in prehodnosti, ki zna vsako stvar *ukristaliti* v čisto, demitizirano podobo. »Kristalira« tu ob tem še sama govornica (*pepelnasto besedotvorje*), bogata — v primeri s prejšnjo zbirko — z neologizmi kot: zlistan, prezvezden, ozvezdenje, izčasen, uzimljen, vnebljen itp., in osnovana na samostalniškem izražanju (glagolov je zelo malo, pa še večinoma le oblike »biti«), medtem ko so imeli notranjestavčni vprašaji svoje mesto tudi že v Štukaturah, samo da ne tako pogosto. Te spremembe izražanja so istega rodu, kot je že navedena sprostitev zunanje oblikovne plati: s tem nekako pripravlja in »omogoča« počasen prehod od »vseizma« jezika tudi k filozofskosti in k ontološkim vprašanjem bivanja in minevanja. V zaključni elegiji, globlje-pomensko naslovljeni Crngrob, prihaja nazadnje do popolnega prežetja, zlitja individualno bivanjske in družbeno-zgodovinske, narodnouslyodnostne skušnje.

TRAVMA SPOMINA

Tudi za drugo petdeseterico knjig Pavleta Zidarja bo po vsem videzu značilna razmeroma velika diferenciranost ustvarjalnih postopkov in pripovedovalskih načinov. Najbrž bo še naprej iz svoje notranje delavnice pošiljal v svet knjige, bolj ali manj zaprte vase, v svojo filozofirajočo meditativnost, in po drugi strani takšne, ki jih bo po tem današnjem, z literaturo ne prav najmočneje vznemirjanem svetu, spremljala še kar prikupna bralska odzivnost. OKUPACIJA JAVORNIKA sodi nedvomno v to drugo skupino njegovih del. Hkrati se pa uvršča med tiste neredke knjige zadnjih let, ki imajo svoje temelje v otroških doživetjih iz druge svetovne vojne, kot so se ohranila v spominu avtorjev. Spomin, zlasti na otroška leta v vojnem času, je bil pri Zidarju deležen proznega snovanja tudi že v mnogih prejšnjih primerih, zdaj v manjšem, zdaj v večjem obsegu. Tokrat, v knjigi Okupacija Javornika, pa je otroški spomin, pri Zidarju prvič, tako rekoč vse določujoč, lahko bi rekli: *totalen*. Njegova totalnost ima tudi na vesti, da to delo ne gre označiti drugače kakor spominsko pripoved. Vse navadne — in navajene — ustvarjalno-preoblikovane težnje so šle stran in ostala je le preprosto snovajoča pripoved pod dirigentstvom bogatega, kot da spočitega, s posebno slastjo narekujočega spomina. Vse tisto narekovano kajpak ni vzniknilo ad hoc, v trenutku snovateljske zaželenosti, pač pa je dolga desetletja zorelo v umetnikovi nemirni in vznemirjani zavesti, pa še prej podzavesti, da bi bilo potem, po skoraj štiridesetih letih, po tolikšni parcialni in nezadovoljujoči uveljavitvi, naenkrat, v enem samem odločnem zamahu, vrženo ven v neomajno edini možni podobi. Tako je torej Pavle Zidar končno do kraja izpovedal tisto najbolj usodno in tragično, kar ga je že kot otroka za vselej kruto travmatiziralo. Sam je moral doživeti to kot dejanje menda

še nepoznanega olajšanja, za bralca pa je ta izpoved nič manj nenavadno pričevanje o konkretnem soočenju skrajno občutljive otroške duševnosti s svetom vojne, povrh pa še na »mejnem območju«, kjer je dobesedno bilo v igri tisto Hitlerjevo »ausradieren« (. . . je pomenilo zbrisati nas — mene, mamo, očeta, sestrico). Zidarjeva spominska pripoved pa vendarle ni (časovno) »iz enega kosa«: prične se s precej obsežnim, duhovnim in po zidarjevsko malce ironičnim meditiranjem o tem, kako človek danes, v času spet veselo rezgetajočih administrativnih šimljev, lahko, nič hudega sluteč, dokončno zgubi še svoj rojstni kraj . . . in na nekaj zadnjih straneh knjige se znajdemo v sedanjosti, ki na kratko obračuna s tistim, kar je avtor-fantič počel v letih nevednosti ali pa začetniške »vednosti«. Svet dvanajstletnega fanta, soudeleženca pri atentatu na nemško šolo in begunjskega kaznjenca, ki samo mora dočakati štirinajstih let, da bi lahko izvršili smrtno obsodbo nad njim, ta svet seveda ni prenesen v knjigo v zares avtentični podobi, večkrat stopita vanj modrost in poučenost avtorja, ki je medtem marsikaj (če ne vsega) doumel in marsikaj pretrpel. Vendar tudi tako ostaja otroška prizma pogleda poglobitvena za upodobitev tiste čudne tik predvojne in vojne srenje, katera je formirala (po svoje, v risu neke čudaškosti) bodočega pisatelja. *Vsak človek je luč*, pravi ta pisatelj ob spominu na prve mrtve talce iz svoje takratne najbližje okolice, pa tisti njegov fantovski predhodnik, kot da bi slišal te njegove besede, namreč na koncu vojne, takrat, ko se je na Ljubelju ob razoroževanju nemških vojakov nerazumno in nerazumljivo zavzel za starega Nemca in tvegati lastno življenje. Ko se Zidar spominja svojih nekdanjih — večkrat neumnih — dejanj, prihaja do zaključka, da jih ni treba obžalovati, naj so bila kakršnakoli že: *motiti se in popravljati skupaj je življenje*, trdi po nekem starem arabskem besedilu. Tako podoživljanje nekdanjosti je katarzično na moč učinkovito, sproščena pisava spominov, »neogrožana« z beletrizacijskimi skušnjavami, pa ga še podkrepljuje v prečiščeni in ubrani enovitosti.

MIR MED LJUDMI IN V LJUDEH

Matej Bor je za večino ljudi (pa ne le bralcev) pesnik in potem še dramatik. Vendar pa je napisal tudi dva romana, Daljave so izšle pred triindvajsetimi leti, Odloženi pa pred štirimi. Nisem bral ne tega ne onega. Zdaj imam pred sabo Borovo prvo novelistično zbirko: JONKO IN DRUGE NOVELE. Teh pet novel se med sabo kar se da razlikuje, obenem pa jih z jasno prepoznavnostjo zaznamuje nekaj skupnega. To nekaj bi kar lahko označili kot *marsikaj*, če bi želeli prodreti bližje k resnici. Prvi od teh marsikajev pa je neka *pesniškost* Borovega pripovedovanja, katera — ne da bi bila tudi tu skoz in skoz pozitivum proznega pisanja — odpravlja pomembnost »realističnega« sižeja in jedro pisateljske izpovedi prenaša od premočrtne razumljivosti v globljo parabolično pomenskost. Tu pa smo že pri drugem skupnem imenovalcu vseh petih proz: pesnik, avtor pesnitve Šel je popotnik skozi atomski vek, pa tudi nove zbirke, Podoknice tišini, išče še v obliki novele

izraz za svojo »vesoljno« stisko ter za svoje nezadovoljstvo glede vizaža — vsekakor v njegovi bolj notranji dimenziji — svojega sodobnika na tem z več strani nevarno ogroženem svetu. Prvi dve noveli sta najbolj »pesniško iztirjeni«, obe pa imata otroškega junaka. Jonko iz prve, naslovne in najdaljše (65 strani) proze je devetleten fantič, ki si je vbil v glavo, da bo vrnil kanarčkom svobodo, in jih s prijateljico Luno pelje cel voz proti jugu, na Kanarske otoke. Je pa v vojnem času in otroška reševalna ihta pride navzkriž z vojskujočimi se in se ne more končati drugače kakor slabo. Ni pa to le soočenje otroškosti, nedolžne otroškosti, s kruto, neusmiljeno resničnostjo odraslih. Sama otroškost se naleze povsod navzoče krutosti, sebičnost se tudi pri njej stopnjuje in se nazadnje sprevrže v pravo ubijalsko slo. Negativna stran pesniškosti je v tej noveli gostobesednost — te že ni mogoče šteti na račun poetičnega nanašanja stvari mogoče še pri dejstvu, da fantič razmišlja kar odraslo. Druga »otroška« proza, naslovljena Pelerina, je najkrajša od vseh novel te knjige in nas lahko pretrese prav s svojo konciznostjo. Tudi v njej je smrt, veliko smrti, vse pa se giblje kot v brezčasju med pokopališčem ter domom še manjšega fantička, ki doživlja lepoto odprte jame in grobarjevega pripovedovanja, dokler je ne poplača s smrtjo. Novela Zapiski Jakobine Vatovec je še najmanj pesniška in najbolj zasidrana v družbenem okolju (kar je konstatacija brez vnaprejšnjih vrednostno ocenjevalskih namenov). Pripoveduje — »realistično«, čeprav tudi ne brez disgresivnih kompozicijskih zasukov — zgodbo ženske, ki se je bala pogledati drugim v oči, dokler se ni zaljubila v šiptarskega čistilca čevljev. Kljub negodovanju njene potrošniške družine se poroči z njim, pozneje pa vendarle sledi ločitev. Ko se Albanec dvigne med bogate pridobitnike, jo družina sili, naj se vrne k njemu. Jakobina pa je medtem pogledala drugemu v oči. Samo da ta Simon postane suženj mamil in jo slednjič vabi, naj se skupaj z njim ubije. Naprej pa Jakobina živi brez zgodbe in piše svoje zapiske. Zadnji dve noveli se spet, vsaka po svoje, izmikata stvarnemu zgodbenemu »tlorisu«. V sredi novele Popotnik je Silvester Marvin, že trideset let na posteljo priklenjen učenik, in njegovi »psihizmi« in ideje o kozmosu ter perspektivah človeštva. Zgodba je dogajanje precej razgibana, niti ljubezni in ljubosumnosti ne manjka, vendar njena glavna teža sloni na duševnosti nastopajočih oseb: uveljavlja se telepatija, miselno komuniciranje z oddaljenimi civilizacijami, uresničevanje prerokb, poudarja se človeška notranjost in nujnost njene uravnotežitve (*Miru ne bo med ljudmi, dokler ne bo miru v njih*); tudi tu se kot »rešitev« neresljivosti pojavijo mamila. Zadnja proza, kratka novela Primadona Izabela, ima spet podlago v zapiskih. Pisec teh, apotekar, zrel za psihiatra, se tu iznajdljivo ukvarja z razdvojenostjo svoje osebnosti; na koncu pa je spet — samomor. Avtorsko stališče Mateja Bora je v vseh teh novelah kje daleč v ozadju, skrito, večkrat tudi za zastorom ironije. Ta ironija je kajpada bolj grenke vrste, kakorkoli jo pesniška zamegljenost spet očitno omiljuje. Tu smo pač v območju Borove jezikovne igrivosti, ki premore več podob, od izrabljanja podobnosti besed in dobesednega razumevanja prispodob do izventekstovnih vstopov v besedilo ali pa ustvarjanje novih besed (neskončnika, njenost). Dober

vtis iz skrbnega obnašanja do jezika malce kvari nered v ločilih (tista nesrečna vejica na koncu odvisnika med dvema priredno zvezanima glavnima stavkoma — s tem pa danes greši menda vsak drugi slovenski pisatelj!).

IN MOJA PESEM V PLAMEN SE SPREMINJA

Črna, rdeča, bela — te barve pozdravljajo bralca še prej, ko pride do naslovne strani knjige Franceta Balantiča MUŽEVNA STEBLIKA. Barve smrti, krvi in obupa nad »nečistim časom«, v katerega je bil pesnik rojen (. . . *joj, kakšen, kakšen je čas to, ki sem mu gost!*) in iz katerega bi se najrajši rešil s hitro smrtjo (*Gospod, končaj, končaj, mi z življenjem!*). Ko prebiramo to prvo izdajo Balantiča v svobodni Jugoslaviji, več kot štirideset let po tem, ko je resnično *vzplapolal . . . v plamen žgoč in krut*, se nam seveda vsiljuje vprašanje, koliko je v tej poeziji krvi in ognja pristnosti, resnične, skrivnostne usodnosti, in koliko pridobljene, zunanje teatralike. Lirika Franceta Balantiča je imela svoj micelij v poetiki katoliško usmerjenega ekspresionizma in takratni besednjak najsvetovalec je postal tudi Balantičev besednjak. Besede kri (daleč najpogostejša), ogenj, smrt, Bog, greh, bel, zlat, kot da bi bile mlademu pesniku položene že v zibelko s pesniškim darom. Kar čudno bi bilo, če bi ne moral pričenjajoči poet plačati davka skupni pesniški usodi v istem času in prostoru. Obenem pa ni mogoče spregledati dejstev, ki neizpodbitno govorijo o tem, da je Balantič o svoji »uvrščenosti« začel preraščati okvir poetike, ki ga je *usodno oklepala*. Prav v usodnosti, usojenosti je bil najbrž tisti »demiurški« dejavnik, ki je odločal tako o občutkih zgolj gostovanja v tem žalostnem svetu kot o oblikovni plati, besedni izbiri in sploh o gorečnosti izraza, tako da se ne more točno ugotavljati mejna črta med pristno izpovedjo samega sebe in tistim poplačevanim davkom. Kako pa je Balantič preraščal svojo uokvirjenost? S svojo svojskostjo. Usojeni »šoli« se je izmikal že s socialno (socialno protestno) motiviko mnogih pesmi, saj so nekatere od njih (cikel Na blaznih poteh) prvič tiskane šele v tej knjigi, očitno pa ne po naključju. Niti njegova religioznost ni bila usklajena s »predpisanim« obrazcem — preveč je bilo v njej laične preprostosti namesto zamaknjene ekstatičnosti, in ker gre za vizije smrti, smrtne agonije, jih upravičeno lahko beremo ne kot baročno izrazno ornamentalistiko, marveč kot izpoved zaresnih občutkov, pa ne samo v zvezi z lastno individualnostjo, pač pa sploh s tedanjo družbo ter njeno ureditvijo. »Presegajoča« je tudi Balantičeva erotika — strastno čutna, »krvava«, skoraj vedno s hitro drsečo težnjo k nenaravnemu koncu, k osrečujoči pogubi. Oba sonetna venca (drugi nedokončan) sta izvedena z neverjetno formalno spretnostjo, pa vendar tu ni vredna občudovanja samo oblikovna stran, saj se tu hkrati razvija neka neusmiljena čustvena drama. *Prečudne dobre sile v meni spijo . . . in: studencev močnih, čistih sem željan . . .*, beremo tu, potem pa se obzorje tega sveta zagrinja, kar je bilo najbližje in najbolj pozemsko, se je oddaljilo in spremenilo, tudi pesnik se je spremenil (*zdaj sem drug*), sprememba je doletela še pesem (*In moja pesem v plamen se spreminja*) in vse neučakano stremi k

»zlatemu dnevu« konca (*da kmalu bi poljubil zrelo smrt*). France Barrantič s svojo zapisanostjo zgodnji pogubi ne bo verjetno našel današnji veliko »svojih« bralcev, tisti bolj oddaljeni mladeniči (Murn, Kosovel) bodo še naprej v resnici mnogo bližji kakor on. Toda ta najbolj goreč pesnik smrti je z izdajo Muževne steblike slednjič le tu, tu, kamor spada. In kjer tudi ima svoje nezapostavljivo mesto.

O VSEM TEM PA ŠE O MARSICEM

Danilo Lokar: SAMOGOVORNIKI. Spet nova oziroma skoraj vsa nova knjiga avtorja, ki je z njo dosegel dvaindevetdeset let starosti. Ta knjiga šestih daljših in krajših proz je v nekem smislu nadaljevanje zbirke novel Rodovi. Ista ali podobna problematika, prav tako isti »rokopis«. Izvzeti seveda moramo najdaljšo novelo V Trst, katera ni nova (izšla je že v knjigi Bela cesta) in se tudi sicer ne prilega preveč »modulaciji« ostalih ubrano intoniranih novel te knjige: drugačna je že s tem, da se pogloblja v določeno družbeno okolje, povrh še časovno natančno situirano (začetek tega stoletja, spopad maloindustrialca z delavci na eni, z veliko, sodobno industrijo pa na drugi strani). V to knjigo je najbrž prišla zato, ker je njen junak kljub vsemu podoben postavam ostalih proz Samogovornikov — ta izkoriščevalec tuje delovne sile je prav tako notranje mehak in poln dvomov, mnogo rajši bi gojil umetnost kakor strojil kože in odpuščal stakajoče delavce, mora pa tudi preživljati družino, premožen tast mu odklanja pomoč, tako da se še on, nesrečen kapitalist, veseli sprememb, ki jih nekoč ustoliči pravičnejši družbeni red. Ta beli vran med podjetniki je istega rodu kot glavni lik proze Zvodnica: ta je komandir nevelike partizanske enote, ki se je znašla v hitlerjevski obkolitvi in ki je ne zmore rešiti, ker se počuti notranje popolnoma ohromljen, da bi lahko izdal povelje za umik, tako da z večino svojih borcev po nepotrebnem pade. V noveli Benjo proučuje pripovedovalec (avtor) psihologijo postaranega psa, kateri sam slutiti, da ga bo kmalu konec. Novela Samogovorniki premore, kot se zdi, avtobiografske poteze. Samogovornika sta tu dva, vsak na svojem koncu, vsak s svojo nelahko samoto starosti in s svojimi živimi spomini na tisto, kar je bilo nekoč, nekoč zdavnaj. Ona obuja iz davnine svojo nesrečno poročeno mamo, on pa si — zdravnik je — v mislih vrti film nekega svojega davnega in zelo težavnega poroda, oba sta sama, sklep novele pa pokaže, da le ne povsem sama, kajti drug za drugega vesta. Novela V besu ima v centru zgodbe razgovor med pripovedovalcem (avtorjem?) in drugim starcem, ki je bil včasih sodni sluga; dozdevno razgovor o redu, o lepoti, o moči, v resnici pa sijajno zrahljana meditacija o življenju ter njegovem veličastnem poslanstvu. Pa zadnja, najkrajša proza, naslovljena Pismo: koliko življenjske modrosti je nakopičeno na tako majhnem prostoru, v vrsticah, zapisanih za nekoga, ki se ni vedel v življenju najbolj žlahtno, ki ga je lenoba učila, da mora lagati drugim in samemu sebi, tako da je našel v varanju in brezbriznosti svoj višek blaženosti. Nalašč sem tokrat povedal, o čem so posamezne novele te Lokarjeve knjige. Seveda je tako kot druge pri Lokarju: so še o marsičem drugem. Vse pa so o bilanciranju, ko že konec ni daleč in se

človeške reči pojavljajo v najbolj resnični podobi. Ni to bilanciranje, ki bi ga lahko prenesli v številke, vse je zamegljeno, nejasnih kontur, veliko več se samó bolj napove kot pove, bralec pa ima občutek, da se tu odgrinja tančica skrivnosti, ki je prav največja in zadnja. Zares se ne more reči, da se s to knjigo lokarjevska »burja pred tišino« nekako tiša, pojema.

KARIBDE PESNIŠKEGA VSEIZMA

Scilo lahko izpustimo, kajti Andreju Brvarju in njegovi ekstremistični poeziji nikakor ne preti dvojna nevarnost, se pravi nevarnost od dveh nasprotujočih si strani. Od ene pa, kot kaže, vsekakor. S posebno »razumljivostjo« nam o tem govori njegova nova knjiga SKRČKA ČEZ PALICO, ki prinaša »izbrane pesmi« iz njegove dosedanje ustvarjalnosti. Že pri devetintridesetih imeti izdan izbor iz prejšnjih zbirk je gotovo velika redkost — in velika čast za pesnika, tudi po koledarju še vedno mnogo prej mladega kot starega. Nič proti temu, saj manj dostikrat pomeni bolj, še posebno tam, kjer sta varčnost in umerjenost povsem neznanca pojma. Brvarjevo pesnjenje je v nekem smislu radikalizirana različica tistega, kar je skoraj pred dvajsetimi leti začel Tomaž Šalamun. Dol s tradicijo, dol s staro šaro čustev, dol s poetično ubranostjo! Brvarjeva radikalizacija izhaja iz doslednega zavračanja dosedanjega pesniškega sveta in vzpostavljanja novega, svojega, za katerega je do zdaj veljal status eksteritorialnosti; meja med obema pesniškima svetoma seveda ne more biti zmerom ostro začrtana, še tako ostentativno poudarjena doslednost je le iluzorna. Osnova tega na novo osvojenega, do zdaj zunaj-poetičnega sveta je vsakdanost, groba, brutalna, nizka, odvrtna, šokirajoča vsakdanost. Parola te poetike: *vse je pesem*. Tako je tudi naslovljen prvi oddelek pričujočega izbora. Prozni tekst, zapisan v verzih, včasih niti to ne. Najbolj navadne zaznave, avtomatizmi očesa in peresa, dirigirani kvečjemu z željo po šokiranju; naštevanje, naštevanje. Včasih pride tudi do zaiskrenja, do samovžiga spontanega dovtipa, sicer pa bi lahko rekli skupaj z avtorjem, da je vse *kar nekam preveč samovšečno*. V drugem ciklu Sklicujem zborovanje je Brvar manj brvarjevski. Spet verzificirana proza, toda osmišljena, pripoveduje se tu od nekod kam, pa zopet kajpada samo v območju sveta vsakdanjosti in (večkrat zdravo) izzivalne banalnosti (Brvar pesem namenoma pomenko banalizira, *sicer se bo spremenila v navaden kič*, kot pravi). Brvarjevo silaško pesnjenje je vsekakor treba upoštevati, pa ne samo zaradi »demokratičnih pravil sožitja«, pač pa kot neko ekstremno pozicijo celotne orkestracije sodobnega pesništva; upoštevati z vso postavljajško gestacijo, ki spada zraven. Tudi ta tip pesnikovanja, kot podobno »bogokletniški« tipi, poznani iz zgodovine literature, lahko opravi svojo — recimo zdravilno — funkcijo v organizmu književnosti tega časa, ne da bi mogel upati na dolgo preživetje tega, kot je nas konec koncev poučila usoda omenjenih podobno uporniških poetičnih drž v preteklosti. Pesniški »vseizem« tega tipa, kakorkoli se glasno distancira od druge poezije svojega dne, je hočeš nočeš sestavni del te poezije in ničemur in nikomur niso v prid konstrukcije upiranje obojega, kot dela to v spremni besedi

avtor izbora Marijan Kramberger (na eni strani Brvar, na drugi pa »tako staro- kot novokopitni tradicionalisti«, se pravi preostanek današnje slovenske poezije). Najmanj v prid pa so Andreju Brvarju, kateri — po mojem mnenju — »bo imel precejšnje probleme« ne tako z »njimi« (»tradicionalisti«) kot sam s sabo in s svojo sicer simpatično zakrknjeno vztrajnostjo pri svoji poetiki silaške ne-pesniškosti, pri poetiki, katere največja nevarnost (zanj samega) se potuhnjeno skriva v lahkosti, nezahtevnosti pesniškega postopka, medtem ko za »preostalo poezijo« je in bo značilna in neizbežna *napornost* ubesedovanja. V tem ni pomoči od zunaj, v tej točki je pesnik vedno sam.

ZNAMENJE ROJSTVA

Pred kratkim se je češki estonist mlajšega rodu Vladimír Macura (1945) predstavil s knjigo ironičnih ljubezenskih ali prej psevdoljubezenskih zgodb, naslovljeno *Něžnými drápký (Z nežnimi krempeljčki)* in je vse presenetil, s kakšno lahkotnostjo in sproščenostjo se zna literarni znanstvenik »obračati« v kočljivi prozni tematiki. Zdaj pa je spet presenetil, tokrat v svoji profesionalni stroki, čeprav ne kot estonist. Njegovo delo se imenuje *ZNAMENÍ ZRODU (Znamenje rojstva)* in se ukvarja, kot pravi podnaslov, s »češkim prerodom kot kulturnim tipom«. Presenetljiv je že Macurov pristop k tematiki: dosledno se naslanja le na lastno proučevanje gradiva in dosledno teži k demistifikaciji in točni opredelitvi narave češkega prerodnega obdobja z jasno diferenciacijo resnične podobe in »lažne zavesti« tega. Mislim, da ne bo odveč, če o tem zanimivem delu povem nekaj besed tudi slovenskemu bralcu. Avtor izrecno govori o kulturnem tipu preroda, ne pa o njegovi kulturi, kajti te kulture takrat (gre za prva tri desetletja prejšnjega stoletja) v resnici še ni bilo, šele se je, težavno in neenostavno, rojevala. Tudi se izogiba navajenih oznak, kot so romantizem, preromantizem, sentimentalizem, ker je po njegovem mnenju takšno periodizacijsko pojmoslovje umestno pri obravnavanju kulture velikih narodov, ne pa pri kulturah, ki se šele rojevajo ali pa je zanje značilen »pospešen« razvoj, se pravi pri kulturah s prerodnimi potezami. Knjiga ima dva dela, prvi, temeljni, je naslovljen *Oblikoslovje*, drugi, nekako dopolnilni, pa *Pojmoslovje*. Prvi del ugotavlja osnovne karakterološke črte tega kulturnega tipa: sinkretizem v stilu in vprašanju medsebojnih odnosov posameznih kulturnih območij; izrazite emancipacijske težnje v zvezi z razvito nemško kulturo; lingvocentrižem, ki daje porajajoči se kulturi filološko naravo; izrabljanje prevodne dejavnosti v prerodno afirmacijske namene; mitologizem z nekritičnimi zamisli o uresničevanju »obuditve« nekdanje, davne češke kulture; graditev kulture kot »ideala«, v ozki zvezi z mehanizmi igre in mistifikacije; izreden pomen rodoljubne družbe kot nosilca nastajajoče kulture. V drugem delu knjige avtor razlaga nekaj poglavitnih pojmov »jungmannovske« epohe: atiški, jonski, dorski (jezik), domovina, narod, sredina in Praga. Ustaviti se bi se splačalo na primer pri tem, kako Macura zasleduje preokupacije Herderjevega filozofskega koncepta »sredine« v delih češkega oz. slovaškega preroda. Ali pa tam, kjer se posveča prevodom in prevajanju v tistem času in opozarja na

»odtujevalsko«, »polaščevalsko« vlogo prevoda: v resnici na primer nemškimi avtorjev večkrat niti ni bilo treba češkega prevajalca (nemški jezik je bil splošno razširjen), toda češkemu prevajalcu je bil potreben znan tuj avtor — da bi si njegovo delo »adaptiral« in prilagodil svojim (zlahkimi prerodnim) namenom; velikokrat avtorja v prevodu sploh niso navedli. To je pač takrat bilo navadno in »nekaznivo«. (Opomba z aktualizacijo: Danes skoraj ne moremo razumeti te »samoumevne« odtujevalne edicijske prakse. Dogodi pa se tudi zdaj lahko marsikaj čudnega: na primer praška založba je konec leta 1984 izdala v prevodu delo slovenskega publicista Janeza Staniča *Znana in neznana Sovjetska zveza in mir nichts dir nichts* izpustila tako ime avtorja kot prevajalca. Znamenje rojstva nove prerodne epohe?)

MUJA IN NUJA S PRVENCMI

Pesniški prvenci. Nevaren led za ocenjevalce: kam (do kam) bomo prišli po njem? Nam bo drselo? Ali ne doživimo nezaželene hladne kopeli? Pa je teh prvencev v teku časa, da ne moremo mimo njih, kot da jih kratko in malo ni. Res je, da po vsakem prvencu prihaja priložnost neprvenca, tako rekoč *ura resnice* (:Hic Rhodus . . .). Prav tako pa je res, da je včasih že prvenec prava beseda, usodna poteza. Karte na mizi. Ni dvoma zame, da je ta primer tudi MAVRIČNI ŠČIT, karte na mizi, ki jih je položila tja Alenka Rebula Tuta. Skupaj enainštirideset pesmi, kratkih, nobene čez dvajset stihov, zelo skopih z besedo (v neki pesmi jih je le petnajst). Že to je simpatično. Če pa zbirko preberemo, po možnosti rajši dvakrat, ugotovimo, da poteza simpatičnosti ne velja samo v smislu količinskih kazalcev. Ta zbirka je, kot se zdi, razmeroma strog izbor vsega napisanega, pa ne samo v dveh, treh letih. Ponuja obenem celovito podobo mlade pesnice, ki se je že utegnila zasidrati v določenem družbenem in geografskem okolju, se pravi na Tržaškem. Ta zasidranost pa ni pretirano poudarjena: tu hitro odkrijemo »couleur locale«, še prej pa se zavemo, da živi avtorica v širših vzporednicah sedanjega časa. In ne samo da v njih živi; tudi pesniško soodgovorno se počuti za ta svet: *Z besedami se lahko igraš . . . beremo v pesmi Lastnina*, toda tudi tu je treba imeti v vidu končni namen, ko *sprevod se preokrene . . . in vse se vrne umret / v rojstna usta*. Alenka Rebula Tuta dela z besedami po lekarniško preudarno. Njena pesniška misel je večidel neulovljiva, hoče nas prepričati, da je pravzaprav ni, vendar avtoričina vestnost, seveda umetniška vestnost, pride bralcu, morda nehote, dejansko na pomoč. S tem namreč, da je celoto zbirke razdelila v pet ciklov, to pa v bistvu na »tematski« osnovi. Bližji ogled teh ciklov, njihove strukture (skupaj z naslovi, razumljivo), nam vsaj v glavnem odpre pot v notranji ustroj celote. V prvem ciklu (Zgodovina) so se znašle pesmi, v katerih se nekako zrcali posameznikov odnos do narodove usode v našem negotovem času, ko lahko na *pravični oljki / obvišiš / in si sad / ali truplo* (Zgodovina), in ko *vsi živi / so vpoklicani / ali bomo novi / ali bomo mrtvorjeni* (Samogovor). Avtorica, ne brez kančka ironije, sooča zgodovinsko izkušnjo »Slovencev kremenitih« s »srhom globine«, ki mu nas izpostavlja velikost duha (duhov), in v

nadaljnem ciklu potem (Veronikin prt) zavzema do te utesnjujoče težke usodnostne problematike neko olajšano, z oddaljitvijo do večje bistrovidnosti pripeljana stališče. Vse je nekako jasnejše, lažje, bolj smotrno in zavestno, *tu je / kar moram neizmerno spregledati / in neizmerno / zamolčati* (Nazaj). V tretjem ciklu (Venec) prihaja do objektivacije pogleda in bi lahko govorili o zgodbah in usodah žensk, o neizbežni povezanosti vsega, kar jih determinira (. . . *neukročena igla / te bega / po platnu skače / in išče srce*. (Vezenina). Četrty cikel (Čas na Krasu) sloni na pokrajini in ljudeh, ki spadajo k njej. Sama izbira besed (brin, kamen, robida, hrast, rej, trnje, osat, pelin, bor) in drzna metaforizacija le-teh pomagata — na pogled preprosto — ustvariti učinkovito podobo pokrajine; pesem Pogubna prav fascinira. V zadnji cikel (Odiseja) je spet stopila usojenost z mnogimi obrazi, spremlja pa jo tokrat še ljubezensko čustvo. Besed čedalje manj, pesniške moči pa ne. Vsaj v večini teh pesmi pomeni zamolklost, pridušenost izraza neko pritajeno bogastvo, katero kot da se ne bi hotelo razdati prežgodaj.

LAHKOST IN BREME

Skoraj neverjetno je, kako se Jožetu Dularju ni nič mudilo z drugim »vavtovškim« romanov KRKA PA TEČE NAPREJ: tisti prvi, Krka umira, je izdal že leta 1943, natančno pred štiridesetimi leti! Vendar pa dolenski Vavtovec (v resnici njegova rojstna Vavta vas) se gotovo ni nikdar izgubil iz zornega kota njegove ustvarjalne usmerjenosti. Če je bil roman Krka umira osredotočen na eno samo leto (1881) in povrh še na eno samo problematiko (račji lov in socialne razprtije v zvezi z njim), se razteza navzoči roman, neke vrste kronika najmanj štirih generacij avtorjevega rodu, v dolžino poldruega stoletja in njegova osredotočitev na eno rodbino vsekakor ne pomeni osredotočitve na domačo vas, saj nas v zadnjem delu knjiga popelje še v druge srenje in ne samo v Ljubljano in drugo Slovenijo, marveč tudi v tujino: na Dunaj, v Prago, v Italijo. Tistega, ki je prebral roman Krka umira, bo zanimalo, kako se oba romana dogajanjsko stikata, predvsem torej, kako pride v novem romanu do besede usodno leto 1881—1882 z račjo kugo, ki je premogla za Vavtovec prve knjige razsežnosti najhujše katastrofe, šibe božje, ki jo bo mogoče le s težavo preživeti. Presenetljivo: stika skoraj ni, le na treh mestih v novem romanu omenja račji lov, tudi ime enega od junakov prejšnje knjige (Frnatek) se pojavi, toda samo pojavi in se spet zgubi, kot vsa usodnost, povezana z »račjo perspektivo«. Perspektiva poldruega stoletja je pač čisto drugačna kot enega samega leta. Neposrednih stičnih ploskev je torej v obeh romanih minimalno, toda opozoriti velja na miselno korespondenco obeh, kar gre za »poslanstvo« enega in drugega. Prvi je pravzaprav vprašanje: rakov ne bo več, Krka umira, kaj bo, bomo sploh še lahko živeli? Drugi pa je odgovor: življenje in minevanje spadata skupaj, nič ne traja večno, Krka pa teče naprej. Zgodovina Štularjev, vavtovških mlinarjev, je malone kronika svatb in pogrebov. Jože Dular je, kot kaže, porabil veliko časa s preučevanjem rodbinskih in tudi krajevnozgodovinskih

dokumentov, prej ko se je lotil pripovedovanja. Pripoved pa resnično teče v skladu s potekom časa, svatbe, rojstva, pogrebi, razmnoževanje imetja, nesreče, odmevi resničnih dogodkov v ožjem okolišju (izmed literatov pogosto nastopa Janez Trdina, pojavi se tudi Dragotin Kette) in tudi kje širom po svetu... Prvi del knjige pripoveduje avtorjev praded, vzor trdoživega, podjetnega gospodarja, ki je pokopal dve ženi, s tretjo, mnogo mlajšo, pa je doživel neprijetne stvari. Drugi del, po smrti prvega »pisca«, piše že avtor sam. Ta pripoved (od leta 1881 naprej) je precej razdrobljena, sorodstva je pač vedno več, poleg tega pa se še doba »komplicira«, svetovna vojna potegne v svoje mehanizme tudi avtorjevega očeta, ki se tako po študijah na Dunaju in v Pragi znajde v Italiji, od koder (iz ujetništva) se vrne z veliko zamudo, ko je njegov sin (avtor) že zrel za v šolo. Novemu Dularjevemu romanu se pozna, da je bil ustvarjen z veliko ljubeznijo in rahločutnostjo, da je nastajal z lahnostjo, hkrati pa težavno. Pisanje tovrstne »osebno zainteresirane« literature je pač obenem hvaležno in nehvaležno. Romaneskost romana je s kronističnostjo zapisa precej utrpela, kar lahko spregleda le manj zahteven bralec, ki mu je najbolj pri srcu »življenjskost« in zgodovinska določljivost pripovedi, ne pa »nepohabljenost« slovstvenih form.

VELETOKI BESED, PRIHULJENE V REČICE

Pred dvajsetimi ali skoraj dvajsetimi leti, ko je praška literarna revija Plamen doživljala najlepše čase svojega obstoja, smo imeli stene ene od uredniških sob ne samo za navadne stene, pač pa tudi za ploskve, ki na njih sodelavci revije lahko zapisujejo oz. rišejo, kar se jim zdi pametno ali potrebno. Od vseh teh zapisov ter risb (ki so morali nekega dne čez noč izginiti kot nosilci nevarnosti) sem si najbolj zapomnil besede, katere so ostale tam nekoč po obisku brnskega pesnika Oldřicha Mikuláška in katere bi prevedel takole: *Pripravljen sem pustiti čevelj v riti tepca*. Medtem se je vse radikalno spremenilo, predvsem smo se postarali — na primer pesnik Mikulášek bo maja 1985 obhajal že svoje petinsedemdeseto leto. Razveseljivo pa je vsekakor, da njegova poezija ni zaznamovana s tem, kot se prepričamo lahko v njegovi do zdaj zadnji pesniški zbirki SÓLO PRO DVA DECHY (Solo za dvoje dihov). Prav tako kot Seifert, Skácel in še marsikateri češki pesnik je imel tudi Mikulášek neprostovoljen presledek v izdajanju svoje poezije: za dvanajst let (1970—1981) je bil »naordiniran« molk, leta 1981 pa sta mu izšli kar dve novi zbirki, dve leti pozneje še tretja — ta, ki jo pravkar mislim predstaviti slovenskim bralcem. Skupaj je ta Mikulášskova zbirka osemnajsta; poleg tega vsebuje njegova bibliografija še nekaj predvsem tematsko opredeljenih izborov. To dejstvo samo že pove, da tu vsekakor ne gre za pesniškega redko-besedneža. Sicer pa za Mikuláška že od prej drži oznaka precejšnje raznoličnosti, tako notranje kot zunanje. Znal se je potuhniti v zasebno lirično miniaturo in tudi stopiti iz sebe in podoživljati usode drugih, ni mu bilo težko na široko, himnično opevati neskončne mnogoterosti

življenjske resničnosti, drugič pa se muditi v najbolj osebnih sferah ljubezni, lepote, hrepenenja. Njegovo pesništvo najbolje karakterizira, da si ne prizadeva na vsak način harmonizirati, prej nasprotno, odkrivati hoče konflikte in odvratnosti bivanja in soočati z njimi današnjega človeka. Nova zbirka nadaljuje življenjsko polnost in radoživost njegovih prejšnjih zbirk. Res je, da se je v teh pesmih razbohotila »jesenska« motivika in da se tu prav pogosto zadene ob minevanjska razpoloženja, toda vse to se obravnava z neko posebno lahkoto, brez tragičnega občutja, skoraj kot zgolj priložnost za živahno metaforično čaranje, besedne figure se nenehno zažigajo druga od druge. Tole je pesem Smrt zobrov: *Ko umrem, umrem / s sklonjeno glavo zobrov — / na grud. // Iz nozdrvi se jim baje kadi. / In ta hlap se potem dviguje / kot žalosten spev labodji / nad ribnike, nad jezera, / iz gozda v gozd. / Potem pa skozi čist zrak sprevidi, / naenkrat ve — pa ga ni. // Tako se včasih dolgo umira / iz oči v oči nevidnemu obrazu, / tudi še po smrti — / v času, ko je vse, da bi izumrlo.* Kot za prejšnje Mikulášskove zbirke je tudi za to novo značilna raznoličnost in raznovrstnost. Ni naključje, da se knjiga pričinja z Odo radosti in končuje z Odo verzu. Pesnik še vedno ljubi odprtost, negotovost, *izpostavljenost* življenja in prav tako v poeziji največ ceni soočenja, spopade, konflikte; idilike ne prenaša. (*V nag verz veruj / kot v nož!*) Prav poezija, ki je sicer neslišen let sov, mora biti kontrastna, vsa polna antinomij, mora vznemirjati s svojo dinamiko ter neulovljivostjo: *Imam rad . . . veletoke besed, / prihuljene v rečice.* Ob vsej dozdevni miselni in oblikovni raztresenosti je Mikulášskov pesniški postopek vedno koncentriran, sproti notranje urejan in s posebno slastjo izkorišča možnosti, ki jih ponuja jezik (včasih iz njega tudi nekaj »izsili« zase), posebno se izživlja v rimi, ki je najpogosteje nenavadna, in sicer tudi v tem, da se velikokrat rimata zelo oddaljena verza (tudi trinajst verzov drug od drugega!).

POZNO, PA VENDAR

Že v svoji zadnji, avtobiografsko zasnovani knjigi Deseti bratje izpred petih let je posvetil Igor Torkar nekaj prostora »dachauskim procesom«, toda tako malo, da lahko rečemo, da je prej molčal o njih kakor govoril. Bili so pač tabu tema. Ko pa se je situacija spremenila, je sédel in v dveh letih (1981—1982) napisal UMIRANJE NA OBROKE, roman, ki noče biti več čisto avtobiografska knjiga; ker pa gre za »dachauske procese«, je njen poglobiten namen prav to, da se pretrga molk o njih. Namen, ki kajpak ni bil v interesu samo avtorja in njegove »tematske neizpetosti« ali pa drugih žrtev teh procesov, temveč tudi družbe, njene zavesti in samozavesti, njene pomiritve in sprostitve spričo težke zgodovinske prikrito-javne zasramujoče travme. Ni čudo, da je Torkarjeva nova knjiga v hipu postala bestseller in razburkala duhove, ne oziraje se na ugodnost ali neugodnost (političnega) trenutka. To se je moralo zgoditi — čim prej bi se bilo zgodilo, tem bolje bi bilo. Toda nikdar ni prepozno, kolikor se zna tudi iz senčnih strani pravočasno dobiti koristne nauke. To pa ni več skrb literature. (Tudi tisto

pretrgavanje molka bi ne smelo biti njena skrb, še vedno pa je, žal, tako . . .). Igor Torkar je za svoj roman — pravzaprav svoj prvi roman — izmislil na moč kompliciran, ne pa nepregleden oziroma prezahteven umetniški postopek: življenjsko zgodbo svojega junaka, »junaka našega časa«, kot ga titulira, spleta iz treh pramenov — iz spominov, dokumentov in fabulacije. Njegov junak, Martin Plevkar-Gaber, potemtakem ni enoten lik. Ne samo, da se že v mladosti večkrat pojavi v dveh Gabrih, ki se med sabo pomenkujeta in prepirata, pozneje nastopa namesto njega še sam avtor, pa spet v dvojni podobi — kot Igor Torkar ali pa inž. Boris Fakin, namreč takrat, ko pridejo do besede dokumenti iz »dachauskih procesov«, v njih pa figurira pisateljevo občansko ime. Gabrova življenjska zgodba, v znatni meri nedvomno ista z avtorjevo, ima te glavne »postaje«: od 1932 partijec, potem partizan, dachauski taboriščnik, po vojni direktor v kemični industriji, 1949 skupaj z drugimi osumljen kot gestapovski agent v Dachauu, devet let zavora, po pritožbi dvanajst, čez štiri leta odpuščen, kakor tudi drugi razen tistih desetih, ki so že zgubili glave, in triindvajset let čakanja na rehabilitacijo in analizo te sodne farse. V tej zgodbi nastopa veliko likov, ki najbrž tudi ne spadajo v čisto fabulativno območje, med njimi je nekaj še šolskih tovarišev — eden, imenovan Boksmito, nas močno spominja na pisatelja Vitomila Zupana, druga dva se povzpeta prav visoko na lestvici uslužbencev državne varnosti (eden je Gabrov zasliševalec, drugi kar minister), nekaterim je avtor pustil pravo ime (na primer Ludvik Mrzel). Posamezne plati pripovedi, ki se v knjigi razlikujejo tudi grafično, v stavčni širini, stojijo druga ob drugi, čisto dokumentarna ob čisto literarni, pogosto pa še stopi vmes avtor s svojo zunaj-zgodbeno meditacijo nad pisalnim strojem in tudi na druge načine zavzame distanco do zgodbe (na primer Odmor za bralce- Odmor za pisatelja), tako da je roman v celoti res konglomerat izrazitih nehomogenosti. Sicer pa so roman kot literarno zvrst že do danes tolikokrat dajali na Prokrustovo posteljo, da se je na to že navadil, pa mi skupaj z njim. Nekaj drugega prej moti bralca, ki se ne misli zadovoljiti s samim dejstvom, da so tu obravnavane nadvse kočljive in tako rekoč pravkar defabuizirane teme iz še žive ter boleče preteklosti, ki je zato v nekem smislu tudi še sedanjost. To pa je — navkljub velikim slovstvenim naporom, posvečenim zlasti izpovedni strukturi zgodbe — nezadostna *literarizacija sicer* razumljive moralne in čustvene prizadetosti avtorskega prijema; ta je zakrivila, da tu marsikaj učinkuje bolj površinsko, posebno če se globina nefunkcionalno zamenja z ekstenzivnostjo. Vsekakor pa ni dvoma, da bo Umiranje na obroke prav kot literatura — in prav kot literatura z obrazom, ki ga pač premore — ostalo neodvrgljivo dokazilo nekega nerazumljivo ponesrečenega trenutka v zgodovini Slovencev.