

BESEDA, OBRNJENA K ZVEZDAM

Ivo Frangeš

Lastnost velike umetnosti je v tem, da si vedno znova zastavlja bistvena vprašanja človekove zgodovinske eksistence, da vedno znova zahteva kritično ocenitev. Mar to pomeni v vsakem, pa tudi v tem primeru priznanje vsaj dveh kriterijev: tako imenovanega nacionalnega in tako imenovanega občega, hkrati z njima pa vsega, kar to priznanje vključuje vase?

In kaj je ta obči, evropski, svetovni kriterij, če ga postavimo nasproti nacionalnemu, ne samo v tem primeru, temveč nasploh? Mar ne vključuje vase zablode o dvojni lestvici meril in ali ta dvojna lestvica ne podpira nevarne, predvsem pa nestvarne delitve na »velike« in »male«, pri čemer je malim že vnaprej določeno, da se grizejo za rep lastne omejenosti in relativne zanimivosti svojih tém? Ali ni npr. Georg Brandes (čigar poglavitni spis *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* beremo ponavadi v nemškem prevodu) prav v uvodu tega dela, ko govori o nemški (veliki) in danski (mali) književnosti, postavil nekam otožno vprašanje: Kaj more mala književnost kakor je danska, književnost, ki izraža tako majhno in omejeno nacionalno življenje kot je dansko, kaj more v primerjavi z veliko književnostjo, ki jo nosijo velike ideje in ki prikazuje tako pomembne in globoke spore goethejevskih in schillerjevskih junakov?

Zares, malemu narodu — prav tako kot velikemu, kajpada — je v določenih obdobjih njegove zgodovine nujno potrebna močna in odločna osebnost, ki bo z nacionalnih oltarjev strgala lažne tkanine navdušenja. Samo tako in samo v tem smislu moramo, menim, sprejeti Brandesovo dilemo; zakaj za mali narod ni nevarnejše zablode kot je sentimentalna zaljubljenost v lastno srečo in lastno nesrečo; ta zabloda se more meriti, kar zadeva njeno nevarnost, samo z drugo, tej nasprotno — s podcenjevanjem lastne vloge in lastnega mesta v splošni kulturni skupnosti. Toda prav nemški primer, če ga že navaja Brandes, opozarja na to, kako se lahko utišajo tudi velike ideje, kadar zavlada nad ljudmi duh, ki je nasproten prav tem idejam, in ko jih prevzame tisto, kar bi mogli v tacitovskem jeziku imenovati *exitabilis quaedam superstitio*.

Reči, da je Miroslav Krleža prevzel v hrvatski in jugoslovanski kulturi vlogo neusmiljenega, a prav zaradi tega konstruktivnega diagnostika, pomeni, da smo opozorili samo na neki del njegovega delovanja in njegovega pomena; hkrati pa utegne pomeniti tudi to, da smo sprejeli kriterij, ki smo se mu sicer upirali. Kontradikcija pa je vendarle samo navidezna, to bomo še videli, omenjamo jo že kar v začetku zaradi tega, da tako čim močneje in očitneje prikažemo staturo tega pojava. Če jo postavimo nasproti mediju, ki ga izraža in v katerem je razvijala svojo dolgoletno, pol stoletja trajajočo dejavnost, bo popolneje pokazala svoje dimenzije. Kajti drugače kot pisatelji, ki jim je ta belina papirnatega kvadrata prostor, na katerem se najvarneje in najraje gibljejo, sodi Krleža med tiste druge pisatelje, ki o njih vemo, da si ne morejo zamisliti besede brez njene naravne akustične realizacije; le-tem je

tiskani tekst samo najzanesljivejši zastavek, da bo ta beseda zares odmevala; prav zaradi tega jim suvereno jezikovno znanje zagotavlja trajno vrednost in trajni učinek.

Roditi se v malem, tedaj še stoletja zaslužnjem hrvatskem narodu, sprejeti obveznost, da boš književnik na Hrvatskem, v deželi, ki so se v nji in okoli nje stoletja neugnano vojskovali in ki je v zapletih nasprotujočih si, a zanjo nič manj nevarnih interesov Rima, Benetk, Budimpešte, Carigrada in Dunaja nenehno doživljala poraze, med katerimi je bil drug težji od drugega in vsak bi bil mogel uničiti tudi večje nacionalne organizme, a vsak se je tudi zdel končen, vendar ni bil nobeden definitivni — vse to je pomenilo prevzeti nase nekaj posebnih obveznosti, zlasti še v književnosti, ki se je skozi stoletja razvijala v kar najbolj neugodnih pogojih in ki je vendarle videla v nacionalni in človeški svobodi svoj najgloblji in poglobitni ideal. Vse to je bil pravzaprav globok in neskončen zgodovinski nočno, temačna, zakleta sanja, ki nikakor ni mogla miniti. Pred takšno stvarnostjo sta ostajali hrvatskim pisateljem dve poti: bodisi da se umaknejo in uidejo v fikcije, bodisi da se aktivno spoprimejo s to stvarnostjo, se ji uprejo in jo, ne oziraje se na vse neprijetnosti, do kraja razgalijo. In da kajpada tudi sanjarijo, vendar tako kot pravi neki Krležev junak: »Kdor resnično živi, ne sanjari o tem, kako bi bilo treba živeti, temveč živi zares...« Njegovo življenje in njegov sen sta eno in isto.

Tako je Krleževa literatura potopljena globoko v situacijo, ki jo izraža; je nacionalna prav v močnem prizadevanju, da bi našla človeški smisel tega nacionalnega in da bi to, kar je hrvatsko, jugoslovansko, obvladala in povzdignila na višjo stopnjo, z eno besedo: humanizirala. Človek nastopa zmeraj kot konkreten, zgodovinsko determiniran pojav: sprejetje te determiniranosti pa je samo tedaj smiselno, če si prizadevaš, da jo zanikaš in da preideš v višji, antigravitacijski, tangencialni zalet, tja k zvezdam, proti zvezdnim prostorom — v materialnem in poetičnem pomenu te besede. Zaradi tega gre Krležev mladostni Kolumbo samo na videz iskat novi svet, dejansko pa je v sebi, intimno, prepričan, da novi svet, ta cilj in predmet njegovih navdušenj, tiči izključno samo v silovitem prevladovanju zemeljskega, terestričnega nas in edina navigacija, za katero se splača priti na svet, je pravzaprav ta zvezdna, astralna perspektiva, ki k nji nezadržno teži razvoj človeštva, to pa vzlic padcem in spodrseljajem. Zakaj pred brezdanjimi prepadi, v katerih rojijo galaksije, more človek vzdržati samo kot ustvarjalec poezije v etimološkem, grškem pomenu besede: »Človekovo življenje ne bo nikdar ovenelo, kakor ovne listje« — pravi nasproti čudoviti homerski primerjavi neki Krležev vizionar. — »Nad človeškim življenjem neugnano sveti bleščeča svetilka: to so človekovi možgani; potrebno je verovati v te možgane, hoditi, gibati se, misliti, bojevati se, saj je to edini človeški način, vse drugo je zgolj dim. Človek je pesnik, človek je zavladal nad zemeljsko žogo in nekega dne jo bo kljub vsemu vzel v roke kakor jabolko; premagal bo vse nebesne prostore, kakor je premagal zemljo...« Če omenimo, da je bilo to napisano zdavnaj pred sputniki in kozmonavtskimi poleti, v temini druge svetovne vojne, v boethijevskem položaju, ko sta poezija in vera v človeško misel in njeno delo mogli biti edina *consolatio*, tedaj nam bo

jasnejša človeška, vizionarna in poetična vrednost Krleževega celotnega dela.

Tako je Krležovo ustvarjanje od prvih začetkov do danes prežeto z enotno težnjo poudariti ta pravi, edino legitimni napor človeka, da bi izpolnil resnični smisel svojega zgodovinskega bivanja. Nova silovita umetnost ostaja zvesta tej viziji tudi danes, v razmerah, ki so globoko, integralno ugodnejše od tistih, v katerih je začela svojo pot; tudi danes, ko doživlja novo, mladeniško bujno fazo svojega ustvarjanja.

Krleža sodi med tiste pomembne pisatelje, ki so zapustili sledove in vseh področjih slovstvenega ustvarjanja. Od poezije do politične esejstike, od romana in novele do drame in literarne kritike in polemike, povsod je Krleža izrekel svojo krepko besedo in ustvaril izrazito tehtna dela. Spričo tega, da bi v tako kratkem orisu že samo naštevanje naslovov zavzelo dragocen prostor oziroma vključilo zahtevo po nadrobnejši obdelavi, je potrebno ne samo antologijsko ravnanje, marveč moramo tudi opozoriti na specifičnost Krleževih stvaritev. Če smo dovolj poudarili, da je Krleža — pesnik človekovega napora, ki skuša prekositi lastne determinante in jih podvreči naravnemu smotru človeškega življenja: uresničenju prostora in odnosov, v katerih bo resnično zaživel polno človeško eksistenco, če smo to poudarili, tedaj ni potrebno, da bi se čudili drugi plati Krleževe umetnosti: boleči mračnosti njegove vizije nekdanjega in sedanjega človeštva. Zakaj človeška zgodovina je med drugim vrsta posameznih sanj, skrbi in iluzij šibkih smrtnikov, ki so sanjarili in trpeli pod zvezdno kupolo kot žrtev tistih sil, o katerih vemo, da trdovratno zanikujejo vse, kar je v nas zanesenega, zvezdnega. Tako je Krleževa umetnost nerazdružljivo spojena z doživetjem tega spoprijema, in prav v tem spoprijemu je našla svoj smisel, svoj polni izraz. Od prve mladostne *legende*, v kateri Jezus vodi mučen dvoboj — dialog s svojim Skušnjavcem, s Senco, je Krleževa umetnost dramatičen dialog med dvema silama, ki si stojita nasproti. Ta dialog teče v novelistični zbirki *Hrvatski bog Mars*, eni najboljših protivojnih knjig evropskega slovstva po prvi svetovni vojni; ta dialog teče v Krleževih dramah, med katerimi je vsekakor potrebno omeniti *Gospodo Glembajeve*; prav tako teče ta dialog v njegovih romanih od *Povratka Filipa Latinovicza* do *Banketa u Blitvi*, ki je nedavno, čez dvajset let, dobil svojo končno, tretjo knjigo. Naposled pa najdemo ta dialog tudi v Krleževi liriki in esejistiki, a dobršen del grenkobe, ki so z njo prežeti njegovi teksti, je treba prisoditi prav dejstvu, da je ta lirizem, ta ustvarjalni trud, vstopil v življenje in v literaturo ves obseden od mržnje zoper sile (v človeku in okrog njega), ki preprečuje človeku, da bi do konca uresničil svojo *humanitas*.

Ta inspiracija bi se lahko zdela enostranska; lahko bi ji prisodili slabost, da se v imenu tega, kar bi se po galilejevsko imenovalo *i massimi sistemi*, odpoveduje pomembnim *ekcidentalijam*, od katerih pravzaprav sestoji človeško življenje, četudi ga mi patetično imenujemo »bivanje pod zvezdami«. Nič ni bolj napak kot to: ta umetnost, ki je docela angažirana in ki jo navdaja afirmativna patetika nasproti življenju, posveča vso skrb, kakor je povsem naravno, konkretnemu, zgodovinskemu človeku. To razodeva tematično in s svojo fakturo, to kaže z

vročo negacijo (ki jo moramo doumeti izključno le v funkciji že omenjene afirmativnosti) in v tej je nesmotrna kritika našla včasih poglavitno žarišče Krleževih navdihov.

V okviru kratkega zapisa ni mogoče — in tudi sami smo se delno odpovedali tej obveznosti — prikazati v celoti zgodovinskih danosti, s katerih je ta možata umetnost zletela kvišku. In vendar je potrebno, kadar določamo karakter in intenzivnost katerekoli poezije, povedati, katero in kakšno količino »nepoezije« je bila morala obvladati, preden se je konstituirala in vsilila. Zakaj poezija ni nikakršna pajčevina, ki bi bila vržena čez naše človeške resignacije, naše melanholije in ponosno dvignjene glave, temveč je objektivizacija teh padcev prav kakor teh vzletov kvišku. Tako tudi tukaj.

V dilemi, ali poezija ali artizem, se je ta močni lirični subjekt odločil za ustvarjanje, ki ga je Goethe že zdavnaj imenoval tirtejsko, za umetnost, ki ni igračkanje s spretnostjo, temveč sopotništvo človeka v njegovem naravnem prizadevanju po boljšem. Grenkoba, ki so z njo pogosto prežeti ti teksti, izvira prav iz spoznanja trdovratnosti, s katero se neumnost drži človeka in vpliva na družbo. In kakor dialoga, pa tudi negirajočega dialoga, ni moč voditi drugače kot tako, da — četudi samo začasno — sprejmemo tisto terminologijo, ki je bila uporabljena za nasprotno namene, tako moremo tudi to umetnost doživeti šele tedaj, če spoznamo elemente, ki jih tako strastno in ustvarjalno zanikuje.

Evropski bralec bo laže razumel ta lirizem, če ga spomnimo, da je Krleža začel ustvarjati v poslednjih dneh Avstro-Ogrske monarhije in da je dovršen del njegovih indignacij nastal pod neposrednim vtisom tega enako brutalnega kakor nesmiselnega fevdalnega sveta, ki je bil v zadnjih vzdihljajih. (Če tukaj — v oklepaju — omenjamo npr. ime Karla Krausa, storimo to docela pogojno, poudarjajoč predvsem predmet, ki ga skupaj sovražita oba avtorja, nikakor pa ne neke zveze ali paralele med njima. In če smo že pri imenih, ki bi jih mogli, in spet pogojno, uporabiti izključno le kot orientacijo, tedaj moramo omeniti, da je to robustno delo s svojimi bogatimi osebnimi karakteristikami nastajalo v atmosferi, ki je dala Rilkeja, Kafko, Adyja, Musila... Po drugi strani pa omenimo še to, da se moremo imen, kot so Schnitzler, Altenberg, Bahr, dotakniti izključno le kot opozorilo na tisto, česar nikar ne iščimo pri Krleži!) V vsakem primeru je bil propad cesarstva zmeraj veličastno patetičen prizor in generacija, ki ji je pripadal Krleža, je to potapljanje opazovala ne z obale kakor kak lukrecijevski dogodek na daljni morski gladini, temveč je aktivno sodelovala pri uničevanju anahronističnega avstrijskega fevdalizma. In tu se moramo spomniti krausovske fraze, kaj pomeni sovražiti Franza Josepha in dajati temu sovraštvu posebne hrvatske in jugoslovanske razloge, da bi doumeli pesnika, ki na dnu tega peklenškega lijaka sanjari o boljših vidikih in ki se skuša čez zoprno, dlakasto hrbet boga Marsa povzpeti tja do zvezd, ker ve, da pot k njim vodi samo čez njega.

Toda konec avstrijskega cesarstva ne pomeni hkrati tudi konca krivic, nasilja in praznih marenj. Predvojna država Srbov, Hrvatov in Slovencev (kakor se je imenovala tedanja Jugoslavija) je nadaljevala nasilje in krivice. Mladi pesnik je našel formulo za reševanje družbenega

in političnega problema v historičnem materializmu in v dogodkih okrog oktobra 1917. Samo da je marksizem za Krležo ustvarjalni, nikar pa pedantni in uradniški odnos do življenja in umetnosti. Dovolj je, če preberemo Krležev *Izlet u Rusiju 1925*, njegove kritične in estetsko-teoretične napade v razdobju med dvema vojnama, pa se prepričamo, da je leva fronta v Jugoslaviji že v času stalinskih preganjanj in likvidacij našla umetnika, ki je pred tridesetimi in še več leti signaliziral resnice, kot jih ima danes vsakdo na jeziku. Ni potemtakem čudno, da pisatelj nadaljuje groteskno-realistično-fantastično podobo evropske politične stvarnosti med vojnama, kakor jo je orisal v vizionarnem *Banketu u Blitvi* (prva dva dela sta izšla neposredno pred vojno), dvajset let pozneje; s tem dokazuje žalostno resnico, da imaginarna dežela Blitva, ki jo lahko vidimo kjerkoli med Baltiškim in Sredozemskim morjem in še kje dalje, na drugih kontinentih, predstavlja ne morda izolirano, temveč mučno-bolečo, krvavo predzgodovino človeštva, preteklost, ki se je bila spoprijela s prihodnostjo in le-to ovira, da bi se uresničila. Toda pouk, ki nam ga daje Blitva, ni samo v tem, da je le-ta (*Blitva als Lebensform*, kakor bi mogli reči z besedami Thomasa Manna) konkretna stvarnost: ona je mnogo več. Niels Nielsen, doktor humanističnih ved, publicist in navsezadnje v sili tudi politični bojevnik, prihaja h globokemu spoznanju, da je sleherna, pa tudi najbolj humanistična opredelitev (in samo tako se človek mora in sme opredeliti) združena z zgodovinskimi pogoji, določena s časom in prostorom.

Ob vseh svojih humanističnih smotrih in namenih požene doktor Nielsen s svojim subjektivno heroičnim in samozatajevalnim odporom zoper diktaturo Barutanskega celo vrsto nedolžnih ljudi v smrt. Tako je neimenovani junak satirično-liričnega romana *Na rubu pameti*, dotlej ugleden in spoštovan meščan in član »visoke« družbe, samo v nekem trenutku spregovoril resnico, to pa z namenom, da vsaj enkrat izreče svoje lastno mnenje, ne da bi ga preklical, in že to ga je spremenilo v izobčenca in ga poučilo, da meščanski odnosi niso samo banalna konvencija, temveč tudi brutalna norma, ki jo diktirajo natančno določeni interesi. Roman *Povratek Filipa Latinovicza*, obilno prevajan trideset let po izidu izvirnika, preseneča današnjo evropsko kritiko, ki se sprašuje: kako neki je to iskanje zgubljenega otroštva, ta sugestivna zgodovina likovnega lirizma mogla ostati neopažena in kako da pravzaprav še danes govori v jeziku, ki ni nič manj svež? Ko potemtakem Krleža omenja, da je »kot dvajsetletni mladenič bolj prebiral Švede, dekadente, Strindberga in Wedekinda«, in da je kot šestnajstletnik prevedel iz nemščine malone celotno *Gospo z morja*, tedaj moramo videti v teh priznanjih ne samo del izvora njegove dramatike in nasploh njegovih pogledov na književnost, temveč tudi poseben vzrok, zakaj je ta literatura ostala tako sveža, dasi se tu in tam izraža z objektivno že premaganimi sredstvi. In potem ko je Krleža v prvih dveh fazah svojega dramskega dela iskal rešitve v disproporcionalnem simbolizmu in v monumentalnosti, uporablja zdaj osebno in ustvarjalno omenjene izkušnje: »Ko sem tako izkustveno občutil vso vnanjo in odvečno narejenost zunanje, dekorativne, torej kvantitativne plati sodobnega dramskega ustvarjanja, sem se odločil pisati dialoge po zgledu nordijske šole devetdesetih

let, to pa z namenom, da notranji razpon psihološke napetosti razpnem tja do čim večjega spopada in da te spopade primaknem kar najbliže odsevu naše stvarnosti. Tako je prišlo do njihovih zadnjih dram (*Gospoda Glembajevi*, *U agoniji*, *Leda*; to je bilo napisano pred tridesetimi leti), ki niso in nočejo biti nič drugega kot psihološki dialogi, ki se oglašajo prvič v naši dramski književnosti s štiridesetletno zamudo. In medtem ko z ene strani piše kritika o meni, da sem ekspresionist in futurist, pa jaz kot najekstremnejši dramatik v očeh naše kritike pišem danes psihološke dialoge švedske šole s štiridesetletno zamudo v primeri s podobnimi eksperimenti zapadnjakov. Položaj je v tem pogledu kar paradoksalen, toda za paradoksalnost tega položaja nisem jaz kot posameznik niti malo odgovoren.«

Zares se lahko ta reč zdi paradoksalna, kakor opozarja sam avtor, vendar je dejstvo, da je Krleža prav s to svojo varianto ali s kreativno osvežitvijo tega, kar imenuje nordijska šola, uresničil najboljši jugoslovanski teater nasploh, vsekakor pa nekatere izmed najboljših dram evropskega repertoarja v desetletju 1920—1950. Pravkar omenjene drame spadajo v cikel o družini Glembay, katere predzgodovino je bil Krleža osvetlil v galeriji novelističnih portretov, nje razsulo pa prikazal v dramah. Potemtakem bi mogli na podlagi slovstvenozgodovinskih analogij govoriti o nekakem naturalističnem postopku, čeprav je podobnost Glembayevih z Rougon-Macquartovimi zgolj navidezna, v književnem postopku pa je sploh ni. Prav tako bi mogli reči, da je Krležev cikel neka vrsta sage v Glembayih. Lahko bi našli tudi drugačne nalike, vendar bi nam nobena ne mogla pomagati, da bi našli osnovno, samostojno vrednost Krleževega ciklusa. Zakaj ta kakor oni spredaj omenjeni avtor vključuje v svoje delo povsem različne svetove, različne družbene plasti in drugačno duhovno oziroma literarno semantiko. Krležev cikel prikazuje predvsem, kako je pravzaprav potekal razvoj meščanske Hrvatske v okviru avstrijskega kapitalizma; kako se je Glembayevim posrečilo, da so se iz obkurnega položaja medmurskih kmetov z zločini, spekulacijami, ženitvami priplazili v svojo »višjo družbo«, dalje, kaj neki pomeni ta avstroogrška višja družba, ki živi sredi Zagreba (nemškega *Agrama*) v svoji »nasprotni« *agramerski* izolaciji; kaj pomeni in kakšno psihologijo predpostavlja, če koga obdajajo Zagreb, Hrvatska in hrvatski jezik, a si napravi *agramerski* rezervat, govori po nemško in razredno bahavo zaničuje vse, kar je »pod njim«. Skratka, Krleža je prinesel v književnost posebno psihologijo *agramerščine*, a njen somrak je prikazal kot del velikega zatona, ki ga imenujemo razsulo avstrijskega cesarstva. In prav zavoljo tega je povsem logično, da so prelomi, ki se odigravajo po glembajevskih salonih, našli svoj naravni izraz v tistem, kar bi mogli samo pogojno imenovati zamuda, saj je dejansko le dokaz relativnosti pojma sočasnost.

Tej presenetljivi kategoriji simultanosti, pravzaprav paralelnega obstoja različnih časovnih ravni, je posvetil Krleža svoje najbolj impresivne strani. Obdarjen z izrednim čutom za dimenzijo časa, se je že od samega začetka svoje dejavnosti ukvarjal s problemom prežemanja in odbijanja časovnih kategorij v tistem, kar imenujemo sodobnost. V tem smislu sta identična Filip Latinovci z svojimi individualnimi spori in

neskladji in Niels Nielsen s svojo javno dejavnostjo v okviru tega, kar imenujemo zgodovino. Iz tega občutja se je naposled rodila tudi ena najbolj sugestivnih postav Krleževe dramatike in njegovega dela sploh: postava starorimskega cesarskega zdravnika Areteja, ki se (v enako imenovani, leta 1959 objavljeni drami) zaprepadeno suče skozi evropsko stvarnost leta 1938 (obdobje španske vojne, Münchna in neposredne kataklizme, ki jo je Krleža dolga leta vztrajno signaliziral; zadostuje, če preberemo njegovo esejsko knjigo *Evropa danas*). V perspektivi brutalnega rimskega imperija iz tretjega stoletja, in fašističnega, nič manj skaženega imperija iz dvajsetega stoletja se pridobitve evropske civilizacije in kulture kažejo Areteju kot prava božanska vsemogočnost, in vendar je človek, ta največji in edini pravi čudež v naravi, prav tako preganjan in poniževan, kakor je bil v času perverznih postticitovskih cesarjev. Odhajajoč z odra, vrže Aretej skozi okno fašističnega policijskega šefa, v katerem vidi preoblečenega Kaja Anicija Severa, tistega načelnika imperatorske policije, ki mu je pred sedemnajstimi stoletji prinašal črne vesti.

Areteji in Kaji Aniciji, preganjanci in preganjalci, Nielsen in Barutanski, zvezde in blato, vznesenost in podlost, pamet in neumnost, to je dosedanja usoda človeštva: tega, ki je združeno z našo domačo, panonsko, jugoslovansko, hrvatsko podlago, in pa človeštva nasploh, ne glede na čas in prostor. Krleževa umetnost je prav zaradi tega, ker ne govori o abstraktnem, temveč o konkretnem, zgodovinsko določljivem človeku, prikazala to mučno, vendar pa vzneseno *condition humaine* pretežno na našem nacionalnem terenu: toda v tej široki, zajemljivi viziji niso daleč tudi tako imenovani občečloveški simboli, izraženi v postavah Kolumba, Michelangela, Juraja Križanića, Areteja, Nielsa Nielsena, Filipa Latinovicza... Danes spoznava Evropa resda zamudno, vendar z nič manjšim zanimanjem in priznanjem to silovito, fascinantno vizijo človeka in življenja, nad katero plapolala kot simbol najvišje zmage človeka nad lastno zgodovino zastava poezije. Poezija, ki je zrastle med nami in za nas, s tem pa kajpada za ves svet.

Stockholm, 15. aprila 1965.

Prevedel B. B.