

LITERATURA

POEZIJA

Andrej Medved, Aleš Šteger

PROZA

Vinko Moederndorfer, Aleksa Šušulić, Senad Dizdarević

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

David Lodge, Brane Senegačnik

SLAVENKA DRAKULIĆ

Proza, intervju

ZADNJA IZMENA

Péter Nádas

PREVOD

José Angel Valente

FRONT-LINE

Lainšček / Morovič / Bergles

Kovič / Pauer

ROBNI ZAPISI

1993 ·

28

Poezija

- 3 Andrej Medved: *Avgustovske gazele*
 7 Aleš Šteger: *Pesmi*

Proza

- 10 Vinko Moederndorfer: *Punčka*
 16 Aleksa Šušlić: *Oswiencim, Bahnhof Birkenau*
 24 Senad Dizdarević: *Vpliv hrane in prehrane na kreativnost. In narobe; The Signed*

Enciklopedija živih

- 28 David Lodge: *Pisatelj danes: Še vedno na razpotju?*
 36 Brane Senegačnik: *Tri velika vprašanja v poeziji Uroša Zupana*

Slavenka Drakulić

- 49 Slavenka Drakulić: *Marmorna koža*
 58 Intervju: *Med Virgo in Virago; She Passed The Border*

Zadnja izmena

- 69 Péter Nádas: *Epizoda iz spominskih listov*

Prevod

- 81 José Angel Valente: *Pesmi*

Front-line

- 89 Lainšček / Morovič / Bergles / Kovič / Pauer

Robni zapisi

- 100 Borovnik / Brulc / Cvitan / Dušek / Hudolin / Jovan / Keene / Kocijančič / Krakar / Kronika XX. st. / Mercina / Nastran-Ule / Rošker / Sofokles / Vulikič



Uredništvo: Andrej Blatnik, Matej Bogataj, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Marko Juvan, Lela B. Njatin, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jani Virk, Igor Zabel, Uroš Zupan

Glavni urednik: Tomo Virk

Odgovorni urednik: Matevž Kos

Lektorica in korektorica: Tinka Kos

Oblikovalec: Pavle Učakar

Naslov uredništva: Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Uradne ure: torek od 20. do 21. ure na uredništvu

Naročila in reklamacije: Založba Mihelač, Koseskega 25, 61000 Ljubljana; tel. 061/332-030; telefax 332-021

Žiro račun: 50100-678-46647

Izdajatelj: Literarno-umetniško društvo Literatura, Gosposka 10/I, 61000 Ljubljana

Založnik: Založba Mihelač

Polletna naročnina: s prometnim davkom 1700 SIT, za tujino dvojno

Cena te številke: 490 SIT

Oglasni prostor: 1 stran = 300 DEM, 1/2 strani = 180 DEM, oglas v zaporednih številkah ali več oglasov v isti številki = 10% popusta

Grafična priprava: BiroSoft Ljubljana

Tisk: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo RS

Ta številka je izšla oktobra 1993.

Po mnenju ministrstva za kulturo 415-428/92 mb z dne 11. 6. 1992 šteje revija LITERATURA med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

POEZIJA

Andrej Medved

Avgustovske gazele

1.

Da na kristalnih perutnicah oceana zaslutiš
pesmi, ki odmevajo v rudnino; v lepljivo snov,
v nitkasto kovino, v zmeščane vzorčaste
kokone. Da v tkanju se izležejo, v vreli vodi,
ki jajčeca spreminja v prožno prejo, v zrnate
liste murve, v votke iz surove svile; da
v potiskanih zapredkih izloča sunkovite krike,
ki se izlivajo iz žlez; besede govornice.

.....

.....

Da jih spreminjajo v sviloprejke, v gosnice,
v kotlu iz srebrnih niti; v zlatokop,
v uglaseno petje, v vmesni prostor, kjer
oddajajo toploto; v minevanju obstanka,
v votle, luskaste kristale. Kot da jih vrneš
v zrna aluminijeve raztopine, v oktaeder
z izboklimi robovi, zavezanimi v platno,
bivališča; ki se razširja v grebenaste
plasti, v drobni prah v vakuumskih pečeh.

Prebiva v mandeljnem dotiku, privid
v svilnatih vrtovih; izmit v sledih
škorpijonov, v premikih bičkastega repa,
ovit v angelske peruti, z besedo otovorjene
živali; razgreva sveta oblačila in vbočene
oklepe željvih samcev. Otrpne v krater
ognjenika, v svete, komaj vidne tulce, ki
hranijo ožgane rokopise, v skrinjah iz
barvitih krogov in davno pozabljenih slutenj.

Lebdi v trdno varovani slutnji, ki se
izgublja z rahlimi dotiki, v prstanih iz žada,
v potopljenih mestih; da položi odseve
v tolmane ladij, v bdenje beduina nad
zgubljeno čredo; in čaka na tresljaje zračnih
sunkov, vbodljaje rojev iz puščavskega viharja;
da s časom položi dlani na nema usta in
zaustavi horizont iz bron, ploščati
ščit, ki zamejuje ostro črto čela.

Z ostmi prepreden ščit ustavi žejo, ki
pada v gube, v odprtine kože, in nezavedno
dviga gore; v utrinkih lave, ki zgori
v očesu netopirja. Uvit kot kača velikanka
udari v bok pustinje in se zasedi v znak,
ki tlesne ob rezila mečev, nebesne vojske,
ki drsi po diamantnem pesku: in
v skoku obudi v mrtvaških prtih, podobe
bitij, ki se zlivajo v tišino.

3.

Sedi ob desni in levico dviga k nebu;
 v smrtnem strahu strga oblačila. V ustih
 tkanje zagori kot perje, da te zapre
 v slepoto, ki odriva angelske plavuti. Da te
 z zaprtim kljunom kanje odbije v tetive ritma,
 in prepozna spomine kot zasluh brez konca;
 in uravnava čute v preži kot ujeda v kožnem
 tkivu; od zgoraj, od strani, kjer lajajo ujede.

Da sliši lajanje, polzi v krajino; v gozdove,
 v ledenik, ki zruši svod bengalične svetlobe;
 da pase črede nosorogov, z jeziki, ki jih
 govorijo kanje, zasluti sled, zadušni
 vonj pa hrani; da z ustnic vkoplje med, ki
 pada v mleko, kot da pastirji v izsesanih
 lovkah rišejo obraze; razluščene v kri,
 razpete čez nebesne svode;
 kot da oznanjajo veselje do prividov.

Se vliže v privid, v izrisani pisavi; kot
 zemljevid čarobnih rēkov, ki vdirajo skoz
 vrata kožne površine, zaprede v lase seme
 golega mrčesa, v sladkobni vonj, ki
 jih prinašajo viharji. V gluhe sanje, v temne
 antilope, v laježu hijene na pregibu morja;
 okus po soli, ki ga dihajo preroki,
 v srebrnem rogu, v alabastrni tišini.

4.

V črni jezik zapisuje, v opalno tkanje,
v tihotni rog, ki v njem odzvanjajo
besede; kot beduin na preži, za robovi skale,
ki jo preseka v živ izvir telesne
lave. Da skrepeni v črne sviloprejke, da
zaustavi hudournik barvnih krogov,
in podrhtava v mavrici odsevov.

.....

.....

Lebdi v pepelnatih odblistih, v krogih iz
nevidnih slik, v ječanju blodenj; na dvoje
raztelesen, v jedru stene, ki se tali
v požaru, v plamenih, v izbrušen steber,
ki pada k izviru, v presušeno zemljo;
v udarce ostre zime; da stokajo drevesa
in zapoje gora, da bruha iz nevidne bolečine,
skrito ime, v nagrizeni pozabi.
Da brezodmevno zbríše vse spomine, in
zrase roža iz čebeljih pikov, da
se razpne steklen obroč na večni straži.

.....

.....

V steklenem loku, v obroču razsvetljenih
palm, v zaledenelem bregu, v krogih, ki
oznanjajo poslušnost; v gladkem rezu, ki
prozorno reže žile, iz travnatih mehov,
ki se upogibajo kot blodne jate. Zaliže kožo
in z lasmi zabriše brazgotino, pretaka med
v posode, v vonj po strdkih, in snema hladne
igle iz pretkane rose. Kot da telesna sluz
odda toploto, in se utopi v rešilni poti.

Aleš Šteger

Pesmi

Pesem peščene obale

V lok tvojega stopala
 Se pne utripanje te pesmi.
 Kjer zdaj stojiš, kjer kdaj si stala
 Povsod obala bo ob ženski.

Ožiliš se in rišeš rano.
 Z nogami rišeš sto kvadratov.
 Ko s peska stopi kri zatisneš glavo:
 Obdaja te šahovnica korakov.

A peta se ne strga, prst ne počí
 Ko vlečeš svoje ostre kote
 In morje se od te ne ločí
 Ko spira kri ti z vroče noge.

Tako utripaš in prestapljaš
 Igraš se govoreča s sabo
 Brez čevljev, bosa, spet pozabljaš
 Na tiho, ostro, morsko sabljo.

Globoko v tebi se do smrti
 Zavezujeta vezalki;
 In kakor dolgi, slani prsti
 Te stiskajo in spuščajo koraki.

Mala pesem o očesu
Špeli

Na klopi sredi morja trave
 Sedi star mož z očmi v dlaneh.
 Ko vstane mu odpade
 Oko in zamiži na tleh.

V daljavi se oko blešči.
 Med igro ga otrok pobere.
 A ko doma odpre dlani
 Postane mož, pozabi sebe.

Zdaj moje je puščava;
 Četvero sonc je nad klopjo.
 Gost zrak v vročini plava
 Ko v pesku išče mož oko.

Soba

Nad široko cesto soba.
 Senc v njej že dolgo ni
 Že dolgo ni v njej oči
 Po temnem oknu gre svetloba.

Pod votlim oknom so ljudje.
 V sobi mrtva ura, prah;
 Na cesti se smeje možje
 Prestlišijo udarec plah.

Morda bila je kaplja le dežja?
 V majhni sobi je tema.
 Ljudi z dežniki zdaj več ni
 Dež tolče okno, cesto že sto dni.

Čakajoč ob glasbi, lenem plesu
 Ne sliši družba mrka
 Kako nekdo v sobi trka
 Praska z nohti v vlažnem lesu.

Poundova postaja podzemne železnice

Nad zemljo trdo mesto
 Steklena skala;
 Pod zemljo očes gnezdo
 Žari kot žara.

Po črnih rovih
 Kjer kamni še živijo
 Se v ozkih krogih
 Pogledi razbežijo.

Ne list – stopnica
 Jih dviga v nebo
 In kamnov ostra lica
 Postajajo telo.

Grški lončar

Na tleh, v popoldanski vročini
 Sedi med oljkami nek starec.
 Zadremal je in desni palec
 Mu še tiči v surovi glini.

Nemirno o bogovih sanja
 O Zeusu, ki ladjeve ruši
 Ne ve še, da mu sen je v duši
 Dal amforo, obliko panja

Z ženskim vratom, ki se bo rodila
 Zajela, plula, potonila
 Da bosta roki kakor krt

Čez tisočletja vanjo segli
 In krčevito v prste vpregli
 Sol, oljke, sanje ali smrt?

PROZA

Vinko Moederndorfer

Punčka

1.

Punčkina mama se je priselila v sobo v tretjem nadstropju stare hiše, v starem delu mesta, takrat, ko je bila še noseča s Punčko. Gazdarici, debeli Pavlini (njen ded je bil nekoč lastnik skoraj vse ulice, pa so mu vse nacionalizirali, pustili so mu samo hišo na številki 8), se je mlada nosečnica zasmilila. "Noseči ste pa še kadite kot kakšen južnjak..." Gazdarica Pavlina je neprestano uporabljala frazo "kot kakšen južnjak", vpletala jo je, kot najbolj nemogočo primerjavo, skoraj v prav vsak stavek. Na primer: "Danes je avtobusar vozil tako hitro kot kakšen južnjak," (pa šofer sploh ni bil južnjak) ali pa, "madonca, sem videla Milana iz prvega nadstropja, pijan je bil kot kakšen južnjak." Včasih so bili stavki še bolj čudni. Skoraj brez prave logike. "Vse toliko stane kot kakšen južnjak. Letos je pa poletje tako svinjsko soparno kot kakšen zagaman južnjak." Skratka, gazdarica Pavla je uporabljala svojo najljubšo frazo tudi, kadar ni bilo nobene prave vsebinske povezave. "Kot kakšen južnjak," – to je izrekla v enem dahu in velikokrat se vsebine izrečenega stavka sploh ni zavedala.

"Ja, nehajte tako rauhat! Noseči ste, a ni to že dovolj hudo! Morate še kaditi! Pa to je grozno neodgovorno!" Punčkina bodoča mama je tisti čas res kadila "kot kakšen južnjak". Ostala je sama, njen fant, moški, ki jo je tako grdo napihnil, je brez besed izginil. Že kakšen mesec se ni oglasil. Čakala ga je pred podjetjem, kjer je delal kot zidar; čakala ga je vsak dan in ob vseh mogočih in nemogočih urah, čakala ga je tudi v dežju (kot v kakšnem črno-belem italijanskem filmu iz leta petdeset: visoko noseča mlada žena čaka svojega dragega na cesti in dež ji lije po obrazu, kaplja ji od nosu, tako da sploh ne moremo vedeti, kaj so solze in kaj dežne kaplje; fanta, njenega ljubega, pa ni in ni – od nikoder). Tako ga je čakala vsak dan, on pa ji je vedno pobegnul pri zadnjih vratih, dokler nekega dne sploh ni popolnoma izginil.

"Ne tko brez veze čakati, saj smo vam rekli, da ga ni več. Ja, tudi svojo omarico je izpraznil, lahko pogledate, ja... Zakaj bi vam lagal! Nič ni povedal. Kar šel je, baraba! Tudi orodja ni vrnil. Ko ga dobim, bo dobil svoje po gobcu. Res, gospa, žal mi je, ampak ni nategnil samo vas, tudi mene je. Naprej sem mu plačal, za cel

mesec..."

Tako je nosečnica ostala sama.

Morala si je dobiti primerno stanovanje. V sobi še z dvema sodelavkama, bila je zaposlena (delo v treh izmenah) pri tkalnem stroju, ni mogla več živeti. Zdaj, ko bo prišel otrok, si mora poiskati svoje stanovanje. Ni važno kakšno, lahko je ena sama soba, ni vajena razkošja, razkošje bi jo motilo, vso mladost je hodila, z bosimi nogami in pesek jo je pikal v podplate, v latrino na koncu dvorišča; ne potrebuje mnogo, samo da bo lahko zakurila, da bo njej in njenemu otroku toplo. A ja, še to, plenice mora nekje obešat, tudi to se ji zdi važno in voda naj ne bi bila predaleč. "Prav," je rekla gazdarica Pavlina, "bova šli pogledat. Zgoraj, v tretjem je ena soba. Že dolgo ni noben stanoval not, ampak zidovi so debeli, in ko jih enkrat segreješ, so topli celo zimo. Poleti pa je v kamri prijetno hladno. Malo si boste morali uredit, je svinjsko kot kakšen južnjak, pa bo že šlo. Toda!" zdaj je gazdarica Pavlina privzdignila levo obrv tako, da je njen obraz postal nenadoma strašno strog. To, z levo obrvjo, je znala gazdarica Pavlina zelo dobro in vedno je dosegla učinek strogosti, ostrine, nepopustljivosti... Še enkrat je rekla: "Toda," in ponovila čarovnijo z levo obrvijo, "sobo vam dam pod pogojem, da pri priči nehate kaditi." Bodoča Punčkina mama je brez besed zmečkala komaj prižgano cigareto v težkem steklenem pepelniku, ki je stal na mizi. Potem je odločno prikimala (od tega hipa je kadila samo še na skrivaj). Šele zdaj je gazdarica Pavlina spustila našpičeno obrv in z mesnatimi prsti potrepljala nosečnico po upadlih licih. "Saj sem vedela, da ste poštena punca. Poštena pa poštena, kot kakšen južnjak!"

2.

Soba tik pod streho je bila zanemarjena. Pravzaprav je bil to del hodnika, ki je vodil v sosednjo hišo. Hodnik so zazidali, gazdarica Pavlina pravi, da takrat, ko so dedku "ukradli" vso ulico, in nastala je zelo dolga pa še kar precej široka soba z dvema oknom. Sobo so stanovalci uporabljali za obešanje perila in za odlaganje odsluženih štedilnikov. Zdaj, ko se bo v sobo priselila mlada nosečnica, vsi v hiši čutijo dolžnost, da ji pomagajo pri urejanju sobe. Fredi, ki sicer nikoli nikomur ne pomaga, se je javil, da bo sobo prebelil, šofer Milan pa bo izoliral okna, položil linolej in s svojim večno krehajočim tovornjakom pripeljal nosečnico pohištvo.

Šofer Milan je bil zelo presenečen, ko so na njegov rahitični kamion naložili samo dva stola, kuhalnik z dvema grelnima ploščama, star in ofucan jogi modroc ter dva kovčka. Drugega nič.

Kaj hitro so stanovalci s podstrešja potegnili star kavč, zelo obrabljeno kredenco, ki jo je prispeval Pepi, ter veliko mizo. Fredi je vse to pohištvo žvižgaje prepleskal. Stara Italijanka, ki je z enookim Pepijem živela v pritličju, je solidarnostnim delavcem kuhala čaj in ga izdatno zalivala z rumom.

Nosečnica jim je bila hvaležna. Počutila se je kot dolžnica, čeprav so ji vsi kar

naprej zatrjevali: "To ni nič! To mi radi! To bi mi za vsakega!" Pa vendar se je mladi in še kar lepi nosečnici prvi prislinil Fredi. Že prvi večer jo je začel nagovarjati: da saj ni nič, če je noseča, da saj lahko, če se dobro počuti, da je slišal, ali pa celo prebral, da tudi tako visoko noseče ženske lahko spustijo moškega vase, da jim celo bolj paše, da naj vendar poskusi, da bosta pazljivo in od strani... Pa mu je tretji večer popustila.

Ležala je v strahu in na boku, ko se ji je neslišno priplazil odzad. Milo in tiho jo je kavsnil. Kot da je zrno. Z rokama je objela svoj kipeči trebuh in zrla v rumenkasto steno nasproti. Sveže prepleskana stena je smrdela po vodni barvi.

Zaprta je oči in všeč ji je bilo. Všeč zato, ker te trenutke, ko se je od zad počasi in pazljivo vtikal vanjo in ji gnetel dojki, ni bila več tako zelo sama; ugodje njenega razdraženega telesa se je prepletlo z občutkom, da ima nekoga (pa čeprav samo za nekaj kratkih hipov), ki jo varuje in ki je njen.

Ko je Fredi potegnil hlače nazaj na rit (niti slekel jih ni do konca, samo do gležnjev) in jo v slovo kušnil na čelo, ji je šlo kljub vsemu na jok. Ko pa je končno zaprl vrata za sabo, je zajokala. Bila je spet sama. Sicer je imela pobeljeno in čisto (vonj cenene vodotopne in grdo rumenkaste barve je smrdel v prostoru), toda spoznanje, da ljudje kljub vsemu ne naredijo nič zastonj in da je treba vse plačati, jo je divje zaključevalo v srce.

Še nerojena Punčka v njenem trebuhu jo je brenila pod rebra, da ji je za kratek hip vzelo sapo in posušilo solze.

3.

Potem se je rodila Punčka.

Njena bodoča mama je bila na obisku pri Pepiju in njegovi Italijanki, ko jo je začelo prijemat. Medtem ko je Italijanka odprla kredenco, kjer je imela v škatli za čevlje spravljene fotografije svoje mladosti, je mlado nosečnico stisnilo v životu in ji vzelo sapo. Držalo jo je nekaj kratkih hipov, potem je popustilo. Punčkina mama se spominja, da se ji je zdelo, kot da jo je velika roka zagrabila za drob in ga držala s tako močjo, da so se ji v nogah začeli nabirati mravljinci (na milijone jih je čutila), ki so jo za hip naredili hromo in brez občutkov. To se je potem ponavljalo vsakih nekaj deset minut. "Nič," je rekla debela gazdarica Pavlina, ko je čez kakšno uro prišla na obisk, "treba bo v porodnišnico; če se jaz kaj spoznam, boš danes en dva tri rodila kot kakšen južnjak." Punčkina bodoča mama je bila od neprestanih popadkov že vsa zvita, kot gabrova veja. Sploh se ni mogla zravnati. "A je to to?" se je spraševala. "To ne more biti to, saj imam še cel teden časa!" Debela gazdarica Pavlina pa je bila odločna. "Seveda je to to! Jaz sicer še nisem tega dala skoz, in najbrž tudi ne bom, hvala bogu!, ampak povem ti, da sem brala o tem in tudi na filmih sem videla. Prmej, da je to to! Sem ziher kot kakšen južnjak!" Zdaj je Punčkino mamo spet zagrabilo. Stisnila se je v dve gubi in zajamrala. Italijanka ji je položila mokro krpo na čelo. Pepi je stal nemočen sredi kuhinje, ob telesu zmedeno dvigoval in spuščal svoje kratke in debele

roke, kot da so ga najeli za delati veter, ter ves zmeden ponavljal: "To so ženske reči, jaz se na to ne spoznam. To so ženske reči, jaz nimam pojma..." Debela gazdarica Pavlina je zagrabila bodočo Punčkino mamo pod pazduho in jo vlekla navzdol po stopnicah. "Alo, greva... Samo še kakšno spodnje perilo rabiš za zraven. Najbrž boš v bolnici ostala kakšen dan. Sem v revijah brala, da je tako!" Nosečnico je spet prijelo, noge ji je okamnilo, niti premakniti se ni mogla, še ko se ji je stemnilo in je v Pavlininem mesnatem naročju lezla skup, je ponavljala: "Ne, to ni to, to preveč boli...!" Debela Pavlina je na hodniku spustila živalski krik, ki je pomenil, da naj takoj vsi pri priči in za prmej pridejo in pomagajo! Iz svojega brloga je prvi, v samih gatah, pritekkel šofer Milan in tudi drugi so prišli. Samo Fredi se je v svoji sobi na koncu hodnika delal, da ga ni doma. Hitro je ugasnil luč (v njegovi sobi, ki je imela samo okno na temačen hodnik, je noč in dan morala goreti luč) in se prihuljil ob vratih ter špegal skoz ključavnico. Imel je slabo vest, ker je spal z nosečnico v osmem mesecu. Pričakoval je, da bo seks z nosečo žensko nekaj posebnega. Da bo lahko vsepovsod pravil. Pa se ni zgodilo nič. Nobena nebesa se niso odprla, nobene posebne zatemnitve ni bilo, nobenih "trzlajev, ki te posesajo vase, da se ti zmeša..." "Fantje, vse sem že probal, tudi nosečnico, vam povem: nič posebnega... Preveč moraš ahtat! Še eno rundo! Jaz plačam!" se je ustil pred tatinskimi kolegi v bifeju na koncu ulice.

Debela Pavlina ravnokar končuje svoj krik, ko se nosečnici spusti voda. "Oprostite," začne jamrat in še bolj jo zvije k tlom, kot da bi hotela z gubo telesa zaustaviti kalno vodo, ki ji odteka po notranji strani stegen. Dela se vroča lužica, ki puhti s prav posebnim vonjem. "Ušlo mi je... oprostite, nisem nalašč..." ponavlja nosečnica, "saj ne vem, kaj mi je," in gre ji na jok. Debela Pavlina jo potolaži. Njena tolažba deluje strokovno in pomirjajoče. "Nič se ne sekiraj, saj se nisi polulala, to je čisto drugačna voda, sem videla zadnjič dopoldne na šolski televiziji." Zdaj se Pavlina energično obrne k šoferju Milanu in dokončno prevzame reči v svoje roke. "Kar s kamionom jo boš peljal!" ukaže, šofer Milan samo ubogljivo prikima in nemudoma začne vleči hlače nase. "Hitro, naj nekdo steče gor in zmeče v torbo nekaj perila. Saj ne more rodit kot kakšen južnjak, brez rezervnih gat!" Ponudil se je Pepi, pa ga nosečnica, ki je zdaj že vsa zvita v dve gubi, ustavi: "Ne, ni treba... samo to imam!" "Kaaaj...?!" ne more verjeti Pavlina, "takoj naj nekaj spodnjih hlač posodi tvoja žena!" in Pepiju ukazovalno zavrta prst v prsni koš. Tudi Pepi si ne upa ugovarjati. Takoj odhiti po stopnicah navzgor. Medtem se je šofer Milan že oblekel. S Pavlino sta zagrabila nosečnico vsak s svoje strani (Pavlina je bila močna ženska, močna kot kakšen južnjak) in jo nesla po stopnicah. Voda pa je odtekla za njimi in v drobnih, prekinjenih curkih puščala sled.

Spodaj na ulici je stal Milanov kamion. Zavore niso dobro delovale, zato je imel Milan vedno pod kolesi svojega "Dojca" podstavljenih še nekaj opek. "Dajmo, dajmo!" je priganjala Pavlina, bodoča Punčkina mama pa je grizla ustnice in stiskala život, kot da mora zadržati vsebino v sebi (pa naj bo kakršnakoli, čeprav jo je najbolj spominjala na pritisk ogromnih količin blata v črevu), ki je že tik pred tem, da ji uide iz telesa. Milan in Pavlina sta nekako stlačila nosečnico v kamion. Pavlina jo je potiskala od zadaj, Milan pa jo je iz kabine vlekel za roke. Ko so bili že vsi trije v kabini in je

Pavlina energično pribila: "Tako, zdaj pa pejmo rodit!" si je Milan komaj upal plaho pripomniti, da še ne, ker mora nekdo od trojice iti ven in izpod sprednjih koles odmakniti opeke. Ker nosečnica ne more, ker on tudi ne more, saj mora med operacijo odstranjevanja opek krepko pritiskati na zavoro, bo najbolj, da gre ven ona, Pavlina. Pavlina je dvakrat trikrat zaklela kot kakšen južnjak in se skobacala na plan, odbrcala opeke izpod koles in zlezla nazaj v kabino. Nosečnica se je medtem poskušala čim bolje, porodnim popadkom primerno in udobno, namestiti nekje med sedežem, volanom, menjalnikom in armaturno ploščo. Že so skoraj odpeljali, ko je iz hiše pridirjal, seveda v sami pižami in z večno odprtim razporkom, Pepi z modro plastično vrečko, v katero je njegova Italijanka zmetala nekaj svojega prepranega perila in dve brisači pa še svojo svileni haljo za povrh, potiskano s podobami vrtničnih cvetov. Končno so odpeljali.

Milanov kamion je krehal in tresel, da nosečnica ni več vedela, kaj so popadki in kaj cukajoče tresenje pettonskega odsluženega kamiona. Ni se vedelo, kdo bo rodil, ali ona, bodoča Punčkina mama, ali uboga odslužena mašina pettonarja...

"Kaj, če bomo prišli prepozno?" je zelo plaho vprašal šofer Milan. "Nič, bo pa kar tu rodila! Mislim, da obvladam tudi to! Sem videla v eni izobraževalni oddaji, pa tudi knjigo imam doma, ROJSTVO, KAKŠEN ČUDEŽ, prima ameriška knjiga. Piše, da moraš v takšnih primerih popkovino odgrizniti z zobmi, ja, to je še najbolj higienično..." je strokovnjaško kimala Pavlina. Zdaj je nosečnica zverinsko zakričala, morda zaradi Pavlininih besed ali pa zgolj zaradi intenzivnosti popadka. In tudi šofer Milan je trdneje prijel za volan in čisto po tihem prosil Boga, naj vendar mašina, ki je dala skoz že nekoliko manevrov bivše JLA, da naj, za boga milega svetega!, nikar ne crkne! Milan se je že videl, kako ga debela gazdarica Pavlina sili, da naj se takoj skloni in pregrizne rožnato popkovino!

Pa ni nobena, še tako iskrena prošnja pomagala. Na križišču pri Hrvaškem trgu, točno sto metrov pred porodnišnico, je kamion s strašnim kašljanjem (kot da bo dokončno umrl) crknil.

Popadki so bili že zelo močni in zdelo se je, da bodoča Punčkina mama ne ve več zase. Pavlina je zaklela, spet kot kakšen južnjak, s svojo mesnato ročico zamahnila proti šoferju Milanu, češ, s stabo in tvojim kamionom ne bo nikoli nič, in stopila na sredo križišča. Avtomobili so presenečeno obstali in nekaj trenutkov ni nihče niti zatrobil. Pavlina pa je stala sredi križišča in mahala na vse strani. Zmeda je bila popolna. In tudi v kabini umirajočega pettonskega tovornjaka je bila atmosfera vseprej kot pomirjujoča. Šofer Milan se je sklanjal nad nosečnico, jo držal pod vratom, z drugo roko pa ji je pihljal pred obrazom. Bil je tako nemočen, da so mu pritekale solze. "Saj bo vse v redu, saj bo vse v redu! Malo še zdrži, čisto malo..." in je pokazal s prsti roke, koliko malo naj še zdrži, zraven pa je jokal in nervozno pogledaval po križišču, kjer je Pavlina poskušala urediti svet. K sreči je priteknel mlad policaj. Pavlina ga je nemudoma napadla. "Za življenje gre! Rodila bo! Tam! Tam! kaj se tako obirate kot kakšen južnjak, tam vendar, v tisti škatli kamionasti! Dajte, pomagajte, saj ste zato plačani, aneda!" Mlademu uniformirancu so se na čelu v hipu nabrale znojne kapljice.

Revež (bil je še mlad in brez otrok) ni vedel, kaj naj stori. Naj pokliče centralo ali naj poskuša urediti zagodljani promet v križišču, ali pa naj se morda kar povzpne v kabino tovornjaka in pomaga roditi (moj bog! in ravno prva pomoč mu ni nikoli dobro šla)? Medtem Pavlina ni izgubljala časa. S svojim telesom je zaprla pot rešilnemu avtomobilu, ki je, hvala bogu prazen in brez prižgane modre luči, pripeljal v križišče. S skupnimi močmi so spravili nosečnico, ki sploh ni več vedela, kaj se z njo dogaja, v rešilni avto in jo odpeljali (tokrat s prižganimi modrimi lučmi in sireno) naravnost v porodnišnico. Na sprednjem sedežu je seveda sedela gazdarica Pavlina, z modro plastično vrečko v naročju, in delila strokovne nasvete šoferju rešilca, zraven pa preklinjala kot kakšen južnjak.

Šofer Milan pa je medtem stal sredi križišča in ni in ni mogel razumeti, da ga je njegov Dojc, s katerim sta dala že svašta skoz, spet enkrat izdal. Če ne bi bilo skupine jeznih šoferjev, ki so se hoteli še pred nočjo pretolči skoz zabasano križišče in so potisnili Milanov kamion v stransko ulico, bi bila zmeda sredi križišča še nekajkrat hujša. Milan je bil tako iz uma, kljub vsemu je bila izkušnja s porodnimi popadki zanj nekaj novega, da je samo nemočno stal sredi križišča in debelo gledal, ko so jezni gospodje z mladim policajem na čelu, ki je bil zelo vesel, da se je tako poceni zmazal iz krepelj debele in energične gospe, rinili njegov kamion v stransko ulico.

Milan je šele čez čas prišel k sebi. Besen je postopal okoli svojega izdajalskega kamiona, ga zmerjal, "baraba zmešana soldaška, nalašč mi to delaš," ga preklinjal, "jebem ti svinjo plehnato, prekleti kup pločevinastega dreka," se z njim prerekal kot z živim človekom in ga končno z vso silo brenil v sprednji blatnik in si nemudoma zlomil palec na nogi.

Medtem ko so Milanu na urgentnem oddelku, dva bloka za porodnišnico, dajali na nogo mavčni gležnjak, se je rodila Punčka.

Debela gazdarica Pavlina, ki je čakala na hodniku pred porodno sobo, z obvezno modro plastično vrečko v naročju, v njej je bilo preprano spodnje perilo, je še isti večer vse do podrobnosti natančno pripovedovala stanovalcem hiše... Pripovedovala je tako živo, kot da bi rodila ona, šofer Milan pa je sedel poleg in grenko prikimaval, saj ga je zverinsko kljuvalo v zlomljenem palcu.

Gazdarica Pavlina je pripovedovala: "Šlo je en dva tri! Samo dvakrat je javnila. Enkrat strašno glasno in kratko, kot da bi jo iz kože cuknili, drugič pa bolj potih, zateglo in dolgo, pa zato nič manj boleče. Potem pa je naredilo 'plump', in otrok se je rodil. Zdrav otrok! Zdrav kot kakšen južnjak!"

"In kaj je...?" je vprašal Pepi.

"Si, si, kaj za eno bambino...?" je še bolj vznemirjeno in v čustveni slovenski italijanščini vprašala Pepijeva Italijanka in oči so se ji orosile.

Gazdarica Pavlina je samo prhnila (phhhh!) in dvignila levo obrv, kot je to znala samo ona, češ, saj je vendar jasno:

"Punčka je!"

Aleksa Šušulić

Oswiencim, Bahnhof Birkenau

Kot pravi Marko Čičerka: vse to bi se lahko bilo zgodilo, *ficta res, quae tamen fieri potuit.*

Rad bi napisal zgodbo, ki bi bila vsa napisana v nikalnih stavkih. To bi bilo nekaj! To bi ti bil izziv! Kako bi sleherni stavek kot kača poblisnil z dvojno artikulacijo jezika, kaj? Kako bi sleherni nikalnica evocirala neogibno izmišljajskost fikcije! Kako bi pravi pomen zgodbe izžareval ne v tej deklarirani ideji, ampak v metafikijskem, samorefektorijskem ujemanju formalne in tematske plati teksta! Kako bi...

Če tistega dne mama – ja, moja mama, prav tista mama, ki bi bila presrečna, če bi me smela še vedno imenovati činčinčili moj zlati ali nemara kar lililelo di mamma bella, in ki bi si tako srčno želela nastopiti v kaki od mojih pripovedi, pa četudi le epizodoma (zadovoljna zdaj?) -, če torej tistega dne mama ne bi vzrojila zaradi nepospravljene sobe, bi pričujoče zgodbe nikoli ne bilo. Sploh bi bilo vse popolnoma drugače. Ob šestih zjutraj bi se zavihtel na kolo, zavil bi do izstavnega depoja, sprejel kopo časopisja, podpisal in se odpravil raznašat dnevnik. Zdajle bi lepo zmrzoval na kolesu in ne bi si mrzlično prižigal cigarete, ne bi se lotil pospravljanja predalov in zlepa ne bi po svoji grdi razvadi zastal med urejanjem tretjega predala v miznici – namreč predala starih zgodb, osnutkov in neizpeljanih načrtov. Ne bi se mi iz solatastega šopa rokopisov izmuznil orumeneli list z okorno natipkano zgodbico o Wernerju, človeku, ki bi skoraj postal moj prvi literarni junak. Da da, če me ne bi mama tistega dne nadrla, ne bi nikoli sedel na stol in začel prebirati stare neobjavljene črtice o klatežu Wernerju. Morda bi si toisto pripoved, najbrž v spremenjeni obliki, čež več desetletij celo povsem na novo izmislil in se še spomnil ne bi davno založene pripovedi o Wernerju. Morda bi se tudi ta nova različica začela podobno, morda ne; morda bi Wernerja, krepkega, a sila zanemarjenega, kuštravega in zamazanega štiridesetletnika, bralcem predstavil pikolovski uvod, ki bi ga zasačil na kaki železniški postaji kje ob Baltiku – denimo na königsberški, kjer bi Werner, s polnim imenom Werner Karl, prespal trdo leseno noč v čakalnici drugega razreda. Iz opisa njegovih

scapanih oblačil, pomanjkljive higiene, borne popotne malhe in po drugi strani iz mimobežne omembe njegovih vzorov in prebranih klasikov bi si lahko bralec hitro ustvaril okvirno podobo tega čudnega popotnika. Predvsem bi si ga predstavljal kot moža, ki bi ga zlahka srečali tudi na hodniku univerze v Göttingenu ali Kopenhagnu, urejenega, obritega in lično napravljenega; vsekakor bi po svoji izobrazbi spadal še prej tja kot pa na kónigsberški kolodvor.

Pa vendar bi se bralec, ne po naključju, srečal z Wernerjem prav na kolodvoru! Iz njegovih jutranjih misli bi razbral, da bi Werner zelo rad dal kaj v želodec. Izvedel bi veliko o Wernerjevem sovraštvu ali vsaj zagrenjenosti do Judov; o njegovem prepričanju, da bi bil še zdajle, ta trenutek, predstojnik oddelka (na primer za primerjalno zgodovino religij?) na kateri od zgoraj omenjenih univerz, ko mu ne bi vsi ti stari judovski oderuhi uničili eksistence. Vendar Werner ne bi svojega oddelka odprl judovskim študentom niti tedaj, če bi oblasti to odobravale. Svoje znanosti ne bi nikoli oskrnil s temi obrezanimi svinjami. Bralec bi srečal prve meglene namige na vzrok Wernerjeve zakrnjenosti; in ta vzrok vsekakor ne bi bil kaj poljubnega ali neutemeljenega, ne, šlo bi za bridko osebno prizadetost in trpljenje, ki bi bralca prepričalo o siceršnji dobroti v Wernerjevi duši, prepričalo bi ga, da bi bil Werner – če bi živel v prizanesljivejšem času – drugačen človek, strpnejši, radoživ in odprtega srca.

Nekje na tej stopnji, malo prej ali malo kasneje, bi bralec že malce zožil fokus. V prvi vrsti bi si bil na jasnem glede Wernerjevih prepričanj, iz celotnega sobesedila pa bi tudi postavil domnevo, da bi se lahko zgodba godila nekje v tridesetih ali štiridesetih letih dvajsetega stoletja. Ne bi se zmotil. Ko bi nekaj stavkov zatem Werner mimogrede namignil na vojno, bi bralec sklepal, da bi bila zgodnja štirideseta kar pravšnja umestitev. In spet ne bi bil daleč od resnice te fikcije. Zakaj že čez nekaj kratkih stavkov bi izvedel za točno leto dogajanja: 1942. Še več, izvedel bi celo za letni čas. Bila bi zima, december morda, in spričo neznosnega mraza bi se Werner nameril na jug. To ne bi bilo zanj nič nenavadnega, bralec bi iz povedanega razumel, da bi Wernerja še najlaže spredalčkali kot železniškega potepuha, kakršnega bi našli na primer med junaki Jacka Londona. Skratka kot enega tistih brezdomcev, na katere bi človek tedaj zlahka naletel po postajališčih, cepetajoče okoli ognja, zakurjenega v pločevinastem sodu; ali morda skrčene v dve gubi na zmrzljivem peronu; ali s ploščnato steklenico žganja v rokah, prezeble v praznem tovornem vagonu, ki bi leno šklepetal neznano kam, in slepemu potniku bi prav ta neznani cilj ustrezal do popolnosti; ki bi jih človek, kot rečeno, tedaj še srečal, te žive simbole življenjskih tirnic, naključnih križanj in prepletanja človeških usod – tedaj še, preden bi tračnice stopnjema izgubile svojo vlogo vezi med ljudmi in ostale zgolj povezovalke med topografskimi točkami. Ta pravzaprav dobrodušni možakar bi se poprečnemu bralec polagoma celo prikupil, če bi ga kajpada skušal razumeti; prav gotovo na primer tisti množici ljudi, ki bi že vse mesece državljanske vojne v nekdanji Jugoslaviji najraje videli, da bi ti begunci lepo zapustili našo deželo in se vrnili v pekel. Zlasti takim

bralcem bi Werner na tej točki dogajanja že kar pod kožo zlezal, kakor pravijo, skoraj slednji bralec pa bi vsaj po malem držal z njim. Jaz bi si, rečeno z obledelo frazo, mel roke, saj bi bil namen ekspozicije – captatio benevolentiae – s tem dosežen. Nato bi Wernerja opremil z živežem, ga pahnil v prazen živinski vagon in ga poslal na pot, proti prijaznejšim krajem in toplejšim ljudem, proti jugu Češke ali Slovaške ali Poljske, tako rekoč v "utopične" dežele, saj bi bile že zbrisane iz atlasov sveta. Na kratko bi očrtal zasnežene predele, ki bi drveli mimo Wernerja, sem ter tja bi se razpisal ob opaznejši pokrajinski značilnosti, vmes bi natrosil nekaj obveznih vojnih plehkosti: tankov, premikajočih se čet, cestnih zapor, tukaj neokusno podrobnost, tam razmesarjeno truplo ali kaj v tem stilu, da bralec, pogreznjen v Wernerjevo doživljajsko obzorje, ne bi pozabil na razmere onkraj. Predvsem pa bi se ukvarjal z Wernerjem samim; z njegovim zmrzovanjem v prepisnem in volhkem vagonu, z nestrpnim pričakovanjem okopnelih krajev, s spomini na dotlejšnje življenje, na nekdanj obetavno kariero visokošolskega predavatelja, na majhno, srečno družino (on, mlada žena in novorojeno dekletce), nato pa bi vse skupaj prekinili mučni in pekoči spomini na zadnja predvojna leta. Vrstila bi se podtikanja in nizki udarci na fakulteti; zavoljo njegovega deloma semitskega videza bi ga jurišniki po pomoti pretepli do nezavesti, to se ne bi bilo nikoli zgodilo, ko ne bi Judje s svojo smrdljivostjo onesnaževali Nemčije in izzivali svete jeze rjavosrajčnikov; njegov oče bi zaradi "brezsrarne židovske konkurence" zgrmel v finančni polom in si pognal kroglo v možgane: vse to zaradi tega zakrknjenega plemena ene ideologije, enega boga, ene kože. Werner se zelo dolgo ne bi pobral, potem pa bi mu – po eni tistih nedoumljivih, a tembolj čestih muh nepravične usode – ženo in otroka pred njegovimi nemočnimi očmi zbila limuzina judovskega mogotca, ki bi se začel na vse pretege opravičevati, ki bi zmerjal svojega šoferja, skakal okoli krvave mlake kot obnorel glumač, a punčka bi bila zlomljena v pasu kot strta igrača in na mestu mrtva in Werner ne bi verjel svojim očem, preprosto ne bi mogel verjeti svojim očem, pred katerimi bi plesal stari skopuh in mu ponujal odškodnino, ponujal bi mu denar, denar, ogromno denarja, kupe denarja, gore denarja, kot da bi bilo moč živega otroka odplačati s papirjem, žena pa, čeprav bi kasneje sicer okrevala, ne bi nikoli več navezala z Wernerjem tiste bliskosti, tiste zaupnosti kot nekoč, med njima bi za vekomaj migotala ubita senca deklice in odgovornosti in Werner bi se nekega dne odločil, obesil bi zakon in službo na klin, zaprl bi knjigo življenja in se vdal klateštvu iz rok v usta in brez kakršnihkoli želja več, brez upov, brez obetov bi odšel. Njegova bridkost do vsega sveta bi se po kapljicah, kapilarno izcedila v bes, ta pa v krvno sovraštvo do Judov, do Judov kot krivecev za vso njegovo nesrečo. To sovraštvo bi seveda, v skladu s temeljnim racionalizmom svoje nрави, porazumil in utemeljil. Podprl bi ga z gradivom in knjigami, z mislimi Martina Luthra, Rollinga, Classa, Wagnerja, Glagaua, Ludendorfa, von Treitschkeja, Henricija, Böckela, Rosenberga in takih, zavzeto pa bi cefral "abotne zamisli pokojnega Maxa Webra in njegovega tropa". Kdaj se je že Heydrich zavzema, da bi tej golazni odvzeli vozniška dovoljenja in avtomobile, ne pa da predrzno ogroža arijska življenja!

Deroči tok neprijetnih spominov bi Wernerja polagoma izčrpal in njegovo utrujeno, premraženo telo bi se oprijelo priložnosti za počitek kakor utopljenec rešilnega debla. Oteklo bi mnogo kilometrov. Werner bi trdno spal v temni pločevinski mehki, ki bi ga pozibavala v enakomernem ritmu kakor materina drob. Spal bi globok embrionalni spanec in ne bi se zbudil, ko bi se kompozicija slednjič tarnaje zaustavila. Tudi glasovi v snegu in odrezana povelja častnikov ga ne bi potegnili v svet. Tiho šumljanje množice pa bi postajalo glasnejše, vrata na vagonih bi se odpirala in zapirala v somernih presledkih kot porodni krči, dogajanje bi prihajalo čedalje bliže. Werner se ne bi zdramil. Šele široka plahta svetlobe, ki bi ga hipoma prekrila, ko bi slednjič odprli vrata na njegovem vagonu, bi ga lopnila po zavesti – skoraj tako, kot porodničarjeva dlan po ritki. Ne bi utegnil priti k sebi. V prostor bi vdrla truma snežink in ljudi, ki bi se pogovarjali v tujem, mrzkem jeziku. Pa vendar bi kljub vsej tujosti teh glasov Werner razumel sem in tja besedo, ujel tu pa tam kak pomen. Ta jezik... Zmrazilo bi ga po telesu, kakor če bi ga pahnili v ledeno vodo. Njegova zavest bi se v hipu razbistrila. Jidiš! Skočil bi na noge, s kotičkom očesa bi oplazil rumene zvezde na rokavih in planil v sredo množice, pehaje se do vrat. Vpil bi, suval s pestmi levo-desno, odrival moške, ženske, otroke, starce, pohodil nekaj stopal, ki bi to prenesla po semitsko brez glasu, končno bi mu uspelo priboriti si vrata. V paniki bi zarjovel uniformam, ki bi jih videl pred vagonom. Oklepaje se podboja, da ga ne bi deroča horda odplavila nazaj, bi skušal pojasniti, skušal dokazati, skušal razčistiti ta nemogoči nesporazum.

"Kaj pa ti, pes židovski!" bi zarohnel eden izmed ljudi v čeladah. "Bi rad ven, a?"

"Seveda," bi se Werner razlil v prisiljen nasmešek in se že pripravil na skok z vagona. Tisti v uniformi pa bi mu sunkoma nastavljal kopito puške na prsi:

"Kam!?"

Wernerju bi sunek odvezal sapo:

"Dol vendar. Dol, kaj pa drugega. Ko bi bil eno od teh goved, bi imel zvezdo na prsih, mar ne?"

"Imel bi zvezdo," bi se objestno zarežala uniforma in druge uniforme bi pritegnile krohotu. "Imel bi zvezdo, *Dreck* čifutski!" bi zasikal vojak in z vso silo zavihtel puškino kopito. Wernerjevo čeljust bi razklalo. Tri kaplje bi pordečile steptani sneg. Nemo bi se sesedel na deske in vroča kri bi mu zalila obraz. Nogo, visečo čez rob, bi mu vojaki sunili v vagon, ki bi se bil vtem že napolnil z nižjo raso, in vrata bi se z grozečim škripanjem zaprla. Svetloba bi smuknila iz vagona. Zadonel bi še zapah z zunanje strani, zapiskalo bi in vlak bi se začel spet premikati. Wernerja bi posilil kašelj od krvi, ki bi se mu zlivala v požiralnik. Zakrehal bi in zlomljena čeljust bi ga tako zaboletela, da bi utonil v nezavest. Zadnje, kar bi še videl, bi bile stotine žarečih ogljev, ki bi ga gledale iz teme. In bilo bi mu, kot bi zrl v neko čudno, fantastično nebo, posuto z zvezdami.

Kaj bi se zgodilo potem? Kdo bi vedel. Vsiljivi šklopot vlaka bi me slednjič nemara predramil in odrešil te nočne strahote. Z rokavom bi si otrl mrzlo čelo; z enim gibom

bi si obrisal pot z glave in iz glave moro, to moro licemerja, plinskih celic, zastaranih zločinov, resnic v pogojniku – in tedaj se nenadoma spomnim: vozim se z brzovlakom, s Transzendenz Exzess drdram po progi Lublana-Lublin, nekam na sever, proti Češki ali Poljski, ne vem natanko. Onstran okna, čez katero se ne smeš nagniti za vse na svetu, je brezdanja tema, nanjo pa se lepi rosa, gosta od puhtenja teles. Nasproti mi sedi izrazit starec živahnih oči in s klobukom na glavi. V njegovih dlaneh nemirno telovadi par okroglih naočnikov brez okvira. Računam na to, da brez njih čim slabše vidi. Delam se, da me ne zanima. Pravzaprav se delam, da ga niti opazim ne. Delam se, kot da ga preprosto ni. Politiki temu rečejo, da si "zatiskam oči pred dejstvi, pred groznimi dejstvi." Ja, pred grozodejstvi.

"Opazoval sem vas, ko ste spali," reče in si natakne očala.

"Bežite no?" skomignem z rameni, češ, kurc te gleda, stari. V prijetni osami vagona, v pomirjajočem tlakapakanju koles se zdi človeku tako domačno. Varno kot pod materinim srcem. Zunanji svet, vse, kar je onkraj, je le umislek, celuloidni film, ki bliskovito polzi po šipi. Če sploh kje, potem te prav tukaj ne more nič hudega doleteti.

"Tlačila vas je mora," nadaljujejo očala pod ozkokrajnim klobukom. "A srečo imate, jaz sem za more tako rekoč strokovnjak. Ime mi je Aaron Koen."

Ponudi mi roko in predstavim se. Njegova koščena dlan je kos ledu v moji, čeprav je vagon kar dobro podkurjen. Stari ljudje so kakor stara mesta, se mi zdi, iz leta v leto imajo večje težave s cirkulacijo.

"Če hočete, vam pomagam, da se je rešite," mi reče spodbudno.

"Česa, more?" se zmedem, vendar se čutim nekako dolžnega, da razgovoru ne dovolim zamreti, zato takoj dodam in se še isti hip skesam: "Kako si to predstavljate?"

"Nič vas ne stane. Poskusiti ni greh, mar ni tako?"

"Že že, a poskusiti kaj?" postanem malo živčen. Klobuk z nemogočimi krajevci na starčkovi glavi me moti.

"Naj poenostavim, grobo poenostavim, sicer bom predolg. Ste se kdaj vprašali, čemu je početje psihoanalize tako rekoč še najbližje?"

Izbuljim oči in izbunčim brado; odkimam.

"Tistemu, čemur se reče s tako lepim izrazom ribariti v kalnem," reče. "Kot veste, skuša psihoanaliza odkriti nezavedne vzgibe in jih privleči iz neprosojnega blata Onéga na plano jasnino zavednega, kakor ribič iz kalnega ribnika. Skuša jih odkriti, razumete, zato da jih onesposobi, tako rekoč, kakor onesposobiš krapa, če ga potegneš na suho. S tem bojda pride do emocionalne sprostitve, do katarze. Vendar človek, naj bo še tako tolst, hvala bogu vseeno ni krap po duši in se ne da tako zlahka."

Debelo ga gledam, sprašujoč se, kam moli pasji sin svoje ledene tace. V obvladani gorečnosti si potisne naočnike čisto do korena nosu in se mi nasmehne.

"Nadaljujte, nadaljujte, poslušam," rečem z igrano vljudnostjo.

"Psihoterapija ne gre dovolj daleč. Težavo tako rekoč osvetli in privleče na dan, potem pa reva ne ve, kam z njo. Jemlje jo kot nekakšno divje meso, razumete, ki ga

je treba kirurško izrezati in telo bo spet čilo. Ampak duša seveda ni telo in v dušeslovju nima amputacija kaj opraviti. Ravno na točki, ko naj se torej zgodi tisto glavno, vidite, se psihoterapija preprosto zalomi."

Od prijetne toplote vagona mi šarenice kar same lezejo pod veke, a stari me ne prepusti Morfeju. Njegovi stavki so kot vilice, s katerimi poskusiš, ali je krompir kuhan, a obenem ga zbodeš, da ne zaspi. Po topem, vse drobnejšem pogledu mojih očes ugotovi, da še nisem omehečan. In sklene me dušiti do kraja.

"Povem vam kratko kratko zgodbo," reče Aaron. "Morda ste že slišali za sabatijanstvo, kabalistično mesijansko gibanje iz 17. stoletja?"

Hočem mu odkimati, pa se kiso zavem, da je bilo vprašanje zgolj retorično; stari namreč že koptilja dalje:

"Začetnik gibanja je bil mistik in bogokletnik Šabataj Cvi, čigar usoda vas utegne zanimati. Njegov besednik Natan iz Gaze ga je tako rekoč oklical za novega Mesijo in Šabataj Cvi je postal čez noč slaven. Govorice, da se je pojavil novi Rešitelj, pa so kakor bakla podžgale judovsko množico – ta je tedaj spadala pod otomansko cesarstvo – tako da je dal slednjič sultan zavoljo ljubega miru privedi Preroka v Istanbul in ga postavil pred izbiro, ali prestopi v svet islama ali v svet pokojnih. Šabataj Cvi je bil morda Mesija, ne pa heroj. Ni le sprejel Mohamedove vere, postal je tako rekoč upravnik sultanovega harema in o njem so kmalu zakrožile prav nizkotne govornice; dejstvo je, da je končal zavržen in izgnan nekje ob Adriji, menda v Ulcinju. Pa to ni važno, važno in nenavadno je nekaj drugega. Množice, ki so ga podpirale, se namreč nad njegovim prestopom niso zgražale, ampak so ga pričele – ob tem se vsakič spomnim velikih žogobračev naših dni – tako rekoč oboževati! Razvil se je celo nazor, da je le padli Mesija pravi Mesija. Odrešenik da doseže očiščenje prav s tem, ko zavrže Boga, ko prestopi v krivo vero, ko sprejme nase najhujše grehe človeštva, ko se do dna umaže s posvetno nesnago in zlom."

"Kaj je zdaj to? Parabola ali skrita kamera ali acting-out ali kaj?" vprašam porogljivo. A moj sogovornik ne zazna poroga.

"Za nič korenito novega ne gre, vse to so vedeli že gnostiki, a pred njimi Sokrat. S sanjami pa je kakor z grehom. Očistiš se ga le tako, da si ga vbrizgaš v žilo, da ga tako rekoč v lastno kožo vtetoviraš."

Usloči obrvi in me pozorneje pogleda, ali sledim njegovim mislim. Ko vidi, da ne spim, nadaljuje:

"Moja metoda je v tem, da moro zaživite."

Ta je pa dobra! Kam je zabredel! Kakšen nepopravljiv lahkovernež sem! Stari je pobegnil iz norišnice in me vse doslej vlekel za nos. In jaz ti mu grem še spoštljivo prikimavat!

"Da zaživim moro?" nagubam čelo.

"S tem, ko jo udejanite v resnici, tako rekoč preženete občutke strahu, spoznate, da niso imeli pravega vzroka. Metoda je preverjena in odstotek uspešnosti je presenetljivo visok."

Nestrpen. Onstran okenske dahline še vedno tema. Predolgo že ni nobene postaje, se mi zdi. Ali to dokazuje, da vse skupaj še vedno sanjam, ali ravno narobe? Na postajališčih se namreč redno zbudim, bodi spanec še tako globok. Kakor dojenec, ko ga mama preneha zibati. Zdaj pa... Ne morem si priklicati v spomin, katera je bila zadnja postaja, preden sem zaspal. In sploh ta stara grča očalarska – kaj za vraga šmentanega hoče pravzaprav?

"Docela varno je, vam zagotavljam," vztraja. Tako krotek in nenevaren je videti.

"Nimate se česa bati, res," sili vame.

"No, pa poskusiva," omagam z globokim vzdihom. Pustimo staremu veselje, si mislim. Da le ni eden tistih oderuhov, ki s čarovniškimi igrkami obirajo naivneže po vlakih, saj veste, ugibaj, pod katero škatlico je kroglica! in podobno.

"Obljubim vam, pametno ste se odločili," se mi nasmehne Aaron in v njegovem smehljaju je nekaj, kar pomirja, nekakšna sprava s svetom ali ljudmi. In vendar se mi ta tako imenovana starčevska modrost ni nikoli zdela kaj drugega kot utrujenost prehitene maratonce, končni kompromis, prekrit z lažnim opleskom vedrine, z "drugo otročjostjo", ki je tako prozorna, da še starcev samih ne preslepi.

"Samo primernejše mesto morava najti..." reče in me prime za roko. Od mraza zadržetam po vsem telesu in tedaj zagledam na njegovi lakti, blede, izsušeni in popikljani s starostnimi madeži, vtetovirano številko. Starec opazi, kaj sem opazil, in pravi v zadregi:

"Vsake more se ne znebiš tako zlahka, saj veste. Vse, vse sem tako rekoč že poskusil. Ampak ne gre dol pa ne gre."

Takoj se spet nasmehne in me za roko povede skoz vagone. Njegov prijem je leden. Dolgo hodiva mimo zastrtih oddelkov. Opazim, vsak vagon je opremljen z vedrom v kotu. Ne črhneva besedice. Na hodniku ni nikogar. V nobenem kupeju ne gorijo luči. Sliši se samo ropot koles, ki kakor srce skandira. Vlak pogostoma zavije, zanašava se sem in tja po ozkem prehodu, večkrat naju opoteče vsaksebi. A starec ne izpusti moje roke, le še čvrsteje me stisne, hladu njegove dlani skoraj ne čutim več. Nekaj ogabnega plajha v pocinkanem vedru in na vsaki okljuki preti, da bo pljusnilo čez rob.

"Kmalu bo," reče starec po dolgih minutah molka, tako odsekano, da se zdrznem. "Veste...", začne in utihne, kakor da ne najde pravih besed, "veste, prevečkrat si zatiskamo oči. A ne pomaga. Lahko mi verjamete, tako rekoč neprestano se vozim z vlakom. V sosednjih kupejih se dogajajo grozote in to nekako zaznamo, recite temu empatija, šesti čut, intuicija, slutnja, vonj po krvi, kakor pač želite, nekako jih zaznamo, te grozote. Ne pomaga stiskati oči."

Sledim mu kakor senca, ki hiti v deželo senc, in nekaj trenutkov se tudi počutim tako. V tem Aaronu je pridih Harona.

"Ne pomaga. Na-a, ne pomaga," si ponovi od časa do časa kakor odmev.

Stopiva skoz še enega od brezštevilnih bučečih prehodov. In znajdeva se v temi. Vagon ni potniški.

Ozračje puhti od zadušljivih teles.
 Vedro klokoče v kotu.
 Tisoč drobnih ogljev preži vame.
 Spreleti me: takšne so najbrž zvezde na kakem nebu brez sonca.
 Zvezde večne noči.

Ježešna, kako se je spotegnila tale zgodbica! Saj je že cela štorija! Dajmo dajmo, končajmo:

KONEC VELIKIH ŠTORIJ

Ščipnemo se v tolsto bedro, da se bomo tako rekoč zbudili iz farse.
 A naslage špeha so debele laži. In ščipljaji ne sežejo do srca.

Senad Dizdarević

Vpliv hrane in prehrane na kreativnost. In narobe.

V Hrustaniji je čisto normalno, da piščanci hodijo po tleh kot vsi drugi dvonožniki. Spreletavajo se čez prehode čez ceste, se ogledujejo v izložbenih steklih, stečejo po stopnicah in kljunejo v pozdrav. Ljudje in drugi se obnašajo popolnoma naravno. Piške nikomur nič ne hočejo in nikomerji jih pustijo prમેjduš. Razen v času malic. Tedaj postanejo pernati kljunonožci malce bolj previdni. Človek bi rekel, da skoraj nevidni. Vendar so Hrustanci hitrejši. Na skrivaj se približajmo bančnemu uradniku, ki se je namenil na pšanca. Nezainteresirano se sprehaja po pločniku in neopazno opazuje potentne malice. Sončna očala zakrivajo zobate veke. Tedajci se mu približata dve bedri, ki nosita težo cmokajočih zalogajev, ki nič ne sumijo. Uradnik nenadoma izstrelji roko in zgrabi vrat za vrat. Med dviganjem mu napetost v roki pove, da se je dobro stegnil. Pernatega pretežka v levo roko in ga poleže po podlahti. Se pravi: leva roka je iztegnjena, leva pest drži vrat, ta pa uradniku kaže hrbtno podrepje. Leva roka elegantno vrže podrepje v zrak, desna pa ga s preciznim sunkom nabode na raženj. Pšanc je zdaj na področju med zapestjem in komolcem desne roke ali na t. i. ročnem ražnju. Ga imate? No, v trenutku sunka se je zgodilo tole: pritisk je očistil notranjost in porinil polnjeno drobovino v glavo, ki ni prenesla takega navala domišljije in je raje odletela. Na njenem mestu se je pojavila uradnikova roka in nekajkrat veselo tlesnila s prsti. Malica se je brezglavo nakurjepoltila in spustila perje od sebe. Z ličnim pripravkom stopi uradnik do bližnjega žara na vogalu in se postavi v krog med maličarje. Iz žepa potegne zavitek začimb, potrese, vtire in zmasira mesnatega ter ga pristavi k ognju. Ko je bil še mlajših rok, se je pred prijatelji rad postavljal z dvoročnim ražnjem, vendar pa je tudi enoročen prav prijetno priročen. Nudi ti proste roke za kozarček, med obedom pa se lahko še rokuješ z znanci.

Tako sem ga opazoval, ko k meni stopi neki turist in pravi: "Kako to, da ga nič ne speče, ko ga peče?" Začudeno sem se začudil: "Zakaj pa misliš, da ima na rokah črne dokomolčnike"?!

The signed

Imel jo bom, sem rekel. Dovolj mi je podstrešnega golobarjenja in kletnega podganarstva. Svojo hišo bom imel in prav mi je tako. Od nekod sem vzel štiri budne in precizne pse in nas popeljal tja na poloblo stran sveta. Tja izza prašnih kozolcev pajčevin, prek potočnih postrvi mostov, po bosih trav stopinjah v nevidne tišine bleščavo. Svoj mir, sem zakoličil čuvaje na nebeške strani, in stopil dol do biroja. Tudi tam, kjer so bili ponavadi, so bili fantje. Zaležavali so na dvorišču in čakali na fure. Nekateri niso delali nič, drugi pa so si nasprotovali glede najnovejših podatkov. Tretji so pljuvali v brk in preklinjali te grde delovne navade. V tem trenutku sem se prikazal okrog vogala. Tik pred iztekom tega trenutka sem si vzel še čas za presenečenje spričo vika in krika, ki je, ki me je, ki so ga, ker smo si ga, kaj pa je, od kod pa ti, kdo pa si, a ja, fantje, dajte no, kaj bi rad, a, tako, hej, prijatelj, jaz sem prvi, auuu, spričo vika in krika. Dvignil sem ušesa in jih podkrepil še z dvigom rok. Fantje so se mirno spustili nazaj na tla. Na dvorišče je vstopil pomožni predelavec v mesnatih škornjih in se pred vsemi razkoračil z rokami na riti. Z blagohotnim nasmehom sem prekinil nadaljnje koračenje. Tri fantje bi vzel in tri vodnike za njimi. Kandidati so se začeli napihovaje napenjati in se kazati močno vzdržljive. Zajemali so sapo in jo ves čas zadrževali. Škornjavec je počakal do zadnjih izdihov in s hitrimi pogledi oddvojil trojico. Burno so spokali delovne potrebščine in se postavili v prvo vrsto. Prav tako so se prikazali njihovi vodniki in jih zapoprijeli. Svojo kajžo, sem se zavihal, in še sam zagrabil četrtega, ki mi je bil najbliže pri nogi. Tako bo hitreje, in tako smo odšli. Spet sem nas peljal čez vse tiste kitice in kmalu smo zaslišali pasje revskanje. I, seveda. Jezike so imeli čisto iz sebe, saj se tako vsaksebi še navohati niso mogli. Odvezal sem jih muke in z izbuljenimi očmi so se strnili v krog. Nekaj časa smo jih spontano opazovali, potem pa je na delo stopil čas. Naravnali smo si ure, medtem pa sem najprej razrešil dilemo premikanja časa na cerkvenih urah. Le kako, so zazevali proti meni. Oče stopi k zvonu in ga bije svojo uro. Ja, kaj pa za nazaj, so se popraskali pod pazduhami. Potem pa stopi na drugo plat, zvonko odbijem napad. Fantje bi se še kar najedali o večnosti tikanja in takanja, zato s ploskom prekinem očitne začetke delovnega sprenevedanja. Zdaj se pripravljamo na delo. Zadelavci so Jane, Dane in Mane; karjolarji pa Beli, Deli, Celi in Seli; psi Čufo, Mufo, Cufo in Pufo. In jaz sem jaz. Porokujemo se in se premerimo. Ja, bo. Bo, bo.

Niti najmanj me ni skrbelo, da bi hišo kam odprnilo, in ker bo temeljila na medsebojnem in medtebojnem zaupanju, ne potrebujem prav nobenega sidrišča. Da bi imeli dober pregled, smo začeli z okni. Odmerili smo velike prazne luknje, jih štirivogelno naokvirili in postavili na svoja mesta.

Medtem se je v bližnjem gozdu dogajalo nekaj čudnega. Ker zdajle nimam časa, bom šel kasneje pogledat.

Okna smo preskusili in bili zavoljo skoz vidnosti še bolj odprti do drugega. Ob tej priložnosti sta Celi in Beli v lamberju ročno zavrtela eno pol pol mešanico. Na dušek smo nagnili v nazdrav. V grlu nam je prišlo toplo, zato smo se spravili sezidat en mrzel hladilnik.

Ljudje karjole so bili pogruntavščina novega časa, ki si je prizadeval za humanizacijo dela in človeškega telesa od blizu. Karjolarji so fizično dokazovali pomembno nujnost neposrednega stika z delom. Seveda pa sam proces delovnega počlovečenja ni potekal premočrtno. Kontraši iz vrst starih sentimentalcev so ga parodirali z raznimi protiizumi in zvijačami ter tako smešili čutno približevanje delu kot takemu. Trdili so, da mora biti med človekom in delom spodobna distanca, če naj bi se posameznik lahko v miru razvijal. Znan je primer, ko so kar za šalo ujeli mlinarjevega pogonskega, revšeta natočili z neznano mešanico, ga porinili in pustili, da se je v prazno iztekkel.

Vodniki smo stopili vsak k svojemu in se začeli že spet pripravljati. Z Delijem sva bila parna dvojka. Oblečene je imel aerohidravlične hlače dokolenke, za odkolenke pa je imel navadne gležnjarko. Nosil je še majico s startno številko, obvezna sončna očala in podložene rokavice.

Na delovišču je bilo že prijetno živahno. Za pokušino sem Deliju naložil nekaj steklenic, ga prijel za gležnje in porinil v korak. Gladko sva stekla proti hišnemu pragu. Stisnem ga za gleženj in zavijeva, potem pa zategnem obe nogi naenkrat naprej in se ustaviva. S fanti nekajkrat zaokrožimo in hladilnik stoji. Naložimo ga, se sprostimo v počitek in ga počasi praznimo.

Odmaknem se malce v stran, se pogledam naravnost v oči, si položim roko na srce in začnem po pravici premišljevat. Okna in hladilnik že imam, kaj še potrebujem. Če ostanem pri tem, bom živel v sila zračno hlajenih okoliščinah. Kaj pa posteljni pribor? Pa če pridejo obiski? Kaj pa, če me komar useka? Kaj pa, če me ne?

Ja, da, že vidim. Določena posteljna površina že mora biti pri bajti. Točno to, vse v enem, eno v vsem, zbobnam fante na kup. Delali bomo naprej, do zadnje kaplje znoja. Vsi prestrašeno otrpnejo. No, saj ne mislim čisto do konca, malo si ga bomo pustili, da se nam robci v žepih ne posušijo. Gremo na posteljo, je naslednja komanda. Ker sem dovolj samoziv, imam v čislih rad prostorno vzmetenje. In ker sem še desničar, bo za desno nočno omaro stal hladilnik, na levo stran se bo postavil štedilnik. Pri nogah pa bom hranil copatke. Postelja bo nekam lesena, in tako se začne. Fantje so res spretni in en dva tri. Zgrabijo letvice, si jih položijo na kolena, se primejo in z nohtavimi rokami bržkone nažagajo poljubne velikosti. Pod posteljo pustimo dovolj prostora za prah in druge strahove in jo po celem prav lepo pooblamo. Potem naredim krog in preštejem grčave oči in jim pomežiknem. Pomerim posteljo in se spustim na vzglavnik in se ob njem rahlo počešem. Ja, med hladilnikom in štedilnikom se marsikaj zgodi. In tako tudi bodi. Medtem so me fantje enakomerno obkročili, pogledal sem na uro, in ker še ni bila zadnja, sem hitro vstal.

Dan je počasi temnel, na vrsti je bila noč. Sicer pa, hiša stoji, dovolj bo za danes.

Razrahljam disciplino, pasove in ovratnike. Fantje si ritmično in vzajemno čedijo hrbtišča. Čistoča je pol higiene, drgnejo žajfe. Sam pa še pred temo odidem v bližnji gozd, kjer se je prej nekaj čudnega dogajalo, ne. V bližnjem gozdu pridem na bližnjo jaso. Takoj vidim zajca, ki se pase zase. Hmja pa v bližnjem gozdu zagledam orla in njegove. Tudi oni si pretegujejo kljune za večerni grizljaj, le da zajec tega še ne ve. Sivi orel se dvigne in strmoglavi. Narava, kako si precizna, me prešine med ušesi. Orel se razkrili in zasenči zajca v predzadnjih žarkih, ki zapuščajo sonce. Zajec se je za hip zamislil, trenutek kasneje pa je imel že druge probleme. Kot edini gost je letel na lastno večerjo. Zatem se je orel spustil še po glavo solate, a se je tik pred njo premislil, saj je kratkorepec tako prežehtan z vitamini, da mu ni treba pretiravati z vegetacijo. Težko si odtrgam prizor od oči, a. Obrnem se in se vrnem.

Fantje sedimo okrog ognja in se goreče spogledujemo. Namesto večerje pojemo delovno spodbujevalne pesmi, s ploskanjem si grejemo roke in žulji hvaležno pokajo.

Vedno pride naslednji dan. Prvi petelini se že kadijo na krožnikih, ko si s fanti intimno segamo v roke in se otipavamo po plečih. Z vedrim čelom jim pokažem pot, se preselim na drugo stran svinčnika in začnem z zgodbo svojega življenja.

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

David Lodge

Pisatelj danes: Še vedno na razpotju?

Položaj sodobnega pisatelja je mogoče preučevati z umetniškega ali institucionalnega vidika. Kot umetniška razumem vprašanja zvrsti, formalne in slogovne izbire ali trenda – to francoski kritiki imenujejo *écriture*. Na področje institucionalnega uvrščam vprašanja materialnih pogojev pisanja, produkcije, distribucije, odmevnosti in nagrajevanja. Področji sta, seveda, medsebojno povezani.

Tako umetniški kot institucionalni položaj sodobnega literarnega ustvarjanja lahko spremljamo iz perspektive kritika ali pa iz perspektive pisca ustvarjalca. Sam nastopam v obeh vlogah in se zato v dvojnem pomenu soočam s takšno delitvijo. Večino svojega odraslega življenja – od leta 1960 do 1987 – sem kariero univerzitetnega profesorja in znanstvenika združeval s pisanjem romanov. Skušal sem držati ravnotežje med enim in drugim in sem, bolj ali manj namenoma, izmenoma objavljaj romane in dela s področja literarne kritike. Leta 1987 sem prenehal poučevati na univerzi, in čeprav se nameravam še naprej ukvarjati z literarno kritiko, se mi zdi, da ne bo namenjena akademskemu bralstvu. K taki odločitvi me je, med drugim, napeljal tudi občutek, da postajajo tehtne povezave med akademsko kritiko, ki jo bolj in bolj obvladujejo teoretična vprašanja, in prakso kreativnega pisanja vse težje.

Tako kritik kot ustvarjalec imata lahko do literature deskriptiven ali pa normativen pristop. Moja osebna izbira je od nekdanj deskriptivnost. Menim, da ni nič bolj jalovega, kot so kritikovi nasveti pisatelju, kaj in kako naj piše in česa ne. Piscem je tovrstno ravnanje še mogoče spregledati, ker gre pri njih za način, kako ohraniti ali ustvariti primerno vzdušje za sprejem njihovega dela ali dela njihovih prijateljev. Tradicija posebne vrste pisanja, ki mu pravimo manifest, je dolga in spoštovanja vredna. Toda iz določenih razlogov, h katerim se bom še vrnil, menim, da je v sedanjem literarnem trenutku neprimerna, in se ji bom, seveda, izognil.

Smernice mojih opazovanj so torej tele: umetnost/institucija, kritika/ustvarjalnost, deskriptivnost/normativnost.

Pred približno dvajsetimi leti sem objavil estetsko, kritično in opisno naravnane esej z naslovom *Pisatelj na razpotju*, zasnovan kot opisen pregled estetike sodobnega romana, napisan sicer na podlagi moje osebne pisateljske izkušnje, vendar v osnovnih okvirih kritične teorije. Moje izhodišče je bilo kratko, a prepričljivo delo s področja normativne kritike z naslovom *The Fabulators* ameriškega literarnega teoretika

Roberta Scholesa. (Danes si je sicer težko zamišljati ambicioznega, mladega učenjaka Scholesovih sposobnosti, kako piše knjigo o sodobnem leposlovju – pričakovali bi, da se bo lotil področja *Teorije* ali da se bo z uporabo *Teorije* posvetil revizionističnemu branju klasičnih besedil.) Scholes v omenjenem delu trdi, da je realistični roman zastarel; pisatelji naj realizem prepustijo drugim medijem, na primer filmu, ki lahko stvarnost zvesteje posnema, ter se posvetijo zgolj fiktivnemu potencialu pripovedi. Kot najustreznejši primer navaja delo Johna Bartha *Giles Goat-boy*, obsežno alegorično pripoved o svetu, ki je razdeljen na *Vzhodni* in *Zahodni Tabor*; poslanstvo glavnega junaka, spočetega med devico in računalniškim programom, je, da reši ta svet. Po Scholesu so pomembnejši avtorji fabulativne proze še Lawrence Durrell, Iris Murdoch, John Hawkes, Terry Southern in Kurt Vonnegut.

Da bi zavrnil ali vsaj relativiziral ta manifest, sem si za iztočnico izbral prav Scholesovo splošno teorijo romana, predstavljeno v enem njegovih zgodnejših del *The Nature of Narrative*, kjer se kot soavtor pojavlja Robert Kellog. Teorija pravi, da je roman v osnovi spremenljiva mešanica izmišljenega in empiričnega, bajeslovnega in alegoričnega na eni ter zgodovine in mimetiziranja (realističnega prikazovanja vsakdanjih izkušenj) na drugi strani. Upoštevač dejstvo, da je postal obstoj tradicionalnega realističnega romana vprašljiv iz več razlogov (narava sodobne stvarnosti se, na primer, kaže kot nekaj bizarnega, ekstremnega in absurdnega), sem se opredelil za stališče, po katerem prekomerno spodbujanje izmišljenega v pripovedi ni edini možen odziv. Pisatelj namreč lahko enako dobro razvije tudi izključno empirični slog pripovedi, to je razvidno iz tako imenovanih "nepripovednih" romanov Trumana Capoteja (*Hladnokrvno*) in Normana Mailerja (*Armies of the Night*) ter iz eksperimentalnih avtobiografskih romanov B. J. Johnsona.

Sodobni romanopisec se je torej znašel na razpotju. Pred njim se je raztezala domnevno zelo dolgočasna in bržkone slepa ulica tradicionalnega realizma. Na levo in desno sta peljali poti fabuliranja in "nepripovedništva". Številni pisci, ki niso znali izbrati med temi tremi potmi, so svojo neodločenost vgradili v svoje delo in spremenili problem pisanja romana v snov romana. Nastalo zvrst sem imenoval "problemski" roman. Kasneje ga je, če se prav spominjam, Bob Scholes krstil za metafikcijo in termin si je pridobil splošno veljavo. Kot dober primer pisanja te vrste sem navedel *The Golden Notebook* Doris Lessing, avtobiografsko-esejistični roman pisateljice, ki svoje življenje, vključujoč pisateljstvo, opazuje z različnih zornih kotov; vsa ta opažanja zapisuje v beležnice različnih barv in naposled združi razdrobljen ustvarjalni duh v *Zlati beležnici*. Esej sem sklenil z "zmernim zaupanjem v prihodnost tradicionalnega realističnega romana". Ob tem sem se, verjetno ne po naključju, pripravil na objavo svojega dela te vrste, romana z naslovom *Out of Shelter*. Kljub temu je bil esej predvsem klic k estetskemu pluralizmu. Trdil sem, da prevladujoč slog ali *écriture*, kakršen se je uveljavil v petdesetih ali v tridesetih letih, ne obstaja. "Zdi se, da živimo v obdobju kulturnega pluralizma brez primere. Ta dopušča simultane razvoj osupljive slogovne pestrosti na vseh področjih umetnosti."

Po dvajsetih letih menim, da navedene trditve, v splošnem, še vedno veljajo. Ob tem pa me preseneča, kako trmasto se tradicionalni realizem upira pogrebu, ki so mu ga v šestdesetih in sedemdesetih letih pripravili Scholes in številni drugi kritiki in

pisatelji, ter tako ostaja ena resnih priložnosti za sodobnega romanopisca. (Ko govorim o realizmu, ne mislim samo na mimetiziranje resničnosti, ampak tudi na organizacijo pripovedi glede na logiko vzročnosti in časovnega zaporedja.)

Seveda je fabuliranje, v Scholesovem pomenu besede, v zadnjih dvajsetih letih doživelo razcvet. Spodbudila sta ga odkritje in razmah južnoameriškega magičnega realizma v Evropi in Združenih državah. V zvezi s tem se v britanskem leposlovju pojavljajo imena Salman Rushdie, Angela Carter, pozni Fay Weldon...

Zelo pomembna komponenta tovrstnega pisanja je humor, saj bi brez njega postalo neobetavno, mučno in neskončno dolgočasno. Smisel za humor je seveda tudi bralcu takšnega čtiva nujno potreben. Model literature, o kakršni govorimo, je Rabelaisev *Gargantua in Pantagruel*, literarnoteoretski okvir pa Bahtinova teorija romana.

Fabuliranje je torej v zadnjih dvajsetih letih doživelo razcvet, prevlade na leposlovnem prizorišču pa le ni doseglo. Še naprej ostaja, vsaj v Veliki Britaniji, obrobna oblika pripovedi.

Tako imenovani "nepripovedni" roman, pri katerem srečujemo pripovedne tehnike (na primer prost, nevezan stil, konstrukcijo prizorišča, pripoved v sedanjiku, retorične figure, iterativno simboliko itd.), je bil od nekdanj bolj ameriška kot britanska zvrst. Njen poetični okvir je načrtal Tom Wolfe z antologijo *The New Journalism*. Le en prispevek v tej antologiji je delo britanskega avtorja (Nicholas Tomalin). *Radical Chic* in *The Right Stuff* Toma Wolfa ter *Krvnikova pesem* Normana Mailerja so klasična dela tega žanra. Med pisatelji, ki pišejo v angleščini in niso Američani, se je tej zvrsti pisanja še najbolj približal Avstralec Thomas Keneally. Dvoplastnost njegovega dela z naslovom *Schindler's Ark* se je pokazala, ko je bilo v Združenih državah objavljeno kot "nepripovedna" proza, leta 1982 pa je avtorju prineslo Bookerjevo nagrado za najboljši roman. Zadnjih nekaj let lahko v Veliki Britaniji spremljamo nekakšen prepod literariziranih potopisov, ki verjetno večinoma sodijo v omenjeno zvrst nepripovednega romana. Imena, ki se pojavljajo v tej zvezi, so: James Fenton, Jonathan Raban, Bruce Chatwin, Redmond O'Hanlon ter (Američana, ki sta se ustalila v Veliki Britaniji) Paul Theroux in Bill Bryson. Njihova literatura je mešanica reportaže na eni in kulturno-filozofskega premišljevanja ter rahlo zafrkljivega avtobiografskega podteksta, ki sta sestavini sodobnega leposlovja, na drugi strani. Danes je v Angliji bržkone najuglednejši in najvplivnejši vir sodobnega pisanja literarna revija *Granta*. Dovolj zgovoren je podatek, da je šla najbolje v prodajo prav potopisna številka, v kateri objavlja večina avtorjev, ki sem jih navedel.

Od časov, ko sem napisal svoj esej, se je seveda pojavilo večje število primerkov problemskega oziroma metafikijskega romana in še več takšnih, ki nosijo v sebi metafikijski naboj, čeprav po zasnovi niso metafikcija. Romani Margaret Drabble (od *The Ice Age* naprej), *The History Man* Malcolma Bradburyja, *Money* Martina Amisa in moj *How Far Can You Go?* so dela, osredotočena predvsem na dogajanja v sodobni družbi, ob tem pa vsa namigujejo na avtorjevo prisotnost v besedilu ali ga celo predstavljajo kot literarno osebo na isti ontološki ravni z drugimi fiktivnimi osebami. To je postopek, ki nenavadno grobo izpostavlja izmišljenost besedil in nedvoumno razkriva nekakšen strah pred etično in epistemološko naravo fiktivnega diskurza v

njegovem odnosu do sveta.

Reči moram, da se mi prispodoba o razpotju danes zdi nezadostna predvsem zato, ker ne zajema vseh možnih različic mešanja žanrov in slogov, ki se pojavljajo v sklopu posameznih tekstov. To mešanje, ki bi ga lahko poimenovali "križna" literatura, je, po mojem mnenju, pozornosti vredna posebnost sodobnega besednega ustvarjanja. Redki so namreč romanopisci, ki so popolnoma in izključno predani zgolj fabuliranju, zgolj "neizmišljenemu" ali zgolj metafikciji. Namesto tega raje kombinirajo, osupljivo in razločno, enega ali več teh načinov z realizmom. Vonnegutova *Klavnica pet* (1970) je zgodnji in vpliven primer mešanja žanrov v ameriški literaturi. Med britanske primere štejem nekatera zadnja dela Doris Lessing (na primer *Generalka za pekel*), knjige Juliana Barnesa (od *Flaubertove papige* naprej) in *The White Hotel* D. M. Thomasa. Izpostavljena vpletenost in očitno citiranje ali posnemanje starejših besedil v sodobnih besedilih se v tem obdobju, začenši z *Žensko francoskega poročnika* (J. Fowles) prek romanov *Hawksmoor* in *Chatterton* (P. Ackroyd) do *Possesion* (A. Byatt), pogosto uporablja prav z namenom doseči "križni" efekt. Sem bi verjetno lahko uvrstil tudi svoj roman *Small World*. Ob tem moram pripomniti, da je velika večina najbolj cenjenih romanov današnjih dni napisana v docela pridigarskem tonu tradicionalnega realizma, v prvoosebni ali prikriti avtorski pripovedi, ki dela iluzijo stvarnosti v sicer neizpostavljeni zgodbi.

Leta 1989 sem predsedoval žiriji Bookerjeve nagrade, ki je najeminentnejše britansko priznanje na področju literature. Prebrali, ali vsaj skrbno pregledali, smo prek sto novih romanov. Velika večina jih je bila napisana v okviru pravil "izmišljenega" realizma. Na seznamu šestih najboljših so se znašli izključno realistični romani. Reči moram, da na mojo veliko žalost mednje ni bil uvrščen roman *London Fields* Martina Amisa, ker sta temu ostro nasprotovala dva člana žirije. V nasprotnem primeru bi naš seznam nudil drugačno podobo, saj lahko v omenjenem delu najdemo pomembne metafizijske in fabulativne elemente. Za nobenega od izbranih šestih romanov ne moremo trditi, da izstopa iz okvirov moderne realistične pripovedi. Izbrani so bili: *The Remains of the Day* Kazua Ishiguro, ki je na koncu zmagal, *The Book of Evidence* Johna Banvillea, *Restoration* pisateljice Rose Tremain, *A Dissafaction* Jamesa Kelmana, *Cat's Eye* Margaret Atwoodove in *Jigsaw* Sybille Bedfordove. Čeprav tega takrat, ko smo izbirali, nismo uvideli, gre pri petih od naštetih del za pripoved v prvi osebi, šesto, *A Dissafaction* Jamesa Kelmana, pa je podano z enega samega zornega kota, večinoma v obliki notranjega monologa. Prvoosebna pripoved je sodobnim romanopiscem blizu, ker jim omogoča gibanje v okviru stvarnosti in ob tem ne zahteva tiste vrste avtoritete, ki je značilna za avtorsko pripovedno metodo klasičnega realističnega romana. Pri Bedfordovi in Atwoodovi je komaj ločiti glas pripovedovalca od glasu naznačenega avtorja. Ishiguro, Banville in Tremainova so s pomočjo retorike ustvarili nosilce pripovedi, ki se močno razlikujejo od samih avtorjev. Ustvarili so sicer virtuozne pisateljske mojstrovine, ki pa niso, strogo gledano, nič resnično novega. Banvillov roman je pravzaprav oblikovno najkonvencionalnejši od vseh, kar jih je napisal. Kellmanu je po splošnem mnenju pripadel sloves zastavonoše avantgarde, vendar se mi kljub temu, da mi je bil njegov roman zelo všeč in sem bil med člani žirije njegov glavni zagovornik, ni zdel posebno drzen. Napisan je v mešanici

notranjega monologa in prostega, nevezanega sloga, precej podobno prvim poglavjem *Uliksa*, vendar popolnoma brez joycevske mitske zasnove ali slogovnih eksperimentov, kakršne najdemo v Uliksovih zadnjih poglavjih. Njegovo estetsko gibalno je vsekakor mimetično. Bralca pritegne predvsem z vsebino in uporabljenimi narečnimi posebnostmi, ne pa s samo obliko pripovedi.

Naj povzamem: estetski pluralizem, ki sem ga branil v svojem eseju o romanopiscu na razpotju, je, kot se zdi, danes splošno sprejeto pravilo literarnega dogajanja. Tu in tam ga razumejo kot postmodernistično stanje, toda če je to tako, potem izraz *postmodernizem* ne ustreza več novi vrsti avantgarde, eksperimentalizmu. Osupljiva pestrost ponujenih stilov, ki so danes na voljo kot v nekakšnem estetskem supermarketu, vključuje tako tradicijo kot inovacije, tako minimalizem kot preobilje, tako nostalgijo kot preroštvo.

Zmagoslavje pluralizma je nedvomno povezano tudi z odsotnostjo vladajočih literarnih kritikov ali kritiške šole, ki bi se aktivno ukvarjala z interpretacijo in vrednotenjem sodobne literature, kakor so to nekoč počeli Eliot, Leavis in ameriški Novi kritiki. Temu je deloma vzrok rastoča profesionalizacija akademske kritike in njena zaposlenost s Teorijo. Kritika je tista, ki opredeljuje literarne tokove, snuje in sproža polemike o tem, kaj je pomembno in kaj ni, kaj je "in" in kaj je "out". Danes smo priča stanju, v katerem je vse "in" in nič "out". Simptomatičen za takšno stanje je zgrešen poskus kritika, kakršen je D. J. Taylor (*A Vain Conceit*, 1989), da bi napisal količkaj prepričljivo ali vsaj notranje povezano normativno kritiko.

Ta položaj ima svetlo in temno stran. Svetla se kaže v tem, da je svet literature odprt vsakomur, ki je talentiran. Kadar prevladuje določena literarna smer, obstaja nevarnost, da bodo dobri izdelki, ki ne bodo po modi, prezrti, poprečni pa bodo uživali napihnjen sloves, ker bodo v skladu z modo. Trideseta in petdeseta leta ponujajo številne primere. Temna stran je v tem, da bo, brez kakršnegakoli konsenza pri estetskem vrednotenju, prevladal neki drug vrednostni sistem. Glede na naravo človeške družbe je potemtakem razumljivo, da je prazen prostor zapolnila nekakšna predstava o uspehu, ki se meri s prodajo, ponudbo, nagradami, medijskim pompom itd. Če povzamemo: uspešnost je izpodrinila pomodnost z mesta odločilnega vodila v svetu literature. Povedano drugače, uspešnost je postala kazalec priljubljenosti. Vselej pa ni bilo tako. Ko je bil modernizem na višku svojih moči, je komercialno uspešen avtor redko užival tudi sloves pomembnega literarnega ustvarjalca. Zanimivo je, da je Martin Amis, ki ga imajo mnogi za najpomembnejšega romanopisca njegove generacije, napisal romana z naslovoma *Success* (Uspeh) in *Money* (Denar).

Splošno znano je, da je roman v osemdesetih pridobil novo komercialno vrednost in seveda ni naključje, da je bilo obenem to desetletje zaznamovano s podjetniško kulturo in razpršitvijo ter internacionalizacijo visokega kapitala. V nastalem ozračju so založniške hiše postale zanimiv cilj finančnih združb. Prestižni literarni ustvarjalci so (kakor sveže blago na trgu, vredni več kot dobiček, ki so ga v resnici ustvarjali – čeprav so, v določenih okoliščinah, ustvarjali levji delež) postali dragoceno premoženje. Rodila se je literarna uspešnica, pojem, ki bi se Franku in Queenie Leavis zdel v nasprotju s samim seboj. Vzorčni primer je *Ime rože* Umberta Eca. *Midnight Children* Salmana Rushdieja ravno tako. V osemdesetih je Bookerjeva nagrada, ki v

prejšnjem desetletju praktično ni vplivala na prodajo, nenadoma dobila takšno veljavo, da je vsaka nagrajena knjiga postala uspešnica. Založniki so začeli iskati potencialne uspešnice in zanje tekrovati med seboj. Pisatelji so za svoje delo dobivali boljše plačilo kot kdajkoli prej v tem stoletju. Kdor se je hotel preživljati izključno s pisanjem, je imel priložnost, ki ji v preteklosti ne najdemo para in se tudi v prihodnosti ne bo ponovila – v osemdesetih je vsekakor bila dosegljiva bolj kot kdajkoli prej.

Gospodarska recesija zgodnjih devetdesetih je položaj dodobra spremenila. Ko je prodaja na tržišču cvetela, so obsežni predujmi, ki so jih zahtevali uveljavljeni avtorji, pripeljali do splošnega zvišanja honorarjev. V neugodnih ekonomskih razmerah so mnogi od teh predujmov ostali nezasluženi, medtem ko je prodaja manj komercialne proze strmo upadla. Pisatelji vse teže prodajajo svoje delo in se preživljajo z njim. Prišlo je do občutnega osipa zaposlenih v industriji založništva in v skladu s tem do krčenja založniških seznamov. V kolikšni meri gre pri vsem tem za negativen pojav, je odvisno od tega, kakšne knjige zaradi pomanjkanja sredstev ne najdejo več poti na police. V Veliki Britaniji je naprodaj toliko romanov, da mnogi med njimi nikoli ne dočakajo korektnih kritike in tako nikoli zares ne vstopijo v zavest širše javnosti. Prav lahko se zgodi, da resnično dober roman ostane neopažen, ker se izgubi v poplavi sicer spodobnih, a ne zares *potrebni*h romanov. Kakorkoli že, posledice velikih sprememb na področju založništva pripovedne proze, ki so nastale v prejšnjem desetletju, ne bodo kar tako izginile.

Že od samega začetka so romanu enoglasno pripisovali status nečesa med umetnino in sredstvom za razvedrilo. V dvajsetem stoletju je pod vplivom modernizma razpadel na dve obliki: na intelektualno vzvišen roman z umetniškimi ambicijami, ki je našel kupce le v ozkem krogu izbrane elite, in na popularni oziroma zabavni roman, namenjen poprečnemu okusu, ki ga je v velikih nakladah kupovalo številno bralsko občinstvo. Vse kaže, da se prepad med obema spet zožuje, obenem se spreminja tudi pisateljev odnos do bralca, pisateljskega stanu in lastnega dela.

Uspešno trženje pripovedne proze je odvisno od sodelovanja med pisateljem, založnikom in množičnimi občili. Založnik in pisatelj delita skupni interes, mediji pa radi sodelujejo z njima zaradi lastnih koristi. Razvoj tiskarstva in komunikacijske tehnologije v zadnjem desetletju je pripeljal do širokega razmaha in pestrosti medijskih zvrsti. Časniki, časopisi, televizijske in radijske postaje, vsi hlepijo po novih, svežih "surovinah"; razprave in govornice o knjigah in pisateljih so poceni vir teh surovin.

Če ste torej pisatelj kakršnegakoli slovesa, se pot do objave vašega novega romana ne začne s pošiljanjem rokopisa vašemu založniku in čakanjem na ocene, ki se pojavijo kakšnih devet mesecev kasneje. Začne se z občutljivo vrsto pogajanj – praviloma ob posredovanju vašega zastopnika – o pogojih, ki so večasih podobni dražbi. Ko je pogodba končno podpisana, sledijo posvetovanja z založnikom glede ustreznega časa izida, oblikovanja knjižnega ovitka in drugih podrobnosti proizvodnje. Morda vas bodo prosili, da se pogovorite s prodajnim oddelkom založbe ali predstavniki knjigotržcev. V času objave vas bodo povabili, da sodelujete z mediji pri intervjujih, nastopate na literarnih večerih v knjigarnah, ste navzoči na literarnih prireditvah, podpisujete kupcem svoje knjige itd.. Če boste imeli srečo in boste dobili eno pomembnejših literarnih nagrad, ali pa se vsaj uvrstili v ožji izbor zanjo, bo to pomenilo še več javnih

nastopov. Če in ko bo knjiga izšla v broširani izdaji, se spremenila v film ali televizijsko nadaljevanko, prodrla v tujino, bodo na vrsti novi intervjuji, javna branja, podpisovanja itd.. Morda vas bo British Council povabil na mednarodno turnejo, na kateri boste prebirali svoja dela ali predavali o položaju romana v literaturi. Pri tem je zanimivo, da je v času, ko poststrukturalna literarna kritika razglašala teoretični aksiom o "avtorjevi smrti", javno zanimanje v nesluteni meri osredotočeno prav na sodobnega pisatelja kot na človeško bitje iz mesa in krvi.

Nekateri avtorji v tem procesu sodelujejo bolj zavzeto kot drugi, le peščica se mu docela izogne. Zakaj? Razlogov je več. Razmere spodbujajo pisatelja, da o sebi ne razmišlja le kot o umetniku, temveč tudi kot o profesionalcu, ki je s svojim založnikom sklenil poslovno partnerstvo. Če je založnik vložil precejšnjo vsoto denarja v predujem za novo knjigo, čuti avtor moralno obvezo in lastni interes, da mu jo pomaga prodati. Ob neposrednem stiku z občudovalci in nastopih na javnih literarnih prireditvah se lahko nadeja samopotrditve. Veseli ga tudi oditi od doma, zapustiti osamo svoje delovne sobe in se odpraviti v tujino na tuje stroške.

Nevarnosti, ki prežijo v tem novem načinu literarnega življenja, so očitne – govorim kot posameznik, ki se jim je zavestno izpostavil. Obstaja nevarnost, da bo medijska izpostavljenost botrovala nečimrnosti, zavisti in preganjavici, katerih žrtve so pisatelji že po pravilu. Obstaja nevarnost, da bodo vsi ti intervjuji, javna branja, predavateljske turnee, podpisovanja, prireditve itd. izčrpali čas in energijo, ki bi morala biti namenjena nastanku novega dela. Obstaja tudi nevarnost, morda celo največja med vsemi, da bo pisateljeva zavest o tržnih razsežnostih njegovega dela prevladala nad umetniško zavestjo, posledica pa bo manj inovativno, manj ambiciozno in raziskovanju novih ustvarjalnih razsežnosti manj naklonjeno delo. Zato se zdi upravičena trditev, da obstaja neposredna povezava med močjo medijev in trga na eni in umetniškimi literarnimi pluralizmom, znotraj katerega ostaja realizem vodilna sila, na drugi strani. Nedavno se je v Guardianu pojavil jedek komentar tega pojava izpod peresa J. G. Ballarda, in sicer v sklopu ocene biografije Williama Burroughsa:

V času, ko je meščanski roman na zmagoslavnem pohodu in pisatelji karieristi letijo po svetu in nastopajo kot znamenite osebnosti na literarnih festivalih, nas opogumlja dejstvo, da vsaj Burroughs še vedno mirno živi in dela v Lawrenceu v Kansasu in pripravlja, po mojem občutku, najizvirnejše in najpomembnejše pripovednoprozno besedilo od druge svetovne vojne sem.

Resnično zanimiv je v tem odlomku izraz "pisatelj karierist". Spominja na podobno, deloma diskriminacijsko sintagmo "ženska karieristka", ki se danes redko uporablja, včasih pa so z njo označevali žensko, ki je žrtvovala ali podredila tradicionalno vlogo gospodinje in matere poklicnemu napredovanju, tradicionalno moški vlogi, z vplivom in bogastvom vred. Ballardova frazeologija nosi v sebi razlikovanje med pisateljivanjem kot obrtjo in pisateljivanjem kot poklicem, med pisanjem kot težnjo po pomembnosti in pisanjem kot težnjo po uspehu. Priznati moram, da se mi zdi tista utrujajoča, stara puščoba, William Burroughs, zelo neprepričljiv primerek literarne pomembnosti, toda naj nas to ne odvrne od Ballardovih opažanj.

Glede na dogajanja v sodobnem svetu književnosti nedvomno obstaja nevarnost

okužbe literarnih vrednot z virusoma slave in denarja. Ta nevarnost se le po stopnji, ne pa tudi po vrsti, razlikuje od dogajanja v preteklosti. Lahko ji sledimo že od nekdanj, zagotovo pa od osemnajstega stoletja naprej, ko je pisateljstvo postalo poklic in se otreslo odvisnosti od pokroviteljev in je tiskarska tehnika spremenila literaturo v množično potrošniško dobrino. Pisatelj se je od nekdanj moral truditi, da je, kolikor je bilo v njegovi moči, usklajeval pragmatično in institucionalno z ustvarjalno integriteto. Od nekdanj je bilo pomembno ostati umetnik, ko si pisal svojo knjigo, in postati poslovnež, ko je prišel čas za objavo. Rečemo lahko le, da pravila sodobne kulturne proizvodnje izjemno otežkočajo takšno ravnotežje in zahtevajo od pisatelja nadvse bistro pamet.

Vendar je res (to je verjetno imel v mislih Ballard, ko je omenil zmagoslavje meščanskega romana), da sodobna pripovedna proza, ne glede na slog ali obliko, bralca v glavnem pritegne. Sodobni pisatelj je nagnjen h komunikaciji. Vedno ni bilo tako. Književniki v obdobju romantike so svojo umetnost videli predvsem kot osebno izražanje; modernisti kot tvorbo simbolov ali besednih konstrukcij. Sodobna teorija kritike nam govori, da je že sama predstava o komunikaciji iluzorna in zmotna (čeprav ob tem ni jasno, kaj sicer misli da počne, ko nam govori!). Sodobni pisatelj se kljub temu – deloma po zaslugi eksplozije komunikacijskih metod in sredstev (satelitski telefoni, video, telefaks, fotokopirni stroji, urejevalci besedil itd.), zagotovo pa zaradi širše profesionalne vpletenosti v založništvo in trženje literature ter njenih televizijskih in filmskih priredb – vidi v vlogi sodelavca v komunikaciji z občinstvom. Menim, da je to (v dobrem in slabem) posledica življenja v sodobnem svetu in da nedvomno vpliva na pojavno obliko sodobne literature.

(1992)

Prevedel Boštjan Leier

Brane Senegačnik

Tri velika vprašanja v poeziji Uroša Zupana

Uvod

Vsako branje umetniškega dela, ki je usmerjeno k njegovemu bistvu (se pravi branje, katerega cilj je doživljaj njegove umetniškosti), je radikalna interpretacija. To pomeni, da se pri njem ne moremo povsem zanesti na že izdelana, razvidna pravila, iz katerih bi lahko zanesljivo in natančno deducirali umetniško vrednost, temveč so vedno znova pod vprašaj postavljena tudi sama pravila, merila in kriteriji, na katere se opiramo. Vsakokrat je pred nas postavljena zahteva, naj ponovno premislimo in pretehtamo, kaj pomeni beseda umetnost. Za poezijo, katere obstoj je neločljivo povezan z jezikom, je teza o radikalni interpretaciji še posebej pomembna, saj prihaja prav s področja filozofske analize jezika. Po tej tezi se pri iskanju pomena ne moremo opirati na tako imenovane konvencionalne pomene, ki bi jih besede imele "po dogovoru", neodvisno od konteksta, v katerem nastopajo, temveč je ta pomen vselej razviden šele iz konkretne jezikovne situacije. Besede imajo svoj pomen samo v stavkih in potemtakem niso v neposredni "ontološki" povezavi z realnostjo. Kot nam kažejo zlasti metafore, je pomen bistveno odvisen od uporabe besed v določeni situaciji; kakor so na ravni jezika stavki "realnejši", primarnejši od besed, tako imajo na ontološki ravni dejstva prednost pred stvarmi (svet je sestavljen iz dejstev in ne iz stvari). Interpret mora torej imeti pred očmi vselej celoto jezikovnih pravil, ki je na delu pri oblikovanju stavkov. Ker poezija, kot že rečeno, v bistvu obstaja na način jezika – glasba besed in likovno oblikovanje verzov sta v najboljšem primeru poetična pripomočka – velja to tudi zanjo. Vendar pomena poezije ne iščemo le na navaden način, ne gre nam le za priljubljeno šolsko vprašanje, kaj je avtor hotel povedati (pa tudi ne za neprofilirano asociacijsko kopičenje ali generiranje pomenov). V poeziji gre predvsem za doživljanje, ki pa ga seveda ni moč enačiti s "feelingom", nedoločljivo zmesjo prazne igre čutov in razvezanega, "svobodnega" utripanja domišljije. Res je sicer, da je določen del sodobne umetnosti pristal na nekakšno ideologijo "feelinga", velik del umetnostne teorije pa jo je pri tem posredno podprl s sofisticiranim izživljanjem v nepomembnih podrobnostih in s hkratnim subvertiranjem pojmov zgodovine, družbe in človeka. Vendar lahko

vidimo v tem kvečjemu socialno relevantno dejstvo; popolna "brezpomenskost" (golo beleženje čutnih senzacij ali proizvajanje situacij, v katerih se te senzacije realizirajo) je poeziji prav toliko tuja kot "popolna berljivost" oziroma ideološka redukcija dela na sporočilo, spričo katere je z literaturo moč manipulirati in je zato pogosto opravljala samo didaktično, slavno ali pa – v najboljšem primeru – raziskovalno funkcijo. Smisel poezije ni omejen na linearni pomen njenih verzov, je pa v tem pomenu utemeljen in iz njega izraščča. Na splošno rečeno, pa je bistvo poezije v dvojem: poezija je najprej tropos, jezikovni obrat, odklon od vsakdanje (pa tudi diskurzivne) govornice in njene ekonomije pomenjenja. Ta "zunanja" značilnost izhaja iz "notranjega" ustroja življenja poezije, iz duhovnega horizonta, na ozadju katerega nastane in živi pesem, to pa je človekova prvobitna, generična težnja k celostnemu razmerju z resničnostjo, povezava z vsemi plastmi biti. Tega ni moč doseči "ekstenzivno", s kopičenjem različnih vidikov analize resničnosti, temveč zgolj v časovno enotnem, sinhronem uvidu; torej tako, da se vzpostavi neposreden duhovni odnos z "življenjskim vozlom": posamezne vidike mnogoplastne in razpršene vidike resničnosti srečujemo v njihovi interakciji, v dinamiki njihovega medsebojnega učinkovanja, preprosto povedano, v njihovem življenju. (Takšna dikcija je nedvomno zelo blizu Bergsonovi in tega niti ne želimo skrivati, razlike, ki izhajajo deloma iz narave našega predmeta, deloma pa so stvar našega stališča in izpeljav, bomo vsaj bežno izrisali kasneje.) Zato in samo v tem smislu gre v poeziji za doživljanje. Če se zdaj vrnemo k primerjavi interpretacije umetniškega dela z interpretacijo jezikovne izjave, lahko ponovimo: ko si prizadevamo izluščiti vsebino – pomen – kake izjave (pa tudi pomen posameznih besed v njej, ki jim ga podeljuje konkretna uporaba), se opiramo na celotni sistem jezikovnih pravil; podobno velja tudi za umetniško delo, v našem primeru pesem: tudi tu ni nič vnaprej danega in jasnega, njena vsebina – doživljanje – je odvisna od celotnega "sistema poetike", od konkretne uporabe pesniških sredstev. V obeh primerih je torej upravičeno govoriti o radikalni interpretaciji. Nedvomno so pravila običajne jezikovne komunikacije razvidnejša, določnejša, v nekem smislu objektivnejša od tistih silnic, ki usmerjajo nastanek in obstoj pesniškega besedila. Le-ta so tesno zvezana z notranjim življenjem posameznika, s tisto razsežnostjo torej, v kateri se najbolj intenzivno izraža posebnost njegove biti, enkratnost njegove osebe v specifičnem prepletu socialnohistoričnih, fizikalnih in duhovnih elementov. Ustrezno branje pesniškega besedila ni odvisno samo od naravne inteligentnosti, talenta, niti od kake posebne intelektualne veščine, temveč predvsem od posebnega duhovnega prizadevanja, s katerim integriramo različne vidike svojega obstoja. To prizadevanje, je tako kot na primer iskanje življenjskega smisla nekaj izrazito trajnega, je stvar permanentne človekove dejavnosti, ki nam ne govori le o pesmi in pesniku, temveč tudi o bralcu in njegovem duhovnem svetu. Samo takšen "eksistencialni posluš" lahko v pesemski podobi zazna oni značilni, a tako težko opredeljivi trepet biti. Po drugi plati velja, da smo samo tistim besedilom, v katerih naše duhovno uho zazna, kako je skoz pesnikovo bitje zadržtela sredica sveta, pripravljeni priznati ime poezija.

Nestrpni bralec se je najbrž že vprašal, ali smo pozabili na temo, ki jo napoveduje naslov. Odgovorimo mu lahko, da ne samo, da nismo pozabili nanjo, temveč smo, gledano v globalni perspektivi, govoreč o tako rekoč poslednjih vprašanih poezije, že ves čas govorili o njej. Zadnji stavek prejšnjega odstavka opozarja na negotovi, a prav tako tudi neizbežni kriterij presojanja poezije. Besedila Zupanove nove zbirke *Reka* ta kriterij vzdržijo, na svoj način ga – kot vsaka resnično pesniška beseda – tudi dopolnjujejo. Ali je potemtakem še treba dodajati, da so vse zgoraj zapisane besede tu predvsem zato, da utemeljijo konkretno kritiško razmišljanje, ki bo sledilo?

Zupanov pesniški svet na ozadju slovenske kulture

Zupan je vstopil v slovensko literaturo skoz velika vrata. Ob izidu prvenca *Sutre* sta bila avtor in njegova poezija deležna velike kritiške in medijske pozornosti, sledile so za naš prostor pomembne nagrade in, to nikakor ni najmanj važno, zbirka je bila hitro razprodana. Ob tem, da so dosegle priznanje poklicnih bralcev poezije (kritiških interpretov in urednikov) so Zupanove pesmi navdušile tudi razmeroma velik bralski krog (glavni razlog za to, da niso postale popularne v pravem pomenu, resnični hit, je po mojem razlog v omejenem obsegu naklade). Lahko torej rečemo, da je šlo za dogodek, ki ni imel samo internega značaja, kakor je sicer običaj ob izidih slovenskih pesniških knjig. *Sutre* so predstavljale kar nekakšen revival poezije, obnovile so zanimanje širše skupnosti zanjo in jo tudi (oziroma zlasti) pri intelektualno manj profiliranih bralcih reaktualizirale kot nadvse pomembno umetniško obliko. Zanimivo je, da je ta vstop potekal brez podpore "botrov" v zaledju; za Zupanom niso stale nobene vplivne avtoritete literarnega življenja, še manj podpore – tako neposredne kot posredne v smislu duhovne sorodnosti – pa je njegova poezija dobivala od tistih skupin, ki so združile visoko sofisticirano teoretiziranje in čisti populizem (levi), oboje najslabše vrste (tu velja poudariti, da gre za skupine, ki prakticirajo avantgardno taktiko socialne provokacije in oznanjajo svojo umetniško usmerjenost; njihova osnovna tema je razgaljanje bistva totalitarne oblasti in njenega cinizma, hkrati pa živijo v nekem za površni pogled nemogočem, glede na duhovno substanco pa logičnem sožitju z njo in njenimi nominalno preobraženimi formacijami). Skratka, Zupan je prodril z avtonomno pesniško držo, s pesmimi, ki so izraz njegove radikalne življenjske predanosti pesniškemu poklicu. Ta knjiga, polna ikon – zlasti glasbene – popkulture in naivnega navdušenja nad Ameriko, je vsekakor imela lažji dostop do "neposvečenih" bralcev kot v čim večjo implicitnost težeča dela modernistične poetike ali pa postmodernistični teksti, zgrajeni na komplicirani tehnologiji literarnih referenc in prenavljanja tradicije. Kljub temu bi bilo zaradi razpršenosti današnjega kulturnega (in duhovnega) sveta, ki v določeni meri odseva tudi v okusu slovenske literarne in umetnostne publike, vsaj problematično pripisovati njen uspeh zgolj tej okoliščini. Globoka težnja po lastnem imidžu in odsotnost učinkovitih socialno povezovalnih idej

preprečujeta, da bi kako umetniško delo s svojimi zunanji lastnostmi lahko pritegnilo tolikšen segment publike, da bi se smelo imenovati v pravem pomenu modno. Tako na primer dejstvo, da pesnik svoje geografsko potovanje v Ameriko spremeni v dogodek simbolnih razsežnosti, ne more več samo na sebi doseči, da bi se bralski krogi različnih usmeritev v kvantitativno relevantnem obsegu identificirali z njegovim besedilom. Resnično vrednost Zupanovih pesmi je torej treba iskati drugje. Očitno je, da niso nastajale po sofisticiranih literarnih postopkih in da njihova tematika ne izdaja avtorjevega globokega premisleka o temeljnih rečeh, vendar pa je v njih neka zračnost, neka naravnost; imamo vtis, da so se spontano rodile iz avtorjeve vsakdanje misli in govornice in zato zveni strastna, ponekod že kar eruptivna izpoved presenetljivo iskreno. Zdi se, da se je Zupan brez posebne oblikovne invencije približal novi možnosti neposredno izpovedne govornice, katere patos zmora razgibati v svojem ritmu notranjost rezerviranega in distanciranega bralca. To sicer ne velja za njegov prvenec v celoti: že omenjena ikonografija popkulture in za določen socialno-duhovni sloj značilna topika se včasih kažejo kot ključ za vstop v njegov duhovni svet in prirezujeta krila širšemu ekspresivnemu zamahu. Vendar je v *Sutrah* izrazito zaznavna tudi linija izčiščevanja, saj postajajo besedila proti koncu tematsko in izrazno vse čistejša, pesniško natančnejša, skladno s tem pa narašča tudi njihova poetična energija. V ključni pesmi te knjige z naslovom *Psalm (Magnolije v aprilskem snegu)* že najdemo v zelo nazorni obliki izpovedano tisto, kar lahko danes, po izidu druge zbirke, označimo za temeljno maksimo Zupanovega pesniškega življenja: zaupati v to, da obstaja neki presežni svet, ki se, četudi krhek in nedoumljiv, vendarle razkriva v trenutkih popolne eksistencialne razgaljenosti; zaupati v ta svet, v katerega se na skrivnosten način odpirajo naša lastna, omejena življenja, kadar smo pripravljene živeti vso svojo neizprosno resnico.

Tri velika vprašanja

Po teh osnovnih, splošnih ugotovitah o pesnikovem svetu, njegovem vstopu v slovensko literaturo in razvoju, prehajamo sedaj h konkretni analizi. Če je mogoče podati le približen in seveda subjektiven oris tistega, v čemer vidimo umetniškost pesniških besedil, pa je mogoče in tudi treba natančneje spregovoriti o njihovih temeljnih tematskih, mislenih in estetskih prvinah, prek katerih se ta umetniškost javlja. Po našem mnenju so v Zupanovi poeziji v ospredju tri velika vprašanja, ki postavljajo glavne teme, določajo estetski profil in usmerjajo pesnikov miselni tok. Prvo je vprašanje o pesnikovi svobodi, drugo je vprašanje o razmerju med poezijo in življenjem, tretje pa o telosu, smislu poezije. Seveda poteka vpraševanje in odgovarjanje v omenjenih treh smereh na pesniški način; dileme in poskusi razrešitev se pojavljajo pred nami v živem telesu pesniške govornice. Med tremi vprašanji pa je pomembna razlika: drugi dve vprašanji sta lahko vselej (ne le v našem primeru) tesno zvezani z

avtorjevimi posebnostmi, namerami in usmeritvijo, medtem ko je prvo predvsem načelne narave. V pravi obliki bi se to vprašanje namreč glasilo: V čem je pesnikova svoboda ali kako je pesnik lahko svoboden znotraj konstitutivnih določil poezije? Če torej pesnik upošteva tisto, po čemer poezija je in ostaja poezija (to, da je posebna oblika jezikovne komunikacije, in to, da se je jasno "zave" šele v razmerju s pesniško tradicijo), kaj mu tedaj pomeni svoboda? To vprašanje se nanaša na splošne pogoje pesniškega ustvarjanja in je zato predvsem formalne narave. Pri tem nas ne zanima toliko pesnikova individualna bit, temveč predvsem, ali je njegova individualna poetika koncipirana tako, da zadovoljuje splošne pogoje svobode znotraj konstitutivnih določil poezije. Ker so ta določila in pogoji bolj ali manj splošni in niso nekaj posebnega, spremenljivega, se tudi razprava o njih nujno giblje na takšni ravni. Pri drugih dveh vprašanih je drugače: čeprav je telos vsake umetnine načeloma identičen – umetniškost, specifično, edinstveno občutje (doživljaj) samega sebe v sopripadnosti in povezanosti z vsem bivajočim – ga ni mogoče abstrahirati od nje in formaliziran, posplošujoč pristop je sicer v zasnovi potreben, vendar pa nas sam ne privede h končnemu cilju. Zato je neizbežen neposreden, konkreten ("vsebinski") kritiški pristop, kjer se formalna določila, taksativno, diahrono postavljene premise razgibajo v sinhronem doživljajskem aktu. Vračamo se torej k misli iz uvodnega poglavja, po kateri je umetnost v srži povezana s človekovim doživljanjem. Ta proces je najkompleksnejša, najcelovitejša oblika človekovega samoizkustva v svetu; v njem človek "opazuje" svoja spoznanja, prepričanja in predstave o sebi in svetu tako rekoč na delu, v intenzivni interakciji. Čeprav lahko z raziskovanjem fizioloških, psiholoških in čisto intelektualnih, mentalnih vidikov doživljanja pridemo do relevantnih ugotovitev, ga ne moremo reducirat na nič od tega. Kakor ne zanikamo vloge nobenega od naštetih vidikov, vendarle ne moremo reči, da gre zgolj za fiziološki proces ali emocionalno dogajanje, niti da gre za čisto intelektualno (mentalno) dejavnost. Najustrezneje bi ga definirali kot spoj sinhrono učinkujočih (omenjenih) elementov, oziroma kot njihovo totaliteto. Kot smo nakazali že v uvodu, nobena rekonstrukcija doživljajskih prvin, ki jih dobimo skozi analitično sito, ne more ponuditi adekvatne slike te doživljajske totalitete. Z drugimi besedami: nobena povezava analitičnih pristopov ne omogoča zapopasti bistva doživljaja, zato je slika doživete resničnosti, v kateri različni vidiki nastopijo sočasno, nezvedljivo različna od tiste, ki jo dobimo z diahronim nizanem še tako natančnih in izčrpnih popisov in s še tako prodorno interpretacijo: prva je kot v enotnem zamahu ustvarjena podoba celote našega življenja, druga pa izcizeliran detajl, ki ga ni moč spojiti z drugimi brez šiva. Sposobnost doživljanja je človeku prirojena in je del njegove življenjske prakse v najbolj emfatičnem pomenu (to pa ne pomeni, da se mu za takšno prakso ni treba stalno odločati, jo negovati in ohranjati). Umetniško doživljanje je posebna, nezvedljiva oblika človekove doživljajske zmožnosti, povezana s specifično estetsko fakturo in poudarjenimi intelektualnimi elementi. Potemtakem ni treba še posebej poudarjati, da je povezavo poezije z življenjem mogoče ustrezno artikulirati samo skozi prerez

pesnikovih individualnih značilnosti oziroma tako, da prisluhnemo njegovi človeški posebnosti.

Pesniška svoboda

Omenili smo dve stvari, ki neizbežno določata poezijo: njeno jezikovno komunikacijsko naravo in tradicijo. To dvojje zavezuje vsakega avtorja in jemlje pisanju poezije značaj poljubnosti ali popolne samovolje. Ker so zoper prvo nastopila samo določena avantgardna gibanja in nekateri stranski poganjki modernizma (sicer je poezija v vsej svoji zgodovini živela v skladu s tem določilom), zlasti pa, ker tega naš avtor ne postavlja pod vprašaj, se bomo lotili vprašanja pesnikove zavezanosti in svobode z vidika drugega določila: koliko je pesnik pogojen s tradicijo, pa tudi z zahtevami lastnega časa in v čem je njegova svoboda?

Ko Matevž Kos v spremni besedi k zbirki *Reka* razpravlja o temeljih Zupanove poetike v *Sutrah*, ugotavlja dvojje. Najprej opazi, da pesnik samozavestno postavlja v oklepaj vsa tista razpravljanja, ki bi lahko subvertirala temelje njegove poetike, oziroma da mu to sploh ni potrebno, ker je njegova poezija zavezana predvsem svobodi, neobremenjenosti in suverenosti svoje govornice. Kasneje pa vendarle precej podrobno označi pesniško linijo, ki ji Zupan sledi: kajpak navede zlasti ameriške pesnike Whitmanna, Williamsa, Ginsberga, O'Hara, med slovenskimi pa zgodnjega Tomaža Šalamuna. Kosovi ugotovitvi sta nedvomno točni, vendar nas soočata z neko aporijo: če je pesnik svoboden in suveren v smislu neobremenjenosti, se pravi, če mu gre predvsem za negativni vidik svobode, kako se potem lahko obremenjuje z zgodovino in pesniškimi vzori? Seveda lahko kdo reče, da se avtor obrača k tistim vzornikom, ki ga učijo svobode in zavračanja sleherne norme. Toda tako protislovja ne odpravimo, ampak ga samo izrazimo z drugimi besedami. Vsako sklicevanje na tradicijo, afirmativno ali negativno, že predpostavlja človekovo določenost, recimo tako: obremenjenost z njo; pesniške svobode torej ne moremo utemeljiti na negativnem pojmovanju svobode, na destruktivni naravnosti ali na brezbriznosti oziroma neodgovornosti do tradicije. Za odgovor na prvo veliko vprašanje, ki smo si ga zastavili v zvezi z Zupanovo poezijo, potrebujemo drugačen koncept svobode. Brez iluzije, da bomo pri tem povedali kaj novega, bomo najprej pogledali, na kakšen način je pesniško ustvarjanje bistveno povezano s tradicijo, ki na drugi strani predstavlja neogibni temelj človekove identitete.

Razumljivo je, da kot pri vsaki stvari tudi pri vprašanih o poeziji izhajamo iz že znanega, iz opredelitev, ki smo jih podedovali iz tradicije ali pa jih je ustvaril naš lastni čas (tudi misel, ki se utemeljuje na zgodovinski diskontinuiteti, ki želi zasnovati nekaj povsem novega, mora tradicijo, če se ji hoče odreči, najprej poznati); zaradi te neogibne historične navezave umetnost ne more biti nikoli nekaj povsem poljubnega in tudi ne nekaj scela subjektivnega, tako rekoč zasebnega. Umetnost je ena od

institucij kulture in, še več, ena od vitalnih funkcij življenja družbe v najbolj temeljnem pomenu; to življenje pa, kot vemo, ni mogoče brez horizonta tradicije. Zgodovinski spomin in kontinuiteta človeškega izkustva kot prvini tradicije utemljujeta in omogočata vzpostavitev sleherne družbe in njene kulture. Umetnost je vključena v tradicijo še veliko bolj neposredno: posameznik dobiva jasen pojem in predstavo o umetnosti prek soočanja s konkretnimi umetniškimi deli. Ko torej oblikuje svoje vedenje o umetnosti in profilira lasten umetniški izraz, je tako že intenzivno povezan s tradicijo. Specifične zahteve svojega empiričnega časa občuti kot kontekst, v katerem naj se uresničijo izpovedne in oblikovalne, ustvarjalne itd. težnje, ki jih odkriva v sebi, ki jih identificira in se jih v polni meri zave šele ob stiku z že obstoječimi umetniškimi govoricami. Umetnost potemtakem nastaja tam, kjer se človek v svoji enkratni genetični, socialni in zgodovinski danosti odpira ontološki razsežnosti svojega obstoja, kjer na svoje življenje ne gleda več izključno v fizikalni in socialni perspektivi, temveč tudi v luči hrepenenja in si postavlja vprašanja o pomenu tega življenja z vidika večnosti. Na ta način je moč prepoznati vse umetniške govorice za istorodne: v srži jih veže isti vzgib, ki je hkrati prostorski most med posameznikom in svetom v vseh njegovih vidikih in časovni most med posameznikom in zgodovino. Če uporabimo drugo primero: srce umetnosti je poetični prostor, ki ni podvržen logiki empiričnega časa, marveč ga zaznamuje univerzalna odprtost sleherni kulturi in sleherni točki zgodovine. Nadvse važno pa je, da je mogoče ta prostor vzpostaviti in vanj vstopiti le iz avtentične izkušnje svojega časa. Obstajanje v tem prostoru bi lahko opredelili kot napetost, ki nastaja med zahtevami posameznikovega historičnega specifika in njegovim človeškim hrepenenjem po večnosti. Tako kot umetnost ni samo odslikava časa, arhivska beležka, odtrgana od življenja preteklosti in prihodnosti, tudi ni potopitev vseh "realij" v amorfnu, negibno večno obstajanje. Vse tisto, s čimer človek živi in kar določa njegovo konkretno, smrtno eksistenco – telo, ime, njegovi bližnji, okolje, družba in zgodovinski čas – je neprecenljivega pomena: samo v neponovljivem krogu tega minljivega življenja lahko prepričljivo artikulira svoje hrepenenje. Človek namreč odkriva svojo najnotranjše podobo in s tem sebe kot trajno temo umetnosti v nemiru med končnostjo svoje usode in neskončnostjo svojega hrepenenja, med dvema vidikoma, na presečišču katerih najintenzivneje in najresničnejše živi. Iz tega sledi, da šele zavestna in odgovorna navzočnost v zgodovinskem času omogoča poln razmah človekove hrepenenjske biti v ontološki perspektivi, njegovo življenje sub specie aeternitatis. Inherentna značilnost umetnosti je, da lahko doseže trajno aktualnost samo tedaj, kadar izraža iz zavzetega spoznavanja lastnega časa.

V luči takšnega razmisleka lahko ponovimo, da je negativni koncept svobode za poezijo neprimeren, saj je v protislovju s tistim, kar poezija sploh omogoča. Pesniška svoboda je tako lahko utemeljena samo na pojmovanju, ki sprejema temeljna določila poezije (njeno naravo in tradicijo) in živi iz neke pozitivne vizije. Pesniška svoboda je tako kot etična najprej svoboda za nekaj: obedve občutimo zlasti kot možnost izbire, odločitve, ki nas trga iz okovov zunanje nujnosti in prestavlja glavno prizorišče

dogajanja iz obvladanosti z zunanjimi, objektivnimi vzroki v nas same, v notranji prostor, kjer s svojim etičnim izrekanjem oblikujemo svoja življenja. (Pesniške svobode nikakor ne gre enačiti s postmodernističnim geslom o razpoložljivosti in svobodi upravljanja z vso tradicijo, ki je le ena od oblik odvezanosti od zahteve po spoznavanju samega sebe in svojega časa.) Pesniška svoboda je odločitev za vstop v poetični prostor, to pa vključuje vse prej navedene zahteve. Kreativna igra pesnikove domišljije dobi svojo legitimnost, svojo težo in svoj smisel, šele ko pesnik zavestno sprejme zgodovinski, eksistencialni in metafizični položaj. Šele sedaj, na tej osnovi lahko namreč domišljija seže nad nujnost zunanjih določil in verodostojno in prepričljivo izrisuje podobe hrepenenja. Svobodo pesnika bi lahko primerjali tudi z zavestnimi sanjami, s sanjami pri odprtih očeh. Kolikor so te sanje zavestne, človeka varujejo pred nezgodovinskostjo in pred neizbežnim trenutkom deziluzije, kolikor pa so vendarle sanje, ga varujejo pred determinizmom in surovo postvarelostjo bivanja.

Reka glede na *Sure* predstavlja velik korak naprej proti tako pojmovani pesniški svobodi. Natančneje rečeno: *Reka* ujema tisto linijo poetičnega izčiščevanja v *Sutrah*, ki smo jo že omenili. Kakor so iz Zupanovih verzov izginjale poteze narcisizma ali pa vsaj čisto zasebni elementi, tako so zoreli v novo kakovost. Pri tem niso izgubili čisto nič osebnosti, nasprotno: šele ko je postavil pesnik svoje zasebne v okvir poglobljenega razmisleka o tem, kdo je in kaj sploh sta človek in svet (in tako v svojo perspektivo ujel tudi horizont tradicije), je začel pripovedovati pravo zgodbo o sebi, ki je hkrati zanimiva za vse ljudi. Zelo osebno intonirane pesmi, zlasti tiste, ki so posvečene (pesniškimi) prijateljem, so nekakšno čudežno zrcalo, kjer bralec v zgodbi o nekih drugih ljudeh nenadoma prepozna tudi podobe svojega življenja.

Poezija in življenje

Vprašnji o razmerju med poezijo in življenjem ter o telosu poezije sta tesno povezani. Če je smisel poezije v specifičnem občutju življenja, potem je na dlani, da mora pesnik odnos med obema vrptašanjema tematizirati. Mogoče je sicer tudi povsem drugačno prepričanje: postmodernistična anemična zaprtost v krog literarnih referenc. (Ob tem nam pridejo na misel tudi sorodni pojavi iz sveta poustvarjalne umetnosti: sodobnemu gledališču in poustvarjalni glasbi vladajo na videz povsem nasprotni tendence, ki pa se v bistvu ujemajo. V gledališču vlada t. i. avtorska režija, v glasbi pa "filologija", ki ji je najvišji cilj avtentičnost zvoka; režiserjeva svoboda se izživlja v preigravanju gledaliških tehnikalij, glasbeni historicizem pa v tehničnih značilnostih instrumentov in v muzikoloških vprašanjih, obadva pa postavljata v ozadje eksistencialno /duhovno/ razsežnost umetnosti.) Zupan je vsekakor v celoti na strani prvega stališča. Lahko bi rekli, da raste vsa njegova poezija iz realne refleksije življenja, iz njegovega človeškega poglobljanja vase. Že prva pesem, po kateri nosi zbirka naslov, se konča z verzi: ...in reka, povej mi – kje se začenjaš ti, in kje / se začenjam jaz? kje

se končuješ ti in kje se končujem jaz? / vprašanje, odgovor, skrivnost. Veliko vprašanje je torej vzpostavljeno v vsej radikalnosti. V tej za zbirko temeljni pesmi, ki je nadvse pretehtano postavljena na začetek, sta s čisto pesniško potezo povezana dva bistvena simbola Zupanove poezije, reka in svetloba: "tvoje telo ni iz vode, tvoje telo / je iz svetlobe." Reka in svetloba, dva fenomena iz empiričnega, fizikalnega sveta, se razljeta pred bralca v svojem čutnonazornem fluidu, hkrati se z vso silovitostjo razpre tudi njuna simbolna dimenzija, v kateri sijeta kot dve lici istega obraza, drug v drugega prelivajoči se utelešeni transcendence življenja. "ni bilo struge, ki bi lahko ujela tvoje gibanje.", "... vse / jemlješ, ko tečeš, ničesar ne pustiš nedotaknjene, ničesar / nezaznamovanega, vse potapljaš vase ...", "vse jemlješ in ničesar ne poškoduješ.", "vse boš potopila in ničesar ne boš poškodovala." Ni mogoče preslišati kozmičnega diha teh verzov, zanosnega občutja enotnosti, ki v podobi svetlobne reke prepljavlja ves svet, ne da bi ga uničila in ne da bi ga odrešila, ki je nedoumljivo povsod navzoča, brezmejna, in obenem nenasilno ohranja vsako obliko stvarstva. Na ozadju tega se ob koncu pesmi pojavijo verzi, ki smo jih citirali najprej, in v kozmični tok življenja, v svetlo trepetanje biti odtisnejo vprašaj: Kje je prostor konkretne človeške eksistence? Kakšno je razmerje med tem neskončnim valovanjem in človekom? Vprašanje in odgovor se stekata in neločljivo vežeta v eno; to zavezo varuje in potrjuje temni pečat skrivnosti. Uvodni izris pesniškega doživljanja – občutja globoke povezanosti vsega bivajočega – se tako dopolni s pesnikovim prepoznavanjem lastne vpetosti v ta krog, četudi ima to prepoznavanje obliko vprašanja brez odgovora.

Že takoj na začetku so prisotni vsi temeljni problemi, ki jih spopad med "resničnim" življenjem in poezijo vrezuje v pesnikovo bitje. V nadaljevanju zbirke se prek obravnave različnih tem razgrnejo še številni vidiki teh problemov. V naslednji pesmi (*Kozmologija pesnikovega rojstva*) pesnik z nizanem raznolikih podob, stkanih iz silovitih metafor, govori o neštetihi načinih svoje prisotnosti v svetu. Z velikim domišljijskim zamahom podpre misel, ki jo sugerira naslov: pesnikovo rojstvo (in tudi življenje) je kozmični dogodek, prek pesniške eksistence doseže človek svojo bitno ekstenzijo, stopi v srce življenja in, odprt vsemu, prenikne v vse.

Prijateljstvo, spomini, ljubezni – iz teh "realij" Zupan črpa energijo za življenje svoje poetske imaginacije. Prijatelji zdaj niso več le "cimri" ali pesniški kolegi (čeprav ti prevladujejo), temveč se lok tega razmerja razpenja tudi prek empiričnega časa. Prijateljstvo je Zupanu posebna duhovna sorodnost, odprtost za osebni približek. "... nežnost, samo nežnost, tisoče // načinov biti nežen," zapiše v pesmi s preprostim naslovom *Pesem*, posvečeni slikarju Francescu Clementeju, ki je še posebej pomenljiva za njegovo pojmovanje prijateljstva. Če prijateljske izkušnje z ljudmi, s katerimi ga povezuje tudi fizična bližina, dobivajo globlje, skoraj mitične razsežnosti (prim. pesem *Srečanje*), po drugi strani zgolj duhovne zveze preraščajo v zaupljivo, intimno človeško razmerje. Presunjenost s časovno oddaljeno umetniško izpovedjo (in to slikarsko) je novost v Zupanovi poeziji, ne le v njenem tematskem, temveč tudi v čustvenem in miselnem svetu. Svet domišljuje sedaj pri Zupanu ni več le ahistorični svet pesniškega

subjekta, ki se na krilih ekstaze ne meni veliko za zgodovino, pač pa je postal transhistorični svet, v katerem se duhovne postavbe ljudi in njihove umetniške govornice spajajo in kot prvine narave nežno vztrajajo v sožitju: "... ko se utrudim, se vrnem k tebi, v noč, / se vrnem v spanec, kjer se zopet srečava, kjer hitiva v kraje, / ki so nama dostopni samo v domišljiji, kjer nama v skupnem / jeziku šepetajo tvoje barve, moje besede, in naju vodijo v deželo, / kjer sta se roka in jezik zarasla v mavrico, v veter, v zrak." (*Pesem*).

Posebej značilno za zbirko *Reka* je pesnikovo spremenjeno občutenje ljubezni. Lahkotna privzdignjenost izpolnjenih čustev in nekakšna sodobna trubadurska galantnost sta se oplemenitili z melanholičnim uvidom v nepopolnost sleherne ljubezenske zveze. Spoznanje, da ni mogoče permanentno živeti v presvetljenostjo z nadosebnim (ali celo neosebnim) žarom strasti, večno jezdit na valu, ki prihaja samodejno, ne pomeni resignacije, temveč razkriva globlje dimenzije ljubezenskega razmerja. V Zupanovi poeziji nikdar ni bilo primitivnega vulgarnega karnizma; ljubezenska strast je bila v vsej svoji otipljivosti, "fizičnosti", vselej blizu vseobsežni strasti po življenju. Spontanost in – morda celo hotena – nereflektiranost te strasti pa sta se nujno morali izčrpati. V vztrajnem, hlastnem opajanju z videzom je zazijal zev: pesnika je neugasljivo zažejalo po trajnem, ki počiva v nejasnih globinah. Zato sprememba v ljubezenskem čustvovanju ni le izraz trenutnih dogodkov v njegovem realnem življenju, marveč se je zgodila po notranji logiki stvari. Kaj sploh pomeni ljubiti? Kaj lahko človek s tem doseže in kako poseže v red sveta in v tok zgodovine? Ta vprašanja nedvoumno odzvanjajo iz ljubezenskih pesmi v zbirki *Reka*. Pesem *Priznanje* je v tem pogledu zelo ilustrativna: "ljubim te – koliko ljudi je že izreklo / te besede pred mano?" "in kaj so zares mislili s temi besedami? / kaj je njihova človeška narava mislila, / da bo s tem pridobila v zameno? in kje se nahajam jaz v tem neskončnem / prostoru človeških želja?" Četudi se pesem konča s pozabo "temnih strani v spominu" v zanosnem ljubezenskem aktu, ki potrjuje poezijo in povzdiguje pesnikov verz "do desetega kroga koncentričnih nebes", so ostale usedline pomislekov in dvoma. Vrste se z ljubeznijo povezane eksistencialne dileme, naraščajoči nemir in vse težje breme spominov pričata o pesnikovem spoznanju, da lahko najde veliko reko svetlobe, ki ne bo odtekla, samo če sprejme naporni boj s svetom vsakdanje resničnosti. Na poti k temu cilju mora pesnikov neuničljivo vitalni duh priznati tudi kak začasen poraz (*Bitka*) in grenko ugotovitev o nemožnosti pesniške harmonizacije sveta: "ne more biti velike pesmi in popolne harmonije." (*Zapuščanje hiše, v kateri sva se ljubila*).

Fasciniranost pesnika z ljubeznijo je nekaj tako rekoč samoumevnega. V tem arhetipskem stanju duha stopi njegovo bitje iz sebe in se odpre kozmični simpatiji, skrivnostnemu soglasju sveta, ki potrjuje svet in njega samega. Zato je ljubezen v taki ali drugačni obliki vselej navzoča v sami srži pesniškega dejanja. A to je šele polovica slike. Resničnost ne more biti popolna, če erosa ne dopolnjuje njegov protipol – tanatos, če, natančneje povedano, ljubezen ne sije v senci najgloblje in najbolj neizogibne resnice človeškega življenja, smrti. In to je eden osnovnih pomislekov, ki

se porajajo ob Zupanovem radikalnem pesniškem eksistencializmu: v lesku barv, s katerimi slika svoje življenje, včasih pogrešimo tisti tako težko opredeljivi ton, ki ga lahko vdihne samo (četudi prikrita) zavest o zadnji skrivnosti. Lok razvoja njegove lirike (in očitno tudi njegove miselnosti) ga je pripeljal do "temnih strani v spominu"; vprašanje, s katerim bomo pristopali k njegovim naslednjim zbirkam, pa je, ali bo zabredel tudi v zadnjo senco in našel svetlobo, ki je onkraj nje.

Najbolj "programsko" tematizirata razmerje med poezijo in življenjem pesmi *Dež* in *Pesem, ki jo nekdo piše o meni*. Verzi, kakršni so na primer "...dež, poslušam življenje, ki mi ga nosi, jemljem njegov / zvok in se sprašujem – ali je zdaj končano? ali mi je končno / uspelo opisati dež, tokrat za vselej." (*Dež*) ali pa: "diháš in stavek ti sledi, diháš in stavek se en konča, in sprašuješ // se – kakšna pot in kakšna milost mi je namenjena, kakšen glas / me obiskuje in kakšno zvezo ima vse to z življenjem, z / ljubeznijo, ki ni zračna, ki je zemeljska," (*Pesem, ki jo nekdo piše o meni*) bi zveze tega dvojega ne mogli izražati bolj odkrito in bolj prepričljivo. Zupanove misli o tem se v svoji pesniški licenci zapletajo tudi v paradokse, ki jih je mogoče prav brati samo v luči peniške logike prelivajočih se občutij in soobstoječih resnic. V pesmi, iz katere so zadnji citirani verzi, si namreč povsem izrecno želi, "da bo prišlo Kraljestvo, ... dokončno in določeno, in da ne bo // vse, kar delaš, le še en zanos, oblikovan v tanko in neulovljivo peno neutrudnih verzov." To ne pomeni nič drugega kot željo, da se pesniška resničnost pretoči v življenje, da preneha njena avtonomija, želja torej, ki so ji na svoj radikalni, celo brutalni način sledili avantgardisti. Toda pri Zupanu ostaja želja le v verzih in niti ne namiguje na možnost kakršnegakoli programa o umetnosti življenja. Temu nasproti stojijo besede: "... moje edino življenje je poezija, in kolikor bolj / zmaguje ona, toliko bolj izgubljam jaz." (*Zapuščanje hiše, v kateri sva se ljubila*), ki tako rekoč odpisujejo ves pomen realnega človeškega obstoja pesnika v dobro nadosebnega obstoja Poezije. Kot rečeno, je samo pogled, ki pronica v notranjost pesnikovega bitja, sposoben razumeti ta evidentna protislovja. V strastnem hotenju po tem, da bi "pragmatični" vsakdanjik prežl z občutjem presežnega, s svetlobo pesmi, in da bi hkrati vse, kar čuti za najbolj resnično in svoje, izročil tej svetlobi, se pesnik predaja dvosmernemu toku, katerega cilj pa je vendarle en sam: v življenje, ki je v bistvu eno samo, vnesti več duha, več zraka za človekovo duhovno bit. Čeprav Zupan sam nikjer izrecno ne ponuja te razlage, pa se nam zdi dokaj primerna. Nikakor nismo daleč od Aristotelove misli, da je najvišje dobro kontemplativno življenje. Kontemplativno življenje ni neodvisno od vsakdanje pragme, nasprotno, šele na njej se lahko vzpostavi in razvija, prav tako je poklicano dajati odgovore na njena zapletena vprašanja. Vendar ni zgolj njena funkcija, zgolj pripomoček, ki postane nepotreben, ko vsa "pragmatična" razmerja dobro stečejo. Najvišji cilj je lahko samo kontemplativno življenje samo, ki ne le odgovorno skrbi za uspešno delovanje pragme, temveč ji tudi podeljuje pravi smisel. Ena temeljnih oblik kontemplativnega življenja pa je – o tem ne sme biti dvoma, kjerkoli že smo na nazorskem in političnem zemljevidu – poezija, izvor vse umetnosti.

Telos poezije

Na temo zadnjega vprašanja smo posredno povedali že marsikaj, radi pa bi še natančneje izrisali posamezne vidike in strnili drobce podob v čim ustreznejši odgovor. Telos poezije ni toliko objektivno določljiv smoter, vnaprej znana točka, h kateri je treba težiti, z estetsko normo predpisana oblika, temveč je predvsem tisto občutje, ki v pesnikih kliče po utelešenju v besedah.

Eno od pomembnih podvprašanj je, kakšno pesemsko obliko, kakšno formalno pot mu narekuje zavezanost končnemu cilju. Čeprav je Zupan prej vse drugo kot formalističen pesnik, je vseeno zanimivo dejstvo, da se je zunanja oblika pesmi v *Reki* povsem spremenila. V celoti je prešel h kitični strukturi; res je, da ne uporablja strogih, pravilnih verzniških mer in se izogiblje praktično vsem najznačilnejšim evfoničnim sredstvom, kljub temu pa vse pesmi skrbno členi na kitice, kot bi z zunanjo podobo podpiral svojo bolj profilirano, zato pa nič manj eruptivno izpoved. Posebej zanimivo je, da se je lotil celo sonetne oblike (glede na razvrstitev verzov, ne pa tudi glede na metrično strukturo) v pesmih *Četri december*, *Utrujena tišina*, *Pesem*, *Skodelica svetlobe*. Za bralca, vajenega Zupanovi dolgih, zanosnih lirskih nanosov so presenečenje tudi iz drobnih, v trivrstičnice spletenih verzov sestavljene pesmi kratkega diha in natančnih, zgoščenih podob (*Čakanje*, *Bitka*, *Kdaj*, *Pred spanjem*, *Besede*). Kljub vsemu ostaja prepričanje, da je Zupanova pot pot dolgega, razkošno valujočega verza, ki ustreza njegovi hlastni, a pristni želji po nenehnem potapljanju v magmo življenja, iz katere žarči skrivna enotnost sveta.

To potapljanje ni zgolj pesnikova zasebna zadeva niti nekaj, kar bi ga pehalo v romantični individualizem in vzvišeno, celo prezirljivo osamljenost. Zavezanost poeziji določa tudi njegovo socialno bit in še več, njegov celotni odnos do sveta: "... in še vedno naivno verjamem, // da bom z besedami rešil naju, da bom z besedami rešil svet." (*Ženska iz svetlobe*). V nasprotju s *Surami* je tu prisotna zavest o naivnosti takega stališča, ki pa Zupana ne odvrča od vere v poezijo. Lahko bi rekli, da šele ta avtorefleksija, spoznanje lastne problematičnosti podeljuje "pesniški veri" pravo trdnost, jo postavlja na izvorno izhodišče: na zaupanje in ljubezen do sveta. (Žal je ta premik v *Reki* zgolj nakazan in tako ostajajo dokaj upravičene besede Matevža Kosa o Zupanovi neproblematizirani veri v izjemnost /lastne/ poezije).

Pač pa je nesporno, da je v *Reki* ves pesnikov odnos do sveta preželo novo čustvo – nežnost. Mnogokrat izrecno omenjena, pravzaprav pa vselej navzoča v avtorjevem ljubečem približevanju besedam in stvarem je postala pesnikovo znamenje. "Nežnost, samo nežnost", "tisoče načinov biti nežen", "jutranja zarja nežnosti", to so samo nekatera poimenovanja načina bivanja, po katerem bo Uroš Zupan odsedaj prepoznaven v slovenski literaturi. Kajti ne le ljubezen, ampak tudi prijateljstvo, deljenje "iste tope bolečine v pesmi" z neznanim bralcem, opazovanje dežja in iskanje besed za pesem so opravila nežnosti.

Če se ob koncu vprašamo, kako nežnost vstopa v Zupanove verze, kaj povezuje

tehnopoetsko in duhovno razsežnost njegove poezije, je odgovor preprost: podobe. Pesemske podobe, ki s čisto in nežno kretnjo povezujejo stvari in bitja z vseh koncev kozmosa. Takšna podoba pa ni samo tisto, čemur običajno pravimo pesniška podoba: metafora ali metonimija. V pesemski podobi sodelujejo poetične figure vseh vrst, tako tiste, ki imajo opraviti s pomenom, kot tiste, ki se tičejo zvoka, vendar jih ne moremo nikdar skrčiti samo na skupek retoričnih postopkov. Takšna podoba presega celoto retoričnih prijemov in idejnih prvin in kadar naletimo nanjo, vemo brez zunanjih določil, da je pred nami pesem. Octavio Paz jo zelo natančno imenuje mentalna podoba, ki ni zgrajena le iz simbolne razsežnosti jezika, temveč tudi iz njegove ritmične in zvočne razsežnosti (včasih se reče, da tudi ritem in zvočna podoba v poeziji sevata pomen). Vsaka podoba je zmerom nekaj omejenega, določljivega, parcialnega, a je hkrati še nekaj več: je splet vseh (implicitno navzočih) jezikovnih možnosti, mesto njihovega sinhronega učinkovanja, enkratna mikrostruktura, v kateri je utelešen ves jezik. S tem je pesemska podoba predvsem ontološko zrcalo: v njej se kaže soodvisnost in prepletenost vsega bivajočega, hkratna odvisnost slehernega posameznega bitja od celote in navzočnost te celote v slehernem bitju, paradokсна zadolženost posameznega svetu in utemeljenost sveta v posameznem. Ob soočenju s temi podobami doživlja človek nekaj, kar bi še najbolje opredelili s sproščanjem posebne energije z neomejenim žarčenjem, duhovne svetlobe z neomejenim krogom sevanja; v njenem soju se doživljajočemu razkrije medsebojno osmišljujoča in tragična povezanost konkretnega človeka z vsem svetom. S svojim razkrivanjem ta svetloba ne postavlja novih razmerij in ne odpravlja nešteti protislovij, zato ostaja v njej vselej nekaj tragičnega in spoštljivega, pa vendarle odstira globlji pogled na prostor, v katerem se dogaja življenje, izrisuje resničnejše prizorišče človekovega prebivanja v svetu.

Najbrž bi bilo pretirano trditi, da je poezija *Reke* popoln primerek tehnopoetskega oblikovanja podob; izvirnost in originalnost teh "kozmičnih komparacij" namreč nihata in pesmi, čeprav jim določene prepričljivosti ne gre odrekati nikdar, nas ne osvojijo vselej v celoti. Pomembneje od tega je, da se včasih – na primer v izjemni pesmi *Jutro* – povzpnejo do točke tiste poetične višine, v kateri je samo še svetloba, za vselej razlita prek misli, spomina in pričakovanja. Nesporno je torej na sledi v vseh pesniških slutnjah iskane velike metafore srca, in ko se oziram po sodobni slovenski liriki, je komajda kje videti pesniško zbirko, ki bi se tej metafori tako približala.

SLAVENKA DRAKULIĆ



Avtor fotografije: Jane Štravs

Marmorna koža

Tistega dne sem vstopila v njeno sobo. Že pri vratih sem začutila lahen dih njenega parfuma, kako lebdi visoko zgoraj, nekje pod stropom. Na odprtem oknu so zavese dišale po bombažu, po vlagi, ki se ponoči pne po zunanjem zidu hiše, vstopa v sobo in se lepi na goste naborke bele čipke. Moralo je biti okoli poldneva. Z dvorišča so prihajali otroški glasovi in štropot dežja.

Postelja je bila odgrnjena, njeno belo drobovje povsem izpostavljeno. Vrgla sem se nanjo na trebuh in zarila obraz v hladno blazino, iz katere je prihajal vonj po kamilici in po šamponu v prahu. Pod blazino sem otipala zmečkan robec. Začutila sem fino, tanko batistno tkanino s svileno obrobo. Dišala je po njej – po potu, ki si ga otira s čela ponoči, ko se nenadoma zbuja iz sna, v katerem jo nekdo, ki ga ne vidi v obraz, dolgo, počasi duši. Zmečkala sem robec v čisto majhno kepico in jo nekaj časa držala v roki: ne mogla bi ji biti bliže. Izmikala se mi je, odkar je bil on pri hiši, govorila, da bi bilo zame dobro, če bi se šolala v drugem mestu, morala bi hoditi ven, ne tako vse dneve sedeti zaprta v svoji sobi.

Več svobode bi imela, je rekla. Ampak jaz nisem videla ničesar, razen njenih ustnic, ki so silile z obraza. Beseda svoboda je bila tisti hip le splet zvokov, izgovorjenih s polodprtimi, žarko namazanimi ustnicami, ki so oblikovale mehke, mesnat krog.

Medtem ko izgovarja to besedo, čutim, da jo z ustnicami vtiskuje na moj obraz, prsi, vrat, usta in pušča na koži bleščeče rdečo sled.

Svoboda, kako okrogla je bila ta beseda, tako vlažna in vroča na njenih ustnicah.

Nisem se približala drugi polovici postelje. Od tam je prihajal drugačen vonj. Prodoren, nasiten vonj moškega, ki je pretil, da bo napolnil vso sobo.

Nenadoma je bil tu. Razločno sem zaznala, da prihaja za mojim hrbtom, da se mi približuje, da prodira. Slišala sem previdne mehke korake in škripanje lesa, ki se vdaja pod težo telesa. Ležala sem na postelji, nepremična, v gluhi hiši, v nemi sobi. Izpostavljena, znova.

Moral je biti že doma. Slišal je, da prihajam, se potuhnul in čakal.

To več ni mogla biti izpolnitev mojega poprejšnjega pričakovanja, upanja, ki se je v meni nalagalo vso pomlad, vse do bolezn. Vse do poletja. Z boleznijo, s potenjem, bruhanjem – kot bi se popolnoma očistila od njega, od koprnenja polti, na katero me je vse noči navajal. Moja koža je bila zdaj tako tenka, tako boleče občutljiva, zdelo se mi je, da jo bo raztrgal, če bi se me dotaknil samo še enkrat.

Ne bom kriknila, pomislim, hipoma oglušela od udarcev lastnega srca – spet se bom pretvarjala, da spim. Nje tako ali tako ni – nje nikoli ni.

Z dvorišča ni slišati nikakršnih glasov več. Celo deževati je nehalo. Z obrazom, obrnjenim proti oknu, vidim, da je zdaj soba oblita s svetlobo, od katere so bele stene postale še bolj bele.

Nekaj zloveščega je v tem nenadnem miru, v luči, ki se prebija skoz oblake, stopa

v sobo in me popolnoma izroča njegovemu pogledu, njemu.

Koraki so zdaj nesramni.

Njegovo telo potiska pred sabo val toplote, in še preden se me dotakne, me ta toplota zapeče na hrbtu. Spredej sem čisto mrzla.

Z enim samim grobim gibom me obrne k sebi. Razprem usta, da bi izpustila tisto nekaj, kar me znotraj razpenja, zlo slutnjo, strah, tisti dolgo zatajevani krik, ki se bo končno prebil na površje in me odrešil. A tedaj zagledam njegovo roko tik pred obrazom – kako razširja prste, jih upogiba, kako ga zajema in prekriva tako popolno, da se začnem dušiti. Konec je, konec. S tem dotikom mi vzame sapo in pred očmi, pod vekami se vrtničijo globoka temnordeča brezna.

Potem popusti pritisk. Od blizu, njegova koža diši po njej, po gladkosti njenih bokov, po njenih prsih, laseh. Vonj kamilice z blazine je še močnejši. Na ustih čutim okus njegove dlani in zdaj polzi moj jezik po hrapavi površini kože med prsti, po dlani – kot bi več ne bil moj, kot bi se odtrgal od mene. Umakne roko z obraza. Zdaj s prsti prodira v moja usta, mrzliččen od sle potipati me znotraj, ker bo, z dotikom te mokre sluznice, naenkrat izvedel vse o meni.

Grizem jih in ližem obenem.

Z eno roko me zgrabi za lase, me porine vznak, potem pritisne usta na grlo. Še vedno se upira, v njem še drhti krik, a to je nekaj drugega, neznano in pogubno nevarno.

Soba valovi, skoraj prosojno svetla. Svetloba naju zajema z vseh strani – mene in njega, prvikrat.

Razkrita sva, ujeta. Ona naju vidi. Nekje v hiši je in naju molče opazuje.

Njen in moj molk sklemeta okrog njega popoln krog.

Spusti me, tiho rečem, z ohripelim glasom, ranjenim od njegovih dotikov. Še močnejše me privije v objem. Pritegnjena ob njegovo plamtečo kožo se naglo vdam. Naenkrat me ne zanima nič več, razen golega dotika, toplote, ki se pretaka vame. Zdaj natančno prepoznavam oba vonja, njegovega in njenega, kako se prepletata in me skupaj ovijata, jaz pa se jima prepuščam.

Moj krik potone v votlino med njegovim nebom in jezikom.

To ni več krik strahu.

Njegovo telo je nad mano, strašljivo in bližnje obenem. Povsem dobro lahko razpoznam del prsi, ki ga je ona videla skoz odprtino na svetlomodri srajci, tistega večera na terasi.

Ki sem jih že takrat poželega ugrizniti.

Vmesni čas, kot bi se oglodal, ponovno sem tam, sovražim veter, tkanino, kožo, ki naju ločuje. Njeno črno svilo, čipko na prsih, svojo belo bombažno obleko, njegovo srajco – vse to, odvečno, kar naju priklepa, ko se skupaj vrtiva v krogu, hlepeč v vrtenju, hlepeč v hrepenenju.

Ugriznila sem. Zobje so predrli kožo. Davno sluteni okus njegovega telesa: gladka toplota, ki bi jo mogla požirati do nezavesti. Upogne se nazaj in naglo prodre vame, kot da se tako končno odrešuje neke neznane, naplavljenе bolečine.

Pomisla sem, da sva tisti hip isto.

Isto – ona in jaz. Njegovo telo se dotika naju obeh od znotraj, prodirajoč globoko noter, tja, kjer sva isto.

Kako zdaj prestopiti to oviro na vratih, na pragu sobe, v grlu?

Moški, še vedno med nama. On. Odsoten, pozabljen, odrinjen, preklet. Znova je med nama, med najinima telesoma, najinim vnovičnim srečanjem. Med golo kožo in obleko. V prazninah, ki jih še vedno najde v nama.

Med, med, med.

Čutim ga, te roke, dih. Pritajen je za omaro, v omari, v obleki. V tem, kako se zatika ključavnica, na zarosenem oknu kopalnice in drobtinicah tobaka na dnu predala.

Najini telesi sta posodi, v katerih gnezdi njegova odsotnost. Pretegne se, izide iz mene in se sprehodi po hiši. Vidim njegovo senco na hodniku. Vstopi v kuhinjo, prižge luč in pristavi vodo za kavo. Sinoči nisem mogla skuhati kave v kuhinji, nehala jo je kupovati, zaradi njega. Ni mogla ločiti tistih dveh vonjev, njega in kave, toplote, ki bi jo prežela ob dotiku skodelice, in prvega jutranjega požirka.

Slabost, ki me prežame ob dotiku skodelice s čajem: ni še čas, da bi stopila v sobo, sedla na posteljo poleg nje in ji rekla: zbudi se.

Ko sem maloprej stala v kuhinji s skodelico v rokah, sem jo zagledala ponovno, kot tisti popoldan. Prišla je od nekod zunaj, stopila v kuhinjo in začela pripravljati večerjo. Z odločnimi in ostrimi gibi. Ločila je svetlozelene stroke graha in mlad krompir, pristavila vodo, vključila pečico za meso, odrezala solatni koren in jo postavila v skledo mrzle vode. Kuhinja je postala tesna od njenih pospešenih gibov. Pograbila sem z mize zeleno jabolko. Bilo je spolzko in svetleče, kot bi bilo premazano z voskom.

Ni se še obrnila.

Gledala sem prek jabolka na tla, v svoje bose noge in izgovorila tisto besedo: posilstvo.

Zaprla je pipo in se, z rokami v pomivalnem koritu, obrnila proti meni, kot bi ne slišala dobro.

Prosim?

Morala sem dvigniti pogled do višine njenega obraza. Napadel me je, sem rekla tiše in ugriznila jabolko, kot bi grizla svoj glas.

Ni odgovorila. Stala je tam, odrevenela. Le nekoliko močneje se je naslonila na korito in prenesla težo na ramena in roke. Ni gledala vame, gledala je mimo mene, v temo hodnika, na katerega koncu je, pod sobnimi vrati, še vedno vztrajala tenka nit popoldanskega sonca. Opazila sem, da se njen potemneli pogled prazni – in da se tisti bledež, tisti val, ki se je za hip roteče dvignil, kot bi se hotel razliti in preplaviti kuhinjska tla in hodnik, seči do sobe skoz razpoko pod vrati in jo do vrha napolniti z nečim – morda smrtjo – takoj zatem umika, jenjuje, se umirja.

Ne verjamem, je rekla.

Šele tedaj se je scela obrnila k meni in me pogledala.

Počasi je nabrala obrvi. Iz njenega pogleda sem razbrala, da je na meni nekaj

narobe. Jo motijo moji zlepljeni, še mokri lasje, majica, bose noge, jabolko v roki? Pomislila sem, da najbrž to ni pomembno, ne zdaj. Videz, kako sem oblečena. Najsi imam na sebi majico, spalno srajco, obleko ali kaj drugega. Toda ko je njen pogled, precejšen skoz besede "ne verjamem", segel povsem do mene, sem pomislila, da ima zaradi nekega razloga gotovo prav.

Ne smela bi ji povedati tako, ne v dveh besedah. Nekaj pri tem moti: obleka, ton glasu, hodnik, iz katerega piha, neka glasba iz daljave. Ona ne razume. Vse je tako običajno, po ničemer ni mogla slutiti, da ji bom povedala prav to. Bila je v mestu, nekomu je v drenu stopila na nogo. Kupila je meso in solato, in medtem ko je stala pred izložbo in čakala na tramvaj, je ujela odsev nekega obraza, ki se ji je zazdel znan. Moški je šel tik mimo nje. Ni se obrnila. V tramvaju vonj sveže pečenega kruha. Prišla je domov in začela kuhati. Na vratih, za njenim hrbtom, se je prikazala njena štirinajstletna hči in ji polglasno, medtem ko je jedla jabolko, rekla, da jo je posilil očim. Segla je po ročni torbici in vzela ven ogledalo. Popravila si je pramen las, ki je štrlel.

Ne verjamem.

Ne smela bi se umiti. Morala bi stopiti pred njo objokana, s sledmi posušene krvi na bedrih, z razsekano ustnico, z njegovo kožo pod nohti. Toda, vse sem... uredila. Pospravila sem sobo. Okopala sem se. Zbrisala sledi. Vse življenje me je tega učila – zbrisati vse sledi za seboj. Najprej me ni slišala. Potem, ni razumela. Začutila sem, kako se moje lastne besede odbijajo od njenega obraza, se mi vračajo v usta in se spuščajo v trebuh, zmlete z zobmi, skupaj s koščki jabolka.

Zdaj spet hodi po kuhinji, dela. Opazim, da ima ramena rahlo dvignjena, njeni gibi pa so upočasnjeni in togi. Pomislim, da to ni dober znak – trdota, otrplost – in da še vedno ne razume, kaj se je zgodilo, ne razume, da je ta moški, medtem ko je ni bilo... Očitno je, iz tega, kako še naprej lupi krompir, z nežnimi gibi, pazljivo, da ne zareže pregloboko pod lupino. Misli na nekaj drugega. Na mesto. Na vročino. Pod močnim curkom vode izpira liste solate, vsakega posebej. To počne zamišljeno, s posebno mirnimi in počasnimi gibi. Za hip sem prepričana, da se res nič ni zgodilo: voda teče, pokrov z lonca na štedilniku odskakuje nad oblakom pare. Od prižgane pečice je v kuhinji vse topleje in topleje. Med hrupnimi zvoki kuhinje in medlimi z ulice zaznam preteče koščke tišine. A umirja me vse bolj enakomerno bitje lastnega srca in prijeten kiselkast okus jabolka, ki škriplje pod zobmi.

Nebo se je spet pooblačilo. Spet dežuje.

Ničesar ji ne bi smela povedati.

Hip, preden sem jih sploh izgovorila, preden so besede kot iskre preskočile razdaljo med mano in njo, dokler so me še pekle v grlu, sem pomislila, da ne bo preživela, če bo izvedela. Ne bo preživela – sem si rekla, dušič se od silne želje, da ji to povem, da ji vsaj enkrat vse povem, da ne bom več tako sama v telesu, ki me obvladuje. Zgrudila se bo na tla, brez glasu, kot z udarci podrti od mojih besed. Medtem ko se bom sklanjala nadnjo, bo naenkrat, kot pod lupo, ugledala njegove dotike na moji koži. Vijoličasti pečat od poljuba na vratu. Okrogle modre odtise od

stiska prstov okoli sklepa na roki. Brazgotino na ramenu. Zazdelo se ji bo, da umira od tega, da se modrice selijo na njen vrat, njegovi koščeni prsti pa se ji zabadajo v goltanec, globoko, do vrha pljuč.

Če bi se ji zdaj povsem približala, če bi ji vse to pokazala – tedaj bi morda videla izza mojih besed. Pogledala bi me od blizu, vso. Ne da bi razložila moj obraz od rdeče megle pred očmi, od šuma v prsih, v glavi, morda bi zatulila: prekletnica!

Na mah si zaželim, da me udari, da mi z nohti spraska obraz. Ali da mi z roko ovije ramena, ki se bodo vsak hip zatresla od joka.

Zdaj me lahko kaznuje s tistimi kaznimi, s katerimi mi je grozila vsa ona leta, ko je za mano pomivala kri s ploščic, kri z rjuh, kri z rok. Kako naj ji povem, da, dokler se ni pojavil on, jaz sploh obstajala nisem? Kako opisati občutek, da ne obstajaš, da nimaš telesa? Biti toliko zunaj sebe, da vidiš v ogledalu nasproti le odsev tiste, ki se je tam ogledovala pred teboj – pregibi, oblike, sence, ki ti plešejo pred očmi, tako da nikdar ne vidiš sebe, sebe, sebe.

Telo, ki ga ni.

Prozornost, katere me je naučila: ko bi se pogledala, bi jo videla včasih, da stoji vsa v meni, kot bi jo bila pojedla. Kot jabolko.

Medtem ko je s tenkim ostrim nožem rezala čebulo, je nenadoma obstala. Urezala se je. Kri je kapnila na mizo.

Ponovno me je pogledala, tisto kri pa mene.

Krivda je ležala na mizi, rdeča in jasno očrtana. Šele tedaj je dojela.

* * *

Zakaj sem odprla predal njene nočne omarice, ko je, nekoliko kasneje, šla iz sobe? Kaj neki sem iskala – toplomer, tablete, recept, ki ga je sinoči napisal zdravnik? Ali sem morda še vedno dvomila, da je to vse – nagonsko sem zavohala, da nekaj skriva pred mano, neki del sebe, trepetajoč, drgetajoč, zvit v klobčič, ki nikoli ni smel priti na plan? Ko sem odprla predal, je bilo že prepozno. Zagledala sem majhen album za fotografije, ovit v črno usnje, obrabljen na vogalih. Ko sem ga vzela v roke, je iz njega padla fotografija. Pobrala sem jo. Trenutek dva sem jo držala, ne da bi razumela. Nekaj čudnega – na fotografiji je bilo nekaj čudnega in obenem osupljivega. Obrnila sem jo proti svetlobi: namesto obraza je bila na sliki izrezana kot noht velika luknja.

Moški brez obraza je bil moj oče.

Ona stoji poleg njega. Objema jo okoli ramen in privija k sebi. Ona se smeji, z glavo nagnjena proti njemu, oblečena v črno-belo pikčasto obleko. Stojita na nekem trgu, ja, golobi se ji sprehajajo okoli nog, množica golobov. Bržčas so to Benetke – prepoznam cerkev v ozadju. Sladoled. Kapučino v senci renesančne palače. Gondole. Poletje. Jaz še nisem bila rojena, mogoče pa sem že obstajala pod pikčasto tkanino v njenem trebuhu, morda sem se otepala na tem sončnem trgu, na katerem je nekdo ujel njen nasmeh. Oče ima na sebi dolge bele halče, srajco s kratkimi rokavi in panamski klobuk. V levi roki drži naočnike – zakaj jih je snel? Je hotel delovati mlajše

poleg nje? Lepše – zanjo? Videti je sproščen na tem trgu, zagorelih rok, z žensko, katere telo se je naslanjalo na njegovo, katere obliko je prepoznaval med tisoč podobnimi oblikami, katere vonj je vpijal med tisoč vonji, ki so prihajali iz kanalov, kavarn, iz ulic okoli Trga sv. Marka, tistega dne, poleti leta 195...

Kakšen izraz je imel na obrazu tedaj? Se je smehljaj z onim svojim sumničavim polnasmehom? Ali pa se je še vedno lahko smejal široko in odprto, kot da veruje v svet okrog sebe – v golobe, zvonik, nebo ... v tisto čvrsto, prelepo telo v svojem objemu? A zdaj, na tej fotografiji, se pod mojim pogledom spreminja v človeka senco s panamskim klobukom nad črno luknjo, ki ga za vekomaj vsesava.

Znova tisti pridušeni udarci od znotraj, nobnenje po stenah žil. Nekaj nevarnega, nekaj tekočega in vrelega grozi, da bo kot lava privrelo iz mene. Bes, zaradi katerega bi tolkla s pestmi okrog sebe, zaradi katerega bi razbijala, grizla, lomila. Kaj vendar je storila, kaj je naredila? Zakaj moram namesto njegovega obraza skoz luknjo na fotografiji gledati košček svoje dlani – svetlo, brezosebno liso kože, od katere mi je še huje?

Nora je, ona je nora. Ni treba odpirati tega albuma, to je opozorilo. V njem bi lahko našla nekaj, kar bi me znova ločilo od nje, še dokazov proti njej. Toda prsti že razpirajo platnice, že obračajo kartonaste temnosive liste. Listi so prazni. Vse fotografije so vstavljene med zadnjo stran in platnice, kot da jih je na silo iztrgala (ponekod je razcefrana vrhnja kartonasta plast) in jih potem zložila po nekem svojem notranjem redu. Ni jih veliko, kakih dvajset morda. Na nekaterih je oče. Na drugih meni neznani moški. Na večini fotografij je moški s terase, moj bivši očim, njen bivši mož.

Niti na eni fotografiji moški nimajo obraza.

Vsa tista telesa brez obrazov, brez ust, brez oči. Prepoznavam jih po detajlih – po obleki, čevljih, po laseh ali neki značilni kretnji. Očeta sem spoznala po naočnikih in uri, kot prepoznamo ponesrečence, skažene mrtvece. Pod eno fotografij, v votlem ovalu, je videti del druge. Košček roke ali pokrajine, del njenega obraza.

Vonj po krvi, znani sladkobni duh jo spremlja, medtem ko izrezuje njihove obraze, ko jim odvzema identiteto in prestavlja v prazno, okroglo ničnost.

Luknjo v prostoru. Odsotnost.

Vidim jo, kako sedi na svoji postelji v gluhi noči. Kot že tolikokrat vzame iz predala album. Vzame ga brez kakršnekoli namere – pač zato, ker se je pravkar prebudila iz tesnobnih sanj in ker jo budno, v mraku, še prežema nemir. Prižge svetilko. Najprej gleda fotografije – zalepljene, razvrščene. To ji daje občutek reda in kakršnega že smisla. Trenutno ji blaži samoto. A gleda jih predolgo, gleda jih, kot da lupi plast za plastjo, vse dokler ji obrazi v spominu tolikanj ne oživijo, da se lahko naglo potopi v njihove dotike, v okus njihovih ustnic, odmev pogovorov, ples. Njihovi živi pogledi ji praskajo kožo, jo grabijo. Ponovno se rojeva želja v njej. Gleda ta vrtinec, obraze, ki se smehljajo, usta, ki šepetajo obljube, roke okoli ramen, okoli pasu ... Potem ugleda lastno samoto, kako leži tam, poleg nje, na blazini.

Če le tegne roko, se je lahko dotakne – lahko jo objame in začuti, da prihaja

vanjo, zajemajoč jo popolnoma. Že je v njej, sredi telesa, nekje med prsmi in želodcem, globoko globoko. Ko vdihne do dna, čuti, da se ji pljuča širijo in da ji samota prodira v kri.

Obkoljena sem – si misli – ta praznina me nikoli več ne bo zapustila. Grlo se ji vse bolj suši, toda pomagati si več ne more. Eno za drugo jih odleplja. Nekatere se močno držijo, ne vdajo se. Trga močnejše: resk papirja ji para ušesa. Obstane, kot bi podvomila, mogoče pa to ni dvom, mogoče se ravno v tistem trenutku odloči vzeti iz istega predala pribor za nohte v rdečem podolgovatem toku; iz njega pograbi škarjice. Z majhnim ostrim rezilom zarezje prvo fotografijo. Papir je krhek, toliko let je minilo – trideset, dvajset, deset ... Čas se kot spirala odvija v gibanju njenih rok, v komaj slišnem zvoku jeklenega rezila.

To početje jo popolnoma prevzame: skrbno reže po robu obraza. Včasih gre težko, obrazi so majhni. Omahuje, ali naj izreže celo glavo – to je videti iz zarez, iz smeri rezila proti ušesu in lasem – a se vrne k ovalu obraza in mu pazljivo sledi do oboda. Kot bi pred seboj imela svoje trdo kartonasto štirioglato življenje, iz katerega meče vse, kar ji ni všeč, del sebe, ki ga sovraži. Prepričuje se, da je mogoče odvzeti preteklosti obraze.

Ostala bodo samo njihova telesa. Sčasoma jih več ne bo razlikovala. Brez obrazov bodo poniknili, premešani v zmes, ki se bo posedla in kot usedlina potonila nekam na dno spomina.

Ves čas, ko to počne, čuti v prsnem košu – v prostoru praznine – zamolklo bolečino. A se ne ustavi, še naprej jih izrezuje, fotografijo za fotografijo, kot da mora odstraniti tiste vozle, tiste boleče skupke v svojem tkivu. Uničuje jih, uničuje jih počasi in brezobzirno. Potem zbere njihove drobne obraze, razmetane po odeji, jih položi v pepelnik in zažge. Plamen je majhen, modrikast. Suh papir gori presenetljivo kratek čas. Ko zgori, ostane na dnu plitve posode malo pepela in nekaj zgrbančenih črnih zvitkov, ki se ob dotiku sesuvajo v prah.

Preden zaspi, nekaj časa vdihava vonj zgorelega papirja.

Ponovno pogledam očetovo fotografijo na Trgu sv. Marka. Skoz podolgovato luknjo, kjer je nekoč bil njegov obraz, razločno vidim njen obup, osamljenost, pustoto, v katero je tonila. Ko je rezala te odprtine v lastnem telesu, ko je preluknjevala preteklost, je odpirala pot v temo zadaj. Pomerim fotografijo proti svetlobi. Skoz izrez vidim košček neba in okenski okvir. Zraven izreza je mamin obraz. Živi, ona edina živi. Zdaj vem, da ni poti do njene samote, do občutka, ki jo je tisto noč prisilil, da si jo prizna na tak način.

Ko sem ugledala to opustošenost od blizu – njeno sobo, od svetlobe razdejanjo, njeno telo, od časa skaženo, njen obup skoz ovalni izrez na fotografiji – sem vedela, da je morala s tem živeti. Poskusila je. Ni prenesla. Sedaj mora poskusiti znova.

Ni mislila name, sem pomislila takoj, ko sem videla vse tiste uničene obraze ... Toda ne, zanj je to bil edini način, da si utre pot do mene. Vse jih je morala odstraniti. Morala se jim je odpovedati.

Tolikšen napor je bil potreben, da sprosti notranjo napetost, da pripotuje k meni.

Pripotovala je. Jedla je koščke lubenice, prepojene z grenkobo, in si mislila: zaman, vse je zaman, izgubila sem jo. Tudi njo sem izgubila. Skoz okno na vlaku je gledala, kako nepremično, trmasto stojim na peronu – še vedno kratkih las, z rokami v žepih kavbojk, z rameni, dvignjenimi v obrambo.

Nekaj potlačenege je na njenem obrazu – je pomislila, nekakšna razdraženost in negotovost hkrati. Strah, da jo bodo ranile moje nerodne besede, vprašanja, ki jih ne znam zastaviti. Besede, besede, besede. Na njenem obrazu, v pogledu, ki spremlja vsak moj gib, v njenem molku za mizo vidim, da jih zdaj sovraži. Prišla sem pozno. Toda poskusila sem. Poskusila.

Kako majhna je. Vse manjša in manjša. Tam, na peronu, je rdečkasta lisa njenih las vse dalje in dalje.

Nedosegljiva.

Pomisli, da me morda vidi poslednjikrat. Še enkrat mi pomaha, čeprav vlak že zapušča postajo.

Spet doma, gleda moje otroške fotografije na steni. Potem pazljivo zapre vrata moje sobe. Kot da sem notri, kot da spim.

Še maloprej sem bila odločena, da jo bom napadla, brž ko bo vstopila. Pokazala ji bom album, blisknila ji bom v obraz, vprašala, zakaj je to naredila, zakaj, zakaj, zakaj? Ampak to ni vprašanje, ne več.

Podoba škarjic v njenih rokah.

Podoba škarjic v mojih rokah: kako šibko je orožje, po katerem seževa naskrivaj, v samoobrambi, nenadoma soočeni s praznino okoli sebe.

Ničesar je ne bom vprašala. Pospravila bom album nazaj v predal, niti omenila ji ga ne bom. Obe bova utonili v kratek molk – danes, jutri, še nekaj dni morda. Vse dokler ne bova prepričani, da lahko govoriva tudi o drugem – da nama ni treba govoriti samo o sebi. Druga drugi sva zastavljali vprašanja, na katera ni odgovorov: zvok glasu, ki drsi mimo pomena. Ne da bi čutili, sva tonili nazaj – v njeno in mojo krivdo, v nekaj mračnega, nerešljivega.

Dovolj bo, da se nahranim z novo podobo. Že zdaj vem, da je ta podoba njenega obupa začetek nečesa novega, nit, ki me bo privedla nazaj k sebi, me vrnila k skulpturi. Kakor kdo drug začuti lakoto ali žejo, tako čutim jaz trenutek, v katerem nemost prehaja v govor – v posebne vrste govor.

Z veseljem bi spila kavo, reče živahno.

Stopa v sobo s poravnanimi lasmi, v dolgi domači halji iz satena, že drugačna.

V kuhinji, na dnu omare s posodo, odkrijem staro napravo za espresso. Pa je le ni odvrгла, pomislim veselo.

Medtem ko bom odpivala požirek pravkar skuhanе kave, bo pozaba, kakor dišeča topla tekočina, končno zdrsnila po grlu.

Prevedla Sonja Polanc

(Prevedeno iz: *Marmorna koža*, GZH, Zagreb 1989.)

Med Virgo in Virago: She Passed the Border

Po telefonu je zvenela enako kot prvič, kot drugič in zdaj. Kot da za njenim hrbtom vdira voda, a vprašanje, ali motite, hipoma zanika. Med Londonom, Amsterdamom, hčerjo, psi, pogodbami, novim romanom in še čim je za las ujemljiva. Kasneje pripoveduje, kako osupli in prepadeni so tujci, ko se jim oglasi po telefonu in ne agent in ne kak telesni stražar.

Ko je spomladi devetinosemdesetega nastopila v subkulturnem kulturno-umetniškem domu F. Prešeren, ki je spominjal na provincialno združno menzo, je bilo na svetu marsikaj drugače. Berlinski in kitajski zid sta neomajno razmejevala rdeče od črnega, ona pa je že nekajkrat poletela čez lužo.

Profesorica Slapšakova je tedaj večče vodila seanso predstavljanja gostje iz Zagreba, ki ji je večerniška Prešernova družba izdala prevod prvenca *Hologrami strahu*. Slavenka Drakulić je bila pri nas dotlej zvečine znana le ožjemu krogu razvnetih intelektualc, ki jim je kot "veteranka feminizma" posredovala izkušnje iz svojega subverzivnega tabora. Njene tekste "publicističnega komandosa" je poznalo številno bralstvo takratnih visokonakladnih jugoslovanskih časnikov in časopisov.

Z odra je z udarnim šarmom karminastih ustnic obvladovala gledalstvo, sprva pretreseno in kasneje vznemirjeno, ker ji je uspelo premagati davež dolgoletne smrtno nevarne bolezni, ter ob tem in zaradi tega obilno ustvarjati.

Pred dvema letoma bi ponovno morala priti v Ljubljano, in sicer kot ena nastopajočih radijske Okrogle mize, ki je spričo junijskih dogodkov '91 odpadla. V tistem času je po mestu mrgolelo tujih novinarjev, ki so zbrani pozno v noč na katerem hotelskih vrtov, stari znanci s podobnih front in hotelov, po prestižnem lovu za novico dneva spominjali na gledališko menažerijo kakega festivala, kjer je že vnaprej vse znano. Nekega večera so rekli, tu ne bo več hudega, počilo bo v Zagrebu. Takrat je v Londonu pregledovala angleški prevod svojega romana in urejala reči okoli izdaje nonfiction zbirke *How We Survived Communism and Even Laughed*. In slišala, kako ne more leteti v Ljubljano, ker je letališče bombardirano. Še isto poletje je v tem mestu, a ne vzdrži kot begunka. Lani poleti jo gosti DSP na Tomšičevi ob predstavitvi prevoda *Kako smo preživeli komunizem in se celo smejali*. Jeseni je povabljena v Vilenico. Zasebna založba Rotis iz Maribora postane njen slovenski promotor in izdajatelj.

Da je bolj "Gloria" (Slavenka) kot "drakulić", čeprav "feministka s kremplji", zapisujejo recenzenti v tujini, ki so natančno raziskali izvor njenega imena. Da bi jo približali tržišču, ki so mu domači predvsem zahodni avtorji, jo imenujejo "Simone de Beauvoir" ali "Gloria Steinem Vzhodne Evrope", nekateri ob njeno ime pritikajo Kunderovo. Potem ko je obredla demokratične dežele s "preživetim komunizmom", je zdaj na pohodu s "fragmenti z druge strani vojne", vmes so njeni romani.

Drakulićeva razmejuje svoje življenje na tri faze: pred in med boleznijo ter po njej, ko je začel nastajati njen literarni diskurz. Leta 1987 roman *Hologrami strahu*, 1989 *Marmorna koža*.

Prvi roman je napisala v času (sredi osemdesetih), ko je na Hrvaškem posebej izstopal leposlovni delež ženskih avtoric (I. Vrkljan, V. Biga, D. Ugrešić, I. Lukšić). Literarno kritiko je dinamičnost feminilne prozne produkcije zmedla in po hipnem mrku je katapultirala reakcijo: Histerične ženske, ki pišejo slabo literaturo! Kot bi ji pismene filomele omajale pogled na domačo književnost, kjer je edina med izbranci slonela zgodovinska Zagorka. Zamisliti bi se morala že prej, ko je startala ženska novinarska eskadra, ki je pisanje o cenah na tržnici

prepuštila vajencem, sama pa prestopila v posvečeni prostor moških kolegov ...

Slavenka Drakulić je bila člen obeh ekscesnih epizod, poleg tega je botrovala prvi feministični skupini v komunistični Jugoslaviji. V domovini je že vseskozi problematična: osemšestdesetega je zagovarjala "levo" krilo gibanja - večina hrvaških vsučiliščnikov je bila tedaj na nacionalni strani; kot hčeri oficirja ji ni umanjkal vzdevek "jugorazvajenka"; nista je marala ne rdeči ne Špiljakov rožnati režim; bila je ena "zaupnikov" odmevnega tednika Danas; v zrelih tridesetih je novinarka Drakulićeva "napisala roman" ...

Pogosto je v publicističnem pisanju izpostavljala "jaz", tematizirala "osebno". Dolgo ni bila zaposlena kot novinarka, govorila je kot individuum, za katerim ne stoji določeno uredništvo, založba ipd. Njeni teksti so bili pisani ostro, rezko, v maniri retorike revolta in drzne refleksije. Vsakršen evfemizem ji je bil tuj.

Oba njena romana sta bila pri kritiki in beročih dobro sprejeta; prvi se je celo visoko uvrstil v konkurenci za svoje dni laskavo zvezno NIN-ovo nagrado za najboljši roman leta. Sta literarno komunikativna, tematsko in žanrsko sveža, pisana prvoosebno, brez transcendentalnega tretjeosebnega supervizorja. Dikcija izrekanja je asketska, skopa, uporaba literarnih sredstev premišljena, skrbna, zadržana.

Avtorica dosega dinamičen in slogovno zanimiv pripovedni postopek s strategijo pršenja prostorsko-časovnih panoram, ki se povezujejo z asociativnimi nizi, z razbitimi ulomki toka zavesti. Pripovedna pretapljanja so oblikovana s filmskim jezikom; dogajanje se odstira počasi, ponekod upočasnjeno.

Monološko izjavljanje "egocentričnega" jaza prikljuje seciranje lastnega bitja in biti. Dosledna "zasebnost", ki se srečuje sama s seboj, ni narcistično, hedonistično spogledovanje sebe v sebi, temveč razkrivanje, izrekanje, ogovarjanje, soočanje... in s tem - očiščevanje.

V *Hologramih strahu* je Drakulićeva evocirala lastno skušnjo - tvegano transplantacijo ledvic, ki jo je potencialno postavila na, morda poslednje, razpotje med življenjem in smrtjo. To izhodišče je movens, ki zažene vztrajnik junakinjine psihofizične determiniranosti in danosti v fragmentirane razmisleke o mikrokozmosu lastnega bitja, prežetega s tesnobo in strahom, z drobljivostjo zavesti, s krhkostjo samozavesti. Na formalni ravni so ti psihični procesi simulirani s skokovitostjo pripovedi, živahno asociativnostjo, alogičnim urejanjem misli.

Mammoma koža je podobno strukturirana. Tematsko je premaknjena od telesnosti prvoosebne jaza tudi na telesnost drugega. Središčna tema romana je odnos matere in hčere prek njune seksualnosti, istosti. Obe ženski sta zaznamovani z istim moškim telesom, in to ju v stalni agonijski korelaciji ljubezen-sovrastvo, ljubosumje, zavist, prikritost, še bolj mučno povezuje, čeprav nikoli zares ne poveže. Lik matere ni oblikovan s tradicionalno trpečo podobo, pisateljica z radikalno digresijo raziskuje klasično sliko matere, katere ljubezen naj bi nikoli ne bila vprašljiva. Enako naj bi ostala nedotakljiva tudi njena ženskost oziroma njena seksualnost.

Tekst je v obeh romanah personaliziran, zgrajen iz perspektiv lika, na njegovem opažanju, razmišljanju, spominjanju, čutenju - taktilen, brez avktorialnih intervenc in neposrednih apelov, namenjenih fiktivnemu bralcu. *Holograme strahu* lahko beremo tudi kot svojevrsten dnevnik tesnobe med strahom in pogumom, med življenjem in smrtjo - z upoštevanjem distinkcije med pisateljico zasebnostjo in njenim avtorstvom literarnega dela.

A zdi se, da romanopiska ne more uiti novinarki Drakulićevi.

Malodane prazna cesta proti hrvaški meji gluho odzvanja, kot bi se čas ustavil. Prvi hip se zdi Zagreb tak kot v spominu, a spomni na Prago iz drugega spomina. V izložbah knjigarn panegirična literarura o predsedniku in pritklinah, o grbih, gorah, gurmanskih specialitetah. Pogledujem, ali je morebiti katera njenih knjig razstavljena, katera od treh, ki jih je objavila doma. Če že ni primerkov nove, ki jo je moč dobiti le onstran meje - zdaj, ko nosi slavo svoje

domovine po svetu. Pove, da jo, kakopak, objavljajo, a zgolj kot ime za vztrajne napade in polemike, sicer pa jo pečatijo s širokogrudno ignoranco.

Sredi dneva je pod pisanim senčnikom mestne kavarnе na Trgu bana Jelačića godalni trio ubran na prašne avstro-ogrske viže, kot arhitektura skladne z novim imenom trga. Tudi koraki ljudi naokoli, natakarjev, so kot prestopanje v ritmu valčka.

Ko potem zgodaj popoldne sedim na njenem dvorišču, reče, da ji je v Zagrebu vse manj ljubo.

V zmedu med starimi in novimi imeni ulic s fotografom končno pristaneva na številki 113. A ni prava. Na 115 nama odpre gospa Drakulić.

Voda ne dre za njenim hrbotom. Ponudi domač istrski teran.

Literatura: Po mnogo letih, ko ste bili v pogovoru često izpraševalka, ste že lep čas na drugi strani – izpraševanka. Ko se je to začelo dogajati, Vam sprva ni bilo najbolj všeč.

Drakulićeva: Poglejte, zdaj lahko povsem mirno pišem knjige in se ne ukvarjam več z novinarstvom. Kot novinarka sem čutila strahoten pritisk, ko sem pisala o "zunanjih" rečeh in imela hkrati ogromno potrebo govoriti tudi o čem drugem, a nisem imela časa za to, možnosti. Ker sem, jasno, ženska, in to je ta ženska usoda, namreč, da ženska zelo težko pride do svojega časa, do časa nasploh. Za literaturo pa je čas nujen! Ne gre se čuditi dejstvu, da ženske veliko pišejo kratko prozo in poezijo, kajti med kuhinjskim pultom, kjer trebiš solato, med otroško posteljico in štedilnikom je pravzaprav zelo težko kaj napisati. Meni se je tako obrnilo, uredilo, da končno imam pogoje za pisanje. Končujem tretji roman. Obenem mi razmere kot tudi moj instinkt in potreba narekujejo ohranjanje prvega, novinarskega dela pisanja, ki pa ni več čisto novinarstvo, je na pol poti k literaturi, nekak melanž esejizma, reportaže in zgodbe. Zdi se, da sem popolnoma mirna, kar zadeva pisanje. Sem tu nekje vmes. In ta položaj "vmes" mi je nemara zelo všeč.

Literatura: Potemtakem ne morem vprašati v presežniku, kaj pišete najraje. Ne nazadnje gre za dve različni pisavi.

Drakulićeva: Sta različni, ja. Vendar sem bila pred leti prepričana, da sta mnogo bolj, kot se mi kaže danes, ko moje novinarsko pisanje ni več tako, kakršno je bilo pred leti. Ne pišem več strogo političnih ali kulturnih ali kakršnih že komentarjev, temveč poskušam vztrajati na nekakem med-žanru, na teh svojih zgodbah-esejih, polesejih-polzgodbah. Bržčas je čutiti vedno več "literarnega" v mojih publicističnih tekstih, in četudi gre za politično tematiko, zapisujem metaforične zgodbe – to pa je tisto, kar trenutno, kot novinarka, najraje pišem. In ne nazadnje, zdi se, da ljudje tak način najbolj dojemajo, predvsem ko govorimo o vojni, katastrofah, kataklizmah. To so tako grozoviti pojavi, da jih ni mogoče zajeti z golimi reportažami ali komentarji, na koncu le pristanemo pri metafori, mar ne!?

Na drugi strani pa – literatura! Mene to ne frustrira! V začetku sem bila zmedena, prestrašena. Bila sem novinarka, ki je želela biti pisateljica. Postala sem pisateljica in nisem marala biti novinarka ... bila sem hude notranje boje. Zdaj sem se zbgala s tem, da sem prvo in drugo in tretje in peto in da je vse to skupaj moja

osebnost, da sem to jaz, da mi vse to pripada. Priznala sem si, da imam oboje rada. Na srečo nimam več eksistenčnega strahu pred preživetjem, pred izgubo zaposlitve. Ne nazadnje že dve leti ne živim od novinarske plače! Če že pišem kot novinar, to počnem zvečine za tujino. V glavnem živim od svojih knjig ... In to so tiste idealne razmere ...

Literatura: ... ki ste jih bržkone imeli v mislih, ko ste govorili o želji, da bi živeli neke odmaknjeno, brez bremen in "nasilja" urbane okolice, pisali romane ...

Drakulićeva: Pred petimi leti je bil to moj ideal ... Od leta šestinosemdeset pravzaprav ves čas intenzivno pišem, pet knjig v petih letih! Predstavljala sem si, da bom sedela v nekakšni majhni hiški v Istri, daleč od sveta, brez telefona, in da bo vse, kar bom počela, le pisanje romanov. A to se je zgodilo prvič šele lani poleti: zares sem bila v tisti svoji hiški in pisala roman. Vendar nisem mogla, nisem se mogla zadržati, da ne bi reagirala na nekatere reči okoli sebe, jih komentirala ... Roman, ki sem ga pisala, je skrajno intimističen kubus materije, zaprte med štiri stene; gre za zgodbo, ki ne prenese nikakršnega vdora politike, vsakdana, ki teče mimo te tu-zdaj prezence bivanja, in to mi je všeč, ker ne želim v svoje romaneskne pripovedi tovoriti ničesar iz tega aktualnega časa, nobenih takih determinacij ... Za replike na konkretni vsakdan uporabljam druge vrste diskurz, in kot sem rekla, očitno brez tovrstnega odzivanja ne morem. Obenem mi to seveda "krade" čas za literaturo. To poletje, na primer, sem se namenila končno izpisati do konca ta novi roman, a mi ni uspelo, saj sem počela še kakih pet stvari zraven in bila angažirana; temu se dandanes človek na Hrvaškem ne more izogniti. Očitno temu ne morem ubežati, čeprav se poskušam čim globlje zavleči v tisto svojo polževo hišico in tam pisati tiste svoje romane.

Literatura: Vaš prvi roman je zavezan jazu. V njegovi samotnosti se razpleta vsa drama komunikacije njega samega z njim samim, v agoniji ogrožene eksistence. Vloga okolja, ki je za sam jaz sicer konstitutivna, ni pomembna niti ne usodna – tako dominantno je njegovo ontološko samoizpraševanje, samopotrjevanje, samoogledovanje. V drugem romanu odnos razširite tudi na drugega oziroma beležite povratnost vpliva drugega na prvoosebni jaz, čeprav še vedno ostajate v risu njegove gnoše, v njegovi čutno-zaznavni opciji. Zanima me, kam se razpleta hierarhija odnosov v Vašem novem delu? Kako je z moškimi liki, ki so bili doslej prisotni na posreden, povsem pasiven način?

Drakulićeva: Človek piše, vsaj jaz, iz notranje potrebe, pri tem pa pravzaprav sam ne odloča, o čem bo pisal – vsaj kar zadeva leposlovje. To pride. Ne moremo govoriti o povsem racionalnem postopku; obstajajo sicer racionalni elementi tega dejanja, vendar pa tudi taki, ki so zunaj avtorjevega nadzora – in prav to je tisto najbolj fantastično, vznemirljivo, ko na primer liki začnejo prihajati sami od sebe. Ko me kdo vpraša, od kod je prišla določena zamisel, enostavno ne znam odgovoriti. V nekem trenutku se material izmuzne kontroli, besede se organizirajo na svoj način, knjiga se, četudi zveni neverjetno, piše sama. Nemogoče je dokončno imeti nadzor ali vpliv. Ko pišem novinarski tekst, je seveda drugače. Potrebna je popolna odgovornost, ko pa počnem literaturo, rabim popolno svobodo. Tu niso pomembe neke konotacije, temveč besede – dobesedno je pomembna vsaka beseda.

Meni se je zgodilo, da me je strah pred smrtjo, ki je tedaj zagotovo bil v jedru moje biti, toliko preganjal, zasvojeval, da sem o tem morala pisati! Ali, recimo, problem odnosa med materjo in hčerjo – to me je nagovorilo samo od sebe ... Poleg tega – ta odnos, ta tema, je v literaturi in nasploh pičlo, pomanjkljivo obravnavana, obdelana. Iz psihoanalize izhaja trditev, da je dominantna figura v našem življenju oče – mislim, da gre za zablodo in da je mati tista, ki je središčna oseba našega življenja. V Franciji je v zadnjem času vse več avtoric, ki o tem pišejo – kaže, da so se ženske, potem ko so "raziskale" odnos do očeta, ljubimca, moža, poglobile tudi v "nedotakljivost" matere.

Vprašanje o moškem je zanimivo, namreč videti je, da so moški v središču življenja ženske. Menim, da ni čisto tako, menim, da niso ali vsaj ne v vsakem obdobju njenega življenja, ne moški ne ljubezen. Ta "odsotnost" moškega pri meni ni bila namerna. Zdi se mi, da moškim nikoli ne zastavljajo vprašanja, zakaj ne pišejo o ženskah, o ljubezni, zakaj pišejo na primer o politiki ali čemerkoli drugem. Pravzaprav je to diskriminatorsko vprašanje! Poleg tega tak način poizvedovanja predpostavlja, da pisatelj striktno sam izbira, o čem bo pisal, a kot sem že rekla, to ni tako. Hierarhija "prednostnih" tem se vsili samodejno, ne da bi človek vedel zakaj, po vsej verjetnosti ima primat tisto, kar nekoga najbolj vznemirja, iritira, zapeljuje ali pa se mu prikazuje kot nekakšen čuden, zanimiv material, ki kliče k obdelavi.

Novi roman, ki ga pišem, se loteva ljubezni, tokrat ljubezni med različnima spoloma! Raziskuje, do kod gre človek v tem svojem čustvu. Naslov romana je *Božanska lakota*, v njem nastopata Poljakinja in Brazilec, ki se sredi New Yorka zaljubita. Zgodba se konča s kanibalstvom. To je treba vzeti seveda metaforično, a vendarle ... Roman je silno kompliciran, saj raziskuje vse psihološke odtenke ljubezni, njene fine in mnogokdaj težko razpoznavne meje. Pri tem je silno pomembno, kaj ljubezen sploh je: do kod je sebičnost, pohlep, v kolikšni meri človek v ljubezni dobesedno požira drugega, se spreminja v drugega, se z drugim premeša. V tem človekovem temeljnem čustvu seveda prevladuje potreba, da imaš nekoga totalno, do konca, za vekomaj v posesti, in to je nemara tisto, kar ljubezen sploh je.

Literatura: *Toda, je ta želja v človeku predvsem takrat, ko ni izpolnjen sam v sebi, ko ni zadostno realiziran, samozavesten ...*

Drakulićeva: Samozavest je gotovo zelo pomembna, kot je pomemben standard, neodvisnost, vendar, bržčas bom razočarala svoje bralce – to ni feministični roman, to ni roman, ki bi govoril o samozavesti ženske, o njeni neodvisnosti in potem o položaju, v katerem se znajde v ljubezenskem razmerju. Ne, govorim o dveh ljudeh, ki se od nekod pojavita, sredi New Yorka, v skrajni odtujenosti, nikogar ne poznata, ne moreta uporabljati svojega jezika, oba govorita nekakšno pohabljeno angleščino, zaljubita se ... in!? Na začetku nisem vedela, kako se bo zgodba razpletala, a pred njima nimam nobenih predsodkov in ne zanimajo me nikakršne teze ali ideologije. To je intimistična, modernistična zgodba, ki predvsem secira čustva in gre pri tem zelo globoko. Pravzaprav je to vivisekcija ljubezni. Ne seveda neke abstraktne ljubezni, temveč tiste konkretne, ki jo v romanu zapisujem. Moj namen je bil ob določenem primeru pokazati, kako ljubezen funkcioniira ... Menim, da je ljubezen vselej tragedija,

to pa zato, ker se po vsej verjetnosti ne more nikoli do konca izpolniti. V romanu preprosto opazujem tista dva človeka in to zapisujem, kot bi bila kamera, ki bi vse odslikavala, beležila ... in to je to! Ničesar ni zunaj tega. Seveda pa gre za hipertrofirano situacijo, saj le-taka mora biti v romanu.

Literatura: Vse dogajanje torej popolnoma vizualizirate?

Drakulićeva: Seveda, popolnoma, vse imam v glavi, vse vidim! Ne vsega naenkrat, ampak vidim slike, probleme. Ko pišem, vidim tista dva človeka, njune kretnje, tisto sobo, hrano na mizi, tla, kopalnico – vse vidim.

Literatura: Vas to izčrpava?

Drakulićeva: Ne, nikakor, temveč sem strašansko koncentrirana, ničesar drugega ne morem prenesti. Ko sem bila poleti v tisti svoji istrski hiški, si je moja mama zelo želela biti z menoj, vendar sem jo prosila, naj ne prihaja. Ko delam, prosim ljudi, naj me ne obiskujejo, nikogar takrat ne želim videti, slišati ... Običajno zjutraj vstanem, nekaj malega pojem in potem delam, delam, dokler se ne utrudim in znova naprej. Prizadevam si čim bolj zadržati koncentracijo. To se mi zdi najbolj pomembno – ohranjanje koncentracije.

Literatura: Kako zastavite novo delo, kako se organizirate, pripravite?

Drakulićeva: V začetku gre seveda za velikanski element racionalnosti, tehničnih problemov. Za novi roman sem imela Fulbrightovo štipendijo v New Yorku, kjer sem kar nekaj mesecev študirala različno antropološko literaturo, brala knjige o kanibalizmu. Ogromno dela je v pripravah, treba si je zamisliti strukturo, like, kompozicijo romana, opraviti nekak "research" materiala in potem, jasno, začeti vse to tudi fizično zapisovati. Najprej delam zapiske, beležke, zanje porabim veliko časa, recimo leto, leto in pol, potem izpišem prvo verzijo, z roko, drugo pa že na računalniku. Ne popravljam veliko, prizadevam si maksimalno zadržati pozornost na tistem, kar pišem. Nobene mistike torej, le čas, čas, čas.

Literatura: Zdi se, da je čas za Vas poseben fenomen!? Ne nazadnje je zanimivo opazovati, kako z njim "manipulirate" v romanih, kako ga vseskoz transponirate.

Drakulićeva: Čas si je treba v življenju znati izbojevati, ker je pri vsem skupaj to res najbolj pomemben pogoj za ustvarjanje, vsaj zame.

Nemara je res, da je moj odnos do časa dokaj specifičen. Čutim soobstoj in trajanje preteklega in sedanjega – prepletanje tistega, kar sem doživela in tistega, kar preživljam zdaj. Med boleznijo sem se naučila mnogočesa: organizacije, reda, strogosti – zdi se mi, da sem zelo disciplinirana, ne prelagam stvari; če je le mogoče, čim prej postorim, kar je potrebno. Poskušam ne izgubljati časa; skratka v bolezni sem se izurila v trdovratni disciplini in tem, da ni izgovorov, ni odlašanja...in ni časa na pretek! Po operaciji sem dojela, malodane zarekla sem se, da bom v življenju počela samo tisto, kar zares hočem in se temu popolnoma posvetila.

Kar pa zadeva čas v mojih romanih, ne vem, zakaj ga tako zapisujem. Tisti, ki prevajajo moje pisanje, nemalokrat potožijo, da imajo kup težav, da se nemalo namučijo pri prenosu vseh mojih časovnih preskakovanj in menjav v romanih. Vendar ne morem pomagati, tako pač pišem.

Literatura: Povdarjate ta boj za čas predvsem kot ženska? Se Vam zdi, da imajo moški manj težav – več časa?

Drakuličeva: Jasno, o tem sploh ni treba govoriti! Njihovo življenje je kratko malo tako organizirano, tradicionalistično, da kljub obveznostim, družbenim, javnim, zasebnim, laže pridejo do "svojega" časa, vsekakor laže kot ženske. To je pač tako.

Zdi se mi, da je moj odnos do časa dokaj specifičen. Čutim soobstoj in trajanje, prepletanje tistega, kar sem doživela, in tistega, kar preživljam zdaj. Med boleznijo sem se naučila mnogočesa: organizacije, discipline – zelo sem namreč disciplinirana, ne prelagam stvari na potem, takoj postorim, kar je potrebno. Ne izgubljam časa; skratka, v boleznii sem se izurila v trdovratni disciplini in tem, da ni izgovorov, ni odlašanja ... in ni časa na pretek. Po operaciji sem dojela, malodane zarekla sem se, da bom v življenju počela samo tisto, kar zares hočem, in se temu popolnoma posvetila.

Literatura: Živite sami – po vsem vetrnjaštvu pobega od doma, dveh zakonih, ločitvah, boleznii ... bi želeli koga ob sebi?!

Drakuličeva: O tem ne razmišljam. Sem človek, ki se ne ozira veliko ne v preteklost ne v prihodnost, zame je predvsem pomemben ta trenutek zdaj! In v njem sem, lahko bi rekla, zadovoljna. Imam pregled nad svojim življenjem, delam tisto, kar imam rada, od tega tudi živim in to ni malo. V tem obdobju zdaj mi je gotovo mnogo laže: hči je odrasla, ne živi več z menoj ... človek je kajpada velikokrat osamljen, a to je najbrž cena za vse drugo. Ne nazadnje se mi v zadnjem času tudi nič takega ni zgodilo, kar bi me spravilo v precep, ali naj bom s kom ali ne. Zagotovo pa vem, kaj pomeni biti močno čustveno zavzet, vem, da to pomeni imeti manj časa zase! V sedemnajstih letih, po dveh zakonih, porodu, materinstvu, sem nekako plačala vse "dolgove" in bi zdaj hotela mir, to pomeni: čas, čas zase in za tisto, kar je zame najvažnejše – pisanje. V tem smislu sem seveda sebična: namreč človek, ki hoče pisati, mora biti sebičen, še posebej ženska. In mora biti trden, to pa je težko, zelo težko. Pisanje je namreč naporno, tudi fizično naporno delo, utrujajoče, sploh ne zabavno, poleg tega je strašansko samotarsko početje.

Novinarstvo je nekako vesel posel, človek se ves čas družii z drugimi, zanimivo je, vsakovrstne nove reči spoznava ob njem, neprestano nekam gre ... pisanje literature pa je nekaj popolnoma drugega. Novinarstvo živi od hrupa, od informacij, nenehno je treba opazovati, poslušati, brati, literatura pa rabi tišino, odmaknjenost, malodane izolacijo. Ko pišem prozo, čutim, da moram zapreti vse zunanje dotoke, da se moram osamiti, utihniti in prisluškovati popolnoma v drugi smeri ... mučen posel, mukotrpen, popolnoma nasproten novinarskemu. Samotnost pisanja je najbrž tisto, kar je najtežje; človek bi vendar kdaj to osamelost s kom podelil, a ne gre ... Treba je biti trden, strahotno trden in vztrajen – vemo pa, da je človeku ljubše predajati se, popuščati.

Literatura: Od kdaj se spominjate klica k pisanju?

Drakuličeva: V mojem primeru gre za čisto klasično zgodbo: od malih nog sem popisovala velikanske količine papiraja; pri šestnajstih sem se že "preskusila" v prozi, poeziji, dramatikii. Bila sem dobesedno obsedena s pisanjem, branjem ... vse dokler nisem pri sedemnajstih pobegnila od doma, se potepala po svetu, kmalu zatem

zanosila, se poročila, rodila in naslednjih petnajst let "pozabila" na vse. Tipično ženska zgodba ali usoda. Ves čas je seveda bila v meni neustavljiva želja po pisanju. Vendar sem se bala, bala sem se tiste svoje želje. Dušila sem jo, jo tlačila, zatajevala. Zapisovala sem nekakšne zapiske na papirčke, kakršne običajno uporabljajo gospodinje kot beležnice za nakupe v trgovini. To svoje početje sem kakopak skrbno skrivala, bila sem prepričana, da je najbolj pomembno na svetu biti mati ali žena, da ima to vselej absolutno prednost pred mojo sebično željo po pisanju. Tako sem bila vzgajana. Dolgo sem doživljala sebe kot vlogo, funkcijo: zakona, službe, gospodinjstva. Bilo me je strah, skrivala sem tiste čudne papirčke, nisem si upala izpostaviti se, jih komu pokazati. Tisto je bil skriti del mene, bala sem se osebnega izrekanja. Ko sem pisala drugi tip diskurza, tekste, ki niso bili literarni, je bilo vse O. K., legitimno dejanje, s konkretnimi temami, literaturo, bilo je nekaj discipliniranega in proti temu ni nihče imel nič proti. Po operaciji sem bila šest mesecev priklenjena na posteljo in tedaj se je nenadoma odprl pred mano tisti čudežni čas, čas zame. Najsi zveni še tako bizarno, končno se je primerilo, da sem pravzaprav prvič imela čas zase. Veliko časa! In naj ponovim še enkrat: čas je ključni faktor v življenju vsake ženske, ki hoče kaj narediti, ustvariti.

V Zagrebu sem dva semestra vodila tečaj kreativnega pisanja. Vseskoz sem trobila študentom, naj nikoli in v nobenem primeru ne pišejo, če to ni njihova absolutna nuja, če jih nekaj neustavljivo ne vodi k temu, naj nehajo, kajti pisanje je težaško delo, pri tem je malo verjeten uspeh, zaslužek ... Na drugi strani pa, ko ima človek nedopovedljivo željo, skorajda "bolno" potrebo po pisanju, sploh ni pomembno, kakšen sprejem bo doživelo to njegovo početje, če on sam resnično ne more ne pisati.

Literatura: *Roman Hologrami strahu v nekaterih dejstvih korespondira z vašim življenjem, saj tematizira neki določen realni del vaše izkušnje. Kako ste se ubranili zadrege "morale" avtorja? Koliko se sme ustvarjalec do svojih najbližjih obnašati kot do "surovine" za svoje delo?*

Drakulićeva: *S Hologrami je problem ... ljudje namreč, jasno, vedo, da je to avtobiografski roman, da torej obravnava neko mojo resnično preteklost, vendar tu vendarle obstaja distinkcija, saj to ni avtobiografija, temveč roman! Naj odgovorim s frazo, ki pa nedvomno drži: zame je umetnost edini prostor svobode, druge svobode, razen umetniške, ni! Zato menim, da mora biti človek v tej umetniški svobodi docela brezkompromisen. In ko piše, si ne more, ne sme si dovoliti razmišljati o kakršnikoli obzirnosti. Pri tem romanu so mi zamerili, na primer, moj odnos do matere, ki nastopa v romanu kot zelo hladen lik. Moji prijatelji, moj oče ... Ko je prebral roman, šest mesecev ni govoril z menoj! Mislim, da ne gre toliko za vprašanje izbire, češ toliko bom še napisala, več pa že ne. Povsem očitno je, da ti liki niso do konca resnične osebnosti, da gre za elemente teh ljudi iz mojega življenja in za naše odnose ... ampak pri tem ni popuščanja! V novi knjigi (*Balkan Ekspres*) je nekaj esejev, v katerih omenjam svojo hčer. Govorim celo o nekem pismu zanjo ... Lahko se sicer načelno odločim, da ničesar iz svojega zasebnega življenja ne bom vnašala v pisanje, vendar, pogledjte, ko pišem o vojni, o določenih situacijah, pišem seveda tudi o sebi, o času, kot ga doživljam, o tistem, kar je zame pomembno – to pa je brez dvoma moja hči. In kako naj se potem temu izmaknem!? Ona nikakor ni bila zadovoljna s tem. Bila je*

skorajda besna, prosila me je, naj, za božjo voljo, že enkrat neham uporabljati njeno ime. Ne nazadnje je odrasel človek, želi se oddaljiti od vsega tega – jaz pa nikakor ne morem, ne da bi jo omenjala, saj je najpomembnejši del mojega življenja. Pravzaprav moram biti groba, vendar to z materinstvom nima nikakršne zveze. Kaj lahko rečete: seveda, življenje obstaja le zato, da bi ga "izkoristili", je le "rough" material. Seveda ne mislim, da je tako, resno pa pravim, da se s tem ni igrati! V literaturi in nasploh v umetnosti mora biti človek skrajno resen, odgovoren, do konca iskren, pogumen in mora popolnoma zanemariti neke površinske moralne konvencije in razloge.

Literatura: Vi bojda nimate strahu pred "belim" listom? Ali ste, vendarle, na začetku, morali premagovati kakršnokoli negotovost, dvome, nelagodje? Poleg tega, da ste bili doma v novinarstvu.

Drakuličeva: Ne, ne, pri meni je šlo za nekaj drugega. Roman je bil zame vprašanje časa. Ko sem bila bolna, namreč nisem mogla pisati daljših tekstov – bolezen človeka odvrne od prihodnosti, vsekraj preži nanj kot možnost, da ga že v naslednjem hipu morda ne bo več ... Venomer me je preganjal ta "čas": bom imela dovolj časa, da naredim kaj takega. To je vse! Ko sem dojela, da naposled končno "imam" čas, sem začela pisati ... Bila sem celo presenečena, kako zlahka mi je šlo. Zapiske, iz katerih so kasneje nastajali *Hologrami strahu*, sem začela pisati v bolniški postelji teden dni po operaciji. Vse je torej že obstajalo v meni, treba je bilo le še to povedati z besedami. Pisanje je bilo, kot pravi M. Duras, prvo prebiranje rokopisa, ki je bil napisan znotraj mene.

Kar zadeva strah ... imam nekaj ljudi, ki jim zelo verjamem, in zanje pravzaprav pišem. Ko dobim od njih afirmativno sodbo, mi je "vstop" v javnost mnogo lažji. Imam prijateljico, ki je literarni kritik – Andreja Zlatar, moja soseda – vse, kar sem napisala, je šlo skoz njene roke. Ona je moja prva instanca in tudi najstrožja. Veliko se pogovarjava, upoštevam njene pripombe. Človek vendar mora imeti nekoga, ki mu zaupa, verjame, s katerim se o teh najbolj svojih rečeh pogovarja.

Literatura: Mnogokrat so bili odmevi na vaše publicistično delo negativni, polemični. Kako zvenijo dandanes? Kakšen odnos imajo do vas v tujini, kjer veliko objavljate?

Drakuličeva: Vedno sem se počutila kot marginalka. Moja pozicija je bila vselej robna: najprej zato, ker sem ženska, potem, ker nisem šla po neki običajni razvojni poti do literature – v mislih imam tisto pot, ki jo tu upoštevajo kot relevantno: pisati začneš pri petnajstih v šolski časopis, pri dvajsetih objaviš zbirko, pri petindvajsetih prvi roman ... in si tako pripuščeni v sveti hram literature. Z mano pa je bilo drugače: najprej sem bila novinarka, kasneje sem "vsokočila" v leposlovje in še naprej vztrajala v novinarstvu, nikoli nisem bila članica kake stanovske ali druge organizacije, nisem se družila s tistimi "slavnimi" ljudmi, nisem se udeleževala t. i. literarnega življenja – preprosto sem sedela doma in pisala. Stala sem na obrobju, poleg tega sem bila, oziroma sem še vedno, feministka. Ko je nastopila nova oblast, sem naprej ostala marginalka; posebej v zadnjem času me na silo rinejo v kategorijo disidenta. Na Hrvaškem se vztrajno dogaja nacionalna homogenizacija, ki človeka absolutno reducira na en sam aspekt osebnosti. Seveda, ko o tem pišete naravnost, črno na belem, ko ne

"pojete v zboru", potem je pač tako, da vas neprestano napadajo. Knjiga *How We Survived Communism and Even Laughed* je zbudila v tujini velik odmev, doma pa ni bilo založbe, nikogar, ki bi jo hotel prevesti, natisniti. To je kajpada docela indikativno, saj catch ni v tem, da ljudje tega ne bi hoteli brati, temveč mislijo, da sem nekakšna persona non grata. Poskušam verjeti, da gre le začasne razmere, ki se bodo sčasoma spremenile, čeprav imam za zdaj silno slabo mnenje o tem, kar se dogaja v medijih, v "intelektualnem" življenju na Hrvaškem. Intelektualci so kratko malo zašli v kalup, iz katerega se nikakor ne morejo izbežati, in tisti, ki imajo količkaj kritičen odnos do razmer, jih nezgrišljivo dobivajo po nosu. Čutiti je strahoten pritisk, posebne vrste cenzuro, ki je moja generacija v taki meri doslej še ni doživela. Sama se rešujem tako, da veliko objavljam v tujini, prevajajo in izdajajo mi knjige, celo naročajo jih. Dokler bo tako, bom za silo preživela in prenesla to stanje doma, čeprav gre, brez dvoma, ustvarjalcu zato, da je prisoten v lastnem okolju. Žal ta hip to skoraj ni mogoče.

Država seveda potrebuje notranjega sovražnika – vsaka oblast, ki ni gotova vase, je nagnjena k totalitarizmu. Imam občutek, kot bi nam merili in tehtali "hrvatstvo", kot bi po številu rdečih krvničk ugotavljali, kdo še je in kdo že več ni Hrvat.

Kar zadeva tujino, je najpoprej treba vedeti, da gre tam za industrijo knjig! Imam srečo, da sem v funkciji objekta, ki se popolnoma zaveda, kaj se mu dogaja. Strašansko zanimivo je to doživljati, opazovati, ne nazadnje gre za povsem novo izkušnjo; nemara deluje kdaj vse skupaj nekoliko shizofreno, vendar mene zabava, veliko se ob tem učim. Zdi se mi solzavo patetična vloga večine pisateljev v vzhodni Evropi – sedijo doma in čakajo, da jim bo kaj padlo v naročje. Pri tem pa skoraj nihče ne razume njihovega majhnega jezika! Ta korak, ki sem ga sama naredila – pisanje v angleščini – je bila silno koristna izkušnja. Obenem spremljam, koliko in kako Američani, Angleži vlagajo v trženje, reklamo, kako natančno vse organizirajo, kako nezgrišljivo dajo čutiti, ko predstavijo novo ime ali knjigo.

Od dežele do dežele se seveda stvari razlikujejo: v številu izvodov, v načinu predstavitve, spremljajoče publicitete ipd. Francozi so znani ksenofobi in tako smo z založniki imeli težave z občili, saj je v njihovi deželi treba govoriti francosko! Eden založnikov si je privoščil nedopustno napako: *Balkan Express* je samovoljno podnaslovil kot Kroniko vojne v Jugoslaviji! Lahko si predstavljate, kakšne posledice ima tak lapsus zame!

V Nemčiji strašansko veliko vedo o nas, pedantno so informirani, veliko tudi pišejo o "naši" stvari. Založba Rowohlt je na frankfurtskem knjižnem sejmu predstavila knjigo *Balkan Express*; natisnila jo je v zelo visoki nakladi, a še preden je bila knjiga izdana, so v prednaročilu prodali okoli pet tisoč izvodov. Seveda so nemudoma zvišali naklado. V resnici sem material iz B. E. začela pisati kot serijo člankov za *Die Zeit*, kot eseje o vojni, vsak mesec enega do dva. Ugotovili so, da jih ljudje berejo z velikim zanimanjem in kasneje so mi pri Rowohlту predlagali, da bi naredila knjigo iz teh zapisov, tako rekoč naročili so jo. Potem sem jo enostavno ponudila še svojim standardnim tujim založnikom. Interes je velik, ne nazadnje me že poznajo, tako po non fiction literaturi kot tudi po fiction delih.

V Ameriki je ob predstavitvi *How We Survived Communism ...* vse dišalo po tem,

da se pripravlja nekaj velikega. Ko je bila knjiga na tržišču, je izšla v New York Times Book Review obsežna pozitivna kritika in dan zatem je založba Harper Collins na avkciji odkupila pravice za žepno izdajo. Ta prehod na žepno knjigo je silno pomemben, kajti knjiga, ki je v Ameriki izdana le kot trda vezava, po letu dni preprosto ponikne, izgine iz knjigarn ...

Ampak vedite, o vsem tem govorim kot popolnoma samozavedajoč se subjekt-objekt! To poudarjam, ker zelo veliko ljudi na Hrvaškem, tudi mojih kolegov, ni moglo in ne more pisati oziroma pišejo tirade o tem, kako ne morejo pisati – ljudje različno reagirajo na te vojne razmere: nekateri so šli v boj, nekateri so naredili samomor, nekateri so se prilepili na oblast in vzdržujejo njeno ideologijo – moja reakcija na vse, kar se dogaja, pa je pisanje. To je tudi moj način odnosa do vojne: ne morem torej zapreti oči, izključiti računalnika. Pravzaprav se na vse v življenju odzivam s pisanjem.

Literatura: Veliko bralcev lahko bere vaše zgodbe in članke – objavljate v ameriških revijah The Nation, MS Magazine, Time, v dnevniku New York Times, v londonskih dnevnikih Independent in Guardian, v hamburškem tedniku Die Zeit ... kuloarske replike govorijo o feministični navezi, ki vam je pomagala na poti do teh redakcij!?

Drakulićeva: To je absolutno zgrešeno, vselej postanem besna, ko to slišim! Kar zadeva Ameriko, sem začela leta šestinosemdeset pisati za The Nation, ki je politični tednik in nima s feminizmom nobene zveze. V Ameriko sem res odhajala na feministična zborovanja, tudi po zdravje sem šla tja, vendar mi to ni pomagalo pri objavi tekstov. Kratko malo gre za nekakšen predsodek, da obstaja "feministična mafija", ki me podpira in mi pomaga. Feminizem mi, seveda, je pomagal, toda na drug način – mnogočesa me je osvobodil, otrešel me je marsikaterega predsodka, tabuja, spodbudil me je, da sem začela nastopati kot individuum, kot ženska, brez strahu pred javnostjo ... a to je druga zgodba. Dejstvo je, da ne objavljam ne v feminističnih serijah ne pri feminističnih založbah! V Nemčiji so leta osemnosemdeset prodali petnajst tisoč izvodov romana *Hologrami strahu*, francoski založnik me je pol leta iskal, ko je hotel priti do *Marmorne kože* ... povsem logično pa je, da se po uspehu *How We Survived Communism* ... v Ameriki in Veliki Britaniji zanimajo tudi za druga moja dela, da jih zanima tudi moje leposlovje.

Literatura: Vaš curriculum vitae deluje v veliki meri sturmunddrangovsko ... Rekli ste, da naposled le imate pogoje za tisto, kar ste si vse življenje želeli!

Drakulićeva: Zdi se mi, da je človekov karakter njegova usoda! Mnoge reči v življenju sem počela instinktivno, vendar, če bi morala izpostaviti neko svojo prevladujočo vsebino, bi rekla, da sem predvsem fighter. Vselej se za nekaj bojujem ... Res je, končno lahko pišem in to počnem z neverjetno lahkoto – občutek imam, kot bi bila ta ogromna energija že prej v meni, le da je nisem mogla izkoristiti ... Pravzaprav sploh ne obstajam brez pisanja – ne znam več razmišljati zunaj te kategorije.

S Slavenko Drakulić se je pogovarjala Sonja Polanc

ZADNJA IZMENA

Péter Nádas

Epizoda iz spominskih listov

Kakor da bi vedno lahko imel kaj skupnega le s tistim, kar pravkar zapuščam, in bi moral zapustiti zato, da bi lahko imel kaj s tem, morda je tu izvir vseh mojih pomot, sem mislil, obenem pa tega vendarle ne bi mogli imenovati pomota, saj ne razmišljam jaz tako, ampak moja doživetja, ki raz-

mišljajo namesto mene, moja lastna zgodba razmišlja tako namesto mene, živim in se nenehno poslavljam od življenja, tam nekje na koncu vsakega mojega doživetja stoji neka smrt, iz tega sledi, da je postalo slovo pomembnejše od življenja samega.

O nečem takem sem razmišljal, ko sva se ustavila pred hišo; Thea je z dvignjeno glavo gledala malce zviška dol name, potem je snela očala in se nasmehnila.

To je bil hipno odprt, v daljave zroč nasmeh; možno, da je že vse dotlej podremaval v mišicah njenega gibkega obraza, ki ga pač ni dala, ampak kakor da zadrževala iz obzirnosti ali preračunljivosti, naj ne moti z njim, zgodbo lahko sprejme tako neskaljeno celo, kakor jo pregibam.

In kot da bi se moral dotakniti v sebi skrivnosti svojega naroda, sem se vprašal še, ali se ne oddaljuje vsak trenutek tako daleč od meni najbolj lastnega življenja, in je zato zaman iztanjena pripravljenost mojega prilagajanja potrebam drugim!, saj stoji ta smrt na koncu vsakega mojega spomina, da potem nemara le ni božanska enost usode, pač pa najprimitivnejša zgodovinska izkušnja?

Mehko mi je položila roko na koleno, njeni prsti so zaobjeli mojo pogačico, niso je stisnili; gledal sem njene oči v temi.

Morda me ni prijela za koleno, ampak ujela z gibom telo naju obeh, združila najino tišino, in videl sem ji v očeh, da želi nekaj povedati, oziroma bolje, ne more reči, zato, ker čuti točno to, kar bi morala razumeti.

Izjavljanje tega na glas bi bilo pretiravanje, določene stvari ni dovoljeno izreči niti

v tako skritih formah, življenje bi bilo treba pustiti, pa vendarle, če v avtu ne bi bilo temno, če ne bi vdiral noter le lom svetlobe krošenj uličnih svetilk, njene lise, če bi si bila lahko jasno videla v obraz in ne bi ostalo vse na meji slutnje in občutka, temveč bi se oblikovalo v besedo, potem bi se vse v krogu nas treh zagotovo zgodilo drugače.

Pozneje je kljub vsemu spregovorila, toda tedaj sva že šla prek tega nabitega trenutka.

Da, je rekla, vsak ima takšno ali drugačno življenjsko zgodbo, in ali sem opazil, da so vse življenjske zgodbe žalostne!, zakaj neki?, in tako se ji zdi, je rekla, kot da bi ji bil jaz povedal svojo življenjsko zgodbo, čeprav ne ve o tem tako rekoč ničesar, morda prej svojo ranjenost.

Mojo ranjenost, sem vprašal, presenetila me je namreč beseda sama.

Ni počakala na moj glas, nasmeh na njenem obrazu je poknil v droben smeh in iz tega praska je zletelo ven vprašanje, vprašala je, ali vem, da je Židinja.

Potem se je začela zares na glas smejati, verjetno zaradi presenečene in nerazumne osuplosti, ki se mi je brzkone zapisala na obraz.

Dobro, je zaklicala smeje, naj zdaj grem, stisnila me je za koleno in odtegnila roko, to bo potem drugič povedala.

Rekel sem, da ne razumem.

Nič hudega, naj razmislim o tem, saj sem vendar tako bister deček, pa tudi sicer ni treba vedno vsega razumeti, dovolj je, če čutim.

Toda kaj lahko čutim ob tem?

Naj čutim.

Rekel sem, da se mi tako zlahka pač ne bo izmuznila, to je svinjarija.

Da ne? je zaklicala smeje in se nagnila čezme, odprla in odsunila vrata avtomobila; naj izstopim.

Če pa ne razumem, kaj govori?

Sploh je ni več zanimalo, kaj govorim ali kaj sprašujem, kaj razumem in česa ne, z roko se je uprla ob moje rame in prsi in me hotela izmotati ven, pahnniti iz avta, po rahlem oklevanju sem jo zagrabil za zapestje, okleval sem, zaradi občutka, ki me je prežal, kakor da zato ne bi smel odgovarjati z nasiljem na nasilje, ker je Židinja, zdaj je rekla, da je Židinja, kar me je spodbodlo ravno k temu, da sem blago zvil njeno roko in se ji izvil, medtem ko sva se oba smejala svoji nepripravnosti, oba sva se hotela postavljati užitku po robu.

Ne, ne, je vzklikala s topim glasom, igraje z njim rahlo bolečino, to je izzvenelo kot sesedajoča se obramba zrele ženske in ganljivo neveščee sitnarjenje nekdanje deklice, naj jo pustim, naj jo pustim, dosti je bilo.

Obenem nemara vendarle še ni bilo zadosti, kajti z glavo me je hotela zabosti v prsi, torej je nadaljevala, nato sem ji jaz še močneje zvil roko, zasikala je in glava ji je za trenutek postala na mojih prsih, kar dober, celo miren kraj, bi lahko rekli, je dobila tam, kot da bi našla mesto, ki ga je iskala od zdavnaj, to napeto srečanje dveh teles pa bi pomenilo, da sem seveda jaz tisti široki, s širokimi pleči obokani moški, ona pa

slabotna ženska, ne da se še, peha proč, a se bo kasneje zato predala.

Ne dovolim, sem izustil na glas ta vsekakor laskavi občutek, ki je povsem ustrezal splošno sprejeti spolni igri vlog, in uglasil to prismojeno čustvo s tako lakotniškim veseljem, kot da bi sporočal, ponujajoče se priložnosti nikakor ne želim izpustiti.

Tega morebiti ne bi bilo treba, kajti prizadeto je iztrgala glavo, nehote pribila z njo mojo brado, in to trčenje je oba malo bolelo.

Njeno prizadeto nasprotovanje je pomenilo, da vendarle še ni pripravljena priznati te precej očitne razlike med nama ali vsaj ne želi živeti z njo, še tedaj ne, če je tako povzročena bolečina nesporno skupna.

Vprašal sem, kaj je zdaj to.

Kaj naj bi bilo, je rekla nesramno, nič.

Vmes pa me je gledala v oči tako nežno in proseče, tako od blizu, se potegnila nazaj v vlogo slabotne ženske tako dekliško lisiče, tako spogledljivo in ponižno, obenem pa presvetlila to vlogo tako mojstrsko in strokovnjaško, da je bil ta preobrat v smešnost, preobrat, ko se je najin položaj, v katerem sva se znašla tako nenamerno, zasukal v smešno, nekaj tako po mojem okusu, da sem moral počasi, obirajoč se, a vendarle popustiti stisk, čeprav ji roke nisem pustil odtegniti.

Kaj je hotela reči s tem, sem vprašal in slišal iz lastnega glasu, kako neprav se vračam izmed nemih dotikov, polnih obljub, med lažnivo glasne besede.

Pravzaprav sem govoril zato, da razum ne bi sprostil na plano izurjenih čutil, naj jim vsaj sledi, naj razume, kaj navsezadnje pač hočejo čuti oziroma zakaj, da ne bi hoteli razumu navkljub ali namesto razuma, in če že je in če je v resnici mogoče, potem naj ne bo nadomestek, odvodilo drugačnih vzgibov, naj ne gre za banalno ljubezensko gimnastiko; in nekaj podobnega je lahko čutila tudi ona.

Vse to, kar se je do zdaj zgodilo med nama, je lahko štel za nekakšno prijateljsko dražljivo zbadanje, čeprav ni mogoče vedeti, kje je meja med prijateljskim spoprijemanjem in užitkom ljubezenskega dotikanja, razum naj bi bil nekako pazil na to mejo, četudi se je kazal položaj ravno zaradi užitka igre gibov in možnosti nespeljiv nazaj, in sicer, kot da bi te negotove meje za sabo že poznala, a preprosto ne bi mogla vedeti, kje sva.

Bo potem drugič povedala, je rekla res suho, zdaj naj jo pustim.

Ne, ne pustim je vse do tedaj, sem rekel, dokler mi tega ne razloži, ne maram takšnih neumnosti.

Samo da razum tudi zato ni več mogel pomagati čutilom, ker so tudi besede hotele odločati o tem dokončnem: pojma nisva več imela, o čem govoriva, in to je spet samo napačno razumljena posebnost ljubezenskega pričkanja.

Jezno in nestrpno je trznila z glavo vstran, morda v upanju, da bo sprememba položaja določila položaj.

Naj jo že pustim, je rekla malodane s sovražnim nagibom, Arnu se niti ne sanja, kje da je ona, čaka jo, osmradi se je že od čakanja, pozna ura prihaja.

Od tega nenadnega trzljaja z glavo ji je padla svetloba na obraz, ostra svetloba

neke ulične svetilke, in morda me je porazila prav ta svetloba.

Še kar zabavno, sem rekel smeje, da vam Arno ravno zdaj pride na pamet.

Kajti v ostri svetlobi ulične svetilke, in tega ne znam povedati drugače, se je tisti drugi pojavil na njenem obrazu.

Kot bi bil njen obraz za ta hip podoben Arnovemu dolgemu, suhemu, žalobnemu obrazu, pa čeprav ni sedel na njen obraz neki tuj obraz, ampak prej neki občutek ali senca nekega občutka, nekaj komaj določljivega v žalobnosti tistega moškega, ki mu je glede na svoje občutke pripadala in ki ga z izrekanjem njegovega imena prav gotovo da ni nenamerno pritegnila med naju, torej ne preprosto stari mož, na katerega mora misliti tudi takrat, ko ga ravno vara, in s katerim drugače sicer ravna tako, kot da bi ji bil oče ali sin, ne, ampak žalost nekega človeka, ki mu mora ostati zvesta zato, da bo lahko ostala zvesta žalosti, ki predstavlja temelj njunega skupnega, z žalostjo povsem prežetega življenja, je zato rekla to o Židinki?, tisti žalosti, ki potemtakem ni samo last tega tujega moškega, ampak je hkrati tudi njena?, je kaj med njima, česar v resnici ni mogoče pretrgati?, to naj bi bilo skupno, da je ona Židinja in Arno Nemeč?

Moral bi ji zmečkati, moral bi ji zbrisati ali ji vsaj začasno pregnati z obraza to do zdaj nepoznano, še nikoli videno žalovanje, samo da z Arnovo žalostjo res nisem imel kaj početi, to je bila žalost nekega moškega, ki ga nisem čutil blizu, nisem se ga mogel dotakniti, nisem se mogel narediti, kakor da ne vidim, kako skupno je in kako neločljivo, in tako je bila zmaga njena oziroma njuna.

Zdaj sem namreč še manj vedel, kje sem oziroma kje bi lahko bil v položaju, ki je postajal vse bolj resen, ogolela žalost, utrinjajoča se zaradi ostre svetlobe uličnih svetilk, žalost, ki se je prebijala izza vseh njenih možnih obrazov in mask, je vendarle delovala name kot bliskovito izpraznjenje, srečanje najprotislovnejših sil.

Dobro, sem rekel, spustil vas bom, prej pa vas bom poljubil.

Kot da bi to postalo nemogoče, še preden sem izustil, obenem pa bi to vzela tako, kakor da se je že zgodilo.

V tej siloviti celoti se nato zaobjame tudi to, kar se v vsakdanjem pomenu besede ne zgodi, a je vendar resničnost.

Tako presenečeno in počasi se je obrnila z obrazom nazaj proti meni, kakor da bi se čudila tudi v imenu tega tujca; dva sta se mi čudila.

Med obračanjem nazaj ji je z obraza izginila svetloba, le da sem zdaj že vedel, tuji obraz je ne bo zapustil, polodprta usta pa so kljub temu rekla, bolje rečeno, je stoknilo izza obraza, da zdaj ne.

Spustil sem jo in preteklo je nekaj časa.

Stok, ki se je zaslišal iz njune skupne žalosti, seveda ni pomenil tega, kar je pomenil, marveč ga je bilo treba prevesti, v najinem jeziku je namreč pomenil ravno nasprotno, to, da je tudi njej tako, in če zdaj ne, ker zdaj ne, potem kasneje da.

Če bi pomenilo, da naslednji teden ali naslednjega dne, potem bi to seveda pomenilo to, da zdaj sicer ne, vendar tudi drugič ne, vendar ni pomenil tega.

Obraza obeh sta začela nihati med da in ne, med zdaj in med naslednjim trenutkom ter kadarkoli.

Kot bi bil s svojim neprevidnim stavkom predramil najina usta, kar sva zdaj morala gledati.

Poteze obraza so nihale, ga sproščale in napenjale, koža je drgetala, nastopil je že tudi naslednji trenutek, ne da bi zdaj ali kadarkoli kaj bilo iz njega, ostal je negotovi potem, in vendar je vibriral na ustnicah odločen da, ne da bi bilo mogoče vedeti, kdaj.

Kar je že začelo boleti, kajti če tudi še sedaj ne, potem je da vendarle pomenil ne.

Na obrazu obeh sta nihali omahljiva bolečina, ustrezajoča neodločnemu zanikanju, in omahljiva radost, ustrezajoča negotovemu pritrjevanju, lahko bi rekel, da je obraz v spoštovanju do samega sebe omahoval med predajo in samoobrambo, pač ravno zato, ker sta nihala neodločno, ko je namreč prek prvega šinila bolečina, je drugi preniknil v radost, ko je na prvem zavladata radost, se je na drugem pojavila bolečina, da tako v težko pričakovanem trenutku, ki naj bi bil usodnega pomena, še vedno ni bilo mogoče razločiti da od ne.

In da mi ne bi bilo treba čakati na naslednji trenutek, sem zganil ta skupni čas, presekal sem ga na dvoje, to ni bilo opravičljivo z ničimer drugim, le s tem preprostim dejstvom, da me je bolelo, ena smer zaprta, vrata avtomobila za mojim hrbtom po drugi strani odprta, in bolečina, ki ni dosegla radosti, si je prizadevala za olajšanje po kakršnikoli ceni.

Glede na fizikalni zakon teka nihala bi se bila pač ona odprla prav tedaj, ko bi se bil jaz zaprl, svoji radosti pa tudi ona ne bi bila več mogla pustiti, da se obrne nazaj v bolečino, ona bi namreč prav tačas prispela do da, in tako je morala, vračaje s tem moj vzgib, kadarkoli z roko spremeniti v zdaj.

Čeljust, ki po svoji drugoredni samodejni funkciji drži v našem treznem in budnem življenju usta zaprta, prevrne zgornjo vrsto zob na spodnjo, poleže zgornjo ustnico na spodnjo, se v trenutku, ko to doseže, že zrahlja, nekako vrne v pristanje pred samogibnostjo, zrahlja tisto trezno in budno samodisciplino, ki drži, če odštejemo ure spanja, celoto obraza v nenehni mišični napetosti, ter glede na način in mero te napetosti posoja obrazu karakter, zato pride tam notri v negotovo lebdeč položaj tudi jezik, ki se vzpenja proti nebnemu svodu z zgornjega porobja spodnje vrste zob, slina, zbrana na konici loka jezika in na zapori zob, pa se od razprtja čeljusti prelije nazaj v spodnji del ustne votline.

Glava malce kimne v stran, če prva v levo, potem druga vsekakor v desno, če se namreč želi srečati dvoje človeških ust, se morajo izogniti trčenju nosov, grbečih se iz boklin obraza.

Če pa je oko že premerilo to razdaljo in iz reliefne danosti izračunalo kot potrebnega naklona, ko je iz neprestano rastočega pospeška hitrosti približevanja mogoče izmeriti tudi čas trenutka srečanja, se nato očesna veka počasi in mehko spušča na očesno zrklo, tako od blizu postane vid nemogoč in nepotreben, iz tega seveda ni mogoče izpeljati sklepa, po katerem bi bilo vse, kar je nemogoče, hkrati tudi

nepotrebno, očesna reža se vendar ne zapre popolnoma, pusti si rahlo, majhno špranjo, ravno toliko, da se dolge zgornje trepalnice ne bi spustile med laske kratkih spodnjih trepalnic, z vsem tem, kot da bi se oko razmestilo z ustnicami v dovršen simetričen položaj: trezno stanje, in vendar ne čisto budno, kolikor popusti napetost v svoji treznosti, toliko svoje budnosti izgubi, če se tu razpira, čeprav ne scela, se tam zapira, a ne docela.

Če bi želeli o poljubu, o srečanju dvojih ust, o trenutku, v katerem se posredovano zaznavanje čutil mahoma obrne v neposredno telesno zaznavanje, povedati kaj bolj približnega, bi morali bržkone stopiti za navpično razbrazdano zgornjo povrhnjico razprtih, dotikajočih se parov ustnic.

Kolikor bi bilo brez uporabe kirurškega noža kaj takega sploh mogoče, bi nas povezani sistem organskega delovanja prisilil k nemogoči izbiri, ali slediti poti mišic, spuščajočih se v mehkih valovih proti koticu ustnic, ali pa razmreženim progam živcev, morda žil; v prvem primeru bi morali prodreti skozi venec medsebojno oprijemajočih se slinavk ustnic in golta: tako bi skozi vezno tkivo zelo hitro dosegli sluznico, v drugem primeru pa kot da bi se vsesavali v deblo, trup prek koreninja, razvejenega v drevesne lasne nitke, in od tam naprej v središče živčevne krone, medtem ko bi v tretjem primeru, pač odvisno od tega, ali bi krenili po stezi modrih ali turističnih stezicah rdečih žil, prispeli v srčni pridvor, prekat.

A na srečo je treba samo v pravljici izbrati edino blagodato izmed treh poti, kajti če ne želimo biti blagrovani, ampak le ugodimo preprosti in zagotovo precej površni radovednosti, potem lahko, izbiraje četrto možnost, zdrsnemo v ustno votlino med brazdami ustnic, ki ravno toliko da se še dotikajo, drsenje ne bo lahko, kajti površje je v tem trenutku skorajda čisto suho, slinavke sicer obilno proizvajajo slino, le da jezik, ki negotovo lebdi, ne vlaži, potemtakem, čim bolj se je raztegnil odprti čas pred dotikom, toliko bolj suhe so ustnice, včasih naravnost črepaste, kot zemlja v sušnem letu, pa čeprav se je v notranjem podnebnju spodnje vrste zob, pod jezikom, nabralo iz sline že čisto dostojno jezerce.

Če se med napredovanjem po skalnatem grebenu spodnje vrste zob izognemo temu majhnemu jezeru in se vzpenjaje od korenin kvišku prizadevamo v podolžnem preseku splezati na spolzek hrbet negotovo lebdečega jezika, da bi se od tam ozrli nazaj na storjeno pot, se razgrne pred nami povsem izjemen prizor.

Ta podvig seveda ni brez nevarnosti, kajti če se ne opremo dobro na mešičke čutila okušanja, lahko hitro zdrknemo v žrelo, a se vseeno splača, navsezadnje smo le v zavarovani votlini, nad nami se v lepem loku boči ostrešje ust, pred nami pa tvori špranja ustne votline obliko najpravilnejšega topokotega trikotnika, trikotnika, katerega vodoravna hipotenuza je daljša od njegovih katet, in če si ne bi ravno prišli ogledat tega očarljivega prizora, bi od presenečenja malodane kriknili, anatomska slika ustne špranje, gledana od tod, je namreč točno takšna, kot se običajno upodablja Božje oko.

In ko pogledamo skozi to špranjo ven, nenadoma vse potemni, na špranjo naše votline se namreč gnan od nasprotne naravnosti srkanja in prodiranja, niti ne čisto

simetrično, ampak malenkostno drsaje v stran, lepi neki drug trikotnik, zgodi se torej poljub in tedaj, kot da bi v temi ustnih votlin, ki se zvrčata druga v drugo, naravnost tak občutek se nam vzbudi takrat, zrlu prvo oko Boga v drugo oko Boga.

Vesetje nad našim odkritjem še tudi v tem vznemirljivem trenutku radi zmotimo z mukami dvomov, z vprašanji, ali naj bi bil dotik ustničnih parov dveh ljudi, poljub, res srečanje tako povzdignjenega in izjemnega pomena, ko zre edino oko Boga v drugo edino oko Boga?

V muki dvoma vselej navlečemo skupaj znanje in izkušnje, ki naj zanikajo ali potrdijo; za zanikanje oziroma za potrditev pa moramo na potep po telesu, že tako smo v njem!, in vzeti pod drobnogled organe, ki igrajo v ljubezenskem življenju človeka tako ali drugače svojo vlogo.

Če pa enkrat vse te organe in njihove lastnosti brižno vzamemo pod drobnogled, pridemo do tistega čudnega in za posameznike zagotovo pohujšljivega spoznanja, da je mogoče ljubezensko naslado, ki je predpogoj in temelj delovanja gona po ohranitvi vrste, izzvati v vsakem posamezniku, v ženski in v moškem, iz vsakega posameznega ljubezenskega organa vsakega posameznika tudi lastnoročno, še več, lastnoročno jo je mogoče pripeljati tudi do vrhunca zadovoljitve, ne da bi bil za ta proces potreben še kak posameznik.

Ta občutek zaprtosti v samega sebe in dopolnljivosti v nas samih, ko si človek prikljiče na pomoč slike predstav telesnega občevanja z nekom drugim in položi roko na svoje lastno samotno telo, lahko dobro pozna vsak iz svoje izkušnje.

Posameznikom s slabotnejšim živčevjem, zavrtim ali sramežljivim ljudem, se sploh ni treba takoj in neposredno stegniti k spolnim organom, zadostuje, če se koža njihove dlani kakor da slučajno dotakne kože nekje v predelu stegen, trebuha ali medenice, tako nekako pride do vzajemnosti med lastnim telesom in lastno kožo, potrebne za naslado vznburjenja; pri ženskah pride v poštev okolica prsi, nemara bradavica ali njen temni lunin prstan, temu sledi, ali morebiti teče vzporedno, božajoč pritisk, ki ga urimo na venerinem griču in ki postane sčasoma, celo brez vsakega hotenja po tem, ritmičen, povišuje se krvni pritisk in množi število vdihov, to vse odgovarja tistemu previdno nežnemu otipavanju, ki ga začnejo moški ob vznožju svojih stegen, ga prenesejo na moda, od tam na vrh glavice penisa; ženske se lahko dotaknejo micenega telesa ščegetavčka, ne da bi se prsti pri tem dotaknili njegove pretirano občutljive glavice, saj bi s tem povzročili izrazito bolečino, ki se pojavi v takih trenutkih, tudi moški lahko podobno, le da z malce bolj grobim gibom, zajamejo s prsti votliničasto telo svojega spolnega uda, da bi glavico s potegi enkrat osvobodili, drugič pa s sprednjo kožico spet pokrili; vznburjenje, potegnjeno čez krono glavice, lahko odpre tiste majhne ventile, skoz katere potem prikipi v prazne votlinice arterijska kri in jih napne.

In ravno, beseda namreč teče o delovanju, ki velja za človeka, ter o osebni zadovoljitvi osebnih potreb, forme delovanja, kot tudi njeni načini so prav res raznoteri.

Metodična raznoterost priklicanja in zadovoljitve telesnega užitka pa nam po drugi

strani nikoli ne dovoli pozabiti, da poteka, če gledamo strogo s stališča vede o telesu, vsakič in v vsakem posameznem posamezniku isti proces, različni so edino njegova globina, moč, učinkovitost ter ne nazadnje rezultat, kajti v vsakem posameznem posamezniku in v vsakem posameznem primeru sestavlja ta proces tako zaprto, s telesnimi zakonitostmi vnaprej določeno enoto, za katero ni videti niti, da bi bila v zvezi s tem, ali poteka proces med raznospolnimi ali istospolnimi oziroma ali je posledica nekakšnega umetnega vpliva fantaziranja, mogoče s fantaziranjem povezane samozadovoljitve.

Po drugi strani pa, kakršnokoli zaprto enoto naj bi že tvorile zakonitosti vede o telesu, nanašajoče se na priklicanje, vzdrževanje trajanja in zadovoljitev užitka, četudi se pojavijo v svojih najbolj zaprtih manifestirajočih se formah, se pojavijo ti vplivni elementi, ki načnejo sistem, ki se zdi skorajda povsem zaprt, s fiziološkega stališča vsekakor dovršeno zaprt sistem, tudi pri samozadovoljitvi ali pri nehoteni potešitvi.

Kakor da krivulje kroga narava kljub vsemu ne bi dovolila zapreti nazaj samo vase: pri samozadovoljitvi začne delovati domišljija, pri nehoteni potešitvi delujejo sanje, domišljija in sanje pa vežejo posameznika in zaprt proces vedno na nekega drugega posameznika ali vsaj na predpostavljane nekega drugega posameznika.

To je največ in hkrati najmanj, kar je mogoče povedati o vezanosti posameznika.

Pač pa je mogoče povedati tudi to, da deluje v človeku nagon, ki povzroča naenkrat in hkrati ter v vsakem posameznem posamezniku občutek zaprtosti in usmerjenosti nase, obenem pa tudi občutek odprtosti in usmerjenosti na druge posameznike; zaprtost ovira stikanje, k temu pripomore odprtost, saj delujeta v med sabo neločljivi povezani celovitosti nagona.

Takrat ko dva človeka posameznika združita organe, ki so sposobni delovati tudi znotraj svoje zaprtosti, a se na vsak način nanašajo na nekega drugega posameznika, ko se torej dva človeka posameznika, ne sama v sebi in ne prepuščena domišljiji ali nenamernim sanjam, želita razpustiti ali ukiniti lastno zaprtost v možni odprtosti nekega drugega posameznika, se srečata dve v sebi zaprti enoti napetosti dveh posameznikov, sestavljeni iz dveh med sabo istovetnih elementov, odprtosti in zaprtosti.

Napetost se v tem primeru prilagaja s svojo odprtostjo tisti lastnosti zaprtosti drugega, da je tudi zaprtost v drugem odprta.

In iz srečanja notranjih napetosti dveh, v sebi zaprtih enot se rodi neka takšna skupna odprtost, ki prerašča njuno posameznost, odprtost, ki pomeni obenem skupnost njune zaprtosti v eno, družema v tej zaprtosti lahko torej izstopita iz zaprtosti svoje poedinosti in narobe, odprtost njunih poedinosti se zapre v medsebojno odprto zaprtost skupnosti.

Če bi bilo tako, potem bi lahko to hkrati pomenilo tudi to, da pomeni srečanje dveh teles precej več od samih dveh teles, saj sta namreč tako prisotni drugo v drugem, da pomenita veliko več od samih sebe.

Vsi smo sužnji svojega telesa in teles drugih in ne veliko, le toliko več pomenimo od nas samih, kolikor več pomeni svoboda od suženjstva in skupnost sužnjev manj od

skupaj naloženega suženjstva svobodnih.

In tega, kako zelo je to tako, ne dokazuje nič bolje kakor sam poljub.

Usta so namreč organska vratca telesa in njegova varovalka, ki se odpira univerzalnemu, in enako predstavlja domišljija duhovna vratca telesa in varovalko, ki se veže na univerzalno.

Znotraj zaprtega sistema telesa so usta sama v sebi nevtralen organ, nesposoben delovanja, nimajo namreč lastnosti, ki bi jih lahko privedle v vzajemen odnos samih s sabo; izjemno občutljivost, razdražljivost in vse druge tesne, res notranje odnose živčnega sistema s tudi v sebi razdražljivim ljubezenskim organom lahko odkrijejo oziroma lahko vključijo svoje organske zmožnosti v celoto procesa delovanja samo, če se lahko neposredno stikajo s telesom nekega drugega posameznika, se pravi, da lahko rečemo zanje, da so edini rabni organ takšnega ljubezenskega življenja, ki je znotraj zaprtega sistema vnaprej odprt, odprt tudi s stališča telesoslovja, univerzalno odprt, kajti vnaprej dana je njihova odprtost za druge, ki dremlje v njih, in v tem smislu so organski par domišljije.

Usta so torej telesni organ, ki se po neki svoji manjkajoči lastnosti razlikujejo od drugih ljubezenskih organov, potrebnih za uresničevanje gona po ohranitvi vrste, medtem ko je domišljija po drugi strani takšna duhovna lastnost telesa, ki zagotavlja sposobnost delovanja ljubezenskih organov tudi ob manku nekega drugega posameznika.

Če nekemu sužnju za poskus zamašimo usta, in to krepko močno, bo s pomočjo svoje domišljije še vedno ostal svoboden človek, živalsko bo ugriznil šele takrat, ko ga s strašnimi prepovedmi in strašljivimi grožnjami oropamo tudi domišljije, torej vse tiste žive spominske snovi, zaradi katere ostaja kljub suženjstvu njegovo človeško telo še vedno svobodno.

Usta se vsled te svoje manjkajoče in razlikovalne lastnosti tako zelo razlikujejo od vseh drugih ljubezenskih organov, da jih po določenih potezah niti ne moremo uvrstiti med organe, že zato ne, ker ni pritikanje ustnic niti pogoj niti predpogoj občevanja dveh posameznikov, kot takšne se jih lahko popolnoma izključi iz zaprtega sistema priključevanja, pa jih vendarle ni mogoče imenovati za slučajno tvorbo, kajti ko pokažeta dva človeka posameznika, ki v svoji predstavi predpostavljata odprtost telesa drugega, vzajemno pripravljenost združiti zaprt sistem lastnega telesa z zaprtim sistemom drugega telesa, združi ta pripravljenost in želja kot njun glavni dokaz ponavadi najprej tista njuna organa, ki namreč za stik nista potrebna vnaprej, sta pa vnaprej odprta: njuna usta.

O vsem tem, seveda, res na vso svojo srečo, nisem razmišljal takrat, ko mi je z rokami, ki mi jih je obesila za vrat, preprečila, da bi izstopil iz avtomobila, ampak razmišljam zdaj, razmišljam na papirju, to je glede na predmet in sredstvo razmišljanja že samo po sebi dokaj posebno izpridenje, toda če tedaj niti nisi mogel razmišljati o čem takem, človeku okrog tridesetih pač ni več treba vsega premisliti zato, da bi bil s pomočjo točnega pristopa na čistem, kar se tiče počela delovanja organov, iz izkušenj

lahko ve, da so funkcijska načela namestitve skorajda istovetna vzmeti dejanj, saj je šel že tudi prek tega, da bi deloval slepo in nekontrolirano, čez je že tudi, če je v dani situaciji pripravljen zaupati svojo zavest svojim nagonom, prepušča jo torej svojim izkušnjam, brodi po svojem spominu med zvezami in primerjavami, kar je spet samo razmišljanje, torej ne morem trditi niti tega, da sploh ne bi bil razmišljaj.

Nihajoč na meji nagonске spuščенosti in zavestnega nadzora sem se vsekakor odločil, da to potrebujem.

Oziroma sem prej popustil tisti teži, tisti posebni obtežitvi, ki vleče v takih trenutkih človekovo glavo za čelo in poriva za tilnikom proti glavi drugega človeka, kakor da bi prostovoljno opustil vsako vsakdanjo oporo in oprijemalo svojega videnja, diha in sposobnosti razumnega tehtanja, v nekaj bi želel pasti, se predati, zaupati samega sebe in zlasti ne vpraševati, zakaj, dasiravno bi bilo v večini primerov to vprašanje najbolj umestno.

Tam pred njim so neka na pol odprta usta, to je vprašanje telesa, in tudi njegova usta so odprta, tam bo sprejel odgovor drugega telesa; ko se potem sreča dvoje ust, je tako, kot da bi našla usta na nekih drugih ustih svoj lastni dih in izgubljeni vid tudi kot svoj odgovor, vdihne iz drugih ust in iz tega vdiha skorajda vidi možnosti telesa drugega, ki se obračajo proti njemu, široko se mu odpre pokrajina notranjega telesa, to da tudi on, neko votlino, neko praznino, ki jo je mogoče in tudi treba zapolniti, tako se pretrga občutek padanja, kajti usta, zataknjena za rob te odprte praznine, otipavajo živo, živahno dišečo, spolzko, toplo, ostro, krljivo, mehko in okusno snov, naenkrat veliko zelo različnega in naenkrat na zelo različne načine, to ni malo niti za naše mišljenje, naravnano na našo dejavnost.

In v preboju k dejavnosti sva se približevala ustom drug drugega tako suho in divje, vročično in lakomno, kot da bi želela v tem okrušku časa premagati ves ta napačno izgubljeni čas, ki sva ga morala razumeti kot manko časa za nama, ki sva ga preživela drug brez drugega, pospešeno je bilo treba premagati ovinke negotovosti in nepričakovane zastanke medsebojne privlačnosti in odtegovanja ter preprečiti ločitev in bi hkrati vsa dozdajšnja pot okrog dosegla poznejši smisel ravno vpričo te suhe, vročične hitrice, kot da bi se bila morala samo zato nepretregano ogibati drug drugega, da bi bila lahko vročičnost zdaj, ko sva poznala vse obvezne ponarejenosti in vsa pretvarjanja za sabo, vročičnost pristna vročičnost in suhota izsušitev za drugega, puščava, kjer lahko dajo piti samo usta drugega, potem pa, ko ustnice končno čutijo ustnice, naj začne srečanje nov obrat, obrat v nežnost, v mehko, ki se ji ne mudi, naj bo zaznavna vsaka majhna razpoka muke suhote, da bi lahko razvezala napetost čutenja v radosti razkritja in v tej radosti naj se prelije slina pričakovanja v drugega.

Iz ust drug drugega sva pila vlago, potrebno najinim ustom, ki sva jo z jezikom pljusknila čez.

To so spremljali nehoten gib dlani in lakti, stisk in prepredanje.

Ona mi je z obema dlanema objemala vrat, kot bi obračala celoto moje glave v svoja usta, požirala, in kako se je rogala!, jaz sem smuknil z rokama pod odpet plašč

in jo prižel k sebi, ta gib je bil še zvitorepenje nehotenega razmišljanja; kakor da bi se bila hotela s krčevitostjo, ki se je kazala z držo rok, z močjo stiska in primeža, s tem pretiravanjem ali s tem hotenjem ogniti neprijetni izkušnji zaprtosti najinega telesa in sila, usmerjena k temu, nama je, kot ima navado biti, dala čutiti, kaj je to, čemur bi se bilo treba izogniti.

Obenem pa se usta niso izmikala temu omejujočemu neprijetnemu občutku, ki meče telo nazaj samo vase, ko je bila mera njihove izsušitve po drugem vendar toliko višja od tega, da bi njihova žeja sploh lahko kako čutila kaj drugega od želje po ublažitvi drugega v drugem, torej se ni bilo čemu izogibati, s svojim koprnenjem in odprtim medsebojnim obračanjem, z bolečo slino njihovega pričakovanja, ki se je v radosti najdevanja takoj pomešala in zdaj že neovirano obračala in podrsovale dričala obe površini drugo po drugi ter drugo v drugo, s tem je dala čutiti vnaprej tudi možnost potešitve drugega v drugem, nakazovala je na tisti možni vrhunec dopolnitve, in na ta način obšla roke, stisk, prijem in držo, h kateremu si prizadeva vsako telo, pretreseno od lastnih napetosti.

V drobcu nekega trenutka sta se oprijeli med sabo tudi konici obeh jezikov in naplačilo resnosti onstran radosti hipne obstalosti se je prelilo v telo kot topel val, vročinski val je uničil hotljivost telesa s sebičnimi nameni, tista dvojna zmožnost vročine, da sprosti mišice in da pod povrhnjico kože napolni krvne posodice, od tega sva potem oba drgetaje in oslABLJENA prestopila mejo zunanje lupine površin.

V notranjih okrajih, odprtih zaradi poljuba, se vse vidi ostro, a vendarle lebdi vse v stalni spremenljivosti, nič ni podobno zunanji pokrajini, ki ji je privajeno oko.

Občutek prostora, v katerem človek seveda ne določi svojega mesta sam od sebe, pač pa glede na to razmerje znotraj spodaj in znotraj zgoraj, razlikovati je mogoče tudi ozadje in prednji del, ozadje je ponavadi temno ali se kvečjemu sivkasto svita, v njem ni otipljivih terenskih predmetov, ni poznanih likov in figur iz sanj ali budnosti, ampak so prej geometrični liki lis, luči, svetlobni bliski in utrinki, ki izhajajoč iz občutka prostora namreč zasedejo mesto v prostoru, a so vendarle prej ploščati kot zajetno okrogli, ločujejo se nekako ostro in geometrično in se uvijajo v morda neskončno ozadje mehkega občutka bivanja.

Kakor da bi vsak občutek ustrezal neki geometrični obliki in bi prepoznal iz občutka tega niza oblik in sprememb oblik, pravilneje iz slikovnega jezika, ki ga lahko sprevedemo nazaj v občutek, samosvoj sestav občutij in njihovih lastnosti, zaznavne sposobnosti in zahteve drugega človeka, kajti v tej notranji pokrajini se izmije ali medsebojno prenikne meja jaza in onega, dasi občutek vedno ostane takšen, kot da bi bila praznina ona in jaz vedno samo edina lisa, forma, svetloba v tem onem.

Ona je prostor, jaz pa neutešljivo, vendar ne nepotrpežljivo gibljiva formacija prostora, s svojimi oblikami se prilagajam njenemu prostoru.

Jaz sem prostor, ona pa neutešljivo, vendar ne nepotrpežljivo gibljiva formacija prostora, s svojimi oblikami se prilagaja mojemu prostoru.

Njena obljava, moja obljava.

In to dano obljubo, dano telesu drug drugega, sva čez nekaj dni, resda precej nepremišljeno, a vendar izpolnila.

Prevedla in opombo napisala Marjanca Mihelič

Pétra Nádas (rojen l. 1942) spremlja literarna kritika pozorno že od prve zbirke njegovih novel (*Biblija*, 1967) dalje. Kratki roman *Konec družinskega romana* je izšel l. 1977, pisal je tudi gledališka dela, študije o gledališču, eseje (*Letopis*, 1989, *O božanski in pozemski ljubezni*, 1991, *Najdeni listič*, 1992) ... Njegovo mojstrsko delo *Knjiga spominov* (1986, okrog 600 strani) ga je povzdignilo med najpomembnejše madžarske prozaiste. Kritika je označila roman za klasično romaneskno delo v smislu najboljše tradicije Rilkeja, Prousta, Musila in Manna. Nádas pripada isti generaciji kot Peter Esterházy in Lászlo Krasznahórkai, vsi trije so vrnili madžarski književnosti veliko pripoved, zgodbo. V romanu *Knjiga spominov* se prepletajo antropološke in zgodovinsko-filozofske teme z zgodovino konkretne dobe (Rakosijevo obdobje, leto '56) skoz osebno izkušnjo (travmatično otroštvo, zgodbe predstavnikov več generacij neke židovske družine na Madžarskem, bivanje v Vzhodnem Berlinu ...). Nádas piše neponovljivo tenkočutno in razločevalno analizo ravni človeškega vedenja, spušča se v globine človeške duše, v njena skrajna doživetja, v njen nezavedni, arhetipski svet. Za Nádas ne obstaja dvojnost telesa in duše, dušo doživlja kot čutno stvarnost, v duši prepozna izvorno počelo nagona, tako prehaja tabuizirane teme s področja telesnosti. Like oživlja v neločljivo enotnost v trojni kompoziciji nenehnega ogledovanja, projekcije in zrcaljenja v tretjem.

Roman *Knjiga spominov* je pisal avtor enajst let v veliki odmaknjenosti in vmes objavljaval posamezna poglavja kot novele v literarni reviji Jelenkor iz Pécsa. Po mnenju mnogih so Madžari končno dobili roman, ki največ pove o letu 1956, ne sicer na neposreden način, pa čeprav je bila avtorjeva osebna zgodba in zgodba njegovih staršev, predstavnikov več generacij neke židovske družine na Madžarskem, še kako kruto povezana z dogajanjem v teh letih.

Oba romana, *Konec družinskega romana* in *Knjiga spominov*, prevajajo v številne tuje jezike. Prevod *Knjige spominov* je doživel lani v Nemčiji prave ovacije in bil v enem letu dvakrat ponatisnjen. Pričujoča epizoda je iz časa, ki ga je preživel glavni junak kot štipendist v Vzhodnem Berlinu v 70. letih.

PREVOD

José Angel Valente

Pesmi

Neresničnost jutra

Nič ni bolj vznemirljivega v cvetki smrti
kot nenadni,
 drhteči,
pozvenkujoči z bogom.

Razmislek o pogledu

Gledal je proti kraju,
ki ne bi nikoli mogel biti
na bolj neresnični strani pogleda.

Gledal je iz čiste svetlobe sanj
kot androgini angel
melanholije.

Poetika

Zmaj
(sparjen s postrvijo
zaplaja slona).

Kriptospomini

Nemara bi morali počasi
 spet napisati svoja življenja,
 spremeniti vzporednike in čase,
 s svojih obrazov v maminem albumu
 zbrisati vsako znamenje, ki je naše.

Pustiti bi morali lažna pričevanja,
 našminkane profile,
 nalomljene sledi,
 krstne liste, ki niso za odkup.

Ali, za ves spomin,
 odprto okno,
 prazno platno, nespremenljivo
 belo ozadje za neskončno igro
 svetlobe in senc.

Nič.

Če je le mogoče, nič.

Zmenek

Toliko
 nepovedanih življenj nosim
 pod svojimi lažnimi lasmi,
 toliko datumov, ki niso skončani.

Ne reci mi ne zmerom ne nikoli.
 Išči me.

Kajti kako naj bo jasno sicer,
 ali sem tu ali se nisem vrnil,
 ali sem prišel in kako, in ali sem tisti,
 ki je prišel, ali tisti, ki me čaka.

Nikogar ne priklepaj ob nikoli.

Skrij me, zaslèc,
 za zakasnelim jokom.

Snovni spomin II

Torzo gole ženske v ogledalu
kot fragment nepoznane ljubezni.

Kdo bi zdaj mogel
raztolmačiti to znamenje,
postaviti, kar ni potlej nikdar več bilo,
oživiti ta zbogom, ki je brez daha.

Glas od odspodaj

Govoril sem pod tvojim telesom,
pokrit s tvojim telesom,
pokrit z visokostjo tvojega golega telesa.

Besede nad tvojimi rameni
so se dotikale nepresojnega življenja
in se oblikovale
v prozorne mehurčke.

Nič ni pomenila
njihova čista svetloba, presojnost ali znamenje
od prav odspodaj.

Samó tvoja podoba

Ko je utrujenost naposled utopila v spancu
vsa obličja,
ko ni s trdega ozemlja svetlobe
pozaba ohranila ničesar,
se je trikrat v eni noči
v senci prikazala
samó tvoja podoba.

The tempest

Vidim, kako se tvoje telo dviga
 proti neresnični svetlobi jutra,
 kako v preostalem mrazu snega
 stopa čez žičnate ograje,
 kako rase proti najbolj mračnemu dežju
 in se rojeva tam gor, nezadržno,
 pod koncentracijskim nebom.

Z one strani mlak in spokojnih oči
 je primorana dolgost dni;
 temni spev in temno delo,
 enoglasni ritem neparnih dlani.

Tvoje telo, such stuff, tvoje telo,
 as dreams are made on, si govorila,
 se je dvigalo neustavljivo nad sanje.

Zakaj potlej stopati po istih cestah,
 šteti iste korake,
 vstati k neki drugi isti smrti?

Vidim, kako tvoje telo in skrivni lesk tvojih oči
 na široko odpirata vse prostorje.

Na bodeči žici in na dežju,
 na ponavljanju obrisov,
 na slepem odporu mejâ
 se je tvoje mlado svobodno telo
 rojevalo kot nezmagljiva zastava.

Razmislek ob konkavni podobi

Zdaj nas vse, česar nismo bili
 zmožni ljubiti,
 motri nezaplojeno.

Zrcalo.

Naj končno druga pomlad

Eucharis mi pravi, da je pomlad

Rimbaud

Spet znova nam pomlad
poka med dlanmi.

Naj nam bo

končno dana
neka druga pomlad,
ampak čemú,
če ves njen pepel
pada
z osmojenih obrvi
nepopravljivega klovna.

Zbrisana

stara barva
s spremenjenih fotografij.
Krivična prihaja pomlad, in poka
v naših prsih
mogočnejša od nas,
in samó njena svetloba
nas v kadečih se razvalinah preživí.

Presojnost spomina

Kot so v veliki prazni dvorani naposled
zrcala vsrkala vsa obličja,
tako v negibnem središču
gola svetloba pije vse vidno.

Pesem, da se stopi čez senco

Neki dan se bova zagledala
na oni strani spančeve sence.
Moje oči in dlani bodo prišle k tebi,
in tam boš, in bova tam,
ko da bi od zmerom bila tam,
na oni strani spančeve sence.

Zaprto obzidje teh sanj

Kot se iz lastne mračne svetlobe spusti poželenje
 k usodi mesa, ki ni smrtna,
 kot se angelsko krilo
 odpre sredi sence,
 kot se nenadoma srečata
 ptica in njen let,
 tako vstopajo vode,
 ki nas rodijo in utopijo,
 v zaprto obzidje teh sanj.

Predzačetek

Nič ne zastani.
 In ko se ti bo zdelo,
 da si za zmerom brodolomec v slepih meandrih
 luči, še naprej pij pri mračnem neimetju,
 kjer se edino rojeva žareče sonce luči.

Kajti zapisano je tudi, da tisti, ki se vzpenja
 vse do sonca, ne more zastati,
 in gre z začetka v začetek
 skozi začetke, ki nimajo konca.

Beseda

Beseda
 iz ničesar.

Veja
 v praznini.

Perut
 brez ptice.

Let
 brez peruti.

Krivulja
iz katerega golega jedra
sleherne podobe.

Svetloba,
kjer vidno še ne oblikuje
svojih neprešteti obrazov.

Gluha znamenja sence.

Kot nor konj
prihaja jesen med liste.

Vodnjak,
v katerega kričim tvoje ime,
mi vrača praznino
z dolgimi lasmi.

Nag kosim
travo ali krmo smrti in pojem,
samotni ptič v tesnem
grlu svetlobe.

Blisk

II.

Pozabiti.

Vse pozabiti.

Odpreti

dnevu vsa okna.

Sprazniti

sobo, kjer je bilo,
vlažno in nevidno,
neko telo.

Veter

gre skozi.

Le praznina se vidi.

Iskati po vseh
kotih.

Se ne moči najti.

IV.

Zdaj ko te telo zapušča
in bo končno kmalu ugasnilo:
si sploh kdaj imel telo,
telo skozinskoz prežgano, ti,
telo poželenja?

VI.

Povej mi,
telo,
popolna razsežnost.
Poslušal sem,
kako hrumiš
kot mračni veter
nad kdove katero dušo,
združeno s telesom.
In beseda
je telo postala
in nista je spoznala.

XIII.

V tekoči globočini tvojih oči
skaklja tvoje telo nad vodo
kot presojni srnjak.

Prevedel in spremno opombo napisal Aleš Berger

José Angel Valente velja za enega najpomembnejših sodobnih španskih pesnikov. Rojen je bil leta 1929 v mestu Orense. Študiral je romanistiko, nekaj let je poučeval španščino na Oxfordu, kjer je postal tudi Master of Arts. Od 1958 živi v Ginebri. Je avtor mnogih pesniških zbirk, proze in esejev; leta 1980 je izšlo njegovo zbrano pesniško delo z naslovom *Punto cero* (Ničelna točka).

FRONT-LINE

Feri Lainšček

Astralni niz

Pet veličastnih, Sklad "Vladimir Slejko", Ljubljana 1993

Feriju Lainščku bi lahko ob nagradah Kresnik in Sklada "Vladimir Slejko", ki ju je prejel za "najboljša slovenska romana" v zadnjih dveh letih, nedvomno podelili še posebno nagrado za izjemno obvladovanje raznovrstnih literarnih žanrov. Ne samo, da je doslej v razmeroma kratki literarni avtobiografiji bolj ali manj uspešno ubesedil vse literarne diskurze, od poezije, kratke proze, radijskih iger in zgodbic za otroke do najbolj opazne in artikulirane romaneskne govorce, temveč je s svojim pisateljskim peresom vsakokrat znova izpisoval tudi svoj(o) avtopoetik(o)je. Če se je v *Peronarjih* še gibal znotraj opredeljivega socialnega toposa – na robu družbe in v breznu življenja, je v *Razi*, *Razpočnici* in *Grinti* vedno bolj očitno – tudi na slogovni ravni – zapuščal družbeno pogojeno karakteriziranje in zabrisoval "razpočnice" med realnim in fiktivnim, intersubjektivnostjo in imanentizmom, spoznavno logiko in sanjsko fantastiko. In če je s sago o ciganski duši *Namesto koga roža cveti* ustvaril do skrajnega lirizma in poetičnosti izpesnjen prozni poem, potem je njegov najnovejši in pravkar nagradjeni *Astralni niz* z zgodbo o mladostnici Barbe Knee, okrog katere so nanizani številni umori, izdelek iz povsem druge literarne delavnice, namreč take, v kateri se kujejo detektivski oziroma kriminalni romani.

Astralni niz se "aktivira" v nedeljo, 13. maja 1990, ko Barbe Knee v krogu sorodnikov praznuje osemnajsti rojstni dan; to seveda ni naključje. Dopolnjena polnoletnost je namreč za slavljenko dovolj legitimen razlog, da izve resnico o svojem očetu, ki je umrl še pred njenim rojstvom. Realizacija njene želje pa je odvisna od učinkovanja avre njenega umrlega očeta, ki deluje tako, da skuša razkriti tiste, ki za resnico vedo. Toda Barbe seveda ne more razumeti namigov o njegovi astralni prisotnosti, zato se zaplete v niz usodnih nesporazumov in posredno povzroča številne umore.

Lainščkov *Astralni niz* ni žanrsko čist in normativno modeliran roman. Neustavljivo kronološko regresijo detektivk avtor preplete z nenavadno ljubezensko zgodbo in pretanjeno dialektiko želja glavne protagonistke, z zgodovinsko sporočilnostjo sanj in usodnostjo govorce horoskopa ter iracionalnimi okultističnimi pojavi. Njegovega

romana ne obvladuje več absolutno vedenje "trdega" detektiva, slovenske različice "malih sivih celic", pač pa je subjektivna pripovedna perspektiva razmehčana in razpršena med pozicijami videnja in "vedenja" Barbe Knee, astralnega telesa storilca, kroga osumljencev in višjega policijskega inšpektorja Jobsta Borngraeberja, ki zastopa oficialno etiko policije v vsej njeni zabitosti in nemoči. Različne pripovedne perspektive Lainšček umetelno nakazuje tudi z menjavo pripovednih tehnik in stilizmov. Še posebej razpoznavno je učinkovito posnemanje prozaično trivialnega in metaforično skoraj povsem osiromašenega pripovednega sloga mladostnice, ki pravkar preživlja adolescentno fazo, polno potlačenih skrivnosti, naivnih upornosti in laži, nedolžnih sklepov in idealističnih ugotovitev, da ima pri osemnajstih letih pravico do Resnice, zato ima *Astralni niz* nekatere tipične značilnosti mladostniškega romana. Še več, Lainšček s svojim literarnim detektorjem pravzaprav neprestano ruši pravila detektivskega ali, širše, kriminalističnega žanra, kot jih je že konec dvajsetih let zakoličil S. S. Van Dine. Bralec in detektiv alias policijski inšpektor (zato bi lahko *Astralni niz* pogojno specificirali tudi kot policijski roman) imata sicer enake možnosti za razkritje morilca, toda le v tem, da ga nobeden od njiju v svoji zamejeni fizični tubiti ne more "ujeti", saj je morilec le duhovno "tu". Resnica je res očitna, a vendarle ni niti dokazljiva niti logično izpeljiva niti preverljiva. Inšpektor Jobst Borngraeber sicer pridno nabira svoje "clues" za razrešitev skrivnostnih umorov, toda vrata, ki jih ti ključi odpirajo, ne vodijo v sobane resnice, temveč v temine usodnih zmot. Detektiv enigmatične govorice smrti ne more dekodirati s svojimi, v detektivskih zgodbah ničkolikokrat preverjenimi zapletenimi logicizmi in deduktivnim sklepanjem, ampak le prek intuitivnih namigov in iracionalnih prebliskov drugih. Zločin ni razložljiv z naravnimi sredstvi, temveč z gesli iz repertoarja kakšne enciklopedije okultizma. Odgovor na vprašanje "whodunit" pa še ne prepreči storilčeve akcije, temveč lahko le nemočno sledi fatalističnemu nizu zločinov.

Logična rekonstrukcija dogajanja se torej v *Astralnem nizu* v ničemer ne ujema z "logiko stvari". Do "nemotene" komunikacije v "detektivskem trikotniku" med detektivom, v tem primeru policajem, storilcem in žrtvijo (žrtvami) pa zaradi različnih nivojev bivanja nikoli ne pride.

Slovenski kronisti teorije žanrov bodo lahko leto 1993 označili kot prelomno – dobili smo namreč prva, dobra in sodobna detektivska romana. Kljub odsotnosti vsakršne "detektivske" tradicije na Slovenskem nista niti *Izza kongresa ali Umor v teritorialnih vodah* Maje Novakove niti *Astralni niz* Ferija Lainščeka nereflektirana zapisa po logiki preživetih obrazcev "trde" zgodbe klasičnih detektivk. Oba namreč, zaznamovana s postmodernistično pisavo devetdesetih, sicer na precej dispartatne načine dekonstruirata in relativizirata strukturo samega žanra. Roman *Izza kongresa* navidezno v celoti simulira formo klasične detektivke po vzgledu Agathe Christie ali Erla Stanleyja Gardnerja, vendar Novakova z vloženimi metafikcijskimi postopki (kot so citat, avtorefleksija, komentar, intelektualizem ...) parodira že samo možnost realizacije klasičnega detektivskega žanra. Obenem zanikuje hierarhično literarno

vrednotenje in sproža prevpraševanje o zlitju med trivialno in elitno literaturo. Medtem ko se Feri Lainšček z *Astralnim nizom* umešča v tisto žanrsko pisanje, ki ga v zgodovini detektivke zaseda Patricia Highsmith, torej v mehčanje "trde" žanrske strukture, ki poteka v smeri zločinskega romana, v katerem se sam storilec razkrije kot žrtev družinskih skrivnosti starejše generacije, ki mora prek zločinov razkriti resnico, da bi lahko mladi zaživel svoje življenje. Pri tem Lainšček prestopa meje detektivke in vpeljuje pluralizem žanrov in različnih nivojev branj. Pod podobo vsakdanjega, trivialnega sloga in fabule je namreč palimpsestno naslikana podoba metafizičnega zasvetja, kolikor so meje med željo in realnostjo, imanenco in intersubjektivnostjo, sanjami in dogajanjem tudi tokrat zabrisane in kolikor resnica resnicuje, torej deluje v dejanskosti le tako, da mora tisti, ki ve, fizično izginiti iz sveta tu-bivajočega, da bi lahko nevedni udejanil svojo željo po vedenju. Ali: resnica na sebi je ne-u-resničljiva, resnica se uresničuje le kot resnica enega, ki je udejanjena samo tako, da vedno odvzame nekaj na drugem.

Ignacija Fridl



Jenkova
nagrada '93
za najboljšo
pesniško zbirko

Andrej Morovič

Tekavec

Pet veličastnih, Sklad "Vladimir Slejko", Ljubljana 1993

Andrej Morovič je s svojim prvim romanom *Tekavec*, uvrščenim med Pet veličastnih, ki so se potegovali za letošnjo nagrado Sklada "Vladimir Slejko", padel na isti oviri, na kateri je ob ekstenziviranju literarnih prog iz kratkih v romaneskno formo spodletelo Milanu Kleču s *Tatovi koles*.

Ni naključje, da je o obeh avtorjih zdaj že nekoliko "postarane" generacije "mladih slovenskih prozaistov" sodobna literarna kritika v primerjavi z drugimi oblikovalci postmodernističnih kratkih zgodb najraje govorila kot o razpoznavnih, sicer precej disparatnih stilistih. Klečevo narativno tehniko v kritičnem jeziku nakazujejo sintagme: "fantazijska dikcija", "prevladujoči kratki stavki", paradoksalni obrati in absurdni konci. Ob Morovičevi literarni, včasih brutalni in pogosto z erotičnimi signali preprejeni pisavi je kritika uporabljala literarnoteoretske markacije, kot so "spontano in neprisiljeno neologiziranje, sijajen in povsem unikaten stil", ter metafori "fotoaparata" oziroma "obrisov rentgenskega posnetka". Prav zavezanost obeh prozaistov domišljenim sintaktičnim in besednim postopkom, logiki individualizirane govornice ter miselni figuraliki, ki je v kratkozgodbarstvu zaradi hitrih menjav prizorišč ter položajev literarnih junakov lahko učinkovala presenetljivo sveže, pa je v daljši prozni formi razkrila vse vrzeli njune fabulativne arhitektonike.

Tekavec je torej roman, napisan v Morovičevem metaforičnem repertoarju, brez razvidne fabulativne strukture in smotrnosti. Od avtorjevih zbirk kratkih zgodb ga ločuje le nepretrgano, kontinuirano pripovedovanje, onstran eksplicitnih ločnic, kakršne predstavljajo posamezni naslovi, ki razmejujejo njegove variacije na temo "iz spolnega življenja večinoma prvoosebnega pripovedovalca" v *Potapljačih* in *Padalcih*.

Tudi Morovičev romaneskni junak zna pripovedovati samo o sebi in svojih številnih spolnih izkušnjah, od podvigov v stilu moderniziranega Casanove do sadomazohističnih prizorov na način nekoliko cenzuriranega markiza de Sada. To je pripoved o sebi kot vsestransko sposobni osebnosti. V tem je naslov romana posrečeno zadet. Tekav(l)ec namreč poleg različice za pojem tekač pomeni tudi ptiča, ki tako dobro teka po tleh, kot leta pod širnim nebom. Max, kakor se imenuje Morovičev tekav(l)ec – njegovo ime je zapisano le mimogrede in zaradi namerno ukinjene pripovedne distance avtorja

bi lahko bralec tudi povsem upravičeno domneval, da so "ga osrečili z imenom Andrej" – namreč ni kakšen lokalni "undergrunder", ampak kozmopolitski, celo intelektualistični uživač na odru nočnega podzemlja. Na začetku romana obiskuje srednjo šolo, ki je nekakšna kazenska kolonija za nevzgojiljivce, že čez nekaj strani pa je edini v razredu o sošolcih zmožen reflektirati na način "da v glavi, razen njihovega jebenega športa in video dreka, nimajo nič". Iz avtobiografske beležnice citira dejstva, da se je od trinajstega leta naprej permanentno zakajal, požiral shujševalne tablete x-112, pri štirinajstih prvič spal z žensko, potem pa so erotične basni kar kapljale, a mu to ne preprečuje, da ne bi že v isti sapi zatrjeval, da mu šola ni delala težav, da je čez dan pridno študiral, brez vsakršnih težav končal svoj študijski projekt prava ter juristične prakse seveda ni opravljal v kakšnem zakotnem sodnem poslopju, ampak med naprednimi odvetniki v Gradcu. Njegova mati je ženska, ki so jo premagali alkohol, moški, živci, duševna bolezen in kronično prazni žepi, njegov oče, ki se sicer za svojega sina ne zmeni kaj prida, pa zadosti cenjen odvetnik, da mu lahko plača letalsko vozovnico za krožno potovanje po Aziji in Novi Zelandiji. Med nizom mimogrede navrženih dejstev je kopica, tako rekoč nepregledna množica žensk in – posledično – posteljnih prizorov. Zaradi hlastavo navrženega faktografskega preobilja pušča Morovič ob strani kakršnokoli psihološko utemeljevanje odnosov, upoštevanje socialnega konteksta, vpletanje metafizičnega obsvetja ali tematiziranje junakovega razmerja do spolnosti, s tem pa se odpoveduje notranji logiki romanekne forme.

Natančno določljive in določene so samo prostorsko-časovne realije. Prostorske dimenzije so zares izjemne, saj bralec na stodesetih straneh romana ves zmeden in zasopihan drvi za Maxom po vsem svetu, od Berlina in Bonna v Nemčiji, kamor je prvoosebni pripovedovalec lociran po nacionalni pripadnosti, pa Singapura, Balija, Bangkoka, otoka Koo Samui, Džakarte in Yogyakarta v Aziji, do Aucklanda na Novi Zelandiji, od južne Francije do severne Poljske v Evropi. Medtem ko o romaneknem času povsem eksaktno priča eno samo dejstvo – po kakšnih dveh tretjinah romana, ki obsega pubertetniška, adolescentna in študijska leta Morovičevega junaka, skoz njegov "fotografski aparat" doživimo padec berlinskega zidu.

Skoraj vse drugo Morovičevemu *Tekavcu* namjaka, da bi ga lahko razglasili za "veličastni" roman. Manjka mu tudi – če parafraziram avtorjevo metaforo za razlago lastnih literarnih postopkov – kakšno lektorjevo "likanje, ki bi izgladilo pravopisne gube," kakršna je že v naslovni besedi, ki – morda povsem hote, a neposrečeno – prisega na pravopis iz leta 1962.

Rezime, spisani v nekoliko olepšani maniri Andreja Moroviča, se glasi takole: Morovič je v postelji z literaturo v enem samem, že tolikokrat preigranem položaju, da bo bralec v postelji z Morovičevim *Tekavcem* prav kmalu sanjal povsem drugačne sanje od tistih, ki mu jih ponuja avtorjeva literarna fikcija. Če je neki novinar ob razglasitvi najboljšega med petimi finalisti natečaja za slovenski roman 93 o njih domiselno zapisal, da kujejo "prvi pentameter "veličastne" Slejkove oporoke", je treba v slogu novinarske "verzne metaforike" še pripisati, da sestavlja prav Morovičev *Tekavec* v tem ubranem peterostopnem taktu najbolj šepavo stopico.

Ignacija Fridl

Ciril Bergles

Ifrikija

Založba ŠKUC, Ljubljana 1993

Ciril Bergles, rojen leta 1934, je prvo pesniško zbirko objavil petdesetleten in v samozaložbi. Zbirka *Ellis Island* iz leta 1988, ki se motivno navezuje na ameriško izkušnjo, ga je povezala z generacijo mladih (prozaistov): urednik zbirke Aleph – Andrej Blatnik – zbirki na rob dopiše besedilo *Kodeljevo, Amerika*, v katerem ugotavlja, da Berglesa in najmlajšo generacijo družijo melanholija. Ta naj bi zaznamovala tudi naslednjo zbirko, v kateri se pesnik za spremembo poda v Benetke. Leta 1991 pri Cankarjevi založbi izide zbirka z dovolj zgovornim naslovom *Ta dom je več en*. Spremno besedo napiše Tone Pavček. Kot bi se Bergles pokesal svojega ovinka v tradicionalizmu, je letos s Škucovo (!) pomočjo objavil *Ifrikijo* – zbirko, ki se nekoliko sramežljivo zadržano spogleduje s homoerotičnimi motivi.

Zbirka *Ifrikija* je sestavljena iz petih ciklov, osrednji nosi naslov *Deček iz Medine* in v njem se najbolj jasno pokaže, da naklonjenost moža do dečka presega okvire platonске ljubezni. Toda kdor pričakuje mesenih besed, besed gole telesne naslade, naj bo vnaprej posvarjen: Bergles je čisti lirik, njegova pesem ubira nežne, milozveneče strune in se odeva v izbrane metafore. Ljubezen do dečkov v *Ifrikiji* spominja na poduhovljen odnos med pederastom in njegovim gojencem, ali če vzamemo bolj sodoben primer – tako je najbrž Michael Jackson ljubil svoje mlade prijatelje. Pederastijo so Grkom nekateri hudo zamerili in tudi idolu ameriških najstnikov se v ogorčeni javnosti ne piše najbolje. Toda pesniku se ni treba bati: vrtnice, ki vzcetajo v naročjih lepih dečkov, so preveč sublimne, da bi vznemirile kogarkoli. Če kdo, potem je pesnik tisti, ki nas prepriča, da je njegovo čustvo vzvišeno zaradi svoje lepote in otroške nepokvarjenosti. Kot vselej je v poeziji govor o nečem, kar presega vsakdanjo izkušnjo, kar se vzdiguje nad plehkobo sivega poprečja. Hrepenenje po drugem, hrepenenje po Drugem morda, hrepenenje po Drugem, ki ga nekateri še znajo imenovati s pravim imenom (imenom Boga) – to hrepenenje je jedro Berglesove poezije.

Čisto na začetku *Ifrikije* stoji pesem brez naslova, ki se bere kot nekakšen moto zbirke. Pesem nagovarja slehernika, ki je "bolan od slabokrvne samote". Njegovo

bolezen so zakrivili "impotentni moški", "frigidne ženske" in "lastne sanje". Toda za vsako bolezen se najde zdravilo in v tem primeru velja, da se boš moral "vrniti v to sončno divjino". Bergles obuja mit o srečnem otroštvu civilizacije, o zlatem veku, ki je nepreklicno minil in s tem pahnil človeka v strašno osamo izpraznjenega neba. Konec 19. stoletja so številni ljudje na Zahodu verjeli, da so našli rešitev zase in svojo kulturo v poganskih kultih. Oznanjali so, da se je treba vrniti k radoživemu Panu ali k razposajenemu Dionizu. Konec 20. stoletja nam pesnik svetuje isto. Po dokaz, da je to mogoče, se je odpravil v afriške kraje, kjer je sonce tisti bog, ki s svojo močjo napaja sleherno bitje in celo ciprese pripravi do tega, da "sanjajo o razgretih dečkih, nedosegljivih daljavah in cimetu." Pesem *Hammametske ciprese* je ena najlepših ne le v tej zbirki ali Berglesovem opusu, ampak v slovenski liriki sploh. S preprostimi stavki in posebnim besednim redom ustvarja poseben ritem, ki ponazarja "sunkoviti trebušni ples" cipres v vetru. S tem dosega tisto, kar so mojstri ubesedovanja impresij uveljavili za merilo dobre pesmi te vrste: skladnost vsebine in oblike.

Zbirka *Ifrikija* je zasnovana kot zgodba z dramaturškim lokom: cikel *Hammamet* prinaša slike iz afriškega življenja, v katerih se pesnik skriva v ozadje in skuša izrehati zgolj to, kar je lastno stvarjem in ljudem, ki jih opazuje. Cikel *Postanek v Monastirju* pomeni obrat k lirskemu subjektu, njegovim občutkom in podoživljanju vidnega. "Vse, kar sem videl," pravi, "se je podaljšalo skozi moj sen." V snu ugleda dečka, sliši njegov glas. Najde ga v osrednjem ciklu z naslovom *Deček iz Medine*. Odeveč je ponavljati, da je deček simbol za iskanje nečesa, kar presega človekovo materialno omejenost. V psihološkem smislu je deček lahko celo simbol lastne duše. Tudi v slovenski poeziji bi našli dečke, ki s sanjami kljubujejo prilehnosti, duhovni podhranjenosti odraslih: spomnimo se na primer Zajčevega pošiljalca ptic. Cikel o *Dečku iz Medine* se konča z ločitvijo; a tudi z oblubo o vrnitvi s hladnega Severa. Cikel *Bubaker in njegov piton* je v nasprotju s prejšnjim ciklom zgodba o popolni, večni ljubezni med moškim in kačo (ki je seveda spet simbol zase). V zadnjem, najkrajšem ciklu z naslovom *Mamata* se spet oglasi lirski subjekt, ki tokrat reflektira svoje iskanje drugega, primerja se z Odisejem in ugotavlja, da je bil cilj njegovega hrepenenja "oaza, h kateri stremi duh." Zgodba je končana, do trajne izpolnitve ni prišlo. Sledi le še sklepna pesem, ki dokončno razbije iluzijo o možnosti vrnitve v "sončno divjino", o kateri govori uvodna pesem in ki jo obljublja ime dežele Ifrikije. Ifrikija, dežela, v kateri bi sodobni človek ozdravel, obstaja samo v (pesniški) domišljiji. Mesta Hammamet, Monastir in Medina v Ifrikiji niso čisto taka kot mesta, ki jih na afriškem robu lahko obiše sleherni turist.

Zgodba, ki jo "pripoveduje" zbirka *Ifrikija*, je pomembna, tako pomembna, da je pesnika proti koncu zbirke nekoliko preveč zaposloval njen potek. Umetniški vrhunec, najbolj prepričljive pesmi, ki razodevajo ustvarjalno lahkotnost in zrelost obenem, so zlasti v prvem in tretjem ciklu. Nekatere med njimi so pravi biseri.

Darja Pavlič

Jurij Kovič

Nagovori

Pomurska založba, Murska Sobota 1993

Po *Skodelici čaja* (1987) in *Večni pomladi* (1991) so *Nagovori* tretja pesniška zbirka Jurija Koviča. Njen naslov še močneje izpostavlja značilnost zadnje in obeh poprejšnjih del, namreč trden avtorski lirski subjekt, ki svet doživlja v romantični maniri. Pogosto sicer trčimo ob citat ali ob literarno aluzijo v naslovu; še pogosteje na sonetno formo, ki uvaja vsakega od sedmih ciklov zbirke – četudi včasih elegantno prezre pravilo enotnega števila zlogov -, in na tri gazele v istoimenskem ciklu. Zaradi kvantitativno najbolj zastopane forme soneta pa avtorju še ne bi smeli prisojati jesihovske pozicije. Bolj se zdi, da tudi tradicionalne forme hkrati s pesmimi v prostem verzu izhajajo iz romantične "svobodne izbire", ustreznosti določene pesniške oblike glede na subjektovo notranje stanje. In čeprav tudi ni redka kettejevka avtoironija ("Smejem se sred bolečin, / ko začuti žejo, / spet lahko ji plačam gin, / to pa vsi ne smejo!"; *Junak(-inja) našega časa*; še učinkoviteje pa *Slovanska antiteza*), je več kot očitno, da je avtor strastno prebiral Prešerna, svoje izvoljenke zatorej opeva v istih znamenitih formah kot njegov znameniti predhodnik.

Nagovori? Klopca, ki se vitalistično zeleno blešči v senčno-sončnem parku na ovitku zbirke, je tako rekoč univerzalna. Včasih je zatočišče ljubezenskega srečanja ali melanholičnega spomina nanj, odvisno od barve drevesnega listja – saj vemo, kaj jesen običajno pomeni stihokovalcu. Včasih pa kot da čaka, kdaj bo potepuški, kot kaže, vselej zaljubljeni pesnik skočil nanjo in s pravico govorca iz Hyde parka svetu razglašal doživljajske izpovedi, lirske refleksije, petrarkistične kaskade prisposodob za oboževano žensko, ki je najpogostejša "nagovorjenka".

Ženska, lepa, krhka, mila vila v Kovičevi poeziji ostaja središče sveta, ljubezen pa subjektov absolut, ki mu je pripravljen docela podrediti svoje bistvo ("Pustil bi vse, kar sem in kar imam, / da mogel bi ti, kar želiš, dajati ..."; *Notredamski zvonar*); se pripravljen spremeniti v lastno metonimijo ("Nekoč boš prišla tod mimo. / Samo sedim in čakam. / Obstajam le še kot pogled..."; *Vseodpuščajoči pogled*), samo da bi našel svojo odrešitev, "čudež ljubezni", ki mu pomeni svetlobo, resnico, ustvarjalnost, svobodo, neskončnost, skrivnost ... religiozno občutenje sveta torej, v katerega okviru pa se subjekt z zanosom byronskega junaka ljubosumno upira univerzalni breztelesni,

nekako abstraktni ljubezni do vsega živega pod varstvom Boga in zase vitalistično terja individualno erotično pripadnost ("Ta svet, si rekla, zate je puščava, / želiš si tja, kjer luč te vase vzame, /.../, kjer živa voda ugasne žeje plamen, /.../, O, kje je v tej ljubezni mesto zame?"; *Zid*). Vitalizem ("Mene v življenje kliče sto veselj..."; *Pajek*) sicer kontrastira običajnemu subjektivemu doživetju sveta. To je, klišejsko ali ne, konflikt med stvarnostjo in idealom, resnično "napajališče" zbirke, gonilo (duševnega) hrepenenja oziroma (telesnega) kopnenja. Zato je svetobolje še toliko bolj uničujoče, ko ženska (uteha, pribežališče za vse stiske in škipce) sama zamaje podstavke malika ženske idealnosti. Za občutljivo pesniško dušo tako brutalno nastopajoča ženska je lahko mama ("Oprosti, mama, da sem genij, / čeprav mi tega ne verjameš, / da me je strah ljudi kot tebe ..."; *Krivda genialnosti*), lahko pa je "Klavdija Zlatolaska", Barbara itd., ki se s "pesnikom mladim", namesto da bi mu v hudi (delirijski) noči odprla vrata, poigrava kot mačka z miško, če ga že docela ne prezre. Tako brezupno vendarle ni, saj lastni kult lirskega subjekta implicira eskapizem v tolažeče eksistencialno spoznanje, da: "Kakor metulje zbiramo občutke. / V kupi gorja je nekaj kapljic med. / Živimo za te čudežne trenutke." (*Pesniki*). Pravzaprav je relativna sprizajznenost s svojim nemirnim, asocialnim in - milo rečeno - neprilagojenim duhom srečne sorte: "Vseeno mi je, če živim neveden. / Kot murenček si godem svojo pesem." (*Ljubezen*). Kajpak z neuničljivim upanjem, da bo prišel trenutek ekstaze.

Zanosno izpovedovanje pomena glasbe, besed, umetnosti sploh, ženske, (nesrečne) ljubezni ... kot ga dojema pesniška duša, sodobnega braleca najbrž ne bo več kaj prida presenetilo, kvečjemu ga bo včasih prestrašil nekoliko kompliciran slog, namreč nenavaden besedni red, ki se pač podreja zahtevam rime. Nasprotno ga bodo pomirile občasno nastopajoče splošno znane pesniške sintagme in metafore. Tudi za kaj več kot zgolj formalno poigravanje s tradicijo, kot smo rekli, ne gre. Izvirnost *Nagovorov* je predvsem v tem, da subjektivno ukleščenost v tradicionalno (romantično) tematiko, kot je kult umetnika, lepote, ljubezni, svobode ... prenašajo v sodobno okolje in njegov način življenja, s tem v zvezi pa tudi, da občasna dialoška partnerica "nagovorov" ljubezensko bol romantičnega subjekta "zatolče" z repliko v današnjem najstniškem slengu, v stilu: "Kako je nor, da se za mano meče!" Na trenutke si človek ne more kaj, da ne bi pomislil na - sicer čisto prijazno - naivno lirsko izpoved usodno zaljubljenega gimnazijca.

Na žalost zbirka ne obsega samo romantičnega konflikta-kontrasta. Gornji zapis namreč lahko obvelja le za šest od sedmih ciklov zbirke, medtem ko šesti, *Sex & Drugs & Rock 'n' roll*, v primerjavi z absolutom - ljubeznijo iz "okoliških" pesemskih sklopov vzpostavlja nov kontrast, nekakšno tematsko shizofrenijo ("Seks beseda danes / sveta je edina, / a ljubezen kača, / vzeta iz terpentina.") Večji del tega cikla si svoj slog izposoja iz, če se ne motim, štirivrstičnic pokojnega časnika Pavlihe in njegove Pratičke, ki pa so bile ob enako izključni seksistični nastrojenosti pač duhovitejše.

Vanessa Matajč

Vida Mokrin Pauer

Narcisa v vodi

Lumi, Ljubljana 1992

Pesniška zbirka Vide Mokrin Pauer z zanimivim naslovom *Narcisa v vodi* je izšla pri novi založbi Lumi konec leta 1992. Gre za pesnično četrto pesniško zbirko (obnovimo naslove, tudi zavoljo vabljive moči, ki je že v njih samih: *Mik*, 1989, *Jezik v ušesu*, 1991, *Pasti v slasti*, 1992) in pomeni logično nadaljevanje njenega dosedanjega pesnjenja, pri tem se sprememba ne kaže toliko v idejno-motivno plasti, ampak bolj v oblikovni, ki jo kot agens movens tudi sama poudarja na zavihku knjige.

Gre za zožitev, zamejitev doslej v verzne dolžine in kitične množine razraščene strukture pesmi v krajšo obliko (v več kot polovici pesmi le dvokitično z dvakrat po petimi verzi, kombinirano dolgimi in kratkimi, celo enobesednimi). Po avtoričinih besedah je to posledica novega tehničnega medija, računalnika, na katerem pesmi nastajajo. Ob tej samoželjni amputaciji pesniškega prostora stopa v ospredje lirski izpoved, manj pa je prostora za fantazijski ornament, v katerega je doslej odevala svojo čustveno občutljivo in miselno prenikavo pesništvo. A bralski občutek izredne živosti čustev in misli, ki so nam ga ponujale prejšnje zbirke, je spet tu. Avtoričina samosvojost je dobila novo potrditev.

Čeprav bi jo po vnaprejšnjem pristajanju na (sicer resda precej svobodno razumljeno) stalno zunanjo obliko lahko primerjali z Alešem Debeljakom ali Juretom Potokarjem, če ostanemo pri njeni generaciji, in se ob tem spomnili na post-modernistična načela, jo od obeh avtorjev razlikuje večja dinamičnost pri notranji sestavi besedil in – predvsem – povsem drugačno idejno zaledje, ki resda tudi vključuje elegičnost, a ne kot visoko usodnostno načelo življenja, ampak samo kot njegov del, do katerega ohranja prav tako sproščeno distančen odnos kot do vseh drugih. V tej sproščenosti laho naredi "osvobojeno samoironičen same sebe preskok", tako ji uspe bralcu predočiti izredno raznolikost človekovega jaza, ki kljub z naslovom zbirke asociiranim egoizmom še zdaleč ni le zaprta, v stalno enoličnost potopljena vsebina. Je to zato, ker lirski subjekt ni Narcis, ampak ženska cvetlična Narcisa, ki se zaveda, da površina, v kateri se ogleduje, ne bo vedno gladka? In celo več, njen odnos do sveta, tudi če bi tako hotela, ni in ne more biti le ogledovanje, saj jo že kdo

potisne v vodo in njena vzvišena distančnost postane smešna "mokra miška", kot pravi v zadnji pesmi. Naj zato prekolne svet ali naj se raje tudi sama samoironično nasmehne? Vida Mokrin Pauer se odloča za zadnje. Kot že v prejšnjih knjigah sprejema nepopolnost (a s tem tudi včasih prijetno raznoličnost) sveta in sebe, tudi kot osnovo ljubezenskega odnosa do moškega in otroka, ki je ob osebnoizpovedni tematiki, temi poezije kot smrti, glavna vsebinska os zbirke. V refleksiji lastnega položaja upošteva vse plasti človeka, od eshatoloških, psihičnih, družbenih (omenja vojno, denar) do, recimo tako, bioloških (bolezen, utrujenost, živčnost). Lahko bi rekli, da povezuje banalno (a realno in pomembno) ter vzvišeno in se ob tem, kot že ob formi, spomnili postmodernističnih načel, tako primernih času, ko ne gane niti patetika niti verizem. Sicer pa je dvojnost zajeta v avtoričin najpogostejši pesniški postopek, ko konkretno situacijo metaforično dvigne na izpovedno raven (na primer: "Pijem sok in čakam na očiščenje in pomlajenje izpite biti ..." str. 31). Tako se v pesmi znajdetta čutna nazornost in duhovna vsebina. Prav to pa je značilnost ljubezni, o kateri piše. "ljubav ... me spenja s telesi in sonci." (str. 43) Ta dvojnost je tudi v odnosu do hčerke, čudovito izraženem v pesmi *Pokličem si jo ven iz pestiča*. A ne le tu: celo iz štirih pesmi, posvečenih mrtvi prijateljici in pesnici Gordani Kunaver, beremo o ljubezni (od tod tudi zgornji citat), ki jo smrt zaostri in žive kar sili v medsebojni telesni in duhovni splet.

Pristanek na odprtost, spremenljivost vpliva tudi na izbor pesniškega jezika. Tudi ta je odprt tako za knjižno, sodobno in arhaično besedišče kot za različne ekspresivne besede, pogosto iz otroškega govora, pomanjševalnice, glagole za drobno dogajanje (tako dosega netrpko, mehko ironijo), pa tudi pogovorne besede, novotvorbe. Njen izraz sega od (včasih kar preveč) zbitega samostalniškega izražanja do opisno-pripovednih, poudarjeno glagolskih in pridevniških delov besedil. Sredi teh prepletov nastajajo metafore, besedne igre, zvočne figure, krasni novi svet poezije. A realni svet sili avtorico tudi v zapisovanje paradoksov, kajti njen odnos do sveta kljub (ali tudi zaradi) ljubkim samorazgalitvam ni naiven, ampak kaže željo ob vseh pojavih zabeležiti njihovo kompleksnost. In pri tem tudi lastno voljo, željo, stanje (narcisoidnost?).

Nelahka naloga, ampak zelo dobro izpeljana. Vida Mokrin Pauer v eni od poetoloških pesmi ugotavlja, da je pesništvo premišljeno opravilo, kot je to lahko tudi erotika, a ve, da je oboje smiselno šele, ko je tudi nekaj več, zato pravi: "... me načrtni racii smešijo." Prav veliko ne, saj jezik njo in bralce nosi daleč prek samo racionalnih tvorb.

Vita Žerjal Pavlin

ROBNI ZAPISI

Silvija Borovnik: SLOVENIJA, MOJA AFRIKA (eseji in zapisi). ČZP Voranc, Ravne na Koroškem 1993. Knjiga prinaša izbor avtoričinih trinajstih esejev in polemčnih paberkovanj, nastalih večinoma v zadnjih letih. Razpon obdelovanih tem je širok: mlada slovenska proza, Jančarjeva dramatika in Lipuševa proza, značilnosti literature, ki jo pišemo (slovenske) ženske (*Ženske letijo v nebo!*), prevajalska vprašanja, Handkejevo pisanje in njegov neprijazen odnos do "devete dežele", težaško lektorstvo na tujih univerzah, slovenska provincialnost. Knjiga se sklone s spominskim zapisom, posvečenim pokojnemu Tonetu Pretnarju. Pisanje Borovnikove je od prve do zadnje strani razgibano in poudarjeno osebno, večasih tudi prizadeto. Zlasti tam, kjer toži nad zatohlimi razmerami v deželi. Pohvalno pa je, da se pisateljica pogumno postavi na stran sil svetlobe naproti silam mraka. In to v dopadljivem slogu, za katerega je potrebno ostro oko: "Zadnjič sem slišala fantiča kakih štirinajstih let /.../, kako je z odraslim glasom razlagal prijatelju o 'teh tujcih', ki da 'nam, Slovencem, vse jemljejo.' Pa mu je obraz šele pričlenjal mozoljasto vzcvetati in hlače so mu okrog moškosti bingljale v prazno." (Ana Marija Hočevar)

Tone Brulc: VARDEVANJE ANGELČKA. Uredil in spremno besedo napisal Andrej Rot. Založba Mihelač, Ljubljana 1993. Črtice Toneta Brulca, slovenskega izseljenca v Argentini, so v knjižni izdaji prvič dosegljive tudi širši slovenski javnosti. Zbirka jih prinaša dvanajst, vendar se združitev motivno-tematsko in kakovostno tako raznolikih besedil zdi nekoliko nasilna. Sedem črtic zaznamuje južnoameriški kolorit. Posredujejo opise atmosfere in socialnih razmerij v predmestjih Buenos Airesa, kjer se skupaj z avtohtonim prebivalstvom borijo za preživetje izseljenci z vseh koncev sveta. Štiri od "argentinskih" besedil, tudi naslovno, s svojevrstno tematiko nakazujejo vpliv sodobne južnoameriške proze. V njih skeptični "tujec", prvoosebni pripovedovalec, ob svojem sopotniku domačinu zgolj izkustveno, racionalno nerazložljivo, odkriva magični svet indijanskih obredov ob rojstvu, smrti ali - obojem hkrati. Čar teh črtic je prav v odsotnosti pripovedovalčeve razlage; bralca prepušča sugestivnemu opisu. Od tod tolikšna disonanca med "argentinskimi" in "slovenskimi" črticami. V le-teh, pogosto manj koherentnih, so dialogi oseb vendarle pretirano komentirani, to najbrž zmanjšuje

njihov delež umetniškosti – čeprav avtorja ob opisih represivnih struktur med- in povojne slovenske oblasti resda nikoli ne zanese v pridigarstvo. Zbirka je torej presenetljiva. Ob nekoliko večji selektivnosti črtic bi verjetno izključno očarala, ponujena "mešanica" pa v bralcu vzbudi mešane občutke. (Vanessa Matajca)

Dalibor Cvitan: ERVIN I LUĐACI, Naklada MD (zbirka Plexus), Zagreb 1992. Po treh pesniških zbirkah, romanu, treh knjigah esejev ter knjigi dram je Dalibor Cvitan napisal svoj drugi roman. Eksistencializem je že tako zgodovinska kategorija, v gledališču gledamo ljudi, ki se veselo igrajo in nam vneto dopovedujejo, kako da "niso obremenjeni", po zidovih nas grafiti obveščajo, da je "dark mrtev", svet kot da ima nekaj več dizajna, po trgovinah in kafičih nam strežejo ljubka in urejena dekleta, zapletenih intelektualnih pristopov postmoderne kot da so vsi že siti. Začeli smo si dopovedovati, da mora biti zdaj drugače: bolj sproščeno, zabavno, nepretenciozno – dokler se nam ni začelo dozdevati, da se je svet začel barvati na novo. Cvitan nas prepričuje o nasprotnem. In to na zabaven način. Da si takšen svet le želimo, da pa kljub podjetnosti in marketingu, ki cvetita vsepovsod, stvari in ljudje ostajajo neznosni, bivanje pa še vedno zelo vprašljiva reč. Dopovedujejo nam, da sploh nismo tako zelo zdravi (v nobenem smislu), kot se zdi, da so naše male sreče posledica obvladovanja umetnosti blefiranja, da navkljub dobremu dizajnu naših kopalnic vseeno smrdimo. Pokvarjenosti da ne manjka in da tudi eterične študentke psihologije niso več to, kar so bile, ampak da celo one sodelujejo v veliki zaroti norosti. Da smo ploskih stopal, da nam še vedno najbolj dišita špeh in čebula. Ravno smo si z velikimi mukami dopovedali, da je svet morda treba gledati z nekoliko bolj prizanesljivimi očmi, ko se od nekod prikaže zavaljeni Ervin, z njim pa še kisl dež, slabi avtomobili, ukradene magistrske naloge in ogromne količine gnusa. Cvitan nas gibko vodi skoz "neznosni svet", ki obdaja glavnega junaka, Ervinov paranoični notranji svet pa v sebi nosi veliko več zanimivosti, kot je najdemo v tovrstnem poigravanju s črnimi mislimi, kadar se te polotijo nas samih. (Sandra Rekar)

Dušan Dušek: VRATA V KLJUČAVNICO. Prevedel Andrej Rozman. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. Naslov knjižice je metaforičen, povzema pa predvsem pripetljaje nekaj fantičev, starih takole trinajst, štirinajst let, ki se poskušajo – tudi dobesedno – približati nekaj dekličem. S tem je metafora pojasnjena; kot tudi, da čtivo tematsko ne bi zadovoljilo resnobnejših bralcev, saj naj bi se "vpredalčkal" v t. i. mladinsko literaturo. Vendar zaradi svojega sloga v njen vrh. V slogu slovaškega pisatelja kot malokje mrgoli izvirnih metafor, ki duhovito subjektivirajo svet glavnih junakov. Najdrobnejša stvar in najbolj vsakdanji pojav zaživita na čisto svoj način, kakor da nič ne bi smelo ostati samoumevno. Precej fragmentariziran, zmeden svet po svojih močeh ureja – ali pa še bolj zmrši – dedek Homola s svojimi nevzgojnimi vzgojnimi metodami, medtem ko najstnika Vojo brani pred njimi odločna babica Homola. Neuspešno, ker so dedovi nasveti za osvajanje dekličev zelo praktični. Knjiga ima torej vsekakor tudi poučno plat. (Vanessa Matajca)

Jurij Hudolin: BESTIJE. Literarna zbirka SIGA, 15. knjiga, Dolenjska založba, Novo mesto 1993. Hudolinova zaznava življenja je v njegovi tretji pesniški zbirki nasladno groteskna. Živali, ki se naslovično zvrstijo v njej, variirajo prikaz menjajočega se razmerja med lovcem in žrtvijo, ki je očitno določeno z višjo silo. Ali, dosledneje, z nižjo, ker temelji na nagonu za preživetje, vsajenem v telo vsega živega, ta nagon pa, ne v nasprotju z drugimi, Hudolin izvaja iz – očitno – obsesije smrti. Nagonaška požrešnost take ali drugačne živalske ubijalke deluje tudi v človeških organih, zato je tudi on obsojen na smrt in na vse njene biološke konsekvence. Avtorjev pristop k človekovi poziciji v destruktivnem svetu je nedvomno izviren, čeprav nas, seveda ne slogovno, občasnno spominja na Zajčovo tematiko in čeprav proti devetintrideseti pesmi začenja veneti. (Vanessa Matajč)

Primož Jovan: PTICA IN NEON. Didakta, Radovljica 1993. Pesnik nam v lepi opremi predstavlja zbirko, ki je dobila ime po prvi pesmi. Knjiga v celoti govori dovolj strnjeno; *Ptica in neon* omogoča neprekinjeno branje od začetka do konca. Ob posameznih verzih pomislimo na Svetino, drugod naletimo na ihanovske poteze (*Vitez, Milina, O strugah, Nedeljska jutra*). Prav te pesmi so nemara najboljše. (*O strugah*: povsem enakovredna kakšni Ihanovi). Pesniški subjekt je včasih izpostavljen nedoločljivim, premalo razločnim ali razvitim motivom, lastnim poetičnim prividom (*Kamnosek*). Nasprotno drugod srečamo lepe verzne kombinacije in pesmi, uspele v celoti (*Vijoličasti šepet, O strugah, Nedeljska jutra*). Jovan posrečeno razvija fabulo (*Krušenje*) in pomenljiv zadnji verz (*Milina*). V številnih pesmih lahko najdemo marsikaj za svojo dušo, celo kakšen drobec zena (*Šipkov čaj*). Avtor se zaveda, da "beseda nas ne bo rešila", ampak pomagala v vojni za človeka. Refleksivni lirski monologi to potrjujejo: "Dogorevam. Načrtovalec sonc / vrtnarjenju v dežju / se ne čudim več. /.../ Moje samote so družabne." (*Stenj*) V *Ptici in neonu* so gotovo verzi, ki nam bodo ostali – in so argumenti za pesniško zbirko, vredno branja. (Ivan Dobnik)

Maurice Keen: SREDNJEVEŠKA EVROPA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1993 (prevedla Seta Knop). Keen svoja raziskovalna pota po zgodovini srednjega veka na evropskih tleh izpisuje v anglosaksonski maniri eksaktne kronološke deskripcije in vendar všečne in dovolj privlačne naracije. Knjigo je napisal za "običajnega, inteligentnega bralca, ki ne ve veliko o tem, kaj se je zgodilo v srednjem veku, pa bi rad vedel več," kot je v predgovoru svojo ciljno skupino določil sam avtor. V skladu s tem Keen opušča vsakršno avtorefleksijo o metodološkem pristopu in minimalizira opombe o razhajanjih med "zgodovinskimi resnicami" o nekem obdobju, ne glede na to, da se že z datacijo srednjega veka med letoma 800 in 1449 odmika od znotraj zgodovinske vede najbolj uveljavljenih ločnic, ki zamejujejo srednji vek od časa pred in za njim. Svojo novo zgodovinsko periodizacijo utemeljuje z dogodki, ki so bolj ali manj tesno povezani s krščanstvom, zato ni naključje, da se odpoveduje francoski maniri zgodovinskega branja, ki prisega na zgodovino vsakdanjega življenja. Nevarnosti

neizčrpne faktografije pa ubeži s tematsko omejitvijo na tiste zgodovinske premike, ki so jih v srednjem veku sprožile križarske vojne, prepri znotraj cerkve ter njeni odnosi do plemstva in politike. (Ignacija Fridl)

Gorazd Kocijančič: GRŠKI OČETJE O MOLITVI, Cerkevni očetje 5, Mohorjeva družba, Celje 1993. To je knjiga, ki izostruje in pogloblja naše vedenje o krščanski poevangeljski misli in duhovni izkušnji kot še nobena na Slovenskem. Prinaša spise grških cerkvenih očetov iz časa, ko je spomin Kristusovega bivanja na zemlji še močnejše barval človekovo in je bila daljava med človekom in Bogom, čeprav neizmerna za človeški um, vendarle svetla od božje nadumno zaznatne pričujočnosti in prehodna za "brezumje" vere. Molitev zajema vso tisto pot k Bogu, na kateri človek še potrebuje svoj um: odmik od sveta z očiščenjem strasti in misli, ki vežejo umni, božanskega leta zmožni del duše na čutni svet. Ob koncu poti, na brezpotju, sledi le še ekstaza. Po Gorazdu Kocijančiču, sestavljalcu te knjige, je molitev, kot so jo pojmovali očetje, izraz in izrecno priznanje temeljnega človeškega zadržanja, ki je kot takšno lahko skupno vsem, tako verujočim kot neverujočim. To zadržanje, ki ga človek lahko izpove v molitvi, torej molitvenost, pa Kocijančič poimenuje tako, da nas kar najširše nagovarja – kot "napotenost v Skrivnost". (Vid Snoj)

Lojze Krakar: TU IN ONSTRAN. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1993. Da je Lojze Krakar eden najplodovitejših slovenskih pesnikov, vedo vsi resni odjemalci literarnega snovanja. V svoji najnovejši zbirki je pesnik v štirih "raznovrstnih" cikličnih pokazal, da je vrhunski obrtnik. Vsekakor je čutiti, da so to pesmi, ki še vedno imajo neko pesniško energijo in seveda kompozicijo (kdo bi jo obvladal, če ne Krakar?), ni pa več tiste "nadzorovane" jezikovne erupcije, pretakanja in preigravanja, inventivnosti in svežih metafor ... Čeprav Krakar včasih "sostificira" in besediči (saj mu pri takšni produkciji zmanjka idej), je njegova najnovejša knjiga še vedno – poprečna. (Jurij Hudolin)

KRONIKA XX. STOLETJA, dogodki in osebnosti. Prevedla Božidar Pahor in Jaka Štular, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1993 (2. izdaja). Skoraj šeststo strani obsegajoča knjiga velikega formata predstavlja v sliki in besedi obračun z iztekajočim se dvajsetim stoletjem. Prav v sliki je ohranjen velik del njegove zgodovine – več kot kateregakoli prej. Delo je osredotočeno na posamezne dogodke in osebnosti ter vsebinske teme. Knjiga je kot razgledališče, na katero se bralec povzpne še pred iztekom stoletja in se ozre po minulih letih, ki so zaznamovala njega in je on sooblikoval njih. V začetku tega stoletja je Sigmund Freud popolnoma spremenil način pojmovanja človeka in njegove duševnosti. Hkrati so se spreminjali slogi v umetnosti in odkritja v znanosti. Perspektiva kronike je široka in sega v tekoče leto; združuje prebivalce Zemlje z občutkom širše pripadnosti obdobju, zgodovini in civilizaciji. Odprta so mnoga vprašanja o usodnih dogodkih, revščini, boleznih, vojnah. Odgovore nanje lahko bralec poišče tudi v tej knjigi. Rešitve so daleč in blizu, gotovo pa v vseh, ki bomo skupaj prestopili v enaindvajseto stoletje – v ljudeh novega tisočletja. (Sonja Juvan)

Marija Mercina: IMENA. Samozaložba, Nova Gorica 1992. Prvenec dvanajstih novel verjame v vseprepletenost smiselnosti. Globoka zavezujočnost besedi/simbolu/imenu obstaja tako v sanjah (in pravljicah) kot tudi v realnosti. Sanje so pomešana imena, realnost prikrivajoča se imena, ki jih je smiselno razkriti v življenju oziroma pisanju zgodbe. Naravno okolje in vasi in mesta na Primorskem so prepleteni z družinsko tradicijo in občestvom povojnega vaškega in malomestnega (socialističnega) časa, v sodobnem času pa bolj boli samotā in potujitev ženske kot objekta moškega razkošja, ne pa tudi prijateljstva. Najbolj fascinanten je spoj prepuščajoče se neposrednosti in svetlega samozaupanja. Na koncu vsake novele se dogodi neke vrste katarza, čeprav tragedija umanjka zaradi izmika klasičnemu vzorcu novodobne literature – dvojici eros-tanatos. V *Imenih* je eros veselje do življenja, tanatos pa korak v temo. V središču je zavezujoča beseda/ime, ki je hkrati že mit, medtem ko je za Mercinovo jezik zgodba o imenih in ne o jeziku v samem sebi. Kljub težkim doživetjem nobenega nerganja, cinizma ali idealističnega fatalizma. Dinamična, bogato opomenjena (avtobiografska) proza s samosvojo in celovito nazorsko podstatjo. (Vida Mokrin Pauer)

Mirjana Nastran Ule: PSIHOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1993. Kot lahko preberemo v uvodni opombi, je avtorica v knjigi "reflektirano združila in zaokrožila" problematiko iz posameznih področij svojega dosedanjega raziskovanja. Da pa se znanost in humor vselej ne izključujeta, pričajo posamezne definicije in opažanja, ki so raztresena od prvega do zadnjega poglavja. Na primer: "O osamljenosti govorimo, kadar je posameznikova mreža socialnih odnosov manjša ali manj zadovoljujoča, kot si posameznik želi." (str. 110) "Obvladanje stresne situacije je tako način vedenja kot duševni napor, ki primomoreta k temu, da posameznik uspešno obvlada stresno situacijo." (str. 133) "Raziskovanju življenjskega poteka se posvečajo zlasti študije in teorije o življenjskem poteku." (str. 161) "Čeprav je smrt enega od partnerjev še vedno najpomembnejši vzrok za konec zakonske zveze, pa v razvitem svetu in pri nas stalno narašča število ločitev." (str. 176) V duhu M. N. U., ki je sicer izredna profesorica socialne psihologije na Fakulteti za družbene vede, bi lahko formulirali definicijo vede, s katero se ukvarja: psihologija vsakdanjega življenja je veja psihologije, ki se ukvarja s preučevanjem vsakdanjega življenja. (Ana Marija Hočevār & Pina Kek)

Jana Rošker: ZMAJEVA HIŠA. Cankarjeva založba, Ljubljana 1992 (Zbirka Bios). Jana Rošker, prva slovenska doktorica sinologije, odpira vrata *Zmajeve hiše* s povabilom v svet Drugačnosti vsem, ki bi želeli o starodavnem "Cesarstvu sredine" zvedeti še kaj več od tistega, kar ponujajo tukajšnje restavracije s kitajsko hrano in police interšopov. Spoštovanja vreden obseg snovi, ki ga pred raziskovalca razgrinja nekajtisočletna zgodovina kitajske civilizacije, je avtorica primerno zamejila in zaokrožila z izborom tem, po njeni subjektivni presoji pač najprimernejših za poljudno predstavitev znane neznanke Daljnega vzhoda. Skoz tekoče napisan tekst, ki kljub enciklopedični zgoščenosti presega zgolj faktografsko nizanje podatkov (in tako pač ostaja vseskoz "bralcu prijazen"), se sprehodimo po devetindvajsetih dinastijah kitajske

zgodovine, se poučimo o glavnih tokovih filozofije in umetnosti ter zamežikamo v "rumeni prah stvarnosti" (še vedno) ljudske republike in njenega vsakdana. Sklepni del knjige pospremi še navodila za izgovorjavo kitajskih glasov v slovenščini, seznam priporočene dodatne literature in omembe vredni kazali stvarnih pojmov in osebnih imen. Zanimivo, poučno, dobrodošlo. (Boštjan Leiler)

Sofokles: ANTIGONA, KRALJ OJDIPUS. Prevedel, spremno besedo in opombe napisal Kajetan Gantar, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana 1992. Kot druge Sofoklove tragedije tudi *Antigona* in *Kralj Ojdip* izvirata iz cikličnih epov, nastalih na osnovi grških mitičnih ciklov. Vendar je med tragedijama neka razlika. Medtem ko *Antigona* kot izvorni vsebinski podaljšek mita o tebenski kraljevski hiši v glavnem še vedno vztraja v tej tradiciji, pa se v *Kralju Ojdipu* izraziteje kaže razpetost med tradicijo in novimi miselnimi smermi. V ospredje stopita sofistični subjektivizem in racionalizem. Racionalnost Sofoklovega pristopa se kaže na oblikovno-zgradbeni ravni. Gre za strogo premišljeno analitično kompozicijo drame, zaradi katere Ojdip pravzaprav nima neposrednega nasprotnika-protiigralca. So le naključja, prek katerih se je v preteklosti postopoma izpolnila preročba. Razkrivanje teh naključij v poteku dramskega dejanja je estetski proces, inovacija in kakovost drame, saj gre pravzaprav za razkrivanje že znanega (tj. tradicije), toda na nov način. S to oblikovno-slogovno spremembo je dosežena klasična usklajenost oblike in vsebine; to je korak (linearni napredek in ne ciklična ponovitev) h kasnejši avtonomizaciji umetnosti v smislu njene emancipacije od mitologije. Tu pa se ponuja več kot zadosten razlog za preživetje obeh tragedij. (Nina Grafenauer)

Velimir Vulikić: BEG IZ PEKLA. Iz življenja vojaškega zdravnika. Samozaložba, Domžale 1993. Roman, bojda že četrto delo avtorja, ki vztrajno objavlja v samozaložbi, obsega približno dvesto strani črnega pesimizma, ki ga (skoraj ne-) človeška dobroti privede do vsestransko srečnega konca. Ker je protagonist po poklicu zdravnik, nas besedilo glede na omenjeno zgodbeno shemo sumljivo spominja na čisto določene (bivše?) tedenske publikacije časnika *Delo* s čisto določenim krogom (ženskih) odjemalcev. Avtorju seveda nikakor ne gre odrekati očitno osebno doživetega trpljenja v nizkotno rivalskih krogih vojaškega bolnišničnega osebja. Sama zgodba je zadovoljivo zgoščena in tudi osebe niso docela črno-bele, saj se vsaka od "črnih" prej ali slej "pobeli"; to nazadnje sploh ne nasprotuje strukturi pravljice. Le-tej roman ustreza tudi po idejni plati. (Vanessa Matajč)



DZS

Izobraževalno uredništvo

Zbirka KLASJE

Žlahtna tradicija nekdanjega *Cvetja iz domačih in tujih logov* ter prvega Klasja se nadaljuje v obnovljeni zbirki, obogateni s podobnimi izkušnjami uglednih evropskih založb (Larousse, Klett...).

Vrhunska dela iz slovenske in svetovne književnosti za dopolnilo pouku literature v srednjih šolah in višjih razredih osnovnih šol in za vse ljubitelje besedne umetnosti - z literarno-teoretskimi komentarji, biografskimi podatki, preglednicami sočasnih kulturnih in zgodovinskih dogajanj, bibliografijami, analizami, izbranimi mnenji, vprašanji in temami. Tretji letnik prinaša te naslove:

Ivan Tavčar, *VISOŠKA KRONIKA*

Ivan Cankar, *POHUŠANJE V DOLINI SENTFLORIANSKI*

Miguel de Cervantes, *DON KIHOT*

Slavko Grum, *DOGODEK V MESTU GOGI*

OD IVANA PREGIJA DO CIRILA KOSMAČA (izbor novel)

Knjige bodo izšle jeseni, naročite pa jih lahko tudi na naslov DZS d.d., Izobraževalno založništvo, Mestni trg 26, 61000 Ljubljana.

romani našega življenja **XX**
STOLETJE

Marguerite Yourcenar *OPUS NIGRUM*
 Naoja Šiga *POTOVANJE SKOZI TEMNO NOČ*
 Josef Škvorecky *PRIMA SEZONA*
 Gabriel Garcia Marquez *GENERAL*
V SVOJEM BLODNJAKU
 Toni Morrison *LJUBLJENA*

Novih pet romanov iz zbirke
XX. stoletje
je izšlo 15. oktobra!



CANKARJEVA
ZALOŽBA

Telefonska naročila
061/302-695

M

MIHELAČ

TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH
prvič v slovenskem prevodu

Sveto besedilo lamaizma je eden najbolj temeljitih odgovorov na temeljni vprašnji življenja in smrti.

Integralen prevod TIBETANSKE KNJIGE MRTVIH bo izšel v bleščeči pesniški pisavi Iva Svetine.

Knjiga, ki ne očara samo z novo duhovno širino, ampak evropskemu človeku odstira neslutene možnosti in s tem tudi nov smisel bivanja.

TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH bo izšla aprila prihodnje leto, na 240 straneh formata 13 x 18,5 cm v italijanski vezavi.

Prednaročniška cena je samo 2.520,00 SIT.

NAROČILNICA

Nepreklicno naročam knjigo TIBETANSKA KNJIGA MRTVIH po prednaročniški ceni 2.520,00 SIT. Znesek bom poravnal v 8 dneh po prejemu položnice.

Ime in priimek

Naslov..... Pošta

Naročilnica zavezuje kupca in založbo. Ob izidu bo založba dostavila samo v roku plačane knjige. Morebitne spore rešuje sodišče v Ljubljani.

Datum..... Podpis.....

Naš naslov: Založba Mihelač, Koseskega 25, p.p. 428, 61000 Ljubljana



vinjeta

bo sprejeta.

Vsaka črtica ni črtica. Vsaka črtica ni Cankarjeva. Kot tudi ni vsaka vinjeta vinjeta. Tisočletje se končuje. "Ne s treskom, ampak s cviljenjem," bi rekel T. S. Eliot. Čas nove dekadence nam vrača sladkost starih žanrov. Torej: kratke, kratke kratke in nasploh šortaste storije (short story) niso izumili Američani, ampak me in mi, ve in vi.

Naj vas teoretični uvodek ne prestraši: ošilite računalnike, olivetije in svinčnike in napišite svojo vinjeto, črtico, literarno skico, besedno ogrlico ... Dnevnik Dnevnik, ki vsak teden objavlja tovrstno umetniško blago, vam v zameno za vaš trud ponuja:

- kup tolarjev, katerih vrednost je tisoč nemških mark,
- objavo črtice v torkovi kulturni prilogi (bogato honorirano),
- objavo črtice v knjigi, ki jo bo natisnila Založba Mihelač.

O slavi in čaščenju tokrat niti mu.

Na natečaju Dnevnikove vinjete bodo sodelovali vsi prozni prispevki, napisani v slovenskem jeziku, katerih dolžina ne bo presegala dveh tipkanih strani (59 vrstic). Zgodbe morajo na naslov **Kulturno uredništvo Dnevnika, Kopitarjeva 2, 61000 Ljubljana** prispeti najkasneje do 30. novembra 1993.

Zgodbe podpišite s šifro, kajti natečaj je anonimen. Takoj zatem na izbran list papirja napišite svoje pravo ime, naslov, žiro račun in matično številko, da vas bomo lahko temeljito preverili in se na podlagi poizvedb odločili, ali ustrežate liku slovenske pisateljice (pisatelja). Vse skupaj zavijte v kuverto, napišite naslov, hrbtno stran kuverte pa opremite s šifro, pod katero se skriva vaša pripovedka.

Žirija, ki jo sestavljajo Marjeta Novak Kajzer, Milan Dekleva in Tadej Čater, bo prispevke pregledala z nasmehom na ustnicah, s tiho zbranostjo v možganih, s trpko vdanostjo do melanholično dolgih jesenskih večerov. Odločila bo, komu med natečajniki bo Dnevnikov božiček z zlatim cekinom zacingljal na vratih (če jih ima). Žirija si pridržuje nesramnost, da nagrado razdeli med več pismenih.

KULTURNA REDAKCIJA DNEVNIKA

PRIMORSKA SREČANJA

letnik 17/93

R E V I J A Z A D R U Ź B O S L O V J E I N K U L T U R O

NATEČAJ ZA KRATKO PROZO

Literarno uredništvo Primorskih srečanj razpisuje natečaj za izvorno neobjavljeno kratko prozo, ki naj ne bo daljša od 90 vrstic. Najboljša tri besedila bojo nagrajena (25.000 SIT, 20.000 SIT, 10.000 SIT), nagrajenim in ostalim objavljenim boljšim piscem pa pripada (še) siceršnji honorar. Tipkopise v treh izvodih, označene s šifro, in zaprto kuverto z avtorjevimi podatki (šifra, ime, priimek, naslov) je treba poslati do 30.12.93 na naslov Primorska srečanja, Cankarjeva 84, 65000 Nova Gorica, s pripisom Literarni natečaj. Tekste bo ocenila tričlanska komisija. Avtorje bomo obvestili o izidu natečaja na straneh naše revije v številki 154, izbrani teksti pa bodo objavljeni v eni naslednjih številk.

