

Bralnica '79

MED SPOMINOM IN ŽELJO

František
Benhart

Če ne štejemo mladinskih del, so TRENUTKI IN LETA sedmi roman oz. deseta knjiga Leopolda Suhodolčana. Po tematični plati se nič posebno ne izmikajo dosedanji pretežni usmerjenosti njegovega dela: sodobnost, ljubezenski motivi, psihologija. Pa vendar, Suhodolčan tega romana ni Suhodolčan svoje predzadnje knjige novel Med reko in zemljo. To se je dogajalo tudi že prej: npr. prav ta njegova predzadnja knjiga je signalizirala — po romanu Najdaljša noč — radikalni slogovni preobrat k neke vrste nadrealistični pisavi s prekrito globljo pomen-skostjo. Romana Trenutki in leta ne moremo imeti za vrnitev k prejšnjim bolj realističnim ustvarjalnim prijemom, pač pa je v resnici neka *med-točka*, poskus izkoristiti dosežene rezultate oblikovnega napora v prid utrditve tistega, s čimer in v čemer je vsak avtor najbolj sam svoj, se pravi obenem najbolj močan in prepričljiv. Trenutki in leta so ljubezenski roman in nočejo biti nič drugega. Vse se tu »dogaja« le med Pavlom, pomočnikom direktorja tovarne, in Katarino, nadarjeno oblikovalko: ta dva, ne več najmlajša, se gledata, seznanita, sestajata, ljubita, da se nazadnjic tudi zmenita za ustrezen način skupnega življenja, medtem ko so vse druge postave v tem romanu čisto obrobne pomena, nekaj kot najnujnejši premikajoči se rekvizitarij ob nepremakljivem najnujnejših ulic in hiš in dreves, ker pač v praznini ni življenja. Ta popolna intimizacija je pripravila zgodbo ob sleherni družbeno simptomatičnost; sklepamo sicer lahko, da gre za sodobnost, toda bolj le po drugotnih znamenjih večinoma tehnične narave (hitra vožnja z avtomobilom, zdomci v ZR Nemčiji itd). To samo seveda sploh ni važno. Bolj pomembno se zdi, da je s tem omajana zgradnja romanskega telesa — na srečo (za avtorja) pa živimo v času vsesplošne hibridizacije te forme, in tako tudi Trenutke in leta beremo kot roman brez dodatka *cum grano salis*. Sicer pa si avtor zavestno in vestno prizadeva za nadomestitev tradicijske zgodbenosti: v odnos med Pavlom in Katarino, čeprav gre za ljubezen tako rekoč na prvi pogled, vnaša nenavadno notranjo napetost, ki jo povzroča že samo to, da ljubimca prihajata vkup že z bogatimi življenjskimi in najbolj intimnimi izkušnjami, spomini, neizpolnjenimi sanjami in željami in tudi z razmišljanji, pomisleki in strahovi. V posameznih poglavjih, ki jih izpovedujeta izmenično on in ona, zvemo sproti njuno preteklost (njena, bolj pestra in razgibana, se do kraja razkrije celo šele na koncu knjige) in smo priča kar dramatičnega valovanja njunega ljubezenskega občutja, kar je opazno zlasti pri Pavlu. Katarina se namreč — po vsem, kar je doživela — boji, da njuno razmerje postane vsakdanje in bo ona spet ob »svoj kot v življenju«, zato trpinči Pavla in samo sebe z zahtevo, da naj se dobivata samo kje zunaj, ne v njunih stanovanjih. Ko Pavel nekega dne ne zdrži in krši obljubo, da nikdar ne bo iskal, kje stanuje,

se Katarina razhudi in se zdi, da bo konec odnosa. Pa ni: Katarina je ponovno »prehoidila svoje spomine«, ponovno je »preizkusila samo sebe« — in Pavlu na lepem sporoči, da je najela garsonjero, ki naj bo njuna skupna še ob tistih dveh kotičkih, ki ju on in ona premoreta. To »stanovanjsko« izzvenenje romana kajpada ni bistveno z vidika celotne izpovedne »ideje« dela, ne vsebuje nobene njegove sporočilne usojenosti. Ta je prej v iskanju »vidne meje med sedanjostjo in spomini«, torej na območju duhovnih stanj in gibanj obeh protagonistov. Seveda sta ta lika zaradi svoje precejšnje obrnjenosti navznoter za zunanji pogled nekako mlahava, nepodjetna, otrpla, čudaška, skoraj mesečniška. S tem pa ni rečeno, da bi bila nezanimiva. Samo to bi povedal v zvezi z bralcem in »bralnostjo«: če je dogajanje ponotranjeno kot v tem primeru, bi morali tu tem močnejše doživljati stilno-jezikovno sfero in njeno »utripanje« kot nekaj avtonomno živečega, ne popolnoma orodniško popredmetenega. Tudi ta sfera je v tem romanu prav skrbno obdelana — gotovo nad povprečjem današnje slovenske proze v zadevni smeri —, rekel bi celo, da je te skrbi ponekod že preveč, da ta skrb tu in tam že meji na ne več neopazno in nemotečo narejenost (npr. skoraj igračkanje z naslovnimi »trenutki in leti« zlasti proti koncu romana). Po drugi strani pa bi besedilu koristil živahnejši tempo pripovedovanja brez tistih praznih trditvev, ki ga le razvedenijo (tip: »Še nikoli do tega trenutka nisem tako trdno verjel . . .«), in brez prepogostega in odvečnega časovnega določanja, ki bolj podzavestno uporablja izraze (naglo, nenadoma, v tem, tisti hip ali trenutek ipd.), kot bi hoteli nadomestiti — z videzom dramatičnosti — to, da se skoraj nič ne dogaja, pač pa te nadomestitve seveda nikakor ne zmorejo.

GLOBINE BREZ STRATIFIKACIJ

Dvomim, da bi bilo smiselno ugibati, ali piše Marjan Rožanc v svojem novem romanu LJUBEZEN o svojem otroštvu, ali naj ga beremo kot večjo ali manjšo stilizacijo (res je, da je pripovedovalec na nekem mestu knjige izrecno poimenovan z avtorjevim imenom). Nedvomno pa je, da so slovenski bralci spet dobili knjigo, kakršnih od svojega sicer razmeroma precej številnega pisateljskega občestva ne morejo pričakovati kaj več v enem letu. Rožančeva Ljubezen, ta izpoved nedoraslega dečka o vojnih letih v ljubljanski Zeleni jami, je izredno delo po več plateh. Najbolj ga cenim zaradi dognanosti, celovitosti, enotnosti, naj gre za relacije njegovih notranjih komponent ali pa za tkivo zunanjih aspektov. Veliko smiselnosti ne vidim tudi v vprašanjih, kako je avtor prišel do tega, da je roman napisal in da ga je napisal prav tako, kot ga je. Večkrat je čisto napačno, če si predstavljamo, da so pisatelji samo delčki naših — povrh pa še često skoz in skoz subjektivnih — miselnih sistemskih (»izemskovskih«) konstrukcij, ki nam omogočajo (ali: bi nam morali omogočati) boljše razumevanje razvojnih silnic in strukturnih sprememb znotraj sodobne književnosti, medtem ko o umetninah in njenih konkretizacijah v resnici odločajo večinoma silnice in zakonitosti »dogajanj in dejstev« znotraj duhovnega sveta posameznih umetnikov. Vojna doživetja nedolžnega in srečnega (srečnega zato, ker je star, kot je, in se ga vojna ne tiče tako neposredno kakor večine drugih) dečka iz Zelene jame pripoveduje odrasel človek po treh desetletjih, pa že tu je bil začetek uspeha: odveč je bilo skušati doseči »verodostojno otro-

ški« način nizanja stvari, prav tako je odpala skrb za »otročkost« govornice. Otroškost, otroška »jutranjost« pogleda pa je navzoča z vso prepričljivostjo; to pa ves čas, brez nihanj, brez digresij in povratkov. Poglavitni znak te stilne doslednosti in dokončnosti: *samoumevnost*. S samoumevnostjo se v romanu srečujemo povsod — na območju dojemanja vojne resničnosti (kot z nasprotjem permanentne prevzetosti ali ostrmevanja) in prav tako v načinu pripovedovanja o le-tej. Samoumevnost namreč narekuje isti miren, lahko rečemo nedolžen način, naj se govori o dogodkih in »dogodkih« najrazličnejše vrste — tako o nenadnem ljubljenu še nepreizkušenega fantiča z dvema nenasitnima cipama (ki pa ju za čudo zares »nasiti«), kot o hladnokrvnem uboju nedolžnega starca. Ta kratki prizor premore pravo filmsko »svetlobo«: belogardist, ne meneč se za našega dečka, ki ga skuša zadržati, gre v stanovanje, počí strel, pride ven, rekoč: »Zdaj pa stopi noter in poglej«; potem pride ven stara, razveže si ruto pod vratom, se sesede na kamnito stopnico, moli, prej pa kakor bi koga rotila, kot da bi molila; deček nato sede na gugalnico in se zaguga, »tudi z nogami sem nekajkrat zazvonil, da bi bila videti moja brezskrbnost čimbolj prepričljiva«. Prav tako filmska scena: kraja vojaškega krompirja, smrt dveh deklet, dečkovih sošolk. Ti trije dogodki, v zaporedju gugalnica, cipi, smrt deklet, se zvrstijo na komaj štirinajstih straneh, na petnajsti pa že prihajajo partizani. Se pravi, vse v eni sami bisagi, najbolj divja okrutnost sveta in ljubezen, čeprav ne v standardiziranih oblikah, zlo in dobro, potrnost in zmagoslavje, in vse to dojema deček-pripovedovalec počasi, toda preden utegne dojeti vse skupaj, je že tu svoboda in z njo prvi odzivi na klice predvojnega življenja v Zeleni jami. Vojna s svojimi posledicami je bila le exstempore v življenskem toku in teku, ki je v bistvu nespremenljiv. Posredno to pove tudi sam Rožančev slog — stalno nevznemirjen, spominsko pripovedovalski, enoslojen, ki v njem ni prostora ne za kvotoke emocij ne za šarade ironije ali sarkazma. Post scriptum: Spremna besedila so lahko koristna. Če pa je knjiga tako samo-svoja, tehtna, redkobesedna, kot je ta Rožančeva, je bolje ji pustiti, naj sama pove vse do svojega finalnega akorda, brez tuje retorike poklicnega razlagalstva. Ni vselej vse vsemu primerno.

PISMA IZ PREDALA

Praška založba Melantrich, je ob devetdeseti obletnici rojstva Karla Čapka (1890—1938) izdala — zunaj prodajne mreže — prav zanimivo knjigo KAREL ČAPEK VĚŘE HRŮZOVÉ. DOPISY ZE ZÁSUVKY (Pisma iz predala). Urednik izdaje Jiří Opelík, književni kritik, kakršnih je češka literatura imela zelo malo, ki se pa že več kot deset let ukvarja le z literarno zgodovino, piše v spremni besedi o tem, kako je prišlo do te edicije. Z začetka leta 1979 je dobil v roke pisma, ki jih je v dvajsetih letih pisal Karel Čapek takrat mladi Věři Hřůzovi, ki jih je zdaj, pri svojih 78 letih in že hudo bolna, zaželela objaviti. (Poskusila je pravzaprav že nekaj let prej, toda ni uspela.) Urednik je še utegnil obiskati in govoriti z njo, kmalu zatem pa je umrla. Věra je bila od leta 1920 Čapkova velika ljubezen, ker pa je ta pisatelj, žurnalist in dramaturg skoz in skoz tičal v delu, se je po treh letih pretežno pismenega poznanstva poročila z drugim, bolj »normalnim« in tudi eksistenčno bolj zavarovanim gospodom. Čapek se je potem prav tako poročil — z igralko in pisateljico Olgo Scheinpflugovo,

ki jo je poznal že od prej — korespondenca z Věro, čeprav zdaj na drugi ravni in z manjšo frekvenco, pa se je nadaljevala še osem let. Čapkova pisma Věri so pisana močno hudomušno, z ironijo in samoironijo in v prvih letih jih napolnjuje (večkrat plameneče, pa spet s samim sabo omalovaževano) ljubezensko čustvo, ki nikdar ni imelo prave možnosti, da bi zažarelo polno, naravno, zunaj papirja. V več pismih se razodevata tragedija in neobglenost umetnika, ki mu je prva in zadnja stvar njegovo delo. (*Tisto najlepše živim*, piše KČ, *da bi nekoč položil v usta izmišljenim figuram: zato pa, razumete, moram molčati o tem.*) Věre, ki jo je tako ljubil, si Čapek v življenju ni znal pridobiti za trajno, pač pa je marsikaj od nje, kot opozarja Opelík, prišlo v lik princeze v romanu Krakatit, ki ga je takrat pisal. Kajpada je vprašljivo, ali spada tovrstna korespondenca v knjigo, ne pa rajši le v predal (o čemer je bil prepričan prejšnji Čapkov urednik Halík). Marsikdo v nji lahko vidi samo senzacionalno odkritje umetnikove intimite, v resnici pa je tu mnogo več in mnogo zanimivejšega za boljše poznavanje okoliščin, v katerih se rojevajo v svetu priznane umetnine. Zato bi rekel, da je storil Melantrich s to knjigo le dobro delo.

TAKO MINUS KOT PLUS

Mira Mihelič, pisateljica, doslej profilirana v tematskem oziru izrazito sodobno (seveda s skoraj rednimi retrospektivnimi vrnitvami v preteklost), je tudi pomnožila vrste prozaikov, ki so se v zadnjem času prvič spustili na negotovo območje zgodovinskega romana (Ingolič, Vuga, Kavčič, Jančar). Rečem lahko, da so vsi uspeli, dva izmed njih, Vuga in Kavčič, pa sta s svojima romanoma »iz zgodovine« ustvarila — po mojem mnenju — dela ne za leta, ampak desetletja, kakor smo nekaj podobnega doživeli pred enajstimi leti v primeru prav tako zgodovinskega romana, takrat izpod peresa Alojza Rebule (*V Sibilinem vetru*). Roman Mire Mihelič *TUJEC V EMONI* ni ravno epohalno delo, vendar je lahko z njim avtorica zadovoljna. To pa zato, ker je z njim dobro prestala preizkušnjo s snovnostjo, za njo novo, katera je obenem zahtevala nekaj novega tudi v samem ustvarjalnem postopku. V romanu se vidi, da se je tudi Miheličeva pošteno sprijela z zgodovinsko danostjo. Četrto stoletje ji je zaživel pod rokami v človeškem pogledu kakor tudi kar zadeva verodostojnost okolja, čeprav v preučevanju historične stvarnosti ni šla gotovo tako daleč kot napr. Ingolič ali pa Vuga. Tudi v svojem prvem zgodovinskem romanu se je namreč odločila ostati na trdnih tleh ljubezenske zgodbe — kjer je preizkušeno najmočnejša in najbolj doma —, in sicer v kar se da dramatični, napeti nenaadni izdelavi, seveda vsajeni v družbeno dogajanje, ki je tudi s socialnohistoričnega vidika pomembno in značilno. V 4. stoletju se je Emona znašla v usodno katastrofičnem položaju, vse je sprijeno in demoralizirano, vse je eno samo spletkarstvo, poglobitvi vrednosti: hinavščina ter laž (*Emončani tekmujejo, da bi drug drugega prekosili v hlimbi, on pa, mislim, nas je prekosil vse, in je zato vreden, da nam vlada.*). V to mesto pride tujec Strubillo, da maščuje smrt svoje nesrečne matere, in tu doživi ljubezen lepe Marcelle, soproge enega vodilnih ljudi Emone, ki pa mu trenutno preti smrtna nevarnost. Kmalu je res zaprt, skupaj z njim še drugi z vodstva, zaradi »zarote« zoper emonskega najvišjega, zaprta je tudi Marcella. Niti Strubillo ne ubeži ječi. Skupini okrog Marcelle se posreči uiti iz zapora, in ko njen mož spotoma

umrje, upa Marcella, da se bo še kdaj dobila s strastno ljubljenim Strubillom, očetom svojega pričakovanega otroka. Toda pozneje zve, da je sicer tudi Strubillo prišel iz zapora s posebno nalogo, da pa je vodstvu naznanil, da se bo vrnil z vojsko in Emono porušil; na Marcello (in njeno varnost) torej ni več pomislil. Razgibano živahno zgodbo pripovedujejo izmenično glavni liki romana, kar pa je v bistvu čisto formalna poteza, kajti kot resnično pripovedovalko nenehno občutimo samo avtorico. To je konec koncev razumljivo: Mira Mihelič tudi že prej ni mogla iz svoje kože, skoraj v vseh svojih zgodbah je emocionalno in miselno preveč navzoča. Kar je tako minus kot plus. Posamezne, zlasti pa ženske postave so potemtakem pri premikanju bolj ali manj motene z ostankom »popkovine«, po drugi strani pa tudi ta fatalna »oblikovna napaka« like nekako »toploficira« in njihovim zgodbam daje — ob že ustaljenem »rokopisu« izkušene pisateljice — izrazitejši vtis domačnosti in stanovitnosti. Se pravi: tem bolje za tistega, ki Miheličevo z užitkom bere; za nasprotni primer pač — nasprotno.

DEVET ZVEZKOV — DEVET NAČINOV

Dobil sem od Partizanske knjige devet zvezkov iz novo osnovane zbirke ZNAMENITI SLOVENCJI, in ko sem jih prebral, sem napisal o tem — pa ne prvem — tveganem in hkrati že uspelem založbenskem podvigu obširnejše ocenjujoče poročilo v češko dvomesečno revijo Světová literatura. Opozorila vredno se mi je namreč zdelo ne le to, da se je naloge, kako približati sodobnikom literarne velikane preteklosti, lotila ekipa izkušenih piscev, od katerih je vsak imel ne samo svoj, tako rekoč osebni odnos do dodeljenega mu avtorja, ampak je vsak (lahko) uveljavil čisto svoj, od drugih bistveno diferencirani način obravnave. Prav tu se mi zdi, da je bil podvig tvegan, v tej točki namreč: zbirka, ki se zdi navzven strogo standardizirana, je pustila piscem popolnoma proste roke, ker gre za koncepcijo in metodo monografije. Tako se je zgodilo — in v sestavi teh devetih knjig bo to verjetno malce tudi delo naključja — da ima vsaka izrazito svojo notranjo podobo in vse skupaj torej ustvarjajo nekaj kot »modno revijo« možnih (ali pa manj možnih) prijemov ter načinov obravnavanja. Filip Kalan je svojega A. T. Linhart predstavil z espiritom, ki je zanj prav značilen s fino cizeliranim slogom in z bistrim posluhom za ravnotežje med življenjem in delom monografiranca, ki sta za tak tip monografije idealna. (Ob vsem tem je njegov Linhart tudi po dokumentacijski plati od vseh devetih knjig najpopolnejši). Jože Javoršek je ubral z literarnozgodovinskega vidika nič ambiciozno pot v bistvu preprostega pripovedovanja o življenju in delu Primoža Trubarja, pri čemer je znal uporabiti svojo polemično ost, tokrat naperjeno proti oficialni literarni zgodovini. Janko Kos, že zaradi širine književnih in znanstvenih interesov zares najbolj poklican za delo o Matiji Čopu, se ni zadovoljil samo z rekonstrukcijo Čopove življenjske poti in njegovega miselnega sveta, pač pa si je še povrhu zastavil nad vse drugo umestno vprašanje, *kdo* je bil pravzaprav ta skromni, v resnici pa tako mnogoplastni človek. Dušan Moravec, nedvomno eden redkih (če že ne najboljših) cankarologov, se je osredotočil na razlago Cankarjevega dela in je spisal prav zgledno monografijo, ob vsej zahtevnosti dostopno, kot mimogrede posodobljajočo, obenem pa esejistično rezno in sočno. Josip Vidmar, urednik Znamenitih Slovencev, si je izbral za monografično obdelavo Otona Župančiča,

kateremu je v polstoletju posvetil skoraj trideset večjih ali manjših esejističnih del. Navzoče knjige se je lotil s »častihlepjem« čistega interpreta in njegovo besedilo hkrati razkriva prav slastno in strastno ravnanje z jezikom in mislimi, s sentencami, aforističnimi izrazi, navedki iz druge literature. Jože Snoj je s svojim Josipom Murnom najbolj netradicijski: malone popolnoma je odvrgel načelo časovne zaporednosti in nič ne skrbi za normalno zaželeno dotehnanost obravnave, ker je osrednje načelo njegovega postopka nenehno zastavljanje vprašanj in sprotno odgovarjanje, torej odprtost metode od začetka do konca. Jurij Martinović je v svoji novi knjigi o Dragotinu Ketteju (eno je izdal že prej) od vseh devetih avtorjev najbolj dosledno poudaril vzporednost življenja in pesniškega ustvarjanja ter je poskusil kar se da živo ponazoriti pesnikovo duhovno podobo. France Bernik je najbrž največji strokovnjak za pesniško delo Simona Jenka. Njegova monografija točno in detaljno razlaga to delo v vseh literarnih in zunajliterarnih relacijah, vendar s svojo koncepcijo in tudi izdelavo le zbuja nekoliko šolski vtis. Jože Pogačnik s svojim Jernejem Kopitarjem je čisto nasproten primer: tudi njemu je treba priznati suvereno poznavanje materije in povrh še niz dognanj na ravni odkritja, škoda le, da je vse to realizirano preveč suhoparno, brez pravega občutka za zmožnosti (in interes) bralca, kateremu so Znameniti Slovenci namenjeni. Vsa čast tej zbirki! Seveda bi bilo vredno premisleka, ali ne zasluži, da bi bile monografije napisane z izključno mislijo nanjo samo ne pa glede na to, kaj je avtor napisal prej (Martinović) ali pa celo kaj ima šele v načrtu (Pogačnik).

NEPRVENSKI PRVENEK

Václava Daněka smo na Češkem poznali prej kot prevajalca, predvsem ruske in sovjetske poezije (Blok, Jesenin, Voznesenskij idr.), čeprav sam piše stihe od mladih nog. V mladosti je nastopil pot opernega pevca, kmalu potem pa je zmagala poezija: že več kot četrto stoletja dela v literarni redakciji praškega radia in tu je postopoma postal eden najboljših čeških poznavalcev sodobne svetovne poezije. Leta 1960 je bil soustanovitelj znane praške poetične vinarne Viola. S tiskanjem svoje poezije ni hitel in tako se je zgodilo, da je njegov prvenec, zbirka JAK JSME LILI ZVON (Kako sva lila zvon), izšel tik pred petdesetim letom njegove starosti. Medtem je končal že tri nove zbirke, ki jih bomo, upajmo, kmalu dobili tudi v knjižni obliki (kajti poslušalci radia so se že lahko seznanili z njihovimi vrlinami). Izreden umetniški podvig je Daněkova pesnitev Sestup z hory (Sestop z gore), napisana v obliki sonetnega venca, v zahtevni formi, ki jo je češka poezija preizkusila pravzaprav le dvakrat (Vrchlický in Hrubín). Daněkov prvenec je prav tako »neprvensko«. Gre za neki pesniški triptih: med krajšimi pesnitvami Jak jsme lili zvon in Češká madona je osrednji, daleč najdaljši del zbirke, naslovljen Toulky s Lidáskem (Potepanja z L. — tu pa smo že pri prvi, za pesnika značilni težavi: besedo Lidásek si je izmislil — kot marsikatere druge —, osnova pa je v besedi »lid« — ljudstvo, hkrati pa je to zanj žensko bitje, četudi z moško končnico, in neki simbol vsega, kar ima rad). Vse tri dele »triptiha« povezuje ljubezen: v prvem delu projicirana v bolj oddaljeno preteklost, »ko je razsajala na Češkem huda kuga«, v drugem gre v glavnem za ljubezen do Prage in njeno nezamenljivo dušo z vsem tem, kar je le-to ustvarilo in sprotno ustvarja, v tretjem pa za pesniško adoracijo južnočeške

Madone in v njenem liku sploh češke dežele ter njene »nezapustljive« lepote. Dančkova pesniška govorica se izmika enostranski, navajeno nekako posplošujoči karakterizaciji. Je nežna in hkrati možata, preprosta in hkrati baročno slikovita, sodobna in starinska. Poleg izrazov, ki si jih izmišlja, pesnik jih pobira kar na ulici ali pa si jih posoja iz besednjaka ljudske pesmi in tudi iz skoraj že dvesto let starega Jungmannovega slovarja; s tem »križanjem epoh« že v samem jeziku kot da bi poskušal omajati človekovo čezmerno navezanost na *hic et nunc*. Dovršenost Dančkovega pesnjenja se najbolje reflektira v njegovem neutrudno skrbnem delu z ritmom in z rimo (prostega verza ne mara). Summa summarum: poezija zveneča kakor bron, z neprecenljivo visoko šolo radijske prakse.

MODA BEBČKOV — ALI ŠE KAJ DRUGEGA?

Po petih prozih knjigah je ime Mateta Dolenca gotovo že primerno zaidrano v zavesti slovenskega bralca. Ne toliko zaradi tega števila, kot spričo tega, ker je Dolenčeva pisava od začetka enako preprosta, prijetno berljiva, nikakor dolgočasna, še posebno pa zato, ker se v bistvu ne spreminja niti osrednja vsebinska razsežnost njegovih del — osredotočenje pogleda na mlado generacijo današnjega sveta in njeno duhovno problematiko. Tri zgodbe knjige GORENČEV VRAG nadaljujejo tistega Dolenca, kot smo ga poznali doslej. Prva od njih, Oranžna eksplozija, nas seznanja s tridesetletnim slabičem in pijancem (šele v zadnji tretjini zgodbe zvemo, da tudi včasih nekaj poskuša delati — v nekem uredništvu), ki vzljubi še ne osemnajstletno študentko, hoče jo iztrgati iz družbe mladih uživalcev tripa — s takšno, kot je pod vplivom oranžnih tabletk, ne more namreč priti do soglasja glede ljubljenja, ki mu je do njega več kot do česa drugega —, in ker mu ne uspeva, naznani anonimno njeno družbo policiji, potem pa ima moralnega mačka, dokler sam namerno ne pride v konflikt z miličniki in potem za mesec dni v zapor. Drugi dve zgodbi, Gorenčev vrag in Jonov let, sta povezani z glavno figuro Maksa Gorenca: v prvi je še otrok, ampak se igra igre (»ki so ga jih naučili odrasli«), katerih učinek so ne le odrezano uho prijatelja (ker ni hotel izdati partizanskega skrivališča), temveč tudi človeška življenja, in se zato znajde v poboljševalnici, od koder se po letih vrne, seveda nič poboljšan. Tretja zgodba prikazuje Maksa odraslega — ko prihaja iz zapora. Kot športni letalec se je namreč napil in povzročil prometno nesrečo, poleg tega je bil še obdolžen kraje, pretepev, nemorale in divjega lova. Pot iz zapora ga pelje — brez uspeha — po raznih kotih Slovenije za nekdanjimi ljubricami, nazadnjič pa le najde zatočišče nekje pri Gorici in se zdi, da se bo pobotal tudi s tem, da je njegova nekdanja Jelena zdaj invalidka na vozičku. Avtor se ni nič potrudil, da bi pojasnil, kako je mogel Maks, ta kreature, postati športni letalec, in ta zadnja zgodba sploh izdaja nekoliko bolj nagel, bolj neučakan »pisateljski postopek«, kot bi bilo umestno: nekaj je napisano močno učinkovito (sanje, »hoja po robu budnosti«), drugod pa nas zasipa z gostobesednostjo, z govoričenjem tako rekoč brez prave samokontrole. Gostilniški milje srečamo danes malone v vsakem slovenskem proznem delu in z njim seveda tudi značilne gostilniške tipe; ob njih pa se marsikje le pojavijo tudi druge vrste ljudje. Pri Dolencu (pri tem Dolenčevem vragu) pa se to zgodi res zelo redko. Pijanci, tatovi, cipe, maniaki, uživalci mamil, delomrzneži, ti in podobni slabiči imajo v

njegovem delu izključno domovinsko pravico. Vsi so »malo moteni, sicer bi se družbi prilagodili,« pravi avtor. Kdo pa je kriv teh bebčkov, te odvrnjene in odvratne strani mladih dandanašnjega sveta? Dolenc in Dolenci najbrž ne, naj še tako iščejo njihovo družbo. Ali ne mogoče prej tisti, ki premorejo več moči, da spreminjajo splošne življenjske ovire, ki so večini dane?

NOSTALGIJA LJUBEZNI IN MINEVANJA

Deset let je že, kar sem prenehal redno zasledovati novo češko književnost, in nekega dne lanske jeseni sem obstal pred vprašanjem: Ne delam napake? Kaj, če mi uhaja nekaj, kar ne bi smelo? In sem zaprosil poznavalca, ki je v zadevni smeri skoz à jour, naj mi svetuje, kaj bi se resnično splačalo prebrati. Prebral sem torej potem nekaj priporočenih proznih novitet — in ostrmel. Se slabše je, kakor sem mislil. Ti že večletni nadobudni mladeniči (večinoma nad štirideset let), ki so zagospodovali v imenu nastopajoče in mlade in češke in proze na najvišjih gričih, so pokazali do zdaj očitno prežalostno malo volje in sposobnosti do resničnega nastopa (vsaj v literarnem smislu) in se ponašajo lahko le z zvariki, ki ni v njih težko prepoznati že od prej dobro znanih Hrabala, Pavla in Párala) da ne govorim o tistih, o katerih se molči). Tako sem vzel v roke — brez priporočila — novo knjigo petinpetdesetletnika Eduarda Petiške (katerega prevajajo širom po svetu, samo v Sloveniji, kaže, nima sreče), naslovljeno za to leto ne preveč aktualno SVĚT PLNÝ LÁSKY (Svet ves poln ljubezni). Petiška je začel kot pesnik, zaslovel je s svojimi številnimi knjigami za otroke, v zadnjih dvajsetih letih pa se posveča predvsem prozi za odrasle. Najnovejša knjiga enajstih novel je deveta v nizu njegovih romanov in novelističnih zbirk. Petiška je — v primeri z malo prej omenjenimi mladeniči — nezamenljiv. Vsa njegova dela nosijo pečat ne samo nekdanjega pesnika, pač pa tudi pripovedovalca, ki si je neprenehoma svest soodgovornosti ustvarjalca za moralno obličje tega sveta. Včasih je bila njegova moralna, moralistična zanesenost celo v napoto sproščeni, iz sebe same izvirajoči zgodbi. V svoji najnovejši knjigi se je avtor od daleč izognil moraliziranja in večina njegovih novel v tej zbirki izpričuje največje in trajne vrline njegovega pisanja, zrelost, modrost, skladnost z naravo ter njenimi zakonitostmi; razumevanje do človeških slabosti. Ljubezen v najrazličnejših oblikah polni skoraj vse strani knjige, v devetih od enajstih pa gre hkrati za zakonsko krizo, za ločitev in njene posledice tudi za druge. To perečo sodobno problematiko pisatelj na srečo obravnava brez dvignjenega kazalca, čeprav z bolečim obžalovanjem, da najbrž ne more biti drugače. Posebno so Petiški pri srcu mladi ljudje (žrtve razmer), potem pa spet tisti, ki se že bližajo koncu svoje življenjske poti (pri čemer urednikom in profesorjem niti starost ne pridobi veliko njegove simpatije). Vsako zgodbo občuti avtor zasidrano v svojem polabskem kraju in vse novele povezujejo delčki strnjene simboličnega besedila o reki in pesku, o spreminjanju in stanovitnosti, o ostajanju (ljubezni) in minevanju (vsega drugega). Posebno učinkovit je Petiška tam, kjer mu uspeva združevati metaforičnost z rahlim humorjem, prav pogosto izhaja naravnost iz možnosti, ki mu jih ponuja jezik. (Žal, v zadnji tretjini knjige ta njegova osvajalna besedna moč nekoliko plahni.) Malce nostalgična knjiga, gotovo pa bi zaslužila pozornost slovenskih založb.

MALO ZA HEC, MALO ZARES

Ko sem prebral Macesen, »roman o Ivanu Groharju«, me je zelo zanimalo, kdo je Janez Kajzer, kajti njegovega imena doslej še nisem slišal oz. se ga nisem spominjal. Prej ko sem mogel karkoli zvedeti o njem, sem dobil v roke njegovo novo knjigo: PRAVA MOŠKA DRUŽBA. Jasno je, da sem se je moral takoj lotiti, čeprav so čakale druge, starejše novitete. Kaj pa sem zvedel o njem novega? Ne veliko. Menda samo to, da je najbrž žurnalista, vsaj po sedemindvajsetih prozah njegove nove knjige bi sklepal tako. Po groharjevskem romanu tako sklepati še nisem mogel. Tam sem ocenjeval predvsem zvesto avtorjevo »naklonjenost« dokumentu, sledem zgodovinske resnice, ker sem pač želel zvedeti o usodi nesrečnega slikarja kar največ. Kajzerjeve kratke proze knjige Prava moška družba so vsebinsko in oblikovno nekaj bistveno drugega kakor Macesen. To so zgodbe iz današnjih dni, v njih pisatelj biča značilne pregrehe in hudobije tega časa, neznatne, nedolžne, pa tudi takšne, ki ne spadajo več pod opredelitev: čudaštvo, pač pa že imajo lahko tak ali tak vpliv na življenje drugih. Proze so napisane z olajšujočim humorjem, v njih prevladuje razposajenost in le izjemoma zazveni resnejši ton, čeprav tudi tokrat stoji v prvem planu zabavljiva neresnost; jasno funkcijo apela v smislu boja za varstvo okolja premore proza Črni petek, ki se edina izmika (ne pa v svoji sporočilnosti) sodobnostni tematiki: kot da bi bila napisana leta 2033. Sicer pa je ta knjiga kvalitetno razmeroma neizravnan. Zraven posrečenih, domiselnih, pripovedalsko dovolj jedrnato podanih stvari beremo tu tudi (menda v manjšem številu) proze »z neustrezno dolžino« — se pravi ne dolge kar zadeva število strani, ampak bogastvo misli: razvlečene anekdote, vodenične štorije, katere ne morejo najti svojega konca. Jezik te knjige, prav tako kot v romanu Macesen, je precej svež, radoživo tekoč, neutrudljiv in neutrujajoč. Pripoved je zanj vse, ali pa: za pripoved ne pomeni nič več kakor koristno, udobno sredstvo. Kar avtorju ni zameriti, saj je bralec pripravil nekaj redkih uric pristnega kratkočasja.

ODGOVORNOST USTVARJANJA

Z naslovom ODPOVEDNOST TVORBY in s podnaslovom Mozaik sovjetske literarne sodobnosti je izdal mladi češki rusist in književni kritik Vladimír Novotný (letnik 1946) knjigo razmišljanj ter analiz sovjetske proze zadnjih desetih let. Novotný je zelo bister in prizadeven pisec in njegov akcijski radius premore nenavadno širino: do zdaj je preskrbel že okrog trideset knjig s spremno besedo, tiskal je veliko tehtnih študij o posameznih avtorjih ruske in sovjetske proze (Gorkij, Andrejev, Serafimovič, Kapijev, Okudžava), piše redno kritike prevedenih del in tudi izvirnih novitet. Reči je treba, da je ta knjiga edino tovrstno delo zadnjih desetih let na Češkem, čeprav je tu sovjetska književnost zelo prevajana in prevodi izhajajo razmeroma kmalu po »krstni« izdaji. Poskuša torej v možni meri zapolniti vrzel, kakršne v prejšnjem desetletju ni bilo. Novotný se je pri tem vnaprej odrekal ne le izčrpnosti, ampak tudi »objektiviteti« izbora avtorjev, ki jim posveča pozornost. Tako v njegovi knjigi manjkajo imena cele plejade zelo znanih

ter spoštovanih pisateljev, zlasti starejšega rodu (niso upoštevani niti v izbirni bibliografiji 43 avtorjev proznih del, prevedenih v zadnjih desetih letih v češčino), srečamo pa tu nekaj manj znanih imen, posebno iz manjših sovjetskih republik. V prvem delu knjige se Novotný ukvarja s posameznimi knjigami štirinajstih avtorjev (Bondarev, Granin, Tendrjakov, Astafjev, Sjo-min, Bels, Kross, Zalygin, Makanin, Aksjonov, Semjonov, Baklanov, Kron, Čiladze), v drugem pa s celotnim opusom petih prozaistov (Ajtmatov, Trifonov, Okudžava, Šukšin, Rasputin). Avtor kajpada pozna vse knjige iz izvirnika (več jih doslej še ni v češkem prevodu) in prav tako dodobra pozna ves njihov izvirni kontekst, odmeve kritike in bralcev in vse, kar sem še spada. Na tej podlagi popolne »informiranosti« nastajajo potem njegova kritična razmišljanja, za katera so značilna predirnost misli in ostro formulirane sodbe. Novotnýja zanimajo iščoči in odkrivajoči avtorji, tisti, ki »se ob umetniških in miselnih negotovostih, v katerih živi moderna civilizacija, želijo obračati h gotovostim vsakdanjega življenja, k najbolj osebnemu privatissimumu človeške duševnosti na ozadju družbenih razsežnosti«. Tem »svojim« avtorjem se zna Novotný približati nekako od znotraj in navidezno brez kakršnihkoli težav odkriva in opredeljuje njihove posebnosti in enkratnosti. Branje te knjige je koristno — poleg drugega prepriča o tem, da je v sodobni sovjetski prozi marsikaj vredno pozornosti, pa naj bo to samo delo s svojo neposredno izpovednostjo ali pa smer in cilj, kamor teži po svojih globljih naravnostih in simptomih.

ENA OD MOŽNOSTI

Novo knjigo Tite Kovač NAJBOGATEJŠI KRANJEC sem vzel v roke z velikim zanimanjem, ker sem imel še v živem spominu lepo bralsko doživetje, ki so mi ga pred nekaj leti nudili njeni Spomini barona Valvasorja. Niti drugič nisem bil prav nič razočaran. Ko gre v knjigi za osebnost bolj oddaljene zgodovine, človek upa, da bo zvedel kaj novega o njej, pa ne le o njej — tudi o času, v katerem je živela in ga po svoje soustvarjala. Če pa zares kaj takega zve, je potem pripravljen »spregledati« marsikaj, kar se tiče formalne plati dela. Pri Titi Kovač in njenem biografskem romanu o baronu Zoisu je prav simpatično, da pred bralca stopa popolnoma brez sprenevedanja, noče zbudati vtisa »čistokrvnega« romana, ne želi kaj prekrivati s postopki, izmišljenimi ad hoc. Seveda tudi o Žigi Zoisu bi bilo mogoče napisati življenjepisni roman z vsemi atributi, značilnimi za to priljubljeno vrsto — bil bi npr. lahko samo o mladem Zoisu, ali bi se nasprotno bolj poudarile in »romanizirale« še druge zgodovinske osebnosti, ali pa bi se bolj dramaturgizirala njegova notranjost, po virih in tudi domišljij-sko bi se obdelala gotovo ne preprosta sfera njegovih odnosov do drugih ljudi, do članov rodbine, prijateljev, sodelavcev, nameščencev in tudi do podložnikov (prav tu bi se ponujala izredno zanimiva tema: ta skoz in skoz dobri, vedno razumevajoči baron — pa njegova trda roka, katere nujnost je poudarjal v zvezi z njimi; jasno, moral je biti tak, če se je hotel obdržati, ampak kaj je menda ta nujnost *notranje* napravila z njim, kako je odmevala v njem?) in kaj vem, kaj vse bi še bilo mogoče. Tita Kovač pa se je odločila za biografsko prozo, ki bi — na podlagi dostopnih virov — upoštevala potek njegovega življenja ter delovanja v vsej širini, ne samo kot mecena, znanstvenika in kritičnega usmerjevalca slovenskega preporoda,

ampak tudi kot podjetnika, ki je prišel začasno do položaja »najbogatejšega Kranjca«. In ko se je takó odločila, se je morala držati koncepta in se odreči marsikaterim delnim deviacijskim možnostim, ki so se pri delu sproti ponujale. Poglavitno je bilo: pokazati Zoisa v vsaki življenjski fazi kar se da živega, približati ambient in duhovno vzdušje takratnega časa, vseskozi se zavedajoč osrednjega, tako rekoč »demiurškega« položaja glavnega lika. Zato je avtorica večkrat uporabljala tudi dokumente, zlasti pisma, ki jih objavlja v celoti, čeprav niso vselej ravno kratka in v vseh delih »meritorna«. Naj ponovim: nova knjiga Tite Kovač mi je vsebinsko povedala veliko novega in zanimivega (upam pa, da ne samo meni), kar pa gre za oblikovno plat, je prav priznanja vredno, kako je avtorica znala vzdržati pri svojem skromnem, pa v resnici ne tako nezahtevnem konceptu popularne biografije. Radovedni smo, s čim (s kom, s katerim baronom preteklosti) nas bo presenetila prihodnjic.

OB STRANI ZRASLO

Druga pesniška zbirka Alenke Glazer, naslovljena BRANIKE, ne dopušča nobenih dvomov o tem, da gre za poezijo, za katero sta značilna globoko doživetje in zreła, le počasi kristalizirajoča se pesniška govorica. Pogled od zunaj komaj utegne opaziti, da so Branike nekaj več kakor sad tradicionalnega pesnjenja, ki ga določajo vzporednice pesniškega jaza na eni in predmetnega sveta, narave na drugi strani. Tudi razdelitev zbirke in razporeditev posameznih pesmi še ne indicirata ničesar drugega: prva in zadnja pesem — obe zunaj razdelitve knjige — poudarjata navezanost na domači (obdravski) kraj, na zemljo in na življenje na njej, trije deli zbirke pa, naslovljeni Kmečka kri, Tri strani neba in Leto in dan, napovedujejo že z naslovi svojo vsebino, ta pa je tudi v bistvu razporejena po le-teh (npr. v zadnjem delu tematsko zaporedje od pomladi do zime). Toda če stopimo od prelistavanja naprej k branju, takoj sprevidimo, da je vse tisto z razdelitvijo in razporeditvijo čisto obrobna zadeva, ker je sicer vsaka pesem Alenke Glazer po tematiki nekako v bližini že prehojenih pesniških poti, obenem pa je v njej vedno, bolj ali manj, čutiti pristen napor po — bolj ali manj uspelem — preseganju navajene lirične uokvirjenosti ne novih tem. S svojo pesnitvijo avtorica ne sproža le sam verzifikacijski postopek, ne ostaja zgolj na območju jezikovno-oblikovne ustvarjalnosti, pač pa je to zanjo hkrati ontološko dejstvo, priložnost za nova in nova vprašanja v zvezi z obstojem in bistvom našega obstajanja (*Pa kdaj smo sebe / gredoč zgubili?*). Včasih se počuti osamljeno, toda tudi ta občutek je potem nekako »od zunaj« koordiniran, z zavestjo neke višje eksistencialne usojenosti (*Vse je od zmerom v nas*), tako da bi npr. sentimentalnost, sorodnico teh tem v prejšnjem času, pri njej zaman iskali. Reče si: *Čisto sem svobodna. Čisto sama*. In vprašanje zraven: *Kdaj le sem obstala / zunaj kroga?* Tudi v pesmih srednjega dela, v tistih z »ljudsko« baladno tematiko in navidez posnemajočih obliko ljudske pesmi, smo priča pesničinega potenciranja misli ter izraza, njene poetizacije na višji izpovedni ravni. Pesništvo Alenke Glazer je tiho, nevsiljivo, neostentativno, drži se ob strani (tako miselno-ustvarjalno kot inspiracijsko-teritorialno) in ta naravnost se verjetno ne bo več spremenila. To seveda ne pomeni, da bi mu pretilo samoponavljjanje, prestopanje na mestu. Takšno trditev upravičuje dejstvo, da je za pesniško misel

in besedo Alenke Glazer najbolj značilna *usmerjenost navznoter* (ob potemtakem razumljivem zunanem vtisu, da stoji na mestu), se pravi, k dnu; *in dno je vedno globlje, / globlje, / globoko dno.*

KAKO STA KATARINA IN URBAN UČILA OČETA PRAVŠNI PISAVI

Današnja slovenska književnost za otroke ima po mojem mnenju precej diferencirano fiziognomijo, in, kar je še posebno pomembno, razpolaga tudi s precejšnjim številom izrazitih, nezamenljivih avtorskih tipov, kateri ji vtiskujejo pečat zelo lepega povprečja, v nekaterih primerih pa premorejo celo »eksportno značko«. Razveseljivo je, da spadajo v to zadnjo skupino poleg izkušenih, zrelih pisateljev tudi mladi, skoraj še začetniki, ali pa takšni, ki so prišli k mladinski literaturi šele pred kratkim »od drugod«. Do skupine z značko najvišje kvalitete se je že dokopal tudi Miha Matè. Uvršča ga sem njegova nova, za zdaj tretja samostojna knjiga *POBEGLE KOLEBNICE*, pretežno vesele zgodbe iz vsakdana sedanjih otrok. Medtem ko je Matè v svoji zadnji knjigi Leskova mladost pisal o svojem revnem otroštvu sredi vojne in tik po njej, je zajel v *Pobeglih kolebnicah* snov iz življenja svojih otrok. Katarina (1. razred) in Urban (še vrtec) sta navzoča v vseh zgodbah, enkrat kot poslušalca, drugič kot akterja in malone soustvarjalca pripovedi. Večina od petnajstih zgodbic te knjige se dogaja v stvarnem življenju, doma, v šoli, na morju, na izletu . . . in povsod se uveljavljata naša mala junaka: z igro, s svojimi drobnimi velikimi odkritji in vprašanji, ljubko radovednimi in tudi življenjsko resnimi, na katere odgovarja v glavnem očka, to pa zmerom z mirnim preudarkom, z domiselnostjo in neutrudno vedrostjo, katera je za otroški miselni svet najbrž najbolj dozvetna. Samo v dveh zgodbah (*Šola igrač*, *Pobegle kolebnice*) ne gre za dogajanje v realnem osredju, temveč za pravljlično »nadrealiteto«, kadar se igrače pogovarjajo in kolebnice po zraku letijo. Da, in najdaljša zgodba, *Zmajčkov rojstni dan*, to je sijajna uokvirjena sodobna pravljica o sedmih zmajčkovih glavah, od katerih je imela vsaka svojo pamet, dokler niso dobile imena po dnevih tedna, tako da je vladala potem vsak dan le ena od njih; pravljica vsa polna čistega veselja, igrivosti, domislje in kot nehotene eksemplaričnosti. Skratka: s svojo novo knjigo je Miha Matè prepričljivo dokazal, da pisateljstvo ne misli in mu ni treba živeti samo od spominov, da je tudi fabulacija krepka sestavina njegove nadarjenosti in da nikakor ni le prigodniški »zgodbenik«, ampak pravšni pripovedovalec zgodb, ki zna, če je treba (če Katarina želi), napisati zgodbo s samimi velikimi črkami, se pravi, besedno obvladovati konjiča pripovedi, kakor da ne bi držalo, da beseda ni konj.

ZVESTOBA OPOROKI?

Menda po tridesetih letih imam spet v rokah antologijo *ČESKOSLOVENSKA POESIE SOCIÁLNÍ*, ki jo je v štirih zvezkih izdal leta 1925 Rudolf Illový, in prebiram oddelek, ki je posvečen osemnajstim češkim »delavskim pesnikom« iz prejšnjega stoletja. Pri Slovencih (prav tako pri Slovaki) je ta pojav, vsaj kolikor vem, neznan, pri nas Čehih pa je bilo »delavskih pesnikov« in že prej (od 18. stoletja sem) ljudskih verzifikatorjev ali samoukov (kot je bil npr. tudi Drabosnjak na Koroškem) zelo

veliko. Kar moda je bila pred stopetdesetimi leti jih odkrivati na podeželju in objavljati njihova dela, četudi formalno večinoma prav nebogljena. Že takrat, ko je nastajal češki delavski razred, so se začeli pojavljati samouki tudi med delavci. Z začetka so peli v glavnem v duhu ljudske pesmi o ljubezni in težkem življenju, od konca šestdesetih let pa, ko že govorimo lahko o prvem organiziranem nastopanju delavcev, dobiva delavska poezija svoje pravo, bojevito obličje. Od tega trenutka spremlja boj delavcev za boljše življenjske in delovne pogoje tudi poezija samih delavcev, objavljena v delavskih listih in različnih zbornikih. Delavski pesniki so pogosto postajali delavski novinarji in organizatorji sindikalnega ter partijskega delovanja in so na lastni koži spoznali ne le bedo, pač pa tudi policijsko zasledovanje, sodišča in zapore; veliko se jih je takrat rešilo samo z begom v Ameriko. Imena teh neustrašnih mož spadajo zdaj v kontekst češke poezije: J. B. Pecka, Frank Hlaváček, Norbert Zoula, Josef Krapka, Vive la Liberté, R. R. Hofmeister, Antonín Macek... Prebiram njihove pesmi, vse polne spodbudnih besed, poguma in zaupanja v svetlo prihodnost socialne pravičnosti in reda, pa mi prihaja na misel vprašanje, kaj bi porekli ti zanesenjaški predbojevniki socializma, če bi nenadoma spet zaživel v sredi sveta teh dni, ko so dejansko največji sovražniki postale socialno urejene države in ko se marsikatero od njih bolj zanesejo na močne orožarne kakor pa na osnovne resnice in pravice človeka. Kako dobro za vas, Pecka, Hlaváček... da trdo spite.

OD DOBERDOBA DO JUDENBURGA

Med ustvarjalnostjo Prežihovega Voranca in Saša Vuge je ne le znatna, ampak tudi značilna razdalja; to ni samo razdalja tistih približno štiridesetih let, ki so pretekla od večkratnega nastanka Doberdoba do izdaje Erazma Predjamskega: še prej gre za razdaljo dveh tako rekoč antagonističnih umetniških principov, katerih — oz. razlike med njima — ni mogoče kar tako izpeljavati iz literarno razvojnih zakonitosti. Povedano drugače: če pri Prežihu vse neizbežno teži k vsebinskosti, je pri Vugi s samoumevno očitnostjo poudarjena oblikovna plat pripovedanega. *In vendar*: ena bistvenih značilnosti Vugovega TV scenarija po Vorančevem romanu Doberdob je prav to, da sta v tej dramtizaciji navzoča tako Vuga kot Voranc, in sicer v organski simbiozi dveh enako živih, enako utripajočih literarnoumetniških teles. To pa ni edini vzrok našega čudenja — in občudovanja — spričo novega Doberdoba — JUDENBURGA: drugi, če že ne prvi, se tiče osnovnega dejstva, da je namreč bilo sploh mogoče vtisniti širokemu in kompozicijsko precej neenotnemu dogajanskemu toku Vorančevega besedila trdno, zahtevno, brezkompromisno obliko dramatskega dela. To naj bi bil zgolj uvod v oceno, povedano pa je bilo že poglobljeno: da je Vugov Judenburg dejanje, kakršno smo pričakovali dolga desetletja. Kajti šele to nas je prepričalo, kolikšno notranjo, ne pa samo površinsko dramatičnost premore Vorančev roman in da jo je bilo treba »le« odkriti in — upodobiti. Nič čudnega ni, da se ni te naloge — dramtizirati Doberdob za TV — doslej še nihče lotil. Vuga, avtor s figuricami kar mrgolečega Erazma, se sploh ni ustrašil več kakor stoglavega komparza Prežihovega romana, kar hitro se je znašel v njem, »ujel« njegov notranji utrip in na tej osnovi izbral svoj ansambel likov, ki naj bi »nosil« vso težo zgodbe od začetka do konca.

Tako se mu je posrečilo ne le premostiti neko vrzel, zlom, ki zija — očiten in nezaželen — med prvo in drugo polovico romana Doberdob, ampak sploh (kar je še pomembnejše) vso zgodbo kompozicijsko nekako uravnovesiti v njeni zunanje-notranji naperjenosti, se pravi, zmanjšati poudarek na zunanjsko dogajajnskost, in sicer v prid pozornosti človekovi psihiki, naj bo ta še tako neobgljena in potisnjena v ozadje absurdnega pobijanja in trpljenja, pri čemer so postale bolj izrazite in prepričljive tudi notranje razvojne silnice posameznih likov. Vuga ostaja Vorancu zelo pogosto »zvest«, pa naj bo še taka malenkost (včasih se pokaže — kar je splošno pravilo — da ni vsaka malenkost brez pomena!), ne omahuje pa, ko spozna, da je sprememba potrebna, in položi npr. besede v usta drugemu (pogovor z gostilničarjem: namesto Štefaniča pri Vugi Hering), spremeni podobo akcije (npr. smrt infanterista Ivada) itn. Vse te spremembe pa samo krepijo Vorančevo besedo, pomnožujejo, potencirajo njeno moč. Tudi takrat, ko Vuga izpušča, upošteva vidik celotnega vtisa in enotne atmosfere in izpusti zavestno tudi tisto, kar je Voranc zapisal z očitnim poudarkom (npr. obisk Janodove žene — melodramatizem te scene se nam dandanašnji zdi le nekoliko »plakatoiden«). Občudovanja vredno je tudi to, kako zna Vuga podkrepiti, izkoristiti humorne, groteskne strani Vorančevega romana, sicer polnega tragike. Naj povzamem: dramatizacija Doberdoba je nastajala z vedno navzočo zavestjo celote, vsaka plat romana, podkrepljena ali pa tudi oslabljena (z določenim namenom), je postala bolj ali manj nujna sestavina dramske in še več: poetične orkestracije celotnega besedila. Nisem strokovnjak za ocenjevanje scenarijev, vendar si upam trditi, da je Vugova TV dramatizacija Doberdoba s svojo sposobnostjo, da na kontrapunktičen način združuje grozotne vojne slike s čistimi pogledi v človekovo notranjost, odkoder se začudo še niso porazgubili zadnji ostanki človečnosti, ne samo vnaprej porok prav uspešne TV nadaljevanke, ampak hkrati skoz in skoz presenetljiv primer novih možnosti v obdelovanju starejših, mogoče tudi polpozabljenih in po krivici zunaj-literarno neizkoriščenih proznih tekstov.