

LITERATURA

POEZIJA

Rade Krstić, Jani Virk, Brane Bitenc

PROZA

Lela B. Njatin, Marko Hudnik

ITALIJANSKA KRATKA PROZA 80. LET

YUGOSLAVICA

Miljenko Jergović: Observatorij Varšava

NAGRAJENI ESEJI

Aleš Debeljak: Umetnost in ideja modernosti
Igor Škamperle: Literarni spisi Michela Foucaulta

POSTMODERNI DOKUMENTI

Harold Rosenberg: Mona Lisa brez brkov

FRONT-LINE

Bartol /Zupan/ Kovačič

1989

1

Povabilo**Poezija**

- 4 *Rade Krstić*: Tiho na tihem
 10 *Jani Virk*: V drugem krogu simpatije
 13 *Brane Bitenc*: Štirje soneti

Proza

- 15 *Lela B. Njatin*: Trst-Postojna
 20 *Marko Hudnik*: Falzifikat

Italijanska kratka proza 80. let

- 25 *Gianfranco de Turris*: Vrnitev k mitu
 27 *Tea Štoka*: Vrnitev kratke zgodbe
 29 *Stanislao Nievo*: Sedemnajst barvnih nians
 37 *Giampiero Comolli*: Babilonski nedonošenčki
 46 *Gianni Celati*: Apokrifni bralci knjig
 69 *Antonio Tabucchi*: Rebus
 82 *Aldo Busi*: Drevesna vejica
 89 *Pier Vittorio Tondelli*: Zapiski pisatelja, ki počiva

Yugoslavica

- 93 *Miljenko Jergović*: Observatorij Varšava

Nagrajeni esej

- 100 *Matej Bogataj*: Hoja po sodobni slovenski prozi
 107 *Mojca Dimec*: Resnica je več vredna kot umetnost
 115 *Katarina Salamun - Biedrzycka*: Utelešanje resnice

Enciklopedija živih

- 120 *Aleš Debeljak*: Umetnost in ideja modernosti
 144 *Igor Škamperle*: Literarni spisi Michela Foucaulta

Postmoderni dokumenti

- 153 *Harold Rosenberg*: Mona Lisa brez brkov. Umetnost v dobi medijev

Front-line

- 160 *Bartol / Zupan / Kovačič*

Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Luka Novak, Vid Snoj, Jani Virk, Tomo Virk

Glavni urednik: Jani Virk

Odgovorni urednik: Vid Snoj

Tajnica: Lela B. Njatin

Oblikovalec: Pavle Učakar

Lektorica: Rada Lečić

Korektorica: Tinka Kos

Svet revije: Jože Artnak, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Milan Dekleva, Peter Kolšek, Rajko Korošec, Vladimir Kovačič, Lado Kralj, Lela B. Njatin, Jana Pavlič, Tone Peršak (predsednik), Matjaž Potokar, Vid Snoj, Jani Virk, Jaša Zlobec, Vlado Žabot

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu, četrtek od 17. do 19. ure na tel. št. (061) 558 628

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za LITERATURO

Letna naročnina: 60.000.— din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1050 izvodov

Cena te številke: 12.000.— din

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

POVABILO

Pred vami je prva samostojna številka *Literature*, revije, ki je zadnja leta živela v ne povsem posrečenem zakonu s *Problemi*. V življenju je že tako, da se stvari združujejo, nekaj ali precej časa ostajajo skupaj in se nemalokrat potem ločijo. In z *Literaturo* se je zgodilo prav to zadnje. Sla je po svoje, pri tem sta ji pomagali vztrajnost in sreča. In vzrok? Recimo za literaturo to, kar je Nietzsche rekel za resnico, pa ga bomo imeli: »Navsezadnje je ženska: ne smemo je posiljevati.« Ženske mnogo prenesejo, vendar so tudi muhaste. Predvsem pa, ko imajo nečesa dovolj, jih nič več ne zadrži.

In kaj bo zdaj z *Literaturo*? Še bolj poudarjeno bo vlekla linijo, ki jo je začrtala v zadnjih letih. V vsako številko znova vas bo prepričevala, da vam lahko sodobna slovenska in tuja poezija, proza, esejistika, filozofska refleksija, refleksija o neliterarnih umetniških praksah marsikaj povedo. In da ne obstaja samo vsakdanji prozaični svet, ampak tudi neizčrpni svet umetniške imaginacije in pronicljivega mišljenja. Da svet in človek verjetno nista le iz materije. Da obstajajo različni pogledi na sodobno kulturo, da pa se ti ločijo po svoji subtilnosti in globini in je izenačenje »visoke kulture« s kriteriji »množične kulture« prej posledica kratkovidnosti kot dejstev. Da literatura in pogled skozi »tretje oko« sicer sta duhovni luksuz, da pa je edina alternativa temu duhovna revščina. In prav to, da pride do slovenskih ljubiteljev literature in refleksije čim več tega duhovnega luksuza, je naš glavni, pravzaprav edini cilj.

In če ga hočemo doseči, nam boste, upam, pomagali tudi vi. Ne boste se jezili, kadar se bo dvignila cena posameznih, šestih letnih številčk. Sami veste, da drugače ne gre. Zepe bomo imeli vsi skupaj verjetno še dolgo časa bolj ali manj prazne. Torej rešimo glave usode žepov!

Za uredništvo *Literature*
glavni urednik Jani Virk

POEZIJA

Rade Krstić

Tiho na tihem

V eni noči

V eni noči se vse spreobrne.
 Utišajo se strune,
 potihnejo glasovi,
 vstanejo melodije.

Takrat smo si nekako blizu,
 pa tega ne vemo
 ali ne opazimo.

Nekdo narekuje.
 Nekdo snuje.
 Vseh vrst nas je.

Ne odlašajmo,
 ampak iztegnimo dlani,
 razširimo srca,
 dvignimo glave!

Da bo krog sklenjen,
 da pade zvezda,
 da skoči zajec.

Radi bi spregovorili

Radi bi spregovorili
 besedo,
 ljubezen,
 neskončnost.

Pa imamo zavezana usta,
neme oči,
brezglasno grlo.

Tišina govori namesto nas,
molč nas upodablja,
tema izrisuje.

Drugačni smo
za malenkost
in za črtico
neizrekljivega.

V krikih
stalno zaslutimo,
da je luč domača.

Pošteno je priznati

Pošteno je priznati,
da so besede včasih
prehude.
Da jemljejo.

Košček za koščkom.
List za listom.
Celico za celico.

Da pretrgajo.
Zvezo z mrtvimi.
Rdečo nit.

Jutranji svit.
Da te zapustijo.
V trdi noči.
V naraščajoči grozi.

In potem si samo gola kost in koža.
Lobanjo ti napolnijo z belim prahom.
Gole roke ti položijo v glavo.

Tu boš končal

Tu boš končal.

Obstal.

Predružačil
sebe in druge.

Vedno nove stvari.

Naložene na velik kup.

Iz katerih bije hrup.

Vsako pesem znova začneš.

Prehitevaš samega sebe.

Ne moreš drugače.

Tu boš končal.

Obstal.

Ostal.

Stal.

Kot pika,

ki se ne da več

izdreti.

Premikajo se k tebi

Premikajo se k tebi.

Z gluhoto si otirajo oči.

Ti jim podeljuješ telesa,
oživljaš jim duše.

Spravljaš jih v knjigo.

Boriš se proti belini.

Tako nastajajo črke.

Besede.

Črno na belem.

Tiho na tihem.

Tako nastajajo oni.

Nemi, gluhi, slepi.

Z eno besedo: mrtvi!

Mrtvi na tvoji strani.

Na tvojem listu papirja.

V tvojem dnevniku.

Brezčasno oddani!

Natančnost je tista

Natančnost je tista,
ki loči.
Ki napiše pesem.
Ki odloči.

Zdaj so tu,
zdaj so tam.
Vedno zunaj.

Redko znotraj.
Ker se sprehajajo.
Ker hodijo

s težkimi koraki.
Neprepoznavnimi.
Obledelimi.
Ven in noter.

Redka je ljubezen,
ki jih dvigne do sija
in nato potemni.

To je tisti dan

To je tisti dan,
ko si opomoreš.
Ko odideš
nekam v naravo.

Ko prisluhneš
tišini med drevjem.
Ko vse iz tebe žari.

Ko si odprt.
Snet za življenje.
Četudi je vrv globoko zarezala

svoj odtis.
Svojo črno sled.
Takrat so te rešili.
Takrat je šlo za življenje in smrt.

Danes si drugačen.
Obrnjen v drugo smer.
S ciljem na sredi.

Potrebna je luč

Potrebna je luč,
da se bo bolje
in več videlo.
Da bo razbrati.

V kaj se je spustila duša.
Kako globok je vodnjak.
Kje je tiha voda.

Svetloba je kraljica teme.
Na glavi nosi zlato krono
iz samih diamantov.

Iz svetlečih se atomov.
Iz najmanjših delcev materije.
Pripravljena je kričati
na druge vladarje.

Obglavljala bo.
Pordečila svet.
V imenu bele krvi.

Glasba pride

Glasba pride
sama od sebe.
Veličastna.
Nikoli slišana.

Od daleč.
Onstran teh meja.
Onstran vsega.

Vendar jo spremlja
črna spremljevalka,
ki jo polagoma zaduši.

Zato mora biti glasna,
da preglasi
vse besede in misli.
Da pride do vrha.

Napolni človeška ušesa.
Saj živimo samo enkrat
in vselej prekratko.

Do smrti

Do smrti
bo letelo nate
in te od znotraj
prebadalo.

Vleklo te bo na ono stran.
Kajti tam je lepše,
pravijo nemi.

Zdi se, da res.
Nekaj je vmes.
Med življenjem in smrtjo.

Med zadnjo besedo
in modrim molkom.
Vseeno ti je.
Naj udari!

Naj izvleče kri!
Življenje je namreč
obrnjeno stran.

Jani Virk

V drugem krogu simpatije

V drugem krogu simpatije

V drugem krogu simpatije
 je pes,
 ki čaka nate.
 In sveži mah
 postane tam
 konvoj zelenih sulic.
 In sapa iz ust
 napalm, ki spreminja
 rože v prah.
 In smeh od prej
 je zdaj kričanje konjev,
 ki galopirajo v kristalnih sobah.
 Ujeta si.
 Ker tvoja
 mokra koža
 vpija ritem
 mojega imena,
 ki se čez tebe
 vtisne v led.

Šest praznih sob

Šest praznih sob
 je v tvojem novem stanovanju.
 Ti pa gledaš in molčiš!
 In čakaš, da se v njih
 kopiči prah. In se ne znajdeš.
 Ker o selitvah nič ne veš.
 Ker se brez svojega telesa
 nenadoma ne prepoznaš.

In ti ostane le še to,
da se pred mojim pragom
posloviš.

Nasip prahu

Nasip prahu
med mano in
med tabo.
In sedem ravnih cest
se zgublja
v daljavo.
Orkan, ki se
brez hrupa približuje,
bo moja strast...
in tvoja.
Nič se ne bojiva.
Ne čakava nikogar.
Ne pričakujeva usmiljenja
do najinih teles.

Ti si dolgo čakal name

Ti si dolgo čakal name
v tej večnosti,
ki se razrašča čez telesa.
V tem času,
ki ga šivajo
nihaji ur.
Zdaj mi bežiš!
Ker veš,
da se v visokem letu
razpustim
v redki atmosferi.

Božja hoja

Božja hoja,
ki je v moji duši
pustila sled tihe evforije...
In tisočeri sunki
majhnih žarkov,
ki prebadajo
membrane celic...

In zvenketanje tonov,
 ki se zlivajo
 v človeško grlo...
 In strta krila
 mojega strahu
 med vrati večnosti...
 In stegovanje rok
 za hlapi
 trajne impresije....

In li ostane le še to,
 da se pred mojim praznim
 govorim.

Kajip pravi
 Jani Virk

med mano in
 med tvojimi ugi
 In sedem ravno cent
 se xajdija

v daljavo.
 Orkan, ki se
 brez prupa približuje

do moja strast...
 in tvoja
 Nič se ne bojuje

Ne čakava nikogar,
 Ne pričakujeva namenjaja
 do naših misel.

in se ne bo
 kajip pravi

ti si dolgo čakal name
 in ti dolgo čakal name

v tej večnosti, kakor
 ki se razmišlja brez
 V tem času,
 ki ga živajo

nihaš ut,
 Zdalj mi dožiš!

ker vol,
 da se v visokem letu
 razpustim

v ročki stimofoji.
 kajip pravi

Božja boja
 Božja boja

ki je v tvoji duši
 postala sič sine evforije
 in laodert sniki

mašnih tabele
 ki prebada
 membrane celic

Brane Bitenc

Štirje soneti

Spomin in resničnost

Demonska je prisotnost nostalgije.
V bronu leži večer. Nekje zvoní.
Kanja, ki pade kot kamen, ubije.
In v nekem telesu nič več ne tli.

Pekoči srh mi rumeni v mesu.
Pomrzli sneg je puhasta odeja.
In tvoj poljub na ustih v trpkem plesu.
Bič me oplazi prek obraza — veja.

Nežno modra je tišina iz tolmuna.
Izgublja se mehak okus po vinu.
Kot črka C ali kot srp se riše luna.

Kristalni zrak prijetno reže v pljuča.
V celicah je sla po nikotinu.
Sprehajam se, ker pač ne najdem ključa.

Strast in mir

Zori

Naj neizprosno ostrá dlan
mi pade na žarečo kožo,
bodi kot prvi zimski dan:
zadnji poljub na zadnjo rožo.

Naj ti izvabim žgočo slast,
naj srka lavasta sredina!
Raztrga naj m. tvoja strast
kot bela božja kolečina.

Še to naj se zgodi nekoč:
naj starček bom z drhtečo roko,
ti moja sivodlaka psica.

Po prašnih stezah Rožnika gredoč
bom gladil tvojo mehko dlako;
ti mi boš lizala uvela lica.

Veselje in žalost

V tvojih ustih so žareče azeleje.
Kot vezna nit med prhkostjo pršiča
in držo bréz je bela, barva niča:
»luda«, ki naju gleda in se smeje.

Galebi padajo iz sivega neba.
In zvonki vrišč otrok v krhkem zraku
se v mehki nežnosti prepušča mraku:
sneg je objel pokrajino sveta.

V meni pa je vonj dreves,
s katerih zlata pada, in Bjeljina:
zategli klici ptic, požgana trava.

Skoz kri gre v meso teles,
ki ju oba občutim kakor svoja,
tok ledu. In srh me spreletava.

Sovraštvo in ljubezen

Za sol, ki sem jo polizal s tvojih pet,
sem mislil, zastrupljen, da je tekoča
voda, ki odžaja. Hladnih rok preplet
me je sežgal — ti — vseuničujoča.

Vtrte, kakor v nežnost tvoje kože
nekdaj dehtenja olj, so zdaj žveplene
izparine. Zdaj so osule rože
cvete. Bleščijo se igle jeklene.

A zopet se bova med sabo prelila;
zelene oči so macesnova veja,
ki voljno in toplo prek tebe drsi.

Polne vročine se bova napila.
V globini pogleda je čarna meja;
regratov cvet v mojih žilah žari.

PROZA

Lela B. Njatin

Trst-Postojna

svetloba je močna, a prijetna. ne slepi in ne ostri senc. ko se ulice spuščajo, postajajo vedno bolj polne ljudi. najprej temno oblečeni domačini počasi sledijo svojo praznino pot, stopajoč v ozkem prostoru med hišami in avtomobili, parkiranimi na pločniku. nato hiše postajajo večje, na njih je vedno več napisov in med njimi hitečih tujcev, ki švigajo čez ceste, mrzlično raziskujoč trgovine v njihovih podnožjih. avtomobili so parkirani le še tu in tam in v vrenju neenotno oblečenih tujcev se domačini utopijo. hiše so visoke in s pločnikov se vzpenjajo izložbe do njihovih slemen. izložbe kakor mogočen zid zaslantajo morje, vrata v neskončnost, tuji se tu zaustavljajo, tešijo svojo slo in se vračajo, od koder so prišli.

pustim se začarati vabljivosti stvari: vse, prav vse potrebujem, da bi bilo moje življenje lepše, pasem se v neparfumiranih prodajalnah, kjer je prav vsaka stvar izpostavljena tako, kot da bi bila za mojo srečo najbolj bistvena. s sanjami o posredovanju zavesim nepremagan zid tujine, oprijemljem se drugačnosti, kot bi ne bila zgolj pomnoževanje posameznosti. čeprav izza visokih slemen prihaja klic morja: zvok valov, kriki galebov, piski ladij.

brenčanje množice me mrtviči skozi steklo. utrujena od blodenja po trebih hiš sedim za mizico in s prstom krožim po podstavku kozarčka, po katerem se je razlil čaj. rdečkasto rjav čaj. bel porcelan, belo-sivo-zeleno progast marmor. roza vrtnica. časopis, natisnjen na roza papirju. lesen okvir v barvi mahagonija. kontinuiteta lepote pomirja, a že me grenko zbode misel, da si jo sposojam, da se z njo lahko opijam le še hip.

srečko odloži na tla še eno nabasano vrečko iz polivinila in prise-
de: »komaj sem dobil vozovnici, upam, da je tako zaradi nakupovalne gneče.«

»pa saj nisva opazila nobenega vojaka,« odvrnem.

»opazil sem sovražne napise na hišah,« je zaskrbljen srečko.

»če nisi več žejna, bo najbolje, da odrineva.«

plačava pri točilnem pultu. ko hočeva izstopiti, naju zaustavi natakar, ki je pospravljajal mizico za mano.

»nekaj ste pozabili,« mi moli pod nos časopis.

»hvala, sem ga že prebrala,« ga zavrnem.

»nekaj ste si zapisali nanj,« me opozori s hladnim nasmehom.

»ah, nič pomembnega,« se ga poskušam znebiti.

»kako, to je vendar cela zgodba!« vzklikne presunjeno natakarkar,

»nikoli še nisem prebral tako kratke, a dobre zgodbe.«

srečko me prime pod pazduho in me hoče potegniti k vratom, vendar ga natakarkar zadrži za ramo: »prosim, ostanite. povedal vam bom zgodbo, ki bo še boljša od te.«

spustim pogled na papir: nekaj čačk, morda beseda ali dve. nenadoma me prešine: »pa saj ne znate mojega jezika! kako ste lahko prebrali, kar sem napisala?!«

»napisali ste enkratno zgodbo, zdaj pa vas prosim, da ostanete in poslušate še mojo,« vztraja.

naglo se obrnem in porinem srečka skozi vrata: »beživa!« sprva natakarkar teče za nama. beživa po stranskih ulicah in menjava smer tako naglo, da se zbojim, da ne bova našla na postajo. srh me spreleti: »on ve!« zgrabim srečka za zapestje: »ve, da morava na avtobusno postajo!« ustaviva se in ozreva. ne sledi nama več. »morda pa ne,« meni srečko, »bolje, da greva, kot da ostaneva.«

avtobus niti ni poln. zgodaj je še, trgovine bodo odprte še celo uro. vrečke tlačim pod sedeže, na gumijasto mrežo nad nama in si dve naložim še v naročje. pobrskam za potnim listom in ga trdno stisnem v pest. strahoma motrim skozi okno.

»znorel bom brez cigarete,« mi reče srečko in odide pred avtobus. ko vleče škatlico iz žepa, se še ozira na vse strani, cigareto zgrabi z zobmi, prvo vžigalico zlomi, roka s prižgano drugo mu zastane in napeto se zazre za sosednji avtobus, ki se odpravlja. obrnem glavo — ko odpelje, ne ostane za njim nihče. srečko že vleče prvi dim in njegov obraz se zdi manj zaskrbljen. s sprevodnikom, ki vstopa, se pozdravita. sprevodnik vrže pogled na uro na svoji roki in na postajno uro, pokima vozniku, ki se je znašel pred avtobusom, pokima srečku, ki hitro potegne še dim, ter se začne vzpenjati v avtobus. nenadoma se zasliši strel. »srečko!« zavpijem v grozi. izkopljem se iz vrečk, odinim prepadenega sprevodnika in planem ven. srečko leži ob kolesih z rdeče sivo luknjo sredi čela. obstopijo me vojaki.

še vedno milo poletje. zdaj je brbotanje morskih vonjav izrazitejše, približalo se je vrvenje oleandrov in tihota cipres, kiselkastost sivke in smolnatost bora, napokana zemlja, zapečeno kamenje, sluzasta begavost v sršechi travi, frlenje majhnih jat majcenih insektov — in večno razpadanje, črta, ki spaja vodo in kopno. na hribu sem in mesto je neznatno pod mano. razlekнем se po široki, okorni ograji iz kamna. zastrem si pogled z dlanjo in merim daljo, modro prostranstvo neizsanjanega. razpnem bluzo. razvežem pas. vabim sapico, da me

slano polžiše. ščegetanje vetra. kmalu postane polzeče. bodeče. vlažne blazinice. ščemenje dlake. prijetno grozeče, a neprijetno vztrajno. zasukam se. pred parom rumenih oči odrevenim. za hip poblesnejo očnjaki. ohromim pred črno zverjo. duši me surova sapa. »srečko?« izdavam.

žolte oči postanejo mehko rjave, obraz gladek, cedeče se ustnice suhe. vzame me na svoje roke in me odnese v hišo.

opazujem ga, kako dolge ure gladi svoj vzhajani trebuh pred ogledalom, kako skrbno in neučakano se pripravlja na napovedani trenutek. zaman lovim njegove prste, zaman se mu obešam okrog vratu, zaman drsim s poljubi po njegovem obrazu, zaman iščem njegov popek, zaman tiščim dlani pod njegov pas. kar je želel od mene, že ima.

pet črnih klobčičev se je prebudilo iz sna. zavedo se samote in praznine, čivkajoče kličejo. stečem po latvico mleka in se lotim omare. skriti so za njo tako, da ne morem seči ponje. začutijo mojo bližino in stegujejo razprte gobčke proti meni. omara je težka. komaj jo premikam z velikim truščem.

nenadoma ga preglasi renčanje. med podboji vrat stoji — ne srečko, pač pa črna zver, ki med zobmi drži zmrcvarjen plen. odskočim od omare. srečko me pomirjujoče poboža po licih, me nežno potisne skozi vrata in zapahne za mano.

tavam po mestu. gneča je večja kot nekaj. prerivajo se ljudje, lampinjoni in avtomobili. zdaj sem v reki praznujoče množice, ovešene z rožami, zdaj v grozdu luči v obliki cvetov, zdaj v trumi vozil, ki jih šopki tišče k tlom. vojaki ne nosijo orožja, tudi oni praznujejo. vse se steka v pristanišče. nad trgom vrtijo ognjena kolesa, spuščajo v vodo vence prižganih sveč, baklje na ladjah obljublajo, da jih bodo ponesle v nebo kot ogromne košare, natrpane s cveticami. sredi s cvetjem prekritega trga se vzpenja stolp. v njegove zlate stene so vdolbene luknje, iz katerih silijo plamenčki. visoko, na vrhu se blešči božje znamenje. s prižnice se po strmih stopnicah spušča škrlatni tekač naravnost v morje, nekam med ladje. po trgu zadoni glasba orgel iz zvočnikov. na prižnici se prikaže kardinal, okrog čela ga objema venec rož. roke sklene v molitev in trg potihne. ko ju razpre nad svojo glavo, glasba ponovno zahrumi, ladje v morju se razmaknejo in razkrijejo kip božje matere, ki ji v očesnih dupljah gorita plamena. ljudje jo vrešče zasujejo s cvetjem.

umaknem se v stransko ulico. naletim na skupino najstnikov. eden izvaja akrobacije na biciklu. drugi ga opazujejo, žvižgajo in ploskajo mu, si popravljajo svoje polizane frizure, kadijo, pljuvajo, si pripovedujejo šale, dva igrata karte na pločniku. ko grem mimo, se biciklist zažene za mano: »hej, si osamljena?«

pretvarjam se, da ga nisem slišala.

»takšna krasotica, pa sama!« »si izgubila psa?« »televizija se ji je pokvarila!« »rada bi bila prva v vrsti za jutrišnji kruh!« »imaš motor med nogami?« se mu s posmehovanjem pridružijo ostali. zaničljivo jih ošinem.

biciklist mi prepreči pot: »kje si doma? pospremimo te. skuhala nam boš čaj.«

krohota mu pritrdijo: »ha, ha, ha, ha, čaj!«

»morda bi raje mleko?« zasikam.

biciklist naglo sestopi in me zgrabi za ovratnik: »poslušaj! ta del mesta je naš. srečna boš, če boš sploh prišla domov!« drugi mi porine nož pod brado.

»kje stanuješ?« vpraša biciklist. »si sama?«

odklimam.

»krasno! spoznali bomo gospodičnine starše!« zamahne z roko drugim, naj sledijo. spotoma prižigajo ognje v smetnjakih in brcajo iz njih gorečo vsebino, da za nami ostaja plameneča sled. najprej jih vodim drugod. vendar se jim pot zazdi predolga in z nožem mi opraskajo obraz.

ko obračam ključ v vratih, zaslišim renčanje na oni strani. moji spremljevalci prepevajo in ne opazijo ničesar. odprem. črna zver me preskoči, tuleč, z razpenjenim gobcem hlasta po mladeničih, jim trga vratne žile in mesari ude, s šapami tre nosove in tilnike, s kremplji koplje v trebuhe.

v sprejemnici srečko nataka čaj. moje tete, sestrične, nečakinje so posedle po zofah in naslonjačih in resnobno srkajo. pozorno poslušajo zverinske zvoke izpred dveri, kot bi to bila simfonija, ki jo zanje igra orkester. ko se rjojenje prevesi v mlaskanje in hropenje, znosijo skodelice na servirno mizico, odlože torbice, snamejo jopice, slečejo obleke, se sezujejo in zberejo nakit. izročijo ga srečku.

»žrtvovale se bodo zate,« mi razloži srečko in me odpelje.

sorodnice mi solzne z visoko dvignjenimi rokami mahajo v pozdrav. izpod omare se kobacajo mladiči.

na hribu sem in neznansko mesto je pod mano. hiše se vzpenjajo tako, da se pod njimi pomoli skrijejo in morje je prazno ladij. mirno je in gladko, sivo kot kovina. negiben pokrov. stojim in stopala se vdirajo v ilovico. iz nje se cedi mastna voda. prestopim se. povsod ilovica. stopim na kamnito skalo. tone vanjo. hitreje in hitreje se prestopam, stečem nizdol.

odvlečem se ob obali, dokler hiše ne postanejo slabotnejše, redko posejane, spete z ribškimi mrežami in skrite v temo. mamijo me požarne stopnice, speljane okoli in okoli hiš, obrnjene zvečina na morsko stran. spravim se na njih, izpodjedanje hočem čutiti v nogah, prevedeno v tresljaje železja. ko zrem v globino, me vrtinčenje vleče vase, da v paniki zbežim proti vrhu. naletim na mladeniča, počiva-jočega na enem izmed vmesnih platojev.

»dober večer,« se mi zasmeji.

tadej vstane zaviti v odejo in se zazre v horizont. tam daleč je morje ena sama tema, meseca ni. čuti se odsev mesta, a svetloba je medla, megli obzorje. izpod odeje potegne mrtvo ribo. »greva loviti,« me povabi. s stopnic skočiva na neznamen obroč proda, ki varuje zidavo. njegova riba je ogromna. z obema dlanema ji objema glavo, s kazalcem ji razpira usta in jo moli proti valovom. sedem v vlago in naslonim glavo na kolena. v pričakovanju se svetloba bistri, dojemava gibanje morja, in zdi se nama počasnejše, zdaj že zaostaja za brzenjem lovka najinih misli. uriva oči, da prepoznajo sliko med prividi. šelestenju morja prilagajava svoj dih in mamiva iz njega prebivalce z dna. vodna gladina vztrepeče. najprej se val razbije v valove, valovi v valčke, pred najinimi očmi zabrbota stotero kril. iz vode se izluščijo večče, napihnjene, zobatih glav. z dvema zamahoma planejo k ribi in zagrižejo vanjo. tadej zakriči: »ne! tega nisem lovil!« zdrvi proč po produ.

ko ga dohitim, je v njegovih očeh srd hrepenenja: »kar mi ni bilo pokazano, bom našel sam.« začne privzdigovati kamenje in stikati pod njim.

»hčerka,« zaslišim mehko raskav glas.

»mama.«

»skočiva!«

vrže se v globoko vodo. krepko veslava, da se odtrgava obrežnim tokovom, ki vračajo, in se zlekneva, ko začutiva smer proč od obale, da naju nosi.

»ujeli so me v svoje zgodbe,« ji potožim.

»obtožili so te vohunstva.«

»želela sem jezika, ki bi bil povsem moj.«

»našli so šifre.«

»zaprli so prehode na meji.«

»je meja beseda?«

Marko Hudnik

Falzifikat

Zapisal naj bi si drobec izmišljenega pogovora, samo nekaj stavkov, vprašanje in odgovor, mogoče vprašanje in protivprašanje. Pa se ne mudi, nič strahu, ne bo mi ušlo iz spomina, kakor mi sicer že uhaja skoraj vse. Mislim pa, da pomnjenje samo ne bi smelo biti problem. Da si si le na jasnem, kaj in kako se je zgodilo, da stvari ne vidiš podvojeno. Da jih znaš povezati s čim svojim, s tem, kaj si in kako si, pa naj prihaja iz česa klavrnega, iz sovraštva ali iz strahu. — Tisti drobec, dvoje mnenj o stvari. Kakšno presenečenje v odgovoru! Pustimo to za pozneje. Ko je sinoči pozvonila Anita — plaho, že po tem sem uganil, kdo stoji pred vrati — je bilo drugega TV dnevnika že konec. Vika se je že prej umaknila v svojo rezidenco, v nekdanjo otroško sobo. Anita je takoj uganila mojo zadrego, začela se je obotavljati, ne bo naju zdaj motila, drugič bo prišla in nama vse povedala. Vseeno se je pustila zvleči noter: ni skrivala, da ji gre spet za nohte, mora spregovoriti par besed z normalnimi ljudmi. Ali lahko tu — v dnevni sobi — kadi? Nalil sem ji nekaj Vikine črnine, sebi sem spričo nje dolil še čaja, za primer, če bi prišlo do zdravic. Dovolj domača sva si, da lahko spričo nje pijem, kar me je volja. Hotel sem ji to pokazati in tako je tudi razumela.

Nič skrbi, da bi mi ob njej bilo dolgčas. Držala se je — v glavnem — treh ali štirih tem. Ta hip je prišla z vlakom iz mesta, spremljala je neko gospo, skupno znanko, ki je imela tam opravek. Tudi pred dnevi je bila tam, takrat pa kar sama, na boljšem sejmu. — Zdaj je prišla na dan s čisto svežo domislico: začela bo sestavljati slovarček popačenk. Naslov je že izbran: Gorenjščina za Gorenjce. Naj mi ne pride na misel, da bi si njeno idejo prisvojil. Mimogrede mi je servirala tri take besede, niti ene si nisem zapomnil. Vsako posebej je vpletla v anekdoto, v spominski utrinek. Eden izmed tistih izrazov je pomenil — vem, to sem si zapomnil — izogibališče na gozdni — rovtarski — cesti. Njena tukajšnja prijateljica je na takem kraju doživela nesrečo, zdaj se bo brez lastne krivde za nedoločen čas morala prevažati v invalidskem vozičku, pa tudi roke...

V avtu so bile menda same ženske, ustavile so na takem kraju, ne da bi takoj izstopile, udrlo se je —. Nita ni znala povedati, kako globoko so se valile. So jih ustavila drevesa? Zato pa mi je nazorno pokazala, kakšna je zdaj prijateljčina roka. (Nekoč je nastopala na odru našega teatra, zakaj je to opustila — namreč Anita?) Že leta vztraja na tem, naj bi jo po novem klicali brez začetnega A, torej kar Nita. Nita, Ni-ta. Zastavlja nam vprašanje o svoji lastni pravšnjosti in istovetnosti. Vsak hip lahko uganem, da si take besede sproti prevaja iz nemščine: tam se je navzela teh pojmov. Ni-ta. Katera potemtakem? Kadar se smeje, mi kaže profil. Njenega smeha ne bi znal opisati. Mogoče je, ko je tako dvignila brado in pogledala vstran, opazila kartico, ki jo je poslala z Ibize? Ne še. Kartica je seveda na vidnem mestu, pod steklom majave cenene kredence iz šestdesetih let, vendar ji zdaj (Niti: torej ne-tej?) roji po glavi nekaj drugega: tista zbirka germanizmov. Njen smeh je pristen, mogoče prav zato, ker je hudoben. Ve, da ji tu pri nas česa takega ne bi natisnili, preveč očitno bi postalo, da smo pravzaprav... — Zato pa je ni strah, da ne bi našla kupcev za svojo knjigo v Zvezni republiki. Izdala jo bo tam, v Frankfurtu, v samozaložbi.

Nagica na njeni karti je bronaste polti, vidimo jo v hrbet, seveda pa se ozira čez ramo. Roke ima privzdignjene, ker drži nad glavo velikanski palmov list. To je seveda parodija, tako nosijo Polinezijci svoje čolne, Ibiza naj bi torej vzbujala asociacije na še bolj eksotične kraje. Zdaj jo je torej opazila. Videla jo je že prej, takoj, ko je vstopila, vendar ni mogla verjeti lastnim očem. Kako je mogoče, da je to prišlo na najin naslov? Za naju je kupila razglednico z **zemljevidom** tistega otoka, **to je resnično** namenila nekemu moškemu. Ni pomembno, kateremu: tudi če bi slišal ime, mi ne bi ničesar povedalo. — Kako je lahko prišlo do tako bedaste zamenjave? Bedaste — ne samo zato, ker naju je zdaj po nepotrebnem užalila, pač pa tudi zaradi tega, ker bo zdaj izostal zeleni učinek... pri tistem tipu. Ker mi še vedno ni verjela, sem ji dal kartico v roko. Obrnila jo je in z dlanjo taktno zakrila tekst sporočila, zanimal jo je samo naslov. Je mar pozabila na okoliščino, da je sama to pisala? Ne, to ne, pač pa se ji zdi mogoče, da nam je to karto pisal nekdo drug: če je lahko prišlo do te zamenjave, je mogoče takorekoč vse. Bilo je očitno, da ji je res hudo. Ji je Vika mogoče zamerila? Je mogoče zato ni ven? — Ne: Vika se je že ves večer obupno slabo počutila, takoj po mojem prihodu iz službe je šla v svojo sobo. To sem ji lahko povedal prepričljivo. Sama pa je medtem že našla dodatno razlago. Kriva je polna luna. Tudi ona (Nita) ima v teh dneh podobne težave.

Tisti moški je torej dobil razglednico z zemljevidom, bogve, kaj si je mislil. Kako deluje na moškega, če prejme kartico z zemljevidom zloglasnega otoka? Ji lahko jaz to povem? O tem, kaj je po-

čenjala tam na Ibizi, niti besedice, govorila je samo o početju drugih. Vsi so bili mlajši od nje, vključno z njenim spremljevalcem. (Na Ibizo jo je peljal nečak, vskočila je namesto njegovega prijatelja, ta je bil službeno zadržan.) — Dan so začeli enkrat proti večeru, nekako ob tej uri. Potem se selijo iz lokala v lokal, vedno imajo kje odprto, vse je preračunano tako, da lahko ves čas kje zapravljaš, da pa se osebe lahko vseeno spočije. Iz zadnjega **diska** — nekateri so odprti celo zjutraj in dopoldne — odhajajo nekateri naravnost na plažo, tam potem spijo na soncu vse do večera. Prava norišnica: povsod lahko pod roko kupiš mamila, vsi so bolj ali manj drogirani. Omenil sem, da sem pri nas videl nekaj podobnega, **mogoče** brez mamil, Eros-center v Zeleni laguni. Tudi tam je bilo vse preračunano na množice zabave željnih, plesišča so v več ravninah, mislim pa, da se je to že uneslo, da je že prešlo. Bilo je prav tako velikansko — in kaj? — prešlo je, mislim, da je to že zgodovina.

Ne, na Ibizi je vse to še v polnem **jeku**. Centrov, kakršnega sem videl v Laguni, je tam več, cela vrsta. Videl sem lahko, da me ne zavrača iz snobizma: moja izkušnja kratko in malo ni enaka njeni. Ne gre samo za vprašanje formata, važno je, ali si ti sam tak, da te dogajanje ponese s sabo. Ona se je v Ibizi pravzaprav dolgočasila. Boljši sejem — boljši sejem je bil končno tudi nekaj. Prodala je skoraj vse stare **cote**, kar jih je prinesla s sabo. (Te **cote** je zapela, drugi zlog za terco niže od prvega.) Bolj kot na poslovni uspeh je ponosna na komunikativnost. Še vedno zna biti taka kot nekoč, ves čas blesti, ne da bi pri tem skušala zasenčiti poslušalca. — Gospa, tale barva ne bo šla k vaši polti, je posvarila neko mamico, ki si je nezaupljivo ogledovala njen predlanski negliže. Drugi pasantki, ki je bila v dvomih glede velikosti čevljev, je čez pult pomolila nogavice: ne delajte si problemov, ker nimate nogavic, kar tele si nataknite in jih poskusite. — En sam Nitin gib je dovolj, da ti pričara situacijo: videl sem stranko na drugi strani pulta, kako menca, kako ji zadrega plahni spričo Nitine svetovljanske prostodušnosti. — Utrudljivo? Seveda je utrudljivo, ko pa moraš ves čas stati. (Sta — terca navzdol — ti.) Nekateri seveda sedijo kar na pultu in berejo. Tudi v Frankfurtu. Tudi tam imajo nekaj podobnega, le da v večjem stilu, ves dan igrajo na sejmju rock in jazz ansambli, prodajalci kramljajo s strankami in med sabo, jejo in pijejo, kar so si prinesli s seboj, nekateri berejo knjige, vseeno pa s končkom očesa oprezujejo za strankami. Tam (v Frankfurtu) je bil z njo Filip, Filip je bil tam glavni.

V enem samem stavku ga je imenovala dvakrat. Zame je bil do tega trenutka tabu tema. Spričo mene ga dotlej menda sploh še ni omenila, vedela pa je, da poznam to štorijo, saj jo je že takrat povedala Viki in je pri tem ni zavezala k molčečnosti. V resnici so mi ostali v spominu samo obrisi. Iz takih in drugačnih ne čisto

povezanih Nitinih izjav je Vika bolj ali manj uganila, da so bile na delu trde droge, Vika pa je, kot ji je tudi podobno, ravnala tako, kot da so meni vse njene informacije a priori dostopne: marsikaj sem moral kar uganiti brez odvečnih besed. Dejstvo, da se Nitina bolniška vleče iz leta v leto, si je bilo treba tako ali drugače pojasniti. Veliko nama je govorila o svoji tamkajšnji terapeutki, tudi o svojih motnjah, nikoli pa o njihovem začetku. Po drugi plati pa sem vedno jemal kot danost, da Nita ni zmožna govoriti o tem, kaj se je zgodilo s Filipom. Slišal sem za podobne primere, navadno se je začelo tako, da se je mladostnik na vsem lepem odtujil staršem. Tu ni šlo za starše, šlo je samo za mater. Filip z očetom ni imel stikov. Anita si ga je po ločitvi povsem prisvojila in ga potem tudi dokončno izgubila. Kar zadeva mene, sem ga videl enkrat samkrat — na vlaku — ne da bi z njim naravnost kaj spregovoril. Nisem drezal vanj. Zdel se je malce zapet, Anita je čisto prostodušno dala na znanje, da ga slovenščine ni naučila, doma govorita samo nemško, da bi mu zato šlo lažje v šoli. Druge gastarbajterske mamice pač svojih sinov niso mogle naučiti tako pravilne nemščine! Torej sem na vlaku govoril samo z njo, Filip pa je vlekkel na ušesa, kar sva gobezdala o tamkajšnjih pisateljih, o Böllu in o Grassu, človek je dobil vtis, da slednjega osebno pozna. Zares se ne spominjam, kakšen je bil fantek, sedemletnik, ki se je stiskal na sedežu k Anitinemu ramenu. Je tiščal v pesti kak majhen avtomobilček? Menda se mi je zdel miren, lepo vzgojen. Anita takrat še ni bila Nita. Poskusil sem se pogovarjati z njo tudi o Anderschu, pravzaprav pa le o Günterju Andersu: takrat še nisem vedel, da sta to dve različni osebi, pacifistični pisatelj in neakademski filozof. Anita mi ni mogla pojasniti, da ima eden na koncu »s«, drugi »sch«: na srečo ni poznala ne enega ne drugega.

Videl sem, zdaj, kako je Nita ponosna na Filipovo komunikativnost, bolj kot na svojo lastno. Izkazal se je kot dober trgovec, tam v Frankfurtu. (Tudi to, kako pravijo tam boljšemu sejmu, sem pozabil). Ni bil iz njihove jate, pa vendar jih je znal nagovoriti — Turke, Italijane, naše južnjake, jih očarati z novo nemško priljubljenostjo. Z mladostniško samozavestjo. Gotovo jih je prepričal, da prodaja samo pristno meščansko robo. Samo nekaj Nitinih grimas, pogledov in nonšalantnih gibov je bilo treba, in že je zaživela celotna situacija. Nisem je kajpak vprašal, ali je Filip takrat že začel z mamili. Sprejemal sem, kar mi je dajala sama od sebe. Kar sem pravkar opisal, je bilo menda kar vse. Še vedno se je smejala, mi kazala profil z velikim modernim uhanom, koketirala z nečim, kar je lebdelo pred njo v zraku, morda z množico glav, ki jih lahko slutiš v somraku parterja?

Ko je odšla, se je Vika vendarle prikazala — vsa potoglava od zaspanosti. Samo toliko, da me je lahko vprašala, ali je bilo kaj zamere, ker se je prej potuhnila. Rekel sem, da ne. Nasprotno, Nita se je bala najine zamere, ker nama je z Ibize poslala tako idiotsko kartico.

— Ah kaj, — je rekla Vika. — Mislila je, da te mogoče zato ni ven, — sem rekel. — Potem pa se je zadovoljila z razlago, da se slabo počutiš. — Saj se res.

Pozneje sem ugasnil luč v dnevni sobi, odprl vrata na balkon in dvignil rolete. Rad bi še malo potelovadil, se nadihal svežega zraka. Za hip sem stopil ven. Res je polna luna, sem si rekel, — videl sem jo visoko zgoraj za kopreno iz cirusov. Potem me je obsedlo tisto, »kar bi si bilo treba zapisati« — če naj naslednji dan — končno — zastavim novo zgodbo. Vprašanje in odgovor — drugo nekako mimo prvega, na tipično brezskrbni način. Ne eno ne drugo ni bilo moje, prav zagotovo ni izviralo iz mene, tudi ne iz Nite. Nita je bila kvečjemu posrednica, prinašalka. Vprašanje je bilo nabito z uporniško začudenostjo: Le kako je mogoče — namreč to, da se vse tako ujema. Vse je tako neverjetno podobno resničnemu svetu. Ne sem in tja kaj, pač pa v vseh nadrobnostih. Lahko bi tudi kar poletel z balkona, tudi spodaj, kamorkoli bi stopil, karkoli bi pogledal, karkoli bi otipal ali vzel v misel — eno samo ujemanje. Drevesa in listje, vsa ta zmeda senc in polsenc, Polajnarjev travnik z milijoni od slane osmojenih bilk, parkirni prostor z avtomobili. Lahko bi si jih zapisoval, vse te detajle, kot kak norec, nikoli ne bi prišel do konca. Vse isto — tja dol do korpuskulov, ki jim po definiciji ni mogoče določiti hkratne lege in hitrosti. In vendar, povsod so, isti, kot v resnici! Odgovor na to začudenje je malce nenavaden. »Hudič je velik umetnik, popoln verist.« — Tisti, od kogar izvira ta misel, je menil, da je prvotni svet zgubljen. To, kar je pred mano, je bleščeč ponaredek. Avtor posnetka seveda ni dobri Bog, pač pa nečisti duh. Kot soustvarjalec? Seveda, vendar je to zaobseženo v dejstvu, da imamo pač ponaredek. — Misel pa vrta naprej, prišepetuje domnevo, da gre tudi pri ponaredku samo za soavtorstvo: božji prst je povsod zraven, torej je tudi tu. Nikakor ni mogoče ugotoviti, ali je to dobro znamenje. To je seveda Filipova misel, pripravljen sem ji slediti skozi vse vrtoglave vijuge. Sprašujem se, ali ni bil tudi Filip kdaj prej na Ibizi z materjo. Tudi to bi sodilo v inventar dejstev. Kar vidim ga na plaži, obrnjeni proti otočku Formentera in dalje proti obalam Kabilije, fant pa ne gleda tja v daljavo, pač pa sloni na komolcu, napol se je obrnil k Aniti in tako ji reče tisti dve besedi. Perfekten falzifikat. Tako, v nekakšni slovenščini. Nicht war? Ona se mu še kar razumevajoče smehlja, pa se ji niti ne sanja, kaj bi ji rad dopovedal. — Še vedno sem obseden od potrebe, da bi vse to inventariziral, da bi si zapisal vse te koincidence. Vse je tu takó, kot bi bilo resnično. Zadošča pa, da izrečem — zapišem — eno samo neresnico, eno samo približnost, in vse se v hipu razdre. Recimo: »Jaz sem Filipov oče. Moški, ki pripoveduje to zgodbo, je nekoč pred časom živel z Anito.« To je seveda preveč grobo. Zadoščalo bi kaj neskončno bolj blagega. Ne vem še, katero laž bi si izbral v ta namen.

ITALIJANSKA KRATKA PROZA

80. LET

Gianfranco de Turris

Vrnitev k mitu

Ob izteku sedemdesetih in na začetku osemdesetih let, v trenutku, ko je italijanska javnost že vstopila v razvito postindustrijsko obdobje z vsemi značilnostmi potrošništva in notranjih protislovij, ki jih je le-to *eo ipso* prineslo s seboj, si je marsikdo zastavil vprašanje, katera od kulturnih in umetnostnih tendenc ali smeri bo prevladala, kateri tok si bo utrl pot iz vsesplošne zmede in kaosa. Tista leta so skovala termin »povratek«, toda »povratek« česa in k čemu? Tega takrat ni zmožel še nihče natančneje opredeliti kljub obsežnim sociološkim raziskavam in časopisnim anketam. Vrnitev k znanosti, ali nasprotno, vrnitev k magičnim praksam? K astronomiji ali astrologiji? K verizmu ali k domišljiji? K arheološki preteklosti ali avanturistični prihodnosti? K razvoju in napredovanju biogenetične znanosti in kompjuterizaciji življenja ali k ohranjanju nekaterih tradicionalnih vrednot, ki so jih mnogi imeli za davno presežene in torej zastarele. Te poti so se odpirale novim, že »odčaranim« generacijam, ki so zamudile usodno leto 1968 in celo 1976, kot tudi nekoliko starejšim, ki so se na prelomu desetletja znašle »na sredi našega življenja pota«, torej tistim, ki so pravkar dopolnili štirideset let.

Sedaj, ko se z naglico bližamo koncu osmega desetletja ter ne manjka dosti do vstopa v tretje tisočletje, lahko vsaj približno odgovorimo na zgoraj postavljeno vprašanje. Zakaj samo približno? Odgovor je na dlani, vse je samo *in fieri*, stanje je še preveč nejasno in neprestano izpostavljeno najrazličnejšim *opinion makers* ter torpediranju *mass medijev*, ki iz rokava stresajo paradigme *Zeitgeista*, v toku dneva ustvarijo in zanikajo nekatere modne izraze in smeri. Naj bo kakorkoli že, jasno je, da se v Italiji čedalje bolj potrjuje, uveljavlja in ponovno odkriva miselnost, njej ustrezna poetika in naracija, ki bi jih lahko definirali kot nemimetične, v smislu, da ne posnemajo realnosti, s katero smo vsakodnevno v stiku, torej je za nobeno cene ne mimetizirajo. Ta težnja prihaja na dan v najraznovrstnejših oblikah, kot so znanstvena ali politična fantastika, pravljičnost ali nadrealnost, fan-

* Odlomek iz predgovora k zbirki kratkih zgodb Stanislaa Nieva *Il Padrone della Notte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

tastičnost ali mitskost, sanjskost ali epskost, *horror* ali *heroic fantasy*. Vsi ti »žanri« se odmikajo od vsakdanje resničnosti in zgodovinskosti, kar nam dovoljuje, da jih opredelimo za nemimetične. Izstop iz časa, kraja, prostora in »ritualov« vsakdana izpričuje pisateljevo nezanimanje in neobčutljivost za družbo, v kateri živi, kar ga napeljuje v ustvarjanje alternativnih imaginativnih »svetov«.

Se posebej nas na tem mestu zanima fantastično-mitski žanr. V sodobni kulturni zavesti nima pojem »mita« ravno prestižnega mesta (tudi drugi pojmi, zlasti pojem srednjega veka, doživljajo močno zlorabljanje), toda ravno v zadnjem času se pogosteje pojavlja na repertoarju literarnih teoretikov in kritikov. Se nekaj let nazaj je mit označeval iluzijo, izmišljotino, ponaredek, neverjetno zgodbo, skratka prevzel je negativni pomen svoje binarne opozicije, utopije. Se nikoli doslej nismo v tolikšni meri zlorabljali pomena in funkcije pojma mita kot ravno v tem demitiziranem času, saj ga praktično apliciramo na dogodke in osebnosti, ki so povsem minljivi in začasni, kar dokazujejo številni primeri s področja filma, športa in zabavne glasbe.

Mit stoji na začetku vsake civilizacije, v tisočletnem razponu sta se v zmanjšanem obsegu ohranila njegov pomen in struktura, dovolj bi bilo prepoznati njegove različice in mimikrije v sodobni družbi. Nekatere njegove vloge, kot sta izstop iz kronološko razumljenega časa in vstop v časovno cikličnost, so prevzele narativne tehnike, zlasti v ljudski domišljiji. Propad nekaterih neovrgljivih stališč, predvsem političnih, je po vsem sodeč izzval dvojni rezultat, zavrnitev realizma (mimetičnosti) s ponovnim odkritjem folklorne in legendarne perspektive, ki vede ali nevede tiči v zaledju vsakega pisatelja, obenem pa težnjo, da bi se ponovno navezali na nekatere mitske oblike, ki jih po Jungu lahko definiramo kot človeške arhetipe.

Prevedla Tea Štoka

Tea Štoka

Vrnitev kratke zgodbe

Še pred kratkim si je nekdo, ki je mimogrede zavil v knjigarno ali površno prelistal kataloge italijanskih založniških hiš, ustvaril mnenje, da pripoved oziroma zgodba kot literarni žanr izginja. Predvsem kratka zgodba, saj so »dolge« zgodbe z razponom med sto in stopetdesetimi stranmi avtomatično uvrstili v razdelek »romanov«. Toda poteza je bila pomenljiva, ker je dodatno potrdila predpostavko, da bralni publiki ni več dobrodošla oznaka »zgodba«.

Vendar se že nekaj časa stvari drugače sukajo. Vzrokov ni lahko poiskati. Svoj delež pri spremenjeni recepciji literarnih vrstni imajo nedvomno nekatera renomirana pisateljska imena, kot so *Busi*, *Celati* in *Tabucchi*, k uveljavljanju krajših pripovednih form so prispevale pobude, ki so jih sprožila uredništva pomembnejših literarnih revij, in končno, tudi sam bralni okus je storil svoje.

Pričujoč izbor skuša z imeni, ki so se uveljavila v osemdesetih letih, ko je italijansko pripovedništvo doživelo svojo renesanso in pritegnilo pozornost bralstva širom po svetu zlasti po zaslugi *Umberta Eca* in *Itala Calvina*, prikazati prenovljeno zanimanje za ta po krivici zapostavljeni literarni žanr, obenem pa vsaj nekoliko odstreti zastor z razgibane književne scene naših zahodnih sosedov.

Težko je šest različnih pripovednih tekstov zvesti na skupni ime-novalec, na neko prevladujočo razpoznavno črto. Morda bi jo hitreje prepoznali na formalnoestetskem planu, saj se pri vseh avtorjih srečujemo s tekoče berljivo pisavo, ki si poredkoma privošči eksperimentiranje z jezikom ali kompozicijo pripovedi. Po motivnih in tematskih preokupacijah so si zgodbe diametralno nasprotno, v diapazonu od filozofsko ironičnih, kakršne pišeta *Antonio Tabucchi* in *Gianni Celati*, prek nevarno erotičnih *Alda Busija*, do teh, ki skušajo obuditi arhetipske situacije in evocirati obeležja nekdanjega mitskega sveta, kar počneta *Stanislao Nievo* in *Giampiero Comolli*.

Morda bi se dalo v vseh pripovednih svetovih odkriti svojevrstno halucinatoričnost, saj protagonisti zgodb dojemajo resničnost kot pri-vid ali kvečjemu kot »manjši, nepomembnejši nesporazum«, kakor bi se plastično izrazil *Tabucchi*. Horizont njihovega bivanja razpada, sub-

jekt izginja, se »mehča«, dokler dokončno ne izgubi tal pod nogami in se mu bivanjski smisel zamegli pred očmi. Šest pripovednih perspektiv, šest narativnih ključev sodobnih italijanskih piscev zrcali zmedo in vznemirjenost sodobnih junakov, ki se spoprijemajo s čedalje bolj tehniziranim in enoličnim zunanjim svetom.

Navidezna sinhronija med resničnim in prividnim se nenadoma razkrije za laž in pomoto. *Tabucchijeva* zgodba, kot tudi ostale njegove »filozofske pripovedi«, se zgostijo v napeto razreševanje nekega primera ali bivanjske odločitve, v poskus kar najtočnejšega opisa vmesnih prostorov in praznin, s katerimi je preprejena eksistenčna mreža. Iz njegovih pripovedi proseva metafizični nemir, ki obvladuje ekscentrične osebe in njihove zgrešene življenjske poti. Zgodbe se sprevržejo v zakrit hieroglif ali v zapisnik detektiva, ki ne išče dokončnega odgovora, ampak opreza za znaki, za komaj slutenimi sporočili in bežnimi videzi na povrhnjici stvari.

Podobne ugotovitve bi se dalo zapisati za *Celatijevo* pripoved, v katerih oživijo nekatera temeljna vprašanja in dileme sodobne filozofije. Na dan privleče večno nerazrešljiv binom med videzom in resnico, ki ga s pomočjo kristalno čiste narativne linije razvije do prazne točke, točke nič, ob kateri se marsikomu zavrti pred očmi. Zdi se, kot da se v teh zgodbah vse odvija na površini, kot da bi se »jaz« raztrosil v tisoč odsevov ali se sploščil na milijon videzov, s čimer *Celati* na zanimiv način razrešuje problem pirandelizma.

V panorami sodobne italijanske proze je opaziti težnjo k obuditvi mitov in pozabljenih legend iz preteklosti, vendar ti pisci ne črpajo toliko iz italijanske pripovedne tradicije, ampak se sproščeno razgledujejo po bolj uveljavljenih svetovnih vzorih, kot so *Borges*, *Kafka*, *Kipling*, *James* ali *Stevenson*. *Giampiero Comolli* in *Stanislaw Nievo* opazno vgrajujeta v svoji narativni tehniki princip renovacije. *Comolli* marsikaj dolguje domačemu filozofskemu toku »mehke misli«, svojo narativno strategijo uravnava po pravilih postmoderne refleksije predvsem tako, da piše nekakšne paraeseje, križance med pripovedjo in esejistiko. Poseben tip zgoščene kratke zgodbe je ustvaril *Pier Vittorio Tondelli* z metatekstom, v katerem skuša »od znotraj« zagrabit proces pisanja.

Predstavljeni izbor italijanske kratke proze osmega desetletja skuša predvsem opozoriti na kakovost in raznoličnost posameznih individualnih poetik, manj pa na generacijsko pripadnost, o kateri lahko zgolj pogojno govorimo.

Stanislao Nievo

Sedemnajst barvnih nians

Bel vhod hiše ob reki Aron se je odprl in na pragu se je prikazala temna ženska z očmi gorčične barve. Njen obraz je bil čuden, v polnem razcvetu ženskosti, ki ga je kazilo neko neznano občutje. Usta so se ji hlastaje odpirala, medtem ko se je oprsje dvigalo v hripavih vdihljajih. Kljub privlačnemu obrazu je jezno gledala.

»Kaj hočete?« je vprašala.

»Prihajam iz Salisburyja. Prinesel sem vam zidne tapete,« je rekel moški na pragu in jo radovedno pogledal.

»Se ne bi raje kasneje oglasili?«

»Pustil vam jih bom zunaj,« je odgovoril prišlec, ki je medtem sprevidel, da ni prišel v pravem trenutku. Hotel se je že posloviti, ko ga je ženska nenadoma zaustavila z roko na laktu.

»Prosim, izvolite!« ga je povabila in se obrnila k notranjščini hiše, si nekoliko popravila obleko, da bi vsaj malo zakrila nenavaden nered.

Moški, mlad Anglež ravnih las in slovanskih potez, ji je sledil z dvema paketoma, ki ju je prinesel s seboj.

»Bil sem že na tem, da odidem,« se je opravičeval. »Dolgo sem zvonil, mislil sem že, da ste zunaj.«

Ženska mu je kazala pot in ga vodila v notranjost bivališča. V podeželskem stanovanju je bilo toplo in tiho, posejano je bilo z redkim pohištvom in širokimi predmeti. Videti je bilo veliko zofo z blazinami nepravilnih oblik, na katerih so se križale proge v vseh smereh. Na tleh je ležala kosmata preproga ognjene barve, na kateri se je dvigal ostekljen kamen, koničasto odlomljen del, skoraj meter visok, ki se je lesketal v tisoč nedoločnih odsevih.

»Položite jih kar tja,« je ukazala ženska, pokazala s prstom v smeri preproge in se sklonila nad zofo, potem ko je povlekla vitki nogi podsè. Sedaj je manj hlastala. Opazovala je gosta, kot da ne bi še nikoli videla moškega.

»Sedemnajst jih je,« je rekel, zmedla ga je njena pretirana pozornost, sprva je bil osupnil, sedaj se je nekoliko zmeščal.

»Štirih vrst so. Najprej smo prejeli črno. Prava novost, zlepljena je na povsem drug način.«

Začel je odpirati paket, ki ga je prinesel s seboj, ga razprostrl po tleh in lagodno počepnil. Ko je končno odstranil ovoj in izvlekel bleščoč kartonski kvadrat, so se njegove oči ustavile na ženski, ki je priprla usta in rahlo razširila nogi, medtem ko se mu je vabljivo smehljala. Moški je v hipu začutil rastočo vzbujenost. Bil je prepričan vase, včasih se je resda spustil v nepričakovano dogodivščino s kakšno žensko, a tega, kar se je pravkar dogajalo, ni mogel razumeti. Ženska se je sklonila in vzela karton, ki ji ga je ponujal.

»Zelo je prefinjen,« je rekla, medtem ko ga je opazovala. »In kako se blešči! Kot magično zrcalo.«

Nekoliko ga je prepognila z rokami. »Na nenavaden način odbija žarke,« se je zasmejala, »v tem trenutku se zdi, kot da bi nekaj zaklinjal, toda kaj?«

Spremenila je ton: »Naša duša je prav taka, raztegljiva, boljša ali slabša, kot se nam dozdeva. Konec koncev smo vedno pripravljene stvari izravnati.«

Zastala je: »Gledamo druge.« Pogledala je gosta na svoj vznemirjajoč način.

Moški je osuplo obstal. Ni vedel, ali bi se ji približal ali izvršil dan ukaz. Nerad, čeprav željan približati se ženski, je iz paketa izvlekel drug karton roza barve in se usedel poleg nje. Rahlo se je dotaknil, ko je pustil zdrsniti karton pred seboj. Njen obraz se je zgani. V zrcalnem odboju se je zdela še bolj vznemirjena, čeprav še vedno stanovitna, barva njenega obličja se je topleje obarvala. Moški je rahlo nagnil karton, da se je njeno telo odzrcalilo na barvni površini. Poletna bluza je postala še prozornejša, skozi njo so se očrtale nabrekle, skoraj gole prsi. Par se je osredotočil na podobo v odsevu. Moški je čutil medel val, ki ga je preplaval, ona se je hitro odzvala z nepričakovano ostrim sunkom, ki jo je zaustavil, medtem ko sta se njeni nogi komaj opazno zvijali.

Hrup neke hišne cevi je nadomestil otožen glas, ki se ji je skoraj izvil iz ust, počutila se je malodane pomirjeno, kot bi jo potolažil nepričakovan prijatelj. Ritem njenih vdihov in izdihov se je povečal, kot da bi hotela izzivati s celim telesom.

Obraza sta se nemirno iskala, toda ko sta se oplazila s pogledi, sta takoj povsila oči. Kot da bi ju zunanje okoliščine prisilile, da bi se drug drugemu ognjevitno približala, neodvisno od njune volje.

»Pokažite mi tretjega,« je počasi spregovorila ženska in pokazala zavit predmet na tleh, pri tem se je z laktom dotaknila njegove roke, ki je še držala roza karton. Brez sramu ga je pogledala, on se je obrnil in dvignil tretji karton. Bil je sinjmodre barve. Moški ji ga je pokazal na isti način, položil ga je pred njo in ga nato narahlo upognil k sebi. Podoba je bila nedoločna in zabrisana, po-

vršina kartona je vnovič ujela njuni silhueti. Premikanje in pre-gibanje kartona je učinkovalo, kot bi se njuni podobi izmenjali in zlili druga z drugo. Nenaravno sta se objemala, brez drgetanja, kot renesančne osebe na oltarnih slikah, ki se neizmerno občudujejo. Dotaknila se je kartona, da bi spremenila zorni kot, s površine je odseval samo njegov izgubljeni obraz, pripravljen na vzlet, toda za-držan spričo moralnih ovir.

V tišini sta se motrila kot tajna ljubimca, ki sta se po dolgem času srečala in nimata več moči, da bi si karkoli povedala, ampak sta srečna, da sta lahko skupaj.

Moški se je počutil nebogljenega in odveč, nepravilne poteze njegovega obraza so izgubile sledi sproščenega vedenja.

Sedaj je tudi on globoko dihal. Potonil je v zofo, kot bi se ujel v past. Vedel je, da se je ponovno našel v tistem sinjemodrem zrcalu, ki ga je razkrinkalo. Zmagala je ona, ne da bi karkoli izgubila.

»Rada bi videla naslednjega,« je vabeče šepnila, kar je gosta osrečilo. Vdano jo je pogledal in stresel z glavo. Rekel je: »Sledi šest belih kartonov, ki so med seboj različni.« Nato se je dvignil, da bi jih izvlekel iz drugega zavoja, ki je bil še zaprt. Sprostil je zaponko in vročično izvlekel na dan tri različne kartone. Nato še tri. Bili so trikotne oblike in so se odlično prilageli drug drugemu.

Moški jih je zložil na preprogo plamteče barve pred noge ženski. Stik s krvavo rdečo barvo ju je poživil kot jutranja zarja. Bleščala sta se v ostrih svetlih barvah. Ona je zagledala lastno figuro, prelomljeno v tri dele, medtem ko so se s strani bliskale njegove občudujoče oči.

»Zdi se kot ritual,« je dahnila. Hotela je dodati »ljubezni«, a se je zadržala. »Povedali so mi, da res učinkujejo na zanimiv način,« je pristavila, nepremično zroč predse.

»Vam je kombinacija všeč?« je vprašal moški, čutil je, da ima vsaka izgovorjena beseda drugačen pomen, ki ga je silil v stvari, o katerih se ni on sam odločal, čeprav mu je bilo početje všeč.

Vsaka poteza v tej hiši se je odvijala na skrivnosten način. Kot nujnost, skrivnostno prepričanje, da se pač mora tako zgoditi in nič drugače.

Ko se je ženska prvič prikazala na pragu, se mu je zdela kot lepa čarovnica, ki zmore pregnati vsakršno obrzdanost. Nato se je prelevila v ljubeče bitje, morda v nimfomanko. Hip zatem je postala ženska nasploh, z okusom meščanke, ki taji svoje misli, z občutljivostjo, ki je vzbujala pozornost, ženska, ki z dobrodušnim razumevanjem pronica v stvari, ki se niso zgodile, medtem ko jo stvari, ki so se v resnici pripetile, spravljajo v negotovost, celo v tesnobo. Gostu se je zdelo, da dogajanje vodi mogočen ritual, ki ga ne more nihče zaustaviti.

Odrpte škatle na tleh so dobile poteze žrtvenih kamnov, iz katerih so se dvigali kartoni kot moderni pozdravi različnih barvnih odsevov na ognjenem zastoru preproge okrog središčnega kamna, ki je metal sinjemodne odbleske. Svetli kartoni so bili v krogu razprostranjeni okrog ostekljenega kamna častitljive patine.

»Kamnina modre barve. Kos liparita, vulkanskega granita. Častijo ga kot sveti kamen,« je rekla ženska, ko je moški nanj prislomil tri nove kartone, enega na drugega, in se obrnil k njej, da bi jo vprašal, kaj pomeni ostekljen steber v središču.

»Pokažite mi te tri,« je nadaljevala. »Ah, zelo so agresivni, enake barve so kot preproga. Kako se stapljajo med seboj!«

Ženska se je sklonila, si odpela zadrigo na krilu in razgalila stegna. Rahlo se je zganila, da bi se njena postava lahko zrcalila v trojni podobi. Podobna je bila sveti ženi, ki se pripravlja na žrtveni obred. Njeni nogi sta se rdečili v odblesku kartonov in se odpirali z vročo željo, da bi se darovali neznanцу, kot da bi ta predstavljal svečenika neznane veroizpovedi. Mož jo je razburjeno požiral s pogledom. Kartonast zaslon je v profilu poudaril linijo njenega trebuha, kar je hipnotično učinkovalo. V tistem trenutku je nekdo potrkal, ženska se je osuplo dvignila in se v naglici oddaljila k vratom.

Slišati je bilo hrup, nakar je nastal premor. Vrata so se odprla in zaprla, v kuhinji so se zaslišali koraki, nekdo je pristavil ročko za kavo. Moški je napeto čakal. Ovedel se je, da pri stvari ne igra pomembne vloge, kar ga je za kratek čas ujezilo.

Mehanično je izvlekel vijoličast in rumen karton. Oba sta se svečila, vijoličast karton je zrcalil podobo moškega, ki je postal star in težak. V tistem melanholičnem odsevu se je celoten življenjski lok skrčil na en sam hip. Roko je dvignil k obrazu, da bi popravil kako potezo ali detajl, toda zagledal je svojo nebogljenost, pripravljeno kvečjemu na to, da utaji poraz, ki je triumfiral na površju drugega zrcala. Stopil je vstran, da se je njegov obraz pretopil v žolto rumen odsev drugega kartona. Čeprav se je zelo trudil, ni videl ničesar. Ta karton zaradi premočnega bleska ni odseval ničesar.

»Nihče ni prišel,« je dejala ženska, ko se je vnovič prikazala na vratih. »Kako smešno!« se je nervozno nasmehnila, da bi sprostita napetost. Nosila je pladenj z dvema skodelicama kave.

»Bi nekoliko kave?« je vprašala.

Moški se je zahvalil in v hipu izpraznil skodelico, toliko da se ni opekel. Kava mu je vrnila prejšnje razpoloženje. Sunkovito je pokazal rumen karton, kot da bi hotel nekaj skriti, kar ni hotel, da bi prišlo na dan. »Ta ne odseva ničesar.«

Ženska se je približala, nepremično uprta v karton, ki se je bleščal.

»Še nekaj drugega je, česar ne razumem,« je zaskrbljeno pripomnila. Pozorno si je ogledala vijoličast karton in osorno navrgla: »Popolnoma je nepotreben, služi zgolj za to, da dopolni barvno serijo. Nočem ga imeti med drugimi, raje ga naslonite zadaj za liparit! Stati mora ločeno od ostalih, na drugi strani!« Ne da bi pogledal karton, jo je moški ubogal. Čutil je, kako mu je rdečica oblila obraz, sklonil je pogled. V njegovi notranjosti se je nekaj sprožilo, zbal se je, da tega ne bo vzdržal. Zaželel si je storiti nekaj zlega, nekaj uničiti ali pokvariti. Poznal je te vrste agresivnost, toda vsakič se je znal očitati. Sedaj je planila v vsej svoji moči, ni je mogel več zadržati. Počutil se je nebogljeno, prepoln čudne bolečine. Z naporom jo je preusmeril v del sebe, kar mu je začasno pomagalo. Močno ga je zbolelo v glavi. Mehanično si je potipal želodec. Ženska je razumela, da je nekaj narobe, materinsko ga je pogledala, da bi mu pomagala.

»Je kaj narobe?« ga je zgrabila za laket. Ta dotik je moškega razjezil, a hkrati sprostil.

»Nič, samo vrtoglavica. Verjetno zaradi kave,« se je smehljaje zlagal, vedoč, da mu ni verjela. Sklonil se je k preprogi in potegnili na dan dva druga kartona kvadratne oblike, kot so bili tisti prvi. Bila sta spremenljivih barv in sta begala oči. Njuna zamolklo bleščeča površina ni bila enotno obarvana.

»Nevidna sta,« je rekel. »Prvi je ultravijoličast, drugi infrardeč. Če ju postavite v smeri sončnih žarkov, povzročata posebne učinke.«

»Ničesar ne vidim,« mu je odgovorila.

»Poskusiva jih zavrteti,« ji je predlagal in enega izročil svoji tovarišici. »Počasi mi sledite!«

Približal se je oknu, ženska se je postavila poleg z drugim kartonom. Rahlo sta se dotaknila, nato sta se naslonila. Vročica, ki je malo prej prenehala, ju je znova stresla.

Roki, ki sta držali kvadrata, sta večkrat trčili druga ob drugo, se dvignili in spustili, išoč oporišča in sukajoč oba kartona, da bi ujela bežen refleks, toda zgodilo se ni nič.

Približala sta se oknu, ki je ponujalo razgled na raztegnjen drevored, ki je izginjal v zeleni nižini. Naslonila sta kartona na steklo in odprla okno. Pihljaj svežega zraka je vdrl v popolno podeželsko tišino.

»Kam vodi ta drevored?« je vprašal moški.

»V Stonehenge, h keltskemu templju, ki je miljo odtod proti jugozahodu. Marca in septembra sveti sonce naravnost na star krog megalitov tja v dolini. Od tu je moč videti. Svetlečo točko, ki zaradi loma sončnih žarkov ustvarja okrog sebe mavrico nians. Kamen, ki ga imam v hiši na preprogi, se takrat segreje kot tisti sveti kamen tam zunaj na vhodu starega keltskega svetišča. To hišo so zgradili z namenom, da bi lahko opazovali to prastaro spektakular-

no predstavo. Večkrat je bila porušena in na novo zgrajena, toda kraj je ostal nespremenjen, kar je navsezadnje najpomembnejše. Bila so obdobja, ko ni hotel tu nihče stanovati. Vraževernost. Verjeli so, da obstaja neka posebna kompozicija kamnov, ki so se vzdignili še pred Stonehengeom. Tisti kamen tam,« pokazala je na moder kamen sredi sobe, »je edini, ki je enak, čeprav manjši, megalitom v Stonehengeu, to je slavni kamen Hele.«

Ustavila se je in se zamislila. Nato je nadaljevala: »Tu se počutim odlično. Izdala vam bom majhno skrivnost. Bleščeči kartoni morajo posnemati razpored megalitov tam doli, krog v obliki konja nad oltarjem, lego vsaj prvih dveh kamnov, ki predstavljata *trait d'union*. Okrog modrega kamna na preprogi teče drugačen čas, ki odseva na kartonasti površini. Poglejte za hip gor, tisto je oltar Sonca, star več kot štiri tisočletja. Okrog sebe brizga pomirjujočo energijo, ki na nepričakovan način bogati življenje. Vsaj tako pravijo,« se je zasmejala, nekoliko v zadregi zaradi svoje izpovedi.

Obmolnila je in se naslonila na oslabljenega moškega. Kartona, prislonjena ob okensko odprtino, sta zadrhtela v prozornih odtenkih in risbah.

»Ko sonce osvetli kamne tam doli,« je povzela, »začutim kaotične drhtljaje, željo, da bi se nečesa osvobodila, hlastno zahlepim po nečem. Takrat bi najraje zakričala, tekla kot blazna po travniku, dokler me ne bi nekdo prebodel, me ubil. Ko včasih pogledam modri lipalit, začutim v sebi podoben sunek. Sklonim se in ga poljubim. Poskušam ga lizati, ugrizniti, da bi začutila bolečino, samo da bi se osvobodila. Ja, vse to si želim. Nikoli ne bi hotela zapustiti te hiše in teh občutij. Srečna sem, prepevam si in...«

S polnim, spačenim izrazom se je obrnila k neznancu. Zgrabila ga je za glavo, kot bi jo hotela pobožati, jo potisnila vznak in ga rahlo ugriznila v grlo.

»Poglej, tako so počenjali,« je zasopihala, gledaje mu v oči s poželenjem volkulje.

Moški se ni ganil. Ugriz je čutil kot prastaro obliko spodbujanja k boju med spoloma. Toda rastoča zadrega ga je paralizirala. Lascivna jeza ga je zadrževala, iniciativo je vendar dala ona. Zelel si je ženske, obenem se je zavedal, da mora prekršiti prepoved, da bi obnovil ravnotežje, s katerim se je rodil in ki mu je podelilo vlogo moškega. Drugače bo trpel zaradi pasivne sokrivde.

Zavohal je vznemirljiv parfum, ni vedel, ali je njen ali rezultat tega, kar se je dogajalo. Z dlanjo si je šel za vrat, začutil je kri. To mu je zameglilo pogled in ga spodsekalo. Ženska ga je povlekla k modremu kamnu, on ji je vdano sledil. Potegnila ga je na preprogo. Pomagala mu je, da se je zleknil. V tem trenutku sta se znašla v središču kartonov, ki so bili razporejeni v krogu in prislonjeni ob različne opore. V popolni religiozni zbranosti so odsevali njuni zma-

ličeni figuri, ki sta se dvigali iz čudežnega dna. Moškega so prikazovali kot žrtvenega kozla, žensko kot svečenico, ki se pripravlja na žrtveno gostijo. Spreminjaste barvne nianse so prizor osvetljevale v krvavečih ali sončnih odsevih, v zamolklih ali živopisnih odtenkih.

Moški je čutil naraščajočo razburjenost, užival je v vlogi žrtve, popolnoma brezmočen, da bi se premaknil. Valovi poželenja so mu butali ob možganske stene, vztrajno so ga premetavali k dnu, medtem ko so čuti nemo odobravalni njegov trpni pristanek.

S sladkim nasmehom mu je položila dlani na telo in ga počasi začela slačiti.

»Zadnji karton bom izvlekla jaz«, je potihoma rekla, kot bi ga prosila.

Slekla mu je srajco in ga poljubila na razkrito oprsje. Dvignila se je, da bi izvlekla zadnji karton. Imel je barvo njenih oči. Na površino se je ujel sončni žarek. Porinila ga je pred zleknjenega moškega in pokleknila ob njegov bok.

»Poglej!« je vzkliknila.

Moški je zagledal svoj skrčeni obraz, poželjivo razprte oči, polne nevednosti. Njegovo obličje je prevzelo poteze razsvetljene zveri. Česar se je vedno izogibal, je sedaj bruhalo na dan, ga uničevalo in obenem osvobojalo. Običajni red se je sesul. Vse to mu ni bilo popolnoma neznan. Bilo je le zadrževano, spričo tisoč razlogov potlačeno, od sramu do družabne nesposobnosti, od samospoštovanja do skladnosti s samim seboj. Ta ženska je porušila vse zapore z enim samim darovanim ugrizom, ki se mu je vtisnil kot strasten poljub. In on, na smrt ranjen, je izgubil vsakršen nadzor, vsakršno oblast.

»Nekoč je tu stal Stonehenge«, je rekla ženska z razkuštranimi lasmi in od neznane sle razprtimi usti, »mi ne počenjamo drugega, kot da nadaljujemo njegov večni tok. Ki biva od vekomaj. Nihče nikoli ne govori o tem, ker je lažje molčati. Prišel si prav na predvečer praznovanja kresne noči. Prepričan si, da si ti tako hotel. Oh, dobro vem, da sedaj veš, da to ni res. Kasneje se boš spominjal tega, kar se je zgodilo, ne da bi verjel, kot v sanjah. Jutri tam spodaj,« dvignila se je na kolena in pogledala k oknu, kot bi pričakovala svareč klic, ki ji je odseval v gorečih očeh, »bodo peli in plesali. Toda čas se je od takrat skrajšal za en dan. Star koledar pripoveduje, da sonce danes vzide na črti, ki seka Stonehenge in gre mimo te hiše,« — pokazala je razločen pas, ki se je izgubljal v daljavi, — »na črti, ki teče k neskončnemu. Midva jo pričakujeva.« Spremenila je ton: »Zdi se ti noro, a je zgolj hvalnica življenju, resničen slavošpev.«

Z religioznim navdihom se je sklonila nad moškega in ga nežno pobožala vzdolž telesa. Počutil se je ujetega. Ni mogel drugega, kot da ji je silovito, a z zadovoljstvom sledil, kar pa ga je obenem sla-

bilo in odtujevalo. Njegov pohlep se je umaknil v drugi plan, karkoli mu je naredila, se mu je zdelo, da ga osvobaja.

V tistih trenutkih je čutil, da jo ljubi — ne glede na karkoli, ne glede na telo — ker ga je poiskala in spremenila, ker mu je pokazala nekaj, kar je od nekaj bivalo v njem, a je na to pozabil, in predvsem ker ji je uspelo ukaniti izumetničeni čas, v katerem je živela, ne da bi se odpovedala sama sebi.

Gledal jo je kot vilinsko bitje, ki je prihajalo iz osrčja zemlje, nesoč v naročju temačne sile onstranstva. Videl je, kako se je znebila vseh oblačil in se mehko pogreznila v njegovo telo. Njune ustnice so se iskale, toda to ni bil resničen stik, ampak prej šepet skupne molitve. Istočasno sta obrnila pogled k zadnjemu kartonu, ki je stal v bližini.

V trenutku ga je sonce skozi okno oblilo s toplo svetlobo. Karton je odseval njuna združena obraza, ki sta sopihala kakor tisti, ki se je pravkar rešil iz vode, v katero se je po čudežu potopil. Oči moškega so se vlažno svetile kot oči blaženega novorojenca.

Oči ženske pa so se pomešale z odsevom kartona in izginile. Na mestu, kjer bi se morale zasvetiti njene oči na medlem obrazu poželenja, se je prikazala neskončna praznina, ki je sončni žarki niso mogli predreti.

Prevedla Tea Štoka

Stanislaw Nieve je svojevrsten *outsider* italijanske književne scene. Rodil se je leta 1928 v Milanu in je prišel k literaturi s povsem drugega področja. Že tri desetletja se poklicno ukvarja s fotografijo in režiranjem kratkih dokumentarnih filmov za televizijo. Že s prvo knjigo je vzbudil pozornost domače javnosti. Za roman *Il prato in fondo al mare* si je priboril prestižno nagrado *Il Campiello* 1975. Doslej je poleg tega izdal še tri romane: *Aurora*, 1979, *Il palazzo del silenzio*, 1985 in *Le isole del paradiso*, 1987 ter zbirko kratkih zgodb *Il Padrone della Notte*, 1988, iz katere je tudi pričujoča pripoved.

Giampiero Comoli

Babilonski nedonošenčki

Zvok sveta — »inlandsis«

Površina Grenlandije je skoraj povsem prekrita z ogromno kapo ledu — to je »inlandsis« — zaledenela puščava, kjer le od časa do časa popolno belino pretrgajo črne piramide »nunatakov« — samotnih skalnatih vrhov, ki se dvigujejo kot šilasti otoki iz viharne gnote ledenikov. Poleti, ko temperatura naraste, ledene mase pritiskajo z večjo močjo proti morju in sredi teh brezživljenjskih sunkov se včasih zasliši krik, ki ga povzročijo razpoke, ki se poglobijo, in plošče, ki se razkoljejo. Kdor prisloni uho na ledeno skorjo, zasliši med bobnenjem nekakšen nepretrgan šepet — kot podzemeljsko petje brez konca. To so hudourniki, ki nastanejo s taljenjem ledu, tečejo pod površjem »inlandsisa«, drsijo po nevidnih kanalih, tu pa tam vzniknejo in oblikujejo majhna jezera turkizne barve. Zadnjih nekaj let pripovedujejo Eskimi fjorda Umanak novo legendo o tem pritanjem šepetu.

Pravijo torej, da se je nekega dne v Umanaku izkrcał flavtist iz zmernega pasu. Zagledal je žensko in vprašal Eskime: »Kako se imenuje?« »Qioqe,« so mu odgovorili, iz vasi Sunak.« Flavtist je stopil do nje in ji v angleščini dejal: »Pridi, Qioqe! Danes zvečer bom igral vsem Eskimom.« »Ne bom prišla. Zdaj odpotujem v svojo vas.« »Torej poslušaj, Qioqe. Jutri bom prišel za teboj v Sunak in samo tebi bom zaigral najlepše zvoke, kar jih je na svetu.« Toda Qioqe ni znala dobro njegovega jezika in ga je razumela takole: »Nekdo bo jutri slišal zvok sveta.« Zmedena je molčala in odšla.

Pot do Sunaka je bila speljana daleč od obale, a flavtist, prevzet od strasti, je naslednjega dne ubral krajšo pot in zašel v »inlandsis«. Takoj se je pogreznil v belino in se izgubil. Zdelo se je, da se led vrtinči v svetlobi; hodil je v krogu. Naposled je zagledal stožec belega dima in se zasopel napotil proti njemu. Mislil je, da prihaja iz ognja v bližnji naselbini. Odkril pa je stožec megle, ki se je dvigala iz vrtinca, v katerega je bobneč padala masa vode; sinje modre stene ledu so prehajale proti dnu jame v skorajda črno

modrino. Stekel je do prvega nizkega in koničastega »nunataka«, edine temne točke v neomadeževani praznini. Toda bil je zelo daleč in ko ga je dosegel, je bil izčrpan. Z vrha se je predenj spustil le neprehoden sklad bledega ledu in svinčeno modra megla, ki je bila že davno za njim; zmrazilo ga je in spoznal je, da je njegova usoda zapečatenata. Spustil se je z vrha: šopi trave in lišajev so rasli ob vznožju »nunataka«, prav na bregu majhnega jezera v obliki polmeseca, katerega vode so bile smaragdne barve. Sedel je na plavajočo ploščo in vzel v roke flavto; bil je vdan v usodo, žalosten, a miren. Travi je zaigral pesem, napisano za Qioqe. In tako je med igranjem zdrknil v smaragdne vode in izginil pod odejo »inlandsisa«, ne da bi prenehal z igranjem.

Eskimi od takrat pripovedujejo, da je šepet »inlandsisa« flavtistova pesem. Ker Qioqe ni razumela njegovih besed, mislijo, da je obupana ljubezenska tožba zvok sveta. Mislijo torej, da ima svet, poleg tega, da je zibelka vseh zvokov, tudi svoj lastni zvok, preko katerega se svet kaže svetu kot svet, ali zvok, ki nam pove, kakšen je svet. Ko se pogovarjajo o izginotju neuslišanega ljubimca, ugotavljajo, da je lahko lepota takega zvoka večja kot čar ženske, pa četudi tako lepe, kot je bila Qioqe. Zato, tako pravijo, se zvoka sveta ne sme dolgo poslušati. Tistega, ki bi se zatopil vanj, bi pritegnila žalostna mirnost zvoka brez konca in moral bi se odpovedati ljubezni do žensk. Vendar pa Eskimi svoje umirajoče nesejo na »inlandsis« in jih previdno položijo z ušesom proti ledu, da bi umrli srečni.

Uruk

Dennis in Donald sta se sprehajala po vrtu. Nista bila več tako zaupna prijatelja kot v šolskih letih, a Dennis je velikokrat povabil Donalda, ki se ni nikoli poročil, v ženino hišo na deželi. Dennis je bil strokovnjak za asirsko-babilonsko kulturo. Komaj sta vstopila v tihi gozdčič, je Donaldu začel pripovedovati o svojih zadnjih raziskavah. Star in nepopoln napis, ki so ga našli med ruševinami mesta Uruk v južni Mezopotamiji, trdi, da je svet pred vesoljnim potopom poznal zvok. Onstran ali tostran vseh zvokov sveta je torej v tistem času obstajal stalen zvok, ki ga je bilo mogoče zaznati in je bil kot podlaga, ki se je dvigala iz notranjosti zemlje. Ta primarni, popolni zvok, zvok pred nastankom vsakega drugega zvoka, je bil zvok sveta. Na napisu je opisan kot zamolklo mrmranje, tih šum, ki je prihajal iz podzemlja in si ga lahko jasno slišal, če si prislonil uho na pesek. Z naraščanjem prebivalstva na Zemlji se je ojačal tudi zvok sveta, dokler ni »Zemlja rjavela kot bik«. Bobnenje, ali bolje rečeno, rikanje je postalo naposled tako glasno, da se je dvignilo do neba, tako da so bogovi, ki jih je to motilo, nazadnje rekli: »Krik sveta je

zdaj presegel vse meje; soncu je zmotil mir in je vzrok našega slabega razpoloženja. To dokazuje, da se mora vse to čimprej končati. In ker so ljudje, ki so se brezmejno množili, oskrunili skrivališče zvoka sveta, ko so ga ponesli pred oči sonca, naj človeštvo izumre in s tem naj dokončno utihne zvok sveta.« Tako se je zgodilo. Bogovi so poslali potop in povodenj je odnesla človeštvo. Le eden se je rešil: edini, ki se je s svojo družino in s semeni vseh bitij vkrcal na ladjo, tako da je lahko spet naselil Zemljo. Toda zvoka sveta ni bilo več slišati. Po vesoljnem potopu je torej zavladala tišina, ki je nepretrgoma vladala do gradnje Babilonskega stolpa. Z gradnjo stolpa se je namreč bobnenje znova pojavilo — mogočno je začelo vibrirati že od prvega dne del, a trajalo je le, dokler se ni sočna jeza Boga spustila na Stolp in zamešala jezik človeštva, tako da so z gradnjo prekinili in so se ljudje razkropili po Zemlji. Z izgnanstvom ljudi je tudi zvok sveta zamrl; od tedaj se ga lahko sliši povsod, a na vsakem koncu Zemlje je drugačen. Tako ima vsak kraj svoj zvok in vsak izmed njih je le on sam, zvok tistega kraja, zvok vsega sveta. Tu se zapis konča; od nadaljevanja sta se ohranila le dva nepopolna stavka: »a predpotopno bobnenje in tišina, ki ga je nadomestila po Potopu do gradnje Stolpa, sta se za vedno izgubila in nihče ju nikoli več ne bo slišal.« In pa: »... saj ni ničesar lepšega od zvoka sveta, čeprav se skriva Bogu in čeprav ga nihče, razen umirajočih, ni pripravljen dolgo poslušati. Če bo ljudi premotila njegova čarobnost in ga bodo povzdignili do edinega neba, se bo moč Boga ali bogov spet spustila na Zemljo.«

Dennis je s tem zaključil svojo pripoved, objel Donalda okoli pasu in ga nedolžno vprašal: »Kaj neki je ta zvok, Donald? In zakaj mora ostati skrit?« Donald pa je molčal in ga je le napol poslušal. Še isto noč, medtem ko je Dennis bral, je vstopil v sobo njegove žene. Zgrabila ga je okoli pasu in ko sta se tiho oklenila in sta padla drug na drugega, mu je ona šepetala: »Še, še...« Sij zvezdne noči in skrivnostna naslada, tiho varanje prijatelja in tresoči se glas ženske; vse to, je pomislil Donald, je zvok sveta: »To je zvok, ki ga Dennis vse do svoje smrti ne bo mogel nikoli slišati.«

Toré

V gozdu Ituri še živijo zadnji bumbutidi, pigmejci, razdeljeni v majhne samostojne skupine. Ena izmed teh je bila skupina Tikboro — Tikbora, moža, ki je bil verjetno preveč sramežljiv in čustven, da bi bil kos težkemu položaju, v katerem so se znašli njegovi ljudje. Število le-teh se je namreč zastrašujoče zmanjšalo na pet moških, tri ženske ter štiri otroke. Kot da bi to ne bilo dovolj, je bil eden izmed moških malo trčen. Bil je to samec Undohubo, ki se je poneumil,

potem ko ga je brcnil slon in so mu kot posledica ostale motnje spomina. Ljudstvu Tikboro — Tikbora je skratko grozilo, da bo izumrlo. Zaradi tega so, potem ko je poglavar zaradi svoje romantičnosti dolgo pomišljal, vendarle zapustili gozd in se naselili ob robu vasi Kokola. Da bi preživel, so delali za kmete Bantu.

Tu so torej kmalu po prihodu srečali nekega zahodnega fotografa. Ta je bil kar preveč vnet človek; otroci so mu sedeli na kolenih, odrasli pa so stali okrog njega in zaprepadenim pigmejcem je pokazal slike raket in atomske bombe. Razlagal je in razlagal, dokler ni prepričal najbolj nejevernih, da je morda cel svet obsojen na propad v totalni vojni. Novica je naposled potrla pigmeje. In še istega večera je v hosti blizu vasi Tikboro — Tikboro žalostno nagovoril zadnje bumbutide. Visok nekaj več kot meter dvajset, s poslikanim in s perjem ter listjem okrašenim telesom, se je zdel kot otrok, ki se mu je zmešalo, kot nikoli odrasla sirota: »Bratje,« je zahropel pred drugimi otroki, sirotami, »če mislijo vsi ljudje zapustiti svet, naj ostane vsaj teh nekaj pigmejcev! Le mi imamo namreč sijajno toré, ki je bolj dragocena od katerekoli druge stvari. Nesimo jo varno v gozd! Ko bodo vsi zapustili svet, bo zapuščeni svet — če bo toré še ohranjena — lahko spet postal naseljen in bo kljub vsemu ostal svet!« In tako so bumbutidi ponoči zapustili vas in nesli neobčutljivo toré, zavito v veje. Toré je bilo trobilo, dolgo skoraj tri metre, izdelano iz drevesnega debla. Če si oblikoval glas v ustniku, si lahko posnemal vse glasove gozda, celo vsak zvok sveta. Če si pihnil brez glasu, si privabil pridušeno petje, uničujoč in sladek dih sirote, za katerega se je zdelo, da prihaja iz tal in je brez konca. Ta otroški in podzemeljski dih je bil zlahtnejši kot katerikoli drug zvok. To je bil, kot so pravili, zvok sveta. Ko si ga poslušal, si spoznal temačno zemljo kot svet, ki je odprt človeku. »Poslušaj se,« je pela toré, »ti nisi zaprta in brezбриžna zemlja, temveč dom, svet, ki se ga lahko ljubi in kjer se lahko živi!«

Sedem dni so se pigmejci pomikali v gozd. Ko se ni bilo več mogoče vrniti, so vsi otroci zboleli za gripo, katere so se našli od fotografa; toda tam niso imeli zdravil in bili so nemočni pred zahodnjaškimi boleznimi. Vsi štirje otroci, edini porok prihodnosti bumbutidov, so drug za drugim izdihnili. Pigmejci so takrat spoznali, da je prišel konec za vse, ulegli so se zraven trupel svojih otrok in dopustili, da umrejo tako, kot lahko le divjaki — brez vzroka — od same žalosti. Nazadnje je Tikboro — Tikboro vzel v naročje svojo umirajočo ženo, ljubljeno Maheme in vzdihnil: »Kako je žalostno, da moramo zapustiti svet kot prvi ravno mi, najnižji ljudje! Predvsem pa — kako mi je žal zapustiti ljubo toré. Kdo bo zdaj skrbel zanjo. Kdo bo ponovno obudil zvok sveta?« Utihni Tikboro — Tikboro,« je zašepetala Maheme, »tudi če bodo ljudje še naprej živeli na Zemlji,

svet je umrl. Tiho bodi, kot je tiho toré.« In tako sta med šepetanjem izdihnili, ležeča drug na drugem.

Le Undohubo se je vrnil v Kokolo. Že okrevanemu fotografu je povedal celo zgodbo, toda imel je vrzeli spomina in ni se mogel spomniti, kje so pustili toré. Ta zdaj leži nekje v gozdu; počasi jo prekrivajo gobe in liane, počasi razpada v tišini.

Pagoda treh obeliskov

Nekatera plemena na severu Tajske verujejo, da lahko duša umrlega prodre na konec ustnega neba živega človeka, se v žrelu raztopi in ga tako zaduši. Izkušnja, ki jo doživi živeči, medtem ko se duši, se imenuje »prang sam Yod«, kar pomeni »pagoda treh obeliskov«. Izvor tega enkratnega izreka sem odkril na svojo škodo, ko sem bil konzul v mestu Lampang šeststo petdeset kilometrov severno od Bangkoka.

Neki Fowles — pomembna osebnost, gost našega konzulata — je izginil med sprehodom ob reki Wang. In ker sem ga prav jaz prisilil v ta izlet, sem vodil preiskavo, da bi ga našli, saj me je mučila slaba vest. Po treh dneh naraščajoče razburjenosti sem sprejel ponudbo čolnarja po imenu Khameng. Zagotavljal je, da je na nasprotnem bregu reke nekdo, ki ve za Fowlesov konec. S Khamengom in pomočnikom Viesseuxom smo se ponoči, ko je lilo kot iz škafa, odpravili k njemu. Obveščevalec je živel daleč iz vasi v baraki, stisnjeni med reko in džunglo. Bil je napol gol starec z visečo kožo, s starčevsko hojo, ki pa jo je podpirala nekakšna električna napetost. Glavo je imel v sencii in v taki drži se je tiho pomenkoval s Khamengom. Izkazalo se je, da ni vedel ničesar o Fowlesu. Bil je le »vaški vrač«. Izjavil je, da lahko »vidi«, kje je izginuli. Zaradi zaskrbljenosti sem privolil v poskus.

Ne da bi nas pogledal, je starec zašepetal v prazno nekaj besed, počepnil pred steno iz trsja, nam obrnil hrbet in nekaj časa gledal vanjo; na prazni steni ni bilo videti ničesar. Kar naenkrat se je starec dvignil, skoraj bi rekli, da se je obrnil proti Khamengu in mu s sklonjeno glavo zašepetal, da moramo trikrat fotografirati steno. V torbi smo imeli namreč skrito polaroidno kamero (starec jo je »videl«) in Viesseux ga je ubogal. Kmalu zatem smo si lahko ogledali slike. Prva je bila popolnoma črna. Na drugi pa se je prikazala hribovita pokrajina, čistina v džungli: pod palmo je ležal vznavik s plešasto glavo in z belim klobukom. Na tretji fotografiji lik s še vedno skrito glavo, obrnjen na bok. To se mi je, kdovezakaj, zdelo zastrašujoče: »Kaj vse to pomeni?« sem vprašal in spreletel me je srh. Starec je šepetal Khamengu, glavo je imel obrnjeno v zid. Khameng je prevajal njegovo zahrbtno mrmranje: »To je Fowles.« »Fowles?! Lahko bi bil kdorkoli! Kje pa je Fowles? Kje je ta kraj?« »V La Luangu, v hribih na meji z

Burmanijo.« »In prišel naj bi do tam? Ali naj bi ga šel tja iskat?« »Ne, gospod. Fowles je že mrtev. Fotografije ga kažejo tik pred smrtjo.« »Mrtev? Zdaj ste ga tu slikali, medtem ko je bil tam doli že mrtev?« in v grlu sem začutil neke vrste trizob, ki mi je prelomil glas. Bilo je, kot da bi mi prišla v usta roka in mi pritisnila palec na nebo, sredinec in kazalec pa na požiralnik. Ta roka je imela sladkoben okus po kužnini, po gnoju in kugi, ki bi ga imel med, če bi za dolgo ostal v ustih mrliča. Slišal sem Viesseuxa, ki je rekel: »Pojdimo stran! To je le prevara! Držite se me, gospod!« In potegnili so me ven, da sem bruhal v dežju. Še isto noč se je Fowles, ki je čisto vsakdanje izginil v bližnji džungli, vrnil na konzulat. Skrivnost ali ukana treh fotografij ni bila nikoli pojasnjena.

Jaz pa sem spoznal »pagodo treh obeliskov« in dolgo sem bil pretresen. To, kar me je preganjalo, ni bil toliko gnusen spomin na roko kot vračanje številke tri, dejstvo, da so trije prsti odgovarjali trem dnevom od izginotja Fowlesa in trem groznim fotografijam. Kot bi bilo med življenjem in smrtjo še nekaj, česar se ne da poimenovati, tretji obelisk, tretja fotografija, kjer se je mrlič obrnil.

Babilonski nedonošenčki

Novica, da je Bog zamešal enotni jezik sveta, da bi preprečil gradnjo babilonskega stolpa, je prispela šele po dolgih stoletjih in je že bila prikrojena, ko je prišla do skalnate kotline Kafiristan, povsem nepomembne pokrajine, katere ime pomeni »dežela Tistih, ki se skrivajo pred Bogom«. Medtem ko so šušтели zeleni topoli na dnu doline, je rabin Zebàk, ki je sedel na svoji ovčji koži, bral fragment pisma, ki je prispelo z eno izmed redkih karavan:

»In vsi ljudje in vsi bogovi so govorili isti jezik, s katerim so se sporazumevali. A ljudje so drug drugemu rekli: ‚Dajmo, zgradimo si stolp in njegov vrh naj doseže tiho Nebo, da vidimo, če obstaja nad mnogimi bogovi en in edini Bog (pa četudi molči), tako kot je na svetu le en jezik.‘ Bogovi pa so se razjezili na molčečega Boga in rekli: ‚Vsem nam, in ne tebi, je skupen en jezik. Toda zdaj se hočejo Oni pokazati v Nebesih, da bi se srečali s teboj, ki molčiš. In absolutni jezik se bo združil z absolutno tišino, tako da bo Vse in Nič, Najprej in Potem postalo ena sama stvar. Ali Ti hočeš, da se Čas konča pred predvidenim časom in da se Zgodovina sveta in bogov konča v Tišini? ‚Niti Tišina tega ne pravi, niti jaz tega nočem‘ — je odgovoril Bog in dodal — ‚Dajte, torej, pojdite in zamešajte jezik njihovih novorojenčkov, da se njihovi otroci ne bodo več razumeli med seboj in se bo njihovo delo prekinilo, preden bi z njim zaključili.‘ In ko so zgoraj tako določili, so ženske iz vasi rojevale pred rokom, njihovi otroci so se rodili s sedmimi meseci in vsak je govoril drug jezik. In Tisti so

se spraševali: ‚V čem smo grešili? Kaj bo z našim imenom? Otroci se med seboj ne poslušajo in tako ne bodo dokončali gradnje stolpa. Dajmo torej mi, ki imamo še dar istega jezika, izkoristimo čas, ki nam ostane do konca, ter napišimo zgodovino lahkih dni, v katerih se tihi Bog še ni prikazal, tako da jo bodo lahko naši nedonošenčki vsaj razširili po svetu.‘ In začeli so pisati in se boriti proti času: ‚To so bili zadnji dnevi pred propadom Babilona. Na stolpu je že tako neznosen trušč del narasel do točke, da je nečloveško bobnenje grozljivo odmevalo po nižini in rabinom onemogočalo, da bi izvršili molitev k novemu tihemu Bogu. Potem nas je sončnega jutra zadnjega dne zbudila nenaravna spokojnost. Na stolpu so delavci okameneli molčali in ko so se rabini zbrali, da bi izpolnili molitev in izkoristili tišino, so bile njihove misli kot megla, »kazalec« jim je padal iz rok in znane besede so izpuhtele v nebo. Ženske, ki so pričakovale otroke, pa so medtem ...‘ Toda medtem ko so Tisti tako pisali, se je v njih vse bolj poglobljala tista grozljiva tišina, dokler niso razumeli, da bodo vsi umrli, preden bodo končali celo zgodbo. Tako so Tisti na hitro poklicali prezgodaj rojene otroke in rekli: ‚Zdaj, ko svet nima več le enega jezika in smo bili mi zadnji, ki smo slišali bogove in ljudi govoriti med seboj, ko je Bog molčal, poslušajte, kar vam imamo še povedati, preden se porazgubite na vse strani. Ta stolp se imenuje babilonski, kar ne pomeni »zmešnjava«, kot ste mislili, temveč »Božja vrata«. Bog se nam je pokazal in bil je strašen. Spomnite torej vaše otroke, da je bolj modro, da se skrijejo edinemu Bogu in ljubijo neštete bogove, če hočejo ljubiti tihega Boga. Zatorej ...‘ In komaj so se tako vzdignili, so umrli in njihova trupla so raztrosili med ruševine stolpa.« S tem se je fragment pisma končal.

»Zdi se kot zgodba, ki se je končala pred koncem,« je pomislil Zebak. — »To so kot zgodbe, rojene prezgodaj.« In ko se je dvignil iz topolovega gaja, je odšel v vrt z vrtnicami, kjer se kot suh venec bleščijo v vrsti stoječe gore Kafiristana. Tu je napisal: »Kafiristan je nasprotje Babilona, saj ...« Toda takoj se je prekinil, zakaj komaj slišno je začel padati dolgo pričakovani dež.

Brbljanje Ainujev

Približno v osmem stoletju tega veka se je japonska civilizacija pomaknila samo do Kwanta, pokrajine, kjer se dviga slavni Fudži-jama ali Fudži-san — sveti vulkan. Od vulkana proti severu pa se je začel gozd Dewa in Mutsu, kjer so še vedno prebivali »emishi« — barbari. Ti tujci, katerih nasledniki še dandanes živijo na skrajnem severu Japonske, so bili Ainuji, pripadniki evropidov, praljudje, ki so prišli na Daljni vzhod iz nepoznanih razlogov in so bili prvi, ki so naselili celotno otočje. Z neizprosnim prodorom in prihodom Mon-

golcev, prednikov današnjih Japoncev, so bili odrinjeni v notranjost. Mongolcem so se Ainuji zdeli beli divjaki — robati, bradati in nevarni. A Japonci so imeli železo in pred železom je bila edina možna usoda staroselcev, oboroženih le s kiji, da izginejo v gozdovih in umrejo.

V Wakakusi, majhnem zaselku kmetov, od koder se je videl Fuji-san, ki so ga v tistem času imenovali le »san« — vulkan, že nekaj časa ni bilo več Ainujev, dedje so vse pregnali — tako so pripovedovali otrokom. Neke deževne noči pa je otrok, ki se je bil izgubil, v velikem gozdu za vasjo odkril tri Ainuje. Da so bili oni, ni bilo dvoma. Čokati, plešasti, z belimi bradami, oboroženi s kiji, so čepeli v zavetju jame, nekaj žvečili — morda so jedli korenine, se praskali in topo ter otožno buljili v napol ugaslo žerjavico. Družbo jim je delal neobdelan, za dlan visok lesen totem, čisto premočen od dežja.

Otrok jih je nekaj časa opazoval, skrit med listjem, potem je stekel z novico v vas. Presenečenje je bilo veliko; tisti trije so v mladosti verjetno zbežali pokolu dedov; ločili so se od plemena in do tedaj živeli v pomanjkanju, skriti v gozdu. V vasi so zbrali staro orožje, organizirali udar in le nekaj dni kasneje so tri Ainuje prignali na sredo vasi. Bili so stari, vrat so imeli skrit med debelimi zgrbljenimi rameni, oblečeni so bili v kože, hropili so in tope oči obračali v prazno, zaprepadeni in žalostni kot tisti, ki ni v življenju ničesar razumel. Neprestano so vsak zase nekaj blebetali — morda so molili, saj je eden izmed njih v rokah stiskal majhen, slabo narejen in brezizrazen totem. Kiji so se zdaj sukali v rokah zmagovalcev.

»Vaš bog vas ni rešil, staroselci!« je zakričal eden izmed dedov in z enim udarcem vrgel ob zemljo kipec. Videti je bilo stegnjene ročice in upognjena kolena, kot da hoče kuhati na žerjavici; iz prahu so se zdaj ročice dvigovale k nebu. »To ni bog, boginja je!« je zajecjal Ainu v polomljeni japonščini, medtem ko sta druga dva še naprej momljala; »Fushi je, boginja ognja in ognjišča.« »Utihni, brbljavec!« je zakričalo nekaj kmetov. Kar naenkrat je zavladala tišina in Ainuji so še naprej godrnjali in poskušali nekaj reči; v teh prizadevanjih so njihove oči blodile v nekakšni prazni megli. Naposled je edini izmed treh, ki se je lahko izražal, izoblikoval ta odgovor: »Mi brbljamo, a naše brbljanje ne bo izumrlo — vi boste govorili kot mi.« Dedje so se nasmejali in jih pobili z njihovimi kiji.

Potem, ko so tri trupla zabilisali v blato močvirja, so kmetje ob povratku v vas v prahu zagledali boginjo Fushi, vso pomazano s krvjo, in zagrabila jih je sveta groza. »Stran, odnesite jo stran!« so zarjovel dedje; mladi so jo nato zavili v platno in preplašenih oči stekli ter izginili. »Kam naj jo vržemo?« so se potem vprašali, ko so prisopihali v gozd. »V ogenj! Vrzimo jo v goreč krater vulkana!« je

zavpil eden izmed njih. In tako so storili. Naslednjega dne, ko so se vrnili v vas, so jih dedje vprašali: »Kam ste jo zalučali?« »V Fushi... Fushi... v Fushi-san,« so zajecljali. Od takrat je beseda Ainujev za vedno ostala na njihovih ustih.

Prevedla Metka Ferluga

Giampiero Comolli se je rodil leta 1950 v Milanu. Doslej je objavil *La foresta intelligente* (Cappelli, 1981), *Storie di un giardiniere e dei cercatori di colore* (Emme, 1984) in *Le sette storie doppie* (Theoria, 1986). *Babilonske nedonošenčke* je leta 1987 objavila rimska revija *Rinascita* v prilogi, ki je bila posvečena italijanski kratki zgodbi. Naj omenimo, da je Comolli sodeloval pri zborniku *Il pensiero debole*, ki sta ga lansirala *Gianni Vattimo* in *Pier Aldo Rovatti*, Feltrinelli, 1983, s paraesejem o Kafkovem Gradu.

Gianni Celati

Apokrifni bralci knjig

Student književnosti, ki je prišel v Milano, da bi obiskoval predavanja književnosti na univerzi, je dolgo časa skušal razumeti, kaj hočejo povedati knjige in kaj profesorji, ki predavajo o knjigah ter književnosti.

Takoj, ko je pristal na univerzi, je bil v zadregi, saj so bila zanj vsa predavanja, na katera je hodil, nerazumljiva. Poleg tega se je sramoval, ker je prihajal iz poklicne tehnične šole, katere di-jake imajo za manjvredne od gimnazijcev; in tako je naš študent velikokrat zardeval.

Včasih, ko ni razumel niti desetinke stavkov katerega izmed profesorjev, je zardel do ušes in moral je zbežati iz predavalnice. Povsod je iskal knjigo, ki bi mu razložila, o čem govorijo knjige in profesorji.

Nekega dne je spoznal štiri študente iz Neaplja in opazil, da so zahvaljujoč dolgi izkušnji »faliranih« študentov brez statusa spoznali, kaj se dogaja v univerzitetnih predavalnicah. Našemu študentu še ni uspelo najti knjige, ki bi mu razložila, o čem govorijo knjige in profesorji, in tako se je obrnil na štiri Neapeljčane, ki so mu rade volje razložili svoje prepričanje.

Povedali so mu, da vsi univerzitetni profesorji ne počno nič drugega kot to, da se ponašajo z dobrim razumevanjem knjig, ki so jih prebrali, in da se morajo tudi študentje naučiti tega.

Naš študent je takrat začel pozorno opazovati vse profesorje in na koncu se mu je ta razlaga zdela sprejemljiva. Tako se je lotil učenja razgovorov in obnašanja svojih predavateljev, da bi se lahko tudi sam ponašal s tem, da je odlično razumel dela na programu in tako opravil kakšen izpit.

V začetku se mu je zadeva zdela malo težka zaradi vseh knjig, ki jih je moral prebrati, a štirje študentje iz Neaplja so mu priskočili na pomoč z razlago, kako se stvari streže. Povedali so mu, da je dovolj, če se iz knjige potegne nekaj najpomembnejših stavkov, tako da se lahko eno idejo postavi nasproti drugi. Tako bo dokazal, da je vse razumel. Po njihovem mnenju najpomembnejših stavkov

ni niti treba potegniti iz knjige, temveč kar iz uvoda, ki razlaga, o čem le-ta govori. To naj bi bila najboljša metoda.

Ko je študent književnosti te nasvete prenesel v prakso, je v resnici opravil nekaj izpitov z dobrimi ocenami. V tem pa se mu je porodil dvom, ki ga je nekaj mesecev ves zmeden premleval. Dvom je bil tale: jasno mu je bilo, da profesorji ne govorijo zato, da bi se ponašali s tistim, kar je napisano v knjigah, temveč le zato, da bi se ponašali pred samimi seboj, da so pač razumeli. Zaradi istega razloga mu ni bilo jasno, kaj piše v knjigah in kaj je torej on sam govoril, ko se je na enem izpitu pretvarjal, da jih je razumel.

Ta dvom ga je zaustavil, tako da je taval po ulicah in premišljeval in ni več mislil na izpite, ki bi jih moral opraviti, vse dokler nekega dne ni zbral poguma in štirim Neapelčanom predstavil svojega problema s temi besedami: »Torej, če profesorji ne delajo drugega, kot da govorijo o tem, kar so razumeli, o čem potem govorijo knjige?«

Oni štirje so mu prešerno odvrnili, da o tem ne vedo ničesar, in enako so mu odgovorili vsi drugi študentje, katerim je predočil problem, pa tudi dva asistenta z univerze, ki sta bila osupla nad vprašanjem. To vprašanje se je našemu študentu zdelo povsem sprejemljivo in spet se je začel sramovati in zardevati, ne le zato, ker ni razumel, ampak zato, ker so drugi zasmehovali njegova prizadevanja.

Njegov študentski položaj je postajal vse bolj nevzdržen. Bil je poln dvomov in ko je videl, da za druge to ni imelo nobenega smisla, se je odločil, da zapusti univerzo in prekine vsak stik z družbo študentov, s katerimi je živel in za katere so bile knjige le nekaj, za kar se je bilo treba pretvarjati, da so razumeli, delati se, da so razumeli, kar so razumeli profesorji, da bi tako opravili izpite.

Odločil se je, da si bo poiskal prostor, kjer se bo lahko posvetil branju knjig (ne da bi moral poslušati bahanje profesorjev), da bi končno razčistil, o čem govorijo in kaj hočejo povedati knjige.

Dolge ceste, ki vodijo na periferijo glavnih mest, so velikokrat deprimirajoče, a jih je lahko prevoziti — stalno vozijo avtobusi. Naš študent se je odpeljal z enim od teh avtobusov in si našel poceni bivališče na koncu naseljenega sveta. Tu se je takoj lotil branja kupa knjig, ki si ga je nabral, da bi poskušal razumeti, kaj hočejo povedati knjige, in da bi tako našel svojo življenjsko pot.

Majhno stanovanjce, v katerega se je vselil, je delil z mlado žensko brez poklica, ki je imela, kot on, malo denarja. Tudi ta ženska je prehodila dolgo pot periferij, potem ko je zapustila moža in s tem svoj poklic poročene ženske — edini, ki ga je imela.

Tisti daljni del mesta se je zdel neobljuden, brez trgovin, s psi, ki so se potepali po ulicah, kjer je bilo le malo prometa. Na tleh je bilo vedno rdečkasto blato in v zraku neke vrste potujoč

oblak prahu, kot da bi veter prinašal pesek iz puščave. Vendar pa je bilo tako le zaradi vrtnja za razširitev vodovoda in plinovoda za nove hiše, ki so nenehno rasle.

Z okna sta prej imenovana videla le okna drugih hiš, podobnih tisti, v kateri sta prebivala, ali pa prostrana zemljišča, kjer so med kovinskimi odpadki in med uničeno travo bile karoserije avtov, od katerih je ostal le rjast prah. Ob meglenih dnevih pa končno nista nič videla, do obzorja je vse izginilo in takrat sta vedela le, da sta tam kot stanovalca velikega bloka, v širnem svetu, na katerem sta se tudi onadva pojavila kot deževniki v zemlji.

Stanovanje vedno v neredu; on je od jutra do večera zleknjen na kavču v dnevni sobi bral knjige, ona je sedela v kuhinjski niši in prežvekovala žvečilni ter prelistovala skladovnico ilustriranih revij. Tako sta študent književnosti in mlada ženska preživljala velik del svojih dnevov, do večerje. Ven skorajda nista hodila, saj sta imela malo denarja, vsake toliko pa sta poslušala glasove zunanega sveta in opazila, da zunaj dežuje, da se je končalo poletje, da je bilo zunaj megleno, da je bila pozna jesen.

Zvečer sta šla zgodaj v postejo, veliko sta spala in sanjala dolge dolge sanje. Obema je bilo spati tako lahko, bila je to najlažja stvar na svetu.

Včasih se je študent momljaje pojavil v sobi mlade ženske — gnala ga je mladostniška sla, da bi jo zajahal. Ona ga je sprejela v svoji postelji ali pa tudi ne, odvisno od trenutnega razpoloženja.

Ob sivih jesenskih popoldnevih se je mlada ženska včasih naveličala biti sama v kuhinji in listati ilustrirane časopise in žvečiti žvečilne gumije in je šla sedet v dnevno sobo, da bi gledala študenta, ki je bral knjige. Branje knjig ji je vzbujalo radovednost tudi zato, ker sama ni nikoli mogla prebrati cele strani polne besed, ne da bi se utrudila. Vedno so jo zmedle tiste enolične natiskane črte, ki so ji vzbujale dolgčas in jo odvrčale od branja.

Ko je šla v dnevno sobo gledat študenta, ki je bral knjige, je dolgo časa tiho stala tam, na koncu pa se je pozanimala: »Ali je užitek toliko brati?« Takrat je odložil knjigo, ki jo je bral, in začel govoriti o romanih in znanih romanopiscih, pesnikih in dramatikih in tudi o kakem mislecu, katerega ideje so poslušalko takoj uspavale.

Vsak dan je preletela ponudbe dela v časopisih in si podčrtala najbolj zanimive in si zadala, da bo naslednjega dne tja telefonirala, da bi se podrobneje pozanimala, za kakšno delo gre. Po večerji pa je na vse pozabila, tudi na ponudbe za delo, zgodaj je šla v posteljo in dolgo sanjala.

Prišel pa je trenutek, ko sostanovalca nista imela skoraj več denarja, morala sta si najti zaposlitev. Mlada ženska je shajala z majhnim posojilom svoje sestre, ki je živela v Codogno, študent pa se je

že predolgo preživljal z ostanki štipendije v pričakovanju, da bo našel pravo življenjsko pot.

Študent je mislil, da bi bilo zanj najbolje, da bi začel prodajati knjige, tako bi lahko še naprej veliko bral. Morda bi se lahko tudi s svojimi strankami pogovarjal o branju in dobil kak nasvet od tistih, ki so prebrali več od njega; to je bilo njegovo veliko upanje.

Brkati moški srednjih let ju je sprejel v oddelku obročne prodaje velike založniške hiše in jima razložil, da prodajajo od hiše do hiše knjige, predvsem pa enciklopedije na obroke. Izkazalo se je, da je bil brkati moški direktor oddelka, inženir, ki se je — kot je sam odkrito priznal — lotil prodaje knjig, ker mu je ta zaposlitev omogočala dober zaslužek.

»Jaz imam preizkušeno metodo prodaje, o tem ni nobenega dvoma,« je rekel brkati moški, »a videti je treba, če ima nekdo kvalitete, da to razume. Takoj vaju popeljem malo naokrog, da vidita, kako se dela. Potem se bomo odločili.«

Vetroven, malo deževen dan je. V velikem inženirjevem avtomobilu se študent in mlada ženska peljeta po predmestnih predelih, za katere nista vedela niti, da obstajajo. To so predeli velikanskih blokov, ki se dvigajo med golim podeželjem, ali pa četrti, ki se zdijo neskončne prostranosti reklamnih napisov, ali predeli, čez katere brzijo reke vozil, ki drvijo proti avtocestam. S seboj imata seznam morebitnih kupcev, ki ga je preskrbel prodajni oddelek velike založniške hiše, in ga prelistujeta, medtem ko gledata skozi okno in se sprašujeta, kje so in kaj se bo zgodilo.

Ves dan se vrstijo iste stvari. Pozvonijo pri vratih morebitnega kupca v enem izmed velikih blokov in se predstavijo neznanim ljudem, razložijo jim, da delajo raziskavo tržišča — hoteli bi anketirali enega člana družine, da bi zvedeli, kakšne knjige ima najraje, kaj bi rad bral itd.

Inženir je svojima dvema učencema že razložil, da faza prvega stika s klientom, to je od trenutka, ko pritisnejo na zvonec, ne sme trajati več kot tri minute. V treh minutah mora prodajalec doseči, da ga povabijo noter; udobno se usede, opravi intervju, zapiše odgovore na izbran vprašalnik in anketirancu takoj ponudi nakup enciklopedije ali zbirke zelo dragih knjig in medtem ko razlaga sistem mesečnih obrokov, že sestavi kupoprodajno pogodbo.

Učenca gledata inženirja, kako se stalno samozavestno premika po stanovanjih tistih neznancev, kjer pozvonijo. In gledata neznance, ki se ne znajdejo v svojem stanovanju, v svojih dnevnikih sobah, med svojih pohištvo in okraski, ko jih prepričaš v nakup dragih knjig, za katere niso nikoli slišali in ki jih ne zanimajo.

Če neznanci odkimajo, češ da jih zadeva ne zanima, inženir takoj navede njihove odgovore, napisane na vprašalniku, in jim dokaže, da si nasprotujejo v izjavah.

Če potem neznanci ugovarjajo bolj prepričljivo, kot na primer: »Ne, ne bom kupil knjig, druge stvari imam, na katere moram misliti,« jim inženir osorno odgovori, ne da bi jim pogledal v obraz, ter jim jasno pokaže, da z njimi zgublja svoj dragoceni čas. Sistematično prekine vsak njihov ugovor in navede cel seznam dobrih razlogov za nakup knjig.

Učenca razumeta, da se inženirjeva sposobnost kaže v tem, da z gotovostjo odgovori na vse ugovore, navede vse razloge za nakup knjig, jih torej na hitro prekine (ta faza ne sme preseči šestih minut) in nemudoma ponudi stranki pero, da podpiše pogodbo.

Kot je inženir že razložil učencema, se mora prodajalec vedno usesti na strankino desno stran, tako da se zdi gib, s katerim poda v roke pero, čisto preprost, podpis pogodbe pa le naraven zaključek. To je kretnja velike spretnosti, ki vedno znova preseneti učenca.

Ko se stranka znajde s peresom v roki, in ko ji ne pride na misel noben ugovor več, nagne roko in podpiše pogodbo. Inženir — medtem ko že stoji, pripravljen na odhod — ji jo takoj iztrga iz rok. Ko se inženir odpravi, se neznanec včasih pokesa, da je podpisal, in ga pokliče nazaj, da bi še enkrat pretresla zadevo. Ne da bi se obrnil, inženir odgovori, da se bo moral dobiti z odvetniki založniške hiše, saj je pogodba vendar pogodba in jo je treba spoštovati.

Drugekrati se zgodi, da se neznanec želi pozanimati o knjigah, ki jih je kupil. Inženir v takem primeru suho odgovori, da ne ve nič, saj on knjige prodaja, ne pa bere.

Preden ju je poslal prodajat knjige v izgubljena predmestja, ju je inženir preskrbel s serijo zelo natančnih navodil o svoji metodi in o njenem duhu. Rekel je: »Nikoli ne bodita zaupna s stranko. Stranko je treba vedno držati malo v strahu, rahlo v zadregi, tako kupi na hitro, da se reši zadrege. Če pa z njo ravnate lepo, potem misli, da je premetena, in ne kupi nič. Bodita previdna, to je zakon sveta!«

In zdaj si zamislimo študenta književnosti in mlado žensko, ki so ju poslali v prodajno misijo. Študent se je predstavil v domovih neznancev in oponašal je inženirja — tekoče je govoril, v stilu brezobzirnega človeka. Mlada ženska je bila njegova asistentka — v pravem trenutku mu je ponudila obrazec, pogodbo in pero.

Ko je prišel trenutek, ko je moral spodbiti ugovore neznancev, se je študent držal duha metode. Glede na metodo je bilo treba na ugovore strank odgovoriti s stavki, ki niso imeli nobene zveze z njihovimi ugovori, ki pa so sugerirali dober motiv za nakup. Le na ta način bi kupec zgubil nit misli in noben ugovor mu ne bi več padel na pamet.

Še kar enostavno je spodbiti ugovore, če pa hočeš podati pero v desno roko na tako naraven način, da stranka podpiše pogodbo, ne da bi se zavedla, moraš biti prav gotovo zelo spreten in tega se ni lahko naučiti.

Zaradi tega jima po šestih dneh trdega dela, v katerih sta od jutra do večera hodila po deprimirajočih predelih in brezuspešno poskušala izročiti pero v roke, ni uspelo prodati niti ene knjige.

Inženir ju je poklical k sebi in ju vprašal: »Povejta mi, no, kaj je narobe z vama? Ali sta omejena? Pijeta? Ali morda bereta knjige?«

Student je s sklonjeno glavo priznal, da je eden tistih, ki veliko berejo. Ob tem je začel inženir ves besen kričati: »Zato ne prodata ničesar, Kristus! Stranke vaju zavohajo!«

Potem se je umiril in učencema prikazal realno stanje: »Stranka kupi, ker se počuti manjvredno ali ker je v zadregi, skratka, počuti se neenakopravno, samo zato. A če zavoha, da je prodajalec nekdo, ki bere knjige, takoj podvomi. Zasluti, da je treba knjige tudi prebrati, ne le kupiti. In potem ne kupi ničesar — to je potem stranka, zapravljenja za vse življenje!«

Inženir zaskrbljeno doda: »Zato, ker stranke zavohajo, Kristus, da zavohajo! Zato ne sme dober prodajalec nikoli brati knjig, da ga ne bi stranke zavohale in podvomile.«

Student književnosti ni docela dojel te ideje, a ji ni dal veliko teže, saj se ni hotel preveč truditi, da bi razumel stvari, ki ga niso zanimale; konec koncev je njega zanimalo branje knjig, ni ga vendar brigalo, če ga stranke zavohajo.

Vendar pa je minilo še nekaj dni, v katerih ni pero za podpis pogodbe nikoli končalo v desni roki stranke z zaželeno naravnostjo tudi zato, ker so se stranke burno pritoževale, ko sta jim ga na silo porinila v roko; včasih so celo vrgle ven oba vsiljivca in znašla sta se na cesti — ponižana in ničvredna.

Inženir ju je ponovno poklical k sebi in jima postavil ultimatum: »Dobro me poslušajta, vidva, in to zadnjikrat, ker nimam časa, da bi ga zgubljal z vama! Vprašati se morata tole: kaj je knjiga? Knjiga je potiskan papir za prodajo, preden je stvar, ki se jo bere. To je konkretnost stvari. Če razumeta to, bosta imela v rokah ključ misli in lahko se bosta rešila vseh iluzij o knjigah.«

Inženir je nadaljeval: »In vedita, da stranka misli ravno tako. Tudi ona hoče le konkretnost stvari, ne iluzij besed. Vendar le, ko se bosta vidva spremenila in postala kot stranka, vaju bo ta lahko imela za sebi enaka. Ker ne bo več zaznala vonja po iluzijah, ki polnijo glave tistih, ki berejo knjige. Ali se bosta spremenila? Deset dni časa imata, da to dokažeta.«

Student je na hitro zamomljal, da se bo spremenil, a le zato, ker je bil tako zaprepaden, da ni vedel, kaj govori. Po drugi strani pa — ali ni bila sprememba že to, da je šest dni v tednu hodil naokoli po neznanih predelih sveta, da je jedel sendviče po gostilnah in da je bil doma šele pozno zvečer, utrujen in ves zmešan? In kdaj naj bi imel čas, da bi mislil na branje knjig?

In končno nedelja. Cel dan je bil študent sam doma in samoumevno je vzel v roke roman in ga bral do večera; zgubil se je v iluzijah in v fantaziranju, o katerem govorijo knjige.

Zvečer se je mlada ženska vrnila z obiska pri sestri, ki je živela v Codogno, in našla svojega sostanovalca zatopljenega v branje. Rekla mu je: »Zakaj res ne nehaš brati knjig, kot je rekel inženir?«

Študent je odgovoril: »To je noro, to je teorija norca, ti verjameš vanjo?«

Mlada ženska je razložila: »Midva morava vendar zaslužiti, nimava izbire.«

Študent pa je zalučal knjigo ob tla in zakričal, saj je bil sit: »Tebi, ki bereš samo ilustrirane časopise, je lahko pridigati o knjigah. Zakaj ne greš ti sama prodajat enciklopedij? Nevedne kot si, te stranke gotovo ne bodo zavohale!«

Mlada ženska je pomislila, da ima študent prav. Glede na to, da ni nikoli brala knjig, je v primeru, da bi šla sama, stranke ne bi zavohale.

Tako je spet postala ženska s poklicem: lase si je postrigla na kratko, z resicami spredaj, preuredila si je staro krilo in ga skrajšala nad koleno, našminkala se je in si obula visoke pete (bila je bolj majhne postave) in se je nekega jutra sama odpravila prodajat knjige od hiše do hiše po mestnih obronkih. Tam je z drugimi ljudmi čakala avtobus ob belem dnevu.

Dva tedna kasneje. Zvečer se je študent vrnil domov siv v obraz, saj tudi tistega dne ni prodal nič. Ženska je pripravila večerjo in skupaj sta sedla k mizi. Študent je vprašal: »In, kako ti je šlo danes?« Ona je odgovorila: »Tudi danes dve enciklopediji.«

Po večerji je študent ostal na nogah, buljil v zid in govoril sam s seboj: »Tudi jaz bi rad, da bi me stranke sprejele kot sebi enakega. Rad bi se spremenil, resnično spremenil, a ne morem. Tako me je sram.«

Ženska mu je rekla: »Če hočeš, ti pomagam.« On je vprašal: »Kako le?« Ona je pomislila in odgovorila: »Lahko bi pazila, da ne padeš v skušnjava.«

V novembru smo in posli mlade ženske cvetijo. Inženir je bil z njima zelo zadovoljen, saj sta se resnično spremenila. Ni vedel, da sta hodila na delo ločeno; vsak večer je našel na svoji mizi dve ali tri pogodbe in edino to je bilo pomembno. Študent pa ni nikoli nič prodal in živel je na plečih mlade ženske.

Ob povratku z dela ga je ona nadzirala, da bi videla, če še vedno misli na branje. Sledila mu je iz sobe v sobo, da ne bi padel v skušnjava in vzel v roke knjigo. Vsake toliko je skušala razbrati njegove misli in mu iznenada rekla: »Priznaj, da še vedno misliš na knjige!«

On se je skoraj vedno zatopil v molk, včasih pa je zardel in priznal: »Da, res je, še vedno mislim na to.« Potem mu je ona dajala

nasvete: »Zakaj ne poskusiš prelistati mojih ilustriranih časopisov, ko te zagrabi skušnjava?«

Ob nedeljah je ona hodila v Codogno k svoji sestri, da se je sprehodila po deželi, in morala ga je vzeti s seboj, sicer bi se, ko bi bil sam doma, prav gotovo lotil branja. Študentu pa ti sprehodi niso kaj prida ugajali, dolgočasil se je, ko ga je opozarjala na vonje dežele, predvsem pa ni prenašal njene sestre, ki je govorila le o otrocih in o nakupih za dom. Skratka, nedeljski izleti so ga spravljali ob živce še bolj kot delovni dnevi.

Odkar ni mogel več brati knjig niti misliti na to, kaj hočejo povedati, je bil študent ob delavnikih vedno zelo nemiren. Bil je obupan, nič ga ni potolažilo, le misel, da bi zajahal žensko.

Tako ga je mlada ženska vsako noč sprejela v svojo posteljo. In tam je, preden sta zaspala, on vedno govoril o čudni misli, ki ga je mučila: »Ali prav jaz živim to življenje? Meni se zdi, da ne, ker je preneumno. Torej, zdi se mi, da nisem jaz, temveč nekdo drug, ki ga gledam od zunaj in vem vse o njem in se ga sramujem. Ampak če tega drugega vidim od tam zunaj, kje sem potem jaz? Sem nekaj ali nisem nič?«

Poleg tega se je vsako noč zbuval in mučila ga je nespečnost (ni bil več v obdobju, ko je bilo tako lahko spati) in moral je v kuhinji gledati zid in čakati, da ga je spet zagrabil spanec.

Takrat je vstala tudi mlada ženska, da ga je nadzirala, da ne bi skrival začel brati kake knjige. In ko ga je zagledala z glavo v rokah, kako je tožil, se ji je zasmilil. Prinesla mu je kak ilustriran časopis, da ga je prelistal, in mu ponudila košček žvečilnega gumija, da bi ga odvrnila od misli in skušnjave.

Kljub sostanovalkini skrbi si je študent skušnjave tudi sam iskal. Ustavil se je na primer pred vsemi izložbami knjigarn, mimo katerih je šel.

Nekega jutra je pred knjigarno srečal asistenta z univerze, s katerim se je nekajkrat pogovarjal. Ta ga je povabil na predavanje, ki naj bi bilo v mestnem gledališču, kjer naj bi se sestali kritiki in znani pisatelji. Študent je povabilo sprejel.

Ko je prišla nedelja, je hlinil, da je bolan, da bi ne spremljal mlade ženske v Codogno. Popoldan se je z avtobusom odpeljal do starega gledališča, nabito polnega tistih, ki so brali knjige. Govoril je slaven kritik odličnega in mladostnega videza in takoj za njim je začel drugi slaven, a bolj zrel kritik, ki so ga vsi klicali Aborgast (ime osebe iz filma Alfreda Hitchcocka, kateri ni bil prav nič podoben).

Študent književnosti je poslušal predavanje in srce mu je močno bilo tudi zato, ker ni kdovekaj razumel. Ko pa je bilo občinstvo pozvano, da postavlja vprašanja, je dvignil roko in zbral pogum ter

se obrnil na kritika z imenom Aborgast in ga pobaral o njegovem književnem okusu.

Aborgast je tako odgovoril: »Moj književni okus? Jaz pričakujem, da knjiga ne toži. Če je avtor obupan, naj se obesi. Jaz preberem dve ali tri strani in ko vidim, da se avtor pritožuje ali obupa, ga raztrgam. Nič boljšega ni kot dobro raztrgati avtorja — za opozorilo, da je na slabi poti.«

Dekonzentriran in zaradi tega razgovora zelo osramočen, je študent kljub temu zbral pogum in postavil še eno vprašanje, ki mu je že dolgo ležalo na srcu, namreč kaj želijo povedati knjige. To pa je le razdražilo Aborgasta, ki je prekinil razpravo, rekoč: »Te stvari sprašuje samo tisti, ki ne razume ničesar o literaturi. Če v kaki knjigi najdem tovrstno vprašanje, raztrgam njenega avtorja za celo življenje.«

Bolj potrta kot kdajkoli prej se je študent vrnil domov, zardeval je do ušes in se od sramu opotekal, saj se je zaradi odgovora slavnega kritika počutil neumen in neveden. Takoj, ko je prišel domov, in medtem ko je čakal, da se kolegica vrne iz Codogna, je začel brati knjigo.

Naslednjega dne je začel naskrivaj brati knjige — ko je le imel kaj časa, predvsem med vožnjo z avtobusom ali v podzemni železnici. Ko je dospel pred hišo, kjer bi moral anketirati kako stranko in jo prepričati v nakup enciklopedije, ga je vedno znova minila volja in poiskal si je kavarno, kjer je lahko v miru nadaljeval z branjem. Ob koncu svojega namišljenega dela se je kak večer ustavil v mlekarni pod stanovanjem in zaključil roman, ki ga je začel brati zjutraj in ki ga je, preden je stopil v blok, zabrisal v smetnjak.

Vendar pa v tem času ni imel več volje, da bi brezciljno taval po deprimirajočih četrteh in bral romančke, kupljene v postajnih trafikah. Delo prodajalca knjig na obroke mu ni več ustrezalo. Veselilo bi ga pisati, postati kritik in objavljati knjige, ki bi jih drugi uspešno prodajali naokoli.

Tako je prenehal hoditi v deprimirajoče predele in je samo pohajkoval in med pohajkovanjem sanjaril.

Neke noči ga je zagrabilo, da bi si večkrat vzela mlado žensko. Ko je bil končno zadovoljen, so mu iz ust privreli tile stavki: »Kako bi bilo lepo zdaj do jutra brati kakšen roman, se potem stuširati, se usesti za pisalni stroj in napisati članek, ki naj bi razložil, kaj knjiga pomeni. Spoznal sem, da je to moja življenjska pot.«

Takšno fantaziranje se je mladi ženski zazdelo nenavadno in zasmejala se je. On se je užaljen vrnil v svojo sobo ter zaloputnil z vrati. Od naslednjega dne se ni več skrival, ko je bral knjige.

Prihajala je že zima in študent je cel dan hodil po ulicah mestnega središča, vstopil v kakšno knjigarno in načrtoval kolosalne nakupe knjig vseh vrst. Še vedno so ga pekli odgovori slavnega kritika,

zaradi katerih se je počutil neumen in neveden in razmišljal je, kako bi se maščeval.

Inženirju je šel povedat, da ne bo več delal in da je bila njegova metoda čisto navadna goljufija. Le malo je manjkalo, pa bi ga brkati inženir zbrcal.

Nekateri mislijo, da so ambicije predsodki, ki hočejo prek naših bolečin postati substanca. In v tistem času je študent zelo trpel, saj se je hotel posloviti od tistega drugega, ki je živel neumno in nesmiselno življenje, od tistega, ki ga je gledal od tam zunaj in katerega se je sramoval, ki prav gotovo ni bil on, pač pa nekdo drug, revež, kdovekdo.

Potem, ko ga je inženir pregnal s kupom žaljivk in se je znašel na ulici, je začutil, da mu ni več do tega, da bi delil stanovanje s tisto majhno, samozavestno žensko, ki ni razumela njegovih ambicij.

Tako je šel živeti z dekletom, ki se mu je predstavila kot strastna bralka romanov — prebrala naj bi vse, kar ji je prišlo pod roke, a se je na koncu izkazala kot navadna lažnivka, ki je sicer prebrala nekaj knjig za obvezno branje, ko je še hodila v šolo, kasneje pa ji ni uspelo prebrati ničesar več (kot je priznala), ker se je ob vsaki knjigi v hipu pogreznila v globok spanec.

To odkritje je zelo razočaralo našega študenta književnosti. Ker pa se je že vselil v stanovanje lažnivke in ker je bila zima huda in stanovanje udobno, je torej mislil, da bi se splašalo ostati.

Meseca maja je inženir gledal mlado žensko z očmi očaranega moškega. Ne le, da mu je vsak dan prinašala sklenjene pogodbe, ampak je znala celo voditi oddelek, poleg tega pa je odkrila, kako bi obnovili oziroma razširili sezname morebitnih kupcev. Eden izmed vodilnih te založniške hiše je to zelo cenil in ženski so ponudili mesto v komercialni upravi.

Prekinila je torej s delom pri brkatem inženirju in nekega majskega večera jo je ta povabil na poslovilno večerjo.

Komaj sta sedla za mizo neke gostilne na deželi v okolici reke Ticino, se je inženir zavedel, da ga je pogled tiste ženske tako očaral, da je začel jecljati.

Nekdo je pri sosednji mizi pripovedoval, da so prejšnji mesec našli tam čisto uničeno truplo, ki ga je naplavilo pod cementni pomol; bilo je truplo nekega gospoda, ki je umrl zaradi infarkta, ko je šel na ribolov. Ta žalosten pogovor je opogumil zrelega inženirja in je poskusil srečo. V mislih je imel tistega strohnjenega gospoda, ki tega ni mogel več. Začel je torej osvajati žensko z lepim pogledom in to počel cel večer ter na koncu vprašal, če bi zbežala z njim.

»Zbežati — kam?« je med smehom vprašala ženska.

»Peljal bi vas na ogled Bangkoka, Singapurja, Balijska,« je predlagal moški, »ali ne bi hoteli iti na lepo potovanje?«

»Ne. Raje grem v Codogno k sestri,« je odvrnila ženska in mirno pristavila: »Vi nimate pri meni nobenega upanja, takoj vam povem.«

Ali je inženir dobro pretehtal te odgovore isti večer in v dnevih, ki so sledili? Tega ne vemo. Dejstvo pa je, da sonce njegovih želja sedaj vzide zgodaj zjutraj in zaide šele pozno ponoči in mu obsveti oči s čudnim bleskom.

Brkati moški je bil nemiren, zanemarjal je posle in se naposled odpravil v turistično agencijo ter kupil vozovnice za potovanje v Bangkok, Singapur in Bali. Poslal jih je mladi ženski in jih prejel takoj nazaj s pripisom: »Jaz grem raje v Codogno.«

Ob tem si lahko zamislimo, kaj vse je prišlo na misel brkatemu moškemu. Mislil je na žensko, ki je šest mesecev nazaj prišla k njemu v oddelek, bedasta in nebogljená bralka knjig (kot tisti njen žalostni sodelavec študent) in se nato prelevila v čudovito prodajalko, ki je nobena stranka ni več zavohala. Toda v tisti ženski je bilo še nekaj več, česar inženir ni razumel in kar ga je vznemirjalo — predvsem v njenem lepem pogledu.

Nekega večera je po večerji pozvonil pri njenih vratih, ker je začutil potrebo po pogovoru. Takoj, ko je mlada ženska odprla vrata, ji je izpovedal občudovanje, ki ga je gojil do njenega lepega pogleda, iz katerega je menda razumel del tega, kar je nosila v sebi.

»To je zaradi mojega krivega pogleda,« je razložila ženska, »zato ker škilim!«

»Nič ne de,« je vzkliknil moški, kot bi bil iz sebe, »jaz imam rano na želodcu!«

In vrgel se je proti njej, da bi jo objel, a ona je že zbežala med sencami hodnika. Inženir ji je sledil in došel do dnevne sobe, kjer je ostal z odprtimi očmi, kot nekdo, ki je zelo presenečen.

Police knjižne omare so bile natrpáne s knjigami, na mizi in po stolih druge raztresene knjige, kot da bi bile tam zato, da so pri roki. Na naslonjalu fotelja, pod svetilko, zajetna knjiga, odprta s knjižnim znamenjem.

Inženir je vzel knjigo v roke in ugotovil, da je šlo za znan francoski roman. Ta knjiga je bila v katalogu neke druge založbe, ki je bila namenjena prodajalcem, ki so trgovali z ljudmi, ki so resnično brali in katere je on preziral, saj so sklepali le kupčije za malo denarja.

Inženir je komentiral: »Knjiga za bistro ljudi, za ljudi, ki res berejo knjige in se potem hvalijo. Vi ste jo zdaj brali, mar ne?«

Ženska je prikimala in moški je nadaljeval: »Torej vi niste nikoli prekinili z branjem. Niste se spremenili, kot ste mi dali vedeti. Norčevali ste se iz mene in moje metode, kot se zdi.«

Ženska je pojasnila, da v svojem življenju še ni prebrala ene same knjige v celoti, toda ko je odšel njen kolega, je postala rado-

vedna, kaj ga je navduševalo v knjigah. Tiste knjige je kupila, a jih ni mogla prebrati.

Inženir se je zazibal v sredi sobe in žalostno krilil z rokami: »Usmiljenja vredna laž! Vi me nočete užaliti in zahvaljujem se vam, zahvaljujem se vam iz srca. A razumem tudi, da vi nočete vedeti zame, ker ne berem vaših knjig.«

Za hip se je zamislil in nadaljeval: »Da, jaz ne berem vaših knjig in nimam polne glave vsega tistega, kar vi najdete v knjigah: iluzije, same iluzije. Jaz imam v sebi druge stvari — morda bolj zdrave.«

Znižal je glas in zamrmral: »Vi me ne morete imeti za sebi enakega kot moji klienti. S strankami se odkrito spoprimemo in oni me ne zavohajo. Vi, ki berete knjige, pa zavohate vse, zakaj slepite se s tem, kar berete, in postanete ošabni. Jaz sem preprost in bedast nasproti vam, zavedam se tega.«

Ženska je z zelo utrujenim glasom rekla: »Inženir, pojdite domov. Zaspana sem.«

Moški se je takoj obrnil, napotil se je proti vratom, se spustil po stopnicah, sedel v avto in se izgubil v tisti četrti, kjer so si vse hiše podobne in kjer se zdi, da so ulične svetilke tam le zato, da vzbudijo melanholijo.

V dolgih mesecih osamljenosti je mlada ženska odkrila, da se konec koncev knjige lahko celo prebere. Nikoli ne bi mogla prebrati knjige v celoti, toda kakšno stran, morda poglavje, bi lahko.

Ob dolgih zimskih večerih v tistem popolnoma tihem bloku se je tudi v njej prebudila želja, da je vzela v roke knjigo in se lotila branja. Počasi počasi je odkrila, da so ji enolične natiskane črte, ki so jo odvrčale od branja zaradi svoje dolgočasne uniformiranosti, priklicale v spomin glasove.

Tako so besede iz knjig privzele različne tone in jo spominjale na resne ali šaljive osebe, ki pišejo med vrsticami in ki uporabljajo čudne izraze, in natiskane črte niso bile več enake.

Ob koncu zime pa se je zavedla, da so jo besede in stavki, ki jih je prebrala v neki knjigi, prav zato, ker so ji priklicali v spomin glasove, pretresli kot filmi strahov.

Ko je poslušala vsa ta namigovanja in podtikanja o osebah in krajih in dejanjih in čustvih, se je v nji prebudil občutek, ki ga ni mogla obvladovati in zaradi katerega je bila pozorna na vse. Občutek je imela, da so glasovi prihajali izza nekih vrat, ki so se odpirala v temo. Ker je bila sama doma, je poslušala vsak najmanjši šum in spremljala vsako senco, ki se ji je zdela malo nenavadna, saj so ji besede ene izmed knjig vzbudile trepet.

Prav zaradi tega ni mogla nadaljevati s svojim branjem; ne da bi se ji kakšna knjiga zdela neprepričljiva, nasprotno, zato ker so jo

posamezne besede in stavki preveč prepričali, ji porodili preveč vprašanj, ki se jih zlepa ni utrudila.

Potem, ko je prebrala eno ali dve strani, je dolgo sedela v naslanjaču v dnevni sobi, žvečila žvečilni z odprto knjigo na kolenih, a je ni pogledala. Hotela je obvladati vpliv, ki so ga imele nanjo besede in se je kazal v tisočih vprašanjih, ki so se gnetla tam, na strani, zaradi tistih besed med vrsticami, namigovanj, ki so se vzdigovali kot vabilo.

V tistih mesecih je kupila veliko knjig, da bi našla eno, katere besede bi jo manj pretresle in ji dovolile, da bi nadaljevala z branjem. To pa se je zdelo nemogoče: ali si je izbrala knjige, ki so ji vzbujale dolgčas, ker ni občutila nobenega trepetu, ali pa je takoj začutila trepet, ki je bil ob vsaki besedi in stavku bolj prepričljiv in ji ni dovoljeval, da bi nadaljevala.

Do te točke je prišla s svojo raziskavo v želji, da bi ugotovila, kaj je v knjigah privlačnega, ko jo je v začetku poletja zmotilo več dogodkov.

Nekega dne jo je prišel inženir počakat pred poslopje, kjer je delala; približal se je in brez ovinkov dejal: »Prebral sem knjigo, ki ste jo vi brali in ne morem reči, da mi ni bila všeč. Dobiva se, pa se pomeniva, tudi zato, ker bi rad dobil od vas nasvet za drugo čtivo. Rad bi veliko bral.«

Odgovorila mu je, da v svojem življenju še ni prebrala cele knjige in da mu nima nič povedati.

Hotel jo je zadržati in ji je zašepetal: »Dajte, gospodična Virginia, odvrzite že krinko pred menoj. Poslušajte, pripravljen sem preiti na vašo stran. Ne zanima me več, če me moji klienti imajo za sebi enakega ali če me zavohajo.«

Z begom proti bližnji ulici se je ona izmaknila nadaljevanju pogovora in nekaj časa ni imela več novic o inženirju, dokler se v začetku julija ni spet pojavil študent, ki ji je zelo pogosto telefoniral in ji pripovedoval o sebi.

Študent se je pred približno mesecem dni vrnil v svoje rodno mesto, oddaljeno kakih šestdeset kilometrov od Milana. Podedoval je nekaj denarja in je v tem času pisal in bral in ni delal nič drugega — kot si je že dolgo želel. Postal je tudi član ozke skupine, katere člani so želeli postati pisatelji, ki jo je vodil odlični kritik mladostnega videza, ki ga je prvokrat slišal govoriti z Aborgastom in je prihajal en večer v tednu v Milano, da bi prisostvoval sestankom skupine.

Študent je ženski po telefonu pripovedoval vse dogodke v zvezi z napredovanjem v karieri. Govoril ji je o njihovih diskusijah, o reviji, ki so jo nameravali osnovati, o člankih, ki jih je nameraval napisati, da bi kaj dokazal, da bi koga raztrgal ali da bi zrušil kakšno takratno prevaro.

Ženska pri telefonu ga je tiho poslušala. Ko je bila doma, je imela navado govoriti sama s seboj in med temi telefonskimi pogovori si je večkrat zaželela, da bi se tako pogovarjala in se razvedrila; z roko je prekrila slušalko in pustila študenta, da je govoril, dokler je hotel.

Nekega večera pa je on omenil nekaj, kar je — čeprav je bila zmedena — vzbudilo njeno pozornost kot zvonec. Rekla mu je, naj ponovi, kar ji je povedal, in študent je ponovil: med zadnjim tedenskim sestankom skupine bodočih pisateljev se je kar naenkrat obrnil in kdo je sedel v senci na koncu sobe? Brkati inženir, da, prav on; poslušal je njihovo razpravo o znanem romanu.

Kaj je brkati inženir delal na tistih sestankih, ne vemo. Vendar pa se je pojavil več tednov zapored; sedel je v senci na koncu sobe in poslušal razprave o znanih knjigah. Tako je po telefonu pripovedoval študent književnosti, ki ga je inženirjeva prisotnost spravljala v zadrego, zdela pa se mu je tudi skrivnostna.

Avgusta se je mesto izpraznilo, četrt je bila bolj prazna kot kdajkoli, če ne štejemo psov, ki so se potepali ali ležali na pločniku. Bil je to čas dopustov in nekega večera je študent predlagal mladi ženski, da bi šla z njim na morje. Ali bi ji bilo vsčč preživeti teden dni na obali? V redu, naslednjega dne ob desetih bo prišel z avtom ponjo. Toliko ji je želel povedati!

Naslednjega dne, veliko pred dogovorjeno uro, je mlada ženska odšla na postajo in odpotovala z vlakom v Codogno, kjer je ostala cel svoj dopust.

V Codogno je bila sama, sestra je z družino odšla na morje. Vsak večer je poslušala besede ene knjige in zdelo se ji je, da so ob odprtem oknu drugače učinkovale nanjo.

Predala se je tistemu trepetu in ni več prenesla občutka nevarnosti. Nehala je žvečiti, potem pa je zaslišala glasove, ki so ji v tišini govorili, da je bila okoli nje brezkončna noč, da je bilo njeno telo v katerikoli točki sveta mirno kot naslanjač, v katerem je sedela. Osamljenost je prihajala k njej kot obljuba in omagana je zaspala.

V začetku oktobra je končno izšla prva številka revije prihodnjih pisateljev, ki jo je vodil mladostni kritik. Študent književnosti je objavil članek, ki je takoj postal popularen zaradi bliskovite metode, s katero je raztrgal nekaj knjig, nekaj filmov in drugih stvari. Omenili so ga tudi v narodnem dnevnem časopisu kot dober primer sarkastične proze, čeprav brez povezave (vsebovala je ogromno anakolutov).

Neke nedelje se je študent pojavil na vratih mlade ženske, ji pokazal revijo s svojim člankom ter časopis, ki je govoril o njem. Ženska ga je morala poslušati približno šest ur.

Najprej je pripovedoval, kaj se je zgodilo med zadnjim sestankom njihove skupine, medtem ko so razpravljali o uspešnem romanu, ki je pred kratkim izšel. Brkati inženir je kot ponavadi sedel v senci na koncu sobe, nenadoma pa je vstal in z zlomljenim glasom za-

kričal: »Dovolj, dovolj! Tega ni več mogoče prenašati!« Potem se je opotekajoč in čisto pretresen odpravil proti izhodu. Nihče ni razumel, kaj je hotel z vzklikom povedati — zdel se je kot norec.

Po tej pripovedi je študent začel govoriti o svojem napredovanju v literarni karieri. Zavedal se je, da se je bilo v tej veji treba uveljaviti in sodelovati na številnih kongresih — on se je do takrat udeležil že osmih kongresov znanih kritikov in pisateljev. Uveljavil se je tudi s člankom v reviji in napisal je že drugega, ki naj bi vzbudil še večjo pozornost kot prvi zaradi izjemno dobrih kritik, s katerimi je raztrgal avtorje.

Razložil je tudi, da je bila tudi to dobra metoda, če si si hotel utreti pot, in da je celo kritik po imenu Aborgast postal znan ravno zaradi člankov, polnih kritik, s katerimi je raztrgal avtorje. Študent je bil zelo zadovoljen s svojim novim člankom, saj je na par straneh raztrgal kar pet znanih romanov, tri zelo znane filme in poleg Goetheja nekega rock pevca in dva ameriška astronava.

Že eno uro ga mlada ženska ni več poslušala in je začela govoriti sama s seboj, da bi se malo razvedrila. Med večerjo je študent razglabljal o čudnem inženirjevem obnašanju, ki se mu je morda zmešalo, prav gotovo pa je bilo zoprno in nevljudno. Ona pa ni več poslušala, ker je bila pozorna le na svoje govorjenje.

Kar naenkrat pa je študent vprašal: »Kaj pa delaš? Ali se pogovarjaš sama s seboj?«

In ona je naglas nadaljevala misel, ki jo je razvijala o besedah iz knjig: »To je kot v otroštvu, ko se nam zdi, da hočejo nekatere besede povedati kdovekaj. Ali pa ko nam nekatere ceste, kaka hiša ali senca hočejo kdovekaj povedati. Ni mogoče, da nam vse te stvari vzbudijo trepet prav zato, ker niso nič?«

In študent je malo razdražen vprašal: »Kako niso nič? Kaj ti vendar pade na pamet!«

In mlada ženska je razložila: »To so občutki, ki izginejo iz trenutka v trenutek. In potem ne veš več, kaj so.«

Študent je vstal in je odgovoril: »Ali lahko zvem, kaj bi rada doseгла s temi tvojimi govori? Kaj dokazuje vse to, kar si rekla? Zakaj se že enkrat ne odločiš in ne prebereš česa resnega?«

Še vedno je bil zelo razdražen; pobral je svojo aktovko in svoj članek in stekel stran, da bi ujel vlak.

Konec oktobra si je ženska našla stanovanje v neperiferni četrti, vendar stanovanje še ni bilo nared in morala bi počakati še mesec dni, preden bi se lahko vselila. Med tem časom se je s prvim jesenskim dežjem spet pojavil inženir. Počakal jo je pri izhodu njene službe. To je bilo njuno zadnje srečanje.

Zdaj sta tam, zapuščena na sredi prostranega trga v senci treh nebotičnikov v obliki paralelopipedov, ki imajo neskončno število majhnih oken, ki se jih ne da odpreti in sestavljajo gladke in bleščeče povr-

šine naloženih stavb. Brkata oseba se približa ženski in ji oprezno zašepeta: »Preiti hočem na vašo stran, vi morate poslušati, kar vam bom povedal o knjigi, ki sem jo prebral. Že trikrat sem jo prebral. Vsekakor moram govoriti z vami.«

Ženska ga je spomnila: »Inženir, jaz vas ne morem več prenašati. Razumite vendar to!«

Moškega je to čisto zbegalo in po kratkem premoru je spregovoril: »Jaz sem vajen biti jasen s svojimi strankami, zato ker vem, da so preproste in niso lažnive.«

Ženska ga je prekinila: »Če me pridete še enkrat iskat, bom telefonirala vaši ženi.«

Inženir je spet nadaljeval pod hišami, polnimi majhnih oken, ki se jih ne da odpreti: »Vi bralci knjig ste pa res čudni! Očitno je, da se imate vsi za ne vem kaj. In zaradi svoje nesposobnosti, da bi koga sprejeli, se skrivate za zadržanostjo ali pa govorite, ne da bi komu govorili. Opazil sem, da le redko lahko nekemu drugemu pogledate v oči. Gospodična Virginia, zakaj?«

To zadnje vprašanje je postavil gospodični Virginii, ki je bila že daleč na prostranem trgu in ga ni slišala in tako je bilo, kot da moški ne bi nič rekel.

Ko je bila že daleč, je razmišljala o vseh teh prošnjah po pozornosti, ki sta jo od nje pričakovala študent in brkati moški, in začela je govoriti sama s seboj.

Uro kasneje je hodila po ulici, polni izložb, in opazila, da so tudi besede z reklam na zidovih, po plakatih, v trgovinah od nje pričakovale pozornosti. Zdelo se je, kot bi vse na nekaj namigovala, a drugače kot tiste iz knjig, zato ker niso vzbujale trepeta. Bile so tam le zato, da so rekle: »Ti me razumeš, ne?«

Če je hodila hitreje, je imela občutek, da so tudi neonske luči v izložbah namigovala — tudi one zato, da bi vzbudile pozornost. In namigovala so tudi obleke ljudi, frizure, ure, pisane plastične jakne ljudi, govorile so vedno isto stvar: »Ti me razumeš, ne?«

Tudi ko je gledala gibe ljudi, se ji je zdelo, da nekaj vidi. Pogledi, ki so si jih izmenjevali, način hoje, ki so jo privzeli, kako so se obrnili, ko so z očmi kaj iskali po izložbah, so bili vedno gibi, ki so hoteli reči isto stvar. Vsi so govorili: »Ti razumeš, kdo sem, ne?«

Ta govoric gibov in namigovanj ni bila nič drugačna od njene govornice, le da je bila obsežnejša. Tista cesta je bila kot velik um, kjer so tavale besede in misli senc, ampak zdelo se je, da se sence v obtoku sramujejo, da so sence, in so vedno pričakovale pozornosti, da jih ne bi imeli za sence. In tako so se vsi zamenjevali za nekaj drugega.

Sence, ki so se sramovale, da so sence, so se drenjale na majhnem prostoru na cesti, preko katere so se raztezale neskončne pro-

stranosti, ki so bežale v nedogled. Na tistem prostoru je bil v zraku prah ki se je usedal v vse vogale, pokrival vse sence in predmete; usedel se je na neonske luči in na izložbe. To je bil čuden prah — poneumlj je vse, česar se je dotaknil, in nič ga ni moglo zadržati, saj se ve, da se prah vtihotapi v vsako luknjico.

V svoji viziji je mlada ženska mislila, da je bil tisti prah del tal, da je le težka kvaliteta zemlje, ki se je zaradi vetra dvignila in izoblikovala velik oblak prahu, ki je ovijal sence s težko neumnostjo ali z nejasnim začudenjem, da so sence.

Toda zakaj potem vse tiste zahteve po pozornosti, ki so jih sence vedno prinašale s seboj? Zakaj vsa ta namigovanja brez trepeta v njihovih besedah in kretnjah?

Takrat se je zavedla, da so se mimoidoči obračali in jo gledali, ker je govorila naglas. Malo je bila v zadregi, takoj zatem pa je stvar ni več motila, zato ker je pomislila: »Sicer pa, morda je vse to, kar se dogaja, zmeta.«

Nekega jutra je v pisarni slišala, da je brkati inženir umrl. Zaradi prevelike hitrosti se je zaletel v križišču v Lambratu. V pisarni so kolegi govorili, da je bil zadnje čase zelo spremenjen, da je zamenjal posle, da se je lotil branja knjig in je vsem težil, ko je hotel o tem govoriti. Ubožček, bil je tako dober prodajalec in vodja oddelka! Kdove kaj se mu je zgodilo!

Komaj se je vrnila domov, je znosila vse svoje knjige na cesto in jih pustila ob smetnjaku, saj se je hotela odkrižati vseh knjig. Z dvigalom je šla večkrat gor in dol po tistem bloku, ki se je zdel vedno neobljuden, in ob polnoči se je rešila vsega potiskanega papirja, ki ga je imela doma.

Odkar je besede in stavki iz knjig niso več vznemirjali kot filmi strahov, ker se je naučila predati trepetu, se ji je zdelo, da vidi v tistih črnih znakih nekaj še bolj vznemirljivega.

Kot se ji je dogajalo z napisi po cesti in z ullačnimi plakati, ki jih je bežno opazila, tako je mislila, da vidi v natiskanih črtah nekaj negotovega in nedoločenega — kot nema vizija, zaradi katere so se besede vznemirile.

Zdelo se ji je, da so napisane besede in besede nasploh pošiljale signale, da bi vzbudile pozornost z najbolj čudnimi namigovanji. A bilo je, kot da bi namigovale zato, da bi rekle: »Poslušaj, zdaj ti bomo nekaj povedale,« potem pa ne povedo ničesar, in to le zato, da bi onemogočile prehod tuji viziji, ki ni imela daru govora in se je pojavila tam zunaj.

Enkrat ji je prišlo na misel, da so vsi stavki iz knjig, iz časopisov in z reklamnih izveskov imeli le en cilj — preprečiti, da bi se pojavila tista nema vizija, in odvrniti zadrego, ki jo njena misel povzroči.

Zjutraj, ko je šla v pisarno, se je v dvigalu znašla nasproti oseb, ki jih je poznala ali pa ne. Ko se je tista nema vizija prikazala v tišini sekunde in v pogledih, ki so se slučajno srečali, so tudi tam stavki takoj prihiteli, da bi onemogočili prehod grožnji: »Kako gre?«, »Kakšna vročina danes!«, »Si videl tekmo na TV?«

V pisarni je opazovala moške in ženske, ki so razpravljali, in opazila je, da so stalno krilili z rokami, da bi pokazali, da razpravljajo. Kaj so govorili? Vedno stvari, ki so jih drugi že poznali. A za vse je bilo — tako se je zdelo — zelo pomembno izgovoriti stavke in pokazati, da hočejo nekaj povedati, pa čeprav na koncu niso nič povedali, oziroma vzbuditi pozornost drugih, da pač govorijo. Včasih so osebe, ki jih je opazovala, hlinile presenečenje in kakšen izmed njih je dokazal, da ni ničesar, čemur se čuditi. Drugekrat so hlinili bolečino in kakšen je s kretnjami pokazal, da se zanima za bolečino. Vedno so bili pripravljeni pokazati, da nekaj izražajo, da bi zadržali vsako nemo vizijo.

Ko se je v daljni periferni četrti sama pogovarjala, se ji je zdelo, da so jo knjige pripeljale do tega, da si je ustvarila preveč idej in da je vsak trepet ustvaril nove ideje in da toliko idej v glavi pomeni veliko nesrečo.

V pisarni je videla le še uprizoritev stavkov, ki so bili izmenjani zato, da bi utišali misel, ki spravlja v zadrego, in da se ne bi pojavila neznan vizija. Da bi se pomirila, je začela vneto žvečiti košček žvečilnega in si rekla: »Oni so drugi.« In mislila tudi: »Kdove v katerem filmu so oni.«

Konec novembra se je preselila v prazno, na novo zgrajeno hišo, kjer ni bilo ene same knjige in ničesar, kar bi jo spominjalo na tisto uprizoritev, ki jo je videla v drugih. Pa vendar je bila tista čudna reč tam, na nemi površini zidov, na oknih, pobarvanih z vijolično barvo, ali v nenavadno temnih kotih hodnika. Pred tisto nemo vizijo, ki jo je neprestano opazovala tam zunaj, je morala govoriti sama s seboj in poskušati biti vesela.

Le stara ulična svetilka v parku nasproti hiše ji je, ko se je ob zatonu prižgala, dala uteho, ko jo je s plemenito gesto pozdravila: »Zdravo! Tudi to noč smo tukaj.«

Januarja je morala sodelovati na tiskovni konferenci svoje založbe, kjer so predstavili zbirko novih romanov, ki so imeli velik odmev. V sali so sedeli predavatelji, kritiki in pisatelji, novinarji in vodilni delavci založbe ter nekaj bodočih pisateljev, katerih romane so nameravali izdati.

Po uradni predstavitvi je mlad strokovnjak založbe dejal: »Smo v obdobju razširitve tržišča in misliti moramo na nove pobude, ki bi šle v korak s časom. V sektorju romanov prisiljeno vsakdanji jezik in kultura krize ne prepričata več nikogar. Najti moramo način za širšo komunikacijo in ga prenesti na področje čustev. Vemo,

kaj hočejo ljudje brati, saj dobro poznamo njihova čustva in lahko jim to ponudimo.«

Starejši predavatelj, kot bi ga prebudila opojnost stavkov, je vstal in izjavil: »Dandanes so vsi pisatelji dolgočasni in ne razumem, zakaj morajo založniki še vedno izdajati njihova dela. Prebral sem tudi nekaj avantgardnih knjig, a vse so resnične svinjarije!«

Eden izmed vodilnih delavcev založbe je na hitro prevzel besedo, da bi pomiril duhove: »V zvezi s tem ne morem nič reči, ker nisem strokovnjak na tem področju. Toda zavedajmo se, da dandanes v natisnjenih knjigah ni več avantur kot v času našega otroštva, zdaj so v financih, kjer je denar. Vzemite za primer ljudi iz leasinga — ideje se porajajo le tam, kjer cinglja denar in treba je vse izkoristiti. Odveč je moralizirati, zakaj posli niso nič drugega kot izkoriščanje.«

Se preden se je konferenca končala, je ženska odšla. V svoji pisarni je našla sporočilo študenta književnosti, ki jo je hotel videti zaradi zelo pomembne stvari.

Zmenek sta imela v kavarni, a študent je bil nestrpen in ji je šel naproti med golobi na trgu Duomo. Pripravljalo se je k nevihti; vsi golobi so bili vznemirjeni in so letali v kratkih in pogostih krogih ter brezciljno krožili po zraku. Komaj je študent od daleč zagledal žensko, ji je stekel naproti in ji pokazal sveženj listov, rekoč: »Napisal sem roman o bralcih knjig! Alegoričen roman!«

Takoj ji ga je hotel zrecitirati, kar tam med golobi, ki so skušali zbežati pred sunki vetra. Rekel je, da je bil zelo zadovoljen s svojim romanom, ki ga je napisal v petnajstih dneh, ko je končno razumel vse o knjigah in o bralcih knjig. Kadil je cigareto za cigareto, saj je bil razburjen, ker je končno vse razumel.

Roman se je začel takole: mlad literarni kritik mora vedno sodelovati na simpozijih kritikov in pisateljev, na simpozijih, na katerih sodeluje veliko ljudi, ki dneve in dneve govorijo, ne da bi se ustavili. Nekega lepega jutra, ko se zbudi v hotelu, kjer je bil nameščen v času enega teh simpozijev, se mu pripeti resnično grozna stvar.

Literarni kritik se prebudi in groza ga je stavkov, vseh stavkov, ki jih izreče ali napiše on ali kdo drug. Ne ve dobro, kaj se mu dogaja, a zaželi si, da bi bil trdno priklenjen na posteljo, da bi mu za kakšno leto zamašili usta z obližem, da bi se lahko v tišini vdal grozi stavkov, ki mu prihajajo iz ust, tako da je čisto iz sebe. Z gotovostjo čuti, da kadar nekdo govori, ni nikoli on sam, vse, kar stavki povedo, nima nobene zveze s tistim, ki jih izgovori ali napiše, in da govori le zaradi grozne dolžnosti, da moraš celo življenje govoriti drugim.

Ko telefonira v upravo hotela in vpraša, če bi ga lahko za kakšno leto zavezali na posteljo in mu zamašili usta in ušesa, nihče ne razume, da ga je groza stavkov — imajo ga za zmešanega in pripeljejo ga v bolnišnico.

Golobi na trgu Duomo so zaradi sunkov vetra neenakomerno vzletali, velikokrat so se zaleteli drug v drugega in izgubljali perje. Ženska se je z dolgimi koraki odpravila proti galeriji, ki je gledala na trg, in si poiskala kavarno, študent pa ji je ves nestrpen sledil, saj ji je hotel povedati nadaljevanje svojega romana.

V nadaljevanju romana je kritik v bolnici v prisilnem jopiču; dajo mu pomirjevala, da bi dolgo spal. Med tem dolgim spanjem veliko sanja in te sanje so osrednji del romana.

Sanja, da je v nekem mestu sredi brezmejne puščave. Jasno mu je, da se vsi prebivalci tu na smrt dolgočasijo, saj je življenje sredi puščave, ko vidiš samo kupe peska, še kar dolgočasno. Sanjač pa vidi po cestah nekaj prebivalcev s knjigo v rokah, nekateri berejo, sedeč pod drevesom, drugi hodijo sem ter tja po puščavi, kot bi bili pogreznjeni v globoko začudenje. Čez nekaj časa razume, od kod izvira tisto stanje začudenja: to so bralci knjig, pogreznjeni v neskončno začudenje zaradi prebranih knjig, zaradi zgodb ali dolgočasnih pogovorov, ki so jih morali prebrati v knjigah.

Sanjač dojame tudi, da se ti začudeni ljudje ne morejo več ločiti od knjig, ker jih je prevzel popoln dolgčas knjig, in ne uspe jim več priti k sebi. Ob opazovanju nekaterih izmed njih pa opazi, da je v tistem stanju začudenja tudi neke vrste sreča. Prav zato, ker je dolgčas knjig popoln, jih razreši vsega drugega in vsak drug dolgčas — celo puščavski, ki jim je venomer pred očmi, postane nepomemben.

V galeriji, ki gleda na trg, sta ženska in študent spila v kavarni kavo, medtem ko je on nadaljeval s pripovedovanjem svojega romana. Takoj zatem je ženska rekla, da se mora vrniti v pisarno. Medtem pa je začelo deževati in študent je sledil ženski v dežju, da bi ji povedal preostanek svoje zgodbe.

Zgodba se nadaljuje takole: sanjač med potepanjem po mestu v puščavi sreča veliko prebivalcev, preoblečenih v arabske kamelarje. Ti vozijo naokoli polne vozove knjig, da bi jih razpečevali med bralci. Ti lažni arabski kamelarji organizirajo karavane za prečkanje puščave in vsakič peljejo s seboj na kupe knjig, ki jih kasneje skušajo prodati tako tistim, ki so začudeni, kot drugim prebivalcem, ne da bi delali razlike med knjigami, ki jih imajo s seboj, in osebami, katerim jih prodajo. Začudeni ne opazijo ničesar, saj jim zadostuje najti srečo popolnega dolgčasa, ki omili puščavski dolgčas.

Tu pa so tudi drugi prebivalci, preoblečeni v gangsterje, ki protestirajo trgovcem in naokrog govorijo, da ločijo med dobrimi in slabimi knjigami in ne pustijo, da bi jih lažni kamelarji prevrali. Naokrog govorijo, da vedo, kaj je lepo, resnično, dobro; ves čas se vsem predstavljajo kot ljudje, ki znajo ocenjevati te stvari in torej lahko ocenijo katerokoli stvar in lahko vsem razložijo, kaj je treba narediti, reči, misliti. Potem gredo ti ocenjevalci težit za-

čudenim bralcem in kritizirajo njihovo turobno srečo ter jim razlagajo, kaj bi bilo treba brati.

V svojih sanjah se sanjač znajde na simpoziju teh ocenjevalcev, oblečenih v gangsterje, in tu ima čuden občutek, da je mrtev. Kot mrlič pa na simpoziju ne more ločiti lažnih kamelarjev od lažnih gangsterjev, saj so vsi preoblečeni v astronaute. Poslušaja dolg govor enega izmed astronautov, ki govori o knjigah in pisateljih, in ta govor se mu zdi tako neznosen, da kar naenkrat ne zdrži več, se vznemiri in zakriči: »Dovolj, dovolj! Tega ni več mogoče prenašati!«, pa čeprav je mrtev. Ko se tako vznemiri, se zbudi v hotelu in groza ga je stavkov, vseh stavkov, ki jih izreče on ali kdo drug.

Prebudi se v istem hotelu, kjer se je že zbudil, z istim groznim občutkom. Ko ga spet prepeljejo v isto bolnico, ga oblečejo v isti prisilni jopič, končno dojame, kaj se z njim dogaja — dojame, da ga bo v ciklusih, ki se bodo ponavljali v nedogled, dokler ga nekaj ne bo odrešilo, groza stavkov, da ga bodo zaprli v bolnico, da bo sanjal o mestu v puščavi ter o začudenih bralcih knjig.

Na trgu Duomo so golobi delali vse bolj nepravilne in čudne kroge, niso več vedeli, kam bi zbežali pred dežjem. Študent je želel zvedeti, kaj ženska misli o njegovem romanu, preden bi ga odnesel k založniku. Tako jo je vprašal: »Torej, kaj praviš? Misli na to, da je to vizija, alegoričen roman, kot se jih je včasih pisalo.«

Ženska se je ustavila na dežju in mu odvrnila: »Jaz ne vem, kako se je včasih pisalo romane. Toda če obstaja Bog, gotovo ni zadovoljen, da si ustvarimo preveč idej o tem, kar se dogaja, in niti, da poslušamo tiste, ki preveč govorijo. Jaz sem te že dovolj poslušala, zdaj pojdi svojo pot in ne telefoniraj mi več.«

Nekaj let kasneje sta se bivši študent književnosti in bivša mlada ženska brez poklica poročila.

Kot romanopisec ni on imel nobenega uspeha — noben založnik ni sprejel njegovega čudnega romana. Takrat se je odločil, da bo spremenil življenje, da bo končno postal drug človek. Poskusil je mnogo poti, prehodil je veliko mest, prehodil kar nekaj puščav in srečal določeno število zmajev in pošasti. Potem se je vrnil v svoj kraj in sedel na stol ter resno razmišljal o tem, da bi se obesil. Odvrnila ga je misel, da bi ga drugi potem morali najti mrtvega, torej v precej deprimirajočem stanju, v stanju, ki ga le težko sprejmejo v okolju, ki kaj velja.

Nekega dne se je spet prikazal pred bivšo sostanovalko, ji prisegel, da se je spremenil, da je postal resnično druga oseba in dejal, da se želi poročiti z njo. Ona ga je cel dan poslušala, opazila, da se ni prav nič spremenil, in privolila v poroko.

Tako se je končala zmedena mladost našega bivšega študenta književnosti. Postal je literarni kritik — kot oseba iz njegovega romana — in zdaj piše recenzije za odmeven tednik.

Metoda, katere se je naučil v prvih mesecih obiskovanja fakultete, s katero se lahko hvališ, da si dobro razumel prebrane knjige, je postala njegova življenjska pot.

Pravi, da je v njegovem poklicu to skoraj pravilo: nekdo piše, da se pobaha, da je nekaj razumel, dokler ga kdo ne vzame resno in mu ponudi delovno mesto. Z namenom, da bi ga resno vzeli, je on raztrgal neskončno število stvari, ki ga enostavno niso privlačevale. Niti sam ni vedel, kaj počne, a nekdo ga je vzel zares in zdaj je zaposlen.

Pravi, da ga vsake toliko obidejo dvomi in ne ve več, če govori in piše on ali nekdo drug. Kot bi bil nekdo drug, o katerem on ve vse, ki živi z njim in mora vsak teden nekaj napisati in hliniti, da ve, o čem govori. Velikokrat se počuti zelo samega v družbi drugih.

Včasih ga povabijo na kak simpozij kritikov in pisateljev, kjer sodeluje veliko ljudi, ki dneve in dneve govorijo. Toda on se jih ne udeleži, ker se boji, da bi ga zagrabila groza do stavkov in da bi se začel ciklus brezizhodnih ponovitev — kot pri osebi iz njegovega romana. Na srečo pa ga še ni zagrabila groza do stavkov, sicer bi ne mogel pisati svojih tedenskih recenzij.

Poleg pisanja recenzij pa mora vsake toliko opraviti nekaj intervjuja in danes je intervjuval starega pisatelja, ki piše turobne knjige, ki nimajo veliko uspeha. Zdaj ponovno prebira intervju in nekateri stavki starega pisatelja ga začudijo, ob njih dobi občutek nevarnosti.

Pomisli: kaj bodo rekli o tistih stvarkih bralci, ki hočejo jasne ideje? In kaj bodo menili drugi kritiki, ki imajo radi tako jasne ideje?

Da, toda konec koncev, kaj pa je v besedah jasno in kaj ne? Vse se zdijo tako prozorne, a kaj hočejo zaman povedati?

Glede na to, da drugi, ki govori in piše za nas, hoče biti vedno na varnem, moramo — zato, da je miren — vedno hliniti, da smo docela razumeli, kar poskušajo zaman povedati besede. Sramota je ogenj, ki uniči to hlinjenje, toda kako drugi besni in cepeta, da bi se rešil v svojih prepričanjih!

Če bi le mogel raztrgati, uničiti, da bi s papirja izginile besede starega pisatelja, bi si drugi že oddahnil. Vendar besede ostajajo tam, tudi one so se pojavile v širnem svetu kot deževniki v zemlji.

Zelo osramočen in dokončno izgubljen bivši študent na koncu kot zaključek napiše:

»Vse, kar napišemo, je prah že v trenutku, ko je napisano, in prav je, da se izgubi z drugim prahom in pepelom sveta. Pisanje je način, s katerim porabiš čas in mu izkažeš spoštovanje, ki si ga

zasluži: čas da in vzame in kar ti da, je le to, kar ti vzame, tako je vsota vedno nič — nebstveno.

Mi bi radi proslavljali to nebstveno in praznino, senco, suho travo, kamne zidov, ki se rušijo, in prah, ki ga dihamo.«

Prevedla Metka Ferluga

Gianni Celati se je rodil leta 1937 v Sondriu, trenutno pa živi v Bologni, kjer na tamkajšnji univerzi predava filozofijo. Pri torinskem Einaudiju je izdal štiri romane: *Comiche*, 1971, *Le avventure di Guizzarda*, 1973, zanj je dobil nagrado Bagutta, *La banda dei sospiri*, 1976, *Lunario del paradiso*, 1978, ter knjigo esejev *Finzioni occidentali*, 1975, 1986². Pri Feltrinelliju je objavil zbirko kratke proze *Narratori delle pianure*, 1985, in si z njo pridobil kar dve laskavi priznanji, nagrado Cinque Scole in Ginzane-Cavour. Pred izidom je reportaža o padski nižini z naslovom *Verso la foce*.

Veliko je prevajal, zlasti angloameriške in francoske avtorje: Swifta, Célineja, Twaina, Barthesa, Londona, Melvilla in Gerhardieja. Pričujoča zgodba je ena izmed štirih kratkih zgodb iz njegove zadnje zbirke *Quattro novelle sulle aparenze*, Feltrinelli, 1987.

Antonio Tabucchi

Rebus

To noč sem sanjal Miriam. Oblečena je bila v dolgo belo haljo, ki se je od daleč zdela spalna srajca. Hodila je vzdolž plaže, valovi so bili zastrašujoče visoki in so se v tišini razbijali, najverjetneje je šlo za plažo v Biarritzu, toda bila je popolnoma zapuščena, sedel sem zleknjen na ležalniku, na prvem v neskončni vrsti praznih ležišč, morda pa je šlo za neko drugo plažo, saj se ne spominjam, da bi v Biarritzu v resnici obstajali takšni ležalniki, ostala je samo ideja plaže, z roko sem ji namignil, naj se ustavi, vendar je ona kar nadaljevala s hojo, kot da bi me ne opazila, s pogledom, uprtim naravnost predse, in ko je stopila mimo mene, me je prešinil leden piš po licih kot hladen val, ki jo je spremljal, takrat sem doumel, da je mrtva.

Včasih se zdi neka rešitev sprejemljiva le na ta način, v sanjah. Morda zato, ker racionalni rešitvi ne uspe zapolniti praznih prostorov med stvarmi oziroma doseči popolnosti, ki je oblika preprostosti, ampak so ji ljubši zapleteni, čeprav luknjičasti izidi, zatoorej raje zaupamo sanjam.

Zgodi se, da bom jutri ali kdaj drugič sanjal, da je Miriam živa, da se sprehaja ob morju in se odzove mojemu vabilu, se na plaži v Biarritzu ali katerikoli drugi plaži usede poleg mene na ležalnik, si popravi lase, kot to zna samo ona, s počasno in koprnečo gesto, in medtem ko opazuje morsko gladino, mi pokaže jadrnico ali oblak ter se smeje, pravzaprav se smejeva oba, ker nama je končno uspelo sniti se na najinem sestanku.

Življenje je ljubezenski zmenek, zavedam se, da sem pravkar izrekel banalnost, Monsieur, samo da nikoli ne vemo natančno kdaj, kako, kje in s kom. In tako si mislimo: če bi rekel to namesto onega ali ono namesto tega, če bi se zbudil pozno namesto zgodaj ali zgodaj namesto pozno, bi bil danes do neprepoznavnosti drugačen, še več, ves svet bi bil neprepoznavno drugačen. Ali pa bi bil enak, ne da bi jaz to vedel. Gotovo pa vam sedaj ne bi pripovedoval zgodbe, ne bi si izmišljal rebusa brez rešitve oziroma z rešitvijo, ki je neizogibno tista, ki jo je nekoč imel, a je jaz žal ne poznam, in tako ga tu in

tam predstavim kakemu naključnemu znancu, s kozarcem pred seboj, in mu rečem: tu imaš rebus, poglejva, kako ga boš rešil. On pa: zakaj vas zanimajo rebusi, ste morda strasten privrženec ugankarstva ali ste zgolj sterilno radovedni opazovalec življenja drugih ljudi?

Zmenek, potovanje in končno življenje, mar ni vse skupaj banalno, kdo bi vedel, kolikokrat je bila ta misel že izrečena; velika pot je razdeljena na potovanja, ki so naša majhna in nepomembna križarjenja po skorji tega planeta, ki tudi potuje na svoj način, toda kam? Vse je navsezadnje rebus, se vam ta misel zdi bogokletna? Toda takrat sem počival, bil sem v fazi zastoja, moj čas se je zaustavil v vodnjaku brezvoljnosti, z zrelostjo dobe, ko človek ni več rosno mlad niti še prestar, in sem preprosto pričakoval prihodnost.

Namesto te je prišla Miriam. Sem grofica iz Terraila, priti moram v Biarritz. Sem markiz iz Carabasa, vendar po pravilih nikoli ne zapustim svojega ozemlja. Začelo se je ravno tako, s tem taktom. Bili smo nastanjeni v motelu »Chez Albert«, v okraju Porte Saint-Denis, skratka v mestu, povsem neprimernem za grofice. Potem ko sem zaprl delavnico, sem ponavadi zavil v bistró, sedaj ga ni več, na njegovem mestu stoji ena od tistih trgovinic, v katerih prodajajo človeško kožo na fotografiji. Res, to so bili časi. Albert je hotel biti pokopan na pokopališču Père Lachaise, zato ker je tam ležal Proust, mislim pa, da mu je bilo namenjeno mesto na pokopališču v Ivryju, na periferiji, kaj hočemo. Bili so drugačni časi, nočem biti nostalgičen, ampak v resnici so bili drugi časi, poglej le današnje avtomobile, imajo vgrajen majhen motor, velik komaj za površino žepnega roba, v katerem ni prostora niti za toliko, da bi lahko razstavil uplinjač. Albert pravzaprav ni bil moj družabnik, ampak kot da bi bil, velik del avtomobilov je priskrbel on, bil je voznik rallyja že takrat, ko ceste še niso bile pokrite s katranom in so vozniki uporabljali zaščitna očala proti prahu, bil je droben mož, ki ga je barski pult naredil melanholičnega, zasmeljal se je samo, kadar je spil kozarec več, takrat si je natočil alzaško pivo, vrček postavil na mizo, kot to počnejo kavboji v filmih, in zaklical: *la vitesse!* Hitrost ga je uničila, a ne preveč, bil je samo nekoliko hrom, tako da ni mogel z levico dobro zagrabit predmetov. Samo njemu se je posrečilo dobiti Agostinellijev avtomobil. Hočem reči, Proustov avtomobil. Bogve, kako mu je uspelo. Agostinelli je bil Proustov šofer, dober fant, skupaj sta prevozila vse gotske katedrale v Normandiji, ne vem, kaj se je med njima pletlo, navsezadnje to niti ne zasluži vaše pozornosti, ve se, da je Proust pač imel svoj okus. Torej, če naj se spet vrnem k pripovedi, pred nekaj leti, ko sem še študiral književnost, sem se lotil pisanja nekega sestavka, upal sem celo, da bom z njim diplomiral, vendar se je vse končalo pri osnutku, pustil sem Sorbono z njenimi profesorji vred, vsi so se mi zdeli invalidi, diplomatska naloga bi se morala imenovati *Les impressions de Proust en automobile*, jasno, da

me ni niti najmanj zanimal Proust, pač pa njegov avtomobil, in tako sem se na vsem lepem odločil, da bom sestavek v dveh delih objavil v neki tretjerazredni reviji, ki je slabo imitirala »Harper's Bazaar« — ne bom vam izdal imena revije, tako je ne boste mogli najti — vendar, kdo bi vedel, nekega dne se je revija znašla v Albertovih rokah, to je bilo zanj povsem običajno, česa vse ni izbrskal Albert. No, saj veste, kako izgleda življenje, kot tkanje, vse niti so med seboj tesno prepletene, da, to je pravzaprav problem, ki bi ga rad nekoč razrešil, želel bi uzreti in sprevideti načrt ali vsaj skico zanj, in tako sem nekega večera vpadel v »Chez Albert« s to revijo pod roko in naročil pijačo. Krožil sem po okraju Saint-Denis, povedali so mi za neko delavnico, last starca, ki popravlja stare avtomobile, vedel sem vse o mehaniki, saj sem zrastle v neki garaži v Meudonu, v mestu, kjer je stanoval Céline, čeprav ga osebno nisem nikoli srečal, pravijo, da je bil slab človek, a dober zdravnik, posebno do revnih strank. Albert je zagledal revijo, ki sem jo držal v rokah, noter je nek članek o Proustovem avtomobilu, je rekel, napisal ga je nek blaznež, ki se podpisuje kot markiz iz Carabasa. Toda, markiz iz Carabasa sem jaz, sem odgovoril, trenutno sem nekoliko na psu, iščem delavnico Pégase, zvedel sem, da iščejo pomočnika. Albert me je pogledal, da bi videl, ali se šalim, v resnici mi je nekoliko upadel pogum, sprevidel je, da mislim resno, no, fant, kar brez strahu, delavnica je na tistem dvorišču, glej, tudi Agostinellijev avtomobil stoji tam, pripeljal sem ga prejšnjo nedeljo, našel sem ga na nekem popkopišču avtomobilov v Suresnesu, kjer niso vedeli, kakšno dragocenost imajo, zdaj ga je treba spraviti nazaj v vozno stanje.

Tisto poletje sva se trudila, da bi ga obudila k življenju. Ta avtomobil ni naprodaj, se je zaklinjal Albert, z njim hočem še zadnjič v življenju dirkati, poleg tega hočem, da me spremlja na zadnji poti k Père Lachaiseu, na kateri bodo igrali *En passant par la Lorraine*, Albert je bil iz Lorene. Ne vem, ali si lahko predstavljate Proustov avtomobil, morali bi si ga ogledati na fotografijah, zdi se kot spomenik z dvema žarometoma, močnima kot reflektorja, ki sta služila za osvetljevanje zvonikov katedral, Proust in Agostinelli sta včasih pripela pozno v zapuščeno mestece, se ustavila na rahlo nagnjenem trgu, da bi pas žarometov segel više in zajel odprtino zvonika, Agostinelli, je rekel Proust ter odprl svojo žepno biblijo, Ruskina, misliš, da drži članek v »Le Figaro« iz leta 1907 z naslovom *Impressions de route en automobile*? Seveda nisem bil nikoli povsem prepričan, da posedujeva prav midva Proustov avtomobil, na smetišču polomljenih karoserij, kjer ga je Albert kupil, se namreč ni dalo najti seznama lastnikov, nemogoče je bilo torej z gotovostjo pokazati na pravega lastnika, kakorkoli že, avto je bil identičen Proustovemu, v njegovi notranjosti je Albert našel par rokavic, torej le ni šlo za pomoto, konec koncev mu je prijalo verjeti, da prav on poseduje Proustov

avtomobil, kaj je torej na stvari slabega. Avtomobil mu ni prišel v poštev na zadnji poti, ampak to je že druga zgodba.

Ko je lastnik delavnice umrl, sem prevzel podjetje. Nisem bil njen lastnik zgolj na papirju, čeprav je že to predstavljalo viden dosežek, Monsieur Gélin, prejšnji lastnik, mi je pustil proste roke, tako da sem lahko sklepal uspešne posle, večidel po Albertovi zaslugi, saj je on priskrbel večji del avtomobilov. Kupci so bili moja skrb, zanje sem uredil majhno pisarno, saj se strank ni dalo sprejemati kar v delavnici, bila je mikroskopsko majhna pisarna, vendar zelo elegantna, na aveniji Foch, prefinjen okraj, čakalnica in z lesom obložen biro, dva usnjena naslanjača, pisalna miza v nepristnem starinskem slogu, medeninast izvesek na vratih: *Pégase. Voitures de luxe*. Uradoval sem dvakrat na teden, ob sobotah popoldan in nedeljah dopoldan, po urniku, ki sem ga dal objaviti v časopisnem oglasu, največkrat sem se na smrt dolgočasil, saj je na mesec vpadla v pisarno največ po ena stranka, toda dovolj je bilo prodati sedem do osem avtomobilov na leto, da sva zaslužila, kolikor sva hotela, Albertu se je posrečilo izbrskati stare škatle po smešno nizki ceni, poleg tega se je povezal z neko delavnico iz Marseillea, od koder so nama pošiljali muzejsko redke avtomobilske dele za smešno protivrednost. Dovolj je bilo delati, dela ni nikoli zmanjkalo, vendar mi je to ustrezalo, končno sem imel tudi vajenca, sina neke Albertove sestrične, hitrega fanta z zlatimi rokami, imenoval se je Jakob, ravno tako iz Lorene. V treh ali štirih letih so nam prišle pod roko vse pomembnejše znamke: Delage, Aston Martin, Hispano-Suiza, Isotta Fraschini, veličastna Cord in celo Fiat Mefistofele, letnik 1922, najlepši dirkalni avtomobil na svetu, ki že ni bil več avto, ampak torpedo, šlo je za imitacijo prototipa iz leta 1908, leta 1924 je podrl svetovni rekord v hitrosti. Kupci so bili večidel premožni Američani, ki so prihajali v Pariz, da bi si kupili evropski avtomobil zvenečega imena, bogataši, zaljubljeni v Evropo in s polomljeno francoščino, počutili so se genialne in nečimrne Fitzgeralda, Montomartre, champagne in Sous le ciel de Paris. Tudi to so bili časi. Ljudje so se bali bomb in klanja, hoteli so se veseliti življenja, se počutiti žive, zabavajmo se in bodimo veseli, življenje je dar, ki ga je treba znati uživati, ne bodimo kot bedaste device. Med kupci se je našel nek Egipčan, ki je postal naša najboljša stranka, bil je vesel debeluh, vsake tri mesece je zahteval nov avtomobil, pač glede na letni čas, smejal se je kot otrok, vse po vrsti jih je uničil, ker je pil kot goba. Mislim, da je slabo končal, aretirala ga je francoska policija, vzroka nisem nikoli odkril, nekaj se je šušljalo o političnih motivih, kdo bi vedel. Albert je hotel, da bi se poročil, poišči si ženo, Carabas, mi je rekel, presegel si trideseta, potrebuješ dobro žensko, kaj naj počne moški sam v hiši, potem ko je enkrat popravil avtomobilsko karoserijo, boš videl, hitreje se boš postaral, leta tečejo, kot bi mignil. V njem je

bil kos filozofa, vsi dobri mehaniki so tudi filozofi, morda ne verjame, Monsieur, toda ob popraviljanju avtomobilov se človek marsikaj nauči, življenje je zobovje, kolesček tu, zračnica tam, tu je še prenosni jermen, ki vse povezuje med seboj in pretvarja energijo v gibanje, prav kot v življenju, nekega dne bi rad razumel, kako deluje prenosni jermen, ki povezuje vse dele mojega življenja, ustroj je enak, treba je dvigniti pokrov in opazovati motor, ki brni, povezati vse, vse trenutke, osebe in stvari ter reči: to je pogon motorja v prazno, taki so bili moji dnevi takrat, to je Albert, motor v zaganjanju, to sem jaz, bati v cilindru, in to je svečka, ki sproži preskok iskre; smo pripravljeni, potujemo. Iskro je predstavljala Miriam, ona je to že uvidela, ampak kaj za vruga je predstavljalo prenosni jermen. Ne mislim tistega jermena v Bugatti Royalu, sem rekel Albertu, ampak pravi, resnični in skriti jermen, ki povezuje vse dele, ki premika avtomobil na točno določen način, v preciznem ritmu, z zanj značilnim pulziranjem, zagonom, hitrostjo in zastojem.

Ne da se upreti avtomobilu znamke Bugatti Royale, jaz torej potujem, sem rekel Albertu. Pogledal me je, medtem ko je čistil pult, zdelo se mi je, da mu je čez oči šinila senca melanholije, nakopal si boš probleme z njim, mi je rekel, to veš bolje od mene, ampak, razumem te, to je tvoja enkratna priložnost, vedno si bil miren pred startno zastavico, dirkalna steza je pred teboj, vabi te, premlad si, da bi se lahko uprl izzivu tveganja. Še prej moram nekoliko poseči nazaj v zgodbo, najin pogovor se ni končal s temi besedami, mislim na pogovor med mano in Miriam, ko sem se ji predstavil kot markiz iz Carabasa, ki nikoli ne zapusti svojega ozemlja. Prosim vas, ne šalite se, je rekla. Ne hecam se, sem odgovoril. Ona je ponovila, prosim, ne šalite se. Z raztresenim gibom je dvignila kozarec in rekla, ubiti me hočejo, kot da je pravkar izrekla najbolj običajno stvar pod soncem. To je rekla z glasom žensk, ki so v življenju preveč pile, preveč vedele, premočno ljubile in so torej onstran laži; gledal sem jo kot blazen, ne da bi vedel, kaj naj ji odgovorim, klavrno sem se izvlekel, češ kaj se to mene tiče. Ona je na dušek spraznila kozarec, se melanholično zasmejala kot tisti, ki ne verjame več v iluzije, malo, je rekla, skoraj nič, in pustila drobiž na mizi, se dvignila, si popravila lase s tistim utrujenim gibom, oprostite, je še rekla in odšla. Nisem je poklical nazaj, ob kozarcu je pustila škatlico vžigalic, na kateri je pisalo: Miriam in potem še priložena telefonska številka. Rekel sem si, bolje je stvar pustiti v nemar. Toda naslednjo soboto sem spoznal grofa. Bil sem v pisarni na aveniji Foch, pravkar se je začelo poletje, skoz okno sem opazoval sveže zelenje dreves in bral knjigo nekega italijanskega gizdalina, ki se je z avtomobilom odpravil do Pekinga nekje na začetku stoletja, ne spominjam se več imena avtorja, ko je nenadoma vstopil grof. Sanjalo se mi ni, kdo bi lahko bil, bil je telesno krepak moški z rdečkastimi zalizki, ne več rosno mlad, moder

telovnik na svetlih hlačah, starinska sončna očala, palica in časopis, skratka tip bankirja ali odvetnika z veliko denarja. Namestil se je, se predstavil in neokretno prekrizal nogi, ker je bil pretežak. Mislim, da je moja žena stopila v stik z vami in vam ponudila neko kupčijo, je počasi rekel, rad bi razčistil nekatere postavke vajine pogodbe. Govoril je z zdolgočasnim, skoraj bedastim tonom, kot da se ga cela stvar sploh ne tiče in bi jo rad čimprej odpravil, po možnosti proti plačilu. Imam neko staro vozilo, je nadaljeval, znamke Bugatti Royale, letnik 27, moja žena si je vtepla v glavo, da ga bo prinesla sem v Biarritz zaradi rallyja v San Sebastianu. Kot sem pričakoval, je potegnil na dan čekovno knjižico, napisal visoko cifro, ki je večkratno preplačala Bugattija in se na ček podpisal. Njegov obraz je postal še bolj dolgočasen, čutil sem, da mi bo vsak čas prikipelo, a sem se zadržal. Hotel sem že reči, da v Franciji mrgoli šoferjev, preprost oglas v časopisu in imeli boste dolgo vrsto lakajev pred vrati, toda prosim vas razumevanja, sedaj sem zelo zaseden. On me je prehitel, želim, da njeno prošnjo zavrnete in je ne spremljate. Ponudil mi je ček, ki mu je ostal med prsti, ker sem buljil vanj kot idiot, kot nekdo, ki so ga presenetili, hkrati pa sem čutil, da v ozadju tiči nekaj temačnega, vse je bilo preveč nedoločno in preveč protislovno. Ne vem, zakaj, a kar samo od sebe mi je ušlo: ne poznam vaše žene, nihče mi še ni ponudil podobne zaposlitve, ne razumem, o čem govorite, lagal sem. Tudi on je osupnil, prepričan sem o tem, vendar se ni pustil zmesi. Raztrgal je ček in ga vrgel v koš, če je tako, se oproščam, ker sem vas nadlegoval, je rekel, verjetno se je moj tajnik zmotil, na svidenje. Takoj ko je odšel, sem poklical tisto telefonsko številko s hrbtne strani vžigalične škatle. Odgovorila mi je vratarica Hôtela de Paris, gospod grof in gospa grofica sta zunaj, želite pustiti sporočilo? Da, osebno sporočilo za grofico, recite ji, da jo je iskal markiz iz Carabasa, to bo zadostovalo.

Bil je res model Bugatti Royale, *un coupé de ville*, ne vem, če vam to kaj pove, Monsieur, razumem, da vam lahko tudi nič ne pove. Z Albertom sva ga šla iskat v neko garažo na Quai d'Anjou, lesena vratca na z grmovjem obraslem dvorišču kot pri angleških hišah, spodaj je tekla Sena. Albert ni verjel svojim očem, ni mogoče, si je ponavljal, nemogoče; božal je dolge in koničaste blatnike, ne vem, ali lahko razumete, vendar prikljče model Bugattija podobo ženskega telesa, naslonjenega na hrbet z nogami naprej. Bil je resnično veličasten primerek, z dobro ohranjeno karoserijo, tudi notranja obloga iz damastnega žameta je bila v dobrem stanju, komaj s kakšno luknjo od moljev. Že na prvi pogled so bili potrebni popravila zobniki in izpušne cevi. Motor ni trpel zaradi dolgotrajne neaktivnosti, čakal je, da bi ga nekdo zbudil iz otrple dremavice. Uspelo nama ga je zbuditi in ga pripeljati v delavnico. Na sprednjem pokrovu nad motorjem je manjkal slon, kar je bila edina šibka točka tega avtomobila, saj si ni

moč predstavljati Bugatti Royale na rallyju brez slona. Morda ne veste, ali pa niste bili nikoli pozorni, ampak Bugatti ima na sprednjem pokrovu, prav na robu, srebrn kipec v obliki slona. Kipec si je izmislil Rembrandt Bugatti, Ettorejev brat, slon ni zgolj zaščitni znak tvrde kot krilata Viktorija Rolls Roycea ali labod modela Packard, slon je resničen simbol, skrivnosten kot vsi simboli, skratka slon s prednjimi nogami v zraku in zadnjimi na tleh ter z vzdignjenim rilcem, ki rjove k napadu ali parjenju. Vzbuja vse to preveč prostaške asociacije? Morda. Ampak predstavljajte si model Bugatti Royalea, rahlo naslonjenega na hrbet, v komaj opaznem vzletu, z naprej uperjenimi krili, pripravljenimi na polet, na opojnost hitrosti, z legendarnim sprednjim pokrovom in z omrežjem žic in cevi, iz katerih pulzirata energija in življenje: prav na vrhu pa slon z vzdignjenim rilcem.

Hotel sem ostati ob strani, Albert je poklical Hôtel de Paris, če morda slučajno vedo, kam je izginil slon, enostavno ga ni več, bah, izgubljen, je rekel Albert, vozilo je predolgo počivalo, odgovorili so, da je treba narediti kopijo. Morala sva poiskati rešitev v tistih treh tednih, medtem ko sva loščila motor in karoserijo. En cilinder je potreboval manjše popravilo, kar ni predstavljalo resničnega problema. Tapetnik je bil nek mladenič s trgovino na Rue Le Peletier, premetenec, stara oblačila je nosil popravljat sestram v neki samostan v bližini, kjer so ga poznali, za opravila, ki zahtevajo potrpežljivost, ni nič primernejšega od samostanskih sester, verjemite mi, brezhibno vam znajo zakrpati damast, delo poteka v nasprotni smeri, niti se prepletajo kot v telefonski centrali. Največji problem je predstavljala slon. Potrebovala sva neke vrste kiparja, ki bi bil pripravljen izoblikovati glinasto kopijo, ki bi se jo dalo preobleči s kovinsko plastjo, toda udarci s ceste bi razširili razpoke na kipcu, torej ta rešitev ne pride v poštev. Albert se je spomnil umetelnega mizarskega mojstra, ki je stanoval v Maraisu, tudi on iz Lorene, v tej zgodbi kar mrgoli Lorenčanov, da, sem že opazil, starca, ki je znal rezbariti lesene podobe na naturalističen način. Z lahkoto sva si priskrbela fotografije slona, skupaj z merami sva jih prinesla starcu in mu razložila, kako naj naredi kopijo, da bo do najmanjše podrobnosti ustrezala originalu. Bile so manjše težave s kromiranjem, a rezultat je bil sprejemljiv. Če bi nekdo pozorno opazoval kipec, bi videl, da ni pristen, a na vozilu v gibanju se je zdel avtentičen.

Dopoldan tik pred odhodom se je marsikaj zgodilo. Albert se je popolnoma vživel v vlogo očeta in me je spraševal, če imam to, ali nisem pozabil onega. Dan prej sem si kupil usnjen kovček, k tovrstnemu avtomobilu in k tovrstnemu potovanju pristaja usnjen kovček, sem sodi še lanena jakna kremaste barve, pa še kakšna iz mehkega gamsovega usnja in obleka iz italijanske svile. Ko sem prišel v Hôtel de Paris, mi je odprl vratar v livreji in se mi priklonil, rekel sem mu, naj pokliče grofico, resnično sem se počutil markiza iz Carabasa.

Postrešček je prinesel majhno potovalko in etui, ona je izstopila v spremstvu moža, me raztreseno pozdravila in vstopila zadaj v avto. To je bilo prvo presenečenje dneva, bal sem se srečanja z grofom, hočem reči, ni mi bilo ravno po volji; ampak on me je pozdravil, kot da se nisva še nikoli srečala, odlično se je znal pretvarjati. To se je zgodilo nekega ponedeljka konec junija. Vidiva se čez teden dni v Biarritzu, dragica, je prijazno rekel, če hočeš, lahko pošlješ svojega šoferja na postajo, moj vlak pride ob dvajsetih petintrideset, drugače se vidiva v Palaisu. Prestavil sem v prvo, ona je pozdravila z lahkotnim gibom roke skozi okno.

Sledilo je drugo presenečenje: z nenavadnim tonom v glasu mi je ukazala smer, vozite po glavni cesti številka šest. To je bil suh, trmast glas, kot da bi ji ga diktirala močna volja ali strah, poskušal sem ugovarjati, to vendar ni cesta za Biarritz. Hočem po drugi poti, mi je suho odvrnila, hvaležna vam bom, če ne boste ugovarjali. In končno tretje presenečenje — ko sem jo prvič videl pri »Chez Albert«, se mi je zdela do te mere nebogljena in nezaščitena, da bi ji lahko z obraza prebral usodo: sedaj pa se je potuhnila za masko oddaljenosti in zadržanosti, v vlogo resnične grofice. Bila je lepa, to me sploh ni presenetilo: toda tistega dne se mi je zazdela prekrasna, v hipu sem doumel, da na svetu ni večje lepote od lepe ženske, saj me razumete, Monsieur, in to prepričanje mi je povzročilo svojevrstno napetost, prebudilo je v meni močno strast. Medtem je Bugatti vozil po milih francoskih cestah, ravnih ali v rahlem vzponu oziroma spustu, kot jih ima samo Francija, vabljive ceste, zasenčene s platanami. Cesta je bežala za mano, pred menoj so se odpirali neprevoženi kilometri, med vožnjo sem premišljeval o svojem življenju, o svoji ravnodušnosti, o tem, kar mi je rekel Albert in občutil sem sramoto, ker nisem nikoli resnično ljubil. Ne telesno ljubil, to že, to sem počenjal kot kdorkoli drug v tem življenju, ampak resnične ljubezni, ki izgoreva od znotraj, se širi navzven in se vrti kot motor, medtem ko so kolesa v pogonu, te nisem nikoli spoznal. Občutil sem obžalovanje, neke vrste kes, podobno kot zavest o strahopetnosti ali povprečnosti; moja kolesa so se do takrat vrtela počasi, lenobno, po cesti, ki je bila kar dolga, in vendar se nisem spominjal prevožene pokrajine. Sedaj sem vozil po cesti, ki ni vodila nikamor, v družbi lepe in oddaljene ženske, ki je pred nečim bežala ali se vsaj nečesa izogibala, kar pa mi ni bilo dano vedeti, čutil sem, da je potovanje nesmiselno, na prazni cesti sredi Francije, kot so bile prazne in puste vse prejšnje. Takrat sem tako razmišljal. Limoges ni bil daleč, vozila sva se po podeželju, po sadovnjakih sva srečevala kmete. Potem sem pomislil, Limoges, kaj, za vraga, ima Limoges opraviti z mojim življenjem? Z avtom sem se približal robu ceste in ustavil. Obrnil sem se k njej in ji rekel: poslušajte. Toda še preden sem lahko nadaljeval, mi je zelo nežno pokrila ustnice s prstom in zašepetala: ne bodi

neumen, Carabas, ničesar drugega ni dodala, izstopila je in vstopila spredaj, poleg mene. Nadaljuj, je rekla, vem, da se voziva tjavendan, toda mar ni vse skupaj nesmiselno, torej imam jaz še dober razlog za potovanje.

Izredno zanimiv občutek je dospeti v neznano mesto in v hipu vedeti, da se boš prav tu, v neznanem mestecu, ljubil, kot se nisi še nikoli. Ustavila sva se pred majhnim hotelom ob reki, ne spominjam se več, katera reka teče skozi Limoges, soba s starimi tapetami in običajnim pohištvom, v tistih letih je mnogo hotelov imelo prav tak videz, za primerjavo zadostuje ogledati si kak film z Jeanom Gabinom v glavni vlogi, Miriam me je prosila, naj jo predstavim za svojo ženo, ni hotela izdati svojih osebnih podatkov, v tistem hotelu niso bili pozorni na parčke. Skoz okno se je dalo opazovati rečno vodo in vrbe, noč je bila lepa, zaspala sva ob zori. Vprašal sem jo, pred čim bežiš, Miriam, povej mi, prosim te, kaj se s tabo dogaja? Ona pa mi je samo položila prst na ustnice.

Nesmiselna vožnja, rekel sem vam že, najprej sva se spustila do Rodeza, potem mimo gaskonjskih vinogradov, ker si je Miriam želela ogledati pokrajino. Misлил sem, da hoče uživati v panoramičnem razgledu, a je šlo zgolj za sliko, bežen prizor. Preskočila sva Toulouse in se napotila v Pau, ker je njena mama v tem mestu preživela otroštvo, vseh mi je bilo predstavljati si njeno mamó kot deklico v deklíškem zavodu, ki sva ga zaman iskala; bilo je prvič, da sem pomislil na otroštvo matere neke ženske, ki je bila z mano, bilo je povsem novo in nenavadno čustvo. Opazovala sva hiše v Pauju s sijajnim trgov in podstrešnimi stanovanji z majhnimi belimi okni, ki so se bleščala pod skrilastimi strehami. Pred oči mi je stopila podoba zime: poslušaj, Miriam, pustiva vse skupaj in se to zimo vrniva sem, v neznano mesto, kjer naju nihče ne pozna, pridiva živeti za eno od teh oken.

Ko sva prispela v Biarritz, je bila sobota, dirka bo čez dva dni, mislil sem, da bova zavila v Hôtel des Palais in naročila dve sobi, toda ona je izbrala drug hotel, Hôtel d'Angleterre, in se pri vratarju podpisala z mojim priimkom, kajti v prvorazrednih hotelih ne zahtevajo dokumentov od gospa. Bilo je jasno, da se skriva: neprestano mi je v ušesih zvenel tisti čudni stavek z najinega prvega srečanja, bil je predmet mnogih kasnejših pogovorov, ni ga hotela nikoli razčistiti, pojasniti, takrat sem ji položil roke na ramena in ji pogledal v oči, spustila sva se na kopališče v Biarritzu, sonce je zahajalo, po pesku so se sprehajali galebi, znanilci slabega vremena, gruča otrok se je igrala na mivki; zvedeti hočem, sem ji rekel, in ona mi je odgovorila, jutri boš vedel vse, po tekmi, jutri zvečer, domenjena sva za jutri zvečer na plaži, na tem mestu, zdaj pa se pojdiva še malo vozit, ali ti je prav?

Za tekmo so bila potrebna starinska oblačila, vsak šofer je moral slediti modi svojega vozila, kupil sem si hlače po arabski noši in svetlo platneno baretko s ščitnikom, mar ni to otročje, sem rekel Miriam, to že ni več dirka, ampak modna revija, ona se ni strinjala z mano, boš že videl. V resnici ni šlo za pravo tekmo, ampak kot da bi šlo. Steza je vodila vzdolž atlantske obale, prek mnogih ovinkov in strmin: Bidart, Saint Jean de Luz, Donibane do San Sebastiana. Startali smo po trije naenkrat, kot je določil žreb ne glede na vrsto in znamko avtomobila, tekmovali smo na kronometer, točkovali so nas na osnovi prevoženih cilindrat. Z nama so startali Hispano-Suiza, letnik 28, Boulogne in neka Lambda, letnik 22, plamteče rdeče barve, oholo vozilo, sedaj razumem, zakaj si je Mussolini izbral prav to znamko; toda tudi drugi avtomobili se niso imeli česa sramovati, imeli so prefinjeno linijo, dolg kromiran sprednji del in notranjost olivno zelene barve. Startali smo med prvimi, ob desetih dopoldan. Bil je krasen dan ob Atlantiku, s svežim vetrom in soncem, ki so ga občasno zakrivali oblaki. Hispano-Suiza je švignila kot blisk, pustiva jo, sem rekel Miriam, nočem tekmovali z drugimi, ko bo čas, jo bova že dohitela. Lambda nama je mirno sledila. Vozil jo je mladenič s črnimi brki, ki ga je spremljala mlada gospodična, verjetno sta bila bogata Italijana, ki sta se smejala in naju vsake toliko pozdravila. Vozila sta tesno za nama po vseh ovinkih do Saint Jean de Luza, v Hendayu sta naju prehitela in zopet popustila na ravni cesti proti Donibanu. Čudno se mi je zdelo, da sta popustila ravno na ravnini, pred Irunom sva prehitela Hispano-Suizo, sedaj sem počasi dvigal hitrost, pričakoval sem, da bo Lambda storila isto. Z lahkoto se je pustila prehiteti, nekaj stotin metrov smo vozili vžtric, gospodična se je smejala in naju pozdravljala, poglej, kakšna veseljaka, sem rekel Miriam. Na koncu ravnine naju je Lambda dohitela. Na tistem mestu se nahaja nevaren dvojni ovinek, ki sva ga večer prej prevozila z Miriam, zato se mi je vtisnil v spomin. Miriam je zakričala, ko je videla prihajati nasproti Lambdo, ki naju je silila proti prepadu. Pritisnil sem na zavore in hip zatem naglo pospešil, nagonsko mi je uspelo z zadnjim delom zadeti Lambdo, kar je povzročilo suh in kratek udarec, ki je zadostoval. Lambda je zdrsnila na levo, dvajset metrov drsela po površju zemlje, prizor sem opazoval v vzratnem ogledalu, cestni drog ji je izbil blatnik, nakar je zdrsnila proti sredini cestišča in se vnovič vrnila na levi pas, vendar brez prvotne hitrosti, kot da bi nasedla na peščenem produ. Jasno, da se potnika nista huje poškodovala. Po celem telesu sem se potil z ledenim znojem. Miriam mi je stisnila roko. Ne ustavlaj se, prosim te, ne ustavlaj! Nadaljeval sem tekmo, San Sebastian je bil točno pod nami, mislim, da ni nihče opazil pripetljaja. Ko sem šinil skozi ciljni pas, sem vstopil v improvizirano hišo na odprtem ter dolgo nisem izstopil. To so nama zanalašč naredili, sem rekel. Miriam je bila zelo bleda,

rekla ni ničesar, okamenela je. Obvestil bom policijo, vložiti hočem prijavo, sem rekel. Prosim te, je zašepetala. Ne razumeš, da so to namenoma storili, sem zakričal, hoteli so naju ubiti. Pogledala me je s spačenim, obenem pa s prosečim izrazom. Avtomobil je tvoja stvar, sem ji tedaj zabrusil, poskusi naravnati odbijače, jaz naredim par korakov. Izstopil sem, zaloputnil vrata avtomobila, vozilu se ni zgodilo nič hudega, vse skupaj bi bile lahko zgolj grde sanje. Potepal sem se po San Sebastianu, krožil vzdolž morske obale, lep je San Sebastian s tistimi lepimi zgradbami v slogu fin de siècle, nato sem vstopil v prostorno kavarno s stenami, ki so bile pokrite s počrnjenimi zrcali kot tiste v Španiji, v katerih se kavarna razširi v restavracijo, in naročil porcijo ocvrtih rib.

Miriam me je čakala na pokrovu avtomobila ob improviziranih hišah. Prišla je k sebi, si popravila pričesko, nič več ni bila prestrašena, mehaniki so zravnali odbijače, dirke je bilo konec, ljudje so se začeli razhajati. Vprašal sem jo, če sva zmagala. Ne vem, mi je odgovorila, sploh me ne zanima, vrniva se raje v hotel. Nisem bil pozoren na uro, moralo je biti okrog treh popoldan. Do Iruna nisva spregovorila besede, čez mejo so naju spustili z zamahom roke, ko so videli, da sva bila na dirki, ponovno sva bila v Franciji. Takrat sem šele opazil, zgodilo se je po golem naključju. Ves čas nama je sonce svetilo naravnost v oči, njegov odblesk na kipcu me je motil, kot če bi se žarki odbijali z zrcalne površine. Tudi zjutraj ob odhodu sva imela sonce spredaj, toda odboj me ni motil, ker je les deloma vsrkal kromaturno plast, ki je postala neprozorna. Ustavil sem avto, toda ni bilo treba izstopiti in pogledati, kar sem že itak vedel. Zamenjali so slona, sem rekel, to je kovinski kipec, ne vem, ali iz jekla ali iz srebra, toda gotovo ni isti. Nato sem pomislil na neko absurdno stvar in sem jo izrekel, hočem vedeti, kaj je zadaj. Miriam me je pogledala in prebledela. Znova je postala pepelnato bleda kot takrat v nesreči, zazdelo se mi je, da se je tresla. Povedala ti bom zvečer, je rekla, prosim te, moj mož se vrne čez nekaj ur, hočem proč. Vprašal sem jo: ali te je njega strah, ko sem te spoznal, si namignila na neko zadevo, se spominjaš, ali se bojiš svojega moža? Stisnila mi je tresočo roko, pojdiva, je rekla, prosim, ne izgubljava časa, vrniti se hočem v hotel.

Ljubila sva se strastno, skoraj krčevito, kot če bi šlo za ekstremno dejanje, ki ga vodi nagon po preživetju. Zmeden sem obstal med rjuhami, vendar nisem zaspal, ležal sem v tistem stanju telesne otoplosti, ki dovoljuje domišljiji, da se svobodno sprehaja od podobe do podobe, pred mojimi očmi so se zvrstili Albert in delavnica Pégase, trg v Pauju s svojimi podstrešji, majhen kovinski slon, cestni pas in globel nad oceanom. Miriam je stala tik na robu tistega prepada, grof se ji je neslišno bližal in jo sunil, da je zgrmela v brezno, krčevito držeč na prsih svojo torbico, od katere se ni nikoli ločila. Moj

miselni mehanizem je izgledal nekako takole, nato se je Miriam dvignila in odšla v kopalnico, desnico sem spustil k tlom, da bi otipal torbico, previdno sem jo odprl in vanjo porinil roko, začutil sem kopito pištole, ne da bi vedel, zakaj, sem jo vzel, se dvignil in hitro oblekel. Pogledal sem na uro, imel sem še veliko časa. Miriam se je vrnila iz kopalnice, v hipu sprevidela, a se ni zoperstavila. Naročil sem ji, naj pripravi potovalko in me počaka. Ne, je rekla, počakala te bom na plaži, strah me je ostati sama v sobi. Ob pol desetih, sem rekel. Avto pusti meni, je rekla, bolje je, če odideš s taksijem. Odšel sem, poravnal račun in vzel taksi. Spuščala se je megla. Šoferju sem naročil, da me odloži v bližini železniške postaje, krožil sem po mestu, mislil na to, kaj bom storil in se obenem zavedal, da pravzaprav ne vem točno, kaj, zdelo se mi je smešno čakati na moškega, ki sem ga videl vsega dvakrat v življenju, kaj naj vendar storim, naj mu grozim, mu povem, da jaz vem, da hoče ubiti svojo ženo? In če se ne bo odvrnil od svojih naklepov... Kaj bi storil, če bi se on odzval? Po žepu sem premetaval tisto majhno pištolo, zdela se je igračka, pod postajnim nadstreškom je bilo malo ljudi, po zvočniku so napovedali prihod vlaka, z navidezno ravnodušnostjo sem se skrtil za steber ob pločniku, da me on ne bi takoj spoznal. Spraševal sem se, ali naj ga počakam tam ali naj mu raje sledim po cesti. Roka, v kateri sem vrtel pištolo, se je vsa preznajila, potniki so začeli izstopati, skupina živahnih Špancev, varuška z dvema svetlolasima otrokoma, parček mladoporočencev, slučajen turist, skratka izstopilo je malo ljudi. Potreboval sem kakšno sekundo ali več, preden sem ugotovil, da ga ni na tistem vlaku: ko sem to uvidel, me je zgrabila panika. Ne ravno panika, ampak neke vrste tesnoba, naglo sem prekoračil preddverje postaje, poklical taksi in mu naročil, naj me odpelje v Hôtel des Palais, lahko bi šel peš, toda preveč se mi je mudilo. Palais je bil čudovit hotel, eden najstarejših v Biarritz, bel in veličasten, kljub svojim velikim prostorom še vedno eleganten. Uslužbenec na recepciji je pozorno pogledal seznam od začetka do konca in od konca k začetku, s prstom prebirajoč imena strank. Ne, je rekel, te osebe ni na našem seznamu. Morda bo šele prišla, sem rekel, preverite še med rezervacijami, prosim, priti morata gospod in gospa du Terrail. Vzel je seznam rezervacij in ga natančno pregledal. Žal mi je, gospod, vendar ni nihče rezerviral sobe na to ime. Prosil sem ga, naj mi da telefon, in poklical Hôtel d'Angleterre. Gospa je odšla kmalu za vami, je odgovoril vratar. Ste prepričani? Nedvomno, izročila mi je ključ sobe in odpotovala z avtomobilom, postrešček je vanj naložil prtljago. Izstopil sem iz Palaisa in se peš napotil k plaži, ki je bila dva koraka stran. Spustil sem se po stopnicah, se počasi sprehodil po pesku, ura je bila devet in pol, spustila se je gosta megla, morje je vzvalovilo, včasih postane v Biarritz hladno ob poletnih večerih. Na mestu najinega zmenka je stala kopališka

hišica z vrsto prislonjenih ležalnikov. Sedel sem na enega izmed ležalnikov in začel opazovati morje. Slišal sem zvonik v Biarritzu, ki je odbil deset, enajst in končno polnoč. Še vedno sem v žepu nosil pištolo, zgrabilo me je, da bi jo vrgel v morje, ampak nisem mogel, ne vem, zakaj.

Veste, da sem nekoč celo poslal oglas v »Le Figaro?« *Izgubljen slon išče Bugatti letnik 27*. Smešno, kajne? Toda od takrat je preteklo precej časa, sedaj se mi vse skupaj zdi burkasto. Preveč ste mi natočili, Monsieur, vendar ste kljub temu dober družabnik in hvaležen poslušalec. Veste, včasih, ko popijem nekoliko preveč, postane resničnost enostavnejša, prazna mesta med stvarmi se zapolnijo, vse se sijajno sklada med seboj, zdi se nam, da resnično bivamo, da smo. Kot v sanjah.

Toda zakaj vas zanimajo zgodbe drugih? Morda tudi vam ne uspe zapolniti praznine med stvarmi? Vam mar ne zadostujejo lastne sanje?

Prevedla Tea Štoka

Antonio Tabucchi se je rodil leta 1943 v Toscani. Doslej je objavil več zbirk kratke proze pri založniku Feltrinelliju: *Il gioco del rovescio*, 1981, *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985, *Il filo dell'orizzonte*, 1986; pri drugih italijanskih založnikih pa *Piazza d'Italia*, 1975, *Donna di Porto Pim*, 1983, *Notturmo indiano*, 1984, *I volatili del Beato Angelico*, 1987. Za gledališče je napisal dramo *I dialoghi mancati*. V Italiji je znan kot prevajalec portugalskega modernističnega pesnika *Fernanda Pessoa*. Leta 1987 so mu Francozi podelili nagrado Médicis Etranger za uspešne pesniške prevode.

Aldo Busi

Drevesna vejica

Nekdo je danes ponoči poskrbel za to, da se je na moji verandi znašel par čipkastih hlačk iz jerseyja s svežim menstrualnim madežem. Zdaj ležijo na tleh, prekrite z invazijo mravelj, oblizuje pa jih moj najljubši maček. Opozorilo, skrunitev ali obljuba?

Kot vedno sem se zbudil ob šestih, po eni uri spanja. Kavarna je bila že odprta, a tega nisem vedel; odprejo jo za turiste, ki se zgodaj odpravijo na izlete. Nekaj malega pojem, iz rok mi zdrsne nož in pomazem se s figovo marmelado, tako da si celo pot do plaže, kamor grem gledat sončni vzhod, oblizujem prste. In glej jo tam, zafukano oblo, preko katere pluje črna barčica. Najprej se zaradi odseva v vodi, ki splošči zaobljenost krogle, zdi balon, kasneje pa glinast hranilnik. Opomin, da odlašáš z življenjem, da ga naložiš za takrat, ko ga boš imel malo. Neumno opozorilo — kdor zdaj prihrani življenje, ne le, da ga kasneje ne bo imel prav nič več, imel ga bo celo vse manj, bolj ko bodo rasli prihranki. Nekatero zaklade se prisluži le s trošenjem. In poglej ga, je že tam: bog luči, ki pride vsako jutro v te kraje, na svoj način točen in metodičen, saj ne prepusti ničesar slučajju. Ob njegovem prihodu se mora vse premakniti in vse mora dihati z odprtimi očmi, saj je vse prisiljeno živeti zaradi približevanja smrti, ki hoče na hitro strniti krog. Kogar smo videli, smo videli, drugih ne.

Na pesku med plastičnimi odpadki golobi medlo rdeče barve, med mirnim valovanjem veličastno deblo palme, v daljavi nekdo, ki teče. Voda je topla, prihajanje in odhajanje nizkih valov je himna le njim. In že je tu: vzšlo je.

Ura je osem, temperatura je že narasla. Mirno bom tekkel na vlak, saj poznam otipavanje v arabskih kupejih drugega razreda in z malo *savoir laisser faire* prvega. Oblekel si bom sintetične kratke hlače — zelene na rumene črte — in si jih povlekel bolj gor, da se bo videlo stegno, ali pa jih bom razširil v pasu — odvisno od potnikov. Jasno je, da dobro skrbim zase. Na postaji Sousse malo prometa. Pogledam kvišku na zemljevide, ki so narisani čez celo steno tako na desni kot na levi. Odločim se za Kairouan, levi zemljevid, zelo

dobro poslikan z rožo vetrov, kamelami, različnimi bojavniki, zgodovinskimi ruševinami, ovcami, preprogami, keramiko, značilno za obrt in trgovino krajev, preko katerih gre železniška mreža (vlakec pelje gor in dol med palmovimi gaji in indijskimi figami); potem je tam jezero in košček Sredozemlja. Nosača, ki sedi na še vedno ali ravnokar zaprtem kiosku za prodajo časopisov, vprašam za odhode vlakov v Kairouan. Začudeno me pogleda, kot bi hotel reči: »Koga bi rad nategnil?«

— Kairouan do včeraj ni bil vključen — mi skrivnostno odgovori in mi nejevoljen obrne hrbet.

— Prosim? Ali ni Kairouan tisto na vrhu?

— Oh, tisti zemljevid! Najprej so na zid narisali železnico, potem pa je v tistih krajih niso nikoli zgradili. Dolgo let nazaj. A slika je tako lepa, da jo je bilo škoda prebarvati.

— Torej Kairouan ne... ne obstaja?

— Z vlakom ne. Z avtobusom.

Na desnem zemljevidu, smer Sfax-Monastir, majhne hiše, nizka drevesa. Ni tako natrpan kot levi zemljevid. Toda v El Djemu je celo Kolosej! Kaj pa če ga medtem... že ni več?

— Oprostite — sem se spet obrnil na zdolgočasenega nosača, ki je dremal ali pa se je le pretvarjal, ko je videl, da sem ga hotel spet napasti in očitno nisem imel zanj nobenega kovčka.

— El Djem obstaja?

— V El Djemu imajo vse, — se zmrдне — vlak, Kolosej in tudi El Djem.

— Hvala. Ah, ob devetih petnajst.

— Prvi tir.

Gledam skozi velika steklena vrata, ki vodijo h klopici. Zgleda, da ima postaja le en tir. Grem v drugi razred, ker sem načel pogovor z nekim študentom, ki sem ga vprašal za imena mogočnih dreves, ki rastejo v vrtu na postaji. Ne pozna jih. Poizvedujem naprej pri tistih parih potnikov, a nihče ne ve. Sprijaznim se pač in grem, tresoč se od mraza, pogledat zapuščen vagon, pomarančo, preobloženo z divjimi sadeži, in nevpadljivo preštevam čela, brade in vijolično namazana lica tradicionalnih kmetic, ki čepijo poleg svojih košev z zelenjavo. Prispe več golobradih vojakov v enakih strganih uniformah zelene barve, ki sem jih pred leti videl v vojnih oporiščih ob Rdečem morju v Egiptu, kjer sem imel občutek, da so vsi vojaki le hip pred tem skrivaj jokali.

Vlak ima pol ure zamude. Ponovno vztrajam z imeni dreves, toda nič. Povprašam tudi skupinico študentov, a zaman. Ko prispe vlak, bi se moral raztrgati na deset kosov, da bi bil lahko v družbi z vsemi tistimi, ki ne poznajo imen dreves in ki me prosijo, naj jim kaj povem o Italiji in o bivšem Mundialu, za kar niti ne vem, kaj

je. Modrooki študent pretečega pogleda mi takoj, ko se napotim proti hodniku, potihem reče:

— Tu bi morali razglasiti svobodo mišljenja in govora, prav gotovo. Uradno tunizijska politika ne obstaja, obstaja le Burghiba, oče domovine. Lep in dober in očetovski fašist, daleč od jokavih zgodb. Povedati vse krivice te dežele, politično represijo, ki vlada v njej. Dovolj je, če pokažeš, da misliš in opel si.

Ker me ta pogovor zelo zanima, prisedem k mladeniču revolucionarnih potez z leninovsko bradico. Takoj nas obkroži skupinica radovednežev; delam se, kot da nič ni in prepustim njemu, da izbere, ali bo nadaljeval ali prekinil načeti pogovor. In res. Fant mi je vedno bolj zanimiv zaradi svoje strogosti in idealizma. Čuti se, da je docela nepodkupljiv (kar je pri mladih privlačno, pri starejših pa smešno) in pripravljen na akcijo. Kar naenkrat obmolkne, še nekaj časa sedi, vidno izzivciran zaradi tiste prekinitve o nogometu; pogleda me, se grenko nasmehne in se oddalji, jaz pa ostanem, kjer sem. Drugi takoj nadaljujejo s pogovorom, a tudi jaz vstanem in odidem, ne da bi črhnil. Komaj rojene politične poetike se pač ne sme užaliti.

El Djem. Sprehodim se po Koloseju, se spustim v zapuščeno podzemlje, vrnem se gor in konec ogleda. Mesto se širi okoli amfiteatra; slišal sem, da avtomobilske hiše prihajajo sem snemat reklame in da so gladiatorji izvenserijski avtomobili.

Hodim. Na nekih vratih stoji nasmejan mlad moški; zaželi mi dobrodošlico in začne pogovor: dva otroka ima, njegova žena je pred kratkim imela spontan splav, brezposelen je. V tem pride žena — debela, črna in otožna. ki ne zna niti besedice francosko. Zasmeje se, očarana nad najinim klepetom. Mož mi razloži, da žena zaradi bolezní, ki je ne navede, nima več trebuha, izrezali so ji ga kos in z njim par stvari, ki se ga držijo, in ona reče *oui oui oui*. Otroci? Oh, za nekaj časa so jih prodali, a takoj ko bo dobil delo in bo zaslužil, jih bodo šli izplačat, bolj zaradi nje, ker zelo trpi. Pozdravi me z rahlim priklonom, ne da bi me karkoli vprašal, in tudi žena zdaj spregovori besedo: *Merci*.

Nikoli ne bom vedel, zakaj. Oddaljim se z roko na denarnici. Naj se vrnem in jo izpraznim? Ne upam si. Kaj pa če je bilo sporočilo drugačno? Oba sta izginila, vse se je odvilo v trenutku in prav mene je doletela ta sreča. Ves zmeden se na lepem znajdem na postaji. Vzemimo, da ne prodajajo otrok kot suvenirjev, torej je bil ta *hvala* za nekaj, česar jim nisem niti dal, niti me niso vprašali niti ne upali. Hvala, da sem šel tam mimo, in konec.

Vlak za Sousse odpotuje čez približno tri ure; hodim od družbe do družbe, od šoferja do šoferja, da bi našel kak prevoz prej. Nič. Poldne je že. Na odprtem prostoru se prikaže debeluh, ki razkazuje zobotrebec in potem počasi počasi dohiti množico. Zobotrebec v ustih je prav gotovo znak socialnega razlikovanja. Pokazati hoče, da so oni

tudi danes jedli. Usedem se na teraso hotela Julius in poskusim še pri enem vozniku avtobusa, a norčuje se iz moje prošnje:

— Najami si človeka-kamelo, lažje je.

— Veste, jaz nisem niti Anglež niti Francoz niti Tunizijec.

— Oh, saj jaz nisem vendar nič mislil. Le to, da človek — kamela stane manj kot taksi. Kaj pa je šestdeset kilometrov teka za te reveže tod naokoli?

Srepa ga pogledam zaradi dvoumnosti njegovega humorja — zelo lep moški je, rahlo turških potez, ogromen, z dolgimi brki in visokim čelom, malo plešast, šilastih ušes, močnih in belih zob, poosebljen zabavljač. Vstopim v hotel in naročim lokalni liker. Pride natakar, ki je prej nekaj mrmral šoferju:

— Ti kar vlak počakaj, tako medtem poješ in malo poklepetaš z mano. Ime mi je Sahib, Casanova El Djema sem. Moški in ženske.

— Ah!

Ne odzovem se izzivu, čeprav je Casanova Sahib — maître Sahib — odločne, avtoritarne moškosti zaradi svoje veličastne postave in teh majhnih ter temnih oči, zaradi sle, ki jo le težko zadržuje v sebi. S pogledom še naprej namiguje, kot bi hotel reči »vstopi tja, tja za sabo«. Obrnem se in vidim, da je za mano stranišče. Vprašam ga za menu — po maistrovsko pokašljuje — in mi ga kar pove. Pospremi me do restavracije; sedem, prinese mi pivo in vazico, polno dišečih rož. Sede poleg mene, restavracija je popolnoma prazna. Ob nogo mi pritisne najprej koleno, potem še stegno. Neopazno, a odločno jo odmaknem. Težko diha, razvnet je, daje ga po tobaku in prahu, po suši, kot bi vdihoval veter in pesek. Nekaj zlatih zob — spet približa stegno.

— Lansko leto je bil tu simfonični orkester z Dunaja — dvesto glasbenikov, ki so bili nastanjeni tukaj. Res lep koncert, Kolosej je bil podnevi razsvetljen. Nepozabno! To je bil teden velike lju-bezni, štiriindvajset ur na štiriindvajset. Pianist, violinelistka, kontra-basist, harfist, oh! A kot oboist...

»Hvala za rože, sem mu hotel reči, med vsemi drugimi sem jih spoznal — mednarodna tarifa.«

— Tukaj imam lepo sobo s predsobo. Ali jo hočeš pogledati?

— Kaj pa glavna jed? — in spet si prilastim nogo.

— Jagnječje zarebrnice, solata, kokoš, pečena v glinasti posodi — dobre stvari, kot ponavadi. Ne sme se ti muditi. Zelo lepa soba je, z eno posteljo... Po zidovih pa tapete z rdečimi vrtnicami.

— Prinesi mi še eno pivo! Spij še ti eno!

— Prav rad. Kaj boš počel v Soussu? Ostani danes zvečer tu in odpotuj jutri. Preveč žensk sem imel. Gnusijo se mi, smrdijo po mačjem dreku. Oh! Italijanski moški! Lansko leto je prišel sem režiser Sergio Leone s svojo skupino.

— Kaj pa je delal tu?

— Film o nekem avtomobilu. Zelo dober človek. Obiskal sem ga celo v Rimu. A nič iz tega.

— Ali imaš cigarete?

— Tunizijske.

— V redu — in stegnem se k sosednji mizi po pepelnik.

Z roko me zagrabi za rit in me pošteno poboža.

— Tu je zelo romantično. Tudi Aldo Moro je tu spal. Srečanje z našim predsednikom — naj ga Alah obvaruje — se je odvijalo tukaj. Velika osebnost. Potem so ga ubili. Imel je tako *valovite* lase, res lepe. Tudi z njim težave. Vse Italijane je treba osvojiti.

— A res?

V kuhinjo gre, spet se pojavi s krožnikom jagnječjih zarebrnic v eni roki, v drugi pa še eno vazico s tremi vrtnicami: eno belo, eno rumeno, eno rdečo.

— Vse to zate, monsieur. Kako lepe ustnice imate, monsieur — reče in preide na *vous*. — Radi ovohavate, ali ne?

— Hvala lepa! Kakšen tip!

— Sem specialist v ljubezni. Delal sem tudi v Saudski Arabiji, imel sem sužnja, *malega* Filipinca... ni bil slab. Če hočeš biti res dober v ljubezni, to ni vprašanje moči, temveč ritma — kdaj, s kom in kako. Tudi ura je zelo pomembna ali vsaj koliko s kom. Jaz imam vse. Zelo nadarjen sem. In nisem navaden Arabec, dvakrat porineš in konec.

— Ti si torej poznavalec erotike.

— Res je, *je suis un grand baiseur*, znam stvari streči. Nihče se ni nikoli pritožil. Znam uživati in nuditi užitek. Dišijo, dišijo, povohajte, vohajte, dokler hočete!

— Koliko ste stari?

— Koliko mi jih daste?

— Štirideset? — prisodim mu jih približno petdeset, ki jih sicer ne kaže, in mu pripišem več let, kot jih imam sam.

— Dvaintrideset — odvrne prizadeto. — In ti?

— Ugani.

— Enainštirideset? — reče iz gole maščevalnosti.

— Osemintrideset. Kakšen velik prstan imaš — kot marelica. Daj, da vidim!

— Ker nisi videl drugega, *mon petit choux*... Oh, Sergio Leone! Tako lepo debel, mehak, z belo brado in tako prijazen! Moral bi biti perjanica! Škoda!... Moj Filipinec me je masiral. Vsako noč. Grozno! Živec za živcem, vlekel mi je enega za drugim, oh, kakšen hudič je bil *mali*! Grozno, grozno! Niso mu dali vizuma za Tunizijo, sicer... Oh, kakšne masaže! Masiral me je tudi s... — in sklene palec in kazalec v krog. — Ja, v Italiji imate toliko zločinov. Tu skoraj nič. V Firencah so razkosali neko žensko na štiriindvajset kosov in jo

vrgli v reko. Zakaj štiriindvajset? Zakaj so vaši policaji tam in štejejo take stvari?

— Ja, res — vzdihnem jaz — zakaj ne triindvajset?

— Ženske so, glej, kot Filipinci. Ne bi si zaslužile drugega. Najprej te masirajo, potem ti rečejo, da te ljubijo in zaprosijo za vizum, potem pa se zbudiš in ugotoviš, da so zbežale z blagajno in z enoletnimi prihranki, ki si jih komaj dvignil. Če ukradeš uro, ti odrežejo roko. Oh, naj Alah obvaruje glasbenike z Dunaja, tiste, da! Visoki, plavolasi, uslužni. Nikoli ni nič zmanjkalo iz moje sobe! In kako dobro so igrali! Jaz sem imel prost vstop. Ha ha ha ha ha! Moje rdeče vrtnice na zidu imajo še zdaj sledove... ha ha ha! In vsako noč so mi dali napitnino... preden so odšli.

Vlak grem čakati bolj miren. Pripravlja se k nevihti. Da bi ga ne užalil, sem dal v bisago tiste tri vrtnice. Tunizijska mama se šali s francosko mamo zaradi otrok. Francoski otrok je od tunizijskega nižji za ped, čeprav je istih let, in nedvomno manj lep. Francoska mama je malce negotova, druga mama pa skriva svoj smeh pod tančico. Smeti v vetru pometajo pokrajino, ki se razteza kilometre in kilometre daleč preko okna kupeja. Indijske fige, oljke, kolibe, trate, pustinja, povesod cunje in zarjavele škatle ter kupi plastike, ki jih veter nosi sem ter tja. Poznan je prezir, ki ga muslimani gojijo do nehvaležne narave. Celo vodič potovalne agencije to pove. Kot da bi uživali, ko vidijo, kako so jo uničili, kako so pohabili to suhoparno lepoto. Kdovekaj bi morali reči drugi narodi, ki imajo komaj za desetino obdelovalnih površin. Vlak je zelo tih, ne gre čez noben železniški prehod. Tuuuu, zažvižga kot v risankah. Vsi prebivalci te dežejo so tako lepi in človek bi rekel, da za tistimi velikimi črnimi in zelenimi očmi ni bolečine, temveč le Bolečina, popoln občutek klasicizma. Ni človeka, ki bi trpel, ampak le bolečina človeka, zaradi katere je za vselej obsojen na trpljenje. Prikupni so tudi, ko zehajo — poglej to izbrano plastičnost olivno zelene roke, ki ima nohte, kot bi bili iz gipsa, dva prsta, ki sta iztegnjena na cigareti, premikanje nepremičnih in čudežnih glav preko prostranih pokrajin. Vsa dekleta nosijo kombineže z velikimi gumbi — verjetno je to v tem času v modi. Pod tančico se je zelo stara potnica pri sebi smejala in žvečila čik-gumi. V El Djemu je bila ulica z opozorilnim imenom »Rue Charles Carpediem 1948—198...«, ker se je zadnja številka zbri-sala...

Na postaji Sousse se napotim proti Buvette Union, spijem kavo pri starem slepcu ter povprašam po imenih dreves za mojim hrbtom. Ne ve. Zdi se mi res žalostno, da niti on ne ve. Utrgam vejico, zadnjikrat bom poskusil še v hotelu.

— Kako je bilo v Koloseju? Veliko lukenj, ne, monsieur? Saj to je tisti nosač, ki sem ga srečal danes zjutraj! Počasen in prediren s svojim želvjim profilom, ki iztegne vrat proti meni.

— Oh, dobro, hvala, — odvrnem in otresam vejico. — Poslušajte, ali veste, kako se imenujejo drevesa tam zunaj? — in z drugo roko pohitim k denarnici.

Zamislil se, stisne ustnice, dihne skozi zobe.

— *Ah, ça alors! Mais c'est un végétale ça, un arbre végétale!*

Iz roke mi vzame vejico in se ponosno napoti pred menoj proti izhodu in jo drži, kot bi bila kovček.

Prevedla Metka Ferluga

Aldo Busi se je rodil leta 1948 v Montichiariju (Brescia). Doslej je objavil *Seminario sulla gioventù* (Adelphi, 1984), *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (Mondadori, 1985), *La Delfina Bizantina* (Mondadori, 1986) in *Sodomie in corpo II* (Mondadori, 1988). Objavljeni odlomek je vzet iz njegovega zadnjega romana.

Pier Vittorio Tondelli

Zapiski pisatelja, ki počiva

Neke nedelje v Chantillyju je prijatelj, odtrgan od sive jesenske pokrajine, zelo zasenčene, čeprav trodimenzionalne in naslikane s prepričljivo perspektivno iluzijo, rekel: »To je pravi Corot«. Spraševal se je, zakaj sedaj ljubi potovanja, medtem ko jih je pri dvajsetih sovražil. Našel je zasilno opravičilo; ko je bil mlad, še ni poznal pisave, navajen je bil znancem reči: »Pokrajine in mesta me ne zanimajo, ker jih ne posedujem. Ne morem jih pojesti.«

Sedaj ga zanima vse in vsaka stvar je na nek način povezana z njim, odkar pozna pisavo, poseduje orodje, oči, usta, želodec, s katerim lahko prebavlja in opazuje resničnost. Mesta in pokrajine.*

V življenju vsakega pisatelja obstaja poseben trenutek, ki se mi zdi zelo pomemben. To je trenutek oziroma obdobje, ko ne piše.

To obdobje ponavadi sledi objavi nekega dela, to je faza, ko preneha pisati, da bi se odpočil, da bi si oddahnil od prestanih naporov, nekoliko tudi, da bi požel sadove in govorce tega, kar je naredil. V tem prvem primeru se zdi neaktivnost oziroma obdobje brez pisanja izredno prijetno. Mišice se sproščajo, ideje o življenju, bivanju in delu se nekoliko zjasnijo. Ko se je pisec soočil z izzivom in ga uspešno prestal — ponavadi vsak pisatelj, ko knjiga izide, pri sebi začuti, da je preizkušnjo dobro prestal — se počuti močnejšega in pripravejšega za nove načrte. Občutek je podoben trenutkom po izčrpljujočih spolnih aktih, v katerih postavimo na kocko naše celotno telo z občutjem vred, partnerju na ljubo. Ko zmagamo v vojni ali če nam uspe uživati v dvoje, ko trčimo na ljubljeno osebo, ki se nam je še pred nekaj urami zdela nedosegljivo daleč, sedaj je pa še vedno ob nas, sladko zleknjena, potešena in združena v skupni ljubezni, takrat lahko pričakujemo jutro na povsem drugačen način. Mehki smo, smehljamo se novemu dnevu, dotikamo se ran, ki jih je povzročila noč in drsimo v naročje sanj.

* Motto k temu kratkemu tekstu je z manjšimi odkloni vzet iz moje prejšnje knjige *Biglietti agli Amici* (Bologna, Baskerville, 1986), ki dobesedno predstavlja nalomljen tekst.

V trenutkih nedejavnosti se zdi za nekoga, posebej pa za pisatelja, verjetno, da se skuša prenoviti oziroma ponovno zgraditi to, kar je pisava ali spolni akt v njem porušil ali raztrgal.

V drugem primeru je pisateljeva neaktivnost nekaj povsem drugega. Ne piše, ker mu ne uspeva. Ne piše, ker »nima prave volje za pisanje«.

Že nekaj let je minilo, odkar se ni več pritaknil pisanja. Njegova nedelavnost, ki se je spočetka zdela vrnitev v življenje, k luči, se je sprevrgla v temo. Ni pisal prej in ne piše zdaj. Drugi ne opazijo posebne spremembe. On pač. Počitek se je sprevrgel v brezdelje, brezdelje v nevrozo, nevroza v nemoč, da bi ljubil, da bi pisal in delal.

Trenutki, ki me najbolj pritegnejo v življenju nekega pisatelja, naj bo slaven ali nepomemben, mlad ali star, so natančno ti trenutki, ko pisatelj izgubi identiteto in željo, ker enostavno ne opravlja več dejavnosti, s katero opravičuje svoje bivanje. Opravičilo, s katerim pisec zagovarja svoje trenutke neaktivnosti, me zanima veliko bolj od vprašanja, koliko ur na dan nekdo piše ali kolikšen čas posveti ždenju za pisalno mizo. To so neumnosti. Značajske pomanjkljivosti, razvade, osebnostni tiki. Koliko bolj pomembno je odkriti, kako nek pisatelj razrešuje praznine in nesmisle svojega življenja in poklica, saj prav v tovrstnih obdobjih začuti v vsem razmahu praznost tega, kar vztrajno in trdovratno imenuje svojo »poklicanost«.

Da bi prazna mesta zapolnil s smislom, ki ga nosi v sebi, medtem ko opazuje pisalni stroj in s pogledom preskakuje od vrstic h knjigam, ki jih je napisal, ampak jih je v resnici napisal on, pravzaprav kdaj in kdo jih je napisal? On prav gotovo ne. Gotovo ne ista oseba, ki jih zdaj opazuje. Da bi ukanil praznino in nakopičeno, a neuporabno gradivo za svoje knjige, nedejaven pisatelj potuje, se udeležuje konferenc, jecljajoč štirim starčicam iz društva za zaščito živali, ki ga milo gledajo, toda on bi najraje zajokal, ker se bolj kot kdajkoli prej počuti živalska vrsta v izumiranju. Piše pač bedaste sestavke, da si z njimi zasluži nekaj denarja, goji rastline in občasno pokadi ščepec trave, da bi se raztresel. Jasno mu je, da to ni dejavnost, ki bi si je želel. Rad bi pisal, čeprav ve, da še ni nastopil pravi trenutek. Čakati mora in se pripravljati.

Večkrat ljudje pisatelju, ki ne piše, kot tudi slikarju, ki ne slika, ali glasbeniku, ki ne komponira, režiserju, ki ne pripravlja filma, zastavijo neznosno nizkotno vprašanje: »Ali pišeš?« To vprašajo s salonsko nonšalanco, kot da bi rakastemu bolniku zastavili vprašanje: »Kako si?« ali »Kako se počutiš?« Kaj v takih primerih odgovoriti? Ne vem, odgovor bi bil preveč zapleten in bi zahteval veliko več prostora in časa. Tem trdoglavcem bi bilo treba enkrat za vselej razložiti, da nedejavnost nima nič z navdihom ali s pomanjkanjem idej. Pisec, ki se definira kot pisatelj, oseba torej, ki se vsakodnevno ukvarja z narativnimi kompozicijami, ve, da en sam trenutek dneva ne

pozabi na svojo nastajajočo knjigo. Skratka, neaktivnost ni posledica inspirativne suše, ampak je bolj vprašanje staranja.

Zaman bi na dolgo in široko pojasnjevali zgornjo trditev. Da bi se izognili grobem vprašanju, odgovorimo s tem, da pač počenjamo nekaj drugega, da prebiramo in proučujemo neke tekste. Nizkemu udarcu: »Ali pišeš?« se ubranimo z opravičevanji, iskanjem alibijev in zanikanjem tega, da bi dali vedeti, da so nas ujeli *in flagranti*. Kot če bi detektivi nenadoma presekali morilca matere s fotoelektričnimi stožci, ko bi v dlaneh še tiščal krvaveče srce svoje žrtve.

Baudelaire je prepričan, da ni inspiracija nič drugega kot vsakodnevno delo. Trditev drži, če je nekdo navajen delati brez prestanka, uro za uro na svojem projektu. Nikjer ni rečeno, da bi se vsakodnevno vztrajno pisanje obrestovalo z dokončano knjigo. Rezultat tovrstne vztrajnosti so lahko zgolj drobci, slabo povezani fragmenti. Če pišemo z žarom, se vse stvari med seboj povezujejo. Kdor je kdajkoli doživel te trenutke, ve, kaj hočem reči. Takrat lahko vse vstopi v tekst — in kar je še posebej važno — vse bo prvotni načrt le podčrtalo. Od dnevnih novic, ki smo jih mimogrede prebrali v časopisu, do slučajnega pogovora na tržnici ali dialoga v filmu, ki smo ga videli zvečer. Vse govori natančno o tem, o čemer pravkar pišemo, vse ima svoj smisel. V takih trenutkih pisatelj ve, da je zanj nastopil »pravi čas«.

Nedejavnost lahko postane resničen problem, četudi si je nikoli ne želimo niti je ne pričakujemo. Ne literarni problem, saj nikoli ne zmanjka načrtov, idej, niti ne detajlov ali strani. Proti naši volji se nedejavnost sprevrže v bolečino, v eksistenčno blokado. Postopoma in neizogibno se z vseh strani pričnejo dvigovati zidovi nezadovoljstva, ki pritiskajo na odnose z drugimi, z osebami, ki jih ljubimo in so nam blizu. Nedejavnost vodi k samoti, k izolaciji, izolacija k solipsizmu, vse to skupaj k hladni novosti, ki ni niti histerična niti melanholična, ampak je tipična značilnost neaktivnosti, k lenobi.

Dan postane enak dnevu, noči so zamenljive s popoldnevi. Vse se zamegli in zmračí. Neprestano buljimo v urne kazalce, ne da bi videli, kako pozno ali zgodaj je še. Neprenehoma nekaj računamo, kot če bi bila naš čas in naše življenje natlačena s stotinami nemogočih urnikov.

Problem pisateljeve nedejavnosti ni nič drugega kot psihičen in nervozen *tour de force*, ki ga doživlja nekdo, ki se pripravlja na zahtevno tekmovanje s svetom in s samim seboj. Ta *tour de force* lahko traja mesece in leta. Kako se pripravimo na tekmo? Kako se izvlečemo iz nedejavnosti? S prodiranjem v svojo notranjost. Formalna vprašanja so otročarije. Prašek na farmacevtovi tehtnici. Dober pisatelj obvlada vsa po vrsti. Lahko zgradi in razgradi, kar hoče. Toda nedejavnemu pisatelju manjka tista edinstvena oblika, ki bi ga potegnila iz nesreče in zaradi katere se grize: oblika naslednjega teksta.

Problem neaktivnosti, to, o čemer razmišlja umetnik, ko ne dela, je predvsem problem staranja v smislu, kot ga je opredelil Peter Bichsel:

Če neki pisatelj, ki se postara, neha pisati, ne stori tega zategadelj, ker ne uspe najti pravih snovi ali ker nima dovolj moči. Morda je predolgo proučeval nek predmet, da na njem ne odkrije ničesar novega, morda si je na pleča natovoril pretežko breme, ki ga ne more več prenašati. V tem smislu je pisanje tudi vprašanje meja, vprašanje o tem, koliko nek pisatelj zmore oziroma koliko je pripravljen vzdržati.**

Razumljivo je, da nedejaven pisatelj le redkokdaj zaide v knjižnico. Teža vseh knjig bi ga lahko pokopala pod seboj. Počutil bi se kot noseča ženska, ki jo sili na bruhanje.

Prevedla Tea Štoka

Pier Vittorio Tondelli se je rodil leta 1955 v Correggiu (Reggio Emilia). Doslej je izdal več zbirk kratkih zgodb: *Altri libertini*, 1980, *Pao Pao*, 1982, *Rimini*, 1986, vse tri pri milanskem založniku Feltrinelliju. Njegova zadnja zbirka kratke proze je izšla v samozaložbi z naslovom *Biglietti agli Amici* (Bologna, Baskerville, 1986). Zgodbo *Zapiski pisatelja, ki počiva* je napisal za prilogo rimske revije *Rinascità*, ki je izšla leta 1987.

* Peter Bichsel, *Bralec, pripoved*, Reggio Emilia, Aelia Laelia, 1985, str. 85.

YUGOSLAVICA

Miljenko Jergović**Observatorij Varšava****Zgodba o letnih selitvah slovanskih bogov**

Enkrat letno
 žalostni slovanski bogovi
 stopijo iz gozdov
 potokov jezer
 in krenejo proti nebu
 da bi na njem
 našli svoj prostor

Na pol poti
 jih vedno sreča
 neki pijani
 antični bog
 ki v vinu
 utaplja žalost
 ker Grkov
 ni več na zemlji

Potem se pridružita
 razuzdani Jupiter
 in Junona
 hrupni od jeze
 ali veselja
 prepirajo se in preklinjajo
 kot bogovi
 ki v bogove ne
 verjamejo več

Žalostni Slovani
 nato nadaljujejo pot
 do tistega
 križanega sina
 ki s solzami

pravičnika
 svoje rane zaliva
 in te ga pečejo
 in pečejo vse bolj
 in on v svoji
 bolečini brezmejno
 uživa

In vselej se prav tedaj
 bogovi čudne
 modrooke žalosti
 odločijo
 da se vrnejo
 na zemljo
 da bi bili v miru
 izvirov in gozdov
 dobra znamenja pravkar
 izgubljenih popotnikov

Fotomontaža

Deževnim ljudem F. F. Coppole

V Afriki v pragozdu
 živi pleme ljudi
 visokih pet metrov

Njihovi zobje so beli
 tudi ko jih ne kažejo
 Njihove oči vam nič ne povedo
 na široko jih odpirajo
 Njihovo čelo ni nizko ne visoko
 spokojno molči o tistem kar se za njim dogaja
 Njihove dlani mehke blazinice
 nežni liki dela nevajeni strahu
 Njihova stopala svobodno stopajo
 po pragozdni zemlji ne da bi vedela za trne

V Afriki pravim v pragozdu
 živi pleme ljudi
 ki na laž ne odgovarjajo s srdom
 kletvico in prezirom

Prek obraza se jim odtisne pečat čudenja
 kot fotografu-amaterju medtem ko gleda uspelo
 fotomontažo

Arhimed

Najprej v pesku nariše krog
 Nato ga s palico razdeli
 Na dva
 Na štiri
 Na osem delov

Nato pridejo gosti
 In vsak dobi
 Svoj del torte

Ljubezenska zgodba

V policijskem poročilu
 z dne 16. 5. 1987
 piše da je bil D. L. Zaslavsky
 državljan USA poljskega porekla
 prijet istega dne
 zaradi kršenja javne morale

Naslednji dan so časopisi
 zapisali kratko novico
 da se je v mestnem zaporu
 zaradi nepazljivosti čuvarjev
 obesil
 duševno bolni zapornik
 ki je bil aretiran prejšnjega dne
 ker se je v javnosti
 skušal ljubiti

s črnim
 marmornim kipom
 ki ga je dve leti prej
 znani umetnik
 podaril rojstnemu mestu

Potem je nastopila noč

V lokalni mrtvašnici
 so bile neke oči povsem hladne
 in nepremične
 kot se tudi spodobi
 očem
 ki ne bodo nikoli več
 nikogar gledale

Na drugi strani mesta pa
 je po poteh mestnega parka
 veter raznašal papirje
 vse do neke črne ženske
 ki tam nepremično stoji
 hladnega in otrplega pogleda
 oči ki
 nikoli niso nikogar
 gledale

Zgodba o Neronovih sencah

Najjasnejše sence
 ustvarja moje telo
 po telesih
 najlomljivejših stvari
 izreče Neron
 in ukaže
 svojim služabnikom
 naj naredijo
 svetlobo
 dovolj veliko
 da bo zarisala sence
 njegove podobe
 na telesu
 umirajoče Lune

Zgodba o nečimrnem sobarju

Kolja Sergejevič Ivanov
 poslednji sobar
 poslednjega ruskega carja
 sin perice iz petrograjskega predmestja
 je vse življenje
 strastno hrepenel
 da bi imel lastnega sobarja

Odmerjenih gibov
 in čistega belega obraza
 je hodil po dvoru
 kakor da je tukaj
 zaradi nekega pomembnega opravka
 kot da je pravkar
 prišel iz Pariza

Mlade carjeve nečakinje
 so se mu vedno
 mimogrede nasmihale
 on pa je še bolj
 dvigal glavo
 ne da bi kaj opazil
 ne da bi koga videl

Kakšna iskra se
 vžiga v očeh
 Kolje Sergejeviča Ivanova
 poslednjega sobarja
 poslednjega ruskega carja
 medtem ko deček rdečearmejec
 zamahuje s sabljo
 misleč da ubija ruskega
 carja

A upal je

Moj prijatelj z betonom zaliti cvet
 Me je zjutraj zaskrbljeno vprašal
 Kaj pa če je sreča veččina

Zgodba v kateri Rim ne čaka razlage sanj

J. D. Salingerju

Tistega jutra
 ko je privedel
 slone čez Alpe
 ko je prispel
 pred vrata Rima
 ko bi moral napraviti
 še korak
 in preteklost
 bi v prihodnjem spominu
 drugače zazvenela
 je Hanibal sanjal
 neke povsem
 tuje pokrajine
 na katerih
 gredo pogumni dečki
 ki se lovijo v žitu
 proti prepadu

In medtem ko je on poslal
 v Kartagino sle
 da bi od modrih
 razlagalcev sanj
 zahtevali razlago
 so si Rimljani oklevanje
 razložili kot strah
 in številčno šibkejši
 so do enega potokli
 vojsko
 nesrečnega sanjavca

Miljenko Jergović je dobitnik Goranove nagrade za leto 1988, zato so mu objavili zbirko pesmi, ki jo je naslovil *Observatorij Varšava*. Rojen je leta 1966 v Sarajevu, kjer tudi živi. Poleg pesmi piše tudi prozo, ukvarja se z literarno kritiko in prevaja iz slovenščine.

Zbirka pesmi *Observatorij Varšava* je sestavljena iz treh delov; najprej so tu zgodbe, ki imajo za svojo osnovo zgodovinski motiv, ki je z enim samim zamahom iz svoje oddaljenosti zbit na tla, sledijo spomini na otroštvo, temu pa je dodano nekaj »hitrih prizorov«, ki delujejo kot nenadni in presenetljivi domisleki.

Zbirka je dobila ime po pesmi, ki zelo dobro prikaže sam postopek pesnjenja; na predvečer druge svetovne vojne zvezdogled spokojno opazuje jasno jesensko nebo. To neskladje med svetom in junakom je značilno za prvi del knjige, ki je pravzaprav pogled na zgodovino skozi optiko tistega, ki v zgodovini vidi zgolj zgodbo, prizor, osvobojen vseh vzročno-posledičnih vezi s sedanostjo, razen seveda s pesnikovo željo, da bi napravil iz dogodka/zgodbe parabolo, ki nam govori o tem tukaj in zdaj, o neznatnosti posameznika v zgodovini in v svetu.

Drugi del zbirke je posvečen dogodkom iz otroštva, iz časov, ko je bil zid, ki je delil otroka od sveta, še nedograjen, medtem ko so skozi razpoke vdirali dogodki, spoznanja, strah in presunjenost, ki pa so vedno povezani s trenutnim razpoloženjem pesnika, ki se predaja »vrnjenemu času«. Jergovićeve pesmi so zametki kratkih zgodb, njihova zgradba je pripovedna, pri tem pa jim vedno uspe, da kot vsaka kratka zgodba presenetijo, da v celoti, ki jo slikajo, najdejo detajl in ga tako izostrijo, da se nam bistveno spremeni interpretacija same celote. Primerjava Jergovićeve poezije s Klečevo in Ihanovo se nam torej ponuja kar sama od sebe.

Izbral in prevedel Esad Babačič,
 opombo napisal Matej Bogataj

NAGRAJENI ESEJ

V rubriki Nagrajeni esej objavljamo tri majhne eseje.

Kot je znano, je uredništvo Problemov-Literature pred časom razpisalo nagradni natečaj za najboljši »mini esej«. Komisija v tričlanski sestavi (Marko Juvan, Vid Snoj in Tomo Virk) je pregledala vse tekste, ki ustrezajo propozicijam natečaja in ki so prišli na naslov uredništva do 15. 11. 1988. Upošteva je tako vsebinske kot oblikovne kriterije, se pravi izbiro teme, širino miselnega horizonta, težo in prenikavost argumentacijskega postopka, referencialno bogastvo, pa tudi individualno obarvanost avtorskega pristopa, pisateljsko imaginacijo, slogovno veščino posameznega pisca in način izvedbe samega teksta, je komisija enoglasno prišla do sklepa, da nagrado podeli trem majhnim esejem, ki glede na omenjene kriterije — v celoti vzeto — delujejo bolj ali manj izenačeno. Nagrada je tako enakovredno pripadla Mateju Bogataju za Hojo po sodobni slovenski prozi, Mojci Dimec za tekst Resnica je več vredna kot umetnost in Katarini Šalamun-Biedrzycki za tekst Utelešanje resnice.

Matej Bogataj**Hoja po sodobni slovenski prozi**

V zadnjem stoletju se je svet menda dvakrat spremenil; prvič na samem začetku, ko so ga spoznanja znanosti, psihologije ter premiki v mišljenju tako zaznamovali, da kljub obstoju pojavov, ki so tem premikom predhajali, lahko govorimo o radikalni zarezi in prelomu s preteklostjo, predhodno umetnostjo, znanostjo in obrazci mišljenja; drugič naj bi se spremenil v svoji sredini, po drugi vojni. Ta prelom pa si lastijo različni pojavi, za katere je značilno, da se odpovedujejo predhodnemu prevladujočemu toku, tistemu, ki se je pojavil na začetku stoletja.

Niti danes, že pred koncem stoletja, nam ni povsem jasno, kdaj naj bi se bil drugi premik dogodil; tisti, ki jim je to povsem jasno, se ne morejo dogovoriti med seboj o tem, vsakemu so jasne stvari, za katere je drugim jasno, da so nejasne. Iz različnosti pogledov in nezmožnosti soglasja o globini zareze bi lahko sklepali, da diskontinuiteta le ni tako velika, kot bi nekateri radi prikazali — spremembe pa so itak tisto, kar se zadnjih petnajst stoletij zahodne civilizacije ne spreminja. Četudi odrečemo spremembam epohalnost in jim oporečemo dolžino skoka, pa moramo priznati in upoštevati nekatere premike v senzibilnosti, mišljenju in seveda tudi v umetnostni produkciji ter s tem v literaturi.

Premiki v pripovedovanju, v njegovih tehnikah in taktikah, ki se dogode v svetu, pa se istočasno ali s kratko zamudo odsevajo v slovenski prozi, predvsem seveda pri tistih, ki v svet pisanja šele vstopajo in niso obremenjeni s svojo prejšnjo poetiko. Del premikov v prozi je šel v smer utrjevanja fabule, okvira zgodbe, na katerega so nanešeni vsi mogoči fragmenti, in pa v smer znotrajumetnostne metafikcije, ki sledi Borgesu in ameriškim avtorjem.

Ker oba principa omogočata krožno strukturo pripovedi, ki je v sodobni prozi pogosta, omenja jo Gradišnik, uporabljajo pa Blatnik, Uršič, Bratož, Simčič, se je treba sprehoditi po vase ukrivljeni prozi in ugotoviti, ali gre v njej res za en sam princip pisanja.

I. Poti, ki se cepijo

Ena od zgodb Igorja Bratoža ima naslov **Imitatio mundi**, posnetek sveta. V njej potovalec skozi čas prinese Mozartu sintetizator in genialni skladatelj nanj odtipka ukaz za ponavljanje skladbe *dal segno al segno senza fine*, od znaka do znaka brez konca. Glasbena zanka kot glasbeno posnemanje vsega posnemljivega postane posnetek sveta, model za svet sam. V trenutku, ko je bil ukaz odtipkan, se je svet (in z njim zavest) razletel, namesto metažanra, v tem primeru umetnosti, se pojavi cel kup enakovrednih diskurzov, od ornitologije, oceanografije, psihiatrije, meteorologije. Vsak od teh diskurzov se ločeno ukvarja z eno in isto stvarjo, to pa tako, da nad njimi ne obstaja hierarhično nadrejen diskurz. Vedenja ni moč povezati v veliko Sintezo, ne obstaja več deblo, ki bi bilo skupno vsem delom drevesa, pač pa so ti deli neposredno povezljivi; obstaja le stranska korenina z zametki novih koreninskih sistemov — rizomov.

Imitatio mundi je zgodba, ki pojasnjuje Bratoževo poigravanje in kompiliranje mrtvih jezikov in tujih motivov, je zapis avtorjeve poetike, za katero je poleg kompiliranja značilno predvsem ponavljanje elementov z variacijo in repetitivne zanke, kakršne poznamo iz glasbe. Podnaslov *trivianis* kaže na temeljno lastnost zgodbe, na njeno pozicijo v križišču (treh) poti, ki omogoči hkratno hojo po tripotju. Namesto ene same poti, ki se pokaže na koncu potovanja, je mogoče hoditi po vseh treh naenkrat, tudi po tisti, po kateri smo prišli do križišča. Ta vodi seveda v preteklost, v kompilacijo, v zgodovino kot prostor zgodb in motivov, ki se dajo v maškaradi uporabiti, med maske preteklosti, ki jih upravičeno nosimo zato, ker smo **tudi** tisto, kar predstavljajo.

II. Poti, ki se vračajo

Pri Bratožu pa obstaja še en način potovanja, ki se kaže v popasenki (*pasticcio*) **Ataskilska knjižnica**. To potovanje, ki se zvrne v svoj začetek; zgodba se začne z razpadom mitskega in hkratnim ugotavljanjem zakonitosti v naravi, to pa povzroči nastanek in razvoj znanosti, po razmahu teh pa se izrodi v proučevanje sveta ne z opazovanjem, temveč z branjem. Kot vidimo, gre za zgoščen prikaz razvoja civilizacije od začetkov do danes, strnjen na čas ene same generacije.

V **Ataskilski knjižnici** se junak znajde pred knjigo z njegovim imenom, v njej je zapisan začetek te iste zgodbe, ki se s tem zažre v svoj začetek, s tem se ponovi cikel. Pri tej ponovitvi je poleg prikaza zgodovine in progressa do regresije zelo pomembna tudi znatraj-umetnostna, metafizijska plast tega uroboričnega početja, ki se ukvarja s fikcijo, kakor da bi ta obstajala na več nivojih izmišljenosti,

fiktivnosti. Bratožev model je torej literarno ciklični, pri tem pa ne pozna tridelne razdelitve zlata doba — železna doba — vrnitev zlate dobe, ki je sicer značilna za mitsko, kamor skoraj vse ciklične teorije »zgodovine« spadajo.

Ataskilska knjižnica je pisana po svojem vzoru, Babilonski knjižnici, podobno je ukvarjanje z mislijo, ki je pogosta tudi pri Borgesu; kako obstajamo, v čem se naša eksistenca razlikuje od eksistence literarnih junakov ali junakov iz sanj oziroma tistih, ki zaradi sepse umirajo in imajo pri tem herojske blodnje. Vzrok temu je načetost subjektivitete, ki se namesto o tem, kaj je resnica in kaj je smisel, sprašuje o tem, ali sploh obstaja resničnost ali pa je vse le fikcija. Na koncu zgodbe **Srečanje** (*»krik srca«*) avtor razmišlja o svojem stvarniku, ta pa ni negibni gibalec ali Prvi in Zadnji ali pa kaj podobnega, pač pa oseba, pisatelj. »Napisanost« je kar se da dobesedna.

Svet literature je pri Bratožu ločen od realnosti oziroma od tega sveta, pa naj je realen ali pa ne. Povedano z besedami avtorjev rizomske teorije, se literatura in svet razvijata aparalelno, skupna lastnost literature in resničnosti je ta, da pripadata skupnemu rizomu, to pa tako, da ga literatura dopolnjuje in poskrbi za realizacijo še ne realiziranih možnosti.

»Umetnost in narava sta dva popolnoma različna sveta. Če je umetnost popolna, potem je svet odveč.« (Borges)

Bratoževo vračanje in zvrčanje zgodbe na njen začetek bi lahko kazal na tiste premike v razmišljanju, ki jih filozofi često prikažejo kot vrnitev na izhodiščno točko, tja, od koder se je odpravil Odisej na svojo pot in z njim vse človeštvo. Odisej je nagnal svoje može z otoka Lotofagov, jim zamašil ušesa z voskom in se dal privezati na jambor; od takrat tavamo, da bi spet prišli do točke, kjer pojejo pogubne sirene, in preizkusili njihovo pogubnost. Bratož v zgodbi **Imitatio mundi** celo omeni geslo »nazaj k izviru«, pa vendar govori zgodba o izčrpanju zgodovine in njenem izteku brez možnosti vrnitve. Tudi v Ataskilski knjižnici je zvrčanje zgodbe uporabljeno ne z namenom iskanja korenin, pač pa učinkuje kot odsevanje različnih ravni fiktivnosti (*mise en abyme*) z namenom odkrivanja fikcijskih pravil in njihove izrabe.

III. Poti, ki se stikajo; nekoga razsvetlijo bakle, drugega oblijejo solze

Roman Andreja Blatnika **Plamenice in solze**, roman-učbenik in hkratna legenda o Konstantinu Woynovskem, osebi, ki je ubranila možnost zlate dobe, kaže kljub podobnim formalnim lastnostim, kljub metafiktivnosti in avtorefleksiji, drugačno razumevanje razmerja literature in resničnosti. Zlata krogla, predmet (ki ni predmet), obet zlate dobe, se nahaja v knjigah, ponjo je treba v fiktiven svet; šele

tam lahko postaneš eno s kroglo, ki ni ne zlata ne okrogla. **Plamenice in solze** so opis potovanja do predmeta, ki izpolni vsakemu željo, tisto, ki je najgloblja, pa se je večkrat niti ne zavedamo.

Kroženje oziroma vračanje enakega je pri Blatniku manj izrazito, povzroči ga šele interpretacija, sicer je roman sklenjen in ne kaže ciklične zgradbe kot obe Bratoževi zgodbi. Vračanje se dogaja zgolj junakom, ki ostanejo v svetu literature, kamor so šli po zlato kroglo — njihova eksistenca je poudarjena eksistenca literarnega dela, junaki obstajajo skozi branje; vsakič, ko kdo bere knjigo, ponavljajo junaki iste besede, se sprašujejo po resničnosti svojega (literarnega) sveta. Poudarjanje fiktivnosti njihove eksistence oziroma njihova zaprtost v literarnem svetu pa nima namena le dopolniti svet z nerealiziranimi možnostmi, s stvarjenjem fiktivnih eksistenc, pač pa je hkrati napoved dogodkov (»tako pripoveduje zgodba in tako bo«), ki jih bo sama povzročila pri tistem, kateremu je namenjena (»le ti si, edini, o tebi zgodba pripoveduje«). Plamenice so vnaprej napisana legenda, predstavljajo, da bo tisto, kar v njih piše, zaradi njih samih enkrat resnično, da bo njihova beseda postala »meso«. Temu primerno je opremljen prvi citat iz Konstantinove knjige, morda evangelija o njem, ki je kot vsi kanonični teksti numeriran po vrsticah in poglavjih, npr. Konst 9, 11—18.

Plamenice so torej pisane z namenom učinkovanja na bralca, o tem nas nenehno prepričuje njihov avtor; biti hočejo kanonično besedilo in učbenik, to pa zato, da bi bile dostopne kar največjemu številu bralcev. Nanje hočejo vplivati tako, da bi jih vodile po poti, po kateri je stopal Konstantin Woynovski, ko je prvič prišel do krogle in mu je bila izpolnjena najgloblja želja, in to ga je iz neuglednega študenta spremenilo v velikega ljubimca, človeka, ki pozna pot v druge svetove in najbolj iskanega sovražnika Nove inkvizicije. Plamenice torej predvidevajo, da lahko z opisom poti do krogle lahko popeljajo bralca do »predmeta«, ki lahko povzroči preobrazbo.

Te preobrazbe pa ne bi povzročilo spoznanje resnice ali njene odsotnosti, Boga ali njegove odsotnosti, pač pa potovanje v fiktiven svet, svet, sestavljen iz literarnih svetov. Tako kot v zgodbi Woodyja Allena profesor Kugelmass s pomočjo naprave pride v svet Eme Bovaryjeve, hoče avtor Plamenic s citiranjem zapleta poudariti sorodnost med napravo in knjigo. Ravno tako, kakor pri Allenu naprava združi dva svetova z različnim statusom, fikcijo in realnost, hočejo Plamenice to narediti s svojo zgradbo in z zapletom. Zlata krogla se nahaja v fiktivnem svetu in samo v primeru, da bralec vanj prodre, se je lahko dotakne in s tem se mu izpolni želja. Takšna »selitev v svetove, ki jih ne vidimo«, v fiktivne svetove, pa je verjetno povzročena z zanikanjem resničnosti tega sveta oziroma z dvomom o lastni eksistenci.

To se dogodi tudi junaku Pazu, prek katerega je preobrazba opisana; podvomi o lastni eksistenci (»Sem res jaz tisti? Sem res jaz? Sem res? Sem?«), sreča sfingo ter spozna svet za neresničnega, fiktivnega; »Kdor sploh je, je tu — — — Biti; le v snu — — — Tukaj je povsod — — — Kraj, kjer ni zablod«. Hkrati doživi implozijo, sesipanje in pogrezanje sveta in časa v samega sebe. Preobrazbo hočejo Plamenice in solze povzročiti tako, da bralca zaprejo v svoj fiktivni svet z namenom prekinitve s tem, vidnim svetom. Dvom o eksistenci pa je nadaljevanje in ponavljanje Nietzschejeve misli o tem, da bi »človek v svetu lahko razumel samega sebe le kot nekoga, ki izhaja iz sanj in samega sebe istočasno sanja.« (Knjiga o filozofu) Poleg te preobrazbe, ki v imenu prevlade videza nad resnico jemlje svet kot estetski fenomen, pa verjetno obstaja še taka, ki v spoznanju neresničnosti tega sveta za njim ugleda »nevidni svet«, ki je pod tem, ki ga imamo za realnega, prikrit in predstavlja višjo realnost, nadrealnost.

Vrnimo se k namenu pisanja knjige, ki bi jo Konstantin napisal po vrnitvi iz fiktivnega sveta, knjige, ki bi bila legenda in hkrati učbenik za vse potovalce do Zlate krogle. »Osnovno o svoji knjigi« sporoči ta založniku Brodu »s kratko parabolo«. Ta kratka parabola mora torej vsebovati isto sporočilo kot cela knjiga, v nji se nahaja tisto osnovno, kar bi morali najti tudi v knjigi. Ta kratka parabola, ki izkorišča Borgesov motiv dvoumne besede, pa je zgodba o iskanju tiste edine prave besede, ki zamenjuje vse ostale, in do katere mora priti vsak sam. Ta beseda vseh besed, ki ne pripada ostalim, je *undr* in pomeni upanje, ali pa čudež. Ker je to beseda, ki zamenjuje vse ostale in pomeni vse, ravno zato ne pomeni ničesar. »In če je tako, potem je vse in nič isto.«

Woynovski bi torej rad napisal knjigo, ki bi pomenila nekaterim vse in drugim ničesar; ki ne bi imela ničesar, a bi imela vse. V tej knjigi pa bi ljudem pokazal pot do nekega neuglednega predmeta, ki izpolnjuje želje, pa ga zato imenujejo kar zlata krogla. Knjiga bi torej vsebovala opis poti, po kateri bi moral stopati vsak sam, po isti poti, kot stopa odprava, ki gre z Woynovskim na to potovanje.

Če lahko izenačimo popis poti, kakor bi ga vsebovala knjiga Konstantina Woynovskega, z opisom poti s stališča enega od članov ekspedicije, kot ga naredi Blatnik, če torej rahlo samovoljno napravimo enačaj med obema knjigama, potem lahko kaj hitro najdemo potrditev »osnovnega o knjigi« Woynovskega v **Plamenicah**. Ko se stlačijo v stroj *à la* Kugelmass, hoče eden od članov odprave pobegniti, vendar pa jih stroj že prestavi v nek drug »kronotop«, v prostor, kjer ne veljajo ista pravila kot v realnosti. Ta svet je fiktiven svet, je svet fikcije, sestavljen je iz literarnih svetov posameznih knjig. In potem so V.

Članu odprave Pazu, skozi optiko katerega sta potovanje in tudi metamorfoza opisana, se »nenadoma vse pogrezne«, otrpne od groze, da ne more več premikati udov, in prikaže se mu (ali pa mu je prišepeta-

no) tisto, o čemer govori Konstantin z Brodom, VSE: NIČ, razmišljati začne o svoji eksistenci in vse skupaj ga pripelje v bližino smrti oziroma razmišljanja o njej. Ker izničijo vodnika, ki bi jih peljal nazaj, v svet, ki je za stopnjo manj fiktiven, ostanejo on in njegovi prijatelji za vedno zaprti v knjigo.

Pri Blatniku sta pot naprej in pot nazaj enaki potema, ki gresta vstran, kot ugotovimo na križišču. Če smo že na poti, potem nam je to jasno, ko do križišča po poti pridemo.

Plamenice in solze hočejo biti simbol, hočejo vsebovati hkrati upanje in čudež, izenačiti vse in nič, fiktivne svetove in realnost, to pa na tak način, da je mogoč prehod iz enega v drugega. Večja dvoumnost nastane šele takrat, ko ne vemo, kdo se za psevdonomom Andrej Blatnik skriva; ali je to Woynovski, ki je postal s kroglo eno in se mu zdaj izpolnjujejo načrti, da bi napisal učbenik, ki bi ga bral vsak, ali pa gre za zvito in okrutno zvijačo Nove inkvizicije, ki bi rada vse morebitne sovražnike zaprla v nekakšne fiktivne svetove, da ne bi motili njenega real sistema.

Iz primerjave dveh Bratoževih kratkih zgodb in Blatnikovega romana se pokažejo trije različni načini pisanja; tisti, ki sledi ugotovitvam o slabljenju in razkroju subjekta, kakor ga ubesedujeta »shizoanalitika« Deleuze in Guattari oziroma na umetnostnem področju znotrajumetnostna metafikcija. To pišejo predvsem ameriški avtorji, ki so radikalizirali nekatere modernistične prijeme in se zaradi take radikalizacije, ki še oslabi že itak nejasen status subjekta in realnosti, vrnili k delom, ki so formalno tradicionalnejša (Bratovževa zgodba **Imitatio mundi**).

Drugačna je zgradba **Ataskilske knjižnice**, ki je najbolj »borgesovska« zgodba v slovenski prozi. S spajanjem literarizirane svetovne zgodovine in nekaterih fantastičnih prvin, ki jih poznamo v moderni prozi od Kafke in Borgesa naprej, preneha biti »zgodovina« in se zvrne v mit. Tako spaja moderno prozo, fantastiko ter lokalne mitologije. Takšen spoj pa pripelje do sinkretizma moderne proze s predmodernističnimi, mitskimi prvinami, ki ga uporabljajo predvsem pisci ameriškega in evropskega prostora; ni čudno, da so latino-ameriški pisatelji, ki časovno sledijo Borgesu, tako popularni in zaslužijo toliko pozornosti strokovnjakov, ki iščejo premike v literaturi druge polovice stoletja. S svojim spajanjem prijemov moderne proze, mitologije in fantastike so prozna dela seveda drugačna od tistih iz prve polovice stoletja, vendar pa premik ni tako odločujoč in radikalen kakor tisti na začetku stoletja.

Tretji del proze predstavljajo tista dela, v katerih literatura ni sama sebi namen, pač pa hoče delovati na bralca, ga zvbati v svoj svet, v svoj fiktivni univerzum, to pa zato, da bi ga trdneje postavila na lastne noge in na trdna tla. Prva dva načina predstavljata umetnost kot prostor lepote in igre sestavljanja novih, fiktivnih univerzumov,

ki naj postanejo sprehajališče za mentalne sprehode, sproščanje od tem-
pa življenja in popestritev njegove enoličnosti z novimi možnostmi,
tretji način pa hoče organizirati sprehod tako, da bi se izgubili in našli
potem pot ven; fiktivni svet je sestavljen labirintno, poti so speljane
tako, da bakle svetijo na mesto, na katero hočejo pripeljati sprehajalca
in spustiti nanj Minotavra — tam ga oblijejo solze.

Tretji način pisanja lahko torej primerjamo s parkom, ki nas vabi
v svoje lepo urejene predele, pri tem pa skriva, da so tam pobalini pod
vplivom okrutnih filmov nastavili pasti, v katere se lahko mimogrede
ujame nič hudega sluteči sprehajalec. Tudi pri hoji po slovenski
prozi je treba biti vse bolj pazljiv!*

* Besedilo je za objavo nekoliko dopolnjeno.

Mojca Dimec

Resnica je več vredna kot umetnost

*Brat moj, prižgimo kres v vseh ljudeh!
in naj se morje vrne izvirom,
odkoder je prišlo:
naj se lik bodočnosti
spozna globoko v sanjah zore sveta
in naj legenda postane cilj
zrele rase.*

Besedila in manifesti domačijske skupine Laibach so redke primer delovanja, ki bi ga v primeru teleološkosti in utopičnosti, naivnosti, zaganjanju na prvo žogo, enodimenzionalnosti in enoplastnosti delovanja z gotovostjo lahko označili kot avantgardno. Kljub temu, da Laibach res deluje multimedialno, da je njegova manipulacija konzumenta predvsem manipulacija skupine, ki preigrava popularno glasbo, pa je pomemben del njihovega delovanja mogoče obravnavati kot literaturo. Mislimo seveda na njihove manifeste in odgovore na vprašanja novinarjev, najbolj pa seveda na besedila, pri katerih je literarnost poudarjena še na en način; besedila na koncertih zaradi prevelike hrupnosti niso poslušljiva oziroma razumljiva in so docela podrejena spektakelski funkciji koncerta kot rituala. Ker je tudi Laibachu jasno vsaj to, da besedila na koncertih ne učinkujejo, domišlja pa si, da po kvaliteti in sporočilnosti presegajo besedila ostalih skupin popularne glasbe, jih je objavil v reviji *Problemi* 6/1985 in s tem poudaril njihov literarni karakter.

Ker je izvirnost njihovih besedil in celo odgovorov na vprašanja novinarjev in glasbenih kritikov vprašljiva, se seveda postavlja vprašanje njihove umestitve v slovensko literaturo. Takšno dejanje pa se da zagovarjati, če premislimo, kaj pomeni retro princip in kakšna je njegova radikalizacija eklekticizma kot etabliranega postopka v vseh umetnostnih panogah. Eklekticizem omogoča avtorsko lepljenje različnih popasenih in ukradenih materialov, že primerno desemantiziranih in ubitih. Retro princip izbriše avtorstvo kot urejevalni princip in pristane na plagiat, na krajo, pri čemer pa skuša teoretsko uteme-

ljiti tatvino z viškom, ki ga dobimo iz nekakšne »nenedolžne« po-
novitve. Štos je isti kot pri Borgesovem Menardu, piscu Don Kihota;
če isti stavki pomenijo vse nekaj drugega, če jih piše strukturalist v
dvajsetem stoletju, kot pomenijo, če jih piše Cervantes, potem si Lai-
bach lahko privoščiči krajo in upa, da se bo našel nekdo, ki bo prirastek
pomena teoretsko utemeljil. Laibach lahko najde mesto v slovenski
literaturi samo v primeru, da gre pri njih za kaj več kot za tisti
retro princip, kakor so ga naivno ubesedili njihovi epigoni: »Retro-
gardist ne citira dokumentov, ki jih združuje, niti ne podpisuje svojih
lastnih del. Ideja umetniške kraje je v retrogardizmu ontološko (?)
zanikana: ‚Vsakdo ki misli misel Natalije Gončarove, je Natalija Gon-
čarova!« To bi pomenilo, da je Laibach skupina sočrealistov in za-
poznelih frikov obenem; oboje je kar se le da nespodbudno.

*Bodimo močni kot garači, brat moj;
mi smo v skrivnostni tajni
slutnja in prerokovanje,
mi smo življenja divji smeh!
Brat moj, ali čutiš pogum,
ki ga je dvignila zarja
v borbi za lepoto sveta?*

S svojim pravočasnim napadom na »postmodernizem« in »re-
žimsko transavantgardo« je Laibach prvi pri nas opozoril, da isto
ni isto, da retrogarda ni le transavantgarda ne postmodernizem. Ker
njihovi zadnji izdelki jasno kažejo, da je progresivna faza njihovega
delovanja dokončno minila, da razen epigonstva niso sposobni ničesar
več, ostajajo njihova besedila in manifesti iz »pionirskega« obdobja
redke primer tretjega, postavantgardnega vala — v literaturi, pa
tudi v drugih umetnostnih panogah — pri nas. Pretencioznih, ne-
učinkovitih in sterilnih dramskih besedil ter manifestov gledališkega
dela NSK ter zgrešenih filmskih scenarijev zaradi njihovega posnema-
nja *forme* brez za to potrebnega ozadja ne bomo upoštevali; to pa
seveda ne pomeni, da ne bomo imeli ves čas pred očmi teoretske na-
ivnosti Laibacha. Pred očmi jo bomo imeli predvsem zato, ker bije v
oči iz citiranega gradiva.

Laibach so z napadom na »režimsko transavantgardo« opozorili,
da obstajata v bistvu dva postmodernizma oziroma transavantgardi;
prvi je nadaljevanje avantgard, drugi modernizma. Ker prideta v
svojo dekadentno fazo hkrati, dobita tudi iste *formalne* lastnosti; ker
si tudi v času izgube ostrine in manifestativnega odstopanja od ino-
vacije kot apriorne vrednostno pozitivne še vedno kradeta inovacije
na področju *forme*, ju je težko razločiti. Razločevanje je mogoče le
na nivoju interpretacije, kar pa je zaradi premajhnega zanimanja stro-
kovnjakov bolj ali manj neobdelano področje. Z geslom o smrti avant-

gard se je dobršen del strokovnjakov preusmeril v ugotavljanje vdora tradicionalnejših form v umetnost; tistih, ki veljajo za strokovnjake na področju avantgard, pa so se preusmerili iz časov, ko je »avantgarda mrtva«, v čase, ko je bila še živa, v prvo polovico stoletja. Laibach sodi med tiste redke ustvarjalce, ki so opozorili na metanje v isti koš kar najbolj raznovrstnih tendenc in njihovo duhovno enačenje na podlagi formalnih lastnosti. Opozorili so na to, da je lahko postmodernizem le objekt napada postavantgard, da je razlika med njima razlika med poznomoderno avtonomno umetnostjo in umetnostjo po smrti umetnosti. Vsaka smrt umetnosti pa povzroči rojstvo neke nove umetnosti. »S tem v zvezi Laibach najprej dela na ukinitvi degenerirane umetnosti.« Ko je Salomon presodil, naj si materi razdelita otroka, je vedel, da ga bo tista, ki je njegova resnična mati, izpustila; bolje živ otrok v tujih rokah kot njegov del na strehi. Tako ravnajo Laibach, ki razumejo izziv in taktiko postmoderne/postmodernizma in pustijo, naj se za pojem stepejo tisti, ki bi bili radi njegovi krušni starši, sami pa so si izbrali ime retrogarda. Z njim so nakazali nadaljevanje taktike moderne, njeno redefiniranje in korigiranje, povzročili so produktivno debato okoli vsebine pojma retrogarda. Izpraznjeno in že ubito razpravo je treba pustiti mrhovinarjem kot kost, ki jo bodo glodali. »Laibach pa stoji sredi življenja in je pragmatičen. Njegovo geslo sestavljajo stvarnost, resnica, življenje.«

»Laibach nima ničesar, a ima vse.« Tak je tudi njegov način delovanja; tistemu, ki nima, da, tistemu, ki ima, vzame še tisto, kar ima. »Njihov izraz je večplasten, tako da preko enkratne konfrontacije z njim ni mogoče v popolnosti doumeti njegove strukture. Provocira tiste, ki nimajo energije in posluha za rekonstruiranje Laibach ideje (demaskiranje družbene nevroze). Tisti, ki bodo penetrantno dosegli misel časa, tisti so njegovi izbranci.«

»Znaki, ki jih uporablja Laibach, delujejo počasi, da potem obsejajo in preganjajo. Njihovo skoncentrirano sporočilo je prilagojeno raznim nivojem zavesti. Znak je vedno dvosmiseln; v njem številni pomeni koeksistirajo v enem samem nosilcu označitve, in ta ne razkriva vsakomur vezi med seboj in označenim; samo redki posamezniki v trenutkih jasnovidnosti ali metafizične abstrakcije razkrijejo vso nezemsko pošastnost in moč skritega ter zamolčanega v znaku/objektu.«

In tako je prav; resnično nesmrtno umetniško delo naj se razume samo z razodetjem. Umetnost naj bo jezik, v katerem se tajanstveno izraža s tajanstvenim, in tajna nam ni dana, da bi jo razrešili; ona je sama po sebi popolna.«

»Sporočilo je prilagojeno raznim nivojem zavesti.« To pa tako, da zazdaj ostaja »tajna«, skrivnost, zamolčano in skrito. Sprejem Laibacha je torej neustrezen vse dotlej, dokler ne začnemo iskati »tajne«, ki je izražena s skrivnostnim, za njegovo razodetje pa je

potrebna »jasnovidnost«, prepoznavanje. Če je verjeti manifestom Laibacha, se uvrščajo v tiste smeri in tokove umetnosti, ki se trudijo delovati hermetično in pri konzumentu povzročiti nepotešljivo ravednost in iskanje, ki se šele z dolgotrajnim naporom lahko izteče v prepoznanje, v ugledanje, v razodetje.

Za to razodetje pa je treba konzumirati izdelke Laibacha na drugačen način kot izdelke umetnosti; ravno konzumiranje umetnosti, »institucija umetnosti«, je tisto, kar Laibach napada. Za umetnost pa bi verjetno lahko zatrili, da posameznika odtuja od družbe in od sebe, zato Laibach z napadom nanjo odpravlja vzroke, ki onemogočajo identifikacijo z Laibachom, ki pozna »tajno«. »Identifikacija z našimi stališči je možna s pomočjo intelekta ali pa z intuicijo pri shizofrenem subjektu, ki je v procesu degeneracije popolnoma odtujen od družbe in od sebe (mobiliziranje nestabilnih subjektov).« Izdelki Laibacha hočejo povzročiti očiščenje vseh usedlin, ki onemogočajo sprevid in identifikacijo, zato so »konstrukcija ambivalence strahu in fascinacije, ki konzumenta privede v stanje ponižne skrušenosti in pomračitve razuma.« Žrtvovanje razuma pa je povezano z žrtvovanjem umetnosti, vsaj mrtve umetnosti preteklosti: »Vsako naše sedanje in bodoče delo mora pustiti za seboj vsako preteklo delo, ne glede na njegovo veličino. Mrtva preteklost naj se ne meri z živim duhom Laibach Kunsta.«

Duh Laibach Kunsta v času te izjave najbrž ni bil več živ; o tem, kako njegovi izdelki zadnjih let puščajo za seboj pretekla dela, kar si je postavil kot zahtevo, pa naj se prepriča vsak sam.

In zakaj se potem Laibach imenujejo retrogarda, ne pa avantgarda ali neoavantgarda? Poleg že omenjenega uvida v strategijo in domet dekonstrukcije napredka oziroma ideje modernosti, kjer je velik razvojni korak že to, da je ideja napredka naenkrat vprašljiva, je primerno drugačna tudi taktika. Namesto šokiranja redkega in ozko zamejenega kroga ljudi, na katerega je usmerila avantgarda svoje izdelke, je z opustitvijo vzvišenosti oziroma z izrabo medijev, ki jih je avantgarda izrabljala na hermetičen in sofisticiran način, si lahko Laibach privoščil delovanje v množični kulturi in njeno izrabljanje. Ta prehod v popularno glasbo je omogočen predvsem s »konstrukcijo ambivalence (strahu in fascinacije), z znakom, ki je vedno dvosmiseln; v njem različni pomeni koeksistirajo v enem samem nosilcu označitve«. Ravno zaradi poudarjene in načrtne večpomenskosti Laibach vedno najde plast, ki zadovolji tudi široke ljudske množice; če so v zadnjem času to predvsem alternativci, ki bi radi poslušali Beatlese, pa jih zaradi svoje pripadnosti določeni družbeni skupini ne morejo poslušati v originalu, pač pa le v izvedbi Laibacha, potem so to od začetka bili tisti, ki so bili fascinirani nad političnim pogumom in izzivanjem skupine. Izziv pa je prav gotovo simulacija nacionalnega pod imenom nacionalnih sovražnikov, imenovanje NSK, ko je jasno, da

retrogardizem niti po neskončni razpoložljivosti preteklosti ni *nov*, niti ni *umetnost*, še manj pa je seveda slovenski, saj slovenstvo ves čas deluje zgolj kot rana, ki jo je treba zaceliti.

Že v samem delovanju je poleg dvoumnosti, ki je uspešno razdelila domačijsko srenjo na dva tabora, na tiste, ki so hoteli »naciste« in »totalitarne pobaline« onemogočiti, in tiste, ki so prvim razlagali, da vidijo takšne strahote samo oni in nihče drug, prisotna tudi direktna ironija. Iz pregleda delovanja Laibacha je razvidno, da je ime Neue Slowenische Kunst zavajajoče, da je podobno kot imenovanje retrogardna poteza, ki naj preusmeri pozornost drugam in pri tem sprošča nizke strasti na eni in zamaknjenje ob najdevanju teoretskih fint na drugi strani. Preusmeritev pozornosti vstran je potrebna, da bi ob gledanju drugam »tajno« videli zgolj s koticom očesa, nekje na zabrisani meji med vidnim in nevidnim, saj je v primeru, da vanjo zremo naravnost in jo imamo pred sabo, ne vidimo. Ime NSK je poteza, ki je obratna od naivnih pozivov avantgard k internacionalizaciji; izdajanje plošč z besedili v tujih jezikih v Sloveniji pa je kljub vsemu manj subverzivno kot nastopanje in snemanje plošč v tujini v slovenščini in sklicevanje na lastno nacionalno v deželah »zgodovinskih narodov«.

*The world is in pain
Our secrets to gain
But still let them guess and gaze on;
They'll never divine
The word or the sign
Of free and strong men of the nation.
It's this and it's that
They cannot tell why
So many great men of the nation
Should aprons put on
To make themselves one
With the men who have found their salvation.*

»Ali gre Laibachu za ‚duh časa‘? Naša podoba ni površna fasada ali bleščeči odsev ideje, ki toliko ljudi razburja. Mi smo oblikovalci in nosilci časa, in to, kar smo, smo od nog do glave. Morda bi temu lahko rekli ‚duh večnosti‘, Večni duh.«

»Duh večnosti«, ki ga izpričujejo Laibach kot »oblikovalci in nosilci časa«, je verjetno tisto, kar je na nekem drugem mestu nespreno imenovano »tajna«. Na prvi pogled deluje Laibach čudno, če že ne nespametno, da »duh večnosti« izraža z delovanjem, ki na prvi pogled deluje kot ponavljanje sorealističnih (besedila) oziroma nacističnih (image) klišejev. Vendar je to verjetno le ena od plasti »večplastnega izraza«, ki preko nenehne konfrontacije omogoči dojetje njegove struk-

ture, šele ta struktura pa omogoča dojetje, »razodetje« »duha večnosti«, »tajne«.

Laibachovo ponavljanje totalitarnih obrazcev povzroči reakcijo in projekcijo pri konzumentih, ki se soočijo zgolj z eno plastjo (večplastnega) izdelka, nimajo pa vpogleda v njegovo »strukturo«. Ponavljanje totalitarnih form povzroči projekcijo pri tistih, ki še vedno ne živijo v sedanjosti, pač pa v letih povojne obnove, kakšni drugi preteklosti, ali pa so preveč pod vplivom duha časa. Šele ko to s pomočjo projekcije v eno od plasti dela izbruhne na dan, lahko s to preteklostjo obračunamo; menda nihče ne dvomi, da je duh časa ena najslabših možnih preteklosti. Šele s »ponavljanjem« in karikiranjem idej naših očetov lahko presežemo tisto stanje, v katerem nas »strast blaznih očetov do zadnjega muči«.

Namesto naivnega zanikanja preteklosti oziroma napada na naivne in enostranske interpretacije zgodovine se torej pojavi reinterpretacija, ta pa ni direktna, ampak je ironična; s ponavljanjem in zaostritvijo preteklih ritualov, načinov mišljenja in potenciranjem ideologije kot neresnice se mora pokazati tisto zamolčano.

In to zamolčano je resnica.

Laibach ponujajo zgodovini zmagovalcev alternativno zgodovino poražencev, to pa tako, da do onemoglosti ponavljajo ritual, se pravi do popolne izpraznitve njegove vsebine. Vendar tega ne počnejo zaradi pisanja zgodovine, ampak zaradi sedanjosti in z njo povezane prihodnosti, v katero trdno verjamejo, in če je treba, gredo ponjo tudi v preteklost.

»Evo vam začetek novega ciklusa, ki prinaša smrt človeškemu rodu: (Ni demon tisti, ki bo izbral vas — vi boste izbrali demona. Bog je nedolžen, krivda je tistega, ki izbira.)«

*»Nikar, prijatelj, se ne boj gomile!
nekje še brate, sestre najdeš srečne —
nikomur izmed mrtvih več ni sile.
Očem ne brani gledati pokopa —
resnice zarja sije kraj gomile.
Vsi mrtvi večno sanjajo resnico ...*

*Es Gibt ein Leben vor dem Tod.
Wir geh'n zusammen und das wird wahr.
Gegeben war der Tod dem Leben.*

Uvoženi komentar: Dokler živiš, bodi mrtvec, popolnoma mrtev, in počni, kar se ti zljubi, pa bo vse v najlepšem redu. Ali kot bi rekel Mumon na vprašanje o Budovi duši: mrtev si, še preden rečeš da ali ne.

*Wann immer wir Kraft geben
geben wir das Beste
all unser Können, unser Streben
und denken nicht an Feste
wenn jederman auch alles gibt
dan wird auch jeder alles kriegen
Leben heisst Leben!*

V manj domačijem jeziku: When everyone gives everything then everyone everything will get! Besedi vsak in vse sta mišljeni dobesedno in predstavljata temelj vsake »tajne«, ne samo Laibachove, kajti kdor izgubi življenje, ga najde, kdor ga ne izgubi, pa ga je izgubil za vedno.

Zakaj skupina, ki hoče povzročiti prebuditev iz morastih sanj (preteklost), reševati zmot in zablod, deluje totalitarno? Najbrž zato, ker je lahko samo pod popolnim totalitarizmom mogoče prikriti tajno do te mere, »da se razkrije vsa nezemska pošastnost in moč skritega«; šele s totalitarnim delovanjem je mogoče doseči zadostno »ambivalenco strahu in fascinacije«, ki naj omogoči razodetje strukture.

Identifikacija, ki jo zahteva Laibach, pa ni identifikacija s kolektivom, državo, Laibachovim totalitarizmom, pač pa s celoto, torej tudi s tistim, kar je zamolčano. Retro metoda ponuja namesto dodajanja novih utopičnih idej njihovo ponavljanje, in to ob hkratnem ponavljanju vsega tistega, kar je treba na vsak način odšteti (strasti, strahove, frustracije, nelagodje, obsedenost). Utopija Laibacha je povzročiti pri svojih konzumentih izkušnjo, ki jo najbolj izraža njihov verz: *»Die Liebe ist die grösste Kraft, die alles schafft.«* **Za to pa je vredno lagati.** Seveda gre za vdor ljubezni, to pa najbrž v takšni obliki, kot se pojavlja pri Pirjevcu, v obliki ljubezni za nič, a za vsakogar, saj ponuja možnost drugačnega razumevanja Laibacha in še cele vrste podobnih pojavov v umetnosti in literaturi, ki s podobnim delovanjem kot Laibach skrivajo pravi namen svojega delovanja. Ker največji slovenski filozofi menijo, da je Laibach »nietzschejanski« band, ki izraža s svojim delovanjem voljo do moči, je tisto, kar je nujno storiti pri kontradiktornem Laibachovem delovanju in njegovih interpretacijah, nujno opraviti tudi pri Nietzscheju in njegovem večumnem delu.

Subjekt, kakršnega ubeseduje Laibach, potrebuje moč zgolj zato, da bi sprejel in vzdržal pošastnost zamolčanega, da bi se bil sposoben soočiti s svojo šibkostjo.

*»Otroci duha smo in bratje moči,
katere obljuba se ne izvrši!«*

In kakšni so dosežki? Laibach je povzročil živahne polemike v slovenski kulturi, še enkrat preveril odnos med umetnostjo in poli-

tiko, mobiliziral celo četo epigonov in ob njih pozabil na svoje delovanje; seveda tega ne gre obsojati, saj je institucionalizacija vseh podobnih gibanj vračunana že v njihovo prvo pojavitev: v njihovih najbolj radikalnih podvigih se po globinah, ki jih dosežejo, že vidi moten lesket bankovcev. Laibach bi v primeru, da ne bi »iznašli« načina pojavljanja, ki je vsako potezo obrnil njim v prid,

*»gotovo ostali anonimni
v množici sebi enakih.
Rezultati, ki so jih dosegli,
niso na videz nič posebnega,
a so znatnega pomena,
saj se s tem procesom začinja.«*

»BRAT MOJ, ODPRI OČI, POJDI RAJE K NOVI LUČI!«

Katarina Šalamun-Biedrzycka

Utelešanje resnice

V 6. številki Problemov za leto 1988 je preveden izvrstni esej Američana Donalda Hala o poeziji in ambiciji. O ambiciji, da bi poezija utelešala resnico skozi duhovno videnje avtorja, da bi se pesem, »odrešena vloge nečimrnega priveska k avtorjevi osebnosti«, »dignila na nebo in postala trajna zvezda v noči«. To misel razumem tako, da naj bi ustvarjalna napetost, ta, ki nastaja v kreativni koncentraciji, v hipu ustvarjalnega akta, sozazvenela z energijo sveta — da bi se ti dve, realno obstoječi energiji zlili v eno samo, nepoljubno, táko, ki je v skladu z naravnimi zakoni, oziroma jo ti zakoni sami porajajo. (Bruno Schulz: »To, kar se, kot menim, piše skozi mene...«)

To energijo, enako na vseh področjih ustvarjanja in v vseh časih, lahko različno imenujemo. Virginia Woolf je na primer na začetku lastne pisateljske poti nezadovoljstvo z okostenelo obliko tradicionalnega romana izrazila tako:

»Mislim, da danes ta oblika romana, ki je najbolj razširjena, vse pogosteje izgublja prav to, kar bi hotela ujeti. Ta najvažnejša stvar, pa če jo imenujemo **življenje ali duh, resnica ali resničnost**, prav to se ji je izmaknilo.« (podč. K. S. B.)

Kakšna modrost slovenskega jezika, da imata **resnica** in **resničnost** isti koren! (Za)resni ustvarjalci so za nas samo tisti, ki jim gre za to »najvažnejšo stvar«, ali kot je rekel Walt Whitman:

»Trud resničnih pesnikov, ustanoviteljev religij in literatur vseh časov je bil in vedno bo (...) v bistvu enak — pripeljati ljudi s poti njihovega vztrajnega blodenja (...) nazaj k neprecenljivi navadni, božanski, prvotni resničnosti.«

In kaj je ta resničnost (ali resnica ali duh ali življenje)?

Še dva citata: prvega (oziroma njegovega duha) še kar dobro poznamo:

»Pri tem je potrebno upoštevati najprej tisti pomen samega pojma avtorja in avtorstva, ki se kaže že pri latinski besedi **auctor**, ki prihaja od glagola **augeo**, le-ta pa pomeni predvsem **pustiti rasti**. Ta glagol je soroden starogrškemu **auksano**, ki ga Doklerjev slovar prevaja s

(po)večam; (po)množim; povišam; pospešujem; storim, da raste, uspeva, postane močno; podpiram; slavim, proslavljam. Po svojem izvoru tedaj avtorstvo ne pomeni nikakršne suverene ustvarjalske in stvarniške kretnje, ki iz nič nekaj naredi. Avtorstvo ni *creatio ex nihilo*, pač pa avtor nečemu, kar že je, oskrbujoče pomaga do njegove polnosti, dozorelosti in proslavitve.« (Dušan Pirjevec)

Drugi citat govori (pač iz svojega časa) predvsem o simbolu, pravzaprav pa gre tu za vsak resnično ustvarjeni drobec, za vsako emanacijo energije sveta skozi ustvarjalca:

»Simbol je moč prirode (...) Vse, kar lahko pesnik naredi, je to, da se v odnosu do simbola postavi v držo Emersonovega drvarja (...) Ta si hloda, če ga hoče obtesati, ne da na glavo, ampak pod noge, in tako z vsakim udarcem sekire ne dela samo on — vsa zemlja dela z njim; ko se postavi v tako držo, priključuje na pomoč vso gravitacijsko silo našega planeta, svet pa potrjuje in pomnožuje najmanjši gib njegovih mišic (...)

Neka podoba lahko razgiblje mojo misel; in če je ta podoba prava, obdarjena z organskim življenjem, bo sledila zakonom sveta mnogo pravilneje kot pa moja abstraktna misel, če bi jo hotela popravljati; če ji bom sledil, bosta svet in njegov večni red mislila zame in z lahkoto bom izstopil iz sebe: če pa bi se ji postavil po robu, bi lahko rekli, da se upiram Bogu.« (Maurice Maeterlinck)

Za tako pojmovano umetnost (tako si mislim) gre Donaldu Halu, in k taki ustvarjalnosti nagovarja današnje pesnike (globoko nezadovoljen s povprečnostjo okrog sebe). Konkretno nagovarja k ambiciji »veličastnih sklopov«: »Ambiciozne pesmi ponavadi terjajo dolžino, brez nje ni veličine...« In ker nas ista številka Problemov nagovarja k premisleku (v natečaju za »mali esej«) o ambicioznih projektih v slovenski literaturi in zadnjem času (ker samo o takih je vredno pisati), bom ti dve nagovarjanji povezala v premislek o nekem pojavu v slovenski poeziji iz zadnjih let, ki čisto konkretno odgovarja na Halovo klicanje po ambicioznem projektu predvsem, kar se tiče **oblike**: ne, to ne bo o Strniševi poeziji (njena popolnost spada v zgodnejši čas, kot ga določa natečaj) — tu mislim na poezijo Borisa A. Novaka.

Najprej pa še nekaj splošnejšega o obliki, tej klasični, zasidrani v rime in kitice, v osemdesetih letih tako značilno vračajoči se v slovensko poezijo (simptomatičen je na primer že Pesniški almanah mladih iz leta 1982). Kaj pomeni ta vrnitev, to iskanje nepoljubnosti? Gre samo za naslonitev na zunanji red, vnaprejšnje zakoličenje, ki naj disciplinira, ali pa je to želja, da se v sami obliki najdejo zakonitosti, veljavne za vsa področja (samo)ustvarjanja energije?

Zdi se mi — če pustimo ob strani problem reakcije na predhodno obdobje, na nujnost biti drugačen od tega, kar je ravnokar prevladalo in s tem začelo kosteneti — da gre v moderni poeziji pri vpraša-

nju: stalne oblike ali ne, za dva tokova: če pesnika »nosi« ne samo osebna energija, ampak predvsem energija (njegovega) časa, vzpon neke skupnosti, katere član in glasnik je, mu ta zagon omogoča, da se mu »energija, ki mu žari iz trebuha« (Tomaž Šalamun v prvem obdobju), zdi nekako samozadostna. Celó če jo disciplinira z obliko (Župančič, Anton Vodnik, Kocbek), si to obliko sam »izmišlja«, mu je le pomagalo v brizganju energije iz sebe. Če pa je (njegov) čas drugačen in ustvarjanje zato predvsem pesnikov osebni problem, obup, izvirajoč iz izvrženosti iz reda stvari (sveta), in zato smrtni napor, da bi se našlo v ta red nazaj z aktivnim odkrivanjem njegovih zakonov, bo pesnik prej ali slej začel te zakone iskati tudi v obliki. In bo na primer odkril, da sonet ni nekaj poljubnega (Prešeren, Vodušek, Balantič), pač pa nekaj, kar je povezano z odkriteljskimi napori človeštva skozi stoletja, ali pa bo odkril lastno, prav tako nepoljubno obliko (Strniša), ki mu bo edina lahko uvrstila vsako (edino-tam-možno) besedo na pravo (edino tam možno) mesto. (Šalamun v spominu na tipanje v drugo obdobje: »/.../ kako ti mravljinici stolčejo hrbtnico/(napnejo?), če ti je dano zavohati prave besede / vkopane v prave lege«)

Za Novakovo generacijo se mi zdi, da čas njihovega formiranja ni bil čas vzpona, čas, ki bi »nosil«, ampak da so to bile, kot je pesnik sam napisal, »ruševine časa«, »zaprta doba«. Od tod (tako se mi zdi) pri njem že od samega začetka, od Stihohžitja — ob stalnem občutju nezadoščenosti, obupu, da to še ni tisto »pravo« — napor, da bi jezik sam (tudi to je problem **oblike**: oblika pomenov-besed v nekem jeziku prav tako ni poljubna) nakazal pot k »resnici — resničnosti — duhu — življenju« (recimo okrajšano — k resnici). Ampak — kot je za Yeatsem citiral citirani Hal — »Človek lahko uteleša resnico, **spoznati** je ne more« — in zato je treba to resnico iz jezika aktivno izvabiti, jo so-ustvariti.

Primerjajmo, kaj je o tem v tridesetih letih našega stoletja pisal poljski »pesnik besede« (tako pravim zato, ker velja za pisatelja) Bruno Schulz (spomladi bo v Kondorju izšlo njegovo Izbrano delo in se bo lahko vsak sam prepričal, koliko sorodnosti med njim in Novakovim izhodiščem v Stihohžitju je že v samem izrazju: vse to **vetje svetov; puh sluha; klici sipki kot piš hipov; glas nemih jas jezika; lišajasti vprašaji; kako za veko zaves/ v obrnjenem očesu okna, odsevi sejejo sence; kjer ogledala odsevajo druga drugo; vse to blede sledi v spominu besede in odmevi...** pravzaprav bi morala navesti vsaj pesem **V odsotnem glagolskem logu...** ali pa **V menah nikogaršnjega nasmeha...**):

»Bistvo resničnosti je **smisel/.../** Vsak del resničnosti živi zato, ker sodeluje v nekem univerzalnem **smislu**. Stare kozmogonije so izražale to s sentenco, da je na začetku bila beseda /.../ Izolirana, mozaična beseda je pozen tvor, je že rezultat tehnike. Prvotna beseda

je bila nejasno utripanje (svetlikanje), krožeče okrog smisla svetlobe, bila je velika univerzalna celota. Beseda v današnjem vsakdanjem pomenu je že samo delec, rudiment neke davne vseobsegajoče, integralne mitologije. Zato teži v vnovično rast, v regeneriranje, v dopolnjevanje same sebe v polni smisel /.../ Ko praktične zahteve sporazumevanja nekako popustijo, ko se beseda od njih osvobodi /.../ in ji vrnemo njene prvotne pravice, se v besedi dogodi regresija, povratni tek, beseda teži tedaj k davnim zvezam, k dopolnitvi same sebe v smisel — in to teženje besede k matici, njeno povratniško hrepenenje, hrepenenje po besedni pradomovini imenujemo poezija.

Poezija — to so hkrati stiki smisla med besedami, nenadno regeneriranje prvotnih mitov.

/.../ Vsaka poezija je mitologiziranje, teži k ponovnemu stvarjenju mitov o svetu/.../.

Na splošno imamo besedo za senco resničnosti, za njen odsev. Pravilneje bi bilo reči nasprotno: resničnost je odsev besede. Filozofija je praznaprav filologija, je globoko, ustvarjalno raziskovanje besede.

Mislím, da bo veličino Novakovega Stihožitja (predvsem njegovega prvega dela) odkril šele čas, da bo njegova cena rasla, čim večja časovna razdalja nas bo ločevala od vsakdanje begotnosti iz obdobja nastanka teh pesmi.

Potem pa se je v tej poeziji nekaj zalomilo. Zagon v iskanju resnice je še zadoščal za jasnino pesnitve Let časa in lepoto v doživljanju lepote v Kamniti Afroditi, pa se že nevarno nakrhal prav v tej pesnitvi, v njeni »didaktiki«, in se začel izgubljal v Otroštvu, vse do njegove zadnje kitice, najbolj banalne (seveda v umetniškem smislu), kar jih je ta pesnik kdaj napisal.

To je problem, ki naravnost kliče k aktualiziranju besed Antona Vodnika izpred šestdesetih let (napisanih v recenziji prve pesniške zbirke Mirana Jarca in namenjenih kritikom, ampak lahko bi jih naslovili tudi na pesnike):

»Naj skuša umetnost izraziti nam še tako bližnji, dragoceni, globoki, sodobni duhovni svet, toda če niso njene tvorbe po svojstvenih pravilih zakonito urejeni organizmi — naj nas snov in vsebina ne preslepi, da bi prenehali paziti na čistost estetskih, torej svojstveno umetniških vrednot.«

Kaj se je zgodilo, da je Novakova poezija začela postajati vse bolj samo diskurzivna, da je začela govoriti vse bolj samo to, kar je expressis verbis izrekala, izgubljala pa se je resnica poezije, njena pesniška moč? Vzrok vidim v prevladi subjekta-gospodarja, drži, ki sem jo nekoč imenovala plus minus in še prej antropocentrizem (samo spomnimo se nagovorov v Afroditi: »Čuj... Glej...«). Vdril je poudarjeni pesnikov jaz, ki ga v Stihožitju takorekoč ni (dejansko seveda je, ampak ne sili v ospredje — celo, če je neposredno omenjen, »jaz narekuje — in ne narekujem! — notranji reki slik«), v Otroštvu pa

je žal vse prevečkrat vsiljiv (seveda skupaj s svojo racionalnostjo), tak ni le tam, kjer je uporaba prve osebe ednine samo formalna (če so na primer stvari — zaradi oddaljenosti v času kljub vpeljavi izraza »vidim« osamosvojene, v Slovesu pa se — kljub direktni vpeljavi »In jaz sem in nisem« — spet vrača prejšnji brezosebni (tj. nadosebni, več kot osebni) način: »želja na pot, na pot!... in strah, da daljava boli«; »žeja piti, piti!... in strah, da ženska boli«).

V »1001 stihu«, res »ambicioznem projektu« v najboljšem pomenu besede, kjer je avtor združil vse izkustvo svojega dotedanjega življenja, se ta dva načina (tisti iz Stihohitja in »jaz-princip«, sicer preoblečen v različne kostime, hoteč s tem premagati svojo monofoničnost) še vedno tepeta med sabo: v izjavljanju Šeherezade — zelo dober je, recimo, začetek — večkrat prevlada prvi način, tudi zato, ker je v izbiri maske, preobleke, dana možnost dvojnosti (seveda če ni le videz, le formalna domislica). Kljub tej iznajdbi (tj. možnosti dvojnosti) in veliki zamisli celote pa je pesnikov jaz še vedno premočan (in ne prevladuje šele tam, kjer dopusti planiti stvarjem samim na dan: »In svetloba se odpre: o sončni krik, o sončna rana«... ti deli so — tudi ob zadnjem Sinbadu in zaključni Šeherezadi — najboljši, čudežno lepi).

Nelagodja zaradi izgube pesniške energije se je pesnik tudi sam zavedal in zato poezijo že v tej pesnitvi vedno pogosteje obtožuje (na primer kot »drogo«, ki je »dim, dim...«) in začenja hrepeneti po »Pesni« (pozor na veliko začetnico! Hrepenenje po transcendiranju »navzgor« vedno opozarja, da je pred njim — že posledici zavesti o zlomu — obstajala samovolja »jaza«, ki jo, mimogrede, vidim tudi v samem izrazu »pesen«: pesnik ne sledi več zvočnosti tega, kar dejansko je, ampak misli, da lahko to zvočnost podredi svoji — razumski — koncepciji).

V naslednji zbirki (Kronanje) lirski subjekt delno še nadaljuje to linijo razočaranja nad pesnjenjem kot takim (predvsem v Harlekinu), vendar pa se počasi spet vrača slutnja — mogoče prav zaradi vedno bolj mojstrske vpetosti v formo sonetnega venca — da je skozi poezijo, kljub strašni ceni, ki jo pesnik mora plačati, oziroma prav zaradi nje, možno »utelešanje resnice«, če le ustvarjalec ponižno sprejme svojo poklicanost (oz. zaznamovanost: »Kri je edina pisava zvestobe« — pesnitev Faeton). Sprejeti pa jo more le, če se ne izneveri **popkovini spomina**, ki ga povezuje z **božanskim Jezikom**, če se ne odreče tej **najčistejši sli** — **glasbi gibanja v globeli svetlobe, besedi, ki se izliva v maternico tišine** (Mala morska deklica), vendar pa ob pogoju, da je obenem trdno vpet v življenje, da ga veže nanj samo **življenje** (pesnitev Kronanje). In takrat je tu tudi duh in resničnost in resnica. Da bi le bilo tako tudi vnaprej, Boris, nam vsem je potreben tvoj dar!

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Aleš Debeljak**Umetnost in ideja modernosti****Linearno pojmovanje časa**

Če hočemo ustrezno doumeti sociološki status postmoderne umetnosti, bo nujno treba osvetliti zgodovinski razvoj umetnosti z vidika strukturnih sprememb ideje modernosti. Prav ta nam bo namreč pomagala dojeti razliko med modernimi in postmodernimi kulturnimi modusi. Idejo modernosti specificira zahteva po noviteti, inovaciji, spremembi, odmiku in odklonu od predhodnih umetnostnih kanonov. Ta zahteva predstavlja enega od konstitutivnih mehanizmov za nastanek moderne umetnosti, pa tudi njene stopnjujoče se subjektivizacije in zapiranja v samozadosten simbolni svet. Najprej pa si v perspektivični skrajšavi oglejmo način formiranja zavesti o modernosti, ki je glede na zgodovinska dejstva mnogo starejši tako od modernizma 20. stoletja kakor tudi od industrijske modernizacije.

Ideja modernosti je lahko nastala le v okviru specifičnega pojmovanja časa. Se pravi, na temelju neke posebne časovne zavesti, v kateri ne gre več za mitološko, tj. ciklično pojmovanje časa in večno vračanje, obnavljanje vedno istih položajev, kot to npr. še danes velja za oceanijske kozmološke religije, marveč za linearno napredovanje časovnega vektorja. Predpostavka za vznik ideje modernosti je namreč čas kot neponovljivo gibanje, tj. premočrtno, progresivno napredovanje, nepovratno, bežeče, vedno novo, minevajoče odtekanje trenutkov. To pojmovanje je kajpak kompatibilno z judovsko-krščansko civilizacijo, v kateri je Jezus prišel na zemljo kot človek, v času, ki si ga je sam izbral: vendar je prišel enkrat za vselej. Se pravi, da ne gre za epifanijo niti za inkarnacijo nekega kozmološko-astrološkega arhetipa. Kolikor je Jezus na križu umrl samo enkrat, križanje reprezentira to minevanje časa, ki se kot tak, v svoji izvorni podobi, nikoli ne more več vrniti in obnoviti.¹

¹ Denis de Rougemont: Zapadna pustolovina čovjeka, Književne novine, Beograd 1983, str. 95.

Zato je lahko razumeti, da ideje modernosti niti v nastavkih ni bilo mogoče zaznati v antiki z njeno mitsko zavestjo, saj postanejo elementi historične zavesti, ki izhaja iz eshatološkega razumevanja zgodovinskih dogodkov, prisotni človeški zavesti šele nekje ob začetku krščanskega srednjega veka, čeprav kasneje prav pozni srednji vek na nek poseben način rehabilitira cikličnost. Vendar se takrat na nominalni, ne pa tudi na konceptualni, tj. pojmovno profilirani ravni, prvič soočimo z besedo modo, ki zaznamuje to, kar se odvija ravnokar, pravkar, ta trenutek. Ne pomeni že kar novega, ampak najpoprej **sedanje**.² Na tem mestu je treba razpršiti tudi predsodek, da ima classicus svoje pravo nasprotje v izrazu modernus, saj se classicus nanaša pač zgolj na socialni položaj rimske aristokracije (prvi razred!), ne označuje pa novega, sodobnega, zadnjega, itd.

Pravo nasprotje ima namreč v besedah, ki označujejo nižji, drugorazredni sloj, tj. preprosto ljudstvo, plebs, vulgato. Zlasti frekventno rabo besede modernus je mogoče identificirati v 10. stoletju, ko že označuje nasprotje med novim in starim.³

Prispodoba o palčkih in velikanih

Iz vrednostnega razlikovanja med modernus in antiquus izhaja tudi retorična figura, ki jo je v zahodno miselno izročilo vpeljal Bernard de Chartres v 12. stoletju, znana pa je postala po posredovanju Johna iz Salisbura. Le-ta je o tej figuri poročal v svojem spisu *Metalogicon* (1159), ki velja za enega glavnih dokumentov za študij 12. stoletja. Omenjena retorična figura se strukturira s pomočjo prispodobe, ki pravi, da **so sodobniki kakor palčki na ramenih velikanov**.⁴ Zdi se, da je pomenski naboj in bogastvo smiselnih odtencev v tej figuri tolikšno prav zato, ker na zgoščen način povzema osnovni mehanizem načina, kako so se ljudje od srednjega veka naprej opredeljevali do svojih predhodnikov. Ni namreč naključje, da je postala prispodoba o palčkih in velikanih prav spričo svoje nazorne upodobitve takorekoč *locus communis* v retoričnih učbenikih in šolski literaturi. Temeljni sporočilni potencial te figure je slej ko prej v tem, da so sodobniki sicer »višje« od svojih predhodnikov, da pa to **ni** njihova samostojna zasluga. Niso sposobni videti dalj in ostreje zgolj in samo zaradi svojih naravnih sposobnosti in analitične bistrovidnosti, marveč zato, ker imajo osnovo v bogastvu misli in idej, ki so jih že pred njimi akumulirali njihovi predhodniki. So samo učenci svojih nedosegljivih učiteljev. Bernard de Chartres sicer že govori o modernih palčkih in

³ Matei Callinescu: *Faces of Modernity*, Indiana University Press, Bloomington in London 1977, str. 14.

² Raymond Williams: *Keywords*, Fontana, London 1986, str. 208.

⁴ *Ibid.*, str.

predhodnike naslavlja s starimi, vendar pri njem še ne gre za izrazito vrednostno razločevanje. Hierarhija tipa boljše/slabše v izvorni rabi tega retoričnega pripomočka namreč še ni navzoča, jo pa še kako omogoča.

Prav iz simbolnega razmerja, ki je implicirano v opoziciji palčkov in velikanov, je mogoče potegniti ključ za anatomijo vrednostne perspektive, s katero bo zaznamovana tematizacija odnosa sodobnikov do predhodnikov. Prispodoba dobi svojo pravo vplivno moč šele v renesančni kulturni aktivnosti, ki se sicer otrese heteronomnega kriterija dogmatične krščanske avtoritete, vendar ostane zavezana antičnim vzorom, to pa na polemično drugačen način od srednjega veka. Opozicija med modernimi in starimi dobi dramatične poudarke namreč v delih humanistov, še zlasti v pesniškem in humanističnem opusu Petrarce. V teh spisih pa se reflektira dejstvo, da sami renesančni pisci vejo, da predstavljajo njihovi ustvarjalni in miselni napor izhod iz »temne«
epohe srednjega veka v čas modernosti, ki ga reprezentirata svetloba in luč.⁵ Kolikor namreč krščanska doktrina v srednjem veku rehabilitira mitsko, tj. ciklično pojmovanje časa, ki spričo strahu pred novim (= dogodek brez arhetipskega precedensa) učvrsti preteklost kot enoviti tok antike, tj. grških, rimskih in krščanskih piscev ter se zapre za prihodnost, pa renesansa razloči antične (grško-rimske) pisce od krščanskih in samo antično kulturo vzpostavi kot nepresegljivi model, katerega posnemanje in tekmovanje z njim predstavlja vrhunsko nalogo umetnosti.⁶ Antika predstavlja normativni ideal.

Na temelju te refleksije se lahko pojavi tisto novo pojmovanje zgodovine, ki ne zaobseže le linearnega napredka v eshatološkem smislu, marveč izpostavi najprej sam način tega napredka. Izpostavi torej kontinuiteto, ki se strukturira na osnovi prelomov, rezov, razpok in fraktur. Opraviti imamo namreč z **ostro ločnico** med obdobji svetlobe in teme, kaosa in reda. Istočasno pa tudi z revolucionarnim nabojem renesančne kulture, ki zmore že toliko samozavesti, da se razume kot pozitivno nasprotje negativnemu mraku srednjega veka.

V drugi polovici 16. stoletja, ko je samozavest kulturne plodovitosti v renesansi nadomestila »izčrpanost«
baroka z njegovim forsiranjem univerzalne iluzije, je povzel to figuro Michel de Montaigne. Pokazal je, da so moderni, tj. sodobniki sicer glede na časovno linijo naprednejši, hkrati pa manj zaslužni od predhodnikov, ki so sploh omogočili obstoječi referenčni okvir. Pojavi se razlikovanje med absolutnim in relativnim pojmovanjem znanja in izkušenj, saj Montaigne že reflektira dejstvo, da imajo sodobniki pregled in nadzor nad absolutno zakladnico znanja, nakopičenega v tradiciji, da pa je njihov kvalitativni in kvantitativni prispevek vanjo z relativnega vidika pač

⁵ Hans Robert Jauss: Estetika recepcije, Nolit, Beograd 1978, str. 179.

⁶ Denis de Rougemont, op. cit. str. 96—97.

neizogibno manjši. Ne brez melanholične intonacije, po kateri Montaignovi eseji reflektirajo splošno kulturno zavest svoje dobe, se opisano razumevanje prispodobe o palčkih in velikanih odraža v uvidu dejstva, da **progres sam na sebi ni nujno optimističnega značaja**. Se pravi, da tisti, ki pride po stopnišču generacij, stopa na ramena prejšnjih in ima zato več časti, kakor pa bi si jo bil dejansko zaslužil glede na svoje ustvarjalno delo. Napredna pozicija modernih s tega vidika ni znamenje nekakšnega naravnega talenta ali notranje ustvarjalne moči, marveč preprosto izraža nek instrumentalni **naravni zakon napredka**, glede na katerega sami moderni nimajo odločilnega vpliva. Edino, kar je sploh v njihovi moči, je to, da si prizadevajo ob vsem dolžnem spoštovanju čim bolj plodno izkoristiti dosežke predhodnikov.⁷

Daleč najbolj vplivna in daljnosežna pa postane prisvojitve prispodobe o palčkih in velikanih, tj. o modernih in starih v znani Perraultovi polemiki *Quarelle des Anciens et des Modernes* (1688—97) oziroma v nekaj let starejši Swiftovi angleški verziji *The Battle of the Books* (1704). Zdi se, da po epohalnem dometu, ki ga je imel ta spor v zgodovini zahodne kulture, prav francosko-razsvetljenska verzija razmerja med starimi in modernimi predstavlja **ključ za razumevanje modernega projekta**. V tem sporu, ki se je v poglavitni meri osredinil na problem pojmovanja progressa v zgodovini in na vprašanje antične norme kot apodiktičnega kriterija za celotno ustvarjalnost, so pripadniki nastajajočega razsvetljenskega gibanja izpeljali nek temeljni in za razvoj kulturne samozavesti usoden obrat. Šlo je namreč za sprevrnitev dosedanjega stereotipa o starih kot učiteljih in o modernih kot učencih, ki prve lahko sicer posnemajo (*imitatio*) in z njimi tekmujejo (*aemulatio*), preseči pa jih ne morejo. S tem se je začela za zgodovino evropske kulture nova epoha, v kateri bo imel odločilno vlogo **svobodni človeški razum**.

Vendar sami razsvetljenci oz. njihovi neposredni predhodniki te zavesti o epohalnem prelomu — paradoksalno — niso imeli. Nasprotno: izhajali so iz prepričanja, da se zahodna civilizacija po zlati dobi mladosti v antiki in življenjske zrelosti z renesanso zdaj sooča z obdobjem svoje starosti. Prav to prepričanje pa je Perraultu omogočilo, da je radikalno kritiko paralizirajočega antičnega vzora, ki ga je zagovarjala klasicistična poetika, formuliral z vzklikom: **Mi smo tisti, ki smo stari!**⁸

Retorična figura palčkov in velikanov je imela vse do tega spora le prostorsko-vizualno strukturo. Njen poudarek se z razsvetljenskim obratom prenese na časovno-psihološko os, se pravi, da se ponotranji.

⁷ Matei Callinescu, op. cit. str. 16.

⁸ Hans Robert Jauss, op. cit. str. 181—182.

Progresivni napredek v času namreč podeli modernosti definitivno legitimacijo pozitivitete, kolikor gre za razliko med otroštvom in zrelostjo. Stari so stari le, če jih gledamo s konca 17. stoletja, ob svojem času pa so bili z ozirom na zgodovino človeštva oni tisti, ki so bili mladi, moderni. Na ta način se je hierarhija vrednot zasukala za sto osemdeset stopinj. Kolikor so namreč moderni tisti, ki so od svojih predhodnikov, tj. grško-rimske kulture nasledili miselno bogastvo in kvaliteto izkušenj, modrost in zrelost, so torej prav **moderni tisti, ki stojijo na višku vseh dosedanjih naporov človeštva**. Zato imajo lahko upravičeno sami sebe za stare. Metafizično-filozofsko ozadje tega vzklika sicer predstavlja Baconova ugotovitev, da je veritas filia temporis, pa tudi ideja Giordana Bruna, da je mogoče dojemanje napredka, ki ga nosi čas, prenesti na zgodovino človeštva. Perrault namreč pogosto navaja Baconov aforizem, ne da bi ga to v celoti rešilo pred padcem v protislovje, ki ga je treba videti v tem, da pojmuje lastni čas kot pozno fazo človeštva, hkrati pa gleda na zgodovino kot na napredujoči proces v smeri kritičnega razuma. Vendar pa kljub temu uspe iz Baconovega daljnovidnega, takorekoč strukturnega zapopadenja spremembe kot take deducirati tezo, da **ima vsaka doba svoje običaje**, ki so značilni samo in zgolj za njo samo.

Na podlagi tega miselnega dispozitiva pa so Modernes že lahko artikularili kritiko klasicističnega normiranja renesančnega kulta antike: kolikor je namreč prav klasicizem skušal racionalno utemeljiti tisti tip lepote, ki iz antike obvladuje vsa obdobja človeške zgodovine, toliko je ravno v tem naporu hotel vzpostaviti transcendentni, brezčasovni in univerzalni ideal lepote. S tega zornega kota se znotraj »spora med starimi in modernimi« začnejo kazati nastavki za zgodovinsko, tj. s časom in prostorom pogojeno razumevanje antike. Poleg univerzalne antične lepote se skuša namreč utemeljiti tudi tip lepote, ki je relativnega značaja in ga torej ni mogoče meriti z antičnimi zakoni. Antika izgubi status apodiktičnega, absolutnega in transcendentnega estetskega kriterija, saj je sama primerljivost različnih dob postavljena pod vprašaj. **Preteklost in sodobnost** niso več enostavne sestavine rojevanja, zorenja in zrelosti, znotraj katerih se s pomočjo imitacije skuša obnoviti prvotno stanje (pač antika!), marveč **kvalitativno različna obdobja**.⁹

Z novim pogledom na antiko pa se modificira tudi samorazumevanje modernosti razsvetljenskih predhodnikov samih. Genie de siècle tako ni več privilegij znanosti, marveč tudi umetnosti, življenjskih navad, etikete in form obnašanja. Racionalno jedro spora med starimi in modernimi je torej treba iskati v bistvu, da je problematiziral ustaljene kulturne stereotipe in estetske norme, s tem pa odprl pot do razsvetljenskega razumevanja epohe, v kateri se kategorija sedanjosti

⁹ Matei Callinescu, op. cit. str. 32—35.

ne meri več ob preteklosti, tj. idealu antike in v tekmovanju z njim, marveč je usmerjena v odprto možnost prihodnosti in razuma. Na ta način je »spor« pripravil ugoden teren za nastanek razsvetljenškega 18. stoletja, ki se v spisih njegovih piscev redno in samozavestno identificira s stoletjem filozofov, stoletjem svetlosti in humanosti. Vse te kvalifikacije pa si je 18. stoletje lahko privzelo zato, ker moč razuma, hitro širjenje naravoslovnih znanosti in zgodovinska kritika, utemeljena na protestantski doktrini, omogočijo sprostitev ustaljene-ga cerkvenega pojmovanja o delitvi časa na »centurije« in razširitev meja stoletja izven okvira, ki ga je določalo siècle de Louis XIV kot absolutna časovna norma vladanja. Stoletje kot standardna časovna enota dobi svoj pravi smisel šele v zgodovinski perspektivi, ki pa jo — kot smo v grobih potezah zarisali zgoraj — profilira ravno razsvetljenstvo.

Estetska inovacija

Znotraj tega okvira pa dobi pomen, ki ga ni imela še nikoli poprej v zgodovini, tudi kategorija estetske inovacije, umetnostnega odklona od poprej obstoječega kanona, kritike etabliranih modelov estetske zavesti, individualizacije in upora proti obstoječi poetiki. Linearno pojmovanje zgodovine in časa odpre pot stališču, da je inovacija kot taka že kulturna vrednota, estetska odlika par excellence.¹⁰ Sleherni »korak naprej« (= kvalitativni premik) je s tega vidika v umetnosti možen le na osnovi novuma, ki se artikulira kot razlika, kakršno umetnina vsakič znova vzpostavi med že obstoječim korpusom poetik in samo seboj. Ta nenehni proces razlikovanja je po svojem bistvu vedno **avtonomen, usmerjen nase in velja le v svojem lastnem okviru.** Vselejšnja poznejša ali dodatna instrumentalizacija ni nič drugega kot vključitev v heteronomni miselni, idejni ali politični okvir: je rezultat uporabe te inovacije.

Instrumentalizacija v imenu uporabe pa seveda vedno predpostavlja tudi ekstenzivnost inovacij, ki potem šele znotraj njim tujega in drugotnega okvira dobijo praktični status. Lepo ponazoritev te naknadne instrumentalizacije je mogoče videti ob primeru montaže, ki jo je znotraj filmske umetnosti izumil režiser Eisenstein, da bi potem postala tehnika montažnega kadriranja sestavni del množičnih medijev, reklame, propagande itd.

To pomeni, da je bistvena poteza umetnosti v izumu, ne pa v njegovi uporabi: le-ta je stvar poznejših prisvojitvev v perspektivi takega ali drugačnega zunanjega smotra, motiva ali interesa. S tega vidika je mogoče reči, da se umetniki, delujoči znotraj elitne avto-

¹⁰ Hans Robert Jauss, op. cit. str. 185.

nomne umetnosti, usmerjajo najpoprej na to, da »ustvarijo nek nov, osebni idiom — individualni kod, ki odstopa od konvencionalnih pravil.«¹¹ Umetnostna volja, ki reflektira samo sebe kot avtonomno, prizkuša namreč tiste tehnične postopke, ki jih še ne pozna, zato se novo umešča na isti nivo z neznanim.

Forma doseganja neznanega pa je inovacijski eksperiment, ki sicer razpolaga s standardom dosežkov v umetnikovem zgodovinskem času, vendar ga ne konzervira, marveč kritizira. Se pravi, da gre pri novumu za temeljno moderno kategorijo, ki terja od ustvarjalcev negacijo, upor in kritiko, ki mora napasti predhodno umetnostno normo v imenu novega, inovativnega, izvirnega, še-ne-videnega. Sele s tega specifičnega vidika dobi ideja modernosti tisti značaj, ki ga ima v spontano samoumevnem pojmovanju tudi danes. Kot smo videli, pa je ni mogoče ločiti od retorične figure palčkov in velikanov, od spora med starimi in modernimi oziroma njenih variacij. V sodobno estetsko zavest se je z vso ostrino prenesla šele s pomočjo romantične umetnosti, v kateri je prišla do izraza v svoji polni, profilirani in eksplicitni obliki. Kolikor je namreč sama logika kapitalskega funkcioniranja tržišča predpostavljala vedno nove proizvode, blaga in storitve, je tudi umetnostna inovacija postala »estetski znak razširjene reprodukcije z njenim obetom neomejenega obilja« (Adorno). Za elitno umetnost torej od romantike naprej postane dominantna nenehna želja za spremembami, cupiditas rerum novarum. V tem kontekstu pa je že mogoče vsaj grobo povzeti tri poglobitve karakteristike meščanske umetnosti, katere razvoj smo na kratko prikazali: to so načelo avtonomije, načelo inovacije in razvojno načelo, tj. zgodovinsko pojmovanje časa in napredka. Za analizo postmoderne umetnosti so te karakteristike nepogrešljive, saj brez njih ostanejo zgodovinski in socialni vzroki za razumevanje pluralnosti stilskih formacij in umetnostnih obdobij pravzaprav nepojasneni. Kolikor se namreč mnogoteri stili pojavljajo simultano (zlasti v 19. in 20. stoletju) in/ali sukcesivno, imajo vsi načelno enako legitimnost. Pluralnega vrenja materialov, tehnik, form in vsebin v umetnosti namreč ni več mogoče zreducirati na kriterij poetike, ki pozna le normativni stil. Vse, kar se razlikuje oziroma odstopa od tega normativnega stila, dobi v tej luči status ne-stila, čiste negativitete. Nemara najboljši primer za tako normativno poetiko je umetnostni kodeks srednjeveškega krščanstva. Problem recepcije umetnostnih del, ki smo ga skušali osvetliti že zgoraj, se namreč znotraj normativnega stila ne more niti pojaviti, saj je edino sprejemljiv pač stil, ki ga sankcionira določena estetska norma. Za katero pa velja, da ni le vladajoča (večinska), marveč edina norma sploh: ekskluzivna norma.

¹¹ Arthur Koestler: *The Act of Creation*, Pan Books, London 1970, str. 382.

Razcep med umetnostjo in tržiščem

Zavest o vselejšnji prednosti, ki jo ima kategorija notranjosti pred zunanjim svetom vsakdanjega življenja, se izrazito artikulira prav v romantiki. Čeprav sama duhovnozgodovinska struktura romantike izhaja iz 18. stoletja, pa je romantika kot epohalni estetski odnos do sveta **ključnega pomena za celotno umetnost 19. in 20. stoletja**, saj predstavlja kriterij, glede na katerega se artikulira pozicija slehernega umetnostnega izraza, bodisi v afirmativnem bodisi v negativnem smislu. V romantiki se namreč nazorno pokaže, da sta javnost in zasebnost dva vidika družbene posebnosti, s katero se moderni projekt vzpostavi kot projekt družbe, v kateri je možna tem večja avtonomija umetnosti, čim večja je moč razlik med partikularnimi kulturnimi sferami.

Hkrati pa prav romantična estetska zavest prvič na zares izostren način formulira aktiven odnos do zgodovine, saj se pojavi prepričanje, da ljudi, institucij, religij, umetnosti in navsezadnje jezika in umetnosti ni mogoče razumeti, ne da bi jih mislili v njihovi odvisnosti od progresivnega zgodovinskega toka. Z eno besedo, pokopan je bil do tedaj veljavni statični in v bistvu ahistorični svetovni nazor, ki sicer vključuje razumevanje linearnosti časa, vendar spremembe v njem pojmuje na način gibanja razuma, ki predstavlja človeško bistvo. Historizem romantike pa izpostavi procesualnost zgodovinskega dogajanja in ne problematizira le linearne logike časa, marveč tudi moč razsvetljskega razuma in njegovo absolutno veljavo podvrže kritiki.

Kot tak se je romantični historizem seveda lahko izoblikoval le na temelju družbenih pretresov, socialnih rezultatov meščanske revolucije in strukturnih sprememb v stanju duha: porušile so se jasne in razločne meje med socialnimi razredi in sloji, industrijska revolucija pa je dinamizirala ekonomijo in prek nje celotno družbeno življenje. Zato romantika s pomočjo svojega reflektiranja zgodovinskega napredka kot procesa minevanja epoh izpostavi tudi radikalni relativizem vrednot, v katerem se ne soočata več čas in brezčasnost, marveč »organski«
razvoj in posameznikova volja.¹²

Eno od posledic teh sprememb je mogoče detektirati tudi na ravni, na kateri pisatelji, filozofi in kulturni kritiki niso imeli več statusa duhovnih vodnikov, saj se je njihov vpliv spričo političnega zatona razsvetljenstva bistveno zmanjšal, docela izgubil pa v obdobju konventa in revolucionarnega termidorja. **Avtoriteta racionalnega uma** se je z vidika nestabilne umne organizacije družbenih institucij izkazala za **lažno, negotovo in ne za vselej dano**: skratka, minljivo.

¹² Arnold Hauser: Socialna zgodovina umetnosti in literature II, Cankarjeva založba, Ljubljana 1968, str. 191—198.

Posledica tega »umika razuma«, ki ni več privilegirano orodje intelektualno-umetniške elite, se najbolj očitno razkriva v mnogoterih oblikah bega v preteklost (srednji vek, antika, ljudsko izročilo), ki pa je daleč od težnje po normativni gotovosti. Najpoprej pa se pokaže upor proti instanci razuma v forsiranju i-racionalnih vidikov človeške eksistence: sanj, otroštva, blaznosti, domišljije, okultizma, itd. Hrepenenje po nedosežnem svetu blaženosti in sreče, za katerega pa je jasno, da ga ni mogoče doseči, postane zaščitni znak romantičnega ustvarjalnega habitusa, ki ga nemara najznačilnejše povzema znano Novalisovo opevanje sinjega cveta kot alegorije tujega, nedosežnosti, daljave in neskončnosti.

Intelektualno-umetniška elita se je na način odpora in prezira izolirala od preostalega meščanstva, četudi mu je paradoksalno dolgovala svoj obstoj. V tem kontekstu se srečamo tudi s strukturno spremembo odnosa, ki ga imajo umetniki do svojega občinstva. Medtem ko je umetnik svojo publiko razumel kot nekakšnega anonimnega sponzorja,¹³ pa se z romantiko pojavi nek drugačen odnos, ki bo v temelju zaznamoval vso umetnost 19. in 20. stoletja. Gre namreč za psiho-socialni učinek diferenciacije meščanstva, ki poteka po francoski revoluciji. Prvotno še homogeni »tretji stan« se je navznoter hitro in drastično diferenciral na eni strani na srednje in višje meščanske sloje, ki temeljijo na funkcijah pridobitništva in gmotnega lastništva, tj. **ekonomskih posesti**, na drugi strani pa na intelektualno-umetniško elito, ki zastopa funkcije **kulture, duha in izobrazbe**.

Ideje o avtonomnem jazu, ki ustvarja iz čiste subjektivnosti, so seveda gnale v tem kontekstu precej vode na mlin radikalnemu ločevanju med cultivated few na eni in neizobraženo množico na drugi strani. Keats je npr. javno izjavljal, da do publike nima niti najmanjšega usmiljenja, kar je mogoče razumeti tako, da se pri literarnem pisanju na njene zahteve, pričakovanja in estetski okus sploh ne ozira, medtem ko je Shelley bralsko občinstvo pojmoval kot množico neumnežev in preprostežev. **Estetske vrednote in ekonomske vrednosti** so se torej na paradigmatški način razšle ravno v romantiki.¹⁴

Kulturna elita je svojo pozicijo razumela kot superiorno glede na banalne zakonitosti profita ter mehanizme ponudbe in povpraševanja, kakršnim se je zlasti uspešno prilagodil roman kot najpopularnejša literarna zvrst. S tega vidika lahko tudi razumemo, zakaj postane privilegirana literarna zvrst v romantiki ravno **lirska pesem**: v verzni formi omejene dolžine namreč pride čista svobodna subjektivnost pisca najbolj do besede. Ustvarjalni duh, ki zasleduje svoje imanentne

¹³ Alexander Beljame: *Men of Letters and the English Public in the XIIIth century*, Kegan & Paul, London 1948, str. 385.

¹⁴ Raymond Williams: *Culture and Society 1780—1950*, Pelican Books, Harmondsworth 1985, str. 51, 53, 57.

smotre, namreč ni več povezan z racionalistično-pragmatičnim ciljem, ki izvira iz logike profita, marveč se razvija neodvisno od njega.

Ta samostojnost pa nima le značilnosti razkola med ustvarjalci in njihovo širšo publiko, marveč dobi tudi specifične poteze izrazitega obrata od razumskih vzgibov. Princip razuma kot univerzalne metafizične entitete v klasicizmu konec 17. in v začetku 18. stoletja namreč izhaja iz racionalne strukture sveta, dojetega na način boga, narave in materije. Občutek za lepoto oziroma estetsko zavest je torej v tej optiki še mogoče determinirati z racionalnimi zakoni in umetnost podrejata določenemu sistemu predpisov: zlasti dober primer za to regulativno tendenco razuma je Boileaujeva poetika z natančnimi nizi pravil, katerim naj bi se podredilo umetnostno ustvarjanje. Za romantiko pa metafizično jedro človeške eksistence ne leži več v mehanizmih razuma, marveč se oblikuje v dinamičnem registru čustev in domišljije, osvobojene vsakršne zunanje prisile in utemeljene v čisti notranjosti subjekta.¹⁵

Sele s pomočjo izražanja čustev in imaginacijskih oblik pa je možen tudi dostop do razumu skrite resnice sveta. Dostojanstvo razuma, spoznanja, pameti in treznega spoštovanja dejstev, kakršno je značilno za spise moralnih in socialnih filozofov razsvetljenstva, se je prisiljeno umakniti pred simbolno avtoriteto, ki jo ponuja »neznano«. Težnja po razumskem obvladovanju stvari, procesov in dogodkov postane definitivno zadeva vsakdanjega industrijsko-kapitalističnega utilitarizma, medtem ko se prostor umetnosti pokaže kot »morje še ne slutenega« (Adorno). Se pravi, da imaginacijska projekcija estetske utopije postane ustrezni svet za ustvarjalce.

Nastavke za romantično duhovnozgodovinsko paradigmo je treba iskati ravno v tem razcepu na estetsko ustvarjalnost in umazano empirijo. Prav ta razkol namreč zaznamuje definicijo avtonomne (elitne) umetnosti, znotraj katere gre za tak značaj izkustva, do katerega ni mogoče priti v odvisnosti od meščanske rutine kapitalističnega podjetništva, marveč zgolj in samo na svoboden, samostojen in pesniški oziroma umetniški način. Zato se romantika demonstrativno usmeri k sugestivnosti ljudskih pravljič, mitoloških pripovedi antike, drastičnim emocionalnim stanjem, hipersenzibilnosti, otroštvu, fiktivnosti, skrivnostnosti, misticizmu, mitološkim matricam itd. Za razliko od klasicistične umetnosti, ki skuša na bralca oziroma gledalca vplivati najpoprej z razumsko poanto dela, za katero se pričakuje, da bo sprožila pri sprejemalcu razmišljanja, analizo in spoznanje, pa romantika usmeri vso svojo pozornost k sugestivnim mehanizmom umetnosti, ki naj omami in »začara« bralca. Pripravi naj ga k solzam,

¹⁵ Janko Kos: *Romantika* (Literarni leksikon 6), Državna založba Slovenije, Ljubljana 1980, str. 42–43.

joku, smehu, ekstazi. Skratka: vzbudi naj dinamično čustvenega kozmosa, v katerem bo pomembna le estetska iluzija, ne pa resničnost.¹⁶

Iz teh dejstev pa je torej že mogoče izpeljati nekatere glavne značilnosti romantičnega gibanja. Gre seveda za prepričanje, da igra ključno vlogo v umetnosti domišljija kot edina resnično ustvarjalna moč, ki odkriva globljo resnico, ki jo je treba dojeti na estetski način. Opraviti imamo torej s privilegiranim statusom lepote, ki ga je morada najbolj jasno opredelil Musset, ko je rekel, da nič ni resnično, kar ni hkrati tudi lepo.¹⁷

Prav kolikor pa sta čustvenost in domišljija najvišja ustvarjalna moč, igrata tudi že vlogo garanta avtonomnosti in neodvisnosti človeškega jaza od zunanjih zakonitosti realnega socialnega življenja. V tem razločku med avtonomno umetnostjo in vsakdanjimi konvencijami meščanskega, tržno orientiranega univerzuma je treba gledati tisto jedro romantične paradigme, na katerem parazitirajo — če dobro premislimo — pravzaprav vse stilske formacije v umetnosti 19. in 20. stoletja: pri tem seveda zgodovinske avantgarde niso nikakršna izjema, saj se do te paradigme še kako radikalno opredeljujejo, čeprav per negationem. A ji ostanejo prav skoz to distanciacijo zavezane.

Umetniška kritika družbene realnosti

Na tem mestu moramo najprej pojasniti še razmerje med kritiko realnosti in avtonomno romantično umetnostjo. Sodobno spontanistično razumevanje »romantičnega umetnika« namreč temelji na samo-umevnem in zato napačnem prepričanju, da gre pri teh umetnikih za politično abstinenco. Treba pa je vedeti, da romantika ne izvira le iz Kantove filozofije avtonomne osebnosti, marveč tudi iz idej francoske meščanske revolucije.

S tega vidika pa moramo ugotoviti, da so se mnogi romantiki, zlasti angleški (zaradi zaledja v protestantsko-liberalni tradiciji) **dejavno udeleževali družbenih spopadov** in političnih konfliktov tedanjega časa. Shelley je pisal sramotilne spise in jih delil po ulicah, Coleridge je imel za svojo kritično socialno filozofijo na voljo celo redni stolpec v dnevnem časopisju, Byron pa se je konstantno udeleževal ljudskih uporov in je v osvobodilnem boju celo padel na strani naroda, ki mu niti ni pripadal.¹⁸ Tudi tisti romantični ustvarjalci, ki so kasneje, tj. po pojavih revolucionarnega terorja in poskusih resta-

¹⁶ Marija Janjlon: Romantizam, revolucija, marksizam, Nolit, Beograd 1976, str. 203.

¹⁷ Navedeno po: Arnold Hauser: Socialna zgodovina umetnosti in literature II, Cankarjeva založba, Ljubljana 1968, str. 207.

¹⁸ Raymond Williams: Culture and Society 1780—1950, Pelican Books, Harmondsworth 1985, str. 48.

vracije, prešli na legitimistično-konzervativna stališča (brata Schlegel, Novalis, Wordsworth, Lamartine, itd.), so namreč poudarjali **pozitivne razsežnosti revolucionarnega projekta**, ki jim je najpoprej utelešal prav tipično romantično načelo osebne svobode in neomejene individualne aktivnosti. To načelo je ostalo osrednjega pomena za njihov splošni socialni habitus tudi po vzponu in razmahu Napoleoneve diktature, saj so ga transformirali v **metafizični princip** z estetskimi in spekulativnimi razsežnostmi. V svojem neposrednem angažiranju so romantiki namreč izhajali iz predpostavke o umetniku kot geniju, ki ga za njegovo ustvarjalnost legitimizira zgolj dejstvo, da je za svoje delo poklican in izbran.

Transcendentalno jamstvo subjektivnosti prihaja ravno iz čustev in domišljije, jaz kot nosilec te subjektivnosti in istočasno kot temelj družbenega življenja pa zase lahko zahteva tudi pravico do besede o usodnih in pomembnih zadevah tistega meščanskega sveta, ki ga sicer nenehno smeši in se distancira od njega v svojih umetnostnih stvaritvah.

Popolno neposredno družbenokritično abstinenco umetnikov lahko zato odkrijemo šele v načelih, značilnih za literarno smer esteticizma (nova romantika, dekadenca, simbolizem) ob koncu 19. stoletja. Vendar tudi esteticizem, v katerem se prvič dosledno »prekrijeta« oz. sovpadeta institucija avtonomne umetnosti (Peter Bürger) in vsebina umetnostnih del (tj. omejitev na čisto estetsko kontemplacijo, radikalna »znotrajtekstualnost«, itd.), ne more povsem pobegniti vplivu romantične paradigme. Ključ do te na videz paradoksalne uganke je namreč v tem, da je treba temeljni razloček med lepo dušo in grdim svetom detektirati na ravni reprezentacijskih mehanizmov. Kolikor je namreč tudi esteticistična poetika ohranila negativni naboj glede na meščanski utilitarizem vsakdanjega življenja, ga je ohranila na način specifičnih postopkov pisanja oz. uprizarjanja vsebine. Umetnina sicer prikazuje notranja človeška stanja in subjektivne situacije, čisto igro lepih oblik in izraznih sredstev, ki pa ravno zaradi svojega ekscentričnega, subjektivističnega in ezoteričnega karakterja predstavljajo **implicitno (nehoteno) kritiko umazane empirije**, od katere se esteticizem sicer demonstrativno distancira in deklarativno izolira.

Šele s tega vidika je mogoče razumeti, zakaj se umetnost modernizma v 20. stoletju sicer odpoveduje direktni kritiki »postvarelega sveta«, vendar pa ohrani svoj negativnokritični naboj prav v reprezentacijski metodi, v posebnih načinih predstavitve tega sveta oziroma v radikalni negaciji vsakdanje rutine. Sferična, delna, popačena, fragmentarizirana in izkrivljena perspektiva modernističnih pisateljev ravno skozi odpoved celovitemu pogledu na svet lahko na edino primeren način zajame ta svet sam in ga osvetli z lučjo radikalne kritike: le popačena umetniška podoba lahko ustrezno prikaže družbo, ki je že v sebi popačena. Sama modernistična »neustreznost« — kakor je struktu-

ro fragmentarnega dela imenoval Lukacs — umetniškega zrcalnega odraza družbenih dogajanj je namreč neposreden znak za »neustreznost«, odtujenost in postvarelost družbe. Ustrezno namreč lahko prikaže odtujenost meščanske stvarnosti le tako, da se odpove harmoničnemu, organskemu, celovitemu prikazovanju na način skladne enotnosti vsebine in oblike, s katero pa bi že zameglila vso radikalnost odtujenega sveta, ki ga prikazuje.

Kafkovi parabolični romani in eliptične kratke zgodbe tako na prvi pogled sicer res nimajo nič **neposredno** kritičnega v sebi, pa vendar so nekatere metafore, ki jih je uporabljal, še kako socialno-zgodovinsko zgovorne, saj so proniknile tudi v vsakdanjo govorico. Tako na primer grad učinkuje kot prisodoba za nerazrešljivi labirint življenjske odtujenosti, junak po imenu K. iz romana Proces pa kot sodobna utelesitev človeka, ki je na milost in nemilost izročen manipulacijam totalitarnih režimov.

Ta preselitev iz umetniške literature v vsakdanjo zavest lepo indeksira dejstvo, da se je kritična razsežnost te umetnosti »prijela« najprej zaradi svoje nevsiljivosti, implicitnosti, prikritosti in zamaskiranosti. Modernistični umetniki in teoretiki so sicer na deklarativni ravni izrecno poudarjali svojo nalogo ohranitve avtonomne pozicije umetnosti in njeno vselejšnjo razločenost (superiornost) od konvencij vsakdanjega življenja.

Tako so na primer T. S. Eliot, James Joyce, Marcel Proust, Ortega y Gasset in drugi eksplicitno zanimali, da ima umetnost sploh kakšno drugo »misijo« od tiste, ki se omejuje na dostojanstvo visokih estetskih kriterijev, ekspresije eksistencialnih položajev ustvarjalnega subjekta in obrambe avtonomije umetnosti pred dominantnimi družbenimi procesi moderne industrializacije, urbanizacije, tehnizacije in racionalizacije.

Epochalni prag med življenjem na eni in umetnostjo na drugi strani torej reprezentira tisto mejo, ki je umetnost kot umetnost nikoli ni skušala prekoračiti. Šele z vidika tematizacije vplivov, ki jih je v tej obliki pustila romantična paradigma, bi bilo torej mogoče zapopasti razmerja v umetnostnih in kulturnih procesih 20. stoletja. Tako se nam namreč razpre součinkovanje zunaj-umetnostnih in znotraj-umetnostnih razlogov za nastanek situacije, v kateri zgodovinske avantgarde z začetka 20. stoletja kot direktna opozicija do esteticizma fin de siècle to poetiko poudarjene avtonomije napadejo in izpostavijo siloviti kritiki.

Mogoče je torej razumeti, zakaj so se že od svojega začetka avantgardistični ustvarjalni naporii sistematično usmerili v to, da bi svojo umetniško prakso radikalno odtujili od tistega naziranja v umetnosti, ki je sebe percipirala v terminih radikalne odtujenosti od vsakdanjega socialnega sveta.

Esteticizem fin de siècle kot ključ za 20. stoletje

Kot smo videli, se ideja modernosti v svoji negacijski, uporniški, kritični in novatorski razsežnosti do svojega pojma prižene prav v esteticizmu ob koncu 19. stoletja. Navedimo nekaj najpomembnejših predstavnikov: Paul Verlaine (1844—1867), Joris Karl Huysmans (1848 — 1907), Oscar Wilde (1854—1900), Arthur Rimbaud (1854—1891), Stéphane Mallarmé (1842—1898), Isidore Ducasse-Lautréamont (1847 — 1870).

Kot najznačilnejša umetniška zvrst se uveljavi lirska pesem, v kateri ne gre več za nazorno predstavnost, ampak za nenavadne zvočne učinke, ritem in melodijo kot znake posebnega spiritualnega vzdušja. Socialnih vzrokov za to na prvi pogled ni težko razkriti. Ko se je bila obstoječa umetnostna produkcija pod diktatom tržišča prisiljena zreducirati na periferno, nekonkurenčno in z vidika blagovne ekonomije nesmiselno, se je tudi pri samih umetnikih izoblikovala posebna socialna drža.

Nič več niso — kot njihovi romantični predhodniki — sodelovali v neposrednih političnih konfliktih, spopadih in protislovjih svojega časa, marveč so se skušali radikalno ločiti od življenjskega sveta, znotraj katerega so prebivali po svojem »kronološkem« času. Po svojem »notranjem«, »simbolnem« času pa so se umaknili v azil čiste lirične oz. ustvarjalne pozitivitete, v kateri gre najpoprej za lepoto kot lepoto. Se pravi, za lepoto, ki je očiščena vseh praktičnih, ideoloških, pedagoških, ekonomskih in spoznavnih sestavin. Čeprav tovrstni ideal izhaja še iz Kantove formulacije o smotrnosti brez smotra in brezinteresnem ugodju, pa so ga do skrajnih meja radikalizirali prav esteticisti. Še za Baudelairea kot pglavitni vir esteticizma namreč lepota v umetniškem delu ni sama sebi namen, marveč je v službi evokacije in zagotavljanja sreče. Znameniti aforizem o lepoti kot promesse du bonheur zgovorno priča, da se Baudelaire še ni docela otresel funkcionalnih vidikov lepote, četudi je le-ta omejena na svojo vselejšnjo utopično vlogo.

Esteticistična poetika postopa tukaj v drugi smeri: pokazati skuša, da je **funkcija umetnosti v tem, da nima nobene funkcije** in da noče biti uporabna za nikakršen namen izven nje same. Da se torej že s samo svojo formo brezinteresnosti upre gospostvu interesov, kapitala, dobička, itd. Prav zato lahko Mallarmé s svojim opusom kot skrajnim dometom esteticistične lirične ustvarjalnosti formulira svoj reflektivni prispevek k analizi zgodovinske situacije ob koncu 19. stoletja z ugotovitvijo, da sta najpomembnejši vprašanji časa pač poezija in ekonomija.

Ki pa sta med seboj striktno in dosledno ločeni. Nasproti kapitalističnemu pragmatizmu, merkantilizmu, mediokriteti, glorifikaciji tržnega uspeha in delovni smotrnosti je namreč esteticistična poetika

postavljala aristokratstvo duha, ekstremno koncentracijo na obliko, kult lepote kot take in družbeno samoizolacijo. Tudi s tega vidika je Mallarméjeva življenjska usoda provincialnega učitelja dober znak prostovoljne osamitve, v kateri se reflektira zgolj osredotočenost na **poezijo kot poezijo**. Se pravi, na poezijo, ki ji ni mogoče pripisati nikakršne izven-pesniške naloge, funkcije ali smotra. V tem je razlika glede na romantiko. Kljub zavračanju trga romantični umetnik še vedno lahko računa na razmeroma širok krog publike, ki je sicer elitna in izbrana, vendar ne v celoti profesionalizirana, saj še pozna razloček med kritiki, bralci in pisatelji. Goethe je na primer imel svojih 2000 zvestih bralcev, ki so mu vendarle jamčili dostojno meščansko življenje, ki ga je on sam — kot mu večkrat očita marksistična kritika — včasih napadal, drugič spet pa se filistrsko predajal socialnemu ugodju, ki mu ga je ekonomska in socialna garancija romantičnih salonov ponujala.

V esteticizmu fin de siècle pa imamo opravka s poskusom premetitve teh razmerij. Seveda gre še naprej za zanikanje dominantne vloge tržišča in za upor proti prodajnemu uspehu kot sinonimu za umetniški uspeh. Pomembnejši in z vidika modernizma 20. stoletja tudi usodnejši pa je bil dokončni umik v izredno **ozek krog občudovalcev oz. profesionalnih ustvarjalcev**, znotraj katerega postane funkcija bralcev, producentov in kritikov medsebojno zamenljiva. Mallarmé in Paul Valéry v sebi združita tako kritiško funkcijo bratov Schleglov kot tudi umetniško vlogo Goetheja in Schillerja. Razkol med hiper-elitnim krogom umetnikov in množičnim občinstvom se na tej točki izkaže v vsej svoji neizprososti: posredniška vloga kritikov kot profesionalnih razlagalcev umetnostne strukture ni več usmerjena k publikii, marveč se **interiorizira** in usmeri k samim ustvarjalcem. Krog samozadostnosti je sklenjen.¹⁹

V tem kontekstu uspe umetnikom »preseči«¹⁹ diktat množične potrošnje in nizkega estetskega okusa in iz nefunkcionalnosti, tj. tržne neuporabnosti svojih umetnin, narediti trade mark elitne umetnostne produkcije. Prav na način zavestno omejenih, po številu pripadnikov minimaliziranih coteries, senacles in chapelles socialno nepomembne in marginalne duhovne aristokracije pa esteticizem tudi zaostri in do skrajnih možnih meja poglobi pozicijo romantične umetnosti.

Sama sublimacija avtonomne umetnosti v prostor rezervata, ki ga meščanski utilitarizem odredi umetnosti, je s tem postavljena pod vprašaj. Prostor rezervata namreč na vzvraten način podpira kapitalski brezobzirni boj vseh proti vsem ravno s tem, da ponuja zavetje privatnosti pred merkantilističnimi mehanizmi tržišča. V kontekstu esteticistične osredotočenosti na lepoto samo na sebi pa sovpadе

¹⁹ Octavio Paz: Luk i lira, Kultura, Beograd 1979, str. 272—275.

institucija umetnosti, tj. **zgodovinski horizont njene produkcije, distribucije in recepcije z vsebino umetniških del kot takih.**²⁰

V dosledni usmeritvi, ki zasebno individualnost transformira v umetniški individualizem in se odmika v abstraktno, spiritualno in čutno sfero, zato ne smemo gledati le odpora do produktivistične racionalnosti meščansko-kapitalskega tržišča, marveč tudi nek temeljni dualizem realnosti. Obstaja namreč realnost umetnosti, dojete kot čista lepota, na eni in realnost meščanskega življenjskega sveta, vsakdanjih, rutiniziranih in postvarelih odnosov med ljudmi na drugi strani. Prva realnost je ne le avtonomna, marveč superiorna glede na drugo, zato bi bil »odraz« (kakor je zlasti očiten v realističnih romanih 18. in 19. stoletja) vsakdanje rutine v nasprotju s samim bistvom esteticistične umetnosti. Na tej ravni se nam torej odpre vpogled v dva temeljna problema.

Na eni strani imamo opravka s **kontinuiteto ideje modernosti**, ki se reflektira v dejstvu, da esteticizem gradi svojo poetiko s pomočjo zahtev po znotraj-umetnostni inovaciji, kritiki in negaciji predhodnih stilskih formacij.

Na drugi strani pa je mogoče lepo videti vzroke, zaradi katerih se mora esteticizem spoprijeti z nemogočo nalogo: proliferirati, razviti in do skrajnih fines prakticirati koncept »celovitega umetniškega dela«, ki ga utemelji romantika. Kolikor dominantna logika esteticizma počiva na predpostavki, po kateri umetniška realnost funkcionira kot druga realnost, tj. kot realnost, ki je ravno tako v sebi **konsistentna in totalna** kot realnost vsakdanjega meščanskega življenja, bi torej morala vzpostaviti totaliteto tudi na ravni teksta, tj. na ravni umetnine.

Tipološke karakteristike umetnostne totalitete pa je mogoče detektirati v enotnosti subjekta ekspresije z vsebinskimi sklopi, se pravi, da se koherentnost in kompleksnost uprizorjene stvarnosti harmonično skladata z uprizorjalno instanco. To pomeni, da bi za poglobljeno značilnost »celovitega umetniškega dela« lahko imeli neko določeno **ujemanje vsebine in oblike**. Prav tu pa je kleč.

Prevladujoči tok esteticističnih piscev je namreč uspel realizirati to zahtevo (Stefan George, Maurice Maeterlinck, J. K. Huysmans, idr.) s pomočjo naslonitve na poudarjeni individualizem, princip vizij in simbolov kot ključa do resnice, ki racionalnemu uvidu ni dostopna.

V opusu Stéphana Mallarméja pa pride do zloma koncepta »celovitega umetniškega dela«, v katerem imamo opravka z nekim **zgrešenim srečanjem vsebine in oblike**. Organska umetnina se artikulira kot v sebi protislovno podjetje, ki skuša neuspešno integrirati (dobe-sedno) vse bogastvo življenja idej in stvari, se pravi: celotni univer-

²⁰ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt 1974, str. 66.

zum, kot zgovorno priča Mallarméjeva nenehna obsesija in nedosežni cilj — projekt Knjiga. Projekt upesnitve absolutne lepote vsega in ničesar hkrati, niča in biti istočasno. Pot estetske zavesti, ki išče tisto obliko, s katero bi ustrezno izrazila absolut, se zato izteče v samospreminjanje vsebine, ki se navsezadnje izkaže za svojo lastno obliko.

Ne gre za to, da bi vsebina in oblika sovpadli, marveč za to, da **sama oblika postane na nek način vsebina**. Oblika ni torej nikakršen medij, ki naj instrumentalno-nevtralnno prenese podobo stvarnosti, marveč skrajni cilj in poslednji smoter: absolut sam. Logika teleološkega napredovanja k vnaprej zastavljenemu cilju, ki so mu podrejena vsa sredstva, tehnike in postopki, je namreč prav logika Knjige, ki ostane nerealizirana.

Še več: z vidika modernizma, ki ga je Mallarméjev opus tako bistroidno anticipiral in mu pripravil teren, se izkaže, da mora tak projekt po svoji osnovni strukturi ostati konstitutivno nujno nerealiziran. Meja moderne umetnosti ni toliko neka zunanja realnost, ki bi jo bilo nemogoče doseči, marveč sama umetnost kot nemogoča. Prav skoz to notranjo nemožnost trčimo ob nemožno istovetnost, v kateri »umetnost ne more postati ona sama.«²¹

Z drugimi besedami: svojo celovitost dobi le v projektivni naravnosti k celovitosti. Prav tako tudi Lautréamontov beg v anonimnost in dezindividualizacijo, Rimbaudova odpoved literaturi in sestop v de-estetizirano pustolovsko življenje trgovca s sužnji na svojstven način kažeta zlom koncepta »celovitega umetniškega dela«. Ne bi bilo pretirano reči, da je ta koncept ravno z naznačenimi pojavi doživel svojo definitivno katastrofo, v isti gesti pa je zato vzpostavil ustvarjalni dispozitiv, iz katerega so vzniknili tako modernizem kot tudi avantgardna umetniška gibanja prve četrtine 20. stoletja.

Avantgardni napad na avtonomijo umetnosti

Dušan Pirjevec je strukturno bistvo avantgardističnih gibanj označil takole: »Pojem avantgarde same je očitno mogoč samo ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti, itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko pristanemo na

²¹ Slavoj Žižek: *Zgodovina in nezavedno*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982, str. 78.

takšno pojmovanje, pristanemo na teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh.²²

Smer razvoja za romantično umetnost je nejasna, saj se utaplja v nedoločni neskončnosti hrepenenja po absolutni srečni Arkadiji domišljije. V avantgardističnih gibanjih pa je cilj mnogo bolj razviden. Zato nemara ni pretirano reči, da so avantgardna gibanja italijanskega futurizma, ruskega konstruktivizma in absurdizma, francoskega nadrealizma in dadaizma vsaj v nastavkih dedič romantične paradigme.

Naj se sliši še tako nenavadno, se vendarle ni mogoče izogniti dejstvu, da avantgardizem programsko formulira kot svoj cilj ravno realizacijo določenega absoluta, ki pa se ne razkriva več v umetniških oblikah čiste domišljije, lepote in subjektivnosti kot v romantiki, marveč na družbeni ravni. Se pravi, da skuša **princip totalitete prenesti iz umetniških del v vsakdanje življenje**. Zlom »celovitega umetniškega dela«²² torej ni prinesel samo resignacije, kot se je to zgodilo modernističnim umetnikom, ki so skušali s pomočjo shizofrene zavesti, abstrakcije in anti-reprezentacije izraziti fragmentacijo antropološkega izkustva, pri tem pa so striktno ostali znotraj umetniškega dela.

Prav to pa jih tudi ločuje od avantgardizma, ki ga predstavljajo kolektivna umetniška gibanja s svojimi programi, manifesti, deklaracijami, manifestacijami, strogim kodeksom obnašanja in ustvarjanja, nenehnimi javnimi provokacijami, itd.

Modernizem je, strogo vzeto, epohalni pojav in vase vključuje posamezne velike umetnike, ki delujejo le z močjo svoje **individualne ustvarjalnosti**, v **socialnem smislu neodvisno** od skupinskih akcij in projektov (npr. Kafka, Joyce, Proust), vsekakor pa znotraj institucije avtonomne umetnosti. Na drugi strani pa v svoj horizont vključuje tudi avantgardizem kot svojo skrajno, ekscesno obliko.

Za avantgardizem kot eksces modernizma pa je značilno, da ga žene najprej ravno upanje, da pot do absolutne subjektivnosti pelje skozi nekaj popolnoma drugega (das ganz Andere) od umetniškega dela: se pravi, skozi **socialno-praktično preoblikovanje konkretne življenjske eksistence**.

To upanje je bilo seveda podprto z radikalno idejo modernosti v njeni progresistični dimenziji, naperjeni k uresničitvi popolne ustvarjalne in življenjske svobode, tj. k idealu kvalitativno višjega in boljšega sveta. Destruktivni, negatorski in anarhični aspekti avantgardističnih gibanj se v tej luči izkažejo za funkcije poti k osvoboditvi zavesti izpod jarma vsakdanje rutine in smotnosti.

Popolna svoboda postane torej **skrajni cilj in ideal** ne le avantgardističnega projekta, marveč že tudi človeškega napredka sploh, kot je to pokazal Breton v svojem znanem Manifeste du surréalisme:

²² Dušan Pirjevec: Avangardna umetnost i avangardna kritika, DELO (Beograd), št. 4, Vol. 17, 1971, str. 438.

Poisson soluble iz leta 1924. Arhetip avantgardizma kot takega zato z vidika končnega cilja oziroma telosa zgodovine, razumljenega kot stanje svobode in razrešitev vseh protislovij, ni le Bretonov **nadrealistični**, marveč še prej Marxov **komunistični manifest**.²³

Ravno na tej ravni pa je dobro vidna tudi avantgardistična transformacija romantične paradigme: kolikor so namreč romantiki izhajali iz domišljije, lepote in ustvarjalnosti, so jo vselej že omejevali na prostor avtonomne umetnosti. Romantični utopizem namreč ni istoveten z utopičnim socializmom kot enim od poglavitnih socialno-političnih virov avantgardizma, ki skuša ta umetnostna sredstva vzpostaviti kot edini medij preboja k idealu svobodnega življenja.²⁴

S tega vidika je seveda nujno treba estetizirati obstoječo obliko življenjske prakse. Znotraj estetizirane življenjske prakse pa institucija avtonomne umetnosti kajpak predstavlja nekakšno *contradictio in adiecto*. Zato bi bilo mogoče avantgardizem definirati tudi kot radikalni in globalni napad na institucijo avtonomne umetnosti, v kateri kritiki ni podvržena le ta ali ona stilska formacija, marveč **celoten koncept umetnosti kot prostora, ki je oddaljen, izvzet in izoliran od vsakdanjega življenjskega sveta**.

Odmik od vsakdanje življenjske prakse je v perspektivi avtonomne umetnosti sestavni del umetniške metode, v esteticistični poetiki pa dobi status konstitutivnega momenta. Avantgardizem torej raste iz esteticističnih temeljev, čeprav jih postavlja pod vprašaj. Ravno tako se odvrča od meščanskega socialno-duhovnega obzorja, njegove smotrnosti in tržne racionalnosti.²⁵

Vendar pa gre pri avantgardizmu poleg tega tudi še za bistveni obrat in hkrati odskok od esteticizma: če je zaščitni znak umetnosti znotraj meščanskega socialnega in duhovnega okvira ravno neka določena distanca do tega okvira, pa skuša avantgardizem to **distanco ukiniti** oziroma preseči. To pa tako, da se usmeri k organizaciji neke nove, boljše in višje življenjske prakse. Strategija vzpostavitve nove življenjske prakse se mora artikulirati skoz problematizacijo ustaljenih umetnostnih tehnik in hkrati problematizirati sam način dosedanje problematizacije.²⁶ Skoz to optiko **dvojne problematizacije** pa dobimo vpogled v epohalni pomen, ki ga imajo avantgardistična gibanja.

Za kaj gre? Gre seveda za to, da avantgardizem ne izpostavi kritiki le neke ustaljene menjave umetnostnih kodov, poetik in estetskih kodeksov (klasicizem, romantika, realizem, itd.), marveč preizpraša sam horizont gibanja teh menjav. Ne zadovolji se samo z moderni-

²³ Marshall Berman: *All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Verso, London 1983, str. 90—115.

²⁴ Matei Callinescu, op. cit. str. 106—107.

²⁵ Peter Bürger, op. cit. str. 28—29.

²⁶ *Ibid.*, str. 67.

stično strategijo zavračanja tradicionalne mimetične izrazne tehnike in premika k radikalni abstraktnosti. Avantgardizem gre še za pomemben korak dlje: skuša namreč zlomiti sam referenčni okvir, znotraj katerega je modernistični prehod k abstrakciji in odmik od reprezentacije sploh možen.

Skratka, napade okvir zgodovine umetnosti, znotraj katerega poteka ritmično menjavanje stilov. Avantgardizem je namreč poskušal razdreti standard, ki je bil za esteticistično doktrino še nedotakljiv: napadel je namreč samo institucijo umetnosti kot tako, kot zgodovinski in socialni fenomen. Pod vprašaj so bile nenadoma postavljene samoumevne predpostavke vseh dosedanjih, sicer ostrih, vendar s samim sistemskim okvirom omejenih bojov med umetnostnimi stilskimi formacijami: **individualnost, subjektivizacija, estetski kod razumevanja, recepcija, komornost**, tj. omejen krog (bolj ali manj ustrezno izobrazena) občinstva in topos avtonomije umetnosti glede na heteronomne kriterije, saj »totaliteta razvojnega procesa umetnosti postane evidentna šele na stopnji samokritike.«²⁷

Prav to stopnjo samokritike pa uteleša avantgardizem. Kot je torej razvidno, tokrat prvič v zgodovini pride do zunajumetnostne kritike umetnosti, saj je bila v dosedanji zgodovinski členitvi konfliktov med umetnostnimi stili vselej na delu neka avtonomni umetnosti imanentna kritika. Avantgardizem je torej radikalno napadel dosedanja način produkcije, distribucije in recepcije umetnosti, ki je v vsaki dani epohi formiral dominantno predstavo o umetnosti in njeni funkciji. Avantgardistična gibanja s tega vidika ne izpostavijo zgolj premoči sodobnosti, žive zdajšnjosti, aktualnega trenutka nad preteklimi epohami, kot je to storil modernizem, saj jih je fascinirala najpoprej ravno prihodnost, v imenu katere je treba brezpogojno nujno transformirati sedanjost.

Od tod tudi **povezovanje umetniških avantgard z revolucionarnimi partijami** boljševikov (konstruktivizem), komunistov (nadrealizem) in fašistov (futurizem). Spričo definitivne usmerjenosti k revolucionarni spremembi umetnosti in sveta gre avantgardizmu najpoprej za radikalni prelom s samo logiko igre med močjo in kontra-močjo posameznih stilov: za prelom, s katerim bi se izotali iz ujetosti v tradicijo kot »igro neštetihih idiotskih generacij«, kakor jo je označil Rimbaud, ki so ga nadrealisti priznali za svojega duhovnega očeta.

Zato je tudi razumljivo, da metoda avantgardističnega preloma ne parazitira le na tisti metodi zavračanja, ki jo zaznamuje prevlada enega umetniškega stila nad drugimi, pač pa se vzpostavi kot način ukinitve stilov sploh: namesto Vrhovnega Umetnostnega Stila avantgardizem namreč forsira življenjski stil. Forsira revolucionarno spremembo, tj. **heteronomizacijo umetnosti in estetizacijo življenja**, s tem

²⁷ Ibid., str. 11.

radikalnim korakom pa se poslovi tudi od romantičnega razcepa na »lepo dušo« in »grdi svet«.

Zdaj je namreč samo umazano empirijo vsakdanjosti treba esteti-
zirati in torej preoblikovati po kriteriju umetnosti.²⁸ Osnovne predpo-
stavke avantgardističnega projekta je potemtakem mogoče povzeti v
treh točkah. Prva je gotovo v tem, da je treba transcendirati institu-
cijo avtonomne umetnosti, drugo povzema zahteva po prehodu v zunaj-
umetnostni kozmos vsakdanjega življenja ob sočasni ohranitvi domi-
šljije, ustvarjalnosti in estetskosti kot temeljnih življenjskih principov,
tretja pa se razkriva v obliki navezave na revolucionarne politične
partije, s pomočjo katerih naj bi teleološko spreminjanje sveta (družbe)
glede na kriterij vnaprej dane zamisli dobilo čutno-nazorno kvaliteto.
Generično izhodišče tako politične kot umetniške avantgarde je nam-
reč v domišljiji, ki pa jima kot taka **ne zadošča**, ker se giblje znotraj
sebi lastne realnosti, tj. realnosti, različne od dejanske, konkretne
stvarnosti vsakdanjega sveta.

Zato politična in umetniška avantgardistična gibanja terjajo pre-
mik iz imaginarne na realno raven. Namesto svobodne domišljijske
kompozicije zahtevajo racionalno konstrukcijo. Avantgardizem pri tem
ne izpostavlja le svoje vodilne, marveč najpoprej gospodstveno, tj. ob-
lastniško vlogo. Kdor se ne podreja eshatološkemu projektu o pre-
oblikovanju sveta, je izločen iz avantgardističnega občestva, kot so
bili v imenu revolucionarne ortodoksije izključeni npr. mnogi pripad-
niki nadrealističnega gibanja (Artaud, Vitrac, Aragon, itd.)²⁹ in bolj-
ševiške partije (Trocki, Buharin itd.). Kdor se ne more integrirati, ga
je treba ekskomunicirati. Tertium non datur. Drugi, drugačni, izklju-
čeni so s tem ekskluzivističnim mehanizmom degradirani na raven
izmečka, izrodka, kakor so radi imenovali svoje nekdanje tovariše in
kasnejše (po čistki, seveda) sovražnike leninisti. Posebnosti in drugač-
nosti v tem kontekstu ni mogoče trpeti. Monopol nad zakonodajno in
izvršilno oblastjo je namreč možen le na podlagi **monolitnosti, homo-
genosti, notranje enotnosti**, ki privzema v svoji organizaciji vojaške
oblike.

Na tej ravni se totalni projekt spreminja v totalitarizem: ima-
nentna razsežnost izvirnega bistva avantgard, kolikor so revolucionar-
ne in torej v skladu s svojim pojmom, je namreč prav v tem, da se
ne ustavijo pri umetniški, individualni, znotrajtekstualni kritiki »post-
varelega« sveta, kot je to značilno za modernizem, marveč ga skušajo
preoblikovati po meri svojega eshatološkega programa.

Subjektivitete posameznih članov gibanja so s tega zornega kota
seveda **podrejene** kolektivnemu revolucionarnemu Subjektu politične

²⁸ Renato Poggioli: Teorija avangardne umetnosti, Nolit, Beograd 1975, str. 103—105.

²⁹ Maurice Nadeau: Istorija nadrealizma, BIGZ, Beograd 1980, str. 209 et passim.

in estetske akcije. Celota gibanja je torej več od njenih sestavnih delov, če naj tako rečemo. V avantgardnih gibanjih namreč nimamo opravka s pluralizmom partikularnih (personalnih) vizij, saj gre za gospostvo ene same obče ideje. Vse posebno in posamično se mora ukloniti diktatu občega. Vendar pa je ravno socialni in umetnostni pluralizem moderne epohe predpogoj za vznik avantgardnega projekta.

Avantgarda problematizira konformistično večinsko kulturo, s tem pa »vzbuja videz, da je v službi estetskega in političnega pluralizma. Herojska kritičnost avantgardistične agresije, ki se v soočenju s kolo- som prevladujočega konformizma zdi brez vsake realne možnosti na uspeh, njena marginalnost — vse to prikriva realnost njenega impli- citnega totalitarizma.«³⁰ Z vidika teh predpostavk pa se spremeni tudi pglavitna karakteristika umetnosti. Ne gre le za to, da nimamo več opravka s strukturo »celovitega umetniškega dela«, ki bi bilo raz- berljivo po načelu hermenevitičnega horizonta razumevanja, marveč za to, da pristna avantgardistična dela, ki štejejo, »niso nikakršna dela več« (Adorno).

Gospostvo nad svetom

Estetske recepcije avantgardističnih umetnin ne bi bilo ustrezno iskati v načinih komorne kontemplacije: oblikovane so namreč z namenom, da pri občinstvu ne sprožijo individualnega estetskega do- življaja, ampak množični šok, saj skušajo provocirati in škandalizirati.

Nemara najlepšo ilustracijo avantgardističnih metodoloških prije- mov in konceptualnih intenc daje postopek montaže, ki so si ga sicer uspešno sposojale tudi modernistične umetnine, vendar predstavlja osnovni izvirni prispevek, ki so ga v zakladnico umetnostnih tehnik in pridobitev dale prav avantgarde. Rojstni kraj montaže so namreč avantgardni filmi, feljtonske fotomontaže in literarni kolaži z začetka 20. stoletja.

Organska celovitost kot karakteristika tradicionalne umetnosti z uveljavitvijo avantgardnega montažnega postopka dokončno izgine, saj ravno montaža razgali način izdelave, tj. produkcije umetniškega dela, ki je bilo do tega trenutka prikrto. Glede na ugotovitev Claude Levi- Straussa, ki je ob analizi različnih metodologij priprave hrane pokazal, da velja skrivanje procesa nastanka (hrane, misli, umetnosti, itd.) za celotni horizont evropske metafizike, je epohalni značaj avantgardnih gibanj še toliko bolj očit. Avantgarde namreč priženejo logiko mo- dernosti, tj. težnje po drugačnem, različnem in novem **do samega roba**. Do radikalne zaostritve in istočasno razgalitve, takorekoč defetišizacije

³⁰ Igor Zabel: Umetnost in teorija v postmodernizmu, Problemi-Litera- tura, št. 2, vol. 15, 1987, str. 126.

faustovskega sna o obvladovanju sveta. Kolikor namreč montažna umetnina destruira organske vezi med stvarmi, predmeti in ljudmi, pravzaprav ni nič drugega kot rezultat predpostavke o prometejskem preoblikovanju sveta, brezpogojnem raziskovanju njegovih skritih potencialov in brezobzirni manipulaciji z njegovimi prvini.

Razlika med »natura« in »kulturo« se ob tem sicer drastično izpostavi, a v istem hipu izbrše, saj je montaža prav v svoji neorganski razsežnosti kot učinkom kombinacije izvorno nepovezanih sestavin iz »nature« in »kulture« morda najboljši primer gospostva, ki ga spričo svojega eshatološkega programa avantgardistični projekt izvaja nad naravo, kulturo in izročilom nasploh.

Se pravi, primer gospostva, ki mu je to izročilo zaradi brezpogojne zahteve po vedno novem izročeno na milost in nemilost. Z vidika tega gospostva pa se nam na nepričakovan način pokaže skriti oziroma transcendentalni okvir in hkrati prag tiste tendence, ki ne določa le tradicionalne umetnosti, marveč tudi avantgardistična gibanja. Okvir te tendence predstavlja platonizem kot koncept in volja do obvladovanja sveta, kot metafizična podlaga sleherne (tudi avantgardne, revolucionarne, umetniške) teleologije.

Tako tradicionalna kot tudi avantgardna estetska teorija namreč izhajata iz superiornosti umetnostnega produkta nad naravo. Nanjo gledata kot na nekaj, kar je pod nivojem edino prave, tj. umetne oziroma umetniške urejenosti. V tem je seveda treba videti moment civilizacijskega vpliva judovsko-krščanske dediščine, znotraj katerega nastopa narava kot božji umotvor nižjega reda. Šele izdelki človeških rok, umetniški izdelki, imajo možnost, da se dvignejo k Bogu, k božji umotvorni vsemogočnosti. Z vidika Platonove teorije ustvarjalnosti Bog ni nič drugega kot Ideja Idej, kot vrhovna ideja. Kolikor torej najpoprej obstaja svet idej, ki jih umetnost bodisi posnema bodisi ni sama nič drugega kot njihovo »čutno svetenje« (Hegel), se gibljemo znotraj volje do obvladovanja sveta, ki postavi znanost, filozofijo, racionalno znanje nad umetnost in njene figurativne upodobitve.³¹ Se pravi, da pojmuje umetnost sicer kot nadrejeno naravi, vendar podrejeno določeni Ideji. Družba kot umetniško delo, kakor so si to zamišljali avantgardni umetniki, s tega vidika ni le spoznavna kritika in transcendiranje dotedanje »dekorativne funkcije umetnosti v svetu terora«,³² ampak je najprej teror same racionalne zamisli nad svobodno imaginacijo.

Projektivna naperjenost k prihodnosti, utopični programi, montažna racionalnost, sistemsko eksperimentiranje v smeri združevanja teh-

³¹ Tine Hribar: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem, Problemi-Literatura, št. 3, vol. 14, 1986, str. 104.

³² Herbert Marcuse: Estetska dimenzija, Školska knjiga, Zagreb 1981, str. 134.

Igor Škamperle

Literarni spisi Michela Foucaulta

Spregovoriti o Michelu Foucaultu je vse kaj drugega kot lahka naloga. Prvi razlog je že ta, da v našem prostoru nimamo prevedenih niti njegovih najosnovnejših del, razen ene knjige — *Nadzorovanja in kaznovanja* —, ki govori o nastanku zaporov v 17. in 18. stoletju. Ta knjiga, prav gotovo zelo pomembna etapa v Foucaultovem delu, ki se ujema tudi z njegovim konkretnim političnim angažmajem, se precej razlikuje od ostalih del. Zaradi tega bi si lahko o avtorju ustvarili enostransko podobo, ki še zdaleč ne ustreza tistemu Foucaultu, včasih že kar razgretemu, patetičnemu raziskovalcu, kot se nam kaže iz svojega celotnega opusa. Naloga, ki si jo zastavljam, ko želim spregovoriti o Foucaultu, je potemtakem obsojena, da pove bodisi preveč bodisi premalo. Preveč pravim zato, ker je naslov tega zapisa omejujoč — *Literarni spisi*.¹ Toda v primeru, da bi se omejili le na literarne spise, bi vse skupaj ne imelo prave teže, saj je vsaka Foucaultova knjiga razumljiva šele potem, ko vsaj približno prehodimo njegovo celotno pot. Najbrž spada Foucault med tiste avtorje, ki jih je treba brati dvakrat. Prvič previdno tipamo po vijugasti poti, na kateri je le malo svetlobe in ji je težko slediti. Prebiti se moramo do konca, da se lahko potem ozremo nazaj in na prehojeni poti iščemo odločilna razpotja, da ugotovimo, kje so bile začrtane stranpoti, kod smo skakali čez jarke itd. Če se torej želimo približati njegovim literarnim spisom, se moramo vsaj bežno ozreti na celotno pot, na nemirnega Foucaulta raziskovalca, filozofa, zgodovinarja, širokega misleca moderne dobe. Ob tako zastavljeni nalogi pa smo nujno obsojeni na to, da povemo premalo.

Preveč — premalo. Zaustavimo se ob tem besednem paru. Foucault, ki je umrl pred nekaj leti v Parizu, je zapustil celo vrsto knjig, vendar svojega projekta ni uspel končati, kot je želel, saj ga je prehitela smrt. Čas izhajanja njegovih knjig, od *Zgodovine norosti v času klasicizma* iz začetka 60. let pa tja do nedokončanega projekta *Zgodovine seksualnosti*, je hkrati čas pomembnih epistemoloških novosti v

¹ M. Foucault: *Scritti*...

Franciji; od strukturalizma in novega zagona lingvistike do psihoanalize in prenovljenega marksizma. Kljub temu, da je bil Foucault v teh prenovah ena osrednjih figur, je znotraj teh tokov vseskozi ohranjal neko posebno mesto. Nemirni, samotni raziskovalec ni zapustil nobene šole in nobenih učencev, za sebe pa je dejal: »Nikoli nisem bil freudovec, nikoli nisem bil marksist in prav tako nisem nikoli bil strukturalist.«² Michel Foucault, eden najuglednejših pariških intelektualcev, dolgoletni univerzitetnik, je namreč ohranil nekaj samosvoje, pobalinske bizarnosti. Njegove knjige so močno vplivale na razvoj humanistike v zadnjih dveh desetletjih, vendar se zdi, da v njih ni neke osrednje, zaključene misli, ni čvrstih in izoblikovanih konceptov, katere bi lahko uporabljali. Njegovo celotno delo se nam na prvi pogled zdi kot neskončno neurejeno tipanje, ki mu manjka zaključna beseda. Je mogoče zaslediti vsaj neko rdečo nit? Gre za knjige z zgodovinskim ali filozofskim ozadjem? Verjetno gre za združitev obojega, ker se Foucault obrača k zgodovini s filozofskimi vprašanji. Toda težko je iz heterogene snovi povzeti kolikor toliko izdelano teorijo, po drugi strani pa je treba reči, da je Foucaultu šlo predvsem za — arheologijo **vednosti**. Za počasno, potrpežljivo izkopavanje v plasteh, na katerih se je vzpostavil novoveški razum. Po naslovu ene izmed njegovih knjig, ki se glasi Arheologija vednosti, bi najbrž lahko imenovali ves Foucaultov opus, saj mu je šlo za to, da odkrije, katere so bile prakse, načini obnašanja, selekcije vednosti, ki so omogočile vznik novoveške subjektivnosti. Oziroma, kaj je bilo tisto, kar nam šele omogoča, da pridemo do določene vednosti in morale. Ali povedano še drugače, kaj in kolikšen je bil davek, ki ga je moral novoveški človek, to se pravi človek v obdobju med renesanso in 19. stoletjem, plačati za svoj razvoj. Je bil napredek razuma premočrten?

Arheologija vednosti torej, toda ne brez zadržka, saj gre za arheologijo, ki naleti na trdo plast, na rob, kjer ni mogoče več kopati. Foucaultovo delo je usmerjeno v to obrobje. Ko skuša analizirati moderni čas, stori to tako, da analizira tisto, kar je čas po evropski renesansi oziroma moderna doba iz sebe izključila, kar je potlačevala, postavljala na obrobje svojega prostora: **norost, bolezen, kriminal, zapor, seksualnost**.

Foucault skuša ujeti zgodovino nekega obdobja tako, da reflektira njegovo mejo, postopke izključevanja vsega tistega, kar je človeška zavest zavračala kot nelegitimno, neokusno, neprimerno. Vsaka njegova knjiga je pomenila partikularen, posamičen korak, hkrati pa je bil vsak izmed teh korakov že celota zase. Vsakršna pot je sestavljena iz posamičnih korakov, vsak korak je celota: ujeti ga pomeni ujeti njegov rob, prostor neujemljive globine, ki se kot ločnica razpira med zunaj in znotraj.

² J. G. Merquior: *Foucault*, Fontana Paperb., London 1985.

Tak je bil, v grobem, Foucaultov postopek. »Treba je opustiti težnjo po opisovanju globalne zgodovine« in »misliti raje njeno diskontinuiranost, razcepe, mutacije, naključnost, oblike discipliniranja, izključevanja itd.«³ Pot zavesti je treba prehoditi znova. V tem je Foucaultov postopek deklarativno nedialektičen. Na tej poti je treba poiskati mesta, kjer v svetlobi odsevajo podobe in se na šepetajočem ozadju govornice artikulirajo jeziki. Izvira ne gre iskati na začetku, nobenega primarnega izkustva ni, vse je namreč že vednost. Toda prav ta vednost je v sebi podvojena, pregubana v prostoru, kjer se vidno in izgovorljivo nikoli ne srečata. Beseda ne more ujeti podobe, podoba bo zaman skušala izreči besedo. Med njima je razpoka, brezmanja globina, kot na sredini Borgesove šesterokotne Babilonske knjižnice. V tem pregibu nekaj vznika, nekaj je v tej neskončni končnosti, v tem večnem neskladju. Morda se tu, v tem ne-odgovoru, ki se neslišno zarisuje med stavki, prikazuje tretji Foucault, ki ni ne filozof in ne zgodovinar. Foucault na ravni sloga, ki je bolj esejističen kot pa kaj drugega. Ne da bi nam povedal, kaj nas čaka, nas z zaupno gesto vabi, naj sledimo dokumentom, ki so ostali neberljivi, fantazijam, ki so se z močjo želje prepisovale kot življenjski opoj iz knjige v knjigo. Vabi nas, naj sledimo sledem, ki so vodile k molku.

Tako se na eni strani zarisuje Foucault, ki veliko govori o oblasti, vednosti, izključitvah, napoveduje celo smrt modernega človeka; na drugi strani pa je mnogo bolj tih in diskreten, ko priznava, da mu je vseskozi šlo za — subjekt, za tiho vztrajanje in odpor. Tam, kjer je oblast, je tudi odpor, nekaj se upira in diha, vztraja v notranjosti, ne da bi sploh vedelo, zakaj.

Skušajmo na kratko, čeprav je to skoraj nemogoče, obnoviti avtorjevo pot. Kot rečeno je njegova prva knjiga — *Zgodovina norosti*. Foucault pokaže, kako se v istem času, ko Descartes vzpostavlja temelje novoveške subjektivnosti, zarisuje neko izključenje. Na delu je potlačitev določene heterogenosti; del te heterogenosti je — **norost**. Vedno se govori, naš novodobni govor je govor o norosti, norost sama je nema. Pozneje jo bo Foucault primerjal celo z literaturo oziroma s pesništvom, ki doživlja v moderni dobi podobno usodo. Tako norost kot pesništvo govorita zaprt jezik, ki ga je racionalnost izključila iz svojega polja in ga omejila na raven določene izkušnje. Okrog leta 1650 se v Franciji namreč začne t.i. veliko zapiranje. Norci, ki so poprej živeli normalno vključeni v socialno okolje, čeprav pogosto izpostavljeni kaznovanju, postanejo kar naenkrat moteči element. Še v renesansi se je norca držala neka svetost, nekakšna bližina božjemu, in Erazem Rotterdamski je napisal *Hvalnico norosti*. Zdaj ga mora novoveški um na poti svojega dokazovanja nenadoma izločiti.

³ M. Foucault: *L'archéologie*. ...

Ta prelom umešča Foucault ravno v Descartesa, začetnika novo-veške filozofije. Descartes mora na poti h Cogitu eliminirati določene elemente, ki bi racionalno misel lahko postavili pod vprašaj. Le norec bi lahko oporekal našemu dokazovanju, pravi Descartes, ko se sprašuje, ali so te roke in te noge ob mojem telesu moje. Toda to so **norci** in niso vredni naše pozornosti — **sed amentes sunt isti**. Kot je pozneje trdil Derrida, naj bi ta izključitev norosti bila notranja samemu razumu, razumu, ki vselej že temelji na viseči predpostavki — jaz, cogito, nisem nor. To je predpostavka, na kateri razum lahko začenja svojo pot, ki pa je sam ne more utemeljiti.

Dalje. Drugi Foucaultov korak sta knjigi *Besede in stvari* (*Les mots et les choses*) in *Arheologija vednosti* (*Archéologie du savoir*) s konca 60. let. Foucault na videz zamenja problematiko, ukvarja se s humanističnimi vedami v zadnjih treh stoletjih. Toda že sam uvod k *Besedam in stvarjem* nam predstavi polje, v katerem se bo avtor gibal, oziroma polje, ki pomeni središče in notranjo mejo projekta. Avtor nam pove, da je navdih za knjigo dobil iz nekega Borgesovega spisa, ki navaja staro kitajsko enciklopedijo, po kateri naj bi se živali delile na: 1) cesarjeve, 2) nagačene, 3) udomačene, 4) mlečne pujske, 5) sirene, 6) pravljичne živali, 7) svobodne pse, 8) tiste, ki so vključene v to razpredelnico, 9) tiste, ki ne znajo biti pri miru, 10) neštete, 11) narisane s tankim čopičem kamelje dlake, 12) et caetera, 13) tiste, ki se ljubijo, in 14) tiste, ki od daleč zgledajo kot muhe. Foucault se z nasmehom ustavi ob vprašanju, ki obnemore pred nemožnostjo, kako naj, preprosto rečeno, mislimo vse to. Najbrž je že tu mogoče videti, da mu ne gre niti za besede niti za stvari. Kaj je torej nemogoče misliti, kakšna je narava te nemožnosti, ki uhaja človeku?

Foucault okleva, postopa sem ter tja, poskuša zgraditi nek pristop z različnimi prijemi. Ne more se odločiti, po kateri poti bi krenil. To je čas, v katerem piše tudi literarne meditacije, razmišlja o vlogi avtorja, o nadrealistih in o knjižnici, v kateri vsi prepisujejo prvo, edino resnično knjigo, ki je ni uspel še nihče prebrati. Spet imamo neko dvojnost. Foucault opisuje prakse, urnike, ki so omogočili vznik subjekta. Običajno se je trdilo, da Foucault na ta način izničuje človeško notranjost, saj jo reducira na niz zunanjih postopkov. Hkrati pa se mu subjekt izmika, neka nedorečenost zeva v njem, prisotnost, ki predhaja vsaki praksi. Človek ni gospodar niti v lastni hiši, kot tujec prebiva sredi jezika, ki se že tisočletja razvija sam, s svojimi zakoni. Nespoznavna tujost se zadira vmes, med bit jezika in bit človeka. Razlika, ki, mimogrede povedano, zaposluje moderne filozofske tokove.

Tudi Foucault izhaja iz te nezdržljivosti, prepričan, da se prav iz nje, iz inkompatibilnosti, rojeva misel. Ni mogoče misliti obojega hkrati, zato se izvirnost, ki ni nikoli človekova sodobnost, daje tudi kot napovedana prihodnost. V nihanju med plimo in oseko se misel,

ki zadeva ob nemisljivo, vrača k sebi, da bi z boljšim poznavanjem sebe odkrila tudi onstranost. Prvi problem je seveda **začetek**. Kako začeti, se postavlja vprašanje, to pa pomeni tudi premisliti vprašanje časa. Misлити začetek pomeni premisliti vse, kar pripada času. Velika naloga fenomenologije. Na eni strani imamo projekte Hegla, Marxa, Spenglerja, ki vključujejo dimenzijo totalnosti, na drugi pa izkušnje Hölderlina, Nietzscheja, Heideggerja. Tako v poskusu, da bi odkrila izvir čim bližje in čim dlje od sebe, misel odkrije, da človek ni sodobnik tistega, kar ga dela za človeka in iz česar sploh postaja človek. Izgubljen je sredi sil, ki ga odnašajo daleč od svojega izvira, pa čeprav mu obljublajo ponovno vrnitev. Čas, kolikor je to stvar zavesti, ga loči tako od jutra, v katerem se je rodil, kot od napovedane zarje prihodnosti.⁴

Kot rečeno, Foucault tu vmes okleva, išče se, ponuja različne meditacije. Njegov projekt ostaja nedorečen in ambivalenten. Kako naj torej skozi njegove spise potegnemo rdečo nit? Je mogoče iz njih narediti teorijo, etiko, moralo? Izvleči kakršnokoli sporočilo? Kdo sploh je Michel Foucault? Na takšno vprašanje je v enem izmed intervjujev Foucault na kratko tudi odgovoril: »Kdo sem? Bralec.« Foucault ni nič drugega kot to, navadni bralec, očaran nad starimi spisi, novi arhivar, arheolog. Toda kako brati njega samega? Najbrž obstajata samo dve poti — prva, ki sledi istim postopkom, kot jih je sam uporabljal. To se pravi, brati vedno tudi tisto, kar se je hotelo izraziti, pa se zaradi nerodnosti besede ni moglo. Videti v polju svetlobe pogled, ki je zato, ker hoče gledati, ostal zunaj, izključen. Slišati besedo, ki v bivanju neskončne govornice ni mogla do sebe. In drugič — brati ga je treba v luči njegove lastne zavezanosti pisanju. Čeprav ga je pot na koncu privedla do antike, kjer je z navdušenjem prebiral Seneko, Marka Avrelija in druge stoike, Foucault ostaja moderen avtor. V *Literarnih spisih*, ki se ubadajo s tem vedno znova vračajočim se početjem med življenjem in smrtjo, s pisanjem, med drugim pravi, da danes ne znamo več sanjati z zaprtimi očmi. Naš sanjski svet je omejen na ozek prostorček med svetilko in odprto knjigo, zahteva budnost in branje. Imaginarij prebiva med zvezki, knjigami, prepleta se med znaki in komentarji. Toda kaj ostaja pisava danes, ko se vse pogosteje govori o smrti avtorja? Kaj naj se danes skozi literaturo sploh še izraža, ko pa smo že davno zapustili berljivo naravo znakov, naravo, ki se je nekoč kot odprta knjiga ponujala v branje. Kako naj pristopimo k branju danes, ko pisava ničesar več ne odraža, ničesar ne predstavlja in je zamrla tudi njena ekspresivnost. Po Kantovem prelomu med bitjo in odraženim (predstavljenim) se je vedno bolj zastavljalo to vprašanje jezika, in to vse do Nietzscheja, ki je vedel, da je vsaka metafizika zavezana določeni gramatiki in jezi-

⁴ M. Foucault: *Les mots...*

kovnemu sistemu. Ves Nietzschejev napor je praktično usmerjen v to, da bi razvozlal nekaj grških pojmov. Mar torej ni nujno, da je človek s tem, ko je razglasil smrt Boga, s to razglasitvijo, ki jo Foucault pojmuje kot izkustvo od De Sada, Kanta do Nietzscheja, moral priznati tudi svoje tiho strinjanje z njo kot dejanjem usmrtilive? Nietzsche, veliki glasnik tega dejanja, je globoko izkusil, da pomeni uboj Boga tudi smrt človeka. Razbilo se je veliko zrcalo živega: resnica ne govori več skozi jezik, saj je le-ta postal predmet preučevanja. Človek, ki se je prepoznal v končnem, si mora zdaj sam odgovoriti glede narave te lastne končnosti. Izložil je zunanjo gotovost in s tem pristal na nemoč, ki je nemoč njegove notranjosti.

Narava kot odprta knjiga ne more več spregovoriti, saj govore knjige le še iz svojih lastnih črk. Prav zato se v viziji novega jutra, ki naj bi nastopilo v svežini večnega vračanja, Nietzsche obupano sprašuje, kdo je vendar tisti, ki govori!

Na to vprašanje odgovarja, kot vemo, Mallarmé. Govorijo le še besede same, vdano in samotno, prepuščene svojemu krhkemu trepetu. V tem prepletanju in nenehno zgrešenem srečanju med Nietzschejem in Mallarméjem, ko prvi sprašuje — kdo govori? — in drugi odgovarja, da so to le še besede same, v katerih avtor izginja, se nam je dokončno izrisala moderna doba. Mallarmé bi rad izginil med svojimi stavki in prepustil jeziku, naj po svoje vijuga med knjigami. Morda se med ti dve vprašanji umešča tudi vsa pričujoča problematika: kaj je jezik? Kaj pomeni znak? Kaj je tisto nemo, ki se ohranja med izrečenim? Kdo ohranja gramatiko pri življenju? Kdo ji podeljuje osnovo? Je vse označevalno? Za koga? Kakšno je razmerje med jezikom in bitjo?⁵

Kaj je torej ta govornica, ki ničesar ne pove, ki nikoli ne utihne in se imenuje literatura? Do vseh teh vprašanj pridemo v devetnajstem stoletju, ko se je subjekt pokazal sredi jezika kot prazno mesto in so na dan prišli zakoni diskurza. Mallarméjeva izkušnja je omogočila Prousta, Joycea, Kafko, in danes smo prevzeti z enim samim vprašanjem; kaj je to, jezik? Kako naj ga opišemo, da se nam bo prikazal v vsej svoji polnosti?

Jasno je, da se od tega trenutka dalje znotraj kulturnih tokov pojavlja občutek zmedenosti. Morda se je edina resnična gotovost, skozi katero svet govori in na kateri se vzpostavlja realnost, namreč diskurzivna realnost kot določen simbolni sistem, izkazala za varljivo. V trenutku, ko je jezik postal predmet preučevanja, je prenehal biti to, kar je bil skozi stoletja: medij resnice. Foucault opisuje ta proces, začenši s procesi v 18. stoletju, z nastankom *Obče gramatike*, ki predstavlja prvi eksplicitni spoprijem s teorijo diskurza. Globoka medsebojna povezanost sveta in jezika se je porušila. Pisava je izgubila

⁵ M. Foucault: *idem*.

svoj primat. Prav tako se bosta razšla vidno in prebrano, ločile stvari in besede. Nemara sta ta razcep najresneje vzeli nase ravno literatura in filozofija. Filozofija, ki nam iz dna svoje nemožnosti govori ravno o tej ujetosti. Zato ne gre za konec filozofije, temveč ravno za način, s katerim skuša danes filozofija na način nemožnosti priti do besede. A tudi za literaturo se zdi, da izhaja iz podobne blokirane situacije. Od Hölderlina, Mallarméja in Artauda dalje nam govori le še o sebi sami, izhajajoč iz globine bitja jezika. Zato niti ni važno, kako to literaturo analiziramo, bodisi z vidika idej, ki jih izraža, bodisi z vidika označevanja (kot to poskušajo moderne teorije). Njeno bistvo, od koder nam govori, ni v tem. V obeh primerih gre namreč za zunanost, pač glede na mesto, v katerem se literatura že stoletje in pol rojeva in utripa sredi naše kulture.⁶

S smrtjo Boga je človek odvzel mejo brezmejnemu. Soočiti se je moral z izkustvom, kjer ni ničesar, kar bi lahko oznanjalo zunanost bitja. Toda prav to izkustvo odkrije mejo, omejenost, ki jo človek skuša z govornico presegati. Zunanost nemožnega se je spremenila v izkustvo notranje nemoči. Pomeni to poleg smrti Boga in smrti storilca tega dejanja tudi konec Zgodbe? Ali pa le smrt oziroma konec samega dejanja usmrtitve?

Vprašajmo se raje, kdaj in kako, ali bolje rečeno — zakaj se je Zgodba pravzaprav začela? Komu ali čemu je pisanje pravzaprav zavezano? Bogovi so ljudem namenili muke in nezgode, da bi smrtniki imeli kaj pripovedovati. Toda bedni ljudje o njih pripovedujejo zato, da te nezgode ne bi prišle do pravega cilja, med ljudi, in jih skušajo na ta način ohraniti na varni razdalji besed. Kljub temu pa sredi te govornice, ki naj bi odlagala srečanje s smrtjo, smrt sama zeva v nemem pričakovanju. Smrti ni mogoče zaobiti. Tako ali drugače se bo vsakdo srečal z njo. Vse, kar lahko človek stori, je le to, da opo- naša samega sebe. Na videz malo, v resnici ogromno. Govornica se bo podvojila, odsevala bo samo sebe kot v zrcalu in odprla neskončni prostor. To bo labirint ali pa okrogla knjižnica, kjer se glavna stena, popisana s črkami, kot velika knjiga v krogu izteka sama vase. Lahko bi rekli — rojstno mesto literature. V tem smislu je na ravni zavesti smrt najpomembnejši dogodek v zgodovini jezika, saj je nje- gova meja in središče obenem. Pripoved bo skušala odložiti srečanje s smrtjo (spomnimo se *Tisoč in ene noči*), poleg odlaganja pa bo v pripovedi odsevalo tudi obrobje, ki zaokroža končnost eksistence. Korak omahuje na tem obrobju, vrstijo se pripovedi druga iz druge, da bi se srečanje z večnostjo smrti odložilo. Srečanje, ki bo hkrati tudi svoj lastni odsev in se bo ponavljalo v večnost. Ni namreč dovolj tisoč noči, biti mora še ena.

⁶ M. Foucault: *idem*.

Iz zavezanosti temu obrobju se rodi pripoved, božanska pesem Siren, ki Odiseju obljublja najslajše petje. Toda bodimo tu pozorni. Pesem Siren obljublja nova spoznanja: »Vsakdo modrejši odide po znanju« (*Odiseja*, M — XII, 188) in nekateri so tu videli zametek vedoželjnosti zahodnega človeka. Kaj pa je to novo znanje? Je resnično nekaj novega? Kar Sirene obljublja Odiseju, ni namreč nič drugega kot to, kar se je že bilo zgodilo, oziroma to, kar je Odisej že preživel: »Veva ti namreč vse, karkoli na polju pod Trojo /Trojci po volji bogov in Danajci prebili so zléga« (*Od.*, M — XII, 189—190). Sladka pesem Siren ni torej nič drugega kot obujanje že storjenih dejanj, podvojitve tistega, kar je Odisej že pretrpel, spoznal in preživel. Sirene ponujajo Odiseju to, kar je že on sam. Obljuba, ki je resnična in varljiva. Varljiva zato, ker bo vsakdo, ki ji bo nasedel, padel v smrt. Resnična pa zato, ker bo lahko pesem le preko smrti junakov opevala njihova slavna dejanja.

Kljub tej nemogoči dilemi, ki se ji skuša Odisej izogniti, zahteva pesem svojo žrtev. Odisej, ki ga žene neka izvirna volja, neka težnja ali želja, na kateri noče popustiti, je hkrati podvržen neki prav tako izvirni in neukinljivi nemoči. Treba si je zamašiti ušesa, kot to storijo mornarji, ali pa se dati privezati ob jambor in nemočno poslušati. Rojstvo pripovedi bo možno le s premagovanjem samega sebe, kot se je odločil Odisej, ki se je dal že vnaprej ukleniti, da bi s premagovanjem želje uspel stopiti na rob, onkraj katerega domuje neskončnost petja. Živemu je uspelo prebiti se skozi smrt, da bi jo povrnil pripovedi; tokrat **drugi** pripovedi, Homerjevi, še enkrat podvojeni. Odisej in Orfej sta le dve strani iste figure. Prvi se je rešil in ohranil snov za zgodbo. Orfej je Evridiko izgubil, zato pa lahko prepeva in joče v nedogled. Tako eden kot drugi sta imela za hip podarjeno srečno podobo, za katero žalujeta. Sredi končnega se kot daljni preblisk razpira izgubljeno neskončno.⁷

Od literarnih meditacij se je Foucault, po krajšem postanku v politiki, napotil v antiko. Nekateri so v tem videli njegov padeč, češ da je podlegel iskanju humanističnega jedra v človeku. Foucault pri Grkih res odkriva neko samonegovanje, občutek za skladnost in skrb zase. Koliko je v tem podlegel idealističnemu iskanju nereprezitivne »prave mere«, bi lahko videli šele po detajlni analizi. Toda bolj kot zunanja, glavna pot, ki jo je prehodil, me je v tem zapisu zanimal skriti, podtalni Foucault. Tisti nepomirljivi mislec, ki omahuje, meditira in se ne more izreči.

V vsakem pisatelju, mislecu ali filozofu obstaja neka knjiga, ki se nikoli do kraja ne zapiše. Obstaja nek spis, ki ostane popisan z vsem, kar je bilo izrečenega med vrsticami, kar se je bilo zareklo; kar je bilo mišljeno, pa se ni moglo izreči. Pri takih ljudeh obstaja

⁷ M. Foucault: *La pensée du dehors*, 1966.

neki skriti dnevnik, v katerega se je življenje zapisovalo že od začetka, pa se nikoli ni moglo do kraja izpolniti. Sredi mrežastega tkanja misli in želja se razpira neko realno mesto, kamor se v obliki nemogočega vpisuje sama sodobnost. Tiho vztrajanje želečega subjekta, vselej razpetega med vznikom svojega življenja in lastno notranjo mejo, smrtjo, zaradi česar svoji zgodbi ne bo mogel napisati konca. V prepletu podob in svetlobe se nam lastni pogled umika, izključen v nedostopno notranjost. Tam, kjer naj bi nastopila zadnja, polna beseda, bo zazijala praznina; neki zamujeni, zgrešeni, umanjani odgovor. Obstaja pač ta revščina jezika, iz katere jezik sam govori, in ta ujetost pogleda, ki samega sebe ne more videti. V nenehnem drezanju po tem robu, po tem obrobju nemožnega, so **smrt, želja in pisava** postale eno in isto izkustvo.

Naj zaključim s Foucaultovimi besedami: »Pišem, da bi ne imel več obraza. Ne sprašujte me, kdo sem, in ne zahtevajte od mene, naj ostanem isti: to je morala civilne države, ki vlada v naših dokumentih. Naj nas pusti svobodne vsaj takrat, ko gre za pisanje.«

Izbrana literatura:

- M. Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961.
- M. Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.
- M. Foucault: *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- M. Foucault: *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971/2; to je zbornik, ki vsebuje naslednje eseje, objavljene posamično v francoskem revalnem tisku med leti 1962—1969:

Qu'est-ce qu'un auteur?, Introduction aux dialogues de Rousseau, Un si cruel savoir, Préface à la transgression, Le langage à l'infini, La prose d'Actéon, La folie, l'absence d'oeuvre, La pensée du dehors, Un »fantastique« de bibliothèque.

POSTMODERNI DOKUMENTI

Harold Rosenberg

Mona Lisa brez brkov. Umetnost v dobi medijev

Od vseh podob, ki so s področja, včasih imenovanega lepe umetnosti, sestopile v množično kulturo (ali se vanjo dvignile, če vam je tako bolj všeč), je brez dvoma najslavnejša Leonardova *Mona Lisa*.* »Popularna« je postala tako, da se je skoraj petsto let pojavljala v različnih oblikah — zvedel sem, da se pripravlja študija o teh predelavah. V našem stoletju si je *Mona Lisa* pridobila ogromno občinstvo; reproducirana je bila v umetnostnih knjigah in kot reprodukcija za na steno, prirejena je bila za ilustracije na ovitkih plošč in ščitne ovitke romanov, natisnjena je bila v rubrikah nedeljskih časopisov, na filmskih plakatih, na lončenini, na majicah. Videl sem celo pasno zaponko z *Mona Liso* v barvah.

Popularnost teh nekdanj ezoteričnih podob (mednje lahko štejemo takšen neizbežen inventar zahodne misli, kot so Michelangelov *Mojzes*, Rodinov *Mislec*, van Goghove *Sončnice*) je odvisna od dejavnika, ki ga v času njihovega nastanka še ni bilo — to je faktor reproduciranja z mehničnim kopiranjem. Umetnostne podobe ne bi dosegle sedanje stopnje popularnosti, če bi bile še vedno del slike ali kipa, omejenega na en sam prostor. Vsako leto velike trume obiščejo Louvre in se za trenutek ustavijo, da bi se jim nasmehnili *La Gioconda*; toda kljub svoji ogromnosti predstavljajo te trume samo droben delček velikanskih množic človeštva, ki še nikoli niso bile v Parizu, pa jim je obraz *Mone Lise* vseeno domač.

Reprodukcija je nekakšno razkosanje. Podobo odcepi od fizične realnosti originala in ji s tem omogoči, da se istočasno pojavlja na tisoč mestih. Umetniško delo prestaja napad shizofrenije — istočasno je ono samo, obenem pa zajema tudi vse tiste neštete emanacije, ki so mu sicer podobne, na gledalca pa učinkujejo drugače. Reprodukcijske prinašajo duhove umetniških del na področja, kamor sama umetnost redkokdaj prodre, na primer v supermarket. Repro-

* Tekst temelji na govoru, ki ga je avtor imel na konferenci ob programu Lilly za obnovo fakultete na Stanfordski univerzi. Prvič je izšel v ARTnews maja 1976.

dukcija Mone Lise ima več skupnega z *Aunt Jemima* kot s katerokoli sliko, dobro ali slabo.

Bolj ko se izboljšuje tehnologija reproduciranja, manjša je razlika med originalom in kopijo. Vsa umetnost, pretekla in sodobna, je tako na voljo rabi za zabavo, izobraževanje (propagando) in trg, s tem pa je nezadržno pritegnjena v medijski sistem. Pojem »sistem« je treba poudariti zato, ker so v medijih dela usklajena s totalnim mehanizmom produkcije in distribucije — za razliko od individualnih posebnosti, ki so tipične za ustvarjanje in razširjanje umetnosti. Karakteristike medijev, ki zdaj prevladujejo v likovni umetnosti, vključujejo:

Globalizem: povsod so prisotni isti umetnostni stili — razen v totalitarnih državah, kjer jim policijski ukrepi preprečujejo popularnost. Umetniki dajejo vtis, kot da so zaposleni pri istih multinacionalnih družbah. Umetniških načinov, recimo minimalizma ali fotorealizma, ni mogoče omejevati na kraje njihovega nastanka nič bolj kot željo po Coca Coli. Pravzaprav »kraja« nastanka pogosto sploh ne moremo določiti. Nov videz (ali v širšem smislu »image«) nastaja istočasno v več kulturnih centrih in se pretaka kot postavka v paketu celote kulturnih komunikacij s celine na celino — ta paket vsebuje ob umetnosti tudi takšno estetsko blago, kot so zanimive zgodbe iz življenja osebnosti iz politike, znanosti in sveta zabave ter nova moda v oblačenju, hrani in letoviščih.

Množična proizvodnja in prodaja: Ker je umetnost umeščena v globalni sistem, je podvržena tudi globalnim zahtevam po količini. Če se hoče umetnik potegovati za to, da bi ga predstavljale velike umetnostne galerije s podružnicami v več deželah, mora biti sposoben oskrbovati razvijajoče se tržišče. Obrat h grafiki, do katerega je v zadnjih letih prišlo pri umetnikih, kot so Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol in Lindner, ki so prodrli na svetovni umetnostni trg, je odraz novih prodajnih možnosti, ki si prizadevajo doseči obseg medijev.

Programirani odziv: Popularnost se v medijskem svetu dosega po stopnjah, katerih vrh je zvezdnitvo. V umetnosti je povečevanje posameznih umetnikov, po stopnji enakovredno zvezdnitvu, prevladovalo od renesanse; šele v zadnjem času pa merijo ugled v umetnosti na enak način kot v Hollywoodu ali na Madison Avenue, se pravi bolj po reakciji množice občinstva kot po hvali kritike. Andy Warhol je to spremembo oznanil v šestdesetih letih, ko je predlagal, naj bo vsakdo petnajst minut slaven, kar je zamisel, pri kateri dovršenost ne igra nobene vloge. Warholova demokratična delitev slave je — seveda karikirano — prirejena hitremu menjavanju »velikih« v medijih. Zahteva po novih »mojstrih«, ki izvira od tod, uvaja promocijske in marketinške tehnike medijev. Umetniki postanejo slavni čez noč zaradi »razprodanih« razstav, še preden je bila izrečena ena

sama kritiška beseda, ali celo samo zato, ker jih je prevzel uspešen trgovec.

Umetnost in popularna kultura se torej ujemata tako v načinu produkcije kot v metodi pridobivanja občinstva in vplivanja nanj. Vpogled Marshala McLuhana je bilo spoznanje, da umetnosti danes so mediji. Umetniško delo v svoji javni eksistenci, za razliko od tega, kar lahko sporoča posameznikom, ne more biti nič drugega kot aparat, ki prenaša specializirano informacijo; v tej funkciji pa ni razlike med originalnim delom in njegovo reprodukcijo.

Nedavna mednarodna razstava v Kasslu v Nemčiji z naslovom Documenta 5 je bila opisana kot predstavitev »Današnjih podob« (»Today's Imagery«). Pod tem naslovom je pojem umetnosti zbledel in Documenta 5 so lahko vključila vse, kar je dostopno očesu, od minimalističnih slik do reklam za brezalkoholne pijače z železniških postaj, od pornografskih filmov do religiozних predmetov za nepismene, od happeningov do del, ustvarjenih in razstavljenih v bolnici za duševne bolezni, od migetajočih obrisov videofilmov do simuliranih jam.

Umetnost v svoji stari obliki (kot objektivna klasifikacija objektov) se je končala, pogoltnilo jo je morje ustvarjanja podob (image-making) brez meja. Najnatančnejša pot za razlikovanje umetnosti od drugih medijev ustvarjanja podob je, da jo opišemo kot umetnostnozgodovinski medij, to je kot način komuniciranja z osebami, ki poznajo podobe iz preteklosti in so zanje dovzetni. Duchampova Mona Lisa z brki in s kozjo brado je v tem kontekstu vzorčno umetniško delo, saj obstaja v odnosu in vizualnem dialogu z Leonardovo Mono Liso. Zajema tako Mono Liso popularne kulture v njenih mnogoterih reprodukcijah kot Mono Liso preteklosti, transformirano v komentar o sedanjosti.

Odnos med Mono Liso z brki in Leonardovo originalno podobo potrjuje dejstvo, da medijskega ponarejanja umetniških del ne moremo zaustaviti. Leonardova slika je bila reducirana na kliše reklamne industrije, dokler je ni popačil Duchamp — kakor pobalin, ki je svoj talent usmeril na oglasno desko na postajnem peronu. Kot dadaistična mojstrovina je Mona Lisa z brki transcendirala padec Mona Lise brez njih in La Gioconda vrnila v visoko umetnost. Obe Moni Lisi sta tako stopili v umetnostno zgodovino in sta pomembni v umetnostnih knjigah in pregledih.

V sodobni civilizaciji so vse podobe, tako umetniške kot tiste iz popularnih medijev, v stalnem stanju kvalitativnega spreminjanja (se pravi spreminjanja v pomenu, ki ga izražajo). Ko umetnost sestopi do združitve z mediji, se v umetnost dvignejo popularne podobe. Slika, zamišljena kot absolutni izraz prepričanja ali pogleda na realnost, na primer Mondrianova, je spremenjena v vzorec na blagu ali talni oblogi. Obratno pa je vzorec, ki krasi nalepko na juhi, povzdig-

njen v umetnost zaradi bistrournega tempiranja znotraj spreminja-
jočih se oblik in razpoloženj.

Sposojanje podob iz popularnih virov ima v umetnosti spošto-
vanja vredno zgodovino, zlasti v umetnosti avantgarde. Malevič
je v svoje zgodnje kompozicije vključeval izveske trgovin, Stuart
Davis se je igral z opremo škatlic Lucky Strike in T. S. Eliot je
navajal vrstice o gospe Porter in njeni hčeri. Ta prisvajanja pa so
vendarle podčrtala estetsko diferenco med prisvojenim gradivom in
formami, v katere so ga uvedli. Danes ni sporna adaptacija, pač pa
izginitev samih pojmov visoko in nizko, vsakršne distinkcije med po-
dobami, ki predstavljajo kulturo, in podobami množične kulture.

Govorjenje o »popularni« kulturi implicira, da obstaja tudi kul-
tura, ki ni popularna in ki je kljub tej nezadostnosti ali prednosti
socialna in duhovna realnost, zmožna življenja. Domnevam pa, da
takšna kultura ne obstaja več, da so vse podobe pomešane v en sam
nedefiniran kup in da za nas, ki v tem času živimo, obstajajo samo
kulture enega samega človeka, ki jih vsak od nas sestavlja, kakor
ve in zna.

Če sem ugovarjal Documentam 5, to ni bilo zato, ker so zamenjala
koncept »današnje umetnosti« s konceptom »današnjih podob«. Pre-
prosto nisem cenil tistih podob, ki so se jih avtorji razstave odločili
predstaviti. Dali so mi svojo kulturo in moja kultura jo je zavrnila.
Postali smo enakovredni dvema sovražnima ali vsaj neprijateljskima
plemenoma. Verjamem, da je vsak človek poseben kulturni konglo-
merat v istem smislu kot Documenta 5 in Harold Rosenberg.

V tem času reprodukcij ima interpretacija prednost pred nepo-
srednim odzivom. Narava same podobe — na primer njena komple-
ksnost, mogočnost, evokativnost — postaja vse manj pomembna.
Seveda je bil Freud tisti, ki je pripravil domnevo, da banalnosti
vsakdanjega življenja prikrivajo neštete plasti metafor, ki bi, če bi
sledili njihovim možnim povezavam, razkrile pomenske globine, ki
prekašajo tiste v največjih umetniških stvaritvah. Od takrat je po-
men podobe omejen samo s pronicljivostjo interpreta.

S tem ko je Moni Lisi narisal brke, je Duchamp izjavil, da
umetnik, namesto da bi podobo interpretiral, raje z njo nekaj stori.
Mogoče je spreminjati podobe umetnikov način, s katerim hoče pre-
kiniti govorjenje ljudi, ki niso umetniki, o sliki.

Če psihiatra, sociologa, kulturnega antropologa ali literarnega
analitika zanima podoba zaradi svoje zmožnosti za interpretacijo,
umetnika najbolj zanimajo možnosti obnove. Umetnost, ki sestoji
iz prenavljanja (remaking) umetnosti, je osrednja tema našega časa.
Izvori inspiracije pa so lahko tako umetnost iz muzejev kot njen
odmev, umetnost ulic — tako Manetova revizija Correggia in Rauschen-
bergova *Izbrisana de Kooningova risba* kot popartistova adaptacija
stripov in steklenic Coca Cole. V kulturi, ki je razpršila razlike med

visokim in nizkim, izhodišče in celo cilj štejeta manj kot sama dejavnost spreminjanja. V končni analizi je primarni rezultat te dejavnosti, kot v Duchampovem primeru, umetnik sam. On je končna podoba, ki jo podobe, katere je ustvaril, predstavljajo občinstvu; v zgodovini obdobja živi njegov (ali njen) edinstveni način življenja.

Toda ne glede na to, kakšen je umetnikov odnos do umetnosti, misli ali politike, je njegova podoba podoba popularne kulture. Mediji prenašajo »umetnika kot javno osebnost«, kot komunikacijski paket v kategoriji »zanimivosti iz življenja«, in spojen je — da uporabim priljubljeno medijsko frazo — s takšnimi slavnimi ljudmi »različnih življenjskih poti«, kot so Nixon, Saharov, Gloria Steinem, Bob Hope.

V Moni Lisi z brki, ki je nastala pred več kot pol stoletja, sta se prej razdvojena tokova — visoka kultura in umetnost za ljudstvo — združila v enoten tok. Toda ta enotnost, v kateri se še vedno odraža stara razlika med visoko in popularno kulturo, je sprožila mrežo paradoksov. Oskrunjeno umetniško delo, pravzaprav reprodukcija, ki je original samo v spremembah, ki jih je nanjo narisal umetnik, vstopa v muzej kot odziv modernistične estetske zavesti na enega največjih dosežkov preteklosti. Toda muzej sam je v tej fazi svojega razvoja vedno bolj mehanizem množične komunikacije — popularen medij, podobno kot tednik, tečaj za izobraževanje odraslih ali pregled svetovne umetnosti v enem zvezku. Muzej je po vojni nastopil kot izobraževalna institucija, center za distribucijo in urad za stike z javnostjo za umetnost in umetnike, medtem ko je bil nekoč mirno odlagališče skrbno čuvanih spomenikov človeške zgodovine, se pravi nespremenljivosti. Kar ostaja od njegove orientacije v preteklost, je pod vplivom ideologije, ki se tiče prihodnosti. Primarni interes muzeja je usmerjen k tistim trendom, ki obljublajo, da bodo vzbudili interes občinstva in tako izpolnili funkcijo ustvarjanja publike. Če takih trendov v umetnosti ni zaslediti, si jih muzej prizadeva ustvariti. Muzej je postal tekmeč umetnosti v tekmi popularne umetnosti za število prodanih vstopnic.

Mona Lisa z brki uveljavlja prehod od starega statičnega muzeja, posvečenega ohranjanju, k novemu, aktivnemu muzeju, čigar cilj je ustvarjanje kulture. Današnji muzej je eden od organov, prek katerih so vsi kraji in časi spremenjeni v aspekte tukajšnjosti in zdajšnjosti. V svoji dostopnosti medijsko vzgojenim množicam je predkolumbijska keramika sočasna romanskemu nagrobnemu slikarstvu. *Mona Lisa* iz Louvra pripada »naši umetnostni dediščini«, medtem ko je Mona Lisa z brki pomemben prispevek avantgarde 20. stoletja, ki je v enaki meri pretekel in sedANJI.

V središču paradoksov, neločljivo povezanih z dvostopenjsko kulturo, reducirano v eno, se Mona Lisa z brki blešči od pomenov, ki eden drugemu nasprotujejo. S svojim obscenim naslovom L.H.O.O.Q.

je nespoštljiv komentar k čaščeni ikoni zahodne kulture. Kot taka predstavlja protiumetnostni aspekt dade in nadrealizma z njuno tradicijo napadov na eminentne osebe — od Danteja (ki so ga imenovali »komediograf«) in Goetheja do Antola Francea.

Toda medtem ko je Duchampov *tour de force* napad na »umetnost«, pa ima nasproten učinek — *ustvarjanje* umetniškega dela iz ničvredne mehanične reprodukcije. Medijski produkt podreja dejanju, ki odraža položaj v umetnosti današnjega časa. Duchampovo dejanje napada tehnološko civilizacijo zaradi njenih izenačujočih učinkov na sedanje in pretekle človekove dosežke. Tehnologija omogoča, da postane Leonardova umetnina dostopna vsem, toda s tem posameznike privaja na nadomestke in jim tako preprečuje pristno izkušnjo. To, kar se imenuje kulturna izobrazba, je pravzaprav indoktrinacija kot odgovor na informacijo, v kateri igrajo dejanski umetnikovi proizvodi majhno vlogo ali pa sploh nobene. Celo najbolj trivialen poseg umetnikove roke — kot na primer načekčani brki — je dovolj, da opozori na bistveno ročno naravo umetnosti. Ko je enkrat individualnost popolnoma eliminirana, kot je to pri množičnih reprodukcijah, značaj podobe ni več pomemben. Brki na *Moni Lisi* poudarjajo distanco med blagom, ki ga dobavlja tisk, in umetnikovim konceptom; s tem, da jih je narisal, je Duchamp izrazil solidarnost z Leonardom proti odtujitvi njegove slike po tovarni.

Pomen, ki ga imajo danes podobe, je odvisen od profesionalnih in osebnih nagnjenj tistih, ki jih interpretirajo. Z reprodukcijami so postali popularni duhovi umetnosti. Da bi se vrnili v realnost, pa se moramo stalno soočati z originalnimi stvaritvami. Ironija je v tem, da so po petih desetletjih slave tudi *Mono Liso* z brki, tako kot njeno predhodnico, preplavile reprodukcije — lansko leto je francoski umetnik čutil potrebo naslikati hommage Duchampu tako, da je naskikal *Mono Liso brez brkov* in tako sledil primeru Duchampove lastne *L.H.O.O.Q.* rasée iz leta 1965.

Izredni prodor in preobrat, ki ga je v štiridesetih in petdesetih letih izvedla ameriška visokomodernistična umetnost z avtorji, kot so Pollock, de Kooning, Newman, Rothko in drugi, ne bi bil tako izrazit, dosleden in vpliven brez nekaterih kritikov, ki so te novosti reflektirali, teoretsko utemeljevali in pogosto tudi programatsko zastavljali. Harold Rosenberg (1906—1978), profesor na oddelku za umetnost na *University of Chicago* in dolgoletni likovni kritik *New Yorkerja*, skupaj s Clementom Greenbergom in Leom Steinbergom eden od treh »vrhov« (»bergov«) ameriške likovne kritike, je sodil med osrednja imena te modernistične refleksije. Pričujoči Rosenbergov spis pomeni njegovo soočenje s kontekstom, ki je zelo drugačen od tistega, ki je socialno in konceptualno opredeljeval prakso Rosenbergu najbližjih avtorjev (kot so bili npr. Newman, Pollock, de Kooning, Rothko, Gorky idr.), torej s kontekstom umetnosti v dobi medijev oziroma, kot lahko tu brez velikih pomislekov rečemo, v postmoderini dobi (saj lahko npr. opozorimo vsaj na vzporednost Rosenbergovih uvidov s tezami Frederica Jame-

sona). Iz teh svojih uvidov pa Rosenberg (v nasprotju z nekaterimi eminentnimi postmodernimi teoretiki) ne izpeljuje nikakršne dokončne obsojenosti na ekran ali simulacrum; do problemov, ki jih razpira umetnost v postmoderni dobi, pristopa z izkušnjo, ki mu jo je posredovala visokomodernistična umetnost, npr. abstraktni ekspresionizem — prim. njegove zahteve po nujnosti soočanja z originalnim delom, po neposrednem vpisu umetnikove sledi v delo (»essentially manual nature of art«), po pristnem izkustvu (»genuine experience«) ipd. Čeprav se morda lahko zdi, da je v teh svojih zahtevah Rosenberg v bistvu konservativen in da ne razumeva popolnoma dejanske narave nove umetnosti, mislim, da so prav ta njegova stališča lahko ravno v našem času izredno izzivalna in plodna.

Prevedeni esej je povzet po knjigi *Art & Other Serious Matters*, ki je izšla leta 1985 in v kateri so objavljeni do tedaj nezbrani Rosenbergovi eseji. Rosenbergova bibliografija obsega vrsto knjig o moderni umetnosti, tako monografij o posameznih umetnikih kot zbirk esejev (med njimi *The Tradition of the New*, 1962, *The Anxious Object*, 1964, *The De-Definition of Art*, 1972, *Art on the Edge*, 1976 idr.).

Prevedla Mateja Kos, izbral in opombo napisal Igor Zabel

FRONT-LINE

Vladimir Bartol

Med idilo in grozo

Aleph, Ljubljana 1988

Da pisanju Vladimirja Bartola spričo nespregledljive protislovnosti manjka tista brezhibna harmonija, zaradi katere na prvi pogled prepoznamo nesmrtna umetniška dela, je očitno. To navsezadnje dovolj nazorno kaže tudi odnos slovenske literarne zgodovine do njegovega opusa: čeprav se je skoraj vedno našel kdo, ki je na Bartola opozarjal in ga celo pogumno pohvalil, pa mu v našem literarnem Parnasu nikdar ni bilo odmerjeno tisto mesto, ki mu verjetno v resnici pripada. Šele danes smo nekako le prišli do bolj ali manj splošnega prepričanja, da je Bartol velik avtor. Mnenja o tem, v čem je njegova veličina, so deljena. In tako je seveda tudi prav, saj je razdvojeno tudi njegovo pisanje.

Zakaj je postal Bartol (še)le danes aktualen? Da je s svojim pisanjem pred pol stoletja prehitel čas, se zdi nekoliko pretirana trditev. Bolj verjetno je, da so danes (vsaj v literaturi) taki časi, ki so naklonjeni afirmativni recepciji Bartola. Del pozornosti, ki mu jo danes namenjamo, nedvomno izvira iz tega dejstva. Poleg tega pa obstaja pri Bartolu še tisti del, ki je že od nekdaj buril vsaj nekatere poznavalce njegovega dela, ki vznemirja še danes in zaradi katerega lahko upravičeno trdimo, da bodo Bartola brali tudi jutri. Ta dvojna vitalnost njegovega pisanja, ki najradikalneje izraža njegovo protislovnost, se kaže tudi v prozni zbirki *Med idilo in grozo*.

— — —

Tisto, kar vzbuja na Bartolu našo pozornost z optike današnjega literarnega trenutka, zadeva predvsem formalno plat (tu mislimo na zunanjo in notranjo formo) njegovega pisanja. Da ne bi zapadli popsplošujoči in danes kar malo preveč prisotni evforiji in ne bi Bartola hvalili kar počez, povejmo, da ga ravno na tej ravni poleg kvalitet »odlikuje« tudi precej pomanjkljivosti. Celotna oblikovna problematika njegovega pisanja ne zasluži enoumne ocene, ampak kaže na včasih že kar nerazumljiva nihanja v »pisateljski formi«. Če pomislimo tako npr. na zgodbo *Radikalna kura*, moramo seveda pritrditi

tistim, ki čezvse hvalijo Bartolov stil in modernost njegovega pisanja. Po drugi strani pa njegov opus ne predstavlja uravnovešene podobe kakega Balzaca, ampak najdemo že v *Alamutu*, seveda pa tudi v Alephovi prozni zbirki, poleg dobrih strani tudi take, ki stilistično niso ravno najboljše napisane. Podobno velja za (notranji) ritem ter (notranjo in zunanjo) zgradbo tega pisanja. Ob Bartolovih mojstrovinah namreč vsekakor stojе tudi zgodbe, ki nas presenetijo z banalnim zapletom, razpletom, krhko kompozicijo, včasih s precej navpnimi pripovedovalskimi in dramaturškimi zapleti, sofisticirano modrostjo in poceni psihologijo.

Pa vendar bistvena kvaliteta Bartolovega pisanja izvira prav iz tega pola. V njegovih tekstih — v knjigi *Med idilo in grozo* predvsem v drugem delu — vendarle prevladujejo zgodbe, v katerih se avtor popolnoma prepusti fabuli in njeni imanentni logiki, ki je povsem neodvisna od zunajtekstne realnosti. Tako nastajajo očarljive fikcije, ki so predmet nostalgije postmodernističnega pisanja. Ravno v tem je Bartolov najmočnejši literarni učinek in ravno tu današnjega bralca najbolj fascinira; s tisto svojo razsežnostjo, ki je transparentno zgolj-literarna, ki ne pretendira na noben diskurziven pomen in ki negira vsako trans-literarno ambicijo. S tem polom svoje literature gre Bartol roko v roki z današnjimi metafizijskimi težnjami. Njegovega *Alamuta* v tej optiki npr. ne smemo brati kot aluzijo s tisočnimi aktualističnimi asociacijami, temveč kot čaroben »intratekstualen« konstrukt, veljaven le znotraj sistema literature.

Po drugi strani pa — in v tem je veliki paradoks Bartolovega pisanja — je ravno (ta) izjemno močna metafizika (zraven pa še psihologija in freudizem) tista, ki zagotavlja permanentno zanimivost Bartolove literature. O *Al Arafu*, predvsem pa seveda o *Alamutu*, bi bilo na to temo mogoče napisati marsikaj. Tu se bomo omejili le na zbirko *Med idilo in grozo* in skušali vsaj nakazati njeno najmočnejšo metafizično poanto.

Bartolovo eklektično pisanje (ki je nemara predvsem znamenje njegovega — literarnega — kozmopolitizma) zaznamujejo pogoste esejistične pasaže, ki včasih že komaj simulirajo leposlovno ambicijo. V njih Bartol eksponira svoje poglede na svet, ljubezen, moškega, žensko, erotiko, skratka, svojo filozofijo in psihologijo. V prvem delu Alephove zbirke v glavnem prevladuje misel o »izgubi iluzije o absolutnosti ljubezni in ene ženske.« Že tu pa je v ozadju opaziti neko privlačno demoničnost, ki popolnoma prevlada v drugem delu, zlasti seveda v osrednjem junaku vseh treh zgodb, dr. Simonu Krassowitzu (v katerem je poleg metafizike vendarle tudi nekaj žanrovskega, »sherlockholmesovskega«). Prav vanj (nekakšen antipod, čeprav inferioren, mu je v prvem delu predvsem mala Julija) položi Bartol največjo metafizično težo. Svojo filozofijo črpa tu — in v tem se *Med idilo in grozo* še najmanj razlikuje od drugih Bartolovih del —

predvsem iz Nietzscheja. Krassowitz je res lep literarni primerek nietzschejanskega nadčloveka v svoji superiornosti, kolosalnosti, transmoralnosti, predvsem pa v svoji demoničnosti. Tu je seveda nespregledljiva aluzija na novega, boljšega človeka, ki se morda še najbolj izrazito kaže v kontrastnem razpletu (tudi kronološko) zadnje zgodbe *Na oddihu*: čeprav se Lovro poteguje za lovoriko novega človeka, Krassowitza pa deklarira za »včerajšnjega«, Bartolova metafizika za pravega novega človeka vendarle postavlja slednjega.

Da je bil Bartol pod velikim vplivom Klementa Juga, seveda ni nobena skrivnost. Vendar kljub temu, da v tej zgodbi celo aludira nanj, celotna Krassowitzova podoba nikakor ni toliko jugovska, kot je zlasti nietzschejanska. Jugova etika je bila — na to je treba površne poznavalce opozoriti — v primeri z demonično etiko nietzschejanskega nadčloveka Krassowitza vendarle bolj »klasičnega« tipa.

Med idilo in grozo ni najboljša Bartolova knjiga, je pa značilna. Poleg (večinoma dobrih) lastnosti, ki smo jih našteali, jo odlikuje tudi tista bartolovska protislovnost, ki mu danes zagotavlja že kar škan-dalozno popularnost. Je pač eden tistih paradoksalnih avtorjev, ki ga z užitkom berejo oboji: metafiziki in čisti literarni hedonisti.

Tomo Virk

Vitomil Zupan

Apokalipsa vsakdanjosti

Mladinska knjiga, Ljubljana 1988

Založba Mladinska knjiga je pred časom, v okviru zbirke Nova slovenska knjiga, predstavila zadnji, nedokončani romaneskni vpis, ki ga je podpisal predlani preminuli *enfant terrible* slovenske pred- in povojne literature, Vitomil Zupan. Takoj na začetku se zdi smiselno pritrditi besedam pisca spremne besede Aleša Bergerja, ki govorijo o tem, da bi se le »z nekaj patetike« dalo reči, da je delo nastajalo še v zadnjih trenutkih pred poslednjo tišino: iz pogovora za beograjski NIN — ob drugič podeljeni mu Prešernovi nagradi — je bilo namreč moč izvedeti, da je že v prvi polovici leta 1984 za zagrebški Globus ravno dokončeval (!?) nadaljevanje *Levitana* — »optimistični anti-memoar« z naslovom *Apokalipsa danes*. Tako smemo morebiti navreči, da se nam »nedokončani torzo« ne sme zdeti ravno preliminarno pisateljsko beleženje in ogrevanje pred »pravim« pisanjem, kakor je to veletopoumno ugotovila najpritlehnejša slovenska konectedenska časopisna kritika.

Kljub temu, da je v avtorjevi zapuščini nemara ostal še kup vsakršnih presenečenj (nekatera poročila govorijo celo o kovčkih, ki bojda spominjajo na famozne kovčke Thomasa C. Wolfa, in v katerih so shranjeni avtorjevi filozofski, psihološki in matematični spisi, deloma pisani tudi v nemščini!), se zdi pomembno poudariti, da tudi APOKALIPSA VSAKDANJOSTI ob vsej svoji nepretencioznosti oziroma paberkovalnosti prinaša pred bralstvo definitivno novega, doslej še ne(s)poznanega Zupana.

Prva nespregledljivost, ki se svetli iz *Apokalipse vsakdanjosti*, je seveda delni, a zato tem bolj pomembni premik motivno-tematskega horizonta pripovedovanja, kot smo ga bili doslej vajeni v Zupanovih »paradnih« tekstih — *Menuetu za kitaro*, *Komediji človeškega tkiva* in *Levitanu*. V nasprotju z *mottom* Balthasarja Graziana, ki ga je bil avtor postavil na začetek *Menueta* (Nič drugega nimamo kakor čas, v katerem živi celo tisti, ki nima stanovanja), protagonist *Apokalipse*, ki bi nekako po definiciji moral biti »človek trenutka,« namreč v obmorskem *spleenu* turističnega brezdelja premišlja o jutri, a o tistem nespoznavnem jutri, ki je že smrt. Kot *topos* refleksivne in

s spominskimi *flash-backi* prestreljene prvoosebne pripovedi nastopijo tako kategorije, kot so spominjanja, spolnost, ljubezen, literatura in smrt.

V delu se srečamo z ostarelim možakarjem, ki si v navidez mirnem letoviščarskem okolju privoščiči skrajno zreflektirano spogledovanje s svetom, ki tako rekoč ni več njegov. O sebi trdi naslednje: »Samega sebe sem nekako spregledal in opustil nepotrebno domišljavost, ki ne pelje nikamor.« V takem miselnem stanju pa vztraja shandyjevsko odprto za vse, tako za ničeve pogovore z naključnimi turisti kakor za prisluškovanje mrtvim in (skoraj) neobremenjeno vzpostavljanje zanimivega ljubezenskega razmerja z mlado skandinavsko štoparko. *Apokalipsa* se s svojo skorajda dnevniško razčlenjeno strukturiranostjo kaže kot presenetljivo in nenavadno umirjeni, spokojni spreplet protagonistovih reminiscenc, njegovih detekcij emocionalnih vzgibov ljudi, ki jih je poznal ali pa jih še pravkar spoznava. Sam sebi sicer res priznava, da pravzaprav venomer nekako beži: »... iz bližnje preteklosti v davno pozabljene čase. Iz bližine v daljino. Iz dnevnih novic v mladostne spomine, v zastarele idejne pokrajine.« Vendar pa se s tem noče sprijazniti kar po nekakšni inerciji ali commonsensarski konvenciji. Tako se mu dogaja, da mu hodi po glavi še nerazjasnjena usodnost vojnih dogodkov in se sprašuje: »Zakaj me venomer obiskujejo mrtvi? Ker jih imam rad? Ker jih do kraja razumem?« — že čez trenutek pa razmišlja o mladi Skandinavki, ki »ne da bi vedela, odriva (njegovo) smrt«. Morda bolj kakor v vseh Zupanovih do danes poznanih romanih pa se v *Apokalipsi vsakdanjosti* naposled izrisuje reševanje o pisanju, predvsem pa o dvomu v besedo. Na nekem mestu Zupan zapiše tudi tole: »Teško bi si odgovoril na vprašanje, zakaj tole sploh pišem. No, nemara iz neke grde navade?«, proti koncu nedokončanega rokopisa pa je že določnejši v svoji skepsi: »Utrne se mi, ne prvič, kako nesmiselno je, zapisovati te reči. Kaj so ti popisani listi papirja? Čedalje več truda je potrebno za njihovo izdelavo (pisec namreč čedalje več ve o pisanju), čedalje manjšo vero ima v potrebnost takihle zapiskov.« Kakorkoli že — zupanovski odgovor, za katerega bi lahko prehitro, biblioklastično domnevali, da utegne biti pesimističen, je značilen: »Nekdo bo tole bral in bo rekel — skepsa, nihilizem pa take reči. Nekoliko bo imel prav: kakšno pa bi bilo življenje, če bi v vsakem trenutku povedali vse po pravici in resnici?« Odgovor, ki sicer daje vedeti, da je bil Zupan sam in bo tak — en sam! — zmeraj tudi ostal, hkrati pa napoved, da bo avtorjev opus dolgo ostal v mislih samotnih bralcev. Naposled: ko je v *Gori brez Prometeja* razmišljal o treh, menda poslednjih rečeh, se mu je zapisalo naslednje: Vsak človek ima svojo večnost, včasih je kratka, drugič daljša. Zupanova literarna večnost se bržkone utegne vpisati v ris slednje.

Igor Bratož

Lojze Kovačič

Prah

Mladinska knjiga, Ljubljana 1988

Tudi ob *Prahu*, najnovejši knjigi Lojzeta Kovačiča, se nam zastavlja že kronično vprašanje, kam naj uvrstimo njegovo pisanje. Da je kvalitetno, sicer že znamo povedati, kako kvalitetno in glede na kaj — to pa ni najbolj jasno. Vsekakor velja *Prah* najprej dodobra razpihati in ga tik pred koncem ocene posesati v primerno občo misel.

Začnimo prahalizo Kovačičeve knjige pri stilu, saj je kvaliteta le-tega celo leksikalno priznana; njegovo pisanje ponuja zmes navzven kontradiktornih postopkov: toka zavesti in prav naturalistično označevalne pisave. Tako utegne njegov stavek prijetno spominjati na nekatere pasaže mojstrov »modernega romana«, mladega Joycea in Virginie Woolfove. Za tovrstne reference priča misel, da je Kovačičevo pisanje samo en sam notranji monolog, dosledno subjektivizirana pisava, ki je ne zanima oblikovanje sveta, pač pa spremljanje življenja in lastnega razvoja znotraj tega.

Zdi se, da je miselni uravnanosti podrejen tudi Kovačičev stavek: medtem ko je bil v *Resničnosti* še ves manieristično zapleten in težak, v *Prahu* postaja ne toliko lahkotnejši kakor razumljivejši, bolj umirjen in s tem pušča več prostora materiji.

S slogom smo začeli, ker je edinole ta pri Kovačiču »artističen«, edini pravzaprav navzven legitimira njegova dela za literaturo oziroma beletrijo. Ko namreč odštejemo razgiban, natančen stil, nam ostane v rokah edino Lojze Kovačič sam, njegova empirična avtobiografija, konkretna v času in prostoru.

»Slabo oblečeni debeluh, navadna inkasantska pojava...« — tako se nam predstavi avtor-pripovedovalec. Ob citiranju Borgesove misli glede objavljanja nam mirno prizna svoj izdajateljski credo: »...da bi si oskrbel same resne stvari: streho nad glavo, kruh, luč...« Tako glede pripovedi kakor glede Avtorja je torej Kovačičeva literatura strogo nefikcijska (če izvzamemo prvenec *Ljubljanske razglednice*): avtor le odbira in pazljivo izpisuje odstavke, kadre in minute lastnega življenja. In kaj ga pri tem ločuje od pubertetniških dnevničark in arestantskih avtobiografov? Vsaj dvojje: zgoraj omenjene stilne kva-

litete in pa tisti nedoločljivi žmoht, recimo mu: izbrana pripovedna perspektiva.

Prah je Kovačič podnaslovil takole: »Dnevniki, zapažanja, reminiscence«. Opraviti imamo z obširno bero fragmentov, nastalih ob ali med pisanjem obsežnejših tekstov, pa tudi s tistimi novejšega datuma: od pisateljsko teoretskih, ljubezensko in moralno teznih, do spominov, raztegnjenih na vse življenje (sem spada edini vsaj pol-fiktivni fragment: spomin na rojstvo), in raznolikih referenc na vse, kar Kovačiču hodi v misel. Razdelitev na trinajst poglavij enciklopedom ne prinaša olajšav: tvarina je medseboj večinoma pomešana, spet nekako v slogu toka zavesti, kar pa zopet ni ustrezno. Dejstvo je, da je Kovačič knjigo »dobil v dar« od Mladinske knjige za šestdeseti rojstni dan. *Prah* je torej nekak avtorjev samoobračun s šestimi desetletji sebe in sveta, torej imamo lahko uporabo »simultanosti« za domiselno in pametno oblikovno sredstvo.

Filozofija, bolje: antropologija teh zapiskov ima nekaj kantovskih lastnosti; obenem bi utegnile biti v njej reference na Pascala ali celo na formo izrekov, kakršno uporabljajo vzhodnjaki. Glavni odliki Kovačičevih misli pa sta, da ne postavlja nikakršnih imperativov in, hvalabogú, ni jokav.

Kovačič je bil in ostaja tujec, kar je njegova stalna peza in obenem prednost, ki ga varuje pred jalovim buditeljstvom ali mesijansko zaskrbljenostjo, ki je zadnje čase sila v modi med njegovimi stanovskimi tovariši. Njegovi spomini na še tako banalne dogodke prihajajo nekako od zunaj: nastajajo ravno v tistem vmesnem prostoru, kjer je edinole verjetno, da pripovedovalec ni niti preveč olimpsko objektiven niti ga pripoved — kot junaka ali žrtev — ne posrka. Recimo temu perspektiva nevidnega Marsovca.

Prah ima v avtorjevem opisu nekakšno dopolnilno vlogo: podobne zapise ponavadi izbrskajo in izdajo uredniki zbranih spisov ali nadebudni raziskovalci predalov in kleti velikih peres. Veseli nas, da jih je Kovačič v tem prehitel, pa četudi ga obsodimo za materialista. »Dopolnilnost« *Prahu* je tudi sicer dokaj opazna, saj bi se morebitni bralec-začetnik ne s težavo, vsekakor pa z nerazumevanjem prebijal skozi pravo hosto spominskih referenc, ki sicer zaokrožujejo motive ostalih Kovačičevih del. Knjiga nam torej le izostri avtorjevo sliko sveta, nekoliko močneje poudari njegove misli in nazore in razveseli s par novimi ocvirki povojne graditve s stališča človeka, ki je sicer bil zraven, ne pa znotraj. Ta že zgoraj omenjena »neuvrščenost«, tako duhovna kot pisateljsko-stilna, ostaja Kovačičevo najmočnejše orožje in garant kvalitete njegovih del. Tako ob *Prahu* morda še najjasneje prevlada misel, da nismo izvedeli ničesar pretresljivo novega, da pa smo ta manko dobili sporočen na kvaliteten in prijazen način.

NAROČILNICA

za 1. letnik revije Literatura

Cena posamezne številke je 12.000.— din, celoletna naročnina 60.000.— din. V 1. letniku (1989) bo izšlo 6 številk revije Literature. Uredništvo obvešča cenjene naročnike, da bomo ceno posameznih številk v prosti prodaji revalorizirali sproti, podpisnikom te naročilnice pa zagotavljamo nespremenjeno ceno za ves letnik.

NAROČAM IZVODOV REVIJE LITERATURA

A) VKLJUČNO Z ŽE IZŠLO 1. ŠTEVILKO.

B) OD 2. ŠTEVILKE DALJE.

(željeno obkroži)

NAROČNINO BOM PORAVNAL(A) TAKOJ, KO PREJMEM POLOŽNICO.

PRIIMEK IN IME

ULICA

POŠTA

DATUM

PODPIS

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov uredništva revije Literatura:
Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana.



