

LITERATURA

POEZIJA

Uroš Zupan
Primož Čučnik
Jana Putrle

PROZA

Maja Novak
Tomaž Pavčnik

INTERVJU

Janez Strehovec

REFLEKSIJA

Stéphane Mosès

DRUGE CELINE

Krzysztof Koehler

ZADNJA IZMENA

Orhan Pamuk

KRITIKA

Ignacija J. Fridl
Primož Čučnik
Andrej Koritnik
Boris A. Novak
Urška Černe

ROBNI ZAPISI

št. 93

MAREC 1999



Uroš Zupan *Temno praznovanje**Otok*

Ves dan traja bitka med nebom in obzorjem.

Vonji evkaliptusa, žajblja, rožmarina
so neme priče, barve zračne geometrije,
ki se začinja tam,
kjer se voda prvič pobliže
spozna s svojo smrtjo.

Ko se spusti noč,
nasprotnika omagata.
In vsa tišina med drevesi
ostane sezidana samo še iz morja.

Nokturno

Noč je. Otoki zmrzujejo na nebu.
 Položeni so vsi računi. Mrtvi pripadajo
 samo mrtvim, živi samo živim.
 Nobena druga ura ne obstaja
 razen te, v kateri nas je dohitela
 utrujenost. Zložili smo oblačila
 in si z obrazov izmili pretekli čas.
 Naše želje, ki nikoli niso pomenile
 varnih zavetišč, so se izgubile med
 zvezdami. Odpravljamo se.

Če bo sreča mila, bo to potovanje
 potekalo v tišini, brez nas. Sapa,
 izdihana iz pljuč, se bo nakopičila
 pod stropi kot oblaki. Molk,
 ki se mu je uspelo izmuzniti iz
 zamolčanih misli, bo našel svoje
 mesto, bo prenehal vznemirjati.

Zjutraj nas bo svet, na neviden znak,
 po nikomur znanem zaporedju in urah,
 še enkrat, nevede, povabil v svoj objem.
 Iz smeri podzemske reke se bodo
 v posamičnih skupinah, kot razbita
 kolona romarjev, ki je v sanjah dosegla
 svoj cilj, začela vračati izgubljena telesa.
 In okna, naši edini mostovi do
 resničnosti, bodo v prvi svetlobi
 zažarela kot prevara, kot vrata v nebo.

Valium

Upočasnjen je svet, uglašen s koraki jutra.
Počasi se lepi na moje podplate. Sedim v sobi.
Sončni žarki širijo prostor. Noč sem prespal
v plazu tišine. Svojo lobanjo sem položil ob
posteljo, svoje življenje pozabil. Temne,
votle postave so trkale na moja vrata.
Ljubezen do sebe je kopnela kot spomladanski
sneg. Nisem jim odprl. Nisem slekel kože.
Zunaj New York raste kot rakava celica.
Gomazi kot električna stonoga. Dviguje
rep kot prestrašen škorpion. A jaz
sem znotraj sebe, varen. Ne bojujem se
več z zrakom, ki ga je nekdo pretihotapil
iz hiše, v kateri straši. Sedim v svojem dihu.
Nikogar ne ubije nebo. Ubija roža,
ki zraste v podivjani krvi. Ubija britvica,
ki jo temne, votle postave zamesijo
v vsakdanji kruh. Bog se nenehno igra
izštevanko in v spanju mrmra – prvi,
drugi, prvi, drugi ... Sedim na njegovi desni.
Sedim na njegovi levi. Sedim v njegovi
glavi. Nič me ne more doseči. Prvi,
drugi, prvi, drugi ... Roke plahutajo v
zraku kot krila lažnega angela, vendar
telo ostaja zvesto svoji senci. Otrok se je
prebudil od nočne more. Prehodil razdaljo
do spalnice staršev in zlezal v njuno
posteljo. Nič me ne more doseči.
Obisk pekla je preložen. Svet
sije kot zlato, odeto v črnino.

Žetev

Gost sem, ki stoji ob oknu.
 Telo se mi slabo prilega.
 Moralo bi biti manjše. Moralo
 bi biti bolj podobno oddaljeni svetlobi.
 Dolina zunaj je takšna kot v spominu
 – neprestano zelena. Gozd se zbuja ponoči
 in plazi med hiše. Dež, ki odrešuje,
 vedno prihaja z zahoda, izza gore,
 kjer se v otroških sanjah začenja mirno morje.

Večeri se. Počasen veter se pretaka
 skozi visoko travo. Kresnice nad njo so
 kot svetilniki, kot padajoče zvezde.
 Oče in mati molčita na verandi.
 Njun molk se vpleta v šum vetra, v mojo kri.
 Čas, ki se mi je skozi leta nabral
 po žcepkih, postaja težek in lepljiv.

Ko se bo popolnoma stemnilo,
 bomo sedli k večerji. Naše roke
 bodo lomile kose kruha od hlebca mesečine.
 V mislih nas bodo kot svetilniki,
 kot padajoče zvezde, obkrožale kresnice.
 In na morju izza gore bodo začela
 razprta jadra loviti nočni veter,
 da nas, brez postankov na poti,
 popeljejo čez pokrajino duhov,
 na drugo stran pojemajoče luči.

*Njivice**

Gladina jezera je nepremična. Olje,
 ki ga je Polifem zvil v ogromno skalnato
 kotanjo. Glasovi škržatov kot jeklene osti
 potujejo skozi zrak. Veter, ki pada
 z višine, se razprši nad krošnjami
 borov, nikoli ne doseže tal.
 Svet je lep v svoji brezbriznosti.

Naša življenja se to jutro še niso
 začela. Še se iščemo v ostankih včerajšnjega
 dne. Preteklost, spomin in sanje so naša
 plovila. Zgodba, po kateri hodimo,
 je hiša, skozi katero piha veter in
 teče voda. Glasovi zunaj naših teles
 ostajajo oddaljena, šumeča zavesa,
 ki se spušča na oder svetle strani jutra.

Čeprav se bomo premikali skozenj,
 bo dan prišel in odšel – nedotaknjen.
 Vsa scenerija, ki nas obkroža, je tukaj
 zaradi same sebe. Če bi Zemlja
 nenadoma obstala, bi nas odneslo
 v vesolje. Na otoku bi ostale
 samo rastline, vkopane v dišeča tla.

*Kraj na Mljetu, ob Velikem jezeru.

Ko bo sonce izpolnilo pričakovanja,
bo zagospodarila noč. Dihali bomo zbrano
in počasi. Okolica se bo stopila s
temo. Postala nevidna. Vse bo mirno.
Le črna voda jezera se bo začela
počasi pretakati v zvezde.

Obala

Nočni veter trese mrežo proti komarjem, ki je ostala na oknu od poletja. Z dolgimi jeziki liže polkna. V hladno tančico oblači debela fig. Morje v daljavi je steklo. Trepetajoč akvarel pristaniškega mesta. Na obali gorijo luči. Ceste so prijazne z avtomobili kot usoda včasih z

ljudmi. Moški in ženska se obračata v postelji, odsotna, zatopljena v misli, v katerih se ne bosta nikoli srečala. Dihanje otrok v drugih sobah se prišteva k molčečnosti sten. Neznanec, ki je na begu pred sabo zašel globoko v noč, ne misli več na vidni svet.

Ladja je vrgla sidro v tišino. Posadka ždi po kabinah. Naveličana sanj, oddaljenih krajev in tujih vonjav. Žalost se kot rja drži premca. Urni kazalci stojijo. Letni čas je neznan. Počasi živimo in sproti umiramo. Počasi se svetloba svetilnika bliža in oddaljuje. Počasi se obrazi s fotografij selijo med prikazni. Ne Italija čez mejo, ne Ravena na nebu, ne umbrijska noč, ne strop Sikstinske kapele ne spreminjajo dejstev.

Tu je gospodar veter. Oči so utrujene. Podarjene
 spancu. In glasba, ki prepreda zrak,
 ni John Coltrane, ni pilula za potovanje
 skozi čas. Edini prostor je noč.
 Vsak hip jo bo preplavilo temno morje.
 Veter ne bo potihnil. Osamljeno srce ne
 bo vrnilo krvi v žile ozkih ulic.
 Nad oblaki, še nevidne, se počasi bližajo zvezde.
 Resnična starost in čas te čakata samo
 v mestu, kjer si se rodil.

Nebo po dežju

Dež je prenehal. Pokrajina
se pomika globlje v prostor.
Zrak neslišno diha. Čeprav je pozno
popoldne, v njem lebdi luč novega dne.

Ob tem času nas kretnje zapustijo,
zaživijo svoje življenje. Kri, ki se
nam pretaka po žilah, mrmra neko
tugo, le sebi znano melodijo. Naša
telesa plujejo v plitvino dremeža.

V sanjah nihče nikogar ne sovraži.
Mrtvi oživijo. Na vratih se pojavijo
z istimi obrazi kot nekoč.
Njihova življenja so se prenehala
trošiti. Shranjena so v herbarijih
kot suho cvetje.

Preden zaide sonce, vrhovi gričev
in trebuhu oblakov še enkrat zagorijo.
Nebo ostaja, pred našo vrnitvijo,
nemo, prepredeno z razpokami modrine,
z okni, skozi katera nas gleda čas.

Prihajajoča noč nosi v svojih
dlaneh glasbo. Ko nas bo dosegla,
bo vse obstalo v temnem praznovanju.
Objeti se bomo približali robu sveta.

Primož Čučnik *Dve zimi*

Basina

Bilo je na otoku, ko sem ob svitu pisal dolga pisma bedenja. Videl sem sneg na obronkih vrhov, bele lise v daljavi.

In zdelo se je, da bom prehodil razdaljo, čez neprebujeno morje do mogočnih gora, samo z močjo nenadnega navdiha.

Zdaj ni več tistih pisem, jutra in navdiha, le jaz se vračam. Boža me zgodnje februarско sonce, s čopičem riše pege po tvojem čelu, na lica in lase.

V daljavi se svetlikajo pobeljeni vrhovi in vse, kar sem takrat zagledal v neznanski želji domišljije, je zdaj pred mano.

Pijeva kavo na terasi in nežne spomladanske barve se prelivajo, v zraku je okus po burji in glasovi domačinov, zaposlenih okrog hiš.

Kamenjače, ki sva jih obšla na poti skoz dolino, še prazne, izžarevajo življenje – zagledala sva rože na policah oken, polne mize, vrvež in ljudi.

Najina je: spomladanska zima, svit in zaton, ta
vztrajna moč, ki je prestregla bolečino in samoto,
zakleto le še v nepoznanih, nama nedostopnih krajih.

Mehke zgodbe domačinov mi razkrivajo, kar jim leži na duši,
naveličani so in odsotni. Zdaj se umikajo. Posedajo
v neslišnih gubah daljnih letin, smrti in izgube, posušenih trt.

In razen mene, ki čakam pesem, vsi čakajo poletje.

Edini ne živim ob njem, se ga bojim in ga pogrešam.
Edini mu pišem, slana, ljubezenska pisma:
edini neprepihan z burjo, neutrjen od valov,
edini, ki presekan s časom šteje kope posušenih let.

Pa vendar ne edini – z enosmerno vstopnico za srečo,
krhek in polomljen vrtiljak emocij, materni jezik,
svetlo in jasno, brezmejno nebo.

Bilo je na otoku, ob oljki, pomarančevcu, agavi,
na soncu si predla, kako je lepo, in se zagledala v zaliv,
kjer so se kopale vesne, gole, prelepe, ljubimke valov.

Ta svet

Ti na barkah režejo skorjo modrine in dvigujejo mreže, pajčevino, v kateri živim. Njihov glas prihaja z vetrom, suh, porazgubljen, ne prepoznam besed. Le meni se izmika. Njihov je ta svet.

Mahaje jih pozdravlja, tudi najin je ulov.
 (Ta riba v mreži, le kako se ujame?
 Na srečo, na vztrajen dan za dnem, na znamenje?)

Leživa in strmiva, vsak drug svet bi bil slepilo.
 Ni bolj preprostega od sadežev limon, mesnatih listov, senc, ki iz rumene pletejo preprogo, prve zrelosti v poganjkih vnovične pomladi.

In ti na barkah jim verjamejo. Vsak drug svet je zanje iluzija. Niso prekršili zapovedi:
 Všteto je čaščenje, všteto je totem, všteto tabu.
 Minevanje, tvoj glas, nasmeh, otožna zel,

zamaknjenost strmenja. Vonj nekega poletja, neke zime in pomladi, norih sprememb, ki radostno pojijo sok slepila – vidiš! Čebele na brstečih popkih! Skrivna znamenja, polna medu!

Dve zimi

Vse v meni je odsotno. V temnih kotih,
 kjer je bilo pusto in prazno,
 se je naselila voda. Plivka ob kamenje.
 Dežne kaplje je sprejelo morje
 in nevihta je izprala vest.
 Ostal sem sam, brez krivde.
 Počutim se resničnega.

Stopam tja, kjer se bleščijo
 luske, a ne zato, da bi vedel,
 ampak da vidim. Druga zima vstopa
 v oboje, dušo in telo. Tu sta gola,
 voljna, prosta, pripravljena na vse.
 Spremenila se je v ribo,
 ki mi s škrgami odpira pogled.

Le hip ... in vse, kar je v meni
 odsotnega, se ob prvem dvomu vrne.
 Voda plivka ob kamenje.
 Mesec ne spregovori.
 Poslušam jo, kako šumi.

Ladje

Prišle so zjutraj in pristale ob pomolih.
 Njihove sence so privabliale jate plašnih rib.
 Njihove sence so metale samoto
 nad kopnim, v zenice jutranjih odsevov,
 ob potujoča telesa na robu noči.

Bile so brez imen. Njihovi kljuni so bili prazni.
 In njihove palube, njihove roke in noge,
 njihove kabine, podpalubje, jambori.
 Njihove mreže so bile prazne.

Prišle so, da bi zasidrale svoja votla telesa.
 Prišle, da bi zajele zrak zavetja. Da bi
 prestregle radovednost naključnih mornarjev,
 izrekle usodo utopljenca in postale dom.

Na ustnicah, na njihovem nemem obrazu
 je ležalo neurje. Temno morje je butalo
 ob rjo, okrušeno barvo kože. V njihove
 stene se je zaletavala voda. Visoki valovi
 so pustili sled na čelu. Barvo v laseh.

In nihče jih ni videl. Nihče ni vedel,
 kdaj so legle ob kamne iz stoletij.
 Kamne iz časa. Nihče ni mogel videti.
 A zdaj so tukaj. Ogledujemo se v njih.

Stopamo na rob palube, obračamo krmilo
 in zlagamo mreže. Zdaj so tukaj.
 Naše življenje so. Tvoje življenje.

Na njih zapisuješ strahove in upanja.
 Z imeni poslikaš njihov beli trup.
 Čistiš jih in paziš, tvoje življenje so.
 Z njimi se prebujáš, vstaneš, greš.

In upaš, da pridejo, kot so prišle te.
 Ko si se prebudil, so bile na sliki
 tvojega okna. Prišle so zjutraj.
 Ustavile so se ob tvojih stolpih,
 prišle so, da vkrcaš, kar imaš.
 Vse, kar imaš.

Zaspal si, ko se je vzdigovalo sidro.
 Zaspal si, ko je popustila vrvi.
 Zaspal, ko so se v daljavi
 prižgale luči. Sanjal si ladje,
 kako se premikajo v vetru.
 Mogočni jambori proti nebu.

In odšle so zgodaj. Počasi so zdrsele
 po olju zavetja. Obračale so se nazaj,
 a nihče jih ni videl. Nihče ni slišal
 njihovih motorjev, nihče ni začutil,
 čeprav smo mnogi ostali na njih.

Zdaj je pristanišče prazno.
 S pomola se oziram nad horizont.
 Za jambori.
 Tvoja duša na odprtem.

Telo se vsako jutro vrne na pomol.
Pluješ. Čakaš. Daješ. Ni dovolj.

Kdaj se boš vrnil?
Kdaj bodo spet prišle?
Valovi se vračajo na obalo.
V mestu ugašajo luči.
Prazno pristanišče.
Le mrzla duša na odprtem.
Telo se zvesto vrača na pomol.
Nevidene ladje,
kje bodo pristale vaše sence?
Kdaj se ustavi nemirno srce?

Jana Putrle *Ljudje*

ne vem kako obstajajo drugi
v kakšnih barvah
morda smo enako očrtani
skice s svinčnikom
lahko da je mehek kot žamet
starec na drugi strani ceste
ali gladek kot svila
vsekakor mu sončni žarki
drugače odzvanjajo v glavi
morda prasketajo

plešem se
nekateri se govorijo
malo malo manjka da bi
verjela
ko se nasmehnemo istim stvarim

živimo ritem
vrtimo se okrog svoje osi –
figure na pojoči skrinjici
ne razumemo
da nas rože v loncih in smisel za nogavice
ne zblizujejo

prej tiste male sence
iskanja okrog oči
zasnežena daljava med nami
tišina
neimenljivo

Midva

kot bi hotela nekaj reči pa
ne vem
kaj je noter in kaj zunaj
meja je črta obzorja
in ti si fantastično nebo
izkaplano v travo
ki z drobno nežno svetlozeleno
žgečka moje podplate

tvoj obraz tako tuj
morda bi ga v nekaj stoletjih lahko prehodila
s tabo je vsak premik napor
in vsaka beseda zadušena
še dobro da imava to modrozeleno in temo
željo po ljubljenju

Morje

V glavi mi raste otok,
 sivo se lepim s čermi.
 Moj otrok.
 Obraščen z okamenelimi školjkami,
 trebuh zalivajo mirni tokovi globin.
 Nebo se je povесilo name –
 usločeno podrsavajoč para oblake ob moje čeri.
 Nemirno se vlačim od ene obale k drugi.
 Otok – moj otrok.
 Zibam ga kot ogromno ladjo – letalonosilko,
 nanj bom spuščala modrino z neba,
 ki otožno leži v meni kot neznansko breme.
 Ko zmodrim otok,
 bom postala rjava,
 rjava zemlja,
 rjav kamen,
 rjava trava,
 rja.

Nevibta

Nekaj je zunaj.
 Nebo je zaprto s pokrovom
 na robu čisto malo zlatim.

Upira se v bilke debel,
 kraste listja pokljajo po pločnikih,
 zemlja se dviguje, srka skozi razpoke.

Drobna ročna granata ptiča s težavo vzleti:
 zrak je katranasto gost,
 mušice zadevajo ob njegove oči.

Ceste in reke so se oprijele polj –
 rdeče utripajo skrčeni prsti.
 Zemlja se sprijema, vlažna krogla

zbite gline, mehka, trda in težka.
 Granata ptiča švisne tik pod pokrovom
 zasveti se, zablešči, poči.

Čez dolg, dolg kratek čas
 tišina kot hlebec naraste v šumenje.
 Dež.

Proti nebu

Izkričala bom v nebo vso to nežnost,
da se bodo zvezde usule name in me slekle.
Gola bom ležala na ostrini trave,
trdno pritrjena na zemljo svoje teže ne bom
popustila;
nobena tišino izvablajoča ostra črta krila me ne bo
premamila,
noben žar rjuh nad mano me ne bo izsrkal –
nebo bo le voda, ko bo v kapljah žgalo po meni.
Prebodena s konicami travnih listov
bom del mravljišča ali potoka

zjutraj bom pustila, da iz mene popijejo roso

Ostrine

Lačna konkretnosti.
Vse, kar leži v trebuhu,
kar se smeji rumeno,
kar umira med travnimi listi,
vse nemogoče, daljno, nerazumljivo,
neznano
hrepenim po rezu v kožo.

Resničnost mi je dosegljiva le še v bolečem.
Naj se ranim?
Naj skočim s stolpnice naravnost v nebo?
Razdrobljena, nepopolna,
s parom oči v vsakem kosu mesa.
Kako bi živela brez rdeče niti okoli vratu?
Mirno?

Pesem so kričeče ostrine razbitih vprašanj.

PROZA

Maja Novak *Mačja kuga*

The wind is in the north, the wind
Unfurls its ire at the door;
To turn the cat out seems unkind.
(Kenneth Lillington, *Problem*)

... in zombiji delajo in delajo, molče, kajti zombiji ne govorijo in ne mislijo, vendar pa trpijo, kajti tako, med delom, če jih obsije luna, je videti, kako jim polzijo solze, vendar ne tarnajo, kajti zombiji ne govorijo, saj nimajo volje in vse, kar lahko počnejo, je ubogati in trpeti.
(Manuel Puig, *Poljub ženske pajka*)

Prvi del

Bila je nenavaden otrok. Nikoli je ni nič pičilo ali ugriznilo.

Zajetne perzijske mačke je nosila kakor krznene štole obešene čez roko. Zadnje tace so jim ohlapno bingljale na eno in prednje z glavo na drugo stran njenega lakta, pa je niso nikoli opraskale. Bilo je, kakor da bi razumele, da je Ira še mladič, ki mu je treba oprostati, in da si tako kot one ne želi drugega kakor jesti in spati.

Pri dvanajstih je zbolela za skrivnostno boleznijo. Nihče je ni mogel zbuditi. V dolgih, nepretrganih sanjah je obiskovala čudaškega starca, ki je vzrejal namizne panterje. Da niso le črni mački z rumenimi očmi in mogočnimi pleči, je doumela šele, ko ji je pokazal druge miniaturne živali, slone, žirafe, antilope in gnuje, med katerimi so bile nekatere tako majhne, da so se dale spraviti v žep. Pri njem je videla tudi v knjige vezane dolge sezname imen in

zemljevide pokrajin, ki jih ni prepoznala. Bile so bledezelene, to je pomenilo majhno nadmorsko višino, morda tudi močvirnost, in bile so raztrgane: široko razmaknjeni prsti ploskega, nizkega kopna so se lenobno namakali v morju in sladkovodna jezera, ki so bila celo na papirju nasičena s peskom in plitva, so se kakor jajčni beljaki razlivala takoj onstran morske obale. Človeška naselja so bila označena z najmanjšimi možnimi krožci, po tem je sklepal, da gre samo za vasi. Večinoma so ležale v zaledju, na krajih, ki jih ni nič priporočalo ali razlikovalo od drugih, in cest med njimi je bilo zelo malo. Misel, da morajo tudi v tako hladno zelenih, vlažnih, pustih pokrajinah daleč narazen iz navade živeti ljudje, jo je užalostila. Od takrat je v sanjah včasih spala in sanjala, da se kopa v morju, ki ni imelo plaže: temna trava brez cvetov ali klasja je namreč na gosto poganjala vse do meje z valovi in celo dalje prek nje tja pod vodno gladino; vendar jo je presenetilo, ko je ugotovila, da lahko v morju plava, čeprav v njem ni bilo drugih kopalcev, nobenih žog in blazin in poletnih počitnic, odbleskov rumenega sonca in vreščečih otrok – da lahko v morju plava, čeprav je že legala noč ali pa je bila zunaj zima, ne da bi jo v vodi zazeblo, pred tem sta jo mama in oma sicer zmeraj svarili.

Po več tednih je vstala iz postelje, ker ji ni kazalo drugega.

Zaradi nje se je Filip zameril učiteljici slovenščine.

Komaj kdaj je kaj rekla; in tudi tistega ni nihče razumel. Nihče ni sledil njenim asociativnim preskokom. To se je zgodilo, ker je starec, o katerem je sanjala toliko tednov, prepoznavnim besedam, vsakdanjim, nenevarnim in na prvi pogled ustrezljivim glasovom, dajal svoje pomene. Prekrščeval jih je, brez prizanašanja, ker je bil tako sam. Rekel je maček, kadar je mislil namiznega panterja, in tako je Ira potem, ko je že ozdravela, po analogiji o mačkih govorila, da so namizni panterji, ker o pravih namiznih panterjih v svetu budnih z nobeno obče veljavno besedo, kakršna bi bila maček, ni mogla razpravljati. Ni jih namreč bilo. Ali pa je rekla sol, kadar je hotela povedati, da je ne zebe. Ali sol, kadar si je zaželela, da bi jo mama in oma nehali vzgajati. Toda oglasila se je redko: ni se ji zdelo potrebno, da bi razlagala ali naznanjala svoja dejanja. Teh ni bilo mnogo. O njej so menili, da je vase zavlečena najstnica. Tudi bebava, so včasih

posumili. Kljub temu pa so jo v omini vasi, kamor sta jo ob nedeljah pošiljala starša, vedno pritekli iskat, kadar je bilo treba umiriti popadljivega psa ali splašenega vprežnega konja.

V tisti vasi je bila Irina oma pomembna osebnost. Zaslovela je davno pred Irinim rojstvom. Ko je marca 1935 začutila prve popadke, si je nataknila gojzarje, okovane z žebli, in se zložno odpravila mimo hiš in naprej ob potoku v pisarno uprave na žagi. Med potjo se je nekajkrat zaustavila ter počasi in preišljeno dihala med zobmi. Pred direktorjem žage se je previdno spustila na stol, s pahljačasto razprtimi prsti levice prekrila severni pol svojega grozanskega trebuha in razkrečila stegna na bidermajerskem stolu skorajda v moško špago, s prsti desne roke pa enakomerno bobnala po robu direktorjeve mize, medtem ko je čakala, da bo odgovoril na njen razmeroma mirno dani predlog, naj v zameno za njen takojšnji odhod spet vzame v službo njenega moža, ki ga je bil med zadnjo stavko skupaj s še nekaterimi komunističnimi agitatorji vrgel na cesto. Direktorjeva tajnica je po telefonu na ročno zaganjanje poklicala žandarje, vendar si niti ti niso drznili na silo odvleči ženske, ki je povsem očitno rojevala, do konca zbeganemu direktorju pa seveda tudi ni bilo do tega, da bi otrok ugledal luč sveta prav v njegovi pisarni. Tako so Irinemu dedu pod večer partijski kolegi v gostilno prinesli novico, da je istega dne dobil zdravo hčer in nazaj staro delovno mesto pri merjenju hlodov. Pozneje je bila Ira dolgo trdno prepričana, da je njena mama tista, ki je podedovala omine gene.

O sebi je mislila, da je nihče in da tako rekoč sploh ne obstaja, ampak konji in psi so zavohali njeno obupano mirnost, kakor da bi bila Irina sprijaznjenost z usodo telesna navzočnost, ki se je s samoumevno pravico do svojega bivanja postavila prednje in jih tako ukrotila.

Od tistega dne, ko je ves Irin razred moral glasno prebrati domačo nalogo z naslovom Utrinek iz narave in je Filip branil Irino neartikuliranost, kakor da bi šlo za posebno odliko jezika, ter učiteljci nesramno zabrusil v obraz, da bi bil Irin spis mogoče boljši celo od njegovega, ko bi se kdo potrudil razvozlati značilnosti njene pisave (to pa je izjavil kljub temu, da je z nemogočo strastjo svojih trinajstih let hotel že takrat, pri trinajstih, v očeh sošolcev veljati za

uglednega pisatelja; bolelo ga je, ko se je prav pri vprašanih pisanja umikal v ozadje, v vlogo drugouvrščenega, pa čeprav prostovoljno), do trenutka, ko jo je skoraj petnajst let pozneje Gospa vzela v službo, so se v Irinem življenju zvrstile samo tri pomembne stvari. Prvič, njena mačka je padla z balkona, kar tako, ker to mačke počnejo, se zdi. Tega Ira ni videla. Povedala sta ji starša. Držala sta se za roke in govorila o mački. Iri se je zdelo, da njune sklenjene roke pričajo o zaroti, o zakonskem partnerstvu, svetu odraslih, kamor otrok nima vstopa. Repertoar njenih sanj se je po tem še povečal. Filipov tudi. Kadar so ju tlačile more, sta v njih opazovala otroke, ki so na dvorišču Irinega stanovanjskega bloka v okroglo pleteno košaro posadili terierja, in dečka, ki je košaro kakor z vitlom počasi dvigoval na teraso, na kateri je stal. V naslednjem kadru sta ostala samo še košara in psiček, ki sta mimo Irinega okna padala strmo navzdol. Dekle, ki je v morah živela nad Iro, se je stegnila skoz svoje okno in z nožem prerezala vrv, na kateri je visela košara. Tudi tega Ira ni videla; to je kratko in malo uganila. Jasno ji je bilo, da je dekle to storila zaradi zagrenjenosti, ker se je bila ponesrečila v gorah; hkrati je vedela, da zmerom nosi krinko, ker ji je obraz izmaličil vitriol, in še to, da je bila ona tista, ki ji je vrgla vitriol v lice, ker sta se obe potegovali za istega fanta. Ko si je mladenka začela z obrednimi kretnjami snemati masko, je Ira nalašč zavreščala, saj je iz izkušenj že vedela, da jo bo krik prebudil, še preden bo morala ugledati tisto najhujše. Fant iz Irinih mor je bil Filip in tudi on je imel iste more. Po pravici povedano, jo je bil ob tisti nepozabni priložnosti zagovarjal zato, ker se je kot učiteljičin najljubši učenec počutil silno prevzetno in utesnjeno obenem in je hotel s slavistko odkrito pomeriti svoje moči kakor s sebi enakim; tako je poskušal postati odrasel. Nikdar prej ne pozneje se na videz ni zmenil za Iro. Vseeno pa sta bila dolgo edina njunih let, o komer sta si vsaj v morah drznila sanjati.

Irino naslednjo mačko je povozilo, še prej pa sta jo starša oddala na vas. Ko je Ira praznovala štirinajsti rojstni dan, sta namreč na tomboli, kamor sta jo peljala, ker sta mislila, da jo bo to razvedrilo, zadela novo sedežno garnituro in mama se je bala, da si bo mačka na njej brusila kremplje. Kmalu po tistem, ko je mačko,

ki sta ji jo bila vzela, sploščil kamion, sta se Irina starša ločila. Ira, njena mama in sestra so se začasno preselile v podnajemniško garsonjero. Bila je pretesna za vse. Sedežna garnitura je ostala očetu.

Irini mami je bilo, vsaj tako je trdila, v novi stolpnici všeč: z oken garsonjere se ji je ponujal orlovski pogled na več mestnih četrti. Ženske so živele v najvišjem nadstropju. Nad njimi sta bili samo še betonska hišica z železnimi vrati, v kateri je bila strojnica dvigala, in z asfaltom prelita terasa, ograjena z betonskimi stebri. Med stebri so bile napete vrvi za perilo in mokre rjuhe na njih so vedno glasno pokale v vetru; nenehno so se prelamljale v vetru, kakor klofute so ploskale v vetru.

Tretji dogodek, ki je Irino življenje postavil na glavo, pa se je zgodil po naključju, in sicer takrat, ko jih je štela že osemindvajset. Po osnovni šoli ni napravila nič. Medtem ko so njeni vrstniki marljivo sestavljali svojo prihodnost in se v pričakovanju neznanskih dosežkov zadovoljevali že z najneznatnejšimi, pokali od napuha ali se navajali trajno živeti z neozdravljivimi razočaranji, je drobec za drobcem izpopolnjevala tehniko spanja in do zadnjega grižljaja postrgala vse, kar so ji naložili na krožnik, kar je našla ali kar je ukradla. Zato je postala debela, ampak tako kot pri zdravih živalih je bila njena rejenost privlačna in ni je motila. Včasih jo je nejasno vznemirila luna. Tako je ob sčipu nekje izmaknila denar in z njim sestri za rojstni dan kupila šest akvarijskih ribic. Kitajske krape. Eden izmed njih je pri priči zbolel, postal je pegav, in ko so mu črne pege zalepile usta, da ni mogel več žvečiti, ga je Irina mama poparila s kropom in zabrisala trupelce v školjko: menila je, da je bilo to dejanje usmiljenja. Ira je za njim spustila venček, spleten iz vijolic: pokop na morju. Potem je sedla na školjko in rešila križanko. Bila je dobra ugankarica. V vsakdanjih pogovorih povsem nekoristna pravila, po katerih se je treba lotevati križank, teh specialnih in vase zaprtih vesoljstev, polnih komaj verjetnih besed (kakršni sta, denimo, pretuhtanost ali vsezaverodomcesarstvo), so bila dokaj podobna njenim lastnim metodam orientiranja v svetu. In šele pod sedem navpično se ji je posvetilo, da sta ji starša nadela ime po rimski boginji jeze. To jo je resnično pogrelo. Zdelo se ji je, da bi se spodobilo, ko bi ji kaj tako lepega sama povedala. Da bi se zbrala, se

je zazrla skoz okno kopalnice in videla, da zunaj sije sonce, in pomislila, da najbrž tako mora biti, saj se sicer ljudje ne bi vsakokrat toliko obregali ob dež, in (ker so z bližnje ranžirne postaje odmevali grleno levje predenje dizelskih lokomotiv, hripavi stoki zavrtih koles na tirih in zamolklo butanje odbijačev, ko so železničarji sestavljali vagono v vlakovne kompozicije) da izmed tisočev, morda milijonov vlakov, ladij, avtobusov in letal, ki se vsak dan znova zapodijo okrog zemeljske oble, le redki ne prispejo na cilj, in da se, relativno vzeto, malokomu zgodi, da bi ostal zasut pod ruševinami potresa: in zato, si je rekla, je krivično, da so bile v njenem življenju doslej za mejnike le smrti. Prisegla si je, da v njeni navzočnosti ne bo poginila nobena zlata ribica več. Toda že naslednjega dne je najmanjši od preostalih petih krapov začel kazati znake bolezni, tančicam podobne plavuti in rep so se mu sprijemali v mrenasto štreto in na prsih so se mu pokazali madeži, kakor da bi ga popoprjal. Ira ga je iz akvarija pretočila v drugo posodo, da se okužba ne bi širila, potem pa je s švicarskim nožem vlomila k vdovi, ki je v visoki zastekljeni omari v kotu dnevne sobe hranila pokonci postavljen par lovskih pušk, spomin na moža. Od tam je k porcelanastemu jušniku, v katerem je plaval bolnik, pretihotapila nabito dvocevko. Udobno se je namestila v rustikalnem gugalniku, se do pasu zamotala v kockasto volneno odejo, se čez rame ogrnila s kvačkanim pledom in poprek čez kolena položila na strel pripravljeno šibrovko, da mama in sestra v svoji privrženosti evtanazijam ne bi mogli do ribe. "Samo prek mojega trupla," je rekla in to so bile prve nedvoumne besede, kar sta jih kdaj slišali iz njenih ust. Ne da bi zatisnila oči ali vstala in šla na stranišče, se je zložno gugala in prežala več dni. Najteže je bilo ne zaspati. Čutila je, da ima namesto morja pod vekami steklo. Ker ves ta čas ni zaužila ničesar, je njeno salo začelo kopneti in tako je postajala iz dneva v dan bolj podobna vsem drugim ljudem, zaradi šoka, s katerim se je morala ob tem sprijazniti njena presnova, pa so ji obledeli lasje. Postali so peščeno plavi in njena koža je zadišala po trpkih rožičih. Mama in sestra sta oklevali, ali naj pokličeta policijo (to bi pomenilo škandal), psihiatra (to bi pomenilo javno sramoto), zasebnega zdravnika (to bi pomenilo stroške) ali nikogar (in to sta nazadnje resnično storili). Z vasi je kakor odred

konjenice privihrala Irina oma z usnjenimi kovčki, ki bi zadostovali beguncu v večletnem pregnanstvu, in tako, kot je splošno v navadi, kadar se v družinah kaj grozno zaplete, so se trije rodovi žensk potem z nadpovprečno natančnostjo in na videz hladnokrvno od jutra do večera posvečali gospodinjskim opravkom. Sredi maja so vlagale sadje in pobelile strop na podstrešju. Med sabo so se menile z narejeno veselimi glasovi. Po tednu dni pa se je med podboji vrat, za katerimi je Ira bedela nad ribo, pojavila kakor moški visoka, plečata petdesetletnica s pordelimi, zidarskimi dlanmi, oblečena v tvidast jopič z usnjenimi zaplatami na komolcih in obuta v pošvedrane mokasine. Kadar koli je napravila korak, sta na teh čevljih pod težo njenih stopal popustila kak šiv ali dva. Ogorčeno je sopla zaradi klimakteričnih vročih valov, ki so ji plimovali čez velikansko telo, in z ramami se je komaj spehala skoz vrata. Prišla je zahtevat nazaj svojo puško. Ira ni bila videti tako razpoložena, da bi jo bila pripravljena vrniti. Tedaj je velikanka ponesla svoj grdi obraz bliže h kitajskemu krapu, ki je z dna jušnika z usti mukoma pobiral drobne kamne, da se mu ne bi zarastla, in začudeno rekla:

“Ta riba bo živela.”

“Verjemite mi, na te reči se spoznam,” je čez ramo pokimala Irinim mami, sestri in omi. Potem se je ne neprijazno, a malce nejeverno zastrmela dol k Iri.

Da so take kot Iro sežgali v dneh njene mladosti, je bila mislila. Kljub temu jo je, prepričana, da je oči ne varajo, poklicala:

“Čarovnica.”

Ni sprevidela, da je Ira boginja, starejša od nje.

Nekaj minut je bilo slišati samo krapa, ki je rudaril pod vodo.

“Ali bi hoteli delati zame?” se je nazadnje spet oglasila orjakinja.

“Z živalmi?”

Ob njenem basu so se sveže narezane vrtnice v vazi osule. Obnašala se je, kakor da bi bili v sobi samo ona in Ira. In potem je Gospa izgovorila besede, ki so tistega leta še zvenele popolnoma magično:

“Ustanavljam zasebno podjetje. Imenovalo se bo Imperij in bo mogočno cesarstvo.”

“Hišni ljubljenci,” je imela navado govoriti Gospa (to je bilo

po desetdnevni vojni, ko sta z Iro v opuščenem rastlinjaku v predmestju šele pripravljali za prodajo prve pritlikave kunce), "nimajo vrednosti, če ne štejemo mačk, ki pobijajo miši. Ampak ker nameravamo v kratkem kupčevati tudi z laboratorijskimi mišmi, se celo v tem izjemnem primeru to razmerje podre: mačke nimajo vrednosti. Pač pa imajo ceno. Če se nam bo posrečilo nenehno navijati ceno česa, kar je brez vrednosti, bomo držali Vsemogočnega za brado." Gospa se je rada ponašala s tem, da je cinik. O sebi je pogosto govorila v množini. "Skrivnost je v povpraševanju, v tržni niši," je podučevala svojo novo nameščenko, medtem ko je grabila živali za kožo na tilniku, snemala kunce s kunčevk in jih predstavljala iz zaboja v zaboj. "Psi, mačke, zajci, poniji, želve, papige skobčevke, lovski sokoli, celo mravljinčarji in udavi, če si dovolj prismuknjen, te lahko potolažijo. Vsaj nekaterim ljudem, pravijo, se odvali kamen s srca, če se jih včasih dotaknejo." Nič božajočega ni bilo v njenih dotikih. "V novih časih bo večina ljudi potrebovala več tolažbe, kakor so slutili takrat, ko so pre nagljeno rinili vanje," je rekla. "Nekomu se bodo morali zjokati na ramenih, pa čeprav bo ta nekdo imel štiri noge. Ali dve ali morda nobene. To potrebo bodo sami odkrili; druge jim lahko privzgojimo. Jutrišnje jaro gospodo bo zažejalo po še nezasedenih simbolih premožnosti: domače živali se lahko spremenijo v nakit." Ena Gospejinih domiselnejših poslovnih potez je bila ta, da je javno opozorila na pomen lepo raščениh eksotov v državnih protokolarnih objektih. Ker je poskušala biti dosledna, so se v začetku leta 1999, ko je Imperij dosegel vrhunec moči in ugleda, tudi na njenih tiskovnih konferencah na žametnem blagu med mikrofoni pred njenimi usti namesto rož šopirile rdeče are. Vseeno pa je njen cinizem brez škode pljuskal prek Irine glave kakor voda prek račjega perja. Ko ne bi bila Ira njenih povelj, ki so zadevala nego živali, zmerom izvršila pravočasno in tako, kot je treba, bi Gospa zagotovo že zgodaj zasumila, da je Ira večinoma sploh ne posluša.

Sčasoma je dognala, da jo lahko za več dni samo pusti v rastlinjaku, ne da bi se zato kuncem kaj slabše godilo (Ira si je v slami, s katero sta jim postiljali, razgrnila spalno vrečo in se ni več vračala k mami), da pa je popolnoma neuporabna pri pogajanjih z obrtniki,

ki so obnavljali mali lokal ob polkrožnem trgu v starem mestnem središču, v katerem bo prva izmed prodajaln nastajajoče široko razpredene mreže Imperija. Arka, jo je krstila Gospa, s steklenico šampanjca. Šlo je za čokato, vase združnjeno hišo. Njen portal iz peščenca je bil okrašen s kipi žensk v narodnih nošah, ki so bile takrat, ko so jih postavili tja, na pogled tako žive, da so jih lakomni mestni golobi že od prvega dne obletavali v strnjenih jatah in jim poskušali s kljuni z razgaljenih prstov in nosov odščipniti kose mesa, hoteli so jim izkopati oči, zato je bil vhod v trgovino dve stoletji pozneje videti kakor s kraterji posejana lunarna pokrajina, rdečelične, postavne kmetice pa so se spremenile v nebeške prikazni vdano trpečih kristjank, mučenic prave vere. Znotraj so med masivnimi nosilnimi stebri in pod opečnatimi oboki potekala prenovitvena dela ali pa naj bi vsaj potekala, vendar so največkrat le zacinjeno vedro z utrujeno vodo in nekaj osamljenih vreč cementa kazali na to, da bodo v tistem prostoru že v kratkem živele živali. Nekdo bi moral obrtnikom dodobra napeti levite ter jih priganjati k delu in to nalogo bi hočeš nočeš morala opraviti Ira, saj je bila Gospa še preveč zaposlena z najemanjem bančnih kreditov. Vendar ni stavbarstvo Ire nikoli zanimalo niti je še niso zanimali drugi ljudje, če niso tako kakor v njenih sanjah in morah nastopali v zgodbah o mačkih in psih. Ko je prvič stopila v Gospejin lokal, ni doživela nikakršnega déjá vu (ni si rekla, to hišo od nekdanj poznam in vem, da bom v njej lahko srečna) niti, če smemo tako temu reči, jamais vu (ni si namreč dejala, nikoli nisem videla česa podobnega niti ne bi verjela, da lahko kaj podobnega v svetu nespečnih obstaja, vendar vem, da je bilo ustvarjeno nalašč zame in da mi od nekdanj pripada), ampak preprosto rien vu, otopelo brezbržnost, tako kakor zmerom. Iz njenega zornega kota se s tem, da je postala Gospejina desna roka, ni nič spremenilo. Vsi naštetih občutki (le da nazadnje ni ostalo samo pri občutkih, ker so prerasli v neomajno gotovost) so se v Iri začeli prebujati dosti pozneje in silno počasi, ko pa so se izoblikovali do konca, so tako njo kakor druge osupili s svojo močjo. Ampak za zdaj jo je bilo treba šele nekako podkupiti, da bi nadzorovala početje sobnih slikarjev in inštalaterjev. Gospa je brž našla rešitev. Ubrala je bližnjico do Irinih možganov. Podarila ji je hrčka v kletki z vrtljivim

kolesom, hrčka in kletko pa postavila v Arko med delavce. Tako je Ira tam prebila dolge ure, ne da bi se pritoževala ali se dolgočasila, pitala zlato in belo živalco, ki ji je jedla iz rok, ter jo učila novih gimnastičnih trikov, mojstri, ki so verjeli, da se Ira med njimi mudi zaradi njihovih pogodbenih norm, pa so se zato sukali malce hitreje, kakor bi se sicer. Potem je Iro začelo jeziti, da je okrog Marinove kletke grdo razmetano, in prisilila je obrtnike, da so počedili kak kvadratni meter ali dva tal okrog nje. Kmalu pa je tudi to ni več zadovoljilo, postajala je čedalje zahtevnejša in čedalje bolj neprizanesljiva in tako se je red iz osrčja lokala, kjer je Marino noč in dan tekal v kolesu, ne da bi kdaj kam prišel, širil v kote, na stene, podboje in strop. Prodajalna se je zableščala v svežem beležu in polirjeva žena je pomila brezhibno zakitano izložbeno okno, da je kakor diamant postoterjalo sončeve žarke. Hitreje ko je hrček poganjal svoje kolo, hitreje so delali mojstri, in trgovina je bila nared za prevzem in predajo kak teden pred rokom. Gospa si je mela dlani in bila ponosna na svojo zvičajnost.

Ko pa je osemindvajsetega avgusta 1991 zjutraj sunkovito zavrta svojega opraskanega oplata karavana z udrtimi blatniki, zadaj zatrapanega z zbezljanimi kunci, na tlakovcih pred razžrtim portalom in odtopotala skozenj v Arko, ki naj bi jo za stranke slovesno odprla popoldne, jo je pogoltnilo jezero črne teme: železna roleta pred izložbo je bila še spuščena: tema kakor v rogu in iz sosednje picerije pridih peteršilja, olivnega olja in česna. Izkazalo se je, da so obrtniki, ki proti koncu že niso več mogli dohajati neutrudnega hrčka, preHITEVAJOČ sami sebe pozabili v stene montirati kakršno koli stikalo za luč.

“Ali moram res zmerom vse sama?” je Gospa s strogim glasom okarala Iro. Tudi sicer je skoparila s pohvalami.

Ira je skomigala, ker ni videla, kje je problem. V temi se je vedno izvrstno počutila.

“Naj bo,” je Gospa naveličano zamahnila z roko, “ampak tokrat je prav zares zadnjič.”

Z odmevajočimi koraki je odtacala še globlje v črnino.

In Gospa je ukazala, bodi svetloba; in bila je svetloba.

Medtem je Irin nekdanji sošolec postajal prekaljen udeleženec nagradnih natečajev dnevnika Stičišče za izvirno kratko prozo.

“V žiriji bo sodeloval obetavni mladi književnik Filip K.,” je v davnih dneh, ko je šele nastajalo, bobnalo Stičišče. Laže ga je bilo včlaniti v žirijo kakor se vsakokrat znova ubadati z debelim snopom njegovih prispevkov. Kasneje je v razpisih pisalo: “Publicist Filip K.,” v sedmem letu izhajanja časnika pa so omenjali le še njegovo ime. Zamolčali so, da je bil zadnjo knjigo objavil pri enaindvajsetih. Filip je z mazohistično jasnostjo vedel, da s tem niso hoteli prizanašati njemu, ampak piscem kratkih zgodb, željnim malo spodbude. Spreminjal se je v mojstra public in fraz.

Zbujal se je kakor pretepen. Predtem je zmeraj sanjal isto. Sanjal je, da bedi, in v sanjah je bila njegova spalnica kakor podnevi, samo barve so se po robovih prelivale v rjavo sepijo in razmerja med stenami, tlemi in stropom niso bila v skladu z Evklidovo geometrijo. V sanjah je bil torej buden doma, le da ni mogel vstati, ne zganiti mišic, ne dvigniti vek. Nekaj ga je neusmiljeno tlačilo dol, in čeprav ga ni bolelo, je čutil tesnobo; ker pa mu je bilo nekdanj pri duši tesno vsakokrat, ko se je spopadal s čim novim (in je takrat novosti še ljubil), je bil tisti občutek tesnobe hkrati znan in grozeč ... in mikaven. Telesna otrplost in nemoč sta preprosto zato, ker ju prej ni nikoli izkušal, obljubljali tako zaželene spremembe – ki jih bo neogibno prineslo od zunaj.

Počutil se je podobno kakor pri sedemnajstih, ko ga je nekega popoldneva – tekkel je v trgovino nasproti doma, rahlo je deževalo, platinaste štrenice pravkar izležene svile – sredi cestišča s stopalom na pretrgani beli črti spreletelo spoznanje, da bo kmalu izgubil nedolžnost. Za to trdno prepričanje ni bilo nikakršnega povoda razen adolescence, niti v najzasebnejših fantazijah ni koval načrtov, s katero naj bi se zgodilo in kdaj; ker pa je bil že takrat prenevrotičen, da bi si znal lagati, se mu je takoj za tem prebliskom ali celo hkrati z njim (ali pa se mu je, to je bilo najverjetneje, preblisk utrnil zgolj zato, da bi lahko sprožil drugega, manj prijetnega) posvetilo, kako neprikupno neroden bo prvokrat z žensko; zato se je

miril, kakor bi se pred obiskom pri zobozdravniku: "Seveda bo treba iti, ampak danes na srečo še ne." Jasno mu je bilo, da se lahko tolaži z odlašanjem, brez strahu, da bi s tem kaj skazil, ker niti zavlačevanje ne bo ničesar preprečilo. V gole lakte so ga pikale drobne sve-draste kaplje in ulica med trgovino in domačim stanovanjem je bila za hip malce bolj pomenljiva kot sicer. Več kot desetletje pozneje se je Filip ponoči vsakokrat znova prisilil k zbranosti, z močjo volje premagal obetavno omrtvičenost iz sanj in zavihtel bosa stopala na parket, da bi šel odtočit. Pri tem je vsakič opazil, kako se njegova stopala iz dneva v dan večajo in roženijo; zagazil je v gosto temo v stanovanju, kjer ni prebival nihče drug; zdelo se mu je, da s stegni in prsmi odriva težko, želatinasto vodo v bazenu, lepljivo in dišečo, je v mislih strokovnjak za besede natančno in z muko opisal temo, lica pa mu gorijo; in nazadnje ga je, ko se je razkoračil pred školjko, pod prižgano lučjo dohitela zavest, da so v njegovi življenjski dobi vsi dogodki odvisni le od njega, da ne sme več z ničimer zamujati in da mu kljub temu ne bo dano popraviti nič bistvenega, okoli sebe pa lahko skoraj sliši, kako pod pernicami diha mesto, kjer v tistem trenutku nihče ne razmišlja o njem. Nič drugače se mu ni godilo kakor brodolomcu na rodovitnem, ampak pozabljenem otoku. In pomislil je, da je tako življenje, če ga natančneje pogledaš, samo zaporedje prespanih noči, ki ga včasih pretrgaš zato, ker te tišči scat, in včasih zato, ker si moraš omisliti hrano, kurjavo in vodo, in da je tako življenje brez smisla. Filipove nočne more so se potemtakem začele takrat, ko je že nehal spati.

Vsak dan sproti je na računalniku, ki je delal na trdo gorivo, izpopolnjeval svoj življenjepis in bibliografijo. Moral ju je, ker je bil obetaven mlad književnik: tako so ga krstili časniki. Nепreklicno, na veke, so ga vzeli za svojega. So ga prosili za mnenja o tem in o onem. So mu dali nalepko. Kljub kasnejšim pomislekom. Kljub sedmim jalovim letom. Držalo je kakor pribito. Niti toliko se ga niso usmilili, da bi ga javno odpisali in mu tako dali možnost začeti iz nič. V to je privolil. Nikogar drugega ni smel kriviti za to. Ni znal biti drugačen. Časniki so terjali podatke o njegovi intimi. Kje živi. Ali ni na pode-dovanih sto šestdesetih kvadratnih metrih nikoli osamljen? Ali pije pivo. Ali je zato zabuhel. Ali gleda mehiške televizijske limonade.

Gledal jih je in to zamerljivo zanikal. Prevajalci v narečno litovščino so ga nadlegovali po telefonu, klicali so ga iz spodnje Moldavije in ga spraševali o pogodbenem prenosu avtorskih pravic. Njegova življenjepis in bibliografija sta bila impozantna. V wordu ob smotrni uporabi tipke enter dvovrstičen haiku zavzame enako prostora kakor podatki o romanu. Od štirih do ene ga je preganjala skrb kakor žebliji v očeh. Bilo je ravnanje žebljev, bila je nekakšna sprevržena citatomanija. Preraščala je v preganjavico. Ali bi napravil samomor ali zblaznel (je mozgal, čeprav je vedel, da si s tem koplje grob), ko bi napisal povest, ali knjigo vseh knjig, ali pesem vseh pesmi, Gospejino pesem, po sedmih letih tišine napisal The Text, končno nekaj na novo, nekaj svojega, to se pravi, ne življenjepisa ali bibliografije, pa bi se izkazalo, da je natanko isto idejo obdelal že drug, recimo v cirilici, ki se je nisem nikoli zadosti naučil? – da me je torej nekdo prehitel, ne da bi bil jaz pravočasno obveščen o tem, pa bi me obdolžili plagiata. Zoper tako obsedenost čitanje Borgesa (Pierre Menard, avtor Kihota, Filipovo najljubše branje) čisto nič ne poma-ga. Ni dosti manjkalo, pa bi ga pred leti zares doletelo. Morda zara-di strahu, ki ga je takrat malone pokončal, zdaj ni mogel ustvarjati. Gotovo je, da ni mogel pozabiti, kako se je skoraj osmešil. Popival je s stanovskimi kolegi, in ko mu ne bi nekdo slučajno segel v besedo, bi jim zaupal zamisel za zgodbo, s katero se je tiste dni poigral. Dogajala se je v Srednji Ameriki. Pravzaprav je šlo za pripoved o moškem prijateljstvu. Eden od mož je bil kajpak polkovnik. Njegove čete so pravkar zavzele prestolnico izmišljene otoške države. Z jahalnimi škornji na zloščeni mizi s pozlačenimi levjimi tacami se je pretegoval za zagrnenimi zavesami iz belega tila pred francoskimi okni pisarne v predsedniški palači, zunaj utr-jeni z vrečami peska in španskimi jezdeci, petelinil se je pod zlati-mi mavčnimi štukaturami in propelerjem stropnega ventilatorja, ki je s tihim švistenjem plastil ekvatorialno vročino na tanke rezine, in klepetal z drugim moškim. Ta je bil mlad diplomat, član opazo-valne delegacije Združenih narodov. Pisal se je Llewelyn–Jones. Moška sta si bila že na prvi pogled silno všeč. Prek mize v slogu empira je zaokrožila ponikljana čutara bourbona, pretihotapljenega iz New Orleansa, in tudi Llewelyn–Jones je dal noge na mizo.

“Vsega je bil kriv vtis,” je skozi Llewelyn–Jonesova usta namravaval razpredati Filip, “da sediva v kavarni s celostenskimi zrcali. V kavarni s celostenskimi zrcali razpravljaš z nekom drugim, ampak v steni za njegovim hrbtom se vsakič, ko dvigneš oči, srečaš s svojo podobo. Ne oziraš se na sogovornika. Poslušaj ga, vendar mu hkrati pripišeš vse svoje lastnosti. Ker med dialogom opazuješ le sebe, pred njegove besede postaviš svoj predznak, svoj šifrantski kod, in če se ti je zdel tvoj lastni obraz v ogledalih na steni za njim za silo dostojen ter primeren trenutku, si nazadnje s človekom, ki ga nisi pogledal, povsem zadovoljen.”) To pojasnjuje, zakaj si je idealistični Llewelyn–Jones polkovnikov brezobzirni razum in merjaščevsko slo po oblasti razlagal kot malokrat videno zrelost. Ker se častnik ni menil za običajne zadržke vesti, mu je diplomat pripisal modrost samurajev, po kateri je sam hrepenel. “Recite, kar hočete, ampak zares seksi baba mora biti tudi malce nagravná,” se je v ključnem trenutku posmejal polkovnik in Llewelyn–Jonesu v podkrepitev svoje trditve pomolil fotografijo svoje najnevarnejše politične nasprotnice, gverilske generalice, katere amazonke v hlačah in z razpletenimi kitami so v ameriških džipih ob spretni uporabi topništva in genialni logistiki nadzirale sever otoka. Če bi polkovnik in poveljnica upornic podpisala premirje, bi se položaj v tistem geopolitično nevrvalgičnem delu sveta takoj ustalil; če ga ne bi, bi se državljanska vojna utegnila vleči še leta. Seveda pa bi bilo treba pred začetkom pogajanj generalico šele izbežati iz njenega tajnega oporišča med hribi. Llewelyn–Jones je očaran strmel v njeno sliko. Zagledal je zabrazgotinjeno prestrelino pod zavihanim rokavom vojaške bluze na njeni levici. Dolgo si je ogledoval tetovažo, s katero jo je poskušala skriti. Na bronasto zagoreli generaličini nadlakti je jezdila umetelno izrisana spaka, stvor z gotske katedrale, zmajevka s kozjo glavo in ostudno nabreklih trebuhom, ki je dajal slutiti brejost, nastalo v peklenskem razmerju. Bila je podrobna in skrbno osenčena risba, videl je gosto mrežo kakor las tankih črt, zapolnjenih z modrim črnilom. Pošast je imela hudoben pogled. Llewelyn–Jones je bil skoraj prepričan, da pozorno sledi vsem njegovim premikom. Ampak zapazil je tudi vojščakinjine oči. Bile so rumene kot suho zlato; in imela je rdeče lase.

Llewelyn—Jonesa rdečelaske načeloma niso privlačile. Ko jih je v ducatih srečeval na ulicah rojstnega mesta, se mu je zdelo, da njihove grive niso popolnoma njihove. ("Izza škrlatnih kodelj," je med njunim zadnjim srečanjem poskušal pojasniti polkovniku, "kuka bled in koničast obraz; nekakšna živalca prebiva v brlogu, spletenem iz rdečega protja, vendar protje ni del zveriničinega telesa. Generaličini lasje pa so bili njena duša. Kakor da bi v njej plameno. Kakor da bi bili njeni kodri ognjeni jeziki, ki buhtijo iz terakotne žerjavnice njenega lica. Za njenim rjavim obrazom je gorel divji kres. Njeno lice v kontrastu s temnomodro ogabo na njeni razgaljeni roki — ni moškega, ki mu ob tem ne bi vstal. Zato ste celo vi morali reči: recite, kar hočete, ampak zares seksi baba mora biti tudi malce nagravná. Celó vam, ki ne razmišljate z jajci, se je zdela omamna.") Kadar je poslej diplomata pestila nespečnost, iz notranjščine svojih trdno zatisnjenih vek ni mogel izbrisati generaličinega lika, generalice z božjim imenom, ki ga je Filip pozabil v trenutku, ko je napravil križ čez povest, zato je pustil službo pri Združenih narodih in se na svojo pest odpravil po njenih sledovih. Iskal jo je dve desetletji. Z obrazom navzdol v suhem listju med ščurki na podih tovornih vagonov — vlaki so brez postankov drdrali po tračnicah med plantažami znamenitih ledenih limon, ki so uspevale le na tistem otoku in katerih lupine so Indijanci uporabljali kakor zrcala — ter nazadnje peš se je po asfaltirani cesti, svetlejši od nebesnega svoda nad njo, prebil do puščavske planote pod hribi na severu, skopo poraslimi s prašno brnistro.

"Ne silite tja," so ga svarili domačini, ki so pred svojimi kolibami tkali preproge. "Ni varno. Poglejte, kako se kadi. Še kuščarji bežijo izpod tistih pečin. Ne rinite tja." Preproge so bile oranžne in rdeče, na njih so bili s fotografsko natančnostjo upodobljeni obrazi bogov. Ampak Llewelyn—Jones ni več mogel izbirati. Šel je naprej.

Med njim in obzorjem so drug nad drugim v isti ravnini, pravokotni na zemljo, lebdeli črni oblaki, čvrste kepe smodnika in mastnega dima, in tla so zaznavno drhtela: "Nad fronto vzhajajo krizanteme in cepelini topovskega ognja, ljubljena moja," je glasno rekel Llewelyn—Jones, "med kroglami saj komaj vidim nebo, to pa je tako temnomodro, da bi bilo nespoštljivo, ko bi se pod njim vedel

vsakdanje in ne bi storil česa slovesnega." Prej še nikdar ni bil spregovoril sam s sabo, zato se je tokrat ovedel, da je z njim nekaj nepopravljivo narobe. Tudi utrudil se je vsak dan hitreje. Vsak dan je opravil manj poti. Spat je legal s kurami; včasih tudi s pasavci, vikunjami, kapibarami, svizci in lamami. Hodil je sam. Nič več ni govoril sam sebi: kramljal je s krokarji in mrhovinarji. Zato so ga Indijanci imenovali el santo in ga vabili, naj se naseli v njihovih kočah, medtem ko so na glave bogov vezli kljune, čekane in perje. On pa se ni zmenil zanje. Že davno se mu je bilo posvetilo, da ga je polkovnik izrabil za svoje namene. Hotel je doseči (in res je dosegel), da bi se zaljubil v gverilkin portret in ga tako kakor psa krvosledca naščuval za njo. Llewelyn-Jonesu so tudi prišle na ušesa novice o vojščakovem padcu. Otočani so vedeli reči, da so ga privrženci prejšnjega predsednika z bajoneti nagnali iz bele in zlate palače v prestolnici. Mirovna pogajanja z amazonkami so torej postala postranska zadeva. Jasno mu je bilo, da se je celo njegova oboževana v dveh desetletjih postarala, da so se ji vojaščina, tropske bolezni in stradež gotovo zarežali v lice ter da na njem ni več tiste lepote, ki mu ni bila dala počiti; nazadnje se je dokopal do edino razumnega sklepa, da je bila njena fotografija sama samo ponaredek in da predmet njegove ljubezni nikdar ni bil videti tak, kot mu ga je kazal polkovnik. Vendar je moral še stopati dalje, postavljal je nogo pred nogo, ne da bi premišljeval, sicer bi njegovo življenje v trenutku ostalo brez cilja. In tako je končno pred črto, vzdolž katere so potekali boji, spet srečal polkovnika. Bežal je pred vladnimi silami. Zatekel se je v rove opuščenega rudnika, katerega čela so bila na dotik kot iz mila. Po turško je čepel na petah, tresla ga je mrzlica, krčevito se je zavijal v odejo, s katere so boljčali kovač in bog vojne Ogū ter guédi smrti – baron Samedi, baron Cimitiere, baron Croix ter mama Brigita – in pljuval sluzasto kri. Nalezal se je bil jetike. Llewelyn-Jones mu je pretreseno rekel: "Ko bi vi vedeli, Alejandro, kako sem vas zasovražil v teh letih!" nato pa počepnil predenj, z dračjem zanetil ogenjček med tremi ali štirimi ploskimi kamni in na preprostem ognjišču pogrel mastno juho. Ko je potiskal menažko s krepčilno tekočino umirajočemu starcu med prste in ga ogrinjal s svojim plaščem, je spoznal, da je konec njegove poti in da je odkril

njen namen, ki ga je bil dve desetletji zaman skušal najti drugje.

Pripovedka je bila drastično sentimentalna, ne posebno izvirna in je pri umeščanju živalstva, rastlin in krajevnih božanstev na napačne zemljepisne vzporednike širokopotezno zanemarjala odkritja pokolumbovske geografije, bila pa je vsaj zgledno odštekana; ampak medtem ko je Filip mencial, ker ni mogel dočakati, da bo smel z njo na plan, se je z grozo zavedel, da jo v istem trenutku živahno obnavlja prav tisti, ki je bil nekaj kozarcev nazaj na naglo pretrgal njegov samogovor. Ta pa je bil gorečen Jugoslovan: zgodbo, ki jo je bil prvi napisal neki Srb, je navajal v dokaz, da so naši tedanji sodržavljani že kmalu po drugi svetovni vojni v literarnih revijah objavljali danes malo znana besedila, ki jih moramo šteti za predhodnike in potemtakem za edine avtentične primere magičnega realizma. In Filipu je srce za sekundo prenehalo bŭti. Zdelo se mu je, da je slišal, kako je pokrov zadušljivih oblakov tlesknil ob strešna slemena in ga za zmerom zaprl v hermetično past. Ni si mogel odpustiti, ker se je rodil pol stoletja prepozno, da bi dokončal svoje najboljšo delo. Že pred tridesetim je potemtakem začel verjeti, da prihaja v stik s tisto vrsto strahotne svobode, ki ti je dana takrat, ko nimaš ničesar več (Albert Camus, Filipovo drugo najljubše branje – kajti književnost očitno pozna gravitacijske točke, ki nezadržno privlačijo šibke značaje, da bi bili ti potem še nesrečnejši in še bolj zbegani), ter da mu v tolažbo ostanejo samo še občasni umiki v prikrito sanjarjenje in samopomilovanje.

Ker se je poskušal razvedriti v paralelnih vesoljstvih in si v pravljicnem svetu nabrati moči za obstanek, so njegovo pozornost v začetku devetdesetih pritegnili časnikarski zapisi o belih mačkah pasme van – o tako rekoč čudežnih mačkah, ki plavajo. Kakor starci si je iz časopisov izrezoval članke o njih in njihove fotografije, v pismih bralcev opozarjal na nepravilnosti v člankih, te datirane lepil v mape ter nabavljal priročnike o pasmah in lastnostih mačk ter skrbi zanje. Ne da bi leta 1991 to kdo zasluŭil, je s tem v Slovenijo zanesel mačjo kugo.

Jeseni 1991 so v Arko prihajale nove živali in dobivale imena s seznamov dežele z namiznimi panterji. Teh Gospa ni prebirala, zato si ni mogla misliti, zakaj je ta in ta morski prašiček lahko samo Mordehai Sedmi, niti je to ni zanimalo, tako kot ji tudi ni bilo mar odgovora, ki ga ne bi bilo, na nezastavljeno vprašanje, kako se lahko Ira brez trenutka oklevanja s kazalcem dotakne vihrov živali takoj za možgani in nezmotljivo določi vsako vrsto in pasmo sesalcev, plazilcev in ptičev, za katerih goli obstoj je bila sama izvedela šele iz britanskih katalogov kolonialnega blaga in iluminiranih srednjeveških bestiarijev. Gospe je bil tak čudež manj kakor nič. Slehernemu živemu bitju je namreč namenila uro, ko bo ob ubranem zvončkljanju blagajne v zapečateni kletki, pleteni košari ali vrečki, napolnjeni z vodo, za zmerom zapustilo lokal, zato je Iri vnemarno in s ščepcem pokroviteljske vzvišenosti prepustila bežno otročje veselje ob nesmiselnem poimenovanju nečesa minljivega, kar je na svetu za to, da nam služi. Ona je imela tehtnejše skrbi. Po incidentu z lučmi v trgovini si je zabičala, da mora takoj zaposliti še nekoga, ki bo skrbel za notranje opremljanje tega in prihodnjih poslovnih objektov Imperija; v mislih je že načrtovala bajni sedež podjetja, ki je pozneje kraljeval nad črnuško obvoznico, Arki pa je manjkal izvesek.

Ko se je nekega večera sprehajala z Iro po parku (kadar se je med stenami lokala začel vkuhavati rani mrak, tak lepljiv in dišeč, taka slastna modra marmelada, kakor voda v globokem bazenu, je mimogrede brez napora pomislila Ira, jo je Gospa na usnjenem povodcu peljala na zrak, le da se od dne, ko je bila Ira za botro prvega ducatu morskih prašičkov, ni več vedelo, kdo vodi koga), sta v podrasti zagledali žensko, ki slika. Ime ji je bilo ErzulŪe. Njen oče je bil častnik vojne mornarice. Po razpadu države je zamenjal strani, natančneje, trmasto vztrajal na tisti, ki ji je bil kot kadet zaprisegel zvestobo, to se pravi, prebegnil, ne da bi se z besedami ali medvedjim objemom (nevajen izrazov ljubezni, ozirajoč se prek rame, prisluškujoč morebitnim korakom pred vrati) poslovil od hčere, to pa je pustil brez premoženja, zaradi svoje neprilagodljivosti, ki je nova država ni znala ceniti, tudi brez državljanstva, in niti tega ni vedela,

kam naj mu piše za god. Svojeročno je izdelala voščilnico v tehniki monotipije – izbrala je tehniko, ki jo v vrtcih učijo otroke: hotela je biti otrok; trudila se je, da bi bila grafika lepa, in govorila o tem, kako se rada spominja očeta in praznikov, ki so mu nekdaj veliko pomenili, pa ni poznala naslova njegovega novega doma. Tako se je čestitka prašila med pravoslavnimi ikonami pod admiralovo sliko. Sodil je med tiste žilave moške, o katerih potomci smeje se trdijo: "Ta bo pokopal vse nas." Erzulie je nosila dolgo škrlatno obleko z ravnim visečim ovratnikom iz belih bruseljskih čipk; bila je pokrita s kardinalskega klobukom. Bila je Irinih let. Pod obodom klobuka so se dale razbrati samo drobna, koščena brada in tanke, dolge, gibke rjave ustnice, med katerimi je bila trdno ukleščena ugasnjena, oslinjena cigarica. V presledkih med svetilkami na kandelabrih – te so kakor borovi prelci samo zase tkale vlaknaste bele zapredke slabotne svetlobe visoko nad tlemi – se ni videla ped pred nosom, slikarka pa se je s svojim platnom zarila še globlje med veje gloga pod hrastovo krošnjo, kakor da namenoma išče popolno temo. Ni bilo dvoma o tem, da lahko v temi slika zato, ker je slepa.

In potem netopir, ki je sklatil klobuk. Erzulie je planila z zlozljivega stolčka na noge in prepadeno vrisknila. S stegnom je prevrnila platno. Žive barve na njem so se rjavo razmazale. Nihče ne bo nikdar izvedel, kaj bi bilo po opravljenem delu na njem. Netopir se ji je zapletel v lase. Neslišno je cvilil in utripal s perutmi, Erzulie je otepala z dlanmi po temenu in glasno jokala. Ira je nežno, ampak komu je bila namenjena nežnost, s pogrizenimi nohti kakor s kvačko izzankala krempeljce Chiropterae vespertilio murinus iz stičišč med osnovo in votkom Erzuliejine neukrotljive pričeske. Gospe se je zdelo v skladu s pravili nenapisane igre, da ženski z imenom, ki ga nihče ni znal izgovoriti, če ga je videl na listu papirja, ne črkovati, če ga je slišal (in ni nihče razen Erzuliejinega očeta, ki je bil zamlada prebral eno samo novelo v cirilici, ta pa se mu je vžgala v spomin, ker so v njej nastopali častniki, vedel niti tega, da je prvotna Erzulie najmogočnejša med loáji karibskega vudúja, Damballá Oueddó, boginja rožnatega šampanjca, sladkih kolačkov, steklenega nakita, svilenih nogavic in nebrzdane ljubezni na step-tanih tleh v krogu opazovalcev in bakel, preobražena mati Marija, ki

ji verniki prinašajo topeče se sveče in enako gnetljiv barvni marci-pan), ponudi mesto aranžerke v prodajalni brez izveska. Ko jo je nagovorila, brez okolišanja, kakor je znala Gospa, je Erzulie sunila tilnik na pleča, napela je grlo, da se ji je sapnik med vratnima tetivama zarisal kot valj, in dolgo oglušujoče zavijala v nočno nebo. Tako je bila vesela, da nekomu končno pripada. Potem je neučakano zdirjala tja, kamor ji je s prstom pokazala Ira. S spotegnjenimi, opletajočimi koraki je grabila pot pred Gospo in pred Iro, skoraj v galopu so njeni veliki podplati požirali pot. Drncala je s sklonjeno glavo in zgrbljenim hrbtom, v Arki pa je legla na pult, s fantovskimi zapestji med preizrazitimi koleni, in zaspala zvrnjena na bok. V tem položaju ali pa zvita v lasato potico je dremala z odprtimi, zamrenjenimi očmi, poudarjenimi s temnimi robovi vek, ki so bili še opaznejši zato, ker so bili zmeraj vlažni, večino časa, kolikor ga je Imperiju še preostalo.

Takrat so se čudno zveržile Irine sanje. Nekateri elementi so izginjali iz njih, namesto njih pa so se začeli pojavljati novi, ki so jo navdali z nelagodjem. Če je zamižala, se je znašla v sivomodro tapeciranem vogalu tretjega nadstropja veleblagovnice nasproti poštnega poslopja. Tam je bilo šest z zaveso zagrnenih separejev, v katerih so izvedenci proti plačilu opravljali barvno analizo osebnosti in ponujali dokaz za obstoj Vsemogočnega. V eni izmed kabin je kakor španska stena na rahlo preganjeno stalo tridelno beneško zrcalo, v katerem naj bi s koticom očesa za sabo uzrl pekinškega dvornega psa z rdečo pentljo vrh glave, ki ga, če bi se zasukal proč od zrcala, da bi si ga pobliže ogledal, sploh ne bi bilo za teboj. Čeprav se je Ira na vso moč trudila videti psa, za katerega so ji izvedenci zagotavljali, da se zmerom prikaže, pa v ogledalu ni bilo drugega bajeslovnega bitja kot nje. Ob zrcalu je visela slezasta večerna obleka iz zmuzljive tkanine, ki ti je, če si jo poskušal sneti z obešalnika, da bi jo pomeril, vsakokrat znova spolzela med prsti. To naj bi dokazovalo, da Bog je in da je vse drugo ničevno. Toaleta je bila ukrojena zelo zadržano, imela je visok ruski ovratnik in s srebrnimi nitmi pretkano poprsje. Ampak Iri se je zdelo samoumevno, da obleka iz svile drsi, to se ji ni zdelo nič nenavadnega, zato jo je pobrala s tal, potem ko je najprej potrpežljivo počakala, da ji bo

padla iz rok, in si jo je nadela. Ko pa je na goli koži začutila rahel, vendar nepopustljivo čuten dotik oljnate svile – bila je umetna svila, ki koži ne da dihati – jo je obšlo poželenje. Zahotelo se ji je, da bi se ljubila, s komer koli, pa čeprav bi bil grd, vendar v kabini ni bilo nikogar in še najmanj Boga, zato se je nevešče poskušala zadovoljiti sama in tako je iz poprsja obleke izstrigla podolžen oval. Njene mlečno bele dojke z bledomodrimi žilami so zanihale skozenj in z ružem v čokoladnem odtenku, ki se je vzel kdove od kod in ni bil njen, si je počasi potemnila bradavice na njih. Všeč ji je bilo ogledovati si pobarvane prsi. Dotlej ni bila uporabljala ličila. Njegov trpko sladki vonj je izbrisal predsodke in jo nosil, jo razpenjal od znotraj navzven, ko se je sam dvigal kvišku in vel po kabini. Razcefrani robovi blaga, ki ga je bila v ihti napadla z zakrivljenimi škarjicami za striženje nohtov, so se pri priči zacelili, kakor da bi bili skrbno obšiti na roko in bi bil kroj obleke že vseskoz zamišljen tako, kot ga je preuredila: z izrezom. Nevidnega pekineza, ki je pričal o večnih resnicah, še zmerom ni bilo na spregled, Irina sla pa je ob vsakem premiku – udje pod svilo so jo ščemeli, hkrati pa jih je svileni oklep tudi utesnjeval in določal meje njihovih kretenj – naraščala, zlasti medtem, ko si je z mastno, mazavo, hladno šminko, z rdečilom nekih tujih ust, risala poljube na nabrekle bradavice, dokler ni v globokem snu doživela orgazma. Ko jo je ta v prvi izmed takih noči vrgel pokonci, je bosih nog odcapljala iz čumnate s pogradom in kocem nad prodajalno, kamor je bila prenesla spalno vrečo in Marinovo kletko, do pulta v pritličju, tam pa zalotila Erzulie, ki je bridko ihtela v spancu brez vonjev, dotikov in slik. Takoj je spoznala, da se je zgodila pomota, da so se sanje v Arki pomešale in da bi morala slikarki vrniti njene podobe.

Pa vendar jih ni. Bila je devica. Erzuliejina domišljija ji je prinašala prej nepoznane občutke. Zaradi svoje prezrelosti jih je znala ceniti bolje kot drugi. Ampak to ni bilo najpomembnejše. Po začetni zadregi in sramu je odločilo nekaj drugega. Dognala je namreč, da je telesna ljubezen precenjena in da bi jo tudi v prihodnje zlahka pogrešala, postalo pa ji je všeč preučevati nemir in tesnobo v Erzuliejini duši, ki ni mogla brez nje, ki je venomer premišljevala o njej, mrmrala razčustvovane popevke o njej in se prikrajšana zanjo

premetavala v krčih kot riba na suhem. Ob stene je butala. Ira v otroštvu muham nikoli ni pulila kril ali lepila orehovitih lupin mačkam na tace; muhe in mačke so se ji smilile, vseeno pa je dostikrat opazovala, kako jih trpinčijo drugi otroci, in v zalezovanju Erzuliejinih stisk je bilo nekaj enako mamljivega. Ogleduštvu ji je omogočalo, da se je počutila dobro, ker je vedela, da so njej Erzuliejine muke prihranjene in da ji bo z njimi vedno prizaneseno; bila je torej vzvišena nad bolečino, ne da bi se morala zaradi zadovoljstva ob svoji premoči počutiti krivo. Nekaj ji je reklo, da je podobnih, med zidove ukleščenih duš z neizrekljivim imenom okrog nje še veliko.

Tudi Erzulie ni omenila, da ji Ira dolguje kaj njenega. Pametneje se ji je zdelo prilizovati se ji. Nagonsko je vedela, da ni zmerom Gospa, ki obrača kolo.

Za nameček pa oskrbnica živali slikarke spočetka ni marala (zdelo se ji je, da se preizzivalno oblači, in o njenih salonarjih je govorila, da bi morala vstopati vanje z lestvijo) in kar prav ji je bilo, da jo vidi trpeti. Nato je pozno novembra, ko je Gospo zaradi Erzuliejine lenobnosti že začela minevati strpnost, Erzulie povabila njo in Iro v ozko pisarno za pultom, da bi jima pokazala nazadnje le dokončan izvesek. Od srede meč do podpazduh je bila stisnjena v oprijet triko iz luknjavih črnih sintetičnih čipk (v nekakšno dolgo nogavico, so se šalili gospodje s prenosnimi telefončki v prsnih žepih, ki so se takrat motali med policami trgovine, na katerih so škrebjali, rovarili, praskali, puhali, vohali, momljali, se parili in se za mrežami prerivali smrčki, kremplji in tačke), okoli ledij pa si je, ne zaradi spodobnosti, ampak kot modni dodatek, ohlapno zavezala rdečo in modro smučarsko bundo. Tedaj so se odnosi v Arki nepričakovano izboljšali. Ira je namreč žolčno pripomnila (in njeno izjavo je Gospa uvrstila k mnogim drugim, s katerimi ni vedela kaj početi): "Če kdo sanja, to še ne pomeni, da ima lepo dušo;" ker pa ji je bilo tokrat izjemoma dosti do tega, da bi se jasno izrazila, je še polglasno navrgla: "Erzulie sploh ni to, za kar se izdaja. Če mene vprašate, je navadna lovača." Tako je nastal drugi stavek v njenih osemindvajsetih letih, ki ga ni bilo treba prevajati. Nekolikanj zastarelo besedo lovača so pogosto s posebno slastjo izgovarjale

Irine neoporečno vzgojene oma, mama in sestra. Ko ji je zdaj po dolgem času spet pljusnila ob ušesa, je Iro prešinilo, da se že tedne ni spomnila nanje, ker je imela toliko dela z imeni živali, ob tem pa sta jo od kostnega mozga do lasnih konic vroče ter gostljivo preplavila nerazložljivo olajšanje in nekakšna drobcena sreča. Zaradi velikodušnosti, ki je zmerom posledica dobrega razpoloženja, je torej za zdaj obrzdala mržnjo do umetnice, ki je bila zanjo pritepenka in tujka, in tako se je začel proces Irinega udomačevanja v podjetju in v svetu nasploh. Ves dan bi bila židane volje, ko ne bi Erzulie z enim samim na učinek preračunanim gibom z izveska v širokem loku zavihтела platnene zaščitne ponjave, ki ga je skrivala prej. Erzulie je zamahnila kakor torero, ki trdno ustopljen izvaja veroniko: bilo je ogrinjalo in za njim je bil meč.

“Nismo se tako domenili,” je zanosljala Gospa. “Naročili smo arko.”

“In kaj,” je nič manj visokostno vprašala Erzulie, “bi s podobo trabakule? Če na kaj, se spoznam na plovila. Ko bi vam namalala ladijski trup, tak prsat in iz brun, na izvesku ne bi bilo kam postaviti slonov. Ti bi bili namreč spodaj, zadaj tik nad kobilico, zaradi obtežitve seveda; kaj pa bi se to reklo, privezati slone k ograji palube. Zadeva bi se prekucnila že na mandraču. Ampak vi bi morda raje barko v prerezu, tako, kakršne so na ilustracijah v Oxfordovem nemško–slovenskem slikovnem slovarju, da bi bila vidna vsak notranji krov in kaštel? Tudi to ne bi nič pomagalo. Živali bi bile še vedno komaj opazne. Štirideset dni so bili na razburkanem morju in z nečim so morali krmiti slone. Zagotavljam vam, da so jih Noetovi sinovi med toliko balami sena, kolikor so jih vkrcali v ta namen, krepko iskali. Zapovrh pa je Arka vaš prvi lokal. Torej je zanjo Eden, prvi zemeljski raj, kakor nalašč.”

“Ko bi vi vedeli, koliko Edenov sem se nagledala v svojem življenju – ad nauseam ...”

“Tako kot jaz morja,” je reklo dekle in prek obraza sta ji temno zaplala tako nostalgija kot stud.

“Že, pa vendar, Hieronimus Bosch? Doba merkantilizma? Ponujate mi reprodukcijo petsto let starega dela? Saj se norčujete. Mar niste znali ustvariti česa izvirnega?”

Erzulíe je nepopustljivo otresala s štrenami las.

“Paradiž z izobiljem živali ali pa nič. Sami veste, da pri tem ni mogoče odkriti Amerike. Poudarjam, na izvesku morajo kupčev pogled pritegniti živali. Kot podjetnici vam najbrž ni treba posebej razlagati, da svojih prodajnih artiklov ne ponujate sebi?”

Trgovka je stikala obrvi.

“Prodorno ... resnično prodorno,” se je kljub svoji volji godrnjavo strinjala, potem pa premerila Iro od glave do pet, da bi ugotovila, kako nanjo učinkujejo Erzulíejini oglaševalski prijemi, in videla, da Iri oči neobvladano rastejo in da drgeta kakor šiba na vodi.

Na izvesku je bil do poslednje potankosti preslikan Boschev zemeljski raj.

Ne da bi lahko preučila izvirnik, je slepa kopistka na hrastovo ploščo zvesto prenesla vsako sled čopiča blaznega Flamca. Pod svežo plastjo impregnacijskega laka so sijale mahovno zelene, kovinsko modre, veliko žarečih oranžnih in rdečih. Seveda je bilo tudi razmerje med širino in višino izveska, zaradi njegove namembnosti kajpak manjšega od gromozanskega madridskega platna, táko kakor pri Boschu. Izvirnik je širok petinsedemdeset centimetrov in v višino meri skoraj dva metra. Tako je razmerje med razsežnostma panela ena proti dve celi pet v prid višine — ob tej nenavadni obliki celote pa tistemu, ki ga zanese prednjo, če je količkaj preobčutljiv, po hrbtu zagomazijo mravljinci. Ena proti dve celi pet ni naravno. V spodnjem levem kotu slike poganja z vinsko trto obraslo drevo ločevanja med dobrim in zlim. Ko bi ga izruval iz tal, bi zverinsko zatulilo kakor mandragora. Takšno je videti. Pod njim, s predse izproženimi nogami in oprt na togo desnico, sedi malce bebavi ali pravkar iz sanj zdrاملjeni Adam. Pijano se nasmiha, kakor da bi se sončil. Preveč resnobni Odrešenik, odet v pomarančna oblačila, galantno pestuje Evino zapestje, ne da bi ji namenjal drugo pozornost. Eva odrevenelo kleči ob njegovi levici, ne ob Adamu, iz čigar rebra je pravkar izšla. Težko je dognati, kaj v paradižu počne Jezus Kristus. Po Bibliji naj bi bil žensko ustvaril Bog Oče. Ali sta naša prastarša že v trenutku stvarjenja napravila greh, zaradi katerega bi ju bilo treba odreševati? Bosch je bil nor; ni pa bil slab teolog.

Zato nekateri umetnostni zgodovinarji sklepajo, da je otrple postave na spodnji tretjini panela dodal brez premisleka, v zadnjem trenutku, ker bi površina, kolikor je zavzemajo, neposlikana še neprijetneje bodla v oči; kajti Eden nesporno pritiče živalim. Vanje je Flamec položil vso svojo ljubezen, dal jim je vse svoje znanje in skrb. Podoba pulzira v ritmu tisočih žil. Na tisoče žlez dela svoje. Nad rajem lebdi vonj po mošusu, runu in stelji v živalskih vrtovih. Slon, brez katerega izveska nad Arko ni smelo biti, muli travo na enem izmed gričev in na hrbtu nosi opico. Tudi nekatere druge živali so še prepoznavne. Med tistimi, ki niso, najdemo dolgouhega psička z dvema nogama in čopastim repom do tal ter bronasto ptico s tremi koščenimi glavami. V tropu osupljivih prikazni se zdijo samorogi in zmaji malone krotki. Prizor obvladuje visoka in vitka fontana nad Kristusom, navpična os slike. Barvno povzema bleščeči inkarnat Odrešenikove toge, ampak vidiš jo prej kakor njega in je najbrž poslednje, kar se ti pred smrtjo posreči pregnati iz spomina. Je členovita in polna robatih izrastkov kakor rakove klešče. Tiho sope in čaka, da se boš spozabil; stopi bliže, potuhnjeno vabi. Na njej posedajo črne rajčice, v duplini v njenem ploskem okroglem podstavku se je ugnezdila sova. V vodoravni smeri deli podobo na pregledne pasove dvoje stoječih voda. Na sredi je bister ribnik ali zatok večjega jezera (ta oblizuje čer pod fontano, inkrustrirano z obsidianom in granati), spodaj črnkasta mlaka s kričeče rdečimi, v skalo izžlebljenimi robovi. Na Erzuliejinem izvesku sta bila mlaka in ribnik enaka, kakor si ju je bil želel Bosch, vseeno pa je Iri preslikava razkrila, da se admiralova hči na smrt boji vode. Ustrašila bi se same misli, da si mora umiti telo in lase. Hrbte dlani so ji kakor pozlata prekrivali sloji pigmentov in olj, ki jih je potrebovala pri delu. Bili so paleta. Ira kratko in malo ni mogla verjeti, da lahko Erzulie pesti strah pred nečim, kar je sama ljubila. Zato se je njeno prepričanje, da je vredna več od brezdomne slikarke, še okrepilo. Pri Flamčevem ribniku pijejo biki, jeleni, po njem veslajo vodne ptice, iz mlake poskušajo vzleteti krilate ribe, na njen breg se je skobacal majhen tjulenj s človeškim obrazom. Iri se je posebej prikupila mlada in zdrava, snežno bela žirafa z zelenkastim vzorcem na koži, ki se je ponosno izprsilila poleg dvonovega psa. Dobro se ji

je zdelo, da je tudi Hieronimus Bosch rad zahajal k njenemu znancu z namiznimi panterji in zato lahko naslikal belo žirafico v naravni velikosti, si na starčevih zemljevidih morda dolgo v noč ogledoval rojstno Flamsko z njenimi blatnimi polderji in se medtem, ko je s sveče kapljalo na atlas, razsvetljeno domislil, da bi bilo v paradiz pametneje postaviti niz ostrorobih gora, srh pa jo je spreletaval ob sklepu, ki se je sam vsiljeval, da Erzulie, ta briljantna kopistka in pravkar odkriti talent za reklamo, ne le da nezaprošena posoja svoje ljubezenske sanje, temveč tudi vdira v sanje pokojnih slikarjev ter tam krade in ropa in pleni, ker brez vonjev, podob in dotikov ne more drugače.

Na izvesku pa so jo kljub vsem naštetim čudaštvom najhuje pretresle prvine, ki jih je ljubljenec Filipa Drugega, najbolj katoliškega med španskimi kralji, zajel iz svetovja nespečnih.

Pod drevesom spoznanja je mačka zadavila miš. Miš ji binglja med čekani. Zagotovo je mrtva. Živali ubijajo druge živali. Ob mlaki fantastični ptiči požirajo žabe. Samo še zadnji kraki štrlijo iz nazobčanih kljunov in trzajo. Iz ribnika na skalo, podobno spečemu moškemu profilu, lazijo salamandri, žužki z več sto nogami in gumi-jaste kače mokasinke, nad žirafo naščeperjen merjasec zalezuje podlasico, korak dlje pa je nekaj premajhnega, da bi se dalo zanesljivo presoditi, ali je lev, zakopalo gobec globoko v drobovje nečesa prenežno naslikanega, da bi mogli razločiti, ali je bilo pred zakolom gazela.

Ira ni vedela, da je tisto, kar vidi pred sabo, posnetek prvega panela slavnega Boschevega triptiha z naslovom Vrt zemeljskih užitkov, ki ga je mogoče občudovati v madridskem Pradu; ni vedela, kje je Madrid, ni vedela, da tretji Boschev panel prikazuje pekel, niti tega, da so slike pravzaprav tri, vendar je pri priči vznemirjeno vprašala:

“Kaj je na drugih dveh?” s takim glasom, da je Gospo in kopistko polila ledena mrščavica.

Očitno je bilo že v svetopisemskem rajju, na kraju, kjer naj bi jagnje in lev miroljubno počivala s pleči ob plečih, to in ono pošastno narobe.

Te grozovitosti potemtakem ne bomo izobesili, je menila

Gospa in Ira se je obvladala ter ji nameravala reči: Zakaj ne? Naše more so tu, tu so bile tisočletja pred nami in ali jih upodobimo ali ne, to nanje nič več ne vpliva. Namesto tega pa je izrekla tretji sklenjeni stavek, s katerim je dokončno pretrgala osemindvajsetletno zaobljubo molka in hkrati malone nezaznavno prevzela zakonodajno oblast v Gospejini Arki: "Bodite no resni – ta plošča se bo zibala v soncu in dežju več metrov nad tlemi; mar res mislite, da bo kdo normalen opazil detajle?"¹

4

Maja 1993 je Ira dopolnila trideset let. S presenetljivo odločnostjo je zavrnila Gospejino ponudbo, da ji priredi praznovanje. Zaman jo je Gospa skušala z obljubami o obloženih kruhkih, pečenem krompirčku, tatarskem bifteku z majonezo, jagodah s smetano, pisanih svečkah (pogojno užitnih), narodno–zabavni glasbi s kasetofona, ki to ni bila, in papirnih konfetih. Požrešnice ni stalo malo truda, da je goltala sline in odkimavala. Ko bi se povprašala po koreninah svojega odpora do rojstnih dni, si ga ne bi znala pojasniti. Njena povožena mačka je v njenem spominu poginila v drugo. R. I. P. Ni je bilo. Čeprav si je Gospa to takrat razlagala drugače, je Ira s tem nevede prestopila naslednjo stopnico k normalnosti. Postavila se je zase, pa četudi z odrekanjem. Prvič, odkar je začela premišljevat i o sebi, jo je po tridesetem tu in tam vsaj za hip nehal mučiti in hkrati uspavati občutek, da so vsi, ki ji prekrizajo pot, dosti starejši od nje. Njeni nagoni in slutnje, ki so pri njej tudi poslej pogosto nadomeščali abstraktno mišljenje, včasih celo z zavidljivim uspehom, niso bili več mehko oblit i z gibko, a nepredirno žolco podzavestne, vendar v bistvu krute vere, da je nesmrtna in da se – to je pri tem najbolj strašno – čedalje na slabše spreminja le svet okrog nje. Ker se je prej ko slej morala posloviti od vsake živali z imenom – in nekatere teh so iz Arke odnašali s kremplji naprej, namesto njih pa so se v njeni oskrbi s čudežno naglico kotile nove, nekako bolj sveže, z imeni, kakršnih ni nosil pred njimi nihče – so bili ti nagoni in slutnje celo manj zalepljeni v gmoto zatohlosti

kakor tisti večine ljudi, ki se do spoznanja o plimovanju stvari ne dokopljejo, preden jih to – dobessedno – ne pahne čez rob. O marsičem, kar jo je obdajalo, si je zdaj lahko rekla: tako je, kakršno je, ampak dokler je tu, je popolnoma moje; to sem povnanjena jaz. Čustev, ki so hkrati s tem stavkom vselej čisto po tihem zabrcala v njej, kakor da bi se bala, da jih bo zadušila, če bodo postala preveč vsiljiva, ni niti poskušala ubesediti. Vedela je samo, da so izključna posledica tega, kar se dogaja le njej, in mislila, da ji že sama ločenost njenega bivanja od ločenih bivanj vseh drugih daje oblast, pa čeprav le približno, nad enim in drugim. To je prijalo tistemu komaj opaznemu drobcu prevzetnosti, ki ji ga je bila vcepila oma, čeprav ni bila zmerom brez izjeme gotova, da ji ne bi bilo brez te zavesti še bolje. Med takšnim prebujanjem, ki je bilo kakor druga prebujanja sladko zato, ker samo po sebi še ni pomenilo, da mora tudi zlesti iz rjuh, prijetno prežetih s telesno toploto, se je tisočdevetstotriindevdeseto dokaj brezbrizno do Irinega ugodja prevesilo h koncu.

Leto poprej je Gospa kupila in opremila dve trgovini: Babilonski stolp in Skrinjo zaveze. Tisočdevetstotriindevdesetega je bilo prodajaln petnajst, leto pozneje sedeminpetdeset. Podobna globokomorskemu navtilusu, ki zida svojo spiralo, ne da bi natančno razumel, kako, je Ira okoli sebe videla rasti Imperij – ali v svoji prvinski preproščini sveto verjela, da je ona tista, ki ga z delom postavlja na noge (tej Gospejini prebrisani potegavščini pa je toliko laže nasedla zato, ker se ji je včasih zazdelo, da tako kakor navzven obrnjena rokavica njegova ustroj in zunanji videz zrcalita njene želje in notranjščino), le da se v nasprotju z navtilusom, ki ga imenujemo tudi brodnik in zmeraj prebiva v skrajno zunanjem, najpozneje nastalem od zaporednih prekatov svoje velikanske apnenčaste lupine, Ira ni v duhu nikoli ganila iz Arke. Vse, kar je kakor robida poganjalo okrog te, je bilo čedna, a v resnici nepomembna glazura na krofu. Arka je bila krof in tako kakor vsi sladkosnedi ljudje je Ira prisegala na marmeladno sredico.

Septembra 1995 je bilo dokončano upravno poslopje Imperija. Imelo je enaindvajset nadstropij. Irina pisarna je lepa, ampak večinoma prazna ležala v najvišjem izmed njih. Gospa jo je imenovala za podpredsednico podjetja. Odtlej do aprila 1999 so nje-

gov osnovni kapital, dividende in število dejavnosti, s katerimi se je podjetje ukvarjalo, nezadržno naraščali, ne nazadnje zato, ker se je Gospa brez sprenevedanja okoriščala s pridobitvami sodobne tehnologije s svetovnim medomrežjem vred. Takoj ko je marca 1992 Babilonski stolp odprl svoja vrata, je prek modema vzpostavila povezavo med novim lokalom in takratnim sedežem v Arki. Vendar oskrbnice živali, ki si ni pustila soliti pameti, če je razprava nanesla na to, kaj in kakšna je miš, nikakor ni mogla pretentati, da bi se vsaj poskusila dotakniti reči, o kateri ji je kljub očitnim in otipljivim dokazom o nasprotnem zatrjevala, da je prav tako miš; in aranžerka Erzulie se iz načelnih razlogov ni marala spraviti z mislijo, da je delo več tednov lahko utelešeno v triinpolinčni disketi, ki nima nikakršne omembe vredne površinske podobe. Obe sta se kakor levinji upirali temu, da bi ju potlačila za računalnik. Ko je Gospa Iri hinavsko predlagala, naj mu vendar nadene ime, misleč, da bo to pomagalo, je bila deležna pogleda tako globokega zaničevanja, da se je celo ona zamislila nad njim. Tako sta v Imperij vstopili dvojčici Marga in Greta.

¹ Prav detajli so tisto, na kar pri belih mačkah pasme van sprva nisi pozoren. Filipa so očarale kot entiteta. Presenetila ga je lahkota, s katero se natančno prilagajajo v prostor krog sebe. O njih je razmišljal, kakor da bi bile alabastrn kip, z vseh strani osvetljen z razpršeno lučjo, in na njihovih telesih ni našel zarez ne udrtin, v katerih bi zastajale mlake teme. Zdelo se mu je, da jih luč oplakuje od znotraj in da mlečno žarijo v nočeh, ko ga je mlaj gnal na strešne kapi, kjer je sédel s koleno pod brado, da bi mu pogled na ogrlice cestnih svetilk omogočil verjeti, kako sam ni pomemben, ker bo tudi brez njega svet stal, vsak dan lepši in bolj urejen.

Iz knjig in revij je o mačkah izvedel naslednje:

Turčija se ponaša s tremi mednarodno priznanimi avtohtonimi mačjimi pasmami; to je glede na njeno velikost, število prebivalstva in vključenost v svetovne gospodarske tokove seveda veliko. Vsi prijatelji domačih živali so že slišali za dolgodlako angoro, ki je dobila ime po mestu Ankara, vendar se bodo resnični navdušenci strinjali, da za njo po odlikah v ničemer ne zaostajata drugi dve mački, ki ju felinologi v skladu z delitvijo mačjih pasem na dolgodlake in kratkodlake uvrščajo med slednje in sta v zahodni Evropi nekoliko slabše poznani. Kajpak gre za turško mačko v ožjem pomenu besede in van.

Žal celo nekateri pisci strokovne literature ne razlikujejo med prvo in drugo. Res sta obe edini predstavnici svoje vrste, ki slovita po tem, da se tu in tam prasto-

voljno odpravita plavat. Katera koli od njiju si poišče prijetno ogreto zavetrno plitvino ob obali tega ali onega turškega jezera, potem pa z visoko privzdignjeno brado pridno, ampak brez naglice s tacami mesi valove, z ravnim hrbtom in strumno iztegnjenim repom, da je videti kakor majhen remorker. Režiserji poljudnoznanstvenih dokumentarcev posnetke obeh plavajočih živali običajno opremijo z zvočno podlago, ki zveni: "Čuga čug." Tu pa se podobnosti med pasmama nehajo, kajti turška mačka je v ožjem pomenu besede precej postavna, okroglolična gospa z zalitimi šapami in značilnimi rjavooranžnimi poudarki na uhljih, golenih in repu, van pa je vilinsko sloka, trikotnega obraza s plemenitim čelom, brez dlake, ki ne bi bila bela, zadnje noge ima opazno daljše od prednjih (po njej so se zgledovali konstruktorji športnih avtomobilov) in – to je najpomembneje – ima eno modro in eno zeleno oko. Zaradi te njene posebnosti nekateri verjamejo, da je gluha, vendar to ne drži. Raznookost pri nepasemskih mačkah sicer res lahko kaže na gensko mutacijo, s katero je sekundarno povezana gluhost, ampak van je kljub neskladnosti svojih oces zdrava kot dren. Čistokrvna predstavnica pasme je najlepša mačka na svetu.

Bela je kakor kost. Njena dlaka prelamlja svetlobo. Njeno vitko, vendar skladno razvito mišičasto telo je čvrsto kot jeklo in je težje, kakor bi si človek mislil na prvi pogled. Je močna in vztrajna plezalka z ostrimi kremplji in zagrizena lovka. Tako kakor siamke in burmke si rada prisvaja manjše predmete: vžigalnike, nalivna peresa ali avtomobilske ključe, da jih lahko nosi v ustih. Je samozadostna, vendar dobra družica otrok, ostarelih in drugih ljudi, ki jim vsakokratno soočenje s svetom pomeni soočenje z grozo pred nedoumljivim. Ker imamo opraviti z vzhodnjaško mačko, se samo po sebi razume, da je zgovorna – kadar jo ošteješ, celo jezikava, vendar v nasprotju s perzijo nikdar ne kuha zamere – če ne štejeemo njenih razmerij z mladiči. Celo v primerjavi z drugimi mačkami, ki so vse izvrstne matere (kot pri levinjah, ki so v bistvu le de luxe različica hišne muce, pa so znani tudi primeri, ko so sestre, tete ali matere prezgodaj preminule samice posvojile njene mladiče in skrbele zanje, kakor da bi bili njihovi), ima namreč van nadpovprečno razvit materinski čut in budno nadzoruje vrugolije svojih potomcev. Tudi potem, ko spolno dozori, jim prinaša svoj plen in jim hkrati med vrsticami daje na znanje, da ji morajo biti hvaležni za njeno požrtvovalnost, ne dovoli jim, da bi raziskovali po svoje, in jih nežno, ampak vzgojno oklofuta, kadar se med prepovedanimi pustolovščinami zaplezajo. Nato jih z zobmi z vleče dol in le malo je takih, ki bi si pozneje drznili ubirati neuhojena pota. Značaj van je kremenit, ampak na zunaj priljuden, in kdor živi z njo, bo nehote pomislil, da ima smisel za šalo.

To kajpak kaže na njeno razumnost.

Intelligenčni kvocienat povprečne mačke se giblje med štiridesetimi in petdesetimi pikami – to je le malo manj kot pri ovčarskem psu, van pa smemo brez zadržkov pripisati šestdeset točk inteligenčnega kvocienata, torej več kot nekaterim ljudem.

Morda je predsodku o gluhosti van botrovala zadrega, nastala ob spoznanju, da lahko tako kakor skoz posrebrena okna sodobnih stolpnic skoz njene oči gledaš ven, noter pa ne. Vsaka raznooka van zase je središče vesoljstva, v katero ne more zaiti nič takega, česar ne bi bilo od nekđaj v njem. Nikoli ni mogoče uganiti, o čem mačka van premišljuje. In mogoče jim pripisujemo gluhost zato, ker dandanašnji ne znamo verjeti, da bi pod soncem lahko obstajalo nekaj lepega in popolnega hkrati. Filipa so oči mačke van spominjale na mitološke kraljice in mitološke kraljice na čas,

ko je bil še naivno prepričan, da se bodo zato, ker je bil izdal dve dobri prozni zbirki in knjižico pesmi, njegovi bratrance, za katere je vedel le iz pripovedovanja pokojnih staršev, pripravljene odzvati na njegove plašno nespretne poskuse, da bi z njimi navezal vsaj vljudnostne stike.

To je bilo, kot rečeno, sedem let pred nastankom Imperija; in ni se izšlo kakor v knjigah.

Tako kakor Filipa je slikovitost belo—modro—zelenih mačk uročila tudi Turke. Morda je prav gorečno narodno čaščenje pasme krivo za to, da je zunaj Kapadokije skoraj ni najti. Največ van danes živi na obalah prostranega slanega jezera Van Gölü, ki leži v kotu med turško—iraško in turško—iransko mejo, kakih sto kilometrov oddaljeno od obeh. Tako je v prispevku, objavljenem v felinološki reviji *Small Feet* (No. 215, 23. april 1990, Swansea), Kemal Çilit, predstojnik veterinarsko—fitopatološkega oddelka carinarnice na letališču v Ankari, felinolog, redni dopisnik revije in certificirani sodnik na mednarodnih mačjih razstavah, popisal svoj jalovi trud, da bi odkupil nekaj primerkov te izredne živali in jih na razstavi v Bruslju pokazal funkcionarjem EZ:

“V terenskem vozilu sem se pripeljal pred prodajalno trgovca s preprogami. Z mano sta bila dva domačina, ki mi ju je zaradi varnosti vsilil krajevni prefekt. Kapadokija ni gostoljubna dežela. Prodajalna trgovca s preprogami je bila votla kocka z garažnimi vrati, tako rekoč brez prednje stene, brez oken, vendar so njeni notranji zidovi v polmraku prasketali od barv. V zeleno ali sinjo volno so bile s srebrom in zlatom vtkanе sure iz korana. Eden od mojih spremljevalcev je nosil zarjavelo karabinko, oprtano čez ramo na lovski način, drugi je jahal osla, pregrnjenega s prav tako preprogo, kakršne so bile na prodaj v hiši pred mano. Bil je sončen in topel oktobrski dan: dan, ko plavajo mačke. Za vasjo so obzorje prebadale kamnite, termitnjakom podobne šivanke. Bile so izvotljene kakor golobnjaki. V njih so nekdaj prebivali puščavniki in z njihovih stropov še danes strmijo široko razprte oči bizantinskih svetnikov. Trgovca s preprogami, ki je bil lastnik čistokrvnega mačjega samca, sem povabil k pogajanjem. Ponudil mi je čaj in se široko zarežal. “Za noben denar ga ne boste dobili,” je pribil.

“Morali bi ga ukrasti. Ampak lahko mi ukradete moje preproge, lahko mi ukradete ženo in hčere, lahko mi ukradete ves moj denar, če pa mi vzamete mojo prekrasno van, mi boste zarinili nož v srce.” Mačke van so svetinja, katere nedotakljivost spoštujejo celo tolpe cestnih razbojnikov.”

Çilitov članek je bil prvotno daljši, vendar ga je tehnični urednik revije *Small Feet* tako, kakor bi ravnali vsi tehnični uredniki tega sveta, oklestil, da bi na strani izkrčil prostor za fotografijo. Prikazovala je srčkane mačje mladiče med štrenami barvaste preje: bili so mladiči burmke, črni kot oglje. Tako ljubitelji malih živali niso bili deležni blagrov Çilitovega nadaljnjega razmišljanja o vrlinah belih van, ki naj bi bile tudi v tem, da mačke preprosto obstajajo. Častihlepni vodja oddelka letališke carinarnice je v svojem besedilu zavistno pripomnil, da še ni bilo van, ki bi občutila neprebolevo krivdo zaradi svoje svobode in si nenehno izpraševala vest, kaj mora storiti za upravičenje dejstva, da je rojena.

Rojena. Noben turški domoljub ne bi o van prozaično rekel, da se skoti.

Kolikor je Kemal Çilit lahko ugotovil iz empiričnih študij, Turkinje plavajo natanko tako kakor turške mačke v ožjem pomenu besede ali žlahtnejše van, pa tudi sicer kot vse ženske, kar jih je kdaj poznal — torej s krčem v vratu, da si ne bi

omočile las na zatilju, in z nogami globoko pod težiščem telesa. Med plavanjem z dlanmi tik pod vodno gladino okrog prsi brez predaha zarisujejo klavrne četrтинke ali osminke polkroga, zato ob primerni telesni vzdržljivosti kljub neučinkovitosti svoje drže včasih premerijo znatne razdalje. Ko Čilit ne bi bil carinik, ampak Filipov brat po peresu, bi ob tem prav mogoče naduto izjavil, da z literarnega vidika njihovo plavanje do pike ponazarja tisto, čemur je Filip kot knjižni recenzent pogosto nadel evfemizem: ženska pisava.

Ampak Filip je bil sit evfemizmov in vsakih pisav.

"Ko bi pustil vse skupaj in šel v Kapadokijo," je koprnel.

Časa za potovanja je imel na pretek. Težave, povezane z njimi, so bile gmotne narave. Kljub ustvarjalni blokadi se je Filipu posrečilo obdržati dušo v telesu na rovaš ugašajoče slave. Hvalil je Vsemogočnega, ker je v svoji neskončni modrosti izumil institut, imenovan male avtorske pravice. Eno od njegovih zgodnjih pesmi je komisija pri šolskem ministrstvu uvrstila v učbenik slovenščine za višje razrede osemletke in zanjo je Filip od založnika prejel honorar, ki je zadostoval za dva skromna obeda v gostilni; kuhati Filip ni znal, Kapadokija pa se je sproti odmikala dlje.

"Ko bi zmozel kljub svojim letom," in ta je Filip pri sebi označil za srednja, "biti skromen turist, uživati v dvomljivih čarih avtoštopa, se preoblačiti iz nahrbtnika, v spalni vreči vedriti pod zvezdnatim nebom, pri občestnih stojnicah tolažiti lakoto s kruhom in sadjem, okrog katerega orbitirajo ose, se odžejati s postano vodo iz plastenk – ko bi si še lahko nadel zguljene kavbojke in bulerje, ne da bi bil videti smešen; ko bi mi ostalo vsaj malo življenjske moči, potem bi mogoče še šlo," se je opravičeval in nikakor ni krenil na pot. Njegovi izgovori so postajali bolj prepričljivi, to že. "Ko bi kdaj videl van iz mesa in krvi, ne le njihovih slik," je sanjaril in cincal, "ko bi jo držal v naročju kot žensko, ko bi jo kakor ponosni oče otroka opazoval, kako plava, ko bi eno od njih v potovalki uspavano pretihotapil čez mejo ..."

Kakor neviltni oblak je mačja kuga visela preteče nizko na nebu Filipove domovine.

Tomaz Pavcnik *Uhajanje*

Avtobus je cvileč ustavil v centru mesta in pri zadnjih vratih je izstopil sodnik Borželj. Z aktovko v roki jo je mahal proti sodnji, ne prehitro ne prepočasi, saj je imel do seje senata še več kot dvajset minut časa.

Oblečen je bil v laneno srajico s kratkimi rokavi in v spodnje hlače. Resda je bil že junij in vročina je pritisnila na mesto že takoj ob zori, ampak kljub temu je v boksaricah deloval nekolikanj nespodobno, glede na to, da je bil vrhovni sodnik, pa je ta ocena z vsakim korakom bliže juridični palači še toliko bolj veljala.

Ljudje so se na avtobusu kajpak spotaknili obenj, a to mu ni dalo nič kaj misliti, saj dogajanja okoli sebe ni kaj prida spremljal. Kot po navadi se je usedel k oknu in zamišljeno zrl skozenj. Zbadljive opazke o njegovi opravi so tako zanj pomenile le razgrajene glasove v siceršnjem potniškem vrvežu. Tudi ko je izstopil ter so ljudje na postaji spontano planili v smeh, je bil z mislimi še vedno trdno na svojem vikendu. Razumljivo, saj je bil petek, reka pa že dovolj ogreta za kopanje.

Na vhodu je kot vsak dan pozdravil vratarja, ki se je sicer spogledoval s kolegom, mu smeje vrnil dober dan, a še preden bi mu jezovi krohota lahko popustili, je bil sodnik Borželj že pri dvigalu.

To, da kljub vsem odzivom ni opazil, da je oblečen zgolj v spodnjice, kot rečeno, ni zbudalo posebnega začudenja; tak je sodnik Borželj pač bil, tih in zamišljen. Precej bolj nenavadno pa je bilo, da je še kar buljil v lučke nad dvigalom, ko ga je pozdravil kolega Ris. Ker sta bila, dalo bi se reči, skoraj prijatelja, mu je sodnik Ris še v drugo voščil dobro jutro, Borželj pa je še kar stal v svojih lakastih čevljih, kot da čaka v vrsti pred blagajno. Če ne bi bil pomanjkljivo oblečen, bi Ris verjetno že šel naprej, češ, pa stoj tam, kip, v takile situaciji pa je posumil, da nekaj ni povsem na mestu. Potrepljal ga je po rami, Borželj pa se je obrnil, se nasmehnil in dejal: "O, živjo!"

nato pa obmolknil, kakor da bi mu v glavi nekaj zmanjkalo, a že v naslednjem hipu ni deloval, kakor da bi mrzlično tuhtal, kaj naj bi to bilo. Še enkrat ga je pozdravil, živjo, živjo, kako si, nato pa je že prispelo dvigalo.

Sodnik Ris je na to tudi čakal, saj ga je, brž ko so se vrata zaprla, pobaral: "Borži, kaj se pa greš, saj si v samih gatah."

V tem trenutku se je Borželju v glavi odvil spomin in res se je zdelo, kot da je nekaj izpustil, podobno kot da bi ne bil prepričan, ali je zaklenil vhodna vrata; nato pa je povесil pogled in se osuplo zazrl v svoja koščena kolena.

"O madonca," skremžil je obraz, kot da bi nevede pogoltnil smrtonosno pilulo in se prijel za glavo, "kako, da nisem opazil; pa saj še nisem toliko star."

Ris se je držal hladno, ni mu hotel vlivati še dodatne zaskrbljenosti, čeravno se mu je zdelo, da obstajajo vsi razlogi zanjo. "Čuj, Borži, ne bomo zdaj komplicirali, tak se je pač zgod'lo, si boš oblekel tego, pa se ne bo nič vid'lo."

"Ja, ja, kaj pa hočem, prav imaš, ampak ..."

Še preden pa je to storil, je v svojem kabinetu pripravil spise za današnje sejo, nato pa se odpravil proti vratom in malo je manjkalo ter bi še v drugo pozabil, da je v samih bokсарicah in sivih nogavicah.

Sodnik Ris na njegovo olajšanje tokrat ni zasedal v istem senatu kot on, tako da je stopil skozi vrata vsaj za odtенок bolj sproščeno.

"Živjo, Borži," so ga pozdravili drugi štirje, ki so bili že na svojih mestih.

"Taka vročina, iz spisov pa kar nekako noče nič izhlapeti, sicer pa bodite lepo pozdravljeni in oprostite zamudici."

"Veš kaj, sej če ne bi bil glih ti taprvi na vrst za poročanje, pte kr mi potpisal," je sodnik Frklj izustil že tradicionalno šalo.

"Torej, Borži, kaj bo dobrega iz tehle tvojih špehov," je rekel sodnik Skipek in mu predal besedo.

"No takole. Tukaj imamo zadevo s področja družinskega prava. Problem se je pojavil, ko je domnevna mati tožila v imenu

svoje domnevne mladoletne hčere, kot – zopet domnevna – zakonita zastopnica. Toženec je ugovarjal, da ta mati sploh ni aktivno legitimirana, saj naj bi ne bila mati, niti roditelske pravice naj ne bi imela. Sam temelj niti ni bistven, problem je predvsem v tem, da se je pojavilo vprašanje, kakšen je status tega otroka. V tem primeru gre namreč za povsem specifično družinico. Zakonca sta namreč oba priznana znanstvenika s področja genetske tehnologije. V ustvarjalnem zanosu ju je, ju je ... “

“Borži, kaj je s tabo?”

“Mhm, čaki sam mau, eh ... no ... zaneslo ju je in sta se dala klonirati. Vsak sebe. No in na ta način ima naš narod dva nova člana. Ker pa je prozvajalec pudra za dojenčkaste ritke na nek način, saj ni pomembno, nekolikanj zamočil pri odmeri posameznih sestavin in so se pri punčki v hipu pojavili strašanski izpuščaji, tako strašanski, da je bila potrebna hospitalizacija, je domnevna mati v njenem imenu tožila družbo Pudrček d. d.. No, sodišče prve stopnje je po svoji klasični – ostanimo na tirnicah zakonskega avtomatizma – maniri zahtevek zavrnilo. Pritožbeno sodišče pa je, ker je bilo dejansko stanje kljub vsemu dovolj razjasnjeno, sodbo spremenilo ter zahtevku v znatni meri ugodilo. Tožena stranka je vložila revizijo zaradi napačne uporabe materialnega prava. Tako smo še vedno pri vprašanju, ali je ženska mati. Ali pa morda širše, ali ji gre priznati roditelsko pravico ali ne.”

Borželj je na tem mestu končal in začeli so razpravljati o zadevi. Problem ne bi mogel izbrati boljšega trenutka za razgaljenje, saj so vrhovnim sodnikom ravno v tem času postregli s kavo. Tako so lahko začeli z vso vnemo debatirati o problemih kloniranja in takole mimogrede so obdelovali ne le vprašanje, ali je ženska mati svojemu lastnemu klonu, marveč so odprli še celo kopico sorodnih tem.

“Ona pravzaprav ni mati, saj to je vendar ona sama, ona je kvečjemu stvaritelj, torej glede na vzgajanje, neke vrste umetnica,” je dejal sodnik Skipek.

“Dobro, pusti to, kaj pa praviš na to: zakonca sta se verjetno nekoč zaljubila. Potem sta klonirala sama sebe. Saj tamala dva si bosta po neki logiki tudi medsebojno privlačna. Ali se lahko poročita. Saj nista brat in sestra. Srečna družinica dveh odraslih ter fantka in

punčke, kjer nihče ni z nikomer v sorodu," je razglabljal sodnik Frkelj.

Vročina je medtem pritiskala z vse večjo močjo in edinole Borželj je še sedel zavrt v črno togo. Drugi štirje so ga nemalokrat pogledali, saj je kar močno bodlo v oči dejstvo, kako poredko se je danes oglašal, še posebno, če upoštevamo, da je to vendar njegov spis. Razprava pa se je počasi tudi že preusmerila k bistvu: ali torej ta ženska lahko zastopa punčko, kakor da bi ji bila mati ali pa posvojiteljica.

Borželj jih je sicer poslušal, a vsi ti poskusi zbranosti so bolj malo prispevali k jasnosti situacije. Konkretno trditve je še nekako slišal, jih za silo pretehtal, a že ko je kdo ponudil drugačno stališče, je prejšnje pozabil. Takšno stanje je pripisoval tropskemu vremenu in utrujenosti pred dopusti. Še dodatna zoprniža je bila v tem, da je svoj problem premleval kar med sejo ter tako s svojimi mislimi na trenutke sploh v celoti preglasil razlogovanje kolegov. *Kako bom napisal tole sodnico, mi pa ni čisto jasno. Škoda, da vsega skupaj ne snemam, v tem primeru bi potem lahko na vikendu kar med peko čevapčičev in ob hladnem pivu združil argumentacijo v neko rdečo nit.*

Seja je kar nekako minila in sodnik Borželj bi le stežka določil, kdaj in kako se je to zgodilo. V nekem trenutku se je pač zavedel, da se vsi pozdravljajo in pospravljajo svoje stvari, zato je tudi sam storil podobno in odšel v svoj kabinet.

Hoja po notranjem hodniku je bila zavoljo debelih zidov in vsega starega kamna, ki je bil okoli, pravi užitek. A kaj, ko pa se je Borželj tega zavedel šele, ko je prispel do svojega pregretega prostora. Pozabil je namreč zapreti oknice in vročina, ki se je v tem času nabrala v sobi, je bila tolikšna, da so pričeli kupi papirja poudarjeno širiti svoj vonj.

Po dveh ali treh korakih se mu je omedlevica začela spuščati skozi telo kar v stolpcih, in to tik za očesnima kroglicama. *Navzdol ali pa ravno obratno, saj ne vem ... porkaduš, me obliva ...*

Od vsega hudega je, po vsej verjetnosti nagonsko, priprl polknice ter pričel iskati stropni ventilator v omari, kjer je imel sicer zložene stare uradne liste in telefonski imenik. Tako se je oklenil te misli, kako ga bo vključil in dal krožit zrak, da je povsem pozabil na kavo, ki so jo po končani seji, ne da bi se posebej dogovorili, spili v

prostorih sodnega bifeja. Po dolgem iskanju v spodnjem prekatu, kjer je ležala raznorazna šara, od stare radijske antene do zaprašene aktovke, je s prednjim trupom globoko v omari pozabil kaj išče. Tudi ko je držal v roki ventilator, ga ni prešinilo, da je bil to namen iskanja. Še več, nekje v teh trenutkih se je začudeno vprašal, kaj počne klečeč na tleh, v samih gatah kajpada, in napol v omari. Ni mu kapnilo, da nekaj pač išče. Razočaran nad samim seboj, je zaloputnil omaro ... *kaj niti omara več noče ropotati?* Ker ni slišal nobenega udarca, jo je za vsak slučaj še enkrat odprl ter treščil vrata z vso silo, tako da se je z vrha spod stropa dvignil ves dolgoletni prah. Ampak slišati ni bilo pa še vedno nič. *Jebela, da nisem oglušel ...*

Vtem je nekdo stopil skozi vrata. In ta možakar v bordo togi, za katerega se je Borželju zazdelo, da je bil nekoč njegov kolega, je vprašal, ali je kaj narobe. Ali je razbral z ustnic ali pa ga je slišal, tega ne vem, v vsakem primeru pa je Borželj odgovoril, da ~~ne~~ in čemu. Možak v bordo togi je umikajoč dejal: "Slišal sem ropot, pa sem si rekel, da se ni slučajno kaj na Boržija podrlo," in že ga ni bilo več. Ali je izginil hitro, ali pa je obotavljajoč se še malo obslonel na vratih, tega, menim, Borželj ni dojel.

Čutil je, da je nekaj hudo narobe, in stanju primerno ga je pograbil tudi strah. A že ko je pricapljal do mize, da bi sedel, se je strah dokaj urno prelinil v smeh. Na mizi je imel namreč ženino fotografijo, in ker je misel, da je v službi, nekako izrinil iz svojega aktivnega pomnilnika, je imel občutek, da se žena smeji, in nasmehnil se ji je še sam. Nič dodatnega si ni umišljal, ne, tragikomično je kvečjemu to, da je nasmeh vrnil šele po sedemnajstih letih.

Iz družinskih radosti ga je premotilo zvonjenje telefona. Tapljal je po mizi, dokler ni dosegel slušalke.

"Hej, žijo, Borži, zakva pa nis pršu na kufe."

"Aja sej res ..."

"..."

"..."

"Dobr, pa drugič."

"..."

"Borži?"

"Ja"

svoje sobe, iz katere je vlekel veter in v kateri se je vrtil ventilator. Zunaj je bila poletna nevihta, vonj po razgretem asfaltu se je dvigoval in potegnilo ga je skozi okno, Borželj pa je kar capljal in se oklepal misli o vzdrževalcu. *Drugi hodnik, drugo nadstropje, vmesni prekat, zraven civilne pisarne, ne, ne, tam je knjižnica? Kaj že, peš ...* nekaj vrat je silovito tresnilo in na dvorišču je klatilo češnje. Borželjevo perilo je bilo belo in dobro je bilo videti, kako se večja moker madež *vzdrževalca, poklicat ženo, vzd...ca, telefon, klicat ženo, pisat sodbo.* Med pohodniško vnemo se mu je ob šestem krogu odvezala vezalka, in ko je vstopal skozi vmesni prekat, je izgubil čevelj. Dogodka ni sprejel kot takega, temveč se je vlekel naprej. *Kaj že iščem? Čakaj, kaj že? Vem, torej sem. Lahko vrnem.* Ko se je Borželj že tretji krog po ugotovitvi vračal, je z boso nogo stopil na risalni žebliček. Občutil ni nobene bolečine, le malce bolj se mu je stemnilo, tako da je še komaj videl predse. Nevihta je že davno ponehala. *Jaz sem, ti si, on je, mi smo, vi ste, oni so.* Vodja kazenskega oddelka višjega sodišča je ravno stopil na hodnik, ko se je pridrsal mimo njega po kolenih. "Sodnik Borželj, gos ..."

Borželj pa ni več slišal. Njegova glava je bila kot akvarij, poln vode. Nekaj misli se je še držalo v tanki plasti zraka, tik pod lobanjskim svodom. *Jaz, oni, sem, veder, vi ste, on si.* Vodja kazenskega oddelka je prebledel, prijel ga je za ramo, a od njega je silno smrdelo po urinu, krvi in blatu. Iz ust je puščal slino. *E ... a ... o ... u ... a ... e ... i ... o ... u.* Tudi roke so omahle, stene so izginjale, zvok se je za hip še pojavil "Pokličite," list koledarja, brez pomena, plenice — asociacija, brez pomena, čutil je, kako ga tresejo, a ni vedel, kaj to pomeni, bilo ja pač nekaj ... že davno je vse ušlo v drugo agregatno stanje.

"Borželjevi, prosim," se je oglasil zadihani ženski glas.

"W, živjo, Ris tukaj ..."

"Lep pozdrav. Prosim?"

INTERVJU

Janez Strehovec

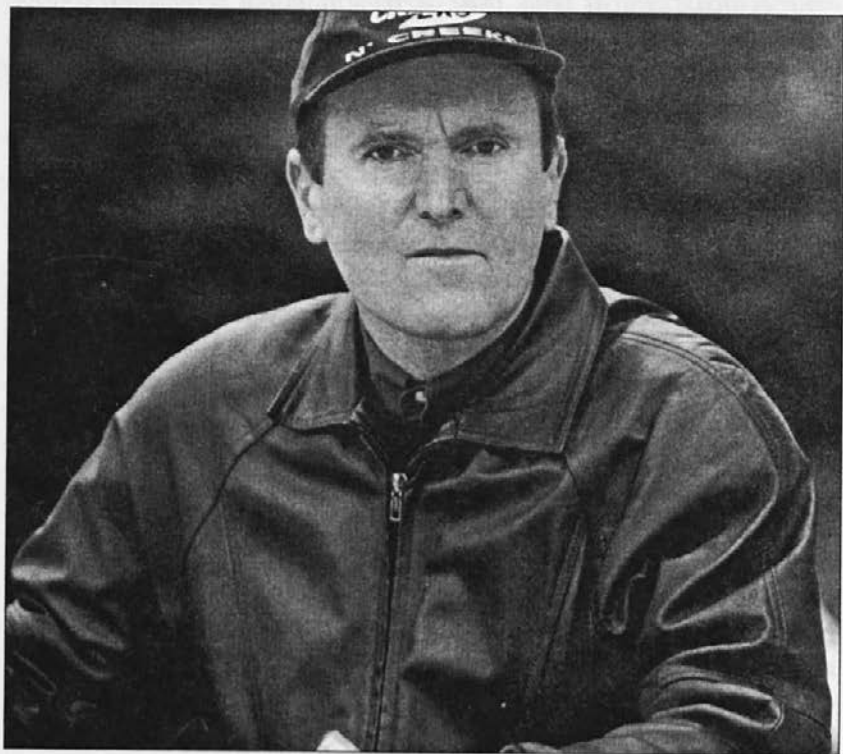


Foto: Tomi Lombar

Kaj dosti ne dam le na narodno-zabavno glasbo

Janez Strehovec, rojen leta 1950 v Ljubljani, je raznolična in, hvala bogu, težko ujemljiva pojava v monotonem in včasih že vnaprej predvidljivem domačem kulturnem prostoru. Vanj je prvič vstopil v sedemdesetih kot avtor treh pesniških zbirk: *Pekel in Pesem o meni* (1973), *Okrogli kvadrat* (1975) in *Pesniški list 25* (1975). Prav tako v sedemdesetih, natančneje leta 1977, je deklarativno prenehal objavljati poezijo v takratni periodiki. Pot univerzitetnega šolanja je začel kot študent filozofije in komparativistike na filozofski fakulteti ter nadaljeval z raziskovanjem polja estetske teorije, in iz tega tudi doktoriral z doktorsko dizertacijo *Hartmannova estetika in postmoderni pojem umetniškega dela*. V osemdesetih je bil dejaven predvsem kot publicist, filozof in literarni kritik, plod tega delovanja sta tudi leta 1985 objavljena knjiga razprav *Oblika kot problem* in leta 1988 izdana zbirka esejev in študij *Besedila z napakami*. V devetdesetih je njegovo ukvarjanje z medijsko kulturo in estetiko kibernetično–kodirane umetnosti dobilo papirnato postavo s še tremi novimi knjižnimi naslovi: *Virtualni svetovi* (1994), *Demonsko estetsko* (1995) in *Tehnokultura – kultura tehna* (1998). Večji del zadnje knjige je nastal na podlagi Strehovčevega sodelovanja pri raziskovalnem projektu Teorije kibernetične kulture, ki ga financira ministrstvo za znanost in tehnologijo.

Dodatek: če se vam uspe spraviti na medknjižnični COBISS, vas pod njegovim imenom pričaka impozantno število zadetkov.

Literatura: *V zadnjem času vas slovenska javnost pozna predvsem kot avtorja del z estetsko problematiko, ki posegajo predvsem na področje novih medijev, medijske umetnosti in fenomenov množične kulture. Zastaviva midva drugače. Vaš prvi korak v literarni prostor je bil leta 1973 objavljeni pesniški prvenec Pekel in Pesem o meni. Zanima me, ali lahko razumemo Pekel kot ladjo, po kateri se okorno giblje Baudelairov albatros, in ali je Pesem o meni pesem o modernem pesniku, ki si na družbeni lestvici, zaradi izvrženosti iz obtoka menjave in produkcije blaga, ne more najti svojega mesta?*

Strehovec: Sprašujete me o stvareh, ki so le del moje preteklosti. Da gre za mojo preteklost, poudarjam zato, ker moja poezija iz sedemdesetih let ni bila deležna veliko pozornosti. Nekaj sprotnih časopisnih in radijskih ocen, ki so ji bile večinoma kar naklonjene,

je sicer izšlo, vendar s svojimi pesmimi nisem stopil v nikakršne antologije ali vsaj v ožje generacijske izbore recimo "mlade slovenske poezije". Nekaj pozornosti mi je namenil le France Pibernik, ki je dopisovanje z mano vključil v svojo knjigo *Med modernizmom in avantgardo* (Ljubljana, 1981). Sem pa v tistih časih kar precej objavljaval v večini slovenskih literarnih revij, na radiu in tudi kak prevod bi se našel, vendar pa odločitev, da nepreklicno pretrgam s poezijo, ni nikogar vznemirila, kaj šele užalostila.

In da v tok tega pogovora takoj vključim svoje zdajšnje cinično stališče, ki pa nikakor ni opravičilo za mojo pesniško usodo, kajti s tem, da sem nekdanj pisal pesmi, da mi je to takrat veliko pomenilo, danes pa mi komaj kaj pomeni, se ne obremenjujem. Vprašujem se, jasno da iz današnjega obzorja konca devetdesetih let, ali bi kogar koli danes na Slovenskem vznemirila izjava kakega znanega in uspešnega slovenskega pesnika, da nepreklicno opušča poezijo. Koliko bi jih šlo, metaforično rečeno, v jok, kdo bi zares občutil, da mu bo odslej nekaj nepreklicno manjkalo, da bo živel teže in samotneje, če ne bo slišal/bral/poslušal določene slovenske poezije? Pesnik, ki bi se odločil za takšen izstop, bi morda razžalostil svojega kritika kot tistega, ki mu rabijo njegove pesmi kot material, surovina za njegovo analitično delo, ko pa gre za zares dobre in zahtevne bralce lirike, pa je že teže; dejansko so "happy few". Govorjenje o tem, češ kako dober je ta pesnik (ali pesnica), kako kvalitetna je ta zbirka ipd., je pogosto le vljudnostna fraza, dovtip sredi pogovora, ki daje govorniku presežek pri kulturnosti in razgledanosti, vendar pogosto prav nič več. Vsi se recimo strinjamo o tem, kako dober da je ta in ta pesnik z imenom, vljudno ob tem izgovorimo še ime njegove zadnje pesniške zbirke ..., toda to je pogosto le neka slepilna slika, ki smo si jo ustvarili o njem, ne da bi znali na pamet kako njegovo pesem v celoti. In če ne znamo za pesnikom ponoviti vsaj nekaj stihov, pomeni, da tistega pesnika preprosto ne poznamo in cenimo dovolj; govorimo o svojih približevanjih in mnenjih o poeziji, ne pa o poeziji sami.

S poezijo je težko, morda sem zato tudi takrat, konec sedemdesetih let, tako radikalno pretrgal z njo, potem ko sem več let preigral različne načine tega "biti pesnik". Določena okornost,

vendar hkrati tudi ekstatičnost in zanosnost, je bila povezana z mojo eksistencialno zavezo poeziji; hotel sem jo živeti in tudi od nje sem pričakoval proti—dar v obliki, da bo postala orodje za moje uspelejšje življenje. Seveda so bila to povsem utopična in nesmiselna pričakovanja; od pesmi ne sme nihče pričakovati ničesar, še posebno zgrešeno je veliko ali celo vse staviti nanje. Igra s poezijo in nanjo je kar se da tvegana, lahko celo smrtno nevarna. *Pesem o meni* lahko zato razumemo tudi v smislu vaše interpretacije in kontekstualizacije, kajti do pesnjenja sem bil takrat v močnem eksistencialnem odnosu.

Literatura: *Kljub takratnemu močnemu vplivu modernističnega ludizma, če uporabim Kermaunerjev izraz, ste se vi odločili za rimani verz in strožjo formalno obliko. Tudi v vaših esejih o poeziji se čuti pripadnost disciplinirano pesniškemu nazoru. Ali obstaja kako pesniško ime, ki vas je podpiralo pri takšni odločitvi?*

Strehovec: Ludizem kot izem igre in igralca ne izključuje usmeritve k strožji formalnosti. Roger Caillois v svoji teoriji iger (besedilo *Igre in ljudje*) pravilno ugotavlja, da sodita k naravi igre tako agon (načelo pravil, mere) kot ilinx (vrtočlavica, ekstaza), to pomeni, da je prostor igre vedno mesto aktivnosti, ki ob usmeritvi k čistemu zanosu in improvizaciji vključuje tudi spoštovanje strogih pravil igre, se pravi, mero. Sam sem našel takšno strožjo zakonitost predvsem v rimi, to iskanje pa je bilo povezano tudi z mojo usmeritvijo k takšni poeziji, ki daje močan poudarek zvenenju, se pravi, zvočni podobi zapisanega. S to usmeritvijo sem pogosto pretiraval, tudi prek vseh mej in mer sem se igral z besedami, za katere sem čutil (jih slišal), da je prav, da stopijo v pesemsko stavbo kot izrazito zvočno enoto (recimo v pesnitvi *Pekel*).

Naj omenim kakšno ime vzornika pri svoji takratni odločitvi? Ni lahko, samo približno naj spomnim na P. B. Shelleyja in E. A. Poeja pa tudi na A. Musseta in Ch. Baudelaira .

Literatura: *Ciril Zlobec je v recenziji k vašemu prvencu zapisal, da ste bili eden vidnejših predstavnikov svoje generacije.*

Dovolite mi osebno vprašanje. Kaj je prisililo avtorja verza "Tri železna kladiva mi v meso zabijajo dušo," da je obmolknil? Je mogoče v vašem predalu skritih še kaj neobjavljenih pesmi, ki so nastale po zadnji zbirki Pesniški list 25?

Strehovec: Objavljanje izdelkov iz moje pesniške delavnice je spremljalo več naključij. Prehiteval sem resničnost pesmi, njen čas in njeno notranje življenje. Pesem rabi tudi tišino, molk, čim daljši "vmes", ne pa tistega mojega takratnega pretiravanja s hiperprodukcijo, z objavljanjem vsevprek in takoj, ki je bilo, ne nazadnje, tudi eksistencialno pogojeno. V svet pesnjenja sem stopil ob koncu svojega šolanja na srednji tehniški šoli kemijske stroke, pred mano sta se odpirala en sam dolgčas rutinskega dela in seveda bližnja vojaščina (tudi če bi nadaljeval študij kemije na fakulteti, sem si mislil, bi le nadgrajeval, recimo na "višji stopnji" poznano), svet besed, ki zvenijo in izrekajo domišljijško pokrajine s subtilno, provizorično eksistenco, pa mi je iznenada odkril pot iz kroga vedno enakega, radikalen ubeg torej. Z vso mladostniško energijo sem se torej usmeril k pesnjenju, veliko sem konec koncev vložil vanj, toda nisem bil skromen, prehitro sem pričakoval proti—dar. Jasno, napaka, od poezije, ponavljam, se ne sme pričakovati ničesar. Razen nje same. Torej čistega užitka ob tem, da sodeluješ na njenem svetu. Da si (tudi ti) tam, kjer je zvenenje. Namreč v umetnem svetu, ki zveni.

Je bilo prav, da sem umolknil, ali pa je bila v tem napaka? Pravzaprav ne bi smel, gledano seveda z mojega današnjega stališča, tako demonstrativno in nasilno pretrgati s pesnjenjem. Očitno so bili vmes neka bolečina, razočaranje, občutki močnega nelagodja, celo užaljenosti. S pesmijo sem pretrgal na način, kot mladostnica ali mladostnik pretrgata s prvo ljubeznijo; vsekakor preveč emocionalno. In to moje ravnanje razkriva, da mi je bila nekoč tudi pesem velika strast, to pa je verjetno slabo in napačno. Poezija ni način življenja, njegov slog ali nadomestek za kake njegove lastnosti, ampak je poezija naloga, težavno delo, ki zahteva tudi odlično obvladanje umetnosti pesnjenja, torej tehnologijo, in je mimo sprotno eksistencialnega.

Tako demonstrativno pretrgati s poezijo, seveda na ravni avtorskega pisanja, kajti nekaj let sem o njej kritičsko še pisal (recimo

v *Sodobnost* in v *Delove Književne liste*) in kot nekajletni predsednik kranjskega srečanja slovenskih pesnikov s svojimi uvodniki spodbujal k dialogu o poeziji? Ta odločitev je bila, ponavljam, nedvomno pretirana, zato sem se lani odločil, da se vrnem k poeziji. Naj se sliši to še tako nenavadno, toda tudi tako je mogoče odpirati in zapirati kroge življenjske ustvarjalnosti. Poezija še enkrat, torej. Tudi moja. In kot spoprijem prav s tistimi motivi, ki sem jih upesnjeval v 70. letih in ki me zdaj spričo radikalne estetike grdega, grozljivega, nepreklicno neustreznega navdajajo z neverjetnim nelagodjem. Ko danes berem tiste stvari, preprosto ne morem verjeti, da sem imel takrat svet tako rad, da sem tista občutenja in tiste igre povedal/posređoval naprej. Danes, ob srečevanju s tistimi pesmimi, ne morem razumeti, da sem jih napisal, tako daleč mi je tista ustvarjalnost, ki je takrat v nenavadnih ritmič balansirala med neverjetno iskrenostjo, neko že kar staromodno izpovednostjo, in, na drugi strani, čisto igro ne le z besedami, ampak kar s črkami. Mislim pa, da je bil tisti moj takratni pesniški svet tako ekskluziven v svoji neustreznosti, kodiran povsem z mojo individualnostjo skratka, tako da dejansko nisem smel pričakovati kakega (opaznejšega) odmeva med bralci, čeprav je v vsaki mojih takratnih pesmi najti tudi kaj, kar mislim, da poezija je.

Zdaj se bom lotil poezije z več molka, z več mere, z daljšimi "vmes", z več čarobne beline papirja (ali zaslona), s krajšanjem "bližinskih" učinkov. Pesniška zbirka *Pekel in Pesem o meni*, ki jo omenjate, ni bila dodelana, dolžan sem jo popraviti, najti mero in obliko tistemu svetu iz besed. Prva referenca mojega pesnjenja je in bo zato prav tista zbirka, čeprav bosta novi pesnitvi drugače naslovljeni. Skratka, še enkrat bom skočil v tiste čase, kajti v svojem življenju, ki mi nedvomno rabi kot eksperiment, preigravam različne možnosti, povezane z osebnim sestavljanjem in razstavljanjem (tudi zapravljanjem) časa.

Živim z različnimi hitrostmi glede na hitrost resničnosti in s tistim "še enkrat" nimam slabih izkušenj. Kot najstnik sem se tri leta intenzivno ukvarjal z alpinizmom, potem pa ga za dve desetletji povsem opustil; zame tako rekoč ni več obstajal. Čez dve desetletji pa sem se vrnil k tej dejavnosti in iz tedna v teden sem začel spet

zahajati v gore in plezati kot samohodec. Seveda ne ekstremno težkih smeri, le bolj klasične, lažje, vendar za samohodca, ki se nikoli ne varuje (vrv uporabljam le za spuste z vrhov, s katerih ne vodijo poti), kar dovolj težavne. Mimogrede, v francoskih, švicarskih in italijanskih Alpah sem bil v zadnjem desetletju na kakih petindvajsetih štiritisočakih in na številnih več kot tri tisoč metrov visokih gorah, dostopnih le po brezpotju. Vse to sem počel iz čistega užitka in spričo visokoadrenalinske rekreacije v divji naravi, torej brez kakršnih koli športnih ambicij; le drugo, stilizirano obliko sem želel podeliti svojemu zgodnjemu, takrat le športno—tekmovalnemu ukvarjanju z gorami.

Podoben dolg čutim tudi do nekaj svojih zgodnjih pesmi. Dati jim moram ustreznejšo obliko; skočil bom prek časa, popravljaj, kaj dodajal. In tudi to bom počel iz povsem osebne pobude in kot osebno opravilo. Novih pesmi ne bom objavil, le v vednost jih bom poslal nekaterim pesnikom oziroma urednikom. Pisal, popravljaj in na novo izumljal jih bom izključno zato, da bodo, da bosta neka preteklost in neka komaj ustrezna tekstovnost iz sedemdesetih let dobili ustreznejšo eksistenco, ne pa zato, da bi se jih bralo. Pisal jih bom za boga tišine in za boga popolnega izginotja. Briga me, če bodo kdaj izšle v kaki reviji ali celo v kaki zbirki. Vseeno mi je, če jih bo kdor koli bral, pohvalil, kaj našel v njih. Briga me, če bo o njih izšel en sam kritiški zapis. Skrbi me le, če bom dovolj zbran in močan, ko bom še enkrat stopil v svet tistih besed. To bo poezija, ki ne rabi (več) odgovora, ne rabi več sveta, ki bi ji bil dialoški, njen avtor ne pričakuje proti—daru, poezije v določenem smislu ne mara in prav zato jo bo še pisal. V določenem smislu je njen avtor onstran dobrega in zlega.

Moje neobjavljene pesmi iz sedemdesetih let? Nekaj jih je še, čeprav povsem založenih za drugimi zvezki; omenim naj le, da sem po *Pesniškem listu 25* imel še več revijalnih objav, predvsem v Sodobnosti. Sicer pa je moja zadrega predvsem ob pesmih, objavljenih v zbirkah, povezana s preprostim dejstvom, da moje boljše pesmi sploh niso bile objavljene v zbirkah; predvsem prvenec, ki je nastal v naglici, je bil poslan na založbo Obzorja v času, ko sta se na dveh drugih uredništvih valjala dva moja, mislim da boljša rokopisa pesniških zbirk.

Literatura: *Je mogoče, da literarni kritiki ne zaupate preveč? Kot Strniša, tako kot je razvidno iz vašega sestavka Strniša in Memon (Besedila z napakami).*

Strehovec: Literarni kritiki (tudi sam sem se nekaj časa ukvarjal s to dejavnostjo) opravljajo svoj posel, ki je posebno kodiran, vpet je v določene diskurze, zavezan je različnim pristopom in tehnikam. O poeziji govorijo pogosto tako, da govorijo mimo poezije ali pa ob posameznem primeru preskušajo svoje postopke. Pesništvu se bolj približajo filozofi in esejisti v svojih obsežnejših, vrednotenja razrešenih eksplikacijah, in pesniki sami, ki se v mediju reflektivnega zapisa ali eseja srečujejo s poezijo drugega pesnika in sami kot somišljeniki v njej vidijo/slišijo veliko. Naleteli so na nagovor sestre/brata in o tem ne smejo molčati. Morda le moja bežna opomba k sedanji kritiki poezije na Slovenskem. To področje ni posebno inovativno, pristop je pogosto staromodni, kritiki ne ustvarjajo novih paradigem in teoretskih orodij za ustrežnejšo analizo današnjih pesmi niti jih ne skušajo dovolj razumeti iz časa, v katerem nastajajo. V mnogočem so veliko manj inventivni od kritikov šestdesetih in sedemdesetih let, premalo tudi umeščajo obravnavane slovenske pesnike v širši evropski/ameriški kontekst. Včasih je videti, kot da so se sprijaznili z robno vlogo poezije danes.

Literatura: *Prvi esej iz Besedil z napakami končate s stavkom: "Nič pesniško storjenega ni bilo zaman." Lahko to razložite?*

Strehovec: Na nobenem področju nisem fundamentalist, ki bi izključujoče branil le eno opcijo. Dogajanje v palači svetovne poezije razumem kot mnogoglasno kompozicijo, v kateri je dragocen prav vsak člen. In tudi če gremo v demontažo in dekonstrukcijo takšnega organizma, moramo v procesih razstavljanja spoštljivo upoštevati vse enote, ki spremljajo naše početje. Tudi tisto pesemsko, kar je odrinjeno in potlačeno, sme še zveneti, pa čeprav v smislu odzvanjanja.

Literatura: *Tine Hribar je kot filozof sredi osemdesetih sestavil Antologijo sodobne slovenske poezije. Ste tudi vi razmišljali o čem podobnem? Katera imena bi uvrstili na prednostno listo?*

Strehovec: Ideja takšnega projekta mi je tuja, nikdar nisem pomislil nanjo, konec koncev ne bi tudi nikogar posebno zanimalo, katerim imenom bi jaz, ki sem dejansko marginelec, odmeril prvenstvo. Hribarjeva antologija sicer ne pomeni ničesar v smislu literarne zgodovine, literarne teorije, estetike književnosti in kritike (tisti, ki jih je izpustil, so se takrat povsem po nepotrebnem vznemirjali in žalostili), toda njegovo dejanje je bilo simptomatično in daljnosežno za razumevanje sodobn(ejš)ega dogajanja na umetniškem področju in za njegovo politiko. Njegov izbor je bil namreč nepreklicno zavezan le nekaterim, za njegove filozofske poglede značilnim izhodiščem; pesniki, se pravi, njihove pesmi, so mu rabili le kot dokazi in orodja za potrditev izvirnega koncepta. Avtor tiste antologije je bil inscenator, režiser, dirigent, instalacionist in kurator (podoben recimo Petru Weiblu na ljubljanski razstavi *U3*, postavljeni pred letom v Moderni galeriji), ki je na podlagi povsem avtorskega koncepta aranžiral umetniška dela (v Hribarjevem primeru pesmi) v samosvojo instalacijo zbirko. Podobno kot sedanje razstave (v tradiciji kuratorjev od Davidove do Weibla) niso več predstavitve, ki bi predpostavljale univerzalno zgodovino likovnega (o tem piše Boris Groys), tudi Hribarjev tip antologije opušča možnost (in ambicijo) objektivne literarne zgodovine in v mediju antologije izpelje projekt, ki je tudi sam v določenem smislu umetniški. V Hribarjevi antologiji je šlo torej za sestavljalčevo avtorsko razumevanje poezije in ne za pesnike in pesmi; če so tam nastopale le v vlogi gradiv oziroma dokazov.

Literatura: *Po sedemdesetih ste se posvetili predvsem teoretično—esejističnemu ukvarjanju tako s poezijo kot širšimi vprašanji usode umetnosti. Znotraj tega problemskega okolja pa prav posebno mesto zavzema knjiga. Knjiga je najbrž ljubezen, ki povezuje pesniško in esejistično obdobje. V Uvodu k zbirki esejev in študij s prav posvečenim jezikom slikate svoj odnos do knjige, ki nas postavlja zunaj "nadzorovanih procesov" in "preračunanih poti". Še vedno tako čutite z besedili z napakami, "vezanimi v knjižne kvadre"?*

Strehovec: Gotovo. Ustanovo knjige cenim kot bralec in avtor. Ne morem si predstavljati dneva, ki bi ga preživel (tudi na počitnicah ob morju, jezerih, v gorah ali ob bazenih), ne da bi posegel po knjigi. Dejansko po več knjigah na dan. In to navzlic svoji sedanji navezanosti na internet, kajti v zadnjem letu, dveh preživim ob njem vsak dan uro ali celo več (iščem selektivno, vem, kaj iskati in kje, sicer bi moje deskanje trajalo dlje, veliko pa uporabljam tudi elektronsko pošto kot izredno ekonomično obliko komuniciranja). Vendar me kot avtorja knjig s področja humanistike in družboslovja spremlja tudi nelagodje pisca, ki piše za zelo majhen prostor, malo jih je, ki jih zanima moje delo, in knjige se, jasno, tudi slabo prodajajo. Prav zato si ne želim več posebno slovenskih izdaj svojih morebitnih prihodnjih knjig; bolj se bom ukvarjal s spremnimi študijami in revijalnimi objavami in skušal bistveno več kot doslej objaviti na tujem.

Toda knjigo cenim izključno kot enoto—orodje—pripomoček, da bi kaj zvedel o različnih razredih umetnih resničnosti in o sistemih znanj, ne pa v smislu a priori svetega objekta, relikvije. Posel, ki ga delajo nekateri slovenski literati s cenanim kopiranjem vloge knjige iz judovstva v slovenski prostor, mi je tuj. Zdi se mi tudi ošaben. Tam gre zares za Knjigo, v kateri zapisano stoji. Pri nas pa gre za *Pod svobodnim soncem* in za *Bobre*.

Literatura: *V tem istem Uvodu pa se razkriva še neka druga, bolj razsežnostna plat odnosa. Zapisali ste, da se tokrat "še odločate za knjigo", v katero stopate kot pripovedovalec. Ali to pomeni, da je vez pisec—knjiga usodna? Je mogoče fetišistična? Takoj ko se pisec začne ozirati na knjigo z metajezikom, neke vrste metapismom, se vez dokončno raztrga. Ko Orfej s pogledom zaznamuje Evidiko, jo tisti hip tudi izgubi.*

Strehovec: Vez s knjigo je za avtorja usodna in po svoje tudi nadležna. Predvsem v kulturi, ki ji pripadam, spremlja knjigo že omenjeni presežek, neki "več", zato je fetišiziranje knjige treba relativirati; knjiga je orodje, instrument komunikacije in enota na poteh znanja in nič več. Nadležna in mučna pa je izpraznjenost, ki se pojavi, ko dokončaš knjigo, in jo ob izidu pošlješ v neko nenavadno

življenje. Prav tako odpira knjiga tudi veliko rizičnost za avtorja; z njo se v določenem smislu razkrije do nelagodja, celo do bolečine. Pri odločitvi za objavo se skriva tudi velika nemoč avtorja, ki spoznanega ali izmišljenega ne zmore zadržati zase in hoče ven z njim, rabi sogovornika, ne zdrži brez komunikacije. Tudi zato razmišljam o alternativnih oblikah objavljanja, manj ritualnih in fetišnih, recimo na spletnih straneh in v okviru spletnih revij (kjer konec koncev tudi že objavljam angleške verzije svojih besedil). Ni vse knjiga. Komunikacija in vednost stojita nad njo.

Literatura: *Študij komparativistike ste končali z diplomsko nalogo Poskus fenomenološke metode (je naslov pravičen?) pri dr. Antonu Ocvirku (?). Je na izbiro teme vplival vaš profesor Pirjevčec, kateremu ste posvetili esej O Pirjevčevi Kraljevski poti? Kakšen odnos vas danes veže na spet modnega profesorja, na njegovo osebo in na njegove misli, če je to dvoje sploh moč razločiti?*

Strehovec: Naslov tako imenovane B—diplomske naloge na komparativistiki (kot osnovni študij sem obiskoval in končal filozofijo) ne drži, prav tako tudi ne ime mentorja. Pa nič zato. Fenomenologija mi je blizu, še danes, tudi pri kiberprostorskih artikulacijah me zanimata modalnost njihovega načina eksistence in postavljanje v oklepaje številnih dejavnikov ... In jasno je, da sem se s fenomenologijo srečal na seminarju prof. Dušana Pirjevca, namenjenega tako imenovani fenomenologiji literature, kjer je osrednjo pozornost namenil predvsem Ingardnovima deloma *Literarna umetnina* in *O spoznavanju književnega umetniškega dela*, marsikaj pa smo slišali tudi o Sartrovem, Goldmannovem, Lotmanovem, Heideggrovem in Hartmannovem pristopu k problematiki umetnosti in še posebno literature. Poslušanje Pirjevčevih predavanj mi je takrat dejansko pomenilo nekaj svežega, neki svet v barvah, recimo kar "barvno televizijo", ki se je drzno in zapeljivo kontrastiral s prozo in sivino filozofije. Konec koncev to ni očitek takratnim predavateljem filozofije, gre za samoumevnost, ki je v tem, da filozofija ne prijateljuje ne z barvami ne s toploto, ne seva navzven (morda le Nietzschejeva?), filozofija je bliže črtam. Tisto, kar sem pričakoval od filozofije na eksistencialno—emocionalni ravni, sem torej našel

predvsem na komparativistiki. In ko sem pri svoji doktorski disertaciji posegel po Hartmannovi *Estetiki*, je bila to svojevrstna nadgraditev tistega, kar sem se o teorijah umetnosti in estetike naučil na komparativistiki in ne na filozofiji, čeprav z opravljanjem tekočih obveznosti tudi tam nisem imel nikakršnih težav.

Lepi spomini me vežejo tudi na poslušanje predavanj prof. Janka Kosa. Z njegovim prihodom na komparativistiko ni bilo več možno, da bi kdo diplomiral le na podlagi povsem parcialnih znanj, ne da bi imel torej vedno pred očmi celostno podobo katedrale in simfonije smeri, obdobji, izmov in oblik svetovne književnosti. Vsekakor pa so bila, prav spričo konteksta, namreč izhodišča v slovenski literaturi, dragocena tudi njegova takratna predavanja o evropski romantiki. Tudi mimo prof. Ocvirka ne morem; njegova nazorna predavanja o Baudelairevem življenju so bila polna iskrih anekdot in igrivih demonstracij o tem, češ kako velike zelene oči je imela kreolka, v katero se je zaljubil pesnik *Cvetja zla*.

Seveda danes veliko bolj kritično gledam na dejanski domet Pirjevčevih analiz in na njihovo konsistentnost. Heidegger po Pirjevcu je bil predvsem Pirjevec sam v svojem, eksistenci zavezanem dialogu z usodnimi vprašanji, postavljenimi v kontekstu evropskega romana (in svojega burnega življenja), manj pa avtentični Heidegger. O današnji, večinoma admirativni recepciji Pirjevca prek znane slovenske kulturne revije, katere jedro se ima za njegovega ekskluzivnega dediča, pa nima smisla izgubljati besed. Morda bo treba nekega dne z resnimi študijskimi izdajami celo reševati Pirjevčev opus (nemara tudi Kocbekov in še kakšen, pa naj to danes zveni še tako bogokletno) iz konteksta evforične in ideološke recepcije, kakršne so zmožni njegovi kulturniški in politikantski oboževalci.

In iz česa sem v resnici diplomiral na primerjalni književnosti? S tekstom o Shelleyjevem *Osvobojenem Prometeju* pri prof. Kosu. Mislim, da sem napisal zelo serijski, povprečen tekst. Morda ga kje še imam, toda pri najboljši volji se mi nikoli ne ljubi poseči po njem. Raje po Shelleyju. Našel ga bom tam, kjer sta knjigi Poejevih in Wildovih zbranih del. Na njih pa se pri meni le redko nabira prah.

Literatura: *Teoretska pot umetniškega dela, kot jo prikazujete v knjigi Oblika kot problem, njegove levitve, omahovanja med pojmi sodobnega, na alegoriji utemeljenega, in klasicističnega, s simbolnim napolnjenega dela, med politizacijo in njegovo avtonomijo, med prenosi iz medija lepega v medij resničnega, kaže na njegovo tragično jedro, ki se najbolj razvidno pokaže z neuspehim begom avantgarde od tradicionalne umetnosti in njene institucije. Torej v resignaciji neoavantgarde. Kaj je tisto travmatično jedro, tista centrifugalna sila, ki umetniškemu delu ne pusti do sebe?*

Strehovec: Umetniško delo zame ni "to in to", recimo v moderni to, in znotraj postmoderne obzorja ali v okviru avantgardističnih ubegov iz ustanove umetnosti nekaj drugega. Umetniško delo je zame problem, oksimoron, nekaj najbolj tvegane, provizoričnega in rahlega, skandalon, ki s svojo sporno eksistenco pod vprašaje postavlja ne le svojo eksistenco, ampak tudi smisel dejanskosti. Seveda je to moje govorjenje o umetniškem delu prizemljeno in ozemljeno. Izrekam ga od tod. Od tod, kjer umetniška dela so, se pravi, predvsem iz evropsko-ameriškega obzorja. In k negotovi bivanjski naravi umetniškega dela sodi tudi to, namreč njegova zgodovinskost; milijarde prebivalcev planeta Zemlje živijo in so živele, ne da bi bile obsedene od umetniškega dela ali se sploh srečevale z njim. Da se torej shajati brez umetniškega dela; tudi mimo njega sta rojstvo in smrt, tudi sanjati in ustvarjalno živeti je mogoče brez njega. Toda opazen del sveta, skupnost tistih, v kateri sem tudi sam, sprejema resničnost prav prek prostorov in časov, razkrojov in sestojev umetniškega dela, ki jim rabi kot matrica, dopolnjena s kazalom, na katerem so gumbi za pospešeno vrtenje naprej in nazaj, za konstruiranje in dekonstruiranje.

Govorim o današnjem umetniškem delu, ki je samo, če so zanj izpolnjeni določeni pogoji (posebno razmerje med znanostmi, religijami, življenjskimi slogi, zabavo, politiko, praktičnim življenjem, mediji in tehnologijami), sicer ga ni. Mislim, da se, kolikor hoče zadostiti zahtevi avtentičnosti, danes ne sme (več) vrniti k sebi, v stanje sklenjenosti in stanovitnosti, ampak mora vztrajati pri razpršenosti, raztrganosti, razločenosti, vprašljivosti, orbitalnosti in

konfliktnosti. Umetniško delo, ki – mislim – šteje, je tisto, ki starta iz radikalnega problematiziranja institucije umetnine, kot jo poznamo. In na neki točki se lahko takšno delo obrne tudi proti konceptu prej definirane "adornovske" negativnosti in vprašljivosti in stopi v fazo, ko iznenada reče "da" življenju samemu, se skuša integrirati v življenjsko prakso. Vendar tudi takšna simbioza ne sme biti naivna; ustrezno obliko si mora najti prav na podlagi problematiziranja svojih kodov in prav tako tudi življenja samega.

Umetniško delo je tudi, ponavljam, izrazito zgodovinski pojav. Vse pravkar povedano velja za umetniško delo danes in ne recimo za umetnine antike in renesanse, ki so bile nekaj povsem drugega in jih je mogoče razumeti le iz njihovega takratnega sveta (tako duhovne kot materialne kulture tistega časa) in ne prek matrice meščanskega pojma avtonomne umetnosti.

Literatura: *V zadnjih letih ste problemski lok, ki ste ga izoblikovali v Obliki kot problemu, napeli tudi čez posebno, s tehnologijami in z znastvenokibernetičnimi prijemi podprto umetnostjo "kot–da–umetnostjo". To polje znanstvenega in estetskega trka ste pokrili s tremi knjigami: Virtualni svetovi, Demonsko estetsko in Tehnokultura – kultura tehna. Zdi se, da se je tudi beg umetniškega dela v kiberprostor ujel v nevidno mrežo umetniških institucij: muzejev, galerij, kulturnih ministrstev, trga prodaje, nacionalnih arhivov ... Vendar pa se skozi pogled, kot ga vzpostavlja estetika kibernetične kot–da–umetnine, jasneje in razločneje prikaže spopad med temeljnima poloma umetniškega dela: estetskim in etičnim, ideološkim in eksistencialnim.*

Strehovec: V kiberprostorskem "prometu" je prevladal virtualni mimezis, to pomeni, da gre pogosto za sicer drugače kodirano, torej elektronsko, digitalno področje, vendar pa so vanj prepogosto kopirana razmerja moči, ki obvladujejo dani (fizični) prostor. Prej ali slej zadenejo ob kibernetične ustanove moči tudi projekti kibernetične umetnosti in njihovi ustvarjalci.

Ne le ob delih kibernetične umetnosti, tudi ob drugih artikulacijah sodobne ustvarjalnosti se danes vedno opazneje izostruje konflikt med estetizacijami, recimo kar šminko (in všečno obliko

sploh) in etičskimi zahtevami. Namesto estetskega torej kot neetično ali protietično področje izpostavljam prav estetizacije kot procese brezmejnega nabijanja menjalne vrednosti različnim segmentom resničnosti na podlagi zapeljive šminke, všečnega omota, čutne fascinacije. Tudi pri delih kibernetične (kot—da) umetnosti se na neki točki začenjajo postavljati vprašanja, ki so, mislim, bistvena za etiko kreativnosti: Ali ustvarjamo več, kot uničujemo, ubijamo, izrinjamo in onemogočamo? Ali spoštujemo šibkejše člene v medmrežnem prometu, zato tudi virtualne agente, bote, spletne konstrukte? Ali za sabo počistimo v večji meri, kot onesnažujemo? Znamo pravočasno pritisniti na tipko za brisanje? Nekam šolsko in didaktično staromodno to zveni, toda kadar gre za stvari konsenza, ki naj omogočijo znosnejše sobivanje, lahko posežemo tudi k preprostemu jeziku.

Literatura: *V knjigi Demonsko estetsko estetike ne uporabljate več kot filozofije umetnosti, ampak v širšem smislu. Znotraj vašega dela zavzema prostor teorije estetskih praks in estetskega zaznavanja, ki na eni strani srka vase umetniško estetiko, na drugi strani pa analizo družbene čutnosti na različnih področjih. Je mogoče takšno estetiko razumeti kot nekakšno krovno, počezno simbolno formo, znotraj katere bodo počasi dobila smisel vsa druga družbena zaznavanja (šport, razvedrilo, politika, religija ...)?*

Strehovec: Gotovo lahko razmišljamo v tej smeri, namreč o takšni, univerzalnejši vlogi estetike, kajti zelo stimulirano, visokoadrenalinsko estetsko je tudi drugod, ne le v umetnosti. Čeprav je že nekaj časa skorajda modno ločevati estetiko od filozofije umetnosti (dejansko so tudi postestetske in proti—estetske umetnosti), pa vendarle menim, da je umetnost še vedno tako rekoč šolsko področje estetike prav v smislu, da se v čisti, kristalinični obliki tam aranžira nekaj, kar nam omogoča, da, preprosto rečeno, vidimo, slišimo, tipamo, beremo, sanjamo, si domišljamo več. Umetniška dela so osnovna šola zaznavanja. Vendar pa k usmeritvi k širšemu pojmu estetike kot teorije družbene usode čutnosti in zaznavanja sploh usmerja tudi šibkost sedanje akademske estetike kot filozofije umet-

nosti. Razen pri nekaj izjemah (recimo Welsch, Groys) gre pogosto za zelo malo inventivna razmišljanja. Ko omenjamo estetiko v širšem in najširšem smislu, je, mislim, prvo ime danes teoretik sveta novih medijev Paul Virilio, čeprav se sam sploh nima za estetika in ga praviloma akademski estetiki tudi nimajo za to.

Literatura: *Ali se je treba znotraj "družbe doživetij in spektakla", ki jo gradi estetsko načelo tako konstruiranja resničnosti, lahkotnosti, manipulabilnosti kot tudi ekstaze in igre, lotiti vnovičnega branja teorije ideologije? Kam bi se dalo znotraj tega branja umestiti "demonško estetsko" kot estetsko, ki je namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice, in "svetove za nalašč"?*

Strehovc: Predvsem na Slovenskem je težko z analizami sodobnih aparatov gospostva. Velik del družboslovnega razumništva, ki je danes najaktivnejši, se je oblikoval v času no-volevičarskega branja mladega Marxa, to sploh ni nič slabega, slabo je le to, da danes, v spremenjenih razmerah, ne posodobi in prilagodi svojega teoretskega aparata in ga ne usmeri k novim predmetom analize. Predmeti, s katerimi se takšni družboslovci ukvarjajo, so bili nekdanj armada, šola, nacionalizem, meščanstvo, verbalni delikt ..., danes pa tudi še vedno iščejo predmete svoje kritike v ustanovah z razvidno materialnostjo, s prepoznavnimi "politbiroji", kakršna je danes zanje predvsem Rimskokatoliška cerkev. Na domnevni fundamentalizem le—te odgovarjajo s fundamentalizmi svoje že precej fosilne teorije, pri tem pa spregledujejo na desetine novih (medijskih, tržnih, vojaških, policijskih, kapitalskih, transpolitičnih, jezikovnih ...) totalitarizmov in fundamentalizmov, ki jih spričo medijske, digitalne, estetske, abstraktne in nematerialne narave ni več mogoče enostavno locirani in identificirati. Demonško estetsko usmerja k razumevanju procesa današnjih manifestacij ustanov moči, ki postajajo vedno bolj abstraktne; komodifikaciji je sledila estetizacija (oba pojava sta sočasno pogosta tudi v blagovni estetiki) in tej virtualizacija, redukcija sveta in tudi aparatov moči na virtualne fenomene. Mislim, da se mora kritika ideologije danes ukvarjati predvsem z njimi. To je posel tudi za, pogojno rečeno, nove in avtentične levičarske teoretike.

Literatura: *Se današnji svet mcdonaldizacije, disneylandizacije in kar je še podobnih simbolov moderne svastike spreminja v prostor, ki ga v škodo etičnega človeka vse bolj poseljuje človek čutnega uživanja in igre?*

Strehovec: O teh stvarih imam pravzaprav ambivalentno stališče. Dejansko si želim tako imenovanega etičnega človeka, ki bi se vrnil k skromnosti, spoštovanju, dopuščanju, znal prisluhniti drugemu in šibkejšemu ter se uprl dominantnosti praks tako imenovanega estetskega človeka, ki postajajo vedno bolj razširjene. Toda, na drugi strani, mi je tuj moralizem, ki bi ga lahko izvedla kaka preveč zagreta kritika estetskega človeka. Kajti vedno bolj tudi na njegovem področju odkrivam veliko tragičnost, sledi bolečine, obsedeno vdajanje slepilom, posel nasilnih simbolizacij, voden z željo, da bi današnji posameznik prek ritualov medijskih transov vendarle kako ušel poglavitnim vprašanjem osebe. Tudi šminka estetizacij ni čisto mimo pekla etičnih vprašanj in ravnanj. Vsekakor pa menim, da je etiško problematiko danes smiselno obravnavati predvsem v kontekstu estetizacij in sveta kot virtualnega fenomena in ne na podlagi kakega didaktičnega (in politikantskega) moralizma.

Literatura: *Znotraj vašega teoretskega dela prav posebno mesto zavzemata teoretika Walter Benjamin in Nicolai Hartmann, iz katerega ste doktorirali. Navzoči pa so tudi Lukács, Bloch in Bürger. Koliko so njihove teze še uporabne za estetsko analizo novomedijske umetnosti in predvsem vedno bolj estetizirane podobe sveta in življenja v njem?*

Strehovec: O aktualnosti misli Walterja Benjamina skoraj ni treba razpravljati, saj je eden najpogosteje navajanih teoretikov s področja humanistike po drugi svetovni vojni. Blizu mi je tudi spričo svoje življenjske usode; za življenja je bil popoln marginelec, izločen iz akademske sfere, uspešen le kot prevajalec in kritik. Hartmann je, na drugi strani, danes kot estetik precej pozabljen in marginaliziran. Toda meni so še vedno blizu nekateri njegovi pogledi iz *Estetike*, predvsem njegova analiza večplastnosti globinskega in irealnega ozadja pri različnih umetnostnih zvrsteh. Tudi prek teorije avantgarde Petra

Bürgerja je še mogoče najti stik z dogajanjem v sedanji umetnosti (in kot—da—umetnosti); spričo omenjene šibke produktivnosti današnje akademske estetike in filozofije umetnosti pa je še vedno dragoceno srečevanje tudi z nekaterimi Blochovimi in Lukáčsevimi besedili. Omenim naj še, da spremlja analizo novomedijske umetnosti in kibernetične kulture veliko problemov, povezanih z metodološkimi vprašanji in pristopom. Aplikacija misli velikih imen sodobnejše teorije (recimo kritične teorije družbe, situacionizma, strukturalizma, poststrukturalizma in celo lacanovstva) na področje analize virtualnih pojavov in novomedijske umetnosti nikakor ni nekonfliktna in samoumevna. Pomislimo na Deleuzovo in Guattarijevo delo *Tisoč platojev*, na podlagi katerega je, kot menijo nekateri, mogoče razviti konceptualizacijo kiberprostorskih pojavov in definicijo mreže. Vendar pa lahko pri svetovnem medomrežju in pojavih na njem le po zelo ohlapni analogiji govorimo o rizomu, o lacanovskem objektu *a* in o času kot Aiônu (po Deleuzovi interpretaciji). Tam so realni čas, realna bližina in nova igra, ki jo je mogoče razumeti predvsem na podlagi filozofije programske in strojne opreme, uporabljeni v povsem tehniškem pomenu. Realni čas je, recimo, operacionaliziran čas tistih, ki sedijo pred zasloni v poveljniškem podzemskem središču, in ne čas znotraj obzorja stoiške misli.

Literatura: *V intervjuju za Večer ste rekli: "V že relativno bližnji prihodnosti pričakujem, da bodo najmlajše generacije Srednjeevropejcev in zato tudi Slovencev postajale vedno bolj dvojezične in da bodo tudi v teh krajih začele nastajati literature (medmrežna literatura op. p.) v angleščini, in to v prav posebni, 'srednjeevropski verziji'." Pri tem me bega nepoznavanje tonskega načina besede "pričakovati". Imate v misli le strukturno nujnost amerikanizacije sveta ali pa si prilagoditev prihodnjih pišočih internetskih generacij novemu jeziku tudi želite?*

Strehovec: Ena temeljnih zahtev današnjega in jutrišnjega sveta, tudi zaradi bolj uspelega sobivanja današnjih—jutrišnjih generacij z različnih koncev planeta, je sposobnost komunikacije. Amerikanizacije sveta ne maram, celo zoprna mi je današnja verzija globalizacije sveta, ki poteka pod vodilno vlogo Združenih držav (zelo

podobno, kot je nekdanj načeljevala realnemu socializmu Sovjetska zveza), toda dejstvo angleščine/amerikanščine kot *lingue france* v sedanjem globalnem sporazumevanju pač sprejemam. Predvsem najmlajše, recimo kar internetske generacije, se bodo (in se že) brez velikih predsodkov odločale zanjo. Toda skrb za naš materni jezik ostaja, je prioriteta; mislim celo, da bo tudi slovenščina profitirala od naše večje vpetosti v svetovne tokove in od boljšega poznavanja tujih jezikov.

Literatura: *Del zadnje knjige Tehnokultura ste namenili tudi problemu tako imenovane "decentralizacije knjige". Torej tiste substancialnosti, ki je doslej veljala za edini medij, prek katerega se je lahko v obliko postavljala pisna umetnost. Decentralizacija pomeni spremembo oziroma prevzem novega medija spletnih strani, ki niso več razvrščene po linearnem času nastajanja, temveč so med sabo povezane z linki, prehode po njih omogočajo besede—podobe—telesa. Zamegljijo pa se tudi tradicionalna mesta avtorja, bralca in kritika. Tako bralec kot kritik lahko pisanju avtorja nenehno sledita in to pisanje tudi korigirata. To v končni fazi pripelje do brezosebnega večavtorstva hipertekstne fikcije. Je interaktivna literatura prostor, kjer Barthesovo izklicevanje smrti avtorja in degradiranje književnega dela v tekst raznovrstnih zapisov zaživita brez preostanka?*

Strehovec: Stvari, ki ste jih (upravičeno) navedli glede hipertekstne in interaktivne, računalniško podprte literature, se dobro slišijo. Vrsta poskusov gre v smeri kolektivnega avtorstva in anonimnega avtorstva. Mimogrede, na internetu se srečujem s teksti avtorjev, ki so podpisani verjetno s psevdonimi, in nimam pojma, kakšni so ti avtorji v resnici; vsekakor to niso Byroni ali Baudelairi, za katerimi bi se kdo oziral po ulici, ampak so morda osamljene upokojenke, nekdanje učiteljice književnosti, ki zdaj na svojo domačo stran nalagajo nekakšne literarne eksperimente, podpisane z izmišljenimi imeni. Toda tudi tukaj, prav spričo omenjenega virtualnega mimezisa, se dogaja rehabilitacija avtorstva, ki je konec koncev, ko gre za internet, tudi tehniško pogojeno in lahko, pa naj to zveni še tako nenavadno, še bolj kot v preteklosti privede do oblikovanja prestižnih, kulturnih avtor-

jev tega novega medija. Ko omenjam tehniško podporo veliki vlogi avtorstva, mislim na to, da ima lahko avtor, če to želi, popoln nadzor nad svojim besedilom na mreži. Knjiga in tudi cederom (z deli hipertekstne fikcije) se po objavi oziroma prodaji povsem odtegneta pisatelju, gresta ven v samosvoje življenje, nad katerim avtor več nima neposrednega vpliva, tekst pa je kot internetni dokument postavljen na spletni medomrežni strežnik (o tem piše Espen J. Aarseth v svojem delu *Kibertekst*), zadobi torej obliko trdne, vendar avtorjevi manipulativnosti odprte lokacije, tako da ima avtor tudi po objavi na spletni strani še vedno popoln nadzor nad njim. Vsak trenutek lahko poseže na tisto stran, spreminja, se pravi, doda kaj novega ali kaj črta, je, skratka, za zmerom gospodar besedila, to pa pri knjigi, ko je enkrat zunaj, tehniško ni več mogoče.

Literatura: Za fenomenom decentralizacije knjige pa se skriva še neki drug problem, ki ste ga izpostavili lani decembra na Tramvaju (Kapelica – Galerija ŠOU). Ali sta hipertekstna literatura, napisana z interakcijo zapisovalca, bralca in medija, in klasična literatura, ki za svoje oznanjanje uporablja knjigo, sploh istorodni literaturi – umetnostni zvrsti iste narave?

Strehovec: Interaktivna hipertekstna literatura in predvsem najnovejši spletni projekti vizualne in kinetične literature so že nekaj drugega. Ne moremo naivno govoriti o enostavnem revivalu verbalnega v obdobju novih medijev in o internetu kot mediju, ki omogoča renesanso Gutenbergove galaksije. Spletna literatura, ki torej ni nadaljevanje literature, kot jo poznamo z drugimi sredstvi, zahteva tudi novo teorijo; z linearno zgodbo, zapletom in razpletom je sicer opravila že teorija hipertekstne fikcije. Priče smo novi, večplastni ustvarjalnosti, povezani z usodo medijev verbalnega in besede ter avtorja in teksta v obdobju internetnih komunikacij. Pri njej gre za zvrst na presečišču literature, vizualnosti in kinematičnosti, za animirane "textscapes", pri katerih ima vedno pomembnejšo vlogo tudi čas, namreč zožen, skrajno racionaliziran čas. To so projekti, ki od bralca zahtevajo naglo reagiranje/branje pogosto tako rekoč "nemogočih berljevih objektov", ki se pojavijo kot filmske sekvence in v naslednjem trenutku že izginejo. Ta bralec se razlikuje od bralca klasične literature, ki ima na razpolago vse čase sveta.

Literatura: *V prvi polovici januarja se je začel izpisovati prvi slovenski internetski roman, ki bo po načelu gluhega telefona general več kot deset pisateljev in pisateljic. Govori se, da boste spremno besedo napisali vi. Nam lahko poveste kaj več o tem?*

Strehovec: Zaradi kratkega roka in kopice drugih obveznosti nisem utegnil napisati spremne besede za omenjeni internetski literarni projekt, vendar sem organizatorjem poslal povzetek svojega referata (v angleščini) *Tekst kot virtualna resničnost*. V njem usmerjam pozornost k najnovejšim spletnim literarnim projektom, ki opuščajo naravo hiperfikcije in se usmerjajo k novemu mediju vizualne (pa tudi taktilne in kinematične) literarnosti. Za razumevanje te usmeritve je pomembnejša teorija novih medijev (celo filmska in televizijska) kot pa recimo poststrukturalistična literarna teorija, ki sicer bistveno opredeljuje pristop k danes že tradicionalni hipertekstni literaturi, katere začetnik je Michael Joyce. Jasno je, da to ni nadomestek za uvod, gre le za opozorilo na dejstvo, da sta v času novih medijev opravila posamezne mutacije tudi beseda in verbalno. Znašla sta se v računalniških oknih in v kiberprostorskem prometu, vplivana sta z multimedijskimi zahtevami in tudi z novo estetiko "celostne podatkovne umetnine".

Literatura: *Na mesto konca še nekaj mehkejšega, kar bo tale pogovor prelevilo v besedilo z napako. Kadar govorite o pesnikih, večkrat uporabite besedo "pevci". Poleg tega se v Obliki kot problemu ukvarjate z Adornovimi in Eislerjevimi pogledi na glasbo. Kakešno glasbo poslušate v prostem času, v avtu ...?*

Strehovec: Med vožnjo z avtom in med branjem (časopisov, literature ... toda nikoli teorije) je glasba moja stalna spremljevalka. Bila je tudi med pisanjem poezije. Kaj poslušam? Zelo različne zvrsti, od klasike do tehno glasbe, kaj dosti ne dam le na narodno-zabavno glasbo. Še vedno pa me razveseljuje tudi rock iz moje (pesniške) mladosti: Rolling Stones, Cream, Jimi Hendrix, Deep Purple ...

Pogovarjal se je **Goran Potočnik**

REFLEKSIJA

Stéphane Mosés *Franz Kafka: Molk siren*

Dokaz, da se človek lahko reši samo z nezadostnimi, še več, otročji-mi pripomočki:

Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru. Kaj takega pa bi kajpak lahko že zdavnaj stori-li vsi popotniki, vsi razen onih, ki bi jih sirene premamile že od daleč. A ves svet je vedel, da to sploh ne more pomagati, saj petje siren prenikne skozi vse in strast zapeljancev lahko razbije še kaj več od verig in jambora. A Odisej ni pomislil na to, čeprav je mogoče o tem slišal. Popolnoma je zaupal prgišču voska in svežnju verig, nedolžno se je veselil teh svojih bornih pripomočkov, ko se je peljal sirenam naproti.

Sirene pa imajo orožje, ki je še strašnejše od petja, in to je molk. Čeprav se še ni zgodilo, da bi se kdo ubranil njihovemu petju, si to mogoče lahko vsaj zamislimo. A njihovemu molku – sploh ne. Občutek imaš, da si jih premagal z lastno močjo, in iz tega se rodi domišljavost, ki podre vse ovire. Ne moreš se ji upreti, če si zemeljski.

In res, ko je prišel Odisej, mogočne sirene niso pele, mogoče so mislile, da takšnemu nasprotniku lahko pridejo do živega samo z molkom, ali pa so popolnoma pozabile na petje, ko so videle Odisejev blaženi obraz, ta namreč ni imel v mislih drugega kot vosek in verige.

A Odisej ni slišal njihovega molka, če se smem tako izraziti, menil je, da pojejo in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan. Bežno je videl, kako obračajo vratove in globoko dihajo, videl njihove solzne oči in napol odprta usta, a mislil je, da to sodi k arijam, ki izzvene vajo krog in krog njega, pa jih ne sliši. Kmalu pa je vse skupaj zdrsnilo mimo njegovega pogleda, ki je bil uprt v daljavo, sirene so mu dobesedno izginile iz namena in prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več.

Sirene pa, lepše kot kdaj prej, so se pretegovale in obračale po skalah, razpuščale v veter svoje grozovite lase in razpirale kremplje. Nič več niso hotele zapeljevati, hotele so samo še loviti odblesk velikih Odisejevih oči, karse da dolgo.

Ko bi sirene imele zavest, bi jih takrat to uničilo. Tako pa so ostale, le Odisej jim je ušel.

O tej zgodbi pa se je ohranil tudi dodatek. Odisej je bil tako prebrisan, pravijo, tak lisjak, da mu niti boginja usode ni mogla seči v najglobljo notranjost. Mogoče se je zgodilo nekaj, česar človeški razum ne more več doumeti: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo, in sirenam in bogovom je nastavil zgornji navidezni dogodek tako rekoč kot ščit.*

I

Molk siren sodi v tisto skupino besedil in fragmentarnih pripovedi, ki jih je Max Brod odkril v Kafkovi literarni zapuščini. Ta pripoved prvotno ni imela naslova, za prvo objavo leta 1931 pa jo je Max Brod krstil z naslovom, pod katerim jo poznamo danes. Zgodba se tematsko vključuje v sklop štirih besedil, ki se nanašajo na klasično mitologijo; ta korpus je v Kafkovem delu jasno opredeljen in vključuje poleg omenjenega besedila še pripovedi *Novi odvetnik*, *Prometej* in *Pozejdon*. Obstajajo pa še drugi Kafkovi teksti, napisani prav tako v letih 1917–1920, ki so v najožjem sorodstvu s to skupino, sicer manj na podlagi posameznih tem kakor po svojem celotnem nazoru, ki pa spet določa njihovo formalno strukturo. Pri tem gre za pripovedi, ki se v izhodišču sklicujejo na kako izročilo ali kako zgodnejšo kulturno stopnjo: *Resnica o Sanchu Pansi* nas tako pelje k *Don Kihotu*, *Mestni grb* k *Svetemu pismu*, *Cesarjevo obvestilo* pa v pravljično Kitajsko.

Ta različna besedila bistveno povezuje predvsem njihova notranja struktura, namreč razločno poudarjeno nasprotje med različnima elementoma. Najprej je tu sklicevanje na tradicionalni vir, ki pač lahko dobi na moč različne forme: tako se lahko kaže kot pregled kake tradirane pripovedi ("O Prometeju poročajo štiri

* Franz Kafka: *Babilonski rov*. Mladinska knjiga (zbirka Kondor), Ljubljana 1985, str. 50–51. Prevedel Lado Kralj.

zgodbe.”), lahko se omejuje na omembo kakega preprostega lastnega imena (Bukefalos, Pozejdon, Sančo Pansa, graditev babilonskega stolpa) ali pa je – kot v *Molku siren* – v vlogi povzetka kake epizode iz tradicionalnih virov, torej tako rekoč *citata* (“Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru.”). Nasprotje tega nanašanja na zgodnejše besedilo, vzeto iz preteklega kulturnega sveta, je drugi element, ki ima vlogo komentarja, eksegeze ali tudi nove interpretacije tradiranega vira. Takšno tolmačenje je vedno zaznamovano s svobodo, celo nespoštljivostjo, s katero obravnavajo mitos. Bogovi in junaki so tu oropani svoje mitološke avre in preinterpretirani v prozaične vsakdanje like: Prometej, nekdanj simbol večnega človekovega upora zoper bogove, je tu predstavljen kot star čudak, za katerega ni živi duši nič mar, celo bogovom ne, ki jih je v starih časih tako jezil; Aleksandrov bojni konj Bukefalos se je zdaj prelevil v odvetnika, Pozejdon pa nastopa kot vodja mestnega vodovoda; in tako tudi Odisej – v homerskem epu poosebljena zvijačnost – v Kafkovi predelavi mitosa postane utelešenje naivnosti.

V teh preoblekah mitosa, v tem skrunjenju kanonskih besedil bi smeli nemara prepoznati nekatere poteze tistega “duha karnevala”, ki ga je Mihail Bahtin definirjal kot burleskni preobrat vseh vrednot in v katerem je odkrival “novo logiko nesorazmerij in profanirajočega zmanjševanja”, pa tudi poznejši odmev tiste *parodia sacra*, ki je v rimskem starem veku rogačič posnemala svete obrede in sveta besedila. Vendar so omenjene Kafkove mitološke pripovedi po svojem bistvu daleč od “duha karnevala”. Karneval proslavlja “patos propada in novega vznikanja, smrti in vnovičnega rojstva”, torej odpravo starega reda in rojstvo novega sveta, Kafkova mitološka besedila pa izražajo le še otožen spomin na mitično pradavnino, katere sakralni pomen smo izgubili in katere zadnji odmev lahko zaznavamo le še v obliki paradoksa in parodije.

II

V skupini Kafkovih “mitoloških zgodb” kaže *Molk siren* kompleksnejšo strukturo od pravkar navedene. Po eni strani je besedilo sicer zgrajeno na nasprotju med citatom iz kanonskega vira in njegovim tolmačenjem; po drugi strani pa se kaže kot *basen*, katere

struktura temelji na sozvočju med sentenco in zgodbo, ki jo ponazarja. Součinkovanje obeh form, torej načina, kako se njuni različni elementi dopolnjujejo ali si nasprotujejo, daje besedilu njegovo posebno naravo in mu določa smisel.

Prvi stavek definira besedilo kot *basen* ("Dokaz, da se ..."), njena temeljna misel pa je potem izražena v obliki *teorema*: "...človek se lahko reši tudi z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki." Vse nadaljevanje se do tega izreka vede kot zgledna pripoved, eksempl, ki ima to nalogo, da dokaže resničnost uvodnega izreka. Sama zgledna pripoved pa nikakor ni homogena; šele ta namreč predstavlja dejansko "mitološko pripoved", in to s svojima obema nasprotujočima si elementoma: citatom iz nekega starega izročila in njegovo razlago. "Da bi se Odisej ubranil siren, si je v ušesa natlačil voska in se dal prikovati k jamboru": mesto v *Odiseji*, na katero se ta stavek zgoščeno sklicuje, deluje kot nekakšen spomin iz mitične davnine, h kateremu naj potem preostali del besedila prispeva ustrezno pojasnilo oziroma komentar. K temu je treba dodati, da se sam komentar cepi na dva dela: Kafkovo besedilo namreč predlaga različni interpretaciji Odisejevega odlomka, ki sta skoraj povsem nasprotni; prva razvija misel o Odisejevi naivnosti, druga pa grškemu junaku pripisuje nadčloveško modrost.

V načinu povezanosti različnih delov je mogoče prepoznati prevladujoče načelo zgradbe besedila, in sicer načelo zakasnitve. Po teoremu, ki začena *basen*, pričakuje bralec zgledno pripoved, ki naj dokaže pravilnost trditve; toda namesto tega je usmerjen na neko mesto v *Odiseji*, ki resničnosti uvodnega izreka pač v ničemer ne potrjuje. Ta potrditev je potemtakem očitno prestavljena na neki poznejši čas: o tem, ali sme zgodba o Odiseju in sirenah zares rabiti kot zgled za uvodno maksimo, mora odločiti šele razlaga oziroma kar preinterpretacija mesta v *Odiseji*. Vendar bo tudi to pričakovanje razblinjeno: razlaga sploh ne vodi h kakemu jasnemu sklepu, ker je predlagana že druga interpretacija, ki pa je nasprotna prvi. Besedilo tako vse do konca ostaja dvoumno in o veljavnosti ali neveljavnosti teorema nas pusti v popolni temi.

To neskončno odlaganje rešitve nas kar vabi, da se znova vprašamo o besedilu in njegovih napetostih. Ali je dejansko

mogoče dokazati, da "se človek lahko reši samo z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki"? Na to vprašanje ne moreta kategorično odgovoriti niti mitos niti tolmačenje le-tega. Toda namesto tega se med štirimi sestavinami besedila - maksimo, mestom v *Odiseji* in interpretacijama obojega - razprede nekakšno zagonetno logično stopicanje, nekakšna dialektična gibčnost, pojavi se kolebanje smisla, ki je v Kafkovih očeh za osvetlitev mnogopomenskosti postavljenega vprašanja bržkone ustrežnejši kakor monološki sistem pritrjevanja in zanikovanja: namreč vprašanje o sredstvih za rešitev.

III

Čisto na začetku besedila bralec opazi, da je mesto iz *Odiseje*, ki naj bi potrdilo resničnost uvodnega teorema, z njegovim pomenom v resnici v izrazitem nasprotju. Kako naj bi namreč Homer svojemu junaku mogel pripisovati naivnost in nespametnost, ko pa je Odisej vendar predstavljen kot posebljena zvičajnost? Zato tudi triki, ki jih uporablja proti sirenam, pri Homerju nikakor niso opisani kot "nezadostni, še več, otročji pripomočki", temveč kot nadvse prebrisane domislice. Ta nenadna vrzel v smiselni enovitosti besedila, ta odklon od običajnih zakonov logike bralca v trenutku pahne v območje negotovosti in paradoksa, ki nima prav nič več skupnega z nalašč plehkim in poučnim tonom maksime tik pred tem. Hkrati pa je to protislovje mogoče odpraviti le z novo interpretacijo mitičnega citata. S tem, ko se pripovedovalec sklicuje na homersko epizodo, v kateri nastopajo sirene, da bi ob njej dokazal učinkovitost nezadostnih in otročjih pripomočkov za rešitev, postavi njihov tradicionalni pomen na glavo: Odiseja obleče v norčevski kostum, njegove znamenite trike pa razgali kot bedne in popolnoma brezupne ukrepe.

Stavek, ki povzema epizodo iz *Odiseje*, je torej mogoče razumeti na dva nasprotujoča si načina: glede na to, ali se pri njem nanašamo na njegovo *tradicionalno* ali *kontekstualno* zvezo, ponazarja Odisejevo zvičajnost ali njegovo naivnost. Drugače povedano: Kafka se zvesto drži temeljnih elementov tradirane zgodbe;

odlomek iz *Odiseje*, na katerega se nanaša, dobesedno povzame, pri tem epizoda ohranja svoj dobro znani smisel, ki ji ga je tradicija od nekdanj pripisovala. Če pa tega istega sklica na *Odisejo* ne jemljemo več kot samega zase, temveč kot funkcionalen element v celotnosti Kafkovega besedila, torej kot neki določen člen logičnega dokazovanja, tedaj se njegov pomen sprevrže v svoje nasprotje.

Če zdaj primerjamo tisto že omenjeno, tako rekoč zunanje nasprotje med maksimo, ki uvaja besedilo, in citatom iz *Odiseje* z notranjim nasprotjem, ki daje temu citatu njegovo dvoumnost, ugotovimo, da tradirano dogajanje v obeh primerih pomeni narativno danost, ki ji Kafkovo besedilo, z njo tako rekoč obdano, sledi v skladu s svojo naravo. Nasproti te tradicionalne danosti je tako v teoremu kakor tudi v kontekstualnem tolmačenju odlomka iz *Odiseje* izražena popolnoma nova situacija. To pravkar orisano polarnost bi bilo v obeh primerih mogoče povzeti v nasprotju med *preteklostjo* in *sedanjostjo*.

Analiza pripovedne perspektive v prvih dveh stavkih Kafkovega besedila bi nas pripeljala do enakega sklepa: uvodna maksima (apologija naivnosti) je realizirana v sedanjiku, kajti ima neko nenehno aktualno vrednost; izraža stališče pripovedovalca poročevalca. Prav tako fungira kontekstualno tolmačenje odlomka iz *Odiseje* (ki predpostavlja Odisejevo naivnost in bednost njegovih ukrepov za rešitev) kot dokaz demonstrativne trditve in je zato pojmovano kot aktualna ponazoritev neke vedno veljavne resnice. Samo po sebi pa je tisto mesto iz *Odiseje* fragment nekčega prastarega teksta, ki mu je bila že zdavnaj dodeljena kanonizirana interpretacija. Ta starejši fragment zdaj avtor vključuje v aktualni potek svoje pripovedi kot heterogeni element. Naloga eksegeze bo potem spraviti med seboj nasprotujoče si elemente, s tem ko bo morala pokazati, da lahko preteklost (neko staro besedilo) – kljub vsem spremembam, ki jih prinaša s seboj čas – rabi za to, da osvetljuje sedanjost (nauk o sredstvih oziroma pripomočkih za rešitev).

Tako razgrnjena struktura besedila, ki temelji na kombinaciji treh različnih elementov, in sicer maksime, citata iz nekčega starega besedila ter njegovega tolmačenja, spominja na kompozicijski princip starojudovske literarne zvrsti *midraša*. Precej pogosta forma

midraša povezuje splošno znan teorem s kakim biblijskim citatom, ki naj podkrepi njegovo resničnost, pri tem pa je prvotni pomen uporabljenega svetopisemskega mesta pogosto silno oddaljen od pomena danega izreka. Kot tretji povezujoči člen se pojavi potem še eksegeza biblijskega citata, ki njegov smisel včasih popolnoma spremeni, samo da se nekako sklada s smislom nauka, ki ga napoveduje maksima. Ta interpretacijska metoda je usmerjena v usklajevanje sodobnih vprašanj s sistemom kanoničnih norm; tudi če se zdi to ujemanje starega in novega včasih izumetničeno ali manj prepričljivo, pa gre midrašu vendarle dosti bolj za to, da še naprej zagotavlja obstoj sistema vrednot in obstojnost njegove avtoritete.

Če *Molk siren* spominja na strukturo midraša, je to posledica dialektične napetosti, ki omenjene tri različne elemente med seboj ločuje, a hkrati tudi drži skupaj. Tem očitnejše so razlike: v *Molku siren* eksegezi ne uspe dokončno potrditi teze uvodnega teorema; nasprotno, obotavlja se, spreminja smer, predlaga drugo interpretacijo, skratka, sedanjosti in preteklosti ne zmore neoporečno spraviti. Modrost starih daje v Kafkovem besedilu na vprašanje o pripomočkih za rešitev le dvoumne odgovore.

IV

Namen prve eksegeze epizode iz *Odiseje* je ta, da bi zgodbo o Odiseju in sirenah uskladila z naukom pripovedi (basni). Da bi to dosegla, je treba smisel tradirane zgodbe postaviti na glavo, eksegeza pa mora pokazati, da lastnost, ki je rešila Odiseja, ni nekakšna zvijačnost, ampak čisto navadna naivnost. Seveda mora tolmačenje pri tem ostati zvesto bistvenim motivom mitološke pripovedi, predvsem temeljnemu motivu spopada med nasprotnikoma, ki imata vsak zase na voljo posebna orožja: sirene svoje zapeljivo petje, Odisej pa odločitev, da se bo naredil gluhega in se dal prikovati k jamboru. Tudi če naj se tradicionalni smisel mitosa obrne, se more namreč taka pomenska sprememba zgoditi kvečjemu znotraj okvira tradirane pripovedi. To pa pomeni, da bo ravno ta vezanost na temeljne motive mitične zgodbe določala izbiro postopkov tolmačenja: ker tega, o čemer poroča mitos, ni več

mogoče spreminjati, se mora tolmačenje, ki želi spremeniti njegov smisel, opreti na to, kar v mitosu ni povedano. To, da eksegeza ostaja zvesta osnovnim potezam tradirane zgodbe, dokazuje, da mitos tu ni v celoti izgubil svoje paradigmatične veljavnosti; toda čeprav se interpretacija ne loteva bistvenih motivov mitosa, se tem svobodneje, z vso svojo nespoštljivo subtilnostjo razmahne v praznini, ki med seboj ločuje tiste motive: dodaja nove podrobnosti, izmišlja si druge različice, postavlja hipoteze, pretehtava utemeljitve, skratka, zapolnjuje vrzeli homerske pripovedi in spleta obod vzrokov in posledic, na katerega se opira dejanje.

Ta dodelava mitosa pa hkrati pomeni ovrženje le-tega. Tu se namreč jasno pokaže, da tradicionalni motivi homerske pripovedi niso sposobni zagotoviti njene prave koherence. V resnici postavljajo več vprašanj, kot pa zmorejo nanje tudi odgovoriti. Na primer: zakaj je moral priti šele Odisej, da je iznašel tako elementarno vojaško zvijačo? Zakaj je sirene mogoče tako zlahka pretentati? Že samo golo dejstvo, da mitos potrebuje razlago, dokazuje, da mu manjka samoumevnosti. In ravno zato zase ne sme zahtevati pravice, da bi izrekal nekakšne nauke: s tem ko interpretacija razgalja protislovja mitosa, mu odreka pravico do apodiktične resnice.

Iz trditev mitosa interpretacija izoblikuje niz vprašanj; nasproti njegovi gotovosti postavi hipoteze, njegovemu avtoritarnemu govoru formo oklevanja in dvoma. To vprašljivost mitosa kot vira absolutne resnice doseže ekseget z več stilističnimi postopki: uporablja hipotetične stavke ("Kaj takega pa *bi kajpak lahko že zdavnaj storili vsi popotniki ...*") ali tudi priznavajoče fraze, ki predlagajo druge pripovedne možnosti, ne da bi pri njih tudi vztrajale ("A Odisej ni pomislil na to, *čeprav je mogoče o tem slišal.*" – "*Čeprav se še ni zgodilo*, da bi se kdo ubranil njihovemu petju, *si to mogoče lahko vsaj zamislimo.* A njihovemu molku – sploh ne." – "Mogoče se je zgodilo nekaj, *česar človeški razum ne more več doumeti*: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo ..."). Enak učinek je dosežen z rabo disjunktivnih oblik, ki bralca postavljajo pred alternativo ("... *mogoče* so mislile, da takšnemu nasprotniku lahko pridejo do živega samo z molkom, *ali pa* so popolnoma pozabile na petje, ko so videle Odisejev blaženi obraz ..."). Zgovorne so

tudi omejevalne formulacije, ki poudarjajo negotovost interpretacije ("mogoče", "če se smem tako izraziti"), pa tudi ironični ton, ki ga ubere pripovedovalec, ko govori o tradicionalnem viru ("... nedolžno se je veselil teh svojih bornih pripomočkov ...").

Dvomi, ki so tu izraženi, poudarjajo neodločnost pripovedovalca, ki mora homersko zgodbo tako preoblikovati, da jo bo prilagodil logičnim težnjam današnjega bralca, saj se mu zdijo motivi tradirane pripovedi preveč fragmentarni, da bi lahko sestavljali koherentno celoto. Ali pa naj tedaj na primer razumemo, da nam je tradicija ohranila zgodbo o Odiseju in sirenah le v okrnjeni obliki? Ali da nam mora biti takšen fragment, iztrgan iz sveta mitosa, dandanašnji sam po sebi nerazumljiv? Kritična drža pripovedovalca v obeh primerih izraža razdaljo, ki ga ločuje od besedila, ki priča o svetovnem nazoru neke davne preteklosti. Da bi ga mogel razumeti, ga mora podrediti svoji lastni logiki; odgovoriti mora na vprašanja, ki jih besedilo pušča odprta, natančneje mora razložiti potek dogajanja, to pa pomeni, da mora temu nujno dodajati nove motive. Te dodatke opravičuje s tem, da se domnevno sklicuje na druge vire, na drugačna izročila, na samó njemu znano branje besedila; toda tu ni več nikakršne gotovosti in v primerjavi s samoumevnostjo homerskega besedila ostaja zdaj vse v nekakšni nejasnosti.

Glede na epizodo iz *Odiseje* dobi Kafkovo besedilo dva nova motiva, ki v temelju spremenita njen tradicionalni smisel. Prvič, nobene možnosti ni, da bi se Odisej kakor koli ubranil petja siren, "saj petje siren prenikne skozi vse in strast zapeljancev lahko razbije še kaj več od verig in jambora". In drugič, "sirene imajo orožje, ki je še strašnejše od petja, to je molk", in temu molku ne more ubežati nihče, kajti "občutku, da si jih premagal s svojo lastno močjo, in iz tega porojeni domišljavosti, ki podre vse ovire, se ne moreš upreti, če si zemeljski". Povezava teh dveh novih motivov ustvari popolnoma novo situacijo, v kateri se razmerje med Odisejem in sirenami nenadoma obrne. V *Odiseji* namreč sirene zaznamuje njihova funkcija: njihovo poslanstvo je v tem, da pojejo, in prav nobene možnosti nimajo ravnati kakor koli drugače; predstavljajo čisto nujnost, odvzeta jim je vsakršna svoboda. Odisej pa je postavljen na preskušnjo: zgolj od njega samega je odvisno, ali bo poslušal sirene

ali pa se bo pred njihovim petjem naredil gluhega; povsem proste roke ima pri izbiri bodisi rešitve bodisi propada. V Kafkovi zgodbi pa je situacija mitičnega junaka in njegovih sovražnic sprevržena v svoje nasprotje. Zdaj so sirene tiste, ki imajo na voljo kar dvoje orožij, namreč svoje petje in svoj molk, in imajo vso svobodo, da izberejo eno ali drugo. Na drugi strani je Odisej oropan celo svojega edinega orožja: po mili volji si lahko tlači vosek v ušesa, vendar mu ne bo nič pomagal, ker petje siren tako ali tako "prenikne skozi vse". In še več, tudi nasproti njihovemu molku je do kraja nemočen, saj ta popotnike še bolj neubranljivo privlači kakor njihovo petje. Naj potemtakem sirene pojejo ali molčijo: v vseh logično predstavljenih primerih je Odisej obsojen na propad.

V Kafkovi preinterpretaciji epizode iz *Odiseje* enako kot pri Homerju Odisejevo srečanje s sirenami sicer opozarja na spopad med svobodo in nujnostjo, toda zdaj so vloge nasprotno porazdeljene: sirene lahko po želji izberejo taktiko, Odiseju pa je že vnaprej določena nemoč. Zelo podobno stojijo tudi možnosti za morebitno zmago pri obeh nasprotnikih: v *Odiseji* je izhodiščni položaj za Odiseja nadvse ugoden. Oborožen s svojo legendarno zvičajnostjo plove proti sirenam, te pa imajo na voljo zgolj svoje petje, a temu se – kot pripovedovalec ugotavlja – sploh ni težko izogniti. V Kafkovi preinterpretaciji mitosa pa imajo sirene moč, s katero se zdijo kratko malo nepremagljive. V razmerju s takšno okrepitevijo siren se mora Odisej, čigar lastnosti so ostale enake kakor v *Odiseji*, pokazati kot nepopisno naiven. Njegovi triki tedaj nikakor ne kažejo več na nekakšno prekanjenost, temveč prej na naivno omejenost.

Zgodbo o Odiseju in sirenah bi morda lahko imeli za nekakšno različico klasične sekvence mitosa in ljudske pravljice, in sicer junakovega boja zoper sovražne sile; ta boj je večinoma predstavljen kot preskus, na katerem naj se pokaže, ali je junak sposoben opraviti nalogo, ki mu je bila naložena. V našem primeru ta preskus denimo ni fizičen spopad, temveč je v moralnem konfliktu: sirene pomenijo skušnjava, junak pa naj dokaže, da se ji je zmožen upreti. Toda ker bo razplet tega konflikta odločal o tem, ali bo Odisej mogel nadaljevati svoje potovanje ali ne, pomenijo tu sirene smrt, Odisejeva volja pa življenje. V *Odiseji* je bil razplet tega boja zlahka

predvidljiv, kajti že vnaprej je opredeljen s funkcijo Odiseja kot zglednega junaka. Kot poosebljena zvičajnost je doslej uspešno premagal vse ovire. Tako smemo razumeti njegov položaj na začetku te epizode v *Odiseji* kot nadvse ugoden. V Kafkovi preinterpretaciji pa je temeljito spremenjen ravno ta začetni junakov položaj. V simboličnem preskusu, ob katerem človek spozna, da se bo spopadel s silami, ki si prizadevajo za njegov propad, mu zmaga niti v sanjah ni več vnaprej zagotovljena. Prav nasprotno, zdaj je nepremagljiva moč skušnjave; pred njenim klicem se pa človek ne more narediti gluhega in zapeljevanje smrti je močnejše od volje do življenja. In Odisej, ki se še vedno, kakor nekoč v *Odiseji*, zanaša na svoj vosek in na svoje verige, je moral zdaj v tem novem položaju utrpeti hudo izgubo sijoče premoči epskega junaka: nič hudega sluteč, z otročjim zaupanjem drvi v žrelo nevarnosti, katere brezizhodnost po dolgem in počez spregleda.

A ravno ta njegova nevednost se vendarle izkaže kot sredstvo za njegovo rešitev. Tudi Kafkov Odisej se kakor njegov mitološki vzornik izmakne sirenam, čeprav še zdaleč ni dorasel svojemu novemu, skoraj brezupnemu položaju. Vprašanje je torej naslednje: Kako mu na koncu kljub temu uspe zmagati? Kako se Odisej, ki v Kafkovi pripovedi, kjer so vse okoliščine v njegovo škodo, uporablja natančno iste trike kakor v *Odiseji*, kjer so njegove možnosti za zmago sila ugodne, vendarle lahko reši? Nekaj drži kot pribito: ker so pripomočki, ki jih uporablja, očitno popolnoma neprimerni za obvladovanje danega položaja, ni mogoče, da bi bil za svojo lastno rešitev zaslužen Odisej sam. Popolnoma nesposoben je, da bi s čimer koli uspešno vplival na strašno težaven položaj, v katerega ga je pahnil Kafka. Odvisen od svojih lastnih moči bi bil na milost in nemilost izroččen zapeljevanju siren. Če se kljub temu nekako reši, to torej nikakor ne more biti zasluga njegovih osebnih trikov, temveč zgolj in edino avtorjevega pripovednega postopka.

Pri tem gre za dva temeljna postopka: že omenjeno dodajanje novih motivov in to, da junak zgodbe o teh dodatkih ne ve ničesar. Tradicionalni Odisejev lik in opisana situacija, ki jo zaznamuje dodajanje novih, epizodi v *Odiseji* tujih motivov, sestavljata dvojje v osnovi nezdružljivih elementov pripovedi; nista sicer brez vsakršne

povezave, vendar pripadata popolnoma različnima ravnema resničnosti. Drugače povedano, Kafka izloči Odiseja iz sveta *Odiseje* in ga izžene v njemu popolnoma nov svet, katerega zakonov ne pozna. Skozi vso to sekvenco ostajata stališči Odiseja in pripovedovalca načelno ločeni. Odisej ne ve ničesar o novem orožju siren in zato niti slutiti ne more, kako zahrbtne nevarnosti ga čakajo. Odisej, *ki se dobro znajde samo v Odiseji*, je neskončno oddaljen od sveta sodobnega pripovedovalca. Kako naj bi vsaj pomislil na to, da ga ogrožajo sile, kakršnih homerski ep ni nikoli poznal? Pa vendarle ravno ta nevednost pomeni za Odiseja rešitev: "In prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več."

Da bi Odisej lahko ušel sirenam, mora pripovedovalec tako rekoč nevtralizirati obe orožji, ki ju imajo na voljo, namreč njihovo petje in njihov molk. Seveda se zdi prva izmed teh dveh nalog popolnoma neizvedljiva, kajti petje siren "prenikne skozi vse". Toda sirene imajo tudi drugo možnost: da pač molčijo. Uvedba tega novega motiva njihovo moč sicer še povečuje, a hkrati jim daje tudi atribut svobode; toda kdor je svoboden, je v nevarnosti, da se bo zmotil: *ko se Odisej pojavi, sirene ne pojejo*. Pripovedovalec je tu posegel po vzajemnem učinkovanju motivov: enega izmed obeh novih motivov, in sicer nemožnost uiti petju siren, tako rekoč nevtralizira drugi, se pravi, sposobnost siren, da molčijo. Odisej pa ne ve ničesar o teh novostih, ki jih je pripovedovalec vstavil v homersko zgodbo. Sploh ne sluti, da lahko sirene občasno molčijo. Po drugi strani tudi ne ve, da bi moral sirene, če bi te res pele, neizogibno slišati. Potemtakem mora nujno sklepati, da sirene sicer pojejo, toda njemu se je uspelo narediti gluhega pred tem pogubnim petjem: "A Odisej ni slišal njihovega molka, če se smem tako izraziti, menil je, da pojejo in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan." Drugače povedano: Odisej se *objektivno* ubrani petja siren (kajti tudi dejansko ne pojejo) in *subjektivno* njihovega molka (one sicer molčijo, a on tega ne ve). Formalna struktura besedila je tu še razvidnejša kakor njegova fabula: iz nje izvemo, da je Odisej mogel uiti sirenam, *čeprav* so bili njegovi prijemi nezadostni. Analiza pripovednega postopka pa pokaže, da je bil rešen *po zaslugi te nezadostnosti*. Epizoda z Odisejem in sirenam, kakor si

jo izmislil moderni pripovedovalec, torej potrjuje tezo uvodnega teorema: obstajajo tako obupne situacije, da se človek iz njih lahko reši zgolj z največjo omejenostjo.

Omenjena nezdržljivost med Odisejevim likom in opisano situacijo se sklada z drugimi nasprotji, ki dajejo Kafkovemu besedilu poseben pečat, namreč nasprotje med mitičnim fragmentom in njegovo interpretacijo, pa tudi med preteklostjo in sedanostjo. To torej pomeni, da novi motivi, ki jih pripovedovalec vpleta v epizodo iz *Odiseje*, izražajo njegovo lastno stališče oziroma stališče pričujočega bralca homerskega epa. Razmeroma preprosto vprašanje, ki ga mora Odisej razvozlati pri Homerju, se v moderni preinterpretaciji prelevi v skoraj nerešljiv problem. Mitološki junak, ki se s tako nepričakovanimi težavami lahko spoprime samo z zaupanjem v svoje zanesljive vrednote, deluje dandanes le še kot anahronistična priča nekega davno izginulega sveta. *Odisej pri Kafki*: ta ironična "montaža" neprizanesljivo razgalja nezadostnost mitoloških kreposti v svetu, kjer sirene občasno tudi molčijo. V svetu pripovedovalca, z njegovo pristno kafkovsko zapletenostjo, postane Odisej, nekoč "najbolj zviti smrtnik", le še lahko miseln tepec. Toda ravno zato, ker nevarnosti ne vidi, ji lahko uide: "menil je, da pojejo" (a so v resnici molčale) "in da jih le on ne sliši, ker je zavarovan" (če bi v resnici pele, se njihovemu zapeljevanju pač ne bi mogel izmakniti). Razsežnost njegove zaslepljenosti sirene povsem onesposobi: "Kmalu pa je vse skupaj zdrsnilo mimo njegovega pogleda, ki je bil uprt v daljavo, sirene so mu dobesedno izginile iz namena in prav takrat, ko jim je bil najbliže, ni vedel o njih ničesar več."

Ko niti preračunljivost niti moč presoje ne zadoščata za ukrotitev nevarnosti, se možnost za rešitev kaže le še z nevednostjo. Nedolžna ignoranca se potem dotakne jasnovidnosti, naivnost zraste v genialnost.

V

Nova interpretacija mitosa je potemtakem potrdila temeljno misel basni: "Človek se lahko reši tudi z nezadostnimi, še več, otročjimi pripomočki." Na tej točki bi mogli imeti argumentacijo pravzaprav za opravljeno, Kafkovo besedilo bi se moralo s tem

skleniti. Toda v zadnjem trenutku pripovedovalec skoraj mimogrede svoji predstavitvi pristavi še dodatek. Obstaja – tako poroča – še druga različica te zgodbe: "Odisej je bil tako prebrisan, pravijo, tak lisjak, da mu niti boginja usode ni mogla seči v najglobljo notranjost. Mogoče se je zgodilo nekaj, česar človeški razum ne more več doumeti: Odisej je prav zares opazil, da sirene molčijo, in sirenam in bogovom je nastavil zgornji navidezni dogodek tako rekoč kot ščit." Omembo te druge različice opravičuje torej negotovost izročila. Za pripovedovalca, ki govori v sedanjiku ("O tej zgodbi pa je ohranjen tudi dodatek."), leži svet mitosa tako daleč v preteklosti, da iz nje prodrejo le še redki, nejasni in nasprotujoči si odmevi. Avtor mitosa ne doživlja več kot nespornega vira resnice, temveč kot nedoločne, iz pratemeljev časov izvirajoče govorice, katerih smisel je prepuščen samovolji interpretacije. Kako naj bi potem epizodi, v kateri nastopajo Odisej in sirene, sploh pripisovali nekakšen enoten pomen? In kako drugače naj bi že sam po sebi dvoumni drobec mitosa potrjeval ali spodbijal moralno dogmo, če ne na dvoumen način?

Ta druga različica homerske pripovedi zares v mnogih ozirih nasprotuje prejšnjemu prikazu. Tam Odisej ni slutil, da znajo sirene tudi molčati, zdaj pa to ve. V prvi različici pomeni preproščino in naivnost, zdaj uteleša nadčloveško jasnovidnost. Še več: struktura druge različice je v ostrem nasprotju s strukturo prve. Ta je namreč bistveno temeljila na diskrepanci med Odisejevim likom in opisanim položajem; toda zdaj je Odisej popolnoma vključen v pripovedni proces: vse elemente pripovedi pozna, tudi tiste, ki jih je dodal pričujoči pripovednik, *čigar sodobnik je zdaj postal*.

Vendarle pa so drugi motivi v novejši različici brez sprememb prevzeti iz starejše. V nasprotju s homerskim epom imajo tu sirene še vedno obe orožji, torej petje *in* molk. Tudi Odisej se vede popolnoma enako kakor v prvi različici, to pomeni, da ostaja – kakor v *Odiseji* – zvest svojemu vosku in svojim verigam. Zunanje okoliščine boja med Odisejem in sirenami so torej v obeh različicah povsem enake: Odisej je postavljen v skoraj obupen položaj in opremljen s popolnoma nezadostnim orožjem. Razlika med obema variantama je le v Odisejevi notranji drži, torej v načinu, kako pojmuje svoj položaj.

In dejansko je njegova notranja drža od vsega začetka odločala o tem, ali bo rešen ali pogubljen. V prvi različici epizode se je siren ubranil samo zato, ker na novo dodanih motivov ni poznal in torej ni mogel vedeti, da sirene molčijo; samo zato je mogel misliti, da pojejo in da le on njihovega petja ne sliši. V drugi različici pa ve, da sirene ne pojejo; da bi jim ušel, *mora torej ravnati samo tako, kot da bi tega ne bil vedel*. Pretvarjati se mora, češ da verjame, da pojejo za vsakogar drugega, on pa jih edini ne sliši. Vendar to njegovo pretvarjanje ostaja nevidno; v Odiseju se na videz ni nič spremenilo: vse dogajanje poteka v njegovem duhu. Med pristno in zaigrano naivnostjo, med resnično in domnevno nevednostjo od zunaj ni mogoče razlikovati. Skrajna preračunljivost si tu nadene krinko skrajne nedolžnosti. Položaj, v katerem je, vidi Odisej popolnoma jasno; vse njegove komponente pozna in ve, katere kombinacije te dopuščajo. Njegovo poznavanje igre in njenih pravil ga uči, da edina poteza, ki lahko pripelje do zmage, predpostavlja nepoznavanje dela temeljnih podatkov partije. Odisej z vso treznostjo preračuna svoje možnosti in tako rekoč vnaprej razvije celoten logični proces, ki izvira iz njegove hlinjene nevednosti in pelje vse do njegove rešitve. Ta fikcija, ki jo je sam postavil, ima vsekakor videz realnosti. Vendar pa gre samo za nekakšen "navidezni potek", za igro, namenjeno zavajanju siren in bogov, ali pa tudi – takšno možnost dopušča dvojni pomen besede "ščit" – za to, da jih junak preslepi s pretvezo, tako kot na primer z umetelnimi reliefi, ki so krasili ščite starogrških bojevnikov.

Da lahko Odisej tu igra nevedneža, gre zasluga temu, da se je njegov položaj v strukturi pripovedi temeljito spremenil. Ker zdaj ve, da sirene molčijo, se njegovo stališče – vsaj na tej točki – prekri-va s stališčem pripovedovalca. Čeprav njegovi triki še vedno ostajajo isti kakor v *Odiseji*, pa Odisej v tej drugi različici nikakor ni več istoveten z legendarnim junakom, omejenim z mejami homerskega sveta: tisti vendar ni bil sposoben doumeti nove resničnosti, v katero ga je postavila pisateljeva ironija. Zato nasprotje med preteklostjo in sedanostjo, ki je obvladovalo prvo interpretacijo, tu dobi čisto drugačen pomen: junak je namreč postal sodobnik pripovedi in se popolnoma spozna na zgradbo njenih motivov. Vendar pa, kot rečeno, je vsa Odisejeva zvijačnost v tem, da se dela, kot da o tem

ničesar ne ve. Drugače povedano, svoje zunanje vedenje natančno prilagodi vedenju svojega mitološkega prednika. *Igra njegovo vlogo* in tako postane dvostranski lik: v njem si stojita nasproti mitološki in moderni Odisej; ta se v celoti zaveda svojega obupnega položaja, prvega, posebej naivnost, pa varuje ravno njegova preproščina. Da bi se moderni Odisej, ki je izgubil svojo prvotno nevednost, lahko ubranil siren, si mora nujno nadeti krinko svojega arhetipskega vzornika in mimetično posnemati njegovo vedenje.

Funkcija tega modernega Odiseja je v tesnem sorodstvu s funkcijo pripovedovalca. Ker enako dobro kot pripovedovalec pozna na novo vrinjene motive, njegovega stališča, s katerega gleda na dogodke, skoraj ni več mogoče razlikovati od pripovedovalčeve perspektive. Oba sta sredi situacije, ki jo obvladujejo neskončno bolj zapleteni zakoni od tistih v mitološkem svetu. Enako kot pripovedovalec tudi moderni Odisej stoji v sedanjosti pripovedi in ne v preteklosti tradiranega besedila. Toda njegovo sorodstvo s pripovedovalcem je še veliko bolj bistveno: enako kot ta je tudi moderni Odisej iznajditelj fikcije. Resda ne gre tako daleč, da bi si sam izmislil zakone svoje situacije; ti se mu vsiljujejo kot dane nujnosti, katerih se sicer zaveda, ne da bi jih bil sam ustvaril. V okviru tega njemu vsiljenega položaja pa si skuša predstavljati, kako bi bil ravnal, če bi bil naiven; ali z drugimi besedami: kako bi na njegovem mestu ravnal mitološki Odisej. Kot oblikovalec svoje lastne zgodbe si zdaj sam izmislil tisto popolnoma neprimerno vedenje, ki mu ga je pripisovala prva različica epizode. Sodobni Odisej, torej mož, ki se še kako zaveda svojega težavnega položaja, se lahko reši ravno s tem, da svojega sovražnika zavede, tako da mu prikaže lažno podobo o samem sebi, in sicer tisti igrani lik nič hudega slutečega tepca.

Kajpak bi se mogli vprašati, zakaj se Odiseju pravzaprav zdi tako pomembno, da bi v očeh siren veljal za naivnega, ko pa je vendar našel poti in sredstva, s katerimi se zlahka zavaruje pred njihovim molkom. V resnici se za vsem tem manevrom skriva naslednja temeljna misel: bogovi ne trpijo, da bi se jim kateri koli smrtnik izmuznil z zvijačami. Vladarje nebes je mogoče razorožiti samo tako, da jih uročiš s prikazom popolne nevednosti.

Ta igrivi in zamaskirani Odisej, ki je pripovedovalcu tako blizu,

da se z njim delno celo sklada, ki si izmišlja fikcijo in s tolikšno popolnostjo posnema neko arhetipsko delovanje, da zmore s tem preslepiti celo bogove – ali nima ta Odisej pravzaprav vse lastnosti umetnika? Kafka je nenehno ponavljal: pisanje je boj zoper bogove, pri katerem gre za odrešenje ali pogubljenje in kjer je najbolj pre-tanjena zvijača nemara prav v hlinjenju nedolžnosti.

VI

Sklicevanje na epizodo v *Odiseji*, na ta mitološki fragment, iztrgan iz svojega konteksta, se zdi v Kafkovi pripovedi samo na sebi kot nekakšna nerazumljiva sled neskončno oddaljenega sveta. Da bi nam sploh mogla biti pojmljiva, jo je treba postaviti v neko drugo zvezo, jo vstaviti v nam znani miselni svet. Zato je tisti fragment iz *Odiseje* primerjan s teoremom, ki zadeva naše vsakdanje življenjsko ravnanje. Toda ta teorem na mnogo splošnejši način postavlja vprašanje o pripomočkih za rešitev. “Nezadostni, še več, otročji pripomočki lahko pripeljejo do rešitve”: epizoda z Odisejem in sire-nami naj bi bodisi potrdila bodisi ovrgla to trditev. Dejstvo, da ta epi-zoda potrebuje še eksegezo in je tako šele prek nje razumljiva v našem današnjem času, pa samo po sebi postavlja naslednje temeljno vprašanje: Ali nas dandanes mitos sploh še lahko nagovar-ja? Ali nas njegova resnica sploh še lahko dosega?

Na koncu prvega poskusa interpretacije mitos sicer potrjuje tezo maksime, toda le zato, ker je bil njegov pomen ironično spre-menjen: v obupani resničnosti, ki jo prikazuje pripovedovalec, se Odisej, najbolj premeten mitološki junak, kaže kot poosebljena naivnost; pri tem pa je ravno ta naivnost edina moč, ki zmore člove-ka rešiti pred nevarnostmi, ki prežijo nanj od vseh strani. Drugi poskus razlage (že zgolj njena možnost vnaprej izraža dvom o vel-javnosti prve) prav tako potrjuje tezo maksime, vendar tokrat le zato, ker je bil na glavo postavljen njen smisel: Odisejevi triki zdaj nikakor niso prikazani kot “nezadostni” ali celo “otročji”, temveč kot dokazi nadčloveške zvijačnosti.

Obe interpretaciji torej dokazujeta, da nas mitos dandanašnji nagovarja le še tedaj, če je odet v ironijo in paradoks. Resnica, ki

nam jo zaupa, je blazno dvoumna: če se hočeš rešiti, je rečeno, moraš biti bodisi neskončno naiven ali neskončno zvit; stati moraš na tej ali na oni strani modrosti. S skrajno preproščino so blagoslovljeni tisti, ki kakor Odisej iz prve različice še poznajo prvotno nedolžnost že davno minule zlate dobe. Komur pa ta milost ni dana, temu ne preostane nič drugega, kot da se posveti igri in videzu; kakor Odisej iz druge različice mora potem znova najti zaigrano naivnost v dvojni luči mimesis. Sirenam in bogovom pa se ne more postavljati po robu z ničimer drugim kot le z močjo fikcije.

Prevedel **Aleš Učakar**

Pričujoči spis je preveden iz knjige *Sledovi pisave. Od Goetheja do Celana* (Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan, 1987). **Stéphane Mosés** (Hebrejska univerza, Jeruzalem) je poleg tega še avtor knjig *The Philosophy of Franz Rosenzweig* (Culture of Jewish Modernity Series), *Hermann Cohen's Philosophy of Religion*, *Une affinite litteraire: Le Titan de Jean-Paul et le Docteur Faustus de Thomas Mann*, *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, pa tudi soavtor in urednik številnih publikacij s področij judovske filozofije in umetnosti.

DRUGE CELINE

Krzysztof Koehler *Pesmi*

Vse, kar je živo, se meče name. Veter tuli, listje
rumeni. Na levi imam gozd, na desni se razprostira
Prihod.

Luna. Ječmen.
Črički. Koliko
bliskov še?

Koliko vzhodov?
Poti peljejo
navkreber.

In še to
čisto slepo ugašanje
vzrokov.

Vdati se mraku,
hladu, čričkom. S sklonjeno
glavo kot pred
rabljem. Naporno poročanje,
da se je to in to
zgodilo. In razen tega
nič.

In zdaj tu
sonce. Senca
se umika.

Ves čas sem
pisal, dokler me gozd
ni nehal

skrivati.
Ralo
sonca

mi uničuje
mozeg.
Oči

zaleplja
blesk.

Še
bolj
čisto

ne zmorem
biti.

Na rešnje telo

“Oče mogočni” med
valujočo množico.
Besede krožijo
od ust do ust.

Pojem. Glasno.
O čem? Ne razumem.
Lovim sapo.
Težko diham. Obdaja nas Duh.

Rahela je umrla na poti, skoraj na spomlad.
Zemlja dolgo ni hotela rodit,
sonce se je nižalo in raslo,
rezbarilo iz sence oblike stvari.

Popki na drevju so, slineč se, nabrekli,
ponoči je bilo slišati kosove žvižge,
škrjanček je s svojim zvonkim glissandom
obujal na novo nebeške globine.

Odprla se je, črna, preperela,
s škornji teptana, mastna in vlažna,
in Gospod nebes je vstopal, potlačen,
v svet bujno kalečega zelenja.

Kosi niso peli o vstajenju od smrti,
zemlja, neumnica, je kar naprej rodila.
Rahela je končevala svojo ubogo pesmico
in Angel smrti ji je iztaknil oči.

Križanje

Helebardnik je kot nehote
bolj podpiral stran, kot jo prebadal.
"Statična slika. Ampak občutljivo srce
dobro razume naklon Marijine glave."

Tako je govoril. Jaz pa sem gledal
Janeza: malo ob strani, je še presegal
helebardnika s tonom oči, s kretnjo:
"On je že izročil dušo Bogu. Mir vsemu."

Od tod so se mogoče jemali
gnostiki, če je kdo dlje v Bieczu
preganjal čas. Ne trpi telo. Duh je drugačno stanje.

Tam je bila še Marija Magdalena.
O njej ni rekel nič. Bila je kot zemlja.
Kristus je bil kot čas.

Iz Tagaste v Kartagino

*In sem ostal sam zase taka nesrečna točka,
v kateri se ni dalo živeti in iz katere se ni
dalo zbežati.
sv. Avguštin*

Vedno manj me je in pomlad se prebuja: živahna jutra, sladki dah noči. Nič več me ni strah letnih časov. Priplul sem v pristan.

Čeprav me ne poznaš, ti bom povedal vse po vrsti, kaj se je tu godilo. Kako sem izgubljal in spet našel.

V Tagasti je bilo mraz. Umrl mi je prijatelj in se mi je zdelo, da je ves svet razpadel, nisem imel veliko do takrat,

tu pa kar naenkrat nič. Do zdaj, po letih, vidim svojo muko, jok, tožbe in čezmerno skrb, opažam v tem samo znamenja Previdnosti, ampak

to vidim šele zdaj, takrat nisem vedel, da se vse dogaja prav tako, kot se lahko, ne več. To ve starost. Danes objokujem samo te, ki ne znajo vztrajati. In mlade,

ki jim mogoče ne bo dano stati na mojem mestu. To ni grenka vednost, prej jo skrb čez mero ovija v meglo. Povem ti, pozni sin: življenje je večje.

Odisej in Penelopa

Za K.

Govori tiho. Junij, griči.
 Leto daljša senci najinih
 teles. Roke. Usta. Belo čelo.
 Lahen vetrič, torej tudi vonj po poljih.
 Grude zemlje, legajoče za oračem.

Mesta so porušena. Poti zaraščene.
 Siva umetnost navigacije je laž.
 Veselje in strah, kot dediščina,
 vztrajata ob nas.

Drug za drugim se prelamlja val.
 Reci: Naj pade mrak in
 galebi naj kričijo. Na to, kar je bilo,
 kar naju čaka, kar je, naj,
 tiho namreč, priplavajo poljubi.

Pismo Pizonomu

Oblačno, kmalu bo dež.

Začetek in izvir dobrega pisanja
je modrost. Kdor je spoznal,
kaj je dolžan domovini, kaj prijateljem,
kakšna ljubezen gre staršem, bratom,
gostom, kakšna je dolžnost senatorja,
sodnika, kakšno nalogo ima poveljnik,
poslan na vojno.

Nisem si mislil, da
bom odgovor našel pri poganu,
celo tako velikem.

Potujem ob reki, navzgor,
izravana drevesa, kamenje, gozd in
šum; slapovi, ki razpršujejo
v mavrico udarce sonca,

srne, ki se za njimi izgublja sled
v razpenjenih vodah, jesetri,
lososi v boju s težnostjo,
ptice z onemelim kljunom;

prah in šum, ki duši vsak
 drug zvok. Potujem ob strugi
 navzgor, po mahu,
 mehko zibajočem mi korak,

po koreninah, po
 nenadnih udorih, ki so jih izpraskali
 parklji jelenov, po brazdah
 merjascev, po, tenkih kot niti, poteh

zajcev. Nad mano sonce, oblaki,
 hladen dež in zastor vroč,
 grem, da bi spoznal izvor moči tega
 poslanca, ki venomer prihaja pome,
 mi trga žlico iz rok, odganja s kraja
 ob tebi, zahteva,
 da bi obšel, šel počez, se vzpenjal težko

strmo, prestrmo navzgor,
 in ki me pelje
 k odkritim ležiščem rude, na izvir.
 Pa vendar je pomembno samó gibanje:
 polomljene veje, sledovi v blatu,
 porinjen kamen, ki je obvisel
 nad svojim truščem. To
 ostane. To pomeni. Samo to
 razloži napor.

Tišina. Led. Nebogljen sneg.
Še vedno listje.
Ravnina z vrsto
vrb.

Sinjasto nebo.
Pred menoj
sledovi. Reka,
mostiček, vedno več ledu.

V daljavi gozd. Do tja
me več ne bo.
Traja, premika se mi
v grlu. Diham.

Dih.

Ljudje na sivi
zemlji pod jesenskim
nebo, sklonjena
pokrajina;

stolpi in strehe
hiš, govorica -
nenehno izražanje
želja, podukov, kletvic.

Zajci, obkoljeni
s prostranstvom polj,
oblaki v gibanju

vidim in zvesto
opisujem:
vračam dolg.

*Čemu, za kaj si tu? Če boš dojel,
da za trpljenje in za smrt, boš takoj postal
boljši in boš našel duševni mir*

Tu bi hotel obstati. Planota
se oblikuje v romb,
naprej je dolina.

Dokler ne boš šel dol,
kamenje, poljsko cvetje,
žitno klasje,

in to, kar si Jim storil: ščepec
rizika, da je gravitacija
kljub vsemu bila pravilna:

vse teži k dobremu.

Ravnina, ki drsi
navzdol. Skrivnost:

preoblikovati to, kar se me
dotika, v žarek.

Zazibano
v potokih luči.

Z glavo v dlaneh,
z obrazom proti luči,
izmirjen in šepetajoč
tak, tak, ja, tak: Ljubezen,
stisnjen v kot vagona
v vlakcu, ki drsi skoz megle po dolini.

Vse naj bi bilo: povzdignjenja,
norčevanje, smrt.

Nič ni bilo.
Prav nič se je godil,

začel je teč
kot mrak - umikal se je
pred svetlobo.

Samo en tak trenutek je,
ko dan mineva:
ko traja Večnost.

Prva obletnica

Ne zbuja me več krik.
Averz in reverz sta se
pobotala. Pred mano
prostor: prazen, svetel.

Stojim na ravniku. Sonce
ugaša senco kot rekrut
čik. V oslepljujoči
svetlobi stoji celo

neverjetno, sklenjeno,
nedorečeno življenje.
Samo to? Skromna
večnost, pretihotapljena
čez krhke meje
odpadajočih listov.

V obliki žarkov se od oči
širijo gubice,
kot da bi hotele zaobjeti ves
prostor, ki je še
ostal.

Ne zbujaj me več krik
in sanje se ulegajo
vzdolž poldnevnikov,
v smeri, od koder piha
hlad.

Naj bi bilo samo slovo
in pohvala časa, pa je

(Tako, kot pri stražarju,
potopljenem v štetje
korakov od stražarnice do
ovinka, ki ga zamišljenost,
včasih se zgodi,
dvigne pod

žvižganje krogel, v
iztrebljanje zraka,
v smrt)

nenadžrtovana posledica:
pot v kamnito
srce bleska:
pesem.

Pobvala sbolastike

Med prvi in zadnji
verz, na poti misli od
trave do Kralja stvarstva,

med križe pred—ustavne
kletke vgraditi trepet,
radost, moč obstoja.

Izvabiti ton. Kot
piščal, je božji red
mrtev,
če ga godec
neha igrat.

Ljudje ob ognju,
veliki, majhni
ptiči, ki se potaplajo
v nebo. Mrak.

Postoj. Tako
se konča.

Če naj že bo,
naj zdaj:

črede odhajajo
s polj,
sopara se dviga
z vod.

Če naj že zdaj,
naj tu:

Jaz sem samo podoba. Tvoj ponižni hlapec.
Ti govori, moč.
Jaz sem tvoja uzda,
tvoja usoda, da bi se ti
izpolnila.

Prevedla Katarina Šalamun — Biedrzycka

Krzysztof Koehler se je rodil v Šleziji leta 1963. Tako kot še veliko pesnikov te generacije ga je zaznamoval odpor proti političnim razmeram na Poljskem v osemdesetih letih, vendar se ni, kot na primer pri Jacku Podsiadlu, zasidral v anarhizmu (čeprav je tak vtis na začetku dajala njihova generacijska, najprej ilegalna, revija *Brulion*), ampak je, ob nenehni radikalnosti, prešel na pozicije vojujočega se idealista. (Koehlerjeva zadnja zbirka se značilno imenuje *Partizan resnice*, 1997, prejšnji pa sta bili: *Pesmi*, 1990, in *Ponesrečeno romanje*, 1993.) Sicer pa se ta njegova drža kaže bolj v vlogi literarnega kritika in polemika, v pesmih je vedno bolj v ospredju prizadevanje za doseganje trenutkov čiste duhovnosti in polnosti re–ligiozne harmonije. Njegovo smer na Poljskem vedno pogosteje imenujejo neoklasicizem (prim. navezovanje na Horacija v pesmi, naslovljeni po traktatu tega klasika o poeziji *Pismo Pizonoma*), verjetno pa bi ga bilo bolje povezovati z barokom. (Koehler je, po končani polonistiki v Krakovu, tam obranil tudi doktorat o poljskem baroku in bo najbrž vztrajal pri univerzitetni karieri.) Prevodi njegovih pesmi v Sloveniji so bili objavljeni v *Razgledih*, na radiu in v zborniku *Vilenica '92*.

ZADNJA IZMENA



Orhan Pamuk *Novo življenje*

Televizijski sprejemnik je bil vedno nameščen nekje nad voznikovim sedežem in nekatere večere se sploh nisva pogovarjala, ampak ves čas gledala na zaslon. Ker že nekaj mesecev nisva brala časopisov, je bila televizija – okrašena s škatlami, prtički, žametnimi zastori, zloščenim lesenim okrasjem, amuleti, talismani, ornamenti in povzdignjena na položaj sodobnega oltarja – edino okno, razen avtobusnih, skozi katero sva gledala v svet. Gledala sva karate filme, v katerih okretni junaki skačejo naokrog in hkrati brcajo v obraze stoterih izobčencev, in njihove upočasnjene domače ponaredke, v katerih igrajo okorni igralci. Gledala sva tudi ameriške filme, kot je tisti, v katerem pameten in privlačen temnopolt junak pretenta tako policijo kot lopove, ali pa letalske filme, v katerih čedni mladeniči s svojimi letečimi napravami izvajajo drzne akrobacije, in grozljivke, v katerih se lepe punčke na smrt prestrašijo vampirjev in duhov. V domačih filmih, ti so zvečine govorili o dobrohotnih, bogatih ljudeh, ki jim preprosto ni uspelo najti pravih in primernih soprogov za svoje damske hčere, se je zdelo, da so bili vsi junaki, tako moški kot ženske, v določenem obdobju svojega življenja nekaj časa samski, in ves čas se nikakor niso mogli sporazumeti, tako da je to nerazumevanje sčasoma prešlo v neke vrste razumevanje. Tako sva se navadila gledanja enih in istih obrazov in teles v stereotipnih vlogah, kot so potrpežljivi poštar, kruti posiljevalec, dobrosrčna, vendar neprivilčna medicinska sestra, sodnik z globokim glasom, topoglava ali bistra matrona, da sva bila prepričana, da so naju ogoljufali, ko sva na počivališču v MEMORY LANE RESTAURANT, kjer so bile stene okrašene s fotografijami mošej, Atatürka, rokoborcev in filmskih zvezd, skupaj z drugimi utrujenimi nočnimi potniki videla dobrosrčno medicinsko sestro, kako sedi poleg krutega posiljevalca in mirno je riž in juho z rdečo lečo. Medtem ko se je Janan zapovrstjo spominjala, katera izmed slavnih igralk na stenskih fotografijah je igrala žrtev, ki jo je v filmih, ki sva jih videla, napadel posiljevalec, se spomnim, kako sem, ko sem zamišljeno opazoval druge stranke kičaste restavracije, razmišljal, da smo vsi potniki na skrivnostni ladji, ki jedo juho v svetli in hladni jedilnici in plujejo smrti naproti.

Na zaslonu sva videla toliko preteпов, toliko razbitih oken, stekel, vrat, toliko avtomobilov in letal, ki so izginili spred oči in eksplodirali, toliko hiš, vojsk, srečnih družin, slabih fantov, ljubezenskih pisem, nebotičnikov, zakladov, ki jih je pogoltnil goreč pekel. Videla sva kri, ki je brizgala iz ran, obrazov, razparanih vratov, in gledala neskončne prizore zasledovanja, v katerih se je na stotine in tisoče avtomobilov podilo drug za drugim, premagovalo ovinke z velikansko hitrostjo in potem blaženo treščilo drug v drugega. Gledala sva tisočere in tisočere odpadnike, moške in ženske, tuje in domače, z brki in brez njih, ki so neprenehoma streljali drug na drugega.

“Nisem si mislila, da se bo pustil tip tako hitro potegniti za nos,” je po navadi rekla Janan, ko je ena kasetna prišla do konca in preden se je na zaslonu pojavila nova. In ko se je odvila druga kasetna in se umaknila črnim pikam na črnem zaslonu, je Janan dodala: “Življenje je vseeno lepo, kadar nekam potuješ.” Ali: “Ničesar ne verjamem, ne prevzame me, toda kljub temu mi je všeč.” Ali potem, ko se je na njenem obrazu pomudil filmski srečni konec, je napol v snu, napol budna zamrmrala: “Sanjala bom o zakonski sreči.”

Ob koncu tretjega meseca najinega potovanja sva z Janan najbrž videla več kot tisoč prizorov poljubljanja. Z vsakim poljubom je na sedeže padla tišina, ne glede na to, proti kateremu majhnemu kraju ali oddaljenemu mestu je bil avtobus namenjen, ne glede na to, kdo so bili potniki, bodisi takšni, ki potujejo s škatlami, polnimi jajc, ali pa uradniki, ki nosijo aktovke; opazil sem Jananino roko na njenih kolenih ali v njenem naročju, in za trenutek sem zahrepenel po tem, da bi storil kaj pomembnega, kaj, kar bi bilo nadvse učinkovito in trdno. Nekega deževnega poletnega večera se mi je celo posrečilo narediti nekaj, za kar se nisem popolnoma zavedal, da sem res želel storiti, ali nekaj temu podobnega.

Zatemnjen avtobus je bil napol prazen; sedela sva nekje na sredini in na zaslonu je deževalo v zelo oddaljenem in tujem tropskem prizoru. Nagonsko sem obraz približal oknu in tako bliže Janan in opazil sem, da zunaj dežuje. Moja Janan se mi je nasmehnila, ko sem jo poljubil na usta, kot to počnejo v filmih in na televiziji, ali kot sem si zamišljal, da to počnejo; poljubil sem jo, medtem ko se je bojevala, o

angel, z vso mojo močjo, poželenjem, in besom, zdivjano krvjo.

“Ne, dragi, ne!” mi je rekla. “Tako si mu podoben, pa vendar nisi on. On je nekje drugje.”

Je bila rožnata rdečica na njenem obrazu odsev najbolj oddaljene, najbolj od mrčesa zamazane, najbolj nagnusne od vseh neonskih označb turškega Petrola? Ali odsev neverjetne zore, ki se dviga iz pekla? Na dekletovih ustnicah je bila kri, knjige nam pripovedujejo o skrb zbujujočih položajih, kakršen je bil ta, in junaki v filmih se nanje odzivajo tako, da prevračajo mize, razbijajo okenske šipe, se z avti zaletavajo v zid. Na ustih sem pričakoval okus po poljubu, toda bil sem presenečen. Morda zato, ker me je prešinila ustvarjalna ideja: ‘Ni me tukaj’, sem si govoril; ‘če me ni tukaj, kaj potem?’ Toda potem se je avtobus začel tresti z novo vneto in počutil sem se bolj živega kot kadar koli prej. Agonija med mojimi nogami je postala silovitejša, povzročila je, da sem zahrepenel po tem, da bi se raztrgal, eksplodiral, in nato popustila. Potem pa je hrepenenje moralo iti celo globlje; moralo je postati ves svet, nov svet. Pričakoval sem ga, ne da bi vedel, kaj se bo zgodilo; čakal sem, oči so se mi vlažile, telo potilo: hrepenel sem po nečem, ne da bi vedel, po čem, ko je vse blaženo eksplodiralo, niti ne prehitro niti prepočasi, in potem popustilo in izginilo.

Najprej smo zaslišali ta veličastni, peklenški hrup in potem trenutek mirne tišine, ki sledi nesreči. Opazil sem, da je tudi televizijski sprejemnik razneslo na koščke z voznikom vred; in ko se je zaslišalo jokanje in stokanje, sem prijel Janan za roko in jo varno in izkušeno odpeljal na obliče zemlje.

Ko sem tako stal v nalivu, sem opazil, da avtobus ni povsem uničen. Poleg našega šoferja sta bila mrtva še dva ali trije potniki. Toda drugi avtobus, HITRA CESTA, se je prelomil na pol prek mrtvega voznikovega telesa in se zvalil na blatno polje, in v njem je kar mrgolelo mrtvih in umirajočih. Kot da bi izstopila v središče življenja, sva sestopila na koruzno polje, kamor se je zvalil drugi avtobus, in se mu začela kot začarana približevati.

Ko sva prišla bliže, sva videla deklico, ki se je s težavo rinila skozi raztreščeno okno; pot si je utirala z nogami naprej, njene modre kavbojke so bile prekrite s krvjo. Njena roka je še vedno segala v avto-

bus, kjer je držala neko drugo roko – dvignila sva glavi in videla, da roka pripada mladeniču, ki je bil preveč izčrpan, da bi se premaknil. Dekle v modrih kavbojkah se je z najino pomočjo osvobodila, toda nje-gove roke ni izpustila niti za trenutek. Potem se je obesila na roko, jo še kar vlekla in se na vso moč trudila, da bi mladeniča zvekla ven.

Lahko sva videla, da se je zagozdil med krom in pobarvano kovi-no, ki sta bila stisnjena skupaj kot lepenka. Obrnjen je bil z glavo navz-dol, gledal je v naju in v temen in deževen svet zunaj, ko je umrl.

Dež je dekletu izpiral kri z dolgih las, oči in obraza. Videti je bila približno najinih let. Na obrazu, ki ga je svežil dež, je imela prej otroški izraz kot pa izraz nekoga, ki se je s smrtjo soočil iz oči v oči. Premočena mlada ženska, tako te nama je bilo žal. V svetlobi, ki je prihajala od našega avtobusa, je za trenutek opazovala mrtvega mladeniča, ki je sedel na svojem sedežu.

“Moj oče ...” je rekla. “Moj oče bo besen.” Spustila je roko mrtvega fanta, potem z dlanmi objela Jananin obraz, kakor da bi bila njena nedolžna sestra, ki jo pozna že na stotine let. “Angel,” je rekla, “končno sem te našla, tukaj, po vseh potovanjih v dežju.” Njen ljubki, s krvjo zamazani obraz je bil obrnjen proti Janan, žarel je v pričakovan-ju, hrepenenju in sreči. “Pogled, ki mi je vedno sledil, ki se je pojavil na najbolj nenavadnih mestih samo zato, da je izginil, in ki sem ga zaradi izginevanja toliko bolj iskala, je bil ves čas tvoj pogled,” je rekla. “Saj veš, kako sva z avtobusom odšla na pot in potovala od mesta do mesta, brala knjigo znova in znova, samo da bi srečala tvoj pogled, angel, samo da bi ti lahko gledala v oči.”

Janan se je rahlo nasmehnila, malo presenečena, malo negotova, toda zadovoljna in žalostna zaradi skrite geometrije v dekletovi zmoti.

“Smehljaj se mi,” je reklo umirajoče dekle v modrih kavboj-
kah. (Dognal sem, o angel, da ji je namenjeno umreti.) “Tako se mi smehljaj, da bom na tvojem obrazu vsaj enkrat lahko videla sijaj tis-tega drugega sveta; spominja me na toploto nekega zasneženega dne v pekarni, kjer sem se ustavila po šoli, s šolsko torbo v rokah, in kupila sezamovo štručko; spominja me na radost skakanja s pomola v morje na vroč poletni dan. Tvoj nasmeh me spominja na moj prvi poljub, prvi objem, na oreh, na katerega sem sama splezala čisto do vrha, na poletni večer, ko sem presegla samo sebe, na noč, ko sem

bila blaženo pijana, na občutek, ko sem pod svojo odejo, na oči prelepega fanta, ki so me gledale z ljubeznijo. Vsi ti spomini obstajajo v tistem drugem kraljestvu, po katerem tudi sama hrepenim. Pomagaj mi priti tja, pomagaj mi tako, da bom lahko blaženo sprejela, kako z vsakim vdihom izginjam.”

Janan se ji je milo nasmehnila.

“Ah, vi angeli!” je reklo dekle, stoje na koruznem polju, po katerem so odmevali kriki smrti in spominov. “Kako strašna si! Kako neusmiljena, in vendar tako lepa! Medtem ko nas vsaka beseda, vsak predmet, vsak spomin postopno izsuši in spremeni v prah, ostane vse, česar se dotakneta ti in tvoj neizčrpnij, spokojno zunaj časa. Vse odkar sva z mojim nesrečnim ljubimcem začela brati knjigo, sva skozi avtobusno okno dolgo iskala tvoj pogled. Zdaj vidim, da je tvoj pogled, angel, tisti edinstveni trenutek, ki ga je obljubljala knjiga, trenutek prehoda med dvema kraljestvoma; zdaj, ko nisem ne tukaj ne tam, razumem, kaj pomeni odhod; in kako srečna sem, da lahko razumem pomen miru, smrti in časa. Smehlaj se mi, angel, smehlaj.”

Dolgo se nisem mogel spomniti, kaj se je zgodilo potem. Kar me je doletelo, je bilo podobno tistemu, ko na koncu prijetnega napada pijanosti izgubiš glavo in zjutraj rečeš: “In v tistem trenutku mi je počil film.” Spomnim se, da se je najprej izgubil zvok in skorajda sem lahko videl, kako sta Janan in dekle strmeli druga v drugo. Najbrž se je skupaj z zvokom izgubila tudi podoba, kajti tisto, kar sem videl potem, je ušlo iz mojega spomina, izpuhtelo je, ne da bi za sabo pustilo kakršne koli sledi spomina.

Megleno se spominjam, da je dekle v modrih kavbojkah omenila vodo, toda ne morem se spomniti, kako smo prečkali koruzno polje, da smo prišli do rečnega nasipa, ali pa to je v resnici bila reka ali blaten potok, in nisem mogel določiti, od kod je izvirala modra svetloba, v kateri sem lahko videl kapljice dežja, ki so padale na vodo in ustvarjale koncentrične kroge.

Dekle v modrih kavbojkah sem videl spet malce kasneje, kako je z dlanmi objela Jananin obraz. Nekaj je zašepetala Janan, toda nisem mogel slišati, kaj, ali pa me besede, ki so bile zašepetane kot v sanjah, niso dosegle. Počutil sem se nezavedno krivega in mislil sem si, da je bolje, da ju pustim sami. Naredil sem nekaj korakov po

rečnem nasipu, toda stopala so mi obtičala v močvirnatem blatu in skupina žab, ki so jih prestrašili moji negotovi koraki, je s štrbunkom skočila v vodo. Zmečkan zavojček cigaret je počasi plul proti meni; zavojček Maltepe, tu in tam so ga zazibale drobne dežne kapljice, ki so ga zadevale po obeh straneh; potem pa je samozavestno ponosen nadaljeval svojo pot v deželo negotovosti. V mojem motnem vidnem polju ni bilo jasno vidno nič drugega razen zavojčka cigaret in Jananine in dekletove sence, za kateri se mi je dozdevalo, da se premikata. Mami, mami, poljubil sem jo in videl, kako umiram, sem si govoril, ko sem zaslišal Jananine klice:

“Pomagaj mi,” je rekla. “Rada bi ji umila obraz, da njen oče ne bo videl krvi.”

Stal sem za njo in držal dekle. Njena ramena so bila krhka, pazduhi mehki in topli. Opazoval sem svojo materinsko skrbnost in milino v Jananinih gibih, ko je dekletu umivala obraz, z dlanjo zajemala vodo iz mlake, v kateri sem videl pluti zavojček cigaret, nežno čistila rano na čelu. Toda imel sem občutek, da se dekletovo krvavenje ne bo ustavilo. Dekle je reklo, da jo je tako umivala babica, ko je bila majhna; včasih se je bala vode, toda zdaj, ko je starejša, jo ima rada, pa vseeno umira.

“Moram ti nekaj povedati, preden umrem,” je rekla. “Pomagaj mi do avtobusa.”

Tam je bila zdaj neodločna množica, kot tiste po koncu divje in utrudljive noči veseljačenja, vrtela se je okrog avtobusa, ki se je prevrnil in prelomil. Nekaj ljudi se je počasi premikalo naokoli brez pravega cilja, morda so predstavljali mrtva telesa tako kot prtljago. Ženska s plastično vrečko v roki je odprla dežnik in stala, kot da bi čakala na drug avtobus. Potniki na našem ubijalskem avtobusu, pa tudi nekaj potnikov iz pogubljenega avtobusa, so skušali ven na dež zvlечи nekaj preživelih, ujetih med prtljago in trupla v razkosanem avtobusu. Roka, ki jo je držalo na smrt čakajoče dekle, je bila še vedno ravno tam, kjer jo je pustila.

Zdelo se je, da se dekle ni približalo avtobusu zaradi žalosti, ampak bolj zaradi občutka dolžnosti in obveze. “Bil je moj fant,” je rekla. “Jaz sem bila tista, ki je knjigo prebrala prva, in bila sem uročena in prestrašena. Napaka je bila, da sem mu dala knjigo. Tudi on je

bil uročen, toda to mu ni bilo dovolj; hotel je iti po deželi. Ves čas sem mu dopovedovala, da je to samo knjiga, toda ni se pustil prepričati. Ljubila sem ga. Tako sva šla na pot, potovala od mesta do mesta, se dotikala podob življenja, iskala, kaj se skriva pod njegovimi barvami, iskala resničnost, toda nisva je našla. Ko sva se začela prepirati, sem ga prepustila njegovim raziskavam in se vrnila domov k staršem in čakala. Moj ljubljani se je potem končno vrnil k meni, toda postal je nekdo drug. Povedal mi je, da je knjiga zapeljala preveč ljudi, skrenila preveč nesrečnih ljudi z njihovih življenjskih poti, in bila vir preveč nesreč. Zdaj je prisegel, da se bo knjigi maščeval, ker je bila vzrok toliko razočaranj in toliko zlomljenih življenj. Rekla sem mu, da je knjiga nedolžna, mu razlagala, da obstaja zelo veliko knjig, čisto podobnih tej. Rekla sem mu, da je pomembno tvoje lastno dožemanje tistega, kar prebereš v njej, toda ni me hotel poslušati. Že ga je obsedla maščevalna jeza, ki napade prevarane nesrečnike. Omenil je primer doktorja Fina, poudaril njegov boj proti knjigi, proti tujim kulturam, ki nas zatirajo, proti novotarijam, ki prihajajo z zahoda, in njegov odločni boj proti tiskanim stvarim. Omenil je vse vrste ur, antičnih predmetov, kletk za kanarčke, ročnih brusilnikov in vreten. Nič od tega nisem razumela, toda ljubila sem ga. Obseden je bil z globoko mržnjo, toda še vedno je bil luč mojega življenja. Zato sem mu sledila v mesto z imenom Gūdūl, v katerem, je rekel, je skrivni shod trgovcev, zbranih pod načelom 'naših ciljev'. Njihovi privrženci naj bi naju namestili in odpeljali k doktorju Finu, toda zdaj morata vidva tja namesto naju. Ustavita izdajo življenja in knjige. Doktor Fin naju pričakuje – mlada prodajalca kuhalnikov, ki sta se zapriseгла boju. Najini dokumenti so v prsnem žepu mojega fanta. Moški, ki naju bo prišel iskat, bo dišal po peni za britje."

Njen obraz je bil spet zamazan s krvjo; poljubljala in božala je roko, ki jo je držala, in začela je jokati. Janan jo je objela prek ramen.

"Tudi sama sem kriva," je reklo dekle. "Ne zaslužim si vajine ljubezni. Moj ljubi me je prepričal, da sem mu sledila, izneverila sem se knjigi. Moral je umreti, ne da bi vaju videl, ker je bil bolj kriv. Moj oče bo zelo jezen, toda srečna sem, da umiram v vajinih rokah."

Janan ji je zagotovila, da ne bo umrla. Kljub temu sva bila

pripravljena verjeti v resničnost njene smrti, glede na to, da umiranje v vseh filmih, ki sva jih videla, nikoli ni razkrilo groznega konca. V vlogi angela je Janan združila dekletovo roko z roko mrtvega mladeniča, kot v tistih filmih, potem je dekle umrlo, z roko v roki s svojim ljubimcem.

Janan se je približala mrtvemu mladeniču, ki je opazoval svet z glavo navzdol, in potisnila glavo v avtobus tam, kjer se je raztreščilo okno. Pregledala je njegove žepe in se potem pojavila na dežju z zadovoljnim nasmeškom na obrazu, z najinima novima razpoznavnima dokumentoma v rokah.

Kako rad sem gledal Jananin ponosni nasmešek! Lahko sem videl temna trikotnika na obeh straneh njenih polnih ustnic, kjer sta se mehko srečala z njenimi lepimi zobmi. Dva ljubka trikotnika, ki sta se izoblikovala v koticah njenih ust, ko se je smejala! Poljubila me je enkrat, in jaz sem jo poljubil enkrat; zdaj sem zahrepenel, da bi se poljubila še enkrat, stoje na dežju, toda stopila je malce stran.

“V najinem novem skupnem življenju je tvoje ime Ali Kara,” je rekla, ko je brala dokumenta v svojih rokah, “in moje je Efsun Kara. Imava celo poročni list.” Potem je s poučnim tonom ljubeznive in sočutne učiteljice angleščine smeje dodala: “Gospod in gospa Kara sta na poti na trgovski shod v mesto Gūdül.”

Iz angleščine prevedla **Katja Šulc**

Orhan Pamuk je ob Jašarju Kemalju v svetu najbolj znan sodobni turški pisatelj. Z romanoma *Beli grad* in *Črna knjiga* si je pridobil svetovno slavo, leta 1994 pa jo je dopolnilo izdano *Novo življenje* (*Yeni hayat*); roman, katerega šesto poglavje je tu prevedeno, je v avtorjevi domovini povzročil pravo senzacijo in postal knjiga, po kateri je bilo v turški založniški zgodovini največ povpraševanja. Študenta Osmana, pripovedovalca zgodbe, knjiga, ki jo prebere, pošlje na pot v novo življenje, kakršno obljublja knjiga. Na neskončnih avtobusnih potovanjih po podeželju, ki jih zaznamujejo postanki v čajnicah in neskončno predvajanje cenenih filmov po videu, spremljamo svojevrsten *road novel*, umeščen med Vzhod in Zahod, med Azijo in Evropo.

KRITIKA

Ignacija J. Fridl "Na začetku je bil Aristotel"

Lado Kralj: Teorija drame

Založništvo DZS, Ljubljana 1998

(Zbirka Literarni leksikon; 44. zvezek)

Če bi sklepali o zanimanju za dramatiko na Slovenskem po številu teoretskih in literarnozgodovinskih razprav, ki smo jih s področja drame in širše teorije gledališča dobili v devetdesetih letih, potem bi brez dvoma obveljalo zmotno prepričanje, da drama pri nas doživlja poseben razcvet. V zadnjih letih je bilo predvsem po zaslugi intenzivnejšega izhajanja *Knjižnice MGL* prevedenih nekaj pomembnih, celo ključnih del s področja teorije gledališča, v katerih je zajeto tudi vprašanje o dramskem tekstu, njegovih zgodovinskih pojavljanjih, pomenu in vlogi v gledališču. Poleg tega je Denis Poniž izdal niz preglednih, poučno in berljivo spisanih razprav tako zgodovinske kot teoretske, strukturalne narave o dramatiki (*Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike, Komedija in mešane dramske zvrsti, Anatomija dramskega besedila*). Postumno so izšli spisi Jožeta Koruze o *Slovenski dramatiki od začetkov do sodobnosti*. Študenti Akademije za gledališče, zlasti njen dramaturški oddelek, so pripravili samostojno knjigo z razpravami o sodobni slovenski drami v odnosu do postmodernizma, čeprav so si pri tem kar nekaj podatkov in gradiva nekritično ter brez navedb izposodili pri drugih slovenskih raziskovalcih drame. Igor Saksida je izčrpno raziskal zgodovino slovenskih iger za mladino. Nazadnje pa je drama kot literarna vrsta po zaslugi Lada Kralja doživela še samostojno obravnavo v znanstveni, enciklopedično zasnovani knjižici *Literarni leksikon*.

A če obenem primerjamo tudi število knjižnih natisov slovenskih dramskih besedil, je podoba nemudoma bolj realna. Dramski

teksti se pri nas večinoma natiskujejo le v gledaliških listih ob njihovih krstnih uprizoritvah (to pohvale vredno prakso goji zlasti ljubljanska Drama), knjižni natis doživijo le redkokateri, redko celo tuji avtorji, razen rednih ponatisov klasičnih del svetovne dramatike (starogrški tragedi, Shakespeare). In četudi na razpis za najboljše dramsko besedilo, ki ga prireja Teden slovenske drame, vsako leto pride od trideset do štirideset besedil, prejkone maloštevilna med njimi hkrati odsevajo korektno dramaturško znanje (gradnje dejanja, obvladovanje dialoga, karakterizacijo dramskih oseb) ter ponujajo vznemirljive duhovno—idejne oziroma estetske in vsebinske rešitve. To velja posebej za mlajšo generacijo dramskih piscev, za katero sploh ni mogoče reči, da obstaja kot prepoznavna skupina. Le dva, morda tri mlajša pisateljska imena se redno znajdejo na seznamu dramskih piscev, druge očitno zanimajo bodisi druge literarne vrste ali pa drugačne, nedramske raziskave gledališča.

Ta prikaz stanja slovenske drame na eni ter dramske teorije na drugi strani sicer boleha za shematičnostjo, zgolj okvirnim povzemanjem dejstev, pa vendar se zdi, da se da na njegovi osnovi povsem upravičeno razviti vprašanje, ali se drama umika iz literarne prakse in postaja vse bolj predmet ozkega kroga zainteresiranih raziskovalcev. Ali če zastavim pomislek s še večjo radikalnostjo in v veselje nekaterih javnih medijev, ki so to razglašali že pred leti, ali drama zlasti mlajših literarnih in gledaliških ustvarjalcev ne zanima več, temveč udobno domuje le še za visokimi stolpi univerzitetne učenosti. (Seveda, da ne bo pomote: drame še zmeraj nastajajo, vendar večinoma žanrsko zaznamovane, aktualistične, spisane za en sam trenutek smeha in zabave ali pa brez dramske napetosti in privlačnega, vznemirljivega dialoga.)

Toda prav prebiranje Kraljeve študije o *Teoriji drame* zbuja precejšen dvom o upravičenosti takega sklepanja. Njegova analiza se začneja z definicijo pojma in z dramatičnim kot tradicionalnim označevalcem bistva drame. Vendar četudi avtor svoje spraševanje o drami začneja na istem mestu kot pred desetletji Vladimir Kralj v *Dramaturškem vademekumu* (1964), se od začetne zastavitve problema premakne v bližino sodobnejših, semiotičnih teorij, ki jih je pri nas uveljavil predvsem Andrej Inkret. Bistvo drame poskuša

določevati iz komplementarnega razmerja med dramo in gledališčem in tako v sklopu spraševanj po njenem temelju razčlenjuje tudi Szondijevo tezo o absolutnosti drame, tematizira gospodstvo teksta in avtonomnost gledališča, obravnava pojem teatralnosti ter v kratkih črtah orisuje bistvo performansa. Drugi, najobsežnejši sklop Kraljeve *Teorije drame* je posvečen dramski osebi. Pri tem avtor argumentirano uveljavlja oznako oseba namesto pogoste rabe pojma dramski lik(i); tudi tu argument izhaja iz uporabnosti omenjenega izraza tako na literarni kot gledališki ravni dramskega teksta. V poglavju o dramski osebi se Kralj podrobneje ustavi ob vprašanju dramskega značaja – od Aristotelovih določil, prek značajskih iztočnic dramskega naturalizma do sodobne kritike dramske osebe in poskusov njene psihološke karakterizacije. Na tem mestu uvaja tudi novejša, vsekakor zanimiva pojma iz teorije drame – pojma konstelacije in konfiguracije, s pomočjo katerih je posamezna dramska oseba umeščena v mrežo razmerij z drugimi liki v drami in je potemtakem določena še z vidika kolektiva, ki v igri nastopa, to pa daje presenetljive raziskovalne rezultate tudi na nivoju drame kot celote.

Dramski osebi sledi obravnava dramskega dejanja, v okviru katere Kralj najprej izpostavlja pogosto slabo razumljen in ohlapno rabljen izraz "plot" (obdelava), definira razmerje med analitično in sintetično ter med zaprto in odprto dramo, povzema Freytagovo piramidalno razumevanje stopnjevanja in razvoja dramskega dejanja ter posebno pozornost namenja dramskemu času. Na koncu knjige posveča tako rekoč samostojen razdelek še prikazu aktantskih modelov, ki povzemajo razmerja med subjektom, objektom, pošiljateljem, prejemnikom, pomočnikom in nasprotnikom v drami in jih je na proučevanje posameznih dramskih tekstov prenesla Anne Ubersfeld. Ta Kraljeva poteza nikakor ni naključna, bralec jo lahko razume kot uveljavljanje tistih modelov raziskovanja drame, ki poskuša sintetično zaobjeti tako dramsko osebo kot dejanje in izpostaviti enovito, globinsko strukturo drame. Tako konec *Teorije drame* odgovarja svojemu lastnemu začetku.

Povzetek izčrpane, pojmovno nabite in metodološko ter teoretsko razgibane vsebine Kraljeve *Teorije drame* posredno že

namiguje, kako je mogoče razrešiti prej izpostavljeno dilemo o upadanju zanimanja za dramsko pisanje pri mlajših literarnih oziroma gledaliških ustvarjalcih in hkratnem porastu njene strokovne obravnave. Malo verjetno je, da bi tako večplastna umetnina, ki je doživela številne zgodovinske preobrazbe, enostavno propadla. Prejkone je treba njen trenutni položaj razumeti kot proces nujnega prevrednotenja nekaterih njenih strukturalnih zakonitosti ter vsebinskih in idejnih izhodišč. Kralj, ki daje prednost predvsem teoretskim raziskavam, sicer zgodovinskih transformacij drame posebej ne izpostavlja, iz njegovega spisa pa je očitno, kako zapletena umetniška stvaritev je. Zaradi dvojnosti njene eksistence je njeno bistvo težko določljivo. Zahtevno oblikovanje značajskih potez pri dramskih osebah, ki ga je v dramski teoriji prvi uveljavil že Aristotel, pa tudi njihova tipizacija ter spreminjanje njihove vloge v zgodovini drame, vse to opozarja na potrebo slehernega ustvarjalca po nenehnem preiskovanju položaja, značajske utemeljenosti in pomena oseb v drami. Medsebojna razmerja med nastopajočimi določujejo gradnjo dejanja in hkrati narobe: gradnja dejanja jih umešča v prostor in čas, v strukturalno enoto, ki od dramatika zaradi težnje dramskega teksta po gledališki uprizoritvi vendarle terjajo upoštevanje nekaterih dramskih zakonitosti. In tu je še obdelava zgodbe oziroma določenega umetniškega sporočila z dialoškim govorom, ki mora biti učinkovit tudi za bralca na domačem kavču, še zlasti pa na odru. Pri tem sem izpostavila le tiste problemske sklope, ki jih je Lado Kralj v svoji študiji o drami posebej razvil. Četudi je svojo raziskavo začel z istega startnega mesta kot pred njim Vladimir Kralj v *Dramaturškem vademekumu*, se je namreč zaradi usmeritve k novejšim teoretskim modelom skoraj povsem izognil še nizu vprašanj o dramski motiviki, njenih glavnih zvrstnih opredelitvah, kot sta zlasti tragedija in komedija, delno pa tudi vprašanju o dramskem govoru. V tem smislu je treba *Teorijo drame* brati kot neke vrste nadaljevanje *Dramaturškega vademekuma*, saj oba skupaj daje ta celotnejši vpogled v razumevanje drame v različnih zgodovinskih trenutkih. Teorija drame se tako izkaže za še kompleksnejši problem in iz obeh del je razvidno, da je pisanje drame zaradi njenih specifičnih lastnosti v določenih črtah tudi sila zahtevna "obrt", ki se je je pre-

prosto treba naučiti. Morda gre v slovenskem prostoru trenutno prav za pomanjkanje tega znanja, še posebej pri mlajših literarnih imenih, in se zato usmerjajo k iskanju drugačnih izraznih oblik. Se bo treba umetnosti pisanja drame v določenem oziru znova naučiti, kot je zdaj pač modno učenje pisanja scenarijev?

Seveda bi bilo preveč poenostavljeno misliti, da je Kraljeva *Teorija drame* neke vrste učni pripomoček ali celo aktualen priročnik za pisanje dram. Vsekakor pa z aktualizacijo nekaterih sodobnih dramskih teorij omogoča, da vsi, ki jih drama zanima, izza gmote besed prodrejo v svet subtilnih razmerij, pretanjenih "gradbenih" načrtov in enovite strukture, ki dramo zaznamujejo. Poleg tega Kralj s svojo študijo vnaša pomembne novosti tudi na področje teorije drame. Kljub leksikografski naravi zbirke, v kateri je njegova *Teorija drame* izšla, mu uspe razviti avtorsko prepoznavna, lastna stališča do dramske teorije in tako posredno preoblikuje tudi nekatera doslej bolj ali manj spoštovana pravila same zbirke. V njegovem pristopu namreč prevladuje problemski vidik. Šele znotraj posameznih tem upošteva tudi historični aspekt, vendar je tudi ta omejen le na ključne faze razvoja drame. Pri tem pogrešam, da v uvodu premalo prostora namenja pojmovni opredelitvi drame, zlasti v odnosu do nekaterih tradicionalnih, sorodnih pojmov, kot je, na primer, igra, pa tudi do podrejenih zvrstnih in žanrskih oznak, razmerje dramatike do preostalih dveh literarnih zvrsti (lirike in epike) pa je obravnavano zgolj posredno, s tematiziranjem gledališke narave dramske umetnine.

Zanimivejše je njegovo, tako rekoč normativno začenjanje teorije drame z Aristotelovo *Poetiko*. To je zgodovinsko izhodišče sleherne Kraljeve obravnave. "Na začetku je bil Aristotel," suvereno piše že po nekaj straneh svoje razprave in tako Platonovemu nauku o mimezis v nasprotju z nekaterimi drugimi slovenskimi, pa tudi svetovnimi prikazi dramske teorije odvzema precejšen del pomena in pozornosti. Odločitev za Aristotela pa ima za slovensko dramsko teorijo precejšnjo težo, saj Kralj temu ustrezno zelo natančno razčlenjuje ključna mesta iz *Poetike*, revidira nekatera dosedanja branja tega Aristotelovega spisa pri nas ter opozarja na nekatere prevodne in tudi vsebinske odmiške od Gantarjeve razlage iz leta 1982.

Posebne osvetlitve in izčrpnije debate in seveda upoštevanja pa so vsekakor vredne vsaj še njegove teze o prisotnosti značaja v sodobni dramatiki, o gledališču, ki "težje prenaša literarni verizem od drugih umetnosti", o aktantskih modelih kot metodi, s katero "utegnejo priti na dan tudi dimenzije dramskega teksta, ki jih raziskovalci s tradicionalno metodo še niso zabeležili", pa tudi dovolj izčrpane in smiselne terminološke utemeljitve pojmov oseba in obdelava namesto pogostih izrazov lik in fabula v slovenski literarni teoriji.

Primož Čučnik

“Še celo ko spimo, spreminjamo svet”

Brane Senegačnik: V iskanju izgubljene mere

ŠOU Študentska založba, Ljubljana 1998

(Knjižna zbirka Claritas; 6)

Eseji, zbrani v pričujoči knjigi, so bili po večini že objavljeni. Bodisi kot uvodnik, časopisni prispevek, samostojni esej in celo kot polemika. Ta se je pred dobrima dvema letoma razplamenela ravno na straneh te revije. Šlo je za izmenjavo mnenj in preverjanje ustreznosti metod ob vprašanju *literature in politike*. Če poenostavljeno povzamem, Brane Senegačnik se je v imenu iskanja mere, miselne širine in celostnosti zavzel za družbeno resničnost “*intelektualca*”. To pomeni, za aktivno in jasno izražanje političnih mnenj, izrabo demokratične pravice in možnosti (konec koncev potrebe po *nespecialističnem* pogledu), da “*intelektualec*” glede čim več stvari – in politika je, kot je mogoče sklepati, za Senegačnika eno pomembnejših meril resničnosti – pove, kar si misli. Še več, da se odkrito izreče za *eno ali drugo* politično opcijo.

Vendar kdo sploh je ta intelektualec? Če preberemo Senegačnikovo knjigo, opazimo, da njegova ostra kritika *časa in razmer*, v katerih živimo, zadeva vse prepoznavne filozofske smeri na Slovenskem, redkeje pa je tako jasen pri tako imenovanih *literatih*. Je iz tega mogoče sklepati, da mora biti intelektualec poučen v filozofiji? “*Filozof*” je namreč nekdo, ki se je uril v tem, da bi videl celostno, gradil “*sintezo*”, mislil univerzalno, da bi skratka povezal različne nivoje resničnosti? Ne nazadnje tudi nekdo (čeprav danes to najbrž ni v modi), ki naj bi uzakonjal hierarhijo? Morda je težava v tem, da je Senegačnik, ki pri svojem pojmovanju “*resnice*” ne zamegljuje svojega katoliškega izvora (resnica je “*ena*” in izreči jo je

treba "brezkompromisno"), obenem pesnik, torej literat, to pa v hipu poveča njegove zahteve tudi glede pisateljev, čeprav njegova kritika pesnikov, ali širše, pisateljev, ki jo sicer razvija le na nekaj straneh knjige in ni rdeča nit njegovega pisanja, ni niti približno tako izdelana ali premišljena kot kritika intelektualca. Povsem upravičen očitek celotni knjigi bi lahko bil, da v svojem *razumnem zavračanju* – ki ponekod zadiši po *veselem ničanju* – in kritični lucidnosti do zeitgeistovskih zadev, morda ravno zaradi *dvorezne* prizadevanja za celostnost (ki domuje v sodobni razdrobljenosti resničnosti), včasih preskoči na področja, kjer njene ugotovitve niso tako posrečene in ne zdržijo premisleka.

A naj se vrnem k polemiki, ki jo je kot odgovor na esej Matevža Kosa *Težave s programom* in Toma Virka *Literatura in politika* priobčil Brane Senegačnik. Kaj pomeni apolitično, če to ločimo od *moderne* protipolitičnosti? Zgolj otopelost, nerealistično zanikanje resničnosti? In ali je človek kot *zoon politikon* sploh lahko apolitičen? Predvsem pa, ali je intelektualec kot človek lahko takšen? Spor je bil po mojem mnenju predvsem načelne narave. *Resnica* politike nima kaj dosti skupnega z *resnico* literature, čeprav bi dandanes brez politike ("kulturne politike"?) ta težko shajala. Najbrž je skepsa do politike nasploh za "*pisatelja*" bolj zdrava kot aktivna udeleženosť, obenem pa to ne pomeni nujne apolitičnosti; na primer kot udeleženosť v kakem segmentu politike. Ali povedano drugače, izreči se za kako politično opcijo, kot to stori Senegačnik (avtor slovenske razmere aktualistično "poenostavi" na dve nasprotujoči si opciji, tako gotovo pridobi pri jasnosti, ne reflektira pa tega epohalnega "nelagodja v demokraciji"), pomeni, da si resničnejši v družbenem polju, ki se mu reče politika. Vendar si v tem polju resničnejši tudi s tem, da "*javno*" izraziš skepso do aktualnega političnega dogajanja, sprejmeš celo tako osebno odločitev, da se ne boš udeleževal volitev in podobno. Realno gledano, si dal svoj glas, družbi ali skupnosti pa boš skušal pridati svoj delež na drugačen način, kjer bo kot kriterij resničnosti vrednoteno tvoje siceršnje delo. Kot pisatelj boš na primer sam sebi postavljaj "kriterij resničnosti"; a obenem se ne boš mogel izogniti spraševanju o prednostih in slabostih individualizma, egoizma, ne nazadnje celostnos-

ti svoje osebe, četudi bo politika vanjo vpletena le v ožjem, morda celo minorinem ali zanemarljivem pomenu. Senegačnikov klic po resničnosti je vsekakor upravičen, vendar zavezujočnost njegovega osebnega doživetja "politične resničnosti" ne more biti normativ. Prevelika zaskrbljenost, preveč črno–belo slikanje narodnih vprašanj, potencirana kriza duha – ta dediščina boja za pravičnost, ki je rodila ravno toliko dobrega kot zla – mora biti ravno tako pre-vprašana. Mislim, da obstaja tudi tretji način, ki ravno tako ne zanika bistvene resničnosti. Zato je – "spekulativno" rečeno, kajti ne vem natančno, kdo ta *žival* je! – tudi *nesrečni intelektualec* (sodobni univerzitetni plemič duha?) lahko postavljen še pred kako drugo nalogo, s katero bo prav tako skušal upravičiti *merilo resničnosti*. Vendar morajo to premisliti predvsem tisti, ki se imajo za "intelektualne živali," in obenem trčiti tudi ob paradoks intelektualca pisatelja; to dokazuje, da pri zgornji izbiri besed ni šlo za nedoslednost. Ohranitev vrste je torej v njihovih rokah. Sam pa mislim, da je ravno *resničnost* največje odkritje Senegačnikove knjige, zato bom poskušal slediti njenim stopinjam.

V eseju *Kultura, resničnost, skrivnost* Senegačnik v obliki dialoga ponazarja "tri osnovne usmeritve v sodobni slovenski (pa najbrž ne le v tej) kulturi". Prva je pragmatična miselnost, ki se kaže kot splošno razširjena "oblika življenjskega nazora intelektualno manj izoblikovanih ljudi" in "tudi v delovanju pretežnega dela akademskega sveta", vendar ta splošno uveljavljena oblika pristopa k resničnosti, kljub precejšnjemu vplivu, "nima prave oblikovalne moči". Za drugo miselnost, h kateri se prav gotovo prišteva avtor sam, je značilna "**težnja po racionalnosti**, za katero je ustreznije ime: **pozornost na resničnost**". V filozofski razpravi ta zahteva jasno argumentacijo ali umno utemeljitev njenega manka, v poeziji pa jezik, "ki bo čim bolj oživiljal celostna, presežna izkustva". Bistvena lastnost tretje skupine, ki je obenem deležna največje kritike, pa je **protiracionalnost**. Senegačnik sem uvršča kratko malo vse, kar je na ravni duha pri nas prepoznavnega; po vrsti: "od psihoanalize, mišljenja biti, novoničejanstva do oboževanja naravnega človeka, mehke misli in enostransko poudarjenega mysticizma; skupno jim je, da vsi vidijo v racionalnosti smrtno bolezen sodobne

kulture. Zato zavračajo kompleksno in celovito pojmovanje človeka ter možnost zavezujoče argumentiranega dialoga o bistvenih vprašanjih. Grobo rečeno: racionalnost zamenjujejo z racionalizmom in v umnem zadržanju vidijo namesto pozornosti na resničnost omejevanje le—te na tisto, kar je objektivno dokazljivo, uporabno in koristno ... *namesto skrivnosti, ki jo srečuje v svetu dejavno in zavestno živeči človek, ponujajo v skrivnost spremenjen posamezen element človeškega sveta, ki so ga kot nekakšno steno postavili pred resničnost.*"

Senegačnikovo prizadevanje za to, da bi zanimanje za resničnost ne bilo zgolj površno in pomanjkljivo, obsodi vsako zanimanje za delne resničnosti, ki so zgolj plačevanje računov "duhu časa", postmodernega zamegljevanja redkih svetlih trenutkov, ki zares upoštevajo resničnost in ne samo njeno posredovanost prek "tekstov". S "pozornostjo na resničnost" Senegačnik prav gotovo zadene srčiko problema. Obenem je to tudi osrčje radosti bivanja v svetu, srečevanja s posameznikovo lastno smrtnostjo in človeškega odnosa do presežnega, *drugače drugačnega* Boga. In ko Senegačnik vztraja pri tem, da je začetek iskanja tega drugače drugačnega ravno pri drugem, torej drugačnem človeku, zaradi katerega jaz šele sem to, kar sem; njegova, včasih čez mero zaostrena kritika ne vidi, da ravno ta ostrina zanjo pomeni **upor**, torej **upiranje** kot merilo pozornosti na resničnost. Pri vsej svoji umnosti in argumentirani jasnosti zahteva po političnem angažmaju ne more biti zadosten pogoj resničnosti, ali pač? Pri "odkritju resničnosti" se Senegačnikova opredelitev tega, kaj vse to pomeni, in pri tem bi moral prav gotovo tudi v teh esejih reflektirati širšo razsežnost svoje intelektualno—pesniške osebnosti, izgublja v zanikovanju drugih in drugačnih resničnosti, pri tem pa so stebri njegove lastne resničnosti le uvodni, vmesni ali sklepni citati nekaterih zanj "klasičnih pesnikov", naj omenim le Gottfrieda Bennja in Alojza Gradnika. Iz tega bi lahko sklepali, da je eden osrednjih pogojev te resničnosti tudi pesništvo. Vendar pa je to mogoče samo sklepati, kajti ko bi bilo tako in če bi se avtor tega zavedal, bi moralo njegovo naslednje vprašanje biti: Kako sem in kako naj bom resničen kot pesnik? Kaj je danes resničnost pesništva? Kako lahko pesnik

odgovori na vedno večjo razdrobljenost družbene resničnosti? Kaj se dogaja z besedo v civilizaciji podobe? Iskanje mere in pozornost na resničnost torej zahtevata tudi to, da se vprašamo o razmerju med "pesnikom" in "intelektualcem", in morda bi mu ravno prvo poleg – priročnih citatov, v katerih se skriva nevarnost samo-umevnosti (saj avtor poudarja, da je kot pesnik spoznal nekaj, kar bi želel spoznati tudi kot politična žival) – ponudilo kakšno novo spoznanje približanja resničnosti. Naj navedem primer, Jesihovi soneti, ki jim Senegačnik očita "uslužno posnemanje" govornice *profanuma vulgusa*, so lahko, gledano drugače, tudi "merilo" približanja resničnosti, saj kake pesniške knjige že dolgo časa ni bralo toliko ljudi. Seveda berljivost skriva mnoge druge pasti (pri tem je forma soneta na Slovenskem še posebno velika past in Jesih se je tej pasti izognil ravno s pogovornostjo; drugo vprašanje je, koliko se je tega zavedal), vendar poskus približevanja pogovornemu jeziku v poeziji danes ni nujno nekaj slabega, prej nasprotno, saj je simbolistična tradicija vzgojila poezijo, ki se je od takšnega jezika popolnoma oddaljila, s tem pa je moderna poezija postala skoraj neberljiva in je tako nekritično sprejela vlogo *vpijočega glasu v puščavi*, glasu brez odmeva.

Če povzamem, tudi pesništvo ni in ne more biti samoumevna podlaga intelekta, tako kot bi lahko sklepali iz pogostih sklepnih akordov Senegačnikovih esejev. Tudi pesništvo namreč odpira žgoče vprašanje resničnosti, o katerem je treba razmišljati, in tega ni moč rešiti z zapovedanim begom v družbeno realnost kot nekakšnim nadomestnim kriterijem. Moč se je učiti od pesnikov, ki so znali tudi družbeno resničnost vključiti v samo pesem (pri tem so jasno prekršili vse zahteve domnevne "jezikovne čistosti" ali čiste poezije) ali esej. Ne nazadnje tudi Brane Senegačnik omenja verz iz Miłoszeve Čarobne gore: "*Še celo ko spimo, spreminjamo svet.*" To pa je globoko religiozno – torej nerazumljivo – spoznanje. Zato bi se zdaj dotaknil še enega segmenta Senegačnikovega pisanja, ki se mi zdi zgolj nakazan, saj se njegovo tematiziranje večkrat izčrpa v zanikovanju aktualnih pojavov in pri njihovih nespornih pomanjkljivostih, tako pa se zlahka izgubi ravno mera svetotvornosti in širšega uvida.

Antirealizem, relativizem, ali moralistični skepticizem; vse to je v ostrem nasprotju z verovanjem, v pomenu zaupanja v resničnost ali verjetja v objektivnost sveta. Senegačnik ne skriva svojega realizma, obenem se zaveda potrebne zmernosti, ki jo zahteva to stališče, a moje opažanje se dotika nečesa, kar ni vprašano; pogojno rečeno: ontološkega vprašanja vere. Človeku, ki ni vzgojen v krščanskem duhu, in upam si trditi, da modernemu človeku nasploh – to, kako verovati, ali to, kaj vera je, ni samoumevno. Še več, mislim, da mu celo preučevanje tega, kako so verjeli njegovi predniki ali celo njegovi "daljni predniki" v davnini, ne pomaga kaj dosti. Če pa človek svojo moč in sposobnost za delovanje, če smisel črpa iz vere, torej je ta njegov skrivni in skrivnostni temelj; obenem pa se zaveda tega, da verovati ni preprosto biti in da je še posebno danes to vprašanje izredno zamegljeno in nejasno, potem si mora, in to vnovič v imenu resničnosti, zastaviti tudi vprašanje o možnosti ljubezni, upanja in vere danes. Samoumevnost razvidne *resnice*, ki vodi v delovanje (to ni sporno, pa vendar!), ne sme biti postavljena pred iskanje, ki je tvorno v pomenu tega ontološkega temelja človekove biti. Ne vem, ali je mogoče nekaj, kar človek spozna kot, pogojno, duhovno bitje (na primer s pesništvo), spoznati tudi, spet pogojno, v družbeni resničnosti politike.

Kot sem že poudaril, Senegačnikovo največje odkritje knjige je gotovo težnja po racionalnosti ali pozornost na resničnost. V iskanju izgubljene mere je prizadevanje za celostnost ali univerzalnost, četudi kot ideal, nepogrešljiv argument. V tem kontekstu je treba opozoriti na Senegačnikovo pojmovanje ustvarjalnega dvoma in nepogrešljivega etičnega premisleka, ki je po mojem veliko večja zaloga tako imenovanega intelektualca kot samo družbeno-politično angažiranje. V sklepnem eseju *Žrtev in samoodpoved* se Senegačnik sprašuje o "pozabljenem utopizmu", kjer se ob nepogrešljivosti na videz pozitivnih idealov obenem zaveda tega, da so bili v njihovem imenu žrtvovani milijoni. In kakšni so ideali današnjega časa, ideali "civilizacije užitka in ugodja"? Po avtorjevem mnenju je to ideal absolutnega ugodja čim večjega števila ljudi, ki raste iz neustavljivega pohlepa po razpoložljivem. Senegačnik opozarja na enačenje pojmov ugodja in užitka v psihoanalitični

različici in pokaže neustreznost epikurejske razrešitve, v pomenu "ugodja v miru", ki je v današnjem času vsem dostopne tehnike in prek nje mobiliziranih čustev (ter njihove tehnične otopelosti) skorajda nepredstavljava. Pozitivno vsebino prepoznava v samoodpovedi: "Samoodpoved prebija zidove iluzije o človekovi popolni nesvobodi in postavlja vsakogar pred nenehno soodgovornost zase in v določeni meri tudi za drugega ali celo za ves svet ... Brez samoodpovedi, ki ima korenine v ljubezni do svojega osebnega jedra, v na videz norem spoznanju, da me svet potrebuje, da moram zavestno sprejemati svoje življenje, da bi lahko drugemu razkrival lepoto življenja, po mojem niso rešljiva ključna vprašanja, ki se danes zastavljajo vsakomur nepoljubno in z vso radikalnostjo."

Knjiga se torej končuje z "moralnim" argumentom, to je pomembno tako v smislu celote kot posebne "pozornosti na resničnost", ki ne nazadnje spet kliče po takšnem, jasnem humanističnem odzivu, za katerega se znova in znova izkaže, da je upravičen ravno kot oblika upora – obrnjen beg, klic k redu – proti molku ali iracionalnemu sanjarjenju, ki pomeni privolitev v tržno logiko ali sužnost vsakršnim ponudbam virtualnih svetov, umetniških begov od resničnosti in podobno. Če to prevedemo v nekoliko drugačen jezik, bi lahko rekli, da se mora sodobni človek ozavedeti prednosti svojih dolžnosti pred pravicami, tako da bo v njem oživelo tisto, kar se je zmožno žrtvovati ali sprejemati žrtev, to je nagovor drugega. Vendar pa je v funkcionalistični družbi slej ko prej obsojen na logiko individualizma, zato mora znova premisliti svoj položaj tudi v luči podedovane osame in izvrženosti, ali če končam drugače – tako kot to iz svoje lastne izkušnje povsem prepričljivo počne Senegačnik – v luči tega, kar pomeni stara definicija človeka kot *politične živali* ali družbenega bitja, ki se je znašlo v novih razmerah, kjer pomen Aristotelovega izreka še ni najden, kjer smisel že dolgo ni več nekaj samoumevnega in kjer je bogoiskateljstvo morda edina pot, ki seka neizbežni egoizem. Treba se je upirati, vendar je to, da zgolj "argumentirano zavrremo" vse druge poti ali da ne varujemo nasprotja, bržčas večje slepilo od resnice, ki nam jo odkrivajo prebliski našega razuma.

Andrej Koritnik

Bil je velik lažnivec, kot vsi svetovni popotniki!

**Blaž Ogorevc: TROPSKA MELANHOLIJA:
MELALCOHOLICA TROPICA**

Mladina, Ljubljana 1998

Le kakšna neki je knjiga z bleščečo zlato obrezo, trdimi platnicami, voluminoznim papirjem in kakovostnim tiskom, ki s svojo načičkano zunanostjo spominja na bibliofilsko izdajo, na redek in dragocen izvod, največkrat bolj primeren zgolj za okras knjižnih polic? To vprašanje, morda porojeno iz globoko ukoreninjenega predsodka, da zunanja lepota pogosto prikriva notranjo praznost, se nam zastavlja ob *Tropski melanholiji*, peti knjigi novinarja, pesnika, pisatelja in popotnika Blaža Ogorevca, ki s svojo oblikovanostjo resnično spominja na nedotakljivo knjigo, na nekaj krhkega in lepega, kar vzamemo v roke z največjo previdnostjo. Vendarle se pogumnim izkaže resnica kot nekakšno nasprotje začetn(iške)ga strahu, da lepota ni le izgovor za dolgočasje ali puhlost, temveč je (vsaj v našem primeru) druga stran notranje resnice, ki je tako kot zunanost občudovanja in branja vredna.

Kaj bralcu ponuja *Tropska melanholija*, če premaga opisane strahove (ki so velikokrat zavoljo lepe oblike povezani tudi z vrtoglavo ceno knjige)? Vsekakor spoznanje, da Ogorevčeva knjiga govori ne samo o tropih ali o melanholiji kot o duševni bolezni, ki se kaže v žalostnem in mračnem razpoloženju, ampak o neozdravljivi tropski melanholiji, "nekakšni čudni bolezni, ki me tare že skoraj vse življenje" (str. 19). Bolezen v sebi nosi dvojno razsežnost: pisca žene po svetovnih širjavah, na drugi strani pa je tesno zvezana z alkoholičnostjo, ki je v delu ni malo. Zatorej ni nič nenavadnega, da se tropski melanholiji po latinsko reče melalcoholica tropica, ki jasno namiguje na opojne pijače. Pri tem je zanimivo, da sta vsaj dva recenzenta spregledala (ali napačno prebrala) podnaslov kot melalcoholica tropica ter tako izgubila pomembno konotacijo naslova. Prepletanje popotovanja po vseh svetovnih kontinentih in

obiskovanja prijaznih bifejčkov, ki se najdejo vsepovsod, nas lahko spomni na simpatične besede Mihaela Krügerja, da "kdor preveč bere, ne da bi to stalno splakoval, mora postati neumen; kdor preveč pije, ne da bi popito predelal z branjem, bo pristal v jarku. Le oboje skupaj deluje kulturno; le oboje skupaj je kultura."¹ Za pripovedovalca ali Ogorevca, če sta v resnici ena in ista oseba, lahko mirne vesti ugotovimo, da je preplet njegove načitanosti in užitkov žlahtne kapljice uravnotežen v kulturno ter še prebavljivo celoto.

Tropska melanholijska (melalcoholica tropica) je "nekakšen potopis", žanrsko težko določljivo umetniško delo, ki mu ne moremo brez dvomov prilepiti kakršne koli literarnovrstne oznake. Gre za kratke zgodbe, v katerih prebiramo zanimive pripovedi o popivanju, potovanju, nekaj je tudi erotike vmes, izvemo celo vrsto prigod s ščurki, mišmi in podganami v glavni vlogi, pa še takšne in drugačne zgodbe. Vodilni motiv je seveda časovno in prostorsko premikanje, tedaj svetovno popotništvo, ko je dom vsako bivališče na poti in ko "dolge nočne ure ... nikjer ne lezejo tako počasi kot na grdih železniških postajah" (str. 101). Ogorevc v izjemnem, čutno—nazornem pripovednem slogu seznanja bralca z najzgodnejšimi prigodami, ki so povzročile bolezenske klice tropske melanholijske. In ker je njegov način pripovedovanja skrit v tem, da ne pozna osrednjega dogodka, okrog katerega bi se vrtela pripoved, temveč kak motiv (na primer podgane, ščurke ali mimobežne ljubezenske avanture), ki združuje različne zgodbe iz mnogih krajev sveta in časov pripovedovalčevega življenja, je konglomerat zgodb tako zelo mnogovrsten in različen, da nas ta poplava skorajda odnaša od pripetljaja do pripetljaja. Značilnost Ogorevčevega pisanja je tudi asociativnost: mnogi vrivki so napisani kar v oklepajih, zato se včasih zdi, da je celotna pripoved kompozicijsko zelo razrahljana, morda nekoliko anarhična in ohlapna. Toda če je to zares slabost, jo duhovitost v zgodbi in slogu brez težav nadomesti in prekrije.

Nekje v *Tropski melanholiji* beremo, da je imel pripovedovalec nekoga "na sumu, da je kronični lažnivec" (str. 177), to nas spomni na prvi, uvodni stavek knjige, da je bil velik lažnivec, tako kot vsi svetovni popotniki. To seveda ne more pomeniti, da je knjiga izmišljena od prve do zadnje črke — pa tudi če bi bila, njena vrednost in pomen ne bi bila

¹ Michael Krüger: *Alkohol in literatura*. Nova revija št. 46, 1995.

nič manjša, kakor je že. Kajti tudi če Ogorevc laže (tako kot menda počnejo vsi svetovni popotniki; tako tudi neki Nizozemec v Istanbulu, ki je bojda v pripovedovalca prinesel prve ideje o potopisu), to počne tako zelo dobro, da hote ali nehote privoljujemo v "lepo laž". In če pisatelj res laže tako, kot je treba, potemtakem je delo zares umetniško. Takšni nazori in misli seveda izvirajo že iz stare miselne tradicije. V Platonovi *Državi* stoji zapisano, da je vsako umetniško delo neresnica o resničnosti, torej da je lepa laž. Pozneje ga je nadgradil še Aristotel s tedaj prevratniško idejo, da si smejo pesniki mite celo izmišljati, ko pa so bili miti vse dotlej nespremenljiv in svet material. Prav tako — če že brskamo po zgodovini predstavljanja resničnosti — je Stendhal v neki razpravi zapisal, da so pesniki (s pesniki je mislil na vse 'literaturščike') dobri lažnivci, ki resničnosti ne morejo odsevati dobresedno takšne, kakršna je v resnici, temveč da morajo najti način, ki bo realnost prikazal čim verjetnejšo; zato mu je dovoljena tudi lepa laž. Prav tako Blaž Ogorevc, čeprav se s snovjo opira na vsakdanjo empirijo svetovnega popotništva, ne skriva literarne ambicije. Zato nam je vseeno, če pač že "laže", pomembno je le, da to počne dobro in da bralci vanjo prostovoljno privoljujemo. Izmišljaja so lahko vsi stvarni dogodki, ki nam želijo o svetu nekaj pomembnega povedati; navsezadnje pa je pripisovanje človeških lastnosti živalski vrsti sicer izjemno duhovito, vendar tudi neke vrste "lepa laž", ki želi pač na svoj poseben način povedati kaj o življenjski stvarnosti. Zato je sklep, da je *Tropska melanholija*, najsi bo resnična ali izmišljena in naj je Ogorevc ista oseba kot pripovedovalec, vsekakor zgovorno delo svetovljana, ki je spoznal, da sta dom in svet dve podobni kategoriji, na dlani.

Vendarle nima več velikega pomena razglabljanje, modrovati ali celo interpretirati globine in širine, ki se razodevata v Ogorevčevi knjigi. Zdi se, da gre za pisatelja, ki ga ljudje zares berejo; in prav v tem je namen *Tropske melanholije* — da se v "izvirnem grehu" brani dopolniti njegova usoda in pomen, ki ga s kakšno zapovedano interpretacijo ne moremo zaobseči. Ali kakor je dobro zapisal Igor Grdina: "Treba je odpreti knjigo in skrbno pretehtati, kaj je zapisano v njej. Razlage so in minejo, knjige pa ostajajo in se berejo. Ne zaradi interpretacij, temveč zaradi branja samega."² Tako bodi tudi s knjigo Blaža Ogorevca.

² *Slovenska meščanska dramatika I.* Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1996.

Boris A. Novak

Mojstri svetovne lirike v dvojezični izdaji

Zbirka **MOJSTRI LIRIKE: Francesco Petrarca** (prev. Andrej Capuder), **William Shakespeare** (prev. Janez Menart), **Charles Baudelaire** (prev. Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik in Božo Vodušek), **Rainer Maria Rilke** (prev. Kajetan Kovič) ter **Federico García Lorca** (prev. Jože Udovič, Aleš Berger, Ciril Bergles, Alojz Gradnik, Niko Košir in Peter Levec)
Mladinska knjiga, Ljubljana 1998

Takoj na začetku je treba pohvaliti inovativno potezo založbe Mladinska knjiga, ki je lani zasnovala knjižno zbirko *Mojstri lirike*, namenjeno objavljanju najboljših dosežkov svetovne lirike na dvojezičen način. Ta zbirka je očitno naslonjena na zbirki *Lirika* in *Kondor*; ki že dolgo z uspehom izhajata pri Mladinski knjigi, saj so *mojstri lirike*, ki so zdaj zaživel v dvojezični izdaji, predtem v nekoliko drugačni obliki že izšli v *Liriki* oziroma *Kondorju*. Odločilne zasluge za ta ambiciozni in plodoviti projekt ima očitno neutrudni urednik te založbe, naš izvrstni prevajalec in publicist Aleš Berger.

Zagatne okoliščine slovenskega založništva so najbrž vplivale na to, da se tovrstna izdaja, ki je v drugih kulturnih okoljih dokaj običajna, pri nas pojavlja šele zdaj. Ideja sama seveda ni nova, vendar so jo doslej slovenski založniki zavračali, po navadi z utemeljitvijo, da dvojezična izdaja pesmi ne bi imela dovolj širokega kroga relevantnih bralcev (beri: kupcev) ter da bi na ta način povečan obseg knjige močno zvišal tiskarske stroške. Redke tovrstne prevodne knjige doslej (z več zvezki zbirke *Lirika* vred, kjer so bile nekatere najbolj znane ali po prevajalski plati najzahtevnejše pesmi natisnjene tudi v originalu) niso vzpostavile

potrebne kulture soočanja pesmi v izvirniku in prevodu, zato je treba zbirko *Mojstri lirike* šteti za pionirsko dejanje na tem področju.

Vzporednico elegantni opremi knjižne zbirke *Lirika*, ki jo je zasnoval naš znani oblikovalec Matjaž Vipotnik, pomeni tudi privlačna podoba zbirke *Mojstri lirike*, delo *Studia Vipotnik*.

Splošno znano je, da je pesem vselej tesno zraščena z naravo jezika, v katerem je napisana, zato mnogi trdijo, da je poezija načelno neprevedljiva. Pesniški jezik je jezik na kvadrat: naravni jezik uporablja kot material, ki ga s specifičnimi semantičnimi, ritmičnimi in evfoničnimi operacijami dvigne do sporočilnega bogastva, kakršnega naravni jezik nikoli ne more doseči. Ker se tako vzpostavi skrajno prefinjena in kompleksna tekstura odnosov med zvenom in pomenom, ki so možni le znotraj polja jezika, v katerem je pesem napisana, sleherni poskus prevajanja žal raztrga to izvorno pomensko—zvočno mrežo, da bi jo nadomestil z modelom te mreže v drugem in drugačnem jeziku. Če torej prevod pesmi ocenjujemo zgolj kot *re—produkcijo smisla*, to je značilno za tradicionalne koncepte prevajanja, potem smo obsojeni na to, da v prevodu že *a priori* vidimo zgolj upad smisla ali celo *ne—smisel*. To tradicionalno razumevanje prevajalskega procesa, v katerem je prevajalec zgolj pasivni prenašalec smisla iz enega v drug jezik, v svojih radikalnih izpeljavah obsoja prevajanje poezije kot *izdajstvo*. Duhovita italijanska besedna igra pravi, da je *traduttore* pravzaprav *traditore*, da je *prevajalec* torej *izdajalec*, znana pa je tudi naslednja šala: *Prevodi so kakor ženske – če so grde, so zveste, če pa so lepe, so nezveste*. Sporočilo te malce vulgarne šale, ki svojo domnevno duhovitost vleče iz mizoginije, zakriva prave probleme prevajanja poezije.

Že na ravni čiste logike razmerje med dvema kategorijama, v tem primeru *lepote/grdote* in *zvestobe/nezvestobe* prevoda, vzpostavlja štiri možne kombinacije:

lep – zvest

lep – nezvest

grd – zvest

grd – nezvest

Namesto za prevod kot *re-produkcijo smisla* se pisec pričujočih vrstic ogreva za razumevanje, ki prevodu podeljuje status *produkcije smisla* v novem jeziku – seveda na sledi izvirne in izvorne pesmi v drugem in drugačnem jeziku.

Obstajajo trije osnovni modeli prevajanja poezije:

Prvi model zanemarja vprašanja ritmike, evfonije in sploh pesniške oblike v veri, da se sporočilo pesmi skriva le na semantični ravni in da je torej pri prevajanju treba zgolj kolikor toliko zvesto posneti pomensko plast originala. Čeprav so zagovorniki te vrste prevajanja prepričani, da v prevodu "*rešujejo*" *sámo* "*pesniškost*" pesmi, ki jo vidijo v "*vsebiní*", gre pravzaprav za dvojni prevod – prevod iz enega v drug jezik ter obenem za prevod iz poezije v prozo. Prevodi pesniških besedil, ki temeljijo na tem modelu, so sicer lahko koristni na informativni ravni, vendar ne omogočajo estetskega doživetja pesmi, osnovni aksiom prevajanja poezije pa je, da mora pesniško besedilo tudi v prevodu učinkovati kot *pesem*.

Drugi, nasprotni model temelji na zavesti, da zvočnost (ritmika, evfonija itd.) pesmi ni zgolj lepo zvenceč okras "*vsebine*", temveč ena izmed konstitutivnih ravni sporočila pesmi, zato vztraja pri zvestem presajevanju formalnih razsežnosti organizacije pesniškega besedila. Ta model, ki se sicer zaveda ključne vloge "*glasbe besed*", ima v svojih radikalnih izpeljavah to pomanjkljivost, da pretirano mehanično vztrajanje pri prenašanju formalnih značilnosti izvirnika pogosto ni v skladu z naravo ciljnega jezika, zato tovrstni prevodi kaj radi zvenijo togo in vsiljeno.

Tretji model pomeni kompromis med prvima dvema: kar se da popolna zvestoba izvirniku tako na semantični kot na formalni ravni je tu zaželen ideal, ki pa ga je treba doseči z upoštevanjem razlik med izvornim in ciljnim jezikom, zato zagovarja odmike, ki so posledica nujnosti prilagajanja prevoda naravi ciljnega jezika. Prav ta model je po prepričanju pisca pričujočih vrstic najplodovitejši.

Takrat, ko gre za razlike na ravni verzifikacijskih principov (ko, denimo, prevajamo iz francoščine, ki temelji na silabični verzifikaciji, v slovenščino, ki temelji na silabotonični verzifikaciji), je torej treba ritmično podobo izvirnika prilagoditi bistveno drugačni ritmični naravi ciljnega jezika. Če bi v slovenskem prevodu postavljali naglase tja, kjer

stojijo v francoskem originalu, bi v slovenščini dobili ritmični zmazek, ki bi bil dobesedno neritmičen in amuzičen. Konstitutivni elementi francoskega verza so namreč število zlogov, cezura pri daljših verzih in stalni naglasi na koncu in na sredi verza, pred cezuro, to pomeni, da so vsi drugi naglasi premični. Lepota francoskega verza izvira prav iz ravnovesja stalnih naglasov, ki mu dajejo strukturno trdnost, in premičnih naglasov, ki rigidnost stalnih naglasov elegantno mehčajo. Konstitutivni elementi slovenskega silabotoničnega verza pa so iktična mesta, kjer – pač v skladu z vsakokratno metrično shemo – pričakujemo naglašene zloge. Francosko kombinacijo stalnih in premičnih naglasov je torej hočeš nočeš treba prilagoditi slovenski verzifikaciji, tako da slovenski prevodi francoskih verzov v vezani besedi po navadi učinkujejo bolj "pravilno" in "strogo" na ritmični ravni.

Spričo verzifikacijskih razlik se pogosto zgodi, da verzi, ki sicer nosijo enako ime, pravzaprav ne temeljijo na enakem ritmu: Homerjev heksameter ritmično ni enak heksametrom, ki so jih v ritmično posodo našega jezika prelili sijajni slovenski klasični filologi, vendar pa so znotraj verzifikacijskih kriterijev našega jezika ti verzi kar se da ustrezen približek Homerjevim heksametrom.

Pri prevajanju poezije so pomembne tudi razlike na ravni učinkovanja literarnih zvrsti in oblik med obema kulturama. Pogosto se dogaja, da igrajo iste ali podobne pesniške zvrsti in oblike različne vloge spričo specifičnih razlik med nacionalnimi književnostmi in lite–rarnozgodovinskimi konteksti. Zato je povsem legitimno, da je Paul Valéry prevajal latinske heksametre v francoske alaksandrince ali da je Oton Župančič uveljavil nadomeščanje francoskih aleksandrincev z jambskimi ("laškim") enajsterci pri prevajanju francoske dramske klasike.

Od teh načelnih problemov se vrnimo k zbirki *Mojstri lirike* in si ob nekaterih primerih oglejmo, kako so naši prevajalci reševali te zagate pri posameznih pesniških besedilih, ki so jih presajevali v slovenski jezik.

Prvi sveženj zbirke obsega pet knjig, pet izborov pesmi vrhunskih pesnikov različnih jezikov in kultur:

Izbor pesmi (51 sonetov, dve kanconi in sekstina) iz *Canzoniera* Francesca Petrarce je eden izmed najboljših prevajal-

skih uspehov Andreja Capudra; posebno vrednost njegovih prevodov vidimo v njihovem naravnem zvenu, to pa se pri prevajanju časovno odmaknjenih klasikov svetovne lirike le redkokdaj posreči.

Izbor sonetov Williama Shakespeara v prevodu Janeza Menarta je prav tako logičen izbor za zbirko *Mojstri lirike*, tako zaradi umetniške moči originalov kot zaradi mojstrskega prevoda, ki s sredstvi slovenskega jezika imenitno pričara bogastvo podob in čustev izvornih pesmi.

Pesmi Charlesa Baudelaira, očeta simbolistične in dekadence lirike, smo doslej imeli le v izboru *Rože zla*, ki je leta 1977 izšel v zbirki *Kondor* pri MK. (Baudelairove pesmi v prozi so v prevodu Marka Crnkoviča izšle leta 1992 v zbirki *Bela krizantema* Cankarjeve založbe.) Pohvalno je, da so delom dosedanjega kvarteta prevajalcev iz zbirke *Kondor* – se pravi, prevodom Jožeta Udoviča, Boža Voduška, Ceneta Vipotnika in Andreja Capudra – v *Mojstrih lirike* dodani tudi novejši prevodi Marije Javoršek, tako da ta knjiga razširja vednost širših krogov slovenskih ljubiteljev lirike o temnem in žarečem pesniškem svetu Charlesa Baudelaira.

Rainerja Mario Rilkeja tudi tokrat beremo in občudujemo v izjemno senzibilnih prevodih Kajetana Koviča, ki zvenijo tako naravno, kot bi šlo za slovenskega pesnika, to pa je najbrž največji kompliment, ki ga je mogoče podeliti prevajalcem.

Zelo smo veseli tudi ponovnega natisa izbora pesmi Federica Garcíe Lorce; v *Mojstrih lirike* so zbrani prevodi Jožeta Udoviča, Aleša Bergerja, Cirila Berglesa, Alojza Gradnika, Nika Koširja in Petra Levca.

Naj ob nekaterih prevodih Jožeta Udoviča opozorimo na napake, ki jih je prevajalec zagrešil na semantični in formalni ravni in ki jih razgrinja prav dvojezična izdaja v *Mojstrih lirike*. Navajamo prvo kitico Baudelairovega soneta *Horreur sympathique (Vabljiva groza)*:

*De ce ciel bizarre et livide**Nebo se v mukah brez mej**Tourment  comme ton destin,
Quels penses dans ton  me vide**trga kot ti in bled  –
kaj v prazno ti dušo rosi,**Descendent? r ponds, libertin.**grešnik nemirni, povej!*

Ugotavljamo, da tipično Baudelairovo "bizarno in mrtvaško bledo nebo" v Udovičevem prevodu povsem umanjka, svobodomiselni francoski "libertin" pa postane tradicionalni krščanski "grešnik": slovenski prevajalec je torej nedopustno poenostavil nekatere ključne francoske pojme v tej pesmi in jih prilagodil tradicionalni slovenski katoliški miselnosti, ostrino in odprtost Baudelairovega spopada z Bogom pa je zamenjal s krčevitostjo tipično slovenske zaprtosti in zavrtosti. Sicer pa je tovrstne semantične probleme natančno analiziral že Tone Smolej v študiji *Podobje v Udovičevih prevodih Baudelaira* (zbirka *Interpretacije*, št. 6: Jože Udovič, založba Nova revija, 1997).

Isti prevajalec si je pri prevodih Lorce privoščil radikalna neujemanja od narave originala na formalni ravni. V tem izboru Lorcovih pesmi so objavljene kar tri romance, ki se v španskem originalu plodovito naslanjajo na ritmiko in evfonijo tradicionalnih španskih romanc. Za špansko verzifikacijo je značilen poliritmičen verz, kjer so možne različne stopice; če v skladu z verzološko teorijo Tom asa Navarra, kakor jo je razvil v temeljnem delu *M trica espa ola* (Syracuse University Press, 1956), upošteveno nenaglašene zloge pred prvim naglasom v verzu kot anakruzo, potem španski verz temelji na treh ritmičnih impulzih – trohejskem, daktilskem in njuni mešanici. Prešeren se je pri presaditvi poliritmične strukture španskih romanc odločil za ritmični model trohejskega osmerca, ki v primerjavi s poliritmijo izvornih španskih romanc učinkuje bolj pravilno, saj gre za monoritmico strukturo, vendar je nedvomno optimalen silabotonični model za poslovenitev španske romanc. Pač pa je pri svojih "španskih" romancih

Prešeren spoštoval evfonični princip tako imenovane *španske asonance*, ki povezuje vsak drugi verz. Po navadi se v španskih narativnih pesmih asonanca menjava od kitice do kitice. V vseh treh Lorcovih romancah iz zbirke *Romancero gitano* (*Ciganske romance*), vključenih v izbor pesmi v *Mojstrih lirike*, pa ista asonanca evfonično "pokriva" in "lepi" celotno besedilo ter mu na ta način podeljuje očarljivo in zračno zvočno vezivo, značilno za asonirane glasovne figure: tako *Romance de la luna, luna* (*Romanca o luni*), ki obsega 36 vrstic, temelji na asonanci A - O, ki povezuje sode verze; *Romance sonámbulo* (kar je Alojz Gradnik napačno prevedel kot *Mesečno romanco*, saj gre za *Mesečniško romanco*), ki je zelo dolga (86 vrstic), v celoti temelji na asonanci A - A, ki prav tako povezuje sode verze; romanca *La cassida infiel* (*Nezvesta žena*), ki obsega 55 verzov, pa temelji na asonanci I - O, ki povezuje lihe verze. Toda Jože Udovič je vse tri Lorcove romance prevedel, kakor da gre za prosti verz - nikjer ni nikakršnega stalnega ritma, nikjer nobene sledi asoniranih zvočnih stikov. S tem radikalnim posegom je slovenski prevajalec Lorco "moderniziral", obenem pa mu je odvzel obsesivni ritem, ki ustvarja dramatično ozračje španskih romanc, ter čarobno muzikalnost, ki španskega lirika povezuje ne le z ljudsko ustvarjalnostjo (Lorca se je nanjo rad naslanjal, to zgovorno nakazuje že naslov zbirke *Ciganske romance*), temveč tudi s simbolističnim kultom "glasbe besed". Že Aleš Berger je v *Beležki o Udovičevih prevodih F. G. Lorce* (objavljeni v zgoraj že omenjenem zvezku *Interpretacij*, posvečenem Udoviču) ugotovil: "Nesporno je mogoče ugotoviti, da je Udovič - sledeč Gradnikovi praksi in po omahovanju z rimo v prvih prevodnih poskusih - zavestno zanemaril enega konstitutivnih elementov Lorcove poezije in na ta način razvezal njegov verz bolj v smeri modernizma, kot je to storil avtor. Za to 'sprostitvev' se ni odločil le pri Lorcovih romancah, kjer bi naslonitev na izvirno obliko nemara res učinkovala preveč tradicionalno (in za povrh še vzbujala asociacije na Prešerna), ampak tudi pri pesmih, v katerih je očitna povezava z muzikalnostjo francoskega simbolizma." Udovič, ki je bil velik pesnik ter pomemben in občutljiv prevajalec, je s svojim prevodom izbora Lorcove lirike, ki je leta 1958 izšel pod naslovom

Pesem hoče biti luč, nedvomno okrepil porajajočo se poetiko moderne lirike na Slovenskem ter spodbudil tedaj še opotekave poskuse pesnjenja v prostem verzu. Kljub tej zgodovinski zaslugi pa je Udovič naravi Lorcove poetike storil krivico: zahvaljujoč sicer lepo zvenečim Udovičevim prevodom, so generacije slovenskih ljubiteljev poezije prepričane, da je Lorca pesnik prostih verzov. Tovrstno prevajanje torej pomeni dezinformacijo o naravi poetike izvornih pesmi. Udovičevo formalno razpuščenost pri prevajanju Lorce ter drugih španskih in latinskoameriških lirikov je v zadnjih letih nadaljeval Ciril Bergles, na katerega torej lahko naslovimo enako kritiko.

Pisec pričujoče kritike je tudi sam prevajalec in se zaveda, da tudi sam ni imun pred tovrstnimi napakami. Prav zaradi nenehno prežeče nevarnosti napak na pomenski in/ali formalni ravni je soočenje izvirnika in prevoda tvegano, obenem pa nujno potrebno dejanje. Vzporedno branje izvirnika in prevodne variante pesmi nam namreč omogoča, da intenzivno doživimo vso lepoto originalne pesmi, globoko vraščene v svoj jezik, v isti sapi pa ugledamo tudi čudež prelitja te lepote v drug in drugačen jezik. Posrečena je misel Aleša Bergerja iz zapisa na zavihku knjig te zbirke, da gre za *“dvakratno življenje istih pesmi”*. Naša civilizacija temelji na ustvarjalnem naporu prevajanja, ki premošča globoke razlike med jeziki, kulturami in narodi, estetskimi, družbenimi in religioznimi izkušnjami.

Urška Černe *Smela ostrina najvišjih meril*

Kajetan Kovič, Niko Grafenauer:

Antologija nemške poezije 20. stoletja

Cankarjeva založba, Ljubljana 1998 (Zbirka Bela krizantema)

Skraja se mi je zdelo, da bo to ena tistih knjig, ki jim nič ne manjka, ki so *ohne Eigenschaften*. Izšla je pri eni največjih slovenskih založb, oprema zanimive oblikovalke Mojce Dariš je nevpijoča, a zahtevna (predvsem s krhkim prosojnim plaščem) in dostojanstvena, kakor pristoji visoki literaturi. Antologija nemške poezije 20. stoletja stoji v redu neminljivih, ki jim načeluje Gradnikova Antologija španske poezije iz leta 1943.

To pa je tudi čas, ko je v klopih mariborske nemške klasične gimnazije že sedel pisec spremne besede h knjigi, ki jo opisujem, Kajetan Kovič. Uredniki Cankarjeve založbe so k izbiranju namreč povabili očaka slovenske poezije in prevajalstva, gospoda, brez katerih bi o izbrani snovi vedeli veliko manj, kakor nam je dano z njunimi dragocenimi prevodi nemške lirike.

Pri kratkem pregledu prevajalcev, ki s prevodi lirike iz nemščine sodelujejo v antologiji, se izkaže, da sta pesnika pravzaprav trdnjavi preverjene lepote. Res je skoraj nemogoče natančno preveriti, koliko prevodov pesmi je že bilo objavljenih. Zato sem vprašala pristojne in izkazalo se je, da je v antologiji več kot polovica novih prevajalskih dosežkov. V redu.

Ni pa novih prevajalskih imen. Ob Grafenauerju in Koviču sta med živečimi prevajalci le Andrej Medved in Ervin Fritz. Ali je treba problem prevajalcev iz nemščine locirati daleč stran, v ger-

manistične vode? Kdo je sploh lahko sojenica ob rojstvu dobrega prevajalca; so to študijski oddelki ali mogoče literarni tutorji, med katere prištevam Grafenauerja? Kajetan Kovič je svojo prevajalsko študijsko pot opisal na neki septembrski tiskovni konferenci; osnovno šolo, gimnazijo in fakulteto je opravil z Rilkejevimi pesmi, za doktorat pa se je lotil kakšnega Georga Heyma.

Problem prevajalcev torej ostaja odprt. Lahko ga naperim k sestavljalcema antologije, ki nista "vzgojila" kakšnega pionirčka ali pa vključila obstoječih prevodov "necentralnih" prevajalcev, kakršen je germanist dr. Mirko Križman, ki se že več let intenzivno ukvarja s koroško pesnico Christine Lavant, v antologijo vključeno s petimi Kovičevimi prevodi. Vendar so vse zavrtnitve tovrstnih očitkov prijazno nanizane že v Kovičevem spremnem spisu. Tam beremo, da je *"ta zelo zgoščeni pogled na novejšo nemško liriko ... namenjen ljubiteljem poezije in ne študiranim germanistom, ki opisano snov poznajo bolje in temeljiteje."* Tako je pesnik in ljubitelj poezije poskusil ustaviti nergače, ki bi antologijo nemške lirike 20. stoletja zasnovali drugače. Že od Meleagrove antologije leta 60 pr. Kr. se je tovrstno početje lahko utemeljevalo le z individualnim estetskim okusom, v naravi izborov pa je tudi načelo, da je natančnost obratno sorazmerna s širino zajetega polja. Kaj pomeni v tem primeru célo stoletje, je povedal v spremni besedi tudi Kovič: *"Knjiga, ki zajema časovno obdobje skoraj stotih let, ne more biti popolna in ne več kot napotilo k prvemu spoznavanju z avtorji."*

Pa si oglejmo strukturo Antologije nemške poezije 20. stoletja. Predstavlja sedemintrideset pesnikov in pesnic s skupno dvesto enaindevetdesetimi pesmimi. Sosledja so urejena po kronološkem teku rojstnih letnic pesnic in pesnikov. Pomemben dodatek osrednjemu korpusu lirike so biografske opombe o avtorjih z navedenimi naslovi in letnicami izidov pesniških zbirk, iz katerih so vzete prevedene pesmi. Posebnost teh informativnih opomb so interpretacijski elementi, pojasnjevanje aluzij, metafor in drugih figur v izbranih pesmih z označevanjem liričnih vsebin, razpoznanih le s poznavanjem konteksta realnih posameznosti iz življenja posameznega pesnika ali pesnice, mitoloških in zgodovinskih oseb ali geografskih točk. Navedki niso dodani pri vseh pesnikih, seveda

pa posegajo v horizont branja, hkrati pa megleno zarisujejo tudi razgled zapisovalcev teh navedkov. Verjamem, da je lahko nihanje v odločitvah, kaj je smiselno navesti kot informacijo in kaj naj bi bilo že ugnezdено v horizontu slovenskega bralca poezije, izjemno zahtevno opravilo. Kakšni sokolje razgledani bralci bi se lahko čutili užaljene, mehkejšim pa bodo pojasnila dobrodošla ali vsaj ne problematična.

K vsebini. Kriterijska zasnova antologije ima korenine v izrazito kvalitativnem načelu, ki ne popušča pred zahtevami po informativnosti. Iz tega rasejo najznačilnejše poteze te antologije: poudarjanje vrhov nemške poezije s podrobnejšo predstavitvijo (*George* - 14 pesmi, *Lasker-Schüler* - 17, *Rilke* - 18, *Benn* - 20, *Trakl* - 19, *Celan* - 20 pesmi), zanemarjanje nacionalnega korektiva (kje so Švicarji?) in predvsem misel, da poezija v nemškem jeziku po Horstu Bieneku ni dosegla višav, potrebnih za vstop v slovensko antologijo, ki naj bi zajela celo stoletje. Poslednji dve ugotovitvi terjata pojasnila.

Švica se v razmerju z izbranimi pesniki pojavlja le kot pribežališče številnih političnih beguncev (*Lasker-Schüler*, *George*, *Arp*, *Goll*), kraj smrti in življenja v zdraviliščih (*Rilke*, *Morgenstern*), ali kot kasneje izbrana domovina (*Hesse*). Slovenska antologija se tako približuje konsenzu znotraj nemške komparativistike, češ da Švicarji v dvajsetem stoletju pišejo kvalitativno skromno literaturo. Pa je res tako? Odgovor bi morda našla tudi, če bi se udeležila lanskega frankfurtskega sejma, ki si je za tematsko težišče izbral prav švicarsko literaturo. Zanimivo bi bilo tudi vedeti, kaj o sebi menijo Švicarji. Urs Widmer, Švicar, je ciničen: "... *Smo majhen, ampak - upajmo - ne povsem nepomemben del svetovne literature. Naše vrednote so, kakor pousod, Shakespeare ali Molière, Čehov ali Dostojevski, Diderot ali Stendhal. Tudi o nadrealizmu, Samuelu Beckettu ali Jamesu Joyceu smo že slišali. Beremo, tako kot vsi, Williama Gaddisa ali Thomasa Pynchona ...*"

Morda bi lahko Helmuta Heissenbüttla v predstavi konkretne poezije dopolnil Eugen Gomringer, in bi ubili več muh z enim mahom. Imeli bi Švicarja in obtežili bi konkretno in vizualno poezijo, ki sta za nemško poezijo sila karakteristični, čeravno ju puristi medija vrednotijo z "mejnostjo". Prav ta privzdignjena drža je

najostrejša *Eigenschaft* Kovičeve in Grafenauerjeve antologije. Avtonomno in dostojanstveno.

Horst Bienek, rojen v Šleziji leta 1930, je torej zadnji pesnik, vključen v Antologijo nemške poezije 20. stoletja. Le kaj bi storili mi, če bi Nemci sestavili antologijo slovenske poezije 20. stoletja, in bi bil zadnji, ki bi bil vključen, Veno Taufer ali Dane Zajc. Niti ne Niko Grafenauer! Iskreno bi se vznemirili, kajne? Čeprav je res, da so težišča v slovenski poeziji predstavljena v povojni čas, v nemški pa pač pred Hitlerja. Ne bom se postavila na nikogaršnjo stran, ker zlahka verjamem, da nihče po Bieneku ni po Kovičevem ali Grafenauerjevem okusu, a zadeva pač močno bode v oči. Zadnja v *Antologiji angleške poezije* (ki je izšla predlani pri isti založbi), pa le—ta zajema nekaj stoletij, je Lavinia Greenlaw, rojena v začetku šestdesetih. Razlog, da je Marjan Strojan med sodobnimi angleškimi pesniki lahko našel biser, vreden antologije, Kovič in Grafenauer med nemškimi pa ne, naj ostane mozgovna kost, ki naj jo izsrka kdo drug.

Raje opišem vsebino obravnavane antologije. Izbiralca sta po ustaljenem pojmovanju *moderne* v čvrsti navezavi z Baudelairom, Verlainom, Mallarméjem itn., skratka, po cezuri, ki jo je tudi v slovensko dožemanje modernosti pesništva vsekal Hugo Friedrich, presodila, da je prvi moderni nemški lirik Stefan George, pesnik omikanega simbolizma in nasprotnik naturalizma. Tok se začne na začetku stoletja in pomeni moč nemške poezije (simbolizma in impresionizma), od 1910 vdirajoči ekspresionizem pa pomeni vrhunec v nemški poeziji, primerljiv le z dominantnim nemškim vplivom v romantiki. V grobni tišini izdivjane prve svetovne vojne se je ekspresionizem hranil z ekstatičnim patosom verjetja v novo humaniteto. Po vsem nemškem svetu so vznikali predirni krogi literatov, v Pragi krog Maxa Broda in Franza Werfla, v Avstriji krog Karla Kraussa, v Berlinu revija Sturm, kjer je ekspresionizem sploh prvič omenjan (spet najpoprej za likovno umetnost), pa münchenska Die Revolution, züriška Weisse Blätter ...

V antologiji je lepo viden prehod od meniške lepote Georgeja, ki se bojuje za nove bogove, kajti "ljudstvo je mrtvo, če so njegovi bogovi mrtvi", prek svinčenega ječanja Else Lasker —

Schüler in Christiana Morgensterna, igrivega iskalca mističnega, modalno povezanega z Ernstom Jandlom ter vso povojno avstrijsko avantgardo, k izbrani Hofmannsthalovi eleganci, do prve daljše postaje v knjigi, tridesetih strani pesmi Rainerja Rilkeja. Sledi Theodor Däubler, sicer avtor velikega epa *Das Nordlicht*, čigar pesmi pa izbiralca ne presojata le kot *torzo*, tako kot nekateri glasovi nemških literarnih zgodovin. Hessejev trezni klic po človečnosti, puščobna ostrina narave Wilhelma Lehmana, ironija prenosa človeške neumnosti v svet stvari, živali in rastlin pustolovca Joachima Ringelnatza, tehnopoetsko razmišljujoči Ernst Stadler, Oskar Loerke, ki drži zrcalo naravi, da bi videl mite, vsi peljejo h Gottfriedu Bennu, Georgu Traklu in Georgu Heymu, ki ga Stadler imenuje "duhovnik strahu, vizionar gnusnega". Tudi komično obupani Jakob van Hoddis, ki stoji na čelu antologije ekspresionizma *Menschheitsdämmerung*, pa najpomembnejši dadaist Hans Arp in Yvan Goll, v antologiji navzoč s posodobitvijo Orfeja – vsi so ustvarjeni iz Nietzschejevega rebra, ki vse metafizično zaklepa le še v estetsko. Impresionistično v primeru Nietzschejeve lirike. (Ali ne bi bilo herojsko, ako bi se znašla pred Georgejevo liriko tudi kakšna Nietzschejeva pesem?) Šalo na stran. Nietzsche pač mora ostati le zavesa za odrom in hkrati les za deske nemškega ekspresionizma, kot "*potresni sunek epohe*" po Bennu.

Vsa drugačna je Nelly Sachs, trpeča nobelovka, in od nje spet Theodor Kramer, kaj šele Bert Brecht s skoraj ponarodelimi songi o čekanih morskega psa, ki jih prepevata celo Sting in Marianne Faithfull, ali pa šansonjerski Erich Kästner. Pred širšim blokom Paula Celana najdemo še Marie Luise Kaschnitz, ki svoj Jaz sidra v aktualnostih in večnosti, stvarno telesnega pripovedovalca Petra Huchla, melanholičnega Günterja Eicha, liričnega surrealista Karla Krolowa, temno verno Christine Lavant, Johannesa Bobrowskega, ki ima rad elegične skrajšave verza, in omenjenega Heissenbüttla. Ponovna umiritev s Celanovo lepoto pripravlja še zadnji sveženj "manj pomembnih": Ericha Frieda, H. C. Artmanna, Ernsta Jandla, Heinza Pionteka, Ingeborg Bachmann, Günterja Kunerta, Hansa Magnusa Enzensbergerja in še poslednjega, Horsta Bieneka.

Priznam, da je takle presek knjige utrujajoč, zato le še misel o tegobah prevajanja. Diskutabilno, če ne problematično se mi zdi izbiranje pesmi hudih jezikovnih eksperimentatorjev, kakšen je H. C. Artmann. Že od srede petdesetih, ko je izdal narečno zbirko, ki je še danes ne razume nihče razen Dunajčanov, je znan po svojih jezikovnih izmišljajah. V slovenski antologiji je sicer navzoč, a z izborom nežnih, razumljivih pesmi. A H. C. Artmann je s svojim ustvarjalnim načinom, ki v slovenski izdaji ni predstavljen, potegnil za sabo cele generacije novih avstrijskih pesnikov. Njegova zasluga za sproščujoč krč avstrijskega jezika v slovenščini ni razvidna. Pravi prevajalski izziv bi namreč bilo prirediti tudi *situacijo*, ne le pesem samo, prirediti *kontekst*, ne le črke. Vzeti nase odgovornost za prevajanje nekoga, ki si je za svojo poetiko moral *izmišljati* ortografijo, ker je sovražil razpoložljiva zapisovalska pravila. Vzeti nase odgovornost za prevajanje nekoga, čigar motiv pesnjenja je bil "*v nenapisanem jeziku napisati pesem*". Ne vem, morda bi bilo treba najti prevajalca vulkanske energije, ki bi Artmannov dialekt 14. dunajskega okrožja zamenjal z dialektom Fužin ali Vodmata. Prevajalca, ki ga najbrž res še ni. Problematika prevajanja "neprevedljive" nekanonizirane jezikovne rabe je obsežna in dvorezna. Glede ameriškega počasnega sprejemanja del Bertolda Brechta je literarni zgodovinar Weisstein celo ugotovil, da je eden najpomembnejših razlogov prav Brechtova raba idiomatskega jezika. Torej je treba take probleme še zelo natančno preučiti. In treba bi bilo ob Artmannovih biografskih podatkih dodati, da je leta 1996 dobil Büchnerjevo nagrado. Saj pri Günterju Eichu ta malenkost ni ostala pozabljena.

ROBNI ZAPISI

Bernardo Atxaga: OSAMLJENI MOŽ. Prevedla Marjeta Drobnič. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1998 (Knjižna zbirka Beletrina).

Pripovedni okvir romana *Osamljeni mož* (1994) baskovskega pisatelja, pesnika, dramatika in esejista Bernarda Atxage (1951) – pred slabima dvema letoma je bilo njegovo delo že izčrpno predstavljeno na straneh te revije – je zgodba o majhni skupini bivših aktivistov baskovske organizacije, ki po politični amnestiji in izpustitvi iz zaporu uspešno izvede dva rop in si z denarnim plenom kupi hotel v bližini Barcelone, tako pa se skupina odloči dokončno, tako ideološko kot čustveno, opustiti vsakršno politično akcijo. Hotel, v katerem – mimogrede – v dogajalnem času romana, ki je pripovedno umeščen v *resnični* čas svetovnega nogometnega prvenstva v Španiji, biva poljska reprezentanca z Boniekom na čelu, je osrednje prizorišče petdnevne intimne drame glavnega junaka, Carlosa, nekdanjega vodje skupine, ki na svojo pest, *v spomin na stare čase* in brez ustreznega motiva, daje skrivališče paru v tistem trenutku najbolj iskanih in medijsko razvpitih aktivistov organizacije. Carlos, ki je pred leti kot prepričan pripadnik oborožene organizacije in v njenem imenu ustrelil poslovneža, nekaj let odsedel v zaporu in ki ga s preteklostjo močno povezujejo zgolj notranji glasovi in eksistencialen odpor do plehke množice, se tokrat ne angažira iz osebnega prepričanja in še manj iz ideološke pripadnosti, temveč z ravnodušnostjo precej nedružabnega hotelskega peka sprejme igro, ki se sprevrže v vse bolj nevarno in usodno poigravanje med življenjem in smrtjo *na ozemlju Strahu*, med osebno svobodo in odgovornostjo do drugih, ter končno privede do presunljivega sklepnega prizora. Atxagov roman poleg spretno vodene pripovedne niti in prepričljive psihološke konkretizacije odlikujejo

stopnjevan ritem in ponekod močna metaforika, ki je junaku sicer največkrat posredovana (pesniško izražena prispodoba o življenju, ki *nima trdne podlage*, in človeku, *ki osamljen plava v morju*), in simbolika (ribnik, v katerem se Carlos najraje kopa in ob tem prepušča nevarni igri, ima izvir in zevajočo *razpoko*, v katero voda izginja za vedno v brezno). *Osamljenega moža* sem prebiral hlastno in knjigo odložil z navdušenjem. (Urban Vovk)

Chris Carter: IZZOVI PRIHODNOST, Mladinska knjiga, Ljubljana 1998.

Knjiga je priredba scenarija uspešnega istomenskega filma, ki smo ga pred kratkim imeli priložnost videti tudi pri nas. Gre za še eno delo iz zbirke *Dosjeji X*, za tisti del arhiva ameriškega zveznega preiskovalnega urada FBI, kjer so opisani primeri, ko odpove vsaka logika, čeprav so primeri do konca raziskani. Približno tako bi lahko na prvi pogled opisali tudi to knjigo: uspeha knjige (in same serije) ni mogoče pojasniti z običajno logiko. Večina dogodkov v knjigi je namreč popolnoma privlečena za lase in žali inteligenco povprečne osebe. Uspeh serije in knjig je torej treba iskati drugje. Predvsem ga gre iskati v Carterjevi spretni uporabi, interpretaciji in reinterpretaciji starih in znanih mitov. Zgodba knjige se že začenja na koncu velikih ameriških mitov, na Divjem zahodu, kjer veter piha čez prerijo in kjer otroci po naključju zbudijo zlo, spečo v temni jami. Tu se pojavi druga velika ameriška tema, posameznik proti vsemu svetu in svetovnim zarotnikom. To, da sta posebna agenta FBI Scully in Mulder dve osebi, naj nikar ne zmoti. Oba namreč delujeta kot celota – Mulder je simbolna reprezentacija intuicije, čustev in domišljije, Scully pa simbol znanstvenega razuma. Carter sicer reinterpretira kulturni stereotip in je tako moški predstavnik tipičnih "ženskih" lastnosti, ženska pa "moških". Vendarle celo Mulder prizna Scully, da sta pravzaprav komplementarno eno. Carter pa po drugi strani zvesto sledi drugi tradiciji, ko nakazuje tisto, kar smo že dolgo slutili, namreč da je Scully pravzaprav frigidna. Carter je v te namene uporabil metaforo iz znane pravljice Trnuljčica. Ko Scully in Mulder pobegneta iz tajne vojaške baze, kjer jima postane jasno,

da bodo vesoljci za svojo invazijo na zemljo uporabili biološko orožje – smrtonosni virus in da imajo zaveznike celo med Zemljani, Scully zbode čebela in jo okuži z virusom. Kot Trnuljčica tudi Scully pade v "stoletni sen". Še je živa, a je ujeta v večni led Antarktike, tako kot je tudi sicer vsekakor živa, toda nezmožna ljubezenske strasti. Iz tega stanja jo lahko odreši le princ s poljubom. Mulder jo izvleče iz ledene globeli in ji mora dati "poljub življenja" (umetno dihanje), da bi jo oživil. V tem trenutku se hudobni urok dvigne (vesoljci na svoji ladji odletijo v vesolje). Vendar poljub ni bil pravi, Scully vesoljske ladje zaradi omamljenosti ne vidi ter tako ostane ledena princesa in poosebljenje razuma, ki ne verjame takim neumnostim, kot so uroki in vesoljci. Scully se ne spremeni, še vedno je simbol znanstvenega intelekta, stari odnosi so vnovič vzpostavljeni, svet je odrešen nevarnosti, zlo pa je, kot se spodobi v vsakem poštenem mitu, samo začasno pregnano in se na veliko veselje oboževalcev Scullyjeve in Mulderja pripravlja, da se bo vrnilo. (Barbara Potrata)

Noam Chomsky: Somrak demokracije. Prevedla Zdenka Erbežnik, spremna beseda Rudi Rizman, Nikolai Jeffs. ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, Ljubljana 1997 (Studia Humanitatis).

Recimo, da v drugi polovici dvajsetega stoletja obstajajo tri različne vrste političnih mislecev. Prva vrsta so misleci, ki pripadajo političnemu diskurzu na podlagi svojega lastnega delovanja in izkušenj, na tisti razsežnosti refleksije, ki je podkrepljena z duhovno in družbeno konotacijo. Mislim predvsem na eseje Adama Michnika in Draga Jančarja, na knjigo *Zasužnjen um* Czesława Milosza idr. Skratka, gre za mislece, ki svoje pisanje razvijajo skozi spekter svojih lastnih doživetij v obdobju začetka in konca komunističnih režimov. Druga vrsta so misleci, ki poskušajo svojo refleksijo o politični teoriji razviti iz določene filozofske misli. Na tem mestu naj omenim spise Hannah Arendt. Njena razmišljanja o politiki so izšla iz Heideggrovega mišljenja biti. Zadnja, tretja vrsta mislecev pripada tistim miselnim vzgibom, ki na bazi podatkov, raziskovanj in (zaupnih) dokumentov formirajo dejansko, neprikrito stanje v posamezni politični situaciji. Na tej osnovi razvijajo svojo lastno

refleksijo (ali pa morda že kar politično napoved). Naj zgolj omenim knjigo *Trk civilizacij* Samuela Huntingtona, *Zunaj nadzora* Zbigniewa Brzezinskega idr. Med to vrsto sodi tudi politični opus (ki obsega kar precej knjig) Noama Chomskega. Avtor je v svetu sicer bolj znan kot jezikoslovec (utemeljitelj transformacijske generativne slovnice), saj nekatere njegove knjige sodijo med klasična dela jezikoslovja. Knjiga *Somrak demokracije*, ki je kompilacijski izbor predavanj ali esejev iz več njegovih knjig, pa je sploh prva knjižna objava v slovenskem jeziku tega najbolj citiranega avtorja v tem stoletju. Eseji v knjigi so razvrščeni kronološko (od leta 1969 do leta 1996) in se ukvarjajo z različnimi temami – od pomembnosti oziroma odgovornosti intelektualca med vietnamsko vojno (kakšna je bila oziroma naj bi bila njegova vloga) prek močne medijske odvisnosti od kapitala v ameriškem svetu (ki določa izbiro in način podajanja novic) do komentiranja, razmišljanja o tretjem svetu in o vizijah, ki prihajajo. Po mojem mnenju je knjiga *Somrak demokracije* na eni strani zanimiv dokument časa, na drugi strani pa raziskuje in komentira tista politična vprašanja, ki so in bodo verjetno aktualna za nas tudi v prihodnje. **(Gregor Podlogar)**

Dušan Jelinčič: BUDOVO OKO. Lipa, Koper 1998.

Jelinčičev novi 'alpinistični roman' vstopa na področje, ki ga je v slovenski prozi vzpostavil Evald Flisar z nekaterimi zgodbami iz *Lova na lovca*, *Čarovnikovim vajencem* in končno še *Potovanjem predaleč*, problematiziral pa Andrej Blatnik s *Taom ljubezni*. Gre namreč za zahodnjaško iskanje Večnosti Vzhoda in za nepravice vzpenjalce na Vrh, ki je tokrat kar se da visok: Jelinčičevi liki se namreč trudijo kar na Everest in prihod nanj (kot najvišjo izpolnitev alpinističnih hrepenenj) zapovrstjo plačujejo z življenjem. Ko prideš tja gor, je vse spodaj nepomembno. V to premočrtno moralko Jelinčič zaplete nekaj alpinističnih mitov, ki so zanimivejši od fikcije (recimo tistega, kdo je na vrh prišel pred Hillaryjem in Tensingom), sledi elementarni psihologiji in enako kompleksni motivaciji nastopajočih in si ne privoščiči, da bi se pripoved njegove zgodbe prav veliko razlikovala od podlistkarskega načina. Zato in zaradi fascinacije nad duhovno in geografsko nedostopnim utegne najti neizbirčne bralce. **(Zdenka Hribar)**

Tone Kuntner: CMUREK. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1998.

Cmurek je mesto, ki ne obstaja, ker ne premore niti ene same hiše, pa vendar je prav ta kraj dom in mesto pesnikovih sanj, ki so pogosto osamljene, ker se ravnaajo po svoji "srčni uri". Cmurek je tudi pesniška zbirka o stiski večno osamljenega glasu pevca ljubezni in prijateljstva, ki se izgublja v deželi in času razvrednotenih vrednot. Vse to uspeva Kuntnerju na tisti povsem in samo njegov način redkobesednega slikanja na videz povsem realnih, materialnih plati življenja, v katere se tako neopazno in mimogrede prikradejo občutja, ki tokrat pojejo z neko presunljivo noto osamljenosti ob spremeljavu akordov spomina na izgubljene reči. Gre za čas, ko "jih je vse več, ko jih več ni", ko se zazdi življenje kot eno samo kratko poglavje, kot bežen fragment. Gre pa tudi za okolje, "ki se življenja ne radosti" in v katerem pesnik nepotešeno išče lisičke kot znamenje čistega zraka in nesovražnega časa. Jih najde? Najde. Najde jih v spominu na starše, v moči varne sreče doma, v svojem otroku ... Tistim pa, ki "zidajo z lažjo in s prevaro", kaže oster vzgojni kazalec, kajti ti ne živijo s srcem, ampak z razumom. To so namreč ljudje, ki "so se navadili valjati v blatu, se mazati z blatom, živeti z blatom in biti blato." Kot rešitev iz tega nam ponuja (prepogosto izmuznjeno) prijateljstvo, ki je "čez naše močvirje most".

(Maja Brodschneider)

Marko Novak: OCEAN V KAPLJI. Uredil in spremno besedo napisal Jonatan Vinkler, ilustrirala Ksenja Čerče. Literarno društvo, Ilirska Bistrica 1998.

"Ljubimo vas, vredne ste nesmrtnih plesov / z zemeljskimi angeli, ki smo umazani, a čisti, / ko vam prepolne dojke stiskamo iz grehov / v umetnine, slajše od vsake modre misli," (str. 81) nam v skorajda ritmizirani prozi pripoveduje mladi pravnik Marko Novak o svoji skušnji s helikonskimi Muzami, ki se je z lično oblikovanim pesniškim prvencem uvrstil v dolgo, vijugasto in nepreštevno število slovenskih pesnikov. A kakor so le redkokateri izbranci njih, ki prebivajo na božanskem Helikonu, tako se nam je vprašati, ali sodi Marko Novak mednje, če je v njegovi poeziji že toliko izpovedne moči posvečene prav hčeram Zevsa in Mnenozine? Ali se

v njih odsvita Ideja kot manifestacija bivajočega ali pa zgolj obstaja, kakor bi se povprašal pisec široko literarno–filozofsko zastavljene študije Jonatan Vinkler? Novakovi stihii so recepcijsko zanimivi, ker lahko privlačijo ali odbijajo kar najrazličnejše ljudi. Če je tipični bralec poezije zares tisti, ki najprej pregleda zbirko, ali je kaj sonetov in ali so v jambskih enajstercih, pravilno rimani ter kar je še druge literarnoteoretične učenosti, potemtakem Novakova ustvarjalnost ne bo naletela na prijazen sprejem; kajti razvezani verz in svobodne miselne asociacije so za njegovo poezijo, ki tematsko v petih izpovednih ciklih upoveduje kar najširše bivanjske, eksistencialistične teme, nezgrešljiva lastnost. A obenem je lahko Novakova tvornost izjemnega pomena kot vaja za literarno teorijo: kljub umanjkanju formalne pravilnosti lahko v njegovi pesniški materiji nahajamo (pre)obilje tropov in figur (personifikacije, sinestezije, metonimije, metafore ...). Znanstveno naravnani bralec bo v poplavi nenavadnih besednih zvez uničujoče užival ali uživajoče uničeval. Vsekakor bo imel veliko dela. Bolj prvinski človek pa se bo lahko čudil Novakovim strastem, ki s svojo čutnostjo segajo do roba same eksistence (pa naj razume to, kdor more!). Zatorej je odgovor na zgoraj zastavljeno vprašanje prezapleten, da bi ga mogli brezprizivno razrešiti bodisi v eno ali drugo smer. Ne interpretacije, ki želijo biti pametnejše od avtorjev, temveč bralci in čas bodo pokazali, ali bo naša nova pesniška sila vkovana v nesmrtno nebo naše poezije (a kaj, ko že v našem času Prešeren kot nacionalni mit postaja umrljiv!) ali pa ga bo zadela usoda mnogih, ki so zgolj obstajali, toda nikoli bivali. **(Andrej Koritnik)**

Dragan Petrovec: Kazen brez zločina – Prispevek k ideologijam kaznovanja, Studia Humanitatis, Zbirka Apes, Ljubljana 1998.

Petrovec v knjigi orisuje razvoj in razmerje v obdobju po drugi svetovni vojni med absolutnimi (retributivnimi) teorijami kaznovanja, ki za povzročeno zlo zahtevajo pravično povračilo in včasih celo maščevanje, in relativnimi (rehabilitacijskimi) teorijami, ki v kaznovanju vidijo možnost prevzgoje kaznovanega s posebnimi tehnikami in metodami, da bi bil kaznjeneec po prestani kazni bolje prilagojen na okolje. Čeprav obstajajo tudi mešani pristopi, pa ven-

darle velja, da je petdeseta leta tega stoletja zaznamovalo navdušenje nad tretmajsko ideologijo. Na žalost pa so se od tretmajskega pristopa najbolj uveljavile prav metode, na primer hipnoza in medikamentozne terapije, ki so omogočale največ manipulacij z ljudmi, neskladje med proklamirano ideologijo in prakso pa je bilo veliko. Odpor proti tretmajskim teorijam je torej prišel tako od "znotraj" (veliki upori v zaporih) kot od "zunaj" (nasprotniki tretmajске teorije). Nadaljnji trend je šel v smeri ponovnega uveljavljanja absolutnih teorij kaznovanja, mnoge med njimi pa so zahtevale ne le povračilo za storjen zločin, ampak tudi maščevanje. Petrovec v nadaljevanju v okviru absolutističnih teorij kritično predstavlja tudi domača vidnejša avtorja, strogega Igorja Primorca in blažjega Boštjana M. Zupančiča, v okviru retributivnosti pa je predstavljen tudi socialni nauk Katoliške cerkve. Petrovec svojo knjigo končuje s predstavitevijo raziskave o temeljnih stališčih sodnikov in penologov o namenih kaznovanja in izvrševanja kazni zapora, ki kljub metodološkim omejitvam predvsem kaže na veliko neskladje med izrekom in izvrševanjem kazni. Povezanost med tema sistemoma pa je po Petrovčevem nujna, zagotavljala pa bi tudi pravičnost za žrtev, storilca in javno mnenje. Čeprav je po občasni okornosti vidno, da je knjiga priredba avtorjeve širše doktorske disertacije, vseeno ostaja zanimiva, kritična in korektno napisana študija, ki si zasluži širši bralski krog. (Barbara Potrata)

Igor Saksida: SLOVENSKA MLADINSKA DRAMATIKA. Obzorja, Maribor 1998 in Igor Saksida: IME MI JE IGRA. Obzorja, Maribor 1998.

Slovenska mladinska dramatika in *Ime mi je igra* sta med seboj tesno povezani, zato ju tudi v recenzijem zapisu ne gre ločevati. Druži ju ne zgolj skupni avtor, ki je imensko predstavljen na naslovnici, na hrbtni strani obeh knjig v dovolj impozantnih proporcijah in drži, pa tudi upodobljen – najbrž v čast stroki in spodbudo vsem mladim, da je lahko stroga znanost tudi "lepa". Ta, avtorska vez med *Slovensko mladinsko dramatiko* in delom *Ime mi je igra* je skoraj še najmanj pomembna, saj je ne nazadnje Igor Saksida le avtor prve knjige, v drugi pa nastopa v vlogi urednika izbranih

dramskih besedil iz zgodovine slovenske mladinske književnosti. Veliko močnejši sta vsebinska povezava med obema deloma in njuna skupna vzgojno—uporabna narava, zlasti za tiste, ki poskušajo na raznih odrih predstaviti drobce iz sodobne ali nekoliko bolj v preteklost umaknjene slovenske igre za mladino. Prva knjiga govori o slovenski mladinski dramatik, v drugi pa govori slovenska mladinska dramatika sama. Prva je teoretski, druga torej praktični del celostne in vsekakor temeljite avtorjeve raziskave o dramski besedi v mladinski literaturi. Koliko je sintagma slovenska mladinska dramatika utemeljena, kaj obsega, kakšno vlogo in veljavo ima v slovenski publicistiki in literarni zgodovini nasploh — na vse to z ustreznim znanstveno—analitičnim aparatom in literarnozgodovinsko metodologijo odgovarja Saksida v prvih poglavjih *Slovenske mladinske dramatike*. Vendar v nasprotju z dokaj natančnimi poskusi strukturalne in semantične določitve bistva drame dosti manj natančno opredeljuje pojem “mladinsko” oziroma skoraj zao-bide vprašanje kriterijev, po katerih se da književnost za mladino razločiti od celotnega korpusa slovenske literature. V sklepnem, zgodovinskem prikazu slovenske mladinske dramatike od njenih začetkov do danes, ki v bralcu obuja marsikateri spomin na otroštvo ali pa razkriva bele lise v poznavanju domačih iger za mladino, je sicer ob analizi posameznih dramskih besedil Igor Saksida prisiljen razkriti nekatera izhodišča, po katerih naj bi posamezno dramsko besedilo obveljalo za mladinsko (poučna narava, otroci v glavnih vlogah ...), vendar se avtor izogne obsežnejši, samostojnejši obravnavi označevalca “mladinsko” v književnosti. To je še toliko bolj presenetljivo ob tem, da obenem v svoji literarni zgodovini podaja izčrpno in pestro členitev mladinske dramatike z različnih vidikov (glede na uprizoritvena določila, členjenost besedila, tematiko, medbesedilnost ...). Njegov pogled je pač usmerjen predvsem na dramskost (dramsko naravo) besedil za mladino in skoz to optiko v svoji literarni zgodovini upošteva tudi gledališko naravo posameznih tekstov, pojem mladinske literature v celoti pa se mu zdi v slovenski literarni zgodovini očitno zadostno utemeljen, dovolj natančno določen in raziskan. (Ignacija J. Fridl)

Friedrich Schlegel: SPISI O LITERATURI. Prevedel in spremno besedo napisal Tomo Virk. Literatura, Ljubljana 1998 (Labirinti).

Friedrich Schlegel je eno tistih večnih imen, ki odzvanjajo v naši zavesti še danes z nezmanjšano ostrino. Prevzetost in včasih osuplost, ki ju pri bralcu sproža njegova drzna in bleščeča misel, sta primerljivi zgolj z učinki Nietzschejevega pisanja. Tudi sicer se ni mogoče ubraniti primerjave med velikanoma nemške filozofije, ki si v ognju mladostne vneme, eden v *Študiju grške poezije*, drugi v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe*, prizadevata odkriti korenine popolnosti grške umetnosti in podati nastavke za vnovičen razcvet poezije v moderni Evropi. Oba upata na skorajšen propad ničeve aleksandrinske kulture in polagata nalogo obnove antičnega čudeža v roke Nemcu, prvi Goetheju, drugi Wagnerju. V obeh živi živahna avtoritativna, toda tudi razklana osebnost, ki ju žene na peklensko pot njune filozofije. Schlegel se pred njo zateče v religijo, Nietzsche ob koncu življenja zblazni. Pričujoča knjiga objavlja prav Schleglove mladostne spise iz časov, ko je starejša nemška romantična šola ob časopisu *Athenäum* v Jeni doživljala svoj vrh. Vendar so znameniti fragmenti in misli Friedricha Schlegla mnogo več kot le dokumenti temeljev romantike. Schlegel je v teh spisih razvil pojem ironije kot vrhunca romantične subjektivnosti. S takšno ironijo se romantični človek in umetnik distancira ne le od sveta, ki ga obdaja, marveč tudi od svojega dela in samega sebe. Schleglova ironija torej kot spoznanje končnosti vsega oznanja tudi konec upanja, da bi kadar koli lahko dosegli absolutno idejo umetnosti. Takšen nihilizem, s katerim Schlegel na samem začetku romantike zadene že tudi ob njene meje, pa vodi le v dve smeri, v smrt ali v novo metafiziko. Schlegel se v zrelem obdobju svojega življenja odloči za drugo pot in stopi v katoliško vero. Ta preobrat, ki se pokaže tudi v razočaranju nad francosko revolucijo in nastopu službovanja na dunajskem dvoru, ostaja vse do danes tarča prenagljenih in prenapetih kritik. Nehote se jim pridružuje tudi slovenski prevod, saj se omejuje zgolj na Schleglove spise o literaturi iz njegovega revolucionarnega obdobja, ne zajema pa njegovih kasnejših razmišljanj. Licemersko je obsojanje duhov, kot so bili Schlegel, Goethe in Beethoven, zaradi

njihovega razočaranja nad revolucijo in Napoleonom in njihovega "udinjanja" restavracijskim režimom. Ti umetniki, resnično prvi Evropejci, v mladosti tako navdušeni in polni upanja nad prihajajočim novim svetom, so se upravičeno počutili izdane in so v spoznanju groze in trpljenja, ki ga je prinesla revolucija, iščoč novih poti, morali ustvarjati naprej v obnovljeni stari Evropi. Vedeli so, da čas, ki bi izpolnil njihova pričakovanja, še ni prišel. Mar se je začel morda z našo dobo? (Luka Vidmar)

Franci Zore: OBZORJA GRŠTVA. LOGOS IN BIT V GRŠKI FILOZOFIJI. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1997 (Zbirka Sophia, zv. 3).

Vrnitev k "začetkom evropske misli", za to grška filozofija brez dvoma velja, je ne le časovno sestopanje v preteklost, je nujno spraševanje o lastnem začenjanju. Tega se Franci Zore kot izkušen prevajalec grške filozofske misli (naj spomnim na njegov prevod Heraklitovih fragmentov) še kako zaveda. Avtorjeva metafora o obzorjih grštva, vpisana v naslov njegove knjige, je torej samo-sprašujoče narave – govori o nujnosti nenehnega preiskovanja lastnega horizonta (obzorja) vedenja. Povedano drugače: spis, ki usmerja pogled na samo obzorje zgodovine filozofije, se začenja s poskusom določitve zgodovine filozofije kot take oziroma odgovarja na vprašanje, kako razbirati grško modrost in kako pisati tekst, ki naj bi bil po svojem zasnutku primer filozofskozgodovinskega pisanja *par excellence*. Z opredelitvijo hermenevtike se deklarira za hermenevtični spis, s tem ko se nenehno ozira za Grki, bere tudi Heideggerja in tako interpretativno naravo svojega lastnega filozofskega diskurza odločno potencira in problematizira z vpeljavo interpretacije "drugega". Kljub metaforično zabrisani, a brez dvoma pomembni in tudi dosledno realizirani avtorefleksivni filozofskozgodovinski drži pa uspe Zoretu ob upoštevanju niza sodobne filozofske literature in izvornih grških besedil spisati berljiv, celo za nepoklicne "filozofe" privlačen prikaz grške filozofske problematike, od prvih vprašanj o biti in logosu "pri začetnih grških mislecih" do Platonovega nauka o idejah ter Aristotelove prve filozofije. (Ignacija J. Fridl)

LITERATURA *mesečnik za književnost*

Uredništvo:

Andrej Blatnik (glavni urednik)

Samo Kutoš (odgovorni urednik)

Primož Čučnik, Ignacija J. Fridl, Andrej Koritnik, Matevž Kos,

Vanesa Matajč, Tomo Virk, Urban Vovk, Uroš Zupan

Lektorica:

Tinka Kos

Oblikovalka:

Darja Spanring Marčina

Naslov uredništva:

Gosposka 10, 1000 Ljubljana, tel./faks 061 214-369

Uradne ure: torek od 20. do 21., četrtek od 11. do 12. ure

Rokopisov ne vračamo**Izdajatelj:**

LUD Literatura, Gosposka 10, 1000 Ljubljana

Žiro račun:

50100-678-46647

Polletna naročnina:

3900 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 900 SIT

Naročila, prodaja, distribucija revije**in knjižnih izdaj LUD Literatura:**

Lunik d.o.o., p. p. 56, 1230 Domžale, tel./faks: 061 716-399

Grafična priprava in filmi: Lunik d.o.o. Domžale

Tisk: MediaPrint Gostič, Domžale

ISSN: 0353-5622

Revija izhaja s pomočjo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.
Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-428/92 z dne 11. 6. 1992
šteje revija Literatura med proizvode, za katere se plačuje
petodstotni davek od prometa proizvodov.

MAREC 1999, št. 93, letnik XI