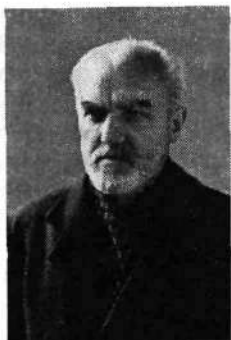


(najprej) sami pri sebi, zase, vendar smo pri tem večkrat v zadregi. To pa zato, ker znotraj kolektivne zavesti (ki ni »niti hipostazirano psihološko stanje niti gola abstrakcija«) obstajajo tudi neke norme okusa in pravila vrednotenja samega. V razpravi »Problemi estetske vrednote« še dodaja, da »gre svoboda ocenjujočega človeka tako daleč, da normo zavestno zanika, da vrednoti ne oziraje se nanjo.« Opozarjam, da se mora kritik tega zelo dobro zavedati; z izostrenim občutkom in smislom za prepoznavanje časa primernega okusa, modernosti (in hkrati za razločevanje slednje od modnosti), se mora odgovorno odločati za vrednotenje po neki v trenutku obstoječi normi ali pa, če čuti, da je zastarela, za upor proti njej. Kritik presodi, ali je norma še sprejemljiva ali pa se ji je treba upreti. S tem v zvezi bi se navezal na drugega (že skoraj bolj modnega kot modernega avtorja), na Umberta Eca, ki v Postilah piše: »Toda ko pisec načrtuje nekaj novega in si zamišlja drugačnega bralca, noče biti analitik tržišča, ki dela seznam izraženih zahtev, temveč filozof, ki intuitivno zaznava vzorce Zeitgeista. Svojemu občinstvu želi odkriti tisto, kar bi si moralo želeti, četudi tega ne ve. Želi odkriti bralca samemu sebi.« Misel je — upam si trditi — brez dvoma splošno veljavna, saj v sebi povzema princip, ki je literaturo prignal od davnine do, recimo, samega Eca. Bistvo literature je v Zeitgeistu in odkrivanju novega ter samega sebe. In čeprav je kritikovo početje marsikdaj za koga neprijetno in čeprav nastajajo nesporazumi in čeprav se komu zdi celo nepotrebno, bi dejal, da pisec in kritik na tem mestu stopata v zavzeto in pristno zavezništvo.

## Bralnica '85

### IZMUZLJIVOST OPOMB ALI: SVETNÍK IN NEČEDNICA



František  
Benhart

Na ščitnem ovitku knjige Dušana Moravca **BORŠTNIK** opozarja Vasja Predan na dejstvo, da gre za prvo popolno strokovno monografijo o kakšni slovenski igralski osebnosti sploh. Če pribijemo, da je ta »podoba dramskega umetnika« (kot je delo podnaslovljeno) napisana z natančnostjo in metodološko opredeljenostjo, ki ju že poznamo iz avtorjevih dosedanjih monografskih (Cankar) ali gledališko-zgodovinskih knjig, je vsakemu takoj očitno, da imamo v rokah stvar izjemnih kvalitet: zgrajeno na izvrstnem poznavanju, razčlenjeno po časovnih in umetniško-razvojnih mejnikih, opremljeno z bogato dokumentacijo in raziskovalno aparaturo; skratka, delo, katero na zares popoln način izpolnjuje vrzel, ki je zijala sedem desetletij v

odnosu Slovencev do tega, v svojem času »najmodernejšega dramskega umetnika na slovenskem jugu«. Te naloge, ki bi jo po avtorjevem mnenju moral opraviti kdo od tistih, ki so še bili priča Borštnikove umetnosti, na primer Ciril Debevec ali Josip Vidmar, se je Dušan Moravec lotil z zavestjo osnovnega hendikepa »prepoznega rojstva«: umetnost, katero naj bi vrednotil in razčlenjeval, je poznal samo iz druge roke, saj se igralčeve odrske stvaritve niso ohranile na filmskem traku in njegov »sonorni glas«, njegova tako samosvoja ter osvajajoča govorica ni zapustila ene same sledi na kaki gramofonski plošči. Toliko bolj se je Moravec osredotočil na sam svoj predmet, na Borštnikovo igralsko in režisersko dejavnost, in toliko bolj pazil na zanesljivost virov, vsega tistega, kar je bilo kdaj zapisanega o njej, bodisi sproti v časopisnih kritikah in člankih, bodisi v poznejših spominskih in drugih, večkrat resničnostno ovrgljivih, večkrat pa objektiviziranih, strokovno podkovanih spisih. V svojem raziskovanju se je zato veliko, menda še več kot sicer, naslanjal na dejstva dokumentov, pisem, zapisov in zapiskov in jim tudi pogosto prepuščal besedo (ne obotavlja se potem tudi večkrat ponavljati ugotovljena in neizpodbitna dejstva) — opomb pod črto je skupaj 414. Opombe te vrste imajo vselej sekundaren pomen, potrjujejo, dopolnjujejo, osvetlujejo, ilustrirajo, ne vsiljujejo se bralčevemu očesu, da bi jim posvetilo kdove koliko časa. Zgodi pa se lahko, da njihova fragmentarna govorica »mrtvih« dejstev in iztrganih navedkov nenadoma zaživi ter spregovori po svoje, zunaj avtorjevega hotenja in nadzorovanja. To se je zgodilo v določeni meri tudi v tej knjigi. Moravec uvodoma pravi, *da je temelj naše raziskave predvsem Borštnikovo delo in le vzporedno, kolikor so to delo spodbujali ali zavirali, tudi mejniki na igralčevi življenjski poti...* Osredotočenje na Borštnikovo delo in marginalizacija življenjskih vzporednic (kljub zatrjevanju na ovitku, da je to »zares vseobsegajoča študija o življenju in delu tega umetnika«) imata na vesti, da je Borštnikov lik v knjigi še bolj zagoneten, kot bi morda smel biti, in še več: da je še povrh nekako idealiziran. Pogrešamo, nič ne pomaga, pogled v njegovo človeško konstituiranost in medčloveško definirano opredeljenost. Letih verjetno ne bi pogrešali, če se ne bi na podlagi posameznih konstatacij in citatov nezapaženo kot Borštnikov *oppositum* dvignil lik Zofije Borštnik-Zvonarjeve, ki se ji v tej knjigi prizava vsa umetniška veljava, človeško pa je izpadla kot pravi izvržek človeštva. Na več mestih beremo, da zakonca nista živela skupaj, da sta stala pred ločitvijo — to se dogaja, toda praviloma po krivdi obeh strani; tu pa se zdi, da je vsega kriva le nečednica Zvonarjeva, medtem ko Borštnikovo glavo obdaja svetniški sij. Res je, Moravec v neki opombi pravi, da podrobnosti o teh stvareh »ne sodijo v naš okvir«. Vendar pa je tudi *v tem okviru* rečeno nekaj (malega), kar hočeš nočeš izdaja, da najbrž le ni nastajala ta imenitna knjiga *sine ira et studio*. Ta očitek — kolikor je očitek — niti najmanj ne želi klicati dvomov nad to vsestransko dognana delo, kakršnih bi si povsod v tujini želeli imeti kar največ.

## IGRIVE TERCINE

Vseh šest svojih dosedanjih zbirk je Venó Taufer zasnoval kot izziv — izziv človeških navajenosti, udobnosti in neobčutljivosti, kar gre za dojemanje jezika in njegove »resničnosti«. Isto seveda velja tudi za novo zbirko, naslovljeno TERCINE ZA OBTOLČENO TROBENTO. Tudi tu se nadaljuje Tauferjevo neresno obravnavanje resnih (pesniških) stvari. Poetika tega obravnavanja temelji — ob vsej neresnosti — ne na naključju trenutka, temveč na preizkušanih in pretehtanih principih, čeprav so ti »le« principi igre. Razumljivo: igre z jezikom. To ni igra zaradi igre, pač pa »trdovraten boj z jezikom« (po avtorjevih lastnih besedah), prizadevanje, da se kar največ približaš resničnosti jezika in mu iztrgaš, izvabiš njegovo skrivnost, ga prisiliš, da spregovori še po svoje, z nerabljeno, skrajno presenetljivo govorico. Zato imajo Tauferjevi stih izrazito »palimpsestno« podobo. Pogosti anakoluti, ponavljanje besed, stavkov, črk, permutacijske zamene besednih tvorb, trganje besed ob »šivih« verzov, ki potem ponuja različne možnosti branja, posebno še, ker ni ločil, in predoča nove pomenske smeri oz. zastranitve . . . Konotacijsko izražanje je tudi v tej zbirki zaznamovano s tauferjevsko značilnostjo, s tisto namreč, da se pojmovna protislovja pritegujejo in da se prav na njih (luč-tema, življenje, ljubezen-smrt) gradi osrednja mnogomiselná struktura. V primerjavi s prejšnjimi knjigami, še posebno pa s Pesmarico rabljenih besed, v pričujoči zbirki skoraj ni aluzij na ljudsko pesem, njeno nebo pa je zato tako rekoč prepleteno z literarnimi referencami, najsi očitnimi, najsi prikritimi. Že sama razvrstitev te knjige (44 pesmi) v šest ciklov je izrecno izvršena v imenu domačega pesniškega ozvezdja: Murn, Vodušek, Kosovel, Kocbek, Cankar, Jenko, medtem ko je uvodni moto h knjigi iz Prešerna. Zanimivo in značilno je, da je teh šest imen podnaslovljeno z letnicami rojstva. Zakaj? Da bi bil bralec utrjen v svojem znanju? Kajpada ne. Ta avtorjeva *podatkovna ihita* spada k njegovemu pesniškemu postopku; prav tako kot pogoste »nepoetičnosti« v izrazju in metaforiki, prav tako kot dobesedno zavajajoči način v naslavljanju posameznih pesmi: da za naslov izbere katerikoli, čisto poljuben verz pesmi. Smisel te degradacije naslova ter naslavljanja — oslabitev samostojnosti posameznih pesmi, potisnitev njihove sporočilnosti v ozadje. Samo tri pesmi nimajo v naslovu verza, imenujejo pa se: Na svetu (v drugem ciklu Pesmi brez metafizike), Na tem svetu (v tretjem ciklu Pesmi o transcendenci) in Po svetu (v petem ciklu Temna luč). Ta podobnost, v resnici skoraj enakost ne more biti povsem naključna. Izziva nas k posebnemu, zaporednemu branju teh treh pesmi. V prvi in tretji potovanje, luč (črna) in tema, v drugi brezpotje in *obtolčena tromba*, kar po vsej verjetnosti nakazuje smer (eno od smeri) k pomenskemu vozlu te knjige; ne da bi kajpak mogli pričakovati napotek k razvozlavanju česarkoli. Razume se, da se Tauferjeva poezija brani edinega in »edino pravilnega« načina branja. Samo njeno bistvo je v raznolikosti in mnogopomenskosti. Često beremo v njej besede smrt, tema, luč (črna, temna) in zdi se naravno, da oksimorona *obsenčen z lučjo* pri Tauferju in nasprotni *osvetljen s senco* pri Udoviču naznanjata tudi nasprotnost

drž obeh pesnikov, ker gre za občutenje življenja in obstoja na tem svetu. Tauferjeva »obsenčenost« na srečo premore izravnavajoč element: neresno distanco do vsega resnega, tudi do smrtnosti tako človeka kot pesniške besede. Kot je v Pesmarici rabljenih besed kljub krutosti in krvi in bolečini vse nekako poplesavalo v notranjem ritmu ljudske pesmi, tako v najnovejši knjigi poplesava vse v lahnih tercinah, ki so se sicer odpovedale tradicionalni rimi, so se pa obogatile s pogosto notranjo rimo ali asonanco in s posebno verzno izgradnjo, ki se včasih zadovolji z eno samo verzotvorno črko (*s / tenj / en // za / led / / en // o / kri / staljen*). Tudi to, da sedemkitična oblika ni postala zakon, je prispevalo k lahkotnosti ter pisanosti pesniškega izrazila. Besedna igrivost je neizčrpna in vsepremagujoča, pa vendar sama teži k samopreseganju: *prosi roso / v solzi / da te nosi // iz duše da / bi videni / bili beli cveti kilimandžara . . .*

### MANJ VZNEMIRLJIVI BRAT

Po romanu Galjot in novelah O bledem hudodelcu (oboje 1978) se je Drago Jančar oglasil kot prozaist šele po šestih letih z romanom SEVERNI SIJ. Tudi tu — kot v Galjotu — se vrača v preteklost, čeprav tokrat ne stoletja nazaj, ampak samo v čas, ki ga sam še ni doživel, v tik predvojni čas, točno povedano: v čas med novim letom 1938 in naslednjo veliko nočjo. Torej v popolnoma drugačen čas, v čas sodobnega človeka, ki mu je problematika 17. stoletja s svojimi kugami in čarovniškimi gonjami v bistvu nepojmljiva in nezanimiva. Samo da Jančarjevo razumevanje in upodabljanje zgodovinskosti nima historio-grfskih ambicij — čeprav je bil njegov *galjot* človek 17. veka in čeprav je avtor znal ta oddaljeni čas do najmanjših detajlov živo evocirati, ga je ta junak zanimal prav v tistem, s čimer je presegal svojo časovno in družbeno vkljenjenost in determiniranost, s čimer je poskušal — četudi zaman — ubežati svoji usojeni in neubežni ujetosti. Ta občutek ujetosti, nesvobode, nezmožnosti živeti in delovati po svojih željah je in najbrž tudi naprej bo sploh značilen za junake Jančarjeve proze (in prav tako dramatike). To so elementi, ki jih — kljub vsakršni oddaljenosti in interesni ter običajski drugačnosti — zmorejo zblížati in pobratiti. Johan Ot iz Galjota in Josef Erdman iz Severnega sija imata skupno svojo zgubljenost na tem, samemu sebi tujem in v tej lastnosti pravzaprav skozi vekove nespremenjeno trajajočem svetu. Počutita se brezupna tujca in izgnanca, njuno življenje pa se brezmočno pretaka med telesnimi užitki in trpljenjem, kot da bi lebdelo zunaj dobrega in zlega, medtem ko je slednjega povsod naokrog bolj in bolj zvrhana mera. Brat sta, rečemo lahko, in očetovstvo je povsem nedvomno. Toda razlike med tema »bratoma« so vsekakor večje, kot se za brate spodobi. Oba prideta v deželo Slovencev od severa in se ne moreta otresti suma, da sta tuja, sovražna agenta. Tu pa se začnejo razlike, ki jih je treba zaznamovati — ne zaradi razlik samih, temveč zato, da bi prišlo do primerjave, do stehtanja obeh junakov in skupaj z njimi tudi sporočil obeh romanov. Johan Ot je prišel v kranjsko deželo z namenom, da si poišče in ustvari nov dom, pa mu ne uspe, kot sumljiv tujec mora znova in znova bežati, pa se vendar trdovratno bori za življenje, do zadnjega

trenutka upa, da se bo rešil, in prav to upanje ga vsemu navkljub pelje polagoma na »rob pameti«. Josef Erdman je prišel v Maribor, ki je z najbližjo okolico izključno prizorišče romana Severni sij, da bi se tu sestal s svojim poslovnim kolegom Jaroslavom z Dunaja. Skoraj tri mesece ga tu pričakuje, nazadnje pa zvemo uradno ugotovitev, da Jaroslavove firme na Dunaju že zdavnaj ni in da je torej Erdman tako drugim kot sam sebi lagal in da se je najbrž v Maribor, svoje rodno mesto, pripeljal za spomini iz otroških let (poiskat modro kroglo-žogo v svetniški roki v neki tukajšnji cerkvi). Se pravi, že ob prihodu v Maribor ni povsem pri zdravi pameti, toda drugače (razen pričakovanja neobstajajočega kolege) se vsaj v prvih dneh in tednih obnaša tako »normalno«, da se mu odprejo vrata v višjo meščansko družbo in tudi srce lepe gospe Marjete, žene njegovega novega prijatelja, ki si drzne prihajati za njim in njegovo ljubeznijo celo v hotel. Naš junak se očitno prenaje fine meščanske družabnosti in, čakaje na svojega Godota, zapade v pijansko družbo mestne sodrge in je sam več pijan kot trezen. Ta njegova prostovoljna »proletarizacija« mu nikakor ne prepreči, da ne bi neke noči odpeljal svoje ljubljene in ljubeče gospe Marjete iz zabavajoče se družbe in z njo preživel noč. Potem ko njegova pivska bratca gospo Marjeto in njenega prijatelja na bestialen način ubijeta, se znajde tudi Erdman v priporu, toda po psihiatrovi izjavi ga pustijo domov v Avstrijo. Kdo je Josef Erdman? V primerjavi z Johanom Otom ne preveč vznemirljiv tip, v resnici mentalno defekten človek, ki za svojo iztirjenost pravzaprav ne more dolžiti ne družbe ne časa. Propagandni tekst na ovitku knjige (A. Zorn) nas sicer poskuša prepričati, da so tu Jančarjevi junaki »napoti utečenemu gibanju sveta in morajo propasti«, ampak to so čisto prazne besede (po načelu: kolikor več govorim, tem manj povem), prav tako kot dolgovezno pa nehote humorno razpravljanje o tem romanu kot o »trojni enotnosti Boga« v zvezi z avtorjevim pripovedovalskim postokom. Če tu poleg tega beremo trditev o »visokem mestu« Severnega sija v sodobni slovenski prozi, upravičeno domnevamo, da je bila ta trditev nared še prej, preden je pisec te oblatne hvalnice knjigo sploh prebral. Sicer pa so Jančarju kritiške hvalnice te ali tudi bolj racionalne vrste najmanj potrebne. Po Galjotu je Severni sij korak nazaj, če upoštevamo celotno izpovedno moč prvega in drugega romana, sporočilo obeh. Hkrati je nedvomno, da je tudi Severni sij izvrstno ujel atmosfero svojega »zgodovinskega trenutka« v določenem okolju, to pa prav na jančarjevski način: kot že v Galjotu, se zna tudi tu, kadar to pripoved zahteva, koncentrirati na minuciozen prostor romanesknega dogajanja in izrabiti značilen detajl govora ali akcije, večkrat pogledati vsevedno (kot že v Galjotu) vnaprej, v prihodnje zaplete in razplete stvari, hkrati pa ohraniti v besedilu še dovolj neizrečenosti, skrivnostnega somraka, ki se v njem tako dobro godi nedoločnim občutkom tesnobe in straha pa vsem mogočim slutenjskim odtenkem. V vsem tem je tudi tokrat velika moč Jančarjevega pripovedništva. Resnica pa ostaja, da je osrednji lik pričujočega romana s svojo manj izrazito in manj usodno, z zunanjimi razmerami ustvarjeno fiziognomijo bolj pasiven in ima na tej moči manjši delež, kot bi ga mogel in moral. Omembe je še vredno, kako je avtor — najbrž zaradi potenciranja zgodbene razgibanosti in

skrivnostnosti, vedno nove nedopovedanosti — svoj tekst razčlenil v več kot osemdeset kratkih, večkrat zelo kratkih poglavij, v katerih menja prvoosebno (večinoma) in tretjeosebno pripoved, kar mu še posebej dinamizira ritem ustvarjenega. Še druge konkretnosti bi lahko navajal, ki bi potrdile, kako skrbna, preudarna je pisateljeva roka. A ostanimo pri že povedanem.

## IDILIČNI SVET DOBRIČIN

Češka proza zadnjega časa, se pravi ob koncu četrtega desetletja svobode in skoraj dvajset let po temeljiti in brezprimerno trdi avgustovski »preureditvi« rerum publicarum, ne registrira nobenih bistveno novih impulzov, ki bi signalizirali prihod dolgo zaman pričakovanega in prepotrebne obdobja nove ustvarjalnosti, novih talentov in novih (skupno občutenih) prizadevanj. Zato je stanje stvari še dolga leta nespremenjeno: med sodobnimi češkimi prozaiki še vedno, in kot se zdi, neomajno, prednjačijo ista tri imena stare oz. starejše generacije: Hrabal, Fuks, Páral. Če se porodi — ne preveč često — kakšen *dogodek v prozi*, se da z veliko gotovostjo ugibati o očetovstvu enega od treh navedenih. Tudi najnovejši roman Ladislava Fuksa VĚVODKYŇĚ A KUCHARKA (Vojvodinja in kuharica), čeprav ne gre za vrh pisateljevega proznega opusa, sodi med literarne dogodke. Kolikokrat je že Fuks presenetil z obogatitvijo svojega tematskega registra in z zapustitvijo »značilno svojih« ustvarjalnih prijemov, čeravno se je z začetka, po prvih dveh ali treh knjigah, zdelo zelo verjetno, da bo ostal pri monotematiki judovskih usod. Tokrat smo presenečeni morda še bolj kot kadarkoli prej: v tem romanu je namreč Fuks zapustil ne le »svoje« judovske usode, pač pa tudi vojni in povojni, s svojimi posledicami še vedno prisotni čas in se vrgel v zgodovino, toda ne v zgodovino v širšem pomenu, marveč točno v leti 1897 in 1898, in prav tako ne v zgodovino kjerkoli v svetu, marveč na Dunaj in njegovo najbližjo okolico. Pri tem ne gre za upodobitev kakšnega določenega zgodovinsko določljivega dogodka ali trenutka; tudi tokrat je bila na delu Fuksova izvirna fabulacija. Pa še kako! Roman se v vsej svoji izredni dolžini (720 strani) vrti okrog zamisli svoje junakinje: zgraditi ekskluziven hotel posebne vrste in okrog realizacije te zamisli. Junakinja je vojvodinja Sophia (predolgega priimka), vdova v najboljših letih, na pol Avstrijka, na pol Francozinja, dama in pol, nepogrešljiva na gostijah najvišjih aristokratskih slojev, brezmejno duhovita, a včasih tudi pikra kot gad. Na oglas, s katerim išče ustrezen objekt za svoj nameravani hotelmuzej, ji odgovori njen stric (ne sluteč, kdo je dal ta oglas), pokaterem bo ona vse podedovala. Podobnih grotesknosti v romanu kar mrgoli. Po tem se takoj spozna avtorjev rokopis. Prav tako kot po ljubezni do detajla in poudarjene *eksplikativnosti*. Na tem področju pa je današnji Fuks, točneje: Fuks tega romana, daleč prekosil nekdanjega Fuksa. Minucioznost, s katero avtor Vojvodinje zaznamuje časovne podrobnosti dunajskega in avstrijskega okolja, se mora bralcu zdeti kar nerazumljiva — saj bi bila vredna peresa ne prav povprečnega avstrijskega pisatelja, pa še tistega, ki je sam doživel findsiecle. S posebno slastjo se Fuks posveča opisom aristokratskih

interierov, oblačil in še posebno kuhinje; njegovo gastronomsko znanje je povsem neverjetno. Toliko bolj, ker se z njim v njegovem dose-danju delu še nismo srečali. Nekoliko drugače je s Fuksovo neizčrpno eksplikativnostjo na območju — da se tako izrazim — »pogrebne zna-nosti«: tu se je prepričljivo do podrobnosti etabliral že v knjigah Seži-galec trupel in Rajniki na plesu, in njegov mojstrsko upodobljeni pogrebniški mojster s svojimi neskončnimi strokovnimi razlagalskimi tiradami zagotovo ni videti, kot bi padel z neba. Fuksova nagnjenost do groteske se včasih kaže tudi v tem, da pisatelj prekorači stvarno mejo realnosti in marsikaj »neresničnega« ostane brez objasnitve. Prvine groteske in fantastičnosti pa so v romanu Vojvodinja in kuharica vse-kakor manj pogoste kot v nekaterih drugih Fuksovih delih in rečemo celo lahko, da ima menda ta knjiga od vseh dosedanjih njegovih del najbolj realističen pripovedovalski tloris. Ne glede na to, da niti ures-ničeni vojvodinjini zamisli hotela-muzeja (muzeja minljivosti vsega na svetu) ne manjka fantastično obarvano ozadje, imamo (rajši pa bi rekel: imajo zlasti Avstrijci) v tem obsežnem romanu enkratno oveko-večeno podobo nekdanjega Dunaja, pa ne samo njegovih najvišjih družbenih slojev, pač pa tudi z značilnimi socialnimi »razpokami«, in sploh podobo nekdanjih ljudi z njihovimi težnjami in strahovi, žalostmi in upanji. Ladislavu Fuksu velja priznati, da je kljub razsežnosti ro-manesknega telesa utegnil vdihniti posameznim postavam toplo, še povrh pa kar se da individualizirano človečnost (in temu namenu do-sledno podredil tudi jezikovna sredstva). Rezultat je redko vidna (in redko resnična?) idilična slika nekega trenutka zgodovine skupaj z otožnim razpoloženjem ob zavesti ali slutnji, da se nekaj, pa ne samo stoletje, nepreklicno končuje, slika, v kateri ni sovražnosti, strasti (niti ljubezenskih) in v kateri ni slabih ljudi — kvečjemu bolj ali manj neumnih.

## OHLAPNOST IN NEKAJ ZAMUJENEGA

Z Vladimirom Bartolom sem se srečal trikrat. Prvič februarja 1947, ko sem pisal za praški dnevnik oceno prevoda njegovega Alamuta, drugič osebno v Ljubljani menda leta 1957, tretjič pa zdaj, ko sem dobil v roke njegov roman ČUDEŽ NA VASI, knjigo, ki je čakala na izdajo dobrih štirideset let. Ivana Hergold, ki je knjigo — šestnajst let po avtorjevi smrti — »uredila in jezikovno redigirala«, piše v uvodni besedi o nastanku te »psihološke detektivke« in opravila je z njo v bistvu tudi po kritiški plati. Delo je nastalo po resničnem dogodku, v katerega finale se je kot deus ex machina in »božji poslanec« vpletel še sam avtor: v zakotni vasi Blatna Brezovica pri Vrhniki sta leta 1925 neki dekleti doživljali — deloma zares, deloma fingirano — posledice javnega nastopa nekega hipnotizerja, vsa vas je bila pokonci, zaman so iskali pomoč pri zdravniku in drugih hipnotizerjih, na koncu pa je prišel študent filozofije Krašovec (sam Bartol), podkovan v freudovski psihoanalitiki, in pomagal ne samo nesrečnima dekletoma, marveč še štirim vaščanom, ki so bolehalo zaradi lažjih ali težjih duševnih motenj. Bartolova »detektivka« razgrinja okrog obeh deklet dokaj napeto zgodbo, v kateri nastopa veliko (resnici na ljubo povedano:

preveliko) ljudi, predvsem domačinov, toda tudi iz Ljubljane in od drugod, pa še nekaj čisto izmišljenih, obstajajočih zgolj v fantaziji ene od »začaranih« deklet. Iz te slabo pregledne in slabo diferencirane komparzerije izstopa zlasti smešno junaški lik vaškega revolucionarja Terčelja-Terčelina, ki se že vidi komisarja v novi družbeni ureditvi in ki mora naposled tudi poiskati pomoč »čudodelca« Krašovca. Za Krašovca v romanu sprva le vemo, in medias res stopi šele na koncu, v zadnji sedmini knjige, in sicer v vlogi »rešitelja«, ki si povsem zaupa, in zato tudi uspe. Iz uvodne besede zvemo, da je Bartol zapisoval dogajanje okrog obeh deklet najprej kot raziskovalec, kateremu gre za spoznanje skrivnostnosti človeške duševnosti, in da je šele pozneje vse to postalo gradivo za roman. Roman je začel nastajati že leta 1939, končan pa je bil »v štiridesetih letih« in v založbi so že baje takrat stavili nekaj prvih poglavij. Vendarle je bil roman tiskan šele leta 1984 za tržaško založbo. Zaslužno dejanje, saj ponuja knjiga dovolj mikavno branje. Res je, da je zgodba podana v precej ohlapni podobi in z manjšim upoštevanjem njenih psiholoških zmogljivosti, kakor bi si bilo želeli. Vsekakor — in prav zato — ne razumem dobro, zakaj se ni kakšna slovenska založba še za Bartolovega življenja lotila tega romana in priporočila avtorju, naj rokopisu posveti še nekaj časa in truda. Tudi če bi na koncu morale ostati samo recimo dve tretjini pričujoče celote. Toliko bolj, ker pristnih detektivk slovenska literatura še dandanašnji tako rekoč ne premore.

## MOŽNOST DRUGAČNOSTI

V intervjuju z B. Hofmanom je Dane Zajc rekel o drami in poeziji, *da govorita v jeziku, ki zanika čas in razdira pregraje konvencionalnosti. Obe imata v sebi moč nasilja nad človekom, in sicer tistega enkratnega nasilja, ki mu sicer ne pomaga živeti, pa vendar zbuja v njem možnost drugačnosti.* Tudi Zajčeva nova zbirka ZAROTITVE premore možnost iztrgati bralca iz vezi časa in konvencije in mu ponuditi alternativo ne-sveta (NO sveta, kakor je poimenovana ena ključnih pesmi prejšnje zbirke Rožengruntar) k temu svetu, v katerem opravljamo vse s tako rutiniranimi, vsakdanjimi, utrujajočimi gibi. Če je pesnik zapisal, da se je v zbirki Rožengruntar prizadeval, da bi ušel svoji lastni rutini, so očitno Zarotitve nekakšno nadaljevanje Rožengruntarja. Pa ne le v tem in s tem, da tako rekoč zavestno težijo k večji oblikovni preprostosti (kar je Zajc omenil v zvezi s prejšnjo zbirko). V Zarotitvah gre za isto težnjo, toda še izrazitejšo, rekel bi: izvedeno praktično po vseh plateh. To seveda niti najmanj ne pomeni, da se je Zajčeva pesniška izpovednost poenostavila, »presvetlila«. Vendar o presvetlitvi (brez narekovajev) vendarle lahko govorimo. »Neka mračna in tragična obsedenost« (J. Vidmar), ki je spremljala to pesništvo v prejšnjem obdobju, kot da bi dobivala zdaj novo, bolj umirjeno, bolj izravnano dimenzijo. »Vesoljnega« pesimizma ni nič manj kot prej, beseda smrt — izražena ali ne — se pojavlja znova in znova. Vendar je prav ta doživela neko *presvetljenje*: smrt ne (več) kot znamenje konca, nič, marveč smrt v svoji večnostni projekciji, nerazdružljivo povezana z življenjem in *ljubeznijo* kot dejanska sestavina obeh. V omenjeni presvetlitvi (tudi



dobesedni besedi svetloba in luč sodita k najpogostejšim v knjigi!) je smrtnost (življenja, ljubezni, poezije) še vedno kategorija tragičnega, ampak v višjem, klasično prečiščenem smislu, brez bolečine in joka. Ljubezenskost te zbirke, čeprav v navedeni smrtno-nesmrtni povezavi, je nedvomno novum v Zajčevi poeziji, saj se je dosedaj zdelo, da ji je erotika v bistvu tuja. (V omenjenem razgovoru s Hofmanom govori Zajc o *negativnosti »elementarnih čustev«*, vključno ljubezni.) Smrt in ljubezen sta gotovo temeljna dejavnika v Zajčevem najnovejšem pesniškem zaklinjanju nadsvetnega, nedoumljivega — tiste drugačnosti h kateri si prizadevamo, ne da bi jo mogli doseči. Vendar se zbirka Zarotitve ne da kar tako izpeljavati iz teh dejavnikov, ni moč »zarotovati« z njima. Kot je Zajc vaje *gledati svet samo skozi oči, brez sodbe o njem, celo brez misli o njem*, tako ni »primerno« zanj, da bi svoje gledanje omejeval zgolj na takšen ali drugačen, v bistvu pa le tematski dejavnik. Zato je lahko spremna razlaga (N. Grafenauer) Zajčeve zbirke še tako domiselna in miselno prodorna (kar resnično je), pa vendar ni knjigi kos: preveč brezobzirno jo hoče strpati v kritiško-funebralizacijski kalup, ki je (še vedno) na Slovenskem tako ‚à la mode‘, tako da pravzaprav ni čudno, da nastajajo grobovi tudi tam, kjer jih pri pesniku ni (pridevnik »grob« v Zajčevi pesmi je razlagalec po pomoti zamenjal s samostalnikom »grob« — str. 79). Prav tako ni najprimernejše, če interpret hoče demonstrirati pesnika (najsí bo Zajc, najsí bo drug pesnik, Zajc pa še posebej) in njegovo uvrstitev, njegovo »upredalčenje«, na korpusu delicti ene same pesmi. Po takšnem tolmačenju pesnika za šolsko rabo ostane prav njegova *individualnost* nujno zunaj podane podobe. (Seveda je bolj ali manj podobna usoda vseh interpretacij pesniških del.) Pričujoči Zajc pa je še zlasti »nadokviren«: njegova metaforika se večkrat vzboči nad več pesmi skupaj, ni ujemljiva v eni sami; pa tudi potem se kajpak moramo zadovoljiti prej s slutnjo kot »ugotovitvijo pomena«. Zajčeva *iz sanj ustvarjena resničnost* se zelo nerada pusti dešifrirati, nalašč vara in zavaja, ne želi si »ozemljitve«, saj imajo tako vsi pojavi sveta spačeno podobo in mi smo le *bolj ali manj posrečena ogledala*, ki jo prikrivajo. Ta »resničnost« je nabito polna dogajanja, premikov, padcev in vzponov, napetosti, ki se še povrh intenzificirajo v jezikovni sferi: jezik ostaja pri svoji neuglajenosti in neuglašenosti, pri svoji razbitosti in nedorečenosti, pri svoji nenasičenosti in asketičnosti, ker pa se je obenem govorica »vsebinsko« močno *erotizirala*, vodi ta nehotena kontrapunkcija izrazja do izredno učinkujočega pulziranja besedne snovnosti, ki je hkrati telesna in breztelesna, kot je že konec koncev v tej knjigi hkrati s in *brez* (cum et sine) malone vsaka sapa in vsak dih.

## ŽIVELA ZGODBA!

Kmalu po začetku prve novele v knjigi Mateta Dolenca VLOGA MOJIH ŠKORNJEV V ANGOLSKI REVOLUCIJI pravi prvoosebni pripovedovalec o domači literaturi, da je *najbolj cenjena težaška, komplicirana in filozofsko in stilno kar se da globokoumna . . . in da kritiki ne cenijo zgodbe kot zgodbe, ki bi se, recimo, lahko res zgodila — razen če je zavita v visoko filozofijo ali kakšen nenavaden, nov stil . . .*

Besede, ki bi jih najbrž podpisal tudi sam Dolenc, mojster zgodbe pravzaprav takoj od svojega debija. Že v prejšnjih njegovih delih, še posebno v zadnjem romanu Vampir z Gorjancev, zadobi zgodbenost posebno podobo mešanice starega in novega, tradicijskega in modernega: zgodba obstaja kot zgodba, ki bi se lahko zgodila (ali se je, deloma, resnično zgodila), hkrati pa včasih kar sama računa na to, da jo nekaj preseže in doreče, izpopolni njeno lastno povednost. Doreče, ampak ne avtomatsko, mehansko, na kar se je morda nanašala nekoč. Na devetih novelah te knjige se lahko spozna, da je Dolencčeva umetniška skušnja poskrbela za zavestno miselno in izpovedno poglobitev »gole« zgodbenosti. Ob tem je treba reči, da celota teh devetih novel ne kaže kake posebne »strukturiranosti«, tematskega ali kakega drugega usklajevanja ter »modeliranja« po poprej premišljenem konceptu. Tematsko se knjiga giblje pretežno na »dolgih plovbah« — v petih novelah imajo glavno besedo (večinoma, z izjemo edine, tudi kot pripovedovalci) kapitani in drugi pomorščaki, bodisi na ladji bodisi v mestih ob zahodnoafriški obali (Angola, Kamerun). Štiri novele so domače; ena »zgodovinska«, tri pa skoz in skoz sodobne. Kot smo se že pri Dolencu navadili, sodi v teh novelah — razen dveh — k določujočim zgodbenim komponentam izrazit erotizem, katerega bi že lahko imenovali dolencčevskega. Njegova poglobilna značilnost je, da je v njem nepretrgoma prisotna neka bolj ali manj prikrita posmehljivost, blamirajoča neresnost, ironizirajoči zmrdek. Druga, ne v tolikšni meri markantna značilnost: vez z nepojmljivim, nadrealnim, fantazijskim — čeprav ne tekajo tu po svetu nobeni vampirji, brez duhov, vendarle niti tokrat ni šlo. Tu pridejo do besede, izjemoma pa celo do naslova: v noveli Duhovi kapitana Antona Klempa občutimo izginotje osrednjega junaka neposredno povezano z nadnaravno močjo, ki se je naselila v njegovem življenju po smrti njegove oddaljene in zapuščene žene. Posebno »usodotvorno« vlogo premorejo duhovi v noveli Vrt totemov: to so pravi afriški duhovi, duhovi afriškega ljudstva, ki se znajo ne dovolj spoštljivemu evropskemu slikarju maščevati tudi v njegovi domovini, čeprav nikakor ne najbolj grozljivo. Nekaj nadnaravnega lebdi tudi nad drugimi zgodbami te knjige. V okvirni noveli Burja, kjer nastopa avtor kot iskalec sledi svojega prednika furmana in grofa Dolenza izpred več kakor sto let, se pojavi ob starem samostanskem vodnjaku postava nekdanje lepe grofinje samomorilke še prej, ko pripovedovalec (avtor) zve, in mi z njim, kaj se je z nesrečnico v resnici zgodilo. Novela Usoda o čudni, neenaki ljubezni med igralko in navadnim odrskim delavcem s svojim presenetljivim tragičnim iztekom prav tako spada med čisto razumsko nedoumljive zgodbe. In novela Vdana žena? Kaj pa je to, če mož išče nadomestilo za nenadno preminulo nevesto v njenem glasu, ki na telefonskem traku napoveduje čas? Največ tistega nepojmljivega, za-umskega se kajpada drži afriških novel in potemtakem tudi določa njihovo notranjo atmosfero in »štimumo« z vsem neznanim in neznanjskim, kako se z njim sooča zlasti tujec. (Na nekem mestu v knjigi beremo: *Tu je vse skrito in nikoli ne veš, kaj je in česa ni.*) Občudovanja vredno je, kako je Dolenc, vsekakor tudi le tujec, znal — povrhu še v trdni obliki novele — ubesediti vso to nepojmljivost in skrivnostnost, pa še s tako natančnim, nevarljivim poslušom za detajlno stvarnost

po vseh platch neznanega, evropskemu pogledu tako oddaljenega življenjskega načina. Še več: zamorska realiteta ni ujeta samo v svoji bizarni in prekipavejoči polnosti, ampak kot da bi še kaj sprejela od Dolenčevega opazujočega in sproti »razčlenjujočega (in mogoče tudi malo enostranskega) gledanja, kakršno je že od prej zanj značilno; v njem, v tem gledanju, so si posebno blizu kontrasti, smešno in tragično, lahkost in teža, krutost in nežnost, drastičnost in nasmejanost. Nasmejanost, smeh, posmeh, to je eminentno važna silnica v Dolenčevem pisanju. Seveda se lahko govori o humorju. O avtorjevem namenu, da v bralcu sproži prijetno razpoloženje. Toda ta knjiga — po vsem videzu še dosledneje od drugega Dolenčevega opusa — ne želi ostati pri humorni zabavljivosti brez globlje naperjenih osti: njena »veselost« je precej nevesele, jezne narave in njena hudomušnost neopaženo postaja hudobija. V družbenopolitičnem in moralnem smislu, v smislu neizrečenega protesta proti urejenosti ali še prej neurejenosti sveta, družbe in tudi posameznega človeka. Posebna raziskava bi kmalu pokazala, da je ta knjiga tudi v čisto literarnem smislu dogodek, kakršnih v enem letu ni kaj dosti. Izšla pa je v nakladi 600 (šest sto) izvodov. V letu 1985. V Sloveniji. (Tudi tole so tokovi zgodovine.)

#### KAKO POSTATI GOSPODAR SVETA

Besedilo nove knjige Emila Filipčiča KUKU je v resnici nadaljevanje njegovega prvenca Grein Vaun izpred šestih let. Obe knjigi dosegata skupaj komaj tristo strani. Po tem lahko domnevamo, da se avtorju kot prozaistu — sicer je še dramatik — nikamor ne mudi. Hkrati pa je res, da bi s svojim načinom ustvarjanja zmožel napisati v še krajšem času stotine in stotine strani. Zato je toliko bolj simpatično, da se mu nikamor ne mudi. Izhodišče Filipčičevega pisanja je v bistvu proustovski avtomatizem. Njegova »pripoved« ne upošteva kavzalnosti; svet, ki nas obdaja, sicer vzame na znanje, toda popolnoma nezavezujoče. Tako si v tekstu sledijo nepregledni zapisi in opisi situacij, akcij, srečanj, konfliktov, detajliranih konkretnosti in sanj, stvarnost vsak trenutek zamenja fantazijskost, ki je tu kajpak zavladala nadvse trdo in neomajno. Pripovedovalec postane brez težav na primer jaguar, ta se prelevi v nemškega plemiča, kateremu se odpre pot celo do papeževega trona... Vse je mogoče in vse je dovoljeno, tudi ubiti policaja, če pride do »usodnega neskladja« z njim; pa tudi z avtorskega stališča: dovoljena je kakršna koli provokacija, lahko s še tako neumnimi, kar bebastimi neokusnostmi (na primer str. 114). Vsekakor pa bo držalo, da ta bizarni domišljijjski svet le ne nastaja čisto avtomatsko, brez nekega neugotovljivega »urejevalskega centra«, kjer je videti vse nekako tako kot pri Bogu tik pred ustvaritvijo sveta, ali: *kjer je mogoče vse videti z dveh koncev, smisel kot nesmisel, sled kot past*. V tretjem poglavju govori kar na dveh mestih, prvič v stihih, drugič normalno, o nekem »zadnjem kraju«: *In smisel zori v njem, rase in čaka, da se stečejo vanj vse reke kombinacij*. Filipčičevo »fantaziranje« premore neko svojo notranjo strukturo (*Fantaziraš, fantaziraš, samo, večno ne boš mogel fantazirati.*), nekje pri izvoru vsega tega nadrealističnega, pa nič pretirano razuzdanega besedovanja tiči mati

*prispodoba* kot nekaj nujno potrebnega, važna in resna. Sicer pa ta knjiga ne da veliko na resnobo. V tej knjigi se obravnavajo — drugače skoraj ni mogoče — vprašanja smrti in smrtnosti, na pretres prihaja smrtna simbolika — treba pa je poudariti, da tu ni povsod prave privrženske ortodoksniosti, splošno malone obvezni fetiši postajajo tu po kratkem postopku predmet šole. Isto velikokrat postane tudi sam avtor. Seveda — kolikor je tisto dozdevno avtobiografsko tudi resnično avtobiografsko. Tega pa je veliko. Ne le, da se pogosto pojavita avtorjevo ime in priimek (to se je dogajalo tudi že v prvi knjigi), ampak večkrat se zdi, da imamo pred sabo njegov curriculum vitae. To pa zlasti v zadnji petini knjige, od 9. poglavja naprej, ko se »junak« pripovedi preseli s starši iz Beograda v Ljubljano in potem odide v vojsko. Zdaj, ko se je »svet notranjih oči« znašel v neposredni konfrontaciji z »velikim zunanjim svetom«, zadobi pripoved podobo »normalnega« zapisa dogodkov, namreč »junakovega« boja zoper vojaščino, boja, katerega postaje so bile simulirana duševna motnja, elektrošoki in nazadnje poskus samomora. Ta zgubljeni boj je pripoved hudo »materializiral« ter »desurrealiziral«, kar je moralo pustiti svoje sledi na tej knjigi »o emocionalni nezrelosti in agresivnosti« (besede podnaslova). Vendar pa: šele s to »lepotno napakico« se je to delo nekako človeško individualiziralo in dobilo k svoji malce postavljajški sproščenosti tudi nekaj življenjsko otipljive težnosti. To pa ni slabo.

#### POEZIJA IMUNOLOGIJE — IN IMUNOLOGIJA POEZIJE

Prvo zbirko je češki pesnik Miroslav Holub (1923) izdal šele pri petintridesetih. Potem pa so njegove zbirke izhajale skoraj vsako leto (v letu 1963 celo tri) tja do prelomnega leta 1970, nato je tudi pri njem sledilo dolgo obdobje neprostovoljnega molka. Šele po dvanajstih letih so mu izdali novo zbirko. Njen naslov je NAOPAK (Nasprotno) in vsebuje izbor iz njegovega pesništva tega obdobja. Ta Holubova enajsta pesniška zbirka predstavlja svojega avtorja v še bolj radikalizirani podobi, kot smo ga poznali prej, se pravi od njegovega prvenca: kot pesnika znanstvenika ali pa znanstvenika pesnika. Odkar je Holub končal študij medicine in čez nekaj let postal znanstveni delavec-imunolog, je bil in je še naprej v vsakem trenutku oboje — pesnik in znanstvenik. Vse njegovo pesnjenje je en sam dokaz, da ni limitne meje med poezijo in znanostjo, med pesnjenjem in znanjem. Civilne in civilistične poteze v fiziognomiji pesništva na Češkem imajo korenine že v ustvarjanju S. K. Neumannia izpred sedemdesetih let (»civilizem«) — znanstveni »sinkretizem« ni premogel v češki poeziji predhodnika. In tudi v svetovnih razsežnostih je ta pesniški pojav na moč redek in deležen nenavadne pozornosti, o čemer najbolj prepričljivo govori dejstvo, da je izšlo Holubovo pesništvo v šestdesetih in sedemdesetih letih kar v devetih knjižnih izdajah v tujini, in sicer štirikrat v Angliji, dvakrat v Zahodni Nemčiji, poleg tega pa še na Poljskem, na Nizozemskem, v Indiji in v Združenih državah. Kot znanstvenik se je Miroslav Holub delj časa izpopolnjeval v ZDA in je svoje doživetje »novega sveta« na izviren način ovekovečil v dveh knjigah bistro opazujočih in razmišljajočih reportaž Angel na kolcih (1963) in Živeti v

New Yorku (1969). Tudi ti knjigi pričata o tem, da ju je napisal pesnik in znanstvenik, izrazit premišljevalec, za katerega ne samo da ni meje med pesništvom in znanostjo, temveč niti med razmišljanjem in bivanjem. Poglejmo pesem Razmišljanje: *Bežno si umijete roke, posušite / z brisačo, belo in modrikasto, / položite / glavo na mizo, / z levo roko pridržujete / kost, / z desno pa listate / v ohlajajočem se tkivu. // Iščete nekaj, kar je še tam, / ali pa se tam menda dela, / s tem, da to iščete. // V vsakem primeru, tisto, kar otipate, / boste vzeli ven, otrli na hlačah, / popihali, pa vrgli pod sebe. // Samo tisto, kar niste našli, nosite še naprej s sabo. / V tem pogledu so misli zelo podobne / ušem, / kot je vedel že Heraklit.* Holubova poetika je potemtakem zrasla iz empirične osnove *ratia* in znanstvenega raziskovanja. Ne gradi na osebnih doživljajih ter umetniškem »osmišljevanju« dojemanega zunanjega sveta, pač pa na neposredni interakciji misli, predmetov, zgodb in usod. Poglavitno sredstvo upesnjevanja je paradoks. Vendar ne navaden paradoks govora, kot ga lahko prinese naključje ali dovtipna misel. Holubov paradoks je rezultat eksaktnega mišljenja, s svojo motivacijo pa je ob raziskovanju in odkrivanju resničnosti in resnice *onkraj* naše razumske in čutne navajenosti. Če pesnik pravi (v pesmi Pot v notranjost): . . . *notranjost bo morda zunaj*, ne gre za igro besed, marveč se lahko zanesemo, da je tu povezanost z relativistično teorijo, podprta z določenimi raziskovalnimi napori; če pa raziskujete (beremo v pesmi *Kratko razmišljanje o epruветah*), lahko *pozabite za ta trenutek, / da še sami ste pravzaprav / v epruветi*. Holubova zbirka je razdeljena v tri oddelke: *Kratka razmišljanja*, *Minotaver* in *O izvoru stvari*, kar že samo napove, da se ta »znanstvena poezija« ne opaja le s svojo lastno racionalnostjo, ampak zna izkoriščati tudi modrost najstarejših mitov. Njena »interferenčnost« se ne omejuje zgolj na miselne postopke: za svoje parodistične in »destruktivne« namene je potreboval Holub tudi upogljiv in ubogljiv pesniški jezik — zato uporablja vse možnosti njegovih plasti: knjižne (in zelo knjižne), pogovorne, uradniške, biblijske, eksaktne, strogo strokovne (v neki pesmi ima dvajset čisto tehniških izrazov, v drugi prav toliko iz »višje« zoologije). To vse pa ustvarja značilno holubovsko pesniško govorico, nezamenljivo v aforističnosti in zajedljivosti, povsem odprto vsemu, kar določa ta naš vsakdanji ter nevsakdanji svet — s tem pa pravzaprav tudi najbolj svojo.

## HAPPY END V ČRNEM

Proza, ki jo piše Branko Šömen, ima bolj ali manj očitno avtobiografsko podlago. Če je bila v njegovem zadnjem romanu *Panonsko morje* bolj očitna, drži zdaj v novem romanu *PAST ZA METULJE* tisto drugo. Toda ugibanja v tej smeri so odveč. Doživljeno in izmišljeno velja v literaturi enako — enako malo ali pa enako veliko, odvisno je od drugih stvari. O Šömnovem novem romanu rečemo lahko, da je prav posrečeno ujel atmosfero prvih povojnih let, »kot da bi bil zraven«. Skupino mladih, življenja in uspehov željnih »muzikantarjev« spremlja avtor po podeželju, kjer naj bi pomagali zbudati navdušenje za novi red, hkrati pa da bi tako tudi sami doživljali potrebno idejno-politično prevzgojo. To svojo zgodbo je vzel Šömen prav srečno v roke. Dal ji

je vse, kar je potrebovala, da bi postala privlačna in prepričljiva. Vse malone v optimalni meri. Pripoveduje jo kot grotesko, toda ta groteska pove veliko resničnega o robotosti povojnega časa in tudi se konča tragično — s smrtjo najbolj simpatičnega mladeniča, ki je bil prava duša te glasbeniške skupine. Metode politične agitacije in političnega »prepričevanja« (fizično obdelavanje vaščanov, ki se branijo stopiti v kmečko zadrugo) prikazuje Šömen v nekoliko izbočenem zrcalu, ampak še vedno v dovoljeni toleranci »realistične upodobitve«, ničesar pa ne ostane dolžen niti notranjemu svetu svojih junakov, fantov, ki so bili večinoma še premladi za v partizane, ki pa jim je nenadno postala povojna resničnost s svojimi pomotami ter krivicami nerazumljiva in kar smešna, kolikor ni bilo v njej preveč grozotnega, da bi se bilo mogoče smejati. Pa prav v tem temelji zmaga tega Šömnovega romana: da je upodobil svoje junake (in ne samo tistih šest mladeničev) v najbolj groteskni in hkrati najbolj resnični drži človeka na težavno razpoznavni meji med farso in zgodovino. Vsi ti fantje in drugi, njihov dirigent (s strastjo za metulje), njihov politični vodja (kar škodljivo goreči propagandist), mlada pevka (ki bi rada pevka šele postala), vsi so posrečeno individualizirani, vsak je *po svoje* smešen, vsak premore svoj notranji kotiček sanj in želja, pri tem pa je hrepenenje *po navadni, osebni, privatni sreči* skupno večini od njih. Povrh vsega tu ne manjka niti pravega ljubezenskega odnosa. Pripovedovalec zgodbe, eden od glasbenikov, je noro zaljubljen v mlado pevko, in čeprav ima z njo že eno nadvse nevsakdanje ljubljenje za sabo (na podstrešju v košari z dišečim perilom), še vedno ni prepričan o njeni ljubezni, znova in znova doživlja popadke brezmočne ljubosumnosti (zlasti tu z marsičem spominja na junaka — avtorja Panonskega morja), dokler ne premine njegov kolega in najboljši prijatelj; potem pride tudi njena ljubezen v nedvomni podobi na dan — in zgodba se konča; žal, malce happy-endovsko. Roman Past za metulje je napisan po scenariju (filma Rdeči boogie ali Kaj ti je, deklica). Ponavadi to ni najboljši način za nastajanje proze. Tole pa je izjema. Branko Šömen je napisal lep, prisrčen roman. Svoj najboljši. Povsod se vidi, da se ni hotel zanašati na naključje, in če je pustil na dveh mestih besedilo scenarija (prirejeno, seveda), je storil tudi to z določenim kompozicijskim namenom. Storil je to z *umerjenostjo*, katera ga odlikuje še v drugih primerih: niti dobro, izvirno misel s citati iz velikih mož na nekem mestu ne vleče še kam drugam, niti dolgih stavkov (tudi več kot štiri strani) kot protiutež kratkim, odsekanim nima veliko, skupaj pet, če se ne motim. Besede priznanja veljajo tudi jezikovni plati romana: pisan je premišljeno (vtis lahкости je rezultanta), čisto, sveže, razgibano, brez balastov.

## PREZGODNJE POSLAVLJANJE

Spomnim se, da se je Anton Ingolič z romanom Gorele so grmade resno mislil posloviti od pisanja leposlovja, ali pa vsaj romanov. Ustvarjalna moč pa je bila večja od namere — pisal je naprej. Tako so izšli po tistem letu 1977 razen dveh avtobiografskih del še novela Delovni dan sestre Marije, roman Obračun in zbirka proze Človek, ne jezi se. Zdaj pa spet novi roman: PODOBE NJENEGA ŽIVLJENJA. Ne gre

za to, da bi občudovali kvantiteto. Z Ingoličem je pač tako, da živeti pomeni zanj pisati. Važno je, da zasluži njegov novi roman pozornost prav kot dogodek v njegovem dosedanem pisateljskem opusu, kot eno njegovih najboljših del; to se vsekakor tako rekoč na pragu življenjske osemdesetletnice dogaja le redko. Ingolič seveda ni prenehal biti Ingolič. Tudi ta pripoved o »križevem potu« podpohorske vaščanke Ele je zasnovana realistično, kot enoplastna biografska spremljava neke življenjske usode, z razumevanjem za notranji svet preprostega človeka in z dobrim posluhom za nove prvine potrošniško materializirane družbene resničnosti, katere mu že po svoji naravi morajo biti sovražne, če ne kar pogubne (kot so v tem primeru). Niti od svoje kronično poudarjene eksplikativnosti pripovedovanja avtor ni zmožel odstopiti, še vedno neprimerno obtežuje notranji monolog likov s skrbjo, da bi bil bralec zares popolno, nezavajajoče informiran. Toda ob vseh teh očitno nepremostljivih »residuih« preseneča, s kakšno vestnostjo in čistočo je izvedel Anton Ingolič svojo celotno umetniško zamisel do konca. Ta zamisel je bila precej zahtevna. Z odpovedjo premočrtni linearosti zgodbe si je nakopal težave, ki so gotovo povzročile dokaj preglavic celo njegovi rutiniranosti. Saj razdeliti zgodbo v štirinajst poglavij (z uvodom in epilogom) in jih notranje povezati s štirinajstimi postajami križevega pota v cerkvi, kjer nesrečna Ela na koncu življenja meditira, to je zahtevalo veliko iznajdljivosti, tehtanja in tudi jezikovno-stilnih naporov. Pretila je namreč nevarnost, da se bodo prijemi sedanjostno-retrospektivnega povezovanja ponavljali ali pa da bo v tem preveč umetelnosti. Ingoličev »sedanji čas« — se pravi: Uvodna in Sklepna podoba, uvodi vseh štirinajstih poglavij in še posamezni »sedanjski« vrinki v Elinu pripoved — je kar se da raznolik, Elinu romanje od križa h križu si avtor prizadeva vzporediti z njeno življenjsko potjo od otroških let, razmeroma srečnih, do zadnjega trpkega spoznanja, da se je po toliko letih garanja znašla dobesedno brez strehe nad glavo. Razume se, da branje sproži lahko misel ali pomislek, kako da ta po očetovem zgledu in predvsem spričo svoje usode z Bogom sprta ženska »vzdrži« tako potrpečljivo premikanje po cerkvenih tleh in vdano pogovarjanje s Kristusom — tu vprašujemo upravičeno to ali ono, toda Ingolič dobro pozna človeško duševnost in ve, da se v njej more pripetiti marsikaj presenetljivega, in sicer tudi, ko gre za animalno sproščeno kmečko žensko, katera nikdar ni živela v posebnem strahu pred božjimi zapovedmi. Vsekakor: vrinki »križevega pota«, kakorkoli so izpeljani z izredno skrbnostjo ter spretnostjo, ne pomenijo vrhunca v umetniškem prizadevanju tega romana. Največ vredno v njem je to, da je avtor znal — pač pa na svoj, sebi zvest način — izpovedati aktualno in kritično besedo na rob nerazveseljivi težnji v profiliranju fiziognomije današnjega človeka: od bitja zraslega z naravo in zemljo v egoista in sužnja dvomljivih konzumentsko-družbenih kazalcev.

#### KAJ JE TEMELJ STVARNOSTI?

Na to vprašanje odgovarja Marko Hudnik v svojem romanu JULIJAN O takole: *Nekateri ljudje verjamejo temu, kar govore neka-*

teri drugi ljudje. To je temelj stvarnosti, pogoj za nastanek kakršnekoli resnice. Resnica je zmeraj medosebna. Pravzaprav so to besede romanskega (torej ne romanesknega, Hudnik dosledno uporablja ta vprašljivi izraz lika Jelovška, ene od ducata postav iz romana, ki ga lepo pred očmi bralcev piše Julijan O. (sam se imenuje Odpadnika, sicer mu je ime Podbevšek). Ta uslužbenec v hotelu, ko ravno ne spi, piše, in sicer dvoje: dnevnik in roman. Čas dogajanja oz. pisanja: junij 1978 — december 1978. Prvoosebni dnevniški zapiski in tretjeosebno pisani tekst romana se zamenjujejo in dopolnjujejo, kajti tudi dnevnik vsebuje osnutke, korekcije, komentarje, analize in napotke *pro domo sua*, kar vse skupaj z opombami in namigi sprotno komentirajočega »koga iznad pisca Julijana predstavlja gmoto romanesknega telesa. Gmota kar se da nepregledno, zmedeno, premešano, zgneteno in spet razredčeno, zmeda pa se povečuje še s tem, da Julijan svoj roman ne le piše, ampak hkrati še živi, doživlja, čeprav se to življenje udejanja v bistvu samo kot govorjenje; pri čemer pisec večkrat ugiba, ali to, kar hoče pravkar zapisati, spada v dnevnik ali v roman. (Ugibanje je za knjigo izredno značilno, zlasti ugibanje o uporabnosti — s to potezo spominja knjiga na mlado slovensko kritiko, le da knjiga s tem izločuje svoje, kritika pa sprejema tuje.) V resnici, v tej (zgoraj navedeni) zmeraj medosebni resnici, sploh ni pomembno, ali je kaj tu ali tam, v dnevniku ali v romanu. Ne bo pretirano, če rečem, da je tu važna ravno zmeda, mišmaš dogajajnskih, spominskih, dialoških, premišljevanjskih fragmentov. Postavljanje stvari na glavo, zaajanje (bralca) na kriva pota, (metaforično) dajanje v narekovaje vsega tistega, kar stoji na resničnih tleh — torej zunaj... fantaziranj. Smisel vsega tega je v eksperimentiranju: kako daleč lahko gre igra z elementi stvarnosti in fikcije, ko »avtor« in njegovi soigralci (žena na koruzi, prijatelji, znanci) nastopajo zdaj v resnici, zdaj v romanu in ko prihaja tudi do njihove avtorefleksije, ne samo avtorske (*shizoidno skačemo iz domišljije v stvarnost...*). Ta neposredni pogled v postopek literarizacije je seveda neprikrivano umeten, prirejen, povrh pa ga še skoz in skoz spremlja od kje v ozadju ironičen nasmešek, ki kot da bi hotel vse to na glavo postavljeno še ponovno postaviti na glavo; kar kajpada ne pomeni nazaj na noge. Vmes pa prihaja vprašanje vzdržljivosti, bralčeve vzdržljivosti. Tisto namreč, kar sproži in drži zanimanje na manjšem prostoru, bo lahko, ko gre za knjigo z obsegom 430 strani, prej ali slej postalo dolgočasno. Zlasti če premore interesantnost predvajanega zelo različno napetost in dokaj veliko »tematsko« širino, od pretresov seksualnih zadev in k medčloveški tipologiji orientiranih razglabljanj do problematike ustvarjanja in javnega uveljavljanja umetniških del, katere je v knjigi na pretek. Posebno zadnja ugotovitev pelje logično k sklepu, da bi romanu prijalo, če bi ga bilo za tretjino, mogoče pa tudi za polovico manj. Vsekakor pa ni tragedija, da je Hudnik prenehal pisati šele tam, kjer je (lahko bi, zvest svoji metodi, pisal še naprej, ne da bi se kaj kompozicijsko spremenilo). Njegov eksperiment ga je celega posrkal, ne pa pokopal. Ta roman-prvenec ni iz rodu odvečnih, neposrečenih. Njegov pomen ni samo v njem samem. Pomembnejše kot to, kar daje, je tisto, kar obeta. To trditev, ki sama po sebi niti meni ne zveni posebno simpatično, vendarle tvegam spričo tega, kar me je prevzelo: miselna prodor-



nost, občutek za neresnost kot za pomožno orodje stratificiranja, sposobnost »držati svoj glas«, jezikovna spretnost. Seveda: šele slednje delo bo pravi Rhodus, kjer bi že morali priti na dan sadovi »načitanosti« in preizkuševanj. (Krog sedanjosti, saj vem; samo da bi bilo treba to knjigo najprej prebrati.)

## POEZIJA IZ ANNO DAZUMAL

Izbori iz pesniških opusov izhajajo na Slovenskem razmeroma zgodaj — pretežno okrog petnajst let po prvencu. So pa tudi izjeme. Eno od njih imam pred sabo: France Filipič: VEČNA IGRA. Ta pesnikov izbor iz prejšnjih zbirk je izšel celo petintrideset let po prvencu. V tem času se je Filipič oglasil s pesniško knjigo skupaj štirikrat: 1949, 1960, 1965 in 1969. V zadnjih petnajstih letih ni izdal več nobene zbirke in izbor Večna igra ne prinaša nobene pesmi, ki je ne bi bilo v prejšnjih zbirkah. Po tem lahko sodimo, da je pesnik po letu 1969 popolnoma obmolnil; gotovo pa le ni. Izbor upošteva vse štiri izdane zbirke, pesmi z narodnoosvobodilno in revolucionarno tematiko pa skoraj ne, ker namerava iz njih avtor — kot zvemo iz besedila na ovitku — sestaviti posebno zbirko. Pri pričujočem izboru ima levji delež zadnja zbirka, Svetloba je tvoja usoda, s kar 32 pesmimi od skupaj 57, predzadnja, Nebo za žejne oči, je zastopana s trinajstimi. Že po tej razporeditvi je razvidno, da je avtor in sestavljalec v eni osebi dal poudarek svoji ustvarjalnosti iz šestdesetih let. Takrat se je že njegova poezija precej oddaljila od svojih graditeljsko in aktivistično zavestnih začetkov v prvencu Viharna leta in tudi od zmernega, še ne povsem spročenega intimizma druge zbirke Ptice letijo v daljavo. Za poetiko Filipičevih dveh zadnjih pesniških knjig so značilne širina, odprtost pogleda in dovtetnost za tuje oblikovne pobude. Na prvi pogled se zdi, da se je pesnik v tej svoji (zadnji?) razvojni stopnji precej spremenil, v resnici pa je to le vtis od zunaj. Da, zapustil je enostransko usmerjena stališča vojnega in tik povojnega časa, toda ostal je odprt družbenopolitični realiteti, v svojem pesništvu ni prenehal biti državljan svoje dežele in pripadnik človeške skupnosti iz konca tisočletja, seveda — v primerjavi od nekdanj — z mnogo bolj izostrenim poslušom za bedarije, s kritičnim (ali: z bolj kritičnim) odnosom do vsega naokrog, po drugi strani pa obenem z zavestjo, da je ta svet vedno bolj zapleten in ga ni mogoče kar tako razumeti in doumeti v popolnosti, kakor je bilo to mogoče prej, recimo v vojnem času. Ljudje so različnega kova (iz hrasta, iz vrbe, so pesek, so voda, so beseda . . . : *pokličejo te na dvoboju / in te prebesedijo, nekaterih še ni, ti bodo zmagovalci.* — pesem Suita). Pesnik Filipič — kot pravi T. Kermauner v spremni besedi — ne ljubi ne pravih, ne zadnjih vrst, rad se drži v sredi, ker se noče a priori odpovedovati tistemu, kar bi mu lahko bilo v prid. To velja predvsem za formalno plat njegove ustvarjalnosti. Ker je prav v teh letih kulminiral modernizem v slovenski poeziji, se ni obotavljal in si izposodil nekatere pesniške postopke. Tako beremo v njegovih pesmih tega obdobja kar pogosto besede, razdeljene v dva verza, pesmi brez začetka in brez konca, jezikovne igrice itd. Vse to (večkrat zabeljeno z retoriko, ki mu niti prej ni bila tuja) je često pospremljeno z dovtipom,

s humorno distanco, z ironijo, ki jo včasih lahko razumemo tudi kot samoironijo: *stojim na glavi / in z nogami brcam v oblake, / hočem biti nekaj posebnega...* (Moja ulica). Zanimivo: tale zajedljiva pesniška sol je prišla v Filipičeve verze nekako z nanovo sprejetim »orodjem«, s tistimi modernističnimi novotarijami. Pa še zanimivejše je vprašanje, zakaj se je leta 1969 ta ustvarjalna pot (za zdaj) končala. Da se ne bi ponavljala? da ne bi zašla predaleč? da ne bi končala v brezpotju?

## NEZNOSNA TEŽAVNOST BRANJA

Priznam, da knjige Tarasa Kermaunerja SREČA IN GNUS nisem zmogel prebrati v celoti, čeprav se ponaša z malo Prešernovo nagrado. Bral sem jo, kot Čehi pravimo, *na přeskáčku*, tu nekaj, tam nekaj, in tako, zares nenavadno, sem prebral večji del knjige, drugo je pač ostalo neprebrano. Vzrok ni bil v tem, ker bi bilo delo razmeroma obsežno (saj sem z veseljem in pozornostjo prečital ne vem koliko še mnogo debelejših spisov), pa niti v tem, ker bi bila knjiga menda bralsko prezahtevna; to pa sploh ni. Zgodilo se je, kot se zdi, da se je nekako *esencijiral* (zagotovo ne le moj) bralski občutek ob pogostih dose-danjih delih tega avtorja, da je namreč pisanje te vrste do bralca čez znosno mero nasilno, da ga želi zasuti s svojo uničujočo besedno poplavo in potegniti v svoj svet, ki spričo svojega »tutti-frutti« — reda v resnici niti ne premore parametrov pravega (notranjega) sveta. Do esencijalizacije tistega neprijetnega občutka je prišlo zato, ker je v tej knjigi govor pretežno o samem avtorju, in sicer tudi tam, kjer napovedujejo podnaslovi »srečavanja« z drugimi, najsi so to pisatelji ali »navadni« ljudje. Postavljaštva v literaturi in ob literaturi smo že vajeni, marsikaj pogoltnemo brez naslednjih prebavnih težav. Toda Kermaunerjevo samovšečno samoogledovanje, njegovo kot da permanentno ovinjeno samopovečevanje (ob primernem zaničevanju drugih in seveda tudi ob pogostih popadkih vseskozi razumevajoče samokritike), njegov narcisizem, ki se povrh vedno samega sebe ponosno zaveda, to je že malo preveč, to je za bralca navadne vrste nekaj podobno mučnega kot biti v koži tiste ženske iz Filipičeve knjige Kuku, ki v kinu plaho in poraženo sledi divjemu samozadovoljevanju zraven sedečega mladeniča. Od rane mladosti trenirana retorika se opaja sama nad sabo, vsako stvar si ogleda od vseh strani, jo presvetli z lučjo dvoma in zasuje s spraševanjem. Vprašanj, kajpak v glavnem retoričnih, je brez konca in kraja. Če bi se lahko malo — in malo pretirano — pošalil, bi rekel: T. K. vprašuje samega sebe: Ali nisem ubil Kennedyja? In sledi deset strani razglabljanja, na koncu katerega zremo, da T. K. ni ubil Kennedyja. Tu povsod vlada dokončna premešanost in zmešanost, spremešanost vsega z vsem, vse je lahko vse, avtorjev gnus je prešernovski gnus, njegova avtocenzura je evropska avtocenzura... in kar je glavno: lastna miselna prepotentnost in neurejenost, povod vse te zgage, sta še deležni avtorske samohvale. Kajti Kermauner, nekdanji strukturalist, ki je *povsod delal samo red*, pledira dandanašnji za norost, nered in zmedo, v le-teh vidi priložnost za uresničitev svojega pravega jaza. Zakaj ne. Samo da ga — sproščeno odprtega, kot je — nedvomno čakajo še druge in drugačne preokupacije (*samo ne biti zrel!*).

Zaključek: kot v prejšnjih Kermaunerjevih spisih je tudi v tej knjigi veliko takšnega, kar se prebere prav z zanimanjem in užitkom. Vendar pa: nenadzorovano bruhanje misli in besed (avtor govori nekje o kozlanju črk), ki smo mu tu priča, sodi na samo mejo literarnosti; vprašanje je le še lahko, na katero stran te meje.

## KDO JE NOR IN KDO JE PAMETEN

Junaki romanov in dram Draga Jančarja so usodno zaznamovani s svojim manj ali bolj trpnim uporništvom zoper oblast, zoper človekovo ujetost v institucionalizirani družbeni mašineriji, ki planirano »proizvaja« nasilje in nadzorstvo nad posameznikom; vsakemu od njih je v tem spopadu usojeno biti premagan. V novi Jančarjevi drami VELIKI BRILJANTNI VALČEK je izhodiščna situacija tega konflikta značilno radikalizirana: ni nameščena kot doslej v določeno »odprto« socialno okolje, pač pa v norišnico, saj tista ustanova čudnega imena »Svoboda osvobaja« ni v resnici nič drugega. Stik tega psihiatričnega zavoda z zunanjim svetom je enosmeren — kdor pride sem, ne prideveč ven. Tako pride sem tudi (pogosto zapiti) zgodovinar Simon Veber, ki se trenutno ukvarja z nepomembno zgodovinsko postavo poljskega revolucionarja Drohojowskega, po zgubljeni vstaji leta 1830 emigranta in klateža po evropskih deželah. Simonu postane ta nesrečni in simpatični lik usoden. V zavodu ga na podlagi njegovih dnevniških zapiskov obdolžijo, da želi postati Drohojowski, in ko se jim s svojo neupogljivostjo zameri, mu odreže bolničar Volodja čisto zdravo nogo — Drohojowskemu so namreč nekoč tudi odrezali nogo, toda bolno, in so mu le tako lahko rešili življenje. Volodja v svoji »ljudski« premočrtnosti noče razumeti metafor, zato je vzel Doktorjev metaforični izrek dobesedno. Po amputaciji se Simon resnično obnaša kot Drohojowski, tudi govori poljsko: še sam postane le metafora, strašna, nora metafora, kot je pravzaprav metafora tudi vse naokrog. Vsi naokrog so norci, ne samo pacienti, ampak tudi Doktor, tudi oba »izvedenca za metafore« (policista) in na svoj poseben način še Volodja, ki je vzel v zavodu sam oblast v roke, ko je videl povsod »polno nedoslednosti«. Vsa drama je ena sama metafora — za nevzdržnost eksistence v takih razmerah. In najbolj bleščeča in vzvišena metafora je finale drame, ko pride v zavod še drug Poljak, Fryderik Chopin, in začne igrati na klavir svoj Veliki briljantni valček: prispodoba nečesa neskončno lepega, česar pa ni. Metaforično razumemo lahko tudi notranje napetosti, ki jih drama ponuja še poleg temeljnega dramatičnega odnosa vodstvo zavoda — pacienti. Na primer med Doktorjem, uradnim vodjo zavoda, in Volodjo, bolničarjem, ki je po lastnem odloku postal dejanski šef zavoda. Volodja se ne ustraši Doktorjevih groženj v zvezi s tisto samovoljno amputacijo noge in mu sam očita, da si je on skupaj z »izvedencema« izmislil *preosebljanje* pacientov — kaj pa naj bi to bilo drugega kot pohabljanje duše? in kakšna razlika je potem, ko pohabljaš telo? Kdor želi, aplicira lahko to ne neprepričljivo filipiko na delovanje normalnega družbenopolitičnega ustroja. Doktor, s svojo »znanstveno metodo« pravi antipod Volodjevega prakticizma, se v trenutku šibkosti zave: *Volodjo bi bilo treba zapreti sem noter. In onadva stro-*

*kovnjaka. In mene. Nič več ne vemo, kdo je nor in kdo je pameten, stvari se obračajo, meje se brišejo . . .* Posebna moč te drame sta ironija in humor, ki prehaja v sarkazem. Jančar se je že prej (Galjot!) etabliral kot svojevrsten ironik, ironik arhitekt, ki mu je ironija važno sredstvo v izgradnji romaneskne ali dramske strukture. V Velikem briljantnem valčku ima ironija še posebno pomembno vlogo — pripomore, da se izpovedna ravnina drame poglobi, oz. da se z nekako sprotno samodejnostjo izoblikuje še druga, podtekstualna izpovedna ravnina. Koliko aluzij, tako političnih kot nepolitičnih, bi lahko ugotovili, če bi se potrudili (zagotovo več, kot si jih je zamislil avtor). Pa ni samo ironija ter sarkazem. Marsikje zna Jančar izvabiti iz besed kar lirično razpoloženje, drugod spet spustiti naglo sondo v notranjost te ali one postave, povsod se pozna, da drži razigorano partijo, še v malenkostih, skoz in skoz trdno v rokah, vnaprej ve, koliko časa je treba, da ne bi bilo ne preveč ne premalo: prava *briljanca* ustvarjalnega postopka. Samo majhen primer Jančarjeve besedne gradnje: Simon Veber spregovori v drami prvič takole: *Ali sem v . . . v . . . ?* (misli reči: v zavodu, ali pa kar: v norišnici). Volodja (in Jančar) to takoj izrabi in odgovori: *Si, ja, si v, zdaj si pa res v.* In to se potem večkrat ponovi v smislu: *Vsi smo notri. Vsi smo v.* S to dramo je Drago Jančar vnovič potrdil, kako živa stvar je zanj zgodovina, ali točneje: kako mu je čas, tudi zgodovinski čas, voljen, sproščen: *razpoložljiv*. Kdo vse je prebral zadevno pasažo v knjižno izdanem pismu Emila Korytka z dne 18. okt. 1838 — pa šele Jančar je prišel in jo pobral, zapadlo v nezanimanje, in ustvaril po njej dramo. Pa še kakšno dramo.